چەت ئەللىك مەشھۇر ئىلمىي ئەسەرلىرى

رېنى ۋېلېك
ئوستېن ۋارېن
(ئامېرىكا)

ئەدەبىيات نەزەريىسى



شىنجاڭ مائارىپ نەشرىياتى

چەت ئەللىك مەشھۇر ئىلمىي ئەسەرلىرى

رېنى ۋېلېك
ئوستېن ۋارېن
(ئامېرىكا)

ئەدەبىيات نەزەريىسى

شىنجاڭ مائارىپ نەشرىياتى

مۇھەررىرى: مەتتۇرسۇن ئەلى
مەسئۇل مۇھەررىرى: يالقۇن روزى
مەسئۇل كوررېكتورى: قەيۇم تۇرسۇن

ئەدەبىيات نەزەرىيەسى
文学理论
(维吾尔文)

*

شىنجاڭ مائارىپ نەشرىياتى نەشر قىلدى
http://www.xjjycbs.com
شىنجاڭ شىنخۇا كىتابخانىسى تارقاتتى
شىنجاڭ مائارىپ نەشرىياتى كومپيۇتېر مەركىزى تىزدى
ئۇرۇمچى شەھەرلىك كېچىك رەڭلىك باسما چەكلىك شىركىتى باستى

*

فورماتى: 1240 × 890، 1/32؛ باسما تاۋىقى: 21.125
2013 - يىلى 6 - ئاي 1 - نەشرى
2013 - يىلى 6 - ئاي 1 - بېسىلىشى
تىراژى: 1 — 3000
ISBN 978 — 7 — 5370 — 8318 — 8
باھاسى: 45.00 يۈەن

نەشر ھوقۇقى بىزدە، باشقىلارنىڭ كۆچۈرتىپ بېسىشىغا بولمايدۇ.
بېسىش - تۈپلەش سۈپىتىدە مەسىلە كۆرۈلسە ئالماشتۇرۇپ بېرىلىدۇ.
ئادرېس: ئۇرۇمچى شەھىرى غالىبىيەت يولى 187 - قورۇ
پوچتا نومۇرى: 830049؛ تېلېفون: 2863761, 2870654 (0991)

مۇندەرىجە

كىرىش سۆز ..... ئابدۇقادىر جالالىدىن (1)
ۋېلىك ۋە ئۇنىڭ «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ..... لىيۇ شياڭيۇ (9)

بىرىنچى بۆلۈم ئېنىقلىما ۋە پەرق

بىرىنچى باب ئەدەبىيات ۋە ئەدەبىيات تەتقىقاتى ..... (64)
ئىككىنچى باب ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى ..... (75)
ئۈچىنچى باب ئەدەبىياتنىڭ رولى ..... (94)
تۆتىنچى باب ئەدەبىيات نەزەرىيەسى، ئەدەبىيات ئوبزورى ۋە
ئەدەبىيات تارىخى ..... (115)
بەشىنچى باب ئومۇمىي ئەدەبىيات، سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ۋە
مىللىي ئەدەبىيات ..... (132)

ئىككىنچى بۆلۈم دەسلەپكى خىزمەت

ئالتىنچى باب ئاساسنىڭ تۈزۈلۈشى ۋە بەلگىلىنىشى ..... (152)

ئۈچىنچى بۆلۈم ئەدەبىيات ھەققىدىكى تاشقى تەتقىقات

مۇقەددىمە ..... (186)
يەتتىنچى باب ئەدەبىيات ۋە تەزكىرە ..... (190)
سەككىزىنچى باب ئەدەبىيات ۋە پسىخولوگىيە ..... (203)

توققۇزىنچى باب ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت ..... (234)
ئونىنچى باب ئەدەبىيات ۋە ئىدىيە ..... (277)
ئون بىرىنچى باب ئەدەبىيات ۋە باشقا سەنئەتلەر ..... (309)
ئون ئىككىنچى باب ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلى ... (342)
ئون ئۈچىنچى باب ئاھاڭداشلىق، رىتىم ۋە ۋەزىن ..... (377)
ئون تۆتىنچى باب ئۇسلۇب ۋە ئۇسلۇبشۇناسلىق ..... (417)
ئون بەشىنچى باب ئىماگ، ئىستىئارە، سىمۋول، ئەپسانە ..... (447)
ئون ئالتىنچى باب بايان خاراكتېرلىك ئەسەرلەرنىڭ خاراكتېرى
ۋە شەكلى ..... (519)
ئون يەتتىنچى باب ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى ..... (558)
ئون سەككىزىنچى باب ئەدەبىياتتىكى باھا.. ..... (590)
ئون توققۇزىنچى باب ئەدەبىيات تارىخى ..... (627)

كىرىش سۆز

ئابدۇقادىر جالالىدىن

كەينىمىزدىكى 30 يىلغا ئۆرۈلۈپ قارىساق، يېڭى دەۋر ئۇيغۇر ئەدەبىياتىدا سەل قارىغىلى بولمايدىغان ئۆزگىرىشلەرنىڭ بولغانلىقىنى بايقايمىز. نەشرىدىن چىققان ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ سانى، ژانىرلاردىكى كۆپ خىللىشىش، ئەدەبىي سالونلار، مۇھاكىمە مۇنبەرلىرى، يازغۇچىلار قوشۇنى، ئوقۇرمەنلەر قاتلىمى، ئەدەبىيات مەسىلىلىرىگە دائىر چوڭ ـ كىچىك ھادىسىلەرنى ئىلگىرىكى دەۋرلەر بىلەن ۋېرتىكال سېلىشتۇرساق، بەلگىلىك قانائەت ھاسىل قىلالىغۇدەك نەتىجىلەرنى كۆز ئالدىمىزغا كەلتۈرەلەيمىز. شېئىرىيەت، پىروزا، دراماتورگىيە ۋە باشقا ئارىلىق ژانىرلاردا بىرقەدەر سۈپەتلىك ئەسەرلەر بارلىققا كەلدى، بەزى ئەسەرلەر ئۆزىدە ھازىرلىغان يېڭىچە بالاغەت ۋە پاساھەت ئامىللىرى بىلەن بۇرۇنقى ئەدەبىيات ئوبزورچىلىقى ئۆلچەملىرىگە روشەن خىرىس پەيدا قىلدى. بۇ ئەسەرلەر ئالدى بىلەن ئۆزىنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى يېپىيېڭى ئامىللىرى بىلەن ئۆزگىچە شەكىل تۈيغۇسىنى شەكىللەندۈردى ۋە مەزمۇن شەكلىنى بەلگىلەيدۇ دەيدىغان كونا قاراشلىرىمىزغا نىسبەتەن گۇمان تۇغدۇردى. شەكىل بىلەن مەزمۇننىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدىكى رادىكال بۇرۇلۇش ئالدى بىلەن شېئىرىيەتتە ئۆزىنى كۆرسەتتى. بىر قىسىم ياش شائىرلار جۇشقۇن روھى بىلەن تىلنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە ئىپادىلەش فۇنكسىيەسىدە باشقىچە مەنزىرىنى نامايان قىلدى. كېيىن، بۇنداق دولقۇن يېڭى پىرو-زىچىلىق، ھەتتا، ئايرىم يىرىك ژانىرلاردا كۆرۈلدى. دېمەك، بىز بەزى ئەسەرلەرنىڭ يېڭى قىياپىتى ئالدىدا ئۆزىمىز بىلىدىغان بۇرۇنقى نە-

زەربیە نۇقتىسىدىن نېمە دېيىشىمىزنى بىلەلمەي قالدۇق. بۇ ھال تەتقىقاتچىلارنى، تەتقىدچىلەرنى ۋە دەرسلىك تۈزگۈچىلەرنى پائال ئىزدىنىشكە مەجبۇر قىلدى. ئالىي مەكتەپلىرىمىزدە ئۇيغۇر ئەدەبىياتى تەتقىقاتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ماگىستىرلىق، دوكتورلۇق ئىلمى دەرىجىلىرى بويىچە تەربىيەلەش ئورۇنلىرى تەسىس قىلىنغان بولسىمۇ، تارىخىنىڭ قىسقىلىقى ۋە باشقا شارائىتلارنىڭ دېگەندەك تەل بولۇپ كېتەلمەسلىكى سەۋەبىدىن ئەدەبىي ئىجادىيەتكە تەسىر كۆرسەتكۈدەك نەزەرىيەۋى نەتىجىلەر رويابقا چىقىپ بولالمىدى. بەزى ئوقۇغۇچىلار خەنزۇ تىلىنىڭ ۋاستىسى ئارقىلىق ئۆگەنگەن يېڭىچە ئەدەبىيات نەزەرىيەلىرىنى ئۇيغۇر ئەدەبىياتىدىكى ئاپتورلار، ئەسەرلەر ۋە ئىدىيەۋى ھادىسىلەرگە تەتبىقلاپ تەتقىق قىلىشقا ئۇرۇنۇپ، بەزى تەتقىقات ئەسەرلىرىنى بارلىققا كەلتۈرگەن بولسىمۇ، ئۇنىڭ تارقىلىش دائىرىسى ئايرىم كەسىپ ئەھلىلىرى بىلەن چەكلىنىپ قالدى. ھازىرچە ئالىي مەكتەپلەردە تەربىيەلىنىپ چىققان تەتقىقاتچىلار قوشۇنىمىز سان جەھەتتىن يەنىلا ئاز، مۇئەييەن كۆلەمنى ھاسىل قىلىپ بولالمىدى، ئۇلاردىن بەزىلىرى جەمئىيەتكە چىققاندىن كېيىن، تەتقىقات سېپىگە كىرىش لاياقىتى ئۈستىدە ئويلىنىشقىمۇ ئۇلگۈرمىدى. بەزىلىرى ھەرقايسى ئەدەبىي ژۇرناللار، ئىلمىي ژۇرناللار ۋە تور بەتلىرىنى مۇلاھىزە بىلەن تەمىن ئەتكۈچى ئاپتورلاردىن بولۇپ قالدى. قىسقىسى، يېڭىچە نەزەر، يېڭىچە بىلىم قوزۇلمىسى بىلەن ئەدەبىياتىمىزدا تاشلىنىپ ياتقان مەسىلىلەر ۋە تېمىلارنى قولغا ئېلىپ لىدىغان زامانىۋى مېتودلۇق تەتقىقاتچىلار قوشۇنىنىڭ يېتىلىشى ئاللىقاچان تەخىرسىزلىككە ئايلاندى.

تەتقىقاتچىلار 20 - ئەسىرنى ئەدەبىي ئوبزور دەۋرى، دەپ سۈپەتلىشىدۇ، بۇ تامامەن 20 - ئەسىر چ.ت ئەل ئەدەبىياتىغا مۇۋاپىق كېلىدىغان سۆز بولۇپ، ئۆتكەنكى 30 يىلدا جۇڭگو ئەدەبىياتى ساھەسىدە چەت ئەل ئەدەبىياتىدا مەيدانغا كەلگەن نەزەرىيەۋى ئۇقۇملار ۋە ئەدەبىيەۋى ئېقىملارنى تەرجىمە قىلىش ۋە تونۇشتۇرۇش خىزمىتى خېلى

ئەتراپلىق قانات يايدى. 20 - ئەسىردە تەسىر قوزغىغان بەزى مەشھۇر ئەدەبىي ئەسەرلەر ئانا تىلىمىزغا تەرجىمە قىلىنغان بولسىمۇ، نەزەرىيە جەھەتتە تۈزۈك ئىش قىلىنمىدى. پەقەت سابىق سوۋېت ئىتتىپاقىدا ئوتتۇرىغا چىققان ماكسىم گوركىينىڭ ئەدەبىيات ھەققىدىكى ماقالىلىرى ھەمدە ئۇنىڭدىن بۇرۇنقى رۇسىيە ئەدەبىياتى تەنقىدچىلىرىدىن بېلىنىسكىي، چېرنىشېۋىسكىي، دوبرولىيۇبوف قاتارلىقلارنىڭ توپلاملىرى ئۇيغۇر ئەدەبىي ئوبزورچىلىقىنىڭ نەزەرىيەۋى قوللانمىسى بولۇپ كەلدى. ئۇلار كۆپ ھاللاردا ئەسەرلەرنى دەۋر، جەمئىيەت، تارىخ نۇقتىسىدىن كۆزەتتى ۋە ئۇلار بىلەن بولغان مۇناسىۋەتنىڭ ئېچىگە قويدى. سىياسىي ئىدېئولوگىيە ۋە جەمئىيەتشۇناسلىق ئېلىمېنتلىرىنىڭ قويۇقلۇقى يېقىنقى دەۋرگىچە بولغان ئەدەبىي ئوبزورچىلىقىنىڭ ئاساسلىق تېندېنسىيەسى بولۇپ قالدى. ۋاھالەنكى، دەۋر ئۆزگەردى، ئۇيغۇر ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسەتكەن ئامىللار ئۆزگەردى، يېڭىچە ئېستېتىكىلىق خۇسۇسىيەت ۋە ئىجتىمائىي خۇسۇسىيەتكە ئىگە ئەسەرلەر كۆپلەپ بارلىققا كەلدى. بۇ ھال ئەدەبىيات ھەققىدىكى چۈشەنچىلىرىمىزنى يېڭىلاشقا چاقىردى. نۆۋەتتە، بىزنىڭ ئالدىمىزدا ئۇچ باسقۇچلۇق خىزمەت تۇرۇپتۇ: بىرى، غەرب ئەدەبىيات نەزەرىيەسىدىكى ئۇقۇملار ۋە ئېقىملار بىلەن تەپسىلىي، ئەتراپلىق تونۇشۇش، ئىككىنچىسى، ئۇيغۇر كىلاسسىك ئەدەبىياتىغا دائىر نەزەرىيەۋى چۈشەنچىلەرنى قېزىپ، ئەجدادلىرىمىز ياراتقان ئەدەبىيات قائىدىلىرى ۋە ئېستېتىكىلىق پىرىنسىپلارنى سىستېمىما ھالىتىگە ئەكىلىش، ئۈچىنچىسى، بۈگۈنكى زامان ئۇيغۇر ئەدەبىياتىنىڭ ئەھۋالىنى چىقىش قىلىپ، ئەدەبىياتىمىزنىڭ كەلگۈسىدىكى تەرەققىياتىنى كۆزدە تۇتۇپ، ئەدەبىياتىمىزغا ۋە ئەدەبىيات تەتقىقاتىمىزغا يېتەكچىلىك قىلالايدىغان، جانلىق، ئوچۇق، مىللىي نەزەرىيە سىستېمىسىنى ۋە مودېلىنى رويابقا چىقىرىش. ھازىرقى سەۋىيەمىزدىن قا-

ربغاندا، بۇ ناھايىتى مۇشكۇل، ئۇزاق مۇددەتلىك خىزمەت بولۇپ، نەچچە ئەۋلاد تەتقىقاتچىلارنىڭ ئىجتىھات بىلەن ئىشلىشىنى كۆتۈپ تۇرىدۇ. «يوللار ئۇزاق، ئاتلار ئورۇق»، شۇنداق بولسىمۇ، قەتئىي مەڭمەش كېرەك.

* * * *

ئەقلىي سەرمايىلەرنىڭ توپلىنىشى تەرجىمىدىن باشلىنىدۇ، تارىختا، بۇنىڭغا ئائىت مىسالالر تالاي. رېنى ۋېلېك (1995 ~ 1903، Rene Wellek)، ئوستىن ۋارېن (1986 ~ 1899، Austin Warren) لار بىرلىشىپ يازغان، 1956 - يىلى تۇنجى قېتىم نەشر قىلىنغان «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» (Theory of Literature) نىڭ ئۇيغۇر تىلىغا تەرجىمە قىلىنىشى يىراق مۇساپىلىك نەزەرىيە قۇرۇلۇشىمىز ئۈچۈن قىلىنغان ئەمەلىي ھەرىكەتلەرنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ كىتاب 20 - ئەسىردە بارلىققا كەلگەن، نۇرغۇن مىللەتلەرنىڭ تىلىدا تەكرار نەشر قىلىنغان كىلاسسىك نەزەرىيەۋى ئەسەر سۈپىتىدە دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان بولۇپ، ئۇنىڭ خەنزۇچە نۇسخىسىمۇ يىللاردىن بېرى قايتا - قايتا نەشر قىلىنىپ كېلىۋاتىدۇ. بۇ كىتابنىڭ خەنزۇچە نۇسخىسى 1990 - يىللارنىڭ بېشىدا قولۇمغا چۈشكەندىن بېرى، ئەدەبىيات نەزەرىيەسى تەتقىقاتچىلىقىمدا ئەتىۋارلىق قوللانما بولۇپ كەلدى. شارائىت يار بەرگەندە، تولۇق كۇرس ئەدەبىيات ئوقۇغۇچىلىرىغا قىسمەن مەزمۇنلارنى يەتكۈزدۇم. ئەمما، بۇ ئەسەرنىڭ قىيىنلىق دەرىجىسى يۇقىرى بولۇپ، ئوقۇلما زاپىسى ئاز ئوقۇغۇچىلارنىڭ ئۆز لەشتۇرۇشى تەسكە توختايتتى. مەن شىنجاڭ پېداگوگىكا ئۇنىۋېرسىتېتىغا يۆتكىلىپ بېرىپ، ئۇيغۇر ئەدەبىياتى كەسپى بويىچە ماگىستىر ئوقۇغۇچىلارنى تەربىيەلەشكە باشلىغاندىن كېيىن، مەزكۇر كىتابنى رەسمىي دەرسلىك قىلىپ، ئىككى قارار ئوقۇغۇچىلارغا سۆزلىدىم. ئوقۇغۇچىلار گەرچە خەنزۇ تىلىنىڭ HSK ئىمتىھان

ئۆتكىلىدىن ئۆتكەن بولسىمۇ، كىتابتىكى خەنزۇچە تېرمىنلارنى ئىدراك قىلىشتا قىينالدى. كىتابنىڭ ئۇيغۇرچىسىنىڭ بولۇش زۆرۈرىيىتىنى بۇرۇنلا ھېس قىلىپ كەلگەن بولساممۇ، بۇ قېتىم كەسكەن قارارغا كېلىپ، بىر تەرەپتىن بۇ كىتابنى 2009 - يىللىق ماگىستىرانتلارغا دەرس قىلىپ ئۆتتۈم، يەنە بىر تەرەپتىن، كىتابنى بابلار بويىچە ئوقۇغۇچىلارغا تەقسىملەپ، تەرجىمە قىلىشقا ئۇيۇشتۇردۇم. ئوقۇغۇچىلار مەۋسۇم ئاخىرىدا ئۆزلىرى تۇگەتكەن تەرجىمىنى تاپشۇرۇق ماقالىسى سۈپىتىدە ماڭا تاپشۇردى. ئۇلارنىڭ تەرجىمىسىنى سۈپەتلىك تەرجىمە دېگىلى بولمايتتى، ئەلۋەتتە. تەرجىمىلەردە مەنە توغرا چىقمىغان تەرەپلەر، چۈشۈرۈپ قويغان يەرلەر، كېسەل جۈملىلەر كۆپ ئىدى. مەن ئۇلارنى بىر قۇر كۆرۈپ چىققاندىن كېيىن، ئوقۇغۇچىلارنىڭ قولىغا قايتا ئىشلەپ چىقىشقا تاپشۇردۇم. ئۇلار يەنە بىر مەۋسۇم ئىشلەپ، ماڭا قايتا تاپشۇردى. بىرنەچچە قۇغۇچىنى تەشكىللەپ، پۈتكۈل تەرجىمىنى كۆرۈپ، ئاتالغۇلارنى بىرلىككە كەلتۈرۈشكە ئورۇنلاشتۇردۇم. مەكتىپىمىزدە ئوقۇۋاتقان ئامېرىكىلىق جاشۇئا فىرىمان (Joshua Freeman) شەخسىلەرنىڭ ئىسمىنى ئىنگلىزچە تەلەپپۇز بويىچە رەتلەپ، قىسقىچە لۇغەت تۈزۈپ چىقتى، ئىسىملارنىڭ تەلەپپۇزى شۇ ئاساستا بىرلىككە كەلتۈرۈلدى. شۇ قېتىملىق تەرجىمگە قاتناشقان ئوقۇغۇچىلارنىڭ ئىسىملىكى تۆۋەندىكىچە: ئابدۇمىجىت مۇھەممەت، زۇمرەت ئالىم، رەيھانگۈل مۆيدىن، ھۈسەنجان ئىبراھىم، رىزۋانگۈل رەخمىتۇللا، ئارزۇگۈل ھەسەن، گۈلزىبا روزاخۇن، پاتىگۈل ئابلا، جاشۇئا فىرىمان، ئاينۇر دولقۇن، ئارزۇگۈل مۆمىن، گۈلباھار غوپۇر، مۇنەۋۋەر مەنسۇر، خاسىيەت ئالىم، رەيھانئاي مامۇت، رەنا يۈسۈپ، ئابدۇغېنى ئوسمان، ئايجامال مۆيدىن، تۇرسۇن ھەبىبۇللا.

دۇنياۋى ئىلمىي ئەسەر بولغان «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» دېگەن بۇ كىتابنى تەرجىمە قىلىش ئاسان ئىش ئەمەس ئىدى، كىتابنىڭ تەر-

جەمئىيەتنىڭ قىيىنلىقىدىن ئىبارەتتى، ئۇ، كەسىپىتە ۋە تەرجىمىدە پىشقان بىر مۇتەخەسسىسنىڭ قولىدىن چىقىشى كېرەك ئىدى، بىراق، بۇنداق كەسىپىي ئەخلاقنىڭ كەم ـ كوتىسىز قەھرىمانىنى ئەمدى كۆتۈۋەرگىلى بولمايتتى. قانداقلا بولمىسۇن، مىدىرلاش كېرەك ئىدى. «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» دېگەن بۇ نوپۇزلۇق ئەسەرنىڭ ئۇيغۇرچە تەرجىمىسى ئەنە شۇنداق بارلىققا كەلدى.

تەرجىمە داۋامىدا مەن بۇ كىتابنىڭ خەنزۇچىسى بىلەن ئىنگلىز ـ چىسىنى سېلىشتۇرۇپ كۆرۈپ باقتىم. ئەلۋەتتە، ئىنگلىزچە نۇسخا ئەسلىي نۇسخا بولۇش سۈپىتى بىلەن كىشىگە ئۆزگىچە ئىلھام، زوق ۋە تەسەۋۋۇر بېغىشلايتتى. ھەرقايسى ئاتالغۇلار، ئاپتورلار، مىسال كەلتۈرۈلگەن ئەسەرلەر ھەققىدە مەخسۇس ئىزاھ بېرىدىغان ئايرىم ئەسەرنىڭ بولۇشى لازىملىقىنى شۇ چاغدا تونۇپ يەتتىم. بىراق، بۇ يەنىلا ئالدىمىزدىكى خىزمەت. مەزكۇر ئەسەرنىڭ خەنزۇ ئەدەبىياتىدىكى تەتقىقات ۋە ئوبزورچىلىقتىكى ئورنى ناھايىتى يۇقىرى بولۇپ، ھەرقايسى ئالىملارنىڭ نوپۇزلۇق نەقىل مەنبەسى ئىدى. ئۇيغۇرچە نۇسخىنىڭ توغرا، ئېنىق بولۇشى ئۈچۈن، ئەسەرنىڭ تەرجىمىسىنى كۆرۈپ بېكىتىشنى شىنجاڭ ئۇنىۋېرسىتېتى فىلولوگىيە ئىنستىتۇتىنىڭ دوتسېنتى، دوكتور مەتتۇرسۇن ئەلى، كۆزگە كۆرۈنگەن ئەدەبىي تەرجىمان ئالىمجان ئازاتلارغا تاپشۇردۇق. ئۇلار تەرجىمىنى مەسئۇلىيەت ۋە ئەستايىدىللىق بىلەن كۆرۈپ چىقتى، ئۆزگەرتتى، ئىزاھاتلارنى ئىشلىدى، بەزى بابلارغا قول سېلىپ، قايتا ئىشلەپ چىقتى. تەرجىمىنىڭ توغرا ۋە ئىلمىي بولۇپ چىقىشىدا ئۇلار زور مېھنەت سەرپ قىلدى. بىز ئۇلارنىڭ ئەجرىگە سەمىمىي رەھمەت ئېيتىمىز.

كىتابنىڭ خەنزۇچە نەشرىگە لېيو شياڭيۇنىڭ «ۋېلىك ۋە ئۇنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ناملىق ئۇزۇن بىر كىرىش سۆزى بېرىلگەن بولۇپ، ۋېلىكنىڭ ئىلمىي ھاياتى ۋە نەتىجىلىرىنى، ئەدەبىيات نەزەـ

رىيەسى ۋە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ساھەسىدىكى ئورنى ۋە تۆھپىسى ھ
ىي بىزنىڭ قايتا تونۇشتۇرۇشىمىزغا ئورۇن قالمايدىغان دەرىجىدە
تەسىلىي تونۇشتۇرغان. بىز بۇ كىرىش سۆزنى ئەينەن ئالدۇق، بۇ
كىرىش سۆزنىڭ تەرجىمىسىنى شىنجاڭ ئۇنىۋېرسىتېتى فىلولوگى
يە ئىنستىتۇتىنىڭ دوتسېنتى ئابدۇللا مەتقۇربان تەرجىمە قىلىپ
چىقتى. بۇ يەردە ئۇنىڭ ئەمگىكىگىمۇ تەشەككۈر بىلدۈرىمىز. شۇنداق
قىلىپ، كوللېكتىپ ئەمگەكنىڭ مەھسۇلى بولغان بۇ كىتاب ئۇيغۇر
ئوقۇرمەنلىرى ۋە تەتقىقاتچىلىرىنىڭ قولىغا چىقىدىغان بولدى. مەـ
كۇر كىتابنى ئوقۇپ چۈشىنىش ھەممىلا ئادەمگە نېسىپ بولمىسا
كېرەك، ئۇ ئوقۇغۇچىلاردىن مۇئەييەن كەسىپىي بىلىم ئاساسىنى، يې ـ
تەرلىك تەھلىل قابىلىيىتىنى، تەتبىقلاشتىكى ئىجادىي تەپەككۇرنى
تەلەپ قىلىدۇ. خۇددى فەن جىڭجۇڭ (范景中)نامىلىق ئاپتور گومبـ
رىچنىڭ يىرىك نەزەرىيەۋى ئەسىرى «سەنئەت ھەققىدە قىسسە» گە
مەخسۇس شېئىر يازغاندەك، بىزنىڭمۇ بۇ ئەسەرگە شەرھ ۋە ئىزاھات
يېزىشىمىز كېرەكتۇ. بۇ ئالدىمىزدىكى خىزمەت بولۇپ، مۇناسىپ
بىر ئادەمنى كۈتىدۇ.

ئەلۋەتتە، بىزنىڭ خىزمىتىمىز بۇنىڭ بىلەنلا توختاپ قالسا بول ـ
مايدۇ، ئېدۋارد سەئىد (Edward Said)، جورجى لۇكاچ (Lukacs Georg)، فىرىدىرىك جېمسون (Fredric Jameson)، سىگمۇند فىرېئۇد (Sigmund Freud)، فىرانز فانون (Frantz Fanon)، رولان بارت (Foland Barthes)، خومى بابا (Homi Bhabba)، مىخائىل باختىن (Mikhail Bakhtin) قاتارلىق نۇرغۇن نەزەرىيە گىگانتلىرىنى بىلىش بىز ئۈچۈن ناھايىتى مۇھىم. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلىش تەشكىللەش، ئۇيۇشۇش ۋە ھەمكارلىششىنى تەلەپ قىلىدىغان ئېغىر ئەمگەك. بىزنىڭ ئەدەبىيات تەتقىقاتىمىز ۋە ئەدەبىي ئوبزورچىلىقىمىز ئالدىمىزدىكى ئەنە شۇ جاپالىق مۇساپىنى بېسىش داۋامىدا ئىلمىي پەللىگە يۈكسىلەيدۇ.

«ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نىڭ ئۇيغۇرچە تەرجىمىسىدە ساقلانغان مەسىلىلەر كۆپ بولۇشى مۇمكىن. مۇشۇنىڭ ئۈزىلا نۆۋەتتىكى تەنقىدىي تۇزىتىش ۋە مۇكەممەللەشتۈرۈش خىزمىتىنى تەلەپ قىلىدۇ.

2012 - يىلى مايى، ئۈرۈمچى

ۋېلېك ۋە ئۇنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى

لىيۇ شياڭيۇ

رېنى ۋېلېك (1903 ~ 1995) 20 - ئەسىردىكى تەسىرچان ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرى ۋە ئەدەبىيات ئوبزورچىلىرىدىن بىرى. ئۇنىڭ نەچچە ئون يىلدا يېزىلىپ، تاماملانغان سەككىز تومىلۇق «ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى: 1750 ~ 1950 - يىللار» دېگەن ئەسىرى ئەدەبىيات ساھەسىدىكىلەر تەرىپىدىن بىردەك «ئابىدە خاراكتېرلىك كاتتا ئەسەر» دېگەن ئېتىراپقا ئېرىشكەن؛ ئۇنىڭ ئوستىن ۋارېن بىلەن بىرلىشىپ يازغان «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ناملىق ئەسىرىمۇ نەشر قىلىنغان يېرىم ئەسىرگە يېقىن ۋاقىتتىن بېرى كىشىلەرنىڭ 20 نەچچە خىل تىلغا تەرجىمە قىلىنغان، دۇنيادىكى نۇرغۇن ئەللەرنىڭ ئالىي مەكتەپلىرىدە ئەدەبىيات كەسپىنىڭ دەرسلىكى قىلىنىپلا قالماي، يەنە دۇنيا كىلاسسىك ئەسەرلىرى قاتارىغا مۇ كىرگۈزۈلگەن. بۇنداق مۇھىم نەزەرىيەچى ۋە ئوبزورچى ئېلىمىزدىكى بەزى پېشۋا ئالىملارغىمۇ تونۇشلۇق ئىدى. مەسىلەن، جۇ گۇاڭچىيەن ئەپەندى 20 - ئەسىرنىڭ 60 - يىللىرىدا يازغان «غەرب ئېستېتىكا تارىخى» نىڭ ئاخىرىغا ئىلاۋە قىلىنغان «ئەسەرلەر تىزىمىلىكى» گە ۋېلېكنىڭ «ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى» نى كىرگۈزگەن ھەم ئۇنى «ماتېرىيالى ناھايىتى مول، بايان تەرتىپىمۇ ئىنتايىن ئېنىق» دەپ مۇئەييەنلەشتۈرۈش بىلەن بىللە، «دەۋرنىڭ ئومۇمىي روھىي قىياپىتىگە تازا ئەھمىيەت بېرىپ كېتەلمىگەن» لە-

كىدىن ئىبارەت ئاجىزلىقىنىمۇ كۆرسەتكەن[1]. چىەن جۇڭشۇ «بىگىز - نامە» دېگەن ئەسىرىنىڭ بىرقانچە جايىدا ئېلىمىز دەستۇرلىرىدىكى تەسۋىرلەرنى «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» دىكى قاراشلارنى مىسال كەل - تۇرۇش ئارقىلىق دەللىلىگەن[2]. 1980 - يىلى «ئەدەبىيات نەزەرىيە - سى» نىڭ بىز تەرجىمە قىلغان نۇسخىسى ئۇچ بىرلەشمە نەشرىياتى تەرىپىدىن نەشر قىلىنىپ ئىلىم ساھەسىدە زور تەسىر پەيدا قىلغان. بۇ كىتاب ئۇدا ئىككى قېتىم بېسىلغان، تىراژىمۇ نەچچە تۇمەنگە يې - تىپ نۇرغۇن ئەدەب ۋە ئالىملارنى ئۇنىڭدىكى نەزەرىيەلەردىن خە - ۋەردار قىلغان. شۇنىڭدىن ھازىرغىچە بولغان 20 يىلدا «ئەدەبىيات نە - زەرىيەسى» نۇرغۇن ئالىي مەكتەپلەرنىڭ ئەدەبىيات فاكۇلتېتلىرىدا دەرسلىك قىلىندى. مائارىپ مىنىستىرلىقىمۇ ئۇنى ئەدەبىيات فا - كۇلتېتى ئوقۇغۇچىلىرى ئوقۇشقا تېگىشلىك 100 كىتاب تىزىملە - كىگە كىرگۈزدى. ھالبۇكى 80 - يىللارنىڭ ئاخىرلىرىدىن كېيىن بۇ كىتاب سېتىلىپ بولدى. نۆۋەتتە ئىلىم ساھەسىنىڭ بۇ كىتابقا جىددىي ئېھتىياجى چۈشتى. شۇڭا بىز ئۇنىڭ ئىلگىرىكى تەرجىمە - سىگە ئازراق تۈزىتىش كىرگۈزۈپ قايتا نەشر قىلدۇرۇش ئالدىدا تۇ - رۇپتىمىز. ئارگىنىللارنى نەشرگە تاپشۇرۇشتىن بۇرۇن ۋېلىك ۋە ئۇ - نىڭ بۇ كىتابى ھەققىدە بىرقەدەر تەپسىلىي مۇھاكىمە ئېلىپ بېرىش - نى زۆرۈر دەپ قارىدۇق.

1

ۋېلىك نۇرغۇن دۇنياۋى كومپوزىتورلار، پەيلاسوپلار، پىسخو -

① جۇ گۇاڭچېەن: «غەرب ئېستېتىكا تارىخى»، بېيجىڭ، خەلق ئەدەبىياتى نەشرىياتى، 1979 - يىل نەشرى، ئىككىنچى قىسىم، 748 - بەت.

② چىەن جۇڭشۇ: «بىگىزنامە»، بېيجىڭ، جۇڭخۇا كىتابچىلىق ئىدارىسى، 1979 - يىلى نەشرى، ئىككىنچى قىسىم، 748 - بەت، تۆتىنچى قىسىم، 1421 - بەت.

لوگىلار ۋە ئەدەبىلەرنى يېتىشتۈرگەن مەدەنىيەت بۆشۈكى ۋېيېننادا 1903 - يىلى تۇغۇلغان. ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەرنىڭ مەدەنىيەت سا - پاسى ناھايىتى يۇقىرى ئىدى. دادىسى چېخىيەلىك بوننىسلاف ۋېلىك مۇزىكىغا ئىشتىياق باغلىغان قالتىس ناخشىچى بولۇپ، ۋاگنېرنىڭ ئوپېرالىرىغا باھا بېرىدىغان ماقالىلەرنى، چېخنىڭ داڭلىق كومپو - زىتورى سمىتانانىڭ تەرجىمھالىنى يازغان، چېخ شائىرلىرىدىن ۋېچرىج بىلەن ماخنىڭ شېئىرلىرىنى تەرجىمە قىلغان. ئانىسى جابۇ - لىر پولەك قېنى بار بىر پىرۇسىس ئاقسۆڭەك ئائىلىسىدە تۇغۇلغان بولۇپ، گېرمان، ئىتالىيان، فىرانسۇز، ئىنگلىز تىللىرىنى بىلىدە - غان، ناھايىتى يۇقىرى مەدەنىيەت ساپاسىغا ئىگە ئايال ئىدى. ئائىلە - سىدىكى قويۇق مەدەنىي مۇھىتتا ۋېلىك كىچىكىدىن باشلاپلا كىتاب ئوقۇشقا ئادەتلەنگەن، ئۇ ئەدەبىيات، تارىخ، دىن، پەلسەپە، جۇغراپىيە، ھەربىي ئىشلار قاتارلىق ساھەلەرگە ئائىت ئەسەرلەرنى قانماستىن ئوقۇغان، ھەمىشە ئوپېرالاردىن بەھرىلىنىپ تۇرغان، رويال چېلىش - نىمۇ ئۆگەنگەن. مەكتەپتە گېرمانچە، ئائىلىسىدە چېخچە سۆزلىگەن. ئۇ 10 يېشىدىن باشلاپ لاتىن تىلى ئۆگەنگەن، شۇنىڭدىن كېيىنكى سەككىز يىلدا ھەر ھەپتىسىگە سەككىز سائەت لاتىنچە ئەسەرلەرنى ئوقۇشنى داۋاملاشتۇرۇپ، سېسىرو، كايسار، كاتۇلۇس، ۋېرگىل، خوراس، ئوۋىد، تاكتۇس قاتارلىق مەشھۇر ئەدەبىلەرنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇغان. ئۇ يەنە 13 يېشىدىن باشلاپ گىرېكچە ئۆگىنىپ، سىنوفېن، ئەپلاتون، لۇشىئەن ۋە ھومېر ئەسەرلىرىنى ئوقۇغان. ئۇ ئىسكارلاتىنا بىلەن ئاغرىپ دەم ئالغان چېغىدا، دادىسى ئۇنىڭغا دىككېنسىنىڭ «پىكۇنكىنىڭ غەيرىي رەسمىي تەرجىمھالى» نى گېرمان تىلىدا ئوقۇپ بەرگەن؛ قايتىدىن مەكتەپكە بارغىنىدا گىرېكچە ئۆگىنىشتىن توختاپ قالغان بولسىمۇ، ئىنگلىزچە ئۆگىنىشنى باشلىغان، بۇ تاللاش ئۇنىڭ كېيىنكى ئۇزاق مەزگىللىك ئوقۇتۇش ۋە تەتقىقاتىغا ئاساس بولغان.

ئاۋستىرىيە - ۋېنگىرىيە ئىمپېرىيەسى غۇلىغاندىن كېيىن، ۋې -

لېكلار ئائىلىسى ۋېيېننادىن قەدىمىي، كاتولىك دىنى تۈسى قويۇق پىراگاغا كۆچۈپ كەلگەن. پىراگادا ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇۋاتقاندا، بۇ مەكتەپتە تارىخ، جۇغراپىيە، لاتىن ئەدەبىياتى، گېرمان ئەدەبىياتى، چېخ ئەدەبىياتى قاتارلىق دەرسلەر تەسىس قىلىنغان بولسىمۇ، لېكىن ئىنگلىزچە تەسىس قىلىنمىغانلىقتىن، ۋېلېك شېكېسپىر ۋە ئەنگلىيە رومانتىزمچى شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرىنى مەكتەپتىن ئۆيگە قايتقان چېغىدىلا ئوقۇيالىغان. ئۇنىڭدىن باشقا، ئۇ يەنە شوپېنخاۋېر، نىتچېلارنىڭ كۆپلىگەن ئەسەرلىرىنىمۇ ئوقۇغان. 1922 ـ يىلى ئۇ چېخىتىكى ئاتاقلىق چارلىز ئۇنىۋېرسىتېتى (هازىرقى پىراگا ئۇنىۋېرسىتېتى) غا كىرىپ گېرمان ئەدەبىياتى ئۆگىنىپ، تىل ـ ئەدەبىيات، سېلىشتۇرما فولكلور قاتارلىق دەرسلەرنى ئوقۇغان، ئاتايىن ھېيدېلبېرگقا بېرىپ، ئەينى چاغدا شېكېسپېر بىلەن گىيوتىنى سېلىشتۇرۇپ تەتقىق قىلىش بىلەن نام چىقارغان ئوبزورچى گۇندولفنىڭ لېكسىيەلىرىنى ئاڭلىغان. لېكىن، ئالىي مەكتەپتىكى دەرسلەر ئىچىدە ئاتاقلىق چېخ ئالىمى مادىشيۇس (1882 ~ 1945) سۆزلىگەن «ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تارىخى» ئۇنى ئۆزىگە ئەڭ كۈچلۈك جەلپ قىلغان. مادىشيۇس پىراگا تىلشۇناسلىق گۇرۇھىنىڭ ئاساسچىلىرىدىن بىرى بولۇپ، ۋېلېككە ئوخشاش، بالىلىق ۋاقتىنى ئاۋستىرىيەدە ئۆتكۈزگەن، مىللىي قىزغىنلىقى كۈچلۈك، پۈتۈن زېھنىنى چېخلارنىڭ مىللىي مەدەنىيىتىنى گۈللەندۈرۈشكە بېغىشلىغان كىشى ئىدى. ئۇ ئىنچام، يېڭىچە بىر خىل ئەدەبىي ئىستىلنى تەشەببۇس قىلغان، ئۇ قۇرغۇچىلارنى تىرىشىپ ئىزدىنىشكە، ئىجادىيەتكە يېتەكلىگەن، لېكىن مودا قوغلىشىشنى ۋە ئۆزگىچە يول تۇتۇشنى ئۇنچە ياقتۇرمىغان. ئۇ سۆزلىگەن «ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تارىخى» ئەينى چاغدىكى پىراگماتىزمنىڭ تەسىرىدىن تامامەن خالىي، يېڭىلىققا باي، جەلپكار ئىدى. ئۇنىڭ دەرسى ياش ۋېلېكقا ناھايىتى زور نەپ بەرگەن. شۇنىڭ بىلەن ئۇستاز ـ شاگىرت ئوتتۇرىسىدا ئىشەنچ ۋە دوستلۇق ئورنىغان. ۋېلېك مادىشيۇسنىڭ يېتەكلىشى بىلەن شېكېسپېر، رومانتىزمچىلارنىڭ ۋە ۋېكتورىيە دەۋرى شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرىنى قېتىرقىنىپ ئوقۇغان؛ مادىشيۇسنىڭ ئىككى كۆزى ئەما بولۇپ قالغاندىن كېيىن، ۋېلېك ئۇنىڭغا سېپېنسېرنىڭ «پەرى» ناملىق ئەسىرىنى تەسىرلىك قىلىپ ئوقۇپ بېرىپ، ئۇنىڭ سېپېنسېر ھەققىدىكى باشقىلارنىڭكىگە ئوخشىمايدىغان باھاسىنى ئاڭلىغان.

«كارلىلى ۋە رومانتىزم» ناملىق ماقالىسىگە تەييارلىق قىلىش ئۈچۈن ۋېلېك ئەنگلىيەنى 1924 ـ ۋە 1925 ـ يىلى ئىككى قېتىم ساياھەت قىلغان. ئەينى چاغدىكى ئەنگلىيەدە 17 ـ ئەسىردىكى دوننى، مارۋېل قاتارلىق مېتافىزىكچى شائىرلارغا قايتىدىن باھا بېرىلىۋاتقان بولۇپ، بۇ ھال ۋېلېكنىڭ زور قىزىقىشىنى قوزغىغان. دەل مۇشۇ مەزگىللەردە ۋېلېك ماقالىلىرىنى ئېلان قىلىشقا باشلىغان. ئۇنىڭ تۇنجى ماقالىسى «رومىيو ـ جۇلېيت» نىڭ چېخچە تەرجىمىسى ھەققىدىكى باھا ئىدى. ئۇنىڭ كېيىنكى ماقالىلىرىدە بايرون، شېلىي ۋە باشقا رومانتىزمچى شائىرلار مۇھاكىمە قىلىنغان ئىدى. ئۇ مادىشيۇسنىڭ يېتەكچىلىكىدە «كارلىلى ۋە رومانتىزم» ناملىق ماقالىسىنى تاماملاپ، كارلىلى مەرىپەتچىلىك ھەرىكىتىگە قارشى تۇرۇشتا قورالنى گېرمانىيە رومانتىزمىدىن ئالغان دېگەن يېڭى قاراشىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، ئىلىم ساھەسىنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1926 ـ يىلى ئەمدىلا 23 ياشقا كىرگەن ۋېلېك تىل ـ ئەدەبىيات بويىچە دوكتورلۇق ئىلمىي ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن.

چېخ مائارىپ مىنىستىرلىقىنىڭ قوللىشى بىلەن ۋېلېك ئەنگلىيەگە ئۈچىنچى قېتىم بېرىپ، «مارۋېلنىڭ باروك ۋە لاتىن شېئىرلىرى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى» ناملىق ئىلمىي ئەسىرىنى تاماملىماقچى بولغان بولسىمۇ، لېكىن ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتىدا فىرانسىيەلىك مەشھۇر ئەدەبىيات تارىخچىسى پېيىر لېگۇيېنىڭ مارۋېل ھەققىدە بىر كاتتا ئەسەر يېزىۋاتقانلىقىدىن خەۋەر تېپىپ، ئەسلىدە

كى تەتقىقات ئويىدىن ژاز كەچكەن. كېيىنچە، ئۇ ئوكسفورد ئۇنىۋېر-سىتېتىنىڭ تونۇشتۇرۇشى بىلەن خەلقئارا مائارىپ تەتقىقات ئورنى-نىڭ ياردىمىگە ئېرىشىپ، 1927 - يىلى ئامېرىكا پىرىنسىپتون ئۇنى-ۋېرسىتېتىغا كىرىپ تۇرلۇك بىلىم ئاشۇرۇش كۇرسلىرىغا قاتناش-قان، لېكىن ئۇ كۇرسلارنىڭ دەرسلىرى ئۇنى تازا جەلپ قىلالمىغاچ-قا، يەنە كېلىپ پىرىنسىپتون ئۇنىۋېرسىتېتىدا ھازىرقى زامان ئەدە-بىياتى بىلەن ئامېرىكا ئەدەبىياتى دەرسلىرى ئۆتۈلمىگەچكە، ۋېلىك مېنكىن، ژان ۋېك بىروكس بىلەن يېڭى گۇمانىزمچى بابىبىت ۋە مور قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى تەتقىق قىلىشقا يۇزلەنگەن.

شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ سىمىس ئىنستىتۇتىدا بىر يىل گېرمان-چىدىن دەرس ئۆتكەن. يانداۋرقى يىلى پىرىنسىپتونغا قايتىپ گېرمان-چىدىن دەرس ئۆتۈش بىلەن بىللە «گېگىل لوگىكىسى» لېكسىيەسى كۇرسىغا قاتناشقان. كارلىلى ھەققىدىكى ئىلگىرىكى تەتقىقات ئۇنى-تەبئىي ھالدا كولرىجغا يېتەكلىگەن، كولرىج ھەققىدىكى تەتقىقاتتا كانت بىلەن شېللىڭ كەم بولسا بولمايتتى، شۇنىڭ بىلەن ئۇ ئۆزى-نىڭ ئىككىنچى پارچە ئىلمىي ماقالىسىدە «كانتنىڭ ئەنگلىيەگە تە-سىرى» نى يازماقچى بولغان. كېيىنچە، ئەنگلىيە ئارقىلىق ۋەتەنگە قايتقان، بۇيۇك بىرىتانىيە كۇتۇپخانىسىدا كولرىجنىڭ «لوگىكا» ھەققىدىكى قول يازمىلىرىنى تەپسىلىي كۆرۈپ، بۇ ئەنگلىيە شائىرى ۋە ئوبزورچىسىنىڭ گېگىل ئىدىيەسىدىن پايدىلىنىشتىكى ئارتۇق-چىلىق ۋە يېتەرسىزلىكلىرى ھەققىدە ئىزدەنگەن.

1930 - يىلى كۆزدە، ۋېلىك چارلىز ئۇنىۋېرسىتېتىغا قايتىپ، تېزلا «كانت ئەنگلىيەدە: 1793 - 1838 - يىللار» نامىلىق مەخسۇس ئەسىرىنى تاماملىغان ھەمدە پىراگا تىلشۇناسلىق گۇرۇھىنىڭ پائا-لىيەتلىرىگە ئاكتىپ قاتناشقان، ئۇ ئۇنىۋېرسىتېتتا دەرس سۆزلەش، ئىنگلىز چىدىن دەرس ئۆتۈش بىلەنلا قالماي، يەنە كونرادنىڭ «پۇر-سەت»، لاۋرېنسنىڭ «ئوغلى بىلەن ئاشنىسى» قاتارلىق ئەسەرلىرىنى

چېخچىغا تەرجىمە قىلغان ھەمدە چېخچە، ئىنگلىزچە، گېرمانچە زۇر-نالالاردا ۋە پىراگا گۇرۇھىنىڭ مەتبۇئاتلىرىدا رېچاردس، لېۋىس، ئېمپسون قاتارلىق كامبىرىج ئوبزورچىلىرىنى باھالايدىغان ماقالە-لەرنى ئېلان قىلدۇرغان. بۇ مەزگىلدە رۇسىيە شەكىلچىلىكى بىلەن چېخ قۇرۇلمىچىلىقى ھەققىدىكى نەزەرىيەلەر ئۇنىڭ كۆچلۈك قىزى-قىشىنى قوزغىغان، بۇنىڭ بىلەن ئۇ شىكلوۋسكىي، ياكوبسون، مۇ-كاروۋسكىي، ئىنگاردىن قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىگە ئالاھىدە دىققەت قىلغان.

1935 ~ 1939 - يىللىرى ۋېلىك لوندون ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئو-قۇتقۇچىلىق قىلغاندا، پىراگا تىلشۇناسلىق گۇرۇھىنىڭ ماقالىلەر توپلىمىنىڭ 6 - تومىغا كىرگۈزۈلگەن «ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيە-سى» ناملىق مۇھىم ماقالىسىنى يازغان، ماقالىدە ئۇ تۇنجى قېتىم ئىنگلىزچە ئارقىلىق رۇسىيە شەكىلچىلىكى بىلەن ئىنگاردىننىڭ ھادىسەشۇناسلىقىغا باھا بەرگەن. «تەپسىلىي كۆزىتىش» ژۇرنىلىدا لېۋىس بىلەن مۇنازىرىلىشىپ، لېۋىسنىڭ ئەپلاتوندىن بۇيانقى غايە-پەرلىك بىلەن رومانتىزم ھەققىدىكى چۈشەنچىلىرىنىڭ يېتەرلىك بولمىغانلىقىدىن ئىبارەت خاتالىقلىرىنى تەنقىد قىلغان[①].

1939 - يىلى ئەتىيازدا گىتلېر گېرمانىيەسى پىراگانى بېسىۋال-غاندا، ۋېلىك تۇرمۇش مەنبەسىدىن مەھرۇم قالغان، لېكىن ناھايىتى تېزلا ئامېرىكىلىق ئالىملارنىڭ ياردىمىگە ئېرىشكەن. يېڭى گۇمانىزم قارىشىنى ياقلايدىغان ئىۋژادىكى ئىشتاتلىق ئۇنىۋېرسىتېت ئەدەبىيات ئىنستىتۇتىنىڭ مۇدىرى فوستېر ۋېلېكنى مەزكۇر مەكتەپتىكى ئىنگلىز تىلى فاكۇلتېتىنىڭ لېكتورلۇقىغا تەكلىپ قىلغان، ۋېلىك ئەر - خوتۇن كامبىرىجدا يەنە ئالتە ھەپتە توختاپ، شۇ يىلى 1 -

① 1937 - يىلى ۋېلىك «تەپسىلىي كۆزىتىش» ژۇرنىلىنىڭ 5 - سانىدا «ئەدەبىي ئوبزور ۋە پەلسەپە» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ. لېۋىسنى تەنقىد قىلغان. بۇ ژۇرنالنىڭ شۇ يىللىق 6 - سانىدا ئۇلارنىڭ مۇنازىرىسى باشلانغان.

سېنتەبىردە، يەنى ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغان كۈنى ئىوۋا شەھىرىدىكى بىر تۇرالغۇغا كېلىپ جايلاشقان.

ئىوۋادىكى ئىشتاتلىق ئۇنىۋېرسىتېتتا ۋېلېك «ياۋروپا پىروزچىلىقى» دېگەن دەرس بىلەن «گېرمان ـ ئىنگلىز ئەدەبىياتى مۇناسىۋىتى» كۇرسىنى ئېچىپ، پىكىرداش بىرقانچە ئىشداشلار بىلەن تونۇشقان، ئۇلاردىن ئوستىن ۋارېن بىلەن قويۇق باردى ـ كەلدى قىلىشقان. ئەينى چاغدىكى ئامېرىكا ئىلىم ساھەسى بىلەن ئەنگلىيە ئىلىم ساھەسى ئۇنچە پەرق قىلمايتتى، كۆپچىلىك ئالىملار يەنىلا كونىچە، پىراگماتىزملىق تەتقىقات ئۇسۇلىنى قوللىناتتى، ئەمما يەنە بىر بۆلۈك ئالىملار ئەنئەنىۋى ئۇسۇللارنى قايتىدىن تونۇشنى تەشەببۇس قىلاتتى، بۇ ئىككى گۇرۇھ ئوتتۇرىسىدا تارىخىي ئوبزورچىلىقىغا ئەھمىيەت بېرىش كېرەكمۇ ياكى ئېستېتىكىلىق ئوبزورچىلىققا ئەھمىيەت بېرىش كېرەكمۇ، پاكىتنى ئاساس قىلىش كېرەكمۇ ياكى چۈشەنچىنىمۇ دېگەن مەسىلىلەرنى چۆرىدەپ ھە دېگەندە مۇنازىرىلەر بولۇپ تۇراتتى، لېكىن مۇنازىرىلەشكۈچى ھەر ئىككىلا تەرەپنىڭ نەزەرىيە جەھەتتىكى ئاڭلىقلىقى يېتەرسىز ئىدى. ۋېلېك فوستېرنىڭ يېڭىچە گۇمانىزم مەۋقەسىنى ھەمدە ئۇ رەھبەرلىك قىلغان ئىسلاھاتنى قوللىغان ھەمدە ئۇنى نەزەرىيە جەھەتتىن شەرھلىمەكچى بولغان، شۇنىڭ بىلەن «ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيەسى»نى تۇزىتىپ قايتىدىن ئېلان قىلدۇرغان، «ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىنىڭ باشلىنىشى» نى نەشر قىلدۇرغان (شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1941 ـ يىلى نەشرى)، «تىل ـ ئەدەبىيات پەسىللىك ژۇرنىلى» نىڭ ئورۇنباسار مۇھەررىرلىك ۋەزىپىسىنى ئوستىگە ئېلىشقا باشلىغان.

بۇ مەزگىلدە ۋېلېك ئىلگىرى ـ كېيىن بولۇپ «يېڭى تەنقىدچىلىك گۇرۇھى» نىڭ WK ۋىموسات، C بىروكس، A تات. RP ۋارېن قاتارلىق بىرنەچچە ئاتامانى بىلەن تونۇشقان. يېڭى تەنقىدچىلىك گۇرۇھىنىڭ نەزەرىيەلىرى ۋېلېكقا چوڭقۇر تەسىر قىلغان، ئۆز نۆۋىتىدە ئۇ يېڭىچە گۇمانىزم نەزەرىيەلىرىنىڭ يېتەرسىزلىكلىرىنى چوڭقۇر ھېس قىلغان، شۇنىڭ بىلەن ئوستىن ۋارېن بىلەن ھەمكارلىشىپ «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى»نى يېزىشقا بەل باغلاپ، نۆۋەتتىلىق ھالدا ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ماھىيىتى، فۇنكسىيەسى، ئىچكى قۇرۇلمىسى ۋە شەكلى قاتارلىق تەرەپلىرىدىكى ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇھاكىمە قىلماقچى، شۇنىڭ بىلەن بىللە ئەدەبىيات بىلەن ئۇنىڭغا يېقىن كېلىدىغان پەنلەرنىڭ مۇناسىۋەتلىرىنى شەرھلىمەكچى بولغان.

ئۇرۇش تۇپەيلىدىن، ۋېلېكنىڭ پىراگا ئېقىمىدىكىلەر بىلەن بولغان ئالاقىسى ئۇزۇلۇپ قالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ نەزەرىيەگە بولغان قىزىقىشى بارغانسېرى ئېشىپ بارغان. 1944 ـ يىلى ئۇ پروفېسورلۇققا كۆتۈرۈلگەن، ياندۇرقى يىلى يازدا، ۋېلېك روكفېللېر فوند جەمئىيىتىنىڭ ياردىمىدە ماساچۇستېس كامبىرىجدا ۋارېن بىلەن مۇۋەپپەقىيەتلىك ھەمكارلىشىپ، «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نىڭ ھەرقايسى باب، پاراگرافلىرى ھەققىدە پىكىر ئالماشتۇرغان ھەمدە بەزى بابلارنى يېزىپ تاماملىغان.

شۇ يىلى كۈزدە، ئۇلار ئىوۋاغا قايتقاندا، ۋېلېكنىڭ ئىلگىرىكى ئۇستازى مادىشىۋىنىڭ چېخ ئازاد بولۇشتىن بۇرۇنلا قازا قىلغانلىقى خەۋىرى يېتىپ كەلگەن. ئۇ ئەمدى پىراگاغا قايتىپ ئۇستازىنىڭ ئىشلىرىغا ۋارىسلىق قىلىش نىيىتىگە كەلگەندە، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى ئوقۇتقۇچىلىققا تەكلىپ قىلىدىغانلىقىنى بىلدۇرگەن. شۇنىڭ بىلەن ئۇ پىراگاغا قايتىش نىيىتىدىن يېنىپ، ئامېرىكىدا قېلىپ قالغان ھەمدە ئامېرىكا تەۋەلىكىگە ئۆتكەن. بۇ چاغدا، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى ئۇنىڭغا پەخرىي ماگىستىرلىق ئۇنۋانى بېرىپ، ئۇنى «ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى» مەجمۇئەسىنىڭ تەھرىرلىك خىزمىتىگە قاتنىشىشقا تەكلىپ قىلغان. ئۇ يالى ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىسلاۋىيان ئەدەبىياتى ۋە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات پىرو-

فېسسورلۇقنغا تەكلىپ قىلىنىپ، «رۇسىيە پىروزىچىلىقى» دەرسىنى ئۆتكەن. ئۇ بۇنداق دەرسلەرنىڭ ئەنئەنىۋى قۇرۇلمىسى بىلەن مېتو-دىدا ئەزەلدىنلا يېتەرسىزلىك بارلىقىنى ھېس قىلغان، چۈنكى ئۇ نۇرغۇن ئوخشىمىغان مىللەتلەر ئەدەبىياتى ئىچكى باغلىنىشلىققا ئە-گە، بولۇپمۇ قەدىمكى گىرېتسىيە، رىم ئەنئەنىسىگە ئىگە ياۋروپا ئە-دەبىياتى ئەسلىي ئورگانىك بىر پۈتۈن گەۋدە دەپ قارىلىشى كېرەك، شۇنداق بولغانلىقتىن، ئەدەبىيات دەرسلىرىنىڭ قۇرۇلمىسى بىلەن مېتودى ئىلگىرىكى دۆلەتلەر ئەدەبىياتىدىن مىللەت چېگرasi ھالقە-غان دائىرىگە تەرەققىي قىلىشى كېرەك، دەپ ھېسابلىغان. 1947 – يىلى ۋە 1948 – يىلىدىكى ئىككى يازدا ۋارېن يالىغا كېلىپ، ۋېلېك بىلەن بىرلىكتە «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نى يېزىشنى داۋاملاشتۇرغان.

1947 – ۋە 1948 – يىللىرى ۋېلېك مىننېسوتا ئۇنىۋېرسىتېتى ۋە كولۇمبىيە ئۇنىۋېرسىتېتىدا لېكسىيە سۆزلىگەن. 1948 – يىلى كۈزدە يالى ئۇنىۋېرسىتېتىدا سېلىشتۇرما ئەدەبىيات فاكۇلتېتى تە-سىس قىلىنغاندا ۋېلېك بۇ فاكۇلتېتنىڭ تۇنجى نۆۋەتلىك مۇدىرلە-قىغا تەكلىپ قىلىنغان ھەمدە ئەينى ۋاقىتتا يېگىدىن تەسىس قە-لىنغان «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنىڭ تەھرىر ھەيئىتى بو-لۇپ قالغان. بۇ ژۇرنالنىڭ تۇنجى سانىدا ئۇ ئارتۇر لوۋېجوي بىلەن مۇنازىرە قىلىنغان مەشھۇر ئىلمىي ماقالىسى «ئەدەبىيات تارىخىدىكى رومانتىزم چۈشەنچىسى» نى ئېلان قىلدۇرۇپ، لوۋېجويىنىڭ غەربىي ياۋروپا رومانتىزمى بىر پۈتۈن گەۋدە ئەمەس، دېگەن قارىشىغا رەددىيە بەرگەن[1]. 1949 – يىلى يازدا ۋېلېك JC رانسوم، A تات ۋە Y ۋىن-تېرس قاتارلىق يېڭى تەنقىدچىلەر قاتارىغا كىرىپ، كېنىيون ئىنىس-تىتۇتىنىڭ تەتقىقاتچىسى بولۇپ قالغان. بۇ يىلى «ئەدەبىيات نەزەر-

① ۋېلېكنىڭ بۇ ماقالىسى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنىڭ تۇنجى سانى (1949 – يىللىق قىشلىق سان) بىلەن 2 – سانى (1950 – يىللىق ئەتە-

يەسى» نەشر قىلىنغان، شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن «ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى: 1750 ~ 1950» نى يېزىشقا كىرىشكەن.

20 – ئەسىرنىڭ 50 – يىللىرىدا ۋېلېك ئىلمىي ھاياتىنىڭ ئاجا-يىپ رونىق تاپقان مەزگىلىنى كۆتۈۋالغان. شۇنىڭدىن ئېتىبارەن، ئۇ-نىڭ ئەسەرلىرى، ئىلمىي ماقالىلىرى، كىتابلار ھەققىدىكى تەقرىز-لىرى، ئۇ يازغان خەۋەرلەر، شۇنىڭدەك تۇرلۇك ماقالىلەر ئارقا – ئار-قىدىن يورۇقلۇققا چىققان، ئۇنىڭ مۇپەسسەل بايانلىرى ئامېرىكا، ئەنگلىيە، گېرمانىيە، فىرانسىيە، رۇسىيە، ئىتالىيە، چېخ، پولشا قا-تارلىق نۇرغۇن ئەللەرنىڭ پەلسەپە، ئېستېتىكا، تارىخ، ئىدېئولوگىيە تارىخى، ئەدەبىيات تارىخى، ئەدەبىيات ئوبزورى، ئەدەبىيات نەزەرىيە-سى، ئەدەبىيات پىكىر ئېقىمى ۋە ھەرىكەتلىرى، ئەدەبىياتنىڭ دەۋر-لەرگە بۆلۈنۈشى، ژانىر، ئۇسلۇب قاتارلىق ساھەلىرىگىچە چېتىلىدۇ.

1955 – يىلى يالى ئۇنىۋېرسىتېتى ئۇنىڭ «ھازىرقى زامان ئەدە-بىي ئوبزورچىلىق تارىخى» دېگەن ئەسىرىنىڭ بىرىنچى، ئىككىنچى تومىنى نەشر قىلغان؛ 1963 – يىلى ئامېرىكىدىكى چېخ سەنئەت ۋە پەن تەتقىقات جەمئىيىتى ۋېلېكنىڭ 60 ياشقا كىرگەنلىكى مۇناسە-ۋىتى بىلەن ئۇنىڭ «چېخ ئەدەبىياتىغا ئائىت ماقالىلىرى» نى نەشر قىلدۇرغان، شۇ يىلى يالىدا «ئوبزور ئۇقۇمى» نەشر قىلىنغان؛ 1965 –

يازلىق سان) دا ئۇلاپ بېسىلغان. ئۇ كېيىنچە ۋېلېكنىڭ «ئوبزور ئۇقۇمى» دې-گەن ئەسىرى (يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1963 – يىلى نەشرى) گە كىر-گۈزۈلگەن. مۇئەللىپ تۇزگەن «ئەدەبىيات پىكىر ئېقىملىرى ۋە ئەدەبىيات ھە-رىكەتلىرى ئۇقۇملىرى» (بېيجىڭ، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى 1989 – يىلى نەشرى 105 ~ 187 – بەتلەر) غا قارالسۇن. لاۋېجويىنىڭ ماقالىسىنىڭ تې-مىسى «رومانتىزمنى پەرقلەندۈرۈش ھەققىدە» بولۇپ، دەسلەپتە «ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى مەجمۇئەسى» نىڭ 29 – سانىدا (1924 – يىلى) ئېلان قىلىنغان، ئۇنىڭ «ئىدېئولوگىيە تارىخىغا ئائىت ماقالىلەر توپلىمى» (بالتىمور، 1948 – يىلى نەشرى) گە كىرگۈزۈلگەن.

يىلى پىرىنسىپتون ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى ئۇنىڭ يەنە بىر ماقالە-لەر توپلىمى «سېلىشتۇرۇش: 19 ـ ئەسىردىكى گېرمانىيە، ئەنگلىيە، ئامېرىكىدىكى ئىدىيەلەر بىلەن ئەدەبىياتنىڭ مۇناسىۋىتى ھەققىدە تەتقىقات» نى نەشر قىلغان، بۇ يىلى يالىدا «ئوبزورچىلىق تارىخى» نىڭ ئوچىنچى ۋە تۆتىنچى تومى نەشر قىلىنغان؛ 1970 ـ يىلى يالىدا ئۇنىڭ ماقالىلەر توپلىمىنىڭ تۆتىنچىسى «پەرق: ئوبزور ئۇقۇمىنىڭ داۋامى» نەشر قىلىنغان؛ 1981 ـ يىلى ۋاشىڭتۇن ئۇنىۋېرسىتېتى ئۇنىڭ مۇشۇ مەكتەپتە سۆزلىگەن نۇتۇقلىرىنى توپلاپ «تۆت نەپەر ئوبزورچى: كىروسى، ۋالېرى، لۇكاس ۋە ئىنگاردىن» دېگەن ماۋزۇدا نەشر قىلدۇرغان؛ 1982 ـ يىلى شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى ئۇنىڭ 20 ـ ئەسىرنىڭ 70 ـ يىللىرىدا يازغان ماقالىلىرىنى توپلاپ «ئوبزور ئۇقۇمى» نىڭ داۋامى سۈپىتىدە «ئەدەبىياتقا ھۆجۇم» نامىدا نەشر قىلدۇرغان؛ 1986 ـ يىلى يالىدا «ئوبزورچىلىق تارىخى» نىڭ بەشىنچى، ئالتىنچى تومىلىرى، 1991 ـ يىلى يەتتىنچى تومى، 1992 ـ يىلى سەككىزىنچى تومى نەشر قىلىنغان[1].

ۋېلېك مول ھەم چوڭقۇر بىلىمى، شۇنىڭدەك ئالدىنقى قاتاردا تۇ-رىدىغان ئىلمىي پائالىيەتلىرى ھېسابىغا ناھايىتى يۇقىرى شەرەپلەر-گە ئىگە بولغان: ئۇ خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتى، ئوكسفورد ئۇنىۋېرسى-تېتى، كولومبىيە ئۇنىۋېرسىتېتى، رىم ئۇنىۋېرسىتېتى، مىيۇنخېن ئۇنىۋېرسىتېتىغا ئوخشاش دۇنيادىكى داڭلىق ئۇنىۋېرسىتېتلارنىڭ پەخرىي دوكتورى بولغان؛ يالى ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىسلاۋىيان ئەدەبى-

① ۋېلېك مۇئەللىپىكە «ئەدەبىياتقا ھۆجۇم»نى سۇۋغا قىلغان ھەمدە يالى ئۇ-نىۋېرسىتېتى نەشرىياتىغا «ئوبزورچىلىق تارىخى» نىڭ بەشىنچى، ئالتىنچى تومىلىرىنى ماڭا ئەۋەتىپ بېرىشنى ھاۋالە قىلغان؛ ۋېلېكنىڭ ئايالى رونا ۋېلېك يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتىغا بۇ كىتابنىڭ يەتتىنچى، سەككىزىنچى تومى-لىرىنى ئەۋەتىپ بېرىشنى ھاۋالە قىلغان. نۆۋەتتە ئېلىممىزدە «تۆت نەپەر ئوبـ-زورچى» بىلەن «ئوبزورچىلىق تارىخى» نىڭ بىرىنچىدىن بەشىنچىگىچە تومىلـ-رىنىڭ خەنزۇچە تەرجىمىسى بار.

ياتى فاكۇلتېتىنىڭ پىروفېسسورى ۋە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات فا-كۇلتېتىنىڭ مۇدىرى بولغاندىن سىرت، يەنە خارۋارد ئۇنىۋېرسىتې-تى، پىرىنسىپتون ئۇنىۋېرسىتېتى، كالىفورنىيە ئىشتاتلىق ئۇنى-ۋېرسىتېتىنىڭ باركلېي مەكتەپ رايونى، ئىندىيانا ئۇنىۋېرسىتېتى، ھاۋاي ئۇنىۋېرسىتېتى ۋە دۇنيادىكى باشقا نۇرغۇن داڭلىق ئۇنىۋېر-سىتېتلارنىڭ تەكلىپلىك پىروفېسسورى بولغان؛ ئۇچ قېتىم گۇگ-گېنخېيىم ئوقۇش پۇلى مۇكاپاتىغا، بىر قېتىم فۇلبۇرائىت ئوقۇش پۇلى مۇكاپاتىغا، كۆپ قېتىم روكېفېللىر، بوبلىنگېن قاتارلىق فوندلارنىڭ ياردىمىگە، شۇنىڭدەك ئامېرىكا ئىلمىي تەشكىلاتلىرى دائىمىي ئەزالىرىنىڭ گەۋدىلىك مۇلازىمەت مۇكاپاتى قاتارلىقلارغا ئېرىشكەن؛ ئامېرىكا ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتىنىڭ ئورۇنباسار رەئىسى (1964 ـ يىلى)، خەلقئارا سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ئىلمىي جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى (1961 ~ 1964 ـ يىللىرى)، ئامې-رىكا چېخ ئىلمىي تەتقىقات جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى (1962 ~ 1965 ـ يىللىرى) قاتارلىق ۋەزىپىلەرنى ئۆتىگەن. ئۇ ئوقۇتقان ئوقۇغۇ-چىلاردىن نۇرغۇنلىرى ھازىر داڭلىق ئالىملاردىن بولۇپ قالدى.

2

ئەدەبىيات نەزەرىيەسى بىلەن ئەدەبىيات ئوبزورىنى ۋېلېك ئۆمۈر-لۈك كەسىپ قىلغان. ئۇنىڭ نەزەرىيە جەھەتتىكى ئىزدىنىشلىرى ئە-دەبىيات ئونتولوگىيەسى («ئەدەبىيات نەزەرىيەسى»، «ئەدەبىيات نەزە-رىيەسى، ئەدەبىيات ئوبزورى ۋە ئەدەبىيات تارىخى»، «پىراگا گۇرۇھـ-دىكىلەرنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە ئېستېتىكىلىق ئىدىيەلىرى» قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، ئەدەبىيات تارىخى («ئەدەبىيات تا-رىخى نەزەرىيەسى»، «ئەدەبىيات تارىخىدىكى تەدرىجىي تەرەققىيات ئۇ-قۇمى»، «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ زاۋاللىققا يۈزلىنىشى»، «ئەنگلىيە ئە-

دەبىيات تارىخىنىڭ باشلىنىشى» قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، ئەدەبىيات ئوبزورى («ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى»، «20 ـ ئەسىر ئەدەبىي تەنقىدچىلىكىدىكى ئاساسىي ئېقىملار»، «يېڭى تەنقىدچىلىكىنىڭ باش ـ ئاخىرى»، «ئوبزور ئۇقۇمى»، «پەرقلەندۇ - رۇش: ئوبزور ئۇقۇمىنىڭ داۋامى»، «رۇسىيە شەكىلچىلىكى» قاتار - لىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ) ۋە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات («سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ نامى ۋە ماھىيىتى»، «سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ ھازىر - قى ھالىتى»، «سېلىشتۇرما ئەدەبىياتتىكى كىرىزىس»، «كانت ۋە ئەنگ - لىيە» قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ) قاتارلىق نۇرغۇن ساھەلەرگە تۇتىشىدۇ. ئەدەبىي ئوبزورچىلىقتا ئۇ، ياۋروپا، ئامېرىكىدىكى نۇرغۇن يازغۇچىلار، ئەسەرلەر ھەققىدە ئوبزورلارنى ئېلان قىلغان، ئۇنىڭدىن باشقا، ۋېلېك يەنە نۇرغۇن ئوبزورچىلار ۋە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىگە باھا بەرگەن، شۇنداق بولغاچقا، ئۇ ئاتاقلىق نەزەرىيەچى ۋە ئوبزورچى دەپلا ئەمەس، بەلكى يەنە «ئوبزورچىلارنىڭ ئوبزورچىسى» دەپمۇ ئاتالغان.①

«ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» بىلەن «ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزور - چىلىق تارىخى» ۋېلېكنىڭ ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە ئىككى ئە - سىرى ھېسابلىنىدۇ.

«ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ئەدەبىيات ھەققىدە ئومۇمىي جەھەتتىن ئېلىپ بېرىلغان نەزەرىيەۋى ئىزدىنىش بولۇپ، ئەدەبىياتنىڭ تەبە - رى، ماھىيىتى، رولى، قۇرۇلمىسى شۇنىڭدەك ئەدەبىيات تەتقىقات - لىنىڭ ئوبيېكتى ۋە تەتقىقات مېتودى قاتارلىق تۈپ مەسىلىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، شۇڭا ئۇ ھەم ئونتولوگىيەلىك، ھەم مېتودولوگىيە - لىك ئەھمىيەتكە ئىگە. ئۇنىڭ ئەنئەنىۋى «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى»، «ئەدەبىيات ھەققىدە ئومۇمىي بايان» كەبى كىتابلاردىن تۈپ پەرقى ئۇ - نىڭ ئىككى نەپەر ئاپتورىنىڭ «ئەدەبىيات تەتقىقاتى مۇتلەق ھالدىكى

① 1974 ـ يىلى «نىيۇيورك ۋاقتى گېزىتى» نىڭ بىر پارچە ئىمزالىق ما - قالىسىدە ۋېلېك «the supreme critic of critics» دەپ تەرىپلەنگەن.

(ئەدەبىيات، ھەققىدە بولۇشى كېرەك» لىكىگە چوڭقۇر ئىشەنگەنلى - كىدە①. چۈنكى ئۇلار ئەدەبىياتتىكى «تاشقى تەتقىقات» بىلەن «ئىچكى تەتقىقات» نى پەرقلەندۈرگەن ھەمدە تەتقىقاتنىڭ مۇھىم نۇقتىسىنى ئەدەبىياتتىكى ئىچكى تەتقىقاتقا قاراتقان. ئەدەبىيات تەتقىقاتىنى بۇنداق پەرقلەندۈرۈش «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نىڭ تۇنجى مۇھىم نۇقۇپسى ھېسابلىنىدۇ.

ئەدەبىياتتىكى ئاتالمىش «تاشقى تەتقىقات» نىڭ ئاساسلىنىدىغىنى ئەدەبىيات بىلەن دەۋر، ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەت، ئەدەبىيات بىلەن تارىخنىڭ مۇناسىۋىتى بولۇپ، ئۇنىڭ نەزەرىيەۋى تەييارلىقى ئەپلا - تۇن، ئارىستوتېلدىن بۇيان نەچچە مىڭ يىل داۋاملىشىپ كەلگەن «تەقلىد تەلىماتى» بىلەن «قايتا گەۋدىلەندۈرۈش تەلىماتى»، يەنى ئەدە - بىيات رېئال تۇرمۇشنىڭ تەقلىدى ۋە قايتا گەۋدىلەندۈرۈلۈشى دېگەن - دىن ئىبارەت. رومانتىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيەلىرى باش كۆتۈر - گەندىن كېيىن «ئىپادىلەش تەلىماتى» نەزەرىيەچىلىرى بىلەن ئوب - زورچىلار نەزىرىگە ئېلىنىپ كەلگەن بولسىمۇ، لېكىن يازغۇچىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەتتىكى رولىنى تەكىتلەيدىغان بۇ قاراش يەنىلا ئەدە - بىياتتىكى «تاشقى تەتقىقات» قا مەنسۇپ.

غەربنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى بىلەن ئوبزورى قەدىمكى گىرېت - سىيە، رىم دەۋرىدىن تارتىپ ئوتتۇرا ئەسىرلەر، ئەدەبىيات ـ سەنئەت - نىڭ قايتا گۈللىنىشى، كىلاسسىزم، رومانتىزمدىن تاكى رېئالىزم - غىچە بولغان ھەرخىل ئەدەبىيات نەزەرىيەلىرى باشتىن ـ ئاخىر تەق - لىد ـ قايتا گەۋدىلەندۈرۈش ـ ئىپادىلەش دېگەن مۇشۇ ئاساسىي لىنىيەنى ياقلىغان، ئوبزورچىلارنىڭ نەزىرى ھەمىشە ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدا تۇرىدىغان مەسىلىلەرنى چۆرىدىگەن ـ يۇ، دەل ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىگە ئونچە ئېتىبار بېرىلمىگەن. بۇ خىل خاھىش سوۋېت ئىتتە - پاقىدا ئاتالمىش سوتسىيالىستىك رېئالىزم نەزەرىيەلىرىدە تەرەققىي

① مۇشۇ كىتابنىڭ تۇنجى نەشرىگە كىرىش سۆزىگە قارالا.

قىلىپ چەككە يەتكەن. ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرىنىڭ مۇھاكىمە نۇقتىلىرى ئەدەبىيات تۈرمۇشنى قانداق قىلغاندا تېپىكلەشتۈرۈپ قايتا گەۋدىلەندۈرىدۇ، ئەدەبىيات قانداق قىلغاندا دەۋر ئۇچۇن، جەمئىيەت ئۇچۇن، سىياسىي ئۇچۇن تېخىمۇ ياخشى خىزمەت قىلالايدۇ، ئەدەبىيات قانداق قىلغاندا ئۆزىنىڭ كىشىلەرنى تەربىيەلەش ـ ئاقارتىش رولىنى ئىشقا ئاشۇرالايدۇ قاتارلىق مەسىلىلەرگە مەركەزلىشىپ قالغان؛ تەنقىدچىلەرنىڭ كۆڭۈل بۆلىدىغىنىمۇ ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ مەزمۇنى، باش تېمىسى، پېرسوناژلىرى بىلەن رېئال تۈرمۇشنىڭ مۇناسىۋىتى، ئەدەبىيات ـ سەنئەتچىلەرنىڭ تۈرمۇشنى ئىگىلىشى دېگەندەك مەسىلىلەر بولغان. يېقى جۈڭگو قۇرۇلغاندىن كېيىن، بىزنىڭ نەزەرىيەچىلىرىمىز ۋە ئوبزورچىلىرىمىز سوۋېت ئىتتىپاقىدىكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئىدىيەلىرىنىڭ توزانلىرىغا يېقىندىن ئەگىشىپ، يەنىلا ئەدەبىياتقا سىرتتىن كىرىدىغان بۇنداق نەزەرىيەۋى يۆنىلىشنى بويلاپ ماڭدى. تەبىئىيكى، قەدىمدىن ھازىرغىچە، ئېلىمىزدىن چەت ئەللەرگىچە نەچچە مىڭ يىل داۋاملىشىپ كەلگەن تاشقى تەتقىقاتنى ئاساس قىلىدىغان بۇنداق ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنىڭمۇ داۋالىسى بار، چۈنكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت رېئاللىق بىلەن، تۈرمۇش بىلەن، تارىخ بىلەن، دەۋر بىلەن بولغان زىچ ئالاقىدىن ئايرىلىپ كېتەلمەيدۇ، ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ كىشىلەرنى تەربىيەلەش ـ ئاقارتىش رولى بولمىسىمۇ بولمايدۇ، لېكىن مەسىلىنىڭ ئاچقۇچى شۇنىڭدىكى، بۇ خىل مۇناسىۋەتلەرنى ھەددىدىن ئارتۇق تەكىتلەۋەرگەندە ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ ئۆز نەزەرىيىلىرى ھەققىدىكى تەتقىقاتلار كۆمۈلۈپ قالىدۇ ياكى ئۇلارغا سەل قارىلىدۇ ـ دە، بۇنىڭ بىلەن ئەدەبىيات ئۆزىنىڭ «ئەدەبىيات» لىقىدىن، سەنئەت ئۆزىنىڭ «سەنئەت» لىكىدىن مەھرۇم قالىدۇ.

19 ـ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىن باشلانغان سوۋېتلىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيىلىرى بىلەن ئېستېتىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيە

لىرى ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات نەزەرىيىلىرىنى مودېرنىزم دەۋرىگە ئېلىپ كىردى، 20 ـ ئەسىرگە قەدەم قويغاندىن كېيىن ئارقا ـ ئارقىدىن مەيدانغا كەلگەن رۇسىيە شەكىلچىلىكى بىلەن ياۋروپا، ئامېرىكا يېڭى تەنقىدچىلىكى، شۇنىڭدەك قۇرۇلمىچىلىق قاتارلىق ئوخشاشمىغان ئېقىملارنىڭ نەزەرىيىلىرى مودېرنىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيىلىرىنىڭ ئاساسىي ئېقىمى بولۇپ قالدى. ئۇلار ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات نەزەرىيىلىرىدىكى ئەدەبىيات ھەققىدىكى تاشقى تەتقىقات پىكىر يولىغا قارشى تۇرۇپ، تەتقىقاتنىڭ مۇھىم نۇقتىسىنى ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىگە مەركەزلەشتۈردى، ئۆزىدىكى ئەسەرلەرنىڭ تىلى، شەكلى، قۇرۇلمىسى، ماھارەت، ئۇسلۇب قاتارلىق ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىگە مەنسۇپ بولغان ئامىللارغا يۈكسەك دەرىجىدە ئەھمىيەت بېرىشنى تەلەپ قىلدى، بۇ دەل ياكوبسون تەكىتلىگەن ئەدەبىياتنى ئەدەبىيات قىلىپ تۇرىدىغان «ئەدەبىيلىك» (literariness) ئىدى. دەل مۇشۇنداق تارىخىي ئېھتىياجنى مۇھىتىدا ۋېلېك بىلەن ۋارېن مودېرنىزملىق ئەدەبىيات نەزەرىيەسى روھىغا ئۇيغۇن كېلىدىغان بىر پارچە ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنى يېزىپ چىقماقچى بولغان، بۇ دەل 20 ـ ئەسىرنىڭ 40 ـ يىللىرىنىڭ ئاخىرلىرىدا ئامېرىكىدا نەشر قىلىنغان «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ئىدى.

«ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» دىكى «تاشقى تەتقىقات» بىلەن «ئىچكى تەتقىقات» نى پەرقلەندۈرۈش، ئەدەبىيات نەزەرىيەسىگە قوشۇلغان بىر تۆھپە. ئاپتورلار يازغۇچى تەتقىقاتى، ئەدەبىيات جەمئىيەتشۇناسلىقى، ئەدەبىيات پىسخولوگىيەسى ھەمدە ئەدەبىيات بىلەن باشقا پەنلەرنىڭ مۇناسىۋىتى قاتارلىق ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىگە تەۋە بولمىغان تەتقىقاتنى پۈتۈنلەي «تاشقى تەتقىقات» قا مەنسۇپ قىلغان، ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلى، بايانىي ئەسەرلەرنىڭ ماھىيىتى بىلەن مەۋجۇتلۇق شەكلى، تۇر، ژانىرشۇناسلىق ھەمدە ۋەزىن، رېتىم، ئىماگ، ئىستىئارە، سىمۋول، ئەپسانە قاتارلىق ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىدىكى شەكىل ئامىللىرى تەتقىقاتىنى ئەدەبىياتتىكى «ئىچكى تەتقىقات» قا

كىرگۈزگەن. بۇنىڭدا ئەدەبىي ئەسەرلەرنى بارلىققا كەلتۈرىدىغان تاشقى مۇھىت، شارائىت بىلەن ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئۆز مەۋجۇتلۇقى روشەن پەرقلەندۈرۈلۈپ، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئېستېتىكىلىق قىممەتكە ئىگە قىلىدىغان ئىچكى ئامىللار گەۋدىلەندۈرۈلگەن. ئاپتورلار يەنە شۇنىمۇ ئېنىق ئوتتۇرىغا قويغانكى، تاشقى تەتقىقات گەرچە بەلگىلىك ئەھمىيەتكە ئىگە بولسىمۇ، لېكىن «سەۋەب ـ نەتىجە نەزەرىيەسى» بىلەن «بەلگىلەش نەزەرىيەسى» گە ھەددىدىن زىيادە ئېغىپ كېتىشكە بولمايدۇ، چۈنكى «تاشقى تەتقىقات»تىن ئىبارەت چەكتىن ئاشقان بۇنداق ئۇسۇل ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممىتىگە ھۆكۈم قىلىش ۋە باھالاشقا تامامەن سەل قارىغان، ئەسەرلەرنى ھەققىدىكى «ئىچكى تەتقىقات» قا ئەھمىيەت بەرگەندىلا، ئاندىن ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق ئەھمىيىتى بىلەن قىممىتىنى ھەقىقىي ھالدا چۈشەنگىلى بولىدۇ.

«تاشقى تەتقىقات» ھەققىدە بۇ كىتابتا ئالدى بىلەن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى تاشقى ئامىللار نۇقتىسىدىن تەھلىل قىلىشتىن ئىبارەت تۆت تۈرلۈك مودا «سەۋەب سەپسەتىسى» (يەنى تەنقىدچىلەرنىڭ ئاتالغۇسى) تەھلىل قىلىنغان: بىرىنچىسى، ئەدەبىيات ـــ ئىجادىيەتچىنىڭ شەخسىي مەھسۇلاتى بولغاچقا، ئەدەبىيات تەتقىقاتى چوقۇم يازغۇچىنىڭ شەخسىي ھايات كەچۈرمىشلىرى، شۇنىڭدەك ئىندىۋىدۇئالىلىقى، پسىخىكىسى قاتارلىق جەھەتلەردىن ئېلىپ بېرىلىشى كېرەك دەپ قاراش؛ ئىككىنچىسى، ئەدەبىيات بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ «تەشكىللىك تۈرمۇش» ىنىڭ مۇناسىۋىتى قويۇق بولغاچقا، ئەدەبىي ئىجادىيەتتىكى ھەل قىلغۇچ ئامىلنى چوقۇم ئىنسانىيەت تۈرمۇشىنىڭ ئىقتىسادىي، ئىجتىمائىي، سىياسىي شارائىتىدىن ئىزدەش كېرەك، دەپ قاراش؛ ئۈچىنچىسى، ئەدەبىيات بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ كوللېكتىپ مەنىۋى ئىجادچانلىق پائالىيىتىنىڭ مۇناسىۋىتى قويۇق بولغاچقا، ئەدەبىياتنىڭ پەيدا بولۇش سەۋەبلىرىنى چوقۇم ئىنسانىيەتنىڭ

ئىدىئولوگىيە تارىخى، ئىلاھىيەتچىلىك تارىخى، شۇنىڭدەك باشقا سەنئەت پائالىيەتلىرىدىن ئىزدەش كېرەك، دەپ قاراش؛ تۆتىنچىسى، ئەدەبىياتنىڭ گېرمانلار ئوتتۇرىغا قويغان «دەۋر روھى» (Zeitgeist) بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى قويۇق بولغاچقا، ئەدەبىياتنى چوقۇم دەۋر روھىنىڭ ماھىيىتى، بىلىم ساھەسىدىكىلەرنىڭ جامائەت پىكرى كەيپىياتى ۋە باشقا سەنئەتلەردىن ئېلىنىدىغان «بىر مەنبەلىك كۈچ» تەرەپتىن چۈشەندۈرۈش كېرەك، دەپ قاراش.

بۇنداق تۈرگە بۆلۈشكە ئاساسەن، ئاپتورلار بەش بابتا ئەدەبىيات بىلەن تەزكىرە، پسىخولوگىيە، جەمئىيەتشۇناسلىق، پەلسەپىۋى ئىدىيەلەر، شۇنىڭدەك باشقا سەنئەتلەر قاتارلىق ئوخشاشمىغان نۇقتىلاردىن ئۆزلىرى ئېيتقان «تاشقى تەتقىقات» نى بايان قىلغان ھەمدە ئۇلارنىڭ ئارتۇقچىلىق ۋە يېتەرسىزلىكلىرىنى ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىدىكى ئۆلچەملەر ئارقىلىق باھالىغان.

ئەدەبىيات ھەققىدىكى «تەرجىمھالسىمان تەتقىقات ئۇسۇلى» توغرىسىدا ئاپتورلار بۇنداق تەتقىقات ئەسەرنىڭ ئەملىي ئىجادىيەت جەريانىنى چۈشەندۈرۈشكە پايدىلىق بولغاندىلا ئاندىن ئەھمىيەتلىك بولىدۇ، ھالبۇكى، ئادەتتە يازغۇچىنىڭ ئەسىرىگە ئاساسەن يېزىلغان تەزكىرىلەر زادى «قانچىلىك ئىشەنچلىك»؟ ئۇنىڭ ئۇستىگە بىرقەدەر ئىشەنچلىك ھېسابلانغان تەزكىرە ۋە تەرجىمھاللارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرنى چۈشىنىشتە قانچىلىك ئالاقىسى بار ھەم ئۇلارنىڭ مۇھىملىقى قانچىلىك؟ دەپ قاراپ ئۇلارغا نىسبەتەن كۆپىنچە ئىنكار پوزىتسىيەدە بولغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، يازغۇچىنىڭ تۈرمۇشى بىلەن ئەسىرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت ھەرگىزمۇ ئاددىي ھالدىكى «سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتى» ئەمەس، يازغۇچىنىڭ تەرجىمھالى ھەقىقىدىكى ماتېرىياللار ھەقىقەتەن ئىشەنچلىك بولغان تەقدىردىمۇ، يازغۇچىنىڭ ئىدىيەسى، ھېسسىياتى، كۆزقارىشى، گۈزەل ئەخلاقى بىلەن جىنايەتلىرىنى ئۇ ياراتقان پېرسوناژلار بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە

بولمايدۇ. ئەدەبىي ئەسەر دېگەن توقۇلمىلار «دۇنيا»سى. شۇنداق ئىكەن، يازغۇچى بۇ «دۇنيا» دىكى پېرسوناژلارنىڭ تۇرمۇش پوزىتسىيەسىگە مەسئۇل بولسا بولمايدۇ، يازغۇچىنىڭ قاراشلىرى، ئېتىقادى ۋە ھېسسىياتى قاتارلىقلارنىڭ بۇ «دۇنيا» دىكى پېرسوناژلارنىڭ قاراشلىرى، ئېتىقادى ۋە ھېسسىياتى قاتارلىقلارغا باراۋەر بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. ئەدەبىيات پىسخولوگىيەسى تەتقىقات ئوسۇلى ھەققىدە كىتاب ئاپتورلىرىنىڭ قارىشى شۇنداقكى، پىسخولوگىيەنى چىقىش قىلغان تەتقىقاتتا مەيلى يازغۇچى بىر تەپ ياكى يەككە شەخس سۈپىتىدە تەتقىق قىلىنسۇن، ياكى ئىجادىيەت جەريانى تەتقىق قىلىنسۇن، تەلەپچانلىق بىلەن ئېيتقاندا، ئۇنى ئەدەبىيات تەتقىقاتى ھېسابلىغىلى بولمايدۇ، مەسىلەن، ئەنئەنىدىكى ئەدەبىي تالانت، يازغۇچىنىڭ تالانتىنىڭ «تولۇقلاش رولى»، يازغۇچىنىڭ تېپى، شۇنىڭدەك ئىجادىيەت جەريانى بىلەن يازغۇچىنىڭ پىسخىكىلىق قۇرۇلمىسى، ئىجادىيەت جەريانىدىكى «ئىلھام» قاتارلىق مەسىلىلەر گەرچە ئوقۇتۇش جەريانىدا رول ئوينىسىمۇ، لېكىن يەنىلا ئەدەبىيات ـ سەنئەت پىسخولوگىيەسىدىكى ئىككىنچى ئورۇندا تۇرىدىغان مەسىلىلەر قاتارىغا كىرىدۇ، بۇ ساھەدە ئەدەبىي ئەسەرلەردىن پىسخولوگىيەلىك تەپ ۋە قائىدىلەرنى قىدىرىش تېپىدىكى تەتقىقاتنىلا ئەدەبىيات تەتقىقاتى دېيىشكە بولىدۇ. ئاپتورلار فىرېئۇد، جۇڭ قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت پىسخولوگىيەسى ھەققىدىكى بايانلىرىنى مۇپەسسەل مۇھاكىمە قىلغان. ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتى ھەققىدە، ئاپتورلار ئەدەبىيات جەمئىيەتشۇناسلىقى نۇقتىسىدىن يازغۇچى ھەققىدىكى جەمئىيەتشۇناسلىق، ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئىجتىمائىي مەزمۇنى، شۇنىڭدەك ئەدەبىياتنىڭ جەمئىيەتكە كۆرسىتىدىغان تەسىرىدىن ئىبارەت ئۈچ نۇقتىدىن تەپسىلىي مۇھاكىمە ئېلىپ بارغان ھەمدە ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەتنىڭ كەڭ باغلىنىشىنى نۇرغۇن كونكرېت پاكىتلار ئارقىلىق ئىزاھلىغان. لېكىن ئاپتورلار بۇ خىل

باغلىنىشنى مۇتلەق ۋە مېخانىكىلىق ھالدا چۈشىنىشنى، بۇنداق باغلىنىش بىلەن ئېستېتىكىلىق ياكى بەدىئىي ئىجادىيەتنى ئايرىۋېتىدىغان قاراشلارنى ياقلىمىغان، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ناۋادا تەتقىقاتچىلار شۇنداق بولۇشى ئېھتىمال دېگەن پەرەزگە ئاساسلىنىپ ئەدەبىياتنى نوقۇل ھالدا تۇرمۇشنىڭ ئەينىكى، تۇرمۇشنىڭ كۆچۈرۈلمىسى قىلىپ قويسا ياكى ئەدەبىياتنى بىر خىل ئىجتىمائىي ھۆججەت قىلىۋالسا، بۇنداق تەتقىقاتنىڭ ھېچقانداق قىممىتى بولمايدۇ. بىزنى تەتقىق قىلىنىۋاتقان يازغۇچىنىڭ بەدىئىي ئۇسلۇبىدىن خەۋەردار قىلالايدىغان، ئەسەردىكى تۇرمۇش كۆرۈنۈشلىرى بىلەن ئۇنىڭدا ئەكس ئەتتۈرۈلگەن ئىجتىمائىي رېئاللىقنىڭ زادى قانداق ئالاقىدە ئىكەنلىكىنى قۇپقۇرۇق ئەمەس، كونكرېت ئىزاھلاپ بېرەلەيدىغان تەتقىقاتلا ئەھمىيەتلىك بولىدۇ[1]. ئەدەبىيات بىلەن پەلسەپە ھەققىدە ئاپتورلار ئوخشاشلا نۇرغۇن ئەمەلىي مەسىللار ئارقىلىق ئەدەبىيات تارىخى بىلەن ئىدېئولوگىيە تارىخى دېگەندەك پەلسەپە ساھەلىرىنىڭ پەرقى ۋە باغلىنىشىنى چۈشەندۈرۈپ، پەلسەپىۋى ئىدىيەلەر، كۆز قاراشلار، ھەتتا دۇنيا قاراش، ھېسسىيات ـ پوزىتسىيە قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە كىرىش ئەھۋالىنى مەركەزلىك مۇھاكىمە قىلغان. ئۇلار ئەدەبىي ئەسەرلەرنى پەلسەپىۋى قاراشلارنىڭ ئىسپېمىسى ياكى پەلسەپىۋى ئەقىدىلەرنىڭ بايانى دەپ قاراشلارغا قارشى تۇرۇپ، ئىدىيەۋى چۈشەنچىلەرنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە كىرىپ كېلىشتىكى ئەمەلىي ھالىتىنى ئىنچىكە، تەپسىلىي تەتقىق قىلىشنى تەشەببۇس قىلغان. ئاپتورلارنىڭ چۈشەنچىسىچە، ئىدىيەۋى چۈشەنچىلەر تېپىدىكى ماتېرىياللار بەدىئىي ئىجادىيەت ئارقىلىق ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قۇرۇلمىسىنىڭ ئورگانىك تەركىبىگە ئايلانغاندىلا ئاندىن تەتقىقات قىممىتىگە ئىگە بولىدۇ. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئەدەبىيات بىلەن ئىدېئولوگىيەنىڭ مۇناسىۋىتىنى ئېستېتىكىلىق ۋە بەدىئىي

① مۇشۇ كىتابنىڭ توققۇزىنچى بابى «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت» گە قارالسۇن.

نۇقتىدىن ئەمەس، نوقۇل پەلسەپە نۇقتىسىدىنلا تەتقىق قىلىش ئىدە-
بىيات تەتقىقاتى كاتېگورىيەسىگە كىرمەيدۇ. ئەدەبىيات بىلەن باشقا
سەنئەتلەرنىڭ مۇناسىۋىتى ھەققىدە ئاپتورلار ئەدەبىيات بىلەن گۈزەل
سەنئەت ۋە مۇزىكىنىڭ كۆپ تەرەپلىمە باغلىنىشىنى بايان قىلغان،
شۇنىڭ بىلەن بىللە تەتقىقاتچىلارنى ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇرەككەپ-
لىككە دىققەت قىلىپ، ئۇنى ئاددىيلاشتۇرۇۋېتىشتىن ساقلىنىشقا
ئاگاھلاندۇرغان. ئۇلار يەنە سېلىشتۇرما تەتقىقاتنىڭ مۇھىم نۇقتى-
سىنى ئەمەلىي بەدىئىي ئەسەرلەرگە، يەنى ئۇلارنىڭ قۇرۇلما مۇناسى-
ۋىتى ئاساسىغا قويۇشنى تەكىتلىگەن.

«ئىچكى تەتقىقات» ھەققىدە، بۇ تەتقىقاتنىڭ ئوبيېكتى ئەدەبىي
ئەسەرنىڭ ئۆزى بولغانكەن، ئۇنداقتا بۇ كىتاب ئاپتورلىرىنىڭ ئالدى
بىلەن ھەل قىلىدىغان مەسىلىسى ئەدەبىي ئەسەر دېگەن نېمە، ياكى
ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلى دېگەن نېمە؟ دېگەندىن ئىبا-
رەت. بۇنىڭدا، ئاپتورلار ئالدى بىلەن ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرى
«سۈنئىي مەھسۇلات»، «ئاۋازلار تەرتىپى»، «كىتابخانلارنىڭ ھېسسى»،
«ئاپتورنىڭ تەجرىبىسى»، «بارلىق تەجرىبىلەرنىڭ يىغىندىسى» دېگەن-
دەك قاراشلارغا رەددىيە بېرىپ، ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنى «كۆپ
قاتلاملىق» مۇرەككەپ «قۇرۇلما» دەپ قاراشنى تەكىتلىگەن. ئاپتورلار
پولشا پەيلاسوپى ئىنگاردىن ھادىسەشۇناسلىقىدىكى شەرھلەش ئۇسۇ-
لىدىن پايدىلىنىپ، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى بىرىنچى، ئاۋاز قاتلىمى —
ئاھاڭداشلىق، رېتىم ۋە ۋەزىن؛ ئىككىنچى، مەنە بىرلىكى — ئۇ ئەدەبىي
ئەسەرنىڭ شەكلى جەھەتتىكى تىل قۇرۇلمىسى، ئۇسلۇبى ۋە ئىستە-
لىستىكىلىق قائىدىلىرىنى بەلگىلەيدۇ؛ ئۈچىنچى، ئىماگ ۋە مېتا-
فورا — ئەڭ يادرولۇق قىسىم؛ تۆتىنچى، ئەسەرلەرنىڭ سىمۋول ۋە
سىمۋول سىستېمىسىدا مەۋجۇت بولغان ئالاھىدە «دۇنيا» سى ياكى
«شېئىرىي ئەپسانە» دېگەندەك قاتلاملارغا بۆلگەن. ئاپتورلار بۇ خىل
قۇرۇلما ئەندىزىسىگە ئاساسەن، ئۇچ باب ئورۇنلاشتۇرۇپ بۇ ئوخشاش-

مىغان قاتلاملارنى تەرتىپ بويىچە مۇھاكىمە قىلغان؛ ئارقىدىن يەنە
مەخسۇس باب ئاجرىتىپ بايانىي ئەسەرلەردىكى شەكىل ۋە ماھارەتلەر-
نى مۇھاكىمە قىلغان؛ ئاخىرقى ئۇچ بابتا ئايرىم ـ ئايرىم ھالدا ئەدە-
بىي تۈرلەر، ئەدەبىي باھا ۋە ئەدەبىيات تارىخى مەسىلىلىرىنى مۇھا-
كىمە قىلغان. شۇبھىسىزكى، «ئىچكى تەتقىقات» مەزكۇر كىتابنىڭ
يادروسى بولۇپ، ئاپتورلار بۇ قىسىمدا ئەڭ زور ئىجتىھات قىلىپ،
نۇرغۇن ئۇقۇم ۋە كاتېگورىيەلەرنى ناھايىتى ماھىرلىق بىلەن بايان
قىلغان.

«ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نىڭ ئىككىنچى تۆھپىسى ئۇنىڭ ئەدەبى-
يات تەتقىقاتىدىكى ئەدەبىيات نەزەرىيەسى، ئەدەبىيات ئوبزورى ۋە ئە-
دەبىيات تارىخىدىن ئىبارەت ئۇچ تارماقنىڭ چېگراسىنى دىيالېكتى-
كىلىق ھالدا پەرقلەندۇرۇپ، ھەم ئۇلارنىڭ پەرقىنى، ھەم باغلىنىشى-
نى كۆرسەتكەنلىكىدە. ئاپتورلار ئەدەبىياتنى ئومۇمىيۈزلۈك، سىستې-
مىلىق تەتقىق قىلىش ئۇچۇن ئەدەبىيات نەزەرىيەسى، ئەدەبىيات ئوب-
زورى ۋە ئەدەبىيات تارىخىنىڭ مۇناسىۋىتىنى پەرقلەندۇرۇشنىڭ زۆ-
رۇرلۇكىنى كۆرسەتكەن. «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ئادەتتە «ئەدەبىيا-
تنىڭ قائىدىلىرى، ئەدەبىياتنىڭ كاتېگورىيەسى ۋە باھا ئۆلچەملىرى»
دېگەندەك مەسىلىلەر ھەققىدىكى تەتقىقات بولۇپ، ئەدەبىيات ئوبزورى
ھەققىدىكى نەزەرىيەلەر بىلەن ئەدەبىيات تارىخى ھەققىدىكى نەزەرىيە-
لەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ؛ ئەدەبىيات ئوبزورى ئادەتتە كونكرېت ئەدە-
بىي ئەسەر (ھەمىشە تۇرغۇن بولمىدۇ) ھەققىدىكى تەتقىقاتنى كۆرسە-
تىدۇ؛ ئەدەبىيات تارىخى بولسا ئەدەبىياتنى دەۋر بىلەن تەڭ پەيدا بول-
غان بىر تەرتىپ دەپ قاراپ ئۇنى تارىخىي ھالدا بايان قىلىدۇ. لې-
كىن، ئەدەبىيات تەتقىقاتى ئەمەلىيەتتە بۇ ئۈچ تەرەپ ھەمىشە ئۆز-
ئارا سىڭىشىپ كېتىدۇ. ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ناۋادا كونكرېت ئەدە-
بىي ئەسەرلەر ھەققىدىكى باھا ۋە تەتقىقاتنى ئاساس قىلمىغاندا، ئەدە-
بىياتتىكى ئۆلچەملەر، كاتېگورىيەلەر، ھەتتا ماھارەتلەرمۇ مۇئەللەق-

تىكى راۋاقلا، قۇرۇق ۋە ئاساسسىز نەرسىگە ئايلىنىپ قالمىدۇ؛ ئەكسىچە، نەزەرىيەۋى نەزەر بولمىسا، بىر يۇرۇش ئۆلچەم، كاتېگورىيەلەر ۋە ئابستراكت ئۇمۇملاشتۇرۇشلار بولمىسا، ئەدەبىيات ئوبزورىنى قانات يايدۇرۇش، ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىش مۇمكىن بولماي قالمىدۇ. ئەدەبىيات تارىخى بىلەن ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە ئەدەبىيات ئوبزورىنىڭ مۇناسىۋىتىمۇ ئوخشاش. ئەدەبىيات تارىخچىسى چوقۇم ئەدەبىيات نەزەرىيەسى بىلەن ئەدەبىيات ئوبزورىنى بىلىشى كېرەك، ھەربىر ئەدەبىيات تارىخچىسى ئۆز نۆۋىتىدە يەنە ئەدەبىيات ئوبزورچىسى ھېسابلىنىدۇ، چۈنكى، ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىش جەريانىدىكى ئېلىنمىدىغان ماتېرىياللار قىممەت ھەققىدىكى باھالاردىن ئايرىلمايدۇ، يەنە كېلىپ ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىشمۇ بەلگىلىك نەزەرىيەلەرنىڭ يېتەكچىلىكىدىن ئايرىلالمايدۇ. ئەكسىچە ئېيتقاندا، ئەدەبىيات تارىخى ئەدەبىي ئوبزور ئۇچۇنمۇ ناھايىتى مۇھىم، چۈنكى ئەدەبىي ئوبزورشەخسنىڭ ياخشىلىق ـ يامانلىق ھەققىدىكى سۆزىنىڭ ئۆلچىمىدىن ھالقىپ كېتىشى، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ ئەدەبىيات تارىخى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە سەل قارىماسلىقى كېرەك؛ يەنى ئەدەبىي ئوبزورچىدا چوقۇم تارىخىي كۆزقاراش بولۇشى كېرەك.

«ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نىڭ ئۇچىنچى تۆھپىسى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات»، «ئۇمۇمىي ئەدەبىيات»، «مىللىي ئەدەبىيات» دېگەندەك ئۆز ئارا ھەم پەرقى، ھەم باغلىنىشى بولغان ئۇقۇملارنى دىيالېكتىكىلىق ئانالىز قىلغانلىقىدا. ئاپتورلارنىڭ چۈشەنچىسىچە، ھازىرقى سېلىشتۇرما ئەدەبىيات تەتقىقاتى گەرچە ئاغزاكى ئەدەبىيات، ئوخشاش بولمىغان مىللەتلەر ئەدەبىياتى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت قاتارلىق ساھەلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالسىمۇ، ئەمما ئەملىيەتتە ئۇنىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى ئەدەبىياتنىڭ ئۇمۇمىيىتى ياكى ئاددىي ئېيتقاندا ئەدەبىياتنىڭ ئۆزى بولۇشى كېرەك. چۈنكى بىز ئەدەبىياتنى چوقۇم بىر پۈتۈن

ھادىسە دەپ قارىشىمىز كېرەك، ئەمەلىي ئەھۋالدىن ئالغاندىمۇ، «ھېچبولمىغاندا غەربتە ئەدەبىيات بىرلىككە كەلگەن بىر پۈتۈن گەۋدە»، شۇڭا، پۈتكۈل ياۋروپا، رۇسىيە، ئامېرىكا ۋە لاتىن ئامېرىكىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەدەبىياتنى تەتقىق قىلغان چېغىمىزدا، سېلىشتۇرما ئەدەبىيات مىللەت ۋە تىل چېگرالىرىدىن ھالقىپ چىقىشى كېرەك. «ئۇمۇمىي ئەدەبىيات» قا كەلسەك، ناۋادا بىز ئۇنى شېئىرىيەت، ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە ئەدەبىيات قائىدىلىرىنى تەتقىق قىلمىدۇ دەپ قارىغىنىمىزدىمۇ ئوخشاشلا مىللەت ۋە تىل چېگرالىرىدىن ھالقىپ چىقىشقا توغرا كېلىدۇ، بۇ چاغدا سېلىشتۇرما ئەدەبىيات بىلەن ئۇمۇمىي ئەدەبىيات «ساقلانغىلى بولمايدىغان ھالدا بىرىكىپ كېتىدۇ». ئەدەبىيات نەزەرىيەسىلا شۇنداق بولۇپ قالماستىن، ئەدەبىياتتىكى باش تېما ۋە شەكىل، ئۇسلۇب ۋە تۈر قاتارلىقلارنىڭ تارىخىمۇ «خەلقئارا» بولىدۇ، «ناۋادا ئەدەبىيات مەسىلىلىرىنى مەلۇم بىر تىل بىلەنلا مۇھاكىمە قىلغاندا، بۇ مۇھاكىمىنى مەلۇم تىلدا يېزىلغان ئەسەرلەر ۋە ماتېرىياللار بىلەنلا چەكلەپ قويغاندا، كۆلكىلىك ئاقىۋەت كېلىپ چىقىدۇ». شۇڭا، سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ ئۇلۇغۋار نىشانى «ئۇنىۋېرساللاشقان ئەدەبىيات تارىخىنى، مىللەت چېگرالىرىدىن ھالقىغان ئەدەبىيات تارىخىنى» يېزىپ چىقىشتىن ئىبارەت، سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ مىللەت ۋە تىل ھالقىغان بۇنداق ماھىيىتى ئەدەبىياتنى سېلىشتۇرغۇچىلارغا «كۆپ خىل تىل ئىگىلەش ئىقتىدارى جەھەتتىن ناھايىتى يۇقىرى تەلەپنى ئوتتۇرىغا قويغان.» ئەلۋەتتە، سېلىشتۇرما ئەدەبىياتتا مىللەت ۋە تىل چېگرالىرىدىن ھالقىپ كېتىشنى تەكىتلىگەنلىك ھەرگىزمۇ مىللىي ئەدەبىياتقا سەل قاراشتىن دېرەك بەرمەيدۇ، ئەملىيەتتە دەل «ئەدەبىياتنىڭ مىللىيلىكى» شۇنىڭدەك ھەرقايسى مىللەتلەرنىڭ ئۇمۇمىي ئەدەبىياتقا قوشقان ئالاھىدە تۆھپىسى سې-

لىشتۇرما ئەدەبىياتتا يادرولۇق مەسىلە دەپ قارىلىشى كېرەك.[1]

«ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى» غەرب ئەدەبىي تەنقىدچىلىكىنىڭ 1750 ـ يىلىدىن 1950 ـ يىلىغىچە بولغان 200 يىللىق تارىخىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بىرىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «18 ـ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمى»، ئىككىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «رومانتىزم دەۋرى»، ئۈچىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «ئۆتكۈنچى دەۋر»، تۆتىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «19 ـ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمى»، بەشىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «1900 ~ 1950 ـ يىللاردىكى ئەنگلىيە تەنقىدچىلىكى»، ئالتىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «1900 ~ 1950 ـ يىللاردىكى ئامېرىكا تەنقىدچىلىكى»، يەتتىنچى تومۇمنىڭ ماۋزۇسى «1900 ~ 1950 ـ يىللاردىكى گېرمانىيە، رۇسىيە، شەرقىي ياۋروپا ـ دىكى ھەرقايسى ئەللەر تەنقىدچىلىكى»، سەككىزىنچى تومۇمنىڭ ماۋ ـ زۇسى «1900 ~ 1950 ـ يىللاردىكى فىرانسىيە، ئىتالىيە، ئىسپانىيە تەنقىدچىلىكى» دەپ قويۇلغان. ھەجىم جەھەتتىن قارىغاندا، 20 ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمى پۈتۈن كىتابنىڭ يېرىمىنى. يەنى 4 تىن 1 ۋاقىت پۈتۈن كىتابنىڭ 2 دىن 1 ھەجمىنى ئىگىلىگەن، بۇنىڭدىن ئاپتورنىڭ بايان مەركىزىدە يەنىلا ھازىرقى ۋە بۈگۈنكى زامان ئەدەبـ ـ ياتى تۈرىدىغانلىقىنى كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇ.

«ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى»نى غەرب ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى ئەدەبىي ئوبزور تارىخىغا ئائىت تۈنجى ۋە ھەقىقىي ئە ـ سەر دېيىشكە بولىدۇ. ئۇنىڭدىن بۇرۇن مەيدانغا كەلگەن ئوخشاش تۈردىكى ئەسەرلەرنىڭ كۆپىنچىسى ئەدەبىي زوق تارىخىدىن باشقا نەرسە ئەمەس ئىدى، چۈنكى ئۇلاردا ئەھمىيەت بېرىلگىنى كۆپىنچە ئەدەبىي زوق، ئەدەبىلەرنىڭ رەسمىي تارىخقا يېزىلمىغان ئىشلىرى، ئەدەبىياتتىكى قىزىقارلىق پاراڭغا ئوخشاش مەسىلىلەر بولۇپ، ئۇلار ـ

① مۇشۇ كىتابنىڭ بەشىنچى بابى «ئومۇمىي ئەدەبىيات، سېلىشتۇرما ئەدە ـ بىيات ۋە مىللىي ئەدەبىيات» قا قارالسۇن.

ىي قىزىقتۇرغىنىمۇ غەيرىي ئەدەبىيات، غەيرىي ئوبزور ئامىللىرى بىلەنلا چەكلەنگەن، ناۋادا ئوبزور تىلغا ئېلىنغان تەقدىردىمۇ تەسىرات ھاراكتېرىدىكى باھالار بىلەنلا بولدى قىلىنىپ، ئوبزور ئەمەلىيىتى بىلەن ئوبزورچىلىق نەزەرىيەسى كەمدىن ـ كەم سىستېمىلىق بايان قىلىنغان. ۋېلېكنىڭ سەككىز تومۇق بۇ «ئوبزورچىلىق تارىخى» دا تەنقىدچىلەرنىڭ ئوبزورچىلىق پائالىيىتى بىلەن نەزەرىيەلىرى مۇ ـ ھاكىمىنىڭ مەركىزىگە قويۇلغان. ئۇنىڭدا 200 يىل جەريانىدىكى ئوخشىمىغان قاتلامدىن بولغان نەچچە يۈز ئوبزورچى ھەمدە چوڭ ـ كىچىكلىكى ئوخشىمايدىغان 10 نەچچە خىل ئوبزور ئېقىمى ياكى ئوبزور مەزھىپى ھەققىدە مۇھاكىمە يۈرگۈزۈلۈپ، نۇرغۇن مۇھىم ئوبزورچىلار ۋە مۇھىم نەزەرىيەۋى ئېقىملار ھەم ئوبزور مەزھەپلە ـ رىگە ئالاھىدە ئەھمىيەت بېرىلگەن.

«ئوبزورچىلىق تارىخى» دا ۋېلېك پەلسەپە تارىخى، ئېستېتىكا تا ـ رىخى، ئىدېئولوگىيە تارىخى تۈرىدىكى ئەسەرلەرنىڭ پىكىر يوللىرىدىن ئالاھىدە پايدىلانغان، ۋېلېكنىڭ مۇددىئاسى تارىخىي پاكىتلارنى قايتە ـ دىن قۇرۇپ چىقىش ئەمەس، بەلكى كۆزقاراشلارنى شەرھلەش؛ ھەرقاي ـ سى ئېقىم ـ مەزھەپلەرنىڭ نۇقتىئىنەزەرلىرىنى يىغىنچاقلاش ئە ـ مەس، بەلكى ئۇلارنىڭ نۇقتىئىنەزەرلىرىنى ئانالىز قىلىش ۋە با ـ ھالاشتىن ئىبارەت. ئاپتورنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىي ئوبزور پەلسەپە شۇنداقلا باشقا پەنلەرگە ئوخشاش مۇستەقىل، ئورگانىك ساھە، شۇنىڭ بىلەن بىللە مۇرەككەپ ۋە پەرقلەرگە تولغان ساھە، ئوبزور تارىخچىسى ئالدى بىلەن ئومۇمىيلىقنى كۆرۈشى، ئاندىن قىسمەنلىكنى، پەرقنى ۋە كۆپ خىللىقنى تونۇشى كېرەك، ئومۇمىيلىقنى تونۇغاندىلا، ئاندىن ئۇ ھەقتە نەزەرىيە نۇقتىسىدىن، سىستېمىلىق پىكىر يۈرگۈزگىلى بولىدۇ، پەرقنى ۋە كۆپ خىللىقنى تونۇپ يەتكەندىلا ئاندىن تاسقاپ تاللىغىلى ھەمدە ئۇ ھەقتە نەزەرىيەۋى تەنقىد ئېلىپ بارغىلى بولىدۇ.

«تارىخ» نۇقتىسىدىن قارىغاندا، مەلۇم مەنىدە ئەدەبىيات ئوبزورى

تارىخدا ئەملىيەتتە «تارىخ» بولمايدۇ، ھەرقانداق تارىخىي ۋە ئۇ-
مۇشتىكى پاكىتلار ئەدەبىي تەنقىدچىنىڭ قەلىمىدە «ھازىر»غا ئايلى-
نىدۇ، خۇددى گېگىل پەلسەپە تارىخى ھەققىدە توختالغاندا دېگىنىدەك
«پەلسەپە تارىخى تارىخ بولغان تەقدىردىمۇ، لېكىن بىزنىڭ ئۆتمۈشتى-
كى ھەرقانداق بىر مەزمۇننى بىر تەرەپ قىلىشىمىزنىڭ تامامەن زۆرۈ-
رىيىتى يوق.» خۇددى پەلسەپە تارىخىغا ئوخشاش ئەدەبىي ئوبزور تارى-
خىنىڭ ئىزدەيدىغىنى باشتىن - ئاخىر «ھەقىقەت»، ۋاھالەنكى ھەقى-
قەتنىڭ قانداقتۇر تارىخى بولمايدۇ. ئەلۋەتتە، بۇ ھەرگىزمۇ تارىخنى
ئىنكار قىلغانلىق ئەمەس، بۇ «ئوبزورچىلىق تارىخى» دا باشتىن - ئا-
خىر ئەدەبىي ئوبزور تەرتىپىدىكى كۆپ خىللىق بىلەن ئۇزۇكسىزلىكى-
كە ھۆرمەت قىلىنغان. ئۇنىڭدا ھەرقانداق ئوبزورچى ھەمدە ئۇنىڭ نە-
زەرىيەسى بىلەن ئوبزورچىلىق ئەملىيىتى ئۆزگىچە، يەكىە بولىدۇ،
ئۇلار ئىنتىلىشچان ۋە ئورگانىك بىر ئومۇمىيلىق ھاسىل قىلىدۇ، تا-
رىخنىڭ ئۇزۇكسىزلىكى دەل مۇشۇنداق چېچىلاڭغۇ كۆرۈنىدىغان،
ئۆزگىچە يەككە تەرتىپلەرنىڭ ئىچىدە بولىدۇ، دەپ قارالغان.

ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى بولۇش سۈپىتىدە ئۇنىڭدا ئەدەبىي
ئوبزورنىڭ باشقا ساھەلەر بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە بەكمۇ ئەھمى-
يەت بېرىلگەن. ئالدى بىلەن، ئەدەبىي ئوبزور ئەدەبىي ئىجادىيەتتىن
ئايرىلمايدۇ. مەسىلەن، كولرىج، ۋوردىسۋورس، ئېلىيوت، ۋالىرى،
ماللارمېي، يېتىزلار ھەم شائىر، ھەم ئوبزورچى، تولستوي، توماس
مان، پىرۇستلار ھەم يازغۇچى، ھەم ئوبزورچى، بۇرۇەيچىت ھەم دىرا-
ماتورگ، ھەم ئوبزورچى. بۇ ئوبزورچىلارنىڭ ئوبزور نەزەرىيەسى ۋە
ئوبزورچىلىق ئەملىيىتى ھەققىدە توختالغاندا، ئۇلارنىڭ ئەدەبىي
ئىجادىيىتىدىن چەتنەپ كېتىش مۇمكىن ئەمەس، بۇ ھەقتە ئارتۇق
سۆزلەش ھاجەتسىز. ئىككىنچىدىن، ئەدەبىي ئوبزور بىلەن ئەدەبىيات
پىكىر ئېقىملىرى ۋە ئەدەبىيات ھەرىكەتلىرى زىچ باغلىنىشقا ئىگە.
مەسىلەن، ئاكا - ئۇكا شىلېگېللارنىڭ نەزەرىيەلىرىنى رومانتىزملىق

ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ ئاۋانگارتى دېيىشكە بولىدۇ، رۇسىيە شە-
كىلچىلىكىنىڭ نەزەرىيەلىرى كېلەچەكىزملىق شېئىرىيەت ئىجادى-
يىتىنى ئاساس قىلىدۇ، شۇڭا ئاكا - ئۇكا شىلېگېللارنىڭ نەزەرىيە-
لىرى تەبىئىي ھالدا رومانتىزمغا چېتىلىدۇ، رۇسىيە شەكىلچىلىكى
ھەققىدە توختالغاندىمۇ رۇسىيە كېلەچەكچىلىك شېئىرىيەت ئىجادى-
يىتىدىن چەتنەپ كەتكىلى بولمايدۇ. ئۇچىنچىدىن، ئەدەبىي ئوبزور
ئېستېتىكا بىلەن ئوخشاشلا زىچ مۇناسىۋەتلىك، ناۋادا بىز كىروسە-
نىڭ قارىشىغا قوشۇلساق، ئۇنداقتا ئەدەبىي ئوبزور ئېستېتىكىنىڭ
بىر تارمىقى ھېسابلىنىدۇ. مەسىلەن، كانت، شىللېر، شىللىڭ، كە-
روسىي قاتارلىق ئېستېتىكا ئالىملىرىنىڭ نەزەرىيەلىرىدىكى نۇرغۇن
مەسىلىلەر ئەدەبىي ئوبزورغا چېتىلىدۇ، شۇڭا ئۇلارغا ئائىت ئەدەبىي
ئوبزور مەسىلىلىرىنى مۇھاكىمە قىلغاندا، ئۇلارنىڭ ئېستېتىكا نە-
زەرىيەلىرىدىن ئايرىلغىلى بولمايدۇ. ئاخىرىدا، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ
پەلسەپە، سىياسىي، ئىقتىساد قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرايدىغانلە-
قىنىمۇ ئىنكار قىلغىلى بولمايدۇ. مەسىلەن، تەجرىبىچىلىك پەلسە-
پىسىنىڭ 18 - ئەسىردىكى ئەنگلىيە ئوبزورچىلىقىغا كۆرسەتكەن
تەسىرى، ئىدېئالىزملىق پەلسەپىنىڭ گېرمانىيە رومانتىزمىغا كۆر-
سەتكەن تەسىرى، دەلىلچىلىك پەلسەپىسىنىڭ 19 - ئەسىرنىڭ كې-
چىنكى يېرىمىدىكى فرانسىيە ئوبزورچىلىقىغا كۆرسەتكەن تەسىرى
قاتارلىقلار بۇنىڭغا روشەن مىسال بولالايدۇ.

«ئوبزورچىلىق تارىخى» دا ئەدەبىي ئوبزورنىڭ يۇقىرىدىكى باشقا
ساھەلەر بىلەن بولغان قويۇق باغلىنىشلىرىغا دىققەت قىلىنىش بىلەن
بىللە ئەدەبىي ئوبزورنىڭ مۇستەقىللىقى بىلەن ئۆزىگە غوجىلىقىغە-
مۇ ئەھمىيەت بېرىلگەن، ئۇنىڭدا بۇ مۇناسىۋەتلەر بايان قىلىنغاندا
ئۇلچەمنى ئىگىلەش باشتىن - ئاخىر چىڭ تۇتۇلغان، باشتىن - ئا-
خىر ئەدەبىي ئوبزوردىن ئىبارەت يادرولۇق مەسىلىدىن چەتنەپ كې-
تىلمىگەن. مەسىلەن، ئېلىيوت تىلغا ئېلىنغاندا، مۇھىم نۇقتا ئېلى-

يوتنىڭ شېئىر ئىجادىيىتىگە ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭ ئەدەبىي ئوبزور ۋە نەزەرىيەلىرىگە؛ كانت تىلغا ئېلىنغاندا، مۇھىم نۇقتا ئۇنىڭ گۈزەللىكنىڭ نېمىلىكى ھەققىدىكى ئابستراكت مۇنازىرىلىرىگە ئەمەس، بەلكى ئەدەبىي ئوبزورچىلىقىغا ئالاقىدار مەسىلىلەرگە مەركەزلەشتۈرۈلگەن.

قىسقىسى، سەككىز تومлۇق بۇ «ئوبزورچىلىق تارىخى» تارىخىي ئۇچۇرلىرىنىڭ موللۇقى، بايانىنىڭ مۇپەسسەللىكى بىلەن ئېلىم ساھەسىنىڭ بىر دەك ئېتىراپىغا ئېرىشكەن، گەرچە ئۇنىڭدا ھەقىقەتەنمۇ «دەۋرنىڭ ئومۇمىي روھىغا» دېگەندەك ئېتىبار بېرىپ كېتىلمىگەنلىكتەك يېتەرسىزلىكلەر بولسىمۇ، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ ئۆزىدىن ئالغاندا، ئۇ ھەقىقەتەنمۇ ئىلگىرى ئۆرنىكى، كېيىن تەڭدىشى بولمىغان كاتتا ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. ۋېلېكمۇ «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» ۋە «ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى»نى يازغانلىقى ئۈچۈن تارىخ سەھىپىسىدىن مەڭگۈ ئورۇن ئالىدۇ.

3

مېتودولوگىيە جەھەتتىن ئالغاندا، ۋېلېكنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى بىلەن ئەدەبىي ئوبزور ھەققىدىكى تەتقىقاتى باشتىن ـ ئاخىر ماتېرىياللارنى توپلاش ۋە تەكشۈرۈپ تۈزىتىشتىن باشلانغان. نۇرغۇن ماتېرىياللارنى رەتلەپ تەھلىل قىلىش ئاساسىدا ئۇلارغا باھا بېرىش ۋە ئۇلاردىن يەكۈن چىقىرىش ئۈ ئىزچىل چىڭ تۇرۇپ كەلگەن ئۇسۇل. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە نەزەر سالغاندا شۇنى كۆرۈش تەس ئەمەسكى، ئۇ ھەرقانداق بىر ئۇقۇم ھەققىدە ئىزدەنگەندە ھەمىشە ئۇنىڭ مەنبەسى، يىلتىزى ھەققىدە ئىزدىنىپ، ھەرقايسى گۈرۇھ ـ مەزھەپلەرنىڭ بۇ ھەقتىكى كۆزقاراش ۋە باھالىرىنىڭ مېغىزىنى ئېلىۋېلىپ، شاكىلىنى چىقىرىۋېتىپ، ئاندىن ئۆزىنىڭ چۈشەنچىسىنى

ئوتتۇرىغا قويىدۇ، شۇڭا ئۇنىڭ تەتقىقاتلىرى كىشىگە ئىشەنچلىك ۋە سەممىيەت تۇيغۇسى بېرىدۇ. بۇ نۇقتىنى ئۇنىڭ ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيەسى ھەققىدىكى ئىزدىنىشلىرىنى مىسال قىلىپ چۈشەندۈرۈشىمىز ئارتۇقچە كەتمەيدۇ.

مۇشۇ ئەسىرنىڭ باشلىرىغىچە، ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيەسىدە ئۇدا ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرۇپ كەلگىنى ھەر خىل «تەدرىجىي تەرەققىيات» نەزەرىيەسى بولدى. ۋېلېك بۇنىڭ مەنبەسىنى سۈرۈشتۇرۇش ئارقىلىق ئارىستوتېل ئەسەرلىرىدىمۇ «تەدرىجىي تەرەققىيات» قارىشى بارلىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئارىستوتېل شۇنداق دەيدۇ: تىراگېدىيە شاراب ئىلاھىغا مەدھىيە ئوقۇشتىن باشلانغان، «ئۇنىڭ ئەڭ دەسلەپكى شەكلىدىن تارتىپ شائىرلارنىڭ ئۇنىڭغا ئۆزۈكسىز ھالدا يېڭى نەرسىلەرنى قوشۇشىغا ئەگىشىپ ئاز ـ ئازدىن تەرەققىي قىلغان، نۇرغۇن ئۆزگىرىشلەرنى باشتىن كەچۈرگەندىن كېيىن، ئەمدى ئۆزگەرمەي، ۋايىغا يەتكەن، تەبىئىي ھالىتى شەكىللەنگەن[1]». ئارىستوتېلنىڭ تىراگېدىيەنىڭ تەرەققىياتى ۋە ئۆزگىرىشى ھەققىدىكى بۇ باياتلىقىنىڭ ئۆسۈپ يېتىلىپ بالاغەتكە يېتىش جەريانى بىلەن بىر دەكلىككە ئىگە. ئۇنىڭ ئالىملار ئاساسەن ئارىستوتېلنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات ھەققىدىكى بۇ قارىشىدىن پايدىلانغان ھەمدە نۇرغۇن ساھەلەردە بۇ نەزەرىيەنى قوللانغان. مەسىلەن، قەدىمكى گرېك ئالىمى دىيونىسوس «دىموسىنى ژانىرلىرى» دا گىرېتسىيەنىڭ ئۇنۇق تېكىستلىرى تەرەققىي قىلىپ دىموسىنىغا كەلگەندە پىشىپ يېتىلگەن دېسە، قەدىمكى رىم ئالىمى كۇئىنتىليانۇس قەدىمكى رىم ناتىقلىقى سېستروغا كەلگەندە تۇراقلىشىپ ئەڭ يۇقىرى چەككە يەتتى.

① ۋېلېك بۇ يەردە ئەللىن گىلبېرت (Allan Gilbert) نىڭ ئىنگلىزچە تەرجىمىسىدىن پايدىلانغان. «پوئېتىكا» نىڭ لو نيەنشېڭ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغان نۇسخىسى (بېيجىڭ خەلق ئەدەبىياتى نەشرىياتى 1982 ـ يىلى نەشرى 14 ـ بەت) غا قارالسۇن.

كەن، دېگەن. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ۋە يېڭى كىلاسسىزم دەۋرى ئالىملىرى بۇنداق تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىدىن تېخىمۇ كەڭ دائىرىدە پايدىلانغان. 18 ـ ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىغا كەلگەندە، ۋېلكو، بۇففون ۋە روسسو قاتارلىقلار ئىنسانىيەت جەمئىيىتىنىڭ تارىخى ۋە تەبىئەت دۇنياسىدىكى جانلىقلارنىڭ تەرەققىيات ئۆزگىرىشى ھەققىدە تېخىمۇ چوڭقۇر تونۇشقا ئىگە بولغان، ئۇلارنىڭ مۇرەككەپ، تەدرىجىي تەرەققىياتقا ئوخشاپ كېتىدىغان قاراشلىرىنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت تارىخى تەتقىقاتىغا تەسىر كۆرسىتىشى تەبىئىي ھال ئىدى. شۇنىڭ بىلەن، ئەدەبىيات تارىخچىلىرى ئەدەبىياتنىڭ مۇساپىسىنى بىرقەدەر سىستېمىلىق تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشى ئارقىلىق بايان قىلىشقا باشلىغان. ئەنگلىيە ئالىمى جون بىروۋىننىڭ «پوئېزىيە تارىخى» (1763 ـ يىلى) بىلەن گېرمانىيە ئالىمى ۋىنكلمانىنىڭ «قەدىمكى سەنئەت تارىخى» (1764 ـ يىلى) بۇ جەھەتتىكى گەۋدىلىك مىساللار ھېسابلىنىدۇ. بىروۋىن بارلىق ئېپتىدائىي مىللەتلەرنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئىتى، يەنى ناخشا، ئۇسسۇل ۋە شېئىرلىرى ئەسلىي بىر پۈتۈن گەۋدە بولۇپ ئايرىلمايتتى، لېكىن كېيىنچە تەدرىجىي ھالدا ئوخشىمىغان سەنئەتلەرگە بۆلۈنۈپ كەتكەن، ھەربىر سەنئەت يەنە ئوخشىمىغان تۈرلەرگە ئايرىلىپ، ئۇزۇن مۇددەتلىك بۆلۈنۈش، مەخسۇسلىشىش ۋە ئۆزگىرىش جەريانىنى باشتىن كەچۈرگەن، دەپ كۆرسەتتى، بۇ جەريان ئاخىر ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ يەنە بىر قېتىم بىر گەۋدىلىشىشتىن ئىبارەت ئىپتىدائىي ھالىتىگە قايتىش بىلەن نەتىجىلىنىدۇ، دەپ قارىغان. ۋىنكلمان قەدىمكى گىرېتسىيە ھەيكەلتىراشلىقىنى ئۆسۈپ يېتىلىش، زورىيىش، ئاجىزلىشىش جەريانىدىن ئىبارەت دەپ بايان قىلغان. ئۇ قەدىمكى گىرېتسىيە ھەيكەلتىراشلىقى دەسلەپكى ياشلىق باھار پەسلى، پىرىكىل دەۋرىدىكى بالاغەتكە يېتىش پەسلى، نۇرغۇن

دوراملار يىغىلغان ئاجىزلىشىش پەسلى ۋە ھال تارتىش ئۇسلۇبى شەكىللەنگەن ھالاكەت پەسلىدىن ئىبارەت تۆت باسقۇچنى بىسسېپ ئۇنكەن، دېگەن. كېيىنچە خېردېر بىلەن كىچىك شىلىگىللارمۇ ۋىنكلماننىڭ ئىزىنى بېسىپ، ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىش جەريانىنى جانلىقلارنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريەسى ئارقىلىق بايان قىلغان. خېردېر شېئىر ئېپتىدائىي دەۋرلەردە گۈللەنگەن بولسىمۇ، لېكىن ناھايىتى تېزلا زاۋاللىققا يۈزلىنىپ، كىلاسسىزم دەۋرىگە كەلگەندە ئاللىقاچان غازاڭ بولغان دېسە، كىچىك شىلىگىل قەدىمكى شېئىرلار ئۆسۈپ يېتىلىش، بەرق ئۇرۇش، چېچەكلەپ مېۋە بېرىش، سولىشىش، يىمىرىلىشتىن ئىبارەت يېپىق جەريانىنى باشتىن كەچۈرگەن، دېگەن. ئۇلارنىڭ ئېيتقىنىدەك سەل پەرقلىق بولسىمۇ، لېكىن ئاساسىي روھى بىردەكلىككە ئىگە.

گېگىل دىيالېكتىكىلىق تەرەققىيات قارىشى ئارقىلىق ئۇنداق بەككە، جانلىقلارنىڭكىگە ئوخشايدىغان تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى بۇزۇپ تاشلىغان. گېگىل سىستېمىسىدا دىيالېكتىكىلىق تەرەققىيات قارىشى سىجىل ئىلگىرىلەيدىغان تەرەققىيات قارىشىنىڭ، ئۇشتۇمتۇت، كەسكىن ئۆزگىرىش ئاستا، مۇقىم ئۆزگىرىشنىڭ ئورنىغا دەسسىتىلگەن. بۇ يەردە، ئىجتىمائىي ۋە تارىخىي ئامىل تەبىئىي مۇھىتقا قارىغاندا تېخىمۇ زور رول ئوينايدۇ. شېئىر بىر خىل مەنىۋى مەھسۇلات، ئۆز كۆچىگە تايىنىپ تەرەققىي قىلىدىغان سىستېما، ئۇ ھەم جەمئىيەتتىن ۋە تارىختىن ئوزۇقلۇق قوبۇل قىلىدۇ، ھەم جەمئىيەتكە ۋە تارىخقا ئوزۇقلۇق ئاتا قىلىدۇ دەپ قارىلىدۇ. بۇ قاراش ساپ تەبىئىي بولغان تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىدىن تۈپتىن پەرقلىنىدۇ. ئەمما ئەپسۇسلىنارلىقى، گېگىل ئۆزىنىڭ «ئېستېتىكىدىن لېكسىيەلەر» دېگەن ئەسىرىدە ئېپوستىن لىرىك شېئىرلار غىچە، شۇنداقلا سىمۇۋول تىپىدىكى سەنئەتلەردىن كىلاسسىك سەنئەت

ئەتكىچە ھەمدە رومانتىك سەنئەتكىچە بولغان ئۆزگىرىش جەريانلىرى ھەققىدە توختالغاندا، كونا تەدرىجىي تەرەققىيات قاراشلىرىغا نۇرغۇن جەھەتتە يول قويۇپ، ئۆزىنىڭ نەزەريەسىنى ئۇزۇل ـ كېسىل جارى قىلدۇرالمىغان①.

سېپىنسېردىن دارۋىنغىچە بولغان تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيىسى گەرچە تېخىمۇ يۇقىرى باسقۇچقا قاراپ تەرەققىي قىلغان بولسىمۇ، بىراق ئۇ ماھىيەتتە يەنىلا كونىچە ئورگانىك تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنىڭ يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدىكى تەرەققىياتى ئىدى. ئۇنىڭ ئىچىدە تۇرلەرنىڭ تۆۋەن دەرىجىدىن يۇقىرى دەرىجىگە، ئاددىيلىقتىن مۇرەككەپلىككە قاراپ تەرەققىي قىلىشى (ئۆز نۆۋىتىدە بۇ جەمئىيەتكە ۋە تارىخقىمۇ تەتبىقلىنىدۇ) بىلەن «تەبىئىي تاللىنىش جەريانىدا ماسلىشالىغانلار ياشايدۇ» غانلىقىدىن ئىبارەت ئىككى نۇقتا ناھايىتى مۇھىم.

ۋېلىك تەدرىجىي تەرەققىياتنىڭ يۇقىرىقى ئۆچ خىل قارىشى ھەققىدە تەپسىلىي مۇھاكىمە يۈرگۈزگەندىن كېيىن، ئۇلارنىڭ گېرمانىيە، ئەنگلىيە، ئامېرىكا، فرانسىيە، ئىتالىيە، رۇسىيە قاتارلىق ئەللەردىكى كونكرېت ئىپادىلىرىنى يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا تەكشۈرگەن. گېرمانىيە ئالىملىرى بۇ ئۆچ خىل تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى ئارىلاشتۇرۇۋەتكەن، ستېيېندال بىلەن لازاروس يازغان «مىللىي پسىخولوگىيە ھەققىدە»، دىلتېر بىلەن شېللىڭ يازغان گېرمانىيە ئەدەبىيات تارىخى ۋە ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ھەققىدىكى ئەسەرلەر بۇلارنىڭ ئىچىدە ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە. ئەنگلىيە ئالىملىرى دارۋىن ۋە سېپىنسېرچە تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنى كۆپرەك قوللانغان. «شېئىرنىڭ كېلىپ چىقىشى»، «ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتى» دەل مۇشۇ خىل قاراشنى نامايان قىلىدىغان ۋەكىللىك ئەسەرلەر ھېسابلىنىدۇ. ئەنگلىيە ئالىمى سىممونىدز ئۆزى-

① گېگىل: «لوگىكا»، جۇ گۇاڭچېيەن تەرجىمە قىلغان، بېيجىڭ سودا نەشرىياتى، 1982 ـ يىلى نەشرى، 2 ـ ۋە 3 ـ تومنىڭ ئىككىنچى قىسمى.

نىڭ «شېكسپېردىن بۇرۇنقى ئەنگلىيە دىرامىچىلىقى» دېگەن ئەسىرىنىڭ كىرىش سۆزىدە بۇنداق «تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشى پىرىنسىپىنى ئەدەبىيات ـ سەنئەتكە تەتبىقلىغانلىقى» نى ئېنىق ئوتتۇرىغا قويغان: يېڭى زېلاندىيەدىكى ئەنگلىيەلىك مىسسىيونېر بوسنېت يازغان «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» دېگەن كىتابتا سېپىنسېرنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى تولۇق قوللىنىپ، ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتىنى قەبىلىلەر ئەدەبىياتىدىن شەھەر ئەدەبىياتىغا، ئاندىن مىللەتلەر (مىللىي دۆلەتلەر) ئەدەبىياتىغا، ئاخىرىدا دۇنيا ئەدەبىياتىغا قاراپ ئۆزگىرىدىغان جەريان دەپ قارىغان. فرانسىيەلىك ئالىم تەينىڭ ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتىدىكى «ئۆچ ئامىل» قارىشى ئاساسەن گېگىل ئەندىزىسىگە ئاساسلانغان. ئۇ ئەدەبىياتتىكى تەدرىجىي تەرەققىياتىنى ئومۇمىي ئورگانىك تارىخىي تەرەققىيات جەريانىنىڭ بىر قىسمى دەپ قارىغان. ئۇنىڭچە، ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتى ئىچكى سەۋەبىلەر، يەنى دەۋر، ئىرق، مۇھىت ئامىلىغا ئىگە، ئەدەبىياتتىكى تەرەققىيات ئۆزگىرىشى ئىجتىمائىي تارىخىي دەۋرنىڭ تەرەققىياتى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك. بىرۇنېتېرىي ئەدەبىياتتىكى تەدرىجىي تەرەققىياتىنى دەۋر ئامىلى مۇھىت ۋە ئىرق ئامىلىغا قارىغاندا تېخىمۇ مۇھىم، ئۇنىڭدىكى ئەڭ ھەل قىلغۇچ نەرسە ئەسەرنىڭ ئەسەرگە بولغان تەسىرى، ئىجادىيلىق ئەدەبىيات تەرەققىياتىنىڭ يۇزلىنىشىنى ئۆزگەرتىدىغان ئۆلچەم، ئەدەبىيات تارىخى بۇنداق ئۆزگىرىش نۇقتىلىرىنى بەلگىلىشى كېرەك دەپ قارىغان. ئۇ يەنە ئەدەبىياتتىكى تۈرلەرنىڭ ئۆزگىرىشى دارۋىن ئوتتۇرىغا قويغان تۈرلەرنىڭ تەرەققىياتىغا ئوخشاپ كېتىدۇ دەپ ھېسابلىغان، بۇ ئارقىلىق ئۇ گېگىل بىلەن دارۋىنىڭ ئىككى خىل تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى بىرلەشتۈرگەن. 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىغا كەلگەندە، فرانسىيەلىك نەزەرىيەچى بىرۇنېتېر بىرىگسون بىلەن ئىتالىيەلىك نەزەرىيەچى كروسى بىرۇنېتېرىنىڭ بۇ قاراشلىرىغا قوشۇلمىغان. بىرىگسون سەنئەتتە بىۋاستە

سېزىمنى تەكىتلەپ، «ئىجادىي بولغان تەدرىجىي تەرەققىيات» قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، سەنئەت ژانىتىنىڭ ئۆتۈشىگە ئەگىشىپ تەدرىجىي تەرەققىي قىلىدۇ دەيدىغان ئىدىيەگە قارشى تۇرغان؛ كىروسى ھەرقانداق بىر سەنئەت بۇيۇمى مۇستەقىل بولىدۇ، ئۇنى دورىغىلى بولمايدۇ، شۇڭا بىرۇنېتېرىنىڭ ئەسەرلەر ئارا تەسىر ئەدەبىياتتىكى تەدرىجىي تەرەققىياتنىڭ ئىچكى ئامىلى دېگەن قارىشى پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ دەپ كۆرسەتكەن. رۇسىيەلىك نەزەرىيەچى ژېسىلوۋسكىي سىپېنسېرنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى قوبۇل قىلىپ، «تاريخىي شېئىرىيەت» نەزەرىيەسىنى بەرپا قىلىپ، شېئىرىي تىل، باش تېما ۋە تۇرلەرنىڭ ئۆزگىرىش تارىخىنى جەمئىيەت ۋە تارىخنىڭ ئۆزگىرىشى نۇقتىسىدىن مۇھاكىمە قىلغان. لېكىن رۇسىيە شەكىلچىلىكى ژېسىلوۋسكىينىڭ قاراشلىرىنى قوبۇل قىلماستىن، گېگىلنىڭ دىيالېكتىكىلىق تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىدىن پايدىلانغان.

ژانىر ھەرقايسى گۈرۇھ ـ مەزھەپلەرنىڭ قاراشلىرىنى تەپسىلىي ئانالىز قىلىش جەريانىدا ئۇلارنى ئاددىي ھالدا مۇئەييەنلەشتۈرمەي ياكى ئىنكار قىلماي، بەلكى كونكرېت ئانالىز قىلىش جەريانىدا ئۆز قارىشىنى ئىپادىلىگەن. بۇنىڭدىن ئۇنىڭ ئالدىنقىلارنىڭ نەزەرىيەلىرىگە قانچىلىك ئەستايىدىل، قانچىلىك سەممىي پوزىتسىيە تۇتقانلىقىنى، ئۇنىڭ بىلىمىنىڭ قانچىلىك مول، ئىلمىگە تۇتقان پوزىتسىيەسىنىڭ قانچىلىك ئەستايىدىللىقىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.

4

ژانىر ئەدەبىياتنىڭ ساپلىقىنى باشتىن ـ ئاياغ ئېغىشماستىن قوغدىغان، ھەر خىل غەيرىي ئەدەبىيات قاراشلىرى بىلەن ئېلىشقان، بارلىق سورۇنلاردىن پايدىلىنىپ ئەدەبىياتقا يات بارلىق ئىدىيە ۋە نەزەرىيەلەرگە رەددىيە بەرگەن، بارلىق غەيرىي ئەدەبىيات تەرەپدارلىرى

نىڭ ھېرسىلىرىغا جاۋاب قايتۇرغان، ئەدەبىياتقا قارىتىلغان «بارلىق ھۇجۇملار» غا قايتۇرما زەربە بەرگەن. دەل مۇشۇ مەنىدە ئۇ ھەمىشە كېيىنكى مودېرنىزمچىلار تەرىپىدىن ئەنئەنىچى، كونسېرۋاتىپ ئوبزورچى دەپ قارالغان.

10 ـ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىن باشلاپ تاكى بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىغىچە دەللىلچىلىك پەلسەپە ئېقىمى پۈتكۈل ياۋروپانىڭ ئىدىئولوگىيە ۋە مەدەنىيەت ساھەسىگە بۆسۈپ كىرىپ، ئىلمىي تەتقىقاتنىڭ ھەرقايسى ساھەلىرىگە كۈچلۈك تەسىر قىلغان. ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا دەللىلچىلىك شامىلى تېخىمۇ كۈچەيىپ، «پاكىتچىلىق»، «تارىخچىلىق»، «پەنچىلىك» قاتارلىق بىرنەچچە خىل ئەنئەنىۋى تەتقىقات ئۇسۇلىدا ئۆز ئىپادىسىنى كۆرسەتكەن.

ئالىملار ئالېكساندىر دەۋرىدىن باشلاپلا قەدىمكىگە «خۇمار» بولۇپ قالغان، ئۇلار كىلاسسىك يازغۇچىلارنىڭ ھاياتىدىكى ئۇششاق ـ چۈششەكلەرگە، يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدىكى ئالاقە ۋە تەسىرگە، ھەتتا ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى جېدەل ـ ماجىرا ۋە پۈت تېپىشىشلەرگە، شۇ نىگەدەك ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت مەنبەسى دېگەندەك ئىشلارغا بەكلا قىزىققان. ئۇلار بۇلارنى پۈتۈن كۈچى بىلەن، بىرنىمۇ قالدۇرماي قېزىپ دەللىلىگەن، مۇشۇ جەھەتتىكى پاكىتلار تولۇق بولسىلا بۇلار ئارقىلىق بىلىم ئېھرامىنى قۇرۇپ چىققىلى بولىدىغانلىقىغا ئىشەنگەن. ژانىر ناھايىتى توغرا ھالدا ماتېرىياللارنى بۇنداق توپلاشنىڭ، پاكىتنى بۇنداق دەللىلەشنىڭ زىيىنىمۇ يوق، ئەمما ئەدەبىياتتىكى تۈپ مەسىلىلەرنى بۇنداق ماتېرىياللارنى توپلاش ۋە پاكىتلارنى دەللىلەش بىلەن چۈشەندۈرگىلى بولمايدۇ، چۈنكى «ھەقىقىي ئەدەبىيات تەتقىقاتنىڭ كۆڭۈل بۆلىدىغىنى جانسىز پاكىت ئەمەس، بەلكى قىممەت ۋە سۈبەتتۇر[1]»، بۇ خىل پاكىتچىلىق پوزىتسىيەسى ھەمىشە تارىخچىلىق

① «سېلىشتۇرما ئەدەبىياتتىكى كىرىزىس» («ئوبزور ئۇقۇمى»غا كىرگۈزۈلگەن، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1963 ـ يىلى نەشرى، 291 ـ بەت).

پوزىتسىيەسى بىلەن بىرلىشىپ كېتىدۇ، تارىخچىلىق تارىخنىلا ئېتىراپ قىلىدۇ، قەدىمكىلەرنىلا تەتقىق قىلىدۇ، ھازىرقى ۋە بۆگۈنكى زامان تەتقىق قىلىشقا ئەرزىمەيدۇ ياكى تەتقىق قىلغىلى بولمايدۇ دەپ قاراپ، بارلىق نەزەريە ۋە ئۇلچەملەرنى قوبۇل قىلىشنى رەت قىلىدۇ، ئەدەبىياتنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممىتىنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، ھەتتا ئەدەبىياتنى ئانالىز قىلىش ۋە تەنقىد قىلىش مۇمكىنچىلىكىنى ئىنكار قىلىدۇ. ۋېلېك بۇنداق تارىخچىلىق پوزىتسىيەسى ساختا ۋە زىيانلىق، چۈنكى ئۇنىڭدا ئەدەبىي ئوبزور نەزەردىن ساقىت قىلىنغان، ۋاھالەنكى ئەدەبىياتتىكى ئەڭ ئاددىي مەسىلىلەرمۇ ھۆكۈمدىن، ئوبزور پائالىيىتىدىن ئايرىلمايدۇ، دەپ ھېسابلىغان. پەنچىلىك پوزىتسىيەسى تەبىئىي پەنلەردىكى تەتقىقات ئۇسۇلىنى ئەدەبىياتقا ئېلىپ كىرىپ، 19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرى 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئەدەبىيات ساھەسىدە چوڭقۇر تەسىر پەيدا قىلغان. ئۇ دەسلەپتە ئوبېكتىپلىق، توغرىلىق ۋە شەخسسىزلىكتىن ئىبارەت ئومۇمىي ئىلمىي روھنى تەكىتلەپ، ماھىيەتتە پاكىتچىلىق مەيدانىنى قوۋزۇتلىگەن. ئارقىدىنلا تەبىئىي پەنلەردىكى سەۋەب ـ نەتىجىنىڭ مەنبەسى نەزەريەسىنى تەكىتلەپ، ئەدەبىياتتىكى بارلىق مۇناسىۋەتلەرنى سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتى ئارقىلىق ئىزاھلىماقچى بولغان. بەزى تەتقىقاتچىلار ئەدەبىياتتىكى ھەل قىلغۇچ ئامىللارنى مېخانىكىلىق ۋە ئۆلۈك ھالدا سىياسىي، ئىقتىساد، جەمئىيەت، دەۋر ئارقا كۆرۈنۈشى قاتارلىقلاردىن ئىزدەشكەن؛ يەنە بەزى تەتقىقاتچىلار مىقدار ئانالىزى ئۇسۇلىغا مەپتۇن بولۇپ، بارلىق ئەدەبىيات مەسىلىلىرىنى ئىستاتىستىكا، ئىسخېما ئارقىلىق ئىزاھلىماقچى بولغان؛ يەنە بەزى تەتقىقاتچىلار ئەدەبىياتتىكى تەرەققىياتنى تامامەن جانلىقلارنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات قائىدىسى ئارقىلىق بايان قىلماقچى بولغان. ۋېلېك ناھايىتى ئېنىق قىلىپ ئەدەبىياتنى پەنچىلىك مەۋقەسىدە تۇرۇپ تەتقىق قىلغاندا ھەددىدىن ئارتۇق ئاددىيلاشتۇرۇۋېتىش، يۈزەكىلەشتۈرۈۋېتىش،

خاتا، شۇنىڭدەك مېخانىكىلىق خاتالىقلىرىدىن ساقلانغىلى بولمايدۇ، چۈنكى بۇنداق قىلغاندا ئەدەبىيات بىلەن پەننىڭ پەرقى بۇرمىلىنىپ كېتىدۇ، «ئەدەبىياتتا X بار يەردە Y چوقۇم بولىدۇ دېگەندەك سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋەتلىرىنى بەرپا قىلىش بەلكى مەڭگۈ مۇمكىن ئەمەس[1]»، «ئەدەبىياتتا بىيولوگىيەدىكى تۇرلەرگە ئوخشىشىپ كېتىدىغان ھېچ قانداق مۇقىم تۇرمۇ يوق[2]» دەپ كۆرسەتكەن. ۋېلېكچە، ئەدەبىيات تەتقىقاتى بىر خىل بىلىم سىستېمىسى بولۇپ، ئۇنىڭ ئۆزىگە خاس مېتودى ۋە مۇددىئاسى بولىدۇ، ئۇنىڭدىكى يادرولۇق مەسىلە «ئەدەبىياتنى ھەم سەنئەت، ھەم ئىنسانىيەت مەدەنىيىتىنىڭ بىر تۇرلۇك ئىپادىسى[3]» دەپ تەتقىق قىلىشتىن ئىبارەت. ۋېلېكنىڭ بۇ قاراشلىرى تەبىئىيكى نەتىجىلىك سەمىمىي، شۇنداقلا ناھايىتى مۇھىم، چۈنكى جۇڭگونى ئۆز ئىچىگە ئالغان بۈگۈنكى دۇنيادىكى ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا بۇنداق دەلىللىك ئېقىمى تېخىچە پەيدا بولمىغانلىقى ئۈچۈن، ئۇنىڭ تەسىرى خېلىلا كۈچلۈك.

ۋېلېك يەنە ئەنئەنىۋى، ئەدەبىي زوقنى ئاساس قىلغان «تەسىرات» تەنقىدىكى ئوبزورچىلىقنىمۇ تەنقىد قىلىپ، ئۇنى ئېستېتىكا ئۆلچەملىرىدىن چەتنىگەن، ئاساسلا سۇبېيېكتىۋىزملىق ۋە نىسپىيلىككە ئېلىپ بارىدىغان ئوبزور دەپ ھېسابلىغان. ئۇ يەنە «يېڭى ئىنسانپەرۋەرلىك» قەدىمكىگە ئەھمىيەت بېرىپ، ھازىرقىغا سەل قارىدى، دەللىلەشكە بېرىلىپ كېتىپ تەنقىدكە ئېتىبار بەرمىدى دەپ كۆرسەتكەن. ئۇ «ئەپسانە ئېقىمى» دىكى‌لەرنىڭ بىرنەچچە ئاساسلىق ئەپسانە

① «سېلىشتۇرما ئەدەبىياتتىكى كىرىزىس» («ئوبزور ئۇقۇمى» غا كىرگۈزۈلگەن، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1963 ـ يىلى نەشرى، 285 ـ بەت).

② «ئەدەبىيات تارىخىدىكى تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشى» («ئوبزور ئۇقۇمى» غا كىرگۈزۈلگەن، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1963 ـ يىلى نەشرى، 51 ـ بەت).

③ «دەلىلچىلىككە قارشى ئېقىم» («ئوبزور ئۇقۇمى» غا كىرگۈزۈلگەن، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1963 ـ يىلى نەشرى، 281 ـ بەت).

تىپلىرى ئارقىلىق بارلىق ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئىزاھلايدىغان «تارىخ-قا قارشى ۋە غەيرىي تارىخىي ئۇسۇل» نىي تەنقىد قىلغان[1]. ئۇ بارلىق سەنئەتلەرنى «رېئاللىزم» دەپلا قارايدىغان بىر تەرەپلىمىلىكنى تەنقىد قىلىپ، لۇكاسنىڭ ئىككى تومۇق «ئېستېتىكا» سىدىلا «رېئاللىق-نىڭ ئىنكاسى» (Wirderspiegeiung der wirklichkeit) دېگەن ئاتالغۇ 1032 ئورۇندا ئۇچرايدۇ دەپ كۆرسەتكەن[2].

يېقىنقى يىللاردىن بۇيان، غەربنىڭ كېيىنكى مودېرنىزم ئېقى-مىدا مەدەنىيەتكە، ئەدەبىياتقا قارشى تۇرلۇك مۇقاملار پەيدا بولدى، «ئەدەبىيات ئۆلدى»، «سەنئەت ئاخىرلاشتى» دېگەندەك گەپلەر ھەممىلا يەردە ئۇچرايدىغان بولدى. بەزىلەر «ئەدەبىيات بىر دۆۋە گۈزەل ھېس-سىياتنىڭ ئەخلەت دۆۋىسى. «گۈزەللىك» كە تولغان مۇزېي، ئۇنىڭ ئۆمرى تۈگەپ بارار يېرىگە يېرىپ بولدى[3]» دېيىشتى. ئامېرىكىنىڭ چاغداش پىروزىچىسى نورمان مۇللېر «بىز مەدەنىيەتتە بەزى نەرسە-لەرنى سەنئەت بۇيۇمى دەپ قارايدىغان ھېلىقى نۇقتىدىن ئۆتتۈق[4]» دېگەن.

ۋېلېك بۇ قاراشلارنى ئەدەبىياتقا قارىتىلغان «ھۇجۇم» ھېسابلاپ،

① «60 ـ يىللاردىكى ئامېرىكا ئوبزورچىلىقى» («ئەدەبىياتقا ھۇجۇم» غا كىرگۈزۈلگەن، شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1982 ـ يىلى نەشرى، 110 ـ بەت)

② ۋېلېك «ئەدەبىيات تارىخىدىكى سىمۇولىزم» دېگەن ماقالىسىدە «ئېستېتىكا، نىڭ بىرىنچى تومىدىكى «رېئاللىقنىڭ ئىنكاسى» دېگەن سۆزنى ساناپ باقسام، بۇ سۆز 1032 جايدا ئۇچرىدى. ساناپ بەكلا زېرىكىپ كەتكەچكە ئىك-كىنچى تومىدىكىلىرىنى سانىغۇم كەلمىدى» دېگەن. («پەرقلەندۇرۇش: ئوبزور ئۇقۇمىنىڭ داۋامى» غا قارالا. يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1970 ـ يىلى نەشرى 92 ـ بەت.

③ ياك ئېرمان: «ئەدەبىياتنىڭ ئۆلۈمى» («يېڭى ئەدەبىيات تارىخى» غا كىر-گۈزۈلگەن. 1971 ـ يىلى نەشرى، 92 ـ بەت).

④ «نىيۇيورك ۋاقتى گېزىتى» نىڭ 1968 ـ يىلى 27 ـ ئۆكتەبىر سانىغا، شۇنىڭدەك يىھەب ھەسەننىڭ «ئولپىسنىڭ يىمىرىلىشى»، نىيۇيورك، 1971 ـ يىلى نەشرى، 253 ـ بەتكە قارالا.

ئۇلارنى پەيدا قىلغان مەنبەلەرنى چوڭقۇر ئانالىز قىلىپ، قانتىق رەددىيە بەرگەن.

ۋېلېكنىڭ كۆرسەتمىشچە، بەزىلەرنىڭ ئەدەبىياتقا ھۇجۇم قىلىشى نامەن سىياسىي ئېھتىياجنى چىقىش قىلغان، ئۇلارنىڭ نەزىرىدىكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت بىر خىل كونسېرۋاتىپ كۈچ، پەقەت ھۆ-كۈمرانلار سىنىپى ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان قورالدىنلا ئىبارەت. مەسىلەن، فىرانسىيەنىڭ كېيىنكى قۇرۇلمىچىلىق نەزەرىيەچىسى رولان بارت «قۇرۇلما نۇقتىسىدىن قارىغاندا ئەدەبىيات ئەكسىيەتچى-لىكتۇر[1]» دېسە، گېرمانىيە ئالىمى ئوسۋارد ۋېننا «ھەرپنى ھۆكۈمەت بۇقىرالارغا زورلاپ تاڭغان[2]» دېگەن؛ ئىلگىرى ئامېرىكىدا «زامانىۋى تىلشۇناسلىق ئىلمىي جەمئىيىتى» نىڭ رەئىسلىكىنى ئۆتىگەن لۇ-ئىس كامف «سەنئەت يۇقىرى تەبىقىگە يىلتىز تارتىپ سىنىپىي ئېكسپلاتاتسىيەنىڭ قورالىغا ئايلىنىپ قالدى[3]» دېگەن. ۋېلېكنىڭ قارىشىچە، يۇقىرىقى قاراشلار تەبىئىيكى بەك چەكتىن ئېشىپ كەت-كەن. غەرب مەدەنىيىتى شەكسىزكى مېھنەتكەشلەرنىڭ جاپالىق ئەج-رى بىلەن قان ـ تەرى ئاساسىغا قۇرۇلغان، شۇڭا نۇرغۇن مەدەنىيەت-نى ئەمگەكچىلەر يارىتقان دېگىلى بولىدۇ، ئەمما بۇ ئەدەبىياتنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بارلىق مەدەنىيەتكە ئۆچمەنلىك قىلىشقا ھەرگىزمۇ ئاساس بولالمايدۇ. مەدەنىيەت ئىلگىرى كۆپىنچە تارىخنىڭ ئىلگىرى-لىشىگە تۈرتكە بولغان، مەسىلەن، مەرىپەتچىلىك دەۋرىنىڭ پەلسەپە-سى ۋە ئىدېئولوگىيەسى فىرانسىيە بۇيۇك ئىنقىلابىغا ئاساس ھازىر-لىغان؛ نۇرغۇن مۇتەپەككۇر ۋە ئەدىبلەرنىڭ چار پادىشاھ ھۆكۈمرانلى-قىغا قارىتىلغان ئۇزاق مەزگىللىك ھۇجۇمىمۇ رۇسىيە ئىنقىلابىنى ئە-

① «بارت ماقالىلىرى توپلىمى»، پارىژ 1964 ـ يىلى نەشرى، 54 ـ بەت.

② «مېركۇرىي» 25 ـ سان، 1971 ـ يىل.

③ «رادىكال مەدەنىيەتكە ئىزاھ» («يېڭى سولچىللار» نىڭ 1969 ـ يىلى نەشرى، 422 ـ 424 ـ بەتلەرگە كىرگۈزۈلگەن.

دىيەۋى قورال بىلەن تەمىنلىگەن. يۇقىرىقى مۇقاملارنىڭ ھۈجۈم قىلىدىغىنى ئەسلىي كونسېرۋاتىپ ئىدىيىلەر بولۇشى كېرەك ئىدى، لېكىن كونسېرۋاتىپ ئىدىيىلەرگە قارىتىلغان ھۈجۈم ھەرگىز ئەدەبىياتقا قارىتىلماسلىقى كېرەك. سىياسىي نۇقتىدىن چىقىپ ئەدەبىياتقا قىلىنغان ھۈجۈمنىڭ ھەرقاندىقى ئاقىللىق ئەمەس. ھەتتا ناداننىڭ ئىقتىن ئىبارەت.

يەنە بەزىلەرنىڭ ئەدەبىياتقا قاراتقان ھۈجۈمى تىلنىڭ ھېسسىياتىنى ھەقىقىي ھالدا ئىپادىلىيەلەيدىغانلىقى ھەققىدىكى گۇمانىنى چىقىش قىلغان. ھەقىقەتەنمۇ، تارىختىن بۇيان تىل بەزىدە ئادەملەرنىڭ قەلب چوڭقۇرىدىكى يوشۇرۇن ھېس ـ تۇيغۇلارنى، چوڭى كائىناتتىن تارتىپ كىچىكى ھاياتلىق تەنچىلىرىگىچە بولغان سىرلارنى كەم ـ كوتسىز ھالدا ئىپادىلەپ بېرەلىگەن ئەمەس. ئوتېللو سىپرۇس ئارىلىدىن قۇرۇقلۇققا چىقىپ دېستمونانى قايتا كۆرگەندە «قەلبىمدە كى خۇشاللىقنى تولۇق سۆزلەپ بېرىشكە ئامالسىزمەن[1]» دېسە، كور دىلىيا دادىسىنىڭ سوئاللىرىغا جاۋاب بەرگەندە «گېپىم يوق، يۈرىكىم ئېغىرلىمغا چىقالمايدۇ ـ دە[2]» دەيدۇ؛ گىيوتى ھەمىشە تىلنىڭ ئاجىز لىقىدىن ئاغرىنغان؛ لوكتىن بۇيانقى پەيلاسوپلارمۇ ھەمىشە دېگۈدەك تىل ھەققىدىكى گۇمانلىرىنى ئىپادىلىگەن؛ سىمۇۋولىزمچى شائىر ماللارمېي تىلنىڭ چوڭقۇر، بىپايان، سۆكۈتلۈك، قورقۇنچلۇق بولغان كائىنات سىرلىرىنى ئىپادىلىيەلمەيدىغانلىقىدىن بەكلا ئۈمىدسىزلەنگەن. دەۋرىمىزدە تىلنىڭ ئىقتىدارىدىن ئېغىر دەرىجىدە گۇمانلىنىش تەرەققىي قىلىپ چەككە يېتىپ، كىشىلەر ئومۇمىيۈزلۈك ھالدا تىل بىر خىل ۋاستە بولۇش سۈپىتىدە ئىدىيە ۋە ھېسسىيات ئالماشتۇرۇش رولىدىن مەھرۇم بولدى دېيىشمەكتە. فىرانسىيەنىڭ كې-

① «شېكسپىر ئەسەرلىرى توپلىمى» غا قارالا، جۇ خاۋسېڭ تەرجىمە قىلغان، بېيجىڭ خەلق ئەدەبىياتى نەشرىياتى، 1978 ـ يىلى نەشرى، 9 ـ توم 310 ـ بەت.

② يۇقىرىقى كىتاب، 152 ـ بەت.

يىنكى قۇرۇلمىچىلىق ئوبزورچىسى مىچېل فوكاۋ (1926 ـ 1984) گۇرستىنشچە، كىشىلەرنىڭ تىل پوزىتسىيەسى ئالاھازەل ئۇچ باسقۇچلۇق ئۆزگىرىشنى باشتىن كەچۈرگەن: ئالدىنقى ئىدراكىزم دەۋرىدە تىل ئوبيېكتىپ شەيئى بولۇپ، كىشىلەر تىلنىڭ سىرلىق رولىغا ئىشىنەتتى؛ مەرىپەتچىلىك دەۋرىگە كەلگەندە، كىشىلەر تىل ئارقىلىق ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ قانۇنىيەتلىرىنى بايقاشقا ئۇرۇنغان؛ دەۋرىمىزدە تىل ۋە ئۇ ئىپادىلەيدىغان شەيئىلەر پارچىلىنىپ كەتتى، ئادەملەر تىلنىڭ تۇزىقىغا، سىرلىق ئوردىسىغا كىرىپ قېلىپ، ئاخىر ھېچقانداق بىلىم ۋە ئۇچۇرغا ئېرىشەلمەيدىغان بولۇپ قالدى. تىل ـــ ئەدەبىياتتىكى ۋاستە، تىلنىڭ رولى شۇنچە زور گۇمانلارنى پەيدا قىلغان يەردە ئەدەبىيات تەبىئىي ھالدا ھۈجۈم ئوبيېكتىغا ئايلىنىپ قالىدۇ. تىل شۇنچە چوڭقۇر گۇمان پەيدا قىلغانلىقى تۈپەيلىدىن، بارت «ئەدەبىيات دېگەن ئادەم ئالدايدىغان مەنىلەر سىستېمىسى، ئۇ ھەمىشە مەلۇم مەنىلەرنى ئىپادىلىسىمۇ، ئەمما ھەمىشە قىلچە ئەھمىيەتسىزدۇر[1]» دېگەن. فىرانسىيەنىڭ بۈگۈنكى زامان تەنقىدچىسى ماۋرىس بىرانچوت ئەدەبىيات ھامان يوقىلىدۇ، يازغۇچى، سەنئەتكار، مۇتەپەككۇر ۋە كىتابلار بولمايدىغان بىر دەۋر يېتىپ كېلىدۇ، دېگەن.

ۋېلېك توغرا كۆرسەتكەنكى، تىل ۋە ئەدەبىياتتىن بۇنداق گۇمانلىنىش، ماھىيەتتە ئىنسانىيەت مەدەنىيىتىدىن، ئىنسانىيەتنىڭ كېلەچىكىدىن، ئىنسانىيەتنىڭ ئۆزىدىن ھەمدە ئۇ ئىجاد قىلغان نەرسىلەردىن، شۇنداقلا ئىنسانىيەت جەمئىيىتىدىن گۇمانلىنىشتۇر. تىل ـ يېزىق كەشپ قىلىنغاچقىلا، ئىنسانىيەتنىڭ ياۋايىلىقتىن قۇتۇلۇپ مەدەنىيلىككە كىرىشى تېزلەشكەن. تىل ۋە يېزىقسىز ھالدا ئىنسانىيەت جەمئىيىتىنىڭ قانداق بولۇپ كېتىدىغانلىقىنى تەسەۋۋۇر قىلىش تەس. تېخىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا شۇنداق ئېيتىش مۇمكىنكى، تىل

① «بارت ماقالىلىرى توپلىمى»، پارىژ، 1964 ـ يىلى نەشرى، 265 ـ بەت.

ۋە ئەدەبىياتتىن گۈمانلىنىش، ھەتتا ئۇنىڭغا ھۇجۇم قىلىش شەكسىزكى ئۆزىدىن گۈمانلىنىش ۋە ئۆزىگە ھۇجۇم قىلغانلىقتىن باشقا نەرسە ئەمەس. ئەقلى نورمال ھەرقانداق ئادەم كۆرۈپ يېتەلەيدۇكى، ئىنسانىيەت مەۋجۇتلا بولىدىكەن، تىل كىشىلەرنىڭ ئالاقە ۋاستىسى سۈپىتىدە مەۋجۇت بولۇۋېرىدۇ. ئادەم ھايات‌لا بولىدىكەن، سۆزلەيدۇ، يازىدۇ، تىل ھەرگىز يوقالمايدۇ، ئەدەبىياتمۇ ھەرگىز «ئۆلمەيدۇ».

يەنە بىر خىل مۇقامدىكىلەر ئەدەبىيات پەقەت بىر خىل ۋاقىتلىق، ئۆتكۈنچى مەھسۇلات، ئۇنىڭ ئورنىنى ئاخىر ئېلېكترون دەۋرىدىكى ۋاستىلەر ئىگىلەيدۇ دەپ قارىشىدۇ. ۋېلېك: بىز ئېلېكترونلۇق ۋاستىلەرنىڭ يېڭىچە تاراتقۇ سۈپىتىدە ھەقىقەتەن بارغاز سېرى زور رول ئوينايدىغانلىقىنى، بولۇپمۇ ياش ئەۋلادلارغا نىسبەتەن ئۇنىڭ تەسىرىنى تۆۋەن مۆلچەرلەشكە بولمايدىغانلىقىنى ئىنكار قىلمايمىز، لېكىن ئەدەبىياتنىڭ ئورنىنى بىرەر نەرسىنىڭ باسىدىغانلىقى ھەققىدە بۇگۈنگىچە ھېچقانداق ئالامەت يوق دەپ ئېيتقان. ئەكسىچە، ئۇ يېڭى تاراتقۇلار بارغانسېرى ئومۇملاشقان ئەھۋالدا يېزىقچىلىق، ئوقۇش، نەشر قىلىشنىڭ يەنىلا بارغانسېرى كۆپىيىپ گۈللەپ رونىق تاپىدىغانلىقىنى كونكرېت ئىستاتىستىكا بىلەن ئىسپاتلىغان[1]. بۇنىڭدىن ئەدەبىياتنىڭ ئورنىنى ئېلېكترونلۇق تاراتقۇلار ئىگىلەيدۇ دەپ قاراشنىڭ ئاساسى يوقلۇقىنى كۆرۈشكە بولىدۇ. بۆگۈنكىدەك مەدەنىيەتكە، ئەدەبىياتقا قارشى تۇرلۇك ئېقىملار ئىچىدە ۋېلېك باشتىن ئاخىر مەدەنىيەت ۋە ئەدەبىياتنى قوغدايدىغان قەتئىي مەيدانda تۇرغان، مەدەنىيەتكە، ئەدەبىياتقا قارشى تۇرلۇك قاراشلار بىلەن تەۋرەنمەي كۈ-

① ۋېلېكنىڭ پاكىت ئارقىلىق كۆرسىتىشىچە، 1913 - يىلى پىروزىنىڭ گېرمانىيە نەشر بۇيۇملىرى ئىچىدە ئىگىلىگەن نىسبىتى 4.16% بولغان بولسا، 1969 - يىلىغا كەلگەندە 5.19% كە يەتكەن، بەلكى يېڭى ئەسەرلەرنىڭ سانى كونا ئەسەرلەرنىڭكىدىن زور دەرىجىدە ئېشىپ كەتكەن، مەسىلەن، 1971 - يىلىغا كەلگەندە گېرمانىيەدە 36000 خىل ئەسەر نەشر قىلىنغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئىچىدە يېڭى ئەسەرلەر 85% نى ئىگىلىگەن.

رەش قىلغان، بۇنداق روھ، شەكسىزكى مۇئەييەنلەشتۈرۈشكە ئەرزىيدۇ.

5

ۋېلېك رۇسىيە شەكىلچىلىكى، پىراگا ئېقىمى ھەمدە ئەنگلىيە - ئامېرىكا «يېڭى تەنقىدچىلىكى» بىلەن قويۇق مۇناسىۋەتكە ئىگە، بۇ، ئالىم ساھەسىدىكى كۆپ سانلىق كىشىلەرنىڭ قارىشىلا ئەمەس. ۋېلېك ئۆزىمۇ ئېتىراپ قىلغان پاكىت. ئۇ « سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ ھازىرقى ئەھۋالى»دېگەن ماقالىسىدە ئۆزىنىڭ يۇقىرىقى ئوبزور ئېسىلىرى بىلەن بولغان خۇسۇسىي ئالاقىسىنى تىلغا ئېلىپ، ئۇلار ھەققىدىكى ئاساسىي پوزىتسىيەسىنى ئىزاھلىغان[1]، باشقا بىر ماقالىسىدە ئوچۇق - ئاشكارا ھالدا «يېڭى تەنقىدچىلەر» ئوتتۇرىغا قويغان ياكى تەكىتلىگەن «نۇرغۇن ئاساسىي قاراشلار كەلگۈسى دەۋرلەردە قايتىدىن مۇقىملىشىدۇ[2]» غانلىقىغا ئىشەنگەن، بىز ۋېلېك ئەدەبىيات جەھەتتە ئومۇمەن بۇ ئۈچ خىل مەزھەپ نەزەرىيەۋى قاراشلىرىغا ئۇنۇرسالالاشتۇرۇپ ۋارىسلىق قىلغان دەپ ئېيتالايمىز. ئۇنىڭ يادرو-سىنى ئومۇملاشتۇرساق: ئەدەبىياتنىڭ «ئەدەبىيلىك» نى تەكىتلەپ، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى «كۆپ قاتلاملىق مەنە ۋە مۇناسىۋەتلەر بىرىكمىسىنى كەتكەن مۇرەككەپ بەدىئىي بىر پۈتۈنلۈك» دەپ قاراشقا، ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ ئۆزىدىكى قىممەت، شۇنداقلا ئۇنىڭغا ئېستېتىكا نۇقتىسىدىن ھۆكۈم قىلىشتىن ئىبارەت تەنقىد مېتودىغا ئېرىشىمىز.

ۋېلېك نۇرغۇن ئوخشىمىغان سورۇنلاردا ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ ماھىيىتى ۋە رولىدىن ئىبارەت بۇ مۇھىم نەزەرىيەۋى مەسىلىنى مۇ-

① «سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ ھازىرقى ئەھۋالى» غا قارالسۇن. («پەرقلەندۇرۇش: ئوبزور ئۇقۇمىنىڭ داۋامى»غا كىرگۈزۈلگەن، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1970 - يىلى نەشرى، 37 — 54 - بەتلەر).

② «يېڭى تەنقىدچىلىكنىڭ باش - ئاخىرى» («ئەدەبىياتقا ھۇجۇم» غا كىرگۈزۈلگەن، شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1982 - يىلى نەشرى، 2 - 1 - بەت.

ھاكىمە قىلىپ، «ئەدەبىيات» ئۇقۇمىنىڭ مەنىسىنى تەپسىلىي، تارىخىي ھالدا ئېنىقلىغان، بارلىق يازمىلارنى ئەدەبىيات دەپ قارايدىغان تەشەببۇسلارغا، شۇنىڭدەك ئەدەبىياتنى مەشھۇر ئەسەرلەر دائىرىسىدىلا چەكلەپ قويىدىغان تار قاراشلارغا قارشى تۇرغان. ئۇ: ئەدەبىيات سىياسىينىڭ، پەلسەپىنىڭ ئىزاھاتىغا تەڭ ئەمەس، ئىجتىمائىي، تارىخىي ھۆججەتمۇ ئەمەس، بەلكى ئۆزگىچە ئېستېتىكىلىق خاراكتېرگە ۋە قىممەتكە ئىگە بولغان سەنئەت بۇيۇمى؛ ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى ئۇنىڭ «تەسەۋۋۇرچانلىقى»، «توقۇلمىلىقى» ۋە «ئىجادىيلىقى» دا دەپ كۆرسەتكەن. ئەدەبىياتنىڭ رولى ھەققىدە توختالغاندا، ۋېلىك خوللاس ئوتتۇرىغا قويغان «لەززەت» ۋە «كېرەكلىك بولۇش» تىن ئىبارەت ئىككى تەرەپنى دىيالېكتىكىلىق ھالدا بىرلەشتۈرۈشنى تەشەببۇس قىلغان، بىرلا تەرەپنى تەكتلەش بىر تەرەپلىمىلىككە ياكى رادىكاللىققا ئېلىپ بارىدۇ دەپ ئېيتقان[1]. بۇ چۈشەنچىلەر، شەكسىزكى توغرا.

ۋېلىكىنىڭ «ئەدەبىيلىك» قارىشى پىراگا ئېقىمىدىكى ياكوبسوندىن كەلگەن بولۇپ، ئۇنىڭدا كۆزدە تۇتۇلىدىغىنى «ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ ماھىيىتى»، يەنى ياكوبسون ئېيتقان ئاتالمىش «ئەدەبىياتنى ئەدەبىيات قىلىپ تۇرىدىغان» ئاشۇ ئالاھىدىلىكتىن ئىبارەت. ۋېلىك ئەدەبىياتنىڭ «تەسەۋۋۇرچانلىقى»، «توقۇلمىلىقى» ۋە «ئىجادچانلىق» نى چەتقىش قىلىپ تۇرۇپ، ئەدەبىياتتا ئىجاد قىلىنىدىغان تەسەۋۋۇر ئالىمى رېئال دۇنيا ئاساسىغا قۇرۇلسىمۇ، لېكىن ئۇ رېئال دۇنيانىڭ كۆچۈرۈلمىسى ئەمەس، بەلكى ئىجادچانلىق بىلەن تەسەۋۋۇرنىڭ مەھسۇلى دەپ قارىغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ساپ توقۇلما بىلەن بەدىئىي چىنلىقنى

② ۋېلىك «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى»، «سىلىشتۇرما ئەدەبىياتنىڭ نامى ۋە ماھىيىتى»، «ئەدەبىيات، توقۇلما ۋە ئەدەبىيلىك»، «ئەدەبىيات ۋە ئۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك ئۇقۇملار»، «ئەدەبىيات دېگەن نېمە» قاتارلىق نۇرغۇن ماقالىسىدە بۇ مەسىلىنى مۇھاكىمە قىلغان.

نىڭ پەرقىنى ئاجراتقان. ئۇ بۇ ئاساسنى چىقىش قىلىپ، تەبىئىي ھالدا تارىخ، پەلسەپە، پسىخولوگىيە قاتارلىق تۇرلۇك قوللانمىلارنى «ئەدەبىيات پادىشاھلىقى» دىن چىقىرىۋەتكەن. تۇرلۇك ھۆججەت خاراكتېرلىك يازمىلار، قائىدە سۆزلەيدىغان يازمىلار، سىياسىي خاراكتېرلىك كىتابچىلار، ۋەز تېكىستلىرى قاتارلىقلارنى ئىككىلەمچى ئەدەبىيات ئورنىغا چۈشۈرۈپ قويغان. ئۇ بۇنى چىقىش قىلغانلىقتىن، تەبىئىي ھالدا ئەدەبىياتنىڭ سەنئەت بۇيۇمى سۈپىتىدىكى ئېستېتىكىلىق قىممىتىنى، ئەسەرنىڭ كىتابخان قەلبىدە پەيدا قىلىدىغان ئېستېتىكىلىق تەجرىبىسىنى، ئەسەرنىڭ بەدىئىيلىكىنى تەكىتلىگەن. دەل شۇنداق بولغانلىقتىن، ئۇ ھومېر، دانتې، شېكسپېر، بالزاك ۋە كېتىز قاتارلىقلارنى سېرۋانتېس، مونتايگن، بوسسۇئېت ۋە ئىمېرسون قاتارلىقلاردىن ئۈستۈن ئورۇنغا قويغان، شۇنىڭ بىلەن بىرگە ئابستراكتچىلار مۇزىكىسى، ئابستراكتچىلار رەسسامىلىقى، ئابستراكتچىلار شېئىرىيىتى قاتارلىق ھەر خىل قىياپەتتىكى كېيىنكى مودېرنىزم ئېقىملىرىدىكى رادىكال شەكىلچىلىكنى ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ سىرتىدا قالدۇرغان ھەمدە ئۇلارنى «ئەدەبىياتقا قارشى»، «سەنئەتكە قارشى»[1] دەپ ئاتىغان.

ۋېلىك ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنىڭ يادروسى ئەدەبىياتنىڭ مۇرەككەپ، كۆپ قاتلاملىق بەدىئىي بىر پۈتۈنلۈك ئىكەنلىكىنى تەكىتلەشتىن ئىبارەت. ئۇ كىروسىنىڭ ھەربىر ھەقىقىي سەنئەت بۇيۇمى

① ۋېلىك بۇ رادىكال ئابستراكتچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن بىزار ئىكەنلىكىنى بىرنەچچە قېتىم ئېيتقان. ئۇ تىلغا ئالغان بۇ تۈردىكى ئەسەرلەر سەھنىدە ئويۇن قويماستىن ئۇزاققىچە جىمجىتلىقنى ساقلايدىغان «ئورۇنلاش»، سەرەڭگە تېلى، كونسېرۋا قوتىلىرى، لامپۇچكا، تاماكا قالدۇقى، تۇگمە قاتارلىقلار بىرىكتۈرۈلگەن «رەسىم»، يۇز ئىنگلىز مىلى كېلىدىغان دېڭىز قىرغىقىنى كىلىيونكا بىلەن ياپىدىغان «سەنئەت»، گېزىتلەرنى خالىغانچە قىيىپ ۋە چاپلاپ قۇراشتۇرىدىغان «شېئىر»، كىتابنىڭ بەتلىرىنى خالىغانچە ئىلگىرى ـ كېيىن قىلغىلى ۋە ئالماشتۇرغىلى بولىدىغان «پىروزا» قاتارلىقلاردۇر.

ئۆزگىچە خاسلىققا ئىگە بولىدۇ دېگەن قارىشىنى قوبۇل قىلغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ كونكرېت ئارقا كۆرۈنۈشكە ئىگە بولمىغانلىقىغا تامامەن سەل قارايدىغان تارىخچىلىققا قارشى خاھىشىغا قوشۇلمىغان؛ ئۇ ۋېسىلوۋىسكىي بەرپا قىلغان «تارىخىي شېئىرىيەت» تېن ھۆزۈرلانغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەزمۇنى بىلەن شەكلىنى ئايرىۋېتىش قارىشىدىن رازى بولمىغان. ئۇنىڭچە، مەزمۇن بىلەن شەكىل ئايرىۋېتىلسە، كىشىلەردە ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ بىر پۈتۈنلۈكىگە سەل قارىشىنى پەيدا قىلىدۇ. شۇڭا ئۇ «ماتېرىيال»، «قۇرۇلما» قاتارلىق ئاتالغۇلارنى ئىمكانىيەتنىڭ بارىچە «مەزمۇن»، «شەكىل» ئاتالغۇلىرىنىڭ ئورنىدا ئىشلەتكەن، يەنى «ئېستېتىكىلىق بىلەن ئالاقىسى يوق بارلىق ئىللارنى «ماتېرىيال»، ئېستېتىكىلىق بىلەن ئالاقىسى بار ئامىللارنى «قۇرۇلما» دەپ ئاتىغان[1]». «ماتېرىيال» ئىلگىرى مەزمۇن دەپ قارالغان بىر قىسىم نەرسىلەر بىلەن شەكىل دەپ قارالغان بىر قىسىم نەرسىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، «قۇرۇلما» بولسا ئوخشاشلا ئىلگىرىكى مەزمۇن بىلەن شەكىلدە ئېستېتىكىلىق مۇددىئاغا ئاساسەن تەشكىللەنگەن قىسمىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇنىڭدىن ۋېلىكىنىڭ ئاساسەن ئىنگاردىنىنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ كۆپ خىل ئوخشىمىغان قاتلامدىن تۈزۈلىدىغانلىقى ھەققىدىكى نەزەرىيەسىنى راۋاجلاندۇرۇپ، ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە قارىتا ئېستېتىكىلىق ھۆكۈم قىلماي پەقەت ئەسەرنىلا ئىزاھلايدىغان ساپ ھالەتتىكى ھادىسىشۇناسلىق قارىشىدىن ۋاز كەچكەنلىكىنى كۆرسۈتۈپ تەس ئەمەس. ئۇ ئەسەرلەرنى ئوخشىمىغان نۇقتىلاردىن كۆزىتىپ ئاتالمىش قىلىدىغان «تولۇق كۆزىتىش» قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويغان. بۇ قاراش ئەسەرلەرگە قۇرۇلما، بەلگە، قىممەتتىن ئىبارەت ئۈچ خىل نۇقتىدىن

① مۇشۇ كىتابتىكى «ئەدەبىيات ھەققىدىكى ئىچكى تەتقىقات» قىسمىنىڭ كىرىش سۆزىگە قارالسۇن.

قاراشنى تەلەپ قىلىدۇ. ئۇ ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ قۇرۇلمىسى تۈرىمۇن ھالەتتە ئەمەس، بەلكى ھەربىرىنى ھالەتتە بولىدۇ، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئۆزلادىمۇ ئۆزلاد كىتابخانلار، ئوبزورچىلار ۋە باشقا سەنئەتكارلار ئوقۇيدۇ ۋە ئانالىز قىلىدۇ، بۇنداق تارىخىي جەريانىدا ئۇ (قۇرۇلما) ئۆزگىرىدۇ. بۇ مەندىن ئالغاندا، ئەدەبىي ئەسەر ھەم تارىخىي، ھەم ئەبەدىي بولىدۇ دەپ ھېسابلىغان.

ۋېلېك بۇنداق «تولۇق كۆزىتىش» نەزەرىيەسىگە ئاساسلىنىپ، ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ مۇجۇتلۇق ھالىتىنى ئۆچ ئاساسىي قاتلامغا ـ ئاۋاز قاتلىمى (بۇ ماس ئاۋاز، رېتىم، ۋەزىن قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، مەنە قاتلىمى (بۇ تىل قۇرۇلمىسى، ژانىر ئۇسلۇبى قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، ئىپادىلەيدىغان شەيئى قاتلىمى (ئىماگ، ئىستىئارە، ئەپسانىلەر ئارقىلىق ئىپادىلەنگەن شەيئى) گە بۆلۈپ بايان قىلىپ، ئەدەبىيات ـ سەنئەت بۇيۇملىرىنى ئۇنۇمۇبرسالالاشقان، ئوخشىمىغان نۇقتىلاردىن كۆزىتىشنى تەلەپ قىلغان. بۇنداقتا ئەدەبىيات ـ سەنئەت بۇيۇملىرى ئۆزگىچە ئېستېتىكىلىق مۇددىئاغا خىزمەت قىلىدىغان مۇكەممەل بەلگىلەر سىستېمىسى ياكى بەلگىلەر قۇرۇلمىسى دەپ قارالغان.

ۋېلېك ئەدەبىيات ھەققىدىكى بۇنداق ئاساسىي تونۇشنى چىقىش قىلغاندا، چوقۇمكى ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق ئەھمىيىتى بىلەن قىممىتىنى تەكىتلىگەن، چوقۇمكى تەنقىدچىلەردىن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئالدى بىلەن ئېستېتىكىلىق نۇقتىدىن تەنقىد قىلىش ۋە ئۇلارنىڭ قىممىتىگە شۇ نۇقتىدىن ھۆكۈم قىلىشنى تەلەپ قىلغان.

ۋېلېكچە، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتى مۇقەررەر ھالدا ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى ۋە رولى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنى ئۇنىڭ ماھىيىتى بىلەن رولى بەلگىلىدۇ. ئەدەبىيات ماھىيەتتىن ئالغاندا تەسۋۇرچانلىققا، قۇرۇلمىغا، ئىجا-

دىيلىققا ئىگە بەدئىي بۇيۇم ئىكەن، مەلۇم ئېستېتىكىلىق مۇددىئاغا ئىگە قۇرۇلما ئىكەن، مەلۇم ئېستېتىك تەجرىبە ھاسىل قىلىپ ئا- دەملەرگە «خۇشاللىق ۋە نەپ» بېرىدىكەن، ئۇنداقتا ئەدەبىيات ئۆزى- نىڭ ماھىيىتى بىلەن رولىدىن مەھرۇم بولسا ئۆز قىممىتىدىنمۇ مەھرۇم بولىدۇ. بىز بۇ ئۆلچەمگە ئاساسلانساق، ئالدى بىلەن بىر ئە- سەرنىڭ ئەدەبىي ئەسەر ياكى ئەمەسلىكىگە، ئاندىن ئۇنىڭ ياخشى ئە- سەر ياكى ئەمەسلىكىگە ھۆكۈم قىلالايمىز. ياخشى بىر ئەدەبىي ئەسەر مۇقەررەر ھالدا مول ۋە كەڭ ئېستېتىكىلىق قىممەتكە ئىگە بولۇپ، ئۆزىنىڭ ئېستېتىكىلىق قۇرۇلمىسىدا ھازىر ياكى كېلەچەكنى يۇك- سەك دەرىجىدە قانائەتلەندۈرىدىغان بىر خىل ياكى كۆپ خىل نەرسە- لەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ، يەنى ئۇ چوڭقۇر مەنىلەرنى ئۆز ئى- چىگە ئېلىپ، كىشىلەرگە ئۇنى ئۇزۇكسىز ئوقۇش جەريانىدا يېڭى مە- نە ۋە ئېستېتىكىلىق خۇشاللىق ئاتا قىلىدۇ، بۇنداق ئەسەرلەر بىرقە- دەر يۇقىرى ئەدەبىيلىككە ئىگە بولىدۇ، ئەكسىچە، ئاساسلىقى سىيا- سىي، پەلسەپىۋى ۋە پەننىي مۇددىئانى چىقىش قىلىپ يېزىلغان، ۋەز ئېيتىش، تەرغىبات ۋە مۇھاكىمىنىلا چىقىش قىلىدىغان ئەسەرلەر- نىڭ كىشىلەرگە بىرقەدەر يۇقىرى ئېستېتىكىلىق خۇشاللىق ئاتا قىلالمىشى تەس، شۇڭا ئۇلارنى ياخشى بەدئىي بۇيۇم دېيىشمۇ قىيىن.

يەنە ۋېلىكنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىي ئەسەرلەرگە بېرىلىدىغان باھا ئالدى بىلەن ئۇلارنى چۈشىنىش ئاساسىغا قۇرۇلۇش كېرەك، بىر ئا- دەم ئەسەرنى چۈشەنمىسە، ئۇنىڭغا باھا بېرىشتىن ئېغىز ئاچقىلى بولمايدۇ، بۇ بەكلا روشەن قائىدە. ئەمدى ئەسەرنى چۈشىنىش ئۇچۇن ئۇنىڭ قۇرۇلمىسىنى ئېستېتىكا نۇقتىسىدىن ئانالىز قىلىشقا، «تو- لۇق كۆزىتىش» قارىشى بويىچە ئەسەرنىڭ ئوخشىمىغان قاتلاملىرىنى ئېستېتىكىلىق نۇقتىدىن كۆزىتىشكە، ئۇنىڭدىكى مۇرەككەپلىك بە- لەن سىغىمچانلىقىنى مۇقىملاشتۇرۇپ، ئاندىن ئۇنىڭ قىممىتىگە ھۆكۈم قىلىشقا توغرا كېلىدۇ.

ۋېلىك ئىلگىرى بىر ماقالىسىدە «يېڭى تەنقىدچىلىك» نى كۆچ- لۈك ئاقلاپ، ئۇ يولۇققان تۈرلۈك قىيىن مەسىلىلەرگە جاۋاب بې- گەن. ئۇ «يېڭى تەنقىدچىلىك» نىڭ مەۋقەسىنى ئاساسەن مۇقىملاش- تۇرغان. شۇڭا ئۇنىڭ «يېڭى تەنقىدچىلىك» نى ئاقلىشى ماھىيەتتە ئۇنىڭ ئۆزىنى ئاقلىغانلىقى ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ ئىچىدىكى ئەڭ ھالقىلىق نۇقتا ۋېلىكنىڭ «يېڭى تەنقىدچىلىك» نى تارىخقا، ئىجتى- مائىي ئۇنۇمگە ئەھمىيەت بەرمەي، سەنئەتكىلا ئەھمىيەت بېرىدۇ، سەنئەت ئوچۇنلا سەنئەت دېگەننى بازارغا سالىدۇ دېگەن قاراشقا رەد- دىيە بەرگەنلىكى بولۇپ، بۇنىڭدا ۋېلىكنىڭ ئاساسى يېڭى تەنقىدچە- لىك، دەلىلچىلىك ئېقىمىغا قارشى تۇرىدۇ، لېكىن دەلىلچىلىككە قارشى تۇرغانلىق ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتنىڭ تارىخىيلىقىغا قارشى تۇر- غانلىقتىن دېرەك بەرمەيدۇ دېگەندىن ئىبارەت. ۋېلىك تالىشىپ تۇرۇپ يېڭى تەنقىدچىلىك ئېقىمىدىكى بىرنەچچە مۇھىم ئەرباب تارىخنىڭ رولىغا ئەزەلدىن سەل قارىمىغان، دېگەن. بىرۇكېس بىرنەچچە قېتىم «تەنقىدچى تارىخشۇناسنىڭ ياردىمىگە موھتاج» دېسە، ئېلىيوت «مەن ھازىرغا كېلەچەك ئارقىلىق قارىماقچىمەن» دېگەن؛ تېتىر ئېلىيوت- نىڭ بۇ قارىشىنى قۇۋۋەتلەپ، شېئىرنى ھەمىشە تارىخ ئىچىدە كۆ- زەتكەن؛ ۋېلىكمۇ نۇرغۇن ماقالىلىرىدە ئەدەبىياتنىڭ «تارىخىيلىقى» ھەققىدە توختالغان، شۇڭا يېڭى تەنقىدچىلەردە ياكى ۋېلىكتە «تارى- خىي تۇيغۇ» يوق دەپ قاراش ئاساسسىز. «سەنئەت ئوچۇنلا سەنئەت» دەيدىغان شەكىلچىلىك مەۋقەسىنى ۋېلىك ئۇلار پەقەت شەكىل بىلەن مەزمۇننى ئايرىۋېتىدىغان ئەنئەنۋى قاراشقىلا قارشى تۇرىدۇكى، شەكىلنىلا كۆزدە تۇتۇپ باشقىسىنى نەزەردىن ساقىت قىلىدىغان ئىشنى قىلمايدۇ دەپ ئىزاھلىغان①. شۇنداق دېيىش كېرەككى، ۋې-

① «يېڭى تەنقىدچىلىكنىڭ باش - ئاخىرى» غا قارالا. (بۇ «ئەدەبىياتقا ھۆ- جۇم» غا كىرگۈزۈلگەن، شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1982 - يىلى نەشرى، 87 — 103 - بەتلەر).

لىكىنىڭ بۇ ئىزاھاتى ئاساسسىز ئەمەس، ۋېلىكنى يېڭى تەنقىدچىلەر قاتارىغا قوشۇپ شەكىلچىلىكنىڭ مۇخلىسى قىلىۋېتىشكە بولمايدۇ. لېكىن يېڭى تەنقىدچىلىكنى چۈشىنىدىغانلار قانداقلا قىلىپ بولمىسۇن، بۇ ئېقىم تەرەپدارلىرىنىڭ ئەسەرلەرنىڭ بەدئىي قۇرۇلمىسى، تىلى، ماھارىتى قاتارلىق ئىچكى ئامىللىرىغا ھەددىدىن زىيادە ئەھمىيەت بېرىپ، ئۇنىڭدىكى تۈرلۈك سىرتقى مۇناسىۋەتلەرگە سەل قارايدىغان شەكىلچىلىك خاھىشىنى كۆرمەسلىكى مۇمكىن ئەمەس. ۋېلىك ئەدەبىياتنىڭ سىرتقى ئامىللىرىغا سەل قارىماسلىق جەھەتتە يېڭى تەنقىدچىلەردىن بەكرەك ئاڭلىق بولسىمۇ[1]، لېكىن ئۇنىڭ ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قۇرۇلمىسىدىكى تۈرلۈك مۇناسىۋەتلەرنى ئادەتتىن تاشقىرى ياخشى كۆرىدىغانلىقىنى ھەر نېمە قىلىپمۇ ئىنكار قىلغىلى بولمايدۇ. بۇ نۇقتىنى بىز قولىمىزدىكى بۇ «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» دىنلا بىلىپ قالماستىن، ئۇنىڭ باشقا نۇرغۇن ماقالىلىرىدىنمۇ بۇنىڭغا ئائىت پاكىتلارنى تاپالايمىز. تىلغا ئېلىشقا ئەرزىيدىغىنى شۇكى، ۋېلىك ئۆمرىنىڭ ئاخىرىدا يازغان «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ زاۋالغا يۈز تۇتۇشى» دا ئۆزىنىڭ ئىلگىرى ئەدەبىياتتىكى تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنىڭ بىر «خىيالىي نەرسە» ئىكەنلىكىنى سەممىيلىك بىلەن ئېتىراپ قىلغان. ئۇ ئىلگىرى گېگىلچە دىيالېكتىكىلىق تەرەققىيات قارىشى بويىچە ئۆزى يازغان «ئۇبزور تارىخى» نى ئەدەبىيات تەرەققىياتىنىڭ تارىخى بىلەن قاپلىماقچى بولغان بولسىمۇ، ئاخىر بۇ ھەقتىكى تىرىشچانلىقلىرىنىڭ مۇۋەپپەقىيەتلىك بولمىغانلىقىنى بايقىغان. ئۇ ئەپسۇسلانغان ھالدا «مەن ‹ئوبزور تارىخى› نى، دا كىشىنى قايىل قىلىدىغان ئەدەبىيات تەرەققىيات مەنزىرىسىنى كۆرسەتمەكچى ئىدىم، لېكىن بۇ جەھەتتىكى تىرىشچانلىقىم مەغلۇپ بولدى[2]» دېگەن. ئەپسۇسلىنارلىقى، ئۇ بۇنداق مەغلۇبىيەتنىڭ تۈپ سەۋەبىنى يەنىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا كۆرەلمىگەن. ناۋادا ئۇ يازغان «ئوبزور تارىخى» كىشىلەرگە تارىخىي تەرەققىيات چۈشەنچىسى بېرەلمەي ۋە پۈتكۈل ئورمانلىقنىڭ ئومۇمىي قىياپىتى[2] ھەمدە ئۇنىڭدىكى سەۋەب ـ نەتىجە ئالاقىلىرىنى كۆرسىتىپ بېرەلمەي، ئۇنىڭدىكى نۇرغۇن ياخشى دەرەخلەرنىلا كۆرسەتكەن، ناۋادا ۋېلىك ھەقىقەتەن مەلۇم مەنىدە مەغلۇپ بولغان دېيىلسە، ئۇنداقتا بۇنداق مەغلۇبىيەتنى ئېھتىمال ئۇ دېگەندەك «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ زاۋالغا يۈز تۇتۇشى» ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭ ھەددىدىن زىيادە كۆچلۈك بولغان ئېستېتىكىلىق تەنقىد قارىشى بىلەن نىسپىي ئاجىز بولغان تارىخ قارىشى كەلتۈرۈپ چىقارغان دېيىش كېرەك.

① ۋېلىك نۇرغۇن ماقالىلىرىدە ئەسەرلەردىكى سىرتقى مۇناسىۋەتلەرگە سەل قارىماسلىقنى ئوتتۇرىغا قويۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە پىراگا ئېقىمى بىلەن رۇسىيە شەكىلچىلىكىنىڭ رادىكال شەكىلۋازلىق مەۋقەسىنى ئاشكارا رەت قىلغان. (شكلوۋسكى «نەسر نەزەرىيەسى» نىڭ 1934 ـ يىلىدىكى چېچخە تەرجىمىسىگە قارالسۇن.)

① «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ زاۋالغا يۈز تۇتۇشى» غا قارالسۇن. (بۇ «ئەدەبىياتقا ھۇجۇم» نىڭ شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1982 ـ يىلى نەشرى، 77 ـ بېتىگە كىرگۈزۈلگەن.)

② روبىنسوننىڭ «شەنبىلىك ئەدەبىي ئوبزور» نىڭ 1941 ـ يىلى 21 ـ ئىيۇل سانىدا ئېلان قىلىنغان R.E ۋېلىك ھەققىدىكى ئوبزورىغا قارالسۇن.

بىرىنچى بۆلۈم

ئېنىقلىما ۋە پەرق

بىرىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە ئەدەبىيات تەتقىقاتى

بىز ئەڭ ئاۋۋال ئەدەبىيات ۋە ئەدەبىيات تەتقىقاتى دېگەن ئىككى ئۇقۇمنىڭ پەرقىنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىشىمىز لازىم. بۇ ئىككىسى ئوخشاش بولمىغان ئىككى خىل ئۇقۇم، ئەدەبىيات ــ ئىجادىيلىققا ئىگە بىر خىل سەنئەت؛ ئەدەبىيات تەتقىقاتى ئالاھىدە مۇستەقىل بىر پەن ھېسابلانمىسىمۇ، ئەمما، ئۇنى بىر بىلىم ياكى ئىلىم دېيىشكە تامامەن بولمىدۇ. ئەلۋەتتە، بۇ خىل پەرقنى يوقىتىش كويىدا بولۇۋاتقانلارمۇ يوق ئەمەس. مەسىلەن، بۇ ھەقتە مۇنداق بىر خىل قاراش بار: «سەن ئۆزۈڭ ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانساڭ، ئۇنىڭ يولى باشقا، بولمىسا ئەدەبىياتنى چۈشىنەلمەيسەن؛ ئۆزى قەلەم تەۋرىتىپ قەھرىمانلىق ھەققىدە ئېپوس يېزىپ باقمىغان ئادەم ھەرگىزمۇ ئالېكساندىر پوپ (A.Pope) نى تەتقىق قىلالمايدۇ ھەم ئۇنى تەتقىق قىلسىمۇ بولمايدۇ. ياكى، ئىلگىرى ئۆزى قاپىيەسىز شېئىرىي دىراما يېزىپ باقمىغان ئادەم ئىلزابىت دەۋرىدىكى دىرامىلارنى تەتقىق قىلالمايدۇ ھەم ئۇنداق قىلىشقىمۇ ئۇرۇنماسلىقى كېرەك[1].» ئەدەبىي ئىجادىيەت تەجرىبىسى بىر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسىغا نىسبەتەن ئەلۋەتتە مۇھىم، لېكىن ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسىنىڭ ۋەزىپىسى قانداقلا بولمىسۇن يازغۇچىنىڭكىگە ھەرگىز ئوخشىمايدۇ. تەتقىقاتچى چوقۇم ئۆزىنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى تەجرىبىلىرىنى ئەقلىي (intellectual) شەكلىگە ئايلاندۇرۇشى، شۇنداقلا، ئۇنى باش ــ ئاخىرى ئىزچىللاشقان مۇڭاپىق بىر سىستېما ھالىتىگە كەلتۈرۈشى كېرەك، شۇنداقلا، ئۇ بىر خىل بىلىمگە ئايلىنىدۇ. ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسىنىڭ تەتقىق قىلىدىغان ماتېرىيالى بەلكىم ئەقلىيلىكتىن مۇستەسنا ياكى زور مىقداردىكى ئەقلىيلىكتىن خالىي ئامىللار بولۇشى مۇمكىن، لېكىن، ئۇنىڭ ئورنى ۋە رولى مۇشۇ سەۋەبتىنلا رەسىم تارىخچىلىرى ياكى مۇزىكا

تارىخچىلىرىنىڭكى بىلەن پەرقلىنىپ قالمايدۇ، ھەتتا، جەمئىيەتشۇناسلار ۋە ئاناتومىستلارنىڭكى بىلەنمۇ ئانچە پەرقلىنىپ كەتمەيدۇ.

ناھايىتى روشەنكى، بۇ خىل مۇناسىۋەت نۇرغۇن قىيىن مەسىلىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. مۇناسىۋەتلىك جاۋابلارمۇ ھەرخىل بولۇپ كەلگەن. ئىلگىرى بەزى نەزەرىيەچىلەر ئەدەبىياتنىڭ بىرخىل ئىلىم ئىكەنلىكىنى ئوچۇقتىن ــ ئوچۇقلا ئىنكار قىلىپ، ئۇنى بىرخىل «قايتا ئىجادىيەت» (second creation) دەپ قارىغان. بۇ خىل قاراش بۇگۈنكى كۈندە تەسىر كۈچىدىن ئاساسەن قېپقالدى ــ پاتېر (W.Pater) نىڭ مۇنالىزاغا بولغان باھاسى ياكى سىمۇنىد (J.A.Symonds) ۋە سىمونس (A.Symons) قاتارلىق كىشىلەرنىڭ تېشى پال ــ پال، ئىچى غال ــ غال ماقالىلىرىنىڭ ھەممىسى مۇشۇ خىل تەنقىدلەرگە تەۋە. ئاتالمىش «ئىجادىي تەنقىد» ئەمەلىيەتتە ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى بولمىغان بىرخىل تەكرار بايان بولۇپ، كۆپ بولغاندا بىر پارچە بەدىئىي ئەسەرنى باشقا بىر پارچە ئەسەرگە ئايلاندۇرۇشتىن باشقا ئىش ئەمەس، ئادەتتە، ئۇلارنىڭ ھەممىسى ئەسلىي نۇسخىسىغا قارىغاندا ناچارراق بولىدۇ. يەنە بەزى نەزەرىيەچىلەر ھەمىشە ئەدەبىيات بىلەن ئەدەبىيات تەتقىقاتى توغرىسىدىكى سېلىشتۇرمىلاردىن تامامەن ئوخشاش بولمىغان، پۈتۈنلەي گۇمان بىلەن تولغان خۇلاسىلەرنى چىقىرىشىدۇ: يەنى، ئۇلار ئەدەبىياتنى ھەرگىزمۇ «تەتقىق» قىلغىلى بولمايدۇ، كىشىلەر ئۇنى پەقەت ئوقۇسىلا، ئۇنىڭدىن ھۇزۇرلانسىلا بولىدۇ، ئۇنىڭدىن باشقا، كىشىلەر پەقەت ئەدەبىياتقا «مۇناسىۋەتلىك» ھەرخىل ماتېرىياللارنى جۇغلىيالايدۇ دېگەن پىكىرده چىڭ تۇرۇۋالىدۇ. بۇ خىل گۇماني نەزەرىيە تەسەۋۋۇر قىلغۇسىز دەرىجىدە، كىشى كۆڭلىمدە ئېقىپ يۈرمەكتە. ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭدا مۇھىمتقا ئەگىشىپ ئۆزگەرگەن بەزى «پاكىتلار» لا تەكىتلىنىپ، ئۇلاردىن ھالقىپ كېتىش يولىدىكى بارلىق تىرىشچانلىقلار ئېتىبارغا ئېلىنمىغان. ئۇلار ئالاھىدە تەكىتلىگەن «ھۇزۇرلىنىش ۋە ئەدەبىيات قىزغىنلىقى» دېگەنلەر مۇقەررەر ھالدا نورمال ئىلمىي تەتقىقاتنىڭ كەسكىنلىكىدىن ئۆزىنى قاچۇرۇش ۋە شەخسىي ھەۋەسكىلا مەپتۇن بولۇپ كېتىشنىڭ باھانىسى بولۇپ قېلىشى مۇمكىن. يەنە كېلىپ،

«تەتقىقات» بىلەن «ھۆزۈرلىنىش» نى بىر - بىرىدىن ئايرىپ تاشلاي-
مىغان بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ ھەم «ئەدەبىيلىك» كە، ھەم «سىستېما-
لىق» لىققا ئىگە ھەقىقىي ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا نىسبەتەنمۇ قىلچە
پايدىسى يوق.

بۇ يەردىكى مەسىلە، سەنئەتكە، بولۇپمۇ سەنئەت ھېسابلانغان ئەدە-
بىياتقا قارىتا قانداق ئەقلىي مۇھاكىمە يۈرگۈزۈشتە. مۇشۇنداق قە-
لىشنىڭ مۇمكىنچىلىكى بارمۇ؟ قانداق قىلغاندا مۇمكىنچىلىكى بار
بولىدۇ؟ بەزىلەر بۇنىڭغا «تەبىئىي پەندە قوللىنىلىۋاتقان ئۇسۇللارنى
ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەتبىقلىساقلا، شۇنداق ئىمكانىيەتنى يارىتقىلى
بولىدۇ» دەپ جاۋاب بېرىدۇ. تەتبىقلاشنىڭ ئۇسۇللىرى ناھايىتى
كۆپ. ئۇنىڭ بىرخىلى ئادەتتىكى پەنلەردىكى ئوبيېكتىپلىق، ئاناتا-
لىق ۋە ئېنىقلىق دېگەندەك ئارتۇقچىلىقلارغا تەقلىد قىلىش بولۇپ،
ئادەم ئامىلى ئارىلاشمىغان بىتەرەپ ماتېرىياللارنى توپلاشقا نىسبەتەن
ئېيتقاندا، بۇ خىل تەسەۋۋۇر كۆپىنچە ھاللاردا ئۇنۇملۇك بولۇپ چە-
قىدۇ. يەنە بىرخىلى بولسا تەبىئەت پەنلىرىدىكى (تەبىئىي پەنلەردە-
كى) ئۇسۇللاردىن پايدىلىنىپ ئەدەبىياتنىڭ مەنبەسىنى تەكشۈرۈش-
تۇر؛ ئەمەلىيەتتە، بۇخىل «مەنبەنى تەتقىق قىلىش ئۇسۇلى» يىلنامە-
لىق ماتېرىياللار ئىشەنچلىك بولسىلا، ھەرقانداق مۇناسىۋەتتىكى
مۇھاكىمىلەرگە ماس كېلىۋېرىدۇ. ئىلىم - پەندىكى بۇخىل سەۋەب -
نەتىجە قانۇنى ھەمىشە قاتمال تەتبىقلانغانلىقتىن، كۆپىنچە ھالدا ئە-
دەبىيات ھادىسىلىرىنىڭ پەيدا بولۇشىدىكى سەۋەبنى ئاددىيلا ئىقتە-
سادىي شارائىت، ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش ۋە سىياسىي مۇھىتقىلا
باغلاپ قويۇشنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. ئۇنىڭدىن باشقا، بەزىلەر مە-
لۇم بىر پەندە قوللىنىلىدىغان مىقدار بەلگىلەش ئۇسۇللىرىنى، يەنى،
ئىستاتىستىكا، گىرافىك، ئىسخېما سىزىش دېگەندەك ئۇسۇللارنى
ئەدەبىيات تەتقىقاتى ساھەسىگە ئېلىپ كىرگەن. ئاخىرىدا، بەزىلەر
ھەتتا بىيولوگىيەدىكى ئۇقۇملار ئارقىلىق ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي
تەرەققىيات مەسىلىسىنى مۇھاكىمە قىلغان.[2]

نوقۇل ھالدىكى تەتبىقلاش — كۆچۈرۈپ كېلىش ئۇسۇلىدا كۆز-
لىگەن ئۇنۇمگە ئېرىشكىلى بولمايدىغانلىقىنى بۇگۈنكى كۈندە نۇرغۇن

ئادەم تونۇپ يەتتى. پەننىي ئۇسۇللار ئىنتايىن چەكلىك بولغان ئەدە-
بىيات تەتقىقات دائىرىسى ياكى بەزى ئالاھىدە ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇ-
سۇللىرىغا نىسبەتەن بەزىدە ناھايىتى مۇھىم بولۇپمۇ قالىدۇ. مەسە-
لەن، ئىستاتىستىكا ئىلمىنى نەشر نۇسخىسىنى تەكشۈرۈش ياكى ۋە-
زىن تەتقىقاتلىرىغا ئىشلەتكەندە ئۇنۇمى ئىنتايىن ياخشى بولىدۇ. لې-
كىن، ئەدەبىياتنى پەننىي ئۇسۇللار ئارقىلىق تەتقىق قىلىشنى تە-
شەببۇس قىلغانلارنىڭ كۆپىنچىسى ئاخىرىدا ياكى ئۆز مەغلۇبىيىتە-
نى ئېتىراپ قىلىپ، بۇ جەھەتتىكى بايانلىرىنى ئالدىراپ - سال-
دىراپلا يېغىشتۇرۇۋەتتى، ياكى بولمىسا «پەننىي ئۇسۇللار كەلگۈسىدە
چوقۇم غەلىبە قىلىدۇ» دەيدىغان خام خىيالىلار بىلەن ئۆز-ئۆزىگە تە-
سەللى بەردى. مەسىلەن، رىچاردز (I.A.Richards) روھىي كېسە-
لىكىلەر ئىلمىنىڭ كەلگۈسىدە قولغا كەلتۈرۈش مۇمكىنچىلىكى بول-
غان مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى دەستەك قىلىپ تۇرۇپ، كىشىلەرگە «ئەدە-
بىياتقا دائىر بارلىق مەسىلىلەرمۇ شۇنىڭ بىلەن تەڭلا ھەل بولىدۇ»
دەپ كاپالەت بەرگەن.[3]

بىز ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا تەبىئىي پەن ئۇسۇللىرىنى كەڭ قوللا-
نىشتىن كېلىپ چىققان بىر قاتار مەسىلىلەرنى ئەسلەپ باقايلى، بۇ
مەسىلىلەرنى مۇنداقلا تاشلاپ قويۇپ ئۆتۈپ كەتكىلى بولمايدۇ. شۇ-
نىسىزكى، ئەدەبىيات تەتقىقاتى بىلەن ئىلىم - پەن تەتقىقاتىنىڭ مې-
ھىتودولوگىيە جەھەتتە ئۆزئارا كىرىشىدىغان ۋە تەكرارلىنىدىغان نۇر-
غۇن يەرلىرى بار. مەسىلەن، يېغىنچاقلاش، يېشىش، تەھلىل قىلىش،
ئومۇملاشتۇرۇش، سىلىشتۇرۇش قاتارلىق ئاساسلىق ئۇسۇللار بارلىق
سىستېمىلىق بىلىملەرگە نىسبەتەن ئورتاقتۇر. لېكىن، قايسىل
قىلارلىق يەنە بەزى مىساللار ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ تەبىئىي پەن
تەتقىقات ئۇسۇللىرىغا ئوخشىمايدىغان ئۇنۇملۇك ئۇسۇللىرىنىڭمۇ
بارلىقىنى، ئۇلارنىڭ ئەقلىي خاراكتېرلىك ئۇسۇللار ئىكەنلىكىنى
بىلدۈرۈپ تۇرىدۇ. ھەقىقەتكە ئىنتايىن تار نەزەردە مۇئامىلە قىلىپ
كەلگەن ئادەملەرلا گۇمانىتار پەنلەردىكى ھەرخىل مۇۋەپپەقىيەتلەرنى
بىلىم ساھەسىنىڭ سىرتىغا چىقىرىپ تاشلاشقا ئۇرۇنىدۇ. ھازىرقى
زامان پەن - تېخنىكىسى تەرەققىي قىلىشتىن بۇرۇنلا، پەلسەپە، تا-

ربخ، قانۇنشۇناسلىق، ئىلاھىيەتشۇناسلىق، ھەتتا تىلشۇناسلىق ساھە-
لىرىدە ناھايىتى ئۇنۇملۇك ئۇسۇللار تېپىلىپ بولغان. ھازىرقى زامان
فىزىكىسىنىڭ نەزەريىە ۋە ئەمەلىيەتتىكى مۇۋەپپەقىيەتلىرى ئېھتە-
مال ئاشۇ پەنلەرنىڭ مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى يېپىپ كەتكەن بولسا كې-
رەك. ئەمما، بۇ ھەرگىزمۇ «گۇمانىتار پەنلەردىكى ئاشۇ خىل بىلىش
ئۇسۇللىرى مۇشۇنىڭغا بىلەنلا چىن ھەم ئۇنۇملۇك بولماي قالدى»
دېگەنلىك ئەمەس؛ بۇ يەردە چوقۇم «بەزىدە ئازراق ئۆزگەرتىش كىر-
گۈزگەن ۋە تولۇقلىنىشقا ئېھتىياجلىق بولسىمۇ» دېگەن. فىرانسىيەدە، سىنوپولىمۇ
تەبىئىي پەننىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى «تەكرارلىنىدىغان ھادىسىلەر»،
گۇمانىتار پەنلەرنىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى بولسا «داۋاملىشىدىغان ھا-
دىسىلەر» دېگەن تەبىرنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئىتالىيەدە، كىروسى
(B.Croce) ئۆزىنىڭ بارلىق پەلسەپىسىنى تەبىئىي پەندىكى ئۇ-
سۇللارغا ئوخشىمايدىغان تارىخىي تەتقىقات ئۇسۇللىرى ئاساسىغا قۇ-
رۇپ چىققان[7].

بۇ مەسىلىلەرنى تولۇق تەھلىل قىلمىز دەيدىكەنمىز، ئۇ پەننىڭ
تۇرلەرگە ئايرىلىشىغا، تارىخ پەلسەپىسى ۋە بىلىش نەزەريىەسى قاتار-
لىق جەھەتلەردىكى چۈشەنچىلەرگە بېرىپ تاقىلىدۇ[8]. لېكىن، بەزى
كونكرېت مىساللار ھېچبولمىغاندا ھەرقانداق بىر ئەدەبىيات تەتقە-
قاتچىسىنىڭ «بىز نېمە ئۈچۈن شېكسپىيىرنى تەتقىق قىلىمىز؟» دې-
گەن ناھايىتى ئەمەلىي مەسىلىگە چوقۇم يۈزلىنىشى كېرەكلىكىنى
چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئېنىقكى، بىزنىڭ قىزىقىدىغىنىمىز شېكىس-
پىيىرنىڭ باشقىلار بىلەن بولغان ئورتاقلىقى ئەمەس، بولمىسا، بىز
باشقا خالىغان بىر ئادەمنى تەتقىق قىلساقمۇ بولۇۋېرىدۇ؛ بىزنىڭ
قىزىقىدىغىنىمىز ئۇنىڭ پۈتكۈل ئەنگلىيەلىكلەرگە، ئەدەبىيات —
سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئادەملەرگە، ئىلزابېت دەۋ-
رىدىكى دىراماتورگلارغا ئوخشايدىغان تەرەپلىرىمۇ ئەمەس، ئەگەر
شۇنداق بولىدىغان بولسا، بىز دېككېر (T.Dekker) بىلەن خېيۋود
(T.Heywood) نى تەتقىق قىلساقلا بولۇۋېرەتتى. بىزنىڭ ئىزدەيدى-
غىنىمىز شېكسپىيىرنىڭ خاسلىقىدۇر، يەنى، شېكسپىيىرنى شېكىس-
پىير قىلغان نەرسىلەردۇر؛ بۇ ئېنىقكى خاسلىق ۋە قىممەت مەسىلە-

نىڭ چېگراسى توغرۇلۇق ئومۇملاشتۇرۇش ۋە شەخسىي مۇھاكىمە
قىلىشقا ئانچە كۆچەپ كەتمەي، تەبىئىي پەنلەر بىلەن گۇمانىتار پەن-
لەر ئوتتۇرىسىدىكى پەرقلەرگە ئالاھىدە ئېتىبار بىلەن قارىغان.[6] ئۇ
گۇمانىتار پەنلەر تەتقىقاتىنىڭ مۇھىم نۇقتىسى كونكرېت ۋە ئايرىم
پاكىتلاردا بولىدۇ، ئۇنداق ئايرىم پاكىتلارنى پەقەت مەلۇم بىر خىل
قىممەت سىستېمىسى — (scheme of values) بۇ مەدەنىيەتنىڭ يەنە
بىر خىل ئاتىلىشى، خالاس — گە سىڭدۈرۈش ئارقىلىق ئاندىن
بايقىغىلى ۋە چۈشەنگىلى بولىدۇ» دېگەن. فىرانسىيەدە، سىنوپولىمۇ
تەبىئىي پەننىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى «تەكرارلىنىدىغان ھادىسىلەر»،
گۇمانىتار پەنلەرنىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى بولسا «داۋاملىشىدىغان ھا-
دىسىلەر» دېگەن تەبىرنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئىتالىيەدە، كىروسى
(B.Croce) ئۆزىنىڭ بارلىق پەلسەپىسىنى تەبىئىي پەندىكى ئۇ-
سۇللارغا ئوخشىمايدىغان تارىخىي تەتقىقات ئۇسۇللىرى ئاساسىغا قۇ-
رۇپ چىققان[7].

بۇ مەسىلىلەرنى تولۇق تەھلىل قىلمىز دەيدىكەنمىز، ئۇ پەننىڭ
تۇرلەرگە ئايرىلىشىغا، تارىخ پەلسەپىسى ۋە بىلىش نەزەريىەسى قاتار-
لىق جەھەتلەردىكى چۈشەنچىلەرگە بېرىپ تاقىلىدۇ[8]. لېكىن، بەزى
كونكرېت مىساللار ھېچبولمىغاندا ھەرقانداق بىر ئەدەبىيات تەتقە-
قاتچىسىنىڭ «بىز نېمە ئۈچۈن شېكسپىيىرنى تەتقىق قىلىمىز؟» دې-
گەن ناھايىتى ئەمەلىي مەسىلىگە چوقۇم يۈزلىنىشى كېرەكلىكىنى
چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئېنىقكى، بىزنىڭ قىزىقىدىغىنىمىز شېكىس-
پىيىرنىڭ باشقىلار بىلەن بولغان ئورتاقلىقى ئەمەس، بولمىسا، بىز
باشقا خالىغان بىر ئادەمنى تەتقىق قىلساقمۇ بولۇۋېرىدۇ؛ بىزنىڭ
قىزىقىدىغىنىمىز ئۇنىڭ پۈتكۈل ئەنگلىيەلىكلەرگە، ئەدەبىيات —
سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئادەملەرگە، ئىلزابېت دەۋ-
رىدىكى دىراماتورگلارغا ئوخشايدىغان تەرەپلىرىمۇ ئەمەس، ئەگەر
شۇنداق بولىدىغان بولسا، بىز دېككېر (T.Dekker) بىلەن خېيۋود
(T.Heywood) نى تەتقىق قىلساقلا بولۇۋېرەتتى. بىزنىڭ ئىزدەيدى-
غىنىمىز شېكسپىيىرنىڭ خاسلىقىدۇر، يەنى، شېكسپىيىرنى شېكىس-
پىير قىلغان نەرسىلەردۇر؛ بۇ ئېنىقكى خاسلىق ۋە قىممەت مەسىلە-

سىدۇر. ھەتتا، بىر دەۋرنى، بىر ئەدەبىيات ھەربكىتىنى ياكى مۇئەيـ-
يەن بىر دۆلەت ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلغان چاغدا، ئەدەبىيات تەتقـ-
قاتچىسى پەقەتلا ئۇلارنىڭ ئوخشاش تۇردىكى باشقا شەيئىلەردىن پەرق-
لىنىپ تۇرىدىغان خاسلىقى بىلەن ئالاھىدە قىياپىتى ۋە خاراكتېرىـ-
گىلا قىزىقىدۇ.

خاسلىق تەلىماتى بۇ يەردە يەنە بىر كۆچلۈك ئىسپات تاپالايدۇ، يەـ-
نى، ئەدەبىياتنىڭ ئومۇمىي قائىدىسىنى مۇھاكىمە قىلىش تىرىشچانـ-
لىقى ھامان مەغلۇپ بولىدۇ. كازامىيان (L.Cazamian) ئوتتۇرىغا
قويغان ئاتالمىش ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ قانۇنىيىتىنى، يەنى، ئەنگـ-
لىيەلىكلەرنىڭ مىللىيلىك رېتىمى ھېسسىيات بىلەن ئەقىلدىن ئىـ-
بارەت ئىككى قۇتۇپ ئارىسىدا تەۋرىنىپ تۇرىدۇ (يەنە كېلىپ بۇ خىل
تەۋرىنىش بارغانسېرى كۈچەيمەيدۇ) دېگەن قاراشنى ئەگەر تاينىـ-
يوق، ئەھمىيەتسىز گەپ دېگىلى بولمىسا، ئۇنداقتا چوقۇم بىمەنـ-
قاراش دېيىش كېرەك. بۇ «قائىدە» ژېكتورىيە دەۋرىگە پەقەتلا ماس
كەلمەيدۇ.[9] بۇخىل قائىدىلەرنىڭ كۆپىنچىسى تەسىر بىلەن ئەكـس
تەسىر ياكى ئەنئەنگە ئېسىلمۇۋېلىش بىلەن ئەنئەنگە قارشى چىقىش
ئوتتۇرىسىدىكى پىسخىكىلىق يۈزلىنىشلەردىن باشقا نەرسە ئەمەس.
ئۇلاردىن گۈمانلىنىشقا بولمىغان تەقدىردىمۇ، ئىجادىيەت جەريانىدـ-
كى ھەرقانداق ئەھمىيەتلىك ئەمەلىي نەرسىلەرنى يەنىلا چۈشەندۈرۈپ
بېرەلمەيدۇ. فىزىكىنىڭ ئەڭ زور مۇۋەپپەقىيىتىنى بىر تۇركۈم ئـو-
مۇمىي قائىدىلەرنىڭ تۇرغۇزۇلغانلىقىدىن، مەسىلەن، توك ۋە ئىسـ-
سىقلىق، تارتىش كۈچى ۋە نۇر قاتارلىقلارنىڭ فورمۇلاسىدىنلا كۆرۈ-
ۋېلىش مۇمكىن. لېكىن، ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا ھەرقانداق بىر ئومـۇ-
مىي ئۇسۇلنى قوللىنىپ كۆزلىگەن مەقسەتكە يەتكىلى بولمايدۇ؛ قاۋـ-
چە ئومۇمىي بولغانسېرى ئۇ شۇنچە ئابستراكتلىشىپ كېتىدۇ،
شۇنداقلا، كىلەڭسىز، قۇپقۇرۇق نەرسىگە ئايلىنىپ قالىدۇ؛ ئۇنداق
بولغاندا، بىز چۈشەنمەيدىغان كونكرېت سەنئەت ئەسەرلىرىمۇ كۆپـ-
يىپ كېتىدۇ.

بۇنداق بولغاندا، بىز مۇھاكىمە قىلىۋاتقان مەسىلىگە چېكىدىن
ئاشقان ئىككى خىل جاۋاب بېرىش ئۇسۇلى پەيدا بولىدۇ. ئۇنىڭ بـە-

رى، تەبىئىي پەن ئەۋزەللىكىنىڭ تەسىرى ئاستىدا ئېقىپ يۇرگەن ۋە
مودىغا ئايلانغان، تەبىئىي پەن تەتقىقات ئۇسۇللىرى بىلەن تارىخشۇـ-
ناسلىق تەتقىقات ئۇسۇللىرىنى بىر نەرسە دەپ قاراپ، شۇ ئارقىلىق
ئەدەبىيات تەتقىقاتىنى پاكىت توپلاش بىلەنلا چەكلەپ قويۇش ياكى
بۇكسەك ئومۇمىيلىققا ئىگە تارىخىي «قائىدە» لەرنى تۇرغۇزۇشقىلا
قىزىقىش ئۇسۇلى. يەنە بىرى بولسا ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ مۇستەـ-
قىل بىر پەن ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلىپ، ئەدەبىياتنى «چۈشىنىش»
شەخسىي خاسلىققا ئىگە دېگەن قاراشتا چىڭ تۇرۇش ھەمدە ھەربىر
ئەدەبىي ئەسەرنىڭ «خاسلىقى» نى تەكىتلەپ تۇرۇۋېلىش، ھەتتا ئۇنى
«ئالەمدە يەكتا» خاراكتېر دەپ قارىۋېلىش ئۇسۇلى. ھالبۇكى، پەنگە
زىت بولغان كېيىنكى ئۇسۇل ئەگەر چېكىدىن ئېشىپ كەتسىلا چـو-
قۇم خەتەرلىك ئەھۋالغا دۇچ كېلىدۇ. چۈنكى، «شەخسىنىڭ بىۋاستە
سېزىمى» پەقەت ھېسسىياتقىلا مۇراجىئەت قىلىدىغان «زوقلىنىش»
(emotional appreciation)[10] نى كەلتۈرۈپ چىقىرىشى، زىيادە سۇبـ-
يېكتىپلىققا ئېلىپ بېرىشى مۇمكىن. ھەربىر ئەدەبىي ئەسەرنىڭ
خاسلىقىنى، ھەتتا ئۇنىڭدىكى «يەكتا» خاراكتېرىنلا تەكىتلەپ تۇرۇـ-
ۋېلىشنىڭ يەڭگىلتەك ھەم ئۇقۇملىشىپ كەتكەن تەتقىقات ئۇسۇللىـ-
رىنىڭ پەيدا قىلغان قالايمىقانچىلىقىنى چەكلەش، تىزگىنلەش رولى
بولسىمۇ، ئەمما، ئۇنىڭدا ھەرقانداق بەدىئىي تەسىرنىڭ «ئالەمدە يەكـ-
تا» بولمايدىغانلىقى، بولمىسا، ئۇنداق خاسلىقنى ھېچكىمنىڭ چۈـ-
شىنەلمەيدىغانلىقىدىن ئىبارەت بىر ئەمەلىيەت ئۇنتۇلۇپ قالغان.
ئەلۋەتتە، بىزدە بىرلا «ھاملىت»، كىلمېر(J.Kilmer) نىڭ بىرلا «دە-
رەخ» ناملىق ئەسىرى بار. لېكىن، مۇشۇ مەنە بويىچە پىكىر قىلغاندا،
بىردۆۋە ئەخلەتمۇ «ئالەمدە يەكتا» نەرسە بولۇپ قېلىشى مۇمكىن.
چۈنكى، ھەجىم جەھەتتىكى چوڭ ـ كىچىكلىكى، جايلاشقان ئورنى ۋە
خىمىيەلىك تەركىبلىرى جەھەتتە ئۇنىڭغا ئوپمۇئوخشاش بولغان يەنە
بىر دۆۋە ئەخلەتنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. تېخىمۇ ئىلگىرىلىگەن
ھالدا ئېيتساق، ھەربىر ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئەسەر تىلى ماھىيەتتە
«ئومۇمىيلىق» قا ئىگە بولۇپ، ئۇنىڭدا ئالاھىدە خاسلىق دېگەن نەرسە
مەۋجۇت ئەمەس. ئەدەبىياتتىكى «ئومۇمىيلىق» بىلەن «ئايرىملىق»

توغرىسىدىكى تەنمەسلىك مۇنازىرە ئارىستوتېل (Aristotle) دىن باشلانغان بولۇپ، ئۇ شېئىرنى «تارىخقا قارىغاندا تېخىمۇ ئومۇمىيلىق-قا ئىگە، شۇڭا، ئۇنىڭدا پەلسەپىۋى پۇراق تېخىمۇ كۈچلۈك، تارىخىي پىرىنسىپلار بولسا ئالاھىدە ۋەقەلەرگىلا دىققەت قىلىدۇ» دەپ جاكار-لىغان؛ دوكتور جونسون (S. Jonson) مۇ: شائىرلار «كۆركۈمگۈلىنىك بەرگىنى ساناپ يۈرمەسلىكى كېرەك» دەپ كېسىپ ئېيتقان. روماز-تىزمچىلار بىلەن ھازىرقى زامانىدىكى نۇرغۇن ئوبزورچىلار شېئىرنىڭ ئۆزگىچىلىكىنى، گەۋدىسى (texture)نى، ئۇنىڭ كونكرېتلىقىنى ھارماي ـ تالماي تەكىتلەيدۇ.[1] ھالبۇكى، ھەربىر ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ھەم ئومۇمىيلىقتا ھەم خاسلىقتا ئىگە بولىدىغانلىقىنى ياكى پۈتۈنلەي خاسلىق بىلەن «يەكتا» خاراكتېرنىڭ ئوخشىمايدىغانلىقىنى چوقۇم بىلىۋېلىشىمىز كېرەك.[2] بىر ئادەمگە ئوخشاش ھەربىر ئەدەبىي ئە-سەردە ئالاھىدىلىك ھازىرلانغان بولىدۇ؛ لېكىن، ئۇنىڭ باشقا بەدىئىي ئەسەرلەرگە ئوخشايدىغان تەرەپلىرىمۇ بولىدۇ، خۇددى، ھەربىر ئادەم-نىڭ ئىنسانىيەت بىلەن، جىنسداشلىرى بىلەن، مىللەتداشلىرى، سىنىپداشلىرى ۋە كەسىپداشلىرى بىلەن مەلۇم ئورتاقلىقى بولغا-نىدەك. موشۇ نۇقتىنى تونۇپ يەتسەكلا، بىز بەدىئىي ئەسەرلەرنى، ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىياتىرلارنى، بارلىق ئەدەبىيات ۋە سەنئەتنى يېغىنچاقلىيالايمىز، ئۇلاردىكى ئومۇمىيلىقنى تېپىپ چىقالايمىز. ئەدەبىيات ئوبزورى بىلەن ئەدەبىيات تارىخىنىڭ ھەرئىككىلىسى بىر پارچە ئەسەر، بىر ئوبېيېكت، بىر دەۋر ۋەياكى بىرمىللەت ئەدەبىيا-تىنىڭ خاسلىقىنى چۈشەندۈرۈشكە كۈچەيدۇ. لېكىن بۇ خىل چۈشەن-دۈرۈشتە بىر خىل ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنى ئاساس قىلغاندا ھەمدە ھەممىگە ئورتاق بولغان ئاتالغۇلارنى ئىشلەتكەندىلا ئاندىن مۇۋەپپە-قىيەت قازىنىشتىن سۆز ئاچقىلى بولىدۇ. ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ئۇ-سۇل جەھەتتىكى بىر خىل قورال (an organon of methods) بولۇپ، ھازىرقى ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى تەخىرسىز بىر ئېھتىياجدۇر.

ئەلۋەتتە، بىزنىڭ بۇخىل تەسەۋۋۇرىمىزدا ھېسداشلىق قىلىش (sympathetic understanding) ۋە تەسىر كۆرسىتىشنىڭ بىزنىڭ ئە-دەبىيات ھەققىدىكى تونۇشىمىز ۋە مۇلاھىزىمىزنىڭ ئەڭ مۇھىم ئال-

دىنقى شەرتى ئىكەنلىكىگە ھەرگىزمۇ سەل قارالمايدۇ. لېكىن، بۇلار پەقەتلا ئالدىنقى شەرت، خالاس. ئوقۇش سەنئىتى ئەدەبىياتنى تەتقىق قىلغۇچىلارغا نىسبەتەن تولىمۇ زۆرۈر بولسىمۇ، ئەمما، ئەگەر ئەدە-بىيات تەتقىقاتىنى نوقۇل ھالدا ئوقۇش سەنئىتى ئۈچۈنلا خىزمەت قىلىدۇ دېسەك، ئۇ ھالدا بۇ سىستېمىلىق بىلىمنىڭ ئاساسىي مەق-سىتىنى خاتا چۈشىنىۋالغان بولۇپ قالىمىز. كەڭ مەنىدىكى «ئو-قۇش» تەنقىد خاراكتېرىدىكى چۈشىنىش ۋە تەسىراتنى ئۆز ئىچىگە ئالسىمۇ، لېكىن، «ئوقۇش سەنئىتى» يەنىلا شەخسنىڭ ئۆز ـ ئۆزىنى ناكامۇللاشتۇرۇشىدىكى نىشان ھېسابلىنىدۇ. كىشىلەر ئوقۇش سە-نئىتىگە تولىمۇ ئېھتىياجلىق، يەنە كېلىپ، ئۇ بەدىئىي تەربىيەلىنىش-نى ئومۇملاشتۇرۇشنىڭ ئاساسى، لېكىن، ئۇ ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئورنىنى باسالمايدۇ، چۈنكى، «ئەدەبىياتشۇناسلىق» (scholarship literary) دېگەن بۇ ئۇقۇم ئاللىبۇرۇنلا شەخسىي «مەنىدىكى ئەنئەنە-دىن ھالقىپ كەتكەن، توختاۋسىز تەرەققىي قىلىدىغان بىلىم، تەج-رىبە ـ ساۋاق ۋە ھۆكۈم قىلىش سىستېمىسى» دەپ قارىلىپ بولغان.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① س. پوتېرنىڭ «كىشەنلەنگەن مىيۇز» (لوندۇن 1937 ـ يىلى) غا قارال-سۇن.

② مۇشۇ كىتابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 19 ـ باب 4 ـ پاراگرافىغا قارالسۇن.

③ ئى. ئە. رىچاردز «ئەدەبىي ئوبزور پىرىنسىپلىرى» (لوندۇن، 1924 ـ يى-لى 120 ـ، 251 ـ بەت) غا قارالسۇن.

④ ۋىلھېلم دىلتىي «ئىدىيە ئىلمىگە مۇقەددىمە» (بېرلىن 1883 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑤ ۋىلھېلم ۋىندىلبەند نىڭ «تارىخ ۋە تەبىئىي پەن» (سىتراسبۇرگ، 1894 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑥ ھېنرىچ رىكىرت «تەبىئىي پەنلەردىكى ئۇقۇم شەكىللەندۈرگەن كاتې-گورىيە مەسىلىسى» (تۈبىنگىن، 1913 ـ يىلى)، «گۇمانىتار پەنلەر ۋە تەبىئىي پەنلەر» (تۈبىنگىن، 1921 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑦ ئە. د. سىنوپولىنىڭ «تارىخنىڭ ئاساسىي پىرىنسىپلىرى» (پارىژ، 1894 ـ

يىلى؛ قايتا نەشرىدە كىتاب ئىسمىنى «تارىخ نەزەرىيەسى» دەپ ئۆزگەرتكەن. پا-
رىژ، 1908 ـ يىلى؛ ب.كىروسى: «تارىخنىڭ نەزەرىيەسى ۋە ئەمەلىيىتى» (نىيۇ-
يورك، 1921 ـ يىلى) بىلەن «ئەركىنلىك ئۈرۈشىنىڭ خاتىرىسى سۈپىتىدىكى
تارىخ» (نىيۇيورك، 1944 ـ يىلى، يېڭى نەشرى 1955 ـ يىلى) قا قارالسۇن.

⑧ م. ماندىلباۋم: «تارىخي بىلىم مەسىلىلىرى» (نىيۇيورك، 1938 ـ يە-
لى) ۋە ر. ئارون: «تارىخ ئوبزورى» (پارىژ، 1938 ـ يىلى) دېگەن بۇ ئىككى كە-
تابتا تېخىمۇ تەپسىلي بايان قىلىنغان.

⑨ ل.كازامىيانىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ پىسخولوگىيەلىك تەدرىجي
تەرەققىياتى» (پارىژ، 1920 ـ يىلى)؛ ئى. لېگۇئى ۋە ل. كازامىيان: «ئەنگلىيە
ئەدەبىياتى تارىخى» (پارىژ، 1924 ـ يىلى) نىڭ ئاخىرقى بۆلۈكى (خ.د. ئىرۇن
ۋە ۋ.د. ماكىنىس تەرجىمە قىلغان ئىككى تومۇق ئىنگلىزچە تەرجىمىسى بار.
لوندۇن 1926 — 1927 ـ يىللىرى) گە قارالسۇن.

⑩ ياكى «ھاياجان شەكلىدىكى تەنقىد» دەپ تەرجىمە قىلىنمۇ بولىدۇ.
(تەرجىمان ئەسكەرتمىسى)

⑪ ۋ. ك. ۋىمسات: «ئەدەبىياتتىكى ‹كونكرېت ئوبرازلىق› نىڭ قۇرۇل-
مىسى» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 62 ـ سانىغا
بېسىلغان، 1947 ـ يىلى، 262 ~ 280 ـ بەتلەر)؛ س. ئېلىج: «ئوبرازلىق ۋە
ئايرىملىق نەزەرىيەسىنىڭ ئەنگلىيە ئوبزورچىلىقىدىكى ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە تە-
رەققىياتى» (يۇقىرىقى ژۇرنالنىڭ 147 ~ 182 ـ بەتلىرى) غا قارالسۇن.

⑫ كوللىكتۇدنىڭ «تارىخ بىلەن پەن قانۇنىيىتىنى ئەمەسمۇ؟» («ئىدىيە»
نىڭ 31 ـ سانىغا بېسىلغان. 1922 ـ يىلى، 449 ~ 450 ـ بەت)؛ سوروگىن:
«جەمئىيەت ۋە مەدەنىيەتنىڭ ھەرىكەتلەندۇرگۈچ كۈچى» سىنسىنناتى (1937 ـ
يىلى، بىرىنچى تومى، 168 ~ 174 ـ بەت).

ئىككىنچى باب

ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى

بىزنىڭ تۇنجى بولۇپ دۇچ كېلىدىغىنىمىز شەك ـ شۇبھىسىز-
كى، ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ مەزمۇنى بىلەن دائىرىسى مەسىلىسى-
دۇر. ئەدەبىيات دېگەن نېمە؟ نېمە ئەدەبىيات ھېسابلانمايدۇ؟ ئەدەبى-
ياتنىڭ ماھىيىتى نېمە؟ بۇ مەسىلىلەر قارىماققا ئاددىيدەك كۆرۈنە-
سىمۇ، ئەمما، نەق جاۋابىنى بېرىش تولىمۇ تەس.

بەزىلەر «باسما بۇيۇملارنىڭ ھەممىسىنىلا ئەدەبىيات دېيىشكە بو-
لىدۇ» دەپ قارايدىكەن. ئۇنداقتا، بىز «ئون تۆتىنچى ئەسىردىكى تېبا-
بەت» نى، «ئوتتۇرا ئەسىرلەرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدىكى سەييا-
رىلەر ھەرىكىتى تەلىماتى» نى ياكى «ئەنگلىيەنىڭ كونا ۋە يېڭى سې-
ھىرگەرلىكى» نى تەتقىق قىلساقمۇ تامامەن بولىدۇ دېگەن گەپ. خۇد-
دى گىرېنلاۋ (E. Greenlaw) نىڭ تەشەببۇس قىلغىنىدەك: «مەدەنى-
يەت تارىخىغا مۇناسىۋەتلىك بولغان ھەرقانداق نەرسە بىزنىڭ تەتقىقات
دائىرىمىزگە كىرىدۇ»؛ بىز «بىر دەۋر ياكى بىر خىل مەدەنىيەتنى
چۈشەنمەكچى بولغان چېغىمىزدا، ‹ساپ ئەدەبىيات› (belles - lettres)
بىلەنلا چەكلىنىپ قالماسلىقىمىز، ھەتتا، بېسىپ چىقىرىلغان ياكى
بېسىپ چىقىرىلمىغان ماتېرىياللار بىلەنمۇ چەكلىنىپ قالماسلىقى-
مىز»، تەتقىقات خىزمىتىمىزگە «مەدەنىيەت تارىخىغا ئاز ـ تولا
ھەسسە قوشۇش مۇمكىنچىلىكى نۇقتىسىدىن مۇئامىلە قىلىشىمىز
كېرەك.»⑬ گىرېنلاۋنىڭ نەزەرىيەسى ۋە نۇرغۇن ئالىملارنىڭ ئەمەلى-
يىتىگە ئاساسلانغاندا، ئەدەبىيات تەتقىقاتى مەدەنىيەت تارىخى تەتقىقا-
تى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىكلا ئەمەس، ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭ بىلەن بىر
نەرسە. ئۇلارنىڭ قارىشىدا، تەتقىق قىلىنىدىغان مەزمۇنلار باسما ياكى
يازما ماتېرىيال بولسىلا، يەنە كېلىپ كۆپىنچىسى تارىخنى دەلىللى-
دىغان ماتېرىيال بولسىلا، ئۇنداقتا، بۇ خىل تەتقىقات ئەدەبىيات تە-

قىقاتى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. ئەلۋەتتە، بۇ خىل قاراشتا چىڭ تۇرىدۇ. غانلار «تارىخچىلار دىپلوماتىيە تارىخى، ھەربىي ئىشلار تارىخى ۋە ئىقتىساد تارىخى تەتقىقاتىغا بەكلا ئەھمىيەت بەرگەنلىكى ئۈچۈن، ئە- دەبىيات تەتقىقاتى جەھەتتىكى مەسىلىلەرگە سەل قاراپ قالىدۇ، شۇ- ڭا، ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرى ھەقلىق يوسۇندا ئۆز قوشۇنلىرىنىڭ بىلىم ساھەسىگە تاجاۋۇز قىلىپ كىرىشكە ۋە ئۇنى ئىگىلىۋېلىشقا مەجبۇر بولىدۇ» دېيىشىمۇ مۇمكىن. دېمىسىمۇ، ھەرقانداق ئادەمنىڭ ئۆزى ياخشى كۆرىدىغان بىلىم ساھەسىگە كىرىشى چەكلەنمەسلىكى كېرەك؛ مەدەنىيەت تارىخىنى كەڭ مەنىدە تەتقىق قىلىشنىڭ قانداق پايدىلىق تەرەپلىرى بارلىقىنى يەنە نۇرغۇن مىساللار ئارقىلىق چۈ- شەندۈرۈش مۇمكىن. لېكىن، بۇ خىل تەتقىقات تۈپ مەنىسىدىن ئېيتقاندا يەنىلا ئەدەبىيات تەتقىقاتى ئەمەس. بىزنىڭ بۇ قارىشىمىزغا قارشى تۇرغۇچىلار ئەگەر بۇنى پەقەت «ئىسسىم ۋە ئاتالغۇ جەھەتتىكىلا پەرق» دېسە، بۇ كىشىنى قايىل قىلالمايدۇ. ئەمەلىيەتتە، مەدەنىيەت تارىخى بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولغان ھەممە تەتقىقات كەسكىن مەن- دىكى ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىن سەل چىقىرىۋېتىلگەن. شۇنىڭ بى- لەن، بۇ ئىككى خىل تەتقىقات ئوتتۇرىسىدىكى پەرق پۈتۈنلەي يوقال- غان؛ ئەدەبىياتقا ئۇنىڭ بىلەن ئالاقىسىز بەزى ئۆلچەملەر ئېلىپ كى- رىلگەن، نەتىجىدە، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنى ئۇنىڭغا قوشنا پەنلەر ياكى ئاشۇ پەنلەرنىڭ تەتقىقاتى تەمىنلىگەن ماتېرىياللارغا ئاساسلى- نىپلا بەلگىلەشكە توغرا كەلگەن. ئەدەبىيات تارىخى بىلەن مەدەنىيەت تارىخىنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىش ئەمەلىيەتتە ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئۆزىگە خاس ساھە ۋە ئۇسۇللارغا ئىگە ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلغان- لىقتۇر.

ئەدەبىياتقا تەبىر بېرىشنىڭ يەنە بىر خىل ئۇسۇلىدا ئەدەبىيات «مەشھۇر ئەسەرلەر» دائىرىسى بىلەنلا چەكلەپ قويۇلغان، ئۇنىڭدىكى «ئالاھىدە يازما ئىپادىلەش شەكلى» لا نەزەرگە ئېلىنىپ، تېمىسىنىڭ قانداق بولۇشىغا ئېتىبار بېرىلمىگەن. بۇ يەردە بىر بولسا ئېستېتى- كىلىق قىممەت ئۆلچىمى قىلىنغان، بىر بولسا ئېستېتىكىلىق قىممەت بىلەن ئادەتتىكى ئىلمىي نوپۇزنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈش ئۆلچىمى قە-

لىنغان. ئېستېتىكىلىق قىممەت بويىچە بولغاندا، لىرىكىلار، تېما- تىرلار ۋە رومانلارنىڭ ئىچىدىكى ئەڭ ئۇلۇغ ئەسەرلەر تاللاپ چىقى- لىدۇ؛ باشقا ئەسەرلەرنى تاللاشتا بولسا ئۇلارنىڭ شان - شۆھرىتى ياكى ئالاھىدە ئىلمىي نوپۇزى ئاساس قىلىنىدۇ ھەمدە بىر قەدەر تار مەنىدىكى مەلۇم بىر خىل ئېستېتىكىلىق قىممەتكە — ئاساسلىقى ئۇسلۇب، ئەسەر قۇرۇلمىسى ياكى ئادەتتىكى ئىپادىلەش ئىقتىدارى دېگەندەك مەلۇم بىر خىل ئالاھىدىلىككە بىرلەشتۈرۈلۈپ ئويلىشى- لىدۇ. بۇ كىشىلەرنىڭ ئەدەبىيات مەسىلىلىرىنى پەرقلەندۈرۈش ياكى مۇھاكىمە قىلىشتا ئادەتلىنىپ كەتكەن ئۇسۇلىدۇر. «بۇ ئەدەبىيات ئەمەس» دېگەن چېغىمىزدا، بىزنىڭ ئىپادىلىگىنىمىز دەل مۇشۇنداق بىر خىل قىممەت ئايرىمىسىدۇر؛ بىر تارىخىي ئەسەرنى، پەلسەپىۋى ياكى پەننىي كىتابنى «ئەدەبىيات» قا تەۋە دەپ بېكىتكىنىمىزدىمۇ بىز يەنىلا شۇنىڭغا ئوخشاش بىر خىل قىممەت ئايرىمىسىغا ئا- ساسلانغان بولىمىز.

ئەدەبىيات تارىخىغا ئائىت كۆپلىگەن ئەسەرلەردە پەيلاسوپلار، ئىلاھىيەتشۇناسلار، ئەخلاقشۇناسلار، سىياسىيونلار، ھەتتا بەزى ئا- لىملارنىڭ ئىش - ئىزلىرى ۋە ئەسەرلىرى توغرۇلۇق مۇھاكىمە يۈر- گۈزۈلگەنلىكى ھەقىقەتەنمۇ راست. مەسىلەن، 18 - ئەسىر ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىغا ئائىت ھەرقانداق بىر كىتابتا ھېركىلى ۋە ھىيۇم (D. Hume)، ئېپېسكوپ باتلېر (J. Butler) ۋە گىببون، بېرك (E. Burke) ھەمدە ئادام سمىت (Adam Smith) توغرۇلۇق مۇھاكە- مە يۈرگۈزۈلگەن ئايرىم بابلارنىڭ بولماسلىقىنى تەسەۋۋۇر قىلىش ناھايىتى تەس. ئەدەبىيات تارىخىدا مۇشۇنداق بىر تۈركۈم ئاپتورلار توغرۇلۇق مۇھاكىمە يۈرگۈزۈلگەن چاغدا، بۇ خىل مۇھاكىمە شائىر، دراماتورگ ۋە يازغۇچىلار توغرىسىدىكى مۇھاكىمىلەردىن كۆپ ئاد- دىي بولىدۇ، يەنە كېلىپ بۇ ئاپتورلارنىڭ ساپ ئېستېتىكا ساھەسى- دىكى تۆھپىسى ناھايىتى ئاز تىلغا ئېلىنىدۇ. ئەمەلىيەتتە، بىز بۇ ئاپتورلارنىڭ ئۆز كەسپىدە قولغا كەلتۈرگەن مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى كەسىپ ئەھلىلىرىگە يات بولغان ناھايىتى يۈزەكى نەزەردە كۆزىتى- مىز. دۈرۈس، ھىيۇمنى پەيلاسوپ، گىببون (E. Gibbon)نى تارىخ-

شۇناس، ئېپىسكوپ باتلېرنى ئەخلاقشۇناس ھەم خەرىستىيان دىنى ئاقلىغۇچىسى، ئادام سىمىتنى ئەخلاقشۇناس ھەم ئىقتىسادشۇناس دەپ ئويلىساق تاڭ ئەمدى، بولمىسا ئۇلارغا ھەرگىزمۇ توغرا باھا بېرەلمەيمىز. لېكىن، ئەدەبىيات تارىخىغا ئائىت نۇرغۇن ئەسەرلەردە، بۇ مۇتەپەككۇرلار توغرىسىدىكى بايانلار تولىمۇ پارچە ـ پۇرات بولۇپ، ئۇلارنىڭ نەزەرىيەلىرىنىڭ شەكىللىنىشىدىكى تارىخىي ئارقا كۆرۈنۈشنى توغرىسىدا ھېچقانداق ئۇچۇر بېرىلمىگەن، پەلسەپە تارىخى، ئېتىكا نەزەرىيەسى، تارىخشۇناسلىق نەزەرىيەسى، ئىقتىساد نەزەرىيەسى قاتارلىقلار توغرىسىدا ھەقىقىي چۈشىنىش ناھايىتى كەمچىل بولۇپ قالغان. بۇ ئەسەرلەردە، ئەدەبىيات تارىخچىلىرى ئۆزلۈكىدىنلا مۇشۇ پەنلەرگە مۇناسىپ كەسىپ ئەھلىگە ئايلىنالمىغان، بەلكى، ئادەتتىكى بىر تۇرگۇچى ياكى ئۆزىنىڭ گېپىنىلا يورغىلىتىدىغان تاجاۋۇزچىلا بولالىغان، خالاس.

بىر «مەشھۇر» ئەسەرنى يەككە ھالدىلا تەتقىق قىلىش بەلكىم ئۇقۇتۇش مەقسىتىگە ناھايىتى باب كېلىشى مۇمكىن. بىز شۇنى ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەككى، تەتقىقاتچى، بولۇپمۇ تەتقىقاتقا يېڭىدىن كىرىشكەن ھەرقانداق ئادەم ئاۋۋال باشقىلار تۈزۈپ چىققان ماتېرىيال ياكى تارىختىكى قىزىقارلىق ئىشلارنى ئوقۇماستىن، بەلكى مەشھۇر ئەسەرلەرنى ئوقۇشى، ھېچبولمىغاندا، ياخشى كىتابلارنى ئوقۇشى كېرەك.[2] ھالبۇكى، بىز بۇ كىتاب ئوقۇش پىرىنسىپىنىڭ ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا قانچىلىك پايدىسى تېگىدىغانلىقىدىن شۇبھىلىنىمىز. بۇ خىل كىتاب ئوقۇش پىرىنسىپىغا ئېھتىمال ئىلىم ـ پەن، تارىخ ياكى سىجىل تەرەققىي قىلىدىغان ھەم جۇغلىنىشچانلىقتا ئىگە پەن تۇرلىرىدىلا قاتتىق ئەمەل قىلىش تەلەپ قىلىنىسا كېرەك. تەسەۋۋۇر خاراكتېرىدىكى ئەدەبىيات (imaginative literature) نىڭ تەرەققىيات تارىخىنى كۆزەتكەن چېغىمىزدا، ئەگەر مەشھۇر ئەسەرلەرنى ئوقۇش بىلەنلا چەكلىنىپ قالساق، ئۇ ھالدا ئىجتىمائىي، تىل ۋە ئىدېئولوگىيە ئارقا كۆرۈنۈشلىرى، شۇنداقلا ئەدەبىياتقا تەسىر كۆرسىتىدىغان باشقا مۇھىت ئامىللىرى ھەققىدىكى ئېنىق تونۇشتىن مەھرۇم بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئەدەبىيات ئەنئەنىسىنىڭ ئىزچىللىقىنى

نى، ئەدەبىي ژانىر تۈرلىرى (genres) نىڭ ئاستا ـ ئاستا ئۆزگىرىشىنى ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەت جەريانىنىڭ ماھىيىتىنىمۇ چۈشىنىشكە ئامالسىز قالىمىز. تارىخ، پەلسەپە ۋە شۇنىڭغا ئوخشاش باشقا پەنلەر دىكى مەشھۇر ئەسەرلەرنى ئوقۇش تەشەببۇسىدا ئاساسلىقى زىيادە «ئېستېتىكىلىق» قارىشى مۇھىم سالماقنى ئىگىلىگەن. توماس ھاكسلى (T .H .Huxley) نى ئەنگلىيەدىكى بارلىق ئالىملارنىڭ ئىچىدىن ئالاھىدە گەۋدىلەندۈرۈپ چىقىپ، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى مەشھۇر ئەسەر قاتارىدا ئوقۇشقا بولىدۇ دەپ قارىساق، ئېنىقكى، بۇنىڭغا پەقەت ئۇنىڭ ئىزاھات خاراكتېرلىك «يېزىقچىلىق ئۇسلۇبى» ۋە سەھىپە قۇرۇلمىسىغىلا ئەھمىيەت بېرىشى سەۋەب بولغان بولىدۇ. بۇ خىل خىللاش ئۆلچىمى ئايرىم مىسالارنى ھېسابقا ئالمىغاندا، گەۋدىلەندۈرگۈچىنى ئۇلۇغ باشلامچىلارنىڭ ئۇستىگە چىقىرىپ قويىدۇ. ئۇ ھاكسلىنى كۆككە كۆتۈرۈپ دارۋىن (C .R .Darwin) نى چۆكۈرۈشى، بېرگسون (H .Bergson) نى كۆككە كۆتۈرۈپ، كانت (I .Kant) نى چۆكۈرۈشى مۇمكىن، ھەم چوقۇم شۇنداق قىلىدۇ.

«ئەدەبىيات» دېگەن بۇ سۆزنى ئەدەبىيات ـ سەنئەت بىلەنلا چەكلەش، يەنى، تەسەۋۋۇر خاراكتېرلىك ئەدەبىياتقىلا قارىتىش، قارىماققا ناھايىتى مۇۋاپىقتەك تۇيۇلىدۇ. ئەلۋەتتە، بۇ ئاتالغۇنى مۇشۇ بەلگىلىمە بويىچە ئىشلەتكەندە بەزى قىيىنچىلىقلار تۇغۇلۇشى مۇمكىن. لېكىن، ئىنگلىز تىلىدا تاللاپ ئىشلىتىشكە بولىدىغان سەپلىمە سۆزلەر بىر بولسا «ھېكايە» ياكى «شېئىر» دېگەندەك تار مەنىدىكى سۆزلەر، بىر بولسا قارىماققا تولىمۇ كېلەڭسىز ۋە ئادەمدە ئاسانلا خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدىغان «تەسەۋۋۇر خاراكتېرلىك ئەدەبىيات» ياكى «ساپ ئەدەبىيات» دېگەندەك سۆزلەر. بەزىلەرنىڭ «ئەدەبىيات» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئىشلىتىشكە قارشى تۇرۇشىدىكى سەۋەبلەرنىڭ بىرى شۇكى، ئۇنىڭدىكى «يېزىق» (litera) دېگەن سۆز يىلتىزى «ئەدەبىيات» (literature) قولىدا يېزىلغان ياكى بېسىپ چىقىرىلغان ۋەسىقىلەر ۋە ھۆججەتلەر بىلەنلا چەكلىنىدۇ، ھالبۇكى ھەرقانداق مۇكەممەل ئەدەبىيات ئۇقۇمى «ئاغزاكى ئەدەبىيات»نى ئۆز ئىچىگە ئېلىشى كېرەك. مۇشۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، گېرمان تىلىدىكى شۇنىڭ

غا ماس كېلىدىغان Wortkunst (سۆز سەنئىتى) دېگەن ئاتالغۇ ۋە رۇس تىلىدىكى slovesnost (يەنى، رۇسچە словесность دېگەن سۆز، «يېزىق بىلەن ئىپادىلىنىدىغان ئىجادىيەت» دېگەن مەنىنى بىلدۈرىدۇ) ئىنگلىز تىلىدىكى literature دېگەن سۆزدىن كۆپ ياخشى.

بۇ مەسىلىنى ھەل قىلىشنىڭ ئەڭ ئاددىي ئۇسۇلى ئەدەبىياتتىكى تىلنىڭ ئالاھىدە ئىشلىتىلىش ئۇسۇلىنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىشتۇر. تىل ئەدەبىياتنىڭ ماتېرىيالىدۇر، خۇددى تاش بىلەن مىس ھەيكەل تىراشلىقنىڭ، رەڭ رەسساملىقنىڭ ياكى ئاۋاز مۇزىكىنىڭ ماتېرىيالى بولغىنىدەك. لېكىن، بىز يەنە شۇنىمۇ بىلىۋېلىشىمىز كېرەككى، تىل ھەرگىزمۇ تاشقا ئوخشاش ھەربىكەتسىز نەرسە ئەمەس، بەلكى، ئادەمنىڭ ئىجادىيەت بۇيۇمى، ئۇنىڭدا ئەزەلدىنلا بىر خىل مەدەنىيەت ئەنئەنىسى مەۋجۇت.

ئەدەبىي تىل، كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى ۋە ئىلىم ـ پەن تىلىنىڭ ئىشلىتىلىش جەھەتتىكى ئاساسلىق پەرقىنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىش تولىمۇ زۆرۈر. پولوك (T. Polock) ئۆزىنىڭ «ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى» ناملىق كىتابىدا بۇنى خېلى توغرا شەرھلەپ ئۆتكەن بولسىمۇ،[3] ئەمما، كىشىنى يەنىلا تولۇق قايىل قىلالمايدۇ، بولۇپمۇ، ئەدەبىي تىل بىلەن كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىنىڭ پەرقى توغرىسىدىكى بايانلىرىدا يەنە بەزى پېتەرسىزلىكلەر ساقلانغان. بۇ ئادەمنىڭ بېشىنى خېلى قاتۇرىدىغان مەسىلە بولۇپ، ئۇنى ئەملىيەت داۋامىدىلا پىنسكلىك بىلەن ھەل قىلىۋەتكىلى بولمايدۇ. چۈنكى، ئەدەبىيات باشقا سەنئەت تۈرلىرىگە ئوخشىمايدۇ، ئۇنىڭدا ئۆزىگىلا تەۋە بولغان مەخسۇس بىر ۋاسىتە يوق، تىل ئىشلىتىش جەھەتتە ئۇنىڭدا نۇرغۇن ئارىلاشما شەكىللەر ۋە نازۇك ئۆزگىرىشلەر بار. ئىلىم ـ پەن تىلى بىلەن ئەدەبىيات تىلىنى پەرقلەندۈرۈش ھەرھالدا ئاسانراق؛ لېكىن، ئۇلارنى پەقەتلا «ئەدىبە» بىلەن «ھېسسىيات» ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشىماسلىق دەپ قارىساق، بۇ پېتەرلىك بولمايدۇ. ئەدەبىيات چوقۇم ئەدىبىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ، لېكىن، ھېسسىيات تىلى ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتقىلا تەۋە نەرسە ئەمەس، بىر جۈپ ئاشىق ـ مەشۇقنىڭ سۆھبىتىنى ياكى بىر مەيدان ئادەتتىكى تالىشىشنى ئاڭلاپ باقساقلا بۇنى ئاڭقىرالايمىز. شۇنداق بولسىمۇ، غايىۋى ئىلىم ـ پەن تىلى يەنىلا ھەقىقىي «ئۈدۈل شەكىللىك» بولىدۇ: ئۇ تىل بەلگىلىرىنىڭ كۆرسەتكەن ئوبيېكت(sign and referent) بىلەن دەلمۇ دەل كېلىشىنى تەلەپ قىلىدۇ. تىل بەلگىلىرىنى پۈتۈنلەي ئادەملەر ئىجاد قىلغان، شۇڭا، بىر خىل بەلگىنىڭ ئورنىغا شۇنىڭغا ماس كېلىدىغان يەنە بىر خىل بەلگىنى دەسسەتكىلى بولىدۇ. تىل بەلگىلىرى يەنە ناھايىتى ئاددىي ھەم ئېنىق بولۇپ، بىز ھېچقانچە ئويلىنىپ ئولتۇرمايلا ئۇنىڭ قايسى ئوبيېكتنى كۆرسىتىۋاتقانلىقىنى بىلىۋالالايمىز.

شۇڭا، ئىلىم ـ پەن تىلى ماتېماتىكا ياكى بەلگە لوگىكىسى (symbolic logic) غا ئوخشاپ كېتىدىغان بەلگە سىستېمىسىغا مايىلراق كېلىدۇ. ئۇنىڭ مەقسىتى لېبنىز (G. W. Leibniz) غا ئوخشاش 17 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىدا ئۆزگەرتىپ لايىھەلەنگەن ھېلىقىدەك «دۇنياۋى يېزىق» (characteristica universalis) نى ئىشلىتىشتىن ئىبارەت. ئىلىم ـ پەن تىلى بىلەن سىلىشتۇرغاندا، ئەدەبىي تىل سەل ئاجىزدەكمۇ كۆرۈنىدۇ. ئەدەبىي تىلنىڭ نۇرغۇن ئوخشىمايدىغان مەنىلىرى (ambiguities) بار؛ تارىخىي جەريانىدا شەكىللەنگەن ھەربىر خىل تىلدا تاۋۇشى ئوخشاش، ئەمما مەنىسى ئوخشىمايدىغان خەتلەر ھەمدە گىرامماتىكىدىكى «جىنس» كاتېگورىيەسىگە ئوخشاش ئىستېبدات، نامۇۋاپىق تۇرلەر بار، يەنە كېلىپ ئۇلارنىڭ ھەممىسى تارىخىي ۋەقەلەرنى، ئەسلىمە ۋە باغلىمىلا تەسەۋۋۇرلارنى ئۆز ـ ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن. ئاددىيراق قىلىپ ئېيتقاندا، ئۇ يۈكسەك دەرىجىدىكى «ئىچكى مەنە» (connotative) گە ئىگە. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئەدەبىيات تىلى بىرەر نەرسىنى ئاتاش ياكى بىرەر نېمىنى ئىزاھلاش (refferential) ئۈچۈنلا ئىشلىتىلمەيدۇ، ئۇنىڭ يەنە ھېسسىياتنى ئىپادىلەيدىغان تەرىپىمۇ بار بولۇپ، ئوقۇرمەنلەرگە سۆزلىگۈچىنىڭ ئىنتونىتسىيەسى ۋە پوزىتسىيەسىنىمۇ يەتكۈزۈپ بېرەلەيدۇ. ئۇ دېيىلمەكچى بولغان مەنىنى بايان قىلىپ ھەم ئىپادىلەپ بېرىپلا قالماستىن، يەنە ئوقۇرمەنلەرنىڭ پوزىتسىيەسىگىمۇ تەسىر كۆرسىتىدۇ، ئۇلارغا تەربىيە ئىشلەيدۇ ھەمدە ئاخىرىدا ئۇلارنىڭ پىكىر ـ خىيالىنى ئۆزگەرتىدۇ. ئەدەبىيات تىلى بىلەن ئىلىم ـ پەن تىلى ئوتتۇ-

رىسمدا يەنە تېخىمۇ مۇھىم بىر پەرق بار، ئۇ بولسىمۇ، ئەدەبىيات تەلىمدا يېزىق بەلگىلىرىنىڭ ماھىيەتلىك مەنىسىگە، سۆزلەرنىڭ ئاۋاز جەھەتتىكى سىمۇوللۇق ئالاھىدىلىكىگە بەكرەك ئەھمىيەت بېرىلىدۇ. ھازىر يېزىق تىلىدىكى بەلگە ۋە سىمۇوللۇق مەنىلەرنى تەتقىق قىلىدىغان ۋەزىن(meter)، ئاللىتېراتسىيە (alliteration) ۋە ئاۋاز ئەندىزىسى (patterns of sound)دېگەندەك نۇرغۇن تېخنىكىلار كەشىپ قىلىندى.

ئىلىم ـ پەن تىلىغا ئوخشىمايدىغان بۇ ئالاھىدىلىكلەر ئوخشىمىغان تۈردىكى ئەدەبىي ئەسەرلەردە ئوخشىمىغان دەرىجىدە ئىپادىلىنىدۇ: مەسىلەن، ئاۋاز ئەندىزىسى رومانلاردا بەزى لىرىك شېئىرلار ئۇنداق مۇھىم بولماي قالىدۇ، لىرىك شېئىرلارنى مۇكەممەل ھالەتتە تەرجىمە قىلىش بەزى چاغلاردا شۇنىڭ ئۈچۈن قىيىنغا توختايدۇ. بىر «ئوبىيېكتىپ ھېكايە» (objective novel) دە ئاپتورنىڭ پوزىتسىيەسى ئاللىبۇرۇن نىقابلىۋېتىلگەن ياكى كىشىلەر سېزەلمىگۈدەك دەرىجىدە يوشۇرۇپ قويۇلغان بولۇشى مۇمكىن، شۇڭا، ئۇنىڭدا ھېسسىياتنى ئىپادىلەيدىغان ئامىللار «ئۆزلۈكنى ئىپادىلەيدىغان لىرىك شېئىرلار» دىكىدىن كۆپ ئاز بولىدۇ. تىلنىڭ ئىشلىتىلىش تەركىبى (element pragmatic) «ساپ» شېئىرلاردا ئانچە مۇھىم ئامىل دەپ قارالمايدۇ، ئەمما، مەقسەتلىك يېزىلغان بىر پارچە رومانمۇ، بىر پارچە ھەجۋىي شېئىرمۇ ياكى بىر پارچە دىداكتىك شېئىرمۇ بولسا ئۇ ناھايىتى ئېغىر سالماقنى ئىگىلىشى مۇمكىن. ئۇنىڭ ئۇستىگە، تىلنىڭ ئەقلىلىشىش دەرىجىسىدىمۇ ناھايىتى زور پەرق مەۋجۇت؛ پەلسەپىۋى شېئىرلار ۋە دىداكتىك شېئىرلار ھەمدە مەلۇم مەسىلە ئوتتۇرىغا قويۇلغان رومانلارنىڭ تىلى بەزى چاغلاردا تىلنىڭ ئىلمىي ئىشلىتىلىش ئۇسۇلىغا خېلى زور دەرىجىدە يېقىنلىشىپ قالىدۇ. ھالبۇكى، كونكرېت بىر ئەدەبىي ئەسەرنى تەھلىل قىلغان چېغىمىزدا، ئۇنىڭدا تىلنىڭ قانچىلىك دەرىجىدە ئارىلاشتۇرۇپ ئىشلىتىلگەنلىكىنى بايقىشىمىزدىن قەتئىينەزەر، تىلنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئىشلىتىلىشى ۋە ئىلمىي ئىشلىتىلىشى ئوتتۇرىسىدا ھامان كۆرۈنەرلىك پەرق مەۋجۇت بولىدۇ؛ ئەدەبىي تىل تىلنىڭ تارىخىي قۇرۇلمىسىغا چوڭقۇر يىلتىز

تارتىپ كەتكەن بولۇپ، بەلگىلەرنىڭ ئەسلىي مەنىسىگە دىققەت قىلىشنى بەكرەك تەكىتلەيدۇ، ئۇنىڭ يەنە ھېسسىياتنى ئىپادىلەيدىغان ھەم ئەمەلىي ئىشلىتىلىدىغان تەرىپىمۇ بار، ئىلىم ـ پەن تىلى بولسا ھەمىشە بۇ ئىككى جەھەتتىكى ئامىلنى يوق قىلىش كويىدىلا بولىدۇ.

كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى بىلەن ئەدەبىي تىلنى پەرقلەندۈرۈش تېخىمۇ قىيىن بىر خىزمەت. كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى بىرلىككە كەلگەن بىر ئۇقۇم ئەمەس؛ ئۇ ئاغزاكى تىل، سودا تىلى، ھۆكۈمەت تەرەپ تىلى، دىنىي تىل، ئوقۇغۇچىلار تىلى دېگەندەك ناھايىتى كەڭ ۋاريىانتلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. شۇنىسى ئېنىقكى، بىزنىڭ ئەدەبىيات تىلى توغرىسىدا ئېلىپ بارغان يۇقىرىقى تەھلىللىرىمىزنىڭ ھەممىسى ئىلمىي ئىشلىتىش ئۇسۇلىدىن باشقا ھەرخىل تىل ئىشلىتىش ئۇسۇلىغا ماس كېلىدۇ. كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىمۇ ھېسسىياتنى ئىپادىلەش رولىغا ئىگە، لېكىن، ئىپادىلەش دەرىجىسى ۋە ئۇسۇلى ئوخشىمايدۇ، ئۇ بەلكىم ھۆكۈمەت تەرەپنىڭ ئادەتتىكىچىلا بىر پارچە ئۇقتۇرۇشى، ياكى مەلۇم بىر خىل جىددىيىچىلىك سەۋەبىدىن ئۇرغۇپ چىققان ھاياجانلىق سۆزلەر بولۇشىمۇ مۇمكىن. كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى بەزى چاغلاردا ئىلىم ـ پەن تىلىدىكىدەك توغرىلىققا ئېرىشىش ئۈچۈن ئىشلىتىلسىمۇ، لېكىن، ئۇنىڭدىكى نۇرغۇن تەرەپلەر يەنىلا ئەقلىيلىكتىن مۇستەسنا ھالەتتە بولىدۇ، تارىخىي تىللاردىكى مەزمۇن ئېھتىياجىغا ياتىدىغان ھەرخىل كونتېكىست ئۆزگىرىشلىرى (contextual changes) دىن خالىي بولالمايدۇ. كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى بەزى چاغلاردىلا بەلگىلەرنىڭ ئەسلىي مەنىسىگە دىققەت قىلىدۇ. نام ۋە ھەرىكەتنىڭ فونېتىكىلىق سىمۇوللىرىدا ياكى قوش مەنىلىك سۆزلەردە ھەقىقەتەنمۇ بەلگىلەرنىڭ ئەسلىي مەنىسىگە بولغان دىققەت ـ ئېتىبار ئىپادىلىنىدۇ. شۇبھىسىزكى، كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى ئادەتتە مەلۇم بىر خىل مەقسەتكە يېتىشكە، يەنى، قارشى تەرەپلەرنىڭ ھەرىكىتى ۋە پوزىتسىيەسىگە تەسىر كۆرسىتىشكە بەكرەك ئىنتىلىدۇ. لېكىن، كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىنى كىشىلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئالاقە بىلەنلا چەكلەپ قويۇش تۇغرا ئەمەس. بىر بالا ھېچقانداق ئاڭلىغۇچى يوق ھالەتتىمۇ بىرمۇنچە گەپلەرنى قىلىپ كېتىدۇ.

شى مۇمكىن، قۇرامىغا يەتكەن بىر ئادەمنۇ باشقىلار بىلەن ھېچقانداق مەنسى يوق قۇرۇق گەپلەرنى قىلىشپ قېلىشى مۇمكىن. مانا بۇلار تىلىنىڭ ھەرخىل ئىشلىتىلىش ئورنى بارلىقىنى، ئۇنى نوقۇل ھالدا ئالاقە بىلەنلا چەكلەپ قويۇشنىڭ ھاجىتى يوقلۇقىنى، ئۇنىڭ ھېچ-بولمىغاندا پەقەت ئالاقىگىلا ئىشلىتىلمەيدىغانلىقىنى چۈشەندۇرۇپ بېرىدۇ.

شۇڭا، مىقدار جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئەدەبىيات تىلىنى ئەڭ ئاۋۋال كۇندىلىك تۇرمۇشتىكى ھەرخىل تىل ئىشلىتىش ئۇسۇلىدىن پەرق-لەندۇرۇۋېلىش كېرەك. ئەدەبىيات تىلى سۆزلەر ئېتىمولوگىيەسى (resources language) نى قېزىش ۋە ئۇنىڭدىن پايدىلىنىش جەھەتتە تېخىمۇ ئىنچىكە ۋە سىستېمىلىقتۇر. بىر سۆيىبېكتىپ شائىرنىڭ ئەسىرىدە بىز تولىمۇ ئىزچىللىققا ۋە روشەن «خاسلىق»قا ئىگە نەر-سىلەرنىڭ بارلىقىنى بايقايمىز. ئۇ كىشىلەرنىڭ كۇندىلىك تۇرمۇش ھالىتىدە ئالدىراپ ئۇچرىمايدۇ. مەلۇم تۇردىكى شېئىرلاردا بەلكىم پارادوكس (paradox)، كۆپ خىل مەنە، كونتېكىستتىكى سېمانتىكە-لىق ئۆزگىرىش، ھەتتا گىراماتىكىلىق بىرىكمە (مەسىلەن، جىنس ياكى زامان رايى) جەھەتتىكى تەرتىپسىزلىك دېگەندەك ئۇسۇللارنى قوللىنىشقا بەكرەك ئەھمىيەت بېرىلىشى مۇمكىن. شېئىرىي تىل كۇندىلىك تۇرمۇش تىلىنىڭ مەنبەلىرىنى قايتىدىن قۇراشتۇرۇپ، ئۇنى يەنىمۇ ئىخچاملاپ ئىشلىتىدۇ، بەزى چاغلاردا ھەتتا مەنە ـ مەز-مۇننى مەقسەتلىك ئۆزگەرتىپ، شۇ ئارقىلىق بىزنى ئۇلارنى ھېس قىلىشقا ۋە ئۇلارغا دىققەت قىلىشقا مەجبۇرلايدۇ. بىر يازغۇچى بۇ تىل مەنبەلىرىدىكى نۇرغۇن سۆزلەرنىڭ نەچچە ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ ئۇنۇ-سىز ھالدا ئىشلىتىپ كېلىشى نەتىجىسىدە شەكىللەنگەنلىكىنى بايـ-قايدۇ. بىرنەچچە دۆلەتنىڭ يۇكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلغان ئەدە-بىياتىدا، بولۇپمۇ، مەلۇم دەۋردە، شائىرلار ئىلگىرى شەكىللىنىپ بولغان شېئىر تىلى ئۇسلۇبىدىن پايدىلانسىلا بولاتتى، مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ ئاللىبۇرۇن شېئىرلىشىپ بولغان تىل ئىدى. ھالبۇ-كى، ھەربىر خىل سەنئەت ئەسىرى ئەسلىي خام ماتېرىيالنى (يۇقـ-رىدا تىلغا ئېلىپ ئۆتۈلگەن تىل مەنبەلىرىمۇ شۇنىڭ ئىچىدە) مەلۇم

تەرتىپكە كىرگۈزۈشى، ئۇنى تەشكىللىشى ياكى بىرلىككە كەلتۈرۈ-شى كېرەك. بۇ خىل بىرلىك بەزى چاغلاردا ناھايىتى تارقاق كۆرۈنە-دۇ، مەسىلەن، نۇرغۇن تېز يازما ۋە تەۋەككۇلچىلىك ھېكايىلىرىدە ئىپادىلەنگەن ئەھۋالغا ئوخشاش؛ لېكىن، قۇرۇلمىسى مۇرەككەپ ۋە مۇكەممەل بەزى شېئىرلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، بىرلىك تەبىئىي ھالدىلا كۆچىيىپ بارىدۇ: بۇ شېئىرلاردا ھەتتا بىرەر سۆز ئالماشتۇ-رۇۋېتىلسە ياكى بىرەر سۆزنىڭ ئورنى ئۆزگەرتىۋېتىلسىلا، ئۇنىڭ ئومۇمىي ئۇنۇمىگە تەسىر يېتىدۇ.

ئەدەبىيات تىلى بىلەن كۇندىلىك تۇرمۇش تىلىنىڭ ئىشلىتىلىش جەھەتتىكى پەرقى خېلىلا ئېنىق. بىز بىزنى مەلۇم ئىجتىمائىي پائا-لىيەت بىلەن شۇغۇللىنىشقا ئۇندىگەن تىلىنى شېئىر دەپ ئېتىراپ قىلمايمىز، ئۇنى بەك بولسا پاساھەتلىك سۆزلەر دەپلا چۈشىنىمىز. ھەقىقىي شېئىرنىڭ بىزگە بولغان تەسىرى سەل مەۋھۇم بولىدۇ. سەنئەتنىڭ چوقۇم ئۆزىگە خاس رامكىسى بولۇشى، تەسەۋۋۇر دۇنيا-سىدىن تاللاپ ئېلىنغان نەرسىلەرنى شۇ ئارقىلىق بايان قىلىپ بې-رىشى كېرەك. بۇ يەردە، بىز بەزى ئاددىي بولغان «پەرۋاسىز غەمخور-لۇق» (disinterested contemplation)، «ئېستېتىكىلىق ئارىلىق» (aesthetic distance) ۋە «رامكا» (framing) قاتارلىق ئېستېتىكىلىق ئۇقۇملارنى نەقىل كەلتۈرۈش ئارقىلىق سۆز مەنىلىرىنى تەھلىل قىلىپ باقساق بولىدۇ. بىز يەنە سەنئەت بىلەن غەيرىي سەنئەت، ئەدە-بىيات بىلەن غەيرىي ئەدەبىياتنىڭ تىل ئىشلىتىش جەھەتتىكى پەر-قىنىڭ ھەربىرىنى تېخىمۇ ئىنكەنلىكىنى، ئۇنىڭدا ھەرگىزمۇ مۇۋا-پىق بىر چەكنىڭ بولمايدىغانلىقىنى تونۇپ يېتىشىمىز كېرەك. ئېستېتىكىلىق رولنى تۇرى ھەرخىل ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان ئەمەلىي پېزىتسىيە ۋە كۇندىلىك تۇرمۇش تىلى دائىرىسىگىچە كېڭەيتىشكە بولـ-ىدۇ. ناۋادا، بارلىق تەشۋىقات سەنئىتىنى ياكى دىداكتىك شېئىر ۋە ھەجۋىي شېئىرلارنىڭ ھەممىسىنى يەكلەپ ئەدەبىياتنىڭ سىرتىغا چىقىرىۋەتسەك، بۇ بىر خىل تار مەنىدىكى ئەدەبىيات قارىشى بولۇپ قالىدۇ. بىز يەنە بەزى ئەدەبىيات شەكىللىرىنىمۇ، يەنى، فېلىيەتون، تەزكىرە دېگەنگە ئوخشاش ئۆتكۈنچى شەكىللەر ۋە ئىستېلىستىكىلىق

ۋاستىلەر بەكرەك ئىشلىتىلىدىغان ماقالىلەرنىمۇ ئەدەبىيات دەپ ئېتىراپ قىلمىشىمىز كېرەك. ئوخشىمىغان تارىخىي دەۋردە، ئېستېتىكىلىق تۈيغۇ رول ئوينايدىغان دائىرىمۇ ئوخشاش بولمايدۇ؛ ئۇ بەزىدە كېڭىيىدۇ، بەزىدە تارىيىدۇ: خۇسۇسىي مەكتۇپلار ۋە ۋەز ـ نەسىھەت ماقالىلىرى بۇرۇن بىر خىل سەنئەت شەكلى دەپ قارالغان ئىدى، ھازىر بولسا ژانىر قالايمىقانچىلىقىغا قارشى تۇرىدىغان خاھىش شەكىللەندى، شۇنىڭ بىلەن، گۈزەللىك تۈيغۇسىنىڭ تەسىر كۆرسىتىش دائىرىسى يەنە بىر قېتىم تارىيىپ، كىشىلەر سەنئەتنىڭ ساپلىقىنى بەكرەك تەكىتلەيدىغان ھەم شۇ ئارقىلىق 19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى ئېستېتىكشۇناسلار ئوتتۇرىغا قويغان پان ئېستېتىزم (pan ـ aestheticism) تەشەببۇسىغا قارشى تۇرىدىغان ۋەزىيەت بارلىققا كەلدى. قارىغاندا، گۈزەللىك تۈيغۇسىنىڭ تەسىرى ئاساسىي ئورۇندا تۇرغان ئەسەرلەرنى ئەدەبىيات دەپ قاراش، شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا يەنە ئېستېتىكىلىقنى نىشان قىلمىغان ئىلمىي ماقالىلەر، پۈبلىستىك ماقالىلەر، سىياسىي خاراكتېرلىك كىچىك قوللانمىلار ۋە نەسىھەتنامە دېگەندەك ئەسەرلەرنىڭمۇ ئۇسلۇب، يېزىلىش ئالاھىدىلىكى دېگەندەك گۈزەللىك ئامىللىرىغا ئىگە ئىكەنلىكىنىمۇ ئېتىراپ قىلىش لازىمدەك قىلىدۇ. لېكىن، ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى ئەدەبىيات چېتىلىدىغان دائىرە ئىچىدە ھەممىدىن بەك روشەن گەۋدىلىنىدۇ. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ مەركىزى ئېنىقكى لىرىك شېئىرلار، ئېپوس ۋە تىياتىرلار دېگەندەك ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات تۈرلىرىدىن ئىبارەت. ئۇلارنىڭ بىر تەرەپ قىلىدىغىنى بىر توقۇلما دۇنيا، تەسەۋۋۇر دۇنياسى. رومان، شېئىر ياكى تىياتىرلاردا بايان قىلىنغىنى يېزىق جەھەتتىن ئېلىپ ئېيتقاندا پۈتۈنلەي ساختا نەرسىلەر، ئۇلارنىڭ ھېچقايسىسى مەنتىقىي ھۆكۈم ئەمەس. رومانلاردا بايان قىلىنغان نەرسىلەر گەرچە ئۇ بىر تارىخىي رومان ياكى بالزاكنىڭ ھەقىقىي ئىشلار تەسۋىرلەنگەندەكلا بىلىنىدىغان رومانى بولۇپ كەتكەن تەقدىردىمۇ، ئەمما، ئۇلار تارىخىي كىتابلار ياكى جەمئىيەتشۇناسلىق كىتابلىرىدا بايان قىلىنغان ئوخشاش ۋەقەلىكلەردىن يەنىلا زور دەرىجىدە پەرقلىنىپ تۇرىدۇ. ھەتتا، سۇبېيېكتىپ لىرىك شېئىرلاردىكى

«مەن» مۇ تۇقۇلما، دىراماتىك «مەن» ھېسابلىنىدۇ. رومانلاردىكى پېرسونا‌ژلار بولسا تارىخىي شەخسلەر ياكى رېئال تۇرمۇشتىكى ئادەملەرگە ئوخشىمايدۇ. رومانلاردىكى پېرسونا‌ژلار پەقەتلا ئاپتورنىڭ تەسۋىر ـ بايانلىرى ئارقىلىق يارىتىلغان ئوبرازدىنلا ئىبارەت. ئۇنىڭ ئۆتمۈشى بولمايدۇ، كەلگۈسىمۇ بولمايدۇ، بەزىدە ھاياتىنىڭ داۋامىمۇ بولماي قالىدۇ. بۇ ئاساسىي قاراش نۇرغۇن ئەدەبىيات ئوبزورچىلىرىنى ھاملېتنىڭ ۋېتتىنبېرگدىكى ئىلىم تەھسىل قىلىش ئەھۋالىنى، دادىسىنىڭ ئۇنىڭغا بولغان تەسىرىنى، ھوستافىنىڭ ياش ۋاقتىدا قاناداق ئورۇقلاپ كەتكەنلىكىنى[4]، «شېكېسپېرنىڭ قەلىمىدىكى ئايال پېرسونا‌ژلارنىڭ قىزلىق مەزگىلىدىكى تۇرمۇشى» نى، شۇنداقلا «مېكبېس خانىمنىڭ قانچە بالىسى بار»[5] دېگەندەك مەسىلىلەرنى قايتا تەكشۈرۈپ يۇرۇش ئاۋارىچىلىكىدىن خالاس قىلالايدۇ. رومانلاردىكى زامان بىلەن ماكان ھەرگىزمۇ رېئال تۇرمۇشتىكى زامان بىلەن ماكان ئەمەس. قارىماققا ھەممىدىن بەك رېئالىستىكتەك كۆرۈنىدىغان بىر رومان بولسىمۇ، ھەتتا ناتۇرالىزمچە كىشىلىك تۇرمۇشنىڭ ئۇزۇندىسىرى بولسىمۇ، ھەممىسى ئوخشاشلا مەلۇم سەنئەت قانۇنىيىتىگە ئاساسەن توقۇپ چىقىرىلغان بولىدۇ. بولۇپمۇ، كېيىنكى تارىخىي نەزەر بىلەن قارىساق، ھەرخىل ناتۇرالىستىك رومانلارنىڭ باش تېمىسى تاللاش، ئوبراز يارىتىش، سۈژىت ئورۇنلاشتۇرۇشى ۋە دىيالوگ ئۇسلۇبى جەھەتلەردە قانچىلىك ئوخشىشىپ كېتىدىغانلىقىنى كۆرۈۋالالايمىز. بىز يەنە ناتۇرالىستىك تۇس ئالغان قويۇق بولغان تىياتىرلاردىمۇ كۆرۈنۈش قۇرۇلمىسى، زامان ۋە ماكاننىڭ بىر تەرەپ قىلىنىشى، دىيالوگلارنىڭ تاللىنىشى، شۇنداقلا ھەرخىل پېرسونا‌ژلارنىڭ مەيدانغا چىقىش ۋە چۈشۈش ئۇسۇلى قاتارلىقلارنىڭمۇ ناھايىتى بۇختا بىر خىل تەرتىپكە ئىگە ئىكەنلىكىنى كۆرۈۋالالايمىز.[6] «بوران ـ چاپقۇنلۇق يامغۇر» بىلەن «ئويۇنچۇقلار ئائىلىسى» نىڭ قانچىلىك پەرقى بولۇپ كەتسۇن، ھەممىسىدىلا ئاشۇنداق تىياتىر قائىدىسى قوللىنىلغان.

ئەگەر بىز «توقۇلمىچانلىق» (fictionality)، «ئىجادىيلىق» (invention) ياكى «تەسەۋۋۇرچانلىق» (imagination) لارنى ئەدەبىيات

نىڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى دەپ ئېتىراپ قىلساق، ئۇ چاغدا، بىز ھومېر، دانتى (Dante)، شېكسپىر، بالزاك (H . Balzac)، كېتىز (J . Keats) قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئەدەبىيات، سىسېرو (Cicero)، مونتايگىن (M . de Montaigne)، بوسسۇئېت (Bossuet . JB) ياكى ئېمېرسون (R . W . Emerson) قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئەدەبىيات ئەمەس دەپ قارىغان بولىمىز. شۇنى ئىنكار قىلىشقا بولمايدۇكى، ئەدەبىيات بىلەن غەيرىي ئەدەبىياتنىڭ ھەر ئىككىلىسىگە مەنسۇپ بولمايدىغان، ئەمما ئەدەبىيات دائىرىسىدىن سىقىپ چىقىرۋېتىشكە بولمايدىغان مىساللارمۇ مەۋجۇت، مەسىلەن، ئەپلاتون (Plato) نىڭ «غايىۋى دۆلەت» دېگەن ئەسىرىگە ئوخشاش ئەسەرلەرنى ئەدەبىياتقا تەۋە ئەمەس دەپلا ئىنكار قىلىۋەتكىلى بولمايدۇ، ئۇنىڭدىن باشقا، كىشىلەر ئارىسىدا كەڭ تارقىلىپ يۈرگەن ھەرخىل ئۇلۇغ ئەپسانىلەرمۇ ئاساسلىقى «ئىجادىي»ۋە «توقۇلما» ئۇزۇندىلەردىن تەركىب تاپقان، لېكىن، ئۆز نۆۋىتىدە ئۇلار ئاساسلىقى پەلسەپىۋى ئەسەرلەر ھېسابلىنىدۇ. يۇقىرىدا بايان قىلىپ ئۆتۈلگەن ئەدەبىيات توغرىسىدىكى ئۇقۇملار ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتىنى ئىزاھلاشقا ئىشلىتىلىدۇ، ئەمما ئۇلار ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتنىڭ سۈپىتىنى باھالايدىغان ئۆلچەملەر ئەمەس. تەسىرى زور بىر پارچە ئۇلۇغ ئەسەرنى ئىسىتېتىكىغا، پەلسەپە ياكى سىياسىي ماقالىلەرگە تەئەللۇق قىلىۋەتسەكمۇ بۇنىڭلىق بىلەن ئۇ ئەسەرنىڭ قىممىتى قىلچە زىيانغا ئۇچرىمايدۇ، چۈنكى، بۇ تۈرلەرگە تەۋە ئەسەرلەرمۇ كىشىلەردە گۈزەل-لىك تۇيغۇسىغا ئائىت مەلۇم تەھلىلىي پىكىرلەرنى قوزغىشى مۇمكىن، ئۇلاردىمۇ ئەدەبىي ئەسەرلەردىكىگە ئوخشاپ كېتىدىغان ياكى شۇلار بىلەن تەڭ ئورۇندا تۇرالايدىغان ئۇسلۇب ۋە تەرتىپ ـ سىستېما دېگەندەك مەسىلىلەر مەۋجۇت، ئۇلاردا پەقەتلا ئەدەبىياتنىڭ يادرولۇق ماھىيىتى ھېسابلىنىدىغان «توقۇلما» دېگەن نەرسە يوق. بۇ ئۇقۇم توقۇلما خاراكتېرىگە ئىگە بارلىق ئەسەرلەرنى، ھەتتا ئەڭ ناچار يېزىلغان رومان، شېئىر ۋە تىياتىرلارنىمۇ ئەدەبىيات دائىرىسىگە كىرگۈزۈۋېتەلەيدۇ. سەنئەتنى تۈرلەرگە ئايرىش ئۇسۇلى سەنئەتنى باھالاش ئۇسۇلى بىلەن چوقۇم پەرقلىق بولۇشى كېرەك.

بۇ يەردە ئىماگ (خىيالىي ئوبراز) نىڭ ئەدەبىياتتىكى رولى توغرىسىدىكى ناھايىتى كەڭ ئومۇملاشقان بىر خىل خاتا قاراش، يەنى، «تەسەۋۋۇرچانلىق» قا ئىگە ئەدەبىياتتا ئىماگنى ئىشلىتىشنىڭ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى يوق دەيدىغان بىر خىل خاتا چۈشەنچە توغرىسىدا توختىلىپ ئۆتمەي بولمايدۇ. شېئىر تىلى ئادەتتە ئىماگقا تويۇنغان بولىدۇ، ئەڭ ئادەتتىكى ئوخشىتىشلار(figure)دىن باشلاپ تاكى ھەر خىل تەسەۋۋۇرلارنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن بۇلۇك (W . Bake) ياكى ييتىز (W . B . Yeats)گە خاس شېئىرىي رىۋايەت سىستېمىسىغىچە شۇنداق. لېكىن، ئىماگنى توقۇلما خاراكتېرلىك بايانلار ھەتتا نۇرغۇن ئەدەبىيات شەكىللىرىگە نىسبەتەن كەم بولسا بولمايدۇ دەپ كەتكىلى بولمايدۇ. ئەدەبىياتتا پۈتۈنلەي ئىماگسىز ياخشى شېئىرلار، ھەتتا، «تۈپتۈز بايان تۇسىدىكى شېئىرلا»[7] مۇ بار. يەنە كېلىپ، ئىماگ رېئال، ھېسسىي ۋە كۆرۈش سەزگۈسى ئوبرازلىرىنىڭ شەكىللىنىشى جەريانى بىلەن ئارىلىشىپ كەتمەسلىكى كېرەك. گېگىل (F . Hegel . G . W) نىڭ تەسىرى ئاستىدا، 19 ـ ئەسىردىكى بەزى ئېستېتىكشۇناسلار، مەسىلەن، ۋىشېر (F . T . Vischer)ۋە خارتمان (Hartmann . E . von) «بارلىق سەنئەت پۈتۈنلەي پىكىرنىڭ سەزگۈلەرنى قوزغىشى» (sensuous shining forth of the idea)دېگەننى تەشەببۇس قىلىدى. يەنە بىر ئىلمىي ئېقىمدىكى فىيدلىر(K . Fiedler)، خىلدېبراند (A . von Hildebrand) ۋە رىئېل (A . Riehl) لار بولسا «سەنئەت ساپ كۆرۈش سەزگۈچانلىقىغا ئىگە نەرسە»[8] دېگەننى تەشەببۇس قىلىدى. لېكىن، نۇرغۇن ئۇلۇغ ئەدەبىياتلارنىڭ ھېچقايسىسى ھېسسىي ئىماگنى ئويغىتالمىغىنى يوق، ئەگەر شۇنداق ئەسەر بار دېيىلسە، ئۇ پەقەت تاسادىپىيلىق، ھەم دەۋرىيلىك ھادىسە، خالاس.[9] بىر توقۇلما پېرسوناژنى تەسۋىرلەۋاتقان چېغىدا، ئاپتور كۆرۈش سەزگۈسى ئىماگلىرىغا تايانمىسىمۇ تامامەن بولۇۋېرىدۇ. بىز دوستويېۋسكىي (F . Dostoyevsky) ياكى ھېنرى جامېس (H . James) لارنىڭ قەلەمىدىكى پېرسوناژلارنىڭ تاشقى قىياپىتىنى ھەرگىزمۇ كۆرەلمەيمىز، ئەمما، ئۇلارنىڭ روھىي ھالىتىنى، ھەربىرىنىڭ مۇددىئاسىنى، زوق ـ ھەۋىسىنى، تۇرمۇش پوزىتسىيەسىنى ۋە ئارزۇ ـ ئىستەكلىرىنى باھا-

يىتى ئەتراپلىق چۈشىنەلەيمىز.

يازغۇچىلار كۆپ بولغاندىمۇ پەقەت بەزى پېرسوناژلار ئوبرازىنىڭ لايىھەسىنى ياكى ئۇلارنىڭ جىسمانىي جەھەتتىكى مەلۇم بىر ئالاھىدىلىكىنىلا سىزىپ بېرىدۇ، لېۋ تولستوي (L. Tolstoy) ياكى توماس مان (T. Mann) لار دەل شۇنداق قىلغان. بىز ئەسەرلەردىكى نۇرغۇن قىستۇرما رەسىملەردىن دائىم نارازى بولۇپ قالىمىز، گەرچە ئۇلار داغلىق سەنئەتكارلارنىڭ قولىدىن چىققان بولسىمۇ، بەزىلىرىنى ھەتتا ئاپتورلار ئۆزى سىزغان بولسىمۇ (خۇددى ساكېرەي [W. M. Thackeray] نىڭ رومانلىرىدىكى قىستۇرما رەسىملەردەك). بۇ پاكىت شۇنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇكى، يازغۇچى بىزنى شۇنچىلىكلا بىر لايىھە بىلەن تەمىنلەيدۇ، شۇنداقلا، كىشىلەرنىڭ ئۇنى تۈجۈپىلەپ سىزىپ چىقىشىنىمۇ خالاپ كەتمەيدۇ.

ناۋادا، شېئىرلاردىكى ھەربىر ئىستىئارە (metaphor مېتافورا) نىڭ كونكرېت شەكلىنى سۈرەتلەپ چىقمىساق بولمايدۇ دەپ قارىساق، ئۇنداقتا، بىز ئۇ شېئىرنى پەقەتلا چۈشىنەلمەي قالىمىز. بەزى ئوقۇرمەنلەر ئاشۇنداق خىيالەن سۈرەتلەپ بېقىشقا ئادەتلىنىپ قالغان، يەنە كېلىپ، ئەدەبىياتتىكى بەزى مەزمۇنلار شەكلەن جەھەتتىن شۇنداق قىلىشنى تەلەپ قىلغاندەك كۆرۈنسىمۇ، ئەمما بۇ پىسخولوگىيە جەھەتتىكى مەسىلە، ئۇنى شائىرنىڭ ئىستىئارە ئۇسۇلىنى تەھلىل قىلىش بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە ھەرگىز بولمايدۇ. ئۇ ئىستىئارە ئۇسۇللىرى ئاساسلىقى تەپەككۇر جەريانىدىكى بىر خىل بىرىكمە ئۇسۇل بولۇپ، ئەدەبىياتتىن سىرتقى مۇھىتلاردىمۇ بۇ خىل تەپەككۇر ئۇسۇلى ئانچە ـ مۇنچە كۆرۈلۈپ قالىدۇ. كونكرېت ئېيتقاندا، ئىستىئارە نۇرغۇن كۇندىلىك تۇرمۇش سۆزلىرىنىڭ ئارىسىغا يوشۇرۇنغان بولىدۇ، لەھجە ۋە ماقال ـ تەمسىللەردە بولسا ئۇنى ناھايىتى ئاسانلا بايقىۋالىش مۇمكىن. ئىستىئارىلەرنىڭ ئۆزگىرىش ئىقتىدارىدىن پايدىلانغاندا، بىز ئەڭ كونكرېت ماددىي مۇناسىۋەتلەر ئىچىدىن «چۈشىنىش»، «تەبرىلەش»، «يوقىتىش»، «ماددا»، «سۈبېيكتىپ»، «پەرەز» دېگەنلەرگە ئوخشاش ئەڭ ئابستراكت ئاتالغۇلارغا ئېرىشەلەيمىز. شېئىرىي ئەسەرلەر تىلىنىڭ بۇ خىل ئىستىئارە ئالاھىدىلىكىنى تېرىلدۇرۇپلا قالماستىن، يەنە بۇ نۇقتىنى ئوقۇرمەنلەرگە مۇ ھېس قىلدۇرالايدۇ، بىزنىڭ ھەرقايسى دەۋرلەردىكى مەدەنىيىتىمىزنىڭ (كىلاسسىك مەدەنىيەتنىڭ، تىئوتۇن مىللىتى، كېيىتتىللار ۋە خىرىستىيان دىنى مەدەنىيىتىنىڭ) سىمۋوللىرى ۋە ئەپسانىلىرىنىڭ شېئىرلاردا ئىشلىتىلىش جەريانىدا ئويىنىغان رولى نەق بۇنىڭ دەلىلىدۇر.

يۇقىرىدا مۇھاكىمە قىلىنغان ئەدەبىيات بىلەن غەيرىي ئەدەبىياتنىڭ بارلىق پەرقىدە ــ بايان قۇرۇلمىسى جەھەتتىكى خاسلىقىنىڭ ئىپادىلىنىشى، تىل ۋاستىسىگە بولغان ھېسسىي سەزگۈ ۋە ئۇنىڭدىن پايدىلىنىش، ئەمەلىي ئىشلىتىش مەقسىتىنى قوغلاشماسلىق، شۇنداقلا توقۇلما دېگەندەكلەردە ــ سېمانتىكىلىق تەھلىل نوقتىسىدىن بەزى قەدىمكى ئېستېتىكا ئاتالغۇلىرى، مەسىلەن، «كۆپ خىللىقنىڭ بىرلىكى» (unity in variety)، «پەرۋاسىز غەمخورلۇق»، «ئېستېتىكىلىق ئارىلىق»، «رامكا»، شۇنداقلا «يېڭىلىق يارىتىش»، «تەسەۋۋۇر»، «ئىجادىيەت» دېگەنگە ئوخشاش ئاتالغۇلار قايتىدىن تىلغا ئېلىنىدى. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى ھەربىر ئاتالغۇ (تېرمىن) ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەلۇم بىر تەرىپىنىلا تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ، ياكى بولمىسا ئۇنىڭ سېمانتىكا جەھەتتىكى مەلۇم بىر ئالاھىدىلىكىنىلا ئىپادىلەپ بېرەلەيدۇ؛ يالغۇز بىر ئاتالغۇ كىشىنى ھەرگىزمۇ قايىل قىلىپ كېتەلمەيدۇ. بۇنىڭدىن ھېچبولمىغاندا شۇنداق بىر خۇلاسىگە كېلىش مۇمكىنكى: بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەر ھەرگىزمۇ ئاددىي نەرسە بولماستىن، بەلكى، كۆپ قاتلاملىق مەنىلەر ۋە مۇناسىۋەتلەر ئۆزئارا گىرەلىشىپ كەتكەن ناھايىتى مۇرەككەپ بىر بىرىكمە گەۋدە ھېسابلىنىدۇ. ئادەتتە «ئورگانىك گەۋدە»[2] دېگەن ئاتالغۇ بىلەن ئەدەبىياتنى تەھلىل قىلىش تازا مۇۋاپىق ئەمەس، چۈنكى، بۇنداق قىلغاندا پەقەتلا «كۆپ خىللىقنىڭ بىرلىكى»نىڭ بىر تەرىپىلا تەكىتلىنىپ قالىدۇ، شۇنىڭ بىلەن، كىشىلەرنىڭ ئەدەبىياتنى ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭ بىلەن ئانچە زور مۇناسىۋىتى بولمىغان بىيولوگىيەلىك ھادىسىلەرگە ئوخشاپ كېتىدىكەن دەپ چۈشىنىۋېلىشىغا سەۋەبچى بولۇپ قالىمىز. يەنە كېلىپ، ئەدەبىياتتىكى «مەزمۇن بىلەن شەكىلنىڭ بىرلىكى» نى

تەكتلەيدىغان بۇ خىل قاراش كىشىلەرنى سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئىچكى قىممىتىدىكى ھەرخىل ئامىللار ئوتتۇرىسىدا مەۋجۇت بولغان زىچ مۇناسىۋەتكە دىققەت قىلىشقا ئۇندىسىمۇ، ئەمما، ئۆز نۆۋىتىدە يە-نە بەزى خاتا چۈشەنچىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىشتىنمۇ خالىي بولالا-مايدۇ. چۈنكى، ئەدەبىياتنى بۇنداق چۈشىنىش ئەجىرسىز بىر ئىش بولۇپ قالىدۇ. بۇ خىل قاراش كىشىلەردە ناھايىتى ئاسانلا قولدا ئىشلەنگەن مەلۇم بىر سەنئەت بۇيۇمىدىكى ھەرقانداق بىر ئامىلنى تەھلىل قىلغاندا، مەيلى ئۇ مەزمۇنغا ياكى ياساش ماھارىتىگە چې-تىلسۇن، ئۇنۇمى مۇقەررەر ھالدا ئوخشاش بولىدۇ دەيدىغان بىر خىل خاتا قاراشنى شەكىللەندۈرۈپ قويىدۇ. شۇنىڭ بىلەن، كىشىلەر ئە-سەرنىڭ ئومۇمىيلىقىنى ئىنچىكە كۆزىتىش زۆرۈرىيىتىگە سەل قاراپ قالىدۇ. «مەزمۇن» بىلەن «شەكىل» دىن ئىبارەت بۇ ئىككى تېرمىن كىشىلەر تەرىپىدىن قالايمىقان ئىشلىتىلىۋەرگەچكە، بىر - بىرىگە پەقەتلا ئوخشىمايدىغان مەنىلەرنى شەكىللەندۈرۈۋالغان، شۇڭا، بۇ ئىككىسىنى تەڭلەشتۈرۈۋېلىش پايدىسىز؛ لېكىن، ئەمەلىيەتتە، بۇ ئىككى ئاتالغۇغا ناھايىتى ئىنچىكىلىك بىلەن تەبىر بەرگەن تەقدىر-دىمۇ، ئۇلار سەنئەتنى يەنىلا ناھايىتى ئاددىي ھالدا ئىككىگە بۆلۈپ تاشلايدۇ. ھازىرقى زامانداىكى سەنئەتنى تەھلىل قىلىش ئۇسۇلى بىز-دىن ئەڭ ئاۋۋال تېخىمۇ مۇرەككەپ بەزى مەسىلىلەرگە، مەسىلەن، سەنئەتنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلى (mode of existence)، ئۇنىڭ قاتلام سىستېمىسى (system of strata) دېگەندەكلەرگە ئالاھىدە دىققەت قى-لىپ قويۇشنى تەلەپ قىلىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① ئى. گىرېنلاۋنىڭ «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ دائىرىسى» (بالتىمور، 1931 - يىلى، 174 - بەت) گە قارالسۇن.

② م. دورېن: «لېبېرالىزملىق مائارىپ» (نيۇيورك، 1943 - يىلى) قا قارالسۇن.

③ ت. س. بۇلوك «ئەدەبىياتنىڭ خاراكتېرى» (پرىنسېتون، 1942 - يىلى) قا قارالسۇن.

④ ھوستاق بولسا شېكسپىيرنىڭ درامىسى «ھېنرى تۆتىنچى» ۋە «ۋې-نىسورنىڭ ئىشقىۋاز خوتۇنلىرى» دىكى بىر پېرسوناژ. درامىدا ئۇ بىر سېمىز كېلەڭسىز ئوبراز.

⑤ ئى. ئى. ستول، سۆكىڭ، نايتز، س. ل. بېسىل ۋە ئى. بېنتلى قاتارلىق كىشىلەرنىڭ شېكسپىير درامىلىرى ھەققىدىكى ئەسەرلىرىگە قارالسۇن.

⑥ ئى مۇئىرنىڭ «رومانىنىڭ قۇرۇلمىسى» (لوندون، 1928 - يىلى)؛ ئا. ئا. مېندىلونىڭ «ۋاقىت ۋە رومان» (لوندون 1952 - يىلى)؛ خ. مىيىخوف «ئەدەبى-ياتتىكى ۋاقىت» (كالىفورنىيە، 1955 - يىلى) قاتارلىق كىتابلارغا قارالسۇن.

⑦ ژوردىسۇورسنىڭ «بىز يەتتەيلەن» دېگەن شېئىرىدا ئوخشىتىش يوق، ر. بىرجېسنىڭ «مەن بارلىق گۈزەل شەيئىلەرنى قىزغىن سۆيىمەن، ئۇلارنى ئىزدەيمەن، ئۇلارغا چوقۇنمەن» دېگەن شېئىرى بولسا ئوبرازسىز شېئىرلارنىڭ مىسالى؛ م. دورېن «درايدېن شېئىرلىرى تەتقىقاتى» (نيۇيورك، 1946 - يىلى، 67 - بەت) تە ئەڭ ئاۋۋال «تۆپتۆز بايان تۈسىدىكى شېئىرلار» دېگەن ئاتالغۇنى ئىشلىتىپ، درايدېننىڭ شېئىرلىرىغا يان باسقان. ھالبۇكى، كەڭ مەنىدىكى يۇشۇرۇن ئوخشىتىش يەنىلا شېئىر ئىجادىيىتىنىڭ ئاساسىي پېرىنسىپى، ۋ. ك. ۋىمساتت ۋە بىرۇكس بىرلىكتە يازغان: «ئەدەبىي ئوبزورنىڭ قىسقىچە تارى-خى» غا قارالسۇن. (نيۇيورك، 1957 - يىلى، 749 - 750 - بەت.)

⑧ ئا. شىربۇلەندنىڭ: «ئوبراز يارىتىش سەنئىتىنىڭ شەكىل مەسىلىسى» (سىتراسبۇرگ، 1901 - يىلى)؛ خ كونىرس: «فېدىرىنىڭ سەنئەت نەزەرىيەسى» (مىيۇنخېن، 1909 - يىلى)؛ ئا. لىئىر «شېئىر سەنئىتىنىڭ شەكلى ئۇستىدە ئىزدىنىش»، «ئىلمىي پەلسەپە پەسىللىك ژۇرنىلى»، 21 - سانى، 1897 - يىلى 283 — 306 - بەتلەر؛ 22 - سانى، 1898 - يىلى، 96 ~ 114 - بەتلەر؛ ب كى-روسي «سەنئەت نەزەرىيەسى» («يېڭى ئېستېتىكا»، پارىژ، 1920 - يىلى، 239 — 254 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑨ ت. مىيىرنىڭ «شېئىرىي ئۇسلۇب نەزەرىيەسى» (لېيپزىگ، 1901 - يى-لى) غا قارالسۇن.

⑩ بۇ بابنىڭ پايدىلىنىش ماتېرىياللىرى تىزىملىكىدىكى بۇ مەسىلىنى مۇھاكىمە قىلغان ئەسەرلەرگە قارالسۇن.

ئۇچىنچى باب

ئەدەبىياتنىڭ رولى

ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى بىلەن رولى ھەرقانداق بىر سىستېمىلىق شەرھتە مۇقەررەر ھالدا ئۆزئارا باغلىنىشلىق بولىدۇ. شېئىرنىڭ رولىنى ئۇنىڭ ئوز خۇسۇسىيىتى بەلگىلەيدۇ: ھەربىر تال جىسىم ياكى ھەربىر خىل جىسىم ئۆزىنىڭ نېمە ئىكەنلىكى ياكى ئاساسلىقى نېمە ئىكەنلىكىگە ئاساسلىنىش ئارقىلىقلا ئاندىن ئۆز رولىنى ئەڭ ئۇنۇملۇك ۋە ئەڭ مۇۋاپىق ھالدا جارى قىلدۇرالايدۇ. جىسىمنىڭ ئاساسلىق رولى يوقالغاندىلا ئاندىن ئۇنىڭ ئىككىلەمچى رولى ئالاھىدە گەۋدىلىنىپ چىقىدۇ. مەسىلەن، كونا تېپتىكى توقۇمچىلىق ماشىنىسىنىڭ بىرەك بۇيۇمىغا ياكى مۇزىپىدىكى كۆرگەزمە بۇيۇمىغا ئايلىنىپ قالغىنىغا، چاسا شەكىللىك رويالنىڭ مۇزىكا چېلىشقا ئىشلىتىلمەيدىغان ئەرسە ـ كېرەك قويىدىغان شىرەگە ئايلىنىپ قالغىنىغا ئوخشاش. باشقىچە ئېيتقاندا، جىسىملارنىڭ ماھىيىتىنى ئۇلارنىڭ رولى بەلگىلەيدۇ: ئۇ نېمىگە ئىشلىتىلسە شۇ نەرسىدۇر. قولدا ئىشلەنگەن بىر بۇيۇم چوقۇم ئۆز رولىنى جارى قىلدۇرۇشقا قولايلىق بولغان قۇرۇلمىغا ئىگە بولۇشى، شۇنداقلا، ۋاقىت ۋە خام ماتېرىيال شۇنىڭغا يار بېرىشى، ئادەملەرنىڭ ھەۋىسى ۋە ئېھتىياجى ئۇ جىسمىنىڭ رولىغا ماس كېلىشى كېرەك. ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى نۇرغۇن تەركىبلەر ئەدەبىياتنىڭ رولى جەھەتتىن ئانچە زۆرۈر بولماسلىقى مۇمكىن، لېكىن ئۇلار كىشىلەرنى ئوخشاشلا ئۆزىگە قىزىقتۇرالايدۇ ياكى بولمىسا ئۇلاردا داۋاملىق مەۋجۇت بولۇپ تۇرغۇدەك باشقا سەۋەبلەر بولۇشىمۇ مۇمكىن.

ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى ۋە رولى ھەققىدىكى ئۇقۇملار تارىخىي تەرەققىيات جەريانىدا ئۆزگىرىپ باققانمۇ ـ يوق؟ بۇ مەسىلىگە جاۋاب بېرىش بەكمۇ تەس. لېكىن بىز ناھايىتى قەدىمكى تارىخىي مەزگىلـ

لەرگە قارىتا تەكشۈرۈش ئېلىپ بارساق، ئاندىن بۇ سوئالغا «شۇنداق، ئۆزگىرىپ باققان» دەپ جاۋاب بېرەلەيمىز. بىز ئەدەبىيات، پەلسەپە ۋە دىن ئوتتۇرىغا مەۋجۇت بولۇپ تۇرغان مەزگىللەرگە نەزەر تاشلاپ باقساق بولىدۇ، مەسىلەن، قەدىمكى گىرېتسىيەلىك ئېسخىلوس (Aeschylus) ۋە ھېسىئود (Hesiod) دەل ئاشۇنداق دەۋردە ياشىغان. لېكىن ئەپلاتونغا كەلگەندە، ئۇ «شائىرلار بىلەن پەيلاسوپلار ئوتتۇرىسىدىكى تالاش ـ تارتىش قەدىمدىنلا داۋاملىشىپ كەلگەن، بۇ يەردىكى بەزى مەزمۇنلارنى بىز چۈشىنەلمەيمىز» دېيىشى مۇمكىن. يەنە بىر تەرەپتىن، بىز 19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى «سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت» ئېقىمى ۋە يېقىنقى زامانىدىكى «ساپ شېئىر» (poesie pure) لارنىڭ يېڭىلىق يارىتىش جەھەتتىكى رولىنى بەك كۆپتۈرۈۋۈتەمەسلىكىمىز كېرەك. ئەمەلىيەتتە، «ئۇگۇت سەپسەتىسى» ـ ئاللان پوئې (Edgar Allan poe) دەپ ئۆتكەن «شېئىردىكى ئېتىقاد بولسا ئىلھام-نىڭ ۋاستىسىدۇر» دېگەن قاراش ـ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى «شېئىر كۆڭۈل ئېچىش ۋە تەربىيە بېرىش رولىغا ئىگە ياكى ئۇ تەربىيەنى كۆڭۈل ئېچىشقا سىڭدۈرۈۋېتىدۇ» دەيدىغان ئەنئەنىۋى قاراشقا باراۋەر ئەمەس.

يېغىپ ئېيتقاندا، ئېستېتىكا تارىخى ياكى شېئىرىيەت تارىخىنى ئوقۇپ كۆرگەنلىكى ئادەم «ئىنسانلارنىڭ باشقا پائالىيەتلىرى ۋە قىممەت قارىشىغا سېلىشتۇرغاندا، ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى ۋە رولى بىر ئۇقۇم سۈپىتىدە كەڭ دائىرىلىك ئىشلىتىلىشكە باشلىغاندىن بۇيان ئاساسىي جەھەتتىن ئۆزگىرىپ باقمايتۇ» دېگەن تەسىراتقا كەلمەي قالمايدۇ.

پۈتكۈل ئېستېتىكا تارىخىنى بىر دىيالېكتىكىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ، ئۇنىڭ ئىچىدىكى ئاساسىي تېما ۋە قارشى پىكىر ھوراس (Horace) ئېيتىپ ئۆتكەن «شېرىن» (dulce) لىك ۋە «پايدىلىق» لىقتۇر، يەنى: شېئىر تاتلىق ھەم ئەھمىيەتلىكتۇر. بۇ ئىككى سۈپەتنىڭ ئىچىدىكى ھەرقانداق بىرىنى مۇستەقىل ھالدا ئىشلەتسەك، شېئىرنىڭ رولىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا ئۇ چوقۇم چېكىدىن ئاشقان بىر خىل خاتا قاراشقا ۋەكىللىك قىلىپ قالىدۇ، ئېھتىمال، ئەدەبىـ

ياتنىڭ رولىغا ئاساسلىنىش ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتىگە ئاساسلانغانغا قارىغاندا «شېرىن» لىك ۋە «پايدىلىق» لىقنى بىر - بىرىگە تېخىمۇ ئاسانلا باغلاپ قويۇشى مۇمكىن. «شېئىر خۇشاللىق (ھەرقانداق خۇشاللىققا ئوخشاش) دېمەكتۇر» دېگەن قاراش «شېئىر ساۋاق (ھەر-قانداق دەرسلىك قوللانمىسىغا ئوخشاش) دېمەكتۇر» دېگەن قاراشقا رەددىيە بەردى.[9] «بارلىق شېئىرلار تەشۋىقاتتۇر ياكى چوقۇم شۇنداق بولۇشى كېرەك» دەيدىغان قاراش بولسا يەنە «شېئىر كىشىلىك ھېس-سىيات بىلەن مۇناسىۋەتسىز، ئۇ ساپ ئاۋاز ۋە ئىماگلارنىڭ بىرىكمىسىدۇر ياكى چوقۇم شۇنداق بولۇشى كېرەك» دەيدىغان قاراشقا ھەمراھ بولۇيلا كەلدى. بىر - بىرىگە زىت بولغان بۇ ئەجەللىك ئىكى تېما «سەنئەت ئويۇنمۇ ياكى خىزمەتمۇ» (پىروزىدىكى «ماھارەت» ياكى سەنئەتتىكى «مەشغۇلات» كېيىنكىسىگە قارىتىلغان) دېگەن بەس - مۇنازىرىدە تېخىمۇ روشەن ئىپادىلەندى. يۇقىرىدا بايان قى-لىنغان ھەربىر خىل قاراشنى مۇستەقىل ھالەتتە كۆزەتسەك ھېچ-قايسىسى رەتتىن ئۆتمەيدۇ. ناۋادا بىز شېئىرنى «ئويۇن» دەپ قارىساق ھەم ئۇنى «بىۋاستە سەزگۈدىكى خۇشاللىق» دەپلا چۈشەنسەك، سەۋ-ئەتكارلارنىڭ يۈرگۈزگەن پىكرى ۋە ئەسەرنى تاۋلاشقا سەرپ قىلغان ئەجرىنى نۆلگە چىقىرىۋەتكەن، شېئىرنىڭ كەسكىنلىكى ۋە مۇھىم-لىقىغا ئېتىبارسىز قارىغان بولىمىز؛ لېكىن، ناۋادا شېئىرنى «مەش-غۇلات» ياكى «ماھارەت» دەپ چۈشەنسەك، ئۇ ھالدا يەنە شېئىرنىڭ كىشىلەرگە خۇشاللىق بېغىشلاش رولىغا ھەمدە كانتنىڭ ئاتالمىش «مۇددىئاسىزلىق (purposelessness)» قارىشىغا دەخلى - تەرۇز قىلغان بولىمىز. بىز سەنئەتنىڭ رولى ھەققىدە توختالغىنىمىزدا، «شېرىن» لىك ۋە «ئەھمىيەتلىك» لىك دېگەندىن ئىبارەت بۇ ئىككى خىل تە-لەپنى چوقۇم تەڭلا ھۆرمەت قىلىشىمىز كېرەك.

كىشىلەرنىڭ «ئوبزور» (تەنقىد) ئاتالغۇسىنى جايىدا ئىشلىتىۋاتـ-قىنىغا تېخى ئۇزاق بولمىدى. شۇڭا، ئەگەر بىز ھوراسنىڭ بۇ ئىككى ئاتالغۇسىنى تېخىمۇ كېڭەيتىپ، قەدىمكى رىم ئەدەبىياتى ۋە ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئىجادىيەت ئەھمىيىتىنى ئۇنىڭغا كەڭ دائىرىدە يېغىنچاقلىساق، ئۇ ھالدا ھوراسنىڭ بۇ فور-

مۇلاسى بىزنى ئىجادىي خاراكتېرلىك بىر باشلىنىش نۇقتىسى بىلەن تەمىن ئېتىدۇ. سەنئەتنىڭ ئەھمىيەتلىكلىكىنى تەكىتلەشتە كىشى-لەرگە بىر خىل ئەخلاقىي ساۋاقنى زورلاپ تېڭىشنىڭ ھاجىتى يوق، گەرچە لىبوسۇ (R. Le Bossu) بۇنى ھومېرنىڭ «ئىلىيادا» نى يېزىش-شىدىكى سەۋەب دەپ چىڭ تۇرغان بولسىمۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە گېگىل ئۆزى ياخشى كۆرىدىغان «ئانتىگونى»[10] نامىلىق تىراگېدىيەدىمۇ دەل مۇشۇنداق ساۋاقنى بايقىغان بولسىمۇ، بۇ خىل قاراشلار يەنىلا يۇقى-رىقى پىكرىمىزنى رەت قىلىدىغان نەزەرىيەۋى ئاساس بولالمايدۇ. «پايدىلىق» لىقنىڭ ئۆزى «ۋاقىتنى ئىسراپ قىلماسلىق» دېگەنلىك-تۇر، يەنى، سەنئەت «ۋاقىت ئۆتكۈزۈش»نىڭ بىر خىل ئۇسۇلى ئە-مەس، بەلكى، ئەھمىيەت بېرىشكە تېگىشلىك نەرسىدۇر. «شېرىن» لىك بولسا «كىشىلەرنى بىزار قىلماسلىق»، «سەنئەت بىر خىل مەج-بۇرىيەت ئەمەس»، «سەنئەت ئۆز ماھىيىتىدىنلا كىشىلەرگە بېرىلگەن ئىنئامدۇر» دېگەندەك تەبىرلەر بىلەن باراۋەردۇر.

بۇ قوش قاتلاملىق ئۆلچەمنى ئەدەبىياتقا ئېنىقلىما بېرىشتىكى ئاساس قىلساق بولامدۇ - يوق؟ ياكى بۇ پەقەتلا بىر پارچە ئۇلۇغ ئەدە-بىي ئەسەرنى باھالاشنىڭ ئۆلچىمىمۇ؟ ئەدەبىياتقا مۇناسىۋەتلىك بول-غان دەسلەپكى مۇھاكىمىلەردە «ئۇلۇغ»، «ياخشى» ياكى «تۆۋەن سەۋ-يەلىك» دەيدىغان دەرىجە ئايرىمىلىرى ناھايىتى ئاز كۆرۈلگەن. بىز (ئاممىباب گېزىت - ژۇرنال دېگەنگە ئوخشاش) تۆۋەن سەۋىيەلىك ئە-دەبىياتتىن «بۇنىڭ پايدىسى بارمۇ - يوق؟» ياكى «تەربىيەۋى ئەھمى-يىتى بارمۇ - يوق؟» دەپ گۇمانلانساق تامامەن بولىدۇ. ئۇلار كىشى-لەر تەرىپىدىن دائىم رېئاللىقتىن «ئۆزىنى ئېلىپ قېچىش» ۋە «ئۆز كۆڭلىنى خۇش قىلىش» نىڭ ۋاستىسى دەپلا قارىلىدۇ. لېكىن ئۇلارنىڭ پايدىسى بار - يوقلۇقىغا ھەرگىزمۇ «ياخشى ئەدەبىيات» ئو-قۇرمەنلىرىنىڭ سەۋىيەسىنى ئۆلچەم قىلىپ ئەمەس، بەلكى، چوقۇم تۆۋەن سەۋىيەدىكى ئەدەبىيات ئوقۇرمەنلىرىنىڭ ئەھۋالىنى ئاساس قىلغان ھالدا جاۋاب بېرىش كېرەك. مورتىمېر ئادلېر (Adler Mortimer) بىلىم سەۋىيەسى ئەڭ تۆۋەن بولغان ئوقۇرمەنلەرنىڭ نۇقتىئىنەزىرىدە تۇرۇپ كۆزىتىش ئارقىلىق كۆپ ساندىكى ئوقۇر-

مەنلەرنىڭ ھېچبولمىغاندا مەلۇم جەھەتلەردىن بىلىم ئېلىش ئارزۇ-سىنىڭ بارلىقىنى بايقىغان. «رېئاللىقتىن ئۆزىنى قاچۇرۇشنىڭ ۋاستىسى» دېگەن قاراشقا كەلسەك، كېنت بېرك (K. Burke) بىزنى ئاگاھلاندۇرۇپ، «بۇنداق ئەيىبلەش بەكمۇ يېنىكلىك بولىدۇ» دېگەن ھەمدە «رېئاللىقتىن ئۆزىنى قاچۇرۇش ئارزۇسى ئوقۇرمەنلەرنىڭ ئۆز-زى ياشاۋاتقان مۇھىتقا بولغان بىزارلىق كەيپىياتىنى تۇغدۇرۇشىغا يار-دەم بېرىدۇ؛ سەنئەتكارلار مىسسىسىپى ۋادىسىدىكى ئىستراھەت كۈيلىرىنى ساپ ئاھاڭى بىلەن ئېيتالمىسلا، چوقۇم كاتتا ‹ئىلھام› لارنى پەيدا قىلالايدۇ» دەپ قارىغان.[3]

يۇقىرىدا ئوتتۇرىغا قويۇلغان مەسىلىلەرگە مۇناسىۋەتلىك جاۋاب بېرىش-كىمۇ بولىدۇ: پۈتكۈل سەنئەت ئۆزىدىن مۇڭاپىق پايدىلىنىالىغان كە-شىلەرگە نىسبەتەن «شېرىن» ۋە «پايدىلىق» تۇر. مۇنداقچە ئېيتقاندا، سەنئەتتە ئىپادىلەنگەن نەرسىلەر ئۇنى ئىشلەتكۈچىلەرنىڭ خۇسۇسىي خىيالى ياكى تەپەككۇرىدىن ئۇستۇن ئورۇندا تۇرىدۇ؛ سەنئەت ئۆز ما-ھارىتى ئارقىلىق ئۆزىدىن پايدىلانغۇچىلارنىڭ خىيالىي تەسەۋۋۇرلە-رىنى ياكى ئويلىغان نەرسىلىرىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ، ئۇلار بۇ خىل ئىپادىلەردىن ھۇزۇرلىنىش داۋامىدا خۇددى يەلكىسىدىن ئېغىر بىر يۈكنى ئېلىۋەتكەندەك خۇشاللىققا چۆمىدۇ.

بىر ئەدەبىي ئەسەر ئۆز رولىنى مۇۋەپپەقىيەتلىك ھالدا جارى قىلدۇرغان چاغدا، ھۇزۇرلىنىش ۋە پايدىلىنىشتىن ئىبارەت بۇ ئىكى-كى خىل «ئاساسىي روھ» ھەرگىزمۇ ئاددىي ھالدا ئورتاق مەۋجۇت بو-لۇپ تۇرماسلىقى، بەلكى، ئۆزئارا قوشۇلۇپ كېتىشى كېرەك. ئەدەبە-ياتنىڭ كىشىلەرگە بېغىشلىغان ھۇزۇرى ھەرگىزمۇ كىشىلەرنى ھۇ-زۇرلاندۇرىدىغان نەرسىلەرنىڭ ئىچىدىن ئىختىيارىي تاللىۋېلىنغان بىر خىل نەرسە ئەمەس، بەلكى «ئالىي دەرىجىلىك ھۇزۇر»، ئالىي دە-رىجىلىك پائالىيەت، يەنى تەمەسسۇ ئوي ـ خىيالالاردىن ئېرىشكەن بىر خىل خۇشاللىقتۇر. ئەدەبىياتنىڭ «پايدىلىقلىقى» ـــ كەسكىنلە-كى ۋە تەربىيەۋى ئەھمىيىتى بولسا كىشىلەرنى خۇشال قىلىدىغان كەسكىنلىك بولۇپ، ئۇنى ھەرگىزمۇ چوقۇم ئادا قىلىشقا تېگىشلىك مەجبۇرىيەت ياكى چوقۇم قوبۇل قىلىشقا تېگىشلىك ساۋاق دېيىشكە

بولمايدۇ. بىز كىشىلەرگە ھۇزۇر بېغىشلايدىغان بۇ خىل كەسكىن-لىكنى «ئېستېتىكىلىق كەسكىنلىك»(aesthetic seriousness) ياكى «ئاڭدىكى كەسكىنلىك» (seriousness of perception) دەپ ئاتىساقمۇ بولىدۇ. چۈشىنىش تەس بولغان ھازىرقى زامان شېئىرلىرىغا ئامراق رىلياتىۋىزم (نىسپىيىزم) چىلار ئۆزلىرىنىڭ زوقلىنىش خاھىشىنى بىر خىل شەخسىي خۇمارغا ئايلاندۇرۇۋالغان بولۇپ، بۇنىڭ خەت تول-دۇرۇش ئويۇنى ياكى شاھمات ئويۇنلىرىغا قىزىقىش بىلەن ھېچقانداق پەرقى يوق. شۇڭا ئۇلار ئېستېتىكىلىق ھۆكۈمگە ئەسلا پەرۋا قىلماي-دۇ. تەربىيەۋىزمچىلەر بولسا ئۇلۇغ بىر شېئىر ياكى ئۇلۇغ بىر رو-مانىنىڭ كەسكىنلىكىنىڭ ماھىيىتىنى خاتا مۆلچەرلەپ قويىدۇ، ئە-سەر تەسىلىگەن تارىخىي بىلىملەرنى ياكى پايدىلىق ئەخلاقىي ساۋاقلارنى كەسكىنلىك دەپ چۈشىنىۋالىدۇ.

يەنە بىر نۇقتا ناھايىتىمۇ مۇھىم. ئەدەبىياتنىڭ بىرلا خىل رولى بارمۇ ياكى كۆپ خىل رولى بارمۇ؟ بوئاس (G. Boas) ئۆزىنىڭ «ئو-زۇرچىلىقنىڭ دەسلەپكى باسقۇچى» دېگەن كىتابىدا ئەدەبىيات لەززە-تىنىڭ كۆپ مەنبەلىك ئىكەنلىكىنى ۋە بۇنىڭغا مۇناسىپ ھالدا ئەدە-بىي ئوبزورنىڭمۇ كۆپ خىل بولىدىغانلىقىنى ناھايىتى ئەركىن ئۇس-لۇبتا كۆرسەتىپ بەرگەن. ئېلىيوت بولسا «شېئىرنىڭ قۇدرىتى ۋە ئەدەبىي ئوبزورنىڭ رولى» ناملىق ئەسىرىنىڭ ئاخىرىدا سەل قايغۇر-غان، ھېچبولمىغاندا سەل گاڭگىرىغان ھالدا «شېئىردىكى ئۆزگە-رىشچانلىق» نى مۇئەييەنلەشتۇرگەن، يەنى ھەر خىل شېئىرلارنىڭ ئوخشىمىغان ۋاقىتلاردا ئوخشىمىغان ئۇنۇم ھاسىل قىلىدىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. بىراق، بۇلارنىڭ ھەممىسى ئايرىم ئەھۋاللار. سەۋ-ەبتكە، ئەدەبىياتقا ياكى شېئىرىيەتكە ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلىدىغان ئادەم ئۇلارنى ھەمىشە ھېچبولمىغاندا ئۇلارنىڭ ئۆز خاراكتېرىگە ماس كېلىدىغان رولىرىنى ئۇلارغا مەنسۇپ دەپ قارايدۇ. ئارنولد (M. Arnold) نىڭ «شېئىر دىن ۋە پەلسەپىنىڭ ئورنىنى ئالالايدۇ» دېگەن قارىشىغا قارىتا ئېلىيوت: «مەيلى باقي ئالەمدە بولسۇن ياكى پاني ئالەمدە بولسۇن، ھېچقانداق بىر نەرسە يەنە بىر نەرسىنىڭ ئور-نىنى ئالالمايدۇ» دەپ يازغان[4]. بۇنىڭدىن شۇنداق بىر مەزمۇن چىقى-

دۇكى، دۇنيادا ئۆزى بىلەن تەڭ قىممەتتىكى نەرسىنى تاپالايدىغان بىرمۇ رېئال قىممەت مەۋجۇت ئەمەس؛ دۇنيادا ھېچقانداق نەرسە يەنە بىر نەرسىنىڭ ئورنىنى باسالمايدۇ. ئەمەلىيەتتە، ئەدەبىيات نۇرغۇن نەرسىنىڭ ئورنىنى باسالايدۇ: ــ ۋاكالىتەن چەت ئەللەردە ساياھەت قىلالايدۇ ياكى قامىلىپ تۇرالايدۇ؛ بىۋاستە تەجرىبە ۋە تەسەۋۋۇردىكى تۇرمۇشقا ۋەكىللىك قىلالايدۇ؛ يەنە تېخى تارىخچىلار ئۇنى بىر خىل ئىجتىمائىي ھۆججەت سۈپىتىدە ئىشلىتەلەيدۇ. لېكىن ئەدەبىياتنىڭ يەنە باشقا ھېچقانداق بىر پائالىيەتتە چېلىقتۇرغىلى بولمايدىغان رولى بارمۇ ــ يوق؟ ياكى، ئۇ پەلسەپە، تارىخ، مۇزىكا ۋە ئىماگاتارلىق نۇرغۇن ئامىللارنىڭ ئارىلاشمىسى بولغانلىقى ئۈچۈن، ھازىرقى زامان ئىقتىسادىنىڭ تەرەققىياتى جەريانىدا كىشىلەر ئارىسىغا تارقىلامدۇ ــ يوق؟ بۇ ئىزدىنىپ بېقىشقا ئەرزىيدىغان تۇپ مەسىلە.

ئەدەبىيات ھامىيلىرى شۇنىڭغا ئىشىنىدۇكى: ئەدەبىيات ھەرگىز مۇ قەدىمكى نەرسىلەرنىڭ داۋامى ئەمەس، بەلكى، مەڭگۈ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان نەرسە؛ شېئىر يازالمايدىغان ياكى شېئىرىيەتتىن بەخەۋەر نۇرغۇن ئادەممۇ شۇنداق دەپ قارايدۇ، چۈنكى، ئۇلاردا ئۇزۇك-سىز داۋاملىشىدىغان نەرسىلەرگە نىسبەتەن كەسپىي قىزغىنلىق كەمچىل بولىدۇ. ئەدەبىياتنىڭ ئالاھىدە قىممىتىنى بۇاستە ھېس قىلىش بۇ خىل قىممەتنىڭ خاراكتېرىنى مۇھاكىمە قىلىشتا مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە. بىز ئۆزىمىزنىڭ بۇاستە ھېس قىلغانلىرىمىزنى تېخىمۇ ياخشى ئومۇملاشتۇرۇش ئۈچۈنلا نەزەرىيەلىرىمىزنى داۋاملىق ئۆزگەرتىپ تۇرىمىز.

ھازىر بىر تۇركۈم كىشىلەر شېئىرنىڭ مەلۇم بىر خىل بىلىمنى يەتكۈزۈپ بېرەلەيدىغانلىقىنى بايقىدى، شۇ سەۋەبتىن شېئىرنىڭ ئەملىي ئۇنۇمىنى ۋە كەسكىنلىكىنى چۈشەنگەندەك بولدى. شېئىر بىلىمنىڭ بىر خىل شەكلى. ئارىستوتېل ئۆزىنىڭ داڭلىق ئىلمىي ئەسىرىدە «شېئىر تارىخقا قارىغاندا تېخىمۇ كۈچلۈك پەلسەپىۋىلىككە ئىگە، چۈنكى، تارىخ ئاللىقاچان يۈز بېرىپ بولغان ئىشلارنى بىر تەرەپ قىلىدۇ. شېئىر بولسا يۈز بېرىش ئېھتىماللىقى بولغان ئىشلارنى بىر تەرەپ قىلىدۇ» دېگەندەك گەپنى قىلغان. يەنى، شېئىرنىڭ

ئومۇمىيلىق ھەم مۇمكىنچىلىككىلا ئەھمىيەت بېرىدىغانلىقىنى تەكىتلىگەن. ھالبۇكى، تارىخ ھازىر ئۆزىنىڭ مەزمۇنلارنى تۇرلەرگە ئايرىشتا ئەدەبىياتقا ئوخشاشلا يۈزەكى بولۇش ۋە تەبىر ئېنىقسىزلىقىدەك ئاجىزلىقىنىڭ بارلىقىنى ئاشكارىلاپ قويدى. پەن ــ تېخنىكا ئاللىقاچان ئەدەبىياتنىڭ كۈچلۈك رىقابەتچىسىگە ئايلىنىپ قالدى. شۇڭا كىشىلەر «ئەدەبىيات چوقۇم پەن ــ تېخنىكا ۋە پەلسەپە نەزەر كۆزىنى سالمايدىغان نەرسىلەرنىڭ ئالاھىدىلىكىنى ئەكس ئەتتۈرۈشى كېرەك» دېگەننى تەشەببۇس قىلىۋاتىدۇ. گەرچە دوكتور سەمىيۇئىل جونسونغا ئوخشاش يېڭى كىلاسسىزمچىلار شېئىرنى يەنىلا «ئومۇمىيلىقتىن چاقنىغان نۇر» (grandeur of generality) دەپ قارىسىمۇ، لېكىن، ھازىر نۇرغۇن ئېقىملارنىڭ نەزەرىيەشۇناسلىرى مەسىلەن، گىلبېي (T.Gilby)، رانسوم (J.C.Ransom)، ستەيىس (W.Stace) قاتارلىقلار شېئىرنىڭ ئۆزگىچىلىكىنى تەكىتلەيدۇ. ئالايلۇق، ستەيىس «ئوتېللو» دېگەن تىياتىردا ئىپادىلەنگىنى ھەرگىزمۇ ئومۇمىي خاراكتېردىكى كۈنلەمچىلىك ئەمەس، بەلكى ئوتېللونىڭ كۈنلەمچىلىكى، ۋېنېتسىيەلىك بىر قىزچاق بىلەن توي قىلغان ماۋرلا ھېس قىلالايدىغان ئاشۇ خىل ئۆزگىچە كۈنلەمچىلىكتۇر دېگەن.[5]

ئەدەبىياتنىڭ ئومۇمىيلىقى (بۇ يەردە دېيىلۇاتقان ئومۇمىيلىق ئەدەبىياتنىڭ بىر خىل تۇر سۈپىتىدىكى ئومۇمىيلىقىنى كۆرسىتىدۇ) ياكى ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىچىلىكىدىن زادى قايسىسى مۇھىم؟ ئەدەبىيات نەزەرىيەلىرى ۋە بەس ــ مۇنازىرىلەردە دائىم ئالدىنكىسى ياكى كەينىدىكىسى تەكىتلىنىدۇ؛ چۈنكى، ئەدەبىياتنىڭ تارىخقا ياكى تەزكىرىلەرگە قارىغاندا ئومۇمىيلىقى بەكرەك كۈچلۈك بولىدۇ، لېكىن، پىسخولوگىيە ياكى جەمئىيەتشۇناسلىققا قارىغاندا ئۇ تېخىمۇ ئۆزگىچىلىككە ئىگە. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ھەرقانداق بىر ئەدەبىيات نەزەرىيەسىدە، نۇقتىلىق تەكىتلىنىدىغان تەرەپلەر دائىم يۆتكىلىپ تۇرىدۇ، يەنى، ئەدەبىيات ئەمەلىيىتىدە ئومۇمىيلىق بىلەن ئۆزگىچىلىكنىڭ نىسبىتىمۇ ئەسەرنىڭ ئوخشىماسلىقىغا ۋە دەۋرنىڭ ئوخشىماسلىقىغا قاراپ ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ. «تاۋاپچى» (pilgrim) ۋە «ئادەمدىي ئادەم» (everyman)[6] بىر قىسىم ئەدەبىي ئەسەرلەردە ئورتاق

ئىنسان تەبىئىتى سۈپىتىدە ئىپادىلەنگەن، لېكىن، بەن جونسون (Ben Jonson) نىڭ «ئەپسون» (Epicoene) ناملىق دىرامىسىدىكى «قىزىقچى» مورس بولسا تولىمۇ ئۆزگىچە ھەم غەلىتە مىجەزلىك پېرسوناژ. كىشىلەر ئەدەبىياتتىكى خاراكتېر يارىتىش پىرىنسىپىنى ھەدىسلا «ئومۇملاشتۇرۇش» ۋە «خاسلاشتۇرۇش» نىڭ بىرىكمىسى دەپ تونۇۋالىدۇ. خاسلىق ئىچىدە ئومۇمىيلىق ئىپادىلىنىدۇ، ئومۇمىيلىق ئىچىدە خاسلىق گەۋدىلىنىدۇ دەپ قارايدۇ. بۇخىل پىرىنسىپنى ياكى بۇ خىل پىرىنسىپتىن بۆلۈنۈپ چىققان خاراكتېر ئۆزگىچىلىكى توغرىسىدىكى بەزى قاراشلارنى شەرھلەشكە تىرىشىشنىڭ ئەدەبىياتقا نىسبەتەن قەدىمدىن تارتىپلا ھېچقانچە چوڭ ياردىمى بولمىدى. ئەدەبىياتتىكى تۈرلەش نەزەرىيەسىنىڭ مەنبەسىنى ھوراسنىڭ «ئەمەلىي ئەخلاق ئۆرنەكلىرى» (doctrine of decorum) ۋە رىم كومېدىيەلىرىدىكى ھەر خىل پېرسوناژلار ئەندىزىسىدىن (مەسىلەن، «پوچى ئەسكەر»، «پىخسىق»، «بەتخەج ئالىقاپ»، «سادىق مالاي» قاتارلىقلار) دىن سۆزۈشتۇرۇشكە بولىدۇ. بىز يەنە 17 ـ ئەسىردىكى پېرسوناژلار رەسىلىسى بىلەن مولىيېر (Moliere) نىڭ كومېدىيەلىرى ئارقىلىق بۇ خىل تۈرلەشنىڭ ئالاھىدىلىكىنى يەنە بىر قېتىم ھېس قىلدۇق. لېكىن بۇ خىل تۈرلەش ئۇقۇمىنى تېخىمۇ كەڭ دائىرىدە قوللانساق بولامدۇ ـ يوق؟ «رومىئو ۋە ژۇلېت» دېگەن تىياتىردىكى بالا باقىچى بىر تىپ ھېسابلىنامدۇ ـ يوق؟ ھاملىت تىپمۇ ئەمەسمۇ؟ ناھايىتى ئېنىقكى، ئىلزابىت دەۋرىدىكى تاماشىبىنلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ھاملىت خۇددى دوكتور تىموتىي برايت (Timothy Bright) تەسۋىرلىگەندەك غەمكىنلىك كېسىلىگە گىرىپتار بولغان بىر پېرسوناژ. ئۇنىڭ غەمكىنلىك كېسىلىگە گىرىپتار بولۇشىنىڭ ئالاھىدە ئارقا كۆرۈنۈشى بار. مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، بىر پېرسوناژنىڭ ھەم «خاسلىققا» ھەم «ئورتاقلىق» قا ئىگە بولۇشىغا ئۇنىڭ نۇرغۇنلىغان تىپلارنىڭ يۈغۇرۇلمىسىدىن ھاسىل بولغانلىقى سەۋەب بولىدۇ: ھاملىت بولسا بىر ئاشىق ياكى ئۆتمۈشتىكى بىر ئاشىق، شۇنداقلا بىر ئىلىم ئەھلى، بىر تىياتىرچى ۋە قىلىچۋاز. ھەر بىر رول، ھەتتا ئەڭ

ساپ رولمۇ بىرقانچە خىل تىپنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن ياكى ئۇلارنى بىرلەشتۇرۇۋەتكەن بولىدۇ. پېرسوناژلارنىڭ تىپلىق خاراكتېرى جەھەتتە «ياپىلاق» (flat) تۈيۇلۇشى، بىز كۆرەلەيدىغان پېرسوناژلارنىڭ بىز بىلەن ناھايىتى ئاددىي مۇناسىۋىتى بولغانلىقى ئۈچۈن، «دۆگىلەك»(round) پېرسوناژلار بولسا ھەر خىل قاراش ۋە مۇناسىۋەتلەرنىڭ بىرىكمىسى بولۇپ، ئىجتىمائىي ئالاقە سورۇنلىرى، شەخسىي تۇرمۇش، چەت ئەلدە تۇرۇپ قېلىش دېگەندەك ئوخشىمىغان ئارقا كۆرۈنۈشلەرنى نامايان قىلىدۇ.[7]

تىياتىر ۋە رومانىنىڭ بىر خىل بىلىش قىممىتى بەلكىم پىسخولوگىيە دائىرىسىدە مەۋجۇت بولۇشى مۇمكىن. كىشىلەر پىششىق بىلىدىغان يەنە بىر قاراش شۇكى: «يازغۇچىلار سىزگە پىسخولوگلارغا قارىغاندا تېخىمۇ كۆپ ئادىمىيلىك بىلىملىرىنى ئۆگىتىدۇ». ھورنېي (K . Horney) دوستويېۋىسكىي، شېكىسپىر، ئىبسېن (H . Ibsen) ۋە بالزاكنى پۈتمەس ـ تۈگىمەس بىلىم بۇلىقى دەپ تەرىپلىگەن. فوستېر (F . M . Forster) ئۆزىنىڭ «رومان توغرىسىدا مۇپەسسەل بايان» ناملىق كىتابىدا «بىز ئىچكى دۇنياسىنى ۋە ھەرىكەت مۇددىئاسىنى بەش قولدەك بىلىدىغان ئادەملەر ناھايىتى ئاز بولىدۇ. رومانلارنىڭ ئەڭ ئۇلۇغ تۆھپىسى شۇكى، ئۇلار پېرسوناژلارنىڭ ئۆزىنىڭ ئىچكى پائالىيەتلىرىنىمۇ كۆزىتەلەيدىغانلىقىنى بىزگە ھەقىقىي ھالدا كۆرسىتىپ بەردى[8]» دەپ قارىدى. يازغۇچىلار تەسۋىرلىگەن ھەر خىل پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى كەچۈرمىشى بەلكىم شۇلارنىڭ ئۆزىنىڭ سەزگۈر ئىچكى كەچۈرمىشلىرىدىن كەلگەن بولۇشى مۇمكىن. كىشىلەر بەلكىم «ئۇلۇغ رومانلار پسىخولوگلارنىڭ (ئۇلگىلىك مەسىلىلەر خاتىرىلەنگەن) ماتېرىيال ئامبىرى ياكى ئارخىپ ئىشكاپى» دېيىشىمۇ مۇمكىن. بىز بۇ يەردە يەنە بىر ئەمەلىيەتنى روشەنلەشتۈرگەندەك قىلىمىز: پسىخولوگلار رومانلاردا ئومۇملاشتۇرۇلغان تىپىك قىممەت بار بولغانلىقى ئۈچۈنلا ئۇلاردىن پايدىلانغان. مەسىلەن، ئۇلار رومانىدىكى پۈتكۈل ئارقا كۆرۈنۈش («ۋوكەير ئۆيى») ۋە پېرسوناژلارنىڭ مۇناسىۋىتى، شۇنداقلا سەۋەب ـ نەتىجىلەر ئىچىدىن گورىيو بوۋاينىڭ خاراكتېرىنى يەكۈنلەپ چىقارغان.

ئىستىمەن (M . Eastman) گە ئوخشاش ئانچە مۇھىم بولمىغان شائىرلار «ئەدىبلەر پەن ـ تېخنىكا دەۋرىدە ھەقىقەتنى بايقىدى» دې- گەننى ئىنكار قىلىشى مۇمكىن. ئۇنىڭ نەزىرىدە «ئەدىبلەر» ئىلىم ـ پەندىن بۇرۇنقى دەۋردىكى ھېچقانداق ئارتۇقچىلىقى بولمىغان ئىشتىن سىرتقى ھەۋەسكارلاردىنلا ئىبارەت بولۇپ، ئۇلار تولا تەكرارلىنىپ تەمى قالمىغان سۆز ـ ئىبارىلەرنى ئەگىتىپ ئىشلىتىش ھۇنىرى ئارقىلىق كىشىلەرگە ناھايىتى مۇھىم «ھەقىقەت» نى تەشۋىق قە- لىۋاتقاندەك تۇيغۇ بېرىشكە ئۇرۇنىدۇ. بىز شۇنداق قارايمىزكى، ئەدە- بىياتتىكى ھەقىقەت بىلەن ئەدەبىيات سىرتىدىكى ھەقىقەت، يەنى سىستېمىلىق ھەم ئاشكارا ئىسپاتلانغان بىلىملەر بىر ـ بىرىدىن قىلچە پەرقلەنمەيدۇ. ئىجتىمائىي پەنلەر ھازىرلىغان بىلىملەر يازغۇ- چىلارنىڭ «دۇنياسى» (توقۇلما رېئاللىق) نى تەكشۈرىدىغان «ھەقە- قەت» نى تەشكىل قىلدى. يازغۇچىلارنىڭ بۇ خىل بىلىم سەۋىيەسىگە يېتىشىدە ھېچقانداق تۆز يول يوق. لېكىن، ئىستېمەنمۇ تەسەۋۋۇرغا باي يازغۇچىلار، بولۇپمۇ شائىرلار ئەگەر ئىلمىنى بايقاش ۋە تارقا- تىشنى ئۆزىنىڭ ئاساسلىق مەجبۇرىيىتى دەپ قارىسا ئۆزلىرىنى تېخمۇ خاتا چۈشىنىپ قالىدىغانلىقىغا؛ بىزگە ئۆزىمىز كۆرۈۋاتقان ئەمەلىيەتنى ھېس قىلدۇرۇش (perceive) ۋە بىز ئۇقۇم جەھەتتە ياكى ئەمەلىيەتتە ئاللىقاچان بىلىپ بولغان نەرسىلەرنى تەسەۋۋۇر قىلىش- نىڭ يازغۇچى ـ شائىرلارنىڭ ھەقىقىي مەجبۇرىيىتى ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن.[9]

«شېئىر كىشىلەر ئاللىقاچان چۈشىنىپ بولغان نەرسىلەر ھەققە- ىدىكى تونۇش» دېگەن قاراش بىلەن «شېئىر سىنچىلاشتىن ئىبارەت» (artist insight) دېگەن قاراش ئوتتۇرىسىغا ئېنىق بىر پاسىل سىزىش تولىمۇ تەس. سەنئەتكارلار بىزگە ھېلىھەم بىز ئاللىقاچان ھېس قە- لىپ بولغان ئەمما ھازىر ئۇنتۇپ كەتكەن نەرسىلەرگە دىققەت قىلىش- نى ئەسكەرتىپ تۇرامدۇ ـ يوق؟ كىشىلەردە مۇنداق بىر تەجرىبە بار: رەڭسىز رەسىمدىكى چېكىتلەر ۋە مەۋھۇم سىزىقلاردىن تەشكىل تاپ- قان غۇۋا بەدەن ۋە چىرايلار باشتىن ـ ئاخىر مىدىر ـ سىدىر قىلمە- غان ھالەتتىمۇ كىشىلەرگە يەنىلا مۇكەممەللىك ياكى مەقسەتلىك

لايىھەلەنگەندەك تەسىراتنى بەرمەيدۇ. ئوسكار ۋىلد (Oscar wilde) ئۆ- زىنىڭ «مۇددىئا» دېگەن كىتابىدا ۋىستىر (J . A . M . Whister) نىڭ تۇمانلىنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممىتىنى بايقىغانلىقىنى، شۇنداقلا، رافائىلدىن بۇرۇنقى رەسسامىلارنىڭ كىشىلەر ئەزەلدىن گۈزەل دەپ قارىمىغان ياكى تېپىكلەشتۈرۈلمىگەن ھەرخىل تېپتىكى ئايالىلاردىن گۈزەللىكنى تاپقانلىقىنى تىلغا ئالغان. بۇلار «بىلىش» ياكى «ھەقە- قەت» كە مىسال بولالامدۇ؟ بۇنىڭغا بىز كېيىنچە بىرنېمە دېيەلمەي- مىز. بىز پەقەت ئۇلارنى يېڭى «ئىدراك قىممىتى» (values perceptual) نىڭ بايقىلىشى ۋە يېڭىچە «ئېستېتىكىلىق خاراكتېر» نىڭ بايقىلىشى دەپلا ئېيتالايمىز.

بىزگە ئادەتتە شۇنىسى مەلۇمكى، «ھەقىقەت» كىشىلەر تەرىپىدىن ھۆرمەتلىنىدىغان ئاتالغۇ بولغانلىقى ئۈچۈن، سەنئەتكارلار «ھەقە- قەت»نىڭ بەدىئىي ئەسەرلەرنىڭ بىر خىل خۇسۇسىيىتى ۋە ھۆكۈم ئۆلچىمى ئىكەنلىكىنى كەسكىنلىك بىلەن رەت قىلمۇېتىشكە پېتە- نالمايدۇ.[10] سەنئەتنى ھەقىقىي يوسۇندا ھۆرمەتلەيدىغان ئېستېتىكە- شۇناسلار مەنتىققە خىلاپ ھالدا «ناۋادا سەنئەت «ھەقىقەت» بولمىسا، ئەپلاتون غەزەپ بىلەن سۆككەن «يالغان گەپ» بولۇپ قالىدۇ» دەپ قورقماچىقا، ھەقىقەتنى سەنئەتنىڭ بىر خىل خۇسۇسىيىتى ۋە تەڭداشسىز قىممىتى قىلمۇالمدۇ. ھالبۇكى، تەسەۋۋۇر خاراكتېرلىك ئەدەبىيات ئەسلىدىنلا بىر خىل «توقۇلما»، ئۇ يېزىق سەنئىتى ئارقە- لىق «تۇرمۇشنى تەقلىد قىلىدۇ». «توقۇلما» دېگەننىڭ قارىمۇقارشى سۆزى «ھەقىقەت» بولماستىن، بەلكى، «ئەمەلىيەت» ياكى «ماكان ۋە زاماندىكى مەۋجۇتلۇق» تۇر؛ «ئەمەلىيەت» ئەدەبىياتتا بىر تەرەپ قە- لىنىدىغان ئاشۇ خىل مۇمكىنچىلىكلەردىنمۇ ئۆتە غەلىتە بولىدۇ.[11]

ئەدەبىيات ھەرخىل سەنئەت تۈرلىرى ئىچىدە بەدىئىيلىك جەھەت- تە مۇكەممەللىككە ۋە ئىزچىللىققا يەتكەن ھەربىر ئەسەردىكى كىشى- لىك تۇرمۇش قارىشى (دۇنيا قاراش) ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ھەقىقىتىنى تولىمۇ ئېنىق جاكارلاپ ماڭىدۇ. پەيلاسوپلار ياكى ئوبزورچىلار چۈ- قۇم بۇنىڭ ئىچىدىكى بەزى ئەدەبىياتچىلارنىڭ «قارىشى» نى باشقا ئە- دەبىياتچىلارنىڭكىگە قارىغاندا ھەقىقەتكە تېخمۇ باي دەپ قارىشى

مۇمكىن. مەسىلەن، ئېلىيوت دانتېنىڭ كىشىلىك تۇرمۇش قارىشىنى شېللىر (P . B . Shelly) نىڭكىگە، ھەتتا شېكسپىرنىڭكىگە قارىغاندىمۇ ھەقىقەتكە تېخىمۇ باي دەپ قارىغان. بىراق، ھەرقانداق بىر پىشىپ يېتىلگەن ھاياتلىق پەلسەپىسىدە چوقۇم مەلۇم دەرىجىدە ھەقىقەت بولىدۇ ــ ھېچبولمىغاندا ئۇ ئۆزى شۇنداق دەپ قارايدۇ. بىز ھازىر تەكشۈرۈۋاتقان «ئەدەبىياتنىڭ ھەقىقىتى» نى «ئەدەبىياتتىكى ھەقىقەت» دېيىشكىمۇ يەنى، سىستېمىلىق قاراش شەكلىدە ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇۋاتقان پەلسەپە دېيىشكىمۇ بولىدۇ، لېكىن، ئۇ ئەدەبىياتتا قوللىنىلىدۇ، شەرھلىنىدۇ ھەم ئىپادىلىنىدۇ. مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، دانتېنىڭ ھەقىقىتى كاتولىك دىنىنىڭ تېئولوگىيەسى ۋە مەدرىسە پەلسەپىسى (ئىسخولاستىك پەلسەپە) ھېسابلىنىدۇ. ئېلىيوتنىڭ شېئىر بىلەن ھەقىقەتنىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدىكى قارىشىمۇ ئاساسەن مۇشۇ خىل پەلسەپىگە تەۋە بولۇشى مۇمكىن. ھەقىقەت ئۆزىگە خاس سىستېمىغا ئىگە بولغان مۇتەپەككۇرلار كۆپ بولىدىغان بىر كاتېگورىيە؛ سەنئەتكارلار بولسا ئۇنداق مۇتەپەككۇرلار ئەمەس، گەرچە، ئۇلار ئەدەبىياتقا سىڭدۈرۈۋېتىشكە مۇۋاپىق كېلىدىغان پەلسەپە نەتىجىلىرىنى تاپالمىغان ۋاقىتىدا ئاشۇنداق مۇتەپەككۇرلاردىن بولۇشقا ئۇرۇنسىمۇ.[6]

يۇقىرىدىكى دەلىللەر قارىماققا سېمانتىكا دائىرىسىگە تەۋەدەكلا كۆرۈنىدۇ. بىز بۇ يەردە دەۋاتقان «بىلىم»، «ھەقىقەت»، «تونۇش»، «پاراسەت» قاتارلىق ئاتالغۇلار زادى نېمىدىن دېرەك بېرىدۇ؟ ئەگەر بارلىق ھەقىقەتلەر ئوقۇم خاراكتېرلىك ۋە ھۆكۈم خاراكتېرلىك بولسا، ئۇ ھالدا سەنئەت، ھەتتا، ئەدەبىيات ــ سەنئەت ھەرگىزمۇ ھەقىقەتنىڭ شەكلى بولالمايدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئەگەر پوزىتسىيىزم (دەلىلىزم) نىڭ چەكلەش خاراكتېرىدىكى ئېنىقلىمىلىرىنى قوبۇل قىلىپ، ھەقىقەتنى مۇۋاپىق ئۇسۇل ئارقىلىق ئىسپاتلىغىلى بولىدىغان ھۆكۈم دائىرىسىدىلا چەكلەپ قويساق، ئۇ ھالدا سەنئەتمۇ تەجرىبە ئارقىلىق ئىسپاتلىنىدىغان ھەقىقەتنىڭ بىر شەكلى بولالمايدۇ. باشقىچە ئېيتساق، ھەقىقەت ئىككى خىل ئەندىزىگە ياكى كۆپ خىل ئەندىزىگە ئىگە، يەنى، بىزدە «ئەقلىي بىلىشنىڭ ئۇسۇلى» ناھايىتى

كۆپ. ياكى مۇنداق دېسەكمۇ بولىدۇ: دۇنيادا ئىككى خىل ئاساسلىق بىلىم بار، ھەر ئىككىسى ئۆز ئالدىغا ئايرىم تىل سىستېمىسىغا ئىگە؛ ئۇنىڭ بىرى ئىلىم ــ پەن بولۇپ، ئەقلىي خۇلاسە (discursive) خاراكتېرلىك تىلنى ئىشلىتىدۇ؛ يەنە بىرى سەنئەت بولۇپ، ئىپادىلەش شەكلى (presentational) دىكى تىلنى ئىشلىتىدۇ.[5] بۇ ئىككىسىنىڭ ھەقىقەتمۇ؟ ئالدىنقىسى بولسا پەيلاسوپلار دائىم تىلغا ئالىدىغان پەلسەپە، كېيىنكىسى بولسا دىنىي تۇس ئالغان رىۋايەت ياكى شېئىر. بىز كېيىنكىسىنى «ھەقىقەت» دېيەلمەيمىز، بەلكى «چىن» دېيەلەيمىز. «چىن» دېگەندىن ئىبارەت بۇ سۆزنى سۆزى «لىللا چېگرا سىزىقى» نى ئىپادىلەپ بېرەلەيدۇ، يەنى: سەنئەت ماھىيەت جەھەتتىن گۈزەل، شەكىل جەھەتتىن ھەقىقىيدۇر (مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ ھەقىقەت بىلەن ھەرگىزمۇ توقۇنۇشمايدۇ). ماكلىش (A . Macleish) ئۆزىنىڭ «شېئىرىيەت سەنئىتى» (Ars Poetica) دېگەن كىتابىدا ئەدەبىياتنىڭ گۈزەللىكى ۋە پەلسەپىنىڭ چىنلىقىدىن ئىبارەت ئوخشىمىغان ئىككى تېما ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى بىر فورمۇلا ئارقىلىق تەڭشىمەكچى بولغان. ئۇ «شېئىر ھەقىقەتكە تەڭ، لېكىن رەسمىي ھەقىقەت ئەمەس»، يەنى: شېئىر پەلسەپە (ئىلىم ــ پەن، بىلىم، ئەقىل ــ پاراسەت) گە ئوخشاشلا كەسكىن ۋە مۇھىم بولۇپ، ھەقىقەت بىلەن باراۋەر قىممەتكە ئىگە، ئۇ بەئەينى «ھەقىقەت» كىلا ئوخشايدۇ (truth ــ like)دەپ قارىغان.

لاڭگېر خانىم (S . K . Langer) ئىپادىلەشچانلىققا ئىگە سىمۋوللار بىلىمنىڭ بىر خىل شەكلىدىن ئىبارەت دەپ قارىغان ۋاقىتىدا، ئەدەبىياتنى ئەمەس بەلكى، ئاساسلىقى شەكىل يارىتىش سەنئىتى ۋە مۇزىكىنى كۆزدە تۇتقان. ئېنىقكى، ئۇ ئەدەبىياتنى مەلۇم مەنىدىن ئىلىپ ئېيتقاندا «ئەپسانە» بىلەن «ئىپادىلەش»نىڭ بىرىكمىسى دەپ قارىغان. لېكىن، ئەدەبىياتتىكى ئەپسانە تەركىبلىرى ياكى «ئەسلىي تىپ» (archetypal image) ئۇ ئېيتىپ ئۆتكەن ئىپادىلەش سەنئىتى بىلەن ئوخشاش نەرسىدۇر.[8]

«سەنئەت ھەقىقەتنى بايقىيالايدۇ ياكى ئۇنىڭدىن خەۋەردار بولالايدۇ» دەيدىغان بۇ خىل قاراشنى چىقىش نوقتىسى قىلغاندا، بىز يەنە سەنئەت، بولۇپمۇ ئەدەبىيات ــ تەشۋىقات دېمەكتۇر، يەنى يازغۇچىلار

هەقىقەتنى بايقىغۇچىلار ئەمەس، بەلكى، هەقىقەتنى ئەڭ قايىل قىلار - لىق ئومۇملاشتۇرغۇچىلاردۇر دېگەن قاراشنى چوقۇم ئايدىڭلاشتۇرۇ - ۋېلىشىمىز كېرەك. «تەشۋىقات» دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ مەنىسى بەكمۇ مۇجمەل بولۇپ، ئىنچىكىلىك بىلەن تەتقىق قىلىشقا توغرا كېلىدۇ. ئاممىباب تىلدا «تەرغىب قىلىش» دېگەن سۆز كىشىلەر تەرىپىدىن زىيانلىق دەپ قارالغان، يەنە كېلىپ بىز ئىشەنمەيدىغان كىشىلەر تەرىپىدىن تارقىتىلىدىغان دىنىي ئەقىدىلەرگىلا قوللىنىلىنىدۇ؛ ئۇ - نىڭ «پەملىمەك، قەستلىمەك» دېگەندەك مەنىلىرى بار بولۇپ، ئۇلار ئادەتتە مەلۇم دائىرە يىلەنلا چەكلىنىدىغان ئالاھىدە دىنىي ئەقىدىلەر ۋە باش پىرىنسىپلارغا ئىشلىتىلىدۇ.[8] بۇ ئاتالغۇنىڭ مەنىسى شۇنچە تار بولغاچقا، بىزمۇ بەزى سەنئەتنى (ئەڭ تۆۋەن دەرىجىلىك سەنئەت - نى) تەشۋىقات دېيىشكە مەجبۇر بولمىز. لېكىن «ئۇلۇغ سەنئەت»، «ياخشى سەنئەت» ياكى «سەنئەت» دېگەن بۇ مەخسۇس نامىلارنى تەشۋى - قات دەپ ئاتىمايمىز. ھالبۇكى، بىز بۇ ئاتالغۇنى ناۋادا «مەقسەتلىك ياكى مەقسەتسىز ھالدا ئوقۇرمەنلەرگە تەسىر كۆرسىتىپ، يازغۇ - چىلارنىڭ تۇرمۇش پوزىتسىيەسىنى ئۆلارغا قوبۇل قىلدۇرۇش» دېگەن مەنىگە كېڭەيتسەك، ئۇنداقتا، بارلىق سەنئەتكارلارنىڭ ھەممىسىنى «تەشۋىقاتچى» دېسەك بولىدۇ، ياكى بولمىسا «سەممىي، مەسئۇلىيەت تۇيغۇسى كۈچلۈك سەنئەتكارلارنىڭ ھەممىسىدە تەشۋىقاتچى بولالايدى - غان ئەخلاقىي مەجبۇرىيەت بار» دېيىشكە بولىدۇ.

بەلجىن (M . Belgion) مۇنداق دەپ قارىغان: «ئەدەبىيات ـ سەن - ئەتچىلەر «مەسئۇلىيەتسىز تەشۋىقاتچىلاردۇر». يەنى، ھەربىر يازغۇ - چىنىڭ ئۆز ئالدىغا كىشىلىك تۇرمۇش قارىشى ۋە جاھاندارچىلىق نە - زەرىيەسى بولىدۇ ... ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ھەمىشە ئوقۇرمەنلەرنى ئاشۇ خىل قاراش ياكى نەزەرىيەنى قوبۇل قىلىشقا دەۋەت قىلىش ئۈچۈنلا ئىشلىتىلىدۇ، لېكىن، بۇ خىل دەۋەت قىلىش ھەرىكىتى دائىم ئو - چۇق ـ ئاشكارا بولمايدۇ. يەنى، ئوقۇرمەنلەر بۇرنىدىن يېتىلەنگەن ھالدا مەلۇم نەرسىگە ئىشەندۈرۈلىدۇ ھەمدە گېپىنوز ھالىتىدە بۇ نەرسىلەرنى قوبۇل قىلىدۇ. تۇپ نېگىزىدىن ئېيتقاندا، ئىپادىلەشچان سەنئەت ئوقۇرمەنلەرنى ئىزچىل ھالدا ئالداپ كەلدى ...»

ئېلىيوت بەلجىنىڭ بۇ بىر ئابزاس سۆزىنى نەقىل كەلتۈرگەندە ئۆز قارىشىنى بايان قىلىپ، «تەشۋىقاتچى دەپ قاراشقا ھەرگىز بولماي - دىغان شائىرلار» نى مەسئۇلىيەتسىز تەشۋىقاتچىلار ۋە (لوكرېتىس Lucretius) بىلەن دانتىغا ئوخشاش) ئۈچىنچى خىل تىپتىكى «ناھايىتى ئاڭلىق ۋە مەسئۇلىيەتچان» تەشۋىقاتچىلاردىن ئېنىق پەرقلەن - دۈرگەن ھەمدە يازغۇچىلارنىڭ مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىغا ئىجادىيەت مۇددىئاسى ۋە تارىخىي تەسىردىن ئىبارەت ئىككى تەرەپتىن چېقىپ قىلىپ تۇرۇپ ھۆكۈم قىلغان.[9] «مەسئۇلىيەتچان تەشۋىقاتچى» دېگەن بۇ سۆز كۆپ ساندىكى كىشىلەرگە نىسبەتەن ئۆزئارا زىددىيەتلىك - تەكلا بىلىنىدۇ؛ لېكىن، بىز ئۇنى ئىككى خىل تارتىش كۈچى ئوتتۇرىسىدىكى كېرىلىش كۈچىگە تەقلىد قىلىپ چۈشەندۈرسەك، ئۇ قايىل قىلىش كۈچىگە ئىگە بولىدۇ. كەسكىن سەنئەت بىر خىل كۈ - شىلىك تۇرمۇش قارىشىدىن بېشارەت بېرىپ تۇرىدۇ، بۇ خىل كىشى - لىك تۇرمۇش قارىشىنى پەلسەپىۋى ئاتالغۇ ھەتتا ھەرخىل پەلسەپە سىستېمىسى ئارقىلىق تېخىمۇ ئېنىق شەرھلىگىلى بولىدۇ.[10] سەن - ئەتنىڭ باغلىنىشچانلىقى (بەزىدە «سەنئەت لوگىكىسى» دەپمۇ ئاتىلە - دۇ) بىلەن پەلسەپىنىڭ باغلىنىشچانلىقى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم بىر خىل ھالقىسمان مۇناسىۋەت مەۋجۇت. مەسئۇلىيەتچان سەنئەتكارلار ھېسسىيات بىلەن تەپەككۇرنى، يەنى، ھېسسىيلىق بىلەن ئەقلىيلىك (sensibility and intellection) نى، ھېسسىيات سەممىيلىكى بىلەن تەجرىبە ۋە تەپەككۇرنىڭ تولۇقلۇقىنى مەقسەتسىز ھالدىلا ئارىلاش - تۇرۇۋاتىدۇ. مەسئۇلىيەتچان سەنئەتكارلار كىشىلىك تۇرمۇش قارا - شىنى «تەشۋىقات» خاراكتېرىگە ئىگە كۆپ ساندىكى مودا قاراشلاردەك ئاددىيلا ئىپادىلەپ قويماستىن، بەلكى، ھېسسىي شەكىلدە ئىپادىلەي - دۇ؛ يەنە كېلىپ، ناھايىتى مۇرەككەپ بولغان بىر خىل كىشىلىك تۇرمۇش قارىشىنى گېپىنوزچە يوشۇرۇن بېشارەت كۈچى ئارقىلىق تېخى پىشىپ يېتىلمىگەن ياكى ساددا ئوقۇرمەنلەرنىڭ ھەرىكىتىگە كۆچۈرۈپ ئاپارغىلىمۇ بولمايدۇ.

بىز يەنە «پاكلاشتۇرۇش رولى» (catharsis)نى چېقىش قىلغان ھالدا ئوتتۇرىغا قويۇلغان «ئەدەبىياتنىڭ رولى» توغرىسىدىكى ھەر -

خىل ئۇقۇملارنى ئويلىشىپ قويۇشىمىز كېرەك. «پاكلاشتۇرۇش» دېگەن بۇ سۆزنىڭ تارىخى بەكمۇ ئۇزاق، ئارىستوتېل ئۆزىنىڭ گىرىك تىلىدا يازغان «پوئېتىكا» ناملىق ئەسىرىدە مۇشۇ سۆزنى ئىشلەتكەن. ئارىستوتېلنىڭ بۇ سۆزنى ئەينى چاغدا زادى قانداق مەنىدە ئىشلەتكەنلىكى توغرىسىدا ھازىرمۇ تالاش ـ تارتىش مەۋجۇت؛ لېكىن، بۇ سۆزنىڭ ئەينى چاغدا ئارىستوتېل تەرىپىدىن ئىشلىتىلگەن مەنىسى شەرھىشۇناسلىققا تەئەللۇق مەسىلە بولۇپ، بىز ئۇنى «بۇ ئاتالغۇنى ھازىر قانداق قوللىنىش كېرەك» دېگەن مەسىلە بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋەتسەك بولمايدۇ. بەزىلەر «ئەدەبىياتنىڭ رولى شۇكى: ئۇ بىزنى (ياغۇچى ۋە ئوقۇرمەنلەرنى) بېسىلىپ قالغان ھېسسىيات ئىلكىدىن ئازاد قىلىدۇ»؛ ھېسسىياتنىڭ ئىپادىلىنىشى دەل ھېسسىيات مەھكۇملۇقىدىن قۇتۇلۇش دېگەنلىكتۇر، ئاڭلىشىمىزچە، گىيوتى (J . W . Von . Goethe) «ياش ۋېرتېرنىڭ دەردى» نى يېزىش ئارقىلىق ئۆزىنى ئېغىر روھىي ئازابتىن خالاس قىلىپتىكەن؛ بىرەر تىراگېدىيە نى كۆرۈش ياكى بىرەر رومانىنى ئوقۇشمۇ روھىي ئەركىنلىككە ئېرىشىش ياكى ئازابتىن قۇتۇلۇش جەريانى ھېسابلىنىدۇ دەپ قارىلىدۇ، چۈنكى، كۆرۈرمەنلەر ياكى ئوقۇرمەنلەر بارلىق ھېس ـ تۇيغۇسىنى شۇ ئەسەرگىلا مەركەزلەشتۈرىدۇ ھەمدە ئېستېتىكىلىق ھۇزۇرلىنىش جەريانىدا «روھىي تىنچلىق» قا ئېرىشىدۇ دەپ قارايدۇ.[8]

لېكىن، ئەدەبىيات زادى بىزنى ھېسسىيات بىسىلمىسىدىن خالاس قىلامدۇ ياكى ھېسسىياتمىزنى ئۇرغۇتامدۇ؟ ئەپلاتون: «بىزنىڭ ھېسسىياتىمىز قاغجىراپ كەتكەندە»، تىراگېدىيە بىلەن كومېدىيە ئۇنى سۇغىرىپ تۇردى دەپ قارىغان. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ «ئەدەبىيات بىزنى ئۆز ھېسسىيات مەھكۇملۇقىدىن ئازاد قىلسا، بۇ ھېسسىياتلار يەنە شېئىرىي توقۇلمىلارغا ئىشلىتىلسە، ئەجەبا بۇنىڭ ئۆزىنى روھىي ئازابتىن خالاس قىلىشنىڭ خاتا ئۇسۇلى بولۇپ قالمامدۇ؟ سانت ئاۋگۇستىن (St . Augustine) ئۆزىنىڭ ياش ۋاقتىدا ئېغىر گۇناھ ئىچىدە ياشىغانلىقىنى ئېيتىراپ قىلغان، لېكىن، يەنە «مەن ھەر گىز ئۇ ئىشلار ئۈچۈن ياش تۆكمەيمەن. پەقەت دىدو[9] نىڭ زىيانكەشلىككە ئۇچرىغانلىقى ئۈچۈنلا ياش تۆكىمەن ...» دېگەن. مۇشۇنىڭدىن

قارىغاندا بەزى ئەدەبىي ئەسەرلەر ئادەمنى ھاياجانلاندۇرىدىغان ياكى ھېسسىياتنى پاكلاشتۇرىدىغان ئىقتىدارغا ئىگىمۇ ـ قانداق؟ ياكى، بىز ئوخشىمىغان ئوقۇرمەنلەر توپىغا ئوخشىمىغان مۇئامىلىدە بولۇشىمىز ھەمدە ئۇلارنىڭ ئوخشىمىغان ئىنكاسىنىڭ ماھىيىتىنى ئېنىق ئايرىۋېلىشىمىز كېرەكمۇ ـ قانداق؟[10] ياكى بولمىسا، ھەممە سەنئەت ھېسسىياتنى پاكلاشتۇرامدۇ ـ قانداق؟ بۇ مەسىلىنى مەزكۇر كىتابنىڭ كەينىدىكى «ئەدەبىيات ۋە پەلسەپە» ۋە «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت» دېگەن بابلاردا مۇھاكىمە قىلىمىز؛ لېكىن، بۇ مەسىلىنى چوقۇم بۇ يەردە ئوقۇرمەنلەرنىڭ سەمىگە سېلىپ قويماي بولمايدۇ.

يېغىنچاقلاپ ئېيتقاندا، ئەدەبىياتنىڭ رولى مەسىلىسى ھەققىدىكى مۇنازىرىنىڭ تارىخى ناھايىتى ئۇزاق ــ غەربتە ئەپلاتوندىن باشلىنىپ بۈگۈنكى كۈنگىچە داۋاملىشىپ كەلدى. بۇ ھەرگىزمۇ شائىرلار ياكى شېئىرىيەت ھەۋەسكارلىرى مۇنداقلا ئوتتۇرىغا قويۇپ قويغان مەسىلە ئەمەس. مەسىلەن، ئىمېرسون بىر قېتىم: «گۈزەللىك ئۇنىڭ ئۆزىنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشىدىكى بىردىنبىر سەۋەب» دېگەن. بۇ مەسىلىنى مەنپەئەتىزمچىلەر ۋە ئەخلاقشۇناسلار ياكى سىياسىيون ۋە پەيلاسوپلار ئوتتۇرىغا قويغان دېيىشكىمۇ بولىدۇ. يەنى، بۇ مەسىلىنى ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدىكى ھەرخىل قىممەتلەرنىڭ ۋەكىللىرى، ياكى بارلىق قىممەتلەرگە ھۆكۈم قىلغۇچى نەزەرىيەچىلەر ئوتتۇرىغا قويغان بولۇشىمۇ مۇمكىن. ئۇلار دائىم «شېئىرنىڭ زادى قانداق رولى بار؟» دەپ سورايدۇ. يەنى لاتىنچىدا ئۇنىڭ زادى قانداق رولى بار دېگەننى cuibono دېگەندەك. يەنە كېلىپ، ئۇلار بۇ مەسىلىنى پۈتكۈل جەمئىيەت ياكى ئىنسانىيەتنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ ئوتتۇرىغا قويغان بولۇشى مۇمكىن. ئۇلار دائىم «شېئىرنىڭ زادى قانداق رولى بار؟» دەپ سورايدۇ. يەنى لاتىنچىدا ئۇنىڭ زادى قانداق رولى بار دېگەننى cuibono دېگەندەك. يەنە كېلىپ، ئۇلار بۇ مەسىلىنى پۈتكۈل جەمئىيەت ياكى ئىنسانىيەتنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ ئوتتۇرىغا قويغان. شۇنداق بولغاندىن كېيىن، شائىرلار ۋە شېئىرغا تېگىشىدىن ھېرىسمەن ئوقۇرمەنلەر بۇ خىرىسنى قوبۇل قىلىپ، ئەخلاقتا ۋە ئەقىلدە مەسئۇلىيىتى بار پۇقرالارغا ئوخشاشلا ئاۋامغا مۇۋاپىق جاۋابلارنى بېرىدۇ. ئۇلار بۇنىڭ ئۈچۈن «شېئىر سەنئىتى» نىڭ مەلۇم بىر بۆلىكىنى ۋە «شېئىرىيەتكە ھامىيلىق» ياكى «شېئىرىيەتنى ياقلاش»[11] دېگەنگە ئوخشاش كىتابلار (ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيەسىگە ئائىت كىتابلار) نى يازدى: ئەدەبىيات ساھەسىدىكى بۇ ئىلمىي ئەسەرلەرنى

ئىلاھىيەتشۇناسلىقتىكى «دىنىي ئەقىدىلەرگە رەددىيە بېرىش»[2] بىلەن ئوخشاش دەپ قاراشقا بولىدۇ. مۇشۇنداق بىر مۇددىئا ئۈچۈن ۋە مۇشۇنداق قارىشى بار ئوقۇرمەنلەر ئۈچۈن يېزىلغان نەزەرىيەۋى ئەسەرلەردە تەبئىي ھالدا ئەدەبىياتنىڭ رولى تەكىتلەنگەن، ئەدەبىياتنىڭ «ھۈزۈرى» بولسا نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىلگەن. شۇڭا، بىز ئەدەبىياتنىڭ رولىنى سىمانتىكا جەھەتتىن ناھايىتى يېنىكلىك بىلەن ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدىكى مۇناسىۋەتلەرگە تەڭ قىلىپ قويىدۇق. لېكىن، رومانتىزم ھەرىكىتى باشلانغاندىن تارتىپ، شائىرلار ئامما ئىنىڭ مۇنداق سوئاللىرىغا دائىم باشقىلارنىڭكىگە ئوخشىمايدىغان جاۋاب بېرىپ كەلدى. بىرەدلىي (A. C. Bradley) ئوتتۇرىغا قويغان «شېئىر ئۈچۈن شېئىر» قارىشى[3] بۇنىڭ بىر مىسالى. يەنە كېلىپ، نەزەرىيەچىلەر «رول» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ناھايىتى ئۇستىلىق بىلەن پۈتۈكۈل «ياقىلاش» دائىرىسىگە تەۋە قىلىۋەتتى. شۇڭا، بىز بۇ سۆزنى ئىشلەتكەن ۋاقىتىمىزدا، ئاساسلىقى، شېئىرنىڭ ھەرخىل رولى بارلىقىنى، ئۆز خاراكتېرىگە سادىق بولۇشنىڭ شېئىرنىڭ ئاساسلىق ھەم مۇھىم رولى ئىكەنلىكىنى كۆزدە تۇتىمىز.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① ھوراس «شېئىر سەنئىتى» دە ئەمەلىيەتتە شېئىرنىڭ تاللىغىلى بولىدىغان ئۇچ مەقسىتى بار دەپ قارىغان. «شېئىر سەنئىتى» 333 ـ، 344 ـ قۇرلىرىغا قارالسۇن (ياڭ جۇخەن خەنزۇچە تەرجىمىسى: «شائىرنىڭ ئارزۇسى كىشىلەرگە مەنپەئەت ۋە خۇشاللىق يەتكۈزۈش بولۇشى كېرەك. ئۇنىڭ يازغان نەرسىلىرى كىشىگە ھۈزۇر بېغىشلىشى، بۇنىڭ بىلەن تەڭ يەنە تۇرمۇشقا ياردەم بېرىشى كېرەك» ــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى). ر، گ كوللىڭۋۇد «سەنئەتنىڭ قائىدىلىرى» دە (ئوكسفورد 1938 ـ يىلى) يالغۇز بۇلارنىڭ ئىچىدىكى ھەرقانداق بىر مەقسەتنى قوبۇل قىلىدىغان «ئۇچىغا چىققان بىمەنە قاراشلار» غا رەددىيە بەردى.

② «ئانتىگونى»، قەدىمكى گىرېك تىراگېدىيە يازغۇچىسى سوفوكلېس يازغان تىراگېدىيە. ــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

③ م. ئادلېرنىڭ «سەنئەت ۋە ئېھتىياتچانلىق» (نيۇيورك، 1937 ـ يىلى، 35 ـ بەت)؛ ك. بېرك «تەۋر بايان» (نيۇيورك، 1931 ـ يىلى، 151 ـ بەت) غا قارالسۇن.

④ گ. بوئاسىنىڭ «ئوبزورچىلىقنىڭ دەسلەپكى باسقۇچى» (بالتىمور، 1937 ـ يىلى) ت. س. ئېلىيوت: «شېئىرنىڭ رولى» (ماساچوسېتس، كامبرىج، 1933 ـ يىلى، 133 ـ، 155 ـ بەت) غا قارالسۇن.

⑤ ۋ. ت. ستېيس: «گۈزەللىكنىڭ ئەھمىيىتى» (لوندون، 1929 ـ يىلى 161 ـ بەت) گە قارالسۇن.

⑥ «تاۋاپچى»ئەنگلىيە ئەدەبىياتىدىكى بىر قىسىم مەسەللەردىكى پېرسوناژنىڭ ئىسمى؛ «ئاددىي ئادەم» ئەنگلىيەنىڭ ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئەخلاق تىياتىرىنىڭ ئىسمى، تىياتىردا باش پېرسوناژنىڭ ئىسمىمۇ «ئاددىي ئادەم». «تاۋاپچى» بىلەن «ئاددىي ئادەم» بىر خىل تىپتىكى پېرسوناژلارنىڭ ئورتاق خۇسۇسىيىتى ــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑦ «ياپىلاق»ۋە «دۇگىلەك» فوستېرنىڭ «رومان توغرىسىدا مۇپەسسەل بايان» (لوندون، 1927 ـ يىلى) ناملىق كىتابنىڭ 103 ـ بەتلىرىدە ئىشلىتىلگەن ئاتالغۇلار.

⑧ ك. ھورنىنىڭ «ئۆزئۆزىنى ئانالىز قىلىش» (نيۇيورك، 1942 ـ يىلى، 38 ـ 39 ـ بەت)؛ يۇقىرىدا دېيىلگەن فوستېرنىڭ ئەسىرىنىڭ 74 ـ بېتىگە قارالسۇن.

⑨ م. ئىستمەننىڭ «ئەدەبىيات پسىخىكىسى: ئۇنىڭ ئىلىم ـ پەن دەۋرىدىكى ئورنى» (نيۇيورك، 1935 ـ يىلى، 155 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑩ ب. س. خارنىڭ «ئېستېتىكا ۋە سەنئەت ئوبزورچىلىقنىڭ يېڭى مەنىسى» نيۇخېۋېن، 1943 ـ يىلى 51 ــ 87 ـ بەتلەرگە قارالسۇن.

⑪ د. ۋولىشنىڭ «سەنئەتنىڭ ئەقلىي مەزمۇنى» «پەلسەپە ئوبزورلىرى» دا ئېلان قىلىنغان. 52 ـ سان،) 1943 ـ يىلى، 433 ــ 451 ـ بەتلەرگە قارالسۇن.

⑫ ت. س ئېلىيوت «ئىلمىي ماقالىلەردىن تاللانما» (نيۇيورك، 1932 ـ يىلى، 115 ـ، 117 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن. «ئويلىنىۋاتقان شائىر»، ئېلىيوت: «پەقەت ئىدىيەنىڭ ھېسسىياتلىق ماس ماددىسىنى ئىپادىلىيەلىگەن شائىرلار ... بارلىق ئۇلۇغ شېئىرلار مەلۇم خىل تۇرمۇش قارىشىنى نامايان قىلىپ بېرىدۇ. بىز ھومېر، سوفوكلېس، ۋېرگىل، دانتې ياكى شېكسپېرنىڭ سەنئەت دۇنياسىغا كىرىدىغان بولساق، ئەقىلگە تەۋە مەلۇم نەرسىنى چۈشىنىدىغانلىقىمىزغا ئىشىنىمىز؛ چۈنكى، ھەربىر ئىنچىكە ھېسسىيات ئەقلىي ئىپادىلەش ئۇسۇلىغا مايىلدۇر» دېگەن.

⑬ س، ك، لاڭگېرنىڭ «پەلسەپىنىڭ يېڭى ئۇسۇلى» (ماساچوسېتس، كامبرىج، 1942 ـ يىلى) نىڭ ئىچىدىكى «ئەقلىي ھۆكۈم چىقىرىش شەكلى ۋە ئىپادىلەش شەكلى» دېگەن پاراگرافنىڭ 79 ـ بەتلىرىگە قارالسۇن.

⑭ يۇقىرىقى كىتابنىڭ 288 ـ بېتىگە قارالسۇن.

⑮ بەزى كىتابلارنى ئوقۇش ۋە سېتىۋېلىش چەكلىنەتتى، ھەممىگە چۈشىنىشلىك قىلىپ ئېيتقاندا، بۇ كىتابلار يالغۇز تەشۋىقات بۇيۇملا ئەمەس، بەلكى توغرىسى بۇ چەكلەنگەن كىتابلار ھۆكۈمران سىنىپلار رۇخسەت قىلمايدىغان تەشۋىقات بۇيۇمى.

⑯ ت. س. ئېلىيوت: «شېئىر ۋە تەشۋىقات» (زاببر تۇزگەن «ئامېرىكىنىڭ ئەدەبىيات قاراشلىرىغا چۈشەنچە» گە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك 1937 ـ يىلى 25 ـ بەت قاتارلىق بەتلىرى) تېكى «شېئىر» ۋە تەشۋىقاتقا دائىر بايانلارغا قارالسۇن.

⑰ ستەيسىنىڭ نەقىل كەلتۈرۈلگەن ماقالىسىنىڭ 164 ـ بەتلىرىگە قارالسۇن.

⑱ گىيوتىنىڭ «شېئىر ۋە ھەقىقەت» دېگەن كىتابىنىڭ 13 ـ بابىغا قارالسۇن. كوللىكتۇد «ھېسسىياتنى ئىپادىلەش» (سەنئەت) ۋە «ھېسسىياتقا ئاسىيلىق قىلىش» (غەيرى سەنئەت) نى پەرقلەندۈرگەن.

⑲ دىدو، قەدىمكى رىمنىڭ تارقاتقۇچىسى ۋېرگىلنىڭ داڭلىق ئەسىرى «ئاينېياسنىڭ سەرگۈزەشتىسى» دىكى باش پېرسوناژ ئاينېياسنىڭ سۆيگىنى، ئاينېياس ئۇنىڭدىن ئايرىلىپ قالغاندىن كېيىن، قايغۇرۇپ ئۆلۈۋالغان. ــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑳ ئەپلاتون: «غايىۋى دۆلەت»، 10 ـ جىلد، 606 ـ تېما؛ سانت ئاۋگۈستىن: «پۈشايماننامە»، 1 ـ توم، 21 ـ بەت؛ ئا. ۋارېن: «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت»، «20 ـ ئەسىردىكى ئىنگلىز تىلى» غا كىرگۈزۈلگەن، ۋ. س نىكبوك تۇزگەن، نيۇيورك. 1946 ـ يىلى، 304 ــ 314 ـ بەتلەرگە قارالسۇن.

㉑ «شېئىر سەنئىتى» قەدىمكى رىم شائىرى ھوراسنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيەسىگە ئائىت ۋەكىل خاراكتېرلىك ئەسىرى. بۇ ئەسەر كېيىنكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيەسىگە زور تەسىر كۆرسەتكەن. «شېئىرىيەتكە ھاممىلىق» ياكى «شېئىرىيەتنى ياقلاش» 16 ـ ئەسىر شائىرى پ. سىدنى يازغان ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيەسىگە ئائىت مەخسۇس ئەسەر ــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

㉒ سىپىنگارننىڭ: «ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى مەزگىللىدىكى ئەدەبىي ئوبزور تارىخى» (نيۇيورك، 1924 ـ يىلى ئۇزگەرتىلگەن نۇسخىسى.) بۇ كىتاب شېئىرنىڭ فۇنكسىيەسىنى ۋە ئەقلگە مۇۋاپىقلىقىنى مۇھاكىمە قىلغان.

㉓ ئا. س. بىرەدلىينىڭ «شېئىرىيەت ئۈچۈنلا شېئىرىيەت» («ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتى شېئىرىيەت نۇتقى»، ئوكسفورد، 1909 ـ يىلى، 3 ـ، 34 ـ بەتلەر) كە قارالسۇن.

تۆتىنچى باب

ئەدەبىيات نەزەرىيەسى، ئەدەبىيات ئوبزورى ۋە ئەدەبىيات تارىخى

بىز ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئاساسى بارلىقىنى كۆرۈپ يەتكەن ئىكەنمىز، ئەدەبىياتنى سىستېمىلىق ۋە ئومۇميۈزلۈك تەتقىق قىلىشنىڭ مۇمكىنچىلىكىنى چوقۇم مۇئەييەنلەشتۈرۈشىمىز كېرەك. ئىنگلىز تىلى لېكسىكىسىدا بۇ خىل تەتقىقات خىزمىتىنى ئاتاشقا ئەڭ مۇۋاپىق كېلىدىغان ئاتالغۇ يوق؛ ئەڭ ئاددىي ئاتالغۇ بولسا «ئەدەبىياتشۇناسلىق» (leterary scholarship) بىلەن «فىلولوگىيە» (philology) دۇر. ئالدىنقىسىدا «ئەدەبىيات ئوبزورى» (ئەدەبىي تەنقىد) نەزەردىن پۈتۈنلەي دېگۈدەك ساقىت قىلىۋېتىلىپ، مەدرىسەچە تەتقىقاتلا تەكىتلەنگەن، شۇڭا، بىز ئۇنى قوبۇل قىلالمايمىز. بىراق، «تەتقىقاتچى» (scholar) نىڭ مەنىسىنى ئەگەر ئىمپېرسونىغا ئوخشاش كەڭ مەنىدىن چۈشەندۈرسەك، ئۇ ھالدا «ئەدەبىياتشۇناسلىق» نى تامامەن قوبۇل قىلىشقا بولىدۇ. كېيىنكى «فىلولوگىيە» دېگەن ئاتالغۇ بولسا ناھايىتى ئاسانلا خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدۇ. تارىختا بۇ سۆز (يەنى «فىلولوگىيە») ئەدەبىيات ۋە تىل تەتقىقاتىنى كۆرسىتىپلا قالماي، بارلىق ئەقلىي پائالىيەتلەر ھاسىلاتلىرى تەتقىقاتىنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالاتتى؛ 19 ـ ئەسىردىكى گېرمانىيەدە بۇ سۆز كەڭ دائىرىدە ئىشلىتىلگەن، ھازىر ئۇنى يەنە «ھازىرقى زامان فىلولوگىيەسى»، «فىلولوگىيە پەسىللىك ژۇرنىلى» ۋە «فىلولوگىيە تەتقىقاتى» دېگەندەك قەرەللىك ژۇرناللارنىڭ نامىدا ئۇچرىتقىلى بولىدۇ. بوك (P . A . Boekh)نىڭ «فىلولوگىيە ئىلمىنىڭ ئومۇمىي بايانى ۋە مېتودى» (1877 ـ يىلىدىكى نەشرى، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بىر قىسىم ماتېرىياللار 1809 ـ يىلىغىچە بولغان نۇتۇقلىرىدىن ئېلىنغان)[1] دېگەن ئاساسلىق نەزەرىيە كىتابىدا «فىلولوگىيە» نى «بارلىق بىلىملەرنىڭ

ئىلمى» دەپ ئىزاھلىغاچقا، ئۇ تىل، ئەدەبىيات، سەنئەت، سىياسىي، دىن ۋە ئىجتىمائىي ئادەتلەر تەتقىقاتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئەمەلىيەتتە بوكنىڭ «فىلولوگىيە» سى ۋە گىربېنلاۋنىڭ ئاتالمىش «ئەدەبىيات تارىخى» (literary history) دېگىنى ئېنىقكى كىلاسسىك ئەسەرلەرنى تەتقىق قىلىش ئېھتىياجىدىن كېلىپ چىققان ــ كىلاسسىك ئەسەرلەر تەتقىقاتى تارىخ ۋە ئارخېئولوگىيە بىلىملىرىگە ناھايىتى ئېھتىياجلىق بولىدۇ. بوكنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات تەتقىقاتى پەقەتلا فىلولوگىيەنىڭ بىر تارمىقى بولۇپ، فىلولوگىيە بولسا پۈتكۈل «مەدەنىيەتشۇناسلىق» (science of civilization)نى، بولۇپمۇ بوك ۋە گىبىر-مانىيە رومانتىزمچىلىرى تەكىتلىگەن «مىللىي روھىيەت پېنى» (science of national spirit) نى كۆرسىتىدۇ. بۇگۈنكى كۈندە، فىلولوگىيە دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ئېتىمولوگىيەسى ۋە كۆپلىگەن مۇتەخەسسىسلەرنىڭ ئەمەلىي خىزمىتىدىن قارىساق، ئۇ كۆپىنچە تىلشۇناسلىقنىڭ ئۆزى (linguistics) نى، بولۇپمۇ تارىخىي گىرامماتىكا، قەدىمكى تىل فورمىلىرى تەتقىقاتىنى كۆرسىتىدۇ. بۇ ئاتالغۇنىڭ كۆپ خىل تارماق مەنىلىرى بولغانلىقتىن، ئۇنى يەنىلا ئىشلەتمەي قويۇپ قويغىنىمىز ياخشى.

ئەدەبىيات تەتقىقاتىنى كۆرسىتىشتە ئىشلىتىشكە بولىدىغان يەنە بىر ئاتالغۇ بولسا «research» (بۇنىڭ مەنىسى: تەكرار ئىزدەش) دۇر. ئەمما بۇ ئاتالغۇ تېخىمۇ مۇڭلۇق ئەمەس. ئۇ پەقەت دەسلەپكى ماتېرىيال توپلاش ۋە تەتقىقات خىزمىتىنىلا تەكىتلەيدۇ ھەمدە تەتقىقات ماتېرىياللىرىنى جەزمەن «توپلىنىدىغان» ۋە ئىختىيارىي توپلىنىدىغان دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىيدۇ. مەسىلەن، ئۇلۇغ بىرىتانىيە مۇزېيىغا بېرىپ بىر كىتابنىڭ ئەسلىي نۇسخىسىنى ئاختۇرۇپ كۆرۈشنىڭ ئۆزى ئادەتتە «research» دەپ ئاتالىدۇ، ئۆيدە ئورۇندۇقتا يۆلىنىپ ئولتۇرۇپ، ئوخشاش بىر كىتابنىڭ تەرجىمە نۇسخىسىنى كۆرسەك، بۇ شۇبھىسىزكى بىر خىل باشقىچە پسىخىكىلىق پائالىيەت جەريانى بولىدۇ. «research» دېگەن بۇ سۆز كۆپىنچە ھالدا دەسلەپكى بەزىبىر خىزمەتلەردىن دېرەك بەرسىمۇ، لېكىن، ئۇنىڭ دەرىجىسى ۋە خاراكتېرى تەتقىق قىلىنىۋاتقان مەسىلىگە ئەگىشىپ ئۆزگىرىپ ماڭىدۇ.

بىراق، بۇ سۆز ئىزاھلاش، تەھلىل قىلىش ۋە باھالاش دېگەندەك ئىككى چىكە تەتقىقاتلارنى ئۆز ئىچىگە ئالمىغان، ھالبۇكى، بۇلار دەل ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئالاھىدىلىكىدۇر.

ئەدەبىياتنىڭ ئۆز تەتقىقات دائىرىسى ئىچىدە، ئەدەبىيات نەزەرىيەسى، ئەدەبىيات ئوبزورى ۋە ئەدەبىيات تارىخىدىن ئىبارەت بۇ ئۈچ تۈرنى پەرقلەندۈرۈش ئىنتايىن مۇھىم. بىرىنچىدىن، ئەدەبىيات دەۋر بىلەن بىر ۋاقىتتا كۆرۈلىدىغان تەرتىپ (simultaneous order) تۇر. بۇ نۇقتىئىنەزەر، ئەدەبىياتنى «يىللار تەرتىپىگە ئاساسەن تىزىلغان بىر ئەسەرلەر تىزمىسى، تارىخ مۇساپىسىنىڭ ئايرىۋەتكىلى بولمايدىغان بىر بۆلىكى» دەپ قارايدىغان نۇقتىئىنەزەرگە ئوخشىمايدۇ. ئىككىنچىدىن، ئەدەبىياتنىڭ پىرىنسىپلىرى ۋە ھۆكۈم قىلىش ئۆلچىمى توغرىسىدىكى تەتقىقات بىلەن كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلەرگە مۇناسىۋەتلىك تەتقىقاتنى ــ ئايرىم تەتقىقات بولسۇن ياكى يىل تەرتىپى بويىچە ئېلىپ بېرىلغان يۇرۇشلۇق تەتقىقات بولسۇن ــ چوقۇم پەرقلەندۈرۈشىمىز كېرەك. يۇقىرىدا دېيىلگەن ئىككى خىل پەرقنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىشتا، بىز ئەڭ ياخشىسى يەنىلا «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى»نى ئەدەبىياتنىڭ پىرىنسىپلىرى، ئەدەبىياتنىڭ كاتېگورىيەلىرى ۋە ھۆكۈم قىلىش ئۆلچىمى قاتارلىق مەسىلىلەر توغرىسىدىكى تەتقىقات دەپ چۈشەنسەك، كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلەر تەتقىقاتىنى بولسا «ئەدەبىيات ئوبزورى» (بۇنىڭ باھا ئۇسۇلى ئاساسەن تۇرغۇن ھالەتتە بولىدۇ) ياكى «ئەدەبىيات تارىخى» دەپلا چۈشەنسەك بولىدىغان ئوخشايدۇ. ئەلۋەتتە، «ئەدەبىيات ئوبزورى» ئادەتتە بارلىق ئەدەبىيات نەزەرىيەلىرىنىمۇ كۆرسىتىدۇ؛ لېكىن، بۇ خىل ئىشلىتىش ئۇسۇلى ئۇنۇملۇك بىر پەرقە سەل قارىغان. ئارىستوتېل بىر ئەدەبىيات نەزەرىيەچىسى، ساينت بوف (A. Sainte Beuve) بولسا ئاساسەن بىر ئوبزورچى. بوك ئاساسلىقى بىر ئەدەبىيات نەزەرىيەچىسى، بىلاكمۇر (R. P. Blackmur) بولسا بىر ئەدەبىي ئوبزورچىدۇر. «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» دېگەن بۇ ئاتالغۇ زۆرۈر بولغان «ئەدەبىي تەنقىد نەزەرىيەسى» ۋە «ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيەسى»نى تامامەن ئۆز ئىچىگە ئالالايدۇ ــ مەزكۇر كىتابتىمۇ شۇنداق.

يۇقىرىقى بىرقاتار ئېنىقلىمىلارنىڭ پەرقى خېلىلا ئېنىق، ئۇنى بىلىدىغانلارمۇ كۆپ. ئەمما، ئادەتتىكى كىشىلەر يۇقىرىقى ئاتالغۇلار كۆرسەتكەن تەتقىقات ئۇسۇللىرىنىڭ يالغۇز كارغا كەلمەيدىغانلىقىنى، ئۇلارنىڭ بىر - بىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدىغانلىقىنى ئانچە بىلىپ كېتەلمەيدۇ. ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنىڭ ئەدەبىيات ئوبزورى ياكى ئەدەبىيات تارىخىنى ئۆز ئىچىگە ئالماسلىقىنى، ئەدەبىيات ئوبزورىنىڭ ئىچىدە ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە ئەدەبىيات تارىخىنىڭ بولماسلىقىنى، ۋەياكى ئەدەبىيات تارىخىدا ئەدەبىيات نەزەرىيەسى بىلەن ئەدەبىيات ئوبزورىنىڭ ناھايىتى ئاز تىلغا ئېلىنىشىنى تەسەۋۋۇر قىلىش تولۇ-مۇ قىيىن. شۇنىسى ئېنىقكى، ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ئەگەر كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلەردىن يىلتىزلانمىسا، ئۇنىڭ نەزەرىيە سۈپىتىدە مەيدانغا چىقالىشى مۇمكىن ئەمەس. ئەدەبىياتنىڭ ئۆلچىمى، كاتېگو-رىيەسى ۋە ئەدەبىيات ماھارىتىنىڭ ھېچقايسىسى «ئاساسسىز» بارلىق-قا كەلمەيدۇ. ياندۇرۇپ ئېيتساق، بىر قاتار مەسىلىلەر، ئۇقۇملار بول-مىسا، شۇنداقلا پايدىلىنىشقا بولىدىغان بەزى نۇقتىئىنەزەر ۋە ئابستراكت ئومۇملاشتۇرۇشلار بولمىسا، ئەدەبىيات ئوبزورى (ئەدەبىي تەنقىد) ۋە ئەدەبىيات تارىخىنى يازغىلى بولمايدۇ. بۇ يەردە دېيىلىۋاتقان مەسىلىلەر ھەرگىز ھەممىسىنى يەڭگىلى بولمايدىغان مەسىلىلەر ئەمەس. مەسىلەن، بىز دائىم ئالدىن يېتىلدۇرۇۋالغان چۈشەنچىلىرىمىز بىلەن ئەسەر ئوقۇيمىز، بىراق تېخىمۇ كۆپ ئەسەر ئوقۇش تەجرىبىسىگە ئىگە بولغىنىمىزدا، ئۇ چۈشەنچىلىرىمىزنى يەنە دائىم ئۆزگەرتىپ تۇرىمىز. بۇ جەريان دىيالېكتىكىلىق بولىدۇ: يەنى، نەزەرىيە بىلەن ئەمەلىيەت ئۆزئارا سىڭىشىدۇ ۋە تەسىر كۆرسىتىدۇ.

ئىلگىرى بەزىلەر ئەدەبىيات تارىخىنى ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە ئەدەبىيات ئوبزورىدىن ئايرىۋېتىشكە ئۇرۇنۇپ باقتى. مەسىلەن، باتە-سون (F. W. Bateson) «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ مەقسىتى A نىڭ B دىن مەنبەلەنگەنلىكىنى كۆرسىتىپ بېرىش، ئەدەبىيات ئوبزورىنىڭ مەقسىتى بولسا A نىڭ B دىن ئەۋزەل ئىكەنلىكىنى جاكارلاش» دەپ قارىغان.[2] بۇ قاراشقا ئاساسلانغاندا، ئەدەبىيات تارىخىنىڭ ھەل قىلىدىغىنى ئىسپاتلىغىلى بولىدىغان ئەمەلىيەت، ئەدەبىيات ئوبزورىنىڭ

ھەل قىلىدىغىنى بولسا نۇقتىئىنەزەر ۋە ئېتىقاد قاتارلىق مەسىلىلەر بولىدۇ. ئەمما بۇنداق پەرقلەندۈرۈش ھەرگىز پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ. ئەدەبىيات تارىخىدا پۈتۈنلەي ئوتتۇراھال «ئەمەلىيەت» كە مەنسۇپ ما-تېرىيال يوق. ماتېرىيالنىڭ تاللىنىشى قىممەتكە بولغان ھۆكۈمنى بەكرەك نامايان قىلىدۇ: دەسلەپ ئاددىي ھالدا، ئادەتتىكى ئەسەرلەر ئىچىدىن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى تاللاپ چىقىپ، ئوخشىمىغان سەھىپە-لەردە بۇ ياكى ئۇ يازغۇچىنى مۇھاكىمە قىلساق، ھەممىسى بىر خىل تاللاش ۋە ھۆكۈم ھېسابلىنىدۇ. ھەتتا، مەلۇم بىر يىلنامە ياكى كا-تالوگنىڭ ئىسمىنى بەلگىلىگەن ۋاقىتتا، بۇ مەلۇم بىر خىل ئاللىبۇ-رۇن شەكىللىنىپ بولغان ھۆكۈمنى ئىپادىلەيدۇ، بۇ دەل مىليونلىغان كىتاب ياكى ھادىسىلەر ئىچىدىن نېمە ئۈچۈن بىر پارچە كىتاب ياكى ھادىسىنىڭلا تاللىۋېلىنىپ مۇھاكىمە قىلىنىدىغانلىقى ھەققىدىكى ھۆكۈمدۇر. گەرچە، بەزىبىر پاكىتلار (مەسىلەن، يىلنامە، كىتاب ئىسمى، تەزكىرىدىكى ئىش - پائالىيەتلەر دېگەندەكلەر) غا نىسبەتەن ئېيتقاندا نېيترال بولىدۇ دېيىلگەن تەقدىردىمۇ، بىز پەقەت ھەرخىل يىللىق ئەدەبىي توپلاملارنى تەھرىرلەشنىڭ مۇمكىنچىلىكىنىلا ئې-تىراپ قىلغان بولىمىز، خالاس. ئەمما چوڭقۇرراق بولغان ھەرقانداق بىر مەسىلە، يەنى مەلۇم بىر كىتابنىڭ نەشر نۇسخىسىنى سېلىشتۇ-رۇپ كۆرۈش مەسىلىسى، ياكى مەنبە ۋە تەسىر كۆرسىتىش مەسىلە-سى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئۇزۇكسىز ھۆكۈم چىقىرىشقا موھتاج. «پوپ دىرايدىن (J. Dryden) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان» دېگەن نۇق-تىئىنەزەرنى مىسالغا ئالساق، بۇنىڭدا ئالدى بىلەن دىرايدىن بىلەن پوپنى ئۇلار بىلەن دەۋرداش سانسىزلىغان شائىرلار ئىچىدىن تاللاپ چىقىشىمىزغا، يەنە تېخى ئۇلارنىڭ ئالاھىدىلىكىنى تونۇپ يېتىشە-مىزگە، ئاندىن ئۇلارنى داۋاملىق دەكسەپ، سېلىشتۇرۇپ ۋە تاللاپ، قايسىسىنىڭ ماھىيەتتە ھالقىلىق ئورۇندا تۇرىدىغانلىقىنى كۆرۈپ بېقىشىمىزغا توغرا كېلىدۇ. يەنە مەسىلەن، باۋمونت (F. Beaumont) بىلەن فلىچىر (J. Fletcher) ئىككىسىنىڭ ھەمكارلىشىپ ئىجاد قىلىش مەسىلىسىنى بىز ئاۋۋال مۇنداق مۇھىم بىر پىرىنسىپنى قو-بۇل قىلغاندىن كېيىن ئاندىن ھەل قىلالايمىز، يەنى، ئۇسلۇب جە-

هەتتىكى بەزى ئالاھىدىلىكلەر (ماھارەتلەر) ئۇ ئىككى يازغۇچىنىڭ بىرى بىلەنلا مۇناسىۋەتلىك بولىدۇ؛ ئەگەر مەسىلىگە بۇنداق قارىماساق، ئۇ چاغدا بىز بۇ يەردىكى ئۇسلۇب پەرقىنى ئاللىبۇرۇن شەكىللىنىپ بولغان ئەمەلىيەت قاتارىدا قوبۇل قىلىشقا مەجبۇر بولىمىز.

بىراق، ئەدەبىيات تارىخىنى ئەدەبىيات ئۇبزورىدىن ئايرىپ چىقىشنىڭ سەۋەبلىرى كۆپ خىل بولۇپ، يۇقىرىقى بىر خىل قاراش بىلەنلا چەكلىنىپ قالمايدۇ. يەنە شۇنداق بىر نۇقتىئىنەزەر بارکى، ئۇ گەرچە ھۆكۈمرانلىق زۇرۇرلۇكىنى ئىنكار قىلمىسىمۇ، ئەمما «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ ئۆزىنىڭلا ئالاھىدە ئۆلچەم ۋە مىزانى بار، ئەمما، ئۇ ئىلگىرىكى دەۋرلەرگە مەنسۇپ بولغان ئۆلچەم ۋە مىزاندۇر» دېگەننى تەكىتلەيدۇ. بۇ خىل ئەدەبىياتنى قايتا قۇرۇش (reconstructionsts) نەزەرىيەسى «بىز قەدىمكىلەرنىڭ روھىي دۇنياسىنى چوقۇم ھەقىقىي تۇردە چۈشىنىشىمىز ھەم ئۇلارنىڭ ئۆلچىمىنى قوبۇل قىلىشىمىز، ئۆزىمىزنىڭ ئىلگىرى شەكىللىنىپ بولغان چۈشەنچىلىرىمىزنى كۆچمىزنىڭ بارىچە نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىشىمىز كېرەك» دېگەننى تەشەببۇس قىلىدۇ. بۇ خىل قاراش «تارىخىزم» دەپمۇ ئاتىلىدۇ، ئۇ 19 ـ ئەسىردىكى گېرمانىيەدە ناھايىتى زور تەسىر قوزغىغان، بىراق، يەنىلا گېرمانىيەنىڭ مەشھۇر تارىخ نەزەرىيەچىسى تىرولىچ (E . Troeltch) نىڭ سۆكۈشىگە ئۇچرىغان.[3] ھازىر بۇ قارش بىۋاستە تە ياكى ۋاستىلىك ھالدا ئامېرىكا ۋە ئەنگلىيەگە سىڭىپ كىردى. بىزنىڭ نۇرغۇن ئاتالمىش «ئەدەبىيات تارىخچىلىرى» مىز ئۇنى ئاز ـ دۇر ـ كۆپتۇر قوبۇل قىلدى. مەسىلەن، كىراگ يېقىنقى زامان پېنىسىلىنىڭ ئەڭ يېڭى ۋە ئەڭ ياخشى بىر تەرىپى دەل ئۇنىڭ «دەۋرنىڭ پىكىر قىلىش ئۇسۇلىنى خاتا تونۇپ قېلىشتىن ساقلانغانلىقىدا» دەپ قارىغان.[4] ستول (E . E . Stoll) ئېلىزابىت دەۋرىدىكى تىياتىر سەنئىتى ئەنئەنىسى بىلەن تاماشىبىنلارنىڭ تەلىپىنى تەتقىق قىلغان چېغىدا، «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ ئاساسلىق مەقسىتى ئاپتورنىڭ ئەسلىي ئىجادىيەت مۇددىئاسىنى قايتىدىن قىدىرىپ چىقىش» دېگەننى ئىزچىل تەكىتلىگەن.[5] بۇ خىل قاراشنى ئىلزابىت دەۋرىدىكى پىسخولوگىيە تەتقىقاتى نەزەرىيەلىرىدىنمۇ، مەسىلەن، خىلىت نەزەرىيە ـ

سى (Doctrine of Humours)[6] ۋە شائىرلارنىڭ ئىلىم ـ پەن قارىشى نەزەرىيەسى بىلەن ساختا ئىلىم ـ پەن قارىشى نەزەرىيەسى قاتارلىقلارىدىنمۇ كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.[7] توۋ (R . Tuve) ئىلگىرى دون (J . Donne) ۋە ئۇنىڭ دەۋرداشلىرى قوبۇل قىلىپ بولغان رام لوگىكىسى (Ramist logic)[8] تەلىمىگە ئاساسەن مىستىكچىلارنىڭ شېئىرلىرىدىكى خىيالىي ئىماگلارنىڭ مەنبەسى ۋە مەنىسىنى چۈشەندۈرگەن.[9]

بۇ تەتقىقاتلاردىن بىز ئوخشاش بولمىغان دەۋردە ئوخشاش بولماغان ئەدەبىي ئوبزور قارىشى ۋە ئەدەبىي ئوبزور ئۆلچىمى بولىدىغانلىقىنى چۈشىنىۋالالايمىز. شۇڭا، بەزىلەر «ھەربىر دەۋر مۇستەقىل ۋە ئۆز ـ ئۆزىگە غوجا بولغان بىر بىرلىك. ئۇ ئۆزىدىلا بار بولغان شېئىرىي شەكىللەردە ئىپادىلىنىدۇ، بۇنى باشقا دەۋرلەردىكى بىلەن سېلىشتۇرغىلى بولمايدۇ» دېگەن خۇلاسىنى چىقارغان. بۇ خىل قاراش پوتىل (F . A . Pottle) نىڭ «شېئىرىدىكى ئىدىيوم» دېگەن كىتابىدا ئېنىق ۋە قايىل قىلارلىق بايان قىلىنغان.[10] پوتىل ئۆزىنىڭ مەۋقەسىنى «ئوبزورنىڭ نىسپىيلىك نەزەرىيەسى» (Critical relativism) دەپ ئاتىغان ھەمدە شېئىرىيەت تارىخىدا دائىم سىرلىق ھالدىكى «تەسىرلىنىش خاراكتېرلىك كۆچۈش» ۋە «ئومۇميۈزلۈك ئۇزۇلۇپ قېلىش» ئەھۋالى مەۋجۇت دەپ قارىغان. ئۇنىڭ مەۋقەسى ئېتىكا ۋە دىنىنىڭ مۇتلەق ئۆلچىمىنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەنلىكى ئۈچۈن تېخىمۇ قىممەتلىك كۆرۈنىدۇ.

«ئەدەبىيات تارىخى» توغرىسىدىكى بۇ خىل قاراش ئەدەبىيات تارىخچىلىرىدىن ئالاھىدە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىنى، «ھېسسىيات كۆچۈرۈش رولى» (empathy) نى ۋە ئۆتمۈشتىكى ياكى يوقلىپ كەتكەن ئەنئەنىگە نىسبەتەن ھېسداشلىق تۇيغۇسىنى ھازىرلاشنى تەلەپ قىلىدۇ. ئالىملار ھەرخىل ئوخشاش بولمىغان مەدەنىيەت شەكىللىرى ئىچىدىكى ئومۇمىي كىشىلىك تۇرمۇش قارىشى، كىشىلىك تۇرمۇش پوزىتسىيەسى، خۇراپاتلىق ۋە يوشۇرۇن تەسەۋۋۇر قاتارلىقلارنى مۇۋاپىقلاشتۇرۇش ھالدا دەللىلەپ چىقتى. شۇڭا بىز قەدىمكى گىرېتسىيەلىكلەرنىڭ ئىلاھقا، ئاياللارغا ۋە قۇللارغا تۇتقان ھەرخىل پو ـ

زىتسىيەسىنى بىلىشكە مۇيەسسەر بولالمىدۇق؛ ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئا-
لەم قارىشىنى ناھايىتى تەپسىلىي ۋە ئوبرازلىق بايان قىلىپ بېرەلەي-
دىغان بولدۇق؛ يەنە بەزىلەر جۇڭگو سەنئىتى بىلەن ۋېزانتىيە سەنئە-
تىنىڭ شەيئىلەرنى كۆزىتىش جەريانىدىكى بىر - بىرىگە ئوخشاپ
كەتمەيدىغان ئۇسۇللىرىنى ياكى ئازراقمۇ ئوخشاشلىقى بولمىغان ئە-
ئەنە ۋە ئادەتلىرىنى پەرقلەندۇرۇشكە ئۇرۇنۇپمۇ باقتى. بولۇپمۇ گېر-
مانىيەدە نۇرغۇن كىشىلەر، سىپىنگلېر (O. Spengler) نىڭ تەسىر-
دە، گوتلارنىڭ سەنئىتى بىلەن باروكلارنىڭ سەنئىتىنى تەتقىق قە-
لىشقا بەكلا قىزىقىپ كەتكەن. چۈنكى، ئۇلار «بۇ ئىككى خىل سە-
ئەتنىڭ روھىي ماھىيىتى بىزنىڭ دەۋرىمىزدىكىگە پۈتۈنلەي ئوخشە-
ايدۇ، ئۇلارنىڭ ئېنىق چەك - چېگرالىرى بار» دەپ قارىغان.

ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا، بۇ خىل تارىخنى قايتا قۇرۇش ئۇرۇنۇشلە-
رى يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسىنى زىيادە تەكىتلەيدىغان
ئەھۋالنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. بۇ ئېقىمدىكى ئالىملار «بۇ خىل تەتقە-
قاتنى ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى ۋە ئەدەبىي ئەنئەنىدىن قول سې-
لىپ يۇرگۈزۈشكە بولىدۇ، ئەگەر بىر يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت مۇددە-
ئاسىنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋالىساق ھەم شۇ يازغۇچىنىڭ نىشانغا يەتكەن-
لىكىنى كۆرۈپ يېتەلىسەك، دېمەك، بىزمۇ ئەدەبىي ئوبزور مەسىلە-
سىنى ھەل قىلغان بولىمىز، ئەسلىي ئاپتور ئۆزى ياشىغان دەۋرنىڭ
ئېھتىياجىنى قاندۇرغانكەن، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئەسىرىگە قارىتا يەنە
مۇ ئىلگىرىلەپ قايتا تەتقىد يۇرگۈزۈشنىڭ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى
يوق، ھەتتا مۇمكىنمۇ بولمايدۇ» دەپ قارايدۇ. بۇ خىل ئۇسۇل ھەر-
قانداق كىشىدە «ئەدەبىي ئوبزورنىڭ بىرلا ئۆلچىمى بار، يەنى، بىر
ئەسەر ئۆز دەۋرىدە مۇۋەپپەقىيەت قازانغان بولسىلا شۇنىڭ ئۆزى كۇ-
پايە» دەيدىغان تەسىراتنى پەيدا قىلىدۇ. دېمەك، ئەدەبىيات توغرىسى-
دىكى قاراشلار ساماندا سەككىز، ئۇلارنىڭ ئىچىدە مۇستەقىل ھەم
بىر - بىرىنى چەتكە قاقمىدىغان قاراشلار تولىمۇ كۆپ؛ ھەربىر قاراش
مەلۇم تەرەپتىن ئېيتقاندا پۈتۈنلەي «توغرا». شېئىرنىڭ غايىسى توغ-
رىسىدا كىشىلەرنىڭ قاراشلىرى ئوخشاش بولمىغاچقا بۇ ھەقتىكى
نەزەرىيەلەر بىر - بىرىگە يەملەشمەي، چېچىلىپ كەتتى، ھەتتا بەزى-

لىرى ئاستا - ئاستا يوقالدى، مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ پارچە - پۇرات
نەزەرىيەلەر بىر - بىرىنىڭ قىممىتىنى يەپ كەتتى. شۇنىڭ بىلەن،
ئەدەبىيات تارىخى بىر دۆۋە قالايمىقان نەرسىگە، ئاخىرىدا ھەتتا باش -
ئايىغى يوق چۈشىنىكسىز نەرسىگە ئايلىنىپ قالدى. مەيدانى سەل
مۆتىدىلرەك بولغان يەنە بىر قاراشتىكىلەر «شېئىرنىڭ غايىسى ئىنە-
كى قۇتۇپلۇق بولىدۇ، ئۇلاردا ئوخشاش ئۆلچەم بولمايدۇ: كىلاسسىزم
بىلەن رومانتىزم، ئالېكساندىر پوپنىڭ غايىسى بىلەن ۋوردىسۋورسە-
نىڭ غايىسى، بايانىي شېئىرلار (poerty of statement) بىلەن يوشۇرۇن
مەنىلىك شېئىرلار (poerty of impliction) ئوخشاشمىغان دەرىجىدە
مۇشۇنداق بولىدۇ» دەپ قارايدۇ.

بىراق، يازغۇچىنىڭ «ئىجادىيەت مۇددىئاسى» ئەدەبىيات تارىخە-
دىكى ئاساسلىق مەسىلە دەيدىغان قاراش بەكلا خاتا. بىر پارچە سەنئەت
ئەسىرىنىڭ قىممىتىنى ئىجادىيەت مۇددىئاسىغا ھەرگىزمۇ تەڭلەش-
تۇرگىلى بولمايدۇ، ھەم شۇنىڭ بىلەنلا چەكلەپ قويۇشقا تېخىمۇ
بولمايدۇ؛ ھەرخىل قىممەت سىستېمىسىنىڭ ئىپادىسى بولغان بىر
پارچە سەنئەت ئەسىرىنىڭ ئۆزىگە خاس جېنى بولىدۇ. شۇڭا، بىر
پارچە سەنئەت ئەسىرىنىڭ بارلىق ئەھمىيىتىنى ئۇنىڭ ئاپتورى ۋە
شۇ ئاپتور بىلەن دەۋرداش كىشىلەرنىڭ قاراشلىرىغا ئاساسلىنىپلا
بەلگىلەشكە بولمايدۇ. ئۇ بىر جۇغلىنىش جەريانىنىڭ، يەنى، ئىلگە-
رىكى سانسىزلىغان ئوقۇرمەنلەرنىڭ مەزكۇر ئەسەرنى باھالاش جەريا-
نىنىڭ نەتىجىسى. تارىخنى قايتا قۇرۇش نەزەرىيەچىلىرى «بۇ جۇغلە-
نىش جەريانى ئەدەبىي تەنقىد بىلەن مۇناسىۋەتسىز، بىز پەقەت ئەس-
لىي ئەسەرنىڭ ئۆز دەۋرىدىكى ئەھمىيىتىنى بىلسەكلا بولدى» دەيدۇ.
بۇ قارىماققىلا ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى يوق، شۇنداقلا، پۈت تىرەپ
تۇرالمايدىغان قاراش. بىز قەدىمكى دەۋرلەردىكى ئەسەرلەرنى باھالە-
غاندا، چوقۇم 20 - ئەسىردىكى بىر ئادەم سۈپىتىدە مەيدانغا چىقماي
تۇرالمايمىز ھەم شۇنداق قىلمايمۇ ئامالىمىز يوق: بىز ئۆزىمىزنىڭ
تىلى كەلتۈرۈپ چىقىرىش ئېھتىمالى بولغان ھەرخىل باغلانما تە-
سەۋۋۇرلارنى، بىزدە يېقىندىن بۇيان شەكىللىنىپ قالغان پوزىتسىيە-
نى ۋە ئۆتمۈشنىڭ بىزدە قالدۇرغان تەسىرىنى ھەرگىز ئونتۇپ كې-

تەلمەيمىز. بىز ھەرگىزمۇ ھومېر ياكى چاۋسېر (J. Chaucer) دەۋ-
رىدىكى ئوقۇرمەنلەرگە ئۆزگىرىپ قالالمايمىز، شۇنداقلا، قەدىمكى
ئافېنانىڭ دېئونسوس تېياتىرخانىسىدىكى ياكى لوندون يەرشارى تە-
ياتىرخانىسىدىكى تاماشىبىنمۇ بولالمايمىز. تارىخنى تەسەۋۋۇردا قاي-
تا قۇرۇش بىلەن ئۆتمۇش توغرىسىدىكى قاراشلارنى ئەملىيەتتە شە-
كىللەندۈرۈش ھەرگىزمۇ ئوخشاش ئىش ئەمەس. بىز ھەرگىزمۇ ئېۋ-
رىپىدىس (Euripides) نىڭ «شاراب ئىلاھىنىڭ چوقۇنغۇچىسى» نام-
لىق تېياتىرىنى كۆرگەن تاماشىبىنلارنىڭ نەق مەيدانىدىكى ئىنكاسىغا
ئوخشاش شاراب ئىلاھى دېئونسوسقا چىن كۆڭلىمىزدىن چوقۇنۇپ
تۇرۇپ يەنە ئۇنى مەسخىرە قىلالمايمىز[19]؛ ئارىمىزدىكى ناھايىتى ئاز
سانلىق كىشىلەرلا دانتېنىڭ قەلىمىدە تەسۋىرلەنگەن قاتمۇ قات
دوزاخ ۋە پۈلسىرات كۆۋرۈكىنىڭ راستلىقىغا ئىشىنىدۇ. ئەگەر بىز
«ھاملېت» دىرامىسىنىڭ ئەينى چاغدىكى تاماشىبىنلارغا بولغان ئەھ-
مىيىتىنى راستىنلا قايتا ھاسىل قىلالساق، ئۇنداقتا بىز مەزكۇر
دىراما ئۆز ئىچىگە ئالغان باشقا بارلىق مول مەزمۇنلارنى چەتكە قېقىپ
قويۇشىمىز، كېيىنكىلەر مەزكۇر دىرامىدىن ئۇزۇكسىز بايقاپ ئالە-
دىغان ئەقىلگە مۇۋاپىق مەزمۇنلارنى، دىرامىنى يېڭىچە چۈشەندۈرۈش
ئېھتىماللىقىنى ئىنكار قىلىۋېتىشىمىز مۇمكىن. بىز بۇ يەردە ئە-
سەرلەرنى سۈبيېكتىپ ھۆكۈمگە تايىنىپلا خاتا چۈشىنىشىنى قوللە-
ماقچى ئەمەس: «توغرا» چۈشىنىش بىلەن خاتا چۈشىنىش ئوتتۇرە-
سىدىكى پەرق يەنىلا مەۋجۇت بولۇپ تۇرغاچقا، مەسىلىلەرنى ھەرقاي-
سى ئالاھىدە ئەھۋاللارغا ئاساسەن بىر - بىرلەپ ھەل قىلىشىمىزغا
توغرا كېلىدۇ. تارىخ ئېقىمىدىكى ئالىملار بىزنىڭ بىر سەنئەت ئە-
سىرىنى مۇشۇ دەۋرىمىزدىكى نۇقتىئىنەزەرلەر بىلەنلا باھالىشىمىز-
دىن قانائەت ھاسىل قىلمايدۇ. لېكىن، بۇ خىل باھالاش ئادەتتىكى
ئەدەبىي ئوبزورچىلارنىڭ ئالاھىدە ئىمتىيازى. ئادەتتىكى ئەدەبىي
ئوبزورچىلارنىڭ ھەممىسى ئۆتمۈشتىكى ئەسەرلەرنى ھازىرقى ئەدە-
بىيات ئۇسلۇبى ۋە ئەدەبىيات ھەرىكەتلىرىنىڭ تەلىپى بويىچە قايتە-
دىن باھالايدۇ. تارىخ ئېقىمىدىكى ئالىملارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا،
سەنئەت ئەسەرلىرىنى ئەگەر ئۇلار ياشاۋاتقان دەۋرنىڭ ياكى ئەسلى

ئاپتور ياشىغان دەۋرنىڭ نۇقتىئىنەزىرى بىلەن ئەمەس، بەلكى ئۇ-
چىنچى بىر دەۋرنىڭ نۇقتىئىنەزىرى بىلەن كۆزەتسەك، ياكى بولمە-
سا ئۇ ئەسەرگە تارىختىن بۇيان بېرىلگەن باھا ۋە شەرھىلەرگە مۇرا-
جىئەت قىلىپ، شۇ ئارقىلىق ئۇنىڭ بارلىق ئەھمىيىتى توغرىسىدا
ئىزدەنسەك، بۇ ئىنتايىن پايدىلىق ئۇسۇل ھېسابلىنىدۇ.

ئەملىيەتتە، تارىخىي نۇقتىئىنەزەر بىلەن ھازىرقى نۇقتىئىنە-
زەر ئوتتۇرىسىدا بۇنداق ئاددىيلا تاللاش ۋە شاللاش قارارىنى چىقىرىش
ئەسلا مۇمكىن بولمايدىغان ئىش. بىز ساختا نىسپىيچىلىكتىنمۇ،
ساختا مۇتلەقچىلىكتىنمۇ ساقلىنىشىمىز كېرەك. ئەدەبىياتنىڭ
ھەرخىل قىممىتى ئۆتكەن دەۋرلەردىكى باھا - تەنقىدلەرنىڭ جۇغلە-
نىش جەريانىدا بارلىققا كېلىدۇ. ئۇلار ئۆز نۆۋىتىدە يەنە بىزنىڭ بۇ
جەريانىنى چۈشىنۈۋېلىشىمىزغا يارەم بېرىدۇ. تارىخىي نىسپىيچىلىك
نەزەرىيەسىگە رەددىيە بېرىش دوگماتىزمچە مۇتلەقچىلىك ئەمەس —
مۇتلەقچىلىك ئادەتتە «ئۆزگەرمەس ئىنسان تەبىئىتى» گە ياكى «سەز-
ئىتنىڭ ئومۇمىيلىقى» غا كۆپرەك مۇراجىئەت قىلىدۇ. شۇڭا، بىز
پېرسپېكتىۋىزم (perspectivism ماھىيىتىگە يېتىش نەزەرىيەسى) دەپ
ئاتاشقا بولىدىغان بىر خىل قاراشنى چوقۇم قوبۇل قىلىشىمىز كې-
رەك. بىز مەلۇم بىر سەنئەت ئەسىرىنى تەنقىد قىلماقچى بولساق،
شۇ ئەسەرنىڭ ئۆز دەۋرىدىكى ۋە كېيىنكى دەۋرلەردىكى قىممىتىنى
چوقۇم كۆرسىتىپ بېرەلىشىمىز كېرەك. بىر پارچە سەنئەت ئەسىرى
ھەم «ئەبەدىيلىك»كە ئىگە (يەنى مەلۇم بىر خىل ئالاھىدىلىكنى
مەڭگۈ ساقلاپ قالىدۇ)، ھەم «تارىخىيلىق» قا ئىگە بولىدۇ (يەنى، ئۇ-
نى قالدۇرۇلغان بىر تەرەققىيات جەريانىنى باشتىن كەچۈرىدۇ).
نىسپىيچىلىك ئەدەبىيات تارىخىنى بىر - بىرىگە باغلاشمايدىغان،
قالايمىقان ۋە پارچە - پۈرات نەرسىگە ئايلاندۇرۇپ قويىدى. بىراق، كۆپ
سانىدىكى مۇتلەقچىلىك سەپسەتىلىرى پات ئارىدا يوقىلىپ كېتىش
ئېھتىمالى بولغان زامانىۋى ئادەتلەرگە ياخشىچاق بولۇش ئۈچۈنلا بەزى
ئابستراكت، غەيرىي ئەدەبىي غايىلەرنى تەسەۋۋۇر قىلغىنى يوق (مە-
سىلەن، يېڭى گۈمانىزم «new humanism»[20]، ماركسىزم ۋە يېڭى تو-
ماسىزم دېگەندەك ئوبزور ئېقىملىرىنىڭ ئۆلچىمى، بۇلار تارىختىكى

ئەدەبىياتقا دائىر نۇرغۇن ئۆزگىرىشچان قاراشلارغا ماس كەلمەيدۇ. «پېرسپېكتىۋىزم» (ماھىيىتىگە يېتىش نەزەرىيەسى) نىڭ مەنىسى «شېئىر ۋە باشقا تۇردىكى ئەدەبىياتنى بىر پۈتۈن گەۋدە دەپ قاراش كېرەك، بۇ بىر پۈتۈن گەۋدە ئوخشىمىغان دەۋرلەرنىڭ ھەممىسىدە تەرەققىي قىلىپ ماڭىدۇ، ئۆزگىرىدۇ، ئۇلارنى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇش-قا بولىدۇ، شۇنداقلا، ئۇلار ھەرخىل ئېھتىماللىقلارغا تولغان بولىدۇ» دېگەندىن ئىبارەت. ئەدەبىيات ھەرگىزمۇ ھېچقانداق ئۆتۈشۈشچانلىقى يوق بىر قاتار ئۆزگىچە ئەسەرلەر تىزمىسى ئەمەس، شۇنداقلا، مەلۇم بىر دەۋر (مەسىلەن، رومانتىزم دەۋرى ۋە كىلاسسىزم دەۋرى، ئالبېك-ساندىر پوپ دەۋرى ۋە ۋوردىسۋورىس دەۋرى) نىڭ ئىدىيەسى تەرىپە-دىن پۈتۈنلەي چۈشەپ قويۇلغان ئەسەرلەر دۆۋىسىمۇ ئەمەس. ئۇ يەنە بىرلا قېلىپتا قويۇلغان، مەڭگۈ ئۆزگەرمەيدىغان «يېپىق سىستېما» مۇ ئەمەس — بۇ دەل دەسلەپكى كىلاسسىزم ئارزۇ قىلغان سىستېما ئىدى. مۇتلەقچىلىك بىلەن نىسپىيچىلىكنىڭ ھەر ئىككىلىسى خاتا؛ لېكىن، ھازىرقى ئەڭ چوڭ خەۋپ نىسپىيچىلىكنىڭ مودا بولۇشى-دۇر، ھېچبولمىغاندا ئەنگلىيە بىلەن ئامېرىكىدا دەل مۇشۇنداق ئەھۋال كۆرۈلۈۋاتىدۇ. بۇ خىل نىسپىيچىلىك قىممەت قارىشىنىڭ قالايمىقانلىشىشىنى كەلتۈرۈپ چىقىرىپ، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ رولى-غا سەل قاراۋاتىدۇ. ئەمەلىيەتتە، ھەرقانداق ئەدەبىيات تارىخىنىڭ ئۆز ئالدىغا تاللاش پىرىنسىپى بولىدۇ، ھەممىسلا مەلۇم بىر خىل تەھلىل ۋە باھالاش خىزمىتىنى ئىشلەيدۇ. ئەدەبىيات تارىخچىلىرى ئەدەبىي ئوبزورنىڭ مۇھىملىقىنى ئىنكار قىلمىۋاتىدۇ، ئەمما ئۇلارنىڭ ئۆزلە-رى ئاڭسىز ھالدىكى ئوبزورچىلاردۇر، يەنە كېلىپ، ئۇلار نەقىل كەلتۈرۈشكە ماھىر ئوبزورچىلار بولۇپ، پەقەت ئەنئەنىۋى ئۆلچەم ۋە باھانىلا قوبۇل قىلىدۇ. ئومۇمىي جەھەتتىن ئېيتقاندا ئۇلار ھازىر رومانتىزمنىڭ سەپتىن چۈشۈپ قالغان مۇخلىسلىرى بولۇپ، باشقا شەكىلدىكى سەنئەتنى چەتكە قاقىدۇ، بولۇپمۇ ھازىرقى دەۋر ئەدەبىيا-تىنى چەتكە قاقىدۇ. خۇددى كوللىڭۋۇد (R. G. Collingwood) نىڭ ناھايىتى توغرا ئېيتقىنىدەك، ئەگەر بىر ئادەم «مەن شېكسپىرنىڭ شائىر بولۇپ چىقىشىدىكى سەۋەبنى بىلىمەن» دەپ جاكارلىسا، دې-

مەك، بۇ ئۇنىڭ ستېين خانىم (G. Stein) نىڭ زادى شائىر ياكى ئە-مەسلىكىنى، ئەگەر ستېين خانىم شائىر بولمىسا، ئۇنىڭ نېمىشقا شائىر بولالمىغانلىقىنى بىلىدىغانلىقىنى كۆڭلىدە ئېتىراپ قىلغان-لىقى ھېسابلىنىدۇ.»[1]

يېقىنقى زامان ئەدەبىياتىنىڭ ھەقىقىي رەۋىشىتىكى تەتقىقات دائىرىسىدىن سىرتقا چىقىرىۋېتىلىشى دەل ئاشۇنداق «دوگماتىزمچە پوزىتسىيە»كەلتۈرۈپ چىقارغان يامان ئاقىۋەتتۇر. «ھازىرقى زامان ئەدەبىياتى» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئەپلاتونچى ئالىملار (ئىنستىتۇت ئا-لىملىرى ياكى ئاكادېمىيەچىلەر دەپمۇ ئاتىلىدۇ) ناھايىتى كەڭ مەن-دە چۈشەندۈرگەن، ھەتتا مىلتون (J. Milton) دىن كېيىنكى ئەسەر-لەرمۇ ئۇلارنىڭ نەزىرىدە نادىر ئەسەرلەر دۆۋىسىمۇ ئەمەس. ئۇ يەنە بىرلا قېلىپتا قويۇلغان، مەڭگۈ ئۆزگەرمەيدىغان «يېپىق سىستېما» مۇ ئەمەس — بۇ دەل دەسلەپكى كىلاسسىزم ئارزۇ قىلغان سىستېما ئىدى. مۇتلەقچىلىك بىلەن نىسپىيچىلىكنىڭ ھەر ئىككىلىسى خاتا؛ لېكىن، ھازىرقى ئەڭ چوڭ خەۋپ نىسپىيچىلىكنىڭ مودا بولۇشى-دۇر، ھېچبولمىغاندا ئەنگلىيە بىلەن ئامېرىكىدا دەل مۇشۇنداق ئەھۋال كۆرۈلۈۋاتىدۇ. بۇ خىل نىسپىيچىلىك قىممەت قارىشىنىڭ قالايمىقانلىشىشىنى كەلتۈرۈپ چىقىرىپ، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ رولى-غا سەل قاراۋاتىدۇ. ئەمەلىيەتتە، ھەرقانداق ئەدەبىيات تارىخىنىڭ ئۆز ئالدىغا تاللاش پىرىنسىپى بولىدۇ، ھەممىسلا مەلۇم بىر خىل تەھلىل ۋە باھالاش خىزمىتىنى ئىشلەيدۇ. ئەدەبىيات تارىخچىلىرى ئەدەبىي ئوبزورنىڭ مۇھىملىقىنى ئىنكار قىلمىۋاتىدۇ، ئەمما ئۇلارنىڭ ئۆزلە-رى ئاڭسىز ھالدىكى ئوبزورچىلاردۇر، يەنە كېلىپ، ئۇلار نەقىل كەلتۈرۈشكە ماھىر ئوبزورچىلار بولۇپ، پەقەت ئەنئەنىۋى ئۆلچەم ۋە باھانىلا قوبۇل قىلىدۇ. ئومۇمىي جەھەتتىن ئېيتقاندا ئۇلار ھازىر رومانتىزمنىڭ سەپتىن چۈشۈپ قالغان مۇخلىسلىرى بولۇپ، باشقا شەكىلدىكى سەنئەتنى چەتكە قاقىدۇ، بولۇپمۇ ھازىرقى دەۋر ئەدەبىيا-تىنى چەتكە قاقىدۇ. خۇددى كوللىڭۋۇد (R. G. Collingwood) نىڭ ناھايىتى توغرا ئېيتقىنىدەك، ئەگەر بىر ئادەم «مەن شېكسپىرنىڭ شائىر بولۇپ چىقىشىدىكى سەۋەبنى بىلىمەن» دەپ جاكارلىسا، دې-

ئالاقىلىشىلەيمىز، بۇ ئەۋزەللىكلەر يۇقىرىقى كىچىككىنە پايدىسىز ئامىلنى بېسىپ كېتىدۇ. ئەگەر، بۇرۇنقى نۇرغۇنلىغان ئىككىنچى دەرىجىلىك، ھەتتا ئوننىچى دەرىجىلىك يازغۇچىلار بىزنىڭ تەتقىق قىلىشىمىزغا ئەرزىسە، ئۇنداقتا، بىز بىلەن دەۋرداش بىرىنچى ياكى ئىككىنچى دەرىجىلىك يازغۇچىلار ئابايىلا بىزنىڭ تەتقىق قىلىشىمىزغا ئەرزىيدۇ. ئەپلاتونچىلار (ئىنستىتۇتچىلار) ھازىرقى دەۋردىكى يازغۇچىلارنى باھالاشنى خالىمايدۇ، بۇ ئادەتتە ئۇلاردىكى كۆزىتىش ئىقتىدارىنىڭ يېتەرسىز ئىكەنلىكى ياكى ئۇلارنىڭ قورقۇنچاق ئىكەنلىكىنىڭ ئىپادىسىدۇر. ئۇلار «ۋاقىتنىڭ باھالىشىنى ساقلايمىز» دەيدۇ، ئەمما، ۋاقىتنىڭ باھالىشى ئەمەلىيەتتە دەل باشقا ئوبزورچىلار ۋە ئوقۇرمەنلەر ــ ھەم باشقا پىروفېسسورلارنىڭ باھاسى ئىكەنلىكىنى خىيالىغىمۇ كەلتۈرمەيدۇ. ئەدەبىيات تارىخچىلىرىنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە ئەدەبىيات ئوبزورىنى چۈشىنىشىنىڭ ھاجىتى يوق، دېگەننى تەكىتلەيدىغان قارىشى پۈتۈنلەي خاتا. بۇنىڭدىكى ئاساس تولىمۇ ئاددىي: ھەربىر پارچە سەنئەت ئەسىرى كۆز ئالدىمىزدا مەۋجۇت بولۇپ، بىزنى بىۋاستە كۆزىتىش پۈرسىتى بىلەن تەمىنلەيدۇ، يەنە كېلىپ، ھەربىر پارچە سەنئەت ئەسىرى (مەيلى ئۇ تۇنۇگۈن يېزىلغان ياكى مىڭ يىل ئىلگىرى يېزىلغان بولسۇن) سەنئەتچىكى بەزى مەسىلىلەرگە جاۋاب بېرىدۇ. ئەگەر، باشتىن ــ ئاخىر ئوبزورچىلىق قائىدىلىرىنىڭ يارىمى بولمايدىكەن، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى تەھلىل قىلغىلى، ئۇلارنىڭ ئالاھىدىلىكىنى قىدىرىپ كۆرگىلى ۋە ئۇلارغا باھا بەرگىلى بولمايدۇ. « ئەدەبىيات تارىخچىسى بولغان ئادەم پەقەت ئەدەبىيات تارىخىنى تەتقىق قىلىشنىلا ئويلىغان تەقدىردىمۇ چوقۇم بىر ئەدەبىي ئوبزورچى بولۇشى كېرەك.»[1]

قايتۇرۇپ ئېيتساق، ئەدەبىيات تارىخى ئەدەبىي ئوبزورغا نىسبەتەنمۇ ئىنتايىن مۇھىمدۇر، چۈنكى، ئەدەبىي ئوبزور چوقۇم شەخسىنىڭ ياخشى ــ يامان ھەۋىسىگىلا باغلىنىپ قالغان ئەڭ سۇبىيېكتىپ ھۆكۈملەردىن چوقۇم ھالقىپ كېتىشى كېرەك. ناۋادا، بىر ئوبزورچى ئەدەبىيات تارىخىدىكى بارلىق مۇناسىۋەتلەرگە ئېتىبارسىز قاراشتىن قانائەت ھاسىل قىلىپ قالسا، دائىم خاتا ھۆكۈم چىقىرىپ قويىدۇ؛

قايسى ئەسەرلەرنىڭ يېڭىدىن ئىجاد قىلىنغانلىقىنى، قايسى ئەسەرلەرنىڭ بۇرۇنقىلارنىڭ ئەسەرلىرىگە تەقلىد قىلىنغانلىقىنى ئېنىق ئايرىيالماي قالىدۇ؛ ئۇنىڭ ئۈستىگە، تارىختىكى ئەھۋاللارنى چۈشەنمەكلىكتىن، نۇرغۇن كونكرېت ئەدەبىيات ــ سەنئەت ئەسەرلىرىنى خاتا چۈشىنىپ قالىدۇ. ئوبزورچىنىڭ ئەدەبىيات تارىخى توغرىسىدىكى بىلىمى يېتەرسىز بولسا ياكى ئۇنى تامامەن چۈشەنمىسە، چوقۇم گاڭگىراپ قېلىشى، تارىخنى قارىغۇلارچە پەرەز قىلىشى ياكى ئۆزىنىڭ «داڭلىق ئەسەرلەر ئىچىدىكى ئاجايىپ سەرگۈزەشتىلىرى» نى تەسۋىرلەش بىلەن ئۆزىگە تەمەننا قويۇپ يۈرۈشى مۇمكىن. ئومۇمەن ئېيتقاندا، بۇ خىلدىكى ئوبزورچىلار قەدىمىيرەك ئەسەرلەرنى تەھلىل قىلىشتىن ئۆزىنى قاچۇرۇپ، ئۇلارنى ناھايىتى خاتىرجەم ھالدا ئارخېئولوگ ياكى «فىلولوگلار» غا تاپشۇرۇپ بېرىدۇ.

ئوتتۇرا ئەسىر ئەدەبىياتى، بولۇپمۇ ئەنگلىيەنىڭ ئوتتۇرا ئەسىر ئەدەبىياتى دەل بۇنىڭ مىسالى. بۇ دەۋردىكى ئەدەبىياتنى ناھايىتى ئاز ساندىكى كىشىلەرلا ئېستېتىكا ۋە ئوبزورچىلىق نۇقتىئىنەزىرى بىلەن مۇھاكىمە قىلىدۇ، چاۋتسېرنىڭ ئەسەرلىرىلا بۇنىڭ سىرتىدا بولۇشى مۇمكىن. ئوتتۇرا ئەسىر ئەدەبىياتىنى ھازىرقى سېزىم بىلەن تەھلىل قىلغاندا، كىشىلەردە زور كۆپچىلىك ئانگلو ــ ساكسونلارنىڭ شېئىرلىرى ياكى ئوتتۇرا قەدىمكى دەۋر لىرىك شېئىرلىرىغا نىسبەتەن ئوخشاش بولمىغان قاراش پەيدا بولىدۇ. بۇ خۇددى ئەدەبىيات تارىخى نۇقتىئىنەزىرلىرىنى كىرگۈزۈش ۋە مەنبە مەسىلىسى توغرىسىدىكى سىستېمىلىق تەكشۈرۈشنىڭمۇ بۇگۈنكى زامان ئەدەبىياتىدىمۇ مەلۇم بايقاشلارنى قولغا كەلتۈرگىنىگە ئوخشاش بىر ئىش. ئەدەبىيات ئوبزورچى بىلەن ئەدەبىيات تارىخىنى ئايرىۋېتىدىغان ئۇسۇل ھەر ئىككىلىسى ئۈچۈن پايدىسىزدۇر.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① پ. ئا . بوكىنىڭ «فىلولوگىيە ئىلمىنىڭ ئومۇمىي بايانى ۋە مېتودى» (لېيپزىگبىش، 1877 ــ يىلى، 1886 ــ يىلى قايتا باسمىسى) غا قارالسۇن.

② ف. ۋ. باتسوننىڭ «مەكتۇپلار» («تەپسىلىي كۆزىتىش» ژۇرنىلىنىڭ

1935 ـ يىلى 4 ـ سان، 181 ـ ، 184 ـ بەتلىرى)غا قارالسۇن.

③ ئې. تىرولىچىنكا: «تارىخ ۋە ئۇنىڭغا دائىر مەسىلىلەر» (تۇبىنگېن، 1922 ـ يىلى)، «تارىخ ھەممىدىن غالىب كېلىدىغان قۇدرەتلىك كۈچ» (بېرلىن، 1924 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

④ خ. كىراگ «ئەدەبىيات تەنقىقاتى ۋە ئىلمىي كەسىپلەر» ژاشىنگتون، سېئاتىل، 1944 ـ يىلى نەشرى ، 70 ـ ، 126 ـ ، 127 ـ بەتلەرگە قارالسۇن. ئۇ ـ نىڭدا «ئەڭ ئاخىرقى بىر ئەۋلاد كىشىلەر ئويلىمىغان يەردىن ئىلگىرى ئۆتكەن يازغۇچىلاردىن ئۇلارنىڭ ئەھمىيىتى ۋە قىممىتىنى بايقاشنى مۇئەييەنلەشتۇرد ـ ىدۇ. مەسىلەن، شېكسپىرنىڭ ئەھمىيىتىگە قەتئىي ئىشىنىشنىڭ ئۆزى بولسا شېكسپىرنىڭ ئەڭ چوڭ ئەھمىيىتى» دېيىلگەن.

⑤ ئى. ئى. ستول: «شائىر ۋە دراماتورگ» (مىننىاپولىس، 1930 ـ يىلى، 217 ـ بەت)، «شېكسپىردىن جويىسقىچە» (138 ـ ، 145 ـ بەتلەر) گە قارال ـ سۇن.

⑥ خىلىت نەزەرىيەسى (ئېلىزابىت دەۋرىدىكى ئەنگلىيەنىڭ بىر تېبابەت نە ـ زەرىيەسى سىستېمىسى. بۇ سىستېما ئىنسانلارنىڭ ساغلاملىقى ۋە روھىي ھا ـ لىتىنى بەدەن ئىچىدىكى تۆت خىل خىلىت بەلگىلەيدۇ دەپ قارايدۇ.) قەدىمكى ياۋروپالىقلارنىڭ ئىلمىي بولمىغان تېبابەت ئۇقۇمى. بەدەندە تۆت خىل سۈيۇق ـ لۇق بولىدۇ، يەنى قان، بەلغەم، سەپرا، سەۋدا دىن ئىبارەت. بۇ تۆت خىل سۇ ـ يۇقلۇقنىڭ تەكشىسىزلىكى مىجەزنى بەلگىلەيدۇ، مەسىلەن، سەپرا سۈيۇقلۇقى ئېشىپ كەتكەندە، باتۇر، قېنى قىزىق بولىدۇ. ـــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑦ لىلى كامبېل، ئوسكار ج كامبېل، ئى. ئى ستول قاتارلىقلارنىڭ شې ـ كسپىر ھەققىدىكى ئەسەرلىرىگە قارالسۇن.

⑧ رام لوگىكىسى. بۇ 16 ـ ئەسىردىكى داڭلىق لوگىكشۇناس پ. رامنىڭ ئىسمى بىلەن ئاتالغان بىر ئېقىم، ئۇنىڭ نەزەرىيەلىرى ئارىستوتېلنىڭ لوگ ـ كىسى بىلەن قارىمۇقارشى. ـــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑨ «ئىماگ ۋە لوگىكا: رام ۋە مىستىكچىلارنىڭ شېئىرىيەت ئىلمى»، («ئە ـ دەبىيات تارىخى ژۇرنىلى» نىڭ 3 ـ سانى، 1942 ـ يىلى، 365 ـ ، 400 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑩ ف. ئا. پوتىل: «شېئىردىكى ئىدىيوم» (نىيۇيورك، ئىسكا، 1941 ـ يە ـ لى، 1946 ـ يىلى قايتا نەشرى) غا قارالسۇن.

⑪ بۇ مىسال خ. چېرنىسنىڭ: «ئەدەبىيات ئوبزورچىلىقىدىكى تەزكىرە ئۇ ـ سۇلى» («كالفورنىيە ئۇنىۋېرسىتېتى كىلاسسىك تىلشۇناسلىق نەشر بۈيۈملە ـ رى»، 12 ـ سان، 1943 ـ يىلى، 279 ـ ، 293 ـ بەتلەر) دىن ئېلىندى.

⑫ يېڭى ئىنسانىيەتۋەرلىك دەپ تەرجىمە قىلىشقىمۇ بولىدۇ. ـــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑬ ر. گ. كوللىڭۋۇد: «سەنئەتنىڭ پىرىنسىپلىرى» (ئوكسفورد، 1938 ـ يىلى، 4 ـ بەت). مەسىلەن: تەيت مۇنداق دېگەن «دىرايدېننى چۈشىنىمەن دەۋا ـ لىغان ئاشۇ ئالىملارنىڭ خوپكىنس ياكى پېتىز توغرۇلۇق ھېچنېمىنى بىلمەسلە ـ كى، دىرايدېننى ئازراقمۇ چۈشەنمەيدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ.»، («ئىملى بە ـ رونت ۋە ئۇنىڭ تەرجىمىھال يازغۇچىسى» نىيۇيورك، 1944 ـ يىلى، 175 ـ بەت)

⑭ ن. فوستېرنىڭ «ئامېرىكىلىق ئالىم» دېگەن كىتابىغا قارالسۇن. (چېركاۋ تېغى، 1929 ـ يىلى، 36 ـ بەت.)

بەشىنچى باب

ئومۇمىي ئەدەبىيات، سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ۋە مىللىي ئەدەبىيات

بىز ئەدەبىيات تەتقىقاتىنى ئەدەبىيات نەزەرىيەسى، ئەدەبىيات تارىخى ۋە ئەدەبىيات ئوبزورىدىن ئىبارەت ئۈچ تەرەپتىن چوڭقۇر بايان قىلىپ ئۆتتۇق. ئەمدى، بىز باشقا بىر خىل ئايرىش پىرىنسىپى بويىچە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات، ئومۇمىي ئەدەبىيات ۋە مىللىي ئەدەبىياتقا سىستېمىلىق ئېنىقلىما بېرىمىز. «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» دېگەن بۇ ئاتالغۇ كۆپچىلىككە نۇرغۇن قولايسىزلىقلارنى ئېلىپ كەلدى، شۇبھىسىزكى، بۇمۇ دەل ئىنتايىن مۇھىم بولغان بۇ ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلىنىڭ بۇگۈنگە قەدەر كۆتكەن ئىلمىي نەتىجىگە ئېرىشەلمەسلىكىدىكى سەۋەبلەرنىڭ بىرىدۇر. مەسىلەن ئارنولد دېگەن ئوبزورچى ئامپىير (J. J. Ampere) ئىشلەتكەن «سېلىشتۇرما تارىخ» (historic comparative) دېگەن ئاتالغۇنى تەرجىمە قىلغان بولۇپ، ئۇ بۇ نامنى ئىنگلىز تىلىدا تۇنجى بولۇپ ئىشلەتكەن ئادەم ھېسابلىنىدۇ (1848 ـ يىلى). فىرانسىيەلىكلەر ۋىلمان (A. F. Villemain) نىڭ ئىشلەتكەن ئاتالغۇسىنى بەكرەك ياخشى كۆرىدۇ. 1829 ـ يىلى ۋىلمان كۇۋىئېر (G. B. Cuvier) 1800 ـ يىلى ئىشلەتكەن «سېلىشتۇرما ئاناتومىيە» (Anatomie compare) دېگەن ئاتالغۇغا تەقلىد قىلغان ھالدا «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» (litterature comparee) دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغان. گېرمانلار بولسا بۇنى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات تارىخى (Literaturgeschichte vergleichende) دەپ ئاتىغان.[1] بىراق، بىر ـ بىرىگە ئوخشىمايدىغان بۇ سۆزلىرىنىڭ ھېچقايسىسى مەسلىنى پۈتۈنلەي چۈشەندۈرۈپ بېرەلمەيدۇ. چۈنكى، سېلىشتۇرۇش بارلىق ئوبزورچىلىق ۋە ئىلىم ـ پەن ساھەسىدە ئورتاق ئىشلىتىلىدىغان ئۇسۇل بولۇپ، ئۇ ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئالاھىدە جەرياننى ھەرقانداق قىلىپمۇ تولۇق بايان قىلىپ بېرەلمەيدۇ. ئوخشاش بولمىغان ئەدەبىياتنى ـ ياكى ئەدەبىيات ھەرىكىتى، ئاپتور ۋە ئەدەبىي ئەسەرنى ـ شەكىل جەھەتتىن سېلىشتۇرۇش ئەدەبىيات تارىخىدا ئانچە بەك مۇھىم مەسىلە دەپ قارىلىپ كەتمەيدۇ. بىراق، گىرىن (F. Green) ئۆزىنىڭ «كىچىك قەدەملىك تانسا» (Minuet)[2] نامىلىق كىتابىدا 18 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيە ۋە ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنى سېلىشتۇرۇپ چىققان ھەمدە بىزگە بىر مىللەت بىلەن يەنە بىر مىللەتنىڭ ئەدەبىيات تەرەققىياتى جەھەتتىكى نۇرغۇن ئورتاقلىق، ئوخشاشلىق ۋە پەرقلىرىنى كۆرسىتىپ بەرگەن.

ئەمەلىيەتتە، «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» دېگەن بۇ نامنىڭ ئىلگىرى كۆرسەتكىنى ھەم ھازىرمۇ كۆرسىتىۋاتقىنى ئوخشاشلا بىر قەدەر روشەن بولغان تەتقىقات دائىرىسى ۋە مەلۇم تۈردىكى مەسىلىلەردۇر. ئۇ ئاۋۋال ئېغىز ئەدەبىياتى تەتقىقاتى، بولۇپمۇ خەلق چۆچەكلىرىدىكى باش تېما ۋە ئۇنىڭ ئۆزگىرىشى توغرىسىدىكى تەتقىقات، شۇنداقلا، خەلق چۆچەكلىرىدىن قانداق قىلىپ، قايسى ۋاقىتتا «يۇرى سەۋىيەلىك ئەدەبىيات» ياكى «بەدئىي ئەدەبىيات» دائىرىسىگە كىرگەن دېگەندەك مەسىلىلەر توغرىسىدىكى تەتقىقاتتۇر. بۇ تۈردىكى مەسىلىلەرنى فولكلورشۇناسلىق دائىرىسىگە تەۋە قىلىشقىمۇ بولىدۇ. چۈنكى، ئۇ ئىنتايىن مۇھىم بىر ئىلىم، ئۇنىڭ مەلۇم بۆلەكلىرىلا ئىستاتىستىكا جەھەتتىكى مەسىلىلەرگە چېتىلىدۇ، چۈنكى، ئۇ بىر مىللەتنىڭ كىيىم ـ كېچەك، ئۆرپ ـ ئادىتى، ئېتىقادى، ئۆزگىچە قورال ـ سايمانلىرى ۋە ھۈنەر ـ سەنئىتى قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بارلىق مەدەنىيەتنى تەتقىق قىلىدۇ. بىراق، بىز چۈم مۇنداق بىر قاراشنى ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەك: يەنى، ئاغزاكى ئەدەبىيات تەتقىقاتى پۈتكۈل ئەدەبىيات پېنىنىڭ بىر تەركىبىي قىسمى، چۈنكى، ئۇ يازما ئەسەرلەر تەتقىقاتىدىن ئايرىلىپ كېتەلمەيدۇ. شۇنداق بولۇپلا قالماي، ئۇلار تارىختىن بېرى بىر ـ بىرىگە ئىزچىل تەسىر كۆرسىتىپ كەلمەكتە. بىز نومان (H. Naumann) دەك ئۇچىغا چىققان بىر تەرەپلىمە قاراشتىكى فولكلور تەتقىقاتچىلىرىنى تىلغا ئالماي تۇرۇپمۇ[3] (ئۇلار كېيىنكى دەۋرلەردىكى ئاغزاكى

ئەدەبىياتنىڭ ھەممىسى «چۈشكۈنلەشكەن كۇلتۇر بايلىقى» [gesunkene kulturgut] دەپ قارىغان) يۇقىرى تەبىقىدىكىلەر يازما ئە-دەبىياتنىڭ ئاغزاكى ئەدەبىياتقا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەنلىكىنى كۆرۈپ يېتەلەيمىز. يەنە بىر تەرەپتىن، بىز نۇرغۇنلىغان ئاساسلىق ئەدەبىي تۈرلەر ۋە باش تېمىلارنىڭ خەلق ئېغىز ئەدەبىياتىدىن كېلىپ چىققانلىقىنى چوقۇم تونۇپ يېتىشىمىز كېرەك، بىز يەنە تولۇق ئىسپات بىلەن خەلق ئېغىز ئەدەبىياتىنىڭ ئىجتىمائىي ئورنى كۆرۈ-نەرلىك دەرىجىدە يۇقىرى كۆتۈرۈلدى دېيەلەيمىز. رېئىسارلار قىسىم-سى ۋە كىلاسسىك شائىرلاردىن قالغان لىرىك قوشاقلارنىڭ خەلق رىۋايەتلىرىگە ئارىلىشىپ كەتكەنلىكىمۇ گۇمانلىنىشقا بولمايدىغان بىر ئەھمىيەت. گەرچە بۇ خىل قاراش رومانتىزمچىلارنىڭ خەلقنىڭ ئىجادىيەت ئىقتىدارى ۋە خەلق سەنئىتىنىڭ چوڭقۇر يىلتىزىغا بول-غان ئېتىقادىنى تەۋرىتىپ قويسىمۇ، لېكىن، بىزگە تونۇشلۇق بولغان خەلق ناخشىلىرى، ئەپسانە ۋە رىۋايەتلەر ھەقىقەتەنمۇ كىشىنىڭ مەيدانغا كەلگەن، يەنە كېلىپ، يۇقىرى تەبىقىدىكىلەر ئەدەبىياتىدىن كەلگەن. بىراق، ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىيات جەريانىنى ۋە ئەدەبىي تۈر-لەرنىڭ، ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنىڭ بارلىققا كېلىش ۋە گۈللىنىش جەر-يانىنى چۈشىنىشىنى ئويلايدىغان ھەرقانداق بىر ئەدەبىياتشۇناسقا نىسبەتەن ئاغزاكى ئەدەبىيات تەتقىقاتى شەك ـ شۇبھىسىزكى، ناھا-يىتى مۇھىم بىر ساھە. ئەپسۇسلىنارلىقى شۇكى، ئاغزاكى ئەدەبىيات تەتقىقاتى ھازىرغىچە يەنىلا باش تېما ۋە ئۇنىڭ بىر دۆلەتتىن يەنە بىر دۆلەتكە تارقىلىشى ۋە ئۆزگىرىشى ھەققىدىكى تەتقىقات بىلەن، يەنى، ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىنىڭ خام ماتېرىيال تەتقىقاتى بىلەنلا چەك-لىنىپ قېلىۋاتىدۇ.[3] شۇنداقتىمۇ، بەزى فولكلور تەتقىقاتچىلىرىنىڭ دىققىتى يېقىندىن بۇيان بارا ـ بارا ئەندىزە، شەكىل ۋە ئۇسۇل تەتقى-قاتىغا، ئەدەبىيات ئەندىزىسىنىڭ قۇرۇلما فورمىسى تەتقىقاتىغا، ھې-كايە سۆزلىگۈچى، بايان قىلغۇچى ۋە ئاڭلىغۇچى قاتارلىقلار توغرى-سىدىكى تەتقىقاتقا بۇرۇلۇۋاتىدۇ، بۇنىڭ بىلەن، ئۇلارنىڭ تەتقىقات خىزمىتىنى ئەدەبىياتتىن ئىبارەت بۇ ئىلمىنىڭ ئومۇمىي ئۇقۇمى دائىرىسىگە كىرگۈزۈشكە داغدام يول ئېچىلىۋاتىدۇ[4]. ئېغىز ئەدەبىيا-

تىنى تەتقىق قىلىشتا، تارقىلىش ۋە ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش دە-گەندەك ھەرخىل ئالاھىدە مەسىلىلەر مەۋجۇت بولىسىمۇ[5]، بىراق، ئۇ-نىڭدىكى ئاساسلىق مەسىلە يەنىلا يازما ئەدەبىياتتىكى بىلەن ئوخ-شاش، يەنە كېلىپ، ئېغىز ئەدەبىياتى بىلەن يازما ئەدەبىيات ئوتتۇرا-سىدىكى ئىزچىللىق ئەزەلدىن ئۇزۇلۇپ قالمىغان. ھازىرقى زامان ياۋروپا ئەدەبىياتشۇناسلىرى ھەمىشە بۇ مەسىلىلەرگە سەل قارىغان-لىقتىن نۇرغۇن زىيان تارتتى، ئەمما تېخى يېقىنقى مەزگىللەردىمۇ خەلق رىۋايەتلىرى مەۋجۇت بولغان ئىسلاۋىيان دۆلەتلىرى ۋە ئىسكان-دىنىۋىيە دۆلىتىنىڭ ئەدەبىيات تارىخشۇناسلىرى بۇ خىل تەتقىقاتلار-غا ئىزچىل ئەھمىيەت بېرىپ كەلدى. بىراق، «سېلىشتۇرما ئەدەبى-يات» دېگەن نام بىلەن ئاغزاكى ئەدەبىيات تەتقىقاتىنى كۆرسىتىش ھەقىقەتەن توغرا بولمىغان.

«سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» نىڭ يەنە بىر مەنىسى ئىككى ياكى ئۇ-نىڭدىن ئارتۇق ئەدەبىياتلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى تەتقىق قى-لىشنى كۆرسىتىدۇ. بۇ خىل ئۇسۇلنى مەرھۇم بالدېنسپېرگېر (F. Baldensperger) باشلامچىلىقىدا «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ئوبزو-رى» (Revue de literature compare) ژۇرنىلى ئەتراپىغا ئۈيۈشۈپ بىر مەھەل تەسىر قوزغىغان فرانسىيە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ئېقىمى-دىكىلەر ئوتتۇرىغا قويغان.[6] بۇلار بەزىدە مېخانىكىلىق ئۇسۇل بە-لەن، بەزىدە ناھايىتى ئۇستىلىق بىلەن گىيوتېنىڭ فرانسىيە ۋە ئەنگلىيەدىكى ياكى ئوسسىن (Ossian)[7]، كارلايل (T. Carlyle)، شىل-لېر (F. Sachiller) قاتارلىق داڭلىق يازغۇچى ـ شائىرلارنىڭ فىرا-نسىيەدىكى تەسىرى ۋە شان ـ شەرىپى ئۇستىدە چوڭقۇر ئىزدەنگەن. بۇ ئېقىمدىكىلەر بىر يۈرۈش مېتودولوگىيە ئىلمىنى تەرەققىي قىل-دۇرۇپ، باھا، تەرجىمە ۋە تەسىرگە مۇناسىۋەتلىك ماتېرىياللارنى توپ-لىغاندىن سىرت، يەنە مەلۇم بىر يازغۇچىنىڭ مەلۇم بىر مەزگىلدە كىشىلەرگە بەرگەن تەسىرى ۋە چۈشەنچىسى توغرىسىدا، قەرەللىك ژۇرنال، تەرجىمان، سالون ۋە سایاھەتچى قاتارلىق تارقىتىش ئامىل-لىرىنى، «قوبۇل قىلىش ئاممىلىرى» نى، يەنى، چەت ئەل يازغۇچىلە-رى تونۇشتۇرۇلغاندىن كېيىنكى ئالاھىدە كەيپىياتنى ۋە ئەدەبىيات-

مۇھىتىنى ئەستايىدىل مۇھاكىمە قىلغان. ئومۇمەن، ھازىرغىچە توپلانغان نۇرغۇن دەلىللەر ئەدەبىياتنىڭ، بۇلۇپمۇ غەربىي ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ يۈكسەك دەرىجىدىكى بىر دەكلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدۇ؛ يەنە كېلىپ، بىزنىڭ ئەدەبىياتىنىڭ «تاشقى سودا» بولالايدىغانلىقى توغرىسىدىكى بىلىمىمىزنىمۇ كۆرۈنەرلىك ئاشۇرىدۇ.

بىراق، كىشىلەر «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» دېگەن بۇ ئۇقۇمدىمۇ ئۆزىگە خاس ئالاھىدە قىيىنچىلىقنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلدى.[9] قارىغاندا، بۇ خىل تەتقىقاتنىڭ جۇغلانمىسىدىن ئېنىق بىر سىستېمىنى شەكىللەندۈرۈش مۇمكىن ئەمەستەك قىلىدۇ. «شېكسپىر پېيىر فىرانسىيەدە»نى تەتقىق قىلىش بىلەن «شېكسپىر 18 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيەدە» نى تەتقىق قىلىش ئوتتۇرىسىدا، ياكى «ئالىلان پوئېنىڭ بودلېر(C. Baudelaire) غا بولغان تەسىرى» بىلەن «دىرايدېننىڭ ئالېكساندىر پوپقا بولغان تەسىرى»نى تەتقىق قىلىش ئوتتۇرىسىدا مېتودولوگىيە جەھەتتىن پەرق مەۋجۇت ئەمەس. ئەگەر بىز ئەدەبىياتلار ئوتتۇرىسىدىكى سېلىشتۇرۇشنى ئومۇمىي مىللىي ئەدەبىياتتىن ئايرىۋەتسەك، ئۇ چاغدا «سېلىشتۇرۇش» نى مەنبە ۋە تەسىر، نوپۇز ۋە نام ـ شۆھرەت قاتارلىق سىرتقى ئامىللار بىلەنلا چەكلەپ قويغان بولىمىز. بۇ خىلدىكى تەتقىقات بىزنىڭ ئايرىم بىر قىسىم ئەسەرلەرنى تەھلىل قىلىشىمىزغا ۋە باھالىشىمىزغا يول قويمايدۇ، ھەتتا بىزنىڭ ئۇنىڭ مەنبەسىگە ئائىت بىر پۈتۈن مۇرەككەپ مەسىلىلەرنى مۇھاكىمە قىلىشىمىزغىمۇ يول قويمايدۇ. نەتىجەدە، زېھنىمىزنى بىر بولسا مەلۇم بىر مەشھۇر ئەسەر پەيدا قىلغان ئىنكاسنى تەتقىق قىلىشقا، يەنى، ئۇنىڭ تەرجىمىسىنى ۋە ئۇنىڭغا تەقلىد قىلىپ يېزىلغان باشقا ئەسەرلەرنى تەتقىق قىلىشقا قارىتىمىز، بۇ خىلدىكى تەقلىدىي ئەسەرلەر كۆپىنچە ھاللاردا ئىككىنچى قاتاردىكى يازغۇچىلارنىڭ قولىدىن چىققان بولىدۇ، بىر بولسا بىر پارچە نادىر ئەسەر پەيدا بولۇشتىن ئىلگىرىكى تارىخ ھەمدە ئۇنىڭ باش تېمىسى بىلەن شەكلىنىڭ ئۆزگىرىشى ۋە تارقىلىشىنى تەتقىق قىلىشقا قارىتىمىز. بۇنداق «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» نىڭ مۇھىم نۇقتىسى سىرتقى كۆرۈنۈشتىكى نەرسىلەردىن ئىبارەت بولۇپ قالىدۇ؛ بۇ خىلدىكى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» نىڭ يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بۇيانقى ئاجىزلىشىشى كۆپچىلىكىنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك ھالىدا مۇھىم نۇقتىنى پەقەت «پاكىت» قىلا باغلاپ قويۇشنى، ياكى مەنبە ۋە تەسىرگىلا باغلاپ قويۇشنى قوللىمايدىغانلىقىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېردى.

ھالبۇكى، ئۇچىنچى خىل ئۇقۇم يۇقىرىدا ئېيتىپ ئۆتۈلگەن ئىلاھەتتىن ساقلاندى: يەنى، «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» نى ئەدەبىياتنى ئومۇمىيۈزلۈك تەتقىق قىلىش بىلەن، «دۇنيا ئەدەبىياتى» ياكى «ئومۇمىي ئەدەبىيات» بىلەن تەڭ ئورۇنغا قويىدى. بۇ خىل تەڭلەشتۇرۇش ئوخشاشلا بەلگىلىك قىيىنچىلىقنى پەيدا قىلدى. «دۇنيا ئەدەبىياتى» دېگەن بۇ ئاتالغۇ گىيوتېنىڭ «weltliteratur» دېگەن سۆزىدىن تەرجىمە قىلىنغان بولۇپ، ئۇنىڭدىن يېڭى زېلاندىيەدىن تاكى ئىسلاندىيەگىچە بولغان بەش چوڭ قىتئە ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلىش زۇرۇر دېگەن مەنە چىقىپ تۇرسا كېرەك،[10] بەلكىم بۇنداق ھەيۋەتلىك نام قويۇۋېلىشنىڭمۇ زۆرۈرىيىتى بولمىسا كېرەك. ئەمەلىيەتتە، گىيوتېمۇ بۇنداق ئويلىمىغان. ئۇ«دۇنيا ئەدەبىياتى» دېگەن بۇ نامنى ئىشلەتكەنىدە، ھەرقايسى ئەللەر ئەدەبىياتىنىڭ كەلگۈسىدە بىر گەۋدىگە ئايلىنىشىنى ئۈمىد قىلغان. بۇ ھەر مىللەت ئەدەبىياتىنى بىرلىككە كەلتۈرۈش ئارقىلىق ئۇنى بىر ئۇلۇغ ئۇنۇۋېرسال گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش، ھەر مىللەت خەلقىنى ئاشۇ دۇنياۋى ئورکېستىردا ئۆز كۈيىنى ياڭرىتىدىغان ھالەتكە يەتكۈزۈشنى مەقسەت قىلغان بىر بۇيۇك غايە ئىدى. بىراق، بۇنىڭ ئىنتايىن يىراقتىكى بىر غايە ئىكەنلىكىنى، ھەر قانداق بىر مىللەتنىڭ ئۆزىگە خاس بولغان مىللىي ئالاھىدىلىكىدىن ۋاز كېچىشنى خالىمايدىغانلىقىنى گىيوتېنىڭ ئۆزىمۇ كۆرۈپ يەتكەن ئىدى. ھازىر، بىز بۇنداق بىر گەۋدىلىشىدىغان ھالەتتىن تېخىمۇ يىراقلاپ كەتكەن بولۇشىمىز مۇمكىن؛ يەنە كېلىپ، بىزنىڭ ھەتتا ھەر مىللەت ئەدەبىياتى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنىڭ يوقلىپ كېتىشىنى ھەقىقىي خالىمايدىغانلىقىمىزنى ئەمەلىيەتمۇ ئىسپاتلاپ بەردى. «دۇنيا ئەدەبىياتى» يەنە ئۇچىنچى خىل مەنگىمۇ ئىگە. ئۇ ئۆز نۆۋىتىدە يەنە دۇنيادىكى ئەدەبىيات پېشۋالىرىنىڭ قىممەتلىك ئەسەرلىرى

خەزىنىسىنىمۇ كۆرسىتىدۇ، مەسىلەن، ھومېر، دانتى، سېرۋانتېس، شېكېسپېر ۋە گىيوتىلارغا ئوخشاشلار، ئۇلارنىڭ نام ـ شەرىپى پۈتۈن دۇنياغا تارالغان بولۇپ، ئەدەبىيات ئاسمىنىدا مەڭگۈ نۇر چېچىپ تۇ ـ رىدۇ. مۇشۇ مەنىدىن چۈشەنگەندە، «دۇنيا ئەدەبىياتى»، «نادىر ئەسەر ـ لەر» دېگەن سۆز بىلەن مەنىداش بولۇپ، بىر خىل ئەدەبىي ئەسەرلەر تاللانمىسىغا ئايلىنىپ قالىدۇ. بۇ خىل ئەسەرلەر تاللانمىسى باھا ـ تەقرىزگە ياكى ئوقۇ ـ ئوقۇتۇش ئىشلىرىغا ناھايىتى ماس كېلىدۇ، لېكىن، دۇنيا ئەدەبىياتىنىڭ پۈتكۈل تارىخىنى ۋە ئۆزگىرىشىنى چۈشەنمەكچى بولغان ئىلىم ساھىبلىرىنىڭ تەلىپىنى قانداقمۇ بولالمايدۇ، ئۇلار ئەگەر پۈتكۈل بىر تاغ تىزمىسىنى چۈشەنمەكچى بولسا، ئېگىز تاغ چوققىلىرىنى چۈشىنىش بىلەنلا چەكلىنىپ قالسا ئەلۋەتتە بولمايدۇ ـ دە.

«ئومۇمىي ئەدەبىيات»دېگەن بۇ نام بىرقەدەر ياخشى قوبۇلغان بولسىمۇ، لېكىن، ئۇنىڭمۇ يېتەرسىز تەرەپلىرى بار. ئەسلىي ئۇ پو ـ ئېتىكا ياكى ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە پىرىنسىپلىرىنى كۆرسىتىپ كەلگەن. يېقىنقى نەچچە ئون يىل مابەينىدە، ۋان تىگىم (Tieghem . P . Van) بۇنى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» بىلەن روشەن سېلىشتۇرما ھاسىل قىلالايدىغان ئالاھىدە بىر ئۇقۇم قىلىپ كۆتۈرۈپ چىقتى.[1] ئۇنىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، «ئومۇمىي ئەدەبىيات» مىللەت ھالقـ ـغان ئەدەبىيات ھەرىكەتلىرى ۋە ئەدەبىي ئۇسلۇبلارنى تەتقىق قىلىدىـ ـكەن، «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» بولسا ئىككى ياكى ئۇنىڭدىن ئارتۇق ئەدەبىيات ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا مۇناسىۋەتنى تەتقىق قىلىدىكەن. بىراق بىز ئوسىن ئۇسلۇبىنىڭ «ئومۇمىي ئەدەبىيات» نىڭ تەتقىقات تېمىسى ياكى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» نىڭ تەتقىقات تېمىسى ئىكەنـ ـلىكىنى قانداق بېكىتەلەيمىز؟ بىز 18 ـ ئەسىردە ئۆتكەن ۋالتېر سىكوت (Sir . W . Scott) نىڭ چەت ئەللەردىكى تەسىرى ۋە تارىخىي رومانلىرىنىڭ خەلقئارادا بىر مەھەل دەۋر سۈرگەنلىكىدىن ئىبارەت بۇ ئىككى ئىشنى ئۇنۇملۇك ھالدا ئايرىۋېلىشقا ئامالسىزمىز. «سېـ ـلىشتۇرما ئەدەبىيات» بىلەن «ئومۇمىي ئەدەبىيات» نىڭ ھەرۋاقىت بىرلىشىپ كېتىشىدىن ساقلانغىلى بولمايدۇ. بەلكىم، ئەڭ ياخشى

ئۇسۇل ئۇنى ئاددىيلاشتۇرۇپلا «ئەدەبىيات» دەپ ئاتاش بولسا كېرەك.

دۇنيا ئەدەبىيات تارىخى دېگەن بۇ ئۇقۇم مەيلى قانداقلا قىيىنچىـ ـلىقا ئۇچرىسۇن، ئەدەبىياتنى بىر پۈتۈن گەۋدە دەپ قاراش ھەمدە ھەرقايسى مىللەتلەرنىڭ تىل جەھەتتىكى پەرقىنى ئويلاشماي، ئەدە ـ بىياتنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە تەرەققىياتى توغرىسىدا ئىزدىنىش ھەممىدىن مۇھىم. ئۆزىنى بىر پۈتۈن گەۋدە دەپ ئاتىۋالغان مىللىـ ـي ئەدەبىياتتىن ئىبارەت بۇ ئۇقۇمدا روشەن خاتالىقنىڭ بارلىقى دەل «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ياكى «ئومۇمىي ئەدەبىيات» ۋەياكى «ئەدەبـ ـيات» دېگەن ئاتالغۇلارنىڭ ئوتتۇرىغا قويۇلۇشىدىكى مۇھىم بىر سە ـ ۋەب. ھېچبولمىغاندا، غەرب ئەدەبىياتىنىڭ ئۆزى بىرلىككە كەلگەن بىر گەۋدە ھېسابلىنىدۇ. بىز قەدىمكى گىرېك ئەدەبىياتى بىلەن قە ـ دىمكى رىم ئەدەبىياتى ئوتتۇرىسىدىكى ئىزچىللىقتىن، غەرب ئوتتۇرا ئەسىر ئەدەبىياتى بىلەن ھازىرقى زامان ئەدەبىياتى ئوتتۇرىسىدىكى ئىزچىللىقتىن ھەرگىزمۇ گۇمانلانمايمىز؛ يەنە كېلىپ، شەرقنىڭ تەسىرىنىڭ مۇھىملىقىغا سەل قارىمىغان، بولۇپمۇ، «ئىنجىل»نىڭ تەسىرىگە سەل قارىمىغان ئەھۋال ئاستىدا، بىز پۈتكۈل ياۋروپا، رۇ ـ سىيە، ئامېرىكا ۋە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بىر پۈتۈن گەۋدىنى چوقۇم ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەك. بۇ غايىنى 19 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ئەدەبىيات تارىخىنىڭ باشلامچىلىرى، يەنى، شلېگېل ئاكا ـ ئۇكىلار (A . W . Schlegel and F . Schlegel)، بوتېرۋېك (F . Bouterwek)، سىسموندى (S . Sismondi)، ھەللەم (H . Hallam) قاتارلىقلار ئويلاپ چىققان ھەمدە كۆچمىنىڭ يېتىشچە ئەملگە ئاشۇرغان.[2] بىراق، كېيىنچە مىللەتچىلىكنىڭ بارغانسېرى ئەۋجىگە چىقىشى، شۇنداقلا، كەسىپلىشىشكە يۈزلىنىشىنىڭ تەسىرـ ـدە، مىللىي ئەدەبىياتنى بارغانسېرى تار مەنىدىكى يەرلىك قاراش بە ـ لەن تەتقىق قىلىش خاھىشى شەكىللەندى. ھالبۇكى، 19 ـ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىغا كەلگەندە، دۇنياۋى ئەدەبىيات تارىخى توغرىسىدـ ـكى بۇ غايە تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنىڭ تەسىرىدە قايتىدىن باش كۆتۈردى. دەسلەپتە «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» خىزمىتى بىلەن شۇغۇللانغانلار فولكلورشۇناسلار ۋە ئىرق تارىخشۇناسلىرى بولۇپ،

ئۇلار ئاساسلىقى سىپېنسىر (H . Spencer) نىڭ تەسىرىدە ئەدەبىيات نىڭ پەيدا بولۇشى، ئاغزاكى ئەدەبىياتنىڭ تۇرلۇك شەكىللىرى ۋە ئەڭ دەسلەپكى ئېپوس، دىراما ۋە لىرىك شېئىرلارنىڭ بارلىققا كېلىشى قاتارلىق مەسىلىلەرنى تەتقىق قىلغان.[17] بىراق، تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريىسى ھازىرقى زامان ئەدەبىيات تارىخىدا ئانچە كۆپ ئىزلارنى قالدۇرالمىدى. ئېنىقكى، ئۇ ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشىنى جانلىقلارنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىغا بەكلا ئوخشىتىپ تەسۋىرلەپ قويغاچقا، ئۆز ئىناۋىتىنى يوقىتىپ قويغان ئىدى. دۇنياۋى ئەدەبىيات تارىخى توغرىسىدىكى غايىمۇ شۇنىڭغا ئەگىشىپ زاۋاللىققا يۈز تۇتقانىدى. خۇشاللىنارلىق يېرى شۇكى، يېقىنقى يىللاردىن بۇيانقى نۇرغۇن ئالامەتلەر ئومۇمىي ئەدەبىيات تەزكىرىسىنى يېزىپ چىقىش خىزمىتىنىڭ چوقۇم تىرىلدىغانلىقىدىن دېرەك بەرمەكتە. كىرتىس (E . B . Curtius) ئۆزىنىڭ «ياۋروپا ئەدەبىياتى ۋە لاتىن ئوتتۇرا ئەسىرى» (1948 ـ يىلى) دېگەن ئەسىرىدە كىشىنى ھەيران قالدۇرغۇدەك مول بىلىمى بىلەن پۈتكۈل غەرب ئەنئەنىسىدىن ھەممىسىگە ئورتاق بولغان ئۆرپ ـ ئادەتلەرنى تېپىپ چىققان، ئاۋېرباخ (E . Auerbach) نىڭ «تەقلىد ھەققىدە» (1946 ـ يىلى) دېگەن ئەسىرىدە ھومېردىن جويىس (J . Joyce) قىچە بولغان رېئالىزم تارىخى، ئارىلىقتىكى ھەرقايسى يازغۇچىلارنىڭ ھەر خىل ئەسەرلىرىدىكى ژانىر ئۇسلۇبى ناھايىتى سەزگۈرلۈك بىلەن ئانالىز قىلىنغان. بۇ ئىلمىي نەتىجىلەر ئاللىقاچان شەكىللىنىپ بولغان مىللەتچىلىكنىڭ قەپەسىنى بۇزۇپ تاشلاپ، غەرب مەدەنىيىتىنىڭ بىرلىككە كەلگەن بىر پۈتۈن گەۋدە ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ كىلاسسىك مەدەنىيەت ۋە ئوتتۇرا ئەسىردىكى خىرىستىيان دىنىي ئەقىدىلىرىنىڭ مول مىراسلىرىغا ۋارىسلىق قىلغانلىقىنى كىشىلەرگە قايىل قىلارلىق دەرىجىدە ئىسپاتلاپ بەردى.[18]

دېمەك، بىر ئۇنىۋېرسال ئەدەبىيات تارىخىنى، مىللەت چېگراسىدىن ھالقىغان بىر ئەدەبىيات تارىخىنى چوقۇم قايتىدىن يېزىپ چىقىش زۆرۈر. سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنى مۇشۇ مەنىدىن چىقىپ تۇرۇپ تەتقىق قىلغاندا، تەتقىقاتچىلارغا كۆپ خىل تىل ئۆگىنىش جەھەتتە

ئېغىرمۇ يۇقىرى تەلەپ قويۇلىدۇ. ئۇ تەتقىقاتچىلاردىن نەزەر دائىرىسىنى كېڭەيتىشنى، يۇرت ـ مەھەللە ۋە يەرلىك ھېسسىياتلاردىن ئامال بار خالىي بولۇشنى تەلەپ قىلىدۇ، بۇنداق قىلىش ھەرگىزمۇ ئاسان ئەمەس. ھالبۇكى، ئەدەبىيات بىر مەنبەلىك بولىدۇ، خۇددى سەنئەت بىلەن ئادىمىيلىك بىر مەنبەلىك بولغاندەك. ئەدەبىيات تارىخىنى مۇشۇ چۇشەنچە بويىچە تەتقىق قىلغاندا ئاندىن ياخشى نەتىجىگە ئېرىشكىلى بولىدۇ.

مۇشۇنداق چوڭ دائىرىدە ـ ئەمەلىيەتتە، پۈتكۈل ئەدەبىيات تارىخىدا ـ بەزىدە تىلشۇناسلىقتىكى ئۇسۇللارغا ئوخشىشىپ كېتىدىغان گۇرۇپپىلاش ئۇسۇللىرىمۇ كۆرۈلۈپ قالىدۇ. كۆپرەك كۆرۈلىدىغىنى ياۋروپادىكى ئۇچ چوڭ تىل سىستېمىسى، يەنى، گېرمان تىلى ئەدەبىياتى، لاتىن تىلى ئەدەبىياتى ۋە ئىسلاۋىيان تىلى ئەدەبىياتى بويىچە بۆلۈش ئۇسۇلىدۇر. بوتىرۇبكتىن تارتىپ ئولىسكى(L . Olschki) غىچە لاتىن تىلى ئەدەبىياتىنى ئوتتۇرا ئەسىرگىچىلا داۋاملاشقان دەپ پېزىشقا ئۇرۇنغان، ئالىملارمۇ لاتىن تىلىغا تەۋە ھەرخىل ئەدەبىياتلارنى دائىم ئۆزئارا زىچ مۇناسىۋەتلەر نۇقتىسىدىن چىقىپ تەتقىق قىلغان.[19] گېرمان تىلى ئەدەبىياتىنى سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلى بىلەن تەتقىق قىلغۇچىلار ئادەتتە دائىم ئوتتۇرا ئەسىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىلى بىلەنلا چەكلىنىپ قالغان، ئەينى چاغدا كىشىلەر ئومۇمىي مەدەنىيەت ئىچىدە نۇرغۇن ئوخشاشلىقلارنىڭ بارلىقىنىمۇ خېلى روشەن ھېس قىلغان.[20] پولشالىق ئالىملار ئىزچىل قارشى تۇرۇپ كەلگەن بولسىمۇ، ئەمما، سلاۋىيان تىلى سىستېمىسىدىكى تىللارنىڭ قانداشلىق مۇناسىۋىتى، ھەممىسگە ئورتاق بولغان ۋەزىن ئەنئەنىسى ۋە ۋەزىن شەكلى جەھەتتىكى ئورتاق ئەنئەنە قاتارلىقلار قوشۇلۇپ قارىماققا يەنىلا ھەممىسگە ئورتاق بولغان بىر ئىسلاۋىيان تىلى ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىنى ھاسىل قىلغان.[21]

باش تېما ۋە شەكىل، ئۇسلۇب ۋە ئەدەبىيات تۇرلىرىنىڭ تارىخى ئېنىقكى بىر خەلقئارالىق تارىخ. بىزنىڭ كۆپلىگەن ئەدەبىيات تۇرلىرىمىز قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە قەدىمكى رىم ئەدەبىياتىدىن داۋاملىشىپ كەلگەن بولسىمۇ، بىراق ئۇلار ئوتتۇرا ئەسىردە خېلى

زور ئۆزگەرتىش ۋە تولۇقلاشنى باشتىن كەچۈرگەن. ھەتتا، ۋەزىنشۇ-ناسلىق تارىخى گەرچە ھەربىر خىل تىل سىستېمىسى بىلەن زىچ مۇ-ناسىۋەتلىك بولسىمۇ، ئەمما، ئۇ يەنىلا خەلقئارالىققا ئىگە. ئۇنىڭدىن باشقا، ھازىرقى ياۋروپادىكى ئۇلۇغ ئەدەبىيات ھەربىرىدىكى ۋە ئۇس-لۇبلىرى (ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئۇس-لۇب، باروكچە سەنئەت ئۇسلۇبى، يېڭى كىلاسسىزم، رومانتىزم، رېئا-لىزم، سىمۋولىزم قاتارلىقلار) مىللەت چېگراسىدىن زور دەرىجىدە ھالقىپ كەتتى، گەرچە، بۇ ئۇسلۇبلارنىڭ ھەرقايسى مىللەتلەردىكى نەتىجىلىرى زور دەرىجىدە پەرقلەنسىمۇ،[9] ئۇلارنىڭ جۇغراپىيەلىك تارقىلىشىمۇ ئوخشىماسلىقى مۇمكىن، مەسىلەن، ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرى ئۇسلۇبى پولشاغا سىڭىپ كىرگەن، بىراق، رۇسىيە ياكى بوسنىيەگە تارقىلالمىغان، باروكچە سەنئەت ئۇسلۇبى ئوكرائىنانى ئۆز ئىچىگە ئالغان پۈتكۈل شەرقىي ياۋروپاغا تارقالغان، بىراق، رۇسىيە زېمىنىغا ئاساسەن تەسىر كۆرسىتەلمە-گەن. ئۇلارنىڭ ئوتتۇرىسىدا ۋاقىت تەرتىپى جەھەتتىمۇ ئىنتايىن چوڭ پەرق مەۋجۇت: باروكچە سەنئەت ئۇسلۇبى شەرقىي ياۋروپادىكى دېھقانلار مەدەنىيىتىدە تاكى 18 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىغىچە ساقلىنىپ كەلگەن، ئەمما، ئەينى چاغدا غەرب ئەللىرى ئاقارتىش ھەرىكىتىنى باشتىن كەچۈرۈپ بولغان، ۋەھاكازالار. يىغىپ ئېيتقاندا، 19 ـ ئە-سىرنىڭ ئالىملىرى تىل جەھەتتىكى توسالغۇنىڭ مۇھىملىقىنى ھەددىدىن زىيادە كۆپتۈرۈۋەتكەن.

بۇ خىل تەكىتلەش بىلەن رومانتىزملىق (كۆپىنچىسى تىل جە-ھەتتە) مىللەتچىلىك ۋە ھازىرقى تەشكىلىي سىستېمىغا ئىگە ئەدەبى-يات تارىخىنىڭ باش كۆتۈرۈشى ئوتتۇرىسىدا ئىنتايىن زىچ مۇناسىۋەت بار. بۇ خىل ئەھۋال ھازىرمۇ مەۋجۇت، چۈنكى، ئەدەبىيات دەرسى ئۆ-تۈش بىلەن تىل دەرسى ئۆتۈش ئەمەلىيەتتە ئوخشاش بىر ئىش، بولۇپ-مۇ ئامېرىكىدا شۇنداق. بۇ خىل ئەھۋال ئامېرىكىدىكى ئەنگلىيە، گېرمانىيە ۋە فىرانسىيە ئەدەبىياتى تەتقىقاتچىلىرى ئارىسىدىكى ئۆز-ئارا ئۇچرىشىشنىڭ ئىنتايىن كەمچىل بولۇشىنى كەلتۈرۈپ چىقار-دى. ئۇلارنىڭ ھەممىسى بىر ـ بىرىنىڭكىگە پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان

ئالاھىدىلىكلەرگە ئىگە بولۇپ، ھەرقايسىسى ئوخشاش بولمىغان ئۇ-سۇللارنى قوللىنىدۇ. شۇنىڭدەك، بۇ خىل ئايرىمچىلىق ـ بۆلۈ-نۈشنىڭ بىر قىسمىدىن ھەقىقەتەنمۇ ساقلانغىلى بولمايدۇ، چۈنكى، كۆپىنچە ئادەملەر بىرلا خىل تىل مۇھىتىدا ياشايدۇ؛ بىراق، ئەدەبىيات تۇغرىسىدىكى مەسىلىلەرنى ئەگەر بىرلاخىل تىل بىلەن مۇھاكىمە قىلساق ھەم شۇ ئارقىلىق بۇ خىل مۇھاكىمىنى ئاشۇ تىل بىلەن يە-زىپ چىقىلغان ئەسەرلەر ۋە ماتېرىياللار بىلەنلا چەكلەپ قويساق، نا-ھايىتى بىمەنە بىر نەتىجە كېلىپ چىقىشى مۇمكىن. بەدىئىي ئۇس-لۇب، ۋەزىن، ھەتتا ئەدەبىيات تۈرلىرى ھەققىدىكى بەزى مەسىلىلەر-دە، ياۋروپا ئەدەبىياتىدىكى تىل پەرقى ئىنتايىن مۇھىم بولسىمۇ، لېكىن شۇنىسى ناھايىتى ئېنىقكى، تەنقىدىي ئىدىيەنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئىدىيە تارىخىدىكى كۆپلىگەن مەسىلىلەرگە نىسبەتەن ئېيت-قاندا، بۇ خىل پەرق پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ؛ ئوخشاش خاراكتېردىكى ماتېرىياللار ئىچىدىن تۇغرا كەسمە يۇزنى يۇلۇپ ئېلىش سۈنئىي مەشغۇلات بولۇپ، ئۇ ئوخشاش بولمىغان مىللەتلەر ئىدېئولوگىيەسى-نىڭ ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىشىدىن ھاسىل بولغان ئىدىيە تارىخىنى بىرخىل يىزىق بىلەن (ئىنگلىزچە، گېرمانچە ياكى فىرانسۇزچە) يە-زىپ چىقىشنىڭ پەقەتلا بىر تاسادىپىي ئەھۋال ئىكەنلىكىنى چۈشەن-دۈرىدۇ. مەلۇم بىر دۆلەتنىڭ يەرلىك تىلىغا ھەددىدىن زىيادە دىققەت قىلىش ئوتتۇرا قەدىمكى زامان ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلىشقا ئىنتا-يىن زىيانلىق، چۈنكى، ئوتتۇرا قەدىمكى زامانلا، لاتىن تىلى ياۋروپا-دىكى ئەڭ مۇھىم ئەدەبىيات تىلى ئىدى، ياۋروپا بولسا ئەقلىي پائالە-يىتتە باغلىنىشى ئىنتايىن قويۇق بولغان بىر پۈتۈن گەۋدە ھېسابلە-نىتتى. ئەنگلىيەنىڭ ئوتتۇرا قەدىمكى دەۋر ئەدەبىيات تارىخىدا ئەگەر كۆپلىگەن لاتىن يېزىقى ۋە ئانگلو ـ نورماندى يېزىقىدىكى ئەسەرلە-گە سەل قارالسا، ئۇ ھالدا ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ ئەھۋالىنى ھەمدە ئۇنىڭ ئومۇمىي مەدەنىيىتىنى مۇھاكىمە قىلغاندا كىشىلەردە بىر خىل ساختا تونۇش پەيدا بولماي قالمايدۇ.

سېلىشتۇرما ئەدەبىياتنى تەۋسىيە قىلىشتىن ھەرگىزمۇ «ھەر-قايسى مىللەتلەر ئەدەبىياتنى تەتقىق قىلىشنىڭ ئانچە بەك زۆرۈر-

يىتى يوق» دېگەن مەنە چىقمايدۇ. ئەمەلىيەتتە، دەل «ئەدەبىياتنىڭ مىللىيلىكى» ۋە ھەرقايسى مىللەتلەرنىڭ بۇ ئومۇمىي ئەدەبىيات تەرەققىياتىغا قوشقان ئالاھىدە تۆھپىسى سېلىشتۇرما ئەدەبىياتتىكى يادرولۇق مەسىلە دەپ قارىلىشى كېرەك. بۇ مەسىلە ئېنىق نەزەرىيە ئارقىلىق چوڭقۇر تەتقىق قىلىنمايلا قالماستىن، بەلكى مىللەتچىلىك ھېسسىياتى ۋە ئىرق نەزەرىيەسى تەرىپىدىن مۇجمەللەشتۇرۇۋېتىلىدى. ئەگەر، ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ ئومۇمىي ئەدەبىياتقا بولغان ئەھمىيىتىنى نەزەرگە ئېلىنمىسا (بۇ بىر جەلپكار نۇقتا)، ئۇنداقتا ئۇ قاراش جەھەتتىكى ئۆزگىرىشنى، ھەتتا ئاساسلىق يازغۇچىلارغا بولغان باھانىڭ ئۆزگىرىپ كېتىشىنى كەلتۈرۈپ چىقىرىشى مۇمكىن. ھەربىر مىللەتنىڭ ئەدەبىياتىنىڭ ئىچكى قىسمىدا مۇشۇنىڭغا ئوخشاش مەسىلىلەر مەۋجۇت، يەنى، ھەرقايسى رايونلار ئەدەبىياتى ۋە ھەرقايسى شەھەرلەر ئەدەبىياتىنىڭ پۈتكۈل مىللەت ئەدەبىياتىغا قوشقان ھەقىقىي تۆھپىسىنى قانداق باھالاش كېرەك دېگەنگە ئوخشاش مەسىلىلەر ھەربىر مىللەتنىڭ ئەدەبىياتىدا ئوخشاشلا مەۋجۇت. نادلېر (J. Nadler) «مەن گېرمانىيەدىكى ھەربىر قەبىلە ۋە رايونلارنىڭ ئۆزگىچىلىكىنى ھەمدە ئۇلارنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئىپادىسىنى ئېنىق ئايرىيالايمەن» دەۋالغان، بۇنىڭغا ئوخشاش ئاشۇرۇۋېتىلگەن نەزەرىيەلەر بىزنى بۇگۈنگە قەدەر ھەرقانداق پاكىت ۋە ھەرقانداق تەرتىپلىك ئۇسۇللار ئارقىلىق تەكشۈرۈش ۋە تەتقىقات ئېلىپ بېرىلمىغان مەسىلىلەر توغرۇلۇق ئەستايىدىل ئويلىنىپ كۆرۈشتىن يالتايتىپ قويماسلىقى كېرەك.[9] كۆپلىگەن ماقالىلەردە يېڭى ئىنگلاند، ئوتتۇرا غەربىي رايون ۋە جەنۇبنىڭ ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدىكى رولى ھەققىدە سۆزلەنگەن، نۇرغۇنلىغان ماقالىلەر، مۇھاكىمىلەر يۈرتۇازلىق تۇسى ئالغان بولسىمۇ، بىراق، ئۇلاردا ئىپادىلەنگىنى پەقەتلا سەمىمىي ئۇمىد، شۇ يەرلىكلەرنىڭ غۇرۇرى ھەمدە ھاكىمۇتلەقلىكە بولغان نارازىلىقى، خالاس؛ ھەرقانداق ئوبيېكتىپ تەھلىلدە يازغۇچىنىڭ دۆلەت تەۋەلىكى، ئەسەرنىڭ ئىجاد قىلىنغان جايى، دەۋر ئارقا كۆرۈنۈشى قاتارلىق ئىجتىمائىي مەسىلىلەر ھەمدە تەبىئىي مۇھىتنىڭ ئەمەلىي تەسىرى، ئەدەبىيات ئەنئەنىسى، ئەدەبىيات ئۇس-

لۇبى قاتارلىق مەسىلىلەر چوقۇم پەرقلەندۇرۇلۇشى كېرەك.

ئەگەر بىز ئوخشاش بىرخىل تىلدىكى ئەدەبىياتنى ئوخشاش بولمىغان مىللەتلەرنىڭ ئەدەبىياتى دەپ قارىساق (خۇددى ئامېرىكا بىلەن ھازىرقى ئېرلاندىيە ئەدەبىياتىنى پەرقلەندۇرگەندەك) ئۇنداقتا، «مىللەت چېگرالىرى» مەسىلىسى تېخىمۇ بەك مۇرەككەپلىشىپ كېتىدۇ. نېمە ئۈچۈن گولدسمىت (O. Gddsmith)، سىتېرن(L. Sterne) ۋە شېرىدىن (R. B. sheriden) قاتارلىقلار ئېرلاندىيە ئەدەبىياتىغا تەۋە بولماي، ئەكسىچە، پېتىز بىلەن جويس ئېرلاندىيە ئەدەبىياتىغا تەۋە بولۇپ قالىدۇ؟ بۇنىڭغا ئوخشاش مەسىلىلەرگە چوقۇم جاۋاب بېرىش كېرەك. مۇستەقىل ھالدىكى بېلگىيە ئەدەبىياتى، شۋېيتسارىيە ئەدەبىياتى ۋە ئاۋستىرىيە ئەدەبىياتى بارمۇ - يوق؟ ئامېرىكىدا يېزىلغان ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ قاچاندىن باشلاپ «ئەنگلىيە مۇستەملىكىسى» ئەدەبىياتىغا تەۋە بولماي بىر مۇستەقىل مىللىي ئەدەبىياتقا ئايلىنىپ قالغانلىقىنى بېكىتىش ھەرگىزمۇ ئاسان ئىش ئەمەس. بۇنىڭدا سىياسىي مۇستەقىللىقتىن ئىبارەت مۇشۇ ئەمەلىيەتكىلا ئاساسلىنىش كېرەكمۇ، ياكى يازغۇچىنىڭ مىللىي ئېڭىغا ئاساسلىنىش كېرەكمۇ، ياكى بولمىسا، شۇ ئەسەردىكى مىللىي تېمىغا ۋە يەرلىك ئالاھىدىلىككە ئاساسلىنىش كېرەكمۇ، ۋە ياكى بۇنى شۇ ئەسەردە ئېنىق ئىپادىلەنگەن مىللىي ئۇسلۇبقا ئاساسەن بېكىتىش كېرەكمۇ؟

بىز بۇ مەسىلىلەرگە ئېنىق جاۋاب بەرگەن ۋاقتىمىزدىلا، ئاندىن مىللەتلەرنىڭ ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىشتا پەقەت جۇغراپىيەلىك پەرق ياكى تىل پەرقىگىلا ئېسىلىۋېلىشتىن ساقلىنالايمىز، ھەربىر مىللەت ئەدەبىياتىنىڭ قانداق قىلىپ ياۋروپا ئەنئەنىسىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلىنالىغانلىقىنى توغرا تەھلىل قىلالايمىز. دۇنياۋى ئەدەبىيات بىلەن مىللەتلەر ئەدەبىياتى ئۆزئارا باغلىنىشلىق بولىدۇ ھەم بىر - بىرىنى شەرھلەيدۇ. ياۋروپادا ئومۇملاشقان ئۆرپ - ئادەتلەر ئۇنىڭدىكى ھەربىر دۆلەتتە ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكنى ئىپادىلەيدۇ: ھەربىر دۆلەتتە سىرتقا مەدەنىيەت تارقىتىدىغان بىر مەركەز بولىدۇ، ھەربىر مىللەتتىكى ئۆز ئالدىغا مۇستەقىل ئىش تۇتىدىغان ئەربابلار ئۆز مىللىتىنىڭ ئەنئەنىسىنى باشقا مىللەتلەرنىڭ ئەنئەنىسىدىن

ئايرىپ تۇرىدۇ. بۇ خىل ئەنئەنىنىڭ ياكى باشقا خىل ئەنئەنىنىڭ دۇنيا مەدەنىيىتىگە قوشقان ھەقىقىي تۆھپىسىنى بايان قىلىپ بې-رىشنىڭ ئۆزىلا پۈتكۈل ئەدەبىيات تارىخىدىكى بىلمۇۋىلىشقا ئەرزىيدە-غان نۇرغۇن نەرسىلەرنى چۈشەنگەنلىك بىلەن باراۋەر بولىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① بالدىنسپېرگىر: «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات: نامى ۋە ماھىيىتى» («سې-لىشتۇرما ئەدەبىيات ژۇرنىلى»غا بېسىلغان، 1921 - يىلى، 1 - سان 1 - ، 29 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

② ف. س. گىرىن: «كىچىك قەدەملىك تانسا» (لوندون، 1935 - يىل).

③ خ. تومان «قەدىمكى ئۇرۇقداشلىق جەمئىيىتىنىڭ كۇلتۇرى» (يېنا، 1921 - يىلى).

④ ج. شىكىنىڭ «ھاملىتچە ھېكايىلەرنىڭ ئومۇمىي توپلىمى» (بەش تومۇق نۇسخىسى، بېرلىن، 1912 ~ 1938 - يىللىرى)، دۇنيادىكى ھەرقايسى دۆلەت-لەردىن يىغىلغان ئوخشىشىپ كېتىدىغان ھېكايىلەر، شېكسپىر تەتقىقاتى بە-لەن ئالاقىسىز.

⑤ بۇ 19 - ئەسىرنىڭ 70 - يىللىرىدىكى ئا. ن. ۋېسىلوۋىسكىينىڭ ئە-سەرلىرىدىكى، كېيىنكى چاغلاردىكى ج. پىروپكانىڭ رۇسىيە چۆچەكلىرىنى مۇھاكىمە قىلغان ئەسىرىدىكى ھەمدە گ. گېيىخاننىڭ يۇگوسلاۋىيە ئېپوسلىرى ھەققىدىكى بەزى ئەسەرلىرىدىكى قاراشلار بىلەن ئۆزئارا ئوخشاش.

⑥ پ. بوگېتىلىف ۋە ر. ياكوبسون: «خەلق چۆچەكلىرى: بىر ئالاھىدە ئە-جادىيەت شەكلى»، (ئۇدلېج، [گوللاندىيە]، 1929 - يىلى، 900 - 913 - بەتلەر) گە قارالسۇن. بۇ ماقالە خەلق ئېغىز ئەدەبىياتى بىلەن ئالىي ئەدەبىياتنىڭ پەر-قىنى چەكتىن ئاشۇرۇپراق تەكىتلىگەن.

⑦ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان ماتېرىياللار تىزىملىكىگە قارالسۇن.

⑧ ئوسىن 3 - ئەسىرنىڭ ئالدى - كەينىدىكى جاھانگەشتى شائىر، ئاساس-لىقى ئېرلاندىيە، شوتلاندىيە قاتارلىق جايلاردا پائالىيەت ئېلىپ بارغان دەپ رىۋايەت قىلىنىدۇ. 18 - ئەسىرنىڭ 60 - يىللىرىدا ماكفېرسون بىر يۇرۇش شېئىرلىرىنى نەشر قىلدۇرۇپ، «ئوسىن توپلىمى» دەپ ئاتىدى. بۇنىڭ بىلەن بىر مەزگىللىك زىلزىلە پەيدا قىلدى. لېكىن كېيىن ئىلىم ئەھلىلىرى ماك-فېرسون ئوسىننىڭ نامىدا يازغان ئەسەرلەر دەپ ھۆكۈم قىلدى. بۇ شېئىرلىرى ئەسەرلەر ئۇسلۇب جەھەتتىن غەمكىن، رومانتىك بولۇپ، تەبىئەتكە بولغان تەل-

ھۇنۇشنى ئىپادىلىگەن، ياۋروپانىڭ ئاز بولمىغان شائىرلىرىغا تەسىر كۆرسە-تكەن. تۆۋەندە دېيىلگەن ئوسىنچە ئۇسلۇبنىڭ شۇنى كۆرسىتىدۇ، ئالتىنچى بار-لىققا يەنە ماكفېرسوننىڭ ئوسىننىڭ نامىدا ئەسەر يازغانلىقى توغرىسىدا توخ-تىلىمىز.

⑨ ب. كىروسىنىڭ: «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات»، («ئېستېتىكا مەسىلىلە-رى»، پارىژ، 1910 - يىلى، 73 - ، 79 - بەتلىرىگە قارالسۇن)؛ ر. ۋېلېكىنىڭ «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات كىرىزىسى» («خەلقئارا سېلىشتۇرما ئەدەبىيات جەمئى-يىتىنىڭ ئىككىنچى قېتىملىق يىغىنى ماقالىلەر توپلىمى» غا بېسىلغان، فە-رىدرىخ تۇزگەن، چېركاۋ تېغى، بىرىنچى سان، 1959 - يىلى، 149 - ، 159 - بەتلىرى) گە قارالسۇن.

⑩ گىيوتى: «ئېرىكمان بىلەن سۆھبەت» (1829 - يىلى، 1 - ئاينىڭ 31 - كۈنى)، «سەنئەت ۋە ئۇزاق قەدىمكى زامان» (1827 - يىلى)، «خاتىرە نەشرى» (38 - تۇم، 97 - بەت) گە قارالسۇن.

⑪ ۋان تىگىم: «ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئۇنىۋېرساللىق: سېلىشتۇرما ئەدە-بىيات ۋە ئومۇمىي ئەدەبىيات» («ئۇنىۋېرسال تارىخىي ژۇرنال» غا بېسىلغان، 1921 - يىلى، 1 — 27 - بەتلىرىگە قارالسۇن). ر. پېشنىڭ «ئومۇمىي ئەدەبى-يات» («ئېستېتىكا ژۇرنىلى»، 28 - سان، 254 — 260 - بەتلىرىگە قارالسۇن).

⑫ ئا. ۋ. شلېگېل: «تىياتىر سەنئىتى ۋە ئەدەبىيات» (ئوچ تومۇق نەشرى، ھېيدېلبېرگ، 1809 ~ 1811 - يىللىرى) ف. شلېگېل «كونا - يېڭى ئەدە-بىيات تارىخى»، (ۋىيېننا 1815 - يىلى)؛ بوتېرۋېك: «شېئىر تارىخى ۋە 13 - ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى ئېغىز ئەدەبىياتى ماتېرىياللىرى» (13 تومۇق نەشرى، گوتىنگېن، 1801 ~ 1819 - يىللىرى) س. سىسموندى: «جەنۇبىي ياۋروپا ئەدە-بىياتى» (تۆت تومۇق نەشرى، پارىژ، 1813 - يىلى)؛ خ. ھەلىم «15 ~ 17 - ئەسىرلەردىكى ئەدەبىياتقا مۇقەددىمە» (تۆت تومۇق نەشرى، لوندون، 1836 — 1839 - يىللىرى) گە قارالسۇن.

⑬ گېرمانىيەدە 1860 - يىلى «ئىنسانىيەت پسىخولوگىيەسى ژۇرنىلى» نى تەسىس قىلغان خ. ستەنتېر تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنى ئاڭ ئاۋۇال ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا سىستېمىلىق تەتبىقلىغان؛ رۇسىيەدە ۋېسىلوۋىسكىي «تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسى پوئېتىكىسى» ھەققىدە ئەتراپلىق مۇھاكىمە ئېلىپ بارغان، ئۇ ستەنتېرنىڭ ئوقۇغۇچىسى؛ فىرانسىيەدىمۇ تەدرىجىي تە-رەققىيات نەزەرىيەسى ئىدىيەسى ناھايىتى كۆرۈنەرلىك بولغان، مەسىلەن ئى. مىللېرنىڭ «كومېدىيە تارىخى» (ئىككى تومۇق نەشرى، 1864 - يىلى) تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنىڭ قاراشلىرىنى قوللانغان، بىرۇنتېر تەدرىجىي تەرەق-

قىيات نەزەريەسىنى يېقىنقى زامان ئەدەبىياتىغا ئىشلەتكەن. ئەنگلىيەلىك ج. ئا. سىمىندزمۇ شۇنداق قىلغان (پايدىلانغان ماتېرىياللار تىزىملىكىنىڭ 19 - باب 4 - پاراگرافىغا قارالسۇن).

⑭ «ياۋروپا ئەدەبىياتى ۋە لاتىن ئوتتۇرا ئەسىرى» (بون، 1948 - يىلى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمە نۇسخىسى، نيۇيورك، 1953 - يىلى)؛ «تەقلىد ھەققىدە: غەرب ئەدەبىياتىدىكى رېئاللىقنى تەسۋىرلەش ئۇسۇللىرى» (بون، 1946 - يىلى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، پىرىنسېتون، 1953 - يىلى)؛ ر. ۋېلېكنىڭ «كىنيون ئوبزورلىرى»، 16 - سان، 1954 - يىلى، 279 ~ 307 - بەتلەردىكى مۇشۇ كىتابقا بېرىلگەن باھاسىغا ھەمدە ى. ئورباخنىڭ «يەنە تەقلىد ھەققىدە» دېگەن مۇھاكىمە ماقالىسى («رومان تىل سىستېمىسى تەتقىقاتى»، 65 - سان، 1953 - يىلى، 1 ــ 18 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑮ ل. ئولسكى «ئوتتۇرا ئەسىردىكى رومانتىزملىق ئەدەبىيات» (ۋېرپاك - پوتسدام، 1928 - يىلى؛ ۋالزېلنىڭ «ئەدەبىيات تەتقىقاتى قوللانمىسى» غا كىرگۈزۈلگەن).

⑯ ئا. خۇسلېرنىڭ «قەدىمكى گېرمان شېئىرلىرى» (ۋېرپاك - پوتسدام، 1923 - يىلى) غا قارالسۇن، بۇمۇ ۋالزېلنىڭ «قوللانمىسى» غا كىرگۈزۈلگەن. بۇ پاراگراف قالتىس يېزىلغان.

⑰ ماچالنىڭ «ئىسلاۋيان ئەدەبىياتى» (ئۇچ تومлуق نەشرى، پىراگا، 1922 ~ 1929 - يىللىرى). بۇ كىتاب پۈتكۈل ئىسلاۋيان ئەدەبىياتى تارىخىدىكى ئەڭ يېڭى سىناق. «ئىسلاۋيان ئوبزورلىرى»نىڭ تۇنجى تومىدا ئىسلاۋيان سېلىشتۇرما ئەدەبىياتىنى بەرپا قىلىش مۇمكىنچىلىكى توغرىسىدا توختالغان. ر. ياكوبسوننىڭ « سېلىشتۇرما ئىسلاۋيان ئەدەبىياتىنىڭ يادروسى» (خ. لەنت تۇزگەن «خارۋارد ئىسلاۋيان تەتقىقاتى» غا كىرگۈزۈلگەن، بىرىنچى تومى، 1 ~ 71 - بەتلەر) ناملىق ماقالىسى ئىسلاۋيان ئەدەبىياتىنىڭ ئورتاقلىقىغا ئىگە ئىكەنلىكىنى كۆچلۈك پاكىت بىلەن تەمىن ئەتتى. د. شېچفۇسكىنىڭ «سېلىشتۇرما ئىسلاۋيان ئەدەبىياتى تېزىسى» (بوستون، 1952 - يىلى) دا ئوخشاش مۇھاكىمە ئېلىپ بېرىلغان.

⑱ لاۋجوينىڭ «رومانتىزمنى پەرقلەندۈرۈش توغرىسىدا مۇھاكىمە»، («ھازىرقى زامان تىللىرى جەمئىيىتى ژۇرنىلىغا بېسىلغان، 29 - سان، 1924 - يىلى، 229 ~ 253 - بەتلەر، «ئىدىيە تارىخى ماقالىلەر توپلىمى»غا كىرگۈزۈلگەن، بالتىمور، 1948 - يىلى، 228 ~ 253 - بەتلەر)؛ خ. پېيرىنىڭ «فرانسىيە - نىڭ كىلاسسىزمى» (نيۇيورك، 1942 - يىلى) دېگەن كىتابىدا بار كۆچى بىلەن فرانسىيە كىلاسسىزمى بىلەن يېڭى كىلاسسىزمنىڭ پەرقىنى ئېنىق ئايدىڭلاشتۇرغان. پانوفسكى «ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ۋە قەدىمكى تىرىلدۈرۈش» («كىنيون ئوبزورلىرى». 6 - سان، 1944 - يىلى، 201 - 236 - بەتلەر)، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇقۇمىنى قوۋۇۋتلىگەن.

⑲ ج. نادلىر «گېرمان تىلى سىستېمىسى ۋە گېرمانىيەنىڭ يەرلىك ئەدەبىيات تارىخى» (ئۇچ تومлуق نەشرى، ھېگىنسبۇرگ، 1912 ~ 1918 - يىللىرى؛ تۇنجى نەشرىدە «تېۋتونلارنىڭ ئەدەبىيات تارىخى» دەپ ئۆزگەرتىلگەن. ئۇچ تومлуق نەشرى، بېرلىن، 1938 ~ 1940 - يىللار)، «بېرلىنلىقلارنىڭ رومانتىكىسى» (بېرلىن، 1921 - يىلى)، «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ مېتودولوگىيەسى»، («رونفولىيان»، 12 - سان، 1914 - يىلى، 1 - 63 - بەتلەر)؛ خ. گامبېل «شېئىر ۋە مىللىيلىك» («ئەدەبىيات پەلسەپىسى» گە كىرگۈزۈلگەن، بېرلىن، 1930 - يىلى، 43 ~ 49 - بەتلەر، لېكىن بۇ ماقالىنىڭ چۈشەندۈرۈشلىرى مۇجمەل).

ئەككەنچی بۆلۈم

دەسلەپكی خىزمەت

ئالتىنچى باب

ئاساسىنىڭ تۈزۈلۈشى ۋە بەلگىلىنىشى

ئىلمىي تەتقىقاتنىڭ بىرىنچى قەدىمى تەتقىقات ماتېرىياللىرىنى توپلاش، ۋاقىتنىڭ تەسىرىنى ئاستا ـ ئاستا نەزەردىن ساقىت قىلىش، ۋېتىپ، ئەسەرنىڭ ئاپتورىنى، ئەسەرنىڭ راست ـ يالغانلىقىنى ۋە ئىجاد قىلىنغان ۋاقتىنى دەللىلەشتۈر. كۆپلىگەن ئالىملار نۇرغۇن زېھنى ۋە ۋاقىتنى سەرپ قىلىپ بۇ مەسىلىلەرنى ھەل قىلغان؛ شۇنداق بولسىمۇ، ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرى بۇ تىرىشچانلىقلارنىڭ پەقەتلا ئەڭ ئاخىرقى تەتقىقات خىزمىتىنىڭ باشلىنىشى ئىكەنلىكىنى چوقۇم تونۇپ يېتىشى كېرەك. بۇ تەييارلىق خىزمەتلىرىنىڭ باشلىنىشى تولىمۇ مۇھىمدۇر، چۈنكى، بۇ خىزمەتلەر كەم بولسا، ئەسەرگە قارىتا تەنقىدىي خاراكتېرلىك تەھلىل ئېلىپ بېرىش ۋە ئۇنىڭ تارىخىي جەھەتتىن تونۇش داۋامىدا ئۇچرىغان نۇرغۇن قىيىنچىلىقلارنى ھەل قىلىش تەس بولۇپ قالىدۇ. يېرىمى دېگۈدەك ئۇنتۇلۇپ كەتكەن ئەدەبىيات ئەنئەنىلىرىدە، مەسىلەن، ئانگلو ـ ساكسون ئەدەبىياتى (Anglo – Saxon Literature) ئەنئەنىسىدە ئەھۋال دەل شۇنداق بولغان؛ بىراق، ئەڭ يېڭى ئەدەبىياتنى تەتقىق قىلغۇچىلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، بۇ تەييارلىق خىزمىتىنىڭ مۇھىملىقىنى بەك يۇقىرى مۆلچەرلەپ كەتكىلى بولمايدۇ، چۈنكى، ئۇلار ئەسەرنىڭ يېزىقتىكى مەنىسىگىلا دىققەت قىلىدۇ. بەزىلەر بۇ تەييارلىق خىزمەتلىرىنى ئىلگىرى «ئۆزىنى تەتقىقاتچىدەك كۆرسەتمەنغان ساختا قىياپەت» دېگەندەك ئورۇنسىز گەپلەر بىلەن مەسخىرە قىلغان؛ يەنە بەزىلەر بولسا ئۇنى «بۇ ھەقىقەتەنمۇ توغرا پوزىتسىيە» دەپ ماختىغان. بۇ تەييارلىق خىزمەتلىرىنىڭ تەرتىپچانلىقى ۋە مۇكەممەللىكى ــ مەلۇم مەسىلىلەرنى مۇشۇنىڭغا تايىنىپمۇ ھەل قىلىۋەتكىلى بولمايدۇ ــ قالايمىقان نەرسىلەرنى رەتلىك ھالەتكە كەلتۈرۈشنى ياخشى كۆرىدىغان كىشىلەرگە نىسبەتەن ھەرۋاقىت جەلپ قىلىش كۈچىگە ئىگە؛ بىراق، ئۇلار دائىم ماتېرىياللارنى توپلاش ۋە رەتلەشكە ھەددىدىن زىيادە بېرىلىپ كەتكەنلىكى ئۈچۈن، ماتېرىياللاردىن ئېرىشىشكە بولىدىغان ئەڭ ئاخىرقى نەتىجىگە سەل قاراپ قالىدۇ. بۇ خىل تەتقىقات خىزمىتى باشقا تەتقىقات خىزمىتىنىڭ ئورنىنى ئىگىلەپ بىرخىل كەسپىي ۋەزىپىگە ئايلىنىپ قالغان ھەمدە ھەربىر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسىنىڭ زىممىسىگە مەجبۇرىي يۈكلەنگەن چاغدا، ئاندىن ئۇلارنىڭ ئەينىلىشىگە ئۈچرايدۇ. ئەدەبىيات، ھەتتا تارىخ نۇقتىسىدىن قارىغاندا، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئىنچىكىلىك بىلەن تەھرىرلەش، ئەسەردىكى بەزى بۆلەكلەرنى ئەستايىدىل تەكشۈرۈپ بېكىتىش ۋە باھالاشتىن ئىبارەت بۇ ئىككى خىل خىزمەتنى بۇ يەردە ئارتۇقچە مۇھاكىمە قىلىپ ئولتۇرۇشنىڭ پەقەتلا ھاجىتى يوق. ئەگەر مۇھاكىمە قىلىش زۆرۈر دەپ قارالسا، دېمەك، ئۇ پەقەتلا شۇ ئەسەرنىڭ نەشر نۇسخىسىنى تەكشۈرۈپ بېكىتكۈچىلەر ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىدىن باشقا نەرسە ئەمەس. ئىنسانلارنىڭ باشقا ھەرخىل پائالىيەتلىرىگە ئوخشاش، بۇ خىل خىزمەتنىڭ ئۆزىلا ھەمىشە ئۆزىنىڭ خىزمەت نىشانى بولۇپ قالىدۇ.

ئەمما، بۇ دەسلەپكى تەييارلىق خىزمەتلىرىنىڭ ئىچىدىكى ئىككى قاتلامنى چوقۇم پەرقلەندۈرۈۋېلىشىمىز كېرەك. بىرىنچىسى، ئەسەرنىڭ ئەسلىي تېكىستىنى توپلاش ۋە ئۇنى تۈزىتىش؛ ئىككىنچىسى، ئەسەرنىڭ ئىجاد قىلىنغان ۋاقتى، ئۇنىڭ راست ـ يالغانلىقى، ئاپتورى، شېرىك ئاپتورلىرى ۋە قىسقارتىلغان ـ قوشۇلغان يەرلىرىنى دەللىلەش بولۇپ، بۇ خىل خىزمەتلەر ھەمىشە «ئالاھىدە تەكشۈرۈپ بېكىتىش» (higer criticism) دەپ ئاتالماقتا. تازا مۇۋاپىق بولمىغان بۇ ئاتالغۇ «ئىنجىل» تەتقىقاتىدىن كېلىپ چىققان.

بۇ خىزمەتلەرنى بىرنەچچە باسقۇچقا بۆلۈشنىڭ ئۆزىگە خاس ئەھمىيىتى بار. بىرىنچىسى، مەيلى قول يازما نۇسخىسى ياكى باسما نۇسخىسى بولسۇن، ماتېرىياللارنى توپلاش ۋە خۇلاسلەش باسقۇچىدۇر. ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىدا بۇ تۈردىكى خىزمەت ناھايىتى مۇكەممەل تاماملىنىپ بولغان، گەرچە، 20 ـ ئەسىردە «مارگېرىي كېمپ» نىڭ كىتابى» (The book of Magery kemppe)، مەدۇال

(H . Medwall) نىڭ «فۇلگىنس بىلەن لۇكرىس» (and Lucrece Fullgens) ۋە سمارت (C . Smart) نىڭ «ئىيسا ئۇچۇن تەنتەنە» (Rejoice in the camb) دېگەندەك ئەسەرلىرىگە ئوخشاش ناھايىتى ئاز ساندىكى بىر قىسىم مۇھىم ئەسەرلەر بايقالغان ھەم ئەنگلىيەنىڭ سېھرىيەت ئەسەرلىرى ۋە نادىر شېئىرلىرى قاتارىغا كىرگۈزۈلگەن بولسىمۇ[1]، ئەلۋەتتە، شەخسكە ۋە قانۇنغا دائىر ماتېرىياللارنى قېزىپ چىقىش — بۇ ماتېرىياللارنىڭ ھەممىسىنى ئەدەبىيات دەپ چۈشەنمەسلىك بولىدۇ، ھېچبولمىغاندا، ئەنگلىيەدىكى نۇرغۇن يازغۇچىنىڭ ھاياتىنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدۇ — مەڭگۈ تۈگىمەيدىغان بىر خىزمەت. يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بۇيان، خوتسون (L . hotson) نىڭ مارلوۋ (C . marlowe) توغرىسىدىكى ماتېرىيالىنىڭ بايقىلىشى ياكى بوسۋېل (J . Boswell) نىڭ قول يازمىسىنىڭ قايتا بايقىلىشى دېگەندەكلەرنىڭ ھەممىسىنى بۇ يەردە داڭلىق مىسال قاتارىدا كۆرسىتىش كە بولىدۇ.[2] باشقا دۆلەتلەرنىڭ ئەدەبىياتىدا يېڭى نەرسىلەرنى قېزىپ چىقىش مۇمكىنچىلىكى تېخىمۇ زور بولۇشى مۇمكىن، بولۇپمۇ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە ئېنىق باھا بېرىلمىدىغان دۆلەتلەردە تېخىمۇ شۇنداق بولۇشى مۇمكىن.

ئېغىز ئەدەبىياتى تەتقىقاتى ساھەسىدە، ماتېرىيال توپلاشنىڭ ئۆزىگە خاس قىيىنچىلىقى بار. مەسىلەن، ئىپادىلەش ئىقتىدارىغا ئىگە داستانچىلار ياكى مەددالارنى قانداق بايقاش، ئۇلارنى شېئىر ئوقۇش ياكى داستان سۆزلەشكە قانداق ئىلھاملاندۇرۇش، ئۇلارنىڭ ئېيتقانلىرىنى ئاۋاز ئالغۇ ۋە تىلشۇناسلىقتىكى خاتىرىلەش ئۇسۇللىرى ئارقىلىق قانداق خاتىرىلەشلەر دېگەندەكلەر ئادەمدىن خېلىلا كۆچ سەرپ قىلىشنى تەلەپ قىلىدۇ. قول يازما تۇرىدىكى ئەسەرلەرنى توپلىغۇچى چوقۇم بەزى ئەمەلىي مەسىلىلەرگە دۇچ كېلىدۇ، مەسىلەن، ئۆزىنىڭ ئاپتورنىڭ كېيىنكى ئەۋلادلىرى بىلەن بولغان خۇسۇسىي مۇناسىۋىتىنىڭ قويۇق ياكى سۇسلۇقى، ماتېرىيال توپلىغۇچىنىڭ ئىناۋىتى ۋەئىقتىسادىي شارائىت چەكلىمىسى دېگەندەك ئەھۋاللار، يەنە كېلىپ، بۇ جەھەتتە مەلۇم رازۇېدكا ماھارەتلىرىنى ئىشلىتىشكە توغرا كېلىدۇ.[3] بۇنداق ماتېرىيال ئىزدەش خىزمىتىدە ئالاھىدە بىر

لىملەرگە تايانمايمۇ بولمايدۇ، مەسىلەن، خوتسوننىڭ ئېيتقىنىدەك، ئۇنداق ئادەم چوقۇم ئىلزابىت دەۋرىدىكى قانۇن ـ تەرتىپلەرگە ئائىت نۇرغۇن بىلىمدىن خەۋەردار بولۇشى كېرەك، شۇندىلا، ئۇ ئاممىۋى ماتېرىياللارنى خاتىرىلەش ئورگىنىدىكى دۆۋە ـ دۆۋە ماتېرىياللار ئىچىدىن ئۆزىگە كېرەكلىك بولغان ماتېرىياللارنى تاپالايدۇ. كۆپ سانلىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرى ئۆزلىرىگە كېرەكلىك ماتېرىياللارنى كۈتۈپخانىلاردىن تاپالايدىغان بولغاچقا، ئاساسلىق كۈتۈپخانىلار ۋە ئۇلاردىكى كىتابلار مۇندەرىجىسىنى ھەمدە ئايرىم قورال كىتابلار بىلەن پىششىق تونۇشۇۋېلىشنىڭ ئۆزى ھەرخىل نۇقتىدىن ئېيتقاندا، مۇ ھەربىر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسى ئۈچۈن كەم بولسا بولمايدىغان مۇھىم مەشقتۇر.[4]

بىز كىتابلارنىڭ كاتولوگىنى تۇرغۇزۇش ۋە پايدىلىنىش كىتابلىرىنى ئايرىم ـ ئايرىم تۇرلەر بويىچە رەتلەش خىزمەتلىرىنى كۆتۈپخانا خىزمەتچىلىرىگە ۋە كەسپىي كاتولوگچىلارغا قالدۇرساق تاماملىمەن بولاتتى؛ بىراق، ئاشۇ كاتولوگدا ئەكس ئەتتۈرۈلگەن پاكىتلار بىزى چاغلاردا ئۆزگىچە قىممەتكە ئىگە بولۇشى ھەمدە ئەدەبىيات تەتقىقاتى بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولۇپ قېلىشى مۇمكىن. كاتولوگدا خاتىرىلەنگەن بىر ئەسەرنىڭ قايتا بېسىلىش قېتىم سانى ۋە فورماتى ئاشۇ كىتابنىڭ مۇۋەپپەقىيىتىنى ۋە تەسىرىنى چۈشىنىشىمىزگە يار دەم بېرەلەيدۇ، ئەسەرنىڭ ھەرخىل نەشرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى پەرق بولسا بىزنى ئاپتورنىڭ تۇزىتىش كىرگۈزۈش جەريانلىرىنى چۈشىنىش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلىدۇ، بۇ بىزنىڭ بەدىئىي ئەسەرلەرنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە تەدرىجىي تەرەققىيات مەسىلىسىنى ھەل قىلىشىمىزغا تولىمۇ پايدىلىق. «كامبرىج ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتى مۇندەرىجىسى» (Cambridge Bibliography of English Litertature) دېگەندەك ئوخشاش ماھىرلىق بىلەن تۇزۇلگەن كىتابلار مۇندەرىجىسى تەتقىقاتچىلارنى ناھايىتى كەڭرى بىر تەتقىقات دائىرىسى بىلەن تەمىنلەيدۇ؛ گىرىگ (W . W . Greg) نىڭ «ئەنگلىيە تىياتىرلىرى كاتولوگى»، جونسوننىڭ «سىپېنسىر كاتولوگى»، ماكدونالد (H. Macdonald) نىڭ «دىرايدىن كاتولوگى»، گىرىفىس (R . H . Griffith)

نىڭ «ئالپكساندىر پوپ كاتولوگى»[5] گە ئوخشاش مەخسۇس تېمىدىكى كاتولوگلار بولسا بىزنىڭ ئەدەبىياتتىكى نۇرغۇن مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشىمىزغا يارىدەمدە بولالايدۇ. بۇ كاتولوگ بەلكىم باسمىچىلىق تارىخىنى، كىتاب سودىگىرى ۋە نەشر سودىگەرلىرىنىڭ تارىخىنى تەتقىق قىلىشىمىزنى تەلەپ قىلىشى، شۇنداقلا، بېسىش تېخنىكىسى، سۇ باسمىسى (watermarks)، باسما خەت شەكلى ۋە ھەرپ تىزغۇچىلارنىڭ مەشغۇلاتى ھەم تۈپلەشكە ئالاقىدار ئىشلاردىن ئانچە-مۇنچە خەۋەردار بولۇشىمىزنى تەلەپ قىلىشى مۇمكىن. كۇتۇپخانىچىلىق بىلىملىرى ياكى كىتاب چىقىرىش تارىخىغا ئائىت بىلىملەر كىتابنىڭ نەشر قىلىنىش ۋاقتى، نەشر نۇسخىسىنىڭ ھەر خىل تۈرلىرى قاتارلىق ئەدەبىيات تارىخىغا نىسبەتەن ئىنتايىن مۇھىم بولغان مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشتا تولىمۇ زۆرۈردۇر. «مۇھىم نۇقتىلار ئەسكەرتمىسى» خاراكتېرىدىكى كاتولوگلارنى تۈزۈشتە بارلىق تېخنىكا ۋە بىلىملەر ئارقىلىق بىر كىتابنىڭ ئەمەلىي تۈزۈلۈشى ۋە باسما شەكلىنى تەكشۈرۈش ھەم خاتىرىلەشكە تۇغرا كېلىدۇ، شۇڭا، ئۇ «ساناق» خاراكتېرىدىكى كىتابلار كاتولوگىدىن روشەن ھالدا پەرقلىنىدۇ: «ئاتاپ ئۆتۈش» خاراكتېرىدىكى كىتابلار كاتولوگىدا كىتابلارنىڭ ئىسمىلا قاتار تىزىپ قويۇلىدۇ، ئۇنىڭدا ئاشۇ كىتابنىڭ قايسى نەشرى ئىكەنلىكىنى پەرقلەندۈرۈشكە يارىمى تېگىدىغان مەزمۇنلار خاتىرىلەنمىلا كۆپايە.[6]

دەسلەپكى ماتېرىيال توپلاش ۋە ئۇلارنى رەتلەش خىزمەتلىرى پۈتكەندىن كېيىن، تەھرىرلەش خىزمىتى باشلىنىدۇ. تەھرىرلىك بىر قاتار ھالقىلاردىن تەركىب تاپقان مۇرەككەپ خىزمەت بولۇپ، ئۇ ئىزاھلاش ۋە تارىخىي خاراكتېرلىك تەتقىقاتنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بەزى كىتابلارنىڭ نەشر نۇسخىسىنىڭ مۇقەددىمىسى ۋە ئىزاھاتلىرىدا ئىنتايىن مۇھىم تەتقىلەر بار. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، بىر ئەسەرنىڭ ھەربىر نەشرىگە بارلىق ئەدەبىيات تەتقىقاتى خىزمەتلىرى سىڭىپ كەتكەن بولىدۇ. ئەدەبىيات تەتقىقاتى تارىخىدا تۇرلۇك نەشر نۇسخىلىرىنىڭ تەھرىرلىك خىزمىتى ئىنتايىن مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ: ھەربىر نەشر نۇسخىسى بىر بىلىم خەزىنىسى ھېسابلىنىدۇ،

ئۇنى بىر ئاپتور توغرىسىدىكى بارلىق بىلىملەر قوللانمىسى دېيىشكە بولىدۇ، مەسىلەن، روبىنسون (F.N.Robinson) تەھرىرلىگەن چوسىر تولۇق بۇنىڭ يېقىنقى ئەڭ ياخشى بىر مىسالى. بىراق، ئەگەر ئەسەرنىڭ تېكىستى تەھرىرلىكىنىڭ مەركىزىي ئىدىيەسى دەپ بېكىتىلسە، بۇ خىل تەھرىرلىك خىزمىتى نۇرغۇن قىيىنچىلىقلارغا يولۇقىدۇ، بۇ يەردىكى قىيىن مەسىلىنىڭ بىرى نەشر نۇسخىسىنى تەكشۈرۈشتىن ئۆتكۈزۈشتۇر. ئەمەلىيەتتىكى «نەشر نۇسخىسىنى تەكشۈرۈش ئىلمى» يۇكسەك تەرەققىي قىلغان بىر خىل تېخنىكا بولۇپ، ئۇ ناھايىتى ئۇزاق تارىخقا ئىگە، داڭلىق ئەسەرلەرنى ۋە كىلاسسىك ئەسەرلەرنى تەتقىق قىلىشتا تېخىمۇ شۇنداق.[7]

كىلاسسىك ئەسەرلەرنى ياكى ئوتتۇرا ئەسىردىكى قول يازما ئەسەرلەرنى تەھرىرلىگەندە ئۇچرىغان مەسىلىلەر بىلەن باسما ئەسەرلەرنى تەھرىرلىگەندە ئۇچرىغان مەسىلىلەر كەسكىن پەرقلىنىدۇ. قول يازما ماتېرىياللارنى بىر تەرەپ قىلىش، ئالدى بىلەن قەدىمكى يېزىقشۇناسلىق بىلىمىنىڭ بولۇشىنى تەلەپ قىلىدۇ.[8] بۇ ئىلىم قول يازما ماتېرىياللارنىڭ يېزىلغان ۋاقتىنى دەللىلەش جەھەتتە ئىنتايىن ئىنچىكە ئۆلچەملەرنى بەلگىلىگەن، قىسقارتىلغان سۆزلەرنى چۈشەندۈرۈش جەھەتتىمۇ ئۇنىڭ ئۆزىگە خاس ئۇنۇملۇك ئۇسۇللىرى بار. ئالىملار قول يازمىلارنىڭ قايسى دەۋرده، قايسى مۇناستىردىن چىققانلىقىنى دەللىلەش ئۈچۈن ناھايىتى زور زېھنىي كۈچىنى سەرپ قىلغان. بەزى قول يازمىلار ئوتتۇرىسىدىكى ئېنىق مۇناسىۋەتنى ئايدىڭلاشتۇرماقچى بولىدىكەنمىز، بۇنىڭدىمۇ ئىنتايىن مۇرەككەپ مەسىلىلەرگە دۇچ كېلىدىغانلىقىمىز ئېنىق. بۇ جەھەتتىكى تەتقىقاتنى چىڭ تۇتۇپ ئىشلىگەن ۋاقتىمىزدا، ئالدى بىلەن قول يازمىلارنى تۈرگە ئايرىپ چىقىپ، شۇ ئارقىلىق ئۇلارنىڭ ئەسلىي مەنبەسىنى ۋە مۇناسىۋىتىنى دەللىلىشىمىز، ئاندىن، ئۇنى گىرافىلاشتۇرۇپ ئېنىق ئىپادىلەپ چىقىشىمىز كېرەك.[9] يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بۇيان، كېۋىنتىن (D.H.Quentin) بىلەن گىرېگ[10] ناھايىتى ئىنچىكە تۈرگە ئايرىش تېخنىكىسىنى كەشىپ قىلغان ھەمدە بۇ خىل تېخنىكىنى «پەننىي جەھەتتىن ناھايىتى توغرىلىقتا ئىگە» دەپ ئاتىغان. بىراق

باشقا ئالىملار، مەسىلەن، بېدىر (J. Bedier) بىلەن شېپارد (W. Shepard) بولسا «بىزدە بۇنداق تۈرگە ئايرىشتا ئاساسلىنىدىغان يۇزدە ـ يۇز ئوبيېكتىپ ئۇسۇل يوق» دەپ قارىغان. بۇ خىل زىددىيەت ـ لىك قاراشلارنى بۇ يەردە دەرھال ھەل قىلىپ كەتكىلى بولمايدۇ، ئەمـ ما بىز يەنىلا كېيىنكى قاراشقا مايىلمىز. بىزنىڭ خۇلاسىمىز شۇكى: كۆپىنچە ئەھۋالدا، ئاپتورنىڭ ئۆز قول يازمىسىغا ئەڭ يېقىن بولغان قول يازمىنى ئىشلەتكىنىمىز ئەڭ مۇۋاپىق، بىرمۇنچە ۋاقىتنى سەرپ قىلىپ مەلۇم بىر قىياسەن «ئەسلىي نۇسخا»نى قايتىدىن بېكىتىپ چىقىشنىڭ پەقەتلا ھاجىتى يوق. ئەلۋەتتە، بۇ خىل نەشر نۇسخىلىرى قول يازمىلارنى رەتلەپ ھەم تەپسىلىي كۆرۈپ بولغاندىن كېيىن ئاندىن بېكىتىلىدۇ، قول يازمىلارنىڭ تاللاپ بېكىتىلىشى بولسا بارلىق قول يازمىلاردىكى ئىزچىللىقنى ئىگىلەشكە باغلىق بولىدۇ. «دېھقان پېرىس» نىڭ قول يازمىسىدىن ھازىر ئاتمىش خىلى بار، «كەنتېربېـ رىي چۆچەكلىرى»[8] نىڭ قول يازما نۇسخىسى بولسا سەكسەن ئۈچ خىلغا يېتىدۇ، بۇ ئىككى پارچە ئەسەرنىڭ قول يازما نۇسخىلىرىنى رەتلەش جەريانىدىكى تەجرىبىلەر بىزگە مەلۇم بىر ئەسەرنىڭ ئىلگىـ رىمۇ ھازىرقى دەۋردە تەھرىرلەپ بېكىتىلگەن نۇسخىسىغا ئوخشاش نوپۇزلۇق نۇسخىسى ياكى ئەسلىي نۇسخىسى بولغان دەپ قاراشنىڭ ئاساسى يوقلۇقىنى بىلدۈرۈپ قويدى.

سېلىشتۇرۇش تەرتىپى، يەنى، ھەرقايسى قول يازمىلارنىڭ مۇنـا سىۋىتىنى دەلىللەش خىزمىتى چوقۇم ئەمەلىي نەشر نۇسخىسىنى سېلىشتۇرۇش ۋە شەرھلەش خىزمىتى بىلەن پەرقلەندۈرۈلۈشى كېـ رەك. نەشر نۇسخىسىنى سېلىشتۇرۇشتا ئەلۋەتتە قول يازما نۇسخـ لىرىنىڭ تۈرلىرى ئاساس قىلىنىشى، شۇنداقلا، قول يازما نۇسخىلـ رىدىكى ئەنئەنىدىن سىرت قاراش ۋە ئۆلچەملەر نەزەرگە ئېلىنىشى كېرەك.[9] تەھرىرلىكتە «راست ياكى ساختا» ئىكەنلىكىنى بېكىتىش ئۆلچىمىنى قوللىنىش، يەنى، مەلۇم بىر سۆز ياكى مەلۇم بىر بۆلەك ـ نىڭ ئەڭ كونا ۋە ئەڭ ياخشى (ئەڭ نوپۇزلۇق) قول يازمىدىن تاللاپ ئېلىنغانلىقىنى دەلىللەش كېرەك. بىراق، ئۇنىڭ «توغرىلىق» مەسـ لىسىنىمۇ ھەقىقىي تۈرده ئويلىشىش لازىم.، يەنى، ئۇنىڭ توغرىلـ

قىنى تىل ئۆلچىمى، تارىخىي ئۆلچەم ۋە زۆرۈر بولغان پىسخولوگىيە ـ لىك ئۆلچەملەر جەھەتتىن ئويلىشىش كېرەك. بولمىسا، بىز «مېخا ـ نىكىلىق» چۈشۈرۈپ قويۇشلاردىن، تىلدىكى خاتالىق ۋە يېزىقتىكى خاتالىقتىن، قوشۇلۇپ قالغان مەزمۇنلار ۋە كۆچۈرگۈچىلەرنىڭ خاتا ـ لىقى دېگەندەك مەسىلىلەردىن ساقلىنالمايمىز. يۇقىرىقى باسقۇچلار ـ دىن كېيىن، چوقۇم يەنە كۆپلىگەن خىزمەتلەر تەتقىقاتچىلارنىڭ تە ـ لىيىگە تايىنىپ قىياس قىلىشىغا ۋە ئۆزىگە خاس قىزىقىشى ھەم تىل سەزگۈسىگە تايىنىپ ھۆكۈم چىقىرىشىغا موھتاج بولىدۇ. ھازىرقى تەھرىرلىگۈچىلەر بارغانسېرى ئۆزەمەيلىچە قىياس قىلىشنى خالىمايـ دىغان بولۇپ كەتتى، شۇڭا ئۇلار مەلۇم بىر ئەسەرنى ئەسلىي قول يازمىسىدىكى تۈزگۈچى ئىلاۋىسى ۋە خاتا سۆزلەر، شۇنداقلا، ناتونۇرا تىنىش بەلگىلىرى بويىچىلا تەھرىرلەپ چىقىرىۋەتكەن چېغىدا، ئە ـ گەر بەزىلەر يەنىلا «ئەسەر تېكىستىنى راۋان ئوقۇغىلى بولسا بولاتـ تى» دېگەننى تەشەببۇس قىلىپ تۈرۈۋالسا، بۇ سەل ئاشۇرۇۋەتكەنلىك بولۇپ قالىدۇ. بۇ خىل تەلەپ بەزى چاغلاردا بەزى تەھرىرلىگۈچىلەر ۋە تىلشۇناسلار ئۈچۈن ئىنتايىن مۇھىم ھېسابلىنىشى مۇمكىن، بىراق، ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا بۇ قىلچە زۆ ـ رۈرىيىتى بولمىغان بىر ئاۋارىچىلىك. بىز ئەسەرنىڭ تېكىستىنى ھازىرقى زامان تۈسىگە كەلتۈرۈشكە كۈچەپ كەتمەسەكمۇ بولىدۇ، ئۇلارنى ئوقۇغىلى بولسىلا شۇنىڭ ئۆزى كۇپايە؛ بۇنداق تېكىستلەر زۆرۈر بولمىغان پەرەز ۋە ئۆزگەرتىپ تۈپلەشلەردىن خالىي بولۇشى كېرەك، پەقەت بىزنى مۇۋاپىق يارىدەملەر بىلەن تەمىنلىسە، ئۇنىڭدـ كى نوقۇل ئەينەن كۆچۈرۈش ئەنئەنىسى ۋە ئادىتىگە باغلىنىپ قالـ مىساقلا بولدى.

باسما ئەسەرلەرنى تەھرىرلىگەندە كۆرۈلگەن مەسىلىلەر ئادەتتە قول يازما نۇسخىلىرىنى تەھرىرلىگەندە كۆرۈلىدىغان مەسىلىلەردىن ئاددىيراق بولىدۇ، گەرچە ئىككىسى ئومۇمىي جەھەتتىن ئوخشاش بولسىمۇ، لېكىن، ئۇلارنىڭ ئوتتۇرىسىدا يەنىلا پەرق بار، بۇرۇنقىلار بۇ پەرقنى تازا دېگەندەك چۈشىنىپ كېتەلمىگەن. كىلاسسىك ئەسەر ـ لەرنىڭ نۇرغۇنىنىڭ قول يازما نۇسخىسىغا قارايدىغان بولساق، ئۇلار ـ

نىڭ كۆپىنچىسىنىڭ پەرق ناھايىتى زور بولغان ۋاقىت ۋە ئورۇندىن چىققانلىقىنى، بەزىلىرىنىڭ ھەتتا ئەسلى نۇسخىسى يېزىلىپ بىر-نەچچە ئەسىردىن كېيىن كۆچۈرۈلگەنلىكىنى، شۇڭا، ئۇنىڭ ئىچىدە-كى زور بىر قىسىم قول يازمىلارنىڭ ئادەملەر تەرىپىدىن ئىختىيارىي ئىشلىتىلىۋەرگەنلىكىنى بايقايمىز، چۈنكى، ھەربىر قول يازما ئەڭ قەدىمكى نوپۇزلۇق شەخسنىڭ قولىدىن چىققان دەپ پەرەز قىلىنىشى مۇمكىن. باسما نۇسخىلىق ئەسىرلەرگە كەلسەك، ئادەتتە ئۇنىڭ مۇس-تەقىل نوپۇزغا ئىگە نۇسخىسىدىن پەقەت بىر - ئىككىسىلا بولىدۇ، ئەسلى تېكىستنىڭ تاللىنىشى ئادەتتە ئەڭ ئاساسلىق نەشر نۇسخە-سىغا ئاساسەن ئېلىپ بېرىلىدۇ، ئادەتتە، بىرىنچى نۇسخىسى ئاساس قىلىنىدۇ، ياكى بولمىسا ئاپتور ئۆزى بېكىتكەن ئەڭ ئاخىرقى نۇس-خىسى ئاساس قىلىنىدۇ. بىراق، بەزى ئەھۋاللارنى باشقىچە ئويلە-نىشقا توغرا كېلىدۇ. ئالايلۇق، ۋىتمان (W. Whitman)نىڭ «چە-مەنزار» ناملىق شېئىر توپلىمىنىڭ دەسلەپكى نەشرىدىن كېيىنكى ھەرخىل نەشر نۇسخىلىرىدا نۇرغۇن شېئىر يېڭىدىن قوشۇلغان ۋە ئۆزگەرتىۋېتىلگەن. ئالىكساندىر پوپنىڭ «ئەخمەققە مەدھىيە» ناملىق داستانىنىڭ ھازىر كەم دېگەندە ئۆزئارا ئوخشىمايدىغان ئىككى خىل نەشر نۇسخىسى بار، بۇنداق ئەھۋالدا ئۇنىڭ تەقرىز - شەرھ قوشۇل-غان يېڭى نۇسخىسىنى تەھرىرلەپ چىقارماقچى بولساق، ھەرخىل نەشر نۇسخىلىرىنىڭ ھەممىسىنى چوقۇم داستىخانغا يېيىشىمىز كېرەك.[13] ھازىرقى زامانىدىكى تەھرىرلىگۈچىلەر ئادەتتە ھەرخىل ما-تېرىياللار بىلەن ئارىلىشىپ كەتكەن تېكىستلەرنى تەھرىرلەپ چى-قىرىشنى پەقەتلا خالىمايدۇ. «ھاملىت» نىڭ ھەرخىل نەشر نۇسخىسى بولسىمۇ، ئەمما، ئۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك «ئىككىنچى تۆت فور-ماتلىق نۇسخىسى» ۋە شېكسپىرنىڭ سەھنە ئەسەرلىرى توپلىمىدىن پايدىلىنىپ قۇراشتۇرۇلغان. ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىياتىرلارنىڭ نەشر نۇسخىسىغا قارايدىغان بولساق، بىز «بەزى ئەسەرلەرنىڭ ئەڭ ئاخىرقى نۇسخىسىنى تەكشۈرۈپ بېكىتىش بەزى چاغلاردا مۇمكىن بولمىغۇدەك» دېگەن خۇلاسىگىمۇ كېلىپ قالىمىز. خۇددى ئاغزاكى تارقىلىپ يۈرگەن شېئىرلار (مەسىلەن، خەلق قوشاقلىرى) نىڭ تۈز-

جى يېگانە نۇسخىسىنى تېپىشقا ئۇرۇنۇشنىڭ ئۆزى بىر ئاۋارىچىلىق بولغىنىدەك. تەھرىرلىگۈچىلەر بۇنداق تىرىشچانلىقتىن خېلى بۇرۇنلا ۋاز كەچكەن. پېرسى (T. Percy) بىلەن سىكوت ئىلگىرى راست-يالغانلىقىنى ئايرىمايلا خەلق قوشاقلىرىنىڭ ھەرخىل نەشر نۇسخە-لىرىنى توزۇپ چىققان (ھەتتا، ئۇلارنىڭ بەزىلىرىنى ئۆزگەرتىپ يا-غان)، بىراق، موزېرۋېل (W. Motherwell) غا ئوخشاش ئاۋۋال ئىل-مىيلىكنى ئويلىشىدىغان تەھرىرلىگۈچىلەر بولسا ئۇنىڭ ئەڭ مۇ-كەممەل ھەم ئەڭ دەسلەپكى نەشر نۇسخىسىنى تاللىغان. ئاخىرىدا، چىلد (F. Child) يەنىلا ھەممە نەشر نۇسخىلىرىنى بىسىپ چىقىشنى قارار قىلغان.[14]

مەلۇم جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىياتىرلاردا كۆرۈلگەن تەھرىرلىككە ئائىت مەسىلە ئادەمنى بەكلا ھەيران قالدۇ-رىدۇ: ئۇ ئەسەرلەرنىڭ قىسقارتىلىش ۋە بۇزۇۋېتىلىش دەرىجىسى شۇ دەۋردىكى باشقا ئەسەرلەرنىڭكىدىنمۇ ئېغىر بولغان، بىر تەرەپتىن، شۇ دەۋردىكى كىشىلەر ئۇ ئەسەرلەرنى «بىرمۇنچە كۇچ سەرپ قىلىپ ئەسلى نۇسخىسىغا سېلىشتۇرۇپ چىقىشقا ئەرزىمەيدۇ» دەپ قارى-غان، يەنە بىر تەرەپتىن، باسما نۇسخىسىغا ئاساسەن كۆچۈرۈلگەن قول يازمىلار ئادەتتە ئەسلى ئاپتورنىڭ بىرنەچچە قېتىم ئۆزگەرتى-شىدىن ئۆتكەن ئارگىنال نۇسخىسى بولغان، بەزى چاغلاردا ھەتتا سەھنىدە ئىشلىتىلىدىغان سۆز دەپتىرى تىياتىرخانىدىكىلەرنىڭ خا-لىغانچە ئۆزگەرتكەن سۆزلىرى ۋە باشقا يازمىلار بىلەن توشۇپ كەت-كەن. بۇنىڭدىن باشقا، كىشىنى تېخىمۇ ھەيران قالدۇرىدىغىنى يەنە بىر خىلدىكى «تۆت فورماتلىق» سەھنە ئەسەرلىرىمۇ بولغان، بۇ خىل سەھنە ئەسەرلىرى كىشىلەرنىڭ ئېسىدە قالغىنى بويىچىلا يېزىپ چىقىلغان، ياكى بولمىسا ئارتىسلارنىڭ پارچە - پۈرات سەھنە سۆز-لىرىگە ئاساسەن، ھەتتا ئەسلى ئەسەرنىڭ تېز خاتىرىلەنگەن نۇس-خىسىغا ئاساسەنلا بېسىلىپ چىققان. يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بې-رى، بۇ مەسىلىگە نۇرغۇن ئادەم دىققەت قىلغان، پوللارد (A. W. Pollard) بىلەن گىرېگ ئىككىسى ئۆزلىرىنىڭ يېڭى بايقىشىنى ئېلان قىلغان، يەنى شېكسپىر ئەسەرلىرىنىڭ تۆت فورماتلىق باسما نۇس-

خسىنى قايتىدىن تۇرگە ئايرىغان.[9] پوللارد ساپ پوچېركىشۇناسلىق بىلىمىگە ئاساسلىنىپ، مەسىلەن، سۇ باسمىسى ۋە خەت شەكلى دېگەنلەرگە ئاساسەن شېكېسپېرنىڭ بەزى تۆت فوراماتلىق دىراما نۇسخىلىرى بېسىپ چىقىرىلغان ۋاقىتنىڭ باشقىلار تەرىپىدىن ئەتەي بالدۇر يېزىپ قويۇلغانلىقىنى ئىسپاتلىغان (ئەمەلىيەتتە، ئۇلارنىڭ بېسىپ چىقىرىلغان ۋاقتى 1619 ـ يىلى)، بۇ خىل ئۆزگەرتىش شېكېسپېر دىراممىلىرىنىڭ تولۇق توپلىمىنى نەشرگە تەييارلاشنى مەقسەت قىلغان. نەتىجىدە ئۇ توپلام نەشر قىلىنمىغان.

بەزى كىشىلەر «مور» دېگەن دىرامىنىڭ ھازىرغىچە ساقلىنىپ كەلگەن قول يازمىسىنىڭ ئىچىدىكى ئۈچ بەتلا شېكېسپېرنىڭ ئۆز پوچېركىسى دەپ قارىغان.[10] شۇنىڭ بىلەن، بەزىلەر ئىلزابىت دەۋرىدىكى پوچېركىلارنى ئىنچىكىلىك بىلەن تەتقىق قىلدى، بۇ نەشر نۇسخىلىرىنى تەھرىرلەش خىزمىتىگە نىسبەتەن مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە، بۇ خىل تەتقىقات بىزنى ھازىرقى شارائىتتا ئىلزابىت دەۋرىدىكى ھەرپ تىزغۇچىلارنىڭ ئەسلىي ئەسەردىكى بەزى سۆزلەرنى خاتا كۆرۈپ قېلىش سەۋەبىدىن كەتكۈزۈپ قويغان سەۋەنلىكلىرىنى تۈرگە ئايرىيالايدىغان ئىمكانىيەتكە ئىگە قىلدى. باسما مەشغۇلاتى ھەققىدىكى تەتقىقاتلار بولسا، قايسى تۈردىكى خاتالىقلارنىڭ كۆپرەك كۆرۈلىدىغانلىقىنى چۈشىنىش پۈرسىتى بىلەن تەمىنلىدى. شۇنداقتىمۇ، يەنە نۇرغۇن مەسىلە تەھرىرلەرنىڭ تەكشۈرۈپ بېكىتىش جەريانىدا ھەل قىلىشىغا قالدۇرۇلدى، بۇ ھال تەھرىرلەش ۋە ئىزاھ بېرىش خىزمىتىدە ھازىرغا قەدەر ھەقىقىي بىر «ئوبيېكتىپ» ئۇسۇلنىڭ تېپىلمىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بەردى. ۋىلسون (J . D . Wilson) نىڭ ئۆزى تۈزگەن كامبرىج نۇسخىسىدىكى شېكېسپېر دىراممىلىرى توپلىمىغا يازغان كىرىش سۆزىدە روشەنكى ناھايىتى كۆپ ئاساسسىز ۋە زۆرۈر بولمىغان پەرەزلەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان، بۇ 18 ـ ئەسىردىكى تەھرىرلەرنىڭ خىزمەت ئۇسۇلىغا ئوخشاپ قالغان. بىراق كىشىنى قىزىقتۇرىدىغىنى شۇكى، تىيوبالد (L . Theobald) نىڭ كۆپكلى خىزمىتىنىڭ فوستاۋنىڭ ئۆلۈمى توغرىسىدىكى تەسۋىرلىرىگە قارىتا ئوتتۇرىغا قويغان ئاقىلانە پەرىزى ئەسلىدە ئۇنىڭدىكى ھېچقانداق مەنە-

بولمىغان «a table of green fields» دېگەن جۈملىنى «green fields a babbled of» دەپ ئۆزگەرتىشكە سەۋەب بولغان. بىز ئىلزابىت دەۋرىدىكى پوچېركىلار ۋە ھەرپ تىزىش ئۇسۇلىنى ئىنچىكە تەتقىق قىلغاندىن كېيىن، ئۇنىڭ پەرىزىنىڭ توغرا ئىكەنلىكىنى، يەنى، «a table» دېگەن سۆزنىڭ ئەمەلىيەتتە «a babld» (ياكى «a babbled») دېگەن سۆزنىڭ خاتا باسمىسى بولۇشى مۇمكىنلىكىنى بايقايمىز.[10] كىشىنى قايىل قىلارلىق بىر خىل قاراش بار بولۇپ، ئۇنىڭدا شېكېسپېر دىراممىلىرىنىڭ تۆت فوراماتلىق نۇسخىلىرى (ئۇنىڭ ئىچىدىكى ئىنگلىزچە قالايمىقان بولغان ئاز ساندىكى تۆت فوراماتلىق نۇسخىلار بۇنىڭ سىرتىدا) ئاپتورنىڭ ئەسلىي قول يازمىسى ياكى سەھنە سۆزى قوللانمىسىغا ئاساسەن بېسىپ چىقىرىلغان بولۇشى مۇمكىن دەپ قارىلىدۇ. بۇ خىل قاراش شېكېسپېر دىراممىلىرىنىڭ دەسلەپكى نەشر نۇسخىلىرىنى قايتىدىن ئالاھىدە نوپۇزغا ئېرىشتۈرگەن، شۇنداقلا، دوكتور جونسون دەۋرىدىن باشلاپ ئالاھىدە شۆھرەتكە نائىل بولغان شېكېسپېر دىراممىلىرىنىڭ ھەرخىل فوراماتلىق نۇسخىلىرىنىڭ يۈكسەك ئورنىنى ئازراق ئاجىزلاشتۇرغان. ئەنگلىيەدىكى تەكشۈرۈپ بېكىتكۈچىلەر ئۆزلىرىنى دائىم «كاتولوگشۇناس» (bibliographer) دەپ ئاتىشىدۇ (مەسىلەن، مەكروۇ R . B . Mckerrow، گىرېگ، پوللارد A . W . Pollard، ۋىلسون قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى شۇنداق)، بۇلار كىشىنى ئوڭايلا خاتا چۈشەنچىگە كەلتۈرۈپ قويىدۇ. ئۇلار ئىلگىرى ئۇ قول يازمىلارنىڭ نوپۇزىنىڭ ھەربىر خىل تۆت فوراماتلىق شېكېسپېر دىراممىلىرىغا بولغان تەسىرىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈشكە ئۇرۇنغان، يەنە كېلىپ، ئۆزلىرىنىڭ نەزەريەسىنى ــ چەكلىك ماتېرىياللارغا ئاساسەن قىسمەن جەھەتتىن تۈرغۇزۇلغان نەزەريەسىنى ــ شېكېسپېر دىراممىلىرىنىڭ مەنبەسىنى، تۈپلىنىشىنى، ئۆزگەرتىلىشىنى ھەمدە ئۇنىڭ باشقا يازغۇچىلار بىلەن بولغان ھەمكارلىقىنى دېگەندەك مەسىلىلەرنى ئايدىڭلاشتۇرۇشقا ئىشلەتكەن. ئۇلار دىققىتىنى پەقەت چەكلىك دائىرە ئىچىدىلا نەشر نۇسخىلىرىنى تەكشۈرۈپ بېكىتىشكە قارىتقان، بولۇپمۇ، ۋىلسوننىڭ خىزمىتى «ئالاھىدە تەكشۈرۈپ بېكىتىش» دائىرىسىگە تەۋە بولۇپ كەتكەن.

ۋىلسون ئۆزىنىڭ تەھرىرلىك ئۇسۇلىغا ناھايىتى ئىشەنگەن ھالدا مۇنداق دېگەن: «بىز ھەردائىم ھەرپ تىزغۇچلارنىڭ تېنىگە ئۆمىلەپ كىرىپ، ئۇلارنىڭ كۆزىدىن ئەسەرنىڭ ئەسلىي نۇسخىسىنى كۆرەلەيمىز، شېكىسپىرنىڭ يېزىقچىلىق ئۇيىنىڭ ئىشىكى بىزگە ئازراق ئوچۇق.[18]» شۇبھىسىزكى، بۇ «كاتولوگشۇنۇسلار» ئىلزابىت دەۋرىدىكى دىرامىلارنىڭ قۇرۇلمىسىنى تەتقىق قىلىشقا خېلى كۆپ تۆھپىلەرنى قوشقان، يەنە كېلىپ، تۇزىتىلگەن ۋە ئۆزگەرتىلگەن نۇرغۇن جايلارنى كۆرسىتىپ بەرگەن ھەم دەللىلىگەن. لېكىن، ۋىلسوننىڭ ئىسپات ماتېرىياللىرىغا نۇرغۇنلىغان غەلىتە پەرەزلەر ئارىلىشىپ كەتكەن، چۈنكى ئۇنىڭ ھۆكۈمىنى تەھقىقلەيدىغان ھېچقانداق ئىسپات بولمىغان. ۋىلسوننىڭ شېكىسپىرنىڭ «بوران ـ چاپقۇنلۇق يامغۇر» ناملىق دىرامىسىنىڭ بارلىققا كېلىشى توغرىسىدىكى دەللىلىرى دەل ئاشۇنداق خىيالىي پەرەزدىنلا ئىبارەت. ئۇ «بۇ دىرامىدىكى پۇتۇن سۈژىتنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن ئاشۇ بىر پارچە ئۇزۇن كۆرۈنۈش بۇ دىرامىنىڭ شۇنىڭدىن بۇرۇنلا بىر نەشر نۇسخىسىنىڭ بولغانلىقىنى ھەم ئۇنىڭدا مەزكۇر دىرامىنىڭ ۋەقەلىكىنىڭ ئالدىن تاپشۇرۇپ بولۇنغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ، ئاۋۋالقى ئۇ نۇسخىدىكى ۋەقەلىك قۇرۇلمىسى چېچىلاڭغۇ بولۇپ، ‹قىشتىكى ھېكايە› گە ئوخشاپ كېتەتتى»دەپ قارىغان. بىراق «بوران ـ چاپقۇنلۇق يامغۇر» ناملىق دىرامىدا ئالدى ـ كەينى بىردەك بولمىغان ھەم ئۇزۇكچىلىك كۆرۈلگەن جايلار ناھايىتى ئاز، ھەتتا ئۇنىڭدا يېنىكلىك بىلەن ئوتتۇرىغا قويۇلغان غەلىتە خىيالارنى يېتەرلىك ئىسپات بىلەن تەمىنلىگۈدەك يەرلەرمۇ يوق، ھەتتا، يالغاندىن ئىسپات ئورنىدا كۆتۈرۈپ چىققۇدەك خىرە نۇقتىمۇ يوق.[19]

ئىلزابىت دەۋرىدىكى دىرامىلارنى تەتقىق قىلىش جەھەتتە نەشر نۇسخىسىنى تەكشۈرۈپ بېكىتىش ئەڭ مۇۋاپىقسىزلىك بولغان، ھەم ئەڭ ئىشەنچلىك ئەمەس. كۆرۈنۈشتە راست ـ يالغانلىقى ئەستايىدىل بېكىتىلىپ بولغان نۇرغۇن ئەسەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا سېلىشتۇرۇپ بېكىتىش يەنىلا ئىنتايىن زۆرۈر. پاسكال (B . Pascal)، گىيوتى، ئائوستىن (J . Austen)، ھەتتا تىرولوپ (A . Trollope) قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرى ھازىرقى زامان تەھرىرلىرىنىڭمۇ ئىنچىكە تەكشۈرۈشىدىن ئۆتكەن،[20] گەرچە بۇ خىزمەت ھازىر نەشرىياتچىلىقتىكى ئادەت خاراكتېرلىك مەشغۇلات تەرتىپى ۋە شەكلەن خىزمەت ھالقىسىغا ئايلىنىپ قېلىپ، ئۆزىنىڭ ئەسلىدىكى تەتقىقات ئىشلىرىغا خاس ئەستايىدىل خاراكتېرىنى يوقىتىپ قويغان بولسىمۇ.

بىر پارچە ئەسەرنى تەھرىرلىگەن ۋاقىتتا مۇھەررىر تەھرىرلەش مەقسىتىنى ۋە تەسەۋۋۇرىدىكى ئوقۇرمەنلەرنى چوقۇم ئېھتىياتچانلىق بىلەن ئويلىشىشى كېرەك، ئەگەر بىر ئەسەرنى تەھرىرلىگەندە ئۇنىڭ تەكشۈرۈپ بېكىتكۈچىلەرنىڭ ئوقۇشى ھەم ئۇلارنىڭ ئۇنىڭ بۇرۇنقى ۋە كېيىنكى نەشر نۇسخىلىرى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقلەرنى سىلىشتۇرۇپ تېپىپ چىقىشلا مەقسەت قىلىنسا، ئۇنداقتا ئۇ نەشر نۇسخىلىرىدىكى ئىملا قائىدىسى مەسىلىلىرى ياكى باشقا ئىنچىكە پەرقلەرگە ئانچە دىققەت قىلىپ كەتمەيدىغان ئادەتتىكى ئوقۇرمەنلەرنى ئاساسىي ئوبيېكت قىلغان تەھرىرلىك بىلەن ئۆلچەم جەھەتتىن چوقۇم پەرقلەندۇرۇلۇشى كېرەك.

بىر ئەسەرنىڭ مەلۇم بىر نەشر نۇسخىسىنى تەھرىرلىگەن چاغدا تېكىستنى تۈزىتىپ بېكىتىش جەريانىدىكىگە ئوخشىمايدىغان مەسىلىلەر كۆرۈلىدۇ.[21] مەلۇم بىر ئاپتورنىڭ ئومۇمىي ئەسەرلەر توپلىمىنى تەھرىرلىگەن چاغدا، مۇھەررىر تالاش ۋە شاللاش، رەتلەش ۋە ئىزاھات بېرىش قاتارلىق جەھەتلەردىكى مەسىلىلەرگە يولۇقىدۇ، بۇ مەسىلىلەرنىڭ ئوخشاش بولمىغان ھەر خىل توپلاملاردىكى ئەھۋالىمۇ ئوخشاش بولمايدۇ. ئالىملارغا نىسبەتەن ئەڭ كېرەك بولىدىغىنى بەلكىم شۇ ئەسەرلەرنىڭ يىل تەرتىپى بويىچە رەتكە تۈرغۇزۇلغان ئومۇمىي توپلىمى بولۇشى مۇمكىن، ئەمما، بۇ بىر خىل غايە، ئۇنى ئەمەلگە ئاشۇرۇش ناھايىتى قىيىن، ھەتتا مۇمكىن ئەمەس. ۋاقىت تەرتىپى بويىچە تۈزۈش ئۇسۇلى ئەگەر ساپ خىيالىي پەرەز بولمىسىلا، ئۇنداقتا بۇ خىل ئۇسۇلدا ئەسەرلەرنى (بولۇپمۇ شېئىرلارنى) بەدىئىي ئالاھىدىلىكى بويىچە رەتلەپ چىققىلى بولمايدۇ. ئەدەبىيات ساپاسى يۇقىرىراق ئوقۇرمەنلەر ئادەتتە ئۇلۇغ ئەسەرلەر بىلەن ئۇشتاق ـ

چۈششەك ئەسەرلەرنى ئارىلاشتۇرۇپ تىزىش ئۇسۇلىغا قارشى تۇرىدۇ. مەسىلەن، كىتتىكاك بىر پارچە داڭلىق قەسىدىسى بىلەن ئۇنىڭ دوستىغا يازغان خېتىدىكى بىر پارچە ساتىرانى بىر يەرگە تىزىپ قويغانلىغا ئوخشاش. بىز چارلىز بودلېرنىڭ «رەزىللىك گۈلى» ياكى مېيېر (C .F .Meyer) نىڭ «شېئىرلار توپلىمى»دىكى بەدئىيلىك بويىچە رەتكە تىزىش ئۇسۇلىنى ساقلاپ قېلىشنى خالايمىز، ئەمما، بىز يەنە ۋوردسۋورس ئەستايىدىللىق بىلەن تۇزۇپ چىققان تۇرلەر بويىچە رەتكە تىزىش ئۇسۇلىنى ئىزچىل قوللىنىشنىڭ زۆرۈرىيىتى بار - يوقلۇقىدىن گۇمانلىنىشىمىزمۇ مۇمكىن. لېكىن، بىز ۋوردسۋورس بېكىتكەن رەتكە تىزىش تەرتىپىنى بۇزۇۋېتىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا شېئىرلارنى يىل تەرتىپى بويىچە تىزىش ئۇسۇلىنى دەسسەتمەكچى بولساق، ئۇنداقتا بىز بۇنداق نەشر نۇسخىسىنى تەييارلاش جەريانىدا نۇرغۇن قىيىنچىلىققا يولۇقمىز. ئۇنداقتا ئۇ ئاشۇ ئەسەرنىڭ باشقا بىر نەشر نۇسخىسى بولۇشى مۇمكىن. ۋوردسۋورس كېيىنكى چاغلاردا ئانچە - مۇنچە ئۆزگەرتىش كىرگۈزگەن ئەسەرلىرىنى ئۇلارنىڭ ئىجاد قىلىنغان دەسلەپكى ۋاقتى بويىچە بېسىپ چىقىرىشقا ئادەتلەنگەن. شۇڭا، يىل تەرتىپى بويىچە تىزىلغان نۇسخا ۋوردسۋورسنىڭ ئىجادىيەت مۇساپىسىنىڭ ئەسلىي قىياپىتىنى قالايمىقانلاشتۇرۇۋېتىشى مۇمكىن. بىراق، يازغۇچىنىڭ ئەسلىدىكى ئەسەر رەتكە تىزىش ئارزۇسىغا ھەمدە ئۇ ئەسەرلەرنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى تۇزىتىلىش ئېھتىياجىغا ــ بۇ خىل تۇزىتىشلەر ئەمەلىيەتتە شۇ ئەسەرنىڭ سۈپىتىنى ئازدۇر - كۆپتۇر يۇقىرى كۆتۈرىدۇ ــ پەقەتلا ئېتىبار بەرمەسلىك ھەرگىزمۇ ئاقىلانىلىك ئەمەس. سېلىنكوورت (T .De .Selincoart) ۋوردسۋورس ئەسەرلىرىنىڭ ئومۇمىي توپلىمىنى تەھرىرلىگەن چېغىدا، ئەنئەنىۋى رەتكە تىزىش تەرتىپىنى ساقلاپ قېلىشنى قارار قىلغان. نۇرغۇنلىغان ئومۇمىي توپلاملاردا، مەسىلەن، شېللىرنىڭ ئەسەرلەر توپلىمىدا ئاپتورنىڭ پۈتكەن بەدئىي ئەسەرلىرى بىلەن تاشلىۋېتىلگەن پارچە - پۈرات ئەسەرلىرى ياكى دەسلەپكى ئارگىنال ئەسەرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقلەرگە سەل قارالغان. ھازىرقى نۇرغۇن توپلاملاردا شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرى ھەددىن زىيادە تولۇق بولۇپ كەتكەن، مەيلى كۆڭۈل قويۇپ يېزىپ پۈتكۈزگەن ئەسەرلەر بولسۇن ياكى تاسادىپىي پۈرسەتلەردە يېزىلىپ قالغان ئادەتتىكى ئەسەرلەر بولسۇن ۋەياكى مەشىق باسقۇچىدا ئالدىراش يېزىلىپ قالغان ئەسەرلەر بولسۇن ھەممىسلا ئاشۇ توپلاملارغا كىرگۈزۈۋېتىلگەن، شۇنىڭ بىلەن، نۇرغۇن شائىرلارنىڭ نامىغا مەلۇم دەرىجىدە نۇقسان يەتكەن.

ئىزاھاتمۇ نەشر نۇسخىسىنى تەھرىرلەش مەقسىتىنىڭ ئوخشىماسلىقىغا قاراپ پەرقلىنىدۇ[3]: شېكسپىرنىڭ بىر ئىزاھاتلىق ئەسەرلەر توپلىمىغا شېكسپىرشۇناسلارنى توختىماي ماتېرىيال ئاخىرۇش ئاۋارىچىلىكىدىن خالاس قىلىش ئۈچۈن ئىلگىرى شېكسپىر بىر ئەسەرلىرىنى مۇھاكىمە قىلغان ھەربىر ئالىمنىڭ تەھلىلىي پىكىرلىرى مۇمكىنقەدەر تولۇق كىرگۈزۈلگەن، شۇ سەۋەبتىن، توپلامدىكى ئىزاھاتلارنىڭ مىقدارى شېكسپىر ئەسەرلىرىدىنمۇ ئېشىپ كەتكەن، بۇ ئەقىلگە مۇۋاپىقتۇر. لېكىن، ئەسلىي ئەسەرنى چۈشىنىشكىلا ئېھتىياجلىق بولغان ئادەتتىكى ئوقۇرمەنلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئىزاھاتنى زور دەرىجىدە ئازايتىشقا بولىدۇ. ئەلۋەتتە، قايسى ئىزاھات ماتېرىياللىرى زۆرۈر، قايسى ئىزاھات ماتېرىياللىرى زۆرۈر ئەمەس، بۇنىڭغا بىر نېمە دېمەك تەس. بەزى تەھرىرلىگۈچىلەر ئايال پادىشاھ ئىلىزابېتنى پىروتېستانت دىنىغا ئىشىنىدۇ دەپ ئىزاھات بەرگەن، ياكى كارنىك (D .Carnick) نىڭ قانداق ئادەم ئىكەنلىكىگە ئىزاھات بەرگەن، بىراق، ھەقىقىي چۈشىنىكسىز يەرلەرگە (ھەقىقىي مەسىلىلەرگە) بولسا ھېچقانداق ئىزاھات بەرمىگەن. ئىزاھاتقا قانداق ئەھۋالدا كۆپ بولۇپ كەتتى دەپ ھۆكۈم قىلىنىدىغانلىقىنى ئايرىش ئوڭاي ئەمەس، ناۋادا، تەھرىرلىگۈچى ئوقۇرمەنلەر تونۇپ يېتىش ۋە ئۆزىنىڭ تەھرىرلىك مەقسىتىنى ناھايىتى ئېنىق جەزملەشتۈرەلمىسە بۇ باشقا گەپ.

تار مەنىدىن ئېيتقاندا، ئىزاھات بېرىش ئەسەرنىڭ تىلى ۋە تارىخىي ئارقا كۆرۈنۈشى قاتارلىقلار توغرىسىدا چۈشەنچە بېرىش دېمەكتۇر. شۇڭا، ئۇ ئادەتتىكى باھالاردىن پەرقلىنىشى كېرەك. ئادەتتىكى باھالاردا ئەدەبىيات تارىخى ۋە تىلشۇناسلىق تارىخىغا لازىملىق ماتېرىيالنى

رىياللار توپلانسىلا بولىدۇ (شۇ ئەسەرنىڭ مەنبەسى، باشقا ئەسەرلەر-
گە ئوخشايدىغان تەرەپلىرى ھەمدە باشقىلارنىڭ ئۇنىڭغا تەقلىد قىلىش
ئەھۋاللىرى قاتارلىقلار كۆرسىتىپ بېرىلسىلا بولىدۇ)؛ ئىزاھات
ئېستېتىكىلىق خاراكتېردىكى چۈشەندۈرۈشلەردىن پەرقلىنىپ كەت-
مەسلىكى كېرەك. ئېستېتىكىلىق خاراكتېردىكى چۈشەندۈرۈش ئايا-
رىم ئابزاسلار توغرىسىدىكى ئىخچام باھالارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بو-
لۇپ، كىشىلەرگە تاللانما ئەسەرلەرگە بېرىلگەن باھالاردەك تۇيغۇ بې-
رىش رولىغا ئىگە. بۇ پەرقلەرنى دائىم ئاسانلا ئايدىڭلاشتۇرۇۋالغىلى
بولمايدۇ. نۇرغۇن ئەسەرلەرنىڭ نەشر نۇسخىلىرىدىكى ئىزاھاتلاردا
نەشر نۇسخىسىنىڭ تەكشۈرۈپ بېكىتىلىشى، ئەدەبىيات تارىخىدىكى
ئالاھىدە شەكىللەرنىڭ مەنبەسى ھەققىدىكى تەتقىقات، تىل ۋە تارى-
خىي ئارقا كۆرۈنۈش توغرىسىدىكى ئىزاھاتلار ھەمدە ئېستېتىكىلىق
خاراكتېرگە ئىگە باھا قاتارلىقلار دائىم ئارىلىشىپ كەتكەن. بۇ مۇ-
قەم ئېنىقلىما بېرىلمىگەن بىر خىل ئەدەبىيات تەتقىقاتى ئۇسۇلى
بولۇپ، ئۇنىڭ پايدىلىق ياكى پايدىسىزلىقىغا پەقەت ئاشۇ كىتاب ئۆز
ئىچىگە ئالغان ماتېرىياللارنى ئىشلەتكەندە قولايلىق بولامدۇ ـ يوق،
دېگەن بىر ئۆلچەم بىلەنلا ھۆكۈم چىقارغىلى بولىدۇ.

يازغۇچىنىڭ خەت ـ چەكلىرىنى تەھرىرلىگەندە يەنە ئالاھىدە مە-
سىلىلەر كۆرۈلۈشى مۇمكىن. ئەگەر بۇ خەتلەر قىلچە ساقلاش قىم-
مىتى بولمىغان سودا خاراكتېرىدىكى ئاددىي خەتلەر بولسا، ئۇلارنى
بىر خېتىنمۇ قالدۇرماي بېسىش كېرەكمۇ ـ يوق؟ ستېۋېنسون
(R . L . Stevenson)، مېرىدىس (G . Meredith)، ئارنولد ۋە سۋې-
بۇرن (A . Swinburne) قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ نامى ھېچقانداق
ئەدەبىي قىممىتى بولمىغان ئاشۇنداق خەت ـ چەكلەرنى بېسىپ چە-
قىرىش بىلەنلا چىققان ئەمەس. يەنە بىر مەسىلە، باشقىلارنىڭ جاۋاب
خەتلىرىنىمۇ بېسىپ چىقىرىش كېرەكمۇ ـ يوق؟چۈنكى، ئۇ جاۋاب
خەتلەردىن پايدىلانمىغاندا نۇرغۇن خەت ـ چەكلەرنى چۈشەنگىلى بول-
مايدۇ. ئەگەر ئۇلارنىمۇ تەڭلا بېسىپ چىقارسا، بىر ـ بىرى بە-
لەن قىلچە ئالاقىسى يوق نۇرغۇن نەرسىلەر بىر يازغۇچىنىڭ ئەسەر-
لىرى ئىچىگە ئارىلىشىپ كىرىپ كېتىدۇ. بۇلارنىڭ ھەممىسى ئەمە-

لىي مەسىلىلەر، ئەگەر ئەتراپلىق ھۆكۈم قىلىش ئىقتىدارى ۋە مەلۇم
ئىرادە بولمىسا، تىرىشچانلىق ۋە چېچەنلىك بولمىسا، پۈرسەت ياخشى
بولمىسا، بۇ مەسىلىلەرنى ھەل قىلىش مۇمكىن ئەمەس.

ئەسەرنىڭ ئەسلىي نۇسخىسى بېكىتىلگەندىن كېيىن، دەسلەپكى
قەدەمدىكى تەتقىقات خىزمىتى شۇ ئەسەرنىڭ ئىجاد قىلىنغان ۋاقتى،
راست ـ يالغانلىقى، ئاپتورى ھەمدە تۈزىتىلىش ئەھۋالى قاتارلىقلار-
نى نۇقتىلىق ھەل قىلىش باسقۇچىغا ئۆتىدۇ. ئەسەرنىڭ ئىجاد قى-
لىنغان ۋاقتىنى كۆپىنچە ھالدا كىتابنىڭ باش بېتىگە ئەسكەرتىپ
قويۇلغان نەشر ۋاقتى ياكى شۇ چاغدىكى نەشرى ۋە باسمىسىغا ئالا-
قىدار پاكىتلارغا ئاساسەن بېكىتسە بولىدۇ. بىراق، بۇ خىلدىكى ئې-
نىق تاشقى پاكىتلار دائىم دېگۈدەك ئۆچۈپ ياكى يوقاپ كېتىدۇ. مە-
سىلەن، ئىلزابىت دەۋرىدىكى نۇرغۇن سەھنە ئەسەرلىرى ۋە ئوتتۇرا
ئەسىردىكى قول يازمىلاردا ئەنە شۇنداق يوقاپ كېتىش ئەھۋاللىرى
كۆرۈلگەن. ئىلزابىت دەۋرىدىكى بىر پارچە سەھنە ئەسىرى تۇنجى
مەيدان ئوينىلىپ خېلى بىر مەزگىل ئۆتكەندىن كېيىن ئاندىن بې-
سىلىپ چىققان بولۇشى مۇمكىن؛ ئوتتۇرا ئەسىردىكى بەزى قول يаз-
مىلار بولسا ئەسلىي ئەسەر يېزىلىپ، نەچچە يۈز يىلدىن كېيىن كۆ-
چۈرۈلگەن نۇسخىلار بولۇشىمۇ مۇمكىن. شۇڭا، تاشقى پاكىتلار ئە-
سەردىكى ئىچكى پاكىتلار ئارقىلىق تولۇقلىنىشى كېرەك، مەسىلەن،
ئوخشاش بىر دەۋردىكى مۇناسىۋەتلىك ئىشلاردىن بېشارەت تېپىش
ياكى ۋاقتىنى تەكشۈرۈپ ئېنىقلىغىلى بولمىغان باشقا ئىشلاردىن
پەرەز ئۇچى تېپىش قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئىچكى ئىسپات ھېسابا-
لىنىدۇ. ئەمما، تاشقى پاكىتلارنى تولۇقلاپ چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدىغان
بۇ خىل ئىچكى پاكىتلار ئاشۇ ئەسەرنىڭ سىرتقى ئىشلارغا مۇناسى-
ۋەتلىك بولغان قىسمەن بۆلەكلىرىنىڭ يېزىلغان ۋاقتىنىلا جەزم-
لەشتۈرۈپ بېرەلەيدۇ.

نوقۇل بىر ئىچكى ئىسپاتنى مىسال ئېلىپ، يەنى نوقۇل ۋەزىن
توغرىسىدىكى ئىستاتىستىكا تەتقىقاتى ئارقىلىق شېكىسپىر ئەسەر-
لىرىنىڭ يېزىلىش تەرتىپىنى بېكىتىپ باقايلى. بۇنىڭدا بىز ناھايى-
تى زور خاتالىق پەرقى دائىرىسىدە ئۇنىڭ ھەرقايسى سەھنە ئەسەرلە-

رىنىڭ يېزىلغان ۋاقتىنى نىسپىي ھالدىلا جەزملەشتۈرەلەيمىز.[9] قا-
پىيە سانىدىكى ئۆزگىرىشكە ئاساسەن شېكىسپىر ئەسەرلىرىنىڭ قا-
پىيە سانى تەدرىجىي ئازايغان ھالەتتىكى بىر پارچە تىزىملىكنى ئە-
شەنچلىك ھالدا تىزىپ چىقالايمىز، يەنى، قاپىيەسى ئەڭ كۆپ بولغان
«مۇھەببەت ئاۋارىچىلىكى» ناملىق ئەسەردىن باشلاپ تاكى پەقەتلا قا-
پىيەسى بولمىغان «قىشتىكى ھېكايە»ناملىق ئەسەرگىچە تىزىپ چە-
قالايمىز. شۇنداقتىمۇ، بىز مۇشۇنىڭغا بىلەنلا پۈتۈنلەي قاپىيەسىز
بولغان «قىشتىكى ھېكايە»نى ئىككى قاپىيەلىك «بوران ـ چاپقۇنلۇق
يامغۇر»دىن كېيىن يېزىلغان دەپ ئېنىق ھۆكۈم قىلالمايمىز. قاپىيە
سانى، جۈپ بوغۇملۇق قاپىيە، قۇر ئاتلاش(run on lines) قاتارلىق
ئىسپاتلار پۈتۈنلەي بىردەك بولغان يىل تەرتىپى نەتىجىسىنى چىقە-
رىپ بېرەلمەيدۇ، شۇڭا، يىل، ئاي، كۈنى بىلەن ۋەزىن شەكلى ئوتتۇ-
رىسىدا ئۆزگەرمەس ھەم قانۇنىيەتلىك باغلىنىشنىڭ بولۇشى مۇمكىن
ئەمەس. ئەگەر تولۇقلاش رولىنى ئويناىدىغان باشقا ئىسپاتلار بولمە-
سا، ئۇ چاغدا ۋەزىن شەكلى جەھەتتىكى ئىسپاتلارنى بىر ـ بىرىگە
ئوخشىمايدىغان مەنىلەردە چۈشەندۈرۈشكە بولىدۇ. مەسىلەن، 18 ـ
ئەسىردىكى ھۇردىس (J.Hurds) ئىسىملىك بىر ئوبزورچى شېكىس-
پىر دىراملىرىدىكى ۋەزىن شەكىللىرىنى ئاساس قىلىپ بىر ـ بى-
رىگە پەقەتلا ئوخشىمايدىغان يەكۈنلەرنى چىقارغان، ئۇ شېكىسپىرنىڭ
ئەدەبىي ئىجادىيىتى «قىشتىكى ھېكايە» دىكى تەرتىپسىز شېئىر
شەكلىدىن باشلانغان، ئاندىن ئاستا ـ ئاستا تەرتىپلىك شېئىر شەك-
لىگە ئۆزگەرگەن، شۇڭا، ئەڭ ئاخىرىدا مۇكەممەل ۋەزىنگە ئىگە بول-
غان «خاتالىق كومېدىيەسى» نى يېزىپ چىققان دەپ قارىغان.[10] بىراق،
تاشقى ھەم ئىچكى دەلىللەرنى زېرەكلىك بىلەن بىرلەشتۈرگەندىلا،
ئاندىن شېكىسپىر دىراملىرىنىڭ يىل تەرتىپىنى كۆرۈپ يەتكىلى
بولىدۇ، بۇ خىل ئۇسۇلدا تۈزۈپ چىقىلغان يىل تەرتىپى ئومۇمىي
جەھەتتىن توغرا بولۇپ چىقىدۇ. كەمبىل (L.Campbell)، بولۇپمۇ
لوتوسلاۋسكى (W.Lotoslawski) ئىلگىرى ئىستاتىستىكا ئۇسۇلى
ئارقىلىق (ئاساسلىقى بەزى سۆزلەرنىڭ ئىشلىتىلىش قېتىم سانىنى
ئىستاتىستىكا قىلىش ئارقىلىق) ئەپلاتوننىڭ «پاراك» ناملىق ئەسە-

رىنىڭ يىلنامىسىنى بېكىتىپ باققان. لوتوسلاۋسكى بۇ خىل تەتقى-
قات ئۇسۇلىنى «يىلنامە تەتقىقات ئۇسۇلى» (stylometry) دەپ ئاتى-
غان.[11]

ناۋادا، بىز ئەسەر ۋاقتى ئېنىق يېزىلمىغان قول يازمىلارنىڭ
يىلنامە مەسىلىسىنى چوقۇم ئېنىقلىماقچى بولساق، نۇرغۇن قىيىن-
چىلىقلارغا يولۇقمىز، بەزى قىيىنچىلىقلارنى ھەتتا يەڭگىلمۇ بول-
مايدۇ. بىز بەلكىم مەلۇم بىر يازغۇچىنىڭ پوچېركىسىدىكى ئۆزگە-
رىشنى تەتقىق قىلىشىمىز، يەنە ئۇنىڭ خەت ـ چەكلىرىدىكى مارکا
ھەمدە پوچتا تامغىلىرىغا ئاساسەن كالېندارغا مۇراجىئەت قىلىش-
مىز، ھەتتا، ئۇ يازغۇچىنىڭ تۇرغان جايى ۋە ئۆي كۆچۈش ئەھۋالى
توغرىسىدا ئىنچىكىلىك بىلەن ئىزدىنىشىمىز مۇمكىن، چۈنكى،
بۇلارنىڭ ھەممىسى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ۋاقتىنى بېكىتىشىمىزدە
بىزنى يېپ ئۆچى بىلەن تەمىنلىشى مۇمكىن. ئەدەبىيات تارىخچىلە-
رىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەسەرنىڭ يېزىلغان ۋاقتى مەسىلىسى
ئىنتايىن مۇھىم. ئەگەر بۇ مەسىلە ھەل قىلىنمىسا، ئۇ يازغۇچىنىڭ
بەدىئىي تەرەققىيات مۇساپىسىنى ئايدىڭلاشتۇرغىلى بولمايدۇ. شې-
كسپىر بىلەن چوسىرنى مىسالغا ئالساق، ئۇ ئىككىسىنىڭ ئەسەر-
لىرىنىڭ ئىجاد قىلىنغان ۋاقتى پۈتۈنلەي ھازىرقى ئالىملارنىڭ تە-
رىشچانلىقى ئاستىدا بېكىتىلگەن. مالون (E.Malone) بىلەن تىرۋىت
(T.Tyrwhitt) 18 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىدا بۇنىڭ ئۇچۇن ئاساس سې-
لىپ قويغان، بىراق، شۇ ۋاقىتتىن باشلاپ، نۇرغۇنلىغان ئىنچىكە
ھالقىلار توغرىسىدىكى بەس ـ مۇنازىرە ئەزەلدىن توختاپ باقمىدى.

ئەسەرنىڭ راست ـ يالغانلىقى ۋە ئەسلىي ئاپتورى مەسىلىسى تې-
خىمۇ مۇھىم بولۇشى مۇمكىن، ئۇنى ھەل قىلىشتا چوقۇم ناھايىتى
ئىنچىكە بولغان ئۇسلۇبشۇناسلىق ۋە تارىخىي ئارقا كۆرۈنۈش تەتقە-
قاتىغا تايانماي بولمايدۇ.[12] ھازىرقى زامانداىكى ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ
كۆپىنچىسىنىڭ ئاپتورلىرى ناھايىتى ئېنىق. بىراق، يەنە نۇرغۇن
ئەسەرلەردە ئاپتورنىڭ ئەدەبىي تەخەللۇسلا بار، بەزىلىرىدە بولسا ئۇ-
مۇ يوق. بۇ خىلدىكى ئەسەرلەرنىڭ ئاپتور تەۋەلىكى خۇددى بىر تې-
پىشماقمىلا ئوخشايدۇ، بۇ تېپىشماقلارنىڭ جاۋابى پەقەتلا بىر ئىسىم

مەسلىسى بولسىمۇ، لېكىن، ئۇنى ھېچقانداق ماتېرىيالدىن تاپقىلى بولمىسا، ئۇ تەخەللۇس ياكى نامسىز ئاپتورغا ئوخشاشلا سىرلىق بىر نەرسە بولۇپ قالىدۇ.

كۆپلىگەن ئاپتورلارنىڭ بارلىق ئەسەر تىزىملىكىنى تىزىپ چىقىشمۇ بىر مەسىلە. 18 - ئەسىردە، چوسىرنىڭ ئاللىبۇرۇن بېسىلىپ چىقىپ بولغان نۇرغۇن ئەسەرلىرىنىڭ ئەملىيەتتە ئۇنىڭ ئۆز ئەسىرى ئەمەسلىكى بايقالغان (مەسىلەن، «كېرىستىنىڭ ۋەسىيىتى» ۋە «گۈل بىلەن ياپراق» دېگەنلەر). ھەتتا شېكسپىرنىڭ ھازىرقى بارلىق ئەسەرلىرىنىڭ تىزىملىكىنىمۇ مۇتلەق ئىشەنچلىك دەپ كەتكىلى بولمايدۇ. ۋىليام شلېگېل كىشىنى ھەيران قالدۇرغۇدەك ئىشەنچ بىلەن شېكسپىرنىڭ ئەمەس دەپ قارالغان «شېكسپىر دىرامىلىرى» نىڭ ھەممىسىنى «شېكسپىر ئۆزى يازغان» دەپ كېسىپ ئېيتقاندىن كېيىن، شېكسپىر دىرامىلىرىنىڭ راست - يالغانلىقى توغرىسىدىكى بەس - مۇنازىرىلەر بىر مەھەل پەسكويغا چۈشۈپ قالغان.[9] بىراق، يەقىنقى يىللاردىن بۇيان، روبىرتسون (J.M.Robertson) «شېكسپىرنى پارچىلاش» (disintegration of shakespeare) قارىشىنىڭ ئەڭ ۋەكىللىك تەشەببۇسچىسى بولۇپ قالغان. بۇ خىل قاراشتىكىلەر «شېكسپىر ئەملىيەتتە ئەڭ داڭلىق بىرنەچچە دىرامىدىكى بىرنەچچە كۆرۈنۈشنىلا ئۆزى قەلەم تەۋرىتىپ يازغان» دەپ قارىغان. بۇ ئېقىمدىكى ئالىملار ھەتتا «يۇلىئېس قەيسەر» بىلەن «ۋېنېتسىيە سودىگىرى» گىمۇ مالوۋ، گىرىن (R.Greene)، پىيل (G.Peele)، كىد (T.Kyd) ۋە شۇ دەۋردىكى باشقا بىرنەچچە دىراماتورگنىڭ ئەسەرلىرىدىكى مەلۇم كۆرۈنۈش ۋە بۆلەكلەر ئارىلىشىپ كەتكەن دەپمۇ قارىغان.[9] روبىرتسون ئاساسلىقى ئۇ ئەسەرلەردىكى سۆز ئىشلىتىش ئالاھىدىلىكىنى تۇتقا قىلىپ تۇرۇپ، ھەربىر دىرامىدىكى بىردەك بولمىغان ياكى ئوخشاش چىقىپ قالغان يەرلەردىن دەلىل - ئىسپات ئىزدىگەن. بۇ تولىمۇ ئىشەنچسىز ھەم يوق يەردىن پۇتاق تاپىدىغان ئۇسۇل بولۇپ، ئۇنىڭغا بىمەنە پەرەزلەر ھەم مەلۇم بىر ئېقىمدىكى ئەربابلارنىڭ باشقىچە غەرىزى ئارىلىشىپ كەتكەنلىكى بىلىنمەيلا تۇرىدۇ. چۈنكى، بىز ئەينى چاغدىكى مەلۇم ئىسپاتلاردىن (شېكسپىر -

نىڭ ئەينى چاغدىكى توپلاملارغا كىرگۈزۈلگەن سەھنە ئەسەرلىرى، ھەمدە ئەينى چاغدىكى كىتابلارنى تىزىملاش مەھكىمىسىگە شېكسپېر نامىدا ئەنگە ئېلىنغان ئەسەرلەر قاتارلىقلاردىن) قايسى دىرامىلارنىڭ شېكسپېرنىڭ ئۆز ئىجادىيىتى ئىكەنلىكىنى بىلەلەيمىز. بىراق، روبىرتسون بولسا ناھايىتى قاتمال بولغان بىر خىل ئېستېتىكىلىق ھۆكۈمگە تايىنىپلا، ئۇ ئەسەرلەردىكى بەزى پاساھەتلىك بۆلەكلەرنىلا تاللىۋېلىپ ئۇنى «شېكسپېر ئۆز قەلىمى بىلەن يازغان» دەپ قارىغان، سەۋىيەسى تۆۋەنرەك ياكى شۇ دەۋردىكى باشقا دىراماتورگلارنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشىشىپ قالغان ئەسەرلەرنى بولسا بىراقلا ئىنكار قىلىۋەتكەن. لېكىن، «نېمىشقا شېكسپېرنىڭ بەزى چاغلاردا ئىنتايىن ناچار ئەسەرلەرنى يېزىپ قېلىش ئېھتىماللىقى پەقەتلا يوق؟» ياكى «نېمىشقا ئۇنىڭ شۇ دەۋردىكى باشقا دىراماتورگلارنىڭ ئوسلۇبىغا تەقلىد قىلىپ ئەسەر يېزىش مۇمكىنچىلىكى يوق؟» دېگەن سوئالغا تا ھازىرغىچە ھېچكىممۇ كىشىنى قايىل قىلغۇدەك جاۋاب تېپىپ بېرەلمىدى. يەنە بىر تەرەپتىن، شېكسپېر دىرامىلىرىدىكى ھەربىر سۆز ئۇنىڭ ئۆز قولىدىن چىققان دېگەن بۇرۇنقى قاراشلارغىمۇ مۇتلەق ئىشىنىپ كەتكىلى بولمايدۇ.

بۇ بىرنەچچە مەسىلىدە پۈتۈنلەي ئېنىق خۇلاسىگە ئېرىشىش مۇمكىن ئەمەس، چۈنكى، ئىلزابېت دەۋرىدىكى سەھنە ئەسەرلىرى مەلۇم جەھەتتىن ئېيتقاندا بىر خىل ئاممىۋى سەنئەت خاراكتېرىنى ئالغان، شۇڭا، دىراماتورگلارنىڭ ھەمكارلىشىپ ئەسەر يېزىش ئېھتىماللىقى ئىنتايىن زور. شۇڭا ئۇ ئاپتورلارنى ئۇسلۇب جەھەتتىن بىر - بىرىدىن پەرقلەندۈرۈش ناھايىتى تەس. ئىككى ئاپتور ھەمكارلاشسا، ھەتتا ئۇلارنىڭ ئۆزلىرىمۇ دىرامىدىكى قايسى بۆلەكنى ئۆز زېھنىڭ يازغانلىقىنى ئايرىيالمايمىز. ئەدەبىيات جەھەتتىكى دەلىلىمىز ئارقىلىقمۇ بۇ خىل ھەمكارلىقنى بەزى چاغلاردا ئايرىۋالغىلى بولمايدۇ.[9] بۇ يەردە باۋمونت بىلەن فىلىچېرنىڭ ھەمكارلىقىنى مىسالغا ئېلىشقا بولىدۇ. كىشىلەر باۋمونت ئۆلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ قالغان ئەسەرلىرىنى فىلىچېرنىڭ يېزىپ چىقىقانلىقىنىلا بىلىدۇ، ئەمما، قايسى ئەسەرنىڭ قايسى بۆلىكىنى زادى قايسىسىنىڭ يازغانلى-

قىنى ھازىرغىچە ھېچكىم ئېنىق ئايرىپ بېرەلمەيدۇ. «قىساسكارنىڭ تىراگېدىيە» سى ناملىق ئەسەر توغرىسىدىكى بەس - مۇنازىرە كىشىنى تېخىمۇ ئامالسىز قالدۇرىدۇ، بۇ ئەسەر دەسلەپتە ئۇ ئىككىسىنىڭ ھەمكارلىقىدىن پۈتكەن ئەسەر دەپ قارالغان، بىراق، ھازىر ئۇنى ۋېبىستېر (J.Webster)، تۇرنېر (C.Tourneur)، مىدلېتون (T.Middleton) ماربستون (J.Marston) لار ئىلگىرى - كېيىن يېزىپ پۈتكۈزگەن ياكى ئوخشىمىغان ھەمكارلىشىش ئۇسۇلى بىلەن يېزىپ چىققان دەپ قارالماقتا.[9]

مەلۇم تاشقى ئىسپاتلار كەمچىل بولغان، يەنە كېلىپ، ئەسەردىكى مۇقىم ئەنئەنىۋى يېزىش ئۇسۇلى ۋە بىرلىككە كەلگەن ئۇسلۇب ئەسەرنىڭ مەنبەسىنى ئېنىقلاش خىزمىتىگە ئويلىمىغان قىيىنچىلىقلارنى ئېلىپ كەلگەن شارائىت ئاستىدا، ئەگەر ئاپتورنىڭ كىم ئىكەنلىكىنى ئېنىقلىماقچى بولساق، يۇقىرىقىغا ئوخشاش قىيىن مەسىلىلەر كۆرۈلىدۇ. ئوتتۇرا ئەسىردىكى جەنۇبىي ياۋروپا شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرىدە ۋە 18 - ئەسىردىكى كىشىلەر يازغان خاتىرىلەر (pamphlet) دە بۇنداق مەسىللار ئىنتايىن كۆپ، دانىل دېفو (Defoe) نىڭ زادى نەچچە پارچە خاتىرە يازغانلىقىنى بەلكىم ھېچكىم جەزملەشتۇرەلمەسلىكى مۇمكىن.[10] ھەرخىل ژۇرناللاردا نامسىز ئېلان قىلىنغان ھەرخىل ئەسەرلەرنى ئېنىقلاش تېخىمۇ مۇمكىن ئەمەس. لېكىن، نۇرغۇن مەسىللار ئاشۇنداق ئەھۋالدىمۇ مەلۇم ئىسپاتلارغا ئېرىشكىلى بولىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بەردى. نەشرىياتلارنىڭ خاتىرىسىنى ياكى ھەرخىل ژۇرناللارنىڭ مۇنتىزىم ئارخىپلىرىنى تەتقىق قىلغاندا، تاشقى جەھەتتىكى مەلۇم ئىسپاتلارنى يەنىلا تاپقىلى بولىدۇ. ئەگەر، ئۆزىنىڭ ئەسەرلىرىنى قايتىلايدىغان ياكى شۇنىڭغا تەقلىد قىلىدىغان ئاپتورلار (مەسىلەن، گولدسمىسقا ئوخشاشلار) نىڭ ئەسەرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى باغلىنىشلىق ھالقىلارنى يەنمۇ ئىنچىكىلەپ تەتقىق قىلساق، ئۇنىڭدىنمۇ خېلى ئېنىق خۇلاسە چىقىدۇ.[11] يۇل (U.Yule) ئىسىملىك بىر ئىستاتىستىكچى ۋە سۈغۈرتا ئىستاتىستىكىسى مۇتەخەسسىسى ئىلگىرى مەلۇم بىرنەچچە قول يازمىنىڭ بىرلا ئاپتورنىڭ قولىدىن چىققانلىقىنى جەزملەشتۈرۈش ئۈچۈن نا-

ھايىتى مۇرەككەپ بىر خىل ماتېماتىكىلىق ئۇسۇل بىلەن كېمپىس (T.A.Kempis) قا ئوخشاش ئاپتورلار ئىشلەتكەن سۆزلۈكنى تەتقىق قىلغان.[9] ئۇسلۇبشۇناسلىقتىكى دەللىلەش ئۇسۇلى بىلەن ئەستايىدىل تەكشۈرۈلسە ھەم مۇھاكىمە قىلىنسا، ھەقىقەتەنمۇ زۆرۈر بولغان مەلۇم ئىسپاتلارغا ئېرىشكىلى بولىدۇ، بۇ ئىسپاتلار پۈتۈنلەي ئىشەنچىلىك بولۇپ كەتمىسىمۇ، لېكىن، بىزنىڭ شۇ ئەسەرنىڭ ئاپتورىنى دەللىلىشىمىزگە ئىنتايىن پايدىلىق.

ئەدەبىيات تارىخىدا، يالغان ئەسەرلەرنى ئېنىقلاش ياكى ئەدەبىيات ساھەسىدىكى ساختىلىقلارنى ئاشكارىلاشمۇ ناھايىتى مۇھىم بىر مەسىلە بولۇپ، كېيىنكى تەتقىقات خىزمىتىگە نىسبەتەن ئىنتايىن زۆرۈر. شۇڭا، ماكپېرسون (Macpherson) نىڭ ساختا ئەسىرى «ئوشىن توپلىمى» دىن قوزغالغان تالاش - تارتىشلار نۇرغۇن ئادەمنىڭ گەھەرلەرنىڭ خەلق قوشاقلىرىنى تەتقىق قىلىشىغا تۈرتكە بولغان. چاتېرتون (T.Chatterton) توغرىسىدىكى بەس - مۇنازىرىلەرمۇ نۇرغۇن ئادەمنىڭ ئەنگلىيەنىڭ ئوتتۇرا قەدىمكى تارىخى ۋە ئوتتۇرا قەدىمكى ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلىشىغا سەۋەبچى بولغان. ئېرلاندنىڭ شېكسپىر نامىدا ئېلان قىلغان ساختا تىياتىرى ۋە ھۆججەتلىرىمۇ كىشىلەرنى شېكسپىر ۋە ئىلزابېت دەۋرىدىكى تىياتىرچىلىق تارىخى توغرىسىدا تالاش - تارتىش قىلىشقا ئۇندىگەن.[9] ۋارتون (Warton.T)، تېرۋېت ۋە مالون ئۇچى چەتئەلنى مۇھاكىمە قىلغاندا، تارىخىكى ۋە ئەدەبىياتتىكى ئىسپاتلارنى ئوتتۇرىغا قويۇش ئارقىلىق «روليې شېئىرلىرى» (Rowley poems) نىڭ پۈتۈنلەي ئەينى چاغدىكى كىشىلەر تەرىپىدىن ئويدۇرۇپ چىقىرىلغان ساختا ئەسەرلەر ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىغان. ئۇ ئىككىسىدىن كېيىن، سكېئات (W.W.Skeat) ئوتتۇرا قەدىمكى زامان ئىنگلىز تىلى گرامماتىكىسىنى سىستېمىلىق تەتقىق قىلىپ، چەتئەلنىڭ ساختا ئەسەرلىرىدىكى ئاساسىي گرامماتىكا قائىدىلىرىگە خىلاپ يەرلەرنى كۆرسىتىپ بەرگەن. شۇنىڭ بىلەن، ئۇ ئەسەرلەردىكى ساختىلىق ئالامەتلىرى تېخىمۇ بىۋاسىتە ۋە تېخىمۇ تولۇق ئېچىپ تاشلانغان. مالون ئېرلاندنىڭ شېكسپىر دىرامىلىرىنى ئويدۇرۇپ چىقارغانلىقىنى ئاشكارىلىغان

بولسمۇ، بىراق، چەتئەللىكلەرنىڭ سادىق ھىمايىچىلىرى بولغانلىقىنى ئوخشاش، ئۇ ساختا ئەسەرلەرنىڭمۇ ئۆز ھىمايىچىلىرى بار ئىدى (مەسىلەن، چالمېرس (G.Chalmers)شۇلارنىڭ بىرى، ئۇ ناھايىتى بىلىملىك ئادەم ئىدى)، ساختا شېكىسپىر دراملىرىنىڭ بۇ سادىق ھىمايىچىلىرىنى شېكىسپىر تەتقىقاتى تارىخىدا ھېچقانداق تۆھپىسى يوق دېگىلى بولمايدۇ.

ساختا ئەسەرلەر توغرىسىدىكى گۇمانلارمۇ ئالىملارنىڭ ئەنئەنىۋى جەھەتتىن ئاللىبۇرۇن دەلىللىنىپ بولغان ئەسەرلەرنىڭ ۋاقتى ۋە ئاپتورىنى قۇۋۋەتلەيدىغان ئىسپاتلارنى ئىزدىشىگە تۈرتكە بولغان، ئۇلارنى ئەنئەنىنى قوبۇل قىلغاندىن سىرت يەنە تېخىمۇ تەستىقى قاراشلارنى ئېلان قىلىشقا ئۇندىگەن. مەسىلەن، 10 ـ ئەسىردىكى گېرمانىيەلىك ئايال مۇناخ خىروسۋزا (Hroswitha) نىڭ سەھنە ئەسەرلىرىنى بەزىلەر 15 ـ ئەسىردىكى گېرمانىيەلىك گۇمانىزمچى كېلتىس (C.Celtes) ئۇيدۇرۇپ چىقارغان دەپ قارىغان. يەنە مەسىلەن، رۇسىيەدىكى «پادىشاھ ئىگورنىڭ سەپىرى» دېگەن ئەسەرنى ئالىملار ئومۇمىيۈزلۈك ھالدا 20 ـ ئەسىردىكى ئەسەر دەپ قارىغان. بىراق، يېقىنقى بەزىلەر ئۇنى «18 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرقى مەزگىللىدە مەيدانغا چىققان ساختا ئەسەر» دەپ ئېلان قىلدى.[6] بوسنىيەدە «ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئىككى پارچە ساختا قول يازما» دەپ گۇمان قىلىنغان «يېشىل قارىغايلىق» (zelena bora) ۋە «ئايال پادىشاھنىڭ سارىيى» (Kralove dvur) ناملىق ئىككى پارچە ئەسەر 19 ـ ئەسىرنىڭ 80 ـ يىللىرىدا سىياسىي ساھەدىكى قىزىق نۇقتىغا ئايلىنىپ قالغان. كېيىن چېخنىڭ پىرېزدېنتى بولغان ماساريك (T.G.Masaryk) مۇ مەزكۇر جەھەتتىن ئېيتقاندا دەل مۇشۇ مەسىلە توغرىسىدىكى بەس ـ مۇنازىرىدە خەلقنىڭ قەلبىنى ئوتۇۋالغان. بۇ بەس ـ مۇنازىرە دەسلەپتە تىل مەسىلىسى توغرىسىدىكى مۇنازىرىدىن باشلىنىپ، كېيىن پەننىڭ چىنلىقى ۋە رومانتىكىلىقنىڭ ئۆز ـ ئۆزىنى ئالدىشى توغرىسىدىكى تالاش ـ تارتىشقا ئايلىنىپ كەتكەن.[6]

ئەسەرنىڭ راست ـ يالغانلىقىنى ۋە ئاپتورىنى دەلىللەش مەسىلىسى ئۆزىنۆۋىتىدە يەنە نۇرغۇن مۇرەككەپ ئىسپات مەسىلىلىرىگە

بېرىپ چېتىلىدۇ، ئۇنىڭدا يەنە قەدىمكى يېزىقشۇناسلىق، كاتالوگشۇناسلىق، تىلشۇناسلىق ۋە تارىخشۇناسلىق قاتارلىق جەھەتلەردىكى بىلىملەردىن پايدىلىنىشقا توغرا كېلىدۇ. يېقىنقى يىللاردىكى ساختا ئەسەرلەرنى پاش قىلىش ئىشىدا ئەڭ گەۋدىلىك بولغىنى ۋايس (T.J.Wise) نىڭ 19 ـ ئەسىردىكى سەكسەن ئالتە پارچە خاتىرىسىنىڭ ساختىلىقىنى ئېچىپ تاشلاش بولدى. بۇنى كارتېر (J.Carter) بىلەن پوللارد (G.Pollard) ئىككىسى دەلىللەپ چىققان. ئۇلار سۇ باسمىسى، باسما جەھەتتىكى ھۇنەرلەر (مەسىلەن، سىياھنىڭ ئىشلىتىلىش تەرتىپى، قەغەز ۋە خەت شەكلىنىڭ تاللىنىشى دېگەندەكلەرنى ئىسپات ئورنىدا ئىشلەتكەن.[6] بۇ خىلدىكى ساختا ئەسەرلەر مەسىلىسى ئەدەبىياتقا ناھايىتى بوش ھالەتتە بۆۋاستە تەسىر كۆرسەتكەن. مەسىلەن، ۋايس ئەزەلدىن بىرەر ئەسەر ئىجاد قىلىپ باقمىغان، ئۇنىڭ ساختا ئەسەرلىرىنى كىتاب ساقلىغۇچىلار بىلەن بەكرەك مۇناسىۋەتلىك دېيىشكە بولىدۇ.

شۇنى ئۇنتۇماسلىقىمىز كېرەككى، بىر ئەسەرنىڭ باشقا بىر يېزىلغان ۋاقتىنى ياكى راست ئاپتورىنى ئىسپاتلاش ئەدەبىي تەنقىدتىكى ئەملىي مەسىلىلەرنى بىراقلا ھەل قىلىپ كېتەلمەيدۇ. چەتئەللىكلەرنىڭ شېئىرلىرىنىڭ باشقىلار تەرىپىدىن 18 ـ ئەسىردىكى ئەسەر دەپ ئىسپاتلانغانلىقى ئۇچۇنلا جەلپكارلىقى ئېشىپ كەتمەيدۇ، ياكى كۆرسى چۈشۈپ كەتمەيدۇ، ئەخلاق جەھەتتىكى غەزەپ تۆپەيلىدىن ئاشۇ كېيىنكى دەۋردە يېزىلغانلىقى ئىسپاتلانغان ئەسەرلەرنى كۆزگە ئىلمايدىغان ياكى ئۇلارغا ئېتىبارسىز قارايدىغانلار بۇ نۇقتىنى دائىم ئېسىدىن چىقىرىپ قويىدۇ.

بۇ بابتا مۇھاكىمە قىلغىنىمىز ئەملىيەتتە ھازىرقى تەتقىقات ئۇسۇللىرى ۋە پايدىلىنىش ماتېرىياللىرى توغرىسىدىكى دەرسلىكىلەردە مۇھاكىمە قىلىنىدىغان مەسىلىلەردۇر. مەسىلەن، مورىز (A.Morize)، رۇدلېر (G.Rudler) ۋە ساندېرس (G.Sanders) قاتارلىقلار تۈزگەن دەرسلىك دەل مۇشۇ تۈرگە مەنسۇپ.[6] ئامېرىكا ئۇنىۋېرسىتېتلىرىدىكى نۇرغۇن تەتقىقات ئورۇنلىرى ئوقۇغۇچىلارنى مۇشۇ ئۇسۇل بىلەنلا سىستېمىلىق تەربىيەلەپ كەلمەكتە. بىراق، بۇ

ئۇسۇللار قانچىلىك مۇھىم بولۇپ كەتسۇن، بىز ئۇلارنىڭ پەقەت ئە-
دەبىي ئەسەرلەرنى ئەملىي جەھەتتىن ئانالىز قىلىش ۋە شەرھلەش،
شۇنداقلا، ئۇلارنىڭ كېلىش مەنبەسىنى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن ئىش-
لەنگەن ئاساسىي خىزمەت ئىكەنلىكىنى چوقۇم تونۇپ يېتىشىمىز،
ئۇلارنىڭ مۇھىملىق دەرىجىسىنى ئۇلارنىڭ ئاشۇ ئەسەرلەرنى تەھلىل
قىلىش ۋە چۈشەندۈرۈشتە ئوينايدىغان رولىغا قاراپ بېكىتىشىمىز
كېرەك.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① خ مىدۋالىنىڭ «فولگىنس ۋە لوكرىس» (نىيۇيورك، 1920 ـ يىلى)؛ «مارگىرىي كەمپىنىڭ كىتابى (1436)» (لوندون، 1936 ـ يىلى؛ ئەسلىي نۇسـ-
خىسىنى س.ب. مىچ تۇزگەن. بىرىنچى تومىنى 1940 ـ يىلى قەدىمكى ئىنگلىز تىلى جەمئىيىتى لوندوندا نەشر قىلغان)؛ كىرىستوفىر سمارت: «ئىيسا ئۇچۇن تەنتەنە» (ۋ. ف. سىتات تۇزگەن، لوندون، 1939 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارال-
سۇن.

② ل. خوتسوننىڭ: «مارلوۋنىڭ ئۆلۈمى» (لوندون، 1925 ـ يىلى)، «شې-
كىسپىر ۋە شېرلوك» (بوستون، 1931 ـ يىلى)؛ «جالھىدىبۇرگدىن بايقالغان بوسۇلىنىڭ خۇسۇسىي ۋەسىقىلىرى» (گ. سېكۇنت بىلەن ف. ئا. پوتل تۇز-
گەن، 18 تومۇق نۇسخا، ئوكسفورد، 1928 ~ 1934 ـ يىللار)؛ يالى ئونىۋېر-
سىتېتى نەشر قىلغان «بوسۇلىنىڭ خۇسۇسىي ۋەسىقىلىرى» (پوتل تۇزگەن، نىيۇيورك، 1950 ـ يىلى) قاتارلىلارغا قارالسۇن.

③ ج. م. ئوسبېرن: «ئىنگلىزچە ماتېرىياللارنى تەكشۈرۈش» «ئىنگلىز تىلى جەمئىيىتى 1939 ـ يىلى يىللىق سانى»، نىيۇيورك، 1940 ـ يىلى، 31 ~ 35 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

④ ئىنگلىزچە ئۆگەنگۈچىلەرگە ئائ كېرەكلىك بولغان پايدىلىنىش ماتې-
رىيالىدىن سىپارگو يازغان: «ئىنگلىزچە ئۆگەنگۈچىلەر ئىشلىتىدىغان كە-
تابلار كاتالوگى» (چىكاگو، 1939 ـ يىلى، 1941 ـ يىلى قايتا نەشرى)؛ ئا. كېنـ-
نىدى: «ئىنگلىزچە ئۆگەنگۈچىلەر كۆرىدىغان كىتابلار كاتالوگى» (ستانفورد ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1954 ـ يىلى، 3 ـ نەشرى) قاتارلىقلارغا قارال-
سۇن.

⑤ گىرىگ «پادىشاھلىق ھاكىمىيەت تىرىلىشتىن بۇرۇنقى ئەنگلىيە تىيا-
تىرلىرى كاتالوگى» (لوندون، 1939 ـ يىلى، 1 ـ تۇم)؛ ف. ر. سەمىۋئىل جۇنـ-

سۇن: 1770 ـ يىلىدىن بۇرۇن بېسىپ تارقىتىلغان سىپېنسىرنىڭ ئەسەرلىرى كاتالوگىغا باھا ۋە ئىزاھات» (بالتىمور، 1933 ـ يىلى)؛ خ. مەكدونالد: «جون دىرايدىن: باشتىكى نەشر نۇسخىلىرى ۋە شەرھ ـ تەتقىقاتلار كاتولوگى» (ئوكسـ-
فورد، 1939 ـ يىلى)؛ ج. م. ئوسبېرن: «مەكدونالدنىڭ دىرايدىن كاتالوگى» («ھازىرقى زامان فىلولوگىيەسى»، 39 ـ سان، 1942 ـ يىلى، 312 ~ 319 ـ بەت)؛ خ. گىرىفىس: «ئالېكساندىر پوپ كاتالوگى» (ئىككى قىسىم، تېكساس، ئوستىنىڭ، 1922 ~ 1927 ـ يىللىرى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑥ ر.ب. مەكروۋ: «ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرى ئۈچۈن كىتابلار كاتالوگى بېتەكلىمىسى» (ئوكسفورد، 1927 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑦ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 ـ پاراگرافىغا قارال-
سۇن.

⑧ ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتى تەتقىقات ماتېرىياللىرى ئىچىدىكى قەدىمكى بېزىقلار ھەققىدە ۋ. كىللىرنىڭ «ئەنگلىيەنىڭ قەدىمكى ۋەسىقىلىرى» (ئىككى تومۇق نۇسخىسى، بېرلىن، 1906 ـ يىلى) گە قارالسۇن؛ ئىلىزابىت دەۋرىدىكى قول يازمىلار ھەققىدە م. بايروننىڭ «ئىلىزابىت دەۋرىدىكى قول يازمىلارغا يې-
تەكلىمە» («ئەنگلىيە ئىلمىي ئوبزورلىرى»، 1 ـ سان، 1925 ـ يىلى، 198 ~ 209 ـ بەتلەر) گە؛ ھ. جىنكىنسوننىڭ «ئىلىزابىت دەۋرىدىكى قول يازمىلار» («كۇتۇپخانا»، تۆتىنچى مەجمۇئە، 3 ـ سان، 1922 ـ يىلى، 1 ~ 34 ـ بەتلەر) غا؛ يۇقىرىدىكى مەكروۋنىڭ ئەسىرىنىڭ ئىلىزابىت دەۋرىدىكى قول يازمىلار توغرىسىدىكى قوشۇمچىسىغا؛ س. ئا. تانىنبا ئۇخنىڭ «ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى قول يازمىلار» (نىيۇيورك، 1930 ـ يىلى) غا؛ ر. ب. خاسلدېننىڭ «قول يازمىلار تەتقىقاتىنىڭ ئىلمىي قورالى» (ئوكسفورد، 1935 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑨ ر. ك. رۇت: «چوسىرنىڭ تىرويروس سېلىشتۇرۇش ئەنئەنىسى» (لوندون، چوسىر ئىلمىي جەمئىيىتى، 1916 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑩ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 ـ پاراگرافىغا قارال-
سۇن.

⑪ مەكورمىك ۋە خاسلتىن: «كەنتېربەرىي چۆچەكلىرى قول يازمىلىرى» (ئوكسفورد، 1933 ـ يىلى)؛ مەنلى: «كەنتېربەرىي چۆچەكلىرىنىڭ ئەسلىي نۇسخىسى» (8 تۇم، چىكاگو، 1940 ـ يىلى)؛ چانىبېرس ۋە گىراتان: «دېھقان پېرسىنىڭ ئەسلىي نۇسخىسى: تەنقىد ئۇسۇلى» (ھازىرقى زامان تىلى ئوبزورلە-
رى» غا بېسىلغان، 11 ـ سان، 1916 ـ يىلى، 257 ~ 275 ـ بەتلەر)؛ «دېھقان پېرسىنىڭ ئەسلىي نۇسخىسى» (يۇقىرىقى ژۇرنالغا بېسىلغان، 1926 ـ يىلى،

1 ــ 25 بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑫ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان ماتېرىياللار تىزىملىكى 1 ــ پاراگراف كانتورو - ۋېچنىڭ ئەسىرىگە قارالسۇن.

⑬ بىرەدلى: «ۋېتمان ،چىمەنزار، توپلىمى ئىزاھلىق نۇسخىسىدىكى مەسـ - لىلەر» («ئىنگلىز تىلى جەمئىيىتى 1941 ــ يىللىق سانى، نيۇيورك، 1942 ــ يىلى، 129 ~ 158 ــ بەتلەر)؛ ئالېكساندىر پوپ: «ئەخمەققە مەدھىيە» (ج. سا - سۇلەن تۇزگەن، لوندون، 1943 ــ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑭ س.ب خاستۇپت: «قوشاقلار ۋە خەلق ناخشىچىلىرى» (ماسسا چۇسېت، كامبېرىج، 1930 ــ يىلى) غا قارالسۇن.

⑮ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 2 ــ پاراگرافىغا قارال - سۇن.

⑯ «توماس مورنىڭ سەھنە ئەسەرلىرىدىكى شېكسپېرنىڭ پوچېركىسى» (ئا.ۋ. پوللارد قاتارلىقلار يازغان، كامبېرىج، 1923 ــ يىلى)؛ س.ئا. تانىنبائۇم - نىڭ «سىر مورنىڭ ئەسەرلىرى» (نيۇيورك، 1927 ــ يىلى) قاتارلىقلارغا قارال - سۇن.

⑰ كۆنكلى خانىم شېكسپېرنىڭ «ھىنرىي بەشىنچى» دراممىسىدىكى ئا - يال غوجايىن، ئۇ مەزكۇر دراممىنىڭ ئىككىنچى پەردە ئۇچىنچى كۆرۈنۈشىدە فوستاۋنىڭ ئۆلۈمىنى تەسۋىرلەيدۇ. بۇ‌دىكسى شېكسپېر دراممىلىرىنىڭ ئەسلىي ئارگىنالىنى سېلىشتۇرۇپ دەللىلەشكە مۇناسىۋەتلىك مۇرەككەپ مە - سىلە. ئەسلىي تېكىست « his nose was as sharp as apen, and a babbled of green For ». fields بولۇپ، «ئۇنىڭ بۇرنى قەلەمدەك ئۇچلۇق، گۈياكى چىمەنزاردا شىلدىرلاپ ئېقىۋاتقان ئېرىق ئىدى» دېگەن مەنىدە. ــ تەرجىمان ئىزاھاتى.

⑱ «بوران ــ چاپقۇنلۇق يامغۇر» (كامبېرىج، 30 ــ بەت) غا قارالسۇن.

⑲ چەمبېرس Chambers «بوران ــ چاپقۇنلىق يامغۇر، نىڭ مۇكەممەللە - كى» («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى ئوبزورلىرى» غا بېسىلغان، 1 ــ سان، 1925 ــ يىلى، 129 ~ 150 ــ بەتلەر)؛ تانىنبائۇم «قانداق قىلغاندا شېكسپېرنى توقۇ - مايمىز: بىر پارچە ئوبزور» («فىلولوگىيە پەسىللىك ژۇرنىلى»، 10 ــ سان، 1931 ــ يىلى، 97 ~ 137 ــ بەتلەر)؛ خ.ت. پرىس: «ئېلىزابېت دەۋرىدىكى تېما - تىرلارنى سېلىشتۇرۇپ بېكىتىشنىڭ ئىلمىي يولى» («ئىنگلىز، گېرمان تىل - شۇناسلىقى ژۇرنىلى»، 36 ــ سان، 1937 ــ يىلى، 151 ــ 167 ــ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑳ Bernays بېرنايز: «گىيوتى ئەسەرلىرىنىڭ شەرھى تارىخى» (مىيۇنخېن، 1866 ــ يىلى)، بۇ كىتاب «گىيوتى تىلى» تەتقىقاتىغا يول ئاچقان؛ Chapman

چەپمان: «ئەنگلىيە كىلاسسىك ئەسەرلىرىنى سېلىشتۇرۇپ بېكىتىش» («ئا - لىملارنىڭ پورترېتى»، ئوكسفورد، 1922 ــ يىلى، 65 ~ 79 ــ بەتلەر) گە قارال - سۇن.

㉑ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 3 ــ پاراگرافىغا قارال - سۇن.

㉒ بېرنايز: «نەقىل كەلتۇرۇش ۋە ئىزاھلاش مەسىلىلىرى» (ئوبزور ۋە ئەدە - بىيات تارىخىغا دائىر ماقالىلەر توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، بېرلىن، 1899 ــ يىلى، 4 ــ توم 253 ~ 347 ــ بەتلەر)؛ ئا. فىرەدمان: «ھازىرقى زامان پېزىقلە - رىغا تەقرىزىي ئىزاھات نۇسخىسىنىڭ تارىخىي ئىزاھات بېرىش پېرىنسىپى» («ئىنگلىز تىلى جەمئىيىتى 1941 ــ يىلى يىللىق سانى» غا كىرگۈزۈلگەن، نە - يۇيورك، 1942 ــ يىلى، 115 ~ 128 ــ بەتلەر) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

㉓ مالون «شېكسپېر دراممىلىرىنىڭ يىل تەرتىپى ھەققىدە» (ستۇپىنس «شېكسپېر دراممىلىرى توپلىمى»، 2 ــ نەشرى، 1788 ــ يىلى، 1 ــ توم، 269 ~ 346 ــ بەتلەر)، بۇ تۇنجى غەلىبىلىك سىناق بولۇپ، پاروتنىڭ «شې - كسپېرنىڭ 23 دراما ۋە سونېتلار توپلىمى» (نيۇيورك، 1938 ــ يىلى، 94 ــ بەت) ۋە چامبېرىزنىڭ «ۋىلىيام شېكسپېر» (ئوكسفورد، 1930 ــ يىلى 2 ــ توم، 397 ~ 408 ــ بەتلەر) دېگەن كىتابلارغا ئاساسەن سىزىپ چىقىلغان.

㉔ ھۇردس: «شېكسپېر دراممىلىرىنىڭ تەرتىپى توغرىسىدا» (لوندون، 1792 ــ يىلى) غا قارالسۇن.

㉕ لوتوسلاۋىسكى «ئەپلاتون لوگىكىسىنىڭ مەنبەسى، تەرەققىياتى ھەمدە ئۇنىڭ ئۇسلۇبى ۋە ئەسەرلىرىنىڭ يىلنامىسى» (لوندون، 1897 ــ يىلى)؛ بۇر - نىت: «ئەپلاتونىزم» (بوكلەي، 1928 ــ يىلى، 12 ~ 9 ــ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉖ دوسوننىڭ «يازما ئەسەرلەرنىڭ راست ــ يالغانلىقى ۋە ئاپتورلىرى» («ئىنگلىز تىلى جەمئىيىتىنىڭ 1942 ــ يىللىق سانى» غا كىرگۈزۈلگەن، نە - يۇيورك، 1943 ــ يىلى، 77 ~ 100 بەتلەر)؛ بېنتلى «ياگېببىن ۋە كارولىن دەۋ - رىدىكى دراممىلارنىڭ راست ــ يالغانلىقى ۋە ئاپتورلىرى» (يۇقىرىقى سانىنىڭ 101 ~ 118 ــ بەتلىرى)؛ ئولىفانت: «ئېلىزابېت دەۋرىدىكى دراما ئەدەبىياتىنىڭ ئاپتورلىرى مەسىلىسى» («ھازىرقى زامان فىلولوگىيەسى»، 8 ــ سان، 1911 ــ يىلى، 411 ~ 459 ــ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉗ شلېگېل: «شېكسپېر دراممىلىرىنىڭ راست ــ يالغانلىقىغا قوشۇم - چە» («دراما سەنئىتى ۋە ئەدەبىيات توغرىسىدا مۇھاكىمە»، ھېيدېلبېرگ، 1811 ــ يىلى، 2 ــ بۆلۈم، 2 ــ پاراگراف، 229 ~ 242 ــ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉘ روبېرتسۇن: «شېكسپېرنىڭ ھەقىقىي ئەسىرى» (4 ــ بۆلۈم، لوندون،

1922 — 1923 - يىللىرى)، «شېكېسپېيرنىڭ ھەقىقىي ئەسەرلىرى تەتقىقاتىغا مۇقەددىمە» (لوندۇن، 1924 - يىلى)؛ چامبېرىز: «شېكېسپېيرنىڭ بىردەكسىز - لىكى» («ئەنگلىيە باكلاۋۇرلۇق ئىنستىتۇتى ماقالىلەر توپلىمى»، 9 - سان، 1925 - يىلى، 89 ~ 108 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉙ ئې. ن. س. تومپسون: «ئىلزابەت دەۋرىدىكى تىياتىر ئىجادىيىتىدە ھەم - كارلىق» («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى»، 40 - سان، 1908 - يىلى، 30 ~ 46 - بەتلەر)؛ ۋ. ج لاۋرېنس: «دەسلەپكى تىياتىر ئىجادىيىتىدە ھەمكارلىق»، («پادد - شاھلىق ھاكىمىيەت تېرىلىشتىن بۇرۇنقى تىياتىرلار تەتقىقاتى»، كامبېرىج، 1927 - يىلى)؛ ئې. خ. س. ئولىفانت: «ئىلزابەت دەۋرىدىكى تىياتىر ئىجادىيى - تىدە ھەمكارلىق: «لاۋرېنس نەزەرىيەسى» (فىلولوگىيە پەسسلىك ژۇرنىلى، 8 - سان، 1929 - يىلى، 1 ~ 10 - بەتلەر) قاتارلىقلارغا قارالسۇن. دىدېرو بە - لەن پاسكال توغرىسىدىكى مۇھاكىمىلەر ئۈچۈن ئا. مورىزنىڭ «ئەدەبىيات تارد - خى مەسىلىلىرى ۋە ئۇسۇللىرى» (بوستون، 1922 - يىلى، 157 ~ 193 - بەت - لەر) غا قارالسۇن.

㉚ ئولىفانت: «باۋمونت ۋە فىلىچېرنىڭ دراملىرى» (نيۇخەۋىن، 1927 - يىلى)، «قىساسكارنىڭ تراگېدىيەسى، نىڭ ئاپتورى» («فىلولوگىيە تەتقىقا - تى»، 23 - سانى، 1926 - يىلى، 157 ~ 168 - بەتلىرى) غا قارالسۇن.

㉛ مورنىڭ «دېفو: يېڭى دۇنيانىڭ گىراژدانى» (چىكاگو، 1958 - يىلى) غا قارالسۇن، بۇ كىتاب دېفوغا 541 دەرىجە قوشتى.

㉜ گولدسمىس: «يېڭى تەسىرات» (ر.س. كىرەن تۇزگەن، چىكاگو، 1927 - يىلى) قا قارالسۇن.

㉝ يۇل: «ئەدەبىي سۆزلۈكنىڭ ئىستاتىستىكا تەتقىقات ئۇسۇلى» (كامبې - رىج، 1944 - يىلى) غا قارالسۇن.

㉞ ج. س. سمارت: (J.S.Smart) «جېمىس مەكفېرسون» (لوندون، 1905 - يىلى)؛ گ. م. فىرازېر: «مەكفېرسوننىڭ ئوسىن، نىڭ چىنلىقى توغرىسىدا» («ئوبزورلار پەسسلىك ژۇرنىلى»، 245 - سان، 1925 - يىلى، 331 ~ 345 - بەتلەر) د. س. تومسون: «مەكفېرسوننىڭ ئوسىن، نىڭ گەھەر تىلى ماتېرىيا - لى» (ئېدىنبۇرگ، 1952 - يىلى)؛ سىكىرت تۇزگەن «توماس چەتىرتون شېئىر توپلىمى» (ئىككى توم نۇسخىسى، لوندون. 1871 - يىلى) ت. تىرۇ «توماس لول يازغان شېئىرلارغا ئىلاۋە» (لوندون، 1778 - يىلى، 2 - نەشرى)، «لول شېئىر - لىرىنىڭ ئىلاۋىسى ئۇستىدە ئىزدىنىش» (لوندون، 1782 - يىلى)؛ ئى. مايو «لول شېئىرلىرى توغرىسىدا» (لوندون، 1782 - يىلى)؛ ت. ۋارتو: «لول شې - ئىرلىرىنىڭ راست - يالغانلىقى» (لوندون، 1782 - يىلى) ج. مېيىر «تۆتىنجى ئويدۇرمچى» (لوندون، 1938 - يىلى)؛ چالمېرس: «شېكېسپېيرنىڭ ھۆججەتلە -

رىگە ئېتىقاد قىلغۇچىلارنىڭ چۈشەندۈرۈشى» لوندون، 1797 - يىلى) قاتار - لىقلارغا قارالسۇن.

㉟ خارازتى: «خىروسۇنزانىڭ ئەسىرى» («مور» مەجمۇئەسىگە بېسىلغان، 20 - سان، 1945 - يىلى، 87 -، 119 -، 139 -، 173 - بەتلەر)؛ ئې. خ. چەدىر: «خىروسۇنزا ئەسەرلىرىنىڭ ھەقىقىيلىكى ۋە ساختىلىقى ھەققىدە» («ھازىرقى زامان تىلى خاتىرىلىرى»، 61 - سان، 1946 - يىلى، 50 ~ 55 - بەتلەر)؛ ئا. ما - زون: «پادىشاھ ئىگورنىڭ ھېكايىسى» (پارىژ، 1940 - يىلى)؛ خ. گ hاريگورى قا - تارلىقلار: «شاھزادە ئىگورنىڭ بۇيۇك ئۇتۇقلىرى» (نيۇيورك، 1948 - يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

㊱ بۇ جەھەتتە ئىنگلىزچە ماتېرىياللاردا ئەڭ ياخشى بايان قىلىنغىنى، سېلۇپرنىڭ «ماسسارىنىڭ تەرجىمھالى» (لوندون، 1940 - يىلى).

㊲ كات ۋە پوللاردنىڭ «19 - ئەسىردىكى كىتابچىلارنىڭ خاراكتېرى ھەق - قىدە مۇھاكىمە» (لوندون، 1934 - يىلى)؛ پارىتكتون: «ۋايسىنىڭ تەرجىمھالى» (نيۇيورك، 1939 - يىلى)؛ «ۋايسىنىڭ لېيىنغا يازغان سالام خېتى» (راچفورد تۇزگەن، نيۇيورك، 1944 - يىلى)، بۇ سالام خەتلەر توپلىمىنىڭ كىرىش سۆزى فورمانغا چېتىلىدۇ، ھەمدە ئادەم ئىشەنمىگۈدەك دەرىجىدە گوسقا دارىتىملانغان.

㊳ بۇ ئۇچ كىتابنى 19 - بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 - پاراگرافىدىن كۆرۈڭ.

ئۈچىنچى بۆلۈم

ئەدەبىيات ھەققىدىكى تاشقى تەتقىقات

مۇقەددىمە

ھەرقايسى ئەللەرگە كەڭ تارقالغان ۋە ئومۇملاشقان خىلمۇ خىل ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇللىرىنىڭ ھەممىسى ئەدەبىياتنىڭ ئارقا كۆرۈنۈشى، ئەدەبىي مۇھىت ۋە ئەدەبىياتنىڭ تاشقى ئامىللىرى بىلەن مۇناسىۋەتلىك. ئەدەبىياتنىڭ سىرتقى قىسمىدىكى ئامىللارنى تەتقىق قىلىدىغان بۇ خىل ئۇسۇللار ئۆتمۈشتىكى ئەدەبىياتنى تەتقىق قىلىشتا قوللىنىلىپلا قالماستىن، يەنە ھازىرقى ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىمۇ قوللىنىلىۋاتىدۇ. شۇڭا، «تارىخ تەتقىقاتى» دېگەن بۇ ئاتالغۇ پەقەتلا ئەدەبىياتنىڭ تارىختىكى تەرەققىيات جەريانى ۋە تارىخىي مەسىلىلەر تەتقىقاتىغا قارىتىلغان. «تاشقى» تەتقىقات ئەدەبىياتنى ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ پەيدا بولۇشىغا ئاساس بولغان ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش ۋە ئۇنىڭ دەسلەپكى ئامىللىرى قاتارلىقلار ئارقىلىق چۈشەندۈرسىمۇ، بىراق، كۆپىنچە ئەھۋالدا، بۇ خىل تەتقىقات «سەۋەب ـ نەتىجە شەكلى» دېكى تەتقىقات بولۇپ قالىدۇ، بۇ خىل تەتقىقاتتا ئەدەبىي ئەسەرلەر ئۇلارنىڭ پەيدا بولۇشىدىكى سەۋەب ئارقىلىقلا باھالىنىدۇ ۋە چۈشەندۈرۈلىدۇ، ئاخىرىدا ھەممە ئىش سەۋەبكىلا يۆكلەپ قويۇلىدۇ (يەنى، «سەۋەب سەپسەتىسى» بولۇپ قالىدۇ). ھەرقانداق بىر ئەدەبىي ئەسەر مەلۇم شارائىت ئاستىدا بارلىققا كېلىدۇ، شۇ خىل شارائىتنىڭ مۇڭلۇق دەرىجىدە تونۇپ يېتىشنىڭ شۇ ئەسەرنى چۈشىنىشكە ياردىمى تېگىدىغانلىقىنى ھېچكىم ئىنكار قىلالمايدۇ؛ بۇ خىل تەتقىقات ئۇسۇلىنىڭ ئەسەرنى شەرھلەش جەھەتتىكى قىممىتىگە گەپ كەتمەيدۇ. بىراق، سەۋەبنى تەتقىق قىلىش، ئېنىقكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسىرىدىن ئىبارەت بۇ ئوبيېكت ھەققىدىكى بايان، تەھلىل ۋە باھا قاتارلىق مەسىلىلەرنى ھەرگىز ھەل قىلىپ كېتەلمەيدۇ. سەۋەب بىلەن نەتىجىنى بىر تايانغا ھەيدىگىلى بولمايدۇ. تاشقى سەۋەب پەيدا قىلغان كونكرېت نەتىجىنى ـ يەنى، ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسىرىنى ـ ئالدىن پەرەز قىلىش ھەمىشە مۇمكىن بولماي قالىدۇ.

بارلىق تارىخ ۋە مۇھىت ئامىللىرىنىڭ ھەممىسىلا بىر پارچە سەنئەت ئەسىرىنى شەكىللەندۈرۈشتە رول ئويناىدۇ. لېكىن، بىز بىر پارچە سەنئەت ئەسىرىنى بارلىققا كەلتۈرۈشكە يېتەرلىك دەپ قارالغان ئايرىم ئامىللارنى باھالىساق، سىلىشتۇرساق ھەم تەھلىل قىلساقلا، ئەمەلىي مەسىلىلەر كەينى ـ كەينىدىن ئوتتۇرىغا چىقىدۇ. كۆپلىگەن تەتقىقاتچىلار مەلۇم بىر قاتار ئىنسانلار پائالىيىتى بىلەن ئىجادىيەتنى يېگانە ھالدا ئۆزئارا باغلاپ، ئۇنى ئەدەبىي ئەسەرنى بارلىققا كەلتۈرىدىغان بىردىنبىر ئامىل سۈپىتىدە ئوتتۇرىغا قويۇشقا ئۇرۇنۇپ كۆرگەن. شۇڭا، بىر تۈركۈم ئەربابلار ئەدەبىياتنى «ئاساسلىقى ئىجادىيەتچىنىڭ ئۆزىنىڭ مەھسۇلاتى»دەپ قارىغان ھەمدە «شۇڭا، ئەدەبىيات تەتقىقاتى ئاساسلىقى يازغۇچىنىڭ ھاياتى ۋە پسىخىكىسىنى تەكشۈرۈشتىن باشلىنىشى كېرەك» دېگەن ھۆكۈمنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئىككىنچى خىل ئېقىمدىكى زاتلار بولسا ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ ھەل قىلغۇچ ئامىلىنى ئىنسانلارنىڭ تەشكىلىي تۈرمۇشىدىن ـ ئىقتىسادىي، ئىجتىمائىي ۋە سىياسىي شارائىتتىن ئىزدىگەن. يەنە بىر خىل ئېقىمدىكىلەرنىڭ قارىشىمۇ ئۇلارنىڭكىگە ئوخشاپ كېتىدۇ، يەنى، ئۇلارمۇ ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ سەۋەبىنى ئاساسلىقى ئىدىيە تارىخى، ئىلاھىيەتشۇناسلىق تارىخى ۋە باشقا سەنئەتلەر قاتارلىق ئىنسانلارنىڭ كوللېكتىپ مەنىۋى ئىجادىيەت پائالىيەتلىرىدىن ئىزدىگەن. ئەڭ ئاخىرىدا، يەنە بىر تۈركۈم زاتلار ئەدەبىياتنى «دەۋر روھى» (Zeitgeist) بىلەن، يەنى، بىر دەۋرنىڭ مەنىۋى ماھىيىتى، شۇ دەۋردىكى ئىلىم ئەھلىلىرىنىڭ ئومۇمىي كەيپىياتى ياكى جامائەت پىكرى «مۇھىتى» شۇنداقلا، باشقا سەنئەتلەرنىڭ ئالاھىدىلىكى ئىچىدىن تاللاپ ئېلىنغان بىر مەنبەلىك كۈچ قاتارلىقلارغا ئاساسەن چۈشەندۈرمەكچىمۇ بولغان.

ئەدەبىياتنى تاشقى ئامىللار نۇقتىسىدىن تەتقىق قىلىشنى تەشەببۇس قىلىدىغان ئاشۇ زاتلار تەتقىقات بىلەن شۇغۇللانغاندا، ئوخشىمىغان دەرىجىدىكى قاتمال پوزىتسىيە بىلەن بەلگىلەش نەزەرىيەسى تېپىدىكى سەۋەب چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنى قوللىنىدۇ، شۇڭا، ئۇلار

نىڭ ئۆز ئۇسۇلىنىڭ مۇۋەپپەقىيىتىنى جاكارلىغان چېغىدىكى ئەھۋالىمۇ ئوخشىمايدۇ. ئىجتىمائىي ئامىللارنى ئەدەبىياتنىڭ پەيدا بولۇشىدىكى ھەل قىلغۇچ ئامىل دەپ قارايدىغان زاتلار كۆپىنچە ھاللاردا ئەڭ رادىكال دېتېرمىنىزمچىلار (بەلگىلەش نەزەرىيەچىلىرى) دۇر. بۇ خىل رادىكال ئېقىم ئۇلارنىڭ 19 - ئەسىردىكى پوزىتىۋىزم (دەلىلىزم) ۋە ئىلىم - پەن بىلەن بولغان پەلسەپە جەھەتتىكى قانداشلىق مۇناسىۋىتىدىن كېلىپ چىققان. بىراق، بىز ئىدىيە تارىخى تەتقىقات ئۇسۇلى (Geistesgeschichte) دا چىڭ تۇرىدىغان ئاشۇ ئىدېئالىستلارنىڭ پەلسەپە جەھەتتە گېگىل پەلسەپە سىستېمىسى يا-كى باشقا شەكىلدىكى رومانتىزملىق ئىدىيەلەر بىلەن قانداشلىق مۇ-ناسىۋىتى بارلىقىنى ھەرگىز ئۇنتۇپ قالماسلىقىمىز كېرەك، ئۇلار-مۇ ئۇچىغا چىققان دېتېرمىنىزمچىلار (بەلگىلەش نەزەرىيەچىلىرى)، ھەتتا تەقدىرچىلىك نەزەرىيەچىلىرىدۇر.

بۇ ئۇسۇللارنى قوللانغان نۇرغۇن ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرىنىڭ ئوتتۇرىغا قويغان تەلەپلىرى يەنىلا بىرقەدەر ئەقىلگە مۇۋاپىق. ئۇلار پەقەت سەنئەت ئەسەرلىرى بىلەن ئۇلارنىڭ ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە مەد-بەسى ئوتتۇرىسىدىكى مەلۇم دەرىجىدىكى مۇناسىۋەتنى تەكشۈرۈشنىلا ئويلايدۇ، يەنە كېلىپ، «بۇ جەھەتتىكى بىلىملەر بولغاندىلا، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى مەلۇم دەرىجىدە چۈشىنەلەيمىز» دەپ قارايدۇ، ئەمما، بۇ خىل مۇناسىۋەتلەرنىڭ ئەدەبىيات بىلەن ھەقىقىي باغلىنىشى بار - يوقلىقىغا دىققەت قىلمايدۇ. مۇشۇنداق بىرقەدەر مۇۋاپىق تەلەپلەرنى ئوتتۇرىغا قويغان ئادەملەرنى خېلى ئەقىللىك دېيىشكە بولىدۇ، چۈن-كى، سەۋەب چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنىڭ ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى قىم-مىتى ئېنىقلا يۇقىرى مۆلچەرلىۋېتىلگەن، يەنە كېلىپ شۇنداق جەزملەشتۈرۈشكە بولىدۇكى، بۇ خىل تەتقىقات ئۇسۇلى ئەدەبىي ئوبـ-زورچىلىقتىكى تەھلىل قىلىش ۋە باھالاش قاتارلىق مەسىلەرنى مەڭگۈ ھەل قىلالمايدۇ. سەۋەبكە بەكرەك ئەھمىيەت بېرىدىغان ھەر خىل تەتقىقات ئۇسۇللىرى ئىچىدە، سەنئەت ئەسىرىنى پۈتكۈل ئارقا كۆرۈنۈشى ئارقىلىق چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلى بىرقەدەر ياخشىراقتۇر. چۈنكى، ئەدەبىياتنى نوقۇل ھالدا مەلۇم بىر سەۋەبنىڭ مەھسۇلى دەپ

قاراش تەسەۋۋۇرغا سىغمايدىغان ئىش. بىز گېرمانىيە ئىدىيە تارىخى ئېقىمىدىكىلەرنىڭ بۇنداق تەتقىقات قارىشىنى قۇۋۋەتلىمەيمىز، بىراق، بىز بارلىق ئامىللارنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن بۇ خىل چۈ-شەندۈرۈش ئۇسۇلىنىڭ باشقا مودا تەتقىقات ئۇسۇللىرىنىڭ ئەڭ چوڭ كەمچىلىكىدىن ساقلىنالمىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلىمىز. بىزنىڭ ئەمـ-دى قىلىدىغىنىمىز، بىر - بىرىگە ئوخشىمايدىغان مۇشۇ ئامىللارنىڭ مۇھىملىقىنى دەڭسەپ كۆرۈش، ئاندىن ئۇلارنىڭ بىز ئاتاۋاتقان ئەدە-بىيات تەتقىقاتى ياكى «ئەدەبىياتنى مەركەز قىلغان» تەتقىقات بىلەن مۇناسىۋىتى بار - يوقلىقىنى تەكشۈرۈش، ئاخىرىدا، مۇشۇ نۇقتىدىن چىقىپ تۇرۇپ بۇ بىر قاتار تەتقىقات ئۇسۇللىرىنىڭ يېتەرسىزلىكـ-لىرى ۋە ئارتۇقچىلىقلىرىنى باھالاشتۇر.

يەتتىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە تەزكىرە

بىر پارچە ئەسەرنىڭ ئەڭ روشەن بولغان كېلىش مەنبەسى ئۇنىڭ ئىجادچىسى، يەنى يازغۇچىدۇر. شۇڭا، ئەسەرنى يازغۇچىنىڭ مىجەز – خاراكتېرى ۋە ھاياتىنى ئاساس قىلغان ھالدا چۈشەندۈرۈش ئەڭ قەدىمىي ۋە ئەڭ ئاساسلىق ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلىدۇر.

ئالدى بىلەن، تەزكىرە شېئىرنىڭ ئەمەلىي بارلىققا كېلىش جەريانىنى ئېچىپ بېرىشكە يار‌دەم بېرەلەيدۇ. ئۇنىڭدىن باشقا، بىز بىر تالانت ئىگىسىنى تەتقىق قىلىش، يەنى، ئۇنىڭ ئەخلاقى، ئەقىل – پاراسىتى ۋە ھېس – تۇيغۇسىنىڭ تەرەققىيات مۇساپىسى قاتارلىق ئىچكى قىممەتكە ئىگە بۇ نەرسىلەرنى تەتقىق قىلىش ئارقىلىق تەز كىرىگە ھامىيلىق قىلالايمىز ھەم ئۇنىڭ رولىنى مۇئەييەنلەشتۈرە‌لەيمىز. ئاخىرىدا، «تەزكىرە شائىرلارنىڭ پىسخىكىسى ۋە شېئىرنىڭ ئىجاد قىلىنىش جەريانى توغرىسىدىكى سىستېمىلىق تەتقىقاتنى زۆرۈر ماتېرىيال بىلەن تەمىنلىدى» دېيىلەيمىز.

يۇقىرىدىكى ئۇچ خىل قاراشنى چوقۇم ئىنچىكە پەرقلەندۈرۈش كېرەك. بىرىنچى خىل قاراش، بىز دەپ ئۆتكەن «ئەدەبىياتشۇناسلىق» بىلەن بىۋاسىتە مۇناسىۋەتلىك. ئىككىنچى خىل قاراشتا تەزكىرىنىڭ ئىچكى قىممىتىنى تەتقىق قىلىش تەشەببۇس قىلىنغان بولۇپ، دىققەت مەركىزى ئادەمنىڭ خاسلىقىغا يۆتكەلگەن. ئۈچىنچى خىل قاراشتا، تەزكىرە بىر خىل ئىلىم ياكى كەلگۈسىدىكى بىر خىل ئىلىم – پەننىڭ ماتېرىيالى، يەنى، سەنئەت ئىجادىيىتىنىڭ پىسخولوگىيەلىك ماتېرىيالى دەپ ھېسابلانغان.

تەزكىرە قەدىمكى بىر خىل ئەدەبىيات تۈرى. ئەڭ ئاۋۋال يىلنامە ۋە لوگىكا تەرەپتىن ئېيتقاندا، تەزكىرە تارىخنامە تۈزۈش خىزمىتىنىڭ بىر قىسمى. تەزكىرە يازغۇچىسى بىر سىياسىيون، بىر قوماندان، بىر بىناكار، بىر ئادۋوكات ياكى سىياسىي ئىشلارغا ئارىلاشمايدىغان بىر ئاددىي پۇقرا ئۇچۇن تەزكىرە يازغاندا، ئۇلار ئۆزىنى جەھەتتە ھېچقانداق پەرقلەنمەيدۇ. خۇددى ساموئېل. ت. كولېرىج (S.T.Goleridge) نىڭ دېگىنىدەك، «ھەرقانداق ئادەمنىڭ ھايانى مەلى ئۇ قانچىلىك ئەھمىيەتسىز بولسۇن، ئۇنى چىنلىق بىلەن خاتىرىلەپ قويساق، بۇنىڭ بىزگە ھامان پايدىسى بولىدۇ ياكى بولمىسا ئۇ كەلگۈسىدە كىشىنى جەلپ قىلىدىغان بىر ماتېرىيال بولۇپ قالىدۇ.[1] كولرىجنىڭ بۇ قارىشىنىڭ ناھايىتى ئاساسى بار. بىر تەزكىرىچىنىڭ نەزىرى بىلەن كۆزەتكەندە، شائىرلار پۈتۈنلەي باشقىچە ئادەم ھېسابلىنىدۇ، ئۇلارنىڭ ئەخلاق – پەزىلىتى ۋە ئەقىل – پاراسىتىنىڭ يېتىلىش جەريانىنى، ئۇلارنىڭ كەسپى ۋە ھېسسىي تۇرمۇشىنى پۈتۈنلەي مەلۇم ئۆلچەملەر ئارقىلىق (كۆپىنچە بىر قاتار ئېتىكىلىق ئۆلچەملەر ياكى ھەربىر مىزانلىرى ئارقىلىق) قايتىدىن ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگىلى ۋە باھالىغىلى بولىدۇ. شائىرنىڭ ئەسىرى پەقەتلا نەشر پاكىتى بولۇشى مۇمكىن، خۇددى ھەربىر قىلىش ئېقتىدارىغا ئىگە ھەرقانداق ئادەمنىڭ ھاياتىدىكى ئادەتتىكى بىر ئىشقا ئوخشاش. شۇنداق بولغاندا، بىر تەزكىرىچى دۇچ كېلىدىغان مەسىلە ئەمەلىيەتتە بىر تارىخچى دۇچ كېلىدىغان مەسىلىدۇر. تەزكىرىچى شائىرنىڭ ئەدەبىي يازمىلىرى، مەكتۇپلىرى، ئەينى چاغدىكى تىرىك شاھىتلارنىڭ بايانلىرى، ئەسلىمىلىرى ۋە ئۆزتەرجىمھالى خاراكتېرىدىكى باشقا يازما ماتېرىياللىرىنى چۈشەندۈرۈشى كېرەك، يەنە تېخى ماتېرىياللارنىڭ راست – يالغانلىقى ۋە شاھىتلارنىڭ ئىشەنچلىك ياكى ئىشەنچسىزلىكى قاتارلىق مەسىلەرنى بىر تەرەپ قىلىشى لازىم. تەزكىرىنى يېزىش جەريانىدا، تەزكىرىچى بايان قىلىش جەھەتتىكى يىل تەرتىپى، خام ماتېرىياللارنى تالاش، شۇنداقلا ئەگىپ ئۆتۈپ كېتىش ياكى ھېچنېمىنى يوشۇرماستىن ئاشكارا بايان قىلىش قاتارلىق مەسىلىلەرگە دۇچ كېلىدۇ. تەزكىرىنىڭ بىر ئەدەبىي ژانىر بولۇش سۈپىتى بىلەن كۆپ ئۇچرىتىدىغىنى ۋە بىر تەرەپ قىلىدىغىنى دەل مۇشۇ مەسىلىلەردىن ئىبارەت. لېكىن، بۇ مەسىلىلەر ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتتىكى پەۋقۇلئاددە مەسىلىلەر ئەمەس.[2]

بىز مۇھاكىمە قىلىۋاتقان ئەدەبىي تەزكىرە دائىرىسىدە مۇنداق ئىككى ھالقىلىق مەسىلە بار. يەنى تەزكىرىچى شائىرنىڭ ئەسەرلىرىگە ئاساسلىنىپ تەزكىرە يازسا، ئۇنىڭ ئىشەنچلىكلىك دەرىجىسى قانچىلىك بولىدۇ؟ ئەدەبىي تەزكىرىنىڭ ئەسلىي ئەسەرنى چۈشىنىشكە نىسبەتەن زادى قانچىلىك پايدىسى بولىدۇ؟ بۇ ئىككى مەسىلىگە كىشىلەر ئەزەلدىنلا تەستىقىي جاۋابلارنى بېرىپ كەلدى. شائىرلارنىڭ تەزكىرىسىنى يېزىشقا قىزغىن ئىشتىياق باغلىغان تەزكىرىچىلەرنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك بىرىنچى مەسىلىگە مۇشۇنداق قاراپ كەلدى، چۈنكى، شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرى تەزكىرىچىلەرنى تەرجىمھال يازدىغان مول ماتېرىيال بىلەن تەمىنلەيدۇ، لېكىن، تېخىمۇ زور تەسىرگە ئىگە تارىخىي شەخسلەرنىڭ ھاياتىغا ئالاقىدار ماتېرىياللار يېتىپ كەتكەن بولۇشى، ياكى ئاساسىي جەھەتتىن يېتىپ كەتكەن بولۇشى مۇمكىن. ھالبۇكى، بۇ خىل ئۇمىدۋار قاراشنىڭ ئاساسى بارمۇ؟

بىز چوقۇم ئىككى دەۋرنى ۋە ئىككى خىل جاۋابنى پەرقلەندۈرۈشىمىز كېرەك. ئىلگىرى يېزىلغان نۇرغۇن ئەدەبىي ئەسەرلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، بىزدە تېخى تەزكىرىچىلەر پايدىلانغۇدەك شەخسىي ۋەسىقىلەر يوق. بىزدە بارى پەقەتلا تۇغۇلغانلىق جەدۋىلى، تۇي – نىكاھ ئىسپاتنامىسى ۋە ئەرزنامە قاتارلىق بىر يۈرۈش ئاممىۋى ھۆججەتلەر، ئۇنىڭدىن باشقىلىرى بولسا ئەسەرگە ئائىت ماتېرىياللاردۇر. ئالايلۇق: بىز شېكسپېرنىڭ ئەينى چاغدىكى پائالىيەتلىرىنى ناھايىتى يۈزەكىلا ئېنىقلىيالايمىز، ھەم ئۇنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالىدىن ئاز – تولا خەۋەردار بولالايمىز، شېكسپېر توغرىسىدىكى راست – يالغانلىقى ئېنىق بولمىغان ئازغىنە مەلۇماتلاردىن باشقا، بىزدە ئۇنىڭ خەت – چەكلىرى، كۇندىلىك خاتىرىسى ۋە ئەسلىمىسى دېگەندەك ماتېرىياللار پەقەتلا يوق. بەزىلەر نۇرغۇن زېھنىي كۈچىنى سەرپ قىلىپ شېكسپېرنىڭ ھاياتىنى تەتقىق قىلدى، لېكىن، ئۇلار ئەدەبىي قىممەتكە ئىگە بىرەر ئالاھىدە نەتىجىگە ئېرىشەلمىدى، ئېرىشكىنى پەقەتلا شېكسپېرنىڭ ئىجتىمائىي مۇناسىۋىتى ۋە ئىجتىمائىي ئورنى توغرىسىدىكى يۈزەكى مەلۇماتلار ۋە چۈشەندۈرۈشلەرلا

بولدى. شۇڭا، شېكسپېرنىڭ ھەقىقىي تەرجىمھالىنى، ئۇنىڭ ئەخلاقىي تۇرمۇشى بىلەن ھېسسىي تۇرمۇش مۇناپىسىنى يېزىپ چىقىشقا ئىنتىلگەن كىشىلەرنىڭ ئېرىشكىنى تۆۋەندىكى بىر قانچە خىل نەتىجە بىلەنلا چەكلىنىپ قالدى. سىپۇرگېن (C. Spurgeon) خۇددى شېكسپېر سىماسىنى تەتقىق قىلغاندەك ئىلمىي روھ بىلەن ئۇنىڭ ھاياتىنى تەتقىق قىلغۇچىلارنىڭ ئېرىشكىنى پەقەتلا بەزىبىر ئۇششاق – چۈششەك ھايات پاكىتلىرىدىنلا ئىبارەت بولدى. ئۇنىڭ سەھنە ئەسەرلىرى بىلەن سونېتلىرى ئارىسىدىن قارىغۇلارچە ماتېرىيال ئىزدىگۈچىلەر بولسا، خۇددى برانداس (G. Brandes) ياكى خارىسقا (F. Harris) ئوخشاش تەرجىمھال تۇسىدىكى بىرنەچچە پارچە ھېكايىنىلا يېزىپ چىقالىدى.[3] بۇ خىل ئۇسۇللارنىڭ ئالدىنقى شەرتى ئىنتايىن خاتا (بۇ خىل ئۇسۇللار ئېھتىمال خازلىت (Hazlitt. M) بىلەن شىلىگېلدىن ئىلھاملىنىش نەتىجىسىدە مەيدانغا كەلگەن بولسا كېرەك) ئۇنى ئەڭ ئاۋۋال دوۋدىن (E. Dowden) ناھايىتى تۇجۇپلەپ ئويلاپ چىققان بولۇشى مۇمكىن. بىز ئويدۇرما بايانلارنىلا ئاساس قىلىپ، بولۇپمۇ، تىياتىرلاردىكى توقۇلمىلارغا تايىنىپلا ئۇنۇملۇك ئەقلىي يەكۈننى چىقىرالمايمىز، شۇنىڭغا ئاساسەن بىر ياغۇچىنىڭ تەرجىمھالىنى يېزىپ چىقالىشىمىز تېخىمۇ مۇمكىن ئەمەس. كىشىلەر ئادەتتە شېكسپېرنىڭ تازا چۈشكۈنلىشىكەن بىر مەزگىلى بولغان، شۇ مەزگىلدە ئۇ تىراگېدىيە ۋە كىشىدە ئەلەملىك يىغا پەيدا قىلىدىغان كومېدىيەلەرنى يازغان، «بوران – چاپقۇنلۇق يامغۇر» دېگەن ئەسىرنى يېزىپ بولغاندىن كېيىن ئاندىن روھىي جەھەتتە مەلۇم خاتىرجەملىككە ئېرىشكەن» دەپ قارايدۇ. كىشىلەر بۇ خىل قاراشقا نىسبەتەن تۆۋەندىكىدەك گۇمانىنى تامامەن ئوتتۇرىغا قويالايدۇ. يەنى، بىر يازغۇچى چوقۇم بىر پاجىئەلىك كەيپىياتتا تۇرغاندا ئاندىن تىراگېدىيە يېزىپ چىقامدۇ – قانداق؟ ئۇ تۇرمۇشتا خۇشاللىققا چۆمگەندە ئاندىن كومېدىيە يازامدۇ؟ بۇ خىل قاراشنىڭ توغرا ياكى خاتالىقىنى يەنمۇ تەھلىل قىلىپ بېقىشقا توغرا كېلىدۇ. سەل ئىچكىرىلەپ ئېيتقاندا، بىز شېكسپېرنىڭ قايغۇ – ھەسرىتىگە مۇناسىۋەتلىك ھېچقانداق ئىسپات تاپالمىغىنىمىز يوق.[4] شېكسپېر

هەرگىزمۇ ئۆز ئەسىرىدىكى تايمىر ۋە مېكپىس قاتارلىق پېرسو-ناژلارنىڭ تۇرمۇش پوزىتسىيەسىگە مەسئۇل بولالمايدۇ، ئۇنىڭ ئۆز دىرامىسىدىكى دىرېست[5] ۋە ئىگو قاتارلىق پېرسوناژلىرىنىڭكىدەك قاراشتا بولۇشمۇ ناتايىن. بىزنىڭ «پىلۇسپېرونىڭ دېگەنلىرى دەل شېكسپېيرنىڭ دېگەنلىرى» دەيدىغانغا ھېچقانداق ئاساسىمىز يوق. يازغۇچى ھەرگىزمۇ ئۆزىنىڭ قەلىمىدىكى باش قەھرىمانلارنىڭ ئىدىيەسى، ھېسسىياتى، قارىشى، ئەخلاق - پەزىلىتى ۋە جىنايەتلىرىنىڭ جاكارچىسى بولۇپ قالسا بولمايدۇ. يەنە كېلىپ بۇ يالغۇز تىياتىرلار-دىكى پېرسوناژلار ياكى پىروزا ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارغا نىسبەتەن توغرا بولۇپلا قالماستىن، يەنە لىرىك شېئىرلاردىكى «مەن»گە نىسبەتەنمۇ توغرا. يازغۇچىنىڭ تۇرمۇشى بىلەن ئەسەرنىڭ مۇناسىۋىتى ھەرگىزمۇ ئۇنداق ئاددىيلا سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتى ئەمەس.

ھالبۇكى، تەزكىرە تېپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقاتى ئۇسۇلىنى شەبىۋس قىلىدىغانلار بۇ خىل قاراشقا چوقۇم قارشى چىقىدۇ. ئۇلار بەلكىم «شېكسپېير دەۋرىدىن كېيىن، شارائىتتا كۆپ ئۆزگىرىشلەر بولدى، نۇرغۇن شائىرلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئۇلار ئۇچۇن تەرجىمھال يېزىشقا زۆرۈر بولغان ماتېرىياللار يېتەرلىك ھالەتكە يەتتى، چۇنكى، شائىرلارنىڭ ئۆزلۈك ئېڭى بارغانسېرى كۈچىيىپ بارغاچقا، ئۇلار (مەسىلەن، مىلتون، ئالېكساندىر پوپ، گىيوتى، ۋوردىسۋورس ياكى بايرونلار) ئۆزلىرىنىڭ كېيىنكى ئەۋلادلار تەرىپىدىن يادلىنىدىغانلىقىنى ئالدىن پەرەز قىلىپ بولدى ھەم شۇ سەۋەبتىن ئۆزلىرى توغرىسىدىكى تەرجىمھال خاراكتېرلىك نۇرغۇن ماتېرىيالنى قالدۇرۇپ قويدى، بۇ شۇ دەۋردىكى كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىدى. تەزكىرە تېپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلى قارىماققا ناھايىتى ئاسان، چۇنكى، بىز يازغۇچىنىڭ ھايات كەچۈرمىشلىرى بىلەن ئەسەرلىرىنى ئۆزئارا سېلىشتۇرساقلا ئىش پۈتىدۇ» دېيىشى مۇمكىن. دەرۋەقە، بۇ خىل ئۇسۇل ھەتتا بەزى شائىرلارنىڭمۇ قارشى ئېلىشىغا ئېرىشكەن، بولۇپمۇ، ئاشۇ رومانتىزمچى شائىرلارغا بەك ياقىدۇ. ئۇلار دەل ئۆزىنى ۋە ئۆزىنىڭ ئىچكى كەچۈرمىشلىرىنى يازغان، ياكى بايرونغا ئوخشاش «قان تېمىپ تۇرغان يۈرەك» بىلەن ياۋروپانىڭ

ھەممە يېرىنى ئايلىنىپ چىققان. بۇ شائىرلار ئۆزلىرىنىڭ شەخسىي ھەت - چەكلىرى، كۈندىلىك خاتىرىسى ۋە تەرجىمھالىدا ئۆزلىرىنى ئىپادىلەپلا قالماستىن، بەلكى، رەسمىي ئېلان قىلىنغان بىرمۇنچە شېئىرلىرىدىمۇ ئۆزلىرىنى ئىپادىلىگەن. ۋوردىسۋورسنىڭ «مۇقەددىمە شېئىر» ناملىق ئەسىرى دەل تەرجىمھال خاراكتېرلىك بايانات-نامىدۇر. بۇنداق بايانناتنامىلەر بەزىدە مەزمۇن جەھەتتىن، يەنە بەزىدە ھەتتا ئىنتونناتسىيە جەھەتتىن ئۇلارنىڭ خۇسۇسىي خەت - چەكلىرىدىن ھېچقانچە پەرقلىنىپ كەتمەيدۇ. قارىغاندا، بىزنىڭ ئۇنىڭ يۇزەكى قىممىتىنى ئىنكار قىلىۋېتىشىمىز، شېئىرلارنى شائىرلارنىڭ مەيدانىدىن مۇستەسنا ھالەتتە چۇشەندۈرمىكىمىز مۇمكىن ئەمەستەك قىلىدۇ، چۇنكى، شائىرلارمۇ ئەسلىدىنلا ئۆزلىرىنىڭ شېئىرلىرىنى خۇددى گىيوتىنىڭ ئېيتقىنىدەك «ئۇلۇغ ئىقرارنامىنىڭ پارچىلىرى» دەپ قارايدۇ.

بىز ئىككى خىل تېپتىكى شائىرلارنى، يەنى، ئوبىيېكتىپ شائىرلار بىلەن سۇبىيېكتىپ شائىرلارنى چوقۇم ئايرىپ تەھلىل قىلىشىمىز كېرەك. جون كېتىز بىلەن توماس ئېلىيوتقا ئوخشاش شائىرلار شائىرنىڭ «پاسسىپ ئىقتىدار» (negative capability) نى تەشەببۇس قىلىدۇ، دۇنياغا ئوچۇق نەزەردە قارايدۇ، ھەتتا ئۆزىنىڭ كونكرېت خاسلىقىدىن ۋاز كېچىشكىمۇ رازى بولىدۇ، ئۇلار ئوبىيېكتىپ شائىرلاردۇر. لېكىن، يەنە بىر خىل تېپتىكى شائىرلار بولسا ئۆز خاسلىقىنى ئىپادىلەشنى، ئۆزىنىڭ پورترېتىنىلا سىزىپ چىقىشنى، ئۆزىنىلا ئىپادىلەشنى ئويلايدۇ.[6] ھەممىمىزگە مەلۇم، تارىختا خېلى ئۇزاق مەزگىلگىچە پەقەت بىرىنچى تۈركۈمدىكى شائىرلارلا مەۋجۇت بولغان. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىپادىلەنگەن ئۆزلۈك ئامىلىرى بەكمۇ ئاز بولغان، ئەمما، ئۇ ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممىتى ئىنتايىن يۇقىرى بولغان. ئىتالىيەنىڭ پوۋېستلىرى، رېتسارلار قىسسىلىرى، ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى سونېتلار، ئىلزابېت دەۋرىدىكى تىياتىرلار، ناتۇرالىستىك رومانلار ۋە كۆپ ساندىكى خەلق قوشاقلىرىنىڭ ھەممىسى مۇشۇ تۈرىدىكى ئەسەرلەرنىڭ مىسالىدۇر.

بىراق، سۈبيېكتىپ شائىرلار بولغان تەقدىردىمۇ، ئۇلارنىڭ تەرجىمھال خاراكتېرلىك شەخسىي بايانلىرى بىلەن ئوخشاش بىر مو-تىپنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى ئىشلىتىلىشى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىشكە بولمايدۇ ھەم ئۇنداق قىلغىلىمۇ بولمايدۇ. بىر پارچە سەنئەت ئەسىرىنىڭ رېئاللىق بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى بىر پارچە ئەسلىمىنىڭ، بىر پارچە كۈندىلىك خاتىرىنىڭ ياكى بىر پارچە مەكتۇپنىڭ رېئاللىق بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە ھەرگىزمۇ ئوخشىمايدۇ، ئالدىنقىسى باشقا بىر تەكشىلىكتە شەكىللەنگەن بىر پۈتۈن گەۋدە ھېسابلىنىدۇ. تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات ئوبيېكتى خاتا قوللىنىپ قالغان ئادەملا بىر يازغۇچىنىڭ خۇسۇسىي خاراكتېردىكى ۋە ئەڭ تاسادىپىي بولغان ھايات ماتېرىيالىلىرىنى ئاساسلىق تەتقىقات ئوبيېكتى قىلىدۇ ۋە ئاشۇ ماتېرىياللارنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ، شائىرنىڭ ئەسەرلىرىنى چۈشەندۈرىدۇ ھەم رەتكە تىزىپ چىقىدۇ، ھالبۇكى، بۇ خىل چۈشەندۈرۈش ۋە رەتكە تىزىش ئۇسۇلى ھەمىشە ئەسەرنىڭ ئۆزى توغرىسىدىكى ھۆكۈم ۋە تەھلىللەردىن ئېرىشىلگەن خۇلاسە بىلەن ھەرگىز ئوخشاش بولمايدۇ، ھەتتا ئۆزئارا زىددىيەتلىك بولۇپ قالىدۇ. شۇڭا، بىراندس «مېكپىس»قا ناھايىتى تۆۋەن باھا بەرگەن، ئۇنى «مەززىسى يوق ئەسەر» دەپ قارىغان، چۈنكى، ئۇنىڭ بىراندسنىڭ تەسەۋۋۇرىدىكى شېكسپىرنىڭ خاراكتېرى بىلەن ھېچقانداق مۇناسىۋىتى بولمىغان. كىڭسمىل (H. Kingsmill) مۇ ئارنولد يازغان «گىراف بىلەن لوستۇن» ناملىق شېئىرنى ئاشۇنىڭغا ئوخشاش سەۋەب بىلەن ئەيىبلىگەن.[7]

ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىدە تەرجىمھال ماتېرىياللىرىدىكىلىرى بىلەن بىردەك بولغان بەزى ئاممىلار بولسىمۇ، بۇ ئاممىلارنىڭ ھەممىسى قايتىدىن رەتلەش ئارقىلىق ئەسەرگە سىڭدۈرۈۋېتىلگەن بولغاچقا، ئەسلىدىكى ئالاھىدە خۇسۇسىي مەنىلىرىنى يوقىتىپ قويغان ھەمدە پەقەتلا كونكرېت كىشىلىك ھايات خام ماتېرىيالغا، ئەسەرنىڭ ئايرىلماس تەركىبىي قىسمىغا ئايلىنىپ كەتكەن. فېرناندېز (R. Fernandez) ستېندالنى (Stendhal) تەھلىل قىلغان چېغىدا، بۇ نۇقتىنى كىشىنى قايىل قىلارلىق دەرىجىدە بايان قىلىپ ئۆتكەن.

مېيېر (G. W. Meyer) تەرجىمھال خاراكتېرىگە ئىگە دەپ قارالغان «مۇقەددىمە شېئىر» بىلەن بۇ شېئىردا تەسۋىرلەنگەن مۇناسىۋەتلىك ئىچىدىكى ژۇردىسۇورسنىڭ ئەمەلىي تۇرمۇشى ئوتتۇرىسىدىكى زور پەرقلەرنى ئايرىپ چىققان.[8]

سەنئەت نوقۇل ھالدا ئۆزىنى ئىپادىلەش، شەخسىي ھېسسىيات ۋە تەجرىبىلەرنىڭ قايتا نامايان قىلىنىشى دەيدىغان قاراش، شەك-شۈبھىسىز خاتادۇر. سەنئەت ئەسەرلىرى بىلەن يازغۇچىنىڭ تۇرمۇشى ئوتتۇرىسىدا زىچ باغلىنىش بار بولسىمۇ، لېكىن سەنئەت ئەسەرلىرى ھەرگىزمۇ يازغۇچىنىڭ تۇرمۇشىنىڭ كۆچۈرۈلمە نۇسخىسىلا ئەمەس. تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلىدا بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنىڭ پەقەتلا تەجرىبىنىڭ ئىپادىلىنىشى بولۇپ قالماستىن، بەلكى، شۇ تۈردىكى بىرقاتار ئەسەرلەر ئىچىدىكى ئەڭ يېڭى بىرى ئىكەنلىكى ئۈنتۈلۈپ قالىدۇ. مەيلى بىر تىياتىر، بىر پارچە ھېكايە ياكى بىر پارچە شېئىر بولسۇن، ئۇلارنى بەلگىلىگۈچى ئامىل باشقا نەرسە ئەمەس دەل ئەدەبىيات ئەنئەنىسى ۋە قائىدىلىرىدىن ئىبارەت. تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلى، ئەمەلىيەتتە ئەدەبىي ئىجادىيەت جەريانىنى توغرا چۈشىنىشكە توسقۇنلۇق قىلىدى. چۈنكى، ئۇ ئەدەبىي تەرجىمھالنىڭ ئىزچىللىقىنى بۇزۇپ تاشلاپ، ئۇنىڭ ئورنىغا يازغۇچىنىڭ پارچە ـ پۈرات، شەخسىي تۇرمۇش تەجرىبىلىرىنى دەسسەتتى. تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلى يەنە ئىنتايىن ئاددىي بولغان پسىخولوگىيەلىك پاكىتلارغىمۇ سەل قارىدى. «ئەدەبىي ئەسەردە ئىپادىلىنىدىغىنى يازغۇچىنىڭ ئەمەلىي تۇرمۇشى» دېگەندىن كۆرە شۇ يازغۇچىنىڭ خىيالى دېگەن تۈزۈك. ياكى بولمىسا، سەنئەت ئەسىرىنى يازغۇچىنىڭ ئەسلىي قىياپىتىنى يوشۇرىدىغان «نىقاب» ياكى «ئۆزلۈككە ئاسىيلىق قىلىشى» دېيىشكە بولىدۇ؛ ئۇنى يەنە تۇرمۇشنىڭ كارتىنىسى، كارتىنىدىكى تۇرمۇش، يازغۇچى ئۆزىنى قاچۇرۇۋاتقان تۇرمۇش دېيىشكىمۇ بولىدۇ. ئۇنىڭدىن باشقا، بىز سەنئەتكارلارنىڭ سەنئەت ئارقىلىق ھېس قىلغان تۇرمۇشنىڭ كىشىلەرنىڭ ئەمەلىي تۇرمۇشىغا ئوخشىمايدىغانلىقىنى ئۇنتۇپ قالماسلىقىمىز لازىم. رېئال تۇرمۇش تەجرىبىلىرىنىڭ يازغۇچىنىڭ

كۆڭلىده زادى قانداق ھالەتتە ئىكەنلىكى ئۇلارنىڭ ئەدەبىياتتا قوللىنىلىش دەرىجىسىگە باغلىق بولىدۇ، سەنئەت ئەنئەنىسى بىلەن بۇرۇنقى تەجرىبىلەرنىڭ چەكلىشىگە ئۇچرىغانلىقى ئۇچۇن، ئۇلاردا قىممەن ئۆزگىرىشلەرنىڭ بولۇشى تەبئىي.[9]

بۇنىڭدىن مۇنداق بىر يەكۇن چىقىدۇ: تەرجىمھال ئارقىلىق چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنى ھەر قانداق بىر سەنئەت ئەسىرىگە قوللانغانداء چوقۇم ھەر بىر ئايرىم ئەھۋالنى ئىنچىكىلىك بىلەن كۆزىتىش ۋە تەھلىل قىلىش لازىم، چۇنكى، سەنئەت ئەسىرى ھەرگىزمۇ تەرجىمھال يېزىشتا كېرەك بولىدىغان ماتېرىياللا ئەمەس. بىز ناھايىتى كەسكىن ھالدا ۋاد (G . I . Wade) خانىمنىڭ «تىراخېرنىڭ تەرجىمھالى» ناملىق ئەسىرىگە نىسبەتەن ئۆز گۇمانىمىزنى ئوتتۇرىغا قويۇشىمىز لازىم. بۇ كىتابتا تىراخېرن (T . Traherne)نىڭ شېئىرلىرىدىكى ھەربىر جۈملە گېپى ھەقىقىي تەرجىمھال ماتېرىيالى قىلىنغان. برونت (Brontes) ئاچا ـ سىڭىللارغا مۇناسىۋەتلىك بولغان نۇرغۇن تەرجىمھاللارمۇ بىزنىڭ گۇمانلىنىشىمىزغا ئەرزىيدۇ. بۇ تەرجىمھاللارنىڭ ھەممىسىدىلا «جېنئېر» ياكى «ۋىرئېت» قاتارلىق رومانلاردىكى نۇرغۇن ئابزاسلار ئۆز پېتى كۆچۈرۈپ ئېلىنغان. مور (V . Moore) «ئېمىلى برونتنىڭ تەرجىمھالى» نى يازغاندا، ئېمىلىنى ئۆز قەلىمىدىكى خىسكرىفنىڭ ئاشۇ خىل قاينىق ھېسسىياتلىرىنى چوقۇم ئۆز بېشىدىن ئۆتكۈزگەن دەپ قارىغان. يەنە بەزىلەر: بىر ئايالنىڭ «شاۋقۇنلۇق قورۇق»تەك بۇنداق كاتتا ئەسەرنى يېزىپ چىقالىشى مۇمكىن ئەمەس، ئېمىلىنىڭ ئىنىسى پاتريكلا (Patrick) بۇ كىتابنىڭ ھەقىقىي ئاپتورى دەپ قارىغان.[10] بۇ باھالار بەزىلەرنىڭ «شېكىسپىر چوقۇم ئىتالىيەنى زىيارەت قىلىپ باقتى، ئۇ چوقۇم ئادۇوكات، ئەسكەر، ئوقۇتقۇچى ۋە پومېشچىك بولۇپ باقتى» دەپ كېسىپ ئېيتىشىغا سەۋەب بولغان. تېررى (E . Terry) بۇ خىل غەلىتە قاراش ۋە مۇنازىرىلەرگە قاتتىق رەددىيە بەرگەن ھەمدە مۇنداق دېگەن: «ئەگەر مۇشۇنىڭغا ئوخشاشلا ھۆكۈم ئۇلچىمىگە ئاساسلانساق شېكىسپىر چوقۇم ئايال بولۇپ چىقىدۇ.»

بىراق، يەنە بەزىلەر «بۇنداق بىمەنە مىساللارنى كەلتۈرۈش يازغۇچى خاسلىقىنىڭ ئەدەبىياتتا گەۋدىلىنىشى مەسىلىسىنى بوق قىلىۋېتىلەيدۇ» دېيىشى مۇمكىن. بىز دانتى، گىيوتى، تولستويلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇدۇق، ئۇ ئەسەرلەرنىڭ كەينىدە بىر ئادەمنىڭ بارلىقىنىمۇ چۈشەندۇق. بىر يازغۇچىنىڭ ئەسەرلىرى ئوتتۇرىسىدا شۇبھىلىنىشكە بولمايدىغان بىر خىل ئوخشاش ئالاھىدىلىك مەۋجۇت بولىدۇ. ھالبۇكى، بىز مۇنداق بىر سوئالنى ئوتتۇرىغا قويالايمىز: يازغۇچىنىڭ تەجرىبە سۇبيېكتى (رېئال تۇرمۇشتىكى ئادەم) بىلەن ئەسەرنى پۈتۈنلەي ئايرىۋەتسە تېخىمۇ مۇۋاپىق بولامدۇ ـ قانداق؟ ئەسەردە يازغۇچىنىڭ خاسلىقى پەقەت ئوخشىتىش مەنىسىدىلا مەۋجۇت بولىدۇ. مىلتون بىلەن كېتىزنىڭ ئەسەرلىرىدە «مىلتونچە» ياكى «كېتىزچە» ئۇسلۇب دېيىشكە بولىدىغان بىر خىل ئالاھىدىلىك بار. بىراق، بۇ خىل ئۇسلۇب ئەسەرنىڭ ئۆزىگىلا باغلىق، ئۇنى ھەرگىزمۇ نوقۇل ھالدىكى تەرجىمھال ماتېرىياللىرىغا ئاساسلىنىپلا بېكىتەلمەيدۇ. بىز نېمىنىڭ «ۋېرگىلچە» ياكى «شېكىسپىرچە» ئىجادىيەت ئۇسلۇبى ئىكەنلىكىنى بىلىمىز، ئەمما بۇنىڭ ئۇچۇن بۇ ئىككى داڭلىق شائىرنىڭ ھەقىقىي تەرجىمھال ماتېرىياللىرىغا مۇراجىئەت قىلىشىمىزنىڭ ھاجىتى يوق.

شۇنداق بولسىمۇ، يازغۇچىنىڭ تەرجىمھالى بىلەن ئەسەرلىرى ئوتتۇرىسىدا ئاز بولمىغان جىپسلىق، يوشۇرۇن ئوخشاشلىق، ئەگرى ـ توقاي ئىنكاس قاتارلىق مۇناسىۋەتلەر مەۋجۇت بولىدۇ. شائىرنىڭ ئەسىرى بىر خىل نىقاب، دراماتىكلىق خاراكتېر ئالغان ئەنئەنىۋى ئىپادە بولۇشى مۇمكىن، يەنە كېلىپ، بۇ كۆپىنچە ھاللاردا شائىرنىڭ ئۆز تەجرىبىسى ۋە ئۆز تۇرمۇش ئەنئەنىسىنىڭ دراماتىكلاشقان ئىدىيالىسى ھېسابلىنىدۇ. مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات تەنقىدات ئۇسۇلىنىڭ ئۆزىگە تۇشلۇق رولى بار. بىرىنچىدىن، ئۇنىڭ باھالاش ۋە ئىزاھلاش قىممىتى بار. ئۇ يازغۇچىنىڭ ئەسىرىگە كىرگۈزۈلگەن ھېكايىلەر ۋە سۆزلەرنىڭ مەنىلىرىنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدۇ. تەرجىمھال رامكىسى يەنە بىزنىڭ ئەدەبىيات تارىخىدىكى تەرەققىيات بىلەن ھەقىقىي مۇناسىۋەتلىك بارلىق مەسىلەر ئىچىدىكى ئەڭ گەۋدىلىك بىر مەسىلىنى، يەنى، بىر يازغۇچىنىڭ

بەدئىي ھاياتىنىڭ باشلىنىش، پىشىپ يېتىلىش جەريانىنى ۋە ئا-
خىرلىشىش سەۋەبىنى تەتقىق قىلىشىمىزغا ياردەم بېرەلەيدۇ. تەزكە-
رە يەنە ئەدەبىيات تارىخىدىكى باشقا مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشقا ماتې-
رىيال توپلاپ بېرەلەيدۇ. مەسىلەن، بىر شائىرنىڭ ئوقۇغان كىتابلە-
رىنى، ئۇنىڭ باشقا ئەدىبلەر بىلەن بولغان باردى ـ كەلدىسىنى، سەي-
لە ـ ساياھەتلىرىنى، ئۇ ياقتۇرغان ھەم بىر مەزگىل تۇرغان مەنزىرە
رايونلىرى ۋە شەھەرلەرنى ئېيتىپ بېرەلەيدۇ. بۇلارنىڭ ھەممىسى ئە-
دەبىيات تارىخىنى قانداق قىلغاندا تېخىمۇ ياخشى چۈشەنگىلى بولىدۇ
دېگەن مەسىلىگە بىرىپ چېتىلىدۇ، يەنى، شۇ شائىر ياكى يازغۇچە-
نىڭ ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدىكى ئورنى، ئۇنىڭغا تەسىر كۆرسەتكەن
تاشقى ئامىللار ھەمدە قوبۇل قىلغان تۇرمۇش خام ماتېرىياللىرى قا-
تارلىق مەسىلىلەرگە بىرىپ چېتىلىدۇ.

تەزكىرە بۇ جەھەتلەردە قانچىلىك مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە بو-
لۇپ، ئۇنى «ئالاھىدە ئەدەبىي ئوبزور قىممىتىگە ئىگە» دەپ قارىساق،
ناھايىتى خەتەرلىك ئىش بولىدۇ. ھەرقانداق تەزكىرىدىكى ماتېرې-
يالىلار ئەدەبىي ئوبزوردىكى ئەسەرگە بولغان باھانى ئۆزگەرتەلمەيدۇ
ھەم ئۇنىڭغا تەسىر كۆرسىتەلمەيدۇ. كىشىلەر ھەمىشە « چىنلىق»
(Sincerity) نى ئەدەبىياتنىڭ ئۆلچىمى دەپ قارايدۇ. ئەگەر بىز يا-
غۇچىنىڭ تەرجىمھالىغا سادىق بولغان ھالدا ئۇنىڭ تاشقى ماتېرې-
يالىلار تەرىپىدىن ئىسپاتلانغان تەجرىبىسى ياكى ھېسسىياتى بىلەن
ئۇ يازغان ئەسەرلەر ئوتتۇرىسىدىكى ماسلىققا ئاساسەن ئەدەبىياتنى
باھالىساق، ئۇنداقتا «چىنلىق» ئۆلچىمى پۈتۈنلەي خاتا بولۇپ قالى-
دۇ. «چىنلىق» بىلەن بەدئىي قىممەت ئوتتۇرىسىدا مۇقەررەر باغلى-
نىش يوق. نۇرغۇن قىز ـ يىگىتلەر بىر دەملىك ھاياجاندا يېزىپ
چىققان ئازابلىق مۇھەببەت شېئىرلىرى، شۇنداقلا تەركىدۇنيالىق
مەزمۇندىكى دىنىي شېئىرلار (ئۇنىڭدىكى ھېسسىياتنىڭ قانداق قاي-
ناق بولۇپ كېتىشىدىن قەتئىينەزەر) نىڭ كۆتۈپخانىدا تاغدەك دۆۋە-
لىنىپ تۇرۇشىنىڭ ئۆزىلا بىزنىڭ ھۆكۈمىمىزنى ئىسپاتلاپ بېرەلەي-
دۇ. بايرونىنىڭ «بىز ئىككىمىز خوشلاشقان چاغدا» دېگەن شېئىرى
ياخشىمۇ ئەمەس، يامانمۇ ئەمەس، چۈنكى، ئۇنىڭدا شائىرنىڭ ئايالى

بىلەن بولغان ئەمەلىي مۇناسىۋىتى دراماتىك ھالەتتە ئىپادىلەنمە-
گەن. ھەرگىزمۇ مور (P .E .More)نىڭ ئويلىغىنىدەك ئارگىنال-
دىن ياش دېغىنىڭ بايقالماسلىقى «بىر ئەپسۇسلىنارلىق ئىش» بولۇپ
قالمايدۇ. لېكىن، مور (T .Moore)نىڭ «ئەسلىمە» سىگە ئاساسلا-
نغاندا، بايرون شېئىر يېزىۋېتىپ ھەقىقەتەن ئارگىنالغا ياش تۆككەن.[6]
بۇ شېئىر ھازىرمۇ بار، ئەسلىي ئارگىنالدا ياش دېغى بولسۇن ياكى
بولمىسۇن، بايرونىنىڭ ئۇ چاغدىكى ھېسسىياتى ئاللىبۇرۇن ئۆتمۈش-
كە ئايلىنىپ بولدى، ئۇنى ھازىر ئىز قوغلاپ تەكشۈرگىلى بولمايدۇ
ھەم ئۇنداق قىلىشنىڭمۇ ھاجىتى يوق.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① س. ت. كولرىجنىڭ ت. پۈلغا يازغان خېتى («خەت ـ چەكلەر» گە كىر-
گۈزۈلگەن، 1797 ـ يىلى 2 ـ ئاي، ئى. خ. كولرىج تۈزگەن، لوندون، 1895 ـ
يىلى، بىرىنچى توم، 4 ـ بەت) گە قارالسۇن.

② بۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 ـ پاراگرافىغا قارال-
سۇن.

③ بىراندىس: «ۋېلىيام شېكسپىر» (ئىككى تومлۇق نەشرى، كوپىنھاگىن،
1896 ـ يىلى؛ ئىنگلىزچە ئىككى تومлۇق نەشرى، لوندون، 1898 ـ يىلى)؛ ف.
خارىس : «شېكسپىر» (نيۇيورك، 1909 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

④ سىسون: «شېكسپىرنىڭ سىرلىق قايغۇسى» (ئەنگلىيە باكلاۋۇرلۇق
ئىنستىتوتى ئاخباراتى». (1934 ـ يىلى)؛ ئى. ئى. ستورل «بوران ـ چاپقۇنلۇق
يامغۇر، شېكسپىر ۋە باشقا ئۇستازلار» (كامبىرىج، 1940 ـ يىلى، 281 ~ 316 ـ
بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑤ «ھېنرى Ⅳ» نىڭ كېينكى قىسمىدىكى پېرسوناژ ـــ تەرجىمان ئەس-
كەرتمىسى.

⑥ كېتىز «رىچارد ۋۇدخوسقا يېزىلغان خەت» («سالام خەتلەر توپلىمى»غا
كىرگۈزۈلگەن، 1818 ـ يىلى 10 ـ ئاينىڭ 27 ـ كۈنى، فورمان تۈزگەن، ئوكس-
فورد، 1952 ـ يىلى، 4 ـ نەشرى، 226 ~ 227 ـ بەتلەر) بات «پاسسىپ ئىق-
تىدار: كېتىزنىڭ بۇاستە سېزىمى» (كامبىرىج، 1939 ـ يىلى)؛ ئېلىيوت:
«ئەنئەنە ۋە شەخسىنىڭ تالانتى» («مۇقەددەس ئورمان» غا كىرگۈزۈلگەن، لون-
دون، 1920 ـ يىلى، 42 ~ 53 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑦ بىراندىسنىڭ ئۆچىنچى ئىزاھاتتا تىلغا ئېلىنغان كىتابى (425 ـ بەت):

كىسمىل: «مەسىئۇ ئارنولد » (لوندون، 1928 ـ يىلى، 147 ~ 149 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑧ فىرنەندىز: «رومان ۋە تەرجىمھال: ستېندال مىسالىدا» («ئوچۇق ـ ىرىكلار» غا كىرگۈزۈلگەن، پارىژ، 1926 ـ يىلى، 78 ~ 109 ـ بەتلەر؛ ئىنگ ـ لىزچە تەرجىمە نۇسخىسى، لوندون، 1927 ـ يىلى، 91 ~ 136 ـ بەتلەر)؛ مې ـ يىر: «ۋوردسۋورسنىڭ پىشقان چاغلىرى» (مىچىگان، 1943 ـ يىلى) غا قارال ـ سۇن.

⑨ ۋىلھەلم دىلتېي: «كەچۈرمىش ۋە شېئىر» (لېيپىزىگ، 1907 ـ يىلى)؛ گۇندولف: «گىيوتى» (بېرلىن، 1916 ـ يىلى) غا قارالسۇن. بۇ كىتاب كەچۈر ـ مىش ۋە تەربىيەلىنىشنىڭ پەرقىنى سۆزلىگەن.

⑩ مور: «ئېمىلى بىرونتنىڭ تۇرمۇشى ۋە ئۆلۈمى» (لوندون، 1936 ـ يى ـ لى)؛ ئې.ئې. كىڭسلى: «تالانتنىڭ ئەندىزىسى» (نيۇيورك، 1939 ـ يىلى، بۇ بىرونت ئاچا ـ سىڭىللارنىڭ رومانلىرىدىكى نەقىللەر بىلەن رېئاللىقتىكى ئا ـ دەملەرنىڭ ئىسىم ـ فامىلىلىرى كىرىشتۇرۇلگەن تەزكىرە)؛ ر. ۋىلسون: «ئې ـ مىلى بىرونت ھاياتىدىكى مەخپىيەتلەر» (نيۇيورك، 1928 ـ يىلى، بۇ كىتابتا «شاۋقۇنلۇق قورۇق» ئاددىي ھالدىلا ئېمىلى بىرونتنىڭ ئۆز تەرجىمالى دەپ قارالغان) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑫ بۇ مىسال تىنكېرنىڭ «شېئىرنىڭ مۇنبەت تۇپرىقى» (بوستون، 1929 ـ يىلى، 30 ـ بەت) دىن ئېلىندى.

سەككىزىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە پىسخولوگىيە

«ئەدەبىيات پىسخولوگىيەسى» (psyhology of literature) نى يا ـ غۇچىنى پىسخولوگىيە نۇقتىسىدىن بىرخىل تىپ ياكى يەككە شەخس دەپ تۇرۇپ تەتقىق قىلىدىغان پەن دېيىشكە بولىدۇ. ئۇنى ئىجادىيەت جەريانى توغرىسىدىكى تەتقىقات دېيىشكە ياكى ئەدەبىي ئەسەردە ئىپا ـ دىلەنگەن پىسخولوگىيەلىك تىپلار ۋە قانۇنىيەتلەر توغرىسىدىكى تەت ـ قىقات دېيىشكىمۇ، ئاخىرىدا يەنە تېخى ئەدەبىياتنىڭ ئوقۇرمەنلەرگە بولغان تەسىرى (ئوقۇرمەنلەر پىسخولوگىيەسى) توغرىسىدىكى تەتقى ـ قات دېيىشكىمۇ بولىدۇ. بىز ئەدەبىياتنىڭ، يەنى، ئەدەبىي ئەسەرلەر ـ نىڭ ئوقۇرمەنلەرگە بولغان تەسىرى توغرۇلۇق «ئەدەبىيات ۋە جەمئى ـ يەت» دېگەن بابتا تەپسىلىي توختىلىپ ئۆتىمىز. قالغان ئۇچ جەھەت ـ تىكى مەزمۇنلارنى بولسا مۇشۇ بابتىلا تەھلىل قىلىمىز. كەسكىن ئېيتقاندا، ئۇچىنچى جەھەتتىكى مەزمۇنلا ئەدەبىيات تەتقىقاتى دائىر ـ ىرىسىگە تەۋە بولۇشى مۇمكىن. ئالدىنقى ئىككىسى بولسا سەنئەت پىسخولوگىيەسىنىڭ تەتقىقات مەزمۇنلىرى دائىرىسىگە تەۋە بولۇشى مۇمكىن: گەرچە ئۇلار ئايرىم ئەھۋاللاردا ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى جەلپ قىلىش كۈچىگە ئىگە ئوقۇتۇش ئۇسۇللىرىغا ئايلىنىپ قالغان بولسىمۇ، لېكىن بىز ئەدەبىي ئەسەرنىڭ بارلىققا كېلىش سەۋەبىنى تۇنجا قىلىپ تۇرۇپ ئۇنىڭغا باھا بېرىدىغان ھەرقانداق ئۇسۇلغا (يە ـ نى، «سەۋەب سەپسەتىسى» گە) قارشى تۇرىمىز.

ئەدەبىي تالانتنىڭ ماھىيىتى ئادەمنى دائىم ئويلاندۇرىدۇ. قەدىم ـ كى گىرېتسىيەدە، تالانت كىشىلەر تەرىپىدىن «مەجنۇنلۇق» بىلەن مۇناسىۋەتلىك دەپ قارالغان (يەنى سەپرا مىجەز بىلەن «روھىي كې ـ سەل» ئارىلىقىدا تۇرىدىغان بىر خىل بىنورمال ھالەت دەپ قارىلىپ كەلگەن.) شائىرلار بولسا «روھىي بىھوشلار» دەپ قارالغان، ئۇلارنىڭ

باشقىلارغا ئوخشىمايدىغان مەلۇم تەرەپلىرى ياكى مەقسەتسىز ھالدا دەپ قويغان بەزى گەپ - سۆزلىرىمۇ ھەم ئەقىلسىزلىك (subrational)، ھەم دەرىجىدىن تاشقىرى ئەقىللىكلىك (superrational) دەپ قارالغان.

بۇرۇندىنلا داۋاملىشىپ كەلگەن يەنە بىر خىل قاراش شۇكى: شائىرلارنىڭ «تالانتى» تولدۇرما خاراكتېرلىك بولىدۇ، مىيۇز دەمودو - كوسنى كۆرۈش قۇۋۋىتىدىن مەھرۇم قىلغان، لېكىن ئۇنىڭغا يېقىملىق ئاۋازدا غەزەلخانلىق قىلىش تالانتىنى ئىنئام قىلغان («ئودىسسا» غا قارالسۇن)، قارىغۇ تىرىسسىئاسقا بولسا ھەممىگە ئالدىن بېشارەت بېرەلەيدىغان ئالاھىدە سەزگۈرلۈك (vision) نى ئاتا قىلغان. ئەلۋەتتە، نۇقسان بىلەن تۇغما تالانت ھەمىشە ئۇنداق بىۋاستە باغلىنىشلىق بولۇۋەرمەيدۇ. كېسەل بىلەن مەجرۇھلۇقمۇ فىزىيولوگىيەلىك ھادىسە بولماستىن، بەلكى، پىسخىكىلىق ۋە ئىجتىمائىي ھادىسە بولۇشى مۇمكىن. ئالېكساندىر پوپ بىر دۇمچەك ھەم پاكىنەك، بايرون بولسا بىر توكۇر. پىرۇست قىسمەن يەھۇدىي قېنى بار زىققا ھەم نېرۋا كېسىلى بىمارى. كېپتىز ئادەتتىكى ئادەملەردىن پاكار، توماس ۋولف ئادەتتىكى ئادەملەردىن بەكلا ئېگىز.

بۇ نەزەرىيە پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ، سەۋەبى، ئۇنىڭ تاشنى تاياقتا تاڭغاندەك ئىش قىلغانلىقىدا. ۋاقتى كەلگەندە، ھەرقانداق ئۇتۇق قازانغۇچىنىڭ مىسالىنى تولدۇرما خاراكتېرلىك ھەربىرىكەتلەندۈرگۈچ كۆچكە يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ، چۈنكى ھەرقانداق ئادەم مۇكەممەل بولمايدۇ، يېتەرسىزلىكتىن، پايدىسىز شارائىتلاردىن خالىي بولالمايدۇ. بەلكىم مۇشۇ سەۋەبلىك ئۆزىنى رىغبەتلەندۈرۈشى مۇمكىن. بىر گۇمانلىنىشقا ئەرزىيدىغان يەنە بىر خىل ئېقىپ يۈرگەن قاراش بار بولۇپ، ئۇ بولسىمۇ سەپرا مىجەز ۋە تولدۇرما ئىقتىدار سەنئەتكارلارنى ئالىملار ھەمدە باشقا «تەپەككۇرچى» لاردىن پەرقلەندۈرۈپ تۇرىدۇ، ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى روشەن پەرق شۇكى يازغۇچىلار دائىم ئۆزىنىڭ كېسەللىك ئەھۋالىنى خاتىرىلەيدۇ. ئۇلار ئۆزىنىڭ كېسىلىنى ئىجادىيىتىنىڭ خام ماتېرىيالى قىلىدۇ دېگەندىن ئىبارەت.[1]

مەسىلە شۇ يەردىكى يازغۇچى ئەگەر بىر نېرۋا كېسەل بولسا،

ئۇنداقتا يازغۇچىنىڭ كېسىلى يازغۇچىنى تېما بىلەن تەمىنلىمەيدىغان ياكى يالغۇز يېزىقچىلىق مۇددىئاسى بىلەنلا تەمىنلىمەيدىغان يېزىقچىلىق مۇددىئاسى بىلەن تەمىنلىگەن بولسا، ئۇنداقتا يازغۇچىنىڭ باشقا تەپەككۇرچىلار بىلەن ھېچقانداق پەرقى قالمايدۇ. ئۇنىڭدىن باشقا يازغۇچى ئۆزىنىڭ باش تېمىسىنى ئىپادىلەۋاتقان پەيتتە بىر نېرۋا كېسەل بىمارى بولسا (كافكا جەزمەن شۇنداق)، ئۇنداقتا ئۇ قۇرمەنلەر ئۇنىڭ ئەسىرىنى قانداق چۈشىنىدۇ؟ يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت پائالىيىتى چوقۇم بىر كېسەللىك تارىخىنى خاتىرىلەش بىلەنلا چەكلەنمەيدۇ. ئۇ چوقۇم ئىپتىدائىي تىپتىكى مەلۇم بىر ئەندىزىنى (دوستويېۋىسكىي «ئاكا - ئۇكا كارامازوفلار» دا يازغانغا ئوخشاش) يا زىدۇ ياكى بۇگۈنكى كۈندىكى ئۇمۇمىيۈزلۈك ئۆۋج ئالغان بىنورمال خاراكتېردىكى شەخسلەرنى يازىدۇ.

فىرېئۇد (S.Freud) نىڭ يازغۇچىلارغا بولغان قارىشى ئۇنىڭ نۇرغۇنلىغان ياۋروپالىق كەسپىداشلىرىغا ئوخشاشلا تازا مۇقىم ئەمەس. بۇلارنىڭ ئىچىدە مەشھۇرلىرىدىن يۇڭ (C.G.Jung) ۋە رانك (O.Rank) كىلارمۇ فىرېئۇدقا ئوخشاش قاراشتا. فىرېئۇد يۇقىرى مەدەنىيەت تەربىيەسىگە ئىگە، ئۇ ئۆز دۆلىتى ئاۋستىرىيەدە تەربىيەلەنگەن. كېيىكىدىنلا گېرمانىيە كىلاسسىك ئەدەبىياتىغا ۋە مەشھۇر ئەسەرلەرگە ئىشتىياق باغلىغان. شۇڭا ئۇ ئەدەبىيات ساھەسىدىن ئۆز تەلىماتلىرىنى شەرھلەيدىغان ۋە دەللىلەيدىغان نۇرغۇنلىغان قاراش ۋە بىلىملەرنى بايقىدى. مەسىلەن، «ئاكا - ئۇكا كارامازوفلار»، «ھاملېت»، دىدروئنىڭ «رامونىڭ جىيەنى» ياكى گىيوتىنىڭ ئەسەرلىرى قاتارلىقلار دىن بايقىغانلىرى دەل شۇنداق ئىدى. بىراق ئۇ يەنە يازغۇچىلارنى جاھىل نېرۋا كېسەللەر، ئۇلار ئۆزىنىڭ ئىجادىيەت پائالىيىتى ئارقىلىق روھىي بەرباتلىقتىن ساقلىنىدۇ، لېكىن روھىي بەرباتلىقتىن پۈتۈنلەي ساقىيىپ كېتەلمەيدۇ دەپ قارايدۇ. فىرېئۇد مۇنداق دېگەن:

سەنئەتكار ئەسلىدىنلا رېئاللىقتىن ئايرىلغۇچىدۇر، چۈنكى ئۇ ئۆزىنىڭ تۇغما ئىقتىدار تەلىپىنى قاندۇرالمايدۇ، شۇڭا ئۆزىنىڭ ھاۋايى - ھەۋەسلىرى ۋە ياۋايى ئىس-

تەكلىرنى ئۆزىنىڭ خىيالىي دۇنياسىدا ئەركىن قويۇۋېتىدۇ. ئەمما ئۇ خىيالىي دۇنيادىن رېئال دۇنياغا قايتىشنىڭ يولىنى بىلمەيدۇ. ئۆزىنىڭ تۇغما تالانتىغا تايىنىپ ئۆزىنىڭ خىيالىدىن يىپىيېڭى بىر رېئاللىقنى بەرپا قىلىدۇ. لېكىن كىشىلەر بۇ خىياللارنىڭ ئەقلگە مۇۋاپىقلىقىنى، رېئال تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈش قىممىتىگە ئىگە ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلمايدۇ. شۇڭا سەنئەتكارلار مەلۇم بەدئىي ئىجادىيەت ۋاستىسى ئارقىلىق ئەمەلىيەتتە ئۆزلىرى ئارزۇ قىلغان قەھرىمانغا، پادىشاھقا، ياراتقۇچىغا، باشقىلارنىڭ ھۆرمىتىگە سازاۋەر كىشىگە ئايلىنىدۇ- دە، ئەمەلىيەتتە تاشقى دۇنيانى ئۆزگەرتىشتىن ئىبارەت ئەگرى - بۇگرى چىغىر يولغا قايتا قەدەم باسمايدۇ.

دېمەكچى شائىر پۈتۈن جەمئىيەت ئېتىراپ قىلمىغان ياكى چۈنىمىغان خام خىيالچىدۇر. ئۇ ئۆز خام خىيالىغا ھېرىسمەن خاراكتېرىنى ئۆزگەرتىشى بىمھاجەت. ئەكسىچە ئاشۇ خام خىياللىرىنى ئۈزۈكسىز داۋاملاشتۇرۇۋېرىشنى ئويلايدۇ، ھەم ئۆزىنىڭ خام خىيالىنى ئاشكارا ئېلان قىلىدۇ.[2]

بۇنداق چۈشەندۈرۈش بەلكىم پەيلاسوپلار بىلەن ئالىملارنى سەنئەتكارلاردىن ئېنىق پەرقلەندۈرەلىشى مۇمكىن. شۇ سەۋەبلىك، تەپەككۇر پائالىيىتىگە نىسبەتەن بىر خىل دەلىللىزملىك پەس كۆرۈشكە ئايلاندى. تەپەككۇر پائالىيىتىنى ئەمەلىيەت پائالىيىتى ئەمەس، بەلكى كۆزىتىش ۋە نام بېرىش ھەرىكىتى دەرىجىسىگە چۈشۈرۈپ قويىدى. بۇ خىل چۈشەندۈرۈش تەپەككۇر خاراكتېرىگە ئىگە ئەسەرلەرنىڭ ۋاستىلىك رولى ۋە يانداش رولىنى ۋەياكى ھېكايە يازغۇچىلىرى ۋە پەيلاسوپلارنىڭ ئوقۇرمەنلىرى ئەمەلگە ئاشۇرىدىغان تاشقى دۇنيانى ئۆزگەرتىش ئۇنۇمىنى ئىنكار قىلغانلىق. بۇ خىل چۈشەندۈرۈش ئىجادىيەتنىڭ ئۆزىنىڭ تاشقى دۇنيادىكى بىر خىل خىزمەت شەكلى ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتەلمىدى. خام خىيالچىلارنىڭ پەقەتلا ئۆز ئارزۇ - ئىستەكلىرىنى قانداقلىرىش ئۈچۈنلا ئۆزلىرىنىڭ خىيالىنى يازىدىغانلىقىنى، ئەمەلىي ھېزىقچىلىق قىلمىدىغانلارنىڭ «سىرتلاشتۇرۇش» (externalization) يولى بىلەن ئىجتىمائىي پائالىيەتلەرنى تەڭشەيدىغانلىقىنى تونۇپ يېتەلمىدى.

كۆپ ساندىكى ئەدىبلەر فىرېئۇدنىڭ قاراشلىرىغا ئانچە قوشۇلۇپ كەتمەيدىغان بولدى. روھىي ئانالىزلىق داۋالاشنى قوبۇل قىلغانلار ئەمدى توختاتتى. كۆپ ساندىكى ئەدىبلەر «داۋالىنىش» ياكى «تەڭشەش»نى خالىمىدى. ئۇلار ياكى تەڭشەشنى داۋاملىق قوبۇل قىلسا ھېزىشنى توختىتىشى كېرەكلىكىنى ھېس قىلدى، ياكى لايىھەدىكى «تەڭشەش» نىڭ ئەمەلىيەتتە نورمال ھالەتكە قايتىش ياكى ئىجتىمائىي مۇھىت بىلەن مۇرەسسە قىلىشتىن ئىبارەت ئىكەنلىكىنى ھېس قىلدى. لېكىن بۇلارنىڭ ھەممىسى دەل ئۇلار تۆۋەن كۆرىدىغان چاكىنا ئادەملەرنىڭ قىلمىشلىرى ياكى ئوتتۇرا مۇلۇكدارلارنىڭ ئىلەتلىرى ئىدى. شۇڭا ئادىن (W.H.Auden) مۇ كېسىپلا مۇنداق دېگەن: سەنئەتچىلەر ئۆز قابىلىيىتىنىڭ يېتىشچە يەنى ئىمكانقەدەر نېرۋا كېسىلى بولۇشى كېرەك. لېكىن كۆپ ساندىكى ئەدىبلەر ئېرىك فىروم (E.Fromm) بىلەن كاردىنېر (A.kardiner) نىڭ فىرېئۇدنىڭ قاراشلىرىنى تۈزىتىش پىكرىگە قوشۇلىدۇ. ئۇلار فىرېئۇدنىڭ نېرۋا كېسىللەر ۋە نورمال ئادەملەر توغرىسىدىكى چۈشەنچىلىرى، 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ۋىيېننادىن كەلگەن مارکسىزمچىلار ۋە ئىنسانشۇناسلارنىڭ تۈزىتىشىگە موھتاج دەپ قارايدۇ.[3]

سەنئەتكار دېمەك نېرۋا كېسىلدۇر دېگەن نەزەرىيە تەسەۋۋۇر بىلەن ئېتىقاد ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت مەسىلىسىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. ھېكايە يازغۇچى بىر تەرەپتىن ئاجايىپ - غارايىپ ھېكايىلەرگە باي بالىغا ئوخشايدۇ، ئۇ ئۆز تەجرىبىلىرىنى قايتىدىن قۇراشتۇرۇپ، ئۆزىنىڭ خۇشاللىقى ۋە ئەقىدىسىگە ماسلاشتۇرغۇچى، خام خىيالىنىڭ ئازابىغا ئۇچرىغۇچى چۈشلاردۇر. ئۇلار يەنە رېئال دۇنيانى ئۆز ئارزۇ - ئۇمىدلىرى ۋە خىيالىدىكى ۋەھىمىلىك دۇنيا بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىدۇ. يەنە بەزىلەر يازغۇچىلار (مەسىلەن، دىككېنىسقا ئوخشاش) مۇنداق دەيدۇ: ئۇلار ئۆز قەلبىمى ئاستىدىكى پېرسونا‌ژلارنىڭ ئاۋازىنى

ئاڭلىغان، تەق ـ تۇرقىنى كۆرگەن، ئەمما بۇ پېرسوناژلار دائىم دې-
گۈدەك ھېكايىنىڭ تەرەققىياتىنى بوغۇپ قويغان، ھېكايە كولمىناتـ
سىيەسى بىلەن يازغۇچىنىڭ ئەسلىدىكى ئارزۇسى بىردەك بولمىغان.
پىسخولوگلار ئوتتۇرىغا قويغان مىساللار بۇ خىل پەرەزنىڭ كۆچىنى
ئىسپاتلاپ بېرەلمىگەن. بىراق بىر قىسىم يازغۇچىلارنىڭ ئۆز ئەينى
ئوبراز يارىتىدىغان ئىقتىدارى بار. بۇ خىل ئىقتىدار ئۆسمۈرلەر ئا-
رىسىدا ئومۇميۈزلۈك مەۋجۇت، ئەمما چوڭ بولغاندىن كېيىن بۇ خىل
ئىقتىدار ناھايىتى ئاز بولىدۇ. ئۇ ھەرگىزمۇ كېيىنكى تەسەۋۋۇر ئە-
مەس. بىراق ئۇنىڭ خاراكتېرى ياكى خۇسۇسىيىتىدىن قارىغاندا ھېس
قىلغىلى، بايقىغىلى بولىدۇ. يەنىش (E.Jaensch) نىڭ ھۆكۈمگە ئا-
ساسلانغاندا ھېس قىلغانلىرى بىلەن ئۇقۇمنى بىرلەشتۈرىدىغان
ئالاھىدىلىك. بۇ خىل ئىقتىدار سەنئەتچىلەردە بولىدىغان بىر خىل
ئالاھىدە ئىقتىدارمىش، سەنئەتكارلار ئۆز مىللىتىنىڭ قەدىمكى ئالا-
ھىدىلىكىنى ساقلاپ قالغۇچىلار ۋە ئۇنى تەرەققىي قىلدۇرغۇچىلار،
ئۇلار ئۆز ئىدىيەلىرىنى ھېس قىلالايدۇ، ھەتتا كۆرەلەيدۇ.[4]

ئەدىبلەرنىڭ، بولۇپمۇ شائىرلارنىڭ يەنە بىر خىل ئالاھىدىلىكى
بار بولۇپ، ئۇ بولسىمۇ باغلىما سەزگۈ[5]، يەنى ئىككى خىل ياكى ئۇ-
نىڭدىن ئارتۇق سەزگۈ ئەزالىرىنىڭ سەزگۈسى ۋە ئىدراكىنى باغلاش —
بىرىكتۈرۈشتىن ئىبارەت. بىرقەدەر كۆپ ئۇچرايدىغانلىرىدىن ئاڭ-
لىغان ـ كۆرگەنلىرىنى بىرلەشتۈرۈش (يەنى ئاۋاز ۋە رەڭ بىرىكمىسى
audition coloree). ئەگەر بۇلارنى فىزىيولوگىيەلىك ئالاھىدىلىك دەپ
قارىساق، ئۇنداقتا مەسىلە تېخىمۇ ئايدىڭلىشىدۇ، مەسىلەن، قىزىل ـ
يېشىل رەڭ قارىغۇسى بولغان ئادەمنىڭ سەزگۈ تۇيغۇسىدە سېلىش-
تۇرما پەرقلەندۈرۈش ئىقتىدارى ئاللىبۇرۇن يوقالغان بولىدۇ. ئەمما
باغلانما سەزگۈ كۆپىنچە ئەھۋالدا ئەدەبىياتتىكى بىر خىل ماھارەت،
مېتافورانىڭ ئۆزگەرگەن شەكلى، ھەمدە ئەدەبىي ئۇسلۇبقا ئىگە ئىپا-
دىلەش ئۇسۇلىدا ئىپادىلەنگەن تۇرمۇش ھەققىدىكى ئابستراكت ئېس-
تېتىكىلىق پوزىتسىيە. تارىختا بۇ خىل ئۇسلۇب ۋە پوزىتسىيە بـا-
روك بىلەن رومانتىزملىق سەنئەتنىڭ ئالاھىدىلىكى دەپ قارالغان.

«روشەنلىك ۋە ئېنىقلىق» قا ئىنتىلىدىغان بۇ «خاسلىق»، سېلىشتۇ-
رۇش ۋە بىرىدەكلىكنى (unification) نى قوغلاشمايدىغان ئەقلىيلىك
دەۋرىگە نىسبەتەن ئېيتقاندا كىشىنى بىزار قىلىدىغان بىر نەرسىگە
ئايلىنىپ قالىدۇ.

ئېلىيوت ئەدەبىي تەنقىد توغرىسىدىكى دەسلەپكى ماقالىسىنى
ئېلان قىلغاندىن كېيىن، قارىقويۇق ھەممىنى قوبۇل قىلىدىغان
مۇنداق قاراشلارنى كۆچەپ تەشەببۇس قىلدى: شائىرلار مۇھىم نۇق-
تىلارنى بايان قىلىدۇ، تېخىمۇ ئېنىق قىلىپ ئېيتقاندا، شائىرلار
مىللەتنىڭ مۇكەممەل تارىخىنى ساقلاپ قالغۇچىلار، ئۇلار كەلگۈسـ-
گە يۈزلەنگەندە روھىيەت جەھەتتىن ئۆزىنىڭ بالىلىقى ۋە مىللەتنىڭ
ئۆسمۈرلۈكى بىلەن باغلىنىشنى داۋاملىق ساقلايدۇ، دېگەندەك. ئۇ
1918 ـ يىلى «سەنئەتكارلار دەۋرداشلىرىدىن تېخىمۇ ئىپتىدائىي،
تېخىمۇ مەدەنىي كېلىدۇ» دەپ يازدى، 1933 ـ يىلى «ئاڭلاش سەزگۈ-
سى تەسەۋۋۇر ئىقتىدارى» (auditory imagination) دېگەن قاراشنى
ئوتتۇرىغا قويدى، ھەم شائىرلارنىڭ كۆرۈش سەزگۈسى ئىماگىنىمۇ
تىلغا ئېلىپ ئۆتتى. ئۇ بۇ خىل قايتىلانما ئىماگ «سىمۇوللۇق قەم-
ھەتكە ئىگە، بىراق بىز تېخىمۇ ئېنىقراق قىلىپ چۈشەندۈرۈشكە ئا-
مالسىزمىز. چۈنكى بۇ خىل ئىماگلار بىز كۆرۈشكە ئامالسىز بولغان
سەزگۈنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىنى ئايان قىلىپ بەردى.» ئېلىيوت ئەسـ-
لىي ئاپتور كالىت (E.Caillieet) بىلەن بەدىنىڭ ماقۇللۇقىنى ئالغاز-
دىن كېيىن ئۇلارنىڭ ئەسىرىدىكى سىمۇوللىزم ھەرىكىتى بىلەن
ئىپتىدائىي روھ ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتكە ئالاقىدار مەزمۇنلاردىن
نەقىل كەلتۈرگەن. ئۇ ئىخچام قىلىپ مۇنداق دېدى: «مەنتىقسىز رو-
ھىي ھالەت مەدەنىيەتلىك كىشىلەردىمۇ مەۋجۇت، بىراق پەقەت شا-
ئىرلارلا ئېرىشەلەيدۇ ياكى ئۇلارنىڭ ياردىمىدىلا ئېرىشكىلى بولىدۇ.»[6]

يۇقىرىقى بايانلاردىن بىز ئېلىيوتنىڭ يۇڭنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان-
لىقىنى ۋە ئۇنىڭ تۇڭۈندىكى قاراشلىرىنى تەكرارلىغانلىقىنى بىلەلەي-
مىز. ئادەمنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىنىڭ ـ ئۆتمۈشتىكى، بولۇپمۇ بالىلىق
ۋە بوۋاقلىق دەۋرىدىكى پېچەتلىنىپ قالغان قالدۇق ئەسلىمىلەرنىڭ
چوڭقۇر قاتلىمىدا «كوللېكتىپ يوشۇرۇن ئاڭ» يوشۇرۇن ساقلانغان

بولىدۇ، مىللەتنىڭ ئۆتمۈشتىكى خاتىرىلىرى ساقلانغان بولىدۇ، ھەتتا تارىختىن بۇرۇنقى كىشىلەرنىڭ خاتىرىسى بار بولغان بولىدۇ.

يۇقىنىڭ بىر يۈرۈش ئىنچىكە پىسخولوگىيىلىك تېپولوگىيە (Psychological typology) تەلىماتى بار بولۇپ، بۇنىڭغا ئاساسلانغاندا ئادەم پىسخىكىسىنى ئىككى تىپقا ــ «ئىچكى مىجەز» (introrert)، «تاشقى مىجەز» (extrovert) دەپ ئىككى چوڭ تۈرگە بۆلۈشكە بولىدۇ. بۇ خىل تۈر يەنە تۆۋەندىكى تۆت خىل ئېلېمېنت، يەنى ئىدىيە، بىۋاستە سېزىم، سەزگۈ، ھېسسىيات قاتارلىقلارنىڭ ئىچىدە قايسىبىرىنىڭ ئاساسلىق رول ئوينايدىغانلىقىغا ئاساسەن يەنە تۆت تۈرگە بۆلۈنىدۇ. يۇقىرقىلارنى بىز ئويلىغاندەك بارلىق يازغۇچىلارنى «بىۋاستە سېزىمچان ئىچكى مىجەز» تىپىغا كىرگۈزمىدى ياكى ئومۇمىيۈزلۈكلا ئىچكى مىجەز تىپىغا تەۋە دەپ قارىمىدى. ئاددىيلاشتۇرۇش خاھىشىغا يەنمۇ ئىلگىرىلەپ قارشى تۇردى. ئۇ يەنە بىر قىسىم يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ئۇلارنىڭ قايسى تىپقا تەۋە ئىكەنلىكى گەۋدىلىنىدىغانلىقىنى، يەنە بىر قىسىم يازغۇچىلارنىڭ «ئەكسى تىپ» (anti – type) نى يەنى ئۇلارنىڭ مۇكەممەللىكىنى گەۋدىلەندۈرىدىغانلىقىنى كۆرسەتتى.[2]

شۇنى ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەككى، يازغۇچى يەككە تىپلىق بولمايدۇ، ناۋادا كولرىج، شىللېر، بودلېر ۋە ئالان پوئې قاتارلىقلارنى رومانتىزم تىپىغا ئايرىساق، شۇ زامانلا راسىن (J.Racine)، مىلتون ۋە گىيوتىنى ئەسكە ئالمىمىز. ياكى ئائۇستىن ۋە تىرولوپ قاتارلىقلارنى بۇ تىپقا كىرگۈزمەسلىكنىڭ بىھاجەتلىكىنى ئويلاپ قالمىمىز. بىز يەنە لىرىك شائىرلار ۋە رومانتىزمچى شائىرلار بىلەن شېئىرىي دراما يازغۇچىلار ۋە ئېپوسچى شائىرلارنى ۋە مۇشۇلارغا ئاز – تولا ئوخشاپ كېتىدىغان ھېكايە يازغۇچىلىرىنى پەرقلەندۈرسەك بولىدۇ. گېرمانىيەلىك تىپشۇناس كىرەچمىر (E.Kretschmer) شائىرلار (يادائىغۇ تىپلىقلار ۋە روھىي پارچىلىنىشقا مايىللار) بىلەن ھېكايە يازغۇچىلار (بەستلىكلەر، سەپرا مىجەزلەر ياكى دەۋرنىڭ نۆۋەتلەشمە خاراكتېرلىك روھىي كېسەل تىپىدىكىلەر) نى پەرقلەندۈرگەن. تىپولوگىيەدە ھەققەتەن روھىي ھالىتى بىنورماللار ۋە روھىي

ھالىتى تۇراقلىقلار بار بولۇپ، بىرخىلى ئىستىخىيەلىك مەستانە يا-
كى ئالدىن كۆرەر شائىرلاردۇر. يەنە بىر خىلى بولسا «بەرپاچىلار» دۇر. بەرپاچىلار مەشقىلەندۈرۈلگەنلەر بولۇپ، ماھارەتنى پىششىق ئى-
گىلىگەن، مەسئۇلىيەتچانلىققا ئىگە، ھۇنەر ــ سەنئەتلىك يازغۇ-
چىلاردۇر. بۇ خىل ئايرىش مەلۇم دەرىجىدە تارىخىي مەنبەگە ئىگە بو-
لۇپ، ئىپتىدائىي دەۋردىكى شائىرلار، سېھىرگەر داخانلارنىڭ ھەم-
مىسى روھىي ھالىتى بىنورماللار، رومانتىزمچى شائىرلار، ئىپا-
دىزمچىلار ۋە ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلارنىڭ ھەممىسى مۇشۇ تىپ-
قا كىرىدۇ. ئېرلاندىيە بىلەن ئىسلاندىيەدىكى غەزەلخانلار مەكتىپىدە
تەلىم ئالغان كەسپىي شائىرلار، ئەدەبىيات ــ سەنئەتنىڭ قايتا گۈل-
لىنىشى دەۋرى ۋە يېڭى كىلاسسىزم دەۋرىدىكى شائىرلارنىڭ ھەممە-
سى «بەرپاچىلار». ئەلۋەتتە بىز بۇلارنىڭ بىر ــ بىرىنى چەتكە قاقماي-
دىغانلىقىنى، لېكىن بۇ ئىككىسىنىڭ خاراكتېرىنىڭ ئوخشىمايدى-
غانلىقىنى بىلىشىمىز كېرەك. مەشھۇر يازغۇچىلاردىن مىلتون،
ئالان پوئې پو، ھېنرى جامس ۋە گىيوتى، شېكىسپىر، دوستو-
يېۋسكىي قاتارلىقلارنىڭ ھەم «روھىي ھالىتى بىنورماللار» ئىكەنلە-
كىنى ھەم «بەرپاچىلار» ئىكەنلىكىنى بىلىشىمىز كېرەك. ئۇلار رو-
ھىي ھالىتى بىنورمال ۋاقىتتا ئېرىشكەن تۇرمۇش ھەققىدىكى خىيا-
لىي تۇيغۇلىرى بىلەن ئاڭلىق، تۇجۇپلەپ ئورۇنلاشتۇرۇشنى بىر-
لەشتۇرۇپ، بۇ خىل خىيالىي تۇيغۇلارنى ئىپادىلەيدۇ[3].

بەلكىم ھازىر قارىمۇقارشى تېپقا مۇناسىۋەتلىك نەزەرىيەلەر ئە-
چىدە، تەسىر كۈچى ئەڭ زور بولغىنى نىتچې (F.Nietzsche) نىڭ
«تىراگېدىيەنىڭ پەيدا بولۇشى» دا شەرھلەنگەن نەزەرىيە بولسا كې-
رەك. بۇ قارىمۇقارشىلىق گىرېكلارنىڭ ئىككى سەنئەت ئىلاھى ــ
ئاپوللو بىلەن دىيونىسوس ئوتتۇرىسىدا مەۋجۇت، ئۇلار ھەيكەلتىراش-
لىق بىلەن مۇزىكىدىن ئىبارەت ئىككى خىل سەنئەتنى ۋە ئىككى
خىل سەنئەت جەريانىنى، چۈشتىكى پىسخىكىلىق ھالەت بىلەن مەس-
تۇمۇستەغرىق پەيتىدىكى پىسخىكىلىق ھالەتنىڭ پەرقىنى گەۋدىلەن-
دۈردى. بۇنداق پەرق ئومۇمەن كىلاسسىزمدىكى «بەرپاچىلار» بىلەن

رومانتىزمدىكى «روھىي بىنورماللار» (ياكى « ھاياجانچى شائىرلار» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) ئوتتۇرىسىدىكى پەرقلە توغرا كېلىدۇ.

فىرانسىيەلىك پسىخولوگ رىبوت (T.A.Ribot) گەرچە ئۆزىنىڭ نىتچېنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقىنى ئاشكارا ئېتىراپ قىلمىغان بولسىمۇ، بىراق ئۇ ئىككى خىل ئاساسلىق تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىنى ئىككى خىل ئەدەبىيات ـ سەنئەتچىلەرنى ئايرىشنىڭ ئۆلچىمى قىلغاندا، نىتچېنىڭ نەزەرىيەسىگە ئاساسلانغانىدى. ئۇ ئايرىغان بىرىنچى تىپ «شەكىل يارىتقۇچى» سەنئەتكارلار بولۇپ، ئۇلار ئۆتكۈر كۆزىتىش ئىقتىدارىغا ئىگە. ئۇلارنىڭ ئىجادىيىتىگە ئاساسلىقى تاشقى دۇنيا ھەققىدىكى سەزگۈ ئەزالار تەسىراتى ۋە ئىدراك تۇرتكە بولىدۇ. ئىكىنچى خىلى «مۇجەسسەملىگۈچى» ـ ئاڭلاش سەزگۈسى بىلەن سىمۇزولنى بىرىكتۈرگۈچى سەنئەتكارلار بولۇپ، سىمۇزولىزمچى شائىرلار ياكى رومانتىك ھېكايىلەرنى يازغۇچىلار (مەسىلەن، تىك [L.Tieck]، خوفمان [Hoffmann]، ئاللان پوئې قاتارلىقلار) مۇشۇ خىلغا كىرىدۇ. ئۇلار ئۆز ھېسسىياتى ۋە سەزگۈسىنى چىقىش قىلىپ، ھېسسىياتنىڭ تۇرتكىسىدە رېتىم بىلەن ئىماگنى يۇغۇرۇپ، شۇ ئارقىلىق ھېسسىياتنى سىرتلاشتۇرىدۇ. شۇنىڭسىزكى، ئېلىيوت رىبوتنىڭ نەزەرىيەسىنى چىقىش نۇقتىسى قىلىپ، دانتېنىڭ «كۆرۈش سەزگۈسى تەسەۋۋۇر ئىقتىدارى» بىلەن مىلتوننىڭ «ئاڭلاش سەزگۈسى تەسەۋۋۇر ئىقتىدارى»نى سېلىشتۇرغان.

يەنە بىر خىل تىپقا ئايرىش ئۇسۇلى بولۇپ، ئۇنى رۇسۇ (L.Rusu) ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ سەنئەتكارلارنى «ئۆتۈشمە ھېسسىيات تىپىدىكىلەر» (ئىجادىيەت جەريانىدا تەبىئىي ئۇرغۇغان شادلىق ھېسسىياتىنى ئىپادىلەيدىغانلار)، «روھىي ھالىتى قالايمىقانلار» ۋە «روھىي ھالىتى تەڭپۇڭلار» دېگەندىن ئىبارەت ئۈچ تۈرگە ئايرىغان. ئۇ بۇ تۈرلەرگە ھە دېگەندىلا مۇۋاپىق مىسالىلارنى ئالالمىغان. بىراق «ھاياجانلىق ھېسسىيات» ۋە «قالايمىقانلىق» تىن ئىبارەت بۇ زىت

ئۇقۇملار كىشىدە بىر خىل ئومۇمىي باغلىنىما تەسەۋۋۇرنى قوزغايدۇ ھەمدە ئۇنىۋېرسال، ئەڭ ئۇلۇغ سەنئەتكار تىپىنى ئەسلىتىدۇ. بۇ تىپتىكى سەنئەتكار ئاخىرقى ھېسابتا قەلبىدىكى شەيتان ۋەسۋەسىسىنى يېڭىپ، روھىي جىددىيلىكتىن قۇتۇلۇپ، پىسخىكىلىق تەڭپۇڭلۇققا ئېرىشىدۇ. رۇسۇ گىيوتىنى بۇ خىل ئۇلۇغ يازغۇچىلار تىپىغا مىسال قىلىدۇ. ۋاھالەنكى بىز بارلىق مەشھۇر يازغۇچىلارنى ـ دانتې، شېكسپىر، بالزاك، دىككېنس، تولستوي ۋە دوستويېۋسكىيلارنى مۇشۇ تىپقا كىرگۈزىمىز[9].

«ئىجادىيەت جەريانى» بىر ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئاڭسىز سەۋەبتىن باشلىنىپ، تاكى ئەڭ ئاخىرقى ئۆزگەرتىلىشىگىچە بولغان پۈتۈن جەريانىنى ئۆز ئىچىگە ئېلىشى كېرەك. بەزى يازغۇچىلار ھەتتا ئۆزگەرتىشنى پۈتكۈل ئىجادىيەت جەريانىدىكى ئىجادچانلىققا ئەڭ باي باسقۇچ دەپ قارايدۇ.

بىر شائىرنىڭ پسىخىكىلىق قۇرۇلمىسى بىلەن بىر پارچە شېئىرنىڭ كومپوزىتسىيەلىنىشى ئوتتۇرىسىدا، يەنى تەسىرات ۋە ئىپادىلەش ئوتتۇرىسىدا پەرق بولىدۇ. كىروسى تەسىرات بىلەن ئىپادىلەشنىڭ ھەممىسىنىلا ئېستېتىكىلىق بېۋاستە سېزىم دەرىجىسىگە چۈشۈرۈپ قويغان. ئۇنىڭ بۇ قارىشى يازغۇچىلار ۋە تەنقىدچىلەرنىڭ قوللىشىغا ئېرىشەلمىگەن. دەرۋەقە، لېۋىس (G.S.LeWis) بۇ خىل چۆكۈرمە نەزەرىيەگە قارىتا ئوخشىمىغان قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويدى. ئۇنىڭ قاراشلىرىنىڭ ئاساسى بارەڭ قىلاتتى. بىراق دىلىتىيغا تەقلىد قىلماقنى ئىستەيدىغان ھەرقانداق ئۇسۇل، يەنى «تەجرىبە» بىلەن «شېئىر»نى ئىككى مەنبەلەشتۇرۇش ئۇرۇنۇشى ئادەمنى قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ. رەسسام شەيئىلەرنى رەسساملىق نەزىرىدە كۆزىتىدۇ، ئەمما رەسىم سىزىش بولسا رەسسامنىڭ ئۆزى كۆرگەن نەرسىلىرىنى روشەنلەشتۇرۇش ۋە مۇكەممەللەشتۈرۈشىدىن ئىبارەت بىر جەريان. شائىر شېئىرنىڭ ئىجادچىسى، بىراق شېئىرنىڭ مەزمۇنى

بولسا شائىرنىڭ پۈتكۈل ئىدراك ھاياتىدىن ئىبارەت. مەيلى نېمە ۋاستە قىلىنىشىدىن قەتئىينەزەر، ھەربىر تەسىرات سەنئەت ئەسىلىرى تۈپەيلى فورمىغا كىرىدۇ. سەنئەتكارنىڭ جۈغلايدىغىنى مۈكەممەل بولمىغان تەجرىبە ئەمەس.[19]

«ئىلھام» ئىجادىيەت جەريانىدىكى ئاڭسىزلىق ئامىللىرىنىڭ ئەنىق نامى. بۇ نام قەدىمدە ئەستە تۇتۇش ئىلاھىنىڭ قىزى مېۋز بىلەن باغلىنىشلىق بولغان. بىراق خرىستىيان دىنىي قاراشلىرىدا، ئىلھام ئىلاھ بىلەن مۇناسىۋەتلىك دېيىلگەن. ئۇنىڭ ئېنىقلىمىسىدىن ئىبىتىلغاندا، بىر پېرىخون، بېشارەتچى ياكى شائىرنىڭ ئىلھامى كەلگەندىكى روھىي ھالىتى ئۇلارنىڭ ئادەتتىكى روھىي ھالىتىگە ئوخشىمايدۇ. ئىپتىدائىي جەمئىيەتتە، پېرىخونلار ئۆزلۈكىدىن روھىي بېھوشلۇق ھالىتىگە كىرگەن، ياكى ئەجدادلىرى ياكى بولمىسا توتېملارنىڭ مەنىۋى قۇدرىتىنىڭ كونترول‌لۇقىدا «روھىي بىنورمال» ھالىتىدە تۇرۇشقا مەجبۇر بولغان. ھازىرقى كۈندە، ئىلھام «ئۇشتۇمتۇتلۇق» (خۇددى پسىخولوگىيەدىكى «ئۆزگىرىشچانلىق»قا ئوخشاش) ۋە «ئۆزى ئەمەسلىك»نىڭ ماھىيەتلىك بەلگىسى دەپ قارالمۇاتمىدۇ، شۇڭا، ئىلھامنىڭ قۇدرىتىدە يېزىلغان ئەسەر باشقا بىر ئادەم تەرىپىدىن يېزىلغاندەكلا تۇيۇلىدۇ.[20]

ئىلھامنى چىللاپ كەلگىلى بولامدۇ؟ شۇبھىسىزكى، ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىۋاتقان يازغۇچىنىڭ بىر قىسىم ئىجادىيەت ئادەتلىرى بولىدۇ، يەنە تېخى ئۇنى غىدىقلايدىغان بەزى نەرسىلەر ۋە رەسىم – قائىدىلەر بولىدۇ. ئىسپىرت، ئەپيۇن ۋە باشقا دورىلار سەگەك كاللانى بىخۇدلاشتۇرىدۇ، زىيادە قاتتىق «تەكشۈرۈش»نى بوشاشتۇرۇۋېتىدۇ – دە، يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيەتلىرىنى ئۆز مەيلىگە قويۇۋېتىدۇ. كولرىج بىلەن دې كۋىنسى (T. De Quincey) ئەپيۇننىڭ رولىنى كۆپتۈرۈپ، ئەپيۇننىڭ يارىدىمىدە يېزىقچىلىققا ماتېرىيال بولىدىغان يېپىيېڭى بىر تەجرىبە دۇنياسى ئايان بولىدۇ دەپ قاراشقان. بىراق

ھازىرقى زامان تېبابىتىنىڭ كىلىنىكىلىق دوكلاتلىرىغا ئاساسلانغاندا، ئەپيۇن چەككەن شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئۆزگىچە تەسىر كىلىشەر ئۇلارنىڭ سەپرا مىجەز پسىخىكىسىدىن كەلگەنلىكى، ھەرگىزمۇ مەست قىلغۇچى دورىلارنىڭ ئالاھىدە ئۇنۇمىدىن كەلگەن ئەمەسلىكى. سىنېيدىر (E. Schmeider) نىڭ ئېيتىشىچە، دې كۋىنسىنىڭ «ئەدەبىياتتىكى (ئەپيۇن چۈشى) گەرچە كېيىنكى ئەسەرلىرىگە نامايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن دېيىلگەن بولسىمۇ، لېكىن ئەملىيەتتە، ئازراق ئىنچىكىلەشتىن باشقا، 1803 – يىلى ئەپيۇن چېكىشتىن ئىلگىرى يازغان بىر خاتىرىسى بىلەن ھېچقانچە پەرق قىلمايدۇ.»[21]

ئىپتىدائىي جەمئىيەتتىكى پالچى شائىرلارنىڭ ھەممىسى ئۆزلىرىنى «روھىي بىنورمالىلىق» ھالىتىگە كىرگۈزىدىغان بىر خىل ئۇسۇلنى ئۆگەنگەن. شەرقنىڭ ئىلاھقا ئىلتىجا قىلىپ روھقا باش ئۇرىدىغان قائىدە – يوسۇنلىرىغا بىنائەن، دۇئا – تىلاۋەت، بولۇپمۇ «دۇئا» ياكى «دۇرۇت» ئوقۇش قاتارلىق دىنىي مۇراسىملار مۇقىم ئورۇن ۋە ۋاقىتتا بەجا كەلتۈرۈلگەن. شۇڭا ھازىرقى زامانىدىكى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ ئىجادىيەت ھالىتىگە كىرىشىگە مەدەت بېرىدىغان خىلمۇ خىل ئىش – ھەربىر كەلتۈرنى ئۆگەنگەن ياكى ئۆگەنمەي ھېسابلىغان. شۇلارنىڭ يېزىقچىلىق ئۇسۇلىگە سېسىق ئالىملارنىڭ تىرىپ قويىدىغىنى، بالزاك يېزىقچىلىق قىلغاندا راھىبلارنىڭ يەكتەكىنى كىيىۋالىدىغىنى، نۇرغۇن يازغۇچىلار يېتىپ پىكىر يۈرگۈزىدىغان، ھەتتا كارىۋاتتا يېزىقچىلىق قىلىدىغانلىقى، مەسىلەن، پىرۇست ۋە مارك تىۋېندىن ئىبارەت ئۇسلۇبى بىر – بىرىگە تامامەن ئوخشىمايدىغان ئىككى يازغۇچى دەل شۇنداق. بەزى يازغۇچىلار جىمجىتلىق ۋە يالغۇزلۇقنى خالىسا، يەنە بەزىلىرى ئائىلىسىدىكىلەر بىلەن بىللە ئولتۇرۇپ ياكى ئېسىلزادىلەر بىلەن لىق تولغان قەھۋەخانىلاردا ئولتۇرۇپ يېزىشنى ياخشى كۆرىدىكەن. يەنە بەزى يازغۇچىلار كېچىچە يېزىپ، كۈندۈزى ئۇخلايدىكەن، بۇنداق مىساللار ئادەمنى تولىمۇ قى-

زىقتۇرىدۇ. ئېھتىمال بۇ خىل كېچىدە يېزىش ئادىتى (كېچە ئويغا
غەرق بولىدىغان، خىيال سۈرىدىغان ۋە يوشۇرۇن ئاڭ جانلىنىدىغان
پەيت) رومانتىزمنىڭ ئاساسىي ئەنئەنىسى بولسا كېرەك. بىراق بىز
بۇنىڭدىن قېلىشمايدىغان يەنە بىر خىل رومانتىزملىق ئەنئەنىنى
ئەسكە ئالماي تۇرالمايمىز، ئۇ بولسىمۇ ژوردىسۇورسچە ئەنئەنە، ئۇلار
ھەمىشە سەھەردە (باللىقنىڭ يېڭىچە يەشمىسى) يېزىقچىلىق قىلى-
دۇ. يەنە بەزى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ پەقەت مەلۇم پەسىلدە يازىدى-
غانلىقىنى ئېيتىدۇ، خۇددى مىلتونغا ئوخشاش. ئۇ ئۆزىنىڭ شېئى-
رىي قان تومۇرلىرىنىڭ كۈز ۋە ئەتىياز پەسلىدىن باشقا پەسىللەردە
پەقەتلا راۋانلاشمايدىغانلىقىغا قەتئىي ئىشىنىدۇ. جونسون دوكتور
بۇنداق نەزەريىەلەرنىڭ بەكمۇ تېتىقسىز ئىكەنلىكىنى بايقىغان. ئۇ
بىر ئادەم پەقەت جاھىللارچە يازسىلا، ئۇ ھەرقانداق ۋاقىتتا يازالايدۇ،
ئۇ ئىقتىسادىي بېسىمنىڭ تۇرتكىسىدە يازدىم دەپ تەن بېرىدۇ دەپ
قارايدۇ. ۋاھالەنكى، كۆرۈنۈشتە ھەر خىل ھەر يىڭزا بۇ ئادەت ۋە يو-
سۇنلاردا بەزى ئورتاقلىقلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى پەرەز قىلالايمىز، يەنى
ئۇلارنىڭ ھەممىسىدىلا باغلىما تەسەۋۋۇر ۋە ئادەتلەرنىڭ يارىدىمىدە
سىستېمىلىق ئىجادىيەت پائالىيىتى ئىلگىرى سۈرۈلگەن.[18]

قەغەزگە چۈشۈرۈش ئۇسۇلى ئەسەرنىڭ ئەدەبىي ئۇسلۇبىغا كۆرۈ-
نەرلىك تەسىر كۆرسىتەمدۇ ـ يوق؟ قەلەم ۋە سىياھ بىلەن ئارگىنال
يېزىش كېرەكمۇ ياكى ئەسەرنى خەتباسقۇ بىلەن بىۋاستە بېسىپ
چىقىرىش كېرەكمۇ؟ بۇ ئىككىسىنىڭ قانداق پەرقى بار؟ ھېمىڭۇاي
خەتباسقۇ «يازغۇچىنىڭ باسما زاۋۇتقا ئاپىرىشتىن بۇرۇنقى بىر قې-
تىملىق جۈملە تاۋلىشىدۇر» دەپ قارىغان. شۇنىسى ئېنىقكى، تۇزد-
تىشنى ئىجادىيەت جەريانىنىڭ كەم بولسا بولمايدىغان بىر قىسمىغا
ئايلاندۇرماق تەس. بەزى يازغۇچىلار خەتباسقۇنى راۋان ئۇسلۇبقا ئىگە
ياكى ئاخبارات ئوچېركى ژانىرىدا يازىدىغان كىشىلەرگە باب كېلىدۇ
دەپ قارايدۇ. بۇ ھەقتە ھېچكىم ھەقىقىي تۇرده تەكشۈرۈش ئېلىپ

بارغىنى يوق. يازغۇچى ئاغزاكى بايان قىلىپ باشقىلارغا خاتىرىلىگۈ-
زۈش ئۇسۇلىغا كەلسەك، ئۇنى ھەر خىل سالاھىيەت ۋە مەجبۇ-
رىيەتكە ئىگە يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى قوللانغان. مىلتون كاللە-
سىدا كومپوزىتسىيەلىۋالغان «جەننەتتىن قوغلىنىش»نىڭ مىسرا-
لىرىنى ئاغزىدا ئېيتىپ بېرىپ كۆچۈرگۈچىگە خاتىرىلەتكۈزگەن. سە-
كوت، ياشانغان گىيوتى ۋە ھېنرى جامىسنىڭ ئىشلىرى تېخىمۇ قى-
زىق. جامىسنىڭ كاللىسىدا گەرچە ھېكايىنىڭ قۇرۇلمىسى ئالدىنئالا
شەكىللىنىپ بولسىمۇ، بىراق كونكرېت سۆز ـ جۈملىلەرنى خاتىرە-
لەشكە باشلىغاندا ئاندىن ئويلاپ چىقىدىكەن. جامىس توغرىسىدىكى
مىسالدىن بىز ئاغزاكى بايان قىلىپ خاتىرىلەش بىلەن ئۇنىڭ «كې-
يىنكى مەزگىلدىكى ئۇسلۇبى» ئوتتۇرىسىدا مەلۇم سەۋەب ـ نەتىجە-
لىك مۇناسىۋەتنىڭ بارلىقىنى كۆرەلەيمىز. ئۇسلۇبنىڭ ئۆزىدىكى
مۇرەككەپ ئەمما چۈشىنىشلىك شەكىلگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، دەرۋە-
قە ئاغزاكىلاشتۇرۇلغان، ھەتتا دىيالوگ تۈسىنى ئالغان.[19]

ئىجادىيەت جەريانىنىڭ ئۆزى ھەققىدە ئوتتۇرىغا قويۇلغان
قاراشلاردىن، بۈگۈنگىچە ئەدەبىيات نەزەريىەسىنىڭ نەزەريىەۋى ئو-
مۇملاشتۇرۇشىغا پايدىلىق دەرىجىگە يەتكەنلىرى ناھايىتى ئاز بولدى.
بىز بەزى يازغۇچىلارنىڭ خۇسۇسىي ئەھۋالىغا مۇناسىۋەتلىك تارىخنى
ئىگىلىدۇق، ئەمما بۇلار يېقىنقى زامانداشكىرەك يازغۇچىلار ۋە ئۆزە-
نىڭ بەدىئىي ئىجادىيىتى توغرۇلۇق تەھلىلىي مۇلاھىزە ـ مۇھاكە-
مىلەرنى ئېلىپ بېرىشنى ياخشى كۆرىدىغان يازغۇچىلار (مەسىلەن،
گىيوتى، شىللېر، فىلوبېر، جامىس، ئېلىيوت ۋە ژالېرى قاتار-
لىقلار) بىلەنلا چەكلەندى، خالاس. ئۇنىڭدىن باشقا، بىزده يەنە پىسخو-
لوگلار ئوتتۇرىغا قويغان بىر يۈرۈش ھۆكۈملەرمۇ بار. ئۇلار ئىجاد-
چانلىق، توقۇلما ۋە تەسەۋۋۇر قاتارلىقلارغا چېتىلىدۇ. بۇ ھۆكۈملەر
ئىلمىي، پەلسەپىۋى ۋە ئېستېتىكىلىق ئىجادىيەت پائالىيەتلىرى
ئوتتۇرىسىدىكى ئورتاق ئالاھىدىلىكلەرنى تېپىپ چىققان.

ئىجادىيەت جەريانى ھەققەنىكى ھازىرقى زامانىنكى ھەرقانداق تەتقىقات ئۇسۇلى ئاساسلىقى يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتى ۋە ئاڭ پائالىيىتىنىڭ ئىجادىيەتتىكى نىسپىي رولىغا مەركەزلەشكەن. بۇنداق ئۇسۇل ئارقىلىق ئەدەبىيات تارىخىدىكى دەۋرلەرنى سىلىشتۇرۇش ناھايىتى ئاسان. يەنى ئاڭسىزلىققا ئەھمىيەت بېرىدىغان رومانتىزم ۋە ئىپتىدائىزم دەۋرى بىلەن ئەقلىنى، تۇزىتىشنى ۋە ئالماشتۇرۇشنى تەكىتلەيدىغان كىلاسسىزم ۋە ئەقلىچىلىك دەۋرىنى پەرقلەندۇرگىلى بولىدۇ. بۇ خىل سىلىشتۇرۇش ئاسانلا كۆپتۈرۈڭۈپتىلىدۇ. شۇڭا، كىلاسسىزمچىلار بىلەن رومانتىزمچىلارنىڭ ئوبزورچىلىق نەزەرىيەسى ئوتتۇرىسىدىكى پەرق بۇ ئىككى ئېقىمنىڭ ئەڭ داڭلىق يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقتىن تېخىمۇ گەۋدىلىك.

ئۆزلىرىنىڭ بەدىئىي ماھارەتلىرىنى شەرھلەشنى ياخشى كۆرىدىغان يازغۇچىلار تەبىئىيلا ھەمىشە ئۆز ئىجادىيەت پائالىيىتى جەريانىدىكى بەزى بەدىئىي ماھارەتلەرنى ئاڭلىق، مەقسەتلىك ئىشلىتىش ئەھۋالى توغرۇلۇق سۆزلەيدۇ. ئەمما «تاشقى دۇنيادىكى ھەر خىل ئاممىلار ئاتا قىلغان»، ئاڭسىزلىق ئامىللىرى رول ئوينىغان قىسىملارنى بولسا نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىدۇ. ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ ئاڭلىق ئىجادىيەت تەجرىبىلىرىدىن پەخىرلىنىدۇ، ۋاھالەنكى ھەمىشە دەل ئۇلار تىلغا ئېلىشنى خالىمىغان قىسىملار، ئۇلارنىڭ ماھىيىتىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ ياكى نامايان قىلىپ بېرەلەيدۇ. بۇ يەردە ئاڭلىق سەنئەتكارلارنىڭ نېمە ئۈچۈن ئۆزلىرىنىڭ سەنئىتىنى ئۆزۈمنىڭ ئەمەس دەيدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدىغان ئېنىق سەۋەب بار، گويا ئۇلار تاللىغان باش تېمىلار بىر بولسا مۇھەررىرلەر تەرىپىدىن زورلاپ تېڭىلغاندەك، بىر بولسا ھېچقانداق بەدەلسىزلا بىر ئېستېتىكلىق مەسلىدىكىدەك. ئاللان پوئېنىڭ «ئىجادىيەت پەلسەپىسى» مۇشۇ تېمىغا مۇناسىۋەتلىك ئەڭ مەشھۇر شەرھلەردىن ئىبارەت.

ئۇ بۇ ماقالىدە ئۆزىنىڭ «قاغا» ناملىق شېئىرىنىڭ قانداق مېتودولوگىيەلىك تاكتىكىغا ئاساسلانغانلىقىنى، قانداق ئاساسىي ئېستېتىكىلىق پىرىنسىپنى چىقىش قىلىپ كومپوزىتسىيەلەنگەنلىكىنى چۈشەندۈرگەن. ئۆزىنىڭ ئابرۇيىنى ساقلاش ئۈچۈن، ئاللان پوئې ئۆزىنىڭ ۋەھىمىلىك ھېكايىلىرىنى تەقلىدىي ئەسەر دەپ ئەيىبلىگەن بەزى ئوبزورچىلارغا رەددىيە بەرگەن ھەمدە ئۆزى يازغان ۋەھىمىلىك ھېكايىلەردىكى ۋەھىمىنىڭ گېرمانچە ۋەھىمە ئەمەس، بەلكى روھىي ۋەھىمە ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرگەن. گەرچە شۇنداق بولسىمۇ، ئۇ بۇ خىل ۋەھىمىنىڭ ئۆزىنىڭ روھىدىكى ۋەھىمە ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلمىغان. ئۇ ئۆزىنى «ئەدەبىيات ئىنژېنېرى»، باشقىلارنىڭ روھىنى ئىدارە قىلىشقا ماھىر دەپ ئاتىغان. ئاللان پوئېچە ئاڭسىزلىق بىلەن ئاڭ ئوتتۇرىسىدىكى پەرق كىشىنى چۆچۈتكۈدەك دەرىجىدە ئېنىق: ئاڭسىزلىق خالاس بولغىلى بولمايدىغان خاموشلۇق، ئازاب ۋە ئۆلۈم باش تېمىسى بىلەن تەمىنلەيدۇ، بىراق ئاڭ تەرەققىي قىلىپ ئەدەبىياتقا ئايلىنىدۇ[15].

ناۋادا بىز تەكشۈرۈش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ ئەدەبىي تالانتلارنى قازماقچى بولساق، شۇبھىسىزكى بۇنداق تەكشۈرۈشنى مۇنداق ئىككى تۈرگە ئايرىشقا توغرا كېلىدۇ: بىرى ھازىرقى مەندىكى شائىرلارنى تەكشۈرۈش، ئۇلارنىڭ سۆز ۋە سۆز بىرىكمىلىرىنى، ئىماگ ۋە مېتافورلارنى ئىشلىتىشىنى، سېمانتىكا ۋە فونېتىكا جەھەتتىكى باغلىنىشلارنى (ئاياغ قاپىيە، ئاھاڭداشلىق، باش قاپىيە) تەكشۈرۈش؛ يەنە بىرى ئېپىكىلىق ئەسەر يازغۇچىلىرى (پىروزىچىلار ۋە دراما تورگلار)نى تەكشۈرۈش، نۇقتىلىق ھالدا ئۇلارنىڭ پېرسوناژلار ئوبرازى يارىتىشىنى ۋە سۆزىت كومپوزىتسىيەلىشىنى تەكشۈرۈش.

ئەدەب باغلىما تەسەۋۋۇر («پاراسەت»)، تەسىرات («ھۆكۈم») ۋە قايتا تەشكىللەشنىڭ (يەككە ھېس ئامىللىرىنى بىرىكتۈرۈپ يېڭى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش) مۇتەخەسسىسى. ئۇ يېزىقىنى ئۆزىنىڭ

ۋاستىسى قىلىدۇ. بىر ئەدەب بالىلىق دەۋرىدىلا يېزىق جۈغلاشقا كىرىشىدۇ، بىراق باشقا بالىلار بولسا ئويۇنچۇق، ماركا ۋە ئەرمەك هايۋانلارنى يىغىدۇ. شائىرغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، يېزىق مۇھىمى «بەلگە» ياكى بىر قاراپلا بىلىۋالغىلى بولىدىغان سان ـ سىپىر ئەمەس، بەلكى بىر خىل «سىمۋول»، ئۇنىڭ ئۆزى ۋە ئىپادىلەش ئىقتىدارىنىڭ ھەممىسىلا قىممەتكە ئىگە، بىر سۆز ھەتتا بىر «نەرسە» ياكى بىر «ئىش» نىڭ قىممەتلىك يېرى ئۇلارنىڭ ئاۋازغا ۋە رەڭگە ئىگە بولغانلىقىدا. بەزى يازغۇچىلارمۇ يېزىقنى «بەلگە» سۈپىتىدە ئىشلىتىدۇ (مەسىلەن، سىكوت، كۇپېر، دىرېيسېر قاتارلىقلار) بۇنداق ئەھۋالدا ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرى چۈشىنىشلىك، باشقا ئاللەر تىلىغا تەرجىمە قىلىشقا قولايلىق بولىدۇ، ياكى ئوقۇرمەنلەرنىڭ ئەسىتە ساقلىشىغا قولايلىق ئەپسانۋى قۇرۇلمىغا ئىگە بولىدۇ. شائىرلار ھەمىشە يېزىقنى سىمۋوللۇق مەنىلەردە «ئىشلىتىدۇ».[19]

ئەنئەنىۋى «ئىدىيە باغلىما تەسەۋۋۇرى» (association of ideas) بىر ناتوغرا نام. سۆز بىلەن سۆز ئارىسىدىن ھاسىل بولىدىغان باغلىما تەسەۋۋۇر (بۇ بەزى شېئىرلاردىكى گەۋدىلىك ئالاھىدىلىك) دىن باشقا يەنە قەلبىمىزدىكى ئوي ـ پىكىرلەر چېتىلىدىغان ئوبيېكتلاردىن ھاسىل بولىدىغان باغلىما تەسەۋۋۇرمۇ بار. بۇ خىل باغلىما تەسەۋۋۇر ئاساسلىقى ۋاقىت ۋە ئورۇن جەھەتتىكى يېقىنلىقتىن ھاسىل بولىدۇ، بەزىدە ئوخشاشلىقتىن ياكى ئوخشىماسلىقتىنمۇ ھاسىل بولىدۇ. ئېھتىمال يازغۇچىلار ئاساسلىقى ئالدىنقى خىلدىكى باغلىما تەسەۋۋۇرنى، شائىرلار بولسا كېيىنكى خىلدىكى باغلىما تەسەۋۋۇر (بۇ مېتافورا بىلەن باراۋەر)نى ئىشلەتسە كېرەك. بىراق بۇ پەقەتلا بىر خىل يۇزەكى پەرقلەندۇرۇش، يېقىنقى زامان ئەدەبىياتىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەدەبىلەرنىڭ باغلىما تەسەۋۋۇرنى ئىشلىتىش جەھەتتىكى پەرقى بارغانسېرى يوقاپ كەتتى.

لوۋېس (J.L.Lowes) كولرىجنىڭ نۇرغۇن ئەسەرلىرىنى ئىنتا-

يىن قىزىقىش ئېچىدە ئوقۇپ چىققان. ئۇ «شانادۇغا بارىدىغان يول»دا كولرىجنىڭ قاراشلىرىنى قەدەمدە بىر نەقىل ئېلىپ ياكى دەلىللەپ، پىشقان رازۋېدكىچىدەك سەزگۈرلۈك بىلەن ئىجادىيەتتىكى باغلىما تەسەۋۋۇر جەريانىنى قايتا نامايان قىلىپ بەرگەن. ئەمما نەزەريە جەھەتتىكى مەسىلىلەردە لوۋېس ئاسانلا قانائەتلىنىپ قالغان. ئۇ پەقەت ئازغىنە بىرنەچچە ئوخشىتىشسىمان جۈملىلەر ئارقىلىقلا ئىجادىيەت جەريانىنى چۈشەندۈرۈش بىلەن كۇپايىلەنگەن. ئۇ «ئىلمەك ئاتوم» (nooked atoms) سۆزىنى، ياكى جامىسىنىڭ قاراشلىرىنى كۆچۈرۈپ ئىشلەتكەن. ئىماگ ۋە ئىدىيە توغرۇلۇق سۆزلىگەندە «خىيال دېگىزىدىكى ئاڭسىزلىق ھاڭلىرى» غا چۈشۈپ كەتكەن «ئالەمشۇمۇل» ئۆزگىرىشلەرنى باشتىن كەچۈرگەندىن كېيىن (ئىلىم ئەھلىلىرى ئىشلىتىشنى ياقتۇرىدىغان ئىبارە) قايتا لەيلەپ چىققان. بىز كولرىجنىڭ تېرەن مۇھاكىمىلىرىدىن قايتا بەھرىلەنگەن چېغىمىزدا، گاھ باغلىما تەسەۋۋۇرنىڭ ئىنچىكە «زەرگەرلىك» ھۈنىرىنى كۆرسەك، گاھ ئۇنىڭ «كارامىتى»نى كۆرىمىز. لوۋېس ئېتىراپ قىلغان ھالدا مۇنداق دەيدۇ:

ئىجادىيەت ئىقتىدارى ئاڭ يۇقىرى چەكتە جارى قىلىدۇرۇلغان چاغدا، ئاڭ بىلەن ئاڭسىزلىق تەڭلا مەۋجۇت بولىدۇ ... خىيال دېگىزىغا (يەنى ئاڭسىزلىق ھاڭىغا) جۈغلانغان ئىماگلار باشتىن كەچۈرگەن شەكىل ئۆزگىرىشى ئاڭسىز بولىدۇ، بىراق بۇ ئىماگلارنى تىزگىنلەش ئاڭلىق بولىدۇ.

ۋاھالەنكى لوۋېس ئىجادىيەت جەريانىنىڭ ھەقىقىي نىشانى ۋە قۇرۇلمىسىغا ئېنىقلىما بېرىشنى ئويلاشمىغان ياكى سىناپ كۆرمىگەن.[20] ئېپىكلىق ئەسەر يازغۇچىلىرىغا نىسبەتەن، بىزنىڭ ئويلىشىدا-

غىنىمىز ئۇلارنىڭ پېرسوناژلىرىنىڭ يارىتىلىشى ۋە سۈژىت توقۇلما قىلىشى. رومانتىزم دەۋرىدىن بۇيان بۇ ئىككى ئىش تولىمۇ ئاددىي هالدا بىر بولسا «مۇستەقىل ئىجادىيلىقىغا ئىگە» دەپ قارالدى، بىر بولسا هەقىقىي ئادەملەرگە تەقلىد قىلىنغان (بۇ خىل قاراش ئىلگىرىكى ئەدەبىياتتىمۇ ئىشلىتىلمىگەن)، ياكى كۆچۈرۈلگەن دەپ قارالدى. ئەمما دىككىنىسىغا ئوخشاش «ئىجادىيلىققا» ئېڭ باي يازغۇچىنىڭ ئەسەرلىرىدىمۇ پېرسوناژلار تىپى ۋە بايان ماهارەتلىرىنىڭ هەممىسىلا ئەنئەنىۋى بولۇپ، كەسىپىي ئۇقۇم ئېتىراپ قىلغان تەييار ئەدەبىي ئەسەرلەردىن ئېلىنغان[6].

بەزىلەر پېرسوناژلار ئوبرازى يارىتىشتا، ئەسلىدە بار بولغان ئەنئەنىۋى پېرسوناژلار تىپى، كۆزىتىلگەن ئادەملەر ۋە يازغۇچىنىڭ ئۆزلۈكى ئوخشىمىغان دەرىجىدە يۇغۇرۇلۇپ كېتىدۇ دەپ قارايدۇ. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، رېئالىزمچى يازغۇچىلار پېرسوناژلار ئوبرازى يارىتىشتا ئاساسلىقى كۆزىتىش ياكى «هېسسىيات كۆچۈرۈش» پائالىيىتى بىلەن مەشغۇل بولىدۇ، رومانتىزمچى يازغۇچىلار بولسا «جىلۋىلەندۇرۇش» پائالىيىتى بىلەن شۇغۇللىنىدۇ. بىراق كۆزىتىشكىلا تايىنىپ رېئال تۇرمۇشتىكى ئەينەن ئادەمنىڭ ئوبرازىنى يارىتىلى بولامدۇ ـ يوق، دېگەن مەسىلە ئادەمنى گۇمانلاندۇرىدۇ. بىر پسخولوگ مۇنداق دەيدۇ: «فائۇست، مېفىست، ۋېرتېر ۋە ۋىليام ماستېر قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ «هەممىسىنى گىيوتى ئۆزىنىڭ هەر خىل مىجەز ـ خاراكتېرىنى توقۇلما ئەسەردە جىلۋىلەندۇرۇش ئارقىلىق يېزىپ چىققان.» يازغۇچىنىڭ هەر خىل يوشۇرۇن ئۆزلۈكلىرى، جۈملىدىن گۇناهلىق دەپ قارالغان ئۆزلۈكلىرىمۇ ئەسەردىكى يوشۇرۇن پېرسوناژلاردىن ئىبارەت. «بىر ئادەمنىڭ خۇي ـ پەيلى بىر ئادەمنىڭ خاراكتېرىدۇر.» دوستويېۋسكىي قەلىمىدىكى كارامازوف ئاكا ـ ئۇكىلارنىڭ هەممىسى دوستويېۋسكىينىڭ پۈتكۈل قىياپىتىنىڭ ئەينەن تەسۋىرىدىن ئىبارەت. بىز بىر ئەر يازغۇچىنىڭ قەلىمىدىكى ئايال باش قەهرىمانلىرىمۇ مۇقەررەر هالدا كۆزىتىشىنىڭ مەهسۇلى دېيىلمەيمىز. فىلوبېر «بوۋارى خانىم دەل مەن ئۆزۈم» دەيدۇ. پەقەت يوشۇرۇن «ئۆزلۈك»لا «جانلىق پېرسوناژ» غا، «ياپىلاق» ئەمەس، بەلكى «مۇكەممەل» پېرسوناژلارغا ئايلىنالايدۇ[7].

بۇ خىل «جانلىق پېرسوناژ»لار بىلەن يازغۇچىنىڭ ئۆزلۈكى ئوتتۇرىسىدا قانداق مۇناسىۋەت بار؟ يازغۇچى قەلىمىدىكى پېرسوناژلار قانچە كۆپ ۋە ئۆزىگە خاس خاراكتېرغا ئىگە بولسا، يازغۇچىنىڭ ئۆزىنىڭ «خاسلىقى» شۇنچە يارقىن بولمايدۇ. شېكسپېرنىڭ خاسلىقى ئۇنىڭ سەهنە ئەسەرلىرىدە غايىب بولغان. مەيلى سەهنە ئەسەرلىرىدىن ياكى يېزىلمىغان ئىشلاردىن بولسۇن، بىز شېكسپېرنىڭ بېن جونسوننىڭ خاراكتېرى بىلەن سېلىشتۇرغىلى بولمىدىغان، ئىزناسى روشەن ۋە مۇستەقىل خاسلىققا ئىگە كىشىلىك خاراكتېرىنى هېس قىلالمايمىز. جون كېتىز شائىرنىڭ ئۆزلۈكى يوق دەپ قارىغان، ئۇ مۇنداق يازغان:

> *ئۇ (شائىرنىڭ ئادەمىيىتى) هەم هەممە، هەم يوق نەرسە... بىرىئاگونى كومپوزىتسىيەلەش بىلەن بىر ئىموچىننى[8] كومپوزىتسىيەلەشتىن ئۇ ئوخشاشلا شادلىق هېس. قىلىدۇ... بىر شائىرنىڭ دۇنيادىكى باشقا هەرقانداق نەرسىدىنمۇ شېئىرىي تۇيغۇسى يوق، چۈنكى ئۇنىڭ ئۆز «سالاهىيىتى» يوق ـــ ئۇ ئۆزۈكسىز هالدا باشقىلار ئۈچۈن هېس ـ تۇيغۇ ئىپادىلەيدۇ ۋە باشقىلارنىڭ قەلبىگە هېس ـ تۇيغۇ بەخش ئېتىدۇ.*[9]

يۇقىرىدا بىز مۇهاكىمە قىلغان بارلىق نەزەرىيەۋى مەسىلىلەر ئەمەلىيەتتە يازغۇچى پسخىكىسىغا ئائىت مەسىلىلەردىن ئىبارەت. يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت جەريانى پسخولوگلار تەبىئىي قىزىقىدىغان

تەتقىقات ئوبيېكتىدۇر. پسىخولوگلار شائىرلارنى فىزىيولوگىيەلىك ۋە پسىخىكىلىق تىپلارغا ئاساسەن تۈرلەرگە ئايرىيدۇ. ئۇلار يازغۇچىلارنىڭ روھىي جەھەتتىكى كېسەللىكلىرىنى تەسۋىرلەيدۇ، ھەتتا شائىرلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭى ئوستىدە ئىزدىنىدۇ. پسىخولوگلارنىڭ پاكىتلىرى بەزىدە ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدىكى ماتېرىياللاردىن ئېلىنسا، بەزىدە يازغۇچىلارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرىنىڭ ئۆزىدىن ئېلىنىدۇ. ناۋادا ئەسەردىن ئېلىنغان بولسا، ماتېرىيالدىكى پاكىتلار بىلەن سېلىشتۇرۇشقا ھەم ئىنچىكە چۈشەندۈرۈشكە توغرا كېلىدۇ.

پسىخولوگىيە ئارقىلىق ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئۆزىنى چۈشەندۈرۈشكە ۋە باھالاشقا بولامدۇ ـ يوق؟ پسىخولوگىيە ئارقىلىق ئىجادىيەت جەريانىنى چۈشەندۈرگىلى بولىدىغىنى ئېنىق. بىزگە مەلۇم بولغاندەك، نۇرغۇن ئادەملەر ھەر خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇللىرىنى، يازغۇچىلارنىڭ ئەسەر تۈزەتكەندىكى ۋە قايتا يازغاندىكى ئادەتلىرىنى تەتقىق قىلىشقا ئەھمىيەت بېرىدۇ. يەنە نۇرغۇن ئادەملەر ئەسەرنىڭ بارلىققا كېلىش جەريانىنى ـــ ئەسەرنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى ئارگىنالىنى، قايتا ئوقۇپ قىسقارتىۋەتكەن تېكىست قاتارلىقلارنى تەتقىق قىلغان. ئەمما بۇ جەھەتتىكى نۇرغۇن ماتېرىياللار، بولۇپمۇ يازغۇچىلارنىڭ ئادىتىگە دائىر رەسمىي تارىخقا يېزىپ قالدۇرۇلمىغان ئىشلارنىڭ يازغۇچى ئەسىرى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى توغرىسىدىكى باھا ۋە تەنقىدلەردە بۇنداق مۇناسىۋەت زىيادە يۇقىرى مۆلچەرلىۋېتىلدى. ئەسەرنىڭ ئۆزگەرتىلىشى، تۈزىتىلىشى دېگەندە ئوخشاش مەسىلىلەر توغرىسىدىكى تەتقىقاتنىڭ تېخىمۇ زور ئەدەبىيات قىممىتى بار، چۈنكى بىز بۇنداق تەتقىقاتلاردىن ياخشى پايدىلىنالىساق، ئۇ بىزنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى يوچۇقلار، بىردەكسىزلىكلەر، بۇرۇلۇش ۋە ئەگرى ـ توقايلىقلار قاتارلىق ئەدەبىي ئوبزورغا مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەرنى تونۇپ يېتىشىمىزگە ياردەم بېرىدۇ. فېئولېرات (A.Feuillerat) پىرۇستنىڭ كېيىنكى مەزگىللەردىكى چاتما رومان

نىنى قانداق يازغانلىقىنى تەھلىل قىلىش ئارقىلىق بىزنى ئەسلىگە ئەسەرنىڭ قاتلاملىرىنى پەرق ئېتىش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلىدۇ. ئەسەردىكى ھەرخىل تۈزىتىشلەرنى خۇددى يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت ئېلىپ بېرىش جەريانىنى كۆرۈۋالغاندەكلا تەتقىق قىلىپ چىقتى.

بىراق، ناۋادا بىز كوپىيەنى يېزىش، قىسقارتىش، ئىخچاملاش ۋە تۈزىتىش قاتارلىق تەرتىپلەرنى كۆزەتسەك، بۇ تەرتىپلەرنىڭ تامامىلىغان ئەسەرنى چۈشىنىش ياكى ئۇنىڭغا باھا بېرىشتە زۆرۈرىيىتى يوق دېگەن ئەڭ ئاخىرقى خۇلاسىگە كېلىمىز. بۇ تەرتىپلەر پەقەتلا تېخىمۇ ياخشى شاللاش ۋە تاللاشنى مەقسەت قىلغاچقا، ئەڭ ئاخىرقى بېكىتىلگەن نۇسخىنىڭ سۈپەتلىك چىقىشىنى كاپالەتكە ئىگە قىلالايدۇ. لېكىن، ئەگەر بىز تاللاشقا بولىدىغان ھەرخىل يېزىش ئۇسۇللىرىنى ئۆزئالدىمىزغا پەرەز قىلساق، يەنە كېلىپ بۇ يېزىش ئۇسۇللىرىنىڭ يازغۇچىنىڭ كاللىسىدا پەيدا بولغان ـ بولمىغانلىقى بىلەن ھېسابلاشمىساق، ئوخشاشلا يۇقىرىقى مەقسەتكە ئوڭۇشلۇق يېتەلمىز. كېتىز «بۇلبۇل قەسىدىسى» ناملىق شېئىرىدا مۇنداق يازىدۇ:

ئوخشاش ناخشا ئاۋازى، ھەمىشە مەستانە ـــ بەھوش قىلار
گىرىمسەن يېگانە تىلسىم ئارالدىكى سېھىرلىك روھەك،
قاباھەتلىك دېڭىز دولقۇنلىرى تامان ئېچىلار.

ئەگەر بىز كېتىزنىڭ «رەھىمسىز دېڭىز»، «قېيىقسىز دېڭىز» دېگەن ئىبارىلەرنى ئىشلىتىشنى ئويلاشقانلىقىنى بىلسەك، بۇنىڭ مەزكۇر شېئىرنى چۈشىنىشىمىزگە پايدىسى بولىدۇ. بىراق «رەھىمسىز» ياكى «قېيىقسىز» بىلەن «خەتەرلىك»، «قاقاسلىق»، «كېمىسىز»، «شەپقەتسىز» قاتارلىقلار ياكى تەنقىدچىلەرنىڭ ئوتتۇرىغا قويۇش ئېھتىماللىقى بولغان باشقا سۈپەتلەر بولسۇن، ئۇلار ماھىيەت جەھەتتىن پەرقلەنمەيدۇ. ئۇلار ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ

رولى دائىرىسىگە تەۋە ئەمەس، يەنە كىلىپ بۇنداق ئىزدەش — سۇ-رۇشتۇرۇش مەسىلىسى بىزنىڭ كونكرېت ئەسەرنى تەھلىل قىلىش ۋە باھالىشىمىزغا دەخلى قىلسا بولمايدۇ.[6]

بۇ يەردە يەنە ئەسەرنىڭ ئۆزىدىكى «پىسخولوگىيە»لىك مەسىلە-لەرنى مۇھاكىمە قىلىشقا توغرا كېلىدۇ. بىزنىڭ قارىشىمىزچە، تىيا-تىر ۋە رومانلاردىكى پېرسوناژلار پىسخولوگىيە جەھەتتە چىنلىققا ئىگە بولغان بولىدۇ. بىز يەنە ئوخشاش سەۋەب تۈپەيلى ئەسەردىكى كۆرۈنۈشلەردىن ھۆزۈرلىنىمىز ۋە سۆزلىتىلارنى قوبۇل قىلىمىز. بىر يازغۇچى ئاڭلىق ھالدا ياكى خىرە ـ شىرە رەۋىشتە بىر خىل پىسخو-لوگىيە نەزەرىيەسىگە ئىگە بولۇشى مۇمكىن، بەزىدە ئۇ بىر خىل پېرسوناژ ياكى بىر خىل كۆرۈنۈشكە مۇۋاپىق كېلىشى مۇمكىن. شۇ-ڭىمۇ لىكى كامىبىل خانىم ھاملېتنى «غەمكىن ـ پەرىشان كۆپ قا-لىقلار» تىپىغا مەنسۇپ دەپ قارىغان. ئېلىزابىت دەۋرىدىكى كىشىلەر ئۆزلىرىنىڭ پىسخولوگىيە نەزەرىيەلىرىگە تايىنىپلا بۇ تىپتىكى پېرسوناژلارنى پىششىق بىلەلەيدۇ. ئوسكار كامىبىلمۇ ئوخشاش ئۇسۇل ئارقىلىق «ھەممەيلەن شاد ـ خۇرام» نامىلىق دىرامىدىكى ياكىسىنىڭ «يېپىشقاق خىلىت غەمكىنلىكى كەلتۇرۇپ چىقارغان ھال تارتقاق پە-رىشانلىق» تىپىغا مەنسۇپ ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىماقچى بولغان. ساندى بولسا لوك (J.Locke) ئېيتقان «تەل تاۋۇشى باغلىما تەسەۋ-ۋۇر كېسىلى» بىمارى دەپ قارالغان. سىتېندال قەلىمىدىكى قەھرە-مان يۇلىيان سۇھىلنى بەزىلەر تىراسىنىڭ (D.A.deTracy) پىسخو-لوگىيەلىك ئاتالغۇلىرى بىلەن چۈشەندۈرگەن بولسا، يەنە بەزىلەر سىتېندالنىڭ ئۆزى يازغان «مۇھەببەت ھەققىدە» نامىلىق كىتابقا ئا-ساسەن ھەرخىل مۇھەببەت مۇناسىۋەتلىرىنى تۈرگە ئايرىغان. رۇدىيان راسكىر يىنكوفنىڭ مۇددىئاسى ۋە ھېسسىياتىنى بولسا كىشىلەر كە-لىنىكا پىسخولوگىيەسى ئالاھىدىلىكىگە ئىگە ئۇسۇللار ئارقىلىق تەھلىل قىلغان. پىرۇست ئاڭسىزلا بىر يۈرۈش خاتىرە پىسخولوگە-

يەسى نەزەرىيەسىگە ئىگە بولۇپ قالغان. ھەتتا ئۇنىڭ ئۆز ئەسىرىنى ئۇراشتۇرۇشىدىمۇ ئۇنىڭ بۇ نەزەرىيەلىرى مۇھىم رول ئوينىغان. فىرېئۇدچە پىسخىكىلىق ئانالىز ھەمىشە يازغۇچىلار تەرىپىدىن ئاڭ-لىق قوللىنىلغان، ئائىكىن (G.Aiken) ياكى فىرانىك (W.Frank) دەل مۇشۇنداق قىلغان.[7]

بۇ يەردە يازغۇچى پىسخولوگىيەنى ئۆز پېرسوناژلىرى ۋە پېرسو-ناژلار مۇناسىۋىتىدە ھەقىقىي ئۇتۇقلۇق ھالدا گەۋدىلەندۈرەلەمدۇ ـ بۇق دېگەن بىر مەسىلە تۇغۇلىدۇ، ئەلۋەتتە. يازغۇچى پىسخولوگىيە بىلىملىرىنى ۋە نەزەرىيەلىرىنى ئادەتتىكىچە بايان قىلىپ قويسا يې-تەرلىك بولمايدۇ. بۇ بايانلار ئەسەرنىڭ «تېمىسى» ياكى «مەزمۇنى» بولسا بولىدۇ، خۇددى دېگىز سەپىرى خاتىرىسى، ئاستىرونومىيە ياكى تارىخ قاتارلىق باشقا ھەر خىل ماتېرىياللار ئەدەبىياتنىڭ مەزمۇنىغا ئايلانغانغا ئوخشاش. بەزى ئەھۋاللاردا، ئىش بۇگۇنكى زامانىدىكى پىس-خولوگىيەگە تاقىلىپ قالىدۇ، بۇ گۇمانلىنىشقا ياكى ئېتىبارسىز قاراشقا تېگىشلىك. ھاملېت ياكى ياكىسنى ئېلىزابىت دەۋرىدىكى بەزى پىسخولوگىيە سىستېمىلىرىغا ئەكىرىشكە ئۇرۇنۇش توغرا ئەمەس، چۈنكى ئېلىزابىت دەۋرىدىكى پىسخولوگىيە ئۆزئارا زىددىيەتلىك، ئا-دەمنى قايمۇقتۇرىدۇ ۋە گاڭگىرىتىدۇ. ئەمما ھاملېت ۋە ياكىس بولسا ئۇ خىل پىسخولوگىيە تېپىلىرىدىن بەكمۇ ھالقىپ كەتكەن. گەرچە راسكىرىنكوف ۋە سۇھىل بەزى پىسخولوگىيە نەزەرىيەلىرىگە ئۇيغۇن كەلسىمۇ، ئەمما باشتىن ـ ئاخىر پۈتۈنلەي ئۇيغۇن كېلىپمۇ كەتمەي-دۇ. سۇھىلدا بەزى چاغلاردا ئىپادىلىنىدىغىنى تېخىمۇ گەۋدىلىك بولغان ئاممىباب تىياتىرچە ئالاھىدىلىك. راسكىرنىكوفنىڭ تۇنجى جىنايەت سادىر قىلىش مۇددىئاسى پېتەرلىك ئىپادىلەنمىگەن. بۇ ئە-سەرلەر ئەسلىدىلا ئاللىقانداق پىسخولوگىيە تەتقىقاتى ياكى پىسخو-لوگىيە نەزەرىيەسىنىڭ شەرھىسى ئەمەس، بەلكى تىياتىر ياكى ئاممە-باب تىياتىر، تىياتىردىكى كىشىنى جەلپ قىلىدىغان كۆرۈنۈشلەر

چىنلىق بىلەن تەسۋىرلەنگەن پسىخىكىلىق مۇددىئالاردىن تېخىمۇ مۇھىمى. ناۋادا بىز «ئاڭ ئېقىنى» رومانلىرىنى كۆزىتىدىغان بولساق، بۇ رومانلاردا سۇبېيېكتىپ ئىچكى دۇنيانىڭ ئەمەلىي ئۆزگىرىش جەريانلىرىنىڭ «چىنلىق بىلەن» قايتا نامايان قىلىنمىغانلىقىنى، بەلكى بۇ خىل ئاڭ ئېقىنىنىڭ پەقەتلا خاھىشنى دىراماتىكلاشتۇرۇشنىڭ بىر خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلى بولغانلىقىنى، فولكنېر (W.Faulkner) نىڭ «شاۋقۇن ـ سۇرەن ۋە ئەنسىزلىك» رومانىدىكى دەلدۇش بەنجىنىڭ قانداق ئادەم ئىكەنلىكىنى ياكى بىلوم خانىمنىڭ قانداق ئادەم ئىكەنلىكىنى بىزگە كونكرېت تونۇتىدىغانلىقىنى ئىنتايىن ئاسانلا بايقىيالايمىز. بىراق بۇ خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى ئىلمىيلىككە ئىگە ياكى ھەتتا «رېئالىستىك» دېگىلى بولمايدۇ.[1]

بىز بىر يازغۇچى ئۆز پېرسوناژلىرىنىڭ ھەرىكىتىنى ئۇتۇقلۇق ھالدا «پسىخولوگىيەلىك ھەقىقەتلەر»گە ئىگە قىلدى دەپ پەرەز قىلغان تەقدىردىمۇ، يەنىلا بۇ «ھەقىقەتلەر»نىڭ بەدئىي قىممىتى بارمۇ ـ يوق؟ دېگەن سوئال تۇغۇلىدۇ. نۇرغۇن بۇيۇك سەنئەتلەر يەنىلا پسىخولوگىيەلىك مىزانلارغا ئۇزۇكسىز خىلاپلىق قىلىپ كەلگەن، بۇ مىزانلار مەيلى بۇ سەنئەتلەر بىلەن زاماناداش بولسۇن ياكى كېيىن مەيدانغا كەلگەن بولسۇن. سەنئەتنىڭ بىر تەرەپ قىلىدىغىنى بولۇشى ناتايىن كۆرۈنۈشلەر ۋە خىيالىي موتىفلاردىن ئىبارەت. خۇددى ئەسەر لەردىن بىر خىل ئىجتىمائىي رېئاللىقنى يېزىش رولىغا ئىگە بولۇش تەلەپ قىلىنغانغا ئوخشاش، پسىخولوگىيەدىكى «ھەقىقەتلەر»مۇ بىر خىل ئومۇمىي ئۇنۇمچانلىقى كەمچىل بولغان ناتۇرالىستىك مىزانلاردىن ئىبارەت. بەزى ئەھۋاللاردا، يازغۇچىنىڭ پسىخولوگىيە جەھەتتىكى بىلىمى ئەسەرنىڭ بەدئىي قىممىتىنى ئاشۇرۇپمۇ قالماي، بۇنى جەزملەشتۈرۈشكە بولىدۇ. بۇنداق ئەھۋاللاردا، پسىخولوگىيە جەھەتتىكى بىلىملەر ئەسەرنىڭ مۇرەككەپلىكى ۋە ئىزچىللىقى ئىگە بولغان مۇھىم بەدئىي قىممەتنى ھەقىقىي دەللىلەيدۇ. ئەما بۇ

خىل بىلىملەرگە پسىخولوگىيەلىك نەزەرىيەۋى بىلىملەرگە تايانماي تۇرۇپمۇ باشقا يوللار ئارقىلىق ئېرىشكىلى بولىدۇ. پسىخىكىلىق پائالىيەتلەر ۋە ئۇلارنىڭ مېخانىزمىغا دائىر ئاڭلىق ۋە سىستېمىلاشقان نەزەرىيەگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، پسىخولوگىيەنىڭ سەنئەتكە نىسبەتەن زۆرۈرىيىتى يوق، پسىخولوگىيەنىڭ ئۆزىدىمۇ بەدئىي قىممەت مەۋجۇت ئەمەس.[2]

بەزى ئاڭلىق سەنئەتكارلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، پسىخولوگىيە ئۇلارنىڭ رېئاللىق ھەقىقىدىكى تەسىراتىنى چوڭقۇرلاشتۇرۇشى، ئۇلارنىڭ كۆزىتىش ئىقتىدارىنى تېخىمۇ ئۆتكۈرلەشتۈرۈشى ياكى ئۇلارنى كۆرۈلۈپ باقمىغان بىر خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇلىغا ئىگە قىلىشى مۇمكىن. بىراق پسىخولوگىيەنىڭ ئۆزى پەقەت بەدئىي ئىجادىيەت پائالىيىتىنىڭ بىر خىل ھازىرلىقىدىنلا ئىبارەت. ئەسەرنىڭ ئۆزىدىن ئېيتقاندا، پسىخولوگىيەلىك ھەقىقەتلەر پەقەت ئەسەرنىڭ ئىزچىللىقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى ئاشۇرغان چاغدىلا ئاندىن بىرخىل بەدئىي قىممەتكە ئىگە بولىدۇ. قىسقىسى، پسىخولوگىيەلىك ھەقىقەتنىڭ ئۆزى سەنئەت بولغاندىلا، ئاندىن ئۇ بەدئىي قىممەتكە ئىگە بولىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① ئادلېر: «ئەزالاردىكى ئەيىب ۋە ئۇنىڭ ماددىي تولۇقلىمىسى توغرىسىدا تەتقىقات» (1907 ـ يىلى، ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، 1917 ـ يىلى)؛ ژوھان: «تولۇقلاش پسىخىكىسى» («پسىخولوگىيە ئوبزورى» غا بېسىلغان، 33 ـ سان، 1920 ـ يىلى، 467 ~ 479 ـ بەتلەر)؛ ئى. ژىلسون «زېيانكەشلىك ۋە ئۆزىنى كەمسىتىش» (نيۇيورك، 1941 ـ يىلى)؛ ل. ماكىنىس «ھازىرقى زامان شېئىرلىرى» (لوندون، 1938 ـ يىلى، 76 ـ بەت)؛ ل.تىرىلىڭ: «سەنئەت ۋە روھىي كېسەللىك» («پارتىيە ئوبزورى»، 12 ـ سان، 1945 ـ يىلى، 41 ~ 49 بەتلەر. قايتا باسمىسىدا «ئەركىن تەسەۋۋۇر» دەپ ئۆزگەرتىلگەن. نيۇيورك، 1950 ـ يىلى، 160 ~ 180 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

② بۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىگە قارالسۇن.

③ ژ.خ.ئادىن «ئىسلاندىيەدىن كەلگەن خەت» (لوندون، 1937 ـ يىلى، 193 ـ بەت)؛ ل. ماكنىس: «ھازىرقى زامان شېئىرلىرى» (25 ~ 26 ـ بەتلەر)؛ ك. خورنى «دەۋرىمىزنىڭ ئەسەبىي مىجەزلىك خاسلىقى» (نىيۇيورك، 1937 ـ يىلى)؛ ئې. فىروم «ئەركىنلىككە قاراپ قېچىش» (نىيۇيورك، 1941 ـ يىلى) «ھەممە ئادەم ئۆزى ئۈچۈن» (نىيۇيورك، 1947 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

④ ۋ. سىلز: «ئوتتولۇدۇنگ ۋە شېئىرىي ئىجادىيەت جەريانى» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 60 ـ سان، 1945 ـ يىلى، 860 ~ 878 ـ بەتلەر) ئۇ نۇرغۇن گېرمانىيەلىك تەتقىقاتچىلار شۇغۇللىنىدىغان بارغۇچىلارنىڭ پىسخىكىلىق ئانالىزى مەسىلىلىرى تەتقىقات تېمىلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئى. يەنس: «ئەينەن ئوبراز ۋە تېپىشۇناسلىق تەتقىقات ئۇسۇلى» (لوندون، 1930 ـ يىلى)، «تىپ پىسخىكىسى ۋە پىسخىكىلىق فىزىيولوگىيە تەتقىقاتى» («ئويغۇ ۋە ھېسسىيات» قا كىرگۈزۈلگەن، ماساچوستېس، ئوستو، 1928 ـ يىلى، 355 ـ بەت قاتارلىق جايلاردا) غا قارالسۇن.

⑤ باغلىما سەزگۈ توغرۇلۇق، ئو. فىشېر: «رەڭ ۋە ئاۋازنىڭ مۇناسىۋىتى: ئەدەبىيات پىسخولوگىيەسى تەتقىقاتى» («ئېستېتىكا ژۇرنىلى» نىڭ 2 ـ سان، 1907 ـ يىلى، 501 ~ 534 ـ بەتلەر)؛ ئا. ۋېلېك: «روھشۇناسلىق تارىخىدىكى ئىككى ياقلىما سەزگۈ مەسىلىسى» (يۇقىرىقى ژۇرنالنىڭ 23 ـ سانى، 1929 ـ يىلى، 14 ~ 42 ـ بەتلەر)؛ «ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ۋە باروك سەنئىتىدە باغلىما سەزگۈ مەسىلىسى» («گېرمانىيە ئەدەبىيات تەتقىقاتى پەسىللىك ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 9 ـ سان، 1931 ـ يىلى، 534 ~ 584 ـ بەتلەر)؛ ئى. ۋ. ئېرخات سىبولد: «ئەنگلىيە، گېرمانىيە، فرانسىيەنىڭ رومانتىزمىدىكى سەزگۈ ئەزالارنىڭ گارمونىيەسى» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 47 ـ سان، 1932 ـ يىلى، 577 ~ 592 ـ بەتلەر)؛ ۋ. سىلز: «دېتىكتىز پاتقىقىنىڭ باغلىما سەزگۈسى» (يۇقىرىقى ژۇرنال 57 ـ سان، 1942 ـ يىلى، 469 ~ 488 ـ بەتلەر)؛ س. ئۇلمان: «رومانتىزم ۋە باغلىما سەزگۈ» (يۇقىرىقى ژۇرنالنىڭ 60 ـ سانى، 1945 ـ يىلى، 811 ~ 827 ـ بەتلەر)؛ ئا.گ. گېستروم: «ئەدەبىياتتىكى باغلىما سەزگۈگە ھاميلىق» («فىلولوگىيە پەسىللىك ژۇرنىلى»، 25 ـ سان، 1946 ـ يىلى، 1 ~ 19 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑥ چېيز: «ھازىرقى سەزگۈ ئەزالار» («كىنىيون ئوبزورى»، 7 ـ سان، 1945 ـ يىلى، 218 ـ بەت قاتارلىقلار)؛ بۇ ئۇزۇندى ت. س. ئېلىيوت: «شېئىرنىڭ رولى» (118 ـ 119 ـ، 155 ـ، 148 ـ بەتلەردىن ئېلىنندى) ئېلىيوت كۆز قارىشىدىكى ئەڭ مۇھىم ماقالە «سىمۇۋولىزم ۋە ئېپتىدائىي پىيزىق» («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ژۇرنىلى» 12 ـ سانغا بېسىلغان، 1932 ـ يىلى، 356 ~ 386 ـ بەتلەر). يەنە

ل. كالىتىنىڭ «سىمۇۋولىزم ۋە ئېپتىدائىي ئادەملەر» (پارىژ، 1936 ـ يىلى) ناملىق ماقالىسىدىن پايدىلىنىشقا بولىدۇ. بۇ كىتابنىڭ «خاتىمە» سىدە ئېلىيوت يەنمۇ قىلىنغان بىر ئابزاس سۆھبەت بار.

⑦ يۇڭ: «ئانالىز پىسخولوگىيەسى بىلەن شېئىر سەنئىتىنىڭ مۇناسىۋىتى» («ئانالىز پىسخولوگىيەسىنىڭ مېۋىسى» غا كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1928 ـ يىلى)، «پىسخىكا تىپى» (خ.گ. باينىس تەرجىمىسى، لوندون، 1926 ـ يىلى)؛ ياكوبى «يۇڭنىڭ پىسخولوگىيەسى» (باشقا تەرجىمىسى، نيۇ خەۋىن، 1943 ـ يىلى). ئەنگلىيەلىك پەلسەپىشۇناس ، پىسخولوگ ۋە ئېستېتىكاشۇناسلار ئارىسىدا يۇڭدىن نەپكە ئېرىشكەنلىكىنى ئاشكارا جاكارلىغانلاردىن تۆۋەندىكىلەر بار: سوپېئىن، «سەنئەت ۋە ئاڭسىزلىق» دېگەن ئەسىرى بار (1925 ـ يىلى)؛ م. بودكىن «شېئىرىدىكى ئەسلىي تىپ» ۋە «تەسەۋۋۇرنىڭ پىسخولوگىيەلىك تەتقىقاتى» (1934 ـ يىلى) دېگەن ئەسىرى بار؛ خ. لىت «ئەپسانە، چۆش ۋە شېئىر» («ئەدەبىي ئوبزور توپلىمى»، لوندون، 1938 ـ يىلى، 101 ~ 116 ـ بەتلەر)؛ خ.گ. باينىس، «روھنىڭ سىرى» (لوندون، 1940 ـ يىلى)؛ م.ئى خاردىنىڭ «ئاياللارنىڭ مەخپىيىتى» (لوندون، 1935 ـ يىلى).

⑧ خاراكتېر تىپشۇناسلىقى توغرىسىدا، تۆۋەندىكى ئەسەرلەر ئاپتورلىرىنىڭ بايانىغا قارالسۇن. ئا.ئا. لوباكىنىڭ: «كىشىلەرنىڭ مىجەزىدىن خاراكتېرىنىڭ پىسخىكىلىق مېخانىزمىنى كۆرۈش» (نىيۇيورك، 1928 ـ يىلى)؛ ئى. رانگېر: «ئادەملەرنىڭ تىپى؛ خاسلىق پىسخولوگىيەسى...» (پىگىس تەرجىمەسى، ھار، 1928 ـ يىلى)؛ ئى. كىرەچمېر: «پىسخىكا ۋە خاراكتېر» (سىپلوت تەرجىمىسى، لوندون، 1925 ـ يىلى)؛ «تالانتلىقلارنىڭ پىسخىكىسى» (كاتىر تەرجىمىسى، لوندون، 1931 ـ يىلى). «بەرپاچى» ۋە «سىرلىق مەستخۇش بولۇچى» توغرىسىدا، ژ.خ ئادىن: «پىسخولوگىيە ۋە سەنئەت» («بۇگۈنكى سەنئەت»، گىرىگسون تۈزگەن، لوندون، 1935 ـ يىلى، 1 ~ 21 ـ بەتلەرگىچە) گە قارالسۇن.

⑨ نىتچې «تىراگېدىيەنىڭ بارلىققا كېلىشى» (1872 ـ يىلى)؛ ت.ل. رىدبوت: «ئىجادىي تەسەۋۋۇر ھەققىدە» (پارىژ، 1900 ـ يىلى؛ بالوك تەرجىمىسى، لوندون، 1906 ـ يىلى)؛ ل. رۇسۇ: «سەنئەت ئىجادىيىتى توغرىسىدا» (پارىژ، 1935 ـ يىلى) غا قارالسۇن. «سېھرىي كۈچ»دېگەن بۇ سۆز گىيوتىنىڭ سۆزى. (ئەڭ دەسلەپ 1817 ـ يىلى يېزىلغان «ئېپتىدائىي يېزىق» دا ئۇچرايدۇ)، ئۇ گېرمانىيە ھازىرقى زامان نەزەريەسىدىكى بىر گەۋدىلىك ئۇقۇم بولۇپ قالدى. شۇنتز: «ئىنستىنكتۇچە ئەدەبىياتنىڭ يوققا چىقىشى» (چىكاگو، 1933 ـ يىلى، 91 ـ بەت قاتارلىقلار) غا قارالسۇن.

⑩ لىۋىس: «شەخسنىڭ خاتالىقى...» (لوندون، 1959 ـ يىلى 22 ـــ 23 ـ بەتلەر) دىۋىس: «كەچۈرمىش ۋە شېئىر» (لېپىزگ، 1906 ـ يىلى)؛ يۇقىرىدا دې ـ يىلگەن شۇتتزىنىڭ ئەسىرى (69 ـ بەت) غا قارالسۇن.

⑪ ن. ك چادۋىك: «شېئىر ۋە بېشارەت» (كامبىرىج، 1942 ـ يىلى)؛ ر. بوت: «ئىجادىي تەسەۋۋۇر ھەققىدە» (لوندون، 1906 ـ يىلى، 51 ـ بەت) گە قارالسۇن.

⑫ ئى. سىنېدىر: «قارا تەرگە چۆمۈلدۈرمەيدىغان چۈش» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 60 ـ سان، 1945 ـ يىلى 784 ~ 801 ـ بەتلەر)؛ كولرىج: «ئەپيۇن ۋە قارا تەرلىمەسلىك» (چىكاگو، 1953 ـ يىلى)؛ ج. ماركس: «تالانتلىقلار ۋە ئازاب: زەھەر چېكىش ۋە تالانتلىقلار تەتقىقاتى» (نيۇ ـ يورك، 1925 ـ يىلى).

⑬ ئا. تىلياردا: «روھنى چېنىقتۇرۇش ۋە ئۇنۇمى» (لوندون، 1927 ـ يىلى)؛ ر.گېلدېر: «يازغۇچى ۋە يېزىقچىلىق» (نيۇيورك، 1946 ـ يىلى)؛ س. جونسۇن: «شائىرنىڭ تەرجىمھالى ـــ مىلتون» غا قارالسۇن.

⑭ ھېمىڭۋاي بىلەن خەتباسقۇنىڭ مۇناسىۋىتى مۇھاكىمە قىلىنغانلاردىن بېركىلمان: «قەغەزگە قانداق چۈشۈرۈش كېرەك» («شەنبىلىك ئەدەبىي ئو ـ زۇرلار»غا بېسىلغان، 1945 ـ يىلى 12 ـ ئاينىڭ 29 ـ كۈنى). ئېغىزچە ئېيتىپ بېرىش ۋە ئۇسلۇب مۇھاكىمە قىلىنغانلاردىن بوزانكىت: «ھېنرى جامىس خىز ـ مەت قىلىۋاتىدۇ» (لوندون، 1924 ـ يىلى) لارغا قارالسۇن.

⑮ شۇڭا، گېرمانىيە ئېستېتىكاشۇناسلىرى ئاساسلىقى گىيوتى ۋە لۇدۋىگ ـ نى مىسالغا ئالىدۇ، فىرانسىيەنىڭ بولسا فىلوبېر ۋە ۋالېرىنى مىسالغا ئالىدۇ. ئامېرىكىلىق ئوبزورچىلار ھېنرى جامىسنى ۋە ئېلىيوتنى مىسالغا ئالىدۇ. فىرانسۇزچە قاراشقا ۋەكىللىك قىلىدىغان ئەڭ ياخشى مىسال ۋالېرىنىڭ ئاللان پوئې ئۈستىدە ئېلىپ بارغان مۇھاكىمىسى. (ۋالېرىنىڭ «بودلېرنىڭ ئەھۋالى» غا قارالسۇن. «ئەبجەش پاراڭلار» غا كىرگۈزۈلگەن، پارىژ، 1937 ـ يىلى، 2 ـ توم، 155 ~ 160 ـ بەتلەر. ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، نيۇيورك، 1938 ـ يى ـ لى، 79 ~ 98 ـ بەتلەر)

⑯ بەلگە ۋە سىمۋول توغرىسىدا، لاڭگېر: «پەلسەپىنىڭ يېڭى ئۇسۇلى» (كامبېرج، 1942 ـ يىلى، 53 ~ 78 ـ بەتلەر)؛ خاتزفېلد: «شائىرنىڭ تىلى» («فىلولوگىيە تەتقىقاتى» 43 ـ سان، 1946 ـ يىلى، 93 ~ 120 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑰ لوۋىس: «شانادۇ غا باردىغان يول: كۆپ خىل تەسەۋۋۇر ئۇسۇللىرى تەتـ ـ قىقاتى» (بوستون، 1927 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑱ دىبېلۇس: «دىككېنىس» (لېپىزگ، 1926 ـ يىلى، 347 ـ 373 ـ بەت ـ لەر) گە قارالسۇن.

⑲ ئا. ر. چاندلېر: «گۈزەللىك ۋە ئىنسان تەبىئىتى، پىسخولوگىيەلىك ئېستېتىكانىڭ ئاساللىرى» (نيۇيورك، 1943 ـ يىلى، 328 ـ بەت)؛ تىمبودېت: «گۈستاف فىلوبېر» (پارىژ، 1935 ـ يىلى، 93 ~ 102 ـ بەتلەر)؛ ف. خ. پە ـ رېسكوت: «تەسەۋۋۇر خاراكتېرلىك پېرسوناژنىڭ بارلىققا كېلىشى» («شېئىرىي ئىدىيە» گە بېسىلغان، نيۇيورك، 1922 ـ يىلى، 187 ـ بەت قاتارلىقلار)؛ ئا. ھ. نېرېركوت: «ئوسكار ۋىلد چاك ـ چېكىدىن پارچىلانغان ئۆزلۈك ھەققىدە» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 50 ـ سان، 1945 ـ يىلى، 616 ~ 617 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑳ ئىموچىن بولسا شېكسپېرنىڭ تىياترى «شىنبىلىن» دىكى پېرسوناژ ـــ تەرجىمان ئىزاھاتى.

㉑ «جون كېتىز بىلەن جېسىنىڭ سالام خەتلەر توپلىمى» (فورمان تۈزگەن، نيۇيورك، 1935 ـ يىلى، 4 ـ نەشرى، 227 ـ بەت)، فورمان ئەسكەرتمىدە ئە ـ سەر ئاخىرىنىڭ ئەسلىي نۇسخىسىنى تەكشۈرۈپ تۈزىتىشنى تەۋسىيە قىلغان.

㉒ فېئولېرات: «پېرۇستنىڭ رومان ئىجادىيىتى» (نيۇخەۋىن، 1934 ـ يە ـ لى)؛ شاپىرو ۋە ئارنخېم: «شائىرلار ئىشلەۋاتىدۇ» (ئابوت تۈزگەن، نيۇيورك، 1948 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

㉓ سىمىس: «شېئىرنى ئوقۇپ چۈشىنىش» (بوستون، 1939 ـ يىلى؛ تەھ ـ رىرنىڭ ئۆزگەرتىشى ۋە قوشۇشى بىلەن كۆپەيگەن ئوشۇقچە سۆز ـ جۈملىلەر بازغۇچى چېقىرىۋەتكەن قىسمىنىڭ ئورنىنى ئالغان) كە قارالسۇن.

㉔ لىلى كامبېل: «شېكسپېرنىڭ تىراگېدىيەلىك باش قەھرىمانى: قاينـاق ھېسسىياتنىڭ قۇلى» (كامبىرىج، 1930 ـ يىلى)؛ ئوسكار كامبېل: «ھاملېت توغرىسىدا» («يېل ئوبزورى» غا بېسىلغان، 32 ـ سان، 1942 ـ يىلى. 309 ـــ 322 ـ بەتلەر)؛ دراكولوۋا «سىتېندالنىڭ پسىخىكىسى» (پارىژ، 1918 ـ يىلى)؛ ف. ج. خوفمان: «فىرېئۇدىزم ۋە ئەدەبىيات ئىدىيەسى» (1945 ـ يىلى، 256 ـــ 288 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉕ فىرېئۇدىزم: «ئىلزابىت دەۋرىدىكى پسىخولوگىيەگە تەنقىد» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمى جەمئىيىتى ژۇرنىلى» (61 ـ سان، 1946 ـ يىلى، 651 ~ 672 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉖ سىتولىنىڭ ئەسەرلىرىگە قارالسۇن، بولۇپمۇ «شېكسپېردىن جويىسقە ـ چە» دېگەن ئەسىرىگە (نيۇيورك، 1944 ـ يىلى، 70 ـ بەت قاتارلىقلار) قارال ـ سۇن.

توققۇزىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت

ئەدەبىيات بىر خىل ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتتىن ئىبارەت. ئۇ تىلدىن ئىبارەت بۇ ئىجتىمائىي ھاسىلاتنى ۋاستە قىلىدۇ. سىمۋول ۋەزىن قاتارلىق ئەنئەنۋى ئەدەبىي ۋاستىلەرنىڭ ئۆزىلا ماھىيەتتىن ئېيتقاندا ئىجتىمائىيلىققا ئىگە بولىدۇ. بۇ ۋاستىلەر جەمئىيەتتىلا بارلىققا كېلىدىغان قائىدە ۋە مىزانلاردىن ئىبارەت. بىراق يەنىمۇ ئىلگىرىلەپ ئېيتقاندا، ئەدەبىيات «تۇرمۇشنى قايتا گەۋدىلەندۈرىدۇ»، ئەمما «تۇرمۇش» كەڭ مەنىدە بىر خىل ئىجتىمائىي رېئاللىققىتىن ئىبارەت. ھەتتا تەبىئەت دۇنياسى بىلەن شەخسنىڭ ئىچكى ياكى سۇبېكتىپ دۇنياسىمۇ ئەزەلدىنلا ئەدەبىياتنىڭ «تەقلىد» ئوبيېكتى بولۇپ كەلگەن. شائىر جەمئىيەتنىڭ بىر ئەزاسى بولۇپ، ئۇ مەلۇم دەرىجىدە ئومۇمىي ئىجتىمائىي ئېتىراپقا ۋە شان ـ شەرەپكە نائىل بولۇشتەك ئالاھىدە ئىجتىمائىي مەرتىۋىگە ئىگە. ئۇ ئوقۇرمەنلەرگە سۆزلەيدۇ، مەيلى پەرىزىدىكىسى قانداق ئوقۇرمەن بولۇشىدىن قەتئىينەزەر. دەرۋەقە، ئەدەبىياتنىڭ بارلىققا كېلىشى ھەمىشە مۇئەييەن ئالاھىدە ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتلەر بىلەن زىچ باغلىنىشلىق بولىدۇ. ئۇنىڭ ئۇستىگە ئىپتىدائىي جەمئىيەتتە، بىزنىڭ شېئىر بىلەن دىنىي مۇراسىم، پېرىخونلۇق، ئەمگەك ياكى ئويۇن ـ تاماشىلارنى بىر ـ بىرىدىن ئايرىۋالمىقىمىز مۇمكىن بولمايدۇ. ئەدەبىيات مۇئەييەن ئىجتىمائىي فۇنكسىيەگە ياكى «ئۇنۇم» گە ئىگە بولىدۇ. ئۇ نوقۇل ھالدىكى شەخسىي ئىشلا ئەمەس. شۇڭا ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا ئوتتۇرىغا قويۇلغان نۇرغۇن مەسىلىلەر ئىجتىمائىي مەسىلىدىن ئىبارەت، ھېچبولمىغاندا شۇنداق دەپ قاراشقا بولىدۇ ياكى مەنسىدىن قارىغاندا شۇنداق. مەسىلەن، ئەنئەنە ۋە قائىدە، مىزان ۋە تىپ، سىمۋول ۋە ئەپسانە قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئىجتىمائىي مەسىلىلەر دۇر. توماس (A.S.Tomars) نىڭ قارىشىغا ئاساسەن بىز مۇنداق قارىيالايمىز:

ئېستېتىكىلىق ئەمەلىيەتلەر ئادەتتىكى ئىجتىمائىي ئەمەلىيەت ئاساسىغا قۇرۇلمىغان. ھەتتا ئۇلار ئادەتتىكى ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتنىڭ تەركىبىي قىسمىمۇ ئەمەس، بەلكى باشقا ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتلەر بىلەن زىچ باغلانغان يەنە بىر خىل ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتتىن ئىبارەت.[1]

ۋاھالەنكى ئادەتتىكى ئەھۋاللاردا، «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت» ھەققىدىكى ئىزدىنىشلەر تارراق ھەم يۈزەكىرەك بولۇپ قالىدۇ. ئومۇمەن ئوتتۇرىغا قويۇلىدىغىنى ئەدەبىيات بىلەن مۇئەييەن ئىجتىمائىي ئەھۋاللارنىڭ مۇناسىۋىتى، ئەدەبىيات بىلەن مۇئەييەن ئىقتىسادىي، ئىجتىمائىي ۋە سىياسىي تۈزۈملەرنىڭ مۇناسىۋىتى قاتارلىقلاردىنلا ئىبارەت بولىدۇ. نۇرغۇن تەتقىقاتچىلار جەمئىيەتنىڭ ئەدەبىياتقا بولغان تەسىرىنى چۈشەندۈرۈشكە ۋە شەرھىلەشكە ھەمدە ئەدەبىياتنىڭ جەمئىيەتتىكى ئورنىنى بېكىتىشكە ۋە ئايدىڭلاشتۇرۇشقا تىرىشىدۇ. ئەدەبىيات ھەققىدىكى بۇ خىل جەمئىيەتشۇناسلىق تەتقىقات ئۇسۇلىنى ئۆزلىرىنى مەلۇم بىر خىل جەمئىيەتشۇناسلىق ئۇسۇلىنى ياقلىغۇچىلار دەپ جاكارلىغانلار ئوتتۇرىغا قويۇشقان. ماركسىزمچى تەنقىدچىلەر يالغۇز ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەت ئوتتۇرىسىدىكى تۈرلۈك مۇناسىۋەتلەرنى تەتقىق قىلىپلا قالماستىن، بەلكى يەنە بۇ مۇناسىۋەتلەرنىڭ ھازىرقى جەمئىيەت ۋە كەلگۈسىدىكى «سىنىپسىز» جەمئىيەتتە قانداق بولۇشى كېرەكلىكى توغرىسىدىمۇ ئېنىق چۈشەنچىگە ئىگە بولغان بولىدۇ. ئۇلار غەيرىي ئەدەبىي سىياسىي ۋە ئەخلاقىي

ئۆلچەملەر ئاساسىدا «ھۆكۈمسىمان» تەنقىد بىلەن شۇغۇللىنىدۇ. ئۇلار ئەدەبىي ئەسەرلەردە گەۋدىلەنگەن ئىجتىمائىي مۇناسىۋەتلەر ۋە ئۇلارنىڭ مەنىلىرىنىڭ ئۆتمۈشتە ۋە ھازىر قانداق ئىكەنلىكىنى بىزگە ئېيتىپ بېرىپلا قالماستىن، بەلكى قانداق بولۇشى كېرەكلىكى ياكى زۆرۈرلۈكىنىمۇ بىزگە ئېيتىپ بېرىدۇ.[2] ئۇلار يالغۇز ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەتنىڭ تەتقىقاتچىلىرىلا ئەمەس، بەلكى يەنە كەڭ گۇسىنىڭمۇ بېشارەتچىلىرى، ئاگاھلاندۇرغۇچىلىرى ۋە تەرغىباتچىلىرىدۇر. بۇ ئىككى خىل رول ئۇلارنىڭ ۋۇجۇدىدا ئايرىلماس بىر لىككە ئىگە بولغان.

ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتى ھەققىدىكى مۇھاكىمىلەر ھەمىشە بونالد (L.G.A.Bonald) نىڭ «ئەدەبىيات جەمئىيەتنىڭ ئىپادىسىدۇر» دېگەن گېپىدىن باشلىنىدۇ. بىراق بۇ گەپنىڭ مەنىسى زادى نېمە؟ ناۋادا ئۇ ئەدەبىيات ھەرقانداق ئالاھىدە دەۋردە ئەينى چاغدىكى جەمئىيەتنىڭ ئەھۋاللىرىنى «توپتوغرا» ئەكس ئەتتۈرەلەيدۇ دېگەن مەنىنى بىلدۈرسە، ئۇ چاغدا ئۇ خاتا ھۆكۈم بولىدۇ. ئەگەر ئۇنىڭ مەنىسى ئەدەبىيات جەمئىيەت رېئاللىقىنىڭ مەلۇم تەرەپلىرىنى تەسۋىرلەپ بېرىدۇ دېگەندىن ئىبارەت بولسا، ئۇنداقتا ئۇ پەقەت ئادەتتىكى، كونا ۋە مۇجمەل گەپ بولۇپ قالىدۇ.[3] ناۋادا ئۇ ئەدەبىيات تۈرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرىدۇ ياكى ئىپادىلەيدۇ دېمەكچى بولغان بولسا، ئۇ ھالدا ئۇنىڭ مۇجمەللىكىگە ۋە ئېنىقسىزلىقىغا قىل سىغمايدۇ. بىر يازغۇچى ئۆزىنىڭ تۈرمۇش تەجرىبىلىرىنى ۋە تۈرمۇش ھەققىدىكى قاراشلىرىنى ئىپادىلەشتىن خالىي بولالمايدۇ. بىراق ئۇنى پۈتكۈل تۈرمۇشنى، ھەتتا مۇئەييەن ئالاھىدە دەۋرنىڭ پۈتكۈل تۈرمۇشىنى تولۇق ۋە تەپسىلىي ئىپادىلىدى دېيىش ئېنىقكى يالغان بولۇپ قالىدۇ. بىر يازغۇچى ئۆز دەۋرىنىڭ تۈرمۇشىنى مۇ پەسسەل ئىپادىلىشى كېرەك، ئۇ شۇ دەۋرنىڭ ۋە جەمئىيەتنىڭ «ۋەكىل» ىگە ئايلىنىشى لازىم دېيىشنىڭ ئۆزى بىر خىل ئالاھىدە باھا

ئۆلچىمىدىن ئىبارەت. ئۇنىڭدىن باشقا، «مۇپەسسەل» ۋە «ۋەكىل» دېگەن سۆزلەرنىڭ مەنىسىنى يەنىمۇ ئايدىڭلاشتۇرۇشقا توغرا كېلىدۇ. جەمئىيەتشۇناسلىق ئۇسۇلى قوللىنىلغان كۆپ ساندىكى ئەدەبىي ئوبزورلاردا بۇ سۆزلەر يازغۇچى ئاشۇ ئالاھىدە دەۋرنىڭ ئىجتىمائىي مۇھىتىنى بىلىشى ياكى تونۇپ يېتىشى كېرەك دېگەننى بىلدۈرىدۇ. مەسىلەن، پىرولېتارىياتنىڭ مۇشكۇل شارائىتىنى تونۇپ يېتىش دېگەنگە ئوخشاش. ھەتتا بۇ سۆزلەر يازغۇچى ئوبزورچىلار دەك ئالاھىدە مەۋقە ۋە ئىدېئولوگىيەگە ئىگە بولۇشى لازىم دېگەنىنىمۇ بىلدۈرىدۇ.

گېگىلچى ۋە تەينىچى ئوبزورچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەسەرلەردە ئىپادىلەنگەن تارىخىي ياكى ئىجتىمائىي ئۇلۇغۋارلىقنىڭ ئۆزى سەنئەتنىڭ ئۇلۇغۋارلىققا باراۋەردۇر. سەنئەتكار ھەقىقەتتىن، يەنە كېلىپ مۇقەررەر ھالدا تارىخىي ۋە ئىجتىمائىي ھەقىقەتتىن خەۋەرلەندۈرىدۇ. شۇنداق ھېسابلاشقا بولىدۇكى، سەنئەت ئەسەرلىرى «ھۆججەت ـ ۋەسىقىلەردۇر، چۈنكى ئۇلار ئابىدىلەردىن ئىبارەت.»[4] تالانت بىلەن دەۋرنىڭ ماسلىشىشى زۆرۈر شەرتتۇر. «ۋەكىللىك خاراكتېرى» ياكى «ئىجتىمائىي ھەقىقەت» ئېنىقلىمىسىدىن ئېيتقاندا، بەدىئىي قىممەتنىڭ نەتىجىسى ۋە سەۋەبىدىن ئىبارەت. چاكىنا، ئادەتتىكى سەنئەت ئەسەرلىرى ھازىرقى بىر جەمئىيەتشۇناس ئۆچۈن ناھايىتى ياخشى ئىجتىمائىي ھۆججەتتەك قىلسىمۇ، بىراق تەينىگە نىسبەتەن ئۇلارنىڭ ئىپادىلەش كۈچى يوق، شۇڭا ۋەكىللىك خاراكتېرىگىمۇ ئىگە ئەمەس. دەرۋەقە ئەدەبىيات جەمئىيەت تەرەققىياتىنىڭ بىر خىل ئاددىيلا ئىنكاسى ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل تارىخنىڭ جەۋھىرى، يىغىندىسى ۋە جۇغلانمىسى.

بىراق، باھا خاراكتېرلىك ئوبزور مەسىلىسىنى ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەت ئوتتۇرىسىدىكى ھەرخىل ئەمەلىي مۇناسىۋەتلەرنى ھەل قىلىپ بولغاندىن كېيىن مۇھاكىمە قىلىشقا قالدۇرۇش ئەك ئوبدان

چاردەك قىلىدۇ. بۇ تەسۋىرىي مۇناسىۋەتلەر (قېلىپلاشما مۇناسىۋەتلەرگە ئوخشىمايدىغان) نى ئاددىي ھالدا بىرقانچە تۈرگە بۆلۈشكە بولىدۇ.

بىرىنچىدىن، يازغۇچىلىقتىن ئىبارەت بۇ كەسپىنى ۋە ئەدەبىياتنىڭ تىن ئىبارەت بۇ ئەمەلىيەتنى تەتقىق قىلىدىغان جەمئىيەتشۇناسلىق بار. ئۇ ئەدەبىيات ئىشلەپچىقىرىشنىڭ ئىقتىسادىي ئاساسىنى، يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشىنى ۋە ئورنىنى ھەمدە ئىجتىمائىي ئېڭىغا مۇناسىۋەتلىك ھەممە مەسىلىلەرنى تەتقىق قىلىدۇ. بۇ مەسىلە ئەدەبىياتنىڭ سىرتىدىكى جامائەت پىكرىدە ۋە پائالىيەتلەردە ئىپادىلىنىشى مۇمكىن. ئىككىنچىدىن، ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئىجتىمائىي مەزمۇنى، مەنىسى ۋە ئىجتىمائىي مەقسىتى مەسىلىسى بار. ئۇ چىنچىدىن، ئوقۇرمەنلەر ۋە ئەدەبىياتنىڭ ئەمەلىي ئىجتىمائىي تەسىرى قاتارلىق مەسىلىلەر بار. ئەدەبىيات ئەمەلىيەتتە ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش، ئىجتىمائىي ئۆزگىرىش ۋە تەرەققىيات قاتارلىق ئىممىلار تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ ياكى ئۇلارغا تايىنىدۇ. ئومۇمەن ئەدەبىيات مەيلى قانداق بولۇشىدىن قەتئىينەزەر يازغۇچى جەمئىيەتشۇناسلىقى، ئەسەرنىڭ ئۆزىدىكى ئىجتىمائىي مەزمۇن ۋە ئەدەبىياتنىڭ جەمئىيەتكە بولغان تەسىرىدىن ئىبارەت ئۈچ مەسىلىدىن ئايرىلالمايدۇ. بىز ئالدى بىلەن ئاتالمىش تايىنىش ياكى سەۋەب ـ نەتىجىلىك مۇناسىۋىتىنىڭ مەنىسىنى ئېنىقلۇۋالمىمىز كېرەك. ئاخىرىدا مەدەنىيەتنىڭ بىرگەۋدىلىشىش مەسىلىسى، بولۇپمۇ ئۆز مەدەنىيىتىمىزنى قانداق بىرگەۋدىلەشتۈرۈش مەسىلىسى ھەققىدە سۆزلىشىمىز كېرەك.

يازغۇچى جەمئىيەتنىڭ بىر ئەزاسى بولغانلىكەن، بىز ئۇنى ئىجتىمائىي مەۋجۇدىيەت سۈپىتىدە تەتقىق قىلساق بولىدۇ. ئۇنىڭ تەز كىرىسى ئەلۋەتتە تەتقىقاتنىڭ ئاساسىي ماتېرىيال مەنبەسى بولالايدۇ، بىراق يازغۇچى ھەققىدىكى تەتقىقاتنى ئۇ مەنسۇپ بولغان ۋە ياشىغان

پۈتكۈل ئىجتىمائىي مۇھىتقىچە كېڭەيتىشكە بولىدۇ. بۇنداق بولغاندا يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى، ئائىلىۋى ئارقا كۆرۈنۈشى ۋە ئىقتىسادىي ئورنى قاتارلىقلارغا مۇناسىۋەتلىك ماتېرىياللارنى توپلىغىلى بولىدۇ. بىز بۇ ئارقىلىق ئاقسۆڭەكلەر، بۇرژۇئازلار ۋە پىرولېتارىياتنىڭ ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئەمەلىي رولىنى چۈشەندۈرەلەيمىز. مەسىلەن، ئامېرىكا ئەدەبىيات مۇنبىرىدە ھەر خىل كەسىپتىكىلەر ۋە سودىگەرلەرنىڭ بالىلىرى ھۆكۈمران ئورۇننى ئىگىلىگەن دېگەنگە ئوخشاش.[9] ئىستاتىستىكىلارغا ئاساسەن يەنە شۇنى دەلىلەشكە بولىدۇكى، ھازىرقى زامان ياۋروپا جەمئىيىتىدە ئەدەبىيات بىلەن مەشغۇل بولغۇچىلارنىڭ كۆپىنچىسى ئوتتۇرا تەبىقىدىن كېلىپ چىققان، چۈنكى ئاقسۆڭەكلەرنىڭ ھەممىسى شۆھرەتپەرەسلىككە ۋە ھۆزۈر ـ ھالاۋەتكە بېرىلىپ كەتكەن، تۆۋەن تەبىقىدىكىلەر تەلىم ـ تەربىيەدىن بەھرىمەن بولۇش پۇرسەتلىرىدىن مەھرۇم قالغان. بۇ ئومۇمىي ئەھۋال ئەنگلىيەگە تازا ماس كەلمەيدۇ. دېھقانلار ۋە ئىشچىلار نىڭ بالىلىرى قەدىمىيلىككە ئىگە ئەنگلىيە ئەدەبىيات مۇنبىرىدە ئاز ئۇچرايدۇ. بۇرنس (R. Burns) بىلەن كارلىلدەك ئالاھىدە مىسالىلارنى شوتلاندىيەنىڭ دېموكراتىك مائارىپ تۈزۈمى جەھەتتىن ئازراق چۈشەندۈرگىلى بولىدۇ. ئەنگلىيە ئەدەبىيات مۇنبىرىنى ئاقسۆڭەكلەر ئىنتايىن قاتتىق كونترول قىلغان. بۇنىڭ قىسمەن سەۋەبى ئەنگلىيە ئاقسۆڭەكلىرىنىڭ باشقا دۆلەتلەردىكى چوڭ ئوغۇلنىڭ ۋارىسلىق ھوقۇقى يوق ئاقسۆڭەكلەرگە ئوخشىمايدىغانلىقىدا ۋە ئۇلارنىڭ ھەر خىل كەسىپتىكىلەر بىلەن بولغان ئالاقىنى ئۈزۈۋەتمىگەنلىكىدە. ئازساندىكىلەرنى ھېسابقا ئالمىغاندا، گونچاروف (A. Goncharov) ۋە چېخوف (A. Chekhov) تىن بۇرۇنقى رۇسىيە يېقىنقى زامان يازغۇچىلىرىنىڭ ھەممىسى ئاقسۆڭەك ئائىلىسىدىن كېلىپ چىققان. ھەتتا دوستويېۋسكىيمۇ قانۇنىي جەھەتتىن ئېيتقاندا بىر ئاقسۆڭەك ئىدى. گەرچە ئۇنىڭ دادىسى موسكۋادىكى بىر نامراتلار دوختۇرخانىسى

سىدا دوختۇر بولۇپ ئىشلىگەن ۋە ئۆمرىنىڭ ئاخىرىدىلا زېمىنغا ۋە يانچىلارغا ئېرىشكەن بولسىمۇ.

بۇنداق ماتېرىياللارنى يېغىش بەك ئاسان، ئەمما ئۇلارنى چۈشەندۈرۈش بەكمۇ تەس. يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى ئۇنىڭ ئىجتىمائىي ئېڭىنى ۋە مەۋقەسىنى بەلگىلەمدۇ؟ شېللىي، كارلىل ۋە تولستوي قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى ئۆز سىنىپىغا «ئاسىيلىق قىلىش» نىڭ روشەن مىسالىرى. رۇسىيەدىن باشقا ئەللەردە، كوممۇنىست يازغۇچىلارنىڭ كۆپىنچىسى پىرولېتارىيات سىنىپىدىن كېلىپ چىقمىغان. سوۋېت ئىتتىپاقى ۋە باشقا دۆلەتلەردىكى مارکسىزمچى ئوبزورچىلار كەڭ كۆلەملىك تەكشۈرۈش ـ تەتقىقات ئېلىپ بېرىش ئارقىلىق رۇسىيە يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى ۋە مەۋقەسىنى توغرا بېكىتكەن. ساكۇلىن (P.N.Sakulin)يېقىنقى زامان سوۋېت ئىتتىپاقى ئەدەبىياتىنى دېھقانلار ئەدەبىياتى، ئۇششاق بۇرژۇئازىيە ئەدەبىياتى، دېموكراتىك زىيالىيلار ئەدەبىياتى، ئىجتىمائىي ئورنى يوق زىيالىيلار ئەدەبىياتى، بۇرژۇئازىيە ئەدەبىياتى، ئاقسۆڭەكلەر ئەدەبىياتى ۋە ئىنقىلابىي پىرولېتارىيات ئەدەبىياتى دېگەن تۈرلەرگە بۆلگەن.[6] سوۋېت ئىتتىپاقى تەتقىقاتچىلىرى كىلاسسىك ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا رۇسىيەدىكى نۇرغۇن ئاقسۆڭەكلەر گۈرۈھى بىلەن ئىككىنچى ئورۇندىكى گۈرۈھلارنىڭ ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى تەپسىلىي شەرھلىمەكچى بولىدۇ ھەمدە پۇشكىن (A.Pushkin)، گوگول (N.Gogol)، تۇرگېنېف (I.Turgenev) ۋە تولستوي قاتارلىق يازغۇچىلار مال ـ مۈلۈككە ۋارىسلىق قىلغىنى، ئۇنىڭ ئۇستىگە دەسلەپكى چاغلاردا ئاقسۆڭەكلەر بىلەن باردى ـ كەلدى قىلغىنى ئۈچۈن، ئۇلارنىڭ ئاقسۆڭەكلەر گۈرۈھىغا مەنسۇپ-لۇقىنى ئىسپاتلايدۇ.[7] بىراق بۇ ئارقىلىق پۇشكىننىڭ سۈنغان زېمىندار ئاقسۆڭەكلەرنىڭ مەنپەئەتىگە، گوگولنىڭ ئوكرائىنالىق كىچىك زېمىندارلارنىڭ مەنپەئەتىگە ۋەكىللىك قىلىدىغانلىقىدىن ئىبا-

رەت بىر خىل يەكۈننى ئىسپاتلىماق ناھايىتى تەس. دەرۋەقە، بۇ يەكۈندە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئومۇمىي ئىدېئولوگىيە ۋە ئۇ ئەسەرلەردە ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بىر سىنىپ، بىر گۇرۇھ، بىر دەۋرنىڭ دائىرىسىدىن ۋە تەلىپىدىن ھالقىش ئىنكار قىلىنىدۇ.[8]

بىر يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى ئۇنىڭ ئىجتىمائىي ئورنى، مەۋقەسى ۋە ئىدېئولوگىيەسى كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغان ھەر خىل مەسىلىلەر ئىچىدە پەقەت قوشۇمچە ئورۇندا تۇرىدۇ. چۈنكى يازغۇچىلار ھەمىشە ئۆزلىرىنى باشقا سىنىپلار ئۈچۈن خىزمەت قىلىشقا ئۇندەيدۇ. ئوردا شائىرلىرىنىڭ كۆپىنچىسى گەرچە تۆۋەن تەبەقىدىن كېلىپ چىققان بولسىمۇ، ئەمما ئۇلار شەپقەتچىلىرىنىڭ ئېڭى ۋە قىزىقىشلىرى بويىچە ئىش كۆرىدۇ.

بىر يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي مەۋقەسى، پوزىتسىيەسى ۋە ئېڭىنى ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئارقىلىق تەتقىق قىلغىلى بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئەدەبىي ئەسەر سىرتىدىكى تەزكىرە خاراكتېرلىك ھۆججەتلەرگە تايىنىپمۇ تەتقىق قىلغىلى بولىدۇ. يازغۇچىمۇ پۇقرا. ئۇ زور ئىجتىمائىي ۋە سىياسىي مەسىلىلەرگە قارىتا پىكىر بايان قىلىدۇ، ئۆز دەۋرىدىكى چوڭ ئىشلارغا قاتنىشىدۇ.

نۇرغۇن كىشىلەر يازغۇچىلارنىڭ شەخسىي سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي قاراشلىرىنى تەتقىق قىلىشقان. ئەمما يېقىندىن بۇيان تېخىمۇ كۆپ كىشىلەر بۇ خىل قاراشلارنىڭ ئىقتىسادىشۇناسلىق جەھەتتىكى مەنىسىگە بارغانسېرى دىققەت قىلىشتى. شۇڭا نايىتس مۇلاھىزىسىدە بېن جونسوننىڭ ئىقتىسادشۇناسلىق پوزىتسىيەسىگە ئوتتۇرا قەدىمكى زامانىنىڭ تامغىسىنىڭ چوڭقۇر بېسىلغانلىقىنى ئېيتىدۇ ھەمدە ئۇنىڭ بىرنەچچە زامانداش تىياتىرتورگىلارغا ئوخشاش جازانىخورلار، مونوپولچىلار، ھايانكەشلەر ۋە «ھۆددىگەرلەر» دىن تەشكىل تاپقان يېڭىدىن گۇللەنگەن سىنىپلارنى قانداق مەسخىرە قىلغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ.[9] نۇرغۇن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى، مەسىلەن، شېكىسپېرنىڭ

«تاريخي دراملىرى» نى ۋە سۋىفت (J.Swift) نىڭ «گۇلىفنىڭ ساياھىتى» قاتارلىقلارنى تەتقىقاتچىلار ئۇلارنىڭ ئەينى چاغدىكى سىياسىي مۇھىت بىلەن بولغان زىچ مۇناسىۋىتىدىن چۈشەندۈرۈشكەن.[1] بىز ھەرگىزمۇ يازغۇچىلارنىڭ بايانلىرى، قارارلىرى ۋە پائالىيەتلىرىنى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئەمەلىي مەنىسى بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويماسلىقىمىز كېرەك. بالزاك بۇنىڭ ئېنىق مىسالى. چۈنكى ئۇ كونا تەرتىپلەرنى ئېتىراپ قىلسىمۇ ۋە ئۇلارغا، ئاقسۆڭەكلەرگە ھەمدىنىي جەمئىيەتكە ھېسداشلىق قىلسىمۇ، بىراق تۇغما ئىقتىدار ۋە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارى سەۋەبلىك، ئۇ ھايانكەشلەر ياكى بۇرژۇئازىيەنىڭ يېڭى كۆچتۇڭگۇرلىرى قاتارلىق بايلىققا ۋە مەرتىۋىگە ئېرىشىشنى ئارزۇ قىلغانلارنى تەسۋىرلەشكە تېخىمۇ قىزىققان. يازغۇچىنىڭ نەزەرىيەلىرى بىلەن ئەمەلىيىتى ئوتتۇرىسىدا، ئېتىقادى بىلەن ئىجادىي قۇۋۋىتى ئوتتۇرىسىدا ناھايىتى زور پەرق بولۇشى مۇمكىن.

يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى، مەۋقەسى ۋە ئېڭى قاتارلىق مەسىلىلەرنى ناۋادا بىز سىستېمىلىق تەتقىق قىلساق، يازغۇچى تىپى ياكى مەلۇم ئالاھىدە زامان ـ ماكانىدىكى يازغۇچى تىپى جەمئىيەتشۇناسلىقى بارلىققا كېلىدۇ. بىز يازغۇچى بىلەن جەمئىيەتتەرەققىياتىنىڭ بىرلىشىش دەرىجىسىگە ئاساسەن يازغۇچىلارنى تۆرگە ئايرىيالايمىز. بۇ خىل تۈرگە ئايرىش ئاممىباب ئەدەبىياتتا روشەن ئەمەس. بىراق بوسېمىيە ئۇسلۇبىدىكى ئەدەبىياتتا لەنەتلەنگەن شائىرلار بىلەن ئۆزىنى تاشلىۋەتكەن ئەركىن ئەدەبىيات تالانتلىرى ئوتتۇرىسىدا پەرق مەۋجۇت بولغاچقا، زىيادە بۆلۈنۈش ۋە «ئىجتىمائىي پەرق» نىڭ ئوتتۇرىغا چىقىش مۇمكىنچىلىكى بار ئىدى. ئومۇمەن ئېيتقاندا، ھازىرقى زامانداً، يەنە كېلىپ غەربتە يازغۇچىلار سىنىپىي بويۇنتۇرۇقلاردىن قۇتۇلغاندەك قىلىدۇ. نىسبەتەن مۇستەقىل، ھەرقايسى سىنىپلار ئوتتۇرىسىدا تۇرىدىغان كەسپىي قاتلام ــ «زىيالىيلار سىنىپى» ئاللىقاچان باش كۆتۈردى. بۇ سىنىپنىڭ ھەقىقىي

ئىجتىمائىي ئورنىنى، ھۆكۈمران سىنىپقا بېقىنىش دەرىجىسىنى، ئۇ ئۆز مەۋجۇتلۇقىنى ساقلاشتا تايىنىدىغان ھەقىقىي ئىقتىسادىي مەنبەنى، ئۇ يازغۇچىلارنىڭ ئەينى جەمئىيەتتىكى ئىناۋەت ـ ئابرۇيىنى سۈرۈشتۈرۈش قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئەدەبىيات جەمئىيەتشۇناسلىقىنىڭ ۋەزىپىسى.

بۇ جەھەتتىكى تارىخىي ئومۇمىي كارتىنا خېلىلا ئېنىق. ئاممەۋىلاشقان ئېغىز ئەدەبىياتىدا بىز داستانچى ياكى مەددالارنىڭ رولىنى تەتقىق قىلالايمىز. ئۇلارنىڭ ئورنى پۇتۇنلەي ئاۋامنىڭ ياقتۇرۇشىغا باغلىق بولغان بولىدۇ. قەدىمكى گىرېك ۋە قەدىمكى گېرمان قەبىلىلىرىنىڭ ھاپىزلىرى، شەرقنىڭ ۋە رۇسىيەنىڭ كەسپىي مەددالىرى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى تەتقىقات ئوبيېكتى بولالايدۇ. قەدىمكى گىرېتسىيەنىڭ شەھەر دۆلەتلىرىدىكى تىراگېدىيە يازغۇچىلىرى ۋە پىندار (Pindar) دەك شاراب ئىلاھى قەسىدىسى ۋە دىنىي خورلارنى يازىدىغانلارنىڭ ھەممىسى ئەسلىدە ئالاھىدە يېرىم دىنىي مەرتىۋىگە ئىگە بولغان. بىراق كېيىن ئۇلارنىڭ بۇ خىل دىنىي مەرتىۋىسى ئاستا ـ ئاستا تۆۋەنلەپ كەتكەن. بىز ئېۋرىپىد بىلەن ئېسخىلنى سېلىشتۇرۇپ باقساقلا بۇ نۇقتىنى كۆرۈپ يېتەلەيمىز. ۋېرگىل، خوراس ۋە ئوۋىد (Ovid) قاتارلىق يازغۇچىلار ئىمپېراتور ئاۋگۇست ۋە ماسىناسىنىڭ ئىلتىپاتى ھەم شاپائىتى بىلەنلا قەدىمكى رىم ئىمپېرىيەسىنىڭ ئوردىسىدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرالىغان.

ئوتتۇرا ئەسىردە موناستىرلاردىكى پىنھان خانىلاردا پوپلار، خان ئوردىسى ۋە ئاقسۆڭەكلەرنىڭ قەلئەلىرىدە جەنۇبىي ياۋروپانىڭ ۋە گېرمانىيەنىڭ ھاپىزلىرى (لىرىك شائىرلىرى)، كوچا ـ رەستىلەردە سەرسان ئۆلىمالار بولغان. يازغۇچىلارمۇ بىر بولسا دىندار ياكى ئۆلىما، يا بولمىسا مەددا، غەزەلخان ياكى ھاپىز بولغان. ھەتتا بوسېمىيەنىڭ ۋېنسېسلائۇس (Wenceslaus II) ياكى شوتلاندىيەنىڭ جامېس (James I) دېگەندەك پادىشاھلىرىمۇ شائىرغا ــ ھەقىقىي شائىرلىق

ماقامىغا يەتمىگەن ھەۋەسكار شائىرغا ئايلانغان. گېرمانىيەدىكى «شېئىرىيەت ئۈيۈشمىسى» ھۇنەرۋەنلەردىن تەشكىللەنگەن شېئىرىيەت ماھارىتى جەمئىيىتى بولۇپ، ئۇنىڭ ئەزالىرى شېئىر يېزىش ماھارىتىنى مەشىق قىلىدىكەن. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىنىڭ يېتىپ كېلىشىگە ئەگىشىپ، بىرقەدەر مۇستەقىل بىر تۈركۈم يازغۇچىلار يەنى گۈمانىزمچىلار (ئىنسانىزمچىلار) بارلىققا كەلدى. ئۇلار دۆلەتمۇ دۆلەت كېزىپ يۈرۈپ ئوخشاش بولمىغان شاپائەتچىلەرگە خىزمەت قىلدى. مەسىلەن، پېترارکا (Petrarch) يېڭى زامانىدىكى ئۆز بۇرچىنى بۇيۇك دەپ تەسەۋۋۇر قىلغان تۇنجى شائىر. ئارېتىنو (Aretino) بولسا ئەدەبىي مۇخبىرنىڭ تىپى. ئۇ پاش قىلىش ماھىرى بولغاچقا، ئۇنىڭ قورقۇنچى ھەم ۋەھىمىسى ئۆمرىدە ئېرىشكەن شان ـ شەرەپ ۋە ئىززەت ـ ھۆرمەتتىنمۇ كۆپ بولغان.

ئومۇمەن ئېيتقاندا، كېيىنكى چاغلاردا ئەدىبلەر ئاقسۆڭەكلەرنىڭ ياكى ئاقسۆڭەكلەر نەسەبىدىن بولمىغان ھاممىلىرىنىڭ ھاممىلىقىدىن تەدرىجىي ئايرىلىپ، كۆرۈنۈشتە ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنىڭ ۋاكالەتچىسىگە ئوخشايدىغان نەشرىيات سودىگەرلىرىنىڭ مەبلىغىگە تايانغان. ئاقسۆڭەكلەرچە ھاممىلىق تۇزۇمى ئەينى چاغلاردا ئومۇملاشمىغان. دىنىي جەمئىيەتلەر بىلەن تىياتىرخانىلارمۇ بەس ـ بەستە ئالاھىدە ئەدەبىيات تۈرلىرىنى قوللىغان. ئەنگلىيەدىكى ھاممىلىق تۇزۇمى 18 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئېنىقلا يىمىرىلىشكە باشلىغان. ئىلگىرىكى قوللىغۇچىلىرىدىن مەھرۇم قالغان، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنىڭ يېتەرلىك قوللىشىغا ئېرىشەلمىگەن ئەدەبىيات بىر مەزگىل ئىقتىسادىي جەھەتتە قىيىن ئەھۋالغا چۈشۈپ قالغان. ئۆلىما (دوكتور) جونسوننىڭ دەسلەپ لوندوننىڭ گىراب كوچىسىدا ياشىشى ۋە ئۇنىڭ چېستېرفىئېلد (Lord Chesterfield) جانابلىرىغا ئوچۇق ـ ئاشكارا بويۇنتاۋلىق قىلىشىنى بۇخىل ئۆزگىرىشنىڭ سىمۋولى دېيىشكە بولىدۇ. ۋاھالەنكى، ئالدىنقى ئەۋلاد بولغان ئالىملار

ھېكسانىدىر پوپ ھومېرنىڭ ئېپوسلىرىنى تەرجىمە قىلىش ئارقىلىق ئاقسۆڭەكلەر ۋە ئۇنىۋېرسىتېتتىكى ئوقۇمۇشلۇقلارنىڭ مەردلىكىگە بىلەن قىلغان ياردىمى نەتىجىسىدە بايلىق جۇغلىۋالغان.

19 ـ ئەسىرگە كەلگەندە، يەنى سكوت بىلەن بايرون ئاۋامنىڭ قىزىقىشىغا ۋە جامائەت پىكرىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن چاغلاردىلا، يازغۇچىلار ئىقتىسادىي جەھەتتە كاتتا ئىنئاملارغا ئېرىشكەن. ۋولتېر (Voltaire) بىلەن گىيوتى يازغۇچىلارنىڭ ياۋروپا قىتئەسىدىكى ئابرۇيىنى كۆتۈرگەن ۋە مۇستەقىللىشىشىگە تۈرتكە بولغان ئىدى. ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنىڭ كۈنسېرى كۆپىيىشى، «ئېدىنبۇرگ ئوبزورلىرى» ۋە «پەسىللىك ژۇرنال» قاتارلىق كاتتا ئوبزور ژۇرناللىرىنىڭ نەشر قىلىنىشى، ئەدەبىياتنى كۈندىن ـ كۈنگە مۇستەقىل «كەسىپ» كە ئايلاندۇرغان. ئەمما بارانت (P. Barante) 1822 ـ يىلى نەشر قىلىنغان بىر كىتابىدا ئەدەبىياتنىڭ مۇستەقىللىشىشى 18 ـ ئەسىردىلا تەدرىجىي ئىشقا ئاشقان دەپ كۆرسەتكەن.[19] خۇددى تورندىك (A. Thorndike) كۆچەپ تەكىتلىگەندەك:

> *19 ـ ئەسىر نەشر بۇيۇملىرىنىڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى ئاممىبابلىشىش ياكى ئاددىيلىشىش ئەمەس، بەلكى كەسىپلىشىش. بۇ خىل نەشر بۇيۇملىرى ئەمدىلىكتە قارىغۇق ھالدا بىر خىلالا قىزىقىش ـ ھەۋەسكى ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنى ئوبيېكت قىلمايدۇ. ئۇلار ئايرىم ـ ئايرىم ھالدا نۇرغۇن ئوخشاشمىغان قاتلامدىكى ئوقۇرمەنلەرنى كۆزلىگەچكە، ئوخشاشمايدىغان باش تېمىغا، پەرقلىق پۇراققا ۋە مۇددىئاغا ئىگە بولغان.*[20]

«پىروزا ۋە ئوقۇرمەنلەر ئاممىسى» ناملىق كىتابنى تورندىكنىڭ يۇقىرىقى قارىشىنى تېخىمۇ يېتەرلىك ئىسپاتلايدۇ دېيىشكە بولىدۇ.

بۇ كىتابتا لېۋىس (Q.D.Leavis)[19] مۇنۇلارنى كۆرسىتىدۇ: 18 ـ ئە-سىردە دېھقانلار ئوقۇشنى ئۆگەنمەكچى بولسا يۇقىرى تەبىقە كىشى-لىرى ياكى ئۇنىۋېرسىتېت ئۆلىمالىرى ئوقۇيدىغان نەرسىلەرنى ئو-قۇشقا مەجبۇر بولاتتى. كەسكىن قىلىپ ئېيتقاندا، 19 ـ ئەسىردىكى ئوقۇرمەنلەرنى تومتاقلا «ئاممىا» دەپ ئاتىماسلىق، بەلكى «ئاممىا» لارنىڭ يىغىندىسى بولغان «ئاۋام» دەپ ئاتاش لازىم. زامانىمىزدا كۆرگىلى بولىدىغان نەشر بۇيۇملار مۇندەرىجىسى ۋە كىتاب-ژۇر-نالار تىزىملىكى تېخىمۇ كۆپەيدى. كىتاب يايمىلىرىدا 9 ـ 10 ياش-لىق بالىلارغا ماس كېلىدىغان كىتاب ـ ژۇرنالالارمۇ بار، ئوتتۇرا مەكتەپ يېشىدىكى ياش ـ ئۆسمۈرلەرگە باب كېلىدىغان كىتاب ـ ژۇرنالالارمۇ كۆپ، «غېرىب» لارغا ماس كېلىدىغان كىتابلارمۇ تېپە-لىدۇ. تىجارەتكە دائىر ژۇرنالالار، ماگىزىن نەشر بۇيۇملىرى، يەكشەن-بىلىك مەكتەپ ژۇرنالىرى، غەربىي قىسىم پىروزىلىرى، ھەقىقىي ئادەم، راست ئىشلار توغرىسىدىكى ئوچېرىك ـ قىسسىلەر قاتار-لىقلارمۇ كۆپ. نەشرىيات سودىگەرلىرى، ژۇرنالالار ۋە يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسلا كەسپىلىشىپ كەتتى.

شۇڭا بىز ئەدەبىياتنىڭ ئىقتىسادىي ئاساسىنى ۋە يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي ئورنىنى تەتقىق قىلغان ۋاقتىمىزدا، يازغۇچى بىلەن ئو-قۇرمەننىڭ چەمبەرچاس مۇناسىۋىتىنى، ئۇنىڭ ئىقتىسادىي جەھەتتە ئوقۇرمەنلەرگە تايىنىدىغانلىقىدىن ئىبارەت بۇ مەسىلىنى جەزمەن تەتقىق قىلىشىمىز كېرەك.[20] ھەتتا يازغۇچىلارغا غەمخورلۇق قىلغۇ-چى ئاقسۆڭەك ھامىيلارمۇ ھېسابتا ئوقۇرمەن، يەنە كېلىپ تېخى ئىنتايىن تەلەپچان ئوقۇرمەن ـ دە. ئۇلار يالغۇز يازغۇچىلاردىن ئۆز-لىرىگە خۇشامەت قىلىشنى تەلەپ قىلمىپلا قالماستىن، يەنە ئۇلارنىڭ ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ قائىدە ـ تەرتىپلىرى بىلەن بىرەكلىكنى ساقلىشىنى تەلەپ قىلىدۇ. تېخىمۇ ئىلگىرىكى جەمئىيەتلەردە، خەلق قوشاقلىرى كەڭ ئومۇملاشقان رايونلاردا ئەدىبلەر ئاڭلارمەنلەرگە تې-

خىمۇ بەك تايانغان. يەنى كىشىلەرگە دەرھاللا خۇشاللىق ئاتا قىلالمى-دىغان ئەسەرلەر تارقىلالمىغان. تىياتىرخانىدىمۇ تاماشىبىنلارنىڭ دىراماتورگقا ھېچبولمىغاندا ئوخشاشلا شەكىللىك تەسىرى بولىدۇ. ھەتتا بەزىلەر شېكىسپىر دەۋرىدىكى تىياتىر ئۇسلۇبىنىڭ ئۆزگىرى-شىنى تەتقىق قىلماقچى بولۇپ، تايىمىس دەريالىسىنىڭ جەنۇبىي قىر-غىقىدىكى «يەرشارى» ئۇسىتى ئوچۇق تىياتىرخانىسى بىلەن «قارا پوپ» ئۆيى ئىچى تىياتىرخانىسىدىكى تاماشىبىنلارنىڭ ئوخشاشمايدى-غانلىقىنى، ئالدىنقىسىنىڭ تاماشىبىنلىرىنىڭ ھەممىلا سىنىپلارنىڭ ئارىلاشمىسىدىن ئىبارەت ئىكەنلىكىنى، كېيىنكىسىنىڭ تاماشىبىن-لىرى بولسا يۇقىرى تەبىقە كىشىلىرى ئىكەنلىكىنى بايقىغان. كې-يىنچىرەك، ئوقۇرمەن ۋە تاماشىبىنلار تېزلىكتە كۆپەيدى، تەدرىجىي ھالدا تارقاقلىشىپ ۋە ئەبجەشلىشىپ كەتتى. نەتىجىدە يازغۇچى بىلەن ئوقۇرمەنلەر ئاممىسى ئوتتۇرىسىدا بارغانسېرى ۋاستىلىك ھەم ئەگرى ـ توقاي مۇناسىۋەت شەكىللەندى. شۇڭا يازغۇچى بىلەن ئو-قۇرمەنلەر ئاممىسى ئوتتۇرىسىدىكى ئالاھىدە مۇناسىۋەت ھەققىدە ئىزدىنىشمۇ قىيىنلىشىپ كەتتى. يازغۇچى بىلەن ئوقۇرمەن ئوتتۇ-رىسىدىكى ۋاستىلەر كۆپەيدى. بىز «سالون» سىمان چايخانىلارنى، قەھۋەخانىلارنى، كۇلۇبلارنى، ئىلمىي جەمئىيەتلەرنى ۋە ئۇنىۋېرسى-تېت قاتارلىق ئىجتىمائىي ئورگانلارنى ۋە ئۇلارنىڭ ئىجتىمائىي ئالاقىدىكى رولىنى تەتقىق قىلالايمىز. يەنە تېخى ئوبزور ژۇرنالىرى ۋە باسما زاۋۇتلىرىنىڭ تارىخىنى تەتقىق قىلالايمىز. ئوبزورچىلار يازغۇچى بىلەن ئوقۇرمەن ئوتتۇرىسىدىكى مۇھىم ۋاستىچىگە ئايلا-نىدى. بىر تۈركۈم زوقمەنلەر، كىتاب ساقلىغۇچىلار ۋە يېغىپ ساقلى-غۇچىلارمۇ بەزى ئەدەبىيات تۈرلىرىنى قوللىدى. ئەدەبىيات ساھەسى-دىكى ئەربابلارنىڭ ئالاقىسىنىڭ ئۆزىلا يازارمەنلەرنىڭ ياكى كەلگۈ-سىدىكى قەلەمكەش ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنىڭ بارلىققا كېلىشىگە بار-لىق بولدى. بولۇپمۇ ئامېرىكىدا مەخسۇس چارچاپ كەتكەن سودا-

گەرلەر ئۇچۇن بەزى قۇرۇق پاراڭلارنى ياكى ئەرمەك ئەسەرلەرنى يازد-
دىغان ئايالار (ۋېبلىن [T. Veblen] شۇنداق قارايدۇ) ئاللىقاچانلا ئە-
دەبىي قىزىقىشنىڭ كۇچلۇك بەلگىلىگۇچى ئامىللىرىغا ئايلىنىپ
قالدى.

گەرچە شۇنداق بولسىمۇ، كونا ئۇسۇللارغا تولۇق خاتىمە بېرىلمە-
دى. ھازىرقى زامانداىكى بارلىق ھۆكۈمەتلەر ئەدەبىياتنى ئوخشاشمە-
غان دەرىجىدە قوللايدۇ ۋە رىغبەتلەندۈرىدۇ. ئەلۋەتتە، ھۆكۈمەتنىڭ
ئەدەبىياتقا سالغان مەبلىغى بىر خىل تىزگىنلەش ۋە نازارەت قىلىش
ۋاستىسىدىن ئىبارەت.[19] بىز ئىلگىرىكى نەچچە ئون يىلدا مۇستەبىت
دۆلەتلەرنىڭ ئەدەبىياتقا كۆرسەتكەن ئاڭلىق تەسىرىنى زىيادە يۇقىرى
مۆلچەرلىيەلمەيمىز. بۇ مەنئى قىلىش، ئەسەر كۆيدۈرۈش، تەكشۈ-
رۈش، نەشردىن توختىتىش ۋە جازالاش قاتارلىق سەلبىي تەسىرلەر-
نىمۇ، «قان ۋە تۇپراق» دېگەندەك ئانا تۇپراقنىزم ياكى سوۋېت ئىتتى-
پاقىنىڭ «سوتسىيالىستىك رېئالىزم» غا ئوخشاش ئىجابىي رىغبەت-
لەندۈرۈشنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بىر دۆلەت ئۇتۇقلۇق ھالدا ھەم
ئىدېئولوگىيە تەلىپىگە ئويغۇن بولغان، ھەم ئۇلۇغ سەنئەت دەپ
قاراشقا بولىدىغان ئەدەبىياتنى بەرپا قىلىشقا ئامالسىز. بىراق بۇ پا-
كىت يەنىلا ھۆكۈمەت تۈزگەن ئەدەبىياتقا دائىر قانۇن - بەلگىلىمە-
لەرنىڭ ھۆكۈمەتنىڭ بەلگىلىملىرىگە ئىختىيارىي ئەمەل قىلىدىغان
ياكى مەجبۇرىي ئىتائەت قىلىدىغان ئەدىبلەرنى ئىجادىيەت ئىمكانە-
يەتلىرى بىلەن تەمىنلەيدىغانلىقىدىن ئىبارەت قاراشنى ئىنكار
قىلالمايدۇ. شۇڭىمۇ سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ ئەدەبىياتى ھېچبولمە-
غاندا نەزەرىيە جەھەتتىن بىر خىل كومۇناچە سەنئەتكە ئايلانغان،
سەنئەتكارلار يېڭىباشتىن جەمئىيەت بىلەن بىرلىشىپ كەتكەن.

بىر پارچە ئەسەرنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى، مەۋجۇتلۇقى ۋە قايتا تارقە-
لىشى قاتارلىق جەھەتلەردىكى ئۆزگىرىشلەر، ياكى بىر يازغۇچىنىڭ
ئاتاق - ئابرۇيىنىڭ يۇقىرى - تۆۋەن ئۆزگىرىشلىرى ئاساسلىقى بىر

خىل ئىجتىمائىي ھادىسە. ئەلۋەتتە، ئۇنىڭ بىر قىسمى ئەدەبىياتتىكى
«تارىخىي ھادىسە» گە مەنسۇپ. چۈنكى ئاتاق - ئابرۇي بىر يازغۇچە-
نىڭ باشقا يازغۇچىلارغا بولغان ئەمەلىي تەسىرى ھەمدە ئۇنىڭدىكى
ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدە بۇرۇلۇش ياساش ۋە ئۇنى ئۆزگەرتىش قۇدرىتى
ئارقىلىق ئۆلچىنىدۇ. ئاتاق - ئابرۇي قىسمەن جەھەتتىن يەنە ئوبە-
كتورچىلارنىڭ ئىنكاسى مەسىلىسىدىنمۇ ئىبارەت. ھازىرغا قەدەر،
يازغۇچىنىڭ ئاتاق - ئابرۇيى ھەققىدىكى مۇھاكىمىلەر ئاساسەن بىر
دەۋرگە ۋەكىللىك قىلغۇچى «ئادەتتىكى ئوقۇرمەن» لەرنىڭ مەزكۇر
يازغۇچى توغرۇلۇق ئازدۇر - كۆپتۇر رەسمىي ئېلان قىلىنغان ئوبە-
كتورلىرىغا ئاساسلانغان. شۇڭا «قىزىقىشنىڭ ئۆزگىرىشى» ئومۇمەن
ئېيتقاندا «ئىجتىمائىي مەسىلە» بولغاچقا، يازغۇچىنىڭ ئاتاق - ئا-
برۇيىغا دائىر مۇھاكىمىلەر تېخىمۇ شەكسىز ھالدا جەمئىيەتشۇناس-
لىقنى ئاساس قىلىشى كېرەك. بىر پارچە ئەسەر بىلەن ئۇنىڭ داڭقە-
نى چىقارغان مۇئەييەن ئوقۇرمەنلەر ئاممىسى ئوتتۇرىسىدىكى ئەمە-
لىي ماسلىق ئەھۋالىنى ئەتراپلىق تەتقىق قىلىشقا بولىدۇ. يەنە تېخى
نەشر قېتىم سانى ۋە سېتىلىش مىقدارى جەھەتتىن پاكىت كەلتۈ-
رۈشكىمۇ بولىدۇ. ھەربىر ئىجتىمائىي قاتلام مۇناسىپ ئىجتىمائىي
قىزىقىش قاتلىمىدا ئەكس ئېتىدۇ. يۇقىرى تەبىقىدىكىلەرنىڭ ئۆزۈ-
لچىمى ھەمىشە تۆۋەن تەبىقىدىكىلەرنىڭ ئۆلچىمىگە ئايلىنىپ قالىدۇ.
بىراق بۇخىل قىزىقىش ئۆزگىرىشى بەزىدە تەتۇرىسىگىمۇ بولىدۇ.
فولكلورغا ۋە ئېپتىدائىي سەنئەتكە قىزىقىش بىر ياخشى مىسال.
سىياسىينىڭ ۋە جەمئىيەتنىڭ تەرەققىياتى بىلەن ئېستېتىكىنىڭ
تەرەققىياتى مۇقەررەر بىردەكلىككىمۇ ئىگە بولۇپ كەتمەيدۇ. بۇرژۇ-
ئازىيەنىڭ ئەدەبىياتقا رەھبەرلىك قىلىش ھوقۇقىنى قولغا ئېلىشى
ئۇنىڭ ھاكىمىيەتنى قولغا ئېلىشىدىن خېلى بۇرۇنقى ئىش. ئىجتە-
مائىي قاتلاملارغا بۆلۈنۈش ئوخشىمىغان ياش ۋە جىنىستىكىلەرنىڭ
قىزىقىشىدىكى ئوخشىماسلىقلارنىڭ ھەمدە بەزى تەشكىلاتلار بىلەن

ئىجتىمائىي پائالىيەتلەرنىڭ كاشىلىسىغا ئۇچرايدۇ، ھەتتا مۇشۇ سەۋەبلىك ئۆزگىرىپمۇ كېتىدۇ. «مودىغا ماسلىشىش» مۇ ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى بىر مۇھىم ھادىسە. چۈنكى رىقابەتكە تولغان ھەم مۇقىمسىز جەمئىيەتتە يۇقىرى تەبىقىنىڭ ئۆلچىمى ناھايىتى تېزلا تەقلىد قىلىنىدۇ. شۇ سەۋەبلىك ئۇ ئۇزۇكسىز يېڭىلاشقا موھتاج بولىدۇ. شۇبھىسىزكى، قىزىقىشنىڭ نۆۋەتتىكى تېز ئۆزگىرىشى جەمئىيەتنىڭ ئالدىنقى نەچچە ئون يىلدىكى ئۇچقاندەك ئۆزگىرىشى ۋە سەنئەتكارلار بىلەن ئوقۇرمەنلەر ــ تاماشىبىنلارنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك يىراقلىشىشىنىڭ ئىنكاسىدىن ئىبارەت.

ھازىرقى زامانىدىكى يازغۇچىلارنىڭ جەمئىيەتتىن ئايرىلىشىدەك ئىجتىمائىي ھادىسىنى گىراب كوچىسى، بوسېمىيە، گىرىنىۋىچ كەنتى ۋە ئامېرىكىنىڭ چەت ئەللەردە ئولتۇراقلىشىپ قالغان ئەدىبلىرى قاتارلىقلار ئارقىلىق چۈشەندۈرۈشكە بولىدۇ. بۇلارنىڭ ھەممىسىلا جەمئىيەتشۇناسلىق نۇقتىسىدىن تەتقىق قىلىشقا ئەرزىيدۇ. رۇسىيە سوتسىيالىزمچىسى پىلېخانوف (G.Plekhanov) «سەنئەت ئۇچۇن سەنئەت» تەشەببۇسىنىڭ ئوتتۇرىغا چىقىشىدىكى سەۋەب سەنئەتكارلارنىڭ مۇنۇلارنى ھېس قىلغانلىقىدا دەپ قارىغان:

ئۇلارنىڭ مۇددىئالىرى بىلەن ئۇلار مەنسۇپ بولغان جەمئىيەتنىڭ مۇددىئالىرى ئوتتۇرىسىدا ھەل قىلغىلى بولمايدىغان زىددىيەت مەۋجۇت. سەنئەتكارلار جەزمەن ئۆزى ياشاۋاتقان جەمئىيەتتىن ئىنتايىن يىرگىنىدۇ، يەنە كېلىپ چوقۇم ئۆزلىرى ياشاۋاتقان جەمئىيەتنى ئۆزگەرتىشتىن ئۇمىد يوق دەپ قارايدۇ.[1]

شۇكىنىڭ «ئەدەبىي قىزىقىش جەمئىيەتشۇناسلىقى» دېگەن كېتابىدىمۇ مۇشۇنىڭغا ئوخشاشراق مەسىلىلەرنى ئوتتۇرىغا قويىدۇ. باشقا

بىر ئەسىرىدە ئۇ 18 ــ ئەسىردىكى ئائىلە ۋە ئاياللارنىڭ ئوقۇرمەن سۈپىتىدىكى رولىنى تەپسىلىي تەتقىق قىلىدۇ.[2]

گەرچە تەتقىقاتچىلار نۇرغۇن پاكىتلارنى توپلىغان بولسىمۇ، بىراق ئەدەبىيات ئىشلەپچىقىرىشى بىلەن ئۇنىڭ ئىقتىسادىي ئاساسى ئوتتۇرىسىدىكى زىچ مۇناسىۋەت، ياكى ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنىڭ بىر يازغۇچىغا بولغان ھەقىقىي تەسىرى قاتارلىق مەسىلىلەر ھەققىدە تېخى كىشىنى قايىل قىلغۇدەك يەكۈن چىقىرىلغىنى يوق. شۇنىسى ئېنىقكى، بۇ خىل مۇناسىۋەت يازغۇچىنىڭ ھامىيلىرىغا ياكى ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىغا بېقىنىش ياكى بولمىسا پاسسىپ ئىتائەت قىلىش مۇناسىۋىتى ئەمەس. يازغۇچىلار ئۆز ئوقۇرمەنلەر توپىنى تامامەن بار-لىققا كەلتۈرەلەيدۇ. دەرۋەقە، كولرىج تونۇپ يەتكەندەك، ھەربىر يېڭى يازغۇچى ئوقۇرمەنلەر ياقتۇرىدىغان ئۆزىگە خاس بىر خىل ئەدەبىي پۇراقنى ئىجاد قىلىشى كېرەك.

يازغۇچى جەمئىيەتنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپلا قالماستىن، بەلكى يەنە جەمئىيەتكىمۇ تەسىر كۆرسىتىدۇ. سەنئەت تۈرمۇشنى قايتا نامايان قىلىپلا قالماستىن، بەلكى يەنە تۈرمۇشنى يارىتىدۇ. كىشىلەر ئەسىردىكى توقۇلما ئەر ــ ئايال باش پېرسونا‌ژنىڭ ئەندىزىسى بويىچە ئۆز تۈرمۇشىنى لايىھەلەيدۇ. ئۇلار ئەسەرلەردىكى پېرسونا‌ژلارنى دوراپ مۇھەببەتلىشىدۇ، جىنايەت ئۆتكۈزىدۇ ۋە ئۆلۈۋالىدۇ. ئېھتىمال بۇ ئەسەر گىيوتېنىڭ «ياش ۋېرتېرنىڭ دەردى» ياكى چوڭ دىيۇمانىڭ «ئۇچ مەرگەن» بولۇشى مۇمكىن. ئەمما بىز بىر كىتابنىڭ ئوقۇرمەنگە كۆرسىتىدىغان تەسىرىنى ئېنىق چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيمىزمۇ؟ ھەجۋىي ئەدەبىيات پەيدا قىلغان تەسىرنى زادى چۈشەندۈرۈپ بەرگىلى بولامدۇ ــ يوق؟ ئادىسون (J.Addison) نىڭ ئەسەرلىرى راستىنلا ئۆز دەۋرىدىكى قائىدە ــ يوسۇنلارنى ئۆزگەرتەلىگەنمۇ؟ ياكى بولمىسا دىككېنس راستىنلا قەرزدارلار تۈرمىلىرىنىڭ، باشلانغۇچ مەكتەپ-لەرنىڭ ۋە يوقسۇللار پاناھگاھلىرىنىڭ ئىسلاھ قىلىنىشىغا تۈرتكە

بولغانمۇ؟[8] ستوۋ (B.Stowe) ھەقىقەتەن «جەنۇب ـ شىمال ئۇرۇ-شىنى قوزغىغان كەنجى خانىم» مۇ؟ «ئەنسىز يىللاردىكى نازىنىن» ئامېرىكىنىڭ شىمالىدىكى ئوقۇرمەنلەرنىڭ ستوۋ «قوزغىغان» ئۇ-رۇشقا بولغان پوزىتسىيەسىنى ئۆزگەرتەلىگەنمۇ ـ يوق؟ ھېمىڭۇاي ۋە فولكنېرلار ئۆز ئوقۇرمەنلىرىگە قانداق ئۇسۇلدا تەسىر كۆرسەت-كەن؟ ئەدەبىياتنىڭ ھازىرقى زامان مىللەتچىلىكىنىڭ باش كۆتۈرۈ-شىدە قانچىلىك رولى بار؟ شەكسىزكى، شوتلاندىيەلىك سكوت، پولشالىق سېنكىېۋىچ (H.Sienkiewicz) ۋە چېخوسلوۋاكىيەلىك جىراسېك (A.Jarasek) قاتارلىقلارنىڭ تارىخىي رومانلىرى مىللىي ئېپتىخارلىق تۇيغۇسىنى كۈچەيتىش ۋە ئومۇمىي تارىخىي خاتىرىلەر-نى مۇستەھكەملەش جەھەتلەردە بەزى روشەن تۆھپىلەرنى ياراتتى.

بىزنىڭ پەرىزىمىزچە (بۇنىسى ئېھتىمال شۇبھىسىزدۇر)، ياشا-غانلارغا قارىغاندا ياشلار ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئوقۇشتىن تېخىمۇ بىۋاستە ۋە چوڭقۇر تەسىرلەرگە ئۇچرايدۇ. قىلچە تەجرىبىسى يوق ئوقۇرمەنلەر ئەدەبىي ئەسەرلەرنى گۆدەكلەرچىلا تۇرمۇشنىڭ كۆچۈ-رۈلمىسى دەپ قارايدۇكى، ئۇنى تۇرمۇشنىڭ چۈشەندۈرۈلمىسى دەپ ھېسابلىمايدۇ. ئۇچراشقان ئەدەبىي ئەسەرلىرى چەكلىك ئوقۇرمەنلەر كەڭ كەسىپىي ئوقۇرمەنلەرگە سېلىشتۇرغاندا، ئۆزى ئۇچراشقان ئەدە-بىي ئەسەرلەرگە تېخىمۇ ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلىدۇ. بىز بۇ خىل پەرەزدىن ھالقىپ ئالدىمىزغا يەنىمۇ بىر قەدەم ئىلگىرىلىيەلەيمىزمۇ ـ يوق؟ بىز راي سىناش ۋە جەمئىيەتشۇناسلىقنىڭ باشقا تەكشۈرۈش ئۇسۇللىرىدىن پايدىلىنالايمىزمۇ ـ قانداق؟ بىزنىڭ توغرا ۋە ئو-يېكتىپ جاۋابقا ئېرىشىمىكىمىز بەك تەس. چۈنكى ئايرىم ئادەملەرنىڭ سەرگۈزەشتىلىرى ھەققىدىكى تەكشۈرۈشنىڭ ئىشەنچلىك ياكى ئە-مەسلىكىنى تەكشۈرۈلگۈچىنىڭ ئەسته ساقلاش ئىقتىدارى ۋە تەھلىل ئىقتىدارى بەلگىلەيدۇ. يەنە كېلىپ ئۇلارنىڭ بايانلىرى جەزمەن باش-قىلارنىڭ رەتلىشى ۋە باھالىشىدىن ئۆتكەچكە، خاتا چۈشىنىشلەردىن

ساقلانماق تەس. بىراق «ئەدەبىيات ئوقۇرمەنگە قانداق تەسىر كۆرسە-تىدۇ» دېگەن مەسىلە تەجرىبە نەزەرىيەسى مەسىلىسىدىن ئىبارەت. ناۋادا ئۇنىڭغا جاۋاب تاپماقچى بولساق، پەقەتلا تەجرىبىگە مۇراجىئەت قىلىشىمىزغا توغرا كېلىدۇ. بۇ يەردە كۆزدە تۇتقىنىمىز كەڭ مەنە-دىكى ئەدەبىيات ۋە كەڭ مەنىدىكى جەمئىيەتشۇناسلىق، شۇڭا بىز مۇراجىئەت قىلىدىغان تەجرىبىمۇ يالغۇز بەدىئىي زوقلانغۇچىلارنىڭ تەجرىبىسىلا ئەمەس، بەلكى ئىنسانىيەتنىڭ تەجرىبىسى. بىز ئەزەل-دىن بۇ مەسىلىلەرنى بەك ئاز تەتقىق قىلدۇق.[9]

ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتىنى بىر تەرەپ قىلىش-تا ئەڭ كۆپ ئۇچرايدىغان ئۇسۇل ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئىجتىمائىي ھۆججەت دەپ قاراپ، ئىجتىمائىي رېئاللىقنىڭ كارتىنىسى ھېسابلاپ تەتقىق قىلىشتىن ئىبارەت. بەزى ئىجتىمائىي كارتىنىلارنى ئەدەبىيا-تتىن ئايرىپ چىققىلى بولمىدىغانلىقىغا گەپ كەتمەيدۇ. دەرۋەقە، ئە-دەبىياتنى سىستېمىلىق تەتقىق قىلغۇچىلار بۇنى دەل ئەدەبىياتنىڭ ئەڭ بالدۇرقى فۇنكسىيەلىرىنىڭ بىرى دەپ قارايدۇ. ئەنگلىيەنىڭ تۇنجى رەسمىي شېئىرىيەت تارىخشۇناسى ۋارتون ئەدەبىيات «ھەرقا-سى دەۋرلەرنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى سادىقلىق بىلەن خاتىرىلەش ۋە ئەڭ تەسىرلىك، چوڭقۇر مەنىلىك كىشىلىك مۇناسىۋەت قائىدە ـ يوسۇنلىرىنى ساقلاپ قېلىشتەك ئالاھىدە ئەۋزەللىككە ئىگە» دەپ كۆرسەتكەن.[10] ۋاھالەنكى، ۋارتون ۋە ئۇنىڭ مەدەنىيەت يادىكارلىقلىرى تەتقىقاتى بىلەن شۇغۇللىنىدىغان نۇرغۇن ۋارىسلىرىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەدەبىيات ئەسلىدە كىيىم ـ كېچەك ۋە ئۆرپ ـ ئادەتلەر-نىڭ خەزىنىسى، مەرىپەت تارىخىنىڭ ماتېرىياللار جەمگاھى، بولۇپمۇ ئوتتۇرا ئەسىردىكى رېتسارلىق تۇزۇمىنىڭ گۈللىنىشى ۋە يىمىرى-لىشىگە دائىر ماتېرىياللارنىڭ يىغىندىسى ئىدى. ھازىرقى كۈندىكى ئوقۇرمەنلەرگە كەلسەك، ئۇلارنىڭ ئىچىدىكى نۇرغۇنلىرى چەت ئەل جەمئىيەتلىرى توغرىسىدىكى ئاساسىي تەسىراتلارغا رومانلارنى ئو-

قۇش ئارقىلىق ئېرىشىدۇ. مەسىلەن، لېۋىس (S.Lewis) ۋە گالسۋورسى (J.Galsworthy) ياكى بالزاك ۋە تۇرگېنېۋلارنىڭ رومانلىرىدىن مۇشۇنداق ھاسىلاتلارغا ئېرىشكىلى بولىدۇ.

ئەدەبىياتتىن ھەم ئىجتىمائىي ھۆججەت سۈپىتىدە، ھەم جەمئىيەت تارىخىي تەبىئىسى سۈپىتىدە پايدىلانغىلى بولىدۇ. چوسېر بىلەن لاڭلاند (W.Langland) 14 - ئەسىر جەمئىيىتىنىڭ ئىككى خىل ئومۇمىي قىياپىتىنى ساقلاپ قالغان. چوسېرنىڭ «كانتېربۇرى ھېكايىلىرى» دىكى نەزمىي مۇقەددىمىنى بۇرۇنلا كىشىلەر ئەينى چاغدىكى ئىجتىمائىي فورماتسىيەلەرنىڭ ئومۇمىي كۆرۈنۈشىدىن تولۇق مەلۇمات بەرگەن دەپ قاراشقان. شېكسپېيرنىڭ «ۋېنىدسورنىڭ شاللاق خوتۇنلىرى»، بېن جونسوننىڭ بىر قىسىم دىرامىلىرى، دېلونېي (T.Deloney) نىڭ ئەسەرلىرى بىزنى ئېلىزابېت دەۋرىدىكى ئوتتۇرا تەبىقىدىكىلەرنىڭ تۇرمۇشىدىن خەۋەرلەندۈرىدۇ. ئادىسون، فېلدىڭ (H.Fielding)، سمولېت (T.Smollet) لار 18 - ئەسىردىكى ئەنگلىيەدە يېڭىدىن گۈللەنگەن بۇرژۇئازىيە سىنىپىنى تەسۋىرلىدى. ئاۋۇ گۈستىن 19 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى سەھرادىكى زەردارلار ۋە پوپلارنىڭ تۇرمۇشىنى يازدى. تىرولوپ، ساكېرېي ۋە دىككېنس قاتارلىقلار ۋېكتورىيە دەۋرىنىڭ قىياپىتىنى سۈرەتلەپ بەردى. 19 - ئەسىر ۋە ئەسىر ئالمىشىش پەيتلىرىدە گالسۋورسى ئەنگلىيە يوقىرى قاتلام جەمئىيىتىنى كۆز ئالدىمىزدا نامايان قىلىپ بەردى. ۋېلس (H.G.Wells) تۆۋەن قاتلام جەمئىيىتىنى تەسۋىرلىدى. بېنېت (A.Bennett) سەھرا بازارلىرىنىڭ تۇرمۇشىنى ئىپادىلىدى.

مۇشۇنىڭغا ئوخشاشلا، ستوۋ ۋە خوۋېلس (W.D.Howells) ھەمدە فارېل (J.T.Farrell) ۋە جون ستېئىنبېك (J.Steinbeck) لارنىڭ رومانلىرىدا ئامېرىكا جەمئىيىتى تۇرمۇشىنىڭ كارتىنىلىرى ئايان قىلىنىدى. پادىشاھلىق ھاكىمىيەت قايتا تىكلەنگەندىن كېيىنكى پاراڭ ھەمدە پۈتكۈل فرانسىيە جەمئىيىتىنىڭ تۇرمۇشى بالزاكنىڭ

«ئىنسان كومېدىيەسى» دىكى گۈش ھەم قېنى بار نەچچە يۈزلىگەن پېرسوناژلاردا ئۆز ئىپادىسىنى تاپتى. پىرۇست زاۋاللىققا يۈزلەنگەن فرانسىيە ئاقسۆڭەكلەر جەمئىيىتىنىڭ تۇرلۇك قاتلاملىرىنىڭ ئومۇمىي كارتىنىسىنى يېڭىدىن - يېڭىنسىغىچە سۈرەتلەپ بەردى. 19 - ئەسىر رۇسىيە پومېشچىكلىرى تۇرگېنېۋ بىلەن تولستويىنىڭ قەلەمدە نامايان بولدى. چېخوفنىڭ ھېكايە - دىراملىرىدا رۇسىيە سودىگەرلىرى ۋە زىيالىيلىرىنىڭ قىياپىتى تەسۋىرلەندى. شولوخوف ئەسەرلىرىدە كوپېراتسىيەلەشتىن كېيىنكى رۇسىيە دېھقانلىرىنىڭ تۇرمۇشى ئەكس ئەتتۈرۈلدى.

بۇنداق مىساللار تولىمۇ كۆپ. بىز ھەربىر مىسالدا گەۋدىلەنگەن دۇنيانى، ھەربىر مىسالدىكى مۇھەببەت ۋە نىكاھ، سودا ۋە ھەر خىل كەسىپلەر توغرىسىدىكى بايانلارنى، شۇنداقلا بۇ مىساللاردىكى دىندار (ئۇنىڭ ھاماقەت ياكى ئەقىللىك، دىيانەتلىك ياكى مۇناپىق بولۇشىدىن قەتئىينەزەر) ھەققىدىكى تەسۋىرلەرنى جۇغلىيالايمىز ۋە كۆرەلمىلايمىز. ياكى بولمىسا بىز يەنە ئاۋۇ ئوستىن قەلەمدىكى دېڭىز - چىلارنى، پىرۇست قەلەمدىكى قارانىيەتلەرنى ھەمدە خوۋېلسنىڭ قەلەمدىكى نىكاھلىق ئايالالارنى مەخسۇس تەتقىق قىلالايمىز. بۇ جەھەتتىكى تەتقىقاتلار بىزنى «19 - ئەسىر ئامېرىكا رومانلىرىدىكى زېمىنداراللار بىلەن ئىجارىكەشلەرنىڭ مۇناسىۋىتى»، «ئەنگلىيە پىرۇزلىرى ۋە دىراملىرىدىكى ماتروسلار» ياكى «20 - ئەسىر پىرۇزلىرىدىكى ئېرلاندىيەلىك ئامېرىكىلىقلار» قاتارلىق تېمىلاردا خاس ئەسەر يېزىشىمىزنى ماتېرىيال بىلەن تەمىنلەيدۇ.

ناۋادا تەتقىقاتچىلار ئەدەبىياتنى ئۆز مەيلىچە تۇرمۇشنىڭ ئەينەكى، تۇرمۇشنىڭ كۆچۈرۈلمىسى ياكى بىر خىل ئىجتىمائىي ھۆججەت دەپلا پەرەز قىلسا، بۇنداق تەتقىقاتنىڭ ھېچقانچە قىممىتى بولماي قالىدۇ. بىز تەتقىق قىلماقچى بولغان پىروزىچىنىڭ بەدىئىي ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى چۈشەنگەندىلا، يەنە كېلىپ ئەسەردىكى تۇرمۇش كارتى-

نىلىرى بىلەن ئۇ ئەكس ئەتتۇرگەن ئىجتىمائىي رېئاللىقنىڭ مۇنا-
سىۋېتنىڭ قانداقلىقىنى تۇتۇرۇقسىز گەپلەر بىلەن ئەمەس بەلكى
كونكرېت چۈشەندۈرەلىسەك، ئۇ ھالدا بۇنداق تەتقىقاتنىڭ ئەھمىيىتى
بولىدۇ. ئەسەرنىڭ رېئاللىق ھەققىدىكى تەسۋىرلىرى رېئالىزمچىمۇ؟
ياكى ئەسەردە مەلۇم جەھەتلەردە ئىجتىمائىي رېئاللىق ھەجۋىيلەشتۈرۈ-
لۈپ تەسۋىرلەنگەنمۇ؟ ياكى بولمىسا ئۇنىڭدا ئىجتىمائىي رېئاللىق رو-
مانتىزمچە غايىۋىلەشتۈرۈلگەنمۇ؟ كون ـ برامستېد (Bramstedt –
E. Kohn) «گېرمانىيەدىكى ئاقسۆڭەكلەر ۋە ئوتتۇرا تەبىقىدىكىلەر»
ناملىق كىتابىدا كىشىنىڭ زوقىنى كەلتۈرگۈدەك سۈزۈك پىكىرلەر
بىلەن بىزنى ئاگاھلاندۇرىدۇ:

*بىر ئادەم نوقۇل ئەدەبىي ئەسەرلەردىن ئەمەس بەلكى باشقا ماتېرىياللاردىن مەلۇم بىر جەمئىيەتنىڭ قۇرۇلمىسى ھەققىدىكى بىلىملەرگە ئېرىشكەندىلا، ئاندىن مەلۇم ئىجتىمائىي فورماتسىيە ۋە ئۇنىڭ خاراكتېرىنىڭ رومانلاردا قايتا نامايان بولۇش دەرىجىسىنى بايقىيالايدۇ... ئۇلارنىڭ قايسىلىرىنىڭ خىيالىي توقۇلما ئىكەنلىكىنى، قايسىلىرى-
نىڭ رېئاللىقنى كۆزىتىشنىڭ مەھسۇلى ئىكەنلىكىنى، يە-
نە قايسىلىرىنىڭ يازغۇچىنىڭ ئارزۇسىنىڭ ئىپادىسى ئە-
كەنلىكىنى ئاڭقىرالايدۇ، ۋەھاكازالار. ھەربىر ئىجادىيەت مىسالىدىكىسىنى قىلىنى قىرىقتا يېرىش ئۇسۇلى بويىچە پەرقلەندۈرۈش زۆرۈر.*[6]

كون ـ برامستېد ماكس ۋېبېر (M. Weber) نىڭ ھېلىقى غايىۋى
«ئىجتىمائىي فورماتسىيە» ئۇقۇمىنى ئىشلىتىپ سىنىپىي ئۆچمەن-
لىك، ئۇشتۇمتۇت بېيىغۇچىلارنىڭ قىلمىشلىرى، خامېلېئونلۇق ۋە
يەھۇدىيلارغا قارىتىلغان پوزىتسىيە قاتارلىق ئىجتىمائىي ھادىسىلەر-

نى تەتقىق قىلغان. ئۇ بۇ ھادىسىلەر پۈتۈنلەي ئوبېيېكتىپ پاكىت ۋە
ھەرىكەت ئەندىزىسىمۇ ئەمەس، ئۇنىڭ ئۇستىگە ئانچە مۇرەككەپمۇ
ئەمەس، شۇڭا باشقا ئەدەبىي شەكىللەرگە قارىغاندا رومانلاردا تېخىمۇ
ياخشى ئىپادىلىگىلى بولىدۇ دەپ قارىغان. ئىجتىمائىي پوزىتسىيە ۋە
ئىجتىمائىي ئارزۇلارنى تەتقىق قىلغۇچى ئەگەر ئەدەبىيات ماتېرىيال-
لىرىنى دەل جايىدا شەرھلەشنى بىلسە، ئۇ بۇ ماتېرىياللاردىن پايدە-
لىنالايدۇ. دەرۋەقە، قەدىمكىرەك دەۋرلەرنى تەتقىق قىلىش ئۇچۇن،
شۇ چاغدىكى جەمئىيەتشۇناسلار قالدۇرۇپ كەتكەن پاكىتلار بولمە-
غاچقا، ئۇ ئەدەبىيات ماتېرىياللىرىدىن ياكى ھېچبولمىغاندا يېرىم
ئەدەبىيات ماتېرىياللىرىدىن ــ يازغۇچىلار ئەسەرلەردە ئوتتۇرىغا
قويغان سىياسىيغا، ئىقتىسادقا ۋە ئومۇمىي ئىجتىمائىي ئاممىۋى
مەسىلىلەرگە ئائىت قاراشلاردىن پايدىلىنىشقا مەجبۇر بولىدۇ.

پېرۇزىلاردىكى ئەر ـ ئايال باش پېرسوناژلار، خۇمپەرلەر ۋە تە-
ۋەككۇلچىلەر قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى بۇ خىل ئىجتىمائىي پوزىتە-
سىيەلەرنى قىزىقارلىق ئىزاھاتلار بىلەن تەمىنلەيدۇ.[7] بۇنداق پوزىتە-
سىيەلەر ھەققىدىكى تەتقىقاتلار ھەمىشە ئەخلاق تارىخى ۋە دىنىي ئى-
دىيەلەر تارىخى توغرىسىدىكى تەتقىقاتلارغا چېتىلىدۇ. ۋەتەن خائىن-
لىرىنىڭ ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئىجتىمائىي ئورنى ۋە ئوتتۇرا ئەسىر-
نىڭ جازانىخورلارغا تۇتقان پوزىتسىيەسى بىزگە ئايان. بۇ خىل پو-
زىتسىيە ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىگىچە
داۋاملاشقان ۋە شېكىسپېر قەلىمىدىكى شېرلوكنى، كېيىنچە مول-
لېرنىڭ «پىخسىق» نى بارلىققا كەلتۈرگەن. كېيىنكى ئەسىرلەر ئە-
دەبىي ئەسەرلەردىكى خۇمپەرلەرگە قانداق «چوڭ جىنايەت» لەرنى
يۈكلىدى؟ ئۇلارنىڭ پەسكەشلىكلىرى شەخسىنىڭ ئەخلاقىي قاراشلە-
رىغا ئاساسەن ئىپادىلەنگەنمۇ ياكى جەمئىيەتنىڭ ئەخلاقىي قاراشلە-
رىغا ئاساسەن ئىپادىلەنگەنمۇ؟ ئالايلۇق، ئۇ ئادەتلەنگەن پاھىشىۋاز ـ
بۇلاڭچىمۇ ياكى تۆل خوتۇنلارنىڭ زايۇملىرىنى ئوغرىلىقچە ئىشلە-

تىۋالغۇچىمۇ؟

كىلاسسىك ئەسەرلەردىن ئەنگلىيە پادىشاھلىق ھاكىمىيىتى قايتا تىكلەنگەن مەزگىللەردىكى كومېدىيەلەرنى مىسال قىلىشقا بولىدۇ. بۇ كومېدىيەلەردە تەسۋىرلەنگىنى لامب (C.Lamb) ئېيتقاندەك پادىشاھنىڭ زىناخورلۇقىمۇ، نامۇۋاپىق ئاياق - چاپاقلىقىمۇ، توي شادلىقىغا چۆمگەن جورىلارنىڭ خۇشال كۆلكىلىرىگە تولغان ساماۋى دۇنياسى؟ ياكى ماكالاي (T.B.Macaulay) بىزنى ئىشەندۈرمەكچى بولغاندەك، چۇشكۇن، شاللاق ۋە شەپقەتسىز ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ ئەينەن كارتىنىسىمۇ؟[3] ياكى ۋەھاكازالار. يۇقىرىقى قاراشلارنىڭ ئىككىسىگلا بىز قوشۇلالمايمىز. ئەجەبا بىز بۇ خىل سەنئەتنى قايسى ئالاھىدە ئىجتىمائىي گۈزەللىكنىڭ ئىجاد قىلغىنىنى، يەنە كېلىپ ئۇنىڭ قانداق ئوقۇرمەنلەر ئۈچۈن ئىجاد قىلىنغانلىقىنى تەكشۈرمەسلىكىمىز كېرەكمۇ؟ ئەجەبا بۇ خىل سەنئەتنىڭ ناتۇرالىزمچە ياكى باشقىچە ئۇسلۇبتا ئىكەنلىكىنى بىلىشىمىز كېرەك ئەمەسمۇ؟ ئەجەبا ئۇلارنىڭ قايسىلىرىنىڭ مەسخىرە ۋە كىنايە ئىكەنلىكىنى، قايسىلىرىنىڭ ئۆزىنى مازاق قىلىش ۋە ئاجايىپ - غارايىپ خىياللار ئىكەنلىكىنى نەزەرگە ئالماسلىقىمىز كېرەكمۇ؟ خۇددى بارلىق ئەدەبىي ئەسەرلەرگە ئوخشاشلا، بۇ دىرامىلارمۇ يالغۇز ھۆججەتلا ئەمەس، ئۇلاردا تۇراقلىق پېرسوناژلار ۋە كۆرۈنۈشلەر بار، ئۇلاردا يېزىلغىنى سەھنىدىكى توي، ھېلىقى ئېلىش - تېگىشلەرمۇ سەھنىدىكى بەلگىلەنگەن كۆرۈنۈشلەردىن ئايرىلالمايدۇ. ستول ئۆزىنىڭ بۇ مەسىلىلەر ھەققىدىكى كۆپ قېتىملىق مۇناكىمىسىنى مۇنداق خۇلاسىلەيدۇ:

شۇنىسى ئېنىقكى، بۇ دىرامىلاردا تەسۋىرلەنگىنى بىر «ھەقىقىي جەمئىيەت» ئەمەس، ھەتتا ئۇلار «ئەينى دەۋر تۇرمۇشى» نىڭ سادىقلىق بىلەن سىزىلغان كارتىنىسى ئەمەس: ئۇ ئەنگلىيە ئەمەس، ھەتتا «ستېۋارت خانىدانلىقى

ھۆكۈمرانلىقىدىكى» ئەنگلىيەمۇ ئەمەس، ئىنقىلابنىڭ ئالدى - كەينىدىكى ياكى چوڭ توپىلاڭ مەزگىلىدىكى ئەنگلىيەمۇ ئەمەس.[4]

ئەمما ستولنىڭكىدەك ئەدەبىيات قائىدىلىرى ۋە ئەنئەنىلىرىنى ئىجابىي جەھەتتىن تەكىتلەيدىغان مۇھاكىمىلەر ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتىنى پۈتۈنلەي يوققا چىقىرىۋېتەلمەيدۇ. ناۋادا جايىدا تەھلىل قىلىنسا، ئەڭ چوڭقۇر مەنىلىك مەسەل، قىلچە چىن بولمىغان قىشلاق ناخشىلىرى ۋە پۈتۈنلەي مەنتىقسىز ھەزىل تىياتىرلار قاتارلىقلارمۇ بىزگە مەلۇم دەۋردىكى ئىجتىمائىي تۇرمۇش ئەھۋاللىرىنى ئېيتىپ بېرەلەيدۇ.

ئەدەبىيات مۇئەييەن جەمئىيەت مەدەنىيىتىنىڭ بىر قىسمى سۈپىتىدە مەلۇم ئىجتىمائىي مۇھىتتا بارلىققا كېلىدۇ. تەبىئىنىڭ ئىرق، مۇھىت ۋە زاماندىن ئىبارەت ئۈچ ئەدەبىيات ئاملى تەلىماتى ئەمەلىيەتتە پەقەتلا كىشىلەرنى مۇھىتنى مەخسۇس تەتقىق قىلىشقا يېتەكلەيدۇ. ئىرق بىر نامەلۇم تۇراقلىق ئامىل. تەبىنى ئۇنى ئىنچىكە ۋە تەپسىلىي چۈشەندۈرمىگەن. ئۇ ھەمىشە ئاددىيلا ھالدا «مىللىي خاراكتېر» دەپ، ياكى ئەنگلىيەلىكلەر بىلەن فىرانسىيەلىكلەر كۆزدە تۇتقان «مىللىي روھ» دەپ پەرەز قىلىنغان. دەۋرنى مۇھىت ئۇقۇمىغا تەۋەلىۋەتكىلى بولىدۇ. مەلۇم بىر ئوخشىمىغان دەۋر دېگەننىڭ مەنىسى مەلۇم بىر ئوخشىمىغان ئارقا كۆرۈنۈش دېگەندىنلا ئىبارەت. بىراق بىز مۇھىت دېگەن بۇ ئاتالغۇنى بۇزۇشقا ئورۇنغان چېغىمىزدىلا، ئاندىن ئەدەبىي ئەسەرلەر تەھلىلىگە دائىر ئەمەلىي مەسىلىلەر ئۈتتۇرىغا چىقىدۇ. بىز بىلىشىمىز كېرەككى، ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئەڭ بىۋاستە ئارقا كۆرۈنۈشى دەل ئۇنىڭ تىل ۋە ئەدەبىيات جەھەتتىكى ئەنئەنىسى. ئەمما بۇ ئەنئەنە ئومۇمىي مەدەنىيەت «مۇھىت» نىڭ غايەت زور تەسىرىگە ئۇچرايدۇ. ئومۇمەن ئېيتقاندا، ئەدەبىيات بىلەن

ئىقتىسادىي، سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي ئەھۋاللار ئوتتۇرىسىدىكى باغ-
لىنىش ۋاستىسىلىك بولىدۇ. ئەلۋەتتە، ئىنسانلارنىڭ تۇرلۇك پائالى-
يەتلىرىنىڭ ھەممىسى ئۆزئارا باغلىنىشچانلىقىغا ئىگە. بىز ئەڭ ئا-
خىرقى ھېسابتا ئىشلەپچىقىرىش ئۈسۈللىرى بىلەن ئەدەبىيات ئو-
تۇرىسىدا مەلۇم باغلىنىشلارنىڭ بارلىقىنى بايقىيالايمىز. چۈنكى
قانداق ئىقتىسادىي تۈزۈم بولسا، ھەمىشە شۇنداق سىياسىي تۈزۈم
بارلىققا كېلىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇنداق ئىقتىسادىي تۈزۈم جەزمەن
ئائىلىۋى تۈرمۇش شەكلىنى بەلگىلەيدۇ. ئائىلىنىڭ تەلىم - تەربىيە،
ئىككى جىنس مۇناسىۋىتى ۋە مۇھەببەت قارىشى، ئىنسانىيەت ھېس-
سىياتىنىڭ پۈتكۈل ئادەتلىرى ۋە ئەنئەنىسى قاتارلىقلاردا مۇھىم رو-
لى بار. شۇڭا بىز لىرىك شېئىرلار بىلەن مۇھەببەت يوسۇنلىرى، دە-
نىي بىر تەرەپلىمىلىك ۋە تەبىئەت قاراشلىرى قاتارلىقلارنى باغلە-
يالايمىز. بىراق بۇ مۇناسىۋەتلەر ئەگرى - توقاي ۋە يوشۇرۇن - پەن-
ھان بولۇشى مۇمكىن.

مەيلى تەينىنىڭ ئىنسانىيەتنىڭ ئىجادىيەت پائالىيەتلىرىنى مۇ-
ھىت بىلەن بىيولوگىيەلىك ۋە ئىجتىمائىي ئامىللارنى بىرلەشتۇرۇپ
چۈشەندۈرىدىغان نەزەرىيەسى بولسۇن، ياكى گېگىل ۋە گېگىلچىلار-
نىڭ «روھ» نى تارىخنىڭ بىردىنبىر ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى دەپ
قاراشتىن ئىبارەت نەزەرىيەسى بولسۇن، ۋەياكى ماركسىزمچىلارنىڭ
ھەممە نەرسە ئىشلەپچىقىرىش ئۈسۈلىدىن مەنبەلەنگەن دەپ قارايدىغان
نەزەرىيەسى بولسۇن، بىز ئىنسانىيەتنىڭ ھەرقانداق ئالاھىدە پائالى-
يىتىنى ئىنسانىيەتنىڭ باشقا پائالىيەتلىرىنىڭ باشلانمىسى قىلىۋې-
لىشتەك بۇ قاراشنى قوبۇل قىلالمايمىز. ئوتتۇرا ئەسىرنىڭ باشلى-
رىدىن كاپىتالىزمنىڭ گۈللىنىشىگىچە بولغان نۇرغۇن ئەسىرلەر ما-
بەينىدە، سانائەت تېخنىكىسىدا ھېچقانداق تۈپكى ئۆزگىرىش بولغىنى
يوق. ئەمما مەدەنىيەت تۈرمۇشى، بولۇپمۇ ئەدەبىيات چوڭقۇر ئۆزگە-
رىشلەرنى باشتىن كەچۈردى. ئەدەبىيات ھەمىشە ئەكس ئەتتۈرگۈچى

بولۇۋېرىدۇ. ھېچبولمىغاندا ئۇ بىر دەۋردىكى سانائەت تېخنىكىسى-
نىڭ ئۆزگىرىشىنى دەرھاللا ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرەلمەيدۇ. سانائەت
ئىنقىلابى پەقەت 19 - ئەسىرنىڭ 40 - يىللىرىدىلا ئەنگلىيە پىرو-
زىچىلىقىدا ئەكس ئېتىشكە باشلىغان (مەسىلەن، گاسكېل
[E.C.Gaskell] ، كىڭسلېي [C.Kingsley]، شارلوت برونت قا-
تارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدە تەسۋىرلەنگەن). يەنە كېلىپ سانائەت ئىن-
قىلابىنىڭ ئەدەبىياتتا ئەكس ئېتىشى ئىقتىسادشۇناسلار بىلەن ئىج-
تىمائىي ئىدىيەشۇناسلار سانائەت ئىنقىلابىنىڭ كېسەللىكلىرىنى
ئېنىق كۆرۈپ يېتىپ بولغاندىن كېيىنكى ئىش.

ئىجتىمائىي مۇھىتنىڭ كىشىلەرنىڭ مەلۇم ئېستېتىكىلىق با-
ھالاشلارنى بىلىشىنى بەلگىلەش مۇمكىنلىكىنى، ئەمما ئېستېتىكە-
لىق قىممەتنىڭ ئۆزىنى بەلگىلىمەيدىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلىشىمىز
كېرەك. بىز مۇئەييەن ئالاھىدە جەمئىيەتتە قانداق سەنئەت شەكىللە-
رىنىڭ بولۇش ئېھتىماللىقىغا، قانداق سەنئەت شەكىللىرىنىڭ بول-
ماسلىق ئېھتىمالىقىغا ئومۇمىي جەھەتتىن ھۆكۈم قىلالايمىز. بىراق
بۇ خىل سەنئەت شەكىللىرىنىڭ مۇقەررەر مەۋجۇت بولىدىغانلىقىنى
ئالدىن ئېيتىپ بېرەلمەيمىز. نۇرغۇن ماركسىزمچىلار، يالغۇز ماركە-
سىزمچىلارلا ئەمەس، ناھايىتى يۇزەكى رەۋىشتە ئەدەبىياتنى توپتوغرا
ئىقتىسادىي جەھەتتىن تەتقىق قىلماقچى بولۇشتى. مەسىلەن، كېيە-
نىس (J.M.Keynes) نى ئەدەب ئەمەس دېگىلى بولمايدۇ، بىراق شې-
كىسپىرنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى مۇنداق پاكىتقا تاقىغان:

شېكىسپىر مەيدانغا كەلگەن ۋاقىتتا، بىز ئۇنىڭ روناق
تېپىشىغا ياردەم بېرەلەيدىغان ئىقتىسادىي سەۋىيەدە ئىدۇق.
بۇيۇك يازغۇچىلار ھۆكۈمران سىنىپلار دۇچ كېلىدىغان
ئىقتىسادىي غەم - ئەندىشىلەردىن خالاس بولۇپ، شاد -
خۇرام ۋە جۇشقۇن كەيپىياتقا چۆمۈلگەندىلا ئاندىن ئۇلارنىڭ

ئىشلىرى روناق تاپالايدۇ.[1]

بىراق، پايدىنىڭ ئۆسۈشى ھەممىلا جايدا بۇيۇك شائىرلارنى ۋۇجۇدقا چىقىرىۋەرمەيدۇ. 20 - ئەسىرنىڭ 20 - يىللىرىدىكى ئامېرىكىنىڭ گۈللىنىشى بۇنىڭ مىسالى. شېكىسپىر ھەققىدىكى بۇ خىل قاراش ئوپتىمىزمچىلارنىڭ قارىشىدىن ئىبارەت بولۇپ، مۇنازىرە تەلەپ قىلمايمۇ قالمايدۇ. سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ بىر تەتقىقاتچىسى بۇنىڭ ئەكسىچە قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان، ئەمما بۇ قاراشنىڭمۇ جىق پايدىسى يوق:

شېكىسپىرنىڭ دۇنياغا تىراگېدىيەلىك نەزەردە قارىشىغا ئۇنىڭ دىراملىرىدا ئېلىزابېت دەۋرىدىكى ئىلگىرىكى ئىمتىيازلىرىدىن مەھرۇم قالغان فېئودال ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ ئىپادىلەنگەنلىكى سەۋەب بولغان.[2]

ئوپتىمىستىك ۋە پىسسىمىستىك كاتېگورىيەلەردىن پايدىلىنىغان يۇقىرىقى ئۆزئارا زىت ئىككى خىل نائېنىق قاراش ھەم شېكىسپېر دىراملىرىدىكى جەزمەشتۇرگىلى بولمىدىغان ئىجتىمائىي مەزمۇنلارنى ۋە ئۇنىڭ سىياسىي مەسىلىلەر ھەققىدىكى پىكىرلىرىنى (بۇنداق پىكىرلەر ئۇنىڭ تارىخىي دىراملىرىدا ئېنىق ئىپادىلەنگەن) كونكرېت مۇھاكىمە قىلمىغان، ھەم شېكىسپېرنىڭ بىر يازغۇچى سۈپىتىدىكى ئىجتىمائىي ئورنىنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلمىگەن.

ۋاھالەنكى، بىز ئىنچىكىلىك بىلەن ئويلىشىمىز، ئىقتىسادشۇناسلىق قاراشلىرىنىڭ ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى ئەھمىيىتىنى يۇقىرىدا نەقىل ئېلىنغان قاراشلار سەۋەبلىك پۈتۈنلەي ئىنكار قىلىۋەتمەسلىكىمىز زۆرۈر. گەرچە ماركسنىڭ ئۆزىمۇ ئاندا - ساندا ئەمەلىيەتكە ئۇيغۇن بولمىغان ھۆكۈملەرنى چىقىرىپ سالغان بولسىمۇ،

بىراق ئومۇمەن ئېيتقاندا ئۇ ئەدەبىيات بىلەن جەمئىيەت ئوتتۇرىسىدىكى ئەگرى - توقاي مۇناسىۋەتنى سەزگۈرلۈك بىلەن تونۇپ يەتكەن. ئۇ «سىياسىي ئىقتىسادشۇناسلىققا تەنقىد» نىڭ مۇقەددىمىسىدە ئېنىراپ قىلىپ مۇنداق دەيدۇ:

كۆپچىلىككە ئايانكى، سەنئەتنىڭ مۇئەييەن گۈللەنگەن دەۋرى جەمئىيەتنىڭ ئومۇمىي تەرەققىياتى بىلەن ھەرگىز ئوڭ تاناسىپ بولمايدۇ. شۇڭا جەمئىيەت تەشكىلىنىڭ سۆڭىكى ھېسابلانغان ماددىي ئاساسنىڭ ئومۇمىي تەرەققىياتى بىلەنمۇ ھەرگىز ئوڭ تاناسىپ بولمايدۇ. مەسىلەن، قەدىمكى گىرېكلارنى ياكى شېكىسپېرنى ھازىرقى كىشىلەر بىلەن سېلىشتۇرۇش كۆپايە.[3]

ماركسمۇ ھازىرقى زامانداكى ئىش تەقسىماتىنىڭ «ئىشلەپچىقىرىش كۆچلىرى»، «ئىجتىمائىي مۇناسىۋەت» ۋە «ئاڭ» دىن ئىبارەت جەمئىيەت تەرەققىياتىنىڭ ئوڭ ئامىلى (ئۇ گېگىلچىلارنىڭ ئاتالغۇسىنى قوللىنىپ «ئېلېمېنت» دەپ ئاتىغان) ئوتتۇرىسىدا روشەن زىددىيەتنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەن. ئۇ ئوتتۇرىغا تەسىرىدىن قۇتۇلۇپ كېتەلمىگەندەك بىر خىل پوزىتسىيەدە، كەلگۈسىدىكى پىرولېتارىيات جەمئىيىتىدە بۇ خىل ئىش تەقسىماتىنىڭ يوقىلىشىنى، شۇ سەۋەبلىك سەنئەتكارلارنىڭ جەمئىيەت بىلەن بېكىباشتىن بىرلىشىپ كېتىشىنى ئۈمىد قىلغان. ئۇ ھەممىلا ئادەم داڭلىق، ھەتتا ئىجادچانلىق روھىغا باي رەسساملارنىڭ ئايلىنىشى مۇمكىن دەپ ئويلىغان. ئۇ «كوممۇنىزم جەمئىيىتىدە نوقۇل رەسسام بولمايدۇ. رەسساملىقنى ئۆزىنىڭ كۆپ خىل پائالىيەتلىرىنىڭ ئىچىدىكى بىرى دەپ ھېسابلايدىغان كىشىلەر بولىدۇ.»[4]

ھېلىقى «چاكىنا ماركسىزمچىلار» بىزگە پالان ياكى پۇكۇن يار-

غۇچى بۇرژۇئازىيە سىنىپىدىن، ئۇ دىنىي جەمئىيەتكە ۋە دۆلەتكە قارىتا ئەكسىيەتچىل ياكى تەرەققىيپەۋەر پىكىر بايان قىلىدى دېگەنلەرنى ئېيتىدۇ. بۇنداق ساددىلارچە بەلگىلەش نەزەرىيەسى بىلەن ئادەتتىكى ئېتىكىلىق ھۆكۈملەر ئوتتۇرىسىدا چۈشىنىش قىيىن بولغان زىددىيەت مەۋجۇت. بۇ خىل بەلگىلەش نەزەرىيەسى «ئاڭ» جەزمەن «مەۋجۇدىيەت» كە بېقىنىدۇ، بۇرژۇئازىيە سىنىپىنىڭ ئادىمىنى «مەۋجۇدىيەت» ھېسابلىماي مۇمكىن ئەمەس دېگەنلەرنى پەرەز قىلىدۇ. دەققەت قىلىشىمىزچە، سوۋېت ئىتتىپاقىدا ئەسلىي بۇرژۇئازىيە سىنىپىدىن كېلىپ چىققان، ئەمما كېيىن پرولېتارىيات سىنىپىغا كىرگەن يازغۇچىلارنىڭ ساداقىتى ھەمىشە شۇبھىلەردىن خالىي بولالمىغان. بۇ يازغۇچىلارنىڭ سەنئەت جەھەتتىكى ياكى ئادىمىيلىك جەھەتتىكى ھەربىر سەۋەنلىكى ئۇلارنىڭ كېلىپ چىقىشىغا دۆڭگەپ قويۇلغان. بىراق ماركسىزملىق قاراش بويىچە بولغاندا، ئەگەر «ئىلگىرىلەش» بىۋاستە ھالدا فېئودالىزمدىن كاپىتالىزمنى بېسىپ ئۆتۈپ «پرولېتارىيات ھاكىمىيىتى» گە ئۆتۈشتىن ئىبارەت بىر خىل مۇساپىنى كۆرسەتسە، ئۇنداقتا بىر ماركسىزمچىنىڭ ھەرقانداق دەۋرىدىكى «تەرەققىيپەرۋەر» لەرنى مەدھىيەلىشى تەبىئىي شۇنداقلا مەنتىققە ئۇيغۇن يەكۈندىن ئىبارەت بولىدۇ. شۇنداق بولغاندا، ماركسىزمچىلار كاپىتالىزمنىڭ دەسلەپكى باسقۇچىدا تۇرۇۋاتقان ۋە قالدۇق فېئودالىزم كۈچلىرى بىلەن كۈرەش قىلىۋاتقان مەزگىلدىكى بۇرژۇئازىيە سىنىپىنى مەدھىيەلىشى كېرەك ئىدى. ئەمما ماركسىزمچىلار ھەمىشە 20 ـ ئەسىرنىڭ نەزىرىدە يازغۇچىلارنى تەنقىدلەپ كەلدى. ياكى سىمىرنوف (A.A.Smirnov) ۋە گىرىب (V.Grib) قاتارلىقلار «چاكىنا جەمئىيەتشۇناسلىق» قا ئىنتايىن كەسكىن تەنقىدىي پوزىتسىيە تۇتقان ماركسىزمچىلار بۇرژۇئاز يازغۇچىلار ئومۇمىي ئىنسان تەبىئىتىگە ئىگە بولغاچقا «قۇتقۇزۇۋېلىنىشى» كېرەك دەپ قاراشتى. شۇڭا سىمىرنوف مۇنداق خۇلاسىگە كەلدى: شېكسپىر

«بۇرژۇئازىيە سىنىپىدىن كېلىپ چىققان گۇمانىزمچى مۇتەپەككۇر، ئۇ بۇرژۇئازىيە پىروگراممىسىنىڭ جاكارچىسى سۈپىتىدە ئىنسانىيلىق نامىدا بىرىنچى بولۇپ فېئودال تەرتىپلەرگە جەڭ ئېلان قىلدى.»[5] بىراق، ئىنسانپەرۋەرلىك قارىشى ۋە بەدئىي ئومۇمىيلىق قارىشىنىڭ ھەممىسى ماركسىزمنىڭ ئاساسىي قائىدىلىرىگە پۈتۈنلەي ئىلاپتۇر.

ماركسىزملىق ئەدەبىي تەنقىدچىلىك بىر يازغۇچىنىڭ ئەسىرى ئۈز ئىچىگە ئالغان يوشۇرۇن ئىجتىمائىي مەنىلەرنى ئېچىپ بەرگەن چاغدا ئۈزىنىڭ ئەڭ زور ئەۋزەللىكىنى نامايان قىلدى. بۇ جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئۇ فىرېئۇد ۋە نىتچىلارنىڭ ياكى پارېتو (V.Pareto) نىڭ قاراشلىرى ئاساسىغا قۇرۇلغان شەرھىلەش ئۇسۇلىغمۇ ھەمدە شىللېر (M.Scheller) ۋە كارل مەنخېيىم (K.Mannheim) نىڭ «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» غمۇ ئوخشاپ كېتىدىغان بىر خىل شەرھىلەش ئۇسۇلىدىن ئىبارەت. يۇقىرىقى زىيالىيلار ئەقىلدىن، ئاشكارا جاكارلانغان ئىزملاردىن ۋە نوقۇل بايانلاردىنمۇ گۇمانلانغان ئىدى. ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى ئاساسلىق پاسىل شۇ ئىدىكى، نىتچې بىلەن فىرېئۇدنىڭ ئۇسۇلى پسىخولوگىيەلىك ئۇسۇل، پارېتونىڭ «ئېشىندىلار» ۋە «مەھسۇلاتلار» نى تەھلىل قىلىش ئۇسۇلى بىلەن شىللېر ۋە مەنخېيىمنىڭ ئىدېئولوگىيە ھەققىدىكى تەھلىل ئۇسۇللىرى جەمئىيەتشۇناسلىققا ياتاتتى.

شىللېر، ۋېبېر ۋە مەخېيىم قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» شەرھىلىرى ئىنچىكە مۇلاھىزىلەرنىڭ مەھسۇلى بولۇپ، ئۇلار قارىمۇقارشى نەزەرىيەلەرگە سېلىشتۇرغاندا بەزى روشەن ئەۋزەللىكلەرگە ئىگە ئىدى.[6] ئۇ مۇئەييەن ئالاھىدە ئىدېئولوگىيەلەرنىڭ نۇقتىئىنەزەر جەھەتتىكى ئالدىنقى شەرتىگە ۋە مەنسىگە دەققەت قىلىپلا قالماي، بەلكى يەنە تەكشۈرگۈچىنىڭ پىكىر قىياسلىرى ۋە خاھىشچانلىقىنىمۇ تەكىتلەيدۇ. شۇڭا «بىلىم

جەمئىيەتشۇناشلىقى» ئۆز ـ ئۆزىنى تەنقىدلەش ۋە ئۆزلۈك ئېڭىغا ئىگە بولغان، ھەتتا ئاخىرى بىنورماللىق دەرىجىسىگە بېرىپ يەتكەن. ماركسىزم ۋە پىسخىكىلىق ئانالىز قاتارلىق ئېقىملارغا سېلىشتۇرغاندا، ئۇ يەككە ئامىلنى كۆتۈرۈپ چىقىپ، ئۇنى شەيئىلەرنىڭ ئۆز-گىرىشىنى بەلگىلىگۈچى بىردىنبىر ئامىل قىلىۋېلىشى ئانچە گەۋدىلىك ئەمەس. ۋېبېرنىڭ دىنىي ئامىلنى يەككە ھالدا كۆتۈرۈپ چىقىپ قانداق مەغلۇپ بولغانلىقىدىن قەتئىينەزەر، ئۇنىڭ دىن جەمئىيەتشۇناسلىق جەھەتتىكى تەتقىقاتىنىڭ قىممىتى بار. چۈنكى بۇ تەتقىقاتلار ئىدىئولوگىيە ئامىللىرىنىڭ ئىقتىسادىي ھەرىكەتلەرگە ۋە ئىقتىسادىي تۈزۈلمىگە كۆرسىتىدىغان تەسىرىنى چۈشەندۈرۈشكە تىرىشقان. ئىلگىرى پەقەت ئىقتىسادنىڭ ئاڭغا بولغان تەسىرىلا تەكىتلىنەتتى.[۵] ئەدەبىياتنىڭ ئىجتىمائىي ئۆزگىرىشلەرگە كۆرسىتىدىغان تەسىرى مۇشۇنىڭغا ئوخشاش تەكشۈرۈپ تەتقىق قىلىنسا جەزمەن ئالقىشقا ئېرىشىدۇ، گەرچە بۇ خىل تەتقىقاتمۇ يۇقىرىقى تەتقىقاتقا ئوخشاش مۇشكۈلاتلارغا دۇچ كەلسىمۇ. تار مەندىكى ئەدەبىيات ئامىلىنى يەكلەپ كەلدىغان ھالدا كۆتۈرۈپ چىقىش، خۇددى دىنىي ئامىلنى يەككە ھالدا كۆتۈرۈپ چىققانغا ئوخشاشلا قىيىن ئىش. بۇنداق ئەھۋالدا تەسىرنىڭ زادى مۇشۇ ئامىلنىڭ ئۆزىدىن كەلگەنلىكىگە، ياكى باشقا كۈچلەردىن كەلگەنلىكىگە جاۋاب بېرىلمەي ئوخشاشلا تەس. بۇ كۈچلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ھېلىقى ئامىل پەقەت بىر «مۇقەددەس قەسىر» ۋە «يول» لا بولىدۇ، خالاس.[۶]

ۋاھالەنكى، «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» دائىم ئۆزىدىكى زىيادە تارىخىزملىقىنىڭ زىيىنىغا ئۇچراپ كېتىدۇ. گەرچە ئۇنىڭ ھۆكۈملىرى ئىختىلاپلىق قاراشلارنى بىرلەشتۈرۈپ مۇرەسسەلەشتۈرۈش شەكلىدە «ئوبيېكتىپلىق» قا يەتكەن بولسىمۇ، بىراق ئاخىرقى ھېسابتا يەنىلا شۇبھىچىلىككە يۈزلەنگەن بولىدۇ. «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەتبىقلانسا، مەزمۇن بىلەن شەكىلنى بىر-

لەشتۈرگىلى بولمايدۇ ـ دە، ئۇنىڭ نۇقسانلىرىمۇ ئاشكارا بولۇپ قا-لىدۇ. ماركسىزمغا ئوخشاشلا، «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى»مۇ بىر ئىررراتسيونالىزملىق چۈشەندۈرۈشنى قوبۇل قىلغاچقا، ئېستېتىكا ۋە ئەدەبىي ئوبزورنى ئەقلىي ئاساس بىلەن تەمىنلىيەلمەيدۇ. ئەلۋەت-تە، ئەدەبىياتنىڭ تاشقى ئامىللىرى ھەققىدىكى بارلىق تەتقىقاتلاردا ئوخشاش نۇقسانلار مەۋجۇت. سەۋەب ـ نەتىجىلىك تەتقىقاتلارنىڭ بە-رەرسىمۇ بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنى جايىدا تەھلىل قىلغىنى، تەس-ۋىرلىگىنى ۋە باھالىغىنى يوق.

بىراق، «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت» مەسىلىسىنى نۇرغۇنلىغان ئوخشاشمىغان ئاتالغۇلار ئارقىلىق چۈشەندۈرگىلى بولىدۇ. بىرەكلىك، ماسلىق، ئىزچىللىق، گارمونىيەلىك، قۇرۇلما خاسلىقى ۋە ئىستىلىستىكىلىق سىلىشتۇرمىلىق دېگەندەك سۆزلۈك ياكى مەندار مۇناسىۋەتلىگۈچى ئىبارىلەردىن پايدىلىنىشقا بولىدۇ. يا بولمىسا قانداق ئىبارىلەردىن پايدىلىنىشمىزدىن قەتئىينەزەر، ئۇلار مەلۇم بىر مەدەنىيەت گەۋدىسى بىلەن كىشىلەرنىڭ ھەر خىل پائالىيەتلىرى ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا مۇناسىۋەتنى ئېنىق كۆرسىتىپ بېرەلمىسىلا بولدى. سوروكىن كۆپ خىل ئېھتىمالىلقلارنى ئېنىق تەھلىل قىلغان.[۷] ئۇنىڭ يەكۈنى مەدەنىيەت گەۋدىسىنىڭ دەرىجىسى جەمئىيەتنىڭ ئوخشىماسلىقىغا ئاساسەن پەرقلىق بولىدۇ دېگەندىن ئىبارەت بولغان.

ماركسىزم ئەدەبىياتنىڭ جەمئىيەتكە بېقىنىش دەرىجىسىنى ئە-زەلدىن ئېنىق بەلگىلىمىگەن. شۇڭىمۇ نۇرغۇن ئاساسىي مەسىلىلەر-نى ھېچكىم قول سېلىپ تەتقىق قىلىپ باقمىغان. مەسىلەن، بىر جەمئىيەت ئەدەبىي ژانىر ـ تۈرلەرنى بەلگىلەيدۇ، رومانچىلىق بۇرژۇ-ئازىيە دەۋرىدە بارلىققا كەلگەن دېگەندەك تەشەببۇسلارنى تاسادىپىيلا ئوچرىتىپ قالىمىز. ھەتتا تېخى بۇ خىل قاراشلارنىڭ ئاساسىي مۇ-قامى ۋە كونكرېت ئىپادىلىرىنىمۇ كۆرەلەيمىز. بۇرگۇم

(E.B.Burgum) تىراگېكومېدىيە «بۇرژۇئازىيەنىڭ كەسكىنلىكىگە ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ شاللاقلىقىنىڭ قوشۇلۇشىدىن» بارلىققا كەلگەن دېگەن قايىل قىلىش كۆچى يۇقىرىراق ھۆكۈمنى چىقارغان.[2] ئۇنداقتا رومانتىزمدىن ئىبارەت بۇنداق كەڭ كۆلەملىك ئەدەبىيات ئۇسلۇبىنىڭ بارلىققا كېلىشىگە تۇرتكە بولغان ئالاھىدە بىرەر ئىجتىمائىي بەلگىلىگۈچ ئامىل بارمۇ - يوق؟ رومانتىزم گەرچە بۇرژۇئازىيە بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولسىمۇ، بىراق ئۇ ئىدېئولوگىيە جەھەتتە بۇرژۇئازىيەگە قارشى. ھېچبولمىغاندا ئۇ گېرمانىيەدە بارلىققا كەلگەن ۋە گۈللەنگەن مەزگىللەردە شۇنداق ئىدى. بىر قىسىم ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ باش تېمىسىنى گەرچە ئېنىق ھالدا ئىجتىمائىي مۇھىت بەلگىلىسىمۇ، ئەمما ئۇلارنىڭ شەكلى، ئۇسلۇبى ۋە ژانىرىنىڭ ھەممە ئەملىي ئەدەبىي ئۆلچەملەرنىڭ شەكىللىنىشىنىڭ ئىجتىمائىي سەۋەبى زادى نەدە دېگەن مەسىلە ھەققىدىكى ھەقىقىي ئىشەنچىلىك دەلىللەر كەمچىل.

نۇرغۇن تەتقىقاتچىلار ئەدەبىياتنىڭ ئىجتىمائىي سەۋەبى توغرىسىدا كونكرېت تەتقىقاتلارنى ئېلىپ بېرىشقا تىرىشقان. مەسىلەن، بۇچېر (K.Bucher) «شېئىر ئەمگەك رىتىمىدىن كېلىپ چىققان» دېگەن بىرتەرەپلىمە قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان.[3] نۇرغۇن ئانتروپولوگلارمۇ پېرىخونلۇقنىڭ دەسلەپكى چاغلاردىكى سەنئەتكە كۆرسەتكەن تەسىرىنى تەتقىق قىلىشقان. تومسون (G.Tomson) مول بىلىملىرىگە تايىنىپ گىرېتسىيە تىراگېدىيەلىرى بىلەن ئەينى چاغدىكى دىنىي ئېتىقادلار ۋە مۇراسىملار ھەمدە ئېسخىل دەۋرىدىكى دېموكراتىك ئىجتىمائىي ئىسلاھاتلار ئوتتۇرىسىدىكى كونكرېت مۇناسىۋەتلەرنى تەتقىق قىلغان. كادۋېل (C.Caudwell) شېئىرىيەتنىڭ بارلىققا كېلىشىنى تولىمۇ سادىدىلىق بىلەن مىللىي ھېسسىيات ۋە بۇرژۇئازىيەنىڭ شەخسىي ئەركىنلىك «خىيالى» دىن قول سېلىپ تەتقىق قىلماقچى بولغان.[4]

جەمئىيەتنىڭ ئەدەبىي شەكىللەرگە بولغان ھەل قىلغۇچ تەسىرى ئېنىق نامايان بولغاندىن كېيىنلا، ئىجتىمائىي پوزىتسىيەلەرنىڭ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تەشكىلىي «ئامىلى» غا ۋە بەدىئىي قىممىتىنىڭ ئۇنۇملۇك بىر قىسمىغا ئايلىنىدىغان - ئايلانمايدىغانلىقى مەسىلىسى توغرۇلۇق گەپ قىلغىلى بولىدۇ. كىشىلەر «ئىجتىمائىي ھەقىقەت» لەر ئۇنداق بىر خىل بەدىئىي قىممەتكە ئايلانمىغان تەقدىردىمۇ، ھېچبولمىغاندا ئەسەرنىڭ مۇرەككەپلىككە ۋە ئىز چىللىققا ئىگە بولغانلىقىدىن ئىبارەت مۇنداق بىر خىل بەدىئىي قىممەتنى دەلىللىيەلەيدۇ دېيىشى مۇمكىن. بىراق كېيىنكى بۇنداق دەۋەتكىلى بولمايدۇ. بەزى مەشھۇر ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ تۇرمۇش بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى بەك يىراق، ھەتتا تۇرمۇش بىلەن مۇناسىۋىتىمۇ يوق. ئەدەبىيات نەزەرىيەسى جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئىجتىمائىيلىققا ئىگە ئەدەبىيات پەقەت ئەدەبىياتنىڭ بىر خىلى، يەنە تېخى مۇھىم خىلىمۇ ئەمەس. ناۋادا بەزىلەر ئەدەبىيات ئاساسەن تۇرمۇشنىڭ ئەينى «تەقلىدى»، بولۇپمۇ ئىجتىمائىي تۇرمۇشنىڭ ھەقىقىي «تەقلىدى» دەپ تۇروۋالمىسىلا. بىراق، ئەدەبىياتنى جەمئىيەتشۇناسلىق ياكى سىياسىيشۇناسلىقنىڭ ئورنىغا دەسسەتكىلى بولمايدۇ. ئەدەبىياتنىڭ مەۋجۇتلۇقنىڭ ئۆز سەۋەبى ۋە خاس مەقسىتى بار.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ بىرىنچى پاراگرافىغا قارالسۇن.

② م.ر.كوھېن: «ئامېرىكىنىڭ ئەدەبىي ئوبزورچىلىقى ۋە ئىقتىسادىي ئەمەلىي كۆچى» («ئىدىيە تارىخى ژۇرنىلى» 1940 - يىلى، 369 ~ 170 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

③ ل.گ.ئا. بونالدقا مۇناسىۋەتلىك ئەسەرلەردىن تۆۋەندىكىلەرگە قارالسۇن: خ.

سىمىس: «بونالد ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنىڭ نىسپىچىلىك تەركىبلىرى» («ھازىرقى زامان فىلولوگىيەسى» 42 ـ سان، 1934 ـ يىلى، 193 ~ 210 ـ بەتلەر)؛ ب.كىروسى: «ئەدەبىيات ‹تۈرمۇشنىڭ ئىنكاسى›» («ئىستېتىكا مەسىلىلىرى»، پارىژ، 1910 ـ يىلى، 50 ~ 60 ـ بەتلەر).

④ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخى» (1963 ـ يىلى) نىڭ مۇقەددىمىسىدىكى «ناۋادا ئۇلار مەلۇم ماتېرىياللار بىلەن تەمىنلىسە، ئۇنداقتا ئۇلارنىڭ ئۆزى ئۆل. مەس نادىر ئەسەرلەردۇر» دېگەن جۈملىلەرگە قارالسۇن (پارىژ، 1866 ـ يىلى، 2 ـ نەشرى، 1 ـ توم).

⑤ خ.ئېلىس: «ئەنگلىيە تالانتلىق يازغۇچىلىرى توغرىسىدا تەتقىقات» (لوندون، 1904 ـ يىلى؛ بوستون، 1926 ـ يىلى تۆزىتىلگەن نۇسخا)؛ ئې.ل. كىلارك: «ئامېرىكا ئەدەبىلىرى: ئۇلارنىڭ مەجەزى ۋە تەرىبىلىنىشى» («كولۇمبىيە ئۇنىۋېرسىتېتى تارىخ، ئىقتىساد ۋە ھەق تەلەپ قانۇنى تەتقىقاتى» غا كىرگۈزۈلگەن، نىيۇيورك، 1916 ـ يىلى، 72 ـ توم)؛ ئا.ئودىن: «بۈيۈكلەرنىڭ بارلىققا كېلىشى» (ئىككى توم، پارىژ، 1895 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑥ ساكولىن: «رۇس ئەدەبىياتى» (ۋالزېل: «ئەدەبىيات تەتقىقاتى قوللانمىسى»، ۋېرپاك ـ پوتسدام، 1927 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑦ بۇراگىل: «پۇشكىن ئىجادىيىتى جەمئىيەتشۇناسلىقى» (موسكۋا، 1913 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑧ خ.شوفلېر: «پىروتېستانت دىنى ۋە ئەدەبىيات» (لېيپزىگ، 1922 ـ يىلى). جەمئىيەتنى مەنبە قىلغان مەسىلىلەر ئېنىق ھالدا يازغۇچىنىڭ دەسلەپكى تەسىراتلىرى، دەسلەپكى چاغلاردىكى ماددىي تۇرمۇشى ۋە ئىجتىمائىي مۇھىت قاتارلىق مەسىلىلەر بىلەن چەمبەرچاس باغلانغان بولىدۇ. خۇددى شوفلېر ئېيتقاندەك، سەھرا پوپلىرىنىڭ پەرزەنتلىرى ئەنگلىيەنىڭ 18 ـ ئەسىردىن ئىلگىرىكى رومانتىزملىق ئەدەبىي ئىجادىيىتى ۋە بۇ ئەدەبىياتتىن زوقلىنىش قىزىقىشى قاتارلىقلارنىڭ شەكىللىنىشىدە ناھايىتى زور رول ئوينىغان. ئۇلار سەھرادا، ئاساسلىقى چېركاۋ ئەتراپلىرىدا ياشىغاچقا، ئۇلاردا مەنزىرە شېئىرلىرى ۋە زاراتگاھلىق شېئىرلىرىغا تۇغما قىزىقىش بولغان. ئۇلار ئۆلۈم ۋە مەڭگۈلۈك ياشاش مەسىلىلىرى ئۈستىدە پىكىر قىلىشنى ياخشى كۆرگەن.

⑨ نايتىس: «بېن جونسون دەۋرىدىكى تىياتىرلار ۋە جەمئىيەت» (لوندون،

1937 ـ يىلى؛ پىنگىۋىن مەجمۇئەسى، 1962 ـ يىلى) كە قارالسۇن.

⑩ لىلى كامبېل: «شېكسپېيىرنىڭ تارىخى: ئېلىزابېت دەۋرىدىكى سىياسىي ئىنكاس ئېينىكى» (سانت مارىنو، 1947 ـ يىلى)؛ س.فوس: «تارىخ ۋە ئەدەبىي خاتىرىلەر: سۈبېكتىنىڭ ‹گىرېفىنىڭ سىياھىتى، نىڭ سىياسىي مەنىسى» (ئوكسفورد، 1938 ـ يىلى، 210 ~ 240 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑪ پ.بارانت: «18 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيە ئەدەبىياتى» (پارىژ، 1822 ـ يىلى، ئۇچىنچى نەشرى، 1809 ـ يىلىدىكى بىرىنچى نەشرىدە كىرىش سۆزى بوق). خ. لېۋىن «ئەدەبىيات ئىشلىرى» ناملىق كىتابتا بارانتنىڭ نەزەرىيەسىنى قالتىس تەرەققىي قىلدۇرغان («ئۇرغۇ» غا قارالسۇن، 6 ـ سان، 1946 ـ يىلى. 159 ~ 160 ـ بەتلەر)، كېيىن يەنە «تەنقىد» كە كىرگۈزۈلگەن (م.شول قاتارلىقلار تۈزگەن، نىيۇيورك، 1948 ـ يىلى، 540 ~ 553 ـ بەتلەر).

⑫ ئا.ساندېك: «ئۆزگىرىش دەۋرىدىكى ئەدەبىيات» (نىيۇيورك، 1921 ـ يىلى، 36 ـ بەت) قا قارالسۇن.

⑬ چ.د.لىۋىس: «پىروزا ۋە ئوقۇرمەنلەر ئاممىسى» (لوندون، 1932 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑭ ئا.ئا.خارباج: «شېكسپېيىرنىڭ تاماشىبىنلىرى» (نىيۇيورك، 1941 ـ يىلى)؛ ر.ج.ئالېن: «ئاۋگۈستىن دەۋرىدىكى لوندون كۆلۇبلىرى» (كامبىرىج، 1933 ـ يىلى)؛ س.ب. تىككېر: «سالون ۋە ئەنگلىيە ئەدەبىياتى» (نىيۇيورك، 1915 ـ يىلى)؛ ئا.پارىي: «پەشتاق ئاستىدىكى ھۈجرا ۋە ساختا قىياپەتتىكى ئادەم: ئامېرىكا بوسۇمىيەئىزم تارىخى» (نىيۇيورك، 1933 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑮ گ.ئۇۋېرمېيېر: «ھۆكۈمەت ۋە سەنئەت» (نىيۇيورك، 1939 ـ يىلى). رۇسىيەنىڭ ئەھۋالى توغرۇلۇق، ج.فىرىمان، م.ئېستمان، ۋ.فىرانكلارنىڭ ئەسەرلىرىگە قارالسۇن.

⑯ پىلنياخنوف: «سەنئەت ۋە جەمئىيەت» (نىيۇيورك، 1936 ـ يىلى، 43 ـ 63 ـ بەت قاتارلىقلار). ئىدېئولوگىيە ھەققىدە مۇھاكىمە يۈرگۈزۈلگەن ئەسەرلەردىن يەنە تۆۋەندىكىلەر بار: ئا.كاساگنى: «فىرانسىيەدىكى ‹سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت› نەزەرىيەسى» (پارىژ، 1906 ـ يىلى، 1959 ـ يىلى قايتا نەشرى)؛ ر.ف.ئېگان: «گېرمانىيە ۋە ئەنگلىيەدىكى ‹سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت› نەزەرىيەسى

نىڭ بارلىققا كېلىشى» (ئىككى قىسىم، شىمالىي ئەنپۇدون، 1921 ~ 1924 - يىللار)؛ ل.روسىنبىلات: «ئەنگلىيە ئەدەبىياتىدىكى «سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت» ئىدىيەسى» (پارىژ، 1931 - يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑰ ل.ل.شۇكىڭ: «ئەدەبىي پۈراقلىق جەمئىيەتشۇناسلىق» (مىۋنخېن، 1923 - يىلى، لېپىزىگ، 1931 - يىلى قايتا نەشرى؛ ئىنگلىزچە نەشرى، لوندون، 1941 - يىلى)، «پىروتېستانتىزمچى جەمەت» (لېپىزىگ، 1929 - يىلى).

⑱ ت.ئا. جېكسون: «دىككېنس:بىر رادىكال ئۇنسۇرنىڭ تەرەققىيات جەريانى» (لوندون، 1937 - يىلى).

⑲ چ.د.لىۋىس خانىم: «پىروزا ۋە ئوقۇرمەنلەر ئاممىسى» (لوندون، 1932 - يىلى)؛ لىنىك ۋە خوف «ئادەم ۋە كىتاب» (نىيۇيورك، 1946 - يىلى)؛ ف.بالدېنسپېرگېر: «ئەدەبىيات: ئىجادىيەت، ئۇتۇق، ئەبەدىيلىك» (پارىژ، 1913 - يىلى)؛ پ.ستافېر: «ئەدەبىياتنىڭ ئىناۋەتسىزلىكى» (پارىژ، 1893 - يىلى)؛ گ. راگېئۇت: «مۇۋەپپەقىيەت: يازغۇچى ۋە ئاۋام ــ بىر پارچە جەمئىيەتشۇناسلىق ئوبزورى» (پارىژ، 1906 - يىلى)؛ ئې.ھېننىكىن: «پەنگە تەنقىد» (پارىژ، 1882 - يىلى). م.ئادلېر «سەنئەت ۋە ئېھتىياتچانلىق» ناملىق كىتابىدا يەنە كىنو سەنئىتىنىڭ ئىجتىمائىي ئۇنۇمى ھەققىدە ناھايىتى ياخشى تەنقىدات ئېلىپ بارغان. مۇكارو - ۋسكىي «ئېستېتىكىلىق رول بىر خىل ئىجتىمائىي ئۆلچەم ۋە ئىجتىمائىي قىممەتنىڭ ئىپادىسى» (پىراگا، 1936 - يىلى) ناملىق كىتابىنى كىشىنى جەلپ قىلىدىغان سەنئەت دىيالېكتىكىسى تەسەۋۋۇرىنى ئوتتۇرىغا قويغان.

⑳ ت.ۋارتون: «ئەنگلىيە شېئىرىيەت تارىخى» (لوندون، 1774 - يىلى، بىرىنچى توم، 1 - بەت.)

㉑ ئې. كون - بىرامستېد: « گېرمانىيە ئاقسۆڭەكلىرى ۋە ئوتتۇرا تەبىقىسى» (لوندون، 1937 - يىلى، 4 - بەت).

㉒ مونگلوند: «ئاۋۋالقى رومانتىزم قەھرىمانلىرى ــ فىرانسىيەنىڭ ئاۋۋالقى رومانتىزم ھەركىتى» (گوناب، 1930 - يىلى، بىرىنچى توم)؛ ر.پ.ئۇتېر ۋە گ.ب.ندھام: «پامىرانىڭ قىزلىرى» (نىيۇيورك، 1936 - يىلى)؛ ئې.ئې.ستول: «قەھرىمان ۋە خۇمپەر: شېكېسپېر، مىلتون، بايرون، دىككېنس» «شېكېسپېردىن جويسقىچە» دېگەن كىتابقا كىرگۈزۈلگەن، گۈلباغ شەھىرى، 1944 ~ يىلى، 307 ــ 327 - بەتلەر)

㉓ س.لامب: «ياسالما كومېدىيەلەر» («ئىلىيا خاتىرىلىرى» گە كىرگۈزۈلگەن، 1891 - يىلى)؛ ت.ب. ماكالاي: «ۋېنچېرلىي، كونگرېۋ، ۋانبروگ ۋە فاركۇھارلارنىڭ تىياتىر ئىجادىيىتى» («ئېدىنبۇرگ ئوبزورلىرى»، 62 - سان، 1841 - يىلى)؛ ج.پالمېر: «ئادەت كومېدىيەلىرى» (لوندون، 1913 - يىلى)؛ ك.م.لىنچ: «پادىشاھلىق ھاكىمىيەت قايتا تىكلەنگەن دەۋرلەردىكى كومېدىيەلەرنىڭ ئىجتىمائىي ئەندىزىسى» (نىيۇيورك، 1926 - يىلى).

㉔ ئې.ئې. ستول: «ئەدەبىيات ۋە تۇرمۇش» («شېكېسپېر تەتقىقاتى» غا كىرگۈزۈلگەن، نىيۇيورك، 1927 - يىلى) ۋە «شېكېسپېردىن جويسقىچە» ناملىق كىتابتىكى بىرنەچچە پارچە ئىلمىي ماقالە.

㉕ ج.م.كېينېس: «پۇل ھەققىدە» (نىيۇيورك، 1930 - يىلى، ئىككىنچى تۇم، 154 - بەت).

㉖ لۇناچارسكىي: «ئاڭلارمەن» (1934 - يىلى 27 - دېكابىر). نەقىل ئۈچۈن نايتسىنىڭ «بېن جونسون دەۋرىدىكى تىياتىر ۋە جەمئىيەت» ناملىق كىتابىغا قارالسۇن (10 - بەت).

㉗ ««سىياسىي ئىقتىسادشۇناسلىققا تەنقىد، كە مۇقەددىمە» (1857 - يىلى). بۇ ماركس تاشلىۋەتكەن قول يازما بولۇپ، 1903 - يىلى نامى يوق بىر ژۇرنالدا ئېلان قىلىنغان. كېيىن ماركس ۋە ئېنگېلسنىڭ «سەنئەت ۋە ئەدەبىيات ھەققىدە» (م.لىفشىز تۈزگەن، بېرلىن، 1948 - يىلى، 21 ~ 22 - بەتلەر) دېگەن كىتابىغا كىرگۈزۈلگەن. بۇ يازمىلاردا ماركسىزملىق مەيدانىدىن ۋاز كېچىلگەندەك قىلاتتى. يەنە بەزى ئېھتىياتچانراق قاراشلارمۇ بار. مەسىلەن، «ئېنگېلسنىڭ ستاركېنبۇرگ (Starkenburg) قا يازغان خېتى» (بۇ «ئېنگېلسنىڭ ۋ. بورجۇسقا يازغان خېتى» بولۇشى كېرەكتەك قىلاتتى. تۆۋەندىكى نەقىللەر «ماركس - ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى» خەنزۇچە نەشرىنىڭ تۆتىنچى توم 506 - بەتتىن ئازراق ئۆزگەرتىپ ئېلىندى. ئېنگېلسنىڭ بىلوخ ۋە مېرىڭغا يازغان خېتىنىڭ مەزمۇنىغا كەلسەك، تۆۋەندىكى بايانلارمۇ تازا توغرىدەك قىلمايدۇ («ماركس - ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى» خەنزۇچە نەشرىنىڭ تۆتىنچى توم 477 - ۋە 502 - بەتلىرىنى ئاختۇرۇڭ. ــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن) 1894 - يىلى 25 - يانۋار: «سىياسىي، قانۇن، پەلسەپە، دىن، ئەدەبىيات، سەنئەت قاتارلىقلارنىڭ تەرەققىياتى ئىقتىسادنىڭ تەرەققىياتىنى ئاساس قىلىدۇ. بىراق، ئۇلار يەنە ئۆز ئارا

تەسىر كۆرسىتىشىدۇ ھەمدە ئىقتىسادىي بازىسقىمۇ تەسىر كۆرسىتىدۇ.»
(«ماركس ـ ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى»، ئىنگلىزچە نەشرى، بىرىنچى تۇم، 391 ـ بەت) ئېنگېلس 1890 ـ يىلى 21 ـ سېنتەبىردە بىلوخقا يازغان خېتىدە ئۆزى ۋە ماركسنىڭ ئىقتىسادىي ئاملىنى زىيادە تەكتىلەپ كەتكەنلىكىنى، ئۆز ئارا تەسىر كۆرسىتىشنى تۆۋەن مۆلچەرلىگەنلىكىنى ئېتىراپ قىلغان. ئۇ 1893 ـ يىلى 14 ـ ئىيۇلدا مېرىڭغا يازغان خېتىدە يەنە ئۆزلىرىنىڭ شەكىلگە «سەل قارىغان» لىقىنى، ئىدىيەسىنىڭ دەل مۇشۇ تەرەپكە قاراپ تەرەققىي قىلغانلىقىنى ئېيتقان («ماركس ـ ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى»، ئىنگلىزچە نەشرى، بىرىنچى توم، 383 ـ ، 391 ـ بەتلەر). ئىلگىرىلىمە تەتقىقاتلار ئۇچۇن پ.دېمىنىڭ «ماركس ـ ئېنگېلس ۋە شائىرلار» (ستۇتگارت، 1959 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

㉘ قارالسۇن: «ماركس ـ ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى» خەنزۇچە نەشرى، ئىككىنچى توم، 112 ـ بەت. ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

㉙ «گېرمانىيە ئىدىئولوگىيەسى» (1845 ~ 1846 ـ يىلى، ماركس ـ ئېنگېلسلارنىڭ «تارىخىي ئوبزورلار توپلىمى» گە كىرگۈزۈلگەن، ئادوراتسكىي تۆزگەن، بېرلىن، 1932 ـ يىلى، بەشىنچى توم، 21 ـ ، 373 ـ بەتلەر) دىن ئېلىندى.

㉚ «ماركس ـ ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى» خەنزۇچە نەشرى، ئۇچىنچى توم، 460 ـ بەت. ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

㉛ ئا.ئا.سىمىرنوف: «شېكېسپېير: ماركسىزمچە باھا» (نيۇيورك، 1936 ـ يىلى، 93 ـ بەت).

㉜ م.شاللېر: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى مەسىلىلىرى» («بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى ھەققىدە ئىزدىنىش» كە كىرگۈزۈلگەن، شاللېر تۆزگەن، مەيۇنخېن ۋە لېپزىگ، 1924 ـ يىلى، بىرىنچى توم، 1 ـ 146 ـ بەتلەر)، «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى مەسىلىلىرى» («بىلىم جۇغلاش ئۇسۇللىرى ۋە جەمئىيەت»كە كىرگۈزۈلگەن، لېپزىگ، 1926 ـ يىلى، 1 ~ 226 ـ بەتلەر)؛ ك.مەنخېم: «ئىدىيە ۋە ئۇتوپىيە» (ل.ۋىرس قاتارلىقلار تەرجىمىسى، لوندون، 1936 ـ يىلى؛ نيۇيورك، 1955 ـ يىلى قايتا نەشرى)؛ خ.ئو.دالكى: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» (بۇگۈنكى زامان جەمئىيەتشۇناسلىقى» غا كىرگۈزۈلگەن، خ.ئي.بارنېس قاتارلىقلار تۆزگەن، نيۇيورك، 1940 ـ يىلى، 64 ~ 99 ـ بەتلەر)؛ ر.ك. مېرتون: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» («20 ـ ئەسىر جەمئىيەتشۇناسلىقى» غا كىرگۈزۈلگەن، گ.گۇرۋىچ قاتارلىقلار تەرجىمىسى، نيۇيورك، 1945 ـ يىلى، 366 ~ 405 ـ بەتلەر)؛ گ.ل.دېگرې: «جەمئىيەت ۋە ئىدىيە: بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى ھەققىدە مۇھاكىمە» (نيۇيورك، 1943 ـ يىلى)؛ ئې. گىرۇنۋالد: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى مەسىلىلىرى» (ۋىسكونسىن، 1934 ـ يىلى)؛ ت.ز.لاۋىن: «ناتۇرالىزم ۋە بىلىم ئۇستىدە جەمئىيەتشۇناسلىق ئانالىزى» (ناتۇرالىزم ۋە ئىنسانىيەت روھى» غا كىرگۈزۈلگەن، خ.كىرىكورىئان تۆزگەن، نيۇيورك، 1944 ـ يىلى، 183 ~ 209 ـ بەتلەر)؛ ئا.س.كېرن: «ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» (سۋان ئوبزورلىرى» غا كىرگۈزۈلگەن، 50 ـ سان، 1942 ـ يىلى، 505 ~ 514 ـ بەتلەر).

㉝ م.ۋېبىر: «دىن جەمئىيەتشۇناسلىقى ماقالىلىرى توپلىمى» (ئۇچ تۇم، تۈبىنگېن، 1920 ~ 1921 ـ يىللىرى. بىر قىسمى ئىنگلىزچىغا «پىروتېستانت ئېتىكىسى ۋە كاپىتالىزم روھى» دېگەن نامدا تەرجىمە قىلىنغان، لوندون، 1930 ـ يىلى)؛ ر.خ. تونى: «دىن ۋە كاپىتالىزمنىڭ گۈللىنىشى» (لوندون، 1926 ـ يىلى؛ پىنگۋىن مەجمۇئەسى، 1938 ـ يىلى، يېڭى نەشرىدە 1937 ـ يىلىدىكى كىرىش سۆزمۇ بار)؛ ج.ۋاچ: «دىن جەمئىيەتشۇناسلىقى» (چىكاگو، 1944 ـ يىلى).

㉞ پ. سوروكىننىڭ ئوبزورى: «بۇگۈنكى زامان جەمئىيەتشۇناسلىق نەزەرىيەسى» (نيۇيورك، 1928 ـ يىلى، 710 ـ بەت).

㉟ پ. سوروكىن: «بەدىئىي شەكىللەرنىڭ ئۆزگىرىشى، جەمئىيەت ۋە مەدەنىيەتنىڭ ھەربىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى (لوندون، 1937 ـ يىلى، بىرىنچى توم). مۇشۇ كىتابنىڭ بىرىنچى بابىدىن نۇقتىلىق پايدىلىنىڭ.

㊱ ئې.ب.بۇرگۇم: «ئەدەبىي شەكىللەر:ئىجتىمائىي كۈچ ۋە ئىجادىيەت» (پىروزا ۋە دۇنيانىڭ مۇشكۈلاتى» نيۇيورك، 1947 ـ يىلى، 3 ~ 18 ـ بەتلەر).

㊲ بىرۇگېمان: «18 ـ ئەسىر گېرمانىيە ئەدەبىياتىدىكى بۇرژۇئازىيە دۇنيا قارىشى ۋە كىشىلىك ھايات قارىشىنى چۈرىدىگەن كۆرەشلەر» («گېرمانىيە ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ۋە مەنتۇيىت تارىخى پەسىللىك ژۇرنىلى» غا كىرگۈزۈلگەن، 3 ـ سان، 1925 ـ يىلى، 94 ~ 127 ـ بەتلەر).

㊳ ك. بۇچېر: «خىزمەت ۋە رىتىم» (لېپزىگ، 1896 ـ يىلى)؛ ج.ي.خارد-

سون: «قەدىمكى سەنئەت ۋە مۇراسىملار» (نيۇيورك، 1913 ـ يىلى)، «تويمس» (كامبرىج، 1912 ـ يىلى)؛ گ. تومسون: «ئېسخىل ۋە ئافېنالىقلار: تىياتىرنىڭ ئىجتىمائىي مەنبەسى ھەققىدە تەتقىقات» (لوندون، 1941 ـ يىلى، «ماركسىزم ۋە شېئىرىيەت» (لوندون، 1945 ـ يىلى، بۇ ئېرلاندىيە ماتېرىياللىرىنى ئىشلەتكەن بىر قىزىقارلىق كىتابچە)؛ س. كادۋېل «خام خىيال ۋە رېئاللىق» (لوندون، 1937 ـ يىلى)؛ ك.بۇركى: «تارىخقا تۇتۇلغان پوزىتسىيە» (نيۇيورك، 1937 ـ يىلى)؛ ر.ر. مارېت تۇزگەن: « ئانتروپولوگىيە ۋە كىلاسسىك ئەسەرلەر» (ئوكسفورد، 1908 ـ يىلى).

ئونىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە ئىدىيە

ئەدەبىيات بىلەن ئىدىيەنىڭ مۇناسىۋىتىنى پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان شەكىل بىلەن ئىپادىلەشكە بولىدۇ. ئادەتتە، كىشىلەر ئەدەبىياتنى بىر خىل پەلسەپىۋى فورما، فورمىغا ئورالغان ئىدىيە، ئەدەبىياتنى ئانالىز قىلىشتىكى مەقسەت «مەركىزىي ئىدىيە»گە ئېرىشىش دەپ قارايدۇ. تەتقىقاتچىلار دائىم بۇ خىل ئومۇملاشتۇرۇش خاراكتېرىدىكى ئاتالغۇلارنى ئىشلىتىپ، سەنئەت ئەسەرلىرىنى خۇلاسىلەپ ۋە ئابستراكتلاشتۇرۇپ رىغبەتكە ئېرىشىدۇ. بۇرۇنقى تەتقىقاتلار بولسا بۇ ئۇسۇلنى ئۇچىغا چىققان بىمەنىلىك دەپ قارىغان. كىشىلەر گېرمانىيەلىك شېكسپېرشۇناس ئۇلرىس (H. ulrici) نى ئالاھىدە ئەسكە ئالىدۇ. ئۇ «ۋېنېتسىيە سودىگىرى» نىڭ مەركىزىي ئىدىيەسىنى «مەجبۇرىي قانۇن ئىجرا قىلىش ئادىللىق ئەمەس»[1] دەپ خۇلاسىلىگەن. ھازىرقى نۇرغۇن ئالىملار چەكتىن ئاشقان بۇ خىل پىكىر ۋە ئەقلىي خۇلاسىدىن زېرىككەن بولسىمۇ، لېكىن، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى پەلسەپىۋى ماقالە سۈپىتىدە بىر تەرەپ قىلىدىغان خاھىشلار ھېلىھەم مەۋجۇت.

بۇنىڭ ئەكسىچە قاراش ئەدەبىيات بىلەن پەلسەپىنىڭ ھەرقانداق مۇناسىۋىتىنى ئىنكار قىلىشتىن ئىبارەت. «پەلسەپە ۋە شېئىرىيەت» تېمىسىدىكى بىر نۇتۇقتا، گېئورگى بوس (george boas) بۇ خىل قاراشنى ئۇدۇللا مۇنداق ئىپادىلىگەن:

شېئىردىكى ئىدىيە ھەمىشە كونا، يالغان بولىدۇ، يېشى 16 دىن ئاشقان ھەر قانداق ئادەم شېئىردا ئىپادىلەنگەن ئىدىيەنى دەپلا شېئىر ئوقۇمايدۇ.[2]

توماس ئېلىيوتنىڭ قارىشى بويىچە بولغاندا، «شېكسپىير بىلەن دانتى ئەزەلدىن ھەقىقىي مۇلاھىزە يۈرگۈزۈپ باقمىغان[3]» كىشىلەر بۇ نۇقتىدا بوسنىڭ پىكرىگە قوشۇلسا بولىدۇ. يەنى، كۆپ ساندىكى شېئىرلار (ئۇنىڭ دېگەنلىرىنىڭ كۆپچىلىكى لىرىك شېئىرلار) نىڭ ئىدراكىي مەزمۇنى ھەمىشە كۆپتۈرۈڭۈپتىلىدۇ. ئەگەر بىز پەلسەپىۋىلىكى بىلەن مەشھۇر بولغان نۇرغۇن شېئىرلارنى تەھلىل قىلساق، ئۇلاردا ئىنسانىي ئەخلاق ياكى تەقدىرنىڭ ئۆزگىرىشچانلىقى توغرىسىدىكى كونا گەپلەردىن باشقا نەرسىنىڭ سۆزلەنمىگەنلىكىنى بايقايمىز. بىروۋنىڭ (R.browning) غا ئوخشاش ۋىكتورىيە دەۋرى شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرىدىكى مىستىك جۈملىلەر بۇرۇن نۇرغۇن ئوقۇرمەنلەرگە ئىلھام بەرگەن. لېكىن ھازىر قايتىدىن قاراپ باقىدىغان بولساق، ئۇنىڭ پەقەتلا ئىپتىدائىي ھەقىقەتلەرنىڭ ئەپچىل نۇسخىسى ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىمىز.[4] بىز بەزىدە شېئىر ئىچىدىن كېتىز ئېيتقاندەك «گۈزەللىك ھەقىقەت، ھەقىقەت بولسا گۈزەللىك» دېگەندەك ئادەتتىكىچە ھۆكۈم جۈملىلەرنى تېپىپ چىقىشىمىز مۇمكىن. لېكىن، بۇنداق ئالماشما ھۆكۈملەردە زادى نېمە دېيىلگەنلىكىنى ئىمكانىيەتنىڭ بارچە ئېنىق ئايرىۋېلىشىمىز كېرەك. بىز پەقەت بىر پارچە شېئىرنى ئوقۇساق، بۇ شېئىر كونكرېت ئوبراز ئارقىلىق سەنئەتنىڭ سېھرىي كۈچىنىڭ ئەبەدىيلىكىنى ۋە ئىنسان ھېسسىياتى بىلەن تەبىئەتتىكى شەيئىلەر گۈزەللىكىنىڭ ناھايىتى قىسقا بولىدىغانلىقىنى تەسۋىرلىسە، ئاخىرىدا مۇشۇنداق جۈملىلەرنى كۆرسەك، ئاندىن ئېنىق ئۇقۇمغا ئىگە بولىمىز. سەنئەت ئەسەرلىرىنى دوگما بايان دەپ كەمسىتىش، ياكى تېخىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا سەنئەت ئەسەرلىرىنى پارچىلاپ، ئۇ يەر، بۇ يەردىن نەقىل كەلتۈرۈش ئۇنىڭ ئىچكى بىرلىكىنى چۈشىنىشكە نىسبەتەن بىر خىل ئاپەت؛ ئۇنداق قىلغاندا، سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسىنى پارچىلاپ، ئۇنىڭغا ناتونۇش بولغان بىر قىسىم قىممەت ئۆلچەملىرىنى زورلاپ تاڭغان بولۇپ قالىمىز.

ئەلۋەتتە، ئەدەبىياتنى ئىدىيە ۋە پەلسەپە تارىخىنىڭ بىر خىل خاتىرىسى دېيىشكە بولىدۇ. چۈنكى ئەدەبىيات تارىخى ئىنسانىيەتنىڭ

ئەقىل تارىخى بىلەن پارالىلىل بولىدۇ ھەم ئۇنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ. مەيلى ئېنىق بايانلار ياكى ۋاستىلىك مېتافورا بولسۇن، ھەممىسى كۆپىنچە ھاللاردا شائىرنىڭ مەلۇم بىر خىل پەلسەپىگە سادىق ئىكەنلىكىنى ياكى ئۇنىڭ مەلۇم بىر داڭلىق پەلسەپىدە بۇۋاستە بىلىمگە ئىگە ئىكەنلىكىنى، ھېچبولمىغاندا، ئۇنىڭ بۇ پەلسەپىنىڭ ئومۇمىي قاراشلىرىنى چۈشىنىدىغانلىقىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ.

يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بۇيان، ئامېرىكىلىق بىر تۈركۈم ئالىملار بۇ مەسىلىلەرنى قېتىرقىنىپ تەتقىق قىلدى ھەم ئۆزلىرىنىڭ ئۇسۇلىنى «ئىدىيە تارىخى» ئۇسۇلى دەپ ئاتىدى. ئا.ئو. لاۋجوي (A.O.Lovejoy) ئوتتۇرىغا قويغان ئالاھىدە ۋە چەكلىك ئۇسۇل بويىچە قارىغاندا، بۇ ئاتالغۇ مەلۇم دەرىجىدە ئۇقۇشماسلىقنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.[5] لاۋجوي «مەۋجۇتلۇق زەنجىرى» دېگەن كىتابىدا، بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ ئۇنۇملۇكلىكىنى ئالاھىدە بايان قىلدى. بۇ كىتاب ئەپلاتوندىن تارتىپ شىللىڭ (F.W.Shelling) نىڭ تەبىئەت قارىشى تەرەققىياتىغىچە نەزەر سېلىپ، تەپەككۇرنىڭ خىلمۇخىل شەكىللىرى، يەنى تار مەنىدىكى پەلسەپە، ئىلىم ـ پەن ئىدىيەسى، ئىلاھشۇناسلىق، بولۇپمۇ ئەدەبىيات ھەققىدە ئىزدەندى. ئىدىيە تارىخى ئۇسۇلى بىلەن پەلسەپە تارىخى ئۇسۇلى ئىككى جەھەتتىن پەرقلىنىدۇ. لاۋجوي پەلسەپە تارىخىنىڭ تەتقىقات ئوبيېكتىنى پەقەت چوڭ مۇتەپەككۇرلار بىلەنلا چەكلەپ قويغان، ئۆزىنىڭ «ئىدىيە تارىخى» تەتقىقات دائىرىسىنى بولسا كىچىك مۇتەپەككۇرلار ۋە شائىرلارغىچە كېڭەيتكەن، چۈنكى ئۇ شائىرلارنى مۇتەپەككۇرلارنىڭ تۇغۇندىلىرى دەپ قارىغان. ئۇ يەنە بۇ ئىككى خىل ئۇسۇلنىڭ ئوخشىماسلىقىنى يەنمۇ ئىچكىرىلەپ بايان قىلغان، يەنى پەلسەپە تارىخىنىڭ تەتقىق قىلىدىغىنى چوڭ ئىدىيە سىستېمىسى، ئىدىيە تارىخىنىڭ تەتقىق قىلىدىغىنى بولسا يەككە ئىدىيەلەر، يەنى ئۇ پەيلاسوپلارنىڭ ئىدىيە سىستېمىسىنى نۇرغۇن كىچىك بىرلىكلەرگە پارچىلاپ، ئۇنىڭدىكى ئايرىم تېمىلارنى تەتقىق قىلىدۇ، دەپ قارىغان.

لاۋجوي «مەۋجۇتلۇق زەنجىرى» ناملىق كىتابىدا ئوتتۇرىغا قويغان ئىدىيە تارىخى ئۇسۇلى كۆپچىلىك تەرىپىدىن ئايرىم تەتقىقاتنىڭ ئا-

ساسى سۈپىتىدە بىر دەك ئېتىراپ قىلىنغان بولسىمۇ، لېكىن، ئومۇ-مىي جەھەتتىن ئېيتقاندا يەنىلا دېگەندەك ئىشەنچلىك ئەمەس. پەلسە-پىۋى ئۇقۇملارنىڭ شەكىللىنىش تارىخى پەقەت پەلسەپە تارىخى كاتې-گورىيەسىگىلا مەنسۇپ. گېگىل بىلەن ۋىندېلباند ناھايىتى بۇرۇنلا بۇ خىل پەلسەپىۋى ئوقۇملارنى پەلسەپە تارىخىنىڭ ئىچىگە كىرگۈزۈ-ۋەتكەن. ئەلۋەتتە، پەقەت ئايرىم ئىدىيەلەرنىلا تەتقىق قىلىپ، پۈتكۈل سىستېمىنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىش بىر تەرەپلىمىلىك بولۇپ قالىدۇ. بۇ خۇددى ئەدەبىيات تارىخى تەتقىقاتىنى شېئىرىي ماھارەت تارىخى، شېئىر تىلى ۋە شېئىرىي ئىماگلار بىلەنلا چەكلەپ قويۇپ، ئۇنىڭ ئورگانىك بىر پۈتۈنلۈكىگە ۋە مۇئەييەن ئەسەرنى تەتقىق قە-لىشقا سەل قارىغاندەكلا بىر ئىش بولۇپ قالىدۇ. «ئىدىيە تارىخى» پە-قەت ئومۇمىي ئىدىيە تارىخىنى تەتقىق قىلىشنىڭ بىر خىل ئالاھىدە ئۇسۇلى بولۇپ، ئەدەبىياتنى پەقەت ئىدىيە تارىخىنى تەتقىق قىلىش-نىڭ خاتىرىسى ۋە ئىسپاتىسى دەپلا قارايدۇ. بۇنىڭ پەقەت لاۋجوينىڭ رېئاللىقنى ھەقىقىي، چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرگەن ئەدەبىياتتە-كى ئىدىيەلەرنىڭ كۆپ قىسمىنى «سۈيۈقلاندۇرۇلغان پەلسەپىۋى ئى-دىيە»[6] دەپ ئاتىغانلىقىغا قارىساق، چۈشىنەلەيمىز.

شۇنداقتىمۇ، «ئىدىيە تارىخى» ئۇسۇلى يەنىلا تەتقىقاتچىلارنىڭ قارشى ئېلىشىغا ئېرىشىپ كەلدى. بۇ يالغۇز پەلسەپە تارىخىنى چوڭ-قۇر چۈشىنىشنىڭ، ئۇلارنىڭ ئەدەبىياتنى ۋاستىلىك ھالدا تېخىمۇ ياخشى چۈشىنىشىگە ياردەم بېرىدىغانلىقى سەۋەبىدىنلا ئەمەس، بەلكى يەنە لاۋجوينىڭ ئۇسۇلىنىڭ نۇرغۇن ئىدىيە تارىخچىلىرىنىڭ زىيادە ئەقلىيچىلىكى ئەكسىچە رولغا ئىگە بولغانلىقى ئۈچۈندۇر. بۇ ئۇسۇل ئىدىيە ياكى ھېچبولمىغاندا ئوخشاش بولمىغان ئىدىيە سىستېمىسە-نىڭ تاللىنىشىنىڭ ھەمىشە پەرەز ئارقىلىق بەلگىلىنىدىغانلىقىنى، ئازدۇر - كۆپتۇر ئاڭسىز ھالدىكى مەنىۋى ئادەتلەر تەرىپىدىن بەلگە-لىنىدىغانلىقىنى، كىشىلەرنىڭ ئىدىيەنى قوبۇل قىلىش جەريانىدا ھەر خىل مېتافىزىكىلىق ئازاب - ئوقۇبەتنى سەزگۈرلۈك بىلەن ھېس قىلىش دەرىجىسىنىڭ ئوخشىمايدىغانلىقىنى، ئىدىيەنىڭ ھە-مىشە بىر قىسىم ئاچقۇچلۇق سۆز - ئىبارىلەر بىلەن ئىپادىلىنىدە-

غانلىقىنى، شۇڭا، چوقۇم سېمانتىكا نۇقتىسىدا تۈرۈپ تەتقىق قە-لىشنىڭ زۆرۈرلۈكىنى ئېتىراپ قىلىدۇ. لېيو سىپىتزېر (Leo spitzer) نۇرغۇن تەرەپلەردىن لاۋجوينىڭ «ئىدىيە تارىخى»ئۇسۇلىغا قو-شۇلمايدۇ. لېكىن ئۇ milieu، ambiance، stimmung[7] دېگەندەك سۆز-لەرنىڭ مەنىسى ھەم ئۇلار تارىختا قوزغىغان باغلانما تەسەۋۋۇر ۋە چىگىچ مۇناسىۋەتلەرنى تەتقىق قىلغان ۋاقىتىدا، بىزنى ئەقلىيەت تا-رىخى ۋە سېمانتىكا تارىخىنى قانداق بىرلەشتۈرۈپ چۈشىنىش كە-رەكلىكى توغرىسىدا ياخشى مىساللار بىلەن تەمىن ئەتتى.[8] ئەڭ ئا-خىرىدا، لاۋجوي ئۇسۇلىنىڭ كىشىنىڭ دىققىتىنى ئەڭ تارتىدىغان يەنە شۇنداق بىر ئالاھىدىلىكى باركى، ئۇ ئەدەبىيات بىلەن تارىخ تەد-قىقاتىدىكى مىللەت ۋە تىلنىڭ چېگرالىنى ئىنتايىن ئېنىق قىلىپ بۆزۈۋەتكەن.

پەلسەپە تارىخى ۋە ئادەتتىكى ئىدىيە تارىخىدىكى مەلۇم بىلىمنى ئىپادىلىگەن شېئىرىي تېكىستلار باھالىغان ۋە ئىزاھلىغاندا ئۇنىڭ قىممىتى قانداق مۆلچەرلەنسىمۇ چەكتىن ئېشىپ كەتمەيدۇ. بۇنىڭ-دىن باشقا، ئەدەبىيات تارىخى، بولۇپمۇ پاسكال، ئېمېرسون، نىتچېقا-تارلىق يازغۇچىلار توغرىسىدا توختالغاندا، ھەمىشە ئەقلىيەت تارىخ-ىغا چېتىلىدىغان مەسىلىلەردىن ساقلانغىلى بولمايدۇ. ئەگەر، ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخىدا پەقەت ئۆزىدىكى مەسىلىلەرلا سۆزلىنىپ، شۇ دەۋردىكى ئىجادىيەت قەتئىي تىلغا ئېلىنمىسا، ئۇ سېپى ئۆزىدىن ئېستېتىكىلىق ئىدىيە تارىخىنىڭ بىر قىسمىلا بولۇپ قالىدۇ.

شەك - شۇبھىسىزكى، بىز ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ پەلسەپە تارى-خىنى ئەكس ئەتتۈرگەنلىكىنى كۆرۈۋالالايمىز. ئىلزابىت دەۋرىدىكى شېئىرلاردا ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئەپلاتونىزم تولۇپ تۇرىدۇ: سپېنسىر (E.Spencer) ئۆزىنىڭ تۆت پارچە قەسىدىسىدە مادداىلىقتىن يۈكسىلىپ ساماۋى گۈزەللىككە يە-تىشتەك بېيتى ئەپلاتونچە پەلسەپىۋى روھنى تەسۋىرلىگەن. «پەرىزات» ناملىق ئەسەردە، «ئۆلۈم» بىلەن «تەبىئەت» ئوتتۇرىسىدىكى ئىختىلاپ-لىق ھەل قىلىدىغان چاغدا، ئۇ ئېنىقلا مەڭگۈلۈك، ئۆزگەرمەس تەرتىپ تەرەپتە تۇرغان. مارلوۋنىڭ ئەسەرلىرىدىن بىز ئۇنىڭ بىلەن دەۋرداش

ئىتالىيەلىكلەرنىڭ ئاتېئىزملىق ۋە شۇبھىچىلىك تەلىماتلىرىنىڭ ئەكس سادالىرىنى ئاڭلايمىز. شېكسپىرنىڭ ئەسەرلىرىدىكى نۇرغۇن جايلاردىنمۇ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئەپلاتونىزمنى تاپقىلى بولىدۇ. مەسىلەن، «تىرويىلوس ۋە كىروستا» دىكى ئۇلىسسىنىڭ ھېلىقى داڭلىق نۇتقىدىنمۇ ئەپلاتونىزمدىن باشقا يەنە مونتەن ۋە ستوئىزم (قەدىمكى گىرېتسىيەنىڭ بىر پەلسەپىۋى ئېقىمى بولۇپ، ھاياتتا ھەر خىل ئازاب ـ ئوقۇبەت ۋە بەخت ـ سائا-دەتكە ئۇچرىغاندا تەمكىن كەيپىياتنى ساقلاشنى تەشەببۇس قىلىدۇ) پەلسەپىسىنىڭ تەسىرىنى بايقىغىلى بولىدۇ. دوننىنى تەتقىق قىلغان ۋاقتىمىزدا، بىز ئەينى دەۋردىكى يېڭى ئىلىم ـ پەننىڭ ئۇنىڭ تەسىرلىنىش ئېقتىدارىغا كۆرسەتكەن تەسىرىنى كۆرۈش بىلەن بىر ۋاقىتتا، يەنە ئۇنىڭ پوپ ۋە مەدرىسە پەيلاسوپلىرىنى قانچىلىك چوڭقۇر چۈشىنىدىغانلىقىنىمۇ بىلمۇالايمىز. مىلتون ئىلاھشۇناسلىق ۋە ئالەمنىڭ پەيدا بولۇش نەزەريەسى ھەققىدە چوڭقۇر تەتقىقات ئېلىپ بارغان، بەزىلەر ئۇنى «شەرق ئىدىيەسى ۋە شۇ دەۋردىكى روھنىڭ ئۆلىدىغانلىقىغا ئىشىنىدىغان[9] دىنىي مەزھەپلەردىن ئوزۇق ئېلىپ، ماددىچىلىق ۋە ئەپلاتونىزم تەركىبلىرىنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرگەن» دەپىشىدۇ.

دىرايدىن (Dryaen) مۇ پەلسەپىۋى شېئىرلارنى يازغان، ئۇ شېئىرلار شۇ دەۋردىكى ئىلاھشۇناسلىق ساھەسى بىلەن سىياسىي ساھەنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىنتايىن ئېنىق ئىپادىلەنگەن. سۈننىبىرن بىلەن خاردى (T.Hardy) شۇ دەۋردىكى چۈشكۈن ئاتېئىزمچە ئىدىيەنىڭ ئەكس ئەتتۈرگەن، خوپكىنس (G.M.Hopkins) بولسا سىكوتسىنىڭ ئۆزىگە بولغان تەسىرىنى نامايان قىلغان. گېئورگى ئېلىيوت (Eliot. G) فېيېرباخ (L.Feuerbach) بىلەن سېتراۋۇسنىڭ (D.F.Strauss) ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلغان، بىرناد شاۋ (G.B.Shaw) بولسا بۇتلېر (S.Butler) بىلەن نىتچېنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇغان. كۆپلىگەن ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى فىرېئۇد نەزەريەسىنى ۋە ئۇنىڭغا دائىر ئەسەرلەرنى ئوقۇغان. جويىس فىرېئۇد بىلەن يۈزمۇ يۈز كۆرۈشمىگەن بولسىمۇ، ئۇنىڭ ۋاستىسى ئارقىلىق گېرمانىيە پەلسەپىسى ۋە يېڭى ئەپلاتونىزمنىڭ نۇرغۇن قاراشلىرى ئەنگلىيە شېئىرىيىتىگە ئەنئەنىسىگە قايتىدىن كىرگەن. گەرچە، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئاز ئۇچرىغان بولسىمۇ. ۋوردىسۋورسنىڭ شېئىرلىرىدىنمۇ كانتنىڭ تەسىرىنى بايقاشقا بولىدۇ، بەزىلەر ئۇنى پسىخولوگ خارتلي (D.Hartley) نىڭ ئامراق ئوقۇغۇچىسى دەپ قارايدۇ. شىللي ئەڭ دەسلەپتە، 18 ـ ئەسىردىكى فرانسىيە پەيلاسوپى ۋە ئۇنىڭ ئەنگلىيەلىك شاگىرتى گودۋىننىڭ (W.godwin) تەسىرىگە ئۇچرىغان. كېيىنچە بولسا سىپىنوزا، بېركېلي ۋە ئەپلاتونىڭ ئىدىيەسىنى بىرلەشتۈرۈپ قوبۇل قىلغان.

ۋېكتورىيە دەۋرىدىكى ئىلىم ـ پەن بىلەن دىن ئوتتۇرىسىدىكى تالاش ـ تارتىشلار تېننىيسون (A.L.Tennyson) بىلەن بىروۋنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىنتايىن ئېنىق ئىپادىلەنگەن. سۈننىبىرن بىلەن خاردى (T.Hardy) شۇ دەۋردىكى چۈشكۈن ئاتېئىزمچە ئىدىيەنىڭ ئەكس ئەتتۈرگەن، خوپكىنس (G.M.Hopkins) بولسا سىكوتسىنىڭ ئۆزىگە بولغان تەسىرىنى نامايان قىلغان. گېئورگى ئېلىيوت (Eliot. G) فېيېرباخ (L.Feuerbach) بىلەن سېتراۋۇسنىڭ (D.F.Strauss) ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلغان، بىرناد شاۋ (G.B.Shaw) بولسا بۇتلېر (S.Butler) بىلەن نىتچېنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇغان. كۆپلىگەن ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى فىرېئۇد نەزەريەسىنى ۋە ئۇنىڭغا دائىر ئەسەرلەرنى ئوقۇغان. جويىس فىرېئۇد بىلەن يۈزمۇ يۈز كۆرۈشمىگەن بولسىمۇ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئاز ئۇچرىغان. گەرچە، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئاز ئۇچرىغان بولسىمۇ. ۋوردىسۋورسنىڭ شېئىرلىرىدىنمۇ كانتنىڭ تەسىرىنى بايقاشقا بولىدۇ، بەزىلەر ئۇنى پسىخولوگ خارتلي (D.Hartley) نىڭ ئامراق ئوقۇغۇچىسى دەپ قارايدۇ. شىللي ئەڭ دەسلەپتە، 18 ـ ئەسىردىكى فرانسىيە پەيلاسوپى ۋە ئۇنىڭ ئەنگلىيەلىك شاگىرتى گودۋىننىڭ (W.godwin) تەسىرىگە ئۇچرىغان. كېيىنچە بولسا سىپىنوزا، بېركېلي ۋە ئەپلاتونىڭ ئىدىيەسىنى بىرلەشتۈرۈپ قوبۇل قىلغان.

ۋېكتورىيە دەۋرىدىكى ئىلىم ـ پەن بىلەن دىن ئوتتۇرىسىدىكى تالاش ـ تارتىشلار تېننىيسون (A.L.Tennyson) بىلەن بىروۋنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىنتايىن ئېنىق ئىپادىلەنگەن. سۈننىبىرن بىلەن خاردى (T.Hardy) شۇ دەۋردىكى چۈشكۈن ئاتېئىزمچە ئىدىيەنىڭ ئەكس ئەتتۈرگەن، خوپكىنس (G.M.Hopkins) بولسا سىكوتسىنىڭ ئۆزىگە بولغان تەسىرىنى نامايان قىلغان. گېئورگى ئېلىيوت (Eliot. G) فېيېرباخ (L.Feuerbach) بىلەن سېتراۋۇسنىڭ (D.F.Strauss) ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلغان، بىرناد شاۋ (G.B.Shaw) بولسا بۇتلېر (S.Butler) بىلەن نىتچېنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇغان. كۆپلىگەن ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى فىرېئۇد نەزەريەسىنى ۋە ئۇنىڭغا دائىر ئەسەرلەرنى ئوقۇغان. جويىس فىرېئۇد بىلەن يۈزمۇ يۈز كۆرۈشمىگەن بولسىمۇ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئاز ئۇچرىغان بولسىمۇ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئاز ئۇچرىغان. گەرچە، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئاز ئۇچرىغان بولسىمۇ. ۋوردىسۋورسنىڭ شېئىرلىرىدىنمۇ كانتنىڭ تەسىرىنى بايقاشقا بولىدۇ، بەزىلەر ئۇنى پسىخولوگ خارتلي (D.Hartley) نىڭ ئامراق ئوقۇغۇچىسى دەپ قارايدۇ. شىللي ئەڭ دەسلەپتە، 18 ـ ئەسىردىكى فرانسىيە پەيلاسوپى ۋە ئۇنىڭ ئەنگلىيەلىك شاگىرتى گودۋىننىڭ (W.godwin) تەسىرىگە ئۇچرىغان. كېيىنچە بولسا سىپىنوزا، بېركېلي ۋە ئەپلاتونىڭ ئىدىيەسىنى بىرلەشتۈرۈپ قوبۇل قىلغان.

ئاكۇيناللار (Thomas Aquinas) بىلەنمۇ پىششىق تونۇشقان. يېتىزنىڭ ئەسەرلىرىگە بولسا تىيوئىزم، مىستىكىزم ھەتتا بېركېلىنىڭ پەل-سەپە ئىدىيەسى سىڭىپ كەتكەن.

باشقا مىللەتلەرنىڭ ئەدەبىياتىدا، بۇ تۈردىكى مەسىلىلەرگە نىسبەتەن ئېلىپ بېرىلغان تەتقىقاتلار تېخىمۇ مول بولۇشى مۇمكىن. دانتېنىڭ ئىلاھشۇناسلىقى توغرىسىدا سانسىزلىغان چۈشەندۈرۈشلەر بار. فىرانسىيەدە، گىلسون (E.Gilson) ئۆزىنىڭ ئوتتۇرا ئەسىر پەلسەپىسى توغرىسىدىكى بىلىملىرىدىن پايدىلىنىپ، رابىلەي (F.Rabelais) بىلەن پاسكالنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئايرىم بۆلەكلەرنى چۈشەندۈرگەن.[10] ھازارد (P.Hazard) 17 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرىدا يازغان «ياۋروپانىڭ ئاڭ كىرىزىسى» ناملىق ئەسىرىدە، مەرىپەتچىلىك ئىدىيەسىنىڭ پۈتكۈل ياۋروپادا قانداق تىكلەنگەنلىكىنى تەتقىق قىلغان.[11] گېرمانىيەدە، نۇرغۇن كىشىلەر كانتنىڭ شىللېرغا كۆرسەتكەن تەسىرى، گىيوتېنىڭ پىلوتىن (Plotinus) ۋە سپىنوزا (B.Spinoza) لار بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى، كانتنىڭ فون كىلايست (H.von.kleist) قا بولغان تەسىرى، گېبگىلنىڭ ھىببىل (F.Hebbel) غا كۆرسەتكەن تەسىرى قاتارلىق تېمىلارنى تەتقىق قىلدى. دېمىسىمۇ، گېرمانىيە پەلسەپىسى بىلەن گېرمانىيە ئەدەبىياتى ئوتتۇرىسىدىكى ھەمكارلىق ئىنتايىن زىچ بولۇپ كەلگەن، بولۇپمۇ رومانتىزم دەۋرىدە فىچت (J.G.Fichte)، شىللىڭ ۋە گېبگىللار شائىرلار بىلەن دائىم ھەمسۆھبەتتە بولۇپ تۇرغان. بۇنىڭدىن ئۇلارنىڭ مۇناسىۋىتىنىڭ يېقىنلىقىنى، بىر ـ بىرىگە بولغان تەسىرىنىڭ چوڭقۇرلۇقىنى تەبىئىيلا بىلىۋالغىلى بولىدۇ. ھەتتا ھولدېلىن (F.Holderlin) دەك نوقۇل شائىرلارمۇ ئونتولوگىيە ۋە مېتافىزىكىلىق مەسىلىلەر ئۈستىدە سىستېمىلىق تەپەككۇر قىلىشنى ئۆزىنىڭ باش تارتىپ بولمايدىغان مەسئۇلىيىتى دەپ قارىغان. دېمەك، باشقىلارغا تېخىمۇ گەپ كەتمەيدۇ. رۇسىيەدە دوستويېۋىسكىي بىلەن تولستوي كىشىلەر تەرىپىدىن پەيلاسوپ ۋە دىنىي مۇتەپەككۇر دەپ قارالغان، ھەتتا پۈشكىنمۇ تېگىشلىك پەيلاسوپ ئىدى.

گە يەتكىلى بولمايدىغان بىر خىل ئەقىل ـ پاراسەت ئىگىسى دەپ قارالغان.[9] سىمۇولىزم ھەرىكىتى دەۋرىدە، رۇسىيەدە «مېتافىزىكىچى ئوبزورچىلار» ئېقىمى بىر مەزگىل گۈللەنگەن. ئۇلار ئۆزىگە خاس پەلسەپىۋى مەۋقەدىن چىقىپ تۇرۇپ، ئەدەبىياتنى چۈشەندۈرگەن. روزانوف (V,Rozanov)، مىرىكوۋىسكىي (D.Merezhkovsky)، شىستوف (L.Shestov)، بېردىيايېف (N.Berdyaev)، ئىۋانوف (V.Ivanov) قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى دوستويېۋىسكىي ۋە ئۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك ماقالىلەرنى يازغان.[10] بەزى ۋاقىتتا ئۇنى ئۆزلىرىنىڭ قاراشلىرىنى تەشۋىق قىلىدىغان ماتېرىيال قىلسا، بەزى ۋاقىتتا ئۇنى بىر سىستېما قىلىپ كۆرسەتكەن. ئارىلىقتا ئۇنى يەنە بىر تىراگېدىيەلىك يازغۇچى، دەپمۇ ئاتىغان.

بۇ خىل تەتقىقاتلار ئاياغلاشقاندا ياكى باشلانغان ۋاقىتتا، بەزى مەسىلىلەر چوقۇم ئوتتۇرىغا قويۇلماي قالمايدۇ، يەنە كېلىپ بۇ مەسىلىلەرنىڭ ھەممىسىگە ۋاقىتىدا جاۋاب بېرىپ بولغىلىمۇ بولمايدۇ. پەيلاسوپلارنىڭ ئىدىيەسى شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدە قوزغىغان تەسىرنى قانداق دەرىجىگە يەتكەندە ئاندىن بىر يازغۇچىنىڭ قارىشى دېيىشكە بولىدۇ، بولۇپمۇ شېكسپىرەك دراماتورگنىڭ شائىرلار بىلەن باشقا يازغۇچىلارنىڭ پەلسەپىۋى قاراشلىرى زادى قايسى دەرىجىدە ئېنىق ۋە سىستېمىلاشقان بولىدۇ؟ ئەگەر بۇرۇنقى دەۋردىكى بىر يازغۇچىنىڭ ئۆز ئالدىغا بىر پەلسەپىۋى قارىشى بار دەپ پەرەز قىلساق، ھەتتا ئۇنىڭغا ئىھتىياجلىق ئىكەنلىكىمىزنى ھېس قىلساق، ياكى مۇشۇ خىل شەخسىي قاراشنى ئىلھاملاندۇرىدىغان ئەندىزىدە ۋە ئۇنىڭغا قىزىقىدىغان كىشىلەرنىڭ ئارىسىدا ياشاۋاتقان بولساق، ئەجەبا بۇ دائىم سادىر قىلىدىغان ئىنتايىن چوڭ دەۋر خاتالىقى ئەمەسمۇ؟ ئەدەبىيات تارىخچىلىرى دائىم يازغۇچىلارنىڭ (بولۇپمۇ يېقىنقى زامان يازغۇچىلىرىنى) پەلسەپىۋى ئېتىقادىنىڭ بىردەكلىكىنى، ئېنىقلىقىنى ۋە دائىرىسىنى بەك يۇقىرى مۆلچەرلەۋېتىدۇ ئەمەسمۇ؟

بىز بەزى يازغۇچىلارنى ئىنتايىن يۇقىرى ئۆزلۈك ئېڭى بار، ھەتتا ئايرىم ئەھۋالدا ئۇلار پىكىر قىلىش جەھەتلەردە پەيلاسوپلاردىن قېلىشمايدۇ، ئۇلارنىڭ يازغان شېئىرلىرىنى «پەلسەپىۋى شېئىرلار»

دەپ ئاتاشقا بولىدۇ، دەپ قارىغىنىمىز بىلەنمۇ يەنىلا مۇنداق بىر مە-
سىلىنى ئوتتۇرىغا قويماي تۇرالمايمىز: ئەجەبا بىر پارچە شېئىردا
پەلسەپىۋىلىك قانچە كۆپ بولسا بۇ شېئىر شۇنچە ياخشى ھېسابلا-
نامدۇ؟ شېئىرلارنىڭ ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن پەلسەپىۋى قىممەتنىڭ
چوڭ ـ كىچىكلىكى بىلەن شېئىرنىڭ ياخشى ياكى ناچارلىقىغا ھۆ-
كۈم قىلساق بولامدۇ؟ ياكى ئۇ ئۆزى قوبۇل قىلغان پەلسەپىدە ئىپادە-
لەنگەن قاراشنىڭ چوڭقۇرلۇق دەرىجىسىگە قاراپ ئۇنىڭ قىممىتىگە
ھۆكۈم قىلساق بولامدۇ؟ ئەجەبا پەلسەپىۋى ئىجادىيلىق ئۆلچىمىگە
ياكى ئۇنىڭ ئەنئەنىۋى ئىدىيەلەرنى ئۆزگەرتىش دەرىجىسىگە قاراپ
تۇرۇپ شېئىرغا ھۆكۈم قىلامدۇق؟ ئېلىيوت شېكېسپىيىرگە قارىغاندا
دانىتنى بەكرەك ياخشى كۆرگەن. چۈنكى ئۇ دانتىنىڭ پەلسەپىسى
شېكېسپىيىرنىڭكىگە قارىغاندا مۇكەممەلرەك دەپ قارىغان. گېرمانىيە-
لىك گىلوكنېر (H.Glockner) ئىسىملىك بىر پەيلاسوپ ئىلگىرى-
«شېئىر بىلەن پەلسەپىنى ئايرىۋېتىشتەك ئەھۋال ھېچقانداق ئەسەردە
دانتىنىڭ ئەسەرلىرىدىكىدەك روشەن ئىپادىلىنىپ باققان ئەمەس.
چۈنكى دانتى ئاللىبۇرۇن تامامىلىنىپ بولغان بىر خىل پەلسەپە
سىستېمىسىنى قىلچە ئۆزگەرتمەستىن ئۆز پېتى كۆچۈرۈپ قويغان»
دېگەن.[14] تارىختا شېئىر بىلەن پەلسەپە ھەقىقەتەن ھەمكارلاشقان، لې-
كىن بۇ خىل ھەمكارلىقنى ھەم شائىر ھەم مۇتەپەككۇرلاردىنلا ئىزدەپ
تاپقىلى بولىدۇ. خۇددى گىرېك پەيلاسوپى سوقراتتىن بۇرۇنقى ئىم-
پېدوكلىس (Empedocles)، ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنى-
شى دەۋرىدىكى فىچىنو (M.Ficino) ۋە بىرۇنولار دەل بۇنىڭ مىسالى.
فىچىنو بىلەن بىرۇنو ھەم شېئىر يازغان، ھەم پەلسەپىۋى ئەسەرلە-
نى يەنى پەلسەپىۋى شېئىر ۋە شېئىرىي پەلسەپىلەرنى يازغان. كې-
يىنكى دەۋرلەردە گىيوتىمۇ شۇنداق قىلدى، ئۇ ھەم شائىر ھەم پارا-
سىتى ئۇرغۇپ تۇرغان پەيلاسوپ.

بىراق، مۇشۇنداق پەلسەپىۋى ئۆلچەملەر ئەدەبىي ئوبزورنىڭ ئۆل-
چىمىمۇ؟ ئالېكساندىر پوپنىڭ «ئادەم توغرىسىدا» دېگەن ئەسىرىنى
ئىنچىكىلەپ تەكشۈرسەك، ئۇنىڭ باشتىن ـ ئاياغ بىر دەك مۇرەسسە-
چىلىك بىلەن تولغانلىقىنى تولۇق پاكىتى بىلەن كۆرەلەيمىز، لېكىن

ئومۇمىي گەۋدىسىدىن قارىغاندا بىر قەۋەت سىرلىق ھەم ئوزۇق
رەڭدارلىق بىلەن قاپلانغانلىقى ئۈچۈنلا ئەيىبلەشكە ئۇچرىسا بولا-
مدۇ؟ شىللېينىڭ بەزى ۋاقىتلاردا گودۇنىنىڭ ئىپتىدائىي ماددىيچە-
لىقتىن ئەپلاتونچە غايىچىلىككە تەرەققىي قىلغىنىدەك ئەمەلىيەت
ئۇنى بىرقەدەر ياخشى شائىر ياكى ناچارراق شائىر قىلىپ قويغانمۇ؟
بىر خىل تەسىرات شۇكى، شىللېينىڭ شېئىرلىرى غۇۋا، زېرىكىش-
لىك، ئاددىي. بۇ قارىماققا يېڭى بىر ئەۋلاد ئوقۇرمەنلەرنىڭ تەجرە-
بىسىنى ئىپادىلەپ بەرگەن. ئەجەبا ئۇنىڭ پەلسەپىسىنىڭ ئەينى
ۋاقىتتىكى ئەھمىيىتىنى ياكى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئۇ ياكى بۇ بۆ-
لىكىنىڭ مەنىسىز ئەمەسلىكىنى چۈشەندۈرۈپ، شۇ دەۋر ئىلىم ـ پە-
نى ياكى ساختا ئىلىم ـ پېنىنىڭ ئۇقۇملىرىدىن بېشارەت بەرسەك، بۇ
خىل تەسىراتنىڭ خاتالىقىنى ئىسپاتلىغىلى بولامدۇ؟[15] شەك ـ شۈبـ
ھىسىزكى، بۇ خىلدىكى بارلىق ھۆكۈملەرنىڭ ئۆلچىمى خاتا چۈشـ
ىنىشلەر سەۋەبىدىن، يەنى ھەممىسى سەنئەت بىلەن پەلسەپىنىڭ رو-
لىنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىپ، ئىدىيەنىڭ ئەدەبىياتقا كىرىشتىكى توغرا
ئۇسۇلىنى چۈشەنمىگەنلىكتىن شەكىللەنگەن.

گېرمانىيەدە ئوتتۇرىغا چىققان بەزى ئۇسۇللاردا پەلسەپىۋى مە-
ئودنى زىيادە ئەقلىيەلەشتۇرۇۋېتىشكە قارشى تۇرۇش پىكرى بايان
قىلىنغان. ئۇنگىر (R.Unger) (دىلتېينىڭ ئىدىيەسى ئارقىلىق)
ئىلگىرى ئاللىبۇرۇن شەكىللىنىپ بولغان ھەم ئۇزاقتىن بىرى
ئىشلىتىلىپ كېلىۋاتقان بىر خىل ئۇسۇلنى كۆچەپ ئاقلىغان، گەر-
چە ئۇ بۇ ئۇسۇل توغرىسىدا ئەزەلدىن سىستېمىلىق تەتقىقات يۈرگۈ-
زۈپ باقمىغان بولسىمۇ.[16] لېكىن ئۇ ئىنتايىن ئېنىق ھالدا مۇنداق
دېگەن: ئەدەبىيات پەلسەپىۋى بىلىملەرنى فورمىغا ئايلاندۇرۇپلا ئىماگ
ۋە مىسرالارغا سىغدۇرۇپ كىرگۈزۈۋېتىش ئەمەس، بەلكى تۇرمۇشقا
بولغان ئادەتتىكى پوزىتسىيەلەرنىڭ ئىپادىلىنىشى. شائىرلار كۆپىنـ
چە ھاللاردا ناھايىتى سىستېمىلىق جاۋاب بېرىدىغان مەسىلىلەر دەل
پەلسەپىۋى مەسىلىلەردۇر. لېكىن شېئىرنىڭ جاۋاب بېرىش شەكلى
دەۋر ۋە مۇھىتنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئەگىشىپ ئوخشاش بولمايدۇ. بۇ
خىل قاراش ئېنىقلا توغرا. ئۇنگىر بۇ مەسىلىلەرنى خالىغانچە تۆۋەن-

دىكىدەك تۇرلەرگە ئايرىغان: تەقدىر مەسلىسى، بۇ ئەركىنلىك بىلەن مۇقەررەرلىكىنىڭ، روھ ۋە تەبىئەتنىڭ مۇناسىۋىتىگە قارىتىلغان؛ دې- نىي «مەسىلىلەر»، بۇ ئىيسا ھەققىدىكى چۈشەندۈرۈشلەر، گۇناھ ۋە روھنى قۇتقۇزۇشقا بولغان پوزىتسىيەنى ئۆز ئىچىگە ئالغان؛ تەبىئەت مەسلىسى، بۇ تەبىئەتكە بولغان تۇرلۇك ھېسسىيات مەسىلىلىرىنى، شۇنداقلا ئەپسانە ۋە پېرىخونلۇق تۇرىدىكى مەسىلىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئۇنگىر باشقا بىر گورۇپپا مەسىلىلەرنى ئادەم مەسلىسى دەپ ئاتىغان، ئۇ ئادەم ئۇقۇمى، ئادەم بىلەن ئۆلۈمنىڭ مۇناسىۋىتى، ئا- دەملەرنىڭ مۇھەببەت قاراشلىرى قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان؛ ئەڭ ئاخىردىكىسى جەمئىيەت، ئائىلە ۋە دۆلەت مەسلىسى بولغان. تەتقىقاتچىلار يازغۇچىلار بىلەن مۇشۇ خىل مەسىلىلەرنىڭ مۇناسىۋە- تى ئارقىلىق ئۇلارنىڭ پوزىتسىيەسىنى تەتقىق قىلغان، ھەمدە مەلۇم ئەھۋالدا پەرەز قىلىنغان ئىچكى يىپ ئۇچلىرىنىڭ تەرەققىياتىغا ئا- ساسلىنىپ تۇرۇپ، بۇ مەسىلىلەرنىڭ تارىخىنى تەتقىق قىلغان. رە- ھىم (W.Rehm) كاتتا بىر ئەسەر يېزىپ، گېرمانىيە شېئىرلىرىدە- كى ئۆلۈمنى مۇھاكىمە قىلغان، كىلۇكھولن (P.Kluckhohn) نىڭ ئەسەرلىرىدە بولسا 18 ـ ئەسىر ۋە رومانتىزم دەۋرىدىكى مۇھەببەت قارىشى بايان قىلىنغان.

باشقا تىللاردا يېزىلغانلىرىمۇ بار.[9] ماربىئو پىراز (M.Praz) نىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى» ناملىق ئەسىرىنى جىنس بىلەن ئۆلۈم تەتقىق قىلىنغان مەخسۇس ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ. بۇ نۇقتىنى ئۇنىڭ ئىتا- لىيانچە نەشرىدىكى «رومانتىزملىق ئەدەبىياتتىكى ھاۋايى ـ ھەۋەس، ئۆلۈم ۋە ئالۋاستى» دېگەن كىتاب نامىدىن تېخىمۇ ئېنىق كۆرۈۋالـ- غىلى بولىدۇ.[10] لۇۋىس (G.S.Lewis) نىڭ «مۇھەببەت مەسىلىلە- رى»مەسەل تارىخىنى تەتقىق قىلىدىغان كىتاب بولۇپلا قالماستىن، ئۇنىڭدا يەنە تارىختىكى كىشىلەرنىڭ مۇھەببەت ۋە نىكاھقا بولغان پوزىتسىيەسىنىڭ ئۆزگىرىش ئەھۋالى خېلى تەپسىلىي بايان قىلىـ- غان. سپېنسىر (T.Spencer) «ئۆلۈم ۋە ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىرا- گېدىيە» دېگەن ئەسىرىنىڭ مۇقەددىمىسىدە، ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئۆ- لۈم چۈشەنچىسىگە نەزەر سېلىش بىلەن بىر ۋاقىتتا، ئۇنى ئەدەبـ-

يات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئۆلۈم قارىشى بىلەن سېلىشتۇرغان.[9] بۇ يەردە مۇنداق بىر مىسالنى ئېلىپ ئۆتەيلى: ئو- تتۇرا ئەسىردىكى كىشىلەر تۇيۇقسىز ئۆلۈمدىن ئىنتايىن قورقاتتى، چۈنكى بۇ خىل ئۆلۈم كىشىگە تەييارلىق قىلىش ۋە پۈشايمان قىلىش پۇرسىتى بەرمەيدۇ. لېكىن مونتايگىننىڭ ئۆشتۇمتۇت ئۆلۈش ئەڭ ياخشى ئۆلۈم دەپ قاراشقا باشلىغانلىقىدىن، ئۇنىڭ «ئۆلۈش قايتا تە- رىلىش ئۈچۈندۇر» دەيدىغان خىرىستىيانچە قاراشتىن پۈتۈنلەي ۋاز كەچكەنلىكىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. فىرچىلد (H.N.Fairchild) شائىرلارنى دىنىي ھېسسىياتنىڭ كۈچلۈكلۈك دەرىجىسىگە ئاساس- لىنىپ تۇرلەرگە ئايرىغان ھەم 18 ~ 19 ـ ئەسىرلەردىكى دىنىي ئە- دەبىيۋاتنى ئۈستىدە ئىزدەنگەن.[9] فىرانسىيەدە، بىرىموند (A.H.Bremond) «17 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيە دىنىي ئەدەبىيە تارى- خى» دېگەن ئەسىردە، ئەدەبىياتتىن زور مىقدارداً ماتېرىيال ئالغان. ماگلىنىد (A.Monglond) بىلەن تىراھارد (P.Trahard) فىرانسىيە ئىنقىلابچىلىرىدىكى سىنتىمېنتالىزم شۇنداقلا تەبىئەتكە بولغان ئاۋۇالقى رومانتىزملىق كەيپىيات ۋە قىزغىشقا قارىتا ئىنتايىن چوڭقۇر ھەم ئەتراپلىق تەتقىقات ئېلىپ بارغان.[9]

ئەگەر ئۇنگىرنىڭ ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىلىرىنى بىر ـ بىرلەپ تەكشۈرسە، كىشىلەر شۇنى كۆرۈۋالالايدۇكى، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بىر قىسىم مەسىلىلەر ئېنىقلا پەلسەپە ۋە ئىدىيە مەسىلىلىرىدۇر. فىلىپ سىر سىدنىينىڭ (P.Sir Sidney) گېپى بويىچە ئېيتقاندا، شائىرلار بۇ مەسىلىلەرنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدىغان ئاممىباب پەيلاسوپلار- دىنلا ئىبارەت، خالاس. ئۇنىڭدىن باشقا بىر قىسىم مەسىلىلەرنى ئى- دىيە ۋە پەلسەپە مەسىلىلىرى دەپ كەتكىلى بولمايدۇ، ئەكسىچە ئۇلار ھېسسىيات ۋە كەيپىيات تارىخى كاتېگورىيەسىنىڭ دائىرىسىگە تەۋە بولۇشى كېرەك. بەزىدە ئىدىيە مەسىلىسى بىلەن ھېسسىيات مەسـ- لىسى ئۆزئارا كىرىشىپ كېتىدۇ. ئادەمنىڭ تەبىئەتكە تۇتقان پوزىتـ- سىيەسى ھەم ئالەم قارىشى بىلەن دىنىي ئىدىيەنىڭ تەسىرىگە ئۇچرايدۇ، ھەم ئېستېتىكىلىق مۇلاھىزىلەرنىڭ، ئەدەبىياتتىكى دائىملىق ئادەتلەرنىڭ تەسىرىگە بۇزاستە ئۇچرايدۇ، ھەتتا، كۆزىتىش

ئۇسۇلىدىكى فىزىيولوگىيەلىك ئۆزگىرىشنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىشىمۇ مۇمكىن.[1] تەبىئەت مەنزىرىلىرىدىن تەسىرلىنىش، سايياھەتچى، رەسسام، باغچا لايىھىلىگۈچى قاتارلىقلاردا مۇقەررەر مۇھىم رول ئويناي-دۇ. لېكىن مىلتون ياكى تومسۇن قاتارلىق نۇرغۇن شائىرلار ۋە چاتېئوبرىيان (F.-R.chateaubriand)، روسكىن (J.Ruskin) قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ قەلىمى ئاستىدا پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان ئۆزگىرىش-لەرنى ھاسىل قىلىدۇ.

بىر خىل ھېسسىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىش ئاسان ئىش ئەمەس، چۈنكى ھېسسىيات دېگەن بۇ نەرسىنى تۇتقىلى بولمايدۇ، يەنە كېلىپ ئۇ ھەممىگە ئورتاق بولىدۇ. گېرمانىيەلىكلەر ئىنسانلارنىڭ ھېسسىياتىدىكى ئۆزگىرىشلەرنى بەكلا كۆپتۈرۈۋەتكەن ھەم بۇ ھېسسىياتلارنىڭ تەرەققىياتىغا رەتلىكلىكىدىن كىشىنى گۇمانلاندۇرغۇدەك بىر سىستېمىنى تۇرغۇزۇپ بەرگەن. ھالبۇكى، ئىنسانلارنىڭ ھېسسىياتى ھەقىقەتەن ئۆزگىرىۋاتىدۇ، ئەڭ تۆۋەن چەكتىمۇ ئۇنىڭ ئۆزىنىڭ ئادەت ۋە يوسۇنلىرى بولىدۇ. بالزاك ھۆلۈت ئەپەندىنىڭ مۇھەببەتكە تۇتقان ئۇيناشقاندەك پوزىتسىيەسىنى چۆرىدىگەن ھالدا تېپىك 18 - ئەسىرگە خاس بولغان پوزىتسىيەنى بايان قىلىش بىلەن بىر ۋاقىتتا، قايتا تىرىلگەن خانىدانلىق دەۋرىدىكى يېڭى روھقا ئىگە بولغان ئاجىز قىز - ئاياللارنىڭ ۋە «خەير - ساخاۋەت جەمئىيىتىنىڭ ئايال ئەزالىرى»نىڭ ۋەكىلى بولغان مارىنى خانىمنىڭ مۇھەببەتكە بولغان پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان پوزىتسىيەسىنى ئىپادىلەپ بەرگەن.[2] ئەدەبىيات تارىخىدا 18 - ئەسىردىكى ئوقۇرمەنلەر ۋە يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسىلا كۆز يېشى قىلىپ يۇرۇشى كۆپ كۆزگە كۆرۈنىدىغان ئىش بولدى. گېللىرت (J.F.Gellert) گېرمانىيەدىكى خېلى ئەقىللىك ۋە ئىجتىمائىي ئورنى بار شائىر، ئۇ بىر پارچە خېتىدە[3] ماختىنىپ مۇنداق يازىدۇ: «گىراندىسون ۋە كىلىمتېينىنىڭ ئايرىلىپ كەتكەنلىكىگە ھېسداشلىق ياشلىرىم تۆكۈلۈپ قول ياغلىقىم، كىتابىم، ئۇستىلىم ھەتتا يەرنىمۇ ھۆل قىلىۋەتكەندىلا، ئاندىن ئازابلىرىم سەل پەسەيگەندەك بولدى.» ھەتتا باغرى تاشلىقتا داڭقى چىققان دوكتور جونسۇنمۇ قايغۇروش ۋە ئېچىنىش كەيپىياتىدا ياش تۆككەن، دەۋرى-

مىزدىكى يازغۇچىلار ياكى ئەقلىيەت ئېقىمىدىكى يازغۇچىلار بىلەن سېلىشتۇرغاندا، ئۇ ئۆزىنى پەقەتلا تۇتۇۋالالمىغان.[4]

ئايرىم يازغۇچىلار تەتقىقاتىدا، ئۇنگىرنىڭ ئەقلىيلىكى ئانچە كۈچلۈك بولمىغان قاراشلىرىنىڭمۇ ئەۋزەللىكى بار، چۈنكى ئۇنىڭ ئېرىشىمەكچى بولغىنى ئانچە ئېنىق ۋە ئاشكارا بولمىغان بىر خىل پوزىتسىيە ۋە ئىدىيە. شۇڭا، ئۇ يۇزلەنگەن خەتەر ئازراق بولۇپ، مەلۇم بىر سەنئەت ئەسىرىنىڭ مەزمۇنىنى پارچىلىۋەتمەيدۇ ھەم ئۇنى نوقۇل بايانات ۋە فورمۇلا دەرىجىسىگە چۈشۈرۈۋەتمەيدۇ.

بۇ خىل ئىدىيە، ھېسسىياتلار توغرىسىدىكى تەتقىقاتلار گېرمانىيەدىكى بىر قىسىم پەيلاسوپلارنىڭ ئۇلارنى بىر قانچە تۈرلۈك دۇنيا قاراشقا بۆلۈپ بېقىش ئېھتىماللىقىنى ئىلگىرى سۈرگەن. «دۇنيا قاراش» كەڭ قوللىنىلىدىغان بىر خىل ئاتالغۇ، ئۇ پەلسەپىۋى ئىدىيە بىلەن ھېسسىيات پوزىتسىيەسىدىن ئىبارەت ئىككى تەرەپنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇ تەتقىقاتتا، ئەڭ داڭلىق بولغىنى دىلتېي بولۇپ، ئۇ ئەدەبىيات تارىخىنى تەتقىق قىلىش جەريانىدا، ئىدىيە بىلەن تەجرىبىنىڭ ئوخشىمايدىغانلىقىنى ئىزچىل تەكىتلەپ كەلدى. ئۇ ئىدىيە تارىخىدا مۇنداق ئۈچ خىل ئاساسىي تۈرنىڭ بار ئىكەنلىكىنى بايقىغان.[5] ئۇلار: دېموكرىت (Democritus)، لۇكرېتسىن باشلانغان، ھوببس (T.Hobbes) نى ئۆز ئىچىگە ئالغان فرانسىيە قامۇسچىلار ئېقىمى، ھازىرقى زامان ماتېرىيالىزمچىلىرى ۋە دەللىزمچىلەر (پوستىتۇزمچىلەر) نى ئۆز ئىچىگە ئالغان دەللىزم (پوستىتۇزم)؛ ھېراكلىت (Heraclitus)، سپىنوزا، لىبنىز، شىللىڭ، گېگىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئوبېيكتىپ ئىدىيالىزمچىلار؛ ئەپلاتون، خرىستىيان ئىلاھشۇناسلىرى، كانت ۋە فىچتىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان دوگمائالىستىك (ئىككى مەنبەچى) ئىدىيالىزمچىلار ياكى ئەركىن ئىدىيالىزمچىلار قاتارلىقلاردىن ئىبارەت. بىرىنچى تۈردىكى پەيلاسوپلار مادداۋى ئارقىلىق روھنى چۈشەندۈرىدۇ، ئىككىنچى تۈردىكى پەيلاسوپلار رېئاللىقنى مەڭگۈلۈك ھەقىقەتنىڭ بىر خىل ئىپادىلىنىشى دەپ قاراپ، مەۋجۇدىيەت بىلەن قىممەت ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، ئۈچىنچى تۈردىكى پەيلاسوپلار روھ بىلەن تەبىئەتنى

نسپىي مۇستەقىل بولىدۇ، دەپ قارايدۇ. ئۇنىڭدىن كېيىن دىلتىي ئوخشاش بولمىغان يازغۇچىلارنى مۇشۇ تۈر بويىچە ئايرىغان. بالزاك بىلەن ستېندال بىرىنچى تۈركە، گىيوتى ئىككىنچى تۈركە، شىللېر ئۈچىنچى تۈركە تەۋە بولغان. بۇ خىل تۈركە ئايرىش ئۇسۇلى يالغۇز يازغۇچىلار ئاڭلىق هالدا چىڭ تۈرغان ئىدىيەۋى قاراشلىرى ئاساسىدا تىكلىنىپلا قالماي، بەلكى ئاڭسىز سەنئەت ئىچىدىن مەنتىقىي يول بىلەن خۇلاسىلەپ چىقىلغان. بۇ تۈرلەرنى يەنە رېئالىزم بىلەن ئەقىل ئۈستۈنلۈكى پىسخىكىسى، ئوبېيېكتىپ ئىدېئالىزم بىلەن هېسسىيات ئۈستۈنلۈكى پىسخىكىسى، دۇئالىستىك (ئىككى مەنبە-چىلىك) ئىدېئالىزم بىلەن ئىرادە ئۈستۈنلۈكى پىسخىكىسى باغلىنىشى دېگەندەك پىسخولوگىيەدىكى ئومۇمىي چۈشەنچىلەر بىلەنمۇ بىرلەشتۈرگىلى بولىدۇ.

نول (H.Nohl) ئىدىيە تارىخىنىڭ بۇ تۈرلىرىنى رەسساملىق ۋە مۇزىكا ساهەسىدە قوللىنىشقا كۆپ كۈچ چىقارغان.[3] ئۇنىڭ بۆلۈش ئۇسۇلى بويىچە، رېمبرانىت (R.Rembrandt) بىلەن رۇبىنىس (P.P.Rubens) ئوبېيېكتىپ ئىدېئالىزمچى، پان ئىلاهىزمچى؛ ۋېلازكۇېز (D.Velazquez) بىلەن هالىس (F.Hals) رېئالىزمچى؛ مىكىلانجىلو (B.Michelangelo) سۇبېيېكتىپ ئىدېئالىزمچى دەپ ئايرىلغان. بىرلىئوز (H.Berlioz) بىرىنچى تۈركە، شۇبېرت (F.Schubert) ئىككىنچى تۈركە، بېتخوۋېن (L.Beethoven) ئۈچىنچى تۈركە مەنسۇپ بولغان. رەسساملىق ۋە مۇزىكا ساهەسىدە بۇ خىل بۆلۈش ئۇسۇلىنىڭ قوللىنىلىشى مۇناقاق مۇهىم بىر نۇقتىنى ئەزەرنى كەلتۈرۈپ چىقارغان، ئۇ بۇ خىل پەلسەپىۋى تۈرلەرنىڭ ئېنىق ئەقلىي مەزمۇنغا ئىگە بولمىغان ئەدەبىياتتىمۇ ئوخشاشلا مەۋجۇت ئىكەنلىكىدىن بېشارەت بەرگەن. ئۇنىڭ بۇ ئۈچ خىل تۈرنىڭ پەرقىنىڭ ئوخشاشلا مورىك (E.Morike)، مېيېر (C.F.Meyer)، لىلىنكرون[4] (D.Von Liliencron) قاتارلىقلارنىڭ قىسقا لىرىكىلىرىغا خاس كېلىدىغانلىقىنى بىلدۈرۈشكە تىرىشقان. ئۇ ۋە نوللار «دۇنيا قاراش»نى ژانىر ئۇسلۇبىدىن، هېچبولمىغاندا، بۇ ئاستە ئەقلىي مەزمۇنى بولمىغان هىكايىلەردىكى كۆرۈنۈشلەردىن تېپىشقا بولىدىغانلىقىنى

ئىسپاتلىماقچى بولغان. بۇ يەردە، ئۇلارنىڭ نەزەرىيەسى ئاساسىي سەنئەت ئۇسلۇبىنىڭ نەزەرىيەسىگە ئايلىنىپ قالغان. ۋالزېل (O.Walzel) بولسا ئۇنى ۋولفلىننىڭ (H.Wolffilin) «سەنئەت تارىخى پىرىنسىپلىرى» هەم تېخىمۇ ئاددىي بولغان تىپشۇناسلىق بىلەن باغلاشقا ئۇرۇنغان.[5]

كىشىلەردە بۇ خىل مۇلاهىزىلەرگە نىسبەتەن خىلى چوڭ قىزىقىش پەيدا بولغان. گېرمانىيەدە بىز يۇقىرىدا سۆزلەپ ئۆتكەن نەزەرىيەلەرنىڭ نۇرغۇن ئۆزگەرگەن شەكىللىرى مەيدانغا كەلگەن. بۇ نەزەرىيەلەر ئەدەبىيات تارىخىدىمۇ ئىشلىتىلگەن. مەسىلەن، ۋالزېل 19 - ئەسىردىكى گېرمانىيە ئەدەبىياتىدىن ياكى 19 - ئەسىردىكى ياۋروپا ئەدەبىياتىدىن بىر خىل تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانىنى كۆرگەن. بۇ جەريان ئىككىنچى تۈردىن (گىيوتى ۋە رومانتىزمچىلار-نىڭ ئوبېيېكتىپ ئىدېئالىزمىدىن) باشلىنىپ، بىرىنچى تۈر (رېئالىزم) ئارقىلىق، تەدرىجىي تەرەققىي قىلىپ دۇنيانىڭ هادىسىلىك خاراكتېرىنى هېس قىلالايدىغان تەسىراتچىلىققا، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇچىنچى تۈردىكىلەرنىڭ ۋەكىللىرىنى، يەنى، ئىپادىزمنى ۋەكىل قىلغان سۇبېيېكتىپ، دۇئالىستىك (ئىككى مەنبەچىلىك) ئىدېئالىزمغا ئۆزگەرگەن. ۋالزېلنىڭ بايانى بۇ خىل ئۆزگىرىشنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى چۈشەندۈرۈپلا قالماي، يەنە بۇ خىل ئۆزگىرىشلەرنىڭ مەلۇم دەرىجىدە ئۆزئارا باغلىنىشلىق ئىكەنلىكىنى، لوگىكىغا ئۇيغۇن كېلىدىغانلىقىنىمۇ چۈشەندۈرۈپ بەرگەن. پان ئىلاهىشۇناسلىق نەزەرىيەسى مەلۇم باسقۇچتا ناتۇرالىزمنى مەيدانغا چىقارغان. ناتۇرالىزم تەسىراتچىلىقنى مەيدانغا چىقارغان، تەسىراتچىلىقنىڭ سۇبېيېكتىپلىقى ئەڭ ئاخىرىدا يېڭى بىر خىل ئىدېئالىزمنى مەيدانغا چىقارغان. ۋالزېلنىڭ بايانلىرى دىيالېكتىكىلىق هەم ئاخىرقى هېسابتا گەۋدىلىك ئۇسلۇبتا.

بۇ بايانلارغا سەگەك پوزىتسىيە تۇتقان بىر خىل قاراش، ئۇنىڭ بىرەكلىكى ۋە ئىشەنچلىكلىكىدىن گۇمانلانغان. ئۇ ئۈچىنچى خىل تۈرنىڭ مۇتلەقلىكىگە ئىشىنىپ كەتمىگەن. مەسىلەن، ئۇنىڭ بۇ ئىككى خىل تۈردىكى ئوبېيېكتىپ ئىدېئالىزمنى، يەنى گىيوتى ۋە-

كىللىكىدىكى گارمونىك تىپ ۋە بوم (J. Boehme)، شىللىڭ ۋە گېـ-
گىل ۋەكىللىكىدىكى دىيالېكتىكىلىق تېپنى ئۆزى ئايرىپ چىققان.
دەلىلىزمىنىڭ تۈرلىرىگە ئوخشاش بولمىغان تەرەپلەردىن مۇشۇنداق
قارشى پىكىرلەرنى بەرگىلى بولىدۇ. لېكىن بۇ خىل كونكرېت بۆلۈش
توغرىسىدىكى ئوخشاش بولمىغان قاراشلارغا سېلىشتۇرغاندا، تېخىمۇ
مۇھىمى، بۇ نەزەرىيەلەرنى قوبۇل قىلىپ بولغاندىن كېيىن، ئۇنىڭ
پۈتۈنلۈكىگە قارىتا شەكىللەنگەن گۇماندۇر. بۇ خىل تېپشۇناسلىـ-
قى ئومۇمىي مەزمۇنى پەقەت پۈتكۈل ئەدەبىياتنى ئۆچ، كۆپ بولسا
بەش، ئالتە تېپتىكى ماۋزۇ ئاستىغا ئورۇنلاشتۇرۇشنى كەلتۈرۈپ
چىقىرىدۇ. شائىرلارنىڭ كونكرېت خاسلىقى ۋە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرى
بولسا سەل قارىلىدۇ ياكى ئۇلار ئەڭ تۆۋەن دەرىجىدە قىسۇبېتىلىدۇ.
ئەدەبىيات نۇقتىسىدىن قارىغاندا، بېركېلى، ۋوردىسۋورس ۋە شېلـ-
لىيىدەك بىر ـ بىرىگە تۇيۇتسىز ئوخشىمايدىغان شائىرلار «ئوبيېكتىپ
ئىدىئالىزمچىلار» دېگەن بىر تۈركۈمگە ئايرىپ قويۇلسا، بۇنىڭدىن
ھېچقانداق نەتىجە چىقماسلىقى مۇمكىن. شېئىرىيەت تارىخىنى ئۆچ
خىل ياكى ئۇنىڭدىنمۇ كۆپ دۇنيا قاراشلار تىزمىسى بىلەن بىرلەشـ-
تۈرۈپ قويۇشنىڭمۇ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. ئەڭ ئاخىرىدا بۇ
خىل نەزەرىيەلەرگە چەكتىن ئاشقان تەلۈلەرچە بىر خىل نىسپىيچە-
لىكمۇ يوشۇرۇنغان بولىدۇ: ئۇنىڭ مەنىسى ئېنىقلا مۇنداق: ئۆچ خىل
تېپىنىڭ قىممىتى ئوخشاش، شائىرلار ئۆزلىرىنىڭ مەجەزىگە ئاساسەن
ئۇ ئۇچىدىن بىرنى تاللىۋالسىلا بولىدۇ ياكى مەلۇم تامامەن بىئەقلىي
خاراكتېردىكى، بېكىتىلگەن دۇنيا قاراشنى تاللىۋالسا بولىدۇ. باشـ-
قىچە ئېيتقاندا، بۇ يەردە نۇرغۇن تېپلار بار، ھەربىر شائىر مۇشۇ
تېپلار ئارىسىدىكى بىرىنىڭ چۈشەندۈرگۈچىلىرى. ئەلۋەتتە، ئومۇ-
مىي جەھەتتىن ئېيتقاندا، بۇ نەزەرىيە ئادەتتىكى پەلسەپە تارىخى ئا-
ساسىغا تىكلەنگەن بولۇپ، ئۇ پەلسەپە بىلەن سەنئەت ئوتتۇرىسىدا
زىچ ۋە زۆرۈر باغلىنىش بار، بۇ خىل باغلىنىش مەلۇم يازغۇچىدا ئە-
پادىلىنىپلا قالماستىن بەلكى يەنە مەلۇم دەۋر ئەدەبىياتى ۋە پۈتكۈل
ئەدەبىيات تارىخىدىمۇ ئىپادىلىنىدۇ، دەپ قارايدۇ. بۇ بىزگە روھىيەت
تارىخىدىكى قاراشلارغا نىسبەتەن مۇلاھىزە ئېلىپ بېرىشنىڭ زۆرۈر-

لۈكىنى ھېس قىلدۇرىدۇ.

«روھىيەت تارىخى» (Geistesgeschichte) نى ئەقلىيەت تارىخىنىڭ
بىر زاپاس ئاتالغۇسى سۈپىتىدە كەڭ دائىرىلىك ئىشلىتىشكە بولـ-
ىدۇ. يەنى ئۇ لاۋجوي (A.O. Lovejoy) ئاتىغان «ئىدىيە تارىخى» نىڭ
نەق ئۆزىدۇر. بۇ گېرمانچە ئاتالغۇنى ئىنگلىزچىسى بىلەن سېلىشـ-
تۇرغاندا، ئۇنىڭ ئەقلىيلىكى كۈچلۈك بولمايدۇ، لېكىن، ئەۋزەللىكـ-
لەرگە ئىگە. روھىيەت (Geist) دېگەن بۇ گېرمانچە ئاتالغۇنىڭ ئىشـ-
لىتىلىش دائىرىسى ئىنتايىن كەڭ بولۇپ، يۇقىرىدا بايان قىلىنغان
ھېسسىيات تارىخىغا (history of sentiment) مۇناسىۋەتلىك نۇرغۇن
مەسىلىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. لېكىن روھىيەت (Geist) بىلەن
«ئوبيېكتىپ روھ» (objective spirit) تىكى بارلىق ئۇقۇملارنىڭ باغـ-
لىنىشى ھەرگىزمۇ كىشىلەر ئويلىغاندەك ئۇنچە كۆپ ئەمەس. گېر-
مانچىدا «روھىيەت تارىخى» ھەمىشە ئالاھىدە بىر خىل مەنىدە چۈشـ-
ىنىلىدۇ. ئۇنىڭدا ھەربىر دەۋرنىڭ ئۆزىگە خاس «دەۋر روھى» بولىدۇ،
ئۇنىڭ مەقسىتى بولسا «بىر دەۋردىكى ئوخشاش بولمىغان ئوبيېكتىپ
ھالەتلەر ئىچىدىن، دەۋر روھىنى قايتا قۇرۇپ چىقىش، شۇ دەۋرنىڭ
دىنىدىن تارتىپ كىيىم ـ كېچەكلىرىگىچە ھەممىسىمۇ شۇنىڭ دائىـ-
رىسىگە كىرىپ كېتىدۇ. بىز ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ ئارقىسىدىن
پۈتۈنلۈككە ئىگە نەرسىلەرنى ئىزدەيمىز ھەم مۇشۇ دەۋر روھىدىن
(time spirit) پايدىلىنىپ بارلىق ئەملىيەتلەرنى چۈشەندۈرىمىز» دەپ
پەرەز قىلىنىدۇ.[9]

روھىيەت تارىخىدا ئادەمنىڭ مەدەنىي ۋە باشقا پائالىيەتلىرىنىڭ
ئىنتايىن زىچ باغلىنىپ تۇرىدىغانلىقى، سەنئەت بىلەن ئىلىم ـ پەنـ-
نىڭ ئارىسىنىڭ پۈتۈنلەي پاراللېل بولىدىغانلىقى پەرەز قىلىنىدۇ.
بۇ خىل روھىيەت تارىخى ئۇسۇلىنىڭ مەنبەسى شلېگېل ئاكا ـ ئۇ-
كىلار ئوتتۇرىغا قويغان پەرەزلەر بولۇپ، سىپېنگلىردەك داڭلىق،
تەلۈە چۈشەندۈرگۈچىلەرمۇ بار. لېكىن يەنە بىر قىسىم ئىجتىھاتچان
ئەملىيەتچىلەر ھەم بىر قىسىم كەسپىي ئەدەبىيات تارىخچىلىرى
مۇشۇ خىل ئۇسۇلنى قوللىنىپ، ئەدەبىيات ماتېرىياللىرىنى بىر تە-
رەپ قىلغان. ھەر قايسىسىنىڭ بىر تەرەپ قىلىش ئۇسۇللىرىمۇ

ئوخشمايدۇ. كورفنىڭ (H.A.Korff) (ئۇ 1750 ـ يىلىدىن 1830 ـ يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتىكى گېرمانىيە ئەدەبىيات تارىخىنى ئەقلىيلىكتىن غەيرىي ئەقلىيلىككىچە، ئاندىن گېگېلچە ئۇنىۋېرسال، دىيالېكتىكىلىق ھەرىكەتچان ئاتالغۇلار ئارقىلىق تەتقىق قىلىدى) سوغۇققان دىيالېكتىكىلىق ئۇسۇلىدىن سىسارز (H.Cysarz)، دويچ-باين (M.Deutschbein)، ستېفانسكىي (G.Stefansky)، مېيسنېر (P.Meissner) لارنىڭ غەلىتە، سوفىستىكىلىق، ساختا، سىرلىق سۆز ـ ئىبارىلەرگە ئۆلۈك ھالدا يېپىشىۋالغان تەتقىقاتلىرىغچە ھەممىسى بار.[۵] بۇ ئۇسۇل چوڭ جەھەتتىن ئالغاندا بىر خىل سېلىشتۇرۇش: مەنپىي سېلىشتۇرۇش ئۇ ئالاھىدە دەۋردىكى ھادىسىلەر ۋە ئەسەرلەرنىڭ ھەر خىل پەرقلىرىنى تەكىتلەپ ئۇلارنىڭ ئوخشاشلىقىنى ئۇنتۇپ قالىدۇ. مۇسبەت سېلىشتۇرۇش ئالاھىدە دەۋردىكى ھادىسىلەر ۋە ئەسەرلەرنىڭ ئوخشاشلىقىنى تەكىتلەپ ئۇلاردىكى ھەر خىل پەرقلەرنى ئۇنتۇپ قالىدۇ. رومانتىزم ۋە باروك دەۋرى بۇ نەزەرىيەلەرنى ئەمەلىيەتتىن ئۆتكۈزۈش يولىدىكى ئۆزگىچىلىككە ئىگە ھەر خىل پائالىيەتلەر ئۈچۈن ئىنتايىن كەڭرى سورۇن ھازىرلاپ بەردى.

مېيسنېرنىڭ «ئەنگلىيە باروك ئەدەبىياتىدىكى روھىيەتشۇناسلىق ئاساسلىرى» (1934) بۇنىڭغا ئەڭ ياخشى مىسال بولالايدۇ. بۇ كىتاب ئاشۇ دەۋرنىڭ روھىنى قارىمۇقارشى خاھىشلارنىڭ زىددىيىتى دەپ بېكىتكەن ۋە ئىنسانلارنىڭ تېخنىكىدىن ئىزدىنىشلىرىگىچە، سايا-ھەتتىن دىنغىچە بولغان بارلىق پائالىيەتلىرىنى چۆرىدەپ تۇرۇپ، بۇ فورمۇلاسىنى ئىسپاتلىغان. ئۇ ماتېرىياللارنى ناھايىتى رەتلىك ھالدا بىر ـ بىرىگە قارىمۇقارشى ئومۇمىي كاتېگورىيە ئىچىگە كىرگۈزۈ-ۋەتكەن. مەسىلەن، كېڭەيتىش ۋە مەركەزلەشتۈرۈش، ماكرولۇق ۋە مىكرولۇق، گۈناھ ۋە قۇتقۇزۇش، ئېتىقاد ۋە ئەقلىيەت، دىكتاتۇرا ۋە دېموكراتىيە، «تىكتونىكا» ۋە «ئەكس تىكتونىكا»... دېگەندەكلەر. بۇ خىل ئومۇمىي سېلىشتۇرۇش ئارقىلىق، مېيسنېر ئىنتايىن قانائەت-لىنەرلىك نەتىجىگە ــ باروك دەۋرى ھەرقايسى جەھەتلەردە زىددى-يەت، توقۇنۇش ۋە جىددىي ھالەتنى ئىپادىلىگەن، دېگەن نەتىجىگە

كېلىشكەن. مېيسنېر ھەرگىزمۇ ئۇزۇنىڭ مەسىلەكداشلىرىغا ئوخ-شاشلا، باشقا بارلىق دەۋرلەردىنمۇ مۇشۇنىڭ بىلەن ئوخشاش بولغان قارىمۇقارشى ھالەتلەرنى تاپقىلى بولامدۇ؟ دېگەندىن ئىبارەت بىر ئې-لىق ۋە نېگىزلىك مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويمىغان. ئۇ ئوخشاشلا يەنە، «بىز پۈتۈنلەي ئوخشاشمايدىغان زىت خاھىشلارنى 17 ـ ئەسىرگە ئاشساق بولامدۇ ـ بولمامدۇ، يۇقىرىدا بايان قىلىنغان كەڭ كۆلەمدە-كى ئوقۇشلۇقلاردىن يەكۈنلەپ چىققان قارىمۇقارشى كاتېگورىيەلەرگە ئاساسلانغان تەقدىردىمۇ بارمۇ ـ يوق؟ » دېگەننى سوراپ باقمىغان.

مۇشۇنىڭغا ئوخشاش، كورف (H.A.Korff) نىڭ بارلىق داڭلىق ئەسەرلىرىدە ھەممىلا نەرسە «ئەقلىيلىك» ۋە «غەيرىي ئەقلىيلىك» نىڭ قارىمۇقارشىلىقى ۋە بىرىكىشى، يەنى «رومانتىزم» دەپلا يېغىن-چاقلانغان. كورفنىڭ ئەسەرلىرىدە، ئەقلىيلىك ناھايىتى تېز سۈرئەت-تە بىر خىل شەكلەن مەنگە، يەنى «كىلاسسىزم» مەنىسىگە ئىگە بول-غان. غەيرىي ئەقلىيلىك بولسا شىددەتلىك ھەرىكەتكە ئوخشاش چې-چىلاڭغۇ بولغان بىر خىل شەكلەن مەنگە ئېرىشكەن. گېرمانىيە رو-مانتىزمى بولسا مەجبۇرىي ھالدا ئۇلارنىڭ بىرىكمىسىگە ئايلىنىپ قالغان. بۇنىڭدىن باشقا گېرمانىيەدىكى يەنە نۇرغۇن كىتابلاردا مۇنداق سېلىشتۇرۇلغان: كاسسىرنىڭ (E.Cassirer) ئادەتتىن تاش-قىرى سەزگۈرلۈك بىلەن يېزىلغان «ئەركىنلىك ۋە شەكىل» ناملىق ئەسىرى، سىسارزنىڭ ئەگىتىپ يېزىلغان «تەجرىبە ۋە ئىدىيە» ناملىق ئەسىرى دەل مۇشۇ تېپقا تەۋەدۇر.[۶] گېرمانىيەلىك بەزى يازغۇچىلاردا ئىدىيە ـ ئاڭلارنىڭ تېپلىرى يا ئىرق تېپلىرى بىلەن زىچ مۇناسە-ۋەتلىك بولغان ياكى ئاستا ـ ئاستا مۇشۇ ئىرق تېپلىرىغا سىڭىشىپ كەتكەن. گېرمانىيەلىكلەر ياكى تۇدۇنلار ھېسسىياتچان ئىرق، لاتىنلار ئەقلىي ئىرق، بۇ ئىدىيە تېپلىرىنى يەنە پىسخولوگىيەنىڭ ئاساسىي قاراشلىرى بىلەن باغلاشقا بولىدۇ. خۇددى ياۋۇزلۇق بىلەن ئاقىلانىلىكتىن ئىبارەت قارىمۇقارشى تېپنى بۆلگەنگە ئوخشاش. ئۇلار يەنە ئىدىيە تېپى بىلەن ئۇسلۇب چوشەنچىسىنى ئۆزئارا ئالماشتۇرغىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. شۇنداق قىلىپ، كىلاسسىزم بە-لەن رومانتىزم ئۇسلۇبىنى، باروك ئۇسلۇبى بىلەن گوت ئۇسلۇبىنى

ئارىلاشتۇرۇۋەتكەن. كېيىن ئۇلار ناھايىتى چوڭ ئەدەبىيات سىستېمىسىنى ئوتتۇرىغا چىقارغان. بۇ سىستېمىدا ئىرقىشۇناسلىق، پسىخولوگىيە، ئىدىيەۋى ئاڭ ۋە سەنئەت تارىخى قاتارلىقلار ئارىلىشىپ كەتكەن بولۇپ، پەرقلەندۈرمەك ناھايىتى تەس بولۇپ قالغان.

ئەمما، بىر دەۋر، بىر ئىرق، بىر بەدىئىي ئەسەرنى بىر مۇكەممەل گەۋدە دەپ پەرەز قىلىش كىشىدە گۇمان پەيدا قىلىدۇ. سەنئەتلەر ئارىسىدىكى پاراللېلىق نەزەريەسى نۇرغۇن شەرت ـ شارائىتلار ھازىرلانغاندىلا، ئاندىن پۈت تىرەپ تۇرالايدۇ. پەلسەپە بىلەن شېئىرىيەت ئارىسىدىكى پاراللېلىق نەزەريەسى تېخىمۇ كۆپ گۇمانلارنى تۇغدۇرىدۇ. ئەنگلىيەنىڭ رومانتىزملىق شېئىرىيەت تازا گۈللەنگەن دەۋردىكى پەلسەپىگە قارىساقلا بۇ نۇقتا ئايدىڭ بولىدۇ، ئەينى ۋاقىتتىكى ئەنگلىيە بىلەن شوتلاندىيەنىڭ پەلسەپىسىگە ئومۇمىي پەلسەپە بىلەن مەنپەئەتپەرەسلىك ئىدىيەسى تولۇپ كەتكەن. گەرچە ئۇ پەلسەپە بىلەن ئەدەبىيات زىچ بىرلىشىپ كەتكەندەك دەۋر بولسىمۇ، ئەمما، ھەقىقىي بىرلىك گېرمانىيەنىڭ «روھىيەت تارىخى» دا ئوتتۇرىغا قويۇلغان تەسەۋۋۇردىكىدەك ئېنىقلىققا ئىگە بولالمىغان. گېرمانىيە رومانتىزم ھەرىكىتى توغرىسىدىكى تەتقىقاتنىڭ كۆپ قىسمى فىچت، شىللىڭ قاتارلىق كەسپىي پەيلاسوپلارنىڭ پەلسەپىۋى ئىدىيەسى بىتەكچىلىكىدە ئېلىپ بېرىلغان، يەنە كېلىپ ئۇ تەتقىقاتچىلار فىرىدرىخ شىلىگېل بىلەن نوۋالىس (Novalis) تىن ئىبارەت تەۋەلىكى ئېنىق بولمىغان يازغۇچىلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئانچە چوڭ ئەھمىيىتىمۇ يوق، يۇقىرىراق بەدىئىي سەۋىيەسىمۇ يوق. گېرمانىيە رومانتىزم ھەرىكىتىدىكى ئەڭ ئۇلۇغ شائىرلار، دراماتورگلار ياكى يازغۇچىلارنىڭ ئەينى ۋاقىتتىكى پەيلاسوپلار بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى ناھايىتى سۇس بولغان (خوفمان بىلەن ئەنئەنەۋى «كاتولىك دىنى مۇخلىسى» ج . فون ئىچېندورفنىڭ (J.von.Eichendorff) ئەھۋالى دەل شۇنداق ئىدى). ياكى ئۇلار بەزى داڭلىق رومانتىزمچى پەيلاسوپلارغا دۇشمەنلەرچە پوزىتسىيە تۇتقان. مەسىلەن، ج. پ. رىچتېر (J.P.Richter) فىچتقا ھۇجۇم قىلغان، كىلىست كانتتىن بىزار بولغانلىقىنى ئاشكارا ئىپادىلىگەن. گېرمانىيە رومانتىزم ھەرىكىتىدە،

پەلسەپە بىلەن ئەدەبىياتنىڭ قويۇق مۇناسىۋىتىنى پەقەت نوۋالىس بىلەن شېلىگېلنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئۇزۇندىلەردىن، شۇنداقلا مەخسۇس تېمىدىكى ئىلمىي ماقالىلىرىدىنلا تاپقىلى بولىدۇ. ئۇلارنىڭ ھەر ئىككىلىسى فىچتنىڭ شاگىرتلىرى بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەينى چاغدا ئۆز قاراشلىرىنى ئېلان قىلىشقا ئامالسىز قالغانلىقى كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلىرى بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئىدى.

ئەدەبىيات بىلەن پەلسەپىنىڭ زىچ مۇناسىۋىتىگە بەك ئىشىنىپ كەتكىلى بولمايدۇ. ئۇلارنىڭ زىچ مۇناسىۋىتى بارلىقىنى تەكىتلەيدىغان نۇقتىنەزەرلەر مۇبالىغىلەشتۇرۇۋېتىلگەن. چۈنكى، بۇ نۇقتىنەزەرلەر ئەدەبىيات ئىدىيەسى، ئۇنىڭ ئاساسىي مەقسىتى ۋە باش پىرىنسىپلىرى توغرىسىدىكى تەتقىقات ئوستىگە قۇرۇلغان. مۇقەررەر ھالدا ھازىر مەۋجۇت بولغان ئېستېتىكىلىق فورمۇلالاردىن ئارىيەت ئېلىنغان بۇ ئىدىيە، ئاساسىي مەقسەت ۋە باش پىرىنسىپلار سەنئەتكارلارنىڭ ئەمەلىيەتى بىلەن پەقەت بىر خىل يىراق مۇناسىۋەتنىلا ساقلاپ كەلگەن. ئەلۋەتتە، ئەدەبىيات بىلەن پەلسەپىنىڭ زىچ مۇناسىۋىتىگە بولغان گۇمان ئۇلارنىڭ ئارىسىدا يەنە نۇرغۇن باغلىنىشلارنىڭ بارلىقىنى، ھەتتا مەلۇم دەرىجىدە ئوخشاشلىقلارنىڭ بارلىقىنى ئىنكار قىلمايدۇ. بۇ خىل باغلىنىش ۋە ئوخشاشلىقلار بىر دەۋردىكى ئورتاق ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈشنىڭ ئۇلارغا ئورتاق تەسىر كۆرسەتمىشى بىلەن تېخىمۇ كۆچەيگەن. لېكىن ئۇلارنى ئورتاق بىر ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈشكە ئىگە دەپ قاراشمۇ تازا ئىشەنچلىك ئەمەس. پەلسەپە ھەمىشە ئالاھىدە بىر ئىجتىمائىي قاتلام تەرىپىدىن پەرۋىش قىلىنىدۇ ۋە يېتەكلىنىدۇ، بۇ قاتلام ئىجتىمائىي ئالاقە ۋە سالاھىيەت جەھەتلەردە يازغۇچى، شائىرلارغا ئوخشىماسلىقى مۇمكىن. پەلسەپە ئەدەبىياتقا سېلىشتۇرغاندا دىنىي جەمئىيەت ۋە ئىنستىتۇت بىلەن تېخىمۇ كۆپ بىردەكلىككە ئىگە. ئىنسانىيەتنىڭ باشقا پائالىيەتلىرىگە ئوخشاشلا، پەلسەپىنىڭمۇ ئۆزىگە خاس تارىخى، ئۆزىگە خاس دىيالېكتىكىسى بار. بىزنىڭ قارىشىمىزچە، ئۇنىڭ تارماقلىرى ۋە ھەرىكىتى بىلەن ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ مۇناسىۋىتى «روھىيەت تارىخى» نىڭ نۇرغۇن ئەمەلىيەتچىلىرى ئېيتقاندەك ئۇنداق زىچ ئەمەس.

«دەۋر روھى» مۇجمەل، چۈشىنىكسىز بىر نەرسىگە ئەمەس بەلكى رىئالىيەتسىمان بىر پۈتۈن گەۋدىگە، بىر مۇتلەق نەرسىگە ئايلانغاندا، ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشىنى مۇشۇ روھ بىلەن چۈشەندۈرگەندە، ھەر خىل نۇقسانلار مانا مەن دەپلا كۆرۈنۈپ قالىدۇ. گېرمانىيەنىڭ «روھىيەت تارىخى» پەقەت تۆۋەندىكى ئىككى جەھەتتىلا مۇۋەپپەقىيەتكە ئېرىشكەن: بىرىنچىسى، ئوبزورچىلىقنىڭ ئۆلچىمىنى بىر خىل سىستېمىدىن (بىر خىل سەنئەت ياكى بىر خىل پەلسەپىدىن) مەدەنىيەت پائالىيەتلىرىنىڭ ئومۇمىي گەۋدىسىگە ئېلىپ كىرگەن؛ ئىككىنچىسى، دەۋر ۋە ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكىنى مۇجمەل ھەم بىر ـ بىرىگە زىت ئاتالغۇلار، يەنى، كىلاسسىزم ۋە رومانتىزم ياكى ئەقىلچىلىك ۋە بىئەقىلچىلىك دېگەندەك ئاتالغۇلار بىلەن چۈشەندۈرگەن. «دەۋر روھى» ئۇقۇمىمۇ غەرب مەدەنىيىتىنىڭ ئىزچىللىقى ئۇقۇمىغا ئاپەت خاراكتېرلىك ئاقىۋەتلەرنى كەلتۈردى. ھەرقايسى دەۋرلەرنىڭ ئالاھىدىلىكى بەك ئوچۇق ۋە بەك گەۋدىلىك دەپ تەسەۋۋۇر قىلىنغاچقا، ئىزچىللىق يوقلىپ كەتتى. بۇ دەۋرلەردىكى ئىنقىلابلار بەك كەسكىن تەسەۋۋۇر قىلىندى، شۇنىڭ بىلەن «روھ تەلىماتچىلىرى» تارىخىي نىسپىيچىلىك (بۇ دەۋر بىلەن ئۇ دەۋر ئوخشاشلا ياخشى دېگەننى تەشەببۇس قىلىدىغان قاراش) پاتقىغا پېتىپلا قالماي، يەنە خاسلىق بىلەن خاس ئىجادكارلىقتىن ئىبارەت ساختا ئۇقۇملارغا بەند بولۇپ قالدى. بۇنىڭ بىلەن ئىنسانىيلىق (ئىنسان تەبىئىتى)، ئىنسانىيەت مەدەنىيىتى بىلەن سەنئىتىدىكى ئاساسلىق، ئۆزگەرمەيدىغان نەرسىلەرگە سەل قارالدى. بىز سىپىنگلىرنىڭ ئەسەرلىرىدىن نۇرغۇن يېپىق مەدەنىيەت چەمبىرەكلىرىنى كۆرۈۋالالايمىز. بۇ چەمبىرەكلەرنىڭ تەرەققىياتى ئەجەللىك بولۇپ، ئۇلار بىكىك ھەم سىرلىق ھالەتتە تۇرماقتا. قەدىمكى مەدەنىيەت تەرەققىي قىلىپ ئوتتۇرا ئەسىرگە ئۇلاشمىغان دەپ قارالدى، غەرب ئەدەبىياتى تەرەققىياتىنىڭ ئىزچىللىقىغا سەل قارالدى، ياكى بۇخىل تەرەققىيات ئىزچىللىقى ئۇنتۇلۇپ قالدى.

ئەلۋەتتە، بۇ خىيالىي ئوردا ئىنسانىيەت تارىخىدىكى ياكى ھېچ بولمىغاندا غەرب مەدەنىيەت تارىخىدىكى ھەقىقىي مەسىلىلەرنى ھەر

گىز يوشۇرماسلىقى كېرەك ئىدى. بىز پەقەت «روھىيەت تارىخى» دا ئېيتىلغان ئادەتتىكى جاۋابلارنىڭ قانائەتلىنەرلىك بولمىغانلىقىغا ئىشىنىمىز، ھەم قانائەتلىنەرلىك بولۇشمۇ مۇمكىن ئەمەس. چۈنكى ئۇ سىلىشتۇرۇش ئۇسۇلىغا ئارتۇقچە تايىنىۋالغان. ئۇسۇلۇب بىلەن ئىدىيە شەكلى ئارىسىدىكى تەڭ تارتىشىشىمان نۇقۇتلەشمە ئۆزگىرىش پەرىزىگە نىسبەتەن ھېچقانداق تەنقىدىي پىكرىنى ئوتتۇرىغا قويمىغان، خاتا ھالدا ئىنسانىيەتنىڭ بارلىق پائالىيىتىنىڭ بىر مۇكەممەل ئومۇمىي گەۋدە ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن.

ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرىنىڭ تارىختىكى پەلسەپە بىلەن مەدەنىيەتنىڭ ئاخىر بىرلىشىپ كەتكەنلىكىدەك چوڭ مەسىلىلەر ئۇستىدە ئىزدىنىپ ئولتۇرۇشنىڭ زۆرۈرىيىتى يوق. ئۇلار دىققىتىنى تېخى ھەل بولمىغان ياكى يېتەرلىك مۇھاكىمە قىلىنمىغان كونكرېت مەسىلىلەرگە، يەنى، ئىدىيە ئەمەلىيەتتە ئەدەبىياتقا قانداق كىرگەن؟ دېگەندەك مەسىلىلەرگە يۆتكىشى كېرەك. ناھايىتى ئېنىقكى، بۇ ئىدىيەلەر پەقەتلا بىرىنچى قول خام ماتېرىياللار بولسا، ئۇنداقتا، ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى ئىدىيە قاتارىغا كىرەلمەيدۇ. مۇشۇ ئىدىيەلەر ئەدەبىي ئەسەرلەر بىلەن قان بىلەن گۆشتەك ھەقىقىي بىرىكمە، ئۇنى تەشكىل قىلغۇچى «ئاساسىي ئامىل» غا ئايلانغاندىلا، مۇنداقچە ئېيتقاندا، پەقەت مۇشۇ ئىدىيەلەر ئادەتتىكى مەنە ۋە ئۇقۇم جەھەتتىكى ئىدىيە بولماستىن، بەلكى بىر سىمۋول ھەتتا ئەپسانىگە ئايلانغان چاغدىلا، ئاندىن ئەدەبىي ئەسەردىكى ئىدىيە سۈپىتىدە ئوتتۇرىغا چىقىدۇ. ئەدەبىياتتا نۇرغۇن دىداكتىك شېئىرلار بار. بۇ شېئىرلاردا ئىدىيە روشەن ئوتتۇرىغا قويۇلىدۇ، ئۆزگىچە قاپسىيە ۋە ۋەزىنگە ئىگە قىلىنىدۇ، مېتافورا ۋە تەمسىللەر بىلەن بېزىلىدۇ. يەنە جورجى ساند (G.Sand) ياكى جورجى ئېلىيوت قاتارلىقلار يازغان ئىدىيەۋى رومانلاردا جەمئىيەت، ئەخلاق ياكى پەلسەپىۋى «مەسىلىلەر» مۇھاكىمە قىلىنغان. ئىدىيەنىڭ ئەدەبىياتنىڭ تېخىمۇ يۇقىرى قاتلىمىغا كىرگەنلىكىنى نامايان قىلىدىغان مېلۋىل (H.Melville) نىڭ «ئاق كىت» ناملىق رومانىغا ئوخشاش ئەسەرلەر بار. بۇ ئەسەرنىڭ پۈتكۈل ۋەقەلىكىدىن مەلۇم بىر خىل سىرلىق مەنە چىقىپ تۇرىدۇ. يەنە ر

بىرىنچىسىنىڭ (R.Bridges) «گۈزەللىكنىڭ ۋەسىيىتى» دېگەن شـ-
ئېرىمۇ بار، بۇ شېئىردا شائىر ھېچبولمىغاندا، بىر پەلسەپىۋى ئىس-
تىئارىنى پۈتۈن ئەسەرگە سىڭدۈرۈۋېتىشنى مەقسەت قىلغان. يەنە
دوستويېۋسكىيمۇ بار. ئۇنىڭ رومانلىرىدا ئىدىيەنىڭ دراماتىكىلە-
قى كونكرېت پېرسوناژ ۋە ھادىسىلەر ئارقىلىق جانلىق ئەكس ئەتتۈ-
رۈلگەن. «ئاكا ـ ئۇكا كارامازوفلار» نامىلىق رومانىدا، ئاكا ـ ئۇكا تۆت
ئادەم بىر مەيدان ئىدىيەۋى توقۇنۇشقا سىمۋول قىلىنغان، بۇ توقۇ-
نۇش ئۆز نۆۋىتىدە يەنە بىر شەخسنىڭ تېمىاتىرىدۇر. ئاساسلىق پېر-
سوناژنىڭ شەخسىي بەختسىزلىكىگە نىسبەتەن بۇ ئىدىيەۋى توقۇ-
نۇشنىڭ خۇلاسىسى مۇكەممەل بولغان.

ئەمما، پەلسەپىۋى رومان ۋە شېئىرلار (گىيوتېنىڭ «فائۇست» يا-
كى دوستويېۋسكىينىڭ «ئاكا ـ ئۇكا كارامازوفلار» نامىلىق ئەسە-
لىرى) پەلسەپىۋى مەزمۇنغا ئىگە بولغانلىقى ئۈچۈنلا كاتتا سەنئەت
ئەسەرلىرى ھېسابلىنامدۇ؟ ئەجەبا بىز بۇنداق «پەلسەپىۋى ھەقىقەت»
لەر خۇددى پىسخولوگىيە ياكى جەمئىيەتشۇناسلىقتىكى ھەقىقەتلەرگە
ئوخشاشلا ھېچقانداق بەدىئىي قىممەتكە ئىگە ئەمەس دەپ خۇلاسە چە-
قارماسلىقىمىز كېرەكمۇ؟ پەلسەپىۋى ياكى ئىدىيەۋى ئاڭ مەزمۇنلە-
رى، ئەسەرنىڭ بەدىئىي قىممىتىنى مۇڭاپىق ئاشۇرالايدۇ. چۈنكى ئۇ
بىرنەچچە خىل مۇھىم بەدىئىي قىممەتنى تېخىمۇ چوڭقۇرلىغان
ھالدا ئىسپاتلاپ بەردى. ئۇلار دەل ئەسەرنىڭ مۇرەككەپلىكى بىلەن
ئىزچىللىقى. بىر خىل ئىدىيەۋى بىلىش سەنئەتكارنىڭ چۈشىنىشى
ۋە بىلىشىنى چوڭقۇرلاشتۇرىدۇ ۋە كېڭەيتىدۇ، ئەمما چوقۇم شۇنداق
بولۇشى ناتايىن. مۇبادا سەنئەتكار پايدىلانغان ئىدىيە بەك كۆپ بولۇپ
كەتسە ھەم شۇ سەۋەبتىن ئۇ ھېچنېمىنى قوبۇل قىلالمىغان بولسا،
ئۇنداقتا بۇ ئۇنىڭغا پۈتلىكاشاڭ بولىدۇ. كىروسى مۇنداق دېگەن:
دانتىنىڭ «مۇقەددەس كومېدىيە» سى شېئىرنى، قاپىيەلىك ئىلاھىۋى-
ناسلىق بىلەن قاپىيەلىك ساختا ئىلىم ئۆزئارا ئالماشقان ئابزاسلارنى
ئۆز ئىچىگە ئالغان. [33] «فائۇست» نىڭ ئىككىنچى بۆلۈمى شەك ـ
شۇبھىسىز ھالدا زىيادە ئەقلىيلەشتۇرۇش بىلەن چۈشەپ قويۇلغان.
روشەن تەمسىل تۈسىنى ئېلىپ قالغان. دوستويېۋسكىينىڭ ئەسەر-

لىرىدىن بىز ھەمىشە بەدىئىي جەھەتتىكى مۇۋەپپەقىيەت بىلەن ئى-
دىيە جەھەتتىكى ئېغىر يۇكنىڭ تەكشىسىزلىكىنى ھېس قىلمىمىز.
دوستويېۋسكىينىڭ جارچىسى زوسىمىئا ئىۋان كارامازوف بىلەن
سېلىشتۇرغاندا، ئانچە جانلىق ئەمەس. ئۇنىڭدىن تۆۋەنرەك قاتلامدا،
تومىاس مانىنىڭ «ئالۋاستى تېغى» دا شۇنىڭغا ئوخشاش زىتلىق ئىپادە-
لەنگەن. ئالدىنقى قىسمىدىكى سانىاتورىيە تەسۋىرلىرىنىڭ روشەن
پەلسەپىۋى قىياسلار بىلەن تولغان كېيىنكى قىسمىغا سېلىشتۇر-
غاندا بولسا بەدىئىي سەۋىيەسى يۇقىرى بولغان. ئەمما، ئەدەبىيات تا-
رىخىدا بەزى ۋاقىتلاردا ناھايىتى ئاز كۆرۈلىدىغان ئەھۋاللارمۇ
ئۇچراپ قالىدۇ. يەنى، ئىدىيەنىڭ نۇرى تازا جۇلالىنىدۇ. پېرسوناژلار
بىلەن كۆرۈنۈشلەر ھەر خىل ئىدىيەگە ۋەكىللىك قىلىپلا قالماي،
يەنە ئىدىيە ھەقىقىي تۇردە گەۋدىلەندۈرۈلىدۇ. بۇنداق شارائىتتا،
پەلسەپە بىلەن سەنئەت دېمىسىمۇ بەزى تەرەپلەردە بىردەكلىككە ئىگە
بولۇپ ئوبراز ئۇقۇمغا، ئۇقۇم ئوبرازغا ئايلىنىدۇ. ئەمما بۇلار پەلسە-
پىۋى خاھىشى بەكمۇ كۈچلۈك نۇرغۇن ئوبزورچىلارنىڭ ئېيتقىنى-
دەك، سەنئەتنىڭ ئەڭ يۇكسەك پەللىسى بولالامدۇ؟ كىروسى «فا-
ئۇست» نىڭ ئىككىنچى بۆلىكىنى تەھلىل قىلغان چېغىدا، مۇنداق
بىر توغرا پىكىرنى ئوتتۇرىغا قويغان: «شېئىر مۇشۇنداق مەنە جە-
ھەتتە قالتىس بولغان چاغدا، ياكى مۇنداقچە ئېيتقاندا مەزمۇن شې-
ئىرنىڭ ئۆزىدىنمۇ قالتىس بولۇپ كەتكەن چاغدا، ئۇنداق شېئىر
شېئىر بولۇش سالاھىيىتىنى يوقىتىپ قويىدۇ. شۇ چاغدا ئۇنى ناچار
نەرسە، يەنى شېئىرىي ئامىل كەم نەرسە، دەپ قارىشىمىز كېرەك.»[34]
ھېچبولمىغاندا شۇنى ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەككى، پەلسەپىۋى
شېئىرلار مەيلى قانچىلىك مۇكەممەل بولۇپ كەتسۇن، پەقەتلا شېئىر-
نىڭ بىر تۈرى ھېسابلىنىدۇ. كىشىلەر مۇنداق بىر نەزەرىيەدە، يەنى،
«شېئىر بېشارەتلىك بولىدۇ، ئۇ ماھىيىتىدىن سىرلىق بولىدۇ» دېگەن
قاراشتا چىڭ تۇرۇۋالمىسىلا، پەلسەپىۋى شېئىرلارنىڭ ئەدەبىياتتىكى
ئورنىنىڭ مۇھىم بولۇشى ناتايىن. شېئىر پەلسەپىنىڭ ئورۇنباسارى

ئەمەس، ئۇنىڭ ئۆز باھالاش ئۆلچىمى ۋە مەقسىتى بار. پەلسەپىۋى شېئىرمۇ باشقا شېئىرلارغا ئوخشاشلا ماتېرىيالنىڭ قىممىتى بىلەن ئۆلچەنمەيدۇ، بەلكى مۇكەممەللىك دەرىجىسى ۋە بەدىئىي سەۋىيەسىنىڭ يۇقىرى ـ تۆۋەنلىكى بىلەن ئۆلچىنىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① خ. ئۇلرىس: «شېكسپىرنىڭ دراما سەنئىتى ھەققىدە مۇھاكىمە» (1839 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

② گ. بوس: «پەلسەپە ۋە شېئىر» (ماساچۇستېس، ۋىدۇن ئىنستىتوتى، 1932 ـ يىلى، 9 ـ بەت) غا قارالسۇن.

③ توماس ئېلىيوت: «تاللانغان ماقالىلەر» (نيۇيورك، 1932 ـ يىلى، 115 ~ 116 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

④ مەسلەن، «جەننەتتە تۇرۇپ تەڭرىم، ساقلار بارلىق مەۋجۇداتنى ئۆز پانا-ھىدا دائىم» دېگەنلىك تەڭرى پۈتۈن مەۋجۇداتنى ياراتتى دېگەنلىك. «يەردىكى بۇزۇق ئەگمە قاپقاق، ئاسماندىكىسى گۈزەل يۇمىلاق» چەكلىكتىن چەكسىزلىككە ، مۇكەممەلسىزلىكتىن مۇكەممەللىككە دېگەننىڭ كۆچۈرۈلمە نۇسخىسىدۇر.

⑤ مۇشۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىگە قارالسۇن.

⑥ مۇشۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىگە قارالسۇن.

⑦ milieu ، ambiance ، Stimmung ئايرىم ـ ئايرىم فىرانسۇزچە، ئىنگلىزچە ۋە گېرمانچە سۆز بولۇپ «مۇھىت، كەيپىيات» دېگەن مەنىلەردە. ـــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑧ ل. سپىتزىر: «مۇھىت ۋە كەيپىيات ـــ بىرپارچە تارىخىي سېمانتىكا-غا ئائىت مۇھاكىمە ماقالىسى» («پەلسەپە ۋە فېنومېنولوگىيە تەتقىقاتى» ژۇرنا-لىغا بېسىلغان، 3 ـ سان، 1942 ـ يىلى، 1 ~ 42، 169 ـ، 218 ـ بەتلەر؛ كې-يىن قايتا نەشر قىلىنىپ، «تارىخىي سېمانتىكا ماقالىلىرى توپلىمى» غا كىر-گۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1948 ـ يىلى، 179 ~ 316 ـ بەتلەر)، («دۇنيانىڭ گىر-مونىك كىلاسسىكى ۋە خىرىستىيان ئىدىيەسى: ‹Stimmung› نىڭ ئىزاھاتىغا كىرىش»، «رېۋايەت: قەدىمكى ۋە ئوتتۇرا ئەسىر تارىخى، ئىدىيەسى ۋە دىنىي تە-تقاتى»، 2 ـ سان، 1944 ـ يىلى، 409 ~ 464 ـ بەتلەر؛ 3 ـ سان، 1945 ـ يىلى، 307 ـــ 364 ـ بەتلەر؛ تولۇقلىما نۇسخىسى، بالتىمور، 1963 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑨ 17 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيەنىڭ بىر دىنىي مەزھىپى، «مورتالىستس» دەپ ئاتالغان، ئادەمنىڭ روھى جىسمى بىلەن تەڭ ئۆلۈپ ئاندىن قايتا تىرىلىدىغا-لىقىغا ئىشىنىدۇ. ـــ تەرجىمان ئەسكەرتمىسى.

⑩ ئى. گىلسۇن: «ئىدىيە ۋە ئەدەبىيات» (پارىژ، 1932 ـ يىلى) قا قارالسۇن.

⑪ ئازار: «ياۋروپانىڭ ئاڭ كىرىزىسى» ئۈچ تۇم، پارىژ، 1934 ـ يىلى)، «18 ـ ئەسىردىكى ياۋروپا ئىدىيەسى: مونتېسكيودىن لېسسىڭغىچە» ئۈچ تۇم، پارىژ، 1946 ـ يىلى. ئىنگلىزچىسى ئىككى خىل: «ياۋروپا ئىدىيەسىنىڭ خەۋپ-لىك يىللىرى، 1680 ~ 1715» نيۇخەۋىن، 1953 ـ يىلى؛ «18 ـ ئەسىردىكى ياۋروپا ئىدىيەسى» نيۇخەۋىن، (1954 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑫ م. ئو. گېرسېنزون: «پۇشكىننىڭ ئەقىل ـ پاراسىتى»، (موسكۋا، 1919 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑬ دوستويېۋسكىيغا مۇناسىۋەتلىك مېتافىزىكىلىق تەتقىقاتلار ئۈچۈن تۆ-ۋەندىكىلەرگە قارالسۇن: ۋ. روزانوف: «ئۇلۇغ دىنىي ھۆكۈمانىڭ رېۋايىتى» (سانكت پېتېربورگ، 1894 ـ يىلى)؛ د. فىرىكوۋسكىي: «تولستوي ۋە دوستو-يېۋسكىي» (ئىككى تۇم، سانكت پېتېربۇرگ، 1912 ـ يىلى، ئىنگلىزچە نۇس-خىسى تولۇق ئەمەس، ماۋزۇسى: «ئادەم ۋە سەنئەتكار سۈپىتىدىكى تولستوي ۋە دوستويېۋسكىي ھەققىدە»، نيۇيورك، 1902 ـ يىلى)؛ شىستوف: «دوستويې-ۋسكىي ۋە نىتچې» (سانكت پېتېربۇرگ، 1905 ـ يىلى، گېرمانچە نەشرى، 1931 ـ يىلى، بېرلىن)؛ ن. بېردياۋ: «دوستويېۋسكىينىڭ دۇنيا قارىشى» (پىراگا، 1923 ـ يىلى، ئىنگلىزچىسى فىرانسۇزچىدىن تەرجىمە قىلىنغان، نە-يۇيورك، 1934 ـ يىلى)؛ ۋ. ئىۋانوف: (ئەركىن ۋە تىراگېدىيەلىك ھايات: دوس-توېيېۋسكىي تەتقىقاتى» نيۇيورك، 1952 ـ يىلى).

⑭ خ. گىلوكنىر: «قەدىمكى گىرېكلاردىن گېگىلغىچە پەلسەپە بىلەن شې-ئىرنىڭ ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىشىنىڭ شەكلى» («ئېستېتىكا ژۇرنىلى»، 15 ـ سان، 1920 ~ 1921 ـ يىللىرى، 187 ~ 204 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑮ ر. ۋېلېك، «ئەدەبىي ئوبزور ۋە پەلسەپە، قايتا باھا»، («ئىنچىكە كۆزە-تىش» ژۇرنىلى 1937 ـ يىلى 5 ـ سان، 375 ~ 383 ـ بەتلەر)؛ . ف. ر لىۋىس: «ئەدەبىي ئوبزور ۋە پەلسەپە: بىر جاۋاب»، («ئىنچىكە كۆزىتىش» ژۇرنىلى، 6 ـ سان، 1937 ـ يىلى، 59 ~ 70 ـ بەتلەر)؛ ئى. بېنتلى تۇزگەن «ئىنچىكە كۆزە-تىشنىڭ مۇھىملىقى»غا كىرگۈزۈلگەن. نيۇيورك، 1948 ـ يىلى، 23 ~ 40 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑯ ئۇنگىرنىڭ «يېڭى ئەدەبىياتتىكى پەلسەپە مەسىلىلىرى» (مىيۇنخېن، 1908 ـ يىلى)، «دۇنيا قاراش ۋە شېئىر» (زۇرىچ، 1917 ـ يىلى)، «مەسىلە بار،

خی تەرىقىسىدىكى ئەدەبىيات تارىخى» (بېرلىن، 1924 ـ يىلى)، «ئەدەبىيات تا ـ رىخى ۋە روھ تارىخى» («ئەدەبىيات تارىخى ۋە روھ تارىخىنىڭ گېرمانچە پەسىل ـ لىك ژۇرنىلى»، 4 ـ سان، 1925 ـ يىلى، 177 ~ 192 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن. يۇقىرىدا دېيىلگەن ماقالىلەر «ئەدەبىيات تارىخى ئوقۇتۇش پىرىنسىپى توغرى ـ سىدىكى ماقالىلەر توپلىمى» (ئىككى توم، بېرلىن، 1929 ـ يىلى) غا كىرگۈ ـ زۈلگەن.

⑰ ئۇنىگىر: «ھېدىر، نوۋالىس، كىلىست: ئۆلۈم مەسىلىسىنىڭ تەرەققىياتى توغرىسىدا» فىرانكفورت، 1922 ـ يىلى)؛ رىھىم: «گېرمانىيە شېئىرلىرىدىكى ئۆلۈم تېمىككوڑى» (ھال، 1928 ـ يىلى)؛ پ. كىلۈكھولن: «18 ـ ئەسىر ۋە رو ـ مانتىزملىق ئەدەبىياتتىكى «مۇھەببەت، قارىشى» (ھال، 1922 ـ يىلى) غا قارال ـ سۇن.

⑱ م. پىراز: «رومانتىزملىق ئەدەبىياتتىكى ھاۋايى ـ ھەۋەس، ئۆلۈم ۋە ئالۋاستى» (مىلان، 1930 ـ يىلى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمىسى ئا.داۋىدسون، «روما ـ نتىزمنىڭ ئازابى»، لوندون، 1933 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑲ س.س لىۋىس: «مۇھەببەت مەسىللىرى» (ئوكسفورد، 1936 ـ يىلى)؛ سىپىنسىر: «ئۆلۈم ۋە ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىراگېدىيە» (ماسساچۇستېس، كام ـ بىرىج، 1936 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑳ خ. ن فىرچىلد: «ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى دىنىي ئېقىم»، (تۆت تۇم، نىيۇيورك، 1939 ~ 1957 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

㉑ موڭلىند: «فىرانسىيەنىڭ ئىلگىرىكى رومانتىزمى» (ئىككى توم، گېلو ـ نوب، 1930 ـ يىلى)؛ پ. تىراھارد: «18 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيە ھېسسىياتى ـ نىڭ پەيدا بولۇشى» (تۆت توم، پارىژ، 1931 ـ 1933 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

㉒ س. سىكارد «ئامېرىكا پەلسەپە ئىلمىي جەمئىيىتى ماقالىلەر توپلىمى» (40 ـ تۇم، 3 ـ سان، 1946 ـ يىلى 7 ـ ئاي، 163 ~ 249 ـ بەتلەر)نىڭ «ئەدە ـ بىياتتىكى تۈسنىڭ قوللىنىلىشى» ناملىق ماقالىدىكى قالتىس بايانلارغا قارال ـ سۇن. بۇ كىتابنىڭ كاتالوگىنىڭ 1183 ـ تارماقتا تەبىئەت مەنزىرىسى ھېسسە ـ يىاتىغا مۇناسىۋەتلىك ماتېرىياللارنى تىزىپ چىققان.

㉓ بالزاكنىڭ «بېت خېنىم»، 9 ـ باب.

㉔ گىللېرتنىڭ گىراف خ. مولىزغا يازغان خېتى (1755 ـ يىلى 4 ـ ئاي ـ نىڭ 3 ـ كۈنى، يالى ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ كۆتۈپخانىسىدا ساقلانغان) غا قارال ـ سۇن.

㉕ دوكتور جونسون: «تىلاۋەت قىلىش ۋە چوڭقۇر ئويلىنىش»، (بۇسىب خانقىزغا يازغان خېتى قاتارلىقلار) غا قارالسۇن.

⑳ دىلتېينىڭ بۇخىل تۈرگە ئايرىش نەزەرىيەسىنىڭ ئەڭ دەسلەپكى چۈ ـ شەندۈرۈلۈشى ئۇچۇن ئۇنىڭ «19 ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى ئىدىيە سىستېمىسىنىڭ ئاساسلىق ئۇچ تۈرى» گە قارالسۇن. «پەلسەپە تارىخى ماقالىلەر توپلىمى» غا بېسىلغان. 6 ـ سان، 1898 ـ يىلى، 557 ~ 586 ـ بەتلەر؛ ئۇنىڭ «ماقالىلەر تولۇق توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن. لېيپزىگ، 1925 ـ يىلى، 9 ـ تۇم، 528 ~ 554 ـ بەتلەر). ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى چۈشەندۈرۈشى ئۇچۇن «پەلسەپىنىڭ ماھىيىتى»، «ھازىرقى زامان مەدەنىيىتى» گە بېسىلغان، پ. سە ـ ھىيبورگ تۈزگەن، بىرىنچى قىسىم، 6 ـ پاراگراف، «سىستېما پەلسەپىسى» بېرلىن، 1907 ـ يىلى، 1 ~ 72 ـ بەتلەر؛ كېيىن ئۇنىڭ ئىلمىي ماقالىلەر تو ـ لۇق توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، 5 ـ تۇم، بىرىنچى قىسىم، 339 ~ 446 ـ بەتلەر) بىلەن «دۇنيا قاراشنىڭ تۈرلىرى ۋە ئۇلارنىڭ پەلسەپە سىستېمىسىدىكى شەكىللىنىشى» («دۇنيا قاراش، پەلسەپە» دىن) م. فىرىشىپىن ـ كۆھلېر تۈز ـ گەن، بېرلىن، 1991 ـ يىلى، 3 ~ 54 ـ بەتلەر؛ كېيىن ئۇنىڭ «ئىلمىي ماقا ـ لىلەر تولۇق توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، 8 ـ تۇم، 75 ~ 120 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉗ خ. نول: «رەسسامىلىقنىڭ دۇنيا قارىشى» (يېنا، 1908 ـ يىلى)، «شېئىر ۋە مۇزىكىدىكى تىپىك سەنئەت ئۇسلۇبى» (يېنا، 1915 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

㉘ ئۇنگىرنىڭ «دۇنيا قاراش ۋە شېئىر» (يۇقىرىدا كۆرسىتىلگەن «ئىلمىي ماقالىلەر تولۇق توپلىمى، 77 ـ بەت قاتارلىقلار) غا قارالسۇن.

㉙ ۋېلزېل: «شېئىر سەنئىتى ئەسەرلىرىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل» (بېرلىن ـ بابېربورگ، 1923 ـ يىلى، 77 ـ بەت) گە قارالسۇن.

㉚ خ.ۋ. ئېپپېلشمېيرنىڭ «ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى مە ـ سىلىسى» (ئەدەبىيات ۋە روھ تارىخى گېرمان تىلى پەسىللىك ژۇرنىلى» 2 ـ سان، 1933 ـ يىلى، 497 ـ بەت) غا قارالسۇن.

㉛ كورف: «گىيوتى دەۋرىنىڭ روھى: كىلاسسىزم ـ رومانتىزملىق ئەدەبى ـ يات تارىخىدا ئۇقۇمنىڭ تەرەققىياتىدىكى بىر سىناق» (تۆت تۇم، لېيپزىگ، 1923 ~ 1953 ـ يىللىرى)؛ ئىسىيسا: «تەجرىبە ۋە ئىدىيە» (ۋېيېنا، 1921 ـ يىلى، «گېرمانىيە باروك شېئىرلىرى») لېيپزىگ، 1924 ـ يىلى)، «روھشۇناس ـ لىق تارىخى ھېسابلانغان ئەدەبىيات تارىخى» (ھال، 1926 ـ يىلى) «شىللېردىن تىنچىغچە» (ھال، 1934 ـ يىلى)؛ دۇچېبن: «رومانتىزمچىلار ئېقىمىنىڭ ما ـ ھىيىتى» (كېبت، 1921 ـ يىلى)؛ ستېفانىسكى: «گېرمانىيە رومانتىزمىنىڭ

ماهىيىتى» (شتۇتگارت، 1923 ـ يىلى) مېسسىنىر: «ئەنگلىيە باروك ئەدەبىيا-
تىدىكى روھشۇناسلىق ئاساسلىرى» (بېرلىن، 1934 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

㉜ ئى. كاسسىر: «ئەركىنلىك ۋە شەكىل» (بېرلىن، 1922 ـ يىلى)، «ئىدە-
يە ۋە ئوبراز» (بېرلىن، 1921 ـ يىلى) غا سىر سارزنىڭ يۇقىرىدا دېيىلگەن
ئەسىرىگە قارالسۇن.

㉝ كىروسى: «دانتىنىڭ شېئىرلىرى» (پارىژ، 1920 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

㉞ كىروسى: «گىيوتى» (پارىژ، 1919 ـ يىلى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمىسى،
لوندون، 1923 ـ يىلى 185 ~ 186 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

ئون بىرىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە باشقا سەنئەتلەر

ئەدەبىيات بىلەن گۈزەل سەنئەت ۋە مۇزىكىنىڭ مۇناسىۋىتى ھەرخىل ھەم مۇرەككەپ بولىدۇ. بەزى ۋاقىتلاردا شېئىر رەسساملىق، ھەيكەلتىراشلىق ۋە مۇزىكىدىن ئىلھامغا ئېرىشىدۇ. تەبىئەت دۇنيا-سىدىكى ئادەم ۋە نەرسىلەر شېئىرنىڭ باش تېمىسى بولغاندەك، باشقا سەنئەت ئەسەرلىرىمۇ شېئىرنىڭ باش تېمىسى بولالايدۇ. شائىرلار ھەيكەلتىراشلىق، رەسساملىق ۋە مۇزىكا ئەسەرلىرىنى باشقا نەرسە-لەرنى تەسۋىرلىگەنگە ئوخشاشلا تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ. ھېچقانداق ئالاھىدە نەزەرىيەلەرگە ئەمەل قىلىش كەتمەيدۇ. ئاڭلىشىمىزچە، سە-پېنسېر (Spencer) ئۆزىنىڭ نۇرغۇن شېئىرلىرىنى ئاسما گىلەمدە-كى گۈزەل نەقىشلەردىن، ئۈستى ئوچۇق سەھنىدىكى ئويۇنلاردىن ئىلھاملىنىپ يازغانىكەن. لورەين (C.Lorrain) بىلەن روسا (S.Rosa) نىڭ رەسىملىرى 18 ـ ئەسىردىكى تەبىئەت لىرىكىلىرىغا ئۆز تەسە-رىنى كۆرسەتكەن. ئەنگلىيە شائىرى جون كېتىز لورەيىننىڭ بىر پارچە رەسىمىدىن ئىلھاملىنىپ «گىرېك ئاقساقالغا مەدھىيە» ناملىق ئەسىرىنىڭ تەپسىلاتىنى قۇراشتۇرۇپ چىققان.[1] لارابى (Larrabee. S.A) «ئەنگلىيە شېئىرلىرىدىن گىرېك ھەيكەلتىراشلىقىنىڭ پۈتـ-كۈل مەزمۇنى ۋە بىرتەرەپ قىلىش ماھارىتىنى تېپىپ چىقىلى بو-لىدۇ» دەپ قارىغان.[2] تىبودىت (A.Thibaudet) مالارمى (S.Mallarme) نىڭ «پادىچى ئىلاھىنىڭ چۈشتىن كېيىنى» دېگەن ئەسىرى لوندون دۆلەتلىك گۈزەل سەنئەت سارىيىدا بوچېر (F.Boucher) نىڭ بىر پارچە رەسىمىدىن ئىلھاملىنىپ ئىجاد قى-لىنغان دەپ قارايدۇ.[3] شائىرلار، بولۇپمۇ ھىيۇگو (V.Hugo)، گوتىر (T.Gauter)، پارناسىيىن شېئىرىيەت ئېقىمىدىكىلەر ۋە تېيك

(Tieck) قاتارلىق 19 ـ ئەسىردىكى شائىرلار مەلۇم بىر رەسىمنى باش تېما قىلىپ شېئىر يازغان. تەبىئىيكى، رەسىمگە قارىتا شائىرلارنىڭ ئۆز چۈشەنچىلىرى، رەسساملارغا قارىتا ئۇلارنىڭ ئۆز قىزىقىشلىرى بولىدۇ. بۇنى ئۇلارنىڭ ئەدەبىيات نەزەريىسى بىلەن ئەدەبىياتقا بولغان قىزىقىشىغا بىرلەشتۈرۈپ تەتقىق قىلىشقىمۇ بولىدۇ. بۇ تەتقىق قىلىشقا تېگىشلىك ناھايىتى چوڭ ساھە بولۇپ، بۇ ساھەدە يېقىنقى نەچچە ئون يىل مابەينىدە ئاندىن بەزى بۆسۈشلەر بولدى.[1]

ئەكسىچە ئېيتقاندا، ئەدەبىياتمۇ رەسساملىق ۋە مۇزىكىنىڭ باش تېمىسى بولالايدۇ. بولۇپمۇ، ئاۋازلىق مۇزىكا بىلەن ماۋزۇلۇق مۇزىكىنىڭ باش تېمىسى بولالايدۇ. ئەدەبىيات، بولۇپمۇ، لىرىكىلار بىلەن تىياتىرلارنى مۇزىكا بىلەن زىچ بىرلەشتۈرۈشكىمۇ بولىدۇ. ھازىر كۆپلىگەن ماقالىلەردە ئوتتۇرا ئەسىردىكى قەسىدىلەر ۋە ئىلزابىت دەۋرىدىكى لىرىكىلار تەتقىق قىلىنۇاتىدۇ، بۇ ئەسەرلەرنىڭ مۇزىكا نوتىلىرى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى ناھايىتى قويۇق.[5] سەنئەت تارىخىدا ئىلگىرى زور بىر تۈركۈم ئالىملار (پانوفىسكىي (Panofsky E)، ساكسىل (F.Saxl) قاتارلىقلار) ئۆتكەن، ئۇلار سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئۇقۇم ۋە سىمۋول جەھەتتىكى مەنىلىرى («مەبۇد ياكى سەنئەت جەھەتتىكى سىمۋول») توغرىسىدا مەخسۇس تەتقىقات ئېلىپ بارغان، يەنە سەنئەت ئەسەرلىرى بىلەن ئەدەبىياتنىڭ مۇناسىۋىتى ۋە ئىلھام توغرۇلۇقمۇ مەلۇم تەتقىقاتلار بىلەن شۇغۇللانغان.[6]

ناھايىتى روشەن بولغان مەنبە، تەسىر، ئىلھام ۋە ھەمكارلىق مەسىلىرىدىن باشقا يەنە تېخىمۇ مۇھىم بىر مەسىلە بار، يەنى ئەدەبىيات بەزى ۋاقىتلاردا رەسىمنىڭ ئۇنۇمىگە ئېرىشىپ خەتتىن شەكىلىنگەن رەسىمگە ئايلىنىشنى ئويلايدۇ. بەزىدە مۇزىكىنىڭ ئۇنۇمىگە ئېرىشىپ مۇزىكىغا ئايلىنىشنى ئويلايدۇ. يەنە بەزىدە ھەيكەلگە ئايلىنىشنى ئويلايدۇ. بىر ئوبزورچى لېسسىڭ (G.E.Lessing) نىڭ «بىرائوكون» ۋە بابىت (I.Babbit) نىڭ «يېڭى رائوكون» دېگەن ئەسەرلىرىنىڭ ئاشۇ خىل سەنئەت شەكىللىرىنىڭ ئۆزئارا بىرىكىپ كەتكىنىدىن قايغۇرۇشى مۇمكىن. بىراق كىشىلەر ھەرخىل سەنئەتلەرنىڭ بىرى ـ بىرىنىڭ ئونۇمىگە ئېرىشىشىنى كۆزلەيدىغانلىقىنى

ھەمدە مۇئەييەن ئۇتۇقلارغىمۇ ئېرىشكەنلىكىنى ئىنكار قىلىشقا ھەقىقەتەن ئامالسىز. كىشىلەر شېئىرنىڭ شەكىل جەھەتتىن پۈتۈنلەي ھەيكەلتىراشلىققا، رەسساملىققا، مۇزىكىغا ئايلىنىشى مۇمكىنلىكىنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، ئەلۋەتتە. كىشىلەر «ھەيكەلسىمان» دېگەن بۇ ئاتالغۇ بىلەن شېئىرنى چۈشەندۈرگەن. بولۇپمۇ، ھېرېدىيا (Heredia)، گوتىر، لەندۇر (W.S.Landor) قاتارلىقلارنىڭ شېئىرلىرى غۇۋا بولغان يوشۇرۇن ئوخشىتىشتىن پايدىلىنىپ، مەلۇم دەرىجىدە خۇددى گىرېتسىيە ھەيكەللىرىدەك بەدىئىي ئۇنۇمنى ئىپادىلىگەن، يەنى ئاق رەڭلىك مەرمەر تاش ياكى گەجلەر ئارقىلىق جىسمىت، خاتىرجەم، تىنچ ۋە يارقىن قىياپەتنى ھەمدە ئېنىقلىق تۇيغۇسىنى نامايان قىلىپ بەرگەن. شېئىرىدىكى تەھلىل قىلىشقا بولىدىغان بىردىنبىر نەرسە سالماق، تەمكىن ۋەزىن ۋە سۆز ـ جۈملىلەر بولۇپ، ئۇلار ئىنتايىن ئۆزگىچىلىككە ئىگە، كىشىلەرنى ھەربىر سۆزگە دىققەتىنى مەركەزلەشتۈرۈشكە، دېكلاماتسىيە قىلغاندا سالماق بولۇشقا ئۇندەيدۇ. كولىنز (W.Collins) نىڭ «گۈگۈمدىكى مەدھىيە» دېگەن ئەسىرى باشقىلار تەرىپىدىن «ھەيكەلسىمان شېئىر» دەپ ئاتالغان ۋاقىتتا كىشىلەر بۇ شېئىر بىلەن ھەيكەل ئوتتۇرىسىدا ھەقىقەتەن بىرەر مۇناسىۋەت بار دەپ قارىمىغان.[7] شېئىرىدىكى تەھلىل قىلىشقا بولىدىغان بىردىنبىر نەرسە سالماق، تەمكىن ۋەزىن ۋە سۆز ـ جۈملىلەر بولۇپ، ئۇلار ئىنتايىن ئۆزگىچىلىككە ئىگە، كىشىلەرنى ھەربىر سۆزگە دىققەتىنى مەركەزلەشتۈرۈشكە، دېكلاماتسىيە قىلغاندا سالماق بولۇشقا ئۇندەيدۇ.

ئەمما كىشىلەر ھوراس (Horace) نىڭ « رەسىم كەبى شېئىر» قاراشىنىڭ ئېرىشكەن مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى ئېتىراپ قىلىدۇ.[8] كىشىلەر شېئىر ئوقۇغاندا كۆرۈش سەزگۈسىگە تايىنىپ شېئىردىن كۆرەلەيدىغان نەرسىلەرنىڭ مىقدارى مۇبالىغە قىلىنغان بولۇشى مۇمكىن، بىراق ئۆتكەن دەۋرلەردىكى نۇرغۇن شائىرلار ئوقۇرمەنلەرنى شېئىر ئوقۇغاندا مىسرالاردىن بىر نەرسىلەرنى كۆرۈش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلغان. لېسسىڭ ئارىئىستو (L.Ariosto) نىڭ ئايالارنىڭ گۈزەللىكى ھەققىدىكى نۇرغۇن تەسۋىرلىرىدە كۆرۈش سەزگۈسى ئۈ-

نۇمىنىڭ كەمچىللىكىنى تەنقىد قىلغان. ئېھتىمال، لېسسىڭنىڭ بۇ خىل قارىشى توغرا بولۇشى مۇمكىن. 18 ـ ئەسىردىكى كىشىلەرنىڭ ئەدەبىي ئەسەر ئارقىلىق رەسمىدىكىدەك ئۇنۇمگە ئېرىشىشكە بولغان مەپتۇنلۇق ھېسسىياتىنى يوقاتماق ناھايىتى تەس. چاتېئۇبرىياندىن پىروۇست (Proust) دەۋرىگىچە بولغان ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدا نۇرغۇن ئەدەبىي تەسۋىرلەر رەسىم ئۇنۇمگە ئېرىشكەن ۋە كىشىلەرنى يېزىق كەينىدىكى شۇ زامان رەسىملىرىدە دائىم ئوتتۇرىغا چىقىدىغان كارتىنىلارنى كۆرۈشكە يېتەكلەشكە مۇۋاپىق بولغان. گەرچە شائىرلار ـ نىڭ ئاشۇ رەسىملەردىن قىلچە خەۋىرسىز ھالدىكى قىياسلىرى ئوقۇر ـ مەنلەرگە راستىنلا رەسىم كەبى بەدىئىي ئۇنۇم ئاتا قىلالايدىغان ـ قىلالايدىغانلىقى گۇمانلىق بولسىمۇ، بىراق بىر نۇقتا ئېنىقكى، ئومۇمىي مەدەنىيەت ئەنئەنىلىرىمىز ئىچىدە يازغۇچىلار ھەقىقەتەن ئۆز ئەسەرلىرىدە قەدىمكى بېشارەتلىك رەسىملەر، 18 ـ ئەسىردىكى مەنزىرە رەسىملىرى ۋە خېسلىر قاتارلىق كىشىلەرنىڭ تەسىراتچىلىق رەسىملىرىنىڭ ئۇنۇمىنى ئىپادىلەپ بەرگەن.

نۇرغۇن ئادەم شېئىرنى مۇزىكىنىڭ ئۇنۇمىگە ئېرىشەلەيدۇ دەپ قارايدۇ، بىراق، بۇ يەنىلا ئىشەنچلىك خۇلاسە ئەمەس. ئىنچىكىلىك بىلەن تەھلىل قىلساق، شېئىردىكى «مۇزىكىدارلىق» بىلەن مۇزىكا ـ دىكى «مېلودىيە» پۈتۈنلەي ئوخشاش بولمىغان نەرسە. مۇزىكىدارلىق ـ نىڭ مەنىسى بولسا شېئىردىكى تىل تاۋۇشى ئەندىزىلىرىنىڭ مەلۇم خىل ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى، ئۇزۇك تاۋۇشلارنىڭ بىر يەرگە يىغىلىپ قېلىشىدىن ساقلىنىش ۋە شۇ ئارقىلىق بىر خىل قاپىيە ئۇنۇمىگە ئېرىشىشتىن ئىبارەت. تىيك (Tieck) غا ئوخشاش رومانتىزمچى شائىرلار ۋە كېيىنكى چاغلاردىكى ۋېرلېن (P. Verlaine) پۈتۈن كۈچى بىلەن شېئىرنىڭ مۇزىكىلىق ئۇنۇمىنى قوغلاشقان، شۇنىڭ ئۈچۈن ئۇلار شېئىرنىڭ سېمانتىكىلىق قۇرۇلمىسىغا سەل قارىغان، لوگىكىلىق ئورۇنلاشتۇرۇشتىن ئۆزىنى قاچۇرغان، شېئىرنىڭ مېغىزى ھەجمىدىن مۇھىم دېگەننى تەكىتلىگەن. ئېنىقسىز ئومۇمىي كۆرۈنۈش، مۇجمەل سېمانتىكا ۋە لوگىكىغا چۈشمەيدىغان ئورۇنلاشتۇرۇش ئەدەبىياتنىڭ مەنىسى جەھەتتىن ئېيتقاندا مۇزىكىدارلىقتا ئىگە

قىلالمايدۇ. ئەدەبىياتتا مۇزىكىنىڭ قۇرۇلمىسىغا تەقلىد قىلىشتا ئاساسىي مېلودىيەنى تەقلىد قىلىش، سوناتا، سىمفونىيە شەكىللىرىنى قوللىنىش، تېخىمۇ كونكرېتراق بولسا كېرەك. بىراق مۇزىكىنىڭ قۇرۇلما شەكلىگە تەقلىد قىلىش روشەن ئىپادىلەنگەن تەقدىردىمۇ، كونا ئۇسۇللار بولغان تەكرارلاش، سېلىشتۇرۇش قاتارلىقلار بارلىق سەنئەتلەر ئورتاق قوللىنىدىغان ماھارەتلەر بولسىمۇ، بىراق مۇزىكىدىكى باش تېمىنىڭ قايتا نامايان بولۇشى، كۈي شەكلىنى سېلىشتۇرۇش ۋە ماسلاشتۇرۇش قاتارلىقلار بىلەن بىر نەرسە ئەمەسلىكىنىڭ سەۋەبىنى چۈشەندۈرۈش قىيىن.[9] بەزى ئايرىم مىسالىلاردا شېئىر ھەققەتەن مۇزىكىلىق ئاۋازنى زاھىر قىلغان. مەسىلەن، ۋېرلېننىڭ «ئىسكىرىپكىنىڭ ئۆكسۈپ يىغلىشى» ۋە ئېدگار ئاللان پوئې (poe Edger Allan) نىڭ «قوڭغۇراق ئاۋازى» ناملىق ئەسەرلىرىدە بىر خىل چالغۇنىڭ ئاۋاز تۇسىنى ياكى قوڭغۇراقنىڭ ئاۋازىنى ئىپادىلەپ بەرگەن. بىراق، بۇ خىل مۇزىكىلىق ئۇنۇم ئادەتتىكى تەقلىدىي ئاۋاز ئۇسۇلىدىن ئېشىپ كەتمەيدۇ.

ئەلۋەتتە، شائىرلار شېئىرنى ئاھاڭغا سېلىش مەقسىتىدە يازىدىغان ئەھۋاللارمۇ ئۇچرايدۇ. مەسىلەن، ئىلزابىت دەۋرىدىكى نۇرغۇن مۇزىكىلارنىڭ تېكىستلىرى ۋە ئوپېرالاردىكى ناخشا تېكىستلىرى مۇشۇ تۈرگە تەۋە. قىسمەن ئەھۋاللاردىلا، شائىر بىلەن كومپوزىتور بىر ئادەم بولۇپ قالىدۇ. بىراق، مۇزىكا بىلەن ناخشا تېكىستى ئىجادىيىتىنىڭ ئوخشاش بىر ۋاقىتتا ئېلىپ بېرىلىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاش ناھايىتى قىيىن. ھەتتا ۋاگنېر (R. Wagner) مۇ دائىم ئاۋۋال «تىياتىر» نى يېزىپ، بىرقانچە يىللاردىن كېيىن مۇشۇ سەھنە ئەسەرلىرىنىڭ مۇزىكىسىنى يازغان. شۇبھىسىزكى نۇرغۇن لىرىكىلار بولسا تەييار مۇزىكىلار ئۈچۈن ئىجاد قىلىنغان. مۇزىكا بىلەن ھەقىقىي ئۇلۇغ شېئىرلارنىڭ مۇناسىۋىتى ئىنتايىن سۇس بولىدۇ، بۇنى مۇزىكا ئىشلىگىلى بولىدىغان ئەڭ ئۇتۇقلۇق شېئىرلار تەمىنلىگەن ئىسپاتلاردىن چۈشىنىۋالغىلى بولىدۇ. قۇرۇلما جەھەتتىن ناھايىتى مۇكەممەل بولغان شېئىرلارنىڭ كۆپىنچىسىگە مۇزىكا ئىشلىگىلى بولمايدۇ. بەلكى ئادەتتىكىچە ياكى ناچاراق شېئىرلار، ھېنرىخ ھېيـ

نى (H.Heine) نىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى ۋە مۇللېر (W.Muller) نىڭ ئەسەرلىرى شۇبېرت بىلەن شۇمانىنىڭ ئەڭ ياخشى مۇزىكىلىرىغا ناخشا تېكىستى قىلىپ تاللانغان. ئەگەر مەلۇم بىر شېئىرنىڭ ئەدەبي قىممىتى ناھايىتى يۇقىرى بولسا، گەرچە مۇزىكىمۇ ئۆزىگە خاس قىممەتكە ئىگە بولسىمۇ، بۇ شېئىرغا ئىشلەنگەن مۇزىكا ھەمىشە پۈتۈنلەي شېئىرنىڭ ئەندىزىسىنى بۇرمىلايدۇ ياكى نىقابلايدۇ. ۋېردى ئۆزگەرتىپ يازغان شېكسپېيرنىڭ تىياترى «ئوتېللو» نى مىسالغا ئېلىش بىھاجەت، «ئىنجىل» دىكى پۈتكۈل شېئىرلارنىڭ نوتىلىرى ياكى گىيوتى (Goethe) شېئىرلىرىنىڭ نوتىلىرى بۇ مەسىلىنى يەتەرلىك ئىسپات بىلەن تەمىنلەيدۇ. جەزمەشتۇرۇشكە بولىدۇكى، شېئىر بىلەن مۇزىكا ئوتتۇرىسىدا ھەمكارلىق مەۋجۇت. بىراق ئەڭ ياخشى شېئىرغا مۇزىكا ئىشلەش ناھايىتى قىيىن. ھالبۇكى ئەڭ ياخشى مۇزىكىغا ناخشا تېكىستى زۆرۈر ئەمەس.

گۆزەل سەنئەت بىلەن ئەدەبىياتنى تەڭ دەرىجىدە سېلىشتۇرساق، ئادەتتە مۇنداق خۇلاسىگە كېلىمىز: بىر پارچە رەسىم بىلەن شېئىر قەلبىمىزدە ئوخشاش بىر خىل تۇيغۇنى شەكىللەندۈرىدۇ. مەسىلەن، موزارتنىڭ مۇزىكىسىنى ئاڭلىغىنىمىزدا، ۋاتو (A.Watteau) نىڭ مەنزىرە رەسىمىنى كۆرگىنىمىزدە، ئاناكرېئون شېئىرىيەت ئېقىمى (Anacreontic) دىكى شېئىرلارنى ئوقۇغىنىمىزدا، ئازادلىك، شاد ـ خۇراملىق ھېس قىلىمىز. بىراق توغرا تەھلىل قىلىشتىن قارىغاندا، بۇ بىر خىل ھېچقانداق قىممىتى بولمىغان تەڭ دەرىجىلىك سېلىشتۇرۇش. بىر مۇزىكا ئەسىرى ئۈرغۇتقان خۇشاللىق ھەرگىزمۇ ئادەتتىكى خۇشاللىق ئەمەس، ھەتتا ئالاھىدە تېپتىكى خۇشاللىقمۇ ئەمەس، بەلكى ئاشۇ مۇزىكىنى ۋە ئۇنىڭغا زىچ باغلىنىپ كەتكەن بىر خىل ھېسسىياتنى چوڭقۇر چۈشەنگەنلىكىنىڭ نەتىجىسى. مۇزىكىدىن بىز ھېس قىلغان ھېسسىيات بىلەن ئەمەلىي تۇرمۇشتىكى ھېسسىيات پەقەت ئومۇمىي مۇقام جەھەتتە بىردەكلىككە ئىگە، بۇ خىل ھېسسىياتلارنىڭ چەك ـ چېگرالىرىنى ئېنىق ئايرىغان تەقدىردىمۇ، بىزنىڭ شۇ ھېسسىياتلارنى قوزغىغان ئالاھىدە ئىشلار بىلەن بولغان ئالاقىمىز يەنىلا ناھايىتى يىراق. ھەر خىل سەنئەت تۇرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى تەڭ دەرىجىلىك سېلىشتۇرۇش ئوقۇرمەنلەر ياكى كۆرۈرمەنلەرنىڭ شەخسىي ئىنكاسىدا مەۋجۇت، بۇ خىل سېلىشتۇرۇش ئىككى خىل سەنئەت ھەققىدە پەيدا بولغان ئوخشاش ھېسسىياتنى تەسۋىرلەش بىلەن قانائەتلىنىدۇ. شۇ سەۋەبتىن بىز ئېڭىمىزدا مەيلى قانداق بولۇشىدىن قەتئىينەزەر ئىسپاتقا ۋە ئىلگىرىلەشكە ئېرىشەلەيمىز.

يەنە بىر خىل ئورتاق ئۆسۈل بولسا سەنئەتكارنىڭ ئىجادىيەت مەقسىتى ۋە نەزەرىيەسىنى تەتقىق قىلىش. شۇبھىسىزكى ئوخشاش بولمىغان سەنئەتلەرنىڭ ئارقىسىدا مەلۇم ئوخشاشلىققا ئىگە بولغان نەزەرىيە ۋە قائىدىلەر مەۋجۇت بولىدۇ. يېڭى كلاسسىزم ۋە رومانتىزم ھەرىكىتىدە، ئوخشاش بولمىغان سەنئەت تۈرلىرىدە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان سەنئەتكارلارنىڭ ئوخشاش ياكى ئوخشاپ كېتىدىغان ئىجادىيەت مەقسىتىنى ئوتتۇرىغا قويغانلىقىنى بايقايمىز. بىراق مۇزىكىدىكى كلاسسىزم بىلەن ئەدەبىياتتىكى كلاسسىزم ئوخشاپ كەتمەيدۇ. بۇنىڭ داۋالىسى ناھايىتى ئاددىي، يەنى قەدىمكى مۇزىكىلار كىشىلەرگە نامەلۇم ئىدى، شۇ سەۋەبتىن مۇزىكىدا تەدرىجىي تەرەققىيات بولمىغان. بىراق ئەدەبىيات ئەمەلىيەتتە قەدىمكى قاراشلار ۋە ئەمەلىيەتلەرنىڭ تەدرىجىي ئۆزگىرىشىدىن كەلگەن. ئوخشاشلا گەرچە كىشىلەر دائىم كلاسسىك نەزەرىيەلەرنى، ئاپېللېس (Apelles) تەك قەدىمكى گرېك رەسساملىرىنى، يىراق قەدىمدىن ئوتتۇرا ئەسىر ئارقىلىق يېتىپ كەلگەن رەسساملىق ئەنئەنىسىنى تىلغا ئالىدۇ، پومپېي (Pompei) بىلەن ھېركۇلانېئوم (Herculaneum) نىڭ تام رەسىملىرى[10] قېزىلىشتىن بۇرۇن رەسساملىقنى كلاسسىك رەسساملىقنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان دېگىلى ھەرگىز بولمايدۇ. بىراق ھەيكەلتىراشلىق ۋە بىناكارلىقنى كلاسسىك نەمۇنىلەر ۋە ئۇلاردىن ھاسىل بولغان شەكىللەر بەلگىلىگەن. ئۇلار كلاسسىك نەمۇنىلەرنىڭ تەسىرىگە ئۇچراش جەھەتتە ئەدەبىياتنى ئۆز ئىچىگە ئالغان باشقا سەنئەتلەردىن ئېشىپ كەتكەن. كۆرۈشكە بولىدۇكى، نەزەرىيە ۋە مۇددىئا ئوخشىمىغان سەنئەتلەردە ئوخشاش بولمايدۇ. شۇڭا سەنئەتكارلار

نىڭ پائالىيەتلىرى بارلىققا كەلتۈرگەن كونكرېت نەتىجە، يەنى ئە-
سەر ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدە مەزمۇن ۋە شەكىللىرىنى تىلغا ئېلىشنىڭ
تېخنىمۇ ھاجىتى يوق.

ئاپتورلارنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسى ھەققىدىكى چۈشەندۈرۈشلە-
رىنىڭ قانچىلىك ئېنىقسىز بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ئىنتايىن ئاز
ئۇچرايدىغان ھەم سەنئەتكار ھەم شائىرلار مىسالىدىن ئۈلارنىڭ ئىجا-
دىيەت مۇددىئاسى توغرۇلۇق بەكمۇ ياخشى ئىزدەنگىلى بولىدۇ. مە-
سىلەن، بىلەيك (Blake) ياكى روسەتتى (D.G.Rossetti) نىڭ ھەر-
قايسىسىنىڭ شېئىرلىرى بىلەن رەسسامىرىنى سېلىشتۇرىدىغان
بولساق، ئۈلارنىڭ رەسسامىرى بىلەن شېئىرلىرىنىڭ پۈتۈنلەي ئوخ-
شىمايدىغان ئالاھىدىلىككە (يالغۇز ماھارەت جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلا
ئەمەس) ئىگە ئىكەنلىكىنى، ھەتتا شېئىرىيەت ۋە رەسساملىقتا بىر –
بىرىگە قارشى يول تۇتقانلىقىنى بايقايمىز. بىلەيك ئاجايىپ – غارايىپ
بىر ھايۋانچاقنى ئۆزىنىڭ «يولۋاس! يولۋاس! كۆيگىن، لاۋۇلداپ» دېگەن
مىسرالىرىغا قىستۇرما رەسىم قىلغان. ساكىرىي ئۆزىنىڭ «نام – مە-
چەئەت سوروۋنى» غا ئۆز قولى بىلەن قىستۇرما رەسىم سىزغان، بىراق
ئۇ پېگى ساپو ئۇچۇن سىزغان ھاماقەتلەرچە ھىجايغۇچىنىڭ پورترې-
تى بىلەن رومانىدىكى پېگىنىڭ مۇرەككەپ خاراكتېرى ئوتتۇرىسىدا
قىلچە ئورتاقلىق يوق. قۇرۇلما ۋە خاراكتېر جەھەتتىن مىكىلانجىلو-
نىڭ سونېتلىرى بىلەن ئۇنىڭ ھەيكەللىرى ۋە رەسسامىرىنى زادىلا
سېلىشتۇرغىلى بولمايدۇ، گەرچە بىز ئۇنىڭ شېئىرلىرى ۋە سەنئەت
ئەسەرلىرىدىن ئوخشاش يېڭى ئەپلاتونىزملىق ئىدىيەلەرنى ۋە پىسخو-
لوگىيە جەھەتتىكى مەلۇم ئوخشاشلىقلارنى بايقىيالىساقمۇ.[11] بۇ بىر
سەنئەت ئەسىرىنىڭ «ۋاستىسى» نىڭ (ئەپسۇسكى، بۇ ئاتالغۇنىمۇ
دەللىلەشكە تېگىشلىك) يالغۇز سەنئەتكار ئۆز خاسلىقىنى ئىپادىلەش-
تە جەزمەن يېڭىدىغان تېخنىكا توسالغۇسى بولماستىن، بەلكى ئەنئە-
نە ئالدىن شەكىللەندۈرگەن، كۆچلۈك ھەم ھەل قىلغۇچى رولغا ئىگە

بولغان، سەنئەتكارلارنىڭ شەخسىي ئىجادىيەت شەكلىنى ۋە ئىپادىلەش
ئۇسۇللىرىنى شەكىللەندۈرىدىغان ھەم تەڭشەيدىغان بىر ئامىل ئە-
كەنلىكىنى چۈشەندۈرىدۇ. سەنئەتكارلار ئىجادىي تەسەۋۋۇر جەريانىدا
ئادەتتىكى ئابستراكت ئۇسۇللارنى قوللانماستىن، بەلكى كونكرېت
ماتېرىياللارنى ئىشلىتىدۇ. بۇنداق كونكرېت ۋاستىنىڭ باشقا ھەر-
قانداق ۋاستىنىڭ تارىخىدىن ناھايىتى زور دەرىجىدە پەرقلىنىپ تۇ-
رىدىغان ئۆز تارىخى بولىدۇ.

سەنئەتكارلارنىڭ مۇددىئاسى ۋە نەزەرىيەلىرى ھەققىدىكى تەتقە-
قاتقا سېلىشتۇرغاندا، تېخنىمۇ قىممەتلىك بولغىنى ئورتاق ئىجتىما-
ئىي ۋە مەدەنىيەت ئارقا كۆرۈنۈشىدە ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىش-
تۇرۇشتىن ئىبارەت. كىشىلەر ھەقىقەتەن ھەر خىل سەنئەتلەر ۋە ئە-
دەبىياتلارنى پېتىشتۇرگەن ئورتاق ۋاقىتلىق، قىسمەن ئىجتىمائىي
تۈپراقنى تەسۋىرلەپ بېرەلىشى، شۇ ئارقىلىق ئۇنىڭ ھەر خىل سەن-
ئەتلەر ۋە ئەدەبىياتلارغا كۆرسەتكەن ئورتاق تەسىرىنى كۆرسىتىپ
بېرەلىشى مۇمكىن. ھالبۇكى، ھەر خىل سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تا-
مامەن ئوخشىمايدىغان ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈشتىن بارلىققا كې-
لىدىغانلىقى ۋە تامامەن ئوخشىمايدىغان جەمئىيەتلەرگە تەسىر كۆر-
سىتىدىغانلىقىدىن ئىبارەت بىر پاكىتقا سەل قارالغاچقىلا، ھەر خىل
سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى نۇرغۇن پارالىل سېلىشتۇرۇشلارغا ئە-
كانىيەت يارىتىلغان. مەلۇم بىر خىل سەنئەت ئىجادىيىتى بىلەن
مەشغۇل بولغۇچى ياكى ئۇنىڭغا ئېھتىياجلىق بولغۇچى ئىجتىمائىي
تەبىقىلەر ھەرقانداق دەۋر ۋە ئورۇندا ناھايىتى زور پەرقلىق بولىدۇ.
گوت ئۇسلۇبىدىكى چېركاۋلار بىلەن فرانسىيە ئېپوسلىرىنىڭ
ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈشى پۈتۈنلەي ئوخشىمايدۇ، ھەيكەل ھېرىس-
مەنلىرى ۋە ئالارمەنلىرى بىلەن رومانلارنىڭ ئوقۇرمەنلىرى تامامەن
پەرقلىق. ئادەتتە كىشىلەر بارلىق سەنئەتلەرنىڭ مۇقەررەر ھالدا
ئوخشاش ھەم ئۇنۇملۇك ئەقلىي ئارقا كۆرۈنۈشى بولىدۇ دەپ پەرەز

قىلىشىدۇ. بۇ خۇددى مۇئەييەن دەۋر ۋە ئورۇندىكى بارلىق سەنئەتلەر-نىڭ ئورتاق ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈشى بولىدۇ دېگەن قىياسقا ئوخشاشلا بىمەنىلىكتۇر. ئوخشاش دەۋردىكى پەلسەپە ئارقىلىق رە-سىملەرنى چۈشەندۈرۈش خەتەرلىك ئىش. بۇ يەردە بىر مىسال ئال-ساقلا كۇپايە، تولنېي (C.deTolnay)[2] چوڭ بىرۇگېلھېلدىنىڭ (P.Breugheltheelder) رەسىمىنى كۇسانۇس (N.Cusanus) ياكى پاراسىلسۇس (Paracelsus) نىڭ پانئىلاھىيەتچىل بىر مەنبەچىلىك نەزەريەسىنىڭ ئىسپاتى دەۋالغان ھەمدە ئۇنى سىپنوزا بىلەن گىيو-تىغا ئىلھام بەرگەن دەپ قارىغان. «دەۋر روھى» ئارقىلىق ھەر خىل سەنئەتلەرنى «چۈشەندۈرۈش» تېخىمۇ خەتەرلىك. گېرمانىيەدىكى «روھىيەت تارىخى» ھەرىكىتىدە دەل مۇشۇنداق قىلىنغان. بىز ئال-دىنقى بابتا بۇ ھەرىكەتنىڭ ئاساسلىق قاراشلىرىغا تەنقىد يۈرگۈز-دۇق.[3]

ئوخشاشلا ياكى ئوخشاپ كېتىدىغان ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش ياكى ئەقلىي ئارقا كۆرۈنۈش ھەققىدىكى ھەقىقىي پاراللېل سىلىش-تۇرۇشلار ئەزەلدىن ھېچقانداق كونكرېت تەھلىللەرنى ئېلىپ بارغان ئەمەس. بەزى كونكرېت پاكىتلارنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدىغان مەسە-لىلەرنى بىز تېخى تەتقىق قىلمىدۇق. مەسىلەن، مۇئەييەن دەۋر ۋە مۇھىتتىكى بارلىق سەنئەتلەر قانداقلارچە «تەبىئەت» تىكى تۈرلۈك - تۈمەن شەيئىلەرگە كېڭىيەلەيدۇ ياكى ئۆز دائىرىسىنى تارايتالايدۇ، سەنئەتنىڭ ئۆلچىمى قانداق قىلىپ مۇئەييەن ئىجتىمائىي تەبىقە بە-لەن باغلىنىپ قالىدۇ ۋە شۇ سەۋەبلىك ئۇنىڭدا بىر دەك ئۆزگىرىش بارلىققا كېلىش مۇمكىنچىلىكى تۇغۇلىدۇ، ياكى ئېستېتىكىلىق قىممەت قانداقلارچە ئىجتىمائىي ئىنقىلابقا ئەگىشىپ ئۆزگىرىدۇ دې-گەندەك مەسىلىلەر دەل شۇنداق. بۇ يەردە ئىزدىنىشكە تېگىشلىك، ئەمما ئىلگىرى مۇھاكىمە قىلىنمىغان، ئۇنىڭ ئۇستىگە ھەر خىل سەنئەتلەر ھەققىدىكى سىلىشتۇرمىنى كونكرېت نەتىجىگە ئېرىشتۇ-

رىدىغان بىر كەڭ ساھە بار. ئەلۋەتتە، بۇ ئۇسۇل پەقەتلا ئوخشاشما-دىغان سەنئەتلەرنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانىدا پەيدا قىلغان ئوخشاپ كېتىدىغان تەسىرىنى ئىسپاتلىيالايدۇ، بىراق ئۇلار ئوتتۇ-رىسىدىكى ھەرقانداق پاراللېل سىلىشتۇرۇشنىڭ زۆرۈر ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىيالمايدۇ.

شۇنىسى ئېنىقكى، ھەر خىل سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى سىلىش-تۇرما تەتقىقاتنىڭ ئەڭ مۇھىم ئۇسۇلى ئەملىي سەنئەت ئەسەرلىرىنى تەھلىل قىلىش، يەنى ئۇلارنىڭ قۇرۇلما مۇناسىۋەتلىرىنى تەھلىل قىلىش ئاساسىغا قۇرۇلىدۇ. ئوقۇرمەنلەر (كۆرۈرمەنلەر) ياكى يازغۇ-چىلار (سەنئەتكارلار) نىڭ پىسخىكىسى ھەققىدىكى تەتقىقاتلار ۋە سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ مەدەنىيەت ھەم ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈشى توغرىسىدىكى تەتقىقاتلارنىڭ مەيلى قانچىلىك ئەھمىيەتلىك بولۇپ كېتىشىدىن قەتئىينەزەر، ئۇلارنى ئىككىنچى ئورۇنغا قويۇپ، سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئۆزىنى نۇقتىلىق تەتقىق قىلىشىمىز زۆرۈر. ئۇنداق بولمايدىكەن، ياخشى بىر سەنئەت تارىخىنىڭ رويىپقا چىقىشى مۇمكىن بولمايدۇ، سىلىشتۇرما سەنئەت تارىخىدىن تېخىمۇ سۆز ئاچقىلى بول-مايدۇ. ئەپسۇسكى، بۇگۈنگىچە بىزدە ھەر خىل سەنئەتلەرنى سىلىش-تۇرىدىغان ھېچقانداق ۋاستە يوق. بۇ يەردە ھەر خىل سەنئەتلەرنى سىلىشتۇرۇشقا ئىمكانىيەت يارىتىپ بېرىدىغان ئورتاق ئامىل نېمە دېگەندىن ئىبارەت بىر قېيىن مەسىلە بار، كىروسى قاتارلىقلارنىڭ نەزەريەلىرىدىن بىز بۇنىڭغا ھېچقانداق جاۋاب تاپالمايمىز. كىروسى بارلىق ئېستېتىكا مەسىلىلىرىنى بىۋاستە سېزىم ھەرىكىتىگە تاقاپ قويغان ھەمدە بىۋاستە سېزىمنىڭ ھەرىكىتى مىستىكىلىق ئىپادە-لەشتىن ئىبارەت دەپ قارىغان. ئۇ ئىپادىلەشنىڭ ئۇسۇلى مەۋجۇت ئەمەس دەپ كېسىپ ئېيتىدۇ. ئۇ يەنە «سەنئەتنى ئېستېتىكىلىق تۈرگە ئايرىشقا ئورۇنۇشتەك ھەرقانداق قىلىق بىمەنىلىكتۇر» دەپ ئەيىبلەيدۇ. شۇنداق قىلىپ، ئۇ سەنئەت تۈرلىرىنىڭ ھەممە بەرقا-

رىنى ئېتىراپ قىلىشنى ئۆزۈل ـ كېسىل رەت قىلىدۇ.[18] جون دېۋېي (J.Dewey) قۇۋۋەتلىگەن نەزەريەمۇ مەسىلىمىزنى ھەل قىلىشـ ـمىزغا كۆپ پايدىلىق ئەمەس. ئۇ «سەنئەت تەجرىبە دېمەكتۇر» (1934) ناملىق ئەسىرىدە ھەر خىل سەنئەتلەر ئورتاق ماھىيەتكە ئىگە، چۈنـ ـكى، «تەجرىبە بىر ئومۇمىي مۇھىتتىن ئايرىلسا مەۋجۇت بولالمايدۇ» دېگەنلەرنى ئوتتۇرىغا قويىدۇ.[19] ئۇ بارلىق سەنئەت ئىجادىيىتى پائالـ ـيەتلىرىدە، ياكى ئىنسانلارنىڭ بارلىق ئىجادىيەت، بارلىق پائالىيەت ۋە بارلىق تەجرىبىلىرىدە شۇبھىسىز مەۋجۇت بولغان ئورتاق ئا ـمىللارنى ئېتىراپ قىلغان. بىراق، بۇنداق قاراشلارنىڭ ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرۇشمىزغا ھېچقانداق پايدىسى يوق. بۇ ھەقتە گېرىن (T.M.Greene) ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرۇش ئىمكا ـنىيىتىگە ئىگە قىلىدىغان ئامىللارنى مۇرەككەپلىك، مۇكەممەللىك ۋە رىتىم دەپ بېكىتكەن. ئۇمۇ دېۋېيغا ئوخشاشلا قايىل قىلارلىق دە ـرىجىدە مۇنازىرىلىشىپ، «رىتىم» دېگەن سۆزنى شەكىل يارىتىش سەنئىتىگە تامامەن قوللانغىلى بولىدۇ دېگەن.[20] بىراق بىر مۇزىكا ئەسىرىنىڭ رىتمى بىلەن تۇۋرۇكلۇك دەھلىزنىڭ رىتمى ئوتتۇرا ـسىدىكى زور پەرقنى يوقىتىش مۇمكىن بولمىسا كېرەك. چۈنكى تۇۋرۇكلۇك دەھلىزنىڭ قۇرۇلمىسىدا ئاۋاز تەرتىپلىرىمۇ، ئاۋاز سۈر ـئىتىمۇ مەۋجۇت ئەمەس. مۇرەككەپلىك ۋە مۇكەممەللىك بولسا پەقەتلا «كۆپ خىللىق» ۋە «بىرلىك»نىڭ يەنە بىر خىل ئاتلىشى، شۇڭا ئۇلارنىڭ ئىشلىتىلىش دائىرىسى بەكمۇ چەكلىك. ئاز ساندىكى كـ ـشىلەرنىڭ قۇرۇلما ئاساسىدا ھەر خىل سەنئەتلەردىكى ئورتاق ئا ـمىللارنى ئىزدەش تىرىشچانلىقى بەزى ئىلگىرىلەشلەرگە ئېرىشتى. خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ماتېماتىكا ئالىمى بىركخوف (G.D.birkhoff) «ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم»[21] ناملىق كىتابىدا ئاددىي بەدىئىي شەكىللەر بىلەن مۇزىكىنىڭ بىر ئورتاق ماتېماتىكىلىق ئا ـساسىنى تېپىپ چىقىشقا تىرىشقان ھەم بەزى ئۇتۇقلارغىمۇ ئېرىش ـكەن. ئۇ ماتېماتىكىلىق تەڭلىمە ۋە كوئېففىتسېنتقا ئاساسەن شې ـئىرنىڭ «مۇزىكىدارلىقى»نى تەتقىق قىلغان. ھالبۇكى شېئىرىيەتنى ـكى «گارمونىيە» مەسىلىسىنى مەندىن ئايرىلغان ھالدا ھەل قىلغىلى بولمايدۇ. بىركخوفنىڭ ئاللان پوئېنىڭ شېئىرلىرىنى ئالىي شې ـئىرلار ھېسابلىشى بۇ قاراشنى ئىسپاتلاپ تۇرۇپتۇ. ناۋادا ئۇنىڭ تۇر كۆڭۈللۈك بىلەن ئوتتۇرىغا قويغان بۇ نۇقتىئىنەزىرى قوبۇل قى ـلىنسا، ئۇ ھالدا شېئىرىيەتنىڭ «ئەدەبىي ماھىيىتى ۋە ئېستېتىكى ـلىق ئۆلچەم» دىكى ئەدەبىياتقا قارىغاندا تېخىمۇ كۆپ ئورتاقلىقلارغا ئىگە بولغان ھەر خىل سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدا پەرقنى چوڭايتىۋېتىش ئېھتىماللىقى ئىنتايىن چوڭ.

سەنئەتتىكى پاراللېل سېلىشتۇرما تەتقىقاتتا دەسلەپكى مەزگىـ ـلەردىلا سەنئەت تارىخىدىكى ئۇسلۇب ئۇقۇمى ئەدەبىياتقا قوللىنىـ ـغان. 18 ـ ئەسىردە كىشىلەر سىپېنسېرنىڭ «پەرىزات» قۇرۇلمىسى بىلەن گوت ئۇسلۇبىدىكى چېركاۋلارنىڭ سەلتەنەتلىك تەرتىپسىزلـ ـكىنى كۆپ سېلىشتۇرغان.[22] سىپېنگلېر «غەربنىڭ زاۋاللىققا يۈز تۇـ ـتۇشى» ناملىق كىتابىدا بىر خىل مەدەنىيەتتىكى ھەر خىل سەنئەـ ـلەرنى سېلىشتۇرغان. ئۇ « 18 ـ ئەسىردىكى توغرا قۇرۇلمىلىق ئۆي جابدۇقلىرى بىلەن سەرەمجانلاشتۇرۇلغان ئۆيلەردىكى ھۇزۇرلىنىشقا تەييارلانغان ئۆي مۇزىكىلىرى، چوڭ ئەينەكلىك ئۆي، قىشلاق ناخشـ ـلىرى، يۇرۇشلۇك فار فۇر قاچا ـ قۇچىلار»نى تەڭ ئورۇنغا قويغان. ئۇ «16 ~ 17 ـ ئەسىرلەردىكى تەڭكەشسىز مۇھەببەت ناخشىلىرىنىڭ تىتسيانچە (Titian) ئۇسلۇبى»نى تىلغا ئالغان. ئۇ ھارىسنى «شىددەتـ ـلىك ئەلنەغمىچى» دەپ سۈپەتلىگەن بولسا، ۋان دىك (Van Dyke) نى «ئۇيناق ئەلنەغمىچى» دەپ تەرىپلىگەن.[23] گېرمانىيەدە، ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلىنىڭ نەتىجىسىدە گوتلارنى ۋە باـ ـروك روھىنى مۇھاكىمە قىلىدىغان نۇرغۇن ماقالىلەر بارلىققا كەلـ ـدى، ئەدەبىياتتا «لوكىك»، «بىدېرمېير» قاتارلىق ئاتالغۇلار ئىشلـ ـ

تىلدى. ئەدەبىيات تارىخىنى دەۋرلەرگە بۆلۈش جەھەتتە، گوتچە ئۇس-
لۇب، ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايىتا گۈللىنىشى، باروك، لوكىك،
رومانتىزم، بەدىئىمچە ئۇسلۇب، رېئالىزم، تەسىراتچىلىق، ئىپا-
دىزم دېگەندەك بەدىئىي ئۇسلۇبلار ئارقىلىق دەۋرلەر تەرتىپىنى ئىپا-
دىلەش ئەدەبىيات تارىخچىلىرىغا روشەن تەسىر كۆرسەتتى. ھەمدە ئە-
دەبىياتقا كىرىپ كەلدى. بۇ ئۇسلۇبلارنى كىلاسسىزم ئۇسلۇبى ۋە رو-
مانتىزم ئۇسلۇبىدىن ئىبارەت بىر ـ بىرىگە قارىمۇقارشى ئىككى
چوڭ تۈركە يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ. گوت ئۇسلۇبى، باروك، روماد-
تىزم، ئىپادىزم بىر تۈركە مەنسۇپ؛ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ گۈللە-
نىشى، يېڭى كىلاسسىزم، رېئالىزم يەنە بىر تۈركە مەنسۇپ. لوكىك
بىلەن بەدىئىمچە ئۇسلۇبنى باروك بىلەن رومانتىزم ئۇسلۇبىنىڭ
كېيىنكى چۈشكۈن، ھەشەمەتلىك ۋارىيانتى دەپ قاراشقا بولىدۇ. بۇ
خىل ئۇسلۇب سېلىشتۇرۇش تولىمۇ ئۆلۈك بولۇپ، بۇ ئۇسۇلنى
ئىشلىتىپ ئادەتلىنىپ كەتكەن ئەڭ داڭلىق ئالىملارنىڭ ماقالىلىرى-
دىمۇ ئاسانلا نۇقسان كۆرۈلەتتى.[2]

سەنئەت تارىخىدىكى كاتېگورىيەلەرنى ئەدەبىياتقا ئىلىپ كىرىش-
تە، ۋالزېلنىڭ سىنىقى ئەڭ كونكرېت بولۇپ، ئۇ ۋولفلىننىڭ ئۆل-
چىمىنى قوللانغان. ۋولفلىن «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى»دا
ساپ قۇرۇلمىنى چىقىش قىلىپ، سەنئەتنى ئاساسلىقى ئەدەبىيات ـ
سەنئەتنىڭ قايىتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبى ۋە باروك ئۇسلۇبىدىن ئىبارەت
ئىككى تۈركە بۆلگەن. ئۇ ئەينى چاغدىكى ھەرقانداق رەسىم، ھەر-
قانداق ھەيكەل، ھەرقانداق بىناكارلىق شەكلىگە تەتبىقلىغىلى بولى-
دىغان سېلىشتۇرما نەزەرىيەنى بەرپا قىلغان. ئۇ مۇنۇلارنى ئوتتۇرىغا
قويغان: ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايىتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبىدىكى
سەنئەت «فىگۇرىسمان»، باروك ئۇسلۇبىدىكى سەنئەت بولسا «رە-
سىمسمان» بولىدۇ. «فىگۇرىسمان»لىق نەقىش نۇسخىلىرى ۋە
سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تاشقى كۆرۈنۈش فىگۇرىلىرىنىڭ ئوچۇقلۇ-

قىنى كۆرسىتىدۇ، «رەسىمسمان» لىق بولسا سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ
تاشقى كۆرۈنۈشىنىڭ نۇر ۋە رەڭ ـ بوياقلارنىڭ يۆگىشىشى تۈپەيلى
تۇتۇقلىشىشىنى كۆرسىتىدۇ، بۇنداق ئەھۋالدا نۇر ۋە رەڭ ـ بوياق
سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئاساسىي ئامىلىغا ئايلىنىدۇ. ئەدەبىيات ـ
سەنئەتنىڭ قايىتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى رەسسامىلىق ۋە ھەيكەل-
تىراشلىقتا «يېپىق» شەكىل قوللىنىلغان بولۇپ، سىممېترىك ۋە
تەڭپۇڭ نەقىش نۇسخىلىرى ياكى قاتلاملار بىرىكتۈرۈلگەن. باروكچە
رەسسامىلىق ۋە ھەيكەلتىراشلىقتا بولسا «ئوچۇق» شەكىل ئىشلىتىل-
گەن بولۇپ، ئەسەر قۇرۇلمىسى ئىنتايىن سىممېترىك، مۇھىم نۇقە-
تا بىر پارچە رەسىمنىڭ مەركىزىدە ئەمەس، بەلكى بۇرجەكلىرىدە،
ھەتتا رەسىم سىرتىدىكى مەلۇم نۇقتىلاردا بولغان. ئەدەبىيات ـ سەن-
ئەتنىڭ قايىتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى رەسىملەر «ياپىلاق» بولىدۇ، يا-
كى ئويمان يۇزدىن تەشكىل تاپىدۇ. باروكچە رەسىملەر بولسا «ئۇزۇ-
نىسىغا ئىچكىرىلىمە ھالەت»تە بولىدۇ، كۆرۈرمەننى يىراق ـ
يىراقلاردىكى، ئايرىۋالغۇسىز ئارقا كۆرۈنۈشلەر قوينىغا باشلايدۇ. ئە-
دەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايىتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى سەنئەت ئەسە-
لىرى «كۆپ خىللىق» قا ئىگە بولۇپ، نۇرغۇنلىغان روشەن ـ ئوچۇق
تەركىبلەردىن تۇزۇلگەن، باروكچە سەنئەت ئەسەرلىرى بولسا «بىر-
لىك»كە ئىگە بولۇپ، يۇقىرى دەرىجىدىكى مۇكەممەللىك ۋە سىپتە-
لىق، پۈختىلىقنىڭ بىرىكمىسىدىن ئىبارەت. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ
گۈللىنىشى دەۋرىدىكى سەنئەت ئەسەرلىرى «سۇزۇك ـ ئوچۇق»، با-
روكچە سەنئەت ئەسەرلىرى بولسا «غۇۋا ـ تۇتۇق»، ئوچۇق ئەمەس.

ۋولفلىن كونكرېت سەنئەت ئەسەرلىرى ئۇستىدىكى تولىمۇ سەز-
گۈرلۈك بىلەن ئىلىپ بېرىلغان تەھلىللىرىدىن يەكۈن چىقىرىپ،
سەنئەتنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ گۈللىنىشىدىن باروكقا قاراپ
تەدرىجىي تەرەققىي قىلىشنىڭ مۇقەررەرلىك ئىكەنلىكىنى ئوتتۇرىغا
قويدى. بۇنداق تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانىنى ھەقىقەتەن ئاستىن ـ

ئۇستۇن قىلىۋەتكىلى بولمايدۇ. بىراق ۋولفلىن بۇنداق تەدرىجىي تەرەققىياتنى بارلىققا كەلتۈرگۈچى سەۋەبنى چۈشەندۈرمىگەن، پەقەتلا «كۆزنىتىش ئۇسۇلى»نىڭ ئۆزگىرىشى دېگەننىلا ئوتتۇرىغا قويغان. ئەمما بۇ خىل كۆزنىتىش ئۇسۇلىنىڭ ئۆزگىرىشىنى نوقۇل بىيولوگىيەلىك دېگىلى بولمايدۇ. «كۆزنىتىش ئۇسۇلى»نىڭ ئۆزگىرىشى ئارقىلىق سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ساپ قۇرۇلمىسى ۋە تەركىبىنىڭ ئۆزگىرىشىنى تەكشۈرۈشنى تەشەببۇس قىلىش قاتارلىق فېدلېر ۋە ھىلدېبراندنىڭ نوقۇل كۆرۈشچانلىق (Pure visibility) نەزەريەسىگە قايتقان، ئەڭ ئاخىرىدا ھېربېرتچە ئېستېتىكشۇناس زىممېرمان (R.Zimermann) نىڭ نەزەريەسىدىن مەنبەلەنگەن.[8] بىراق ۋولفلىن-نىڭ ئۆزىمۇ كېيىنكى چاغلاردىكى بەزى باياناتلىرىدا[9] ئۆزىنىڭ بۇ خىل ئۇسۇلىنىڭ چەكلىمىلىكىنى، ئۆزىنىڭ سەنئەت شەكىللىرىنىڭ تارىخى ھەققىدىكى تەتقىقاتىنىڭ سەنئەت تارىخىدىكى بارلىق مەسىلىلەرنى تەلتۆكۈس ھەل قىلىدى دەپ ھەرگىز ئېيتالمايدىغانلىقىنى ئېيتىراپ قىلغان. دەسلەپكى مەزگىللەردىمۇ، ئۇ «شەخسىي» ۋە «يەر-لىك» ئۇسۇلۇبنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئېيتىراپ قىلغان ھەمدە بۇ خىل ئۇسۇلۇبلارنىڭ يالغۇز 16 ~ 17 ـ ئەسىرلەردىلا مەۋجۇت ئەمەسلىكىنى، باشقا ھەرقانداق دەۋردە مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى، پەقەت ئانچە ئېنىق ئەمەسلىكىنى كۆرۈپ يەتكەن.

1916 ـ يىلى ۋالزېل «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى» ناملىق كىتابىنى ئوقۇغان. ئارقىدىنلا ئۇ ۋولفلىننىڭ ئۇسۇلىنى ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا كۆچۈرۈپ ئەكىرىش نىيىتىگە كەلگەن.[10] ئۇ شېكېسپېير دراملىرىنىڭ قۇرۇلمىسىنى تەتقىق قىلىپ تۆۋەندىكىدەك خۇلاسىگە كەلگەن: شېكېسپېير سەھنە ئەسەرلىرى باروك ئۇسلۇبىغا مەنسۇپ، چۈنكى ئۇنىڭ دراملىرىدا ۋولفلىن ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبىدىكى رەسىملەردىن بايقىغان سىممېترىك قۇرۇلما كەمچىل. بەزى قوشۇمچە روللار سىممېترىكلىقنى شەكىل-

لەندۇرەلمەيدۇ، ئوخشىمىغان ئېغىرلىق مەركىزى دراما-نىڭ ئوخ-شىمىغان قىسىملىرىغا توغرا كېلىدۇ. بۇ ئالاھىدىلىكلەر شېكېس-پېيرنىڭ ماھارىتىنىڭ باروكچە ماھارەتكە ئوخشايدىغانلىقىنى چۈشەن-دۈرىدۇ. ئەمما كورنېل (P.Corneille) ۋە لېسسىڭلار تىراگېدىيەنى بىر مەركىزىي پېرسوناژنى چۆرىدەپ بەرپا قىلغان ھەمدە ئارىستوتېل-نىڭ ئەنئەنىۋى تىراگېدىيە نەزەريەسىگە ئاساسەن ئېغىرلىق مەر-كىزىنى دراما-نىڭ ھەرقايسى پەردىلىرىگە تەقسىملىۋەتكەن. شۇڭا ئۇلارنىڭ دراملىرى ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبىغا ئىگە. ۋالزېل «ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ ئۆزئارا بايانى» ناملىق كىتابىدا ۋە كېيىنكى مەزگىللەردىكى نۇرغۇن ماقالىلىرىدە[11] بۇ كۆچۈرۈلمە نەزەريەنى تەپسىلىي شەرھلەشكە ۋە ئىسپاتلاشقا تى-رىشقان. ئۇنىڭ دەلىللەشلىرى باشتا كەمتەرلىك بىلەن باشلانغان بولسا، ئارقىدىنلا تەدرىجىي تەكەببۇرانە تۈس ئالغان.

ۋولفلىننىڭ بەزى ئۇسلۇب تېپىلىرىنى ئەدەبىيات ئاتالغۇلىرى ئارقىلىق ئىنتايىن ئاسانلا يېڭىباشتىن ئېنىق قىلىپ ئىپادىلەپ بەرگىلى بولاتتى. ئومۇمىي كۆرۈنۈش ياكى ئىزناسى ئېنىق، ھەرقاي-سى قىسىملىرى ئوچۇق سەنئەتلەر بىلەن قۇرۇلمىسى چېچىلاڭغۇ، ئومۇمىي كۆرۈنۈشى تۇتۇق سەنئەتلەر ئارىسىدا بىر خىل ئېنىق سې-لىشتۇرۇش مەۋجۇت ئىدى. سىترىچ (F.strich) ۋولفلىننىڭ ئەدە-بىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبى ۋە باروك ئۇسلۇبى توغرىسىدىكى قاراشلىرى ئارقىلىق گېرمانىيە كىلاسسىزمى ۋە رو-مانتىزمىنىڭ قارىمۇقارشىلىقىنى تەسۋىرلىمەكچى بولغان. ئۇنىڭ سىناقلىرى بۇ ئۇسلۇب تېپىلىرىنى خالىغانچە چۈشەندۈرۈش ئارقىلىق مۇكەممەل كىلاسسىزملىق شېئىرىيەت بىلەن تاماملانمىغان، پارچە ـ پۇرات، تۇتۇق رومانتىزملىق شېئىرىيەت ئوتتۇرىسىدىكى كونا قارا-مۇقارشىلىقنى يېڭىباشتىن مۇئىييەنلەشتۈرگىلى بولىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ بەردى.[12] ھالبۇكى، بۇنداقتا پۈتكۈل ئەدەبىيات تارىخىغا قا-

رىتا بىزده پەقەت بىر جۈپ قارىمۇ قارشى ئۇقۇملا بار بولىدۇ. ئەگەر كەسكىن ئەدەبىيات ئاتالغۇلىرى ئارقىلىق ۋولفلىننىڭ تىپ قاراش-لىرىنى يېڭىباشتىن ئىپادىلىگەن تەقدىردىمۇ، ئۇ بىزنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرنى كىلاسسىزم ۋە رومانتىزمدىن ئىبارەت كونا ئىككى تۈر-گە ئايرىشىمىزغا، ياكى پۈختا قۇرۇلما بىلەن چېچىلاڭغۇ قۇرۇلمىنى ئايرىشىمىزغا، شەكىل يارىتىش سەنئىتى بىلەن رەسىم كەبى سەنئەت ئارىسىدىكى پەرقنى ئايدىڭلاشتۇرۇشىمىزغا يارىدەم بېرەلەيدۇ، خالاس. بۇ خىل ئىككى مەنبەلىك قاراش شىلىگىل ئاكا - ئۆكىلارغا، شىل-لىڭ ۋە كولرىجغا پىششىق تونۇش. بۇ ئۇلارنىڭ ئىدىيە بىلەن ئەدەبى-ياتنىڭ بەس - مۇنازىرىسى ئارقىلىق ئېرىشكەن يەكۈنى. ۋولفلىننىڭ بۇ بىر جۈپ قارىمۇ قارشى ئۇقۇمى بىر تەرەپتىن كىلاسسىزم بىلەن ساختا كىلاسسىزمنى بىر تۈرگە تەۋەلەشكە مەجبۇر بولغان بولسا، يە-نە بىر تەرەپتىن ئامالسىز ھالدا گوتچە، باروكچە ۋە رومانتىزمچىدىن ئىبارەت بۇنداق تۈپتىن ئوخشىمايدىغان ھەرىكەتلەرنى بىر يەرگە يى-غىپ قويدى. بۇ خىل نەزەرىيە ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈلل-ىنىشى ۋە باروكتىن ئىبارەت ئىككى دەۋر ئوتتۇرىسىدا شەكسىز مەۋ-جۇت بولغان ئىنتايىن مۇھىم ئىزچىللىقنى ئۇزۇپ تاشلىدى. خۇددى سترىچ ئۇنى گېرمانىيە ئەدەبىياتىغا ئېلىپ كىرىپ شللېر بىلەن گىيوتېنىڭ ساختا كىلاسسىزملىق دىرامىلىرى بىلەن 19 - ئەسىر-دىكى دەسلەپكى رومانتىزم ھەرىكىتى ئوتتۇرىسىدا سۈنئىي قارىمۇ قارشىلىق پەيدا قىلغىنىغا، شۇنداقلا يەنە «بوران - چاپقۇن ھەرىكە-تى»نى چۈشەندۈرگىلى ھەم چۈشەنگىلى بولمايدىغان نەرسىگە ئايلا-ندۇرۇپ قويغىنىغا ئوخشاش. ئەمەلىيەتتە 18 - ، 19 - ئەسىر ئالىم-لىرىنىڭ مەزگىلىدىكى گېرمانىيە ئەدەبىياتى نىسپىي بىر پۈتۈن گەۋدە-لىنى شەكىللەندۈرگەن، شۇڭا ئۇنى ئىككى قارىمۇقارشى تۈرگە ئايرىش مۇمكىن بولمايدىغان ئىش. شۇنداق ئىكەن، ۋولفلىننىڭ نەزەرىيەسى گەرچە سەنئەتلەرنى تۈرلەرگە بۆلۈشىمىزگە، بىزنىڭ ھەرىكەت ۋە

قارشى ھەرىكەت، ئەنئەنە ۋە ئاسىيلىق دېگەندەك نۇقۇتلەشمە شەكىل-دىكى كونا ئىككى مەنبەچىلىك تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنى بەرپا قىلىشىمىزغا ھەتتا ئۇنى دەللىللەشتۈرۈشىمىزگە يارىدەم بېرسە-مۇ، ئەمما بۇ نەزەرىيە ئەگەر رېئاللىقتىكى مۇرەككەپ ئەدەبىيات جەر-يانىغا دۇچ كەلسە، بۇنداق ئەدەبىياتنىڭ خىلمۇخىل ئەندىزىلىرىنىڭ ھۆددىسىدىن زادىلا چىقالمايدۇ.

ۋولفلىننىڭ ئۇقۇم كۆچۈرۈپ كېلىش نەزەرىيەسى بىر مۇھىم مەسىلىنى تۇيۇتسىز ھەل قىلماي قالدۇرۇپ قويدى. بىز ھەر خىل سەن-ئەتلەر نېمە ئۈچۈن بىرلا ۋاقىتتا ئوخشاش سۇرئەتتە تەدرىجىي تەرەق-قىي قىلالمايدۇ دېگەندىن ئىبارەت گۇمانلىنىشقا بولمايدىغان پاكىتنى ھەرقانداق قىلىپمۇ چۈشەندۈرەلمەيمىز. ئەدەبىيات بەزىدە باشقا سەن-ئەتلەردىن ئارقىدا قالىدۇ. مەسىلەن، ئەنگلىيەدە ئەڭ چوڭ بىر تۈر-كۈم كاتولىك چېركاۋلىرى بىنا قىلىنغان چاغدا، ئەنگلىيە ئەدەبىيا-تىدىن پەقەتلا ئېغىز ئاچالمايتتۇق. بەزىدە مۇزىكا ئەدەبىيات ۋە باشقا سەنئەتلەردىن ئارقىدا قالىدۇ. مەسىلەن، 1800 - يىللىدىن ئىلگىرى بىز «رومانتىزملىق» مۇزىكىدىن زادىلا ئېغىز ئاچالمايتتۇق، بىراق ئۇنىڭدىن ناھايىتى بۇرۇنلا رومانتىزملىق شېئىرىيەت مەۋجۇت ئى-دى. بىز يەنە «رەسىم كەبى» ئۇسلۇب بىناكارلىق سەنئىتىگە كىرىپ كېلىشتىن ئەڭ ئاز بولغاندىمۇ 60 يىل بۇرۇنلا «رەسىم كەبى» شې-ئىرنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىدىن ئىبارەت پاكىتنى چۈشەندۈرۈشكە قادىر ئەمەسمىز.[6] ماگنىفىكو (L.Magnifico) نىڭ دېھقان تۇرمۇشى تەسۋىرلەنگەن شېئىرى «ناسىيا» دۇنياغا كېلىشتىن تەخمىنەن 80 يىل بۇرۇنلا باسانو (J.Bassano) رەسساملىق ئېقىمىدىكىلەرنىڭ بى-رىنچى خىل تىپتىكى رەسىملىرى بارلىققا كەلگەن دېگەندىن ئىبا-رەت. بۇركخارد ئوتتۇرىغا قويغان بۇ پاكىتنى[6] چۈشەندۈرۈشكىمۇ ھەم چارىسىزمىز. بۇ مىساللارنىڭ ئېلىنىشى نامۇۋاپىق بولۇپ رەددىيەگە ئۇچرىغان تەقدىردىمۇ، ئۇلار يەنىلا زىيادە ئاددىي نەزەرىيەگە تايىنىپ

جاۋاب بەرگىلى بولمايدىغان بىر مەسىلىنى كۆتۈرۈپ چىقىدۇ. بۇ ئاد-
دىي نەزەرىيە مۇزىكا ھامان شېئىردىن بىر ئەۋلاد ئادەم ۋاقىت ئارقىدا
قالىدۇ دەپ قارايدۇ.[2] ئېنىقكى، سەنئەت بىلەن ئىجتىمائىي ئامىللار-
نىڭ ئۆزئارا مۇناسىۋىتىنى پۈتۈن كۈچ بىلەن بايقاش كېرەك، بۇ
ئىجتىمائىي ئامىللار ھەربىر ئوخشىمىغان مىسالدا پەرقلىق بولىدۇ.

ئەڭ ئاخىرىدا بىر مەسىلە بار. ئۇ بولسىمۇ مەلۇم دەۋر ياكى مەلۇم
مىللەتنىڭ مەلۇم بىر خىل ياكى ئىككى خىل سەنئىتى پەۋقۇلئاددە
يۇقىرى ھوسۇللۇق بولىدۇ، باشقا سەنئەت ساھەلىرى قاقاسلىق بول-
مىغاندىمۇ، پەقەتلا تەقلىدىي ھەم ھاسىلىي نەرسىلەر دۆۋىسىدىن ئە-
بارەت بولىدۇ. ئىلزابىت دەۋرىدىكى ئەدەبىياتنىڭ گۈزەل سەنئەتنىڭ
گۈللىنىشىگە ئەگىشىپ گۈللەنمىگەنلىكى دەل مۇشۇنىڭ جۈملىسى-
دىندۇر. بۇ بىز ھەرقانچە كاللا قاتۇرۇپمۇ جاۋاب تاپالمايدىغان مەسە-
لە. قارىغاندا «مىللىي روھ» ھەمىشە مەلۇم ئۇسۇل ئارقىلىق مەلۇم
بىر سەنئەتكە مەركەزلەشسە كېرەك. ياكى لېگوئې «ئەنگلىيە ئەدەبىيات
تارىخى» دا ئېيتقاندەك: «ناۋادا سېپېنسېر ئىتالىيەدە تۇغۇلغان بول-
سا، ئۇ جەزمەن بىر تىتسىئانغا ياكى ۋېرونېس (P.Veronese) قا
ئايلانغان بولاتتى. ناۋادا ئۇ گوللاندىيەدە تۇغۇلغان بولسا، جەزمەن رۇ-
بېنىس ياكى رېمبراندقا ئايلانغان بولاتتى.»[3] ئەنگلىيە ئەدەبىياتىغا
نىسبەتەن ئېيتقاندا، پۈرىتانىزم (دىن تازىلىمچىلىقى) گۈزەل سەن-
ئەتكە سەل قاراش ھادىسىسىنىڭ مەسئۇلىيىتىنى ئۈستىگە ئېلىشى
كېرەك دەپ ئاسانلا ئېيتقىلى بولىدۇ. بىراق يالغۇز بۇلا دىندىن خا-
لىي ئەدەبىياتنىڭ گۈللىنىشى ۋە رەسساملىقنىڭ نىسپىي خارابلە-
شىشىنىڭ سەۋەبىنى چۈشەندۈرۈشكە يېتەرلىك ئەمەس. قانداقلا بول-
مىسۇن، بۇلارنىڭ ھەممىسى بىزنى كونكرېت تارىخىي مەسىلىلەرگە
ئىچكىرىلەپ كىرىشكە يېتەكلەيدۇ.

ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ (شەكىل يارىتىش سەنئىتى، ئەدەبىيات
ۋە مۇزىكا) ھەممىسىنىڭ ئۆزگىچە تەدرىجىي تەرەققىيات مۇساپىسى

بولىدۇ. ئۇلار ئۆزىگە خاس تەرەققىيات سۇرئىتىگە ۋە ھەر خىل ئا-
مىللارنى ئۆزىگە جەملىگەن پەرقلىق ئىچكى قۇرۇلمىغا ئىگە بولىدۇ.
ئۇلارنىڭ ئارىسىدا دائىملىق ئۆزئارا مۇناسىۋەتنىڭ مەۋجۇتلۇقى
شەكسىز. بىراق بۇ مۇناسىۋەتلەر مەلۇم بىر نۇقتىدىن چىقىپ شۇ
ئارقىلىق باشقا سەنئەتلەرنى بەلگىلەيدىغان ئاتالمىش تەسىر ئەمەس،
بەلكى دىيالېكتىكىلىق مۇناسىۋەتكە ئىگە بىر خىل مۇرەككەپ قۇ-
رۇلما دەپ قارىلىشى كېرەك. بۇ خىل قۇرۇلما بىر خىل سەنئەت ئار-
قىلىق باشقا بىر خىل سەنئەتكە كىرىدۇ، ئايلىنىپ كېلىپ يەنە باشقا
بىر خىل سەنئەت ئارقىلىق ئەسلىدىكى سەنئەتكە كىرىدۇ، مەلۇم
سەنئەتكە كىرگەندىن كېيىن ئۇنىڭدا پۈتۈنلەي شەكىل ئۆزگىرىشى
بولۇشى مۇمكىن. «دەۋر روھى» ھەربىر سەنئەتنى بەلگىلەيدىغان ھەم
ئۇنىڭغا سىڭىپ كېتىدىغان ئاددىي ئىش يوق. بىز ئىنسانىيەت مەدە-
نىيەت پائالىيىتىنىڭ مۇجەسسەملىنىشى نۇرغۇنلىغان تەدرىجىي تەرەق-
قىيات قاتلاملىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مۇكەممەل سىستېما دەپ قا-
رىشىمىز كېرەك. ئۇنىڭ ئىچىدىكى ھەربىر قاتلامنىڭ ئۆز ئالدىغا
بىر يۇرۇش ئۆلچىمى بار، بۇ ئۆلچەمنىڭ قوشنا قاتلامدىكى ئۆلچەملەر
بىلەن ئوخشاش بولۇشى بىھاجەت. سەنئەت تارىخچىلىرىنىڭ، جۈملە-
دىن ئەدەبىيات تارىخچىلىرى ۋە مۇزىكا تارىخچىلىرىنىڭ ۋەزىپىسى
كەڭ مەنىدىن ئېيتقاندا، ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ ئۆزىگە خاس خاراك-
تېرىنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ ھەربىر سەنئەت ئۇچۇن بىر يۇرۇش
تەسۋىرىي خاراكتېرلىك ئاتالغۇلارنى لايىھەلەپ تەرەققىي قىلدۇرۇش-
تىن ئىبارەت. شۇڭا بۇگۈنكى شېئىرىيەت بىر خىل يېڭى پوئېتىكا-
غا، بىر خىل يېڭىچە ئانالىز ماھارىتىگە موھتاج. بۇ خىل يېڭىچە
ئۆلچەملەرگە يالغۇز گۈزەل سەنئەت ئاتالغۇلىرىنى كۆچۈرۈپ كېلىش
ۋە تەقلىدىي تەتبىقلاشقا تايىنىپلا ئېرىشىش مۇمكىن ئەمەس. پەقەت
بىز ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنى تەھلىل قىلىش ئۇچۇن بىر
ئۇتۇقلۇق ئاتالغۇلار سىستېمىسىنى تەرەققىي قىلدۇرۇپ چىققان چې-

غەمسىزدىلا، ئاندىن ئەدەبىيات تارىخىدىكى دەۋرلەرنى «دەۋر روھى»نىڭ كونترولىلۇقى ئاستىدىكى بىر مېتافىزىكىلىق سۈبستانسىيە دەپ قارىۋالمايمىز. ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىنىڭ بۇ خىل ھەقىقىي رامكىسى تۈرغۇزۇلغاندىن كېيىن، بىز ئەدەبىياتنىڭ بۇ خىل تەدرىجىي تەرەققىياتى ئوخشاش تەدرىجىي تەرەققىيات رامكىسى تۈرغۇزۇلغان باشقا سەنئەتلەرنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتى بىلەن مەلۇم جەھەتلەردە ئوخشاشمۇ ـ ئەمەسمۇ دېگەن مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويساق بولىدۇ. تەبىئىيكى، جاۋاب «شۇنداق»، ياكى «ئۇنداق ئەمەس» دېگەندەك ئۇنداق ئاددىي بولمايدۇ. ئۇ تاسادىپىي ئوخشاشلىقلار ۋە ئىختىلاپلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مۇرەككەپ ئەندىزىكى، ھەرگىزمۇ ئاددىي پاراللېل سىزىق ئەمەس.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① ئې. لېگۇئى: «ئىدمۇند سپېنسېر» (پارىژ، 1923 ـ يىلى)؛ ۋ. ئې. مانۇارىن، «18 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيەنىڭ ئىتالىيانچە مەنزىرىسى» (نيۇيورك، 1925 ـ يىلى)؛ س. كولۇئن سىمىر: «جون كېتىز» (لوندون، 1917 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

② س. ئا. لارابى: «ئەنگلىيە جاھانكەزدى شائىرلىرى ۋە گىرېتسىيە مەرمەر تاشلىرى: رومانتىزم دەۋرىدىكى ھەيكەلتىراشلىق بىلەن شېئىرنىڭ مۇناسىۋىتى» (نيۇيورك، 1943 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

③ ئا. تېبودىت: «ستېفېن ماللارمېنىڭ شېئىرلىرى» (پارىژ 1926 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

④ مۇشۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 ـ پاراگرافىغا قارالسۇن.

⑤ ب. پاتسون: «ئەنگلىيەدە ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى مۇزىكا ۋە شېئىرىيەت» (لوندون، 1948 ـ يىلى)؛ گ. باندو: «ئەنگلىيەنىڭ ئىلزابىت دەۋرىدىكى ناخشىلىرى» (پارىژ، 1938 ـ يىلى)؛ م. م. كاستېندىك: «ئەنگلىيەدىكى مۇزىكىلىق شائىرلار: توماس كامپىيون» (نيۇيورك، 1938 ـ يىلى)؛ ج. ھوللەند: «تىنچسىز ئاسمان» (پرىنسېتون، 1962 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑥ ئې. پانوۋسكىي «مەبۇدكە چوقۇنۇش تەتقىقاتى» (نيۇيورك، 1939 ـ يىلى، 1962 ـ يىلى قايتا نەشرى)؛ «سەنئەتتىكى مەنىدىن زوق ئېلىش» (نيۇيورك، گۈلباغ شەھىرى، 1955 ـ يىلى) غا قارالسۇن؛ ۋاربۇرگ ئىنستىتۇتى نەشر قىلغان فىرتىز ساكسىل، ئىدگار ۋىند قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىگە قارالسۇن. ھومېرنىڭ (لوكقا ئۇستىدىكى) رەسىملىرىنى ۋە گىرېتسىيە تېراگېدىيەلىرىنى مۇنازىرە قىلغان نۇرغۇن ماقالىلەر بار. مەسىلەن، كارل روبېرت: «رەسىم ۋە قوشاق» (بېرلىن، 1881 ـ يىلى)؛ لويىس سىشان: «گىرېتسىيە تېراگېدىيەلىرى بىلەن فار فۇر سەنئىتىنىڭ مۇناسىۋىتى»، (پارىژ، 1926 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑦ لارابىنىڭ ئىككىنچى ئىزاھاتتىكى ئەسىرگە قارالسۇن؛ ر.ۋېلىكىنىڭ 1944 ـ يىلى «فىلولوگىيە پەسسلىك ژۇرنىلى» نىڭ 23 ـ سانىدا ئېلان قىلغان ماقالىسى مۇشۇ مەسىلىنى تەپسىلىي مۇھاكىمە قىلغان، 382 ~ 383 ـ بەتلەرگە قارالسۇن.

⑧ ۋ. گ. خوۋارد: «رەسىم كەبى شېئىر»، («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 24 ـ سان، 1909 ـ يىلى، 40 ~ 123 ـ بەتلەر)؛ س. دەيۋىس: «رەسىم كەبى شېئىر»، («ھازىرقى زامان تىل ئوبزورچىلىقى»، 30 ـ سان، 1935 ـ يىلى، 159 ~ 169 ـ بەتلەر)؛ ر. ۋ. لى: «رەسىم كەبى شېئىر: رەسساملىقتىكى ئىنسانپەرۋەرلىك نەزەريىسى»، («سەنئەت ئاخباراتى»، 22 ـ سان، 1940 ـ يىلى، 197 ~ 269 ـ بەتلەر)؛ ج. خ. خاگسترام: «قەبرىنداش سەنئەت: ئەدەبىياتتىكى رەسساملىق ئەنئەنىسى ۋە دىرايدېندىن گىرېگىچە بولغان ئەنگلىيە شېئىرىيىتى» (چىكاگو، 1958 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑨ ئۇ. ئېلىس فىرمور خانىم: «جامېس I دەۋرىدىكى تىياتىرلار»، (لوندون، 1936 ـ يىلى) غا قارالسۇن. ئۇ بۇ كىتابتا، ئۇنىڭ بىن جونسۇنىنىڭ «ۋولفۇن» دېگەن ئەسىرگە قارىتا مۇزىكىلىق تەھلىل ئېلىپ بارغان؛ گ. ر. كىرنودېل: «ئىلزابىت دەۋرى تەتقىقاتى» (كولۇرادۇ، بۇلدېر، 1945 ـ يىلى، 185 ~ 191 ـ بەتلەر)، بۇ كىتابتا «پادىشاھ لىر» نىڭ سىمفونىيە شەكلىنى تېپىپ چىقىشقا ئۇرۇنغان.

⑩ ھېركۇلانېئۇم (Herculaneum) ئىتالىيەنىڭ جەنۇبىي قىسمىدىكى بىر قەدىمكى شەھەر، مىلادىيە 79 ـ يىلى ۋىسۇۋىي يانار تېغى پارتلىغان ۋاقىتتا پومپېي (Pompeii) بىلەن بىرلىكتە كۆمۈلۈپ كەتكەن.

⑪ ئېرۋىن پانوۋسكىي: «يېڭى ئەپلاتونىزم ۋە مىكلانجېلو» («مەبۇدكە چوقۇنۇش تەتقىقاتى» نيۇيورك، 1939 ـ يىلى، 171 ـ بەت قاتارلىق جايلار) غا قارالسۇن.

⑫ چارلس تولنبي: «قەدىمكى پېتىر بىروگىل» (ئىككى توم، بىرىۇسسېل 1935 ـ يىلى)، «پېتىر بىروگىلنىڭ سىدام سىزمىلىرى» (مىيۇنخىن 1925 ـ يىلى)غا قارالسۇن. كارل نۇمەننىڭ «گېرمان پەسسللىك ژۇرنىلى» دىكى ئوبزۇ ـ رىغا قارالسۇن.

⑬ ئالدىنقى بابقا قارالسۇن.

⑭ ب. كىروسى: «ئېستېتىكا» (تەرجىمان د.ئەنسلى، لوندون 1929 ـ يى ـ لى، 62 ـ ، 110 ـ ، 188 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑮ جون دېۋېي «سەنئەت تەجرىبە دېمەكتۇر» (نىيۇيورك، 1934 ـ يىلى، 212 ـ بەت) غا قارالسۇن.

⑯ ت. م. گىرىن: «سەنئەت ۋە ئوبزور سەنئىتى » (پىرنسېتون، 1940 ـ يىلى، 213 ـ ، 221 ـ ، 228 ـ بەتلەر)؛ جون دېۋېي: يۇقىرىقى كىتاب (175 ـ بەتنىڭ ئاخىرى ۋە 218 ـ بەتنىڭ ئاخىرى)؛ شەكىل ياراتىش سەنئىتىدە «رە ـ تىم» ئۇقۇمىنى ئىشلىتىشكە قارشى تۇرۇشقا مۇناسىۋەتلىك قاراشلاردا ئې. نۇ ـ مەننىڭ «رېتىم ھەققىدە پسىخولوگىيەلىك ۋە ۋە ئېستېتىكىلىق تەتقىقات» (لېيپزىگ، 1894 ـ يىلى)؛ ف. مىدىكۇس: «سەنئەت سېلىشتۇرما تارىخىدىكى مە ـ سىلىلەر» («ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ پەلسەپىسى»، ئى. ئېرماتىنگىر تۇزگەن، بېرلىن، 1930 ـ يىلى، 195 ـ بەتنىڭ ئاخىرى) گە قارالسۇن.

⑰ گ. د. بىركخوف: «ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم» (ماساچۇسېتس، كامبە ـ رىج، 1933 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑱ ج. ھوگىسنىڭ 1715 ـ يىلى نەشر قىلغان «پەرىزات» نىڭ كىرىش سۆ ـ زىگە ۋە ر. ھوردىنىڭ «رېتسارلىق سالاپىتى ۋە قىسسىلىرى ھەققىدە مەكتۇپلار» (1762 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑲ ئو. سىپېنگلېر: «غەربنىڭ زاۋاللىققا يۈز تۇتۇشى» (مىيۇنخىن، 1923 ـ يىلى، بىرىنچى توم، 151 ـ ، 297 ـ ، 299 ـ ، 322 ـ ، 339 ـ بەتلەر) گە قارال ـ سۇن.

⑳ بىدېرمېر (Biedermeier)، 19 ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدا ياۋروپادا مودا بولغان بىر خىل سەنئەت ئېقىمى بولۇپ، ئوتتۇرا بۇرژۇئازىيە سىنىپىنىڭ ئائىلىۋى تۇرمۇشى ۋە شەخسىي قىزىقىشىنى ئىپادىلەشنى ئاساسىي مەقسەت قىلغان.

㉑ ر. ۋېلېكنىڭ ماقالىسى (مۇشۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 ـ پاراگرافى) ۋە ئۇنىڭ «ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى باروك چۈشەنچىسى» («ئېستې ـ تىكا ۋە سەنئەت ئوبزورى». 5 ـ سان. 1946 ـ يىلى، 77 ~ 108 ـ بەتلەر) دە بې ـ رىلگەن نۇرغۇن ئەھمىيەتلىك پاكىتلار ۋە پايدىلانغان ماتېرىياللارغا قارالسۇن.

㉒ خ. ۋولفلىن: «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى» (مىيۇنخىن، 1915 ـ يىلى؛ تەرجىمان م. د. ھوتتىنگىر، نىيۇيورك، 1932 ـ يىلى.) غا قارالسۇن.

㉓ خ. لېۋېي: «ھىنرى ۋولفلىن ۋە ئۇنىڭ نەزەرىيەسى ھەم ئۇسۇلى» (رو ـ تىۋىل، 1936 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

㉔ خ. ۋولفلىن: «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى ــ بىر نۇقتىنى تۇ ـ زىتىش» («لوگوس» 22 ـ سان، 1933 ـ يىلى، 210 ~ 224 ـ بەتلەر، كېيىن «سەنئەت تارىخىغا مۇناسىۋەتلىك بىر قىسىم قاراشلار»غا كىرگۈزۈلگەن، 1941 ـ يىلى، 18 ~ 24 ـ بەتلەر) كە قارالسۇن.

㉕ ئو. ۋالزىل «شېكسپېير دىرامىلىرىدىكى بىناكارلىق سەنئىتى» («شې ـ كسپېير ئىلمىي جەمئىيىتى يىللىق توپلىمى»، 52 ـ سان، 1916 ـ يىلى، 3 ~ 35 ـ بەتلەر. كېيىن «سۆز سەنئىتى ۋە ئۇنىڭ تەتقىقات ئۇسۇلى» غا كىرگۈزۈلگەن، لېيپزىگ، 1926 ـ يىلى، 302 ~ 325 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉖ ۋالزىل: «ھەرخىل سەنئەتلەرنىڭ ئۆزئارا بايانى» (بېرلىن، 1917 ـ يى ـ لى)، بولۇپمۇ «شېئىرىي سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل» (ۋىلدپاك پوتسدام، 1923 ـ يىلى، 265 ـ ۋە 282 ـ بەت قاتارلىقلار) گە قارالسۇن.

㉗ ف. سىترىچ: «گېرمانىيە كىلاسسىزمى ۋە رومانتىزمى، ياكى ئاخىرلاش ـ تۇرۇش ۋە چەكسىزلىك» (مىيۇنخىن، 1922 ـ يىلى)؛ م. شۇتزى: «غايىب بولغان ئىلمىيلىك» ناملىق ئوبزورى (چىكاگو، 1933 ـ يىلى، ھامدىن كون 1962 ـ يىلى قايتا باسمىسى، 13 ـ ، 16 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉘ س. خۇسسىي: « رەسىم كەبى ئۇسلۇب: مەلۇم بىر نۇقتىدىن تەتقىق قە ـ لىش» (لوندون، 1927 ـ يىلى، 5 ـ بەت) قا قارالسۇن.

㉙ ج. بۇركخارد: «ئىتالىيەنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەتىنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى مەدەنىيىتى» (ۋ.ۋ. كەيگى تۇزگەن، بېرىن، 1943 ـ يىلى، 370 ـ بەت) گە قارالسۇن.

㉚ پ. سوروكىننىڭ «جەمئىيەت ۋە مەدەنىيەتنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈ ـ چى» ناملىق ئەسىرى بۇ نەزەرىيەۋى مەسىلىلەر ھەققىدە چوڭقۇر ئىزدىنىش ئە ـ لىپ باردى. (1 ـ توم، سىنسىنات، 1937 ـ يىلى)؛ ۋ. پاسارگ «بۈگۈنكى زامان روھىيەت تارىخىنىڭ پەلسەپىسى» (بېرلىن، 1930 ـ يىلى).

㉛ ئې. لىگوئې ۋە ل. كازامىيان : «ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تارىخى» (پارىژ، 1924 ـ يىلى، 279 ـ بەت) غا قارالسۇن.

تۆتىنچى بۆلۈم

ئەدەبىيات ھەققىدىكى ئىچكى تەتقىقات

مۇقەددىمە

ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئەقلگە مۇۋاپىق چىقىش نۇقتىسى ئە-سەرنىڭ ئۆزىنى شەرھلەش ۋە تەھلىل قىلىشتىن ئىبارەت. مەيلى نېمە دېمەيلى، بىزنىڭ يازغۇچىنىڭ ھاياتى، ئىجتىمائىي مۇھىت ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ پۈتكۈل جەريانى توغرىسىدىكى قىزىقىشلىرى-مىزنىڭ دۇرۇس ياكى ئەمەسلىكىگە پەقەت ئەسەرلا ھۆكۈم قىلالايدۇ. بىراق، شۇنىسى غەلىتىكى، ئىلگىرىكى ئەدەبىيات تارىخچىلىرى ئەدە-بىياتنىڭ ئارقا كۆرۈنۈشىگە زىيادە ئەھمىيەت بېرىپ، ئەسەرنىڭ ئۆزى ئۇستىدىكى تەھلىللەرگە بەكمۇ سەل قارىدى، يەنە كېلىپ مۇھىت ۋە ئارقا كۆرۈنۈش ئۇستىدىكى تەتقىقاتقا ئىنتايىن كۆپ زېھنىي كۈچىنى سەرپ قىلىۋەتتى. شارائىتقا ـ مۇھىتقا ئېتىبار بېرىپ، ئەسەرنىڭ ئۆزىگە سەل قاراشنى كەلتۈرۈپ چىقارغان سەۋەبىنى تاپماق قىيىن ئەمەس. ھازىرقى زامان ئەدەبىيات تارىخى رومانتىزم ھەرىكىتى بىلەن بولغان زىچ باغلىنىش ئىچىدە بارلىققا كەلگەن. نىسپىيلىك نەزەر-يەسى نۇقتىئىنەزىرىنى، يەنى ئوخشاشمىغان دەۋر ئوخشاشمىغان ئۆلچەمگە موھتاج دېگەن قاراشنى ئاساس قىلغاندىلا، ئۇ ئاندىن يېڭى كىلاسسىزملىق ئوبزورچىلىق سىستېمىسىنى ئاغدۇرۇپ تاشلىيالايدۇ. شۇنداق قىلىپ، تەتقىقاتنىڭ مۇھىم نۇقتىسى ئەدەبىياتتىن ئۇنىڭ ئارقا كۆرۈنۈشىگە يۆتكەلدى. مۇشۇنداق ئۇسۇلنى قوللىنىش ئارقىلىقلا كونا ئەدەبىياتنىڭ يېڭى قىممىتىگە ھۆكۈم قىلغىلى بولاتتى. 19 ـ ئەسىردە، ئەدەبىيات تەبىئىي پەن ئۇسۇللىرىغا يېتە-شۈپلىش ۋە ئۇنىڭدىن ئېشىپ كېتىشكە پۈتۈن كۈچى بىلەن تىرىش-تى. شۇنىڭ بىلەن سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتى ئارقىلىق ئەدەبىيا-تى. شۇنىڭ بىلەن چاغدىكى بىر ئۇلۇغ شوئارغا ئايلاندى. ئۇنىڭدىن باشقا، تەتقىقاتتا دەققەتنىڭ ئوقۇرمەننىڭ شەخسىي قىزىقىشىغا يۆ-كىلىشىگە ئەگىشىپ، كونا ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تەلتۆكۈس يىمە-رىلدى. ئۆز نۆۋىتىدە سەنئەت تېگى ـ تەكتىدىن بەئەقلىي بولغاچقا،

پەقەت ئۇنىڭدىن «ھۇزۇرلىنىش» كېرەك دېگەندىن ئىبارەت بىر خىل ئىشەنچ زور دەرىجىدە كۈچىيىپ كەتتى. سىر سىدنىي لى (Lee Sir Sidney) ئۆزىنىڭ ۋەزىپىگە ئولتۇرۇش نۇتقىدا كۆپ ساندىكى ئىلمىي تەتقىقات نەزەرىيەلىرىنى خۇلاسىلەپ مۇنداق دېدى: «ئەدەبىيات تارىخىدا بىز ئەدەبىياتنى بارلىققا كەلتۈرگەن تاشقى شارائىت ۋە مۇ-ھىتنى، يەنى سىياسىي، ئىجتىمائىي، ئىقتىسادىي ئامىللارنى ئىزدەي-مىز.»[1] ئەدەبىي ئوبزورچىلىقتىكى بەزى تۈپ مەسىلىلەر ھەققىدە ئې-نىق تونۇش كەمچىل بولغاچقا، كۆپ ساندىكى تەتقىقاتچىلار ئەدەبىي ئەسەرلەرگە قارىتا ئەمەلىي تەھلىل يۈرگۈزۈشكە ۋە باھا بېرىشكە توغرا كەلگەندە، كىشىنى چۆچۈتكۈدەك ئامالسىز ئەھۋالغا چۈشۈپ قالدى.

يېقىندىن بۇيان، يۇقىرىقىنىڭ ئەكسىچە، ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ نۆۋەتتىكى تەخىرسىز ۋەزىپىسىنىڭ دەققەتنى مەركەزلەشتۈرۈپ ئەمە-لىي ئەسەرنى تەھلىل ـ تەتقىق قىلىش ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىش-تىن ئىبارەت بىر خىل ساغلام يۇزلىنىش بارلىققا كەلدى. كىلاسسىك رېتورىكا، ئوبزور ۋە قاپىيە ھەم ۋەزىن قائىدىسى مەسىلىلىرىنى ھا-زىرقى زاماندىكى ئاتالغۇلار ئارقىلىق يېڭىباشتىن تونۇش ۋە با-ھالاش، ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى شەكىللەرنى كەڭ كۆلەمدە ئو-مۇملاشتۇرۇپ بايان قىلىش ئاساسىدا بەزى يېڭى ئۇسۇللارنى بەرپا قىلىش ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ كۇنتەرتىپىگە كىرگۈزۈلدى. فىراز-سىيەدە «ئەسلىي تېكىستنى شەرھلەش» (explication de textes) ئې-قىمى بارلىققا كەلدى.[2] گېرمانىيەدە ۋالزېل يېتىشتۇرگەن، گۈزەل سەنئەت تارىخى بىلەن پاراللېل سېلىشتۇرۇش ئاساسىغا قۇرۇلغان شەكىل تەھلىلى ئۇسۇلى بارلىققا كەلدى.[3] تېخىمۇ قالتىس بولغىنى رۇسىيە شەكىلچىلىرى ۋە ئۇلارنىڭ چېخسلوۋاكىيە ھەم پولشادىكى مۇخلىسلىرى تەشەببۇس قىلغان شەكىلچىلىك تەتقىقات ئۇسۇلىدۇر.[4] بۇ ئۇسۇللار ئەدەبىي ئەسەر ھەققىدىكى تەتقىقاتقا يېڭى ھاياتىي كۈچ بەخش ئەتتى. نەتىجىدە بىزدە ئەدەبىي ئەسەر ھەققىدىكى توغرا تونۇش ۋە يېتەرلىك تەھلىل باشلاندى. ئەنگلىيەدە رىچاردىزنىڭ مۇخلىسلىرى شېئىرىي تېكىستنىڭ ئۆزىگە ئالاھىدە ئەھمىيەت بېرىشتى.[5] ئامې-

ربكىدا بىر گۇرۇپپا ئوبزورچىلار ئەدەبىي ئەسەر تەتقىقاتىنى ئۆز قە-
زىقىشلىرىنىڭ يادروسى قىلدى.[6] تېياتىر ھەققىدىكى بەزى تەتقە-
قاتلار[7] تېياتىر بىلەن رېئال تۇرمۇشنىڭ پەرقىنى تەكىتلەپ، تېياتىر
چىنلىقى بىلەن تەجرىبە چىنلىقى ئوتتۇرىسىدىكى مۇجمەللىكلەرنى
پۈتۈن كۈچى بىلەن ئايدىڭلاشتۇرۇپ بەردى ھەمدە يېڭى يۆنىلىشنىمۇ
كۆرسىتىپ بەردى. مۇشۇنىڭغا ئوخشاشلا، رومان توغرىسىدىكى نۇر-
غۇن تەتقىقاتلار[8] ئىلگىرىكىدەك يالغۇز رومان بىلەن جەمئىيەت قۇ-
رۇلمىسىنىڭ مۇناسىۋىتىنى تەتقىق قىلىش بىلەنلا قانائەتلىنىپ
قالماي، ئۇنىڭ بەدىئىي ئۇسۇللىرىنى، يەنى بەدىئىي نۇقتىئىنەزەر-
لىرى بىلەن بايان ماھارەتلىرىنى تەھلىل قىلىشقا تىرىشتى.

رۇسىيە شەكىلچىلىرى «مەزمۇن ۋە شەكىل»دىن ئىبارەت ئەنئە-
نۇۋى ئىككىگە بۆلۈش ئۇسۇلىغا ئاساسلانغان ھالدا، ئۇلار ئەسەرنى
بۆلۈش ئۇسۇلى بىر بەدىئىي ئەسەرنى يۇزەكى مەزمۇن ۋە ئۇنىڭغا تە-
ئەللۇقلۇق تاشقى شەكىلدىن ئىبارەت ئىككى بۆلەككە پارچىلىۋې-
تەتتى.[9] شۇنىسى ئېنىقكى بىر پارچە بەدىئىي ئەسەرنىڭ ئېستېتە-
تىكلىق ئۇنۇمى ئۇنىڭ ئاتالمىش مەزمۇندا ئەمەس. ھەرقانداق بەدىئىي
ئەسەرنىڭ ئومۇمىي مەزمۇننى يىغىنچاقلاش كۆلكىلىكمۇ، ئەھمە-
يىتسىزمۇ ئەمەس (ئومۇمىي مەزمۇننى بۇ خىل يىغىنچاقلاش پەقەت
ئوقۇتۇشنىڭ بىر خىل ۋاستىسى بولغاندىلا ئەھمىيەتلىك بولىدۇ).[10]
بىراق، ناۋادا شەكىل بىر خىل ئاكتىپ ئېستېتىكىلىق ئامىل دەپ
قارىلىپ، مەزمۇن ئېستېتىكا بىلەن ئالاقىسىز ئامىل دەپ ھېسابلە-
نىپ پەرقلەندۇرۇلسە، يېڭىش تەس بولغان قىيىنچىلىققا دۇچ كېلە-
ىدىغان گەپ. شۇنداقلا قارىماققا، بۇ ئىككىسىنىڭ چەك - چېگرىسى
خىلى ئېنىقتەك قىلىدۇ. ئەگەر بىز ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەزمۇنى ئار-
قىلىق ئېنىقتەك قىلىدۇ. ئەگەر بىز ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەزمۇنى ئار-
قىلىق تىل ئامىللىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. ئەمما بۇ ئىككىسىنىڭ
پەرقىنى يەنىمۇ ئىنچىكىلەپ تەكشۈرسەك، مەزمۇننىڭ شەكىلنىڭ
بەزى ئامىللىرىنى بېشارەتلەيدىغانلىقىنى بايقايمىز. مەسىلەن، رو-
ماندا سۆزلەنگەن ئىش - ۋەقە مەزمۇننىڭ تەركىبىي قىسمى، بىراق

بۇ ئىش - ۋەقەلەرنى تەشكىللەپ ئورۇنلاشتۇرۇپ «سۆزىت» قا ئايلاندۇ-
رۇشنىڭ ئۇسۇلى بولسا شەكىلگە تەئەللۇق. بۇ خىل تەشكىللەپ
ئورۇنلاشتۇرۇش ياكى كومپوزىتسىيەلەش ئۇسۇلىدىن مۇستەسنا
ھالدا، بۇ ئىش - ۋەقەلەر قانداق بولۇشىدىن قەتئىينەزەر بەدىئىي ئۇ-
نۇم پەيدا قىلالمايدۇ. گېرمانىيەلىكلەر ئوتتۇرىغا قويغان ھەم قوللا-
نغان تولۇقلاش ئۇسۇلى «ئىچكى شەكىل» (inner form) ئۇقۇمىنى
كىرگۈزۈش بولدى. بۇ ئۇقۇم ئەڭ دەسلەپ پىلوتىن ۋە شافېتسبۇرە-
دىن كەلگەن بولۇپ، ئەمەلىيەتتە يەنىلا ئىنتايىن مۇرەككەپ بىر مە-
سىلە. چۈنكى بۇ ئىچكى شەكىل بىلەن تاشقى شەكىلنىڭ چېگراسى
ئوخشاشلا مۇجمەل. ئىش - ۋەقەنى تەشكىللەپ ئورۇنلاشتۇرۇپ سۆ-
زىتقا ئايلاندۇرۇشنىڭ ئۇسۇلىنىڭ شەكىلگە تەۋە ئىكەنلىكىنى جەز-
مەن ئېتىراپ قىلىش كېرەك، بۇ شەكسىز. ھەمىشە شەكىل دەپ قا-
رىلىدىغان تىلدىمۇ ئېستېتىكا بىلەن ئالاقىسىز سۆزلۈكلەرنىڭ ئۆ-
زىنى ۋە سۆزلۈكلەردىن تەشكىللەنگەن، ئاۋازى ھەم مەنىسى بار بۇ
خىل ئېستېتىكىلىق ئۇنۇمگە ئىگە شەكىللەرنى پەرقلەندۇرۇش زۆ-
رۇر. كۆرۈنۈپ تۇرۇپتۇكى، ئەنئەنىۋى ئىككىگە بۆلۈش ئۇسۇلى دۇچ
كېلىدىغان ئاۋارىچىلىكلەر تېخىمۇ كۆپ. ئەگەر ئېستېتىكا بىلەن
ئالاقىسىز بولغان بارلىق ئامىللارنى «ماتېرىيال» (material) دەپ ئا-
تىساق، ئېستېتىكىلىق ئۇنۇم ئېھتىياجلىق بارلىق ئامىللارنى «قۇ-
رۇلما» (structure) دەپ ئاتىساق، تېخىمۇ ياخشىراق بولۇشى مۇم-
كىن. بۇ ھەرگىزمۇ مەزمۇن ۋە شەكىلدىن ئىبارەت بىر جۈپ كونا
ئۇقۇمغا يېڭى ئات قويغانلىق ئەمەس، بەلكى ئۇلارنى چېگرا ئاتلىتىپ
مۇڭاپىق ئۆتۈشتۇرگەنلىك. «ماتېرىيال» ئەسلىدە مەزمۇن دەپ قارال-
غان تەركىبىنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، ئەسلىدە شەكىل دەپ قارالغان
بەزى تەركىبلەرنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. «قۇرۇلما» مۇ ئوخشاشلا
ئەسلىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل دائىرىسىدىكى ئېستېتىكىلىق مۇددە-
ئانى ئاساسەن تەشكىللەنگەن قىسىملارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ.
شۇنداقتا بەدىئىي ئەسەرنى مەلۇم ئالاھىدە ئېستېتىكىلىق مۇددىئا
ئۇچۇن خىزمەت قىلىدىغان بەلگە سىستېمىسى ياكى بەلگە قۇرۇلمە-
سى دەپ قاراشقا بولىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① سىر سىدنېي لى: «ھازىرقى زامان ئۇنىۋېرسىتېتلىرىدا ئەنگلىيە ئەدە-بىياتىنىڭ ئورنى» (لوندون، 1913 ـ يىلى؛ كېيىن «ئىلزابېت دەۋرى ۋە باشقا دەۋرلەرگە ئائىت ئىلمىي ماقالىلەر توپلىمى»غا كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1929 ـ يىلى، 7 ـ بەت) غا قارالسۇن.

② 12 ـ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 3 ـ پاراگرافىغا قارالسۇن.

③ ۋالزېل: «ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ ئۆزئارا بايانى» (بېرلىن، 1917 ـ يىلى)، «شېئىرىي سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل» (پوتسدام، 1923 ـ يىلى)، «سۆز سەنئىتى» (لېپزىگ، 1926 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

④ رۇسىيەنىڭ ئەدەبىيات ھەربىكەتلىرى ھەققىدە ۋ. ئېرلىچنىڭ «رۇسىيە شەكىلچىلىكى» (خەيىيا، 1955 ـ يىلى)گە قارالسۇن.

⑤ ۋ. ئېمپسون: «تۇتۇقلۇقنىڭ يەتتە خىل تىپى» (لوندون، 1930 ـ يىلى، پىنگۋىن مەجمۇئەسى، 1962 ـ يىلى)؛ ف. ر. لىۋىس: «ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى يېڭى مۇناسىۋەت» (لوندون، 1932 ـ يىلى)؛ گ. گوروتسىن: «ئالېكساندىرپوپنىڭ شېئىرلىرى ھەققىدە» (1938 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

⑥ 12 ـ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 4 ـ پاراگرافىغا قارالسۇن.

⑦ ل. س. نايتىس: «ماكبىس خانىمنىڭ قانچە بالىسى بار» (لوندون، 1953 ـ يىلى 15 ~ 54 ـ بەتلەر؛ كېيىن «ئىزدىنىش»كە كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1946 ـ يىلى، 15 ~ 54 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن. بۇ ماقالە ئەملىي مىسالىلار ئارقىلىق تىياتىرنى تۇرمۇش بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويىدىغان سەپسەتىگە رەددىيە بەرگەن. ئې. ئې. سىتول، ل. ل. شۇكىنىڭ قاتارلىقلار ئەنئەنىنىڭ رولىنى ۋە تىياتىردىكى تۇرمۇش بىلەن بولغان ئارىلىقىنى ئالاھىدە تەكىتلىگەن.

⑧ ج. ۋ. بىچ ۋە لۇبوك (P. Lubbock) نىڭ «رومان ماھارىتى» (لوندون، 1921 ـ يىلى) ئىنتايىن قالتىس. رۇسىيەدە، ۋ. شىكلوۋسكىينىڭ «پىروزا نەزەرىيەسى» (1925 ـ يىلى)، ۋىنوگرادوف (V. V. Vinogradov) ۋە ئېيخىنبائۇم (B. Eikhenbaum) نىڭ نۇرغۇن ماقالىلىرىدە شەكىلچىلىك نەزەرىيەلىرى رومان تەتقىقاتىغا تەتبىقلانغان.

⑨ ج. مۇكاروۋسكىي: «ماجانىڭ ماي ئېيى»غا سۆز بېشى (پىراگا، 1928 ـ يىلى، 4 ~ 6 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑩ س. خ. لىكۇود: «رومان ھەققىدە بىر مەسىلە» («ئەدەبىي تەنقىدنىڭ ئۆل-

چىمىگە يېقىنلىشىش»قا كىرگۈزۈلگەن، ف. ر. لىۋىس تۈزگەن، لوندون، 1935 ـ يىلى، 33 ـ بەت)گە قارالسۇن. ئۇنىڭدا مۇنداق بىر ئابزاس گەپ بار: «رومانىدىكى ھەقىقىي ھېكايىنى خۇددى پېرسوناژلارغا ئوخشاشلا قەتئىي ئۆمۈلاشتۇرغىلى بولمايدۇ ... پەقەت خاتىرىدىن (ئەسلىمىدىن) ئاجرىلىپ چىققان سۈژىت ۋە پېرسوناژلا ئېنىق بولىدۇ؛ بىراق پەقەت ئېرىتىمە ھالەتتىلا ئاندىن ھەرقانداق ھېسسىيات جەھەتتىكى ۋالېنتلىق مەۋجۇت بولىدۇ.»

ئون ئىككىنچى باب

ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلى

بىز ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئوخشاشمىغان قاتلاملىرى توغرۇلۇق تەھلىل يۈرگۈزۈشتىن بۇرۇن، بىلىش نەزەريەسىدىكى تولىمۇ قىيىن بىر مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويۇشمىز زۆرۈر. ئۇ بولسىمۇ ئەدەبىي ئەسەرنىڭ «مەۋجۇتلۇق شەكلى» ياكى «ئونتولوگىيەلىك ئورنى» مەسىلىسىدىن ئىبارەت(قولايلىق بولۇشنى كۆزدە تۇتۇپ، تۆۋەندە «شېئىر» ئۇقۇمى ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئورنىغا دەسستىلدى)[1]. ھەقىقىي «شېئىر» دېگەن نېمە؟ بىز ئۇنى نەدىن ئىزدىشىمىز كېرەك؟ ئۇ قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ؟ بۇ بىرنەچچە مەسىلىگە توغرا جاۋاب بېرىش ئۈچۈن، ئەدەبىي ئوبزورچىلىققا مۇناسىۋەتلىك بىر قىسىم مەسىلىلەرنى ھەل قىلىۋېلىشىمىز ھەمدە ئەدەبىي ئەسەرلەرنى جايىدا تەھلىل قىلىش ئۈچۈن يول ئېچىشىمىز كېرەك.

شېئىر ياكى ئەدەبىي ئەسەر دېگەن نېمە، ئۇ نەدە دېگەندەك مەسىلىلەر ھەققىدە توختالغاندا، بىز ئاۋۋال بىرنەچچە ئەنئەنىۋى جاۋابلارغا تەنقىد يۈرگۈزۈشىمىز ۋە رەددىيە بېرىشىمىز زۆرۈر. شۇنداقلا بىز ئۆز جاۋابىمىزنى بېرەلەيمىز. ئەڭ مودا ۋە ئەڭ قەدىمىي جاۋابلارنىڭ بىرى شېئىرنى بىر خىل «سۈنئىي بۇيۇم» (artefact)، ئۇ خۇددى بىر ھەيكەل ياكى بىر پارچە رەسىمگە ئوخشاش خاراكتېرگە ئىگە، شۇلارغا ئوخشاشلا بىر ئوبيېكتتىن ئىبارەت دەپ ھېسابلاش. بۇنداقتا ئەدەبىي ئەسەر بىر ۋاراق ئاق قەغەز ياكى تېرە قەغەز يۈزىدىكى قارا سىياھلىق سىزىقلارغا باراۋەر بولۇپ قالىدۇ. ياكى بىز قەدىمكى بابىلون شېئىرلىرىنى خاتىرىلىسەك، ئۇنداقتا ئۇ كېسەككە ئويۇلغان ئويما بولىدۇ ـ

دە. ئېنىقكى، بۇ خىل جاۋاب كىشىنى پەقەتلا قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ. ئالدى بىلەن، كۆپلىگەن ئاغزاكى «ئەدەبىيات» مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇپ، ئۇ. بەزى شېئىرلار ياكى چۆچەكلەر ئەزەلدىن مۇقىم شەكىلدە خاتىرىلەنمىسىمۇ، بىراق يەنىلا ئىزچىل مەۋجۇت بولۇپ كېلىۋاتىدۇ. شۇنداق بولغاندا، قارا سىياھلىق سىزىقلار ئاللىقاچان ئاللىقايەردە مۇقەررەر مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇۋاتقان بىر پارچە شېئىرنى خاتىرىلەشنىڭ ئۇسۇلىلا بولالايدۇ. ناۋادا بىز خاتىرىلەنگەن ئەسەرنى ياكى باسما كىتابلىرىمىزنى يوق قىلىۋەتسەكمۇ، شېئىرنى يوق قىلالماسلىقىمىز مۇمكىن. چۈنكى ئۇ ئاغزاكى تارقىلىۋېرىشى، ياكى مىكالىيەڭ كىشىلەرنىڭ خاتىرىسىدە ساقلىنىۋېرىشى مۇمكىن. مىكالىي «قولدىن كەتكەن جەننەت» ۋە «جەننەت يولىدا» نى تولۇق يادلاپ بېرەلەيمەن دەپ لاپ ئۇرغان. ئەمما، ئەگەر بىز بىر پارچە رەسىمنى، بىر ھەيكەلنى ياكى بىر ئىمارەتنى يوق قىلىمىز دېسەك، ئۇنى تەلتۆكۈس يوقىتىۋېتەلەيمىز. گەرچە بىز باشقا بىر خىل ۋاستە ئارقىلىق ئۇلارنىڭ تەسۋىرى ۋە خاتىرىسىنى ساقلاپ قالالىساقمۇ، ھەتتا يوقىلىپ كەتكىنىنى قايتا بىنا قىلالىساقمۇ، بىراق بىنا قىلغىنىمىز ھامان باشقا بىر سەنئەت ئەسىرى (مەيلى ئۇ ئەسلىي ئەسەرگە قانچىلىك ئوخشاشسۇن) بولۇپ چىقىدۇ. ۋاھالەنكى بىر كىتابنى ياكى ئۇنىڭ ھەممە نەشر نۇسخىلىرىنى يوقاتقىنىمىز بىلەن ئەسەرنى پۈتۈنلەي يوق قىلىۋېتەلمەيمىز.

قەغەزگە يېزىلغانلىكى نەرسىنىڭ «ھەقىقىي» شېئىر بولۇۋەرمەيدىغانلىقىنى يەنە بىر نۇقتىدىنمۇ ئىسپاتلاشقا بولىدۇ. بېسىلىپ چىققان كىتاب قوغۇشۇن خەتنىڭ چوڭ ـ كىچىكلىكى، خەت تىپى (تۈز خەت، يانتۇ خەت دېگەندەك)، فورماتىنىڭ چوڭ ـ كىچىكلىكى قاتارلىق نۇرغۇن ئامىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بىراق بۇلار شېئىر ئۈچۈن ئېيتقاندا تاشقى ئامىل ھېسابلىنىدۇ. ناۋادا بىز بىر پارچە شېئىر بىر سۈنئىي بۇيۇم دېگەن قاراشنى قوبۇل قىلساق، ئۇ چاغدا

ھەربىر كىتاب، ھېچبولمىغاندا ئۇنىڭ ئوخشاشمىغان نەشر نۇسخىلىرىنىڭ ھەربىرى بىر پارچە ئوخشاشمىغان سەنئەت بۇيۇمىدۇر دېگەن يەكۈننى چىقىرالايمىز. بۇنداق بولغاندا، نېمىشقا ئوخشاشمىغان نەشر نۇسخىلار ئوخشاش بىر كىتابنىڭ ھەر خىل نەشر نۇسخىسى بولىدۇ، دېگەنگە ئوخشاش ئەزەلىيلىك خاراكتېرىدىكى سوئالنىڭمۇ جاۋابى مەۋجۇت بولمايدۇ. ئۇنىڭدىن باشقا، ئوقۇرمەنلەرنىڭ قارىشىچە بىر پارچە شېئىرنىڭ ئوخشاشمىغان باسمىلىرىنىڭ ھەممىسىنىڭلا توغرا بولۇشى ناتايىن. بىز ئەزەلدىن ئوقۇپ باقمىغان شېئىرلاردىكى باسما خاتالىقلىرىنىمۇ تۈزىتەلەيمىز، بەزىدە تېخى ئەسلىي ئەسەرنىڭ ھەقىقىي مەنىسىنىمۇ ئەسلىگە كەلتۈرەلەيمىز. بۇ پاكىتلار بىزنىڭ باسما شېئىرىي مىسرالارنى ھەقىقىي شېئىر ھېسابلاپ كەتمەيدىغانلىقىمىزنى چۈشەندۈرىدۇ. شۇڭا بىز شېئىرنىڭ (ياكى ھەرقانداق ئەدەبىي ئەسەرنىڭ) ئۇنىڭ باسما شەكلىدىن تاشقىرى مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغانلىقىنى، تەييار باسما سۈنئىي بۇيۇمنىڭ ھەقىقىي شېئىرغا مەنسۇپ بولمىغان نۇرغۇن ئامىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرەلەيمىز.

ۋاھالەنكى، بۇ ئىنكارنىي يەكۈن ھەرگىزمۇ بىزنىڭ كۆزىمىزنى تورلاشتۇرۇپ، يېزىش ۋە مەتبە تېخنىكىلىرىنىڭ كەشپ قىلىنغانلىقىدىن بۇيان شېئىرنى خاتىرىلەشنىڭ ئەمەلىي ئۇسۇلىغا ئايلانغانلىقىنى ۋە بۇ جەھەتتىكى مۇھىم ئەھمىيىتىنى كۆرەلمەس قىلىپ قويماسلىقى كېرەك. مۇئەييەنلەشتۈرۈشكە بولىدۇكى، يازما خاتىرىلەرنىڭ يوقلىپ كېتىشى ۋە نەزەرىيە جەھەتتىن تەكلەنگەن ئاغزاكى تارقىلىش ئۇسۇلىنىڭ رولىنى يوقىتىشى سەۋەبلىك نۇرغۇنلىغان ئەدەبىي ئەسەرلەر يوقلىپ كەتكەن ۋە كۆمۈلۈپ قالغان ئىدى. يېزىش ۋە مەتبە تېخنىكىسىنىڭ بارلىققا كېلىشى ئەدەبىيات ئەنئەنىلىرىنىڭ ئىزچىل داۋاملىشىشىغا ئىمكانىيەت ياراتتى. نەتىجىدە سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ پۈتۈنلۈكى ۋە مۇكەممەللىكى زور دەرىجىدە كۈچەيدى.

ئۇنىڭدىن تاشقىرى، شېئىرىيەت تەرەققىيات تارىخىنىڭ مەلۇم مەزگىلىدە، ھەر خىل گېئومېترىيەلىك شەكىللەرمۇ سەنئەت ئەسىرىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلاندى.

خۇددى فېنولوسا (E.Fenollosa) نىڭ تەتقىقاتى ئىسپاتلىغاندەك، جۇڭگو شېئىرىيىتىدە سۈرەتسىمان مەنە ئىپادىلىگۈچى يېزىق شەكلىنىڭ پۈتكۈل مەنىسىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلانغان. غەرب ئەنئەنىسىدە، گىرېك شېئىر دىۋانلىرىدا بۇ خىل گېئومېترىيەلىك شەكىلسىمان شېئىرلار بار بولۇپ، ھېربېرت (G.Herbert) نىڭ «نەزىر – چىراغ سۈپىسى» ياكى «چېركاۋ پولى» ۋە مېتافىزىكىچى شائىرلارنىڭ مۇشۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان شېئىرىي ئەسەرلىرى، ئىسپانىيەنىڭ گونگورىزمى بىلەن ئىتالىيەنىڭ مارىنىزمى[2]، گېرمانىيەنىڭ باروك شېئىرلىرى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى مۇشۇ تۈرگە مەنسۇپتۇر. ھازىرقى زامان شېئىرىيىتىدىمۇ بۇنداق مىساللار كۆپ. مەسىلەن، ئامېرىكىلىق كۇمىڭس (Cummings)، گېرمانىيەلىك خولز (A.Holz)، فىرانسىيەلىك مالالارمى ۋە ئاپولىنېير (G.Apollinaire) قاتارلىقلار. ئۇلار شېئىرلىرىدا گېئومېترىيەلىك شەكىلسىمان قۇرۇلمىدىن پايدىلانغان، شېئىر مىسرالىرىنى ئادەتتىكىگە ئوخشىمايدىغان ئورۇنلاشتۇرغان، شېئىرنىڭ دەسلەپكى مىسراسىنى ھەتتا بەتنىڭ تېگىدىن باشلىغان، ئوخشاشمىغان رەڭلەرنى ئىشلىتىپ باسقان، ۋەھاكازالار[3]. 18 – ئەسىردە ستېرن «سىياھدىنىڭ تەزكىرىسى» ناملىق ئەسىرىدە قۇرۇق بەت ۋە بۇلۇت نەقىشلىك رامكا بەت نۇسخىسىنى ئىشلەتكەن. بۇ ۋاستىلەرنىڭ ھەممىسى مۇشۇ ئالاھىدە بەدىئىي ئەسەرلەر ئومۇمىي گەۋدىسىنىڭ بىر قىسمى بولغان. بىزگە مەلۇم بولغاندەك، گەرچە كۆپ ساندىكى شېئىرلاردا بۇ نەرسىلەر بولمىسىمۇ، بىراق خاس كونكرېت ئارقا كۆرۈنۈشلەردە ئۇلار ھەم سەل قاراشقا بولمايدىغان، ھەم سەل قارىماسلىققا تېگىشلىك بولغان نەرسىلەردۇر.

ئۇنىڭدىن باشقا، باسمىچىلىقنىڭ شېئىرغا بولغان يۇقىرىقىدەك ئازساندىكى بېسىلمىشى ئاجايىپ - غارايىپ ئەسەرلەرنىلا ئىپادىلەنمەيدۇ. شېئىر مىسرالىرىنىڭ ئاخىرلاشتۇرۇلۇشى، كۇپلېتلارنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى، نەسرىي ئەسەرلەرنىڭ بۆلۈنۈشى، پەقەت قوشۇپ يېزىش ئارقىلىقلا چۈشەنگىلى بولىدىغان كۆرۈنمە قاپىيەلەر ياكى قوش مەنىلىك سۆزلەر ھەممىدە يۇقىرىقىغا ئوخشاش نۇرغۇن بىرەسمىي ئۇسۇللارنىڭ ھەممىسى ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى كەم بولسا بولمايدىغان ئامىللاردۇر. بىر خىل نوقۇل ئاغزاكى نەزىرىيە بۇ ئامىللارنى پۈتۈنلەي نەزەردىن ساقىت قىلماقچى بولىدۇ. ئەمما ئۇلارغا سەل قارىسا نۇرغۇن ئەدەبىي ئەسەرلەرگە مۇكەممەل تەھلىل يۈرگۈزگىلى بولمايدۇ. ئۇلارنىڭ مەۋجۇتلۇقى بىر تەرەپتىن ھازىرقى زامان شېئىرىي ئىجادىيىتىدە ئەمەلىيەتتىكى باسمىچىلىقنىڭ ئىنتايىن مۇھىملىقىنى ئىسپاتلايدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن شېئىرنىڭ يالغۇز ئاڭلاش ئۇچۇنلا ئەمەس يەنە كۆرۈش ئۇچۇنمۇ يېزىلىدىغانلىقىنى دەلىللەيدۇ. گەرچە گېئومېترىيەلىك شەكىللەر كەم بولسا بولمايدىغان نەرسىلەر بولمىسىمۇ، ئەمما مۇزىكا بىلەن سېلىشتۇرغاندا بۇ خىل گېئومېترىيەلىك شەكىللەر ئەدەبىياتتا تېخىمۇ كۆپ ئۇچرايدۇ. مۇزىكىنىڭ بېسىلىپ تەييارلانغان نوتىلىرى شېئىرنىڭ بېسىلىپ تەييارلانغان بەتلىرىگە ئوخشايدۇ. مۇزىكىدا گېئومېترىيەلىك شەكىللەر يوق بولمىسىمۇ، ئەمما نىسبەتەن ئاز ئۇچرايدۇ. 16 - ئەسىر ئىتالىيە مۇھەببەت ناخشىلىرىنىڭ نوتىلىرىدا نۇرغۇنلىغان قىزىقارلىق كۆرۈش سەزگۈسى ۋاستىلىرى (مەسىلەن، رەڭ قاتارلىق) قوللىنىلغان. ئادەتتە «نوقۇل» مۇزىكانت («مۇتلەق» مۇزىكانت) دەپ قارىلىدىغان خاندېل (F.Handel) بىر خور يازغان بولۇپ، تېكىستىدە قىزىل دېگىز دولقۇنلىرى تىلغا ئېلىنىپ، «كۆتۈرۈلدى دېڭىز سۈيى بولۇپ تىك بەئەينى تامدەك» دېيىلگەن. بۇ ۋاقىتتا نوتىدا كۆرۈنگىنى بىر رەت زىچ ھەم ئارىلىقىمۇ ئوخشاش بەلگىلەر بولۇپ،

بىر چاسا سەپكە ياكى تامغا ئوخشايدىكەن.[1]

بىز بۇيەردە سۆزلىگەن نەزەرىيەگە بۇگۈنكى كۈندە بەلكىم ئىشىنىدىغانلار كۆپ بولماسلىقى مۇمكىن. بىزنىڭ بۇ مەسىلە ھەققىدىكى ئىككىنچى خىل جاۋابىمىز: ئەدەبىي ئەسەرلەر ماھىيەتتە بايانچىنىڭ ياكى شېئىر ئوقۇرمەنلىرىنىڭ چىقارغان ئاۋازلىرىنىڭ رېتىمىدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ دېگەندىن ئىبارەت. بۇ كەڭ قوبۇل قىلىنغان، بولۇپمۇ شېئىر دېكلاماتسىيە قىلغۇچىلارنىڭ ئالقىشىغا ئېرىشكەن جاۋاب بولسىمۇ، بىراق ئۇ يەنىلا كىشىنى قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ. ھەر قېتىم يۇقىرى ئاۋازدا بىر پارچە شېئىرنى دېكلاماتسىيە قىلىش ياكى يادلاش پەقەتلا بىر شېئىرنى ئورۇنلاش بولۇپ، ئۇ ھەرگىزمۇ شۇ شېئىرنىڭ ئۆزى ئەمەس. بۇ سازەندىلەرنىڭ بىر مۇزىكىنى ئورۇنلىغىنى بىلەن پۈتۈنلەي ئوخشاش بىر ئىش. بىز ئالدىدا تىلغا ئالغان قاراش بويىچە بولغاندا، ئاۋازغا پەقەتلا مۇراجىئەت قىلىنمايدىغان يازما ئەدەبىيات كەڭ كۆلەمدە مەۋجۇت. ئەگەر بۇ تەرىپى ئېتىراپ قىلىنمايدىكەن، ئۇ چاغدا بىز بەزى قىلمىشىزمچىلار ئوتتۇرىغا قويغان ئىچىدە ئوقۇغاندىمۇ تاۋۇش پەردىسى ئوخشاشلا تىتىرەيدۇ دېگەنگە ئوخشاش سەپسەتىلەرنى قوللىغان بولۇپ قالىمىز. ئەمەلىيەتتە بارلىق تەجرىبىلەر بىزگە شۇنى ئۇقتۇرىدۇكى، بىز پەقەت ساۋاتسىز بولمىساقلا ياكى بىر خىل چەت ئەل يېزىقىنى ئىنتايىن تەستە ئوقۇمىساق ۋە ياكى مەلۇم مۇددىئا ئۈچۈن تۆۋەن ئاۋازدا ھەجلەپ ئوقۇمىساقلا، ئادەتتە نېمە ئوقۇشىمىزدىن قەتئىينەزەر، ھامان «ئومۇمىي جەھەتتىن» ئوقۇيمىز. يەنى بېسىپ چىقىرىلغان نۇرغۇن يېزىقلارغا پۈتۈن بىر تېكىست سۈپىتىدە قارايمىز ھەمدە ئۇلارنى بىر قاتار فونېمىلارغا پارچىلىۋەتمەيمىز. ئۇلارنى يۇقىرى ئاۋازدا دېكلاماتسىيە قىلمايمىزلا ئەمەس، ھەتتا ئىچىمىزدىمۇ ئوقۇمايمىز. بىز ئىنتايىن تېز سۈرئەتتە ئوقۇغان ۋاقتىمىزدا ھەتتا تاۋۇش پەردىسىنى تىترىتىش ئارقىلىق تاۋۇشلارنى ئايرىم - ئايرىم ئېنىق تەلەپپۇز قىلىشقىمۇ ئۇلگۈرەلمەي

قالمىز. ناۋادا شېئىر ئۇنلۇك دېكلاماتسىيە جەريانىدا مەۋجۇت بولمىدۇ دەپ پەرەز قىلىنسا، ئەگەر دېكلاماتسىيە قىلىنمىسا بىر پاچە شېئىر مەۋجۇت بولمايدۇ، شېئىرنىڭ ھەربىر قېتىم دېكلاماتسىيە قىلىنشى بىر قېتىملىق قايتا ئىجادىيەت بولىدۇ دېگەندىن ئىبارەت بىمەنە يەكۈن كېلىپ چىقىدۇ.

ئەمما ئەڭ مۇھىمى شۇكى، بىر پارچە شېئىر ھەربىر قېتىم دېكلاماتسىيە قىلىنغاندا ئەسلىدىكى شېئىرغا قارىغاندا، تەلەپپۇز جەھەتتىكى خاسلىق، تاۋۇش ئېگىزلىكى ۋە سۈرئىتى، ئۇرغۇلۇق ۋە ئۇرغۇسىز تاۋۇشلارنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى قاتارلىق شېئىردىن تاشقىرى بولغان ئامىللار كۆپىيىپ قالىدۇ. بۇ ئامىللار گاھىدا دېكلاماتسىيە قىلغۇچىنىڭ خاسلىقى تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ، گاھىدا دېكلاماتسىيە قىلغۇچىنىڭ شېئىرنى چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە، شېئىرنىڭ دېكلاماتسىيەسى شېئىرغا شەخسىي ئامىللارنى قوشۇپلا قالماستىن، يەنە ئاۋازنىڭ يۇقىرى – تۆۋەنلىكى، دېكلاماتسىيەنىڭ تېز – ئاستىلىقى، ئۇرغۇلارنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى ۋە كۈچلۈكلۈك دەرىجىسى قاتارلىق شېئىردىكى خىلمۇخىل يوشۇرۇن تەركىبلەرنىڭ تاللىنىشىغىمۇ ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇلار توغرا بولۇشىمۇ ياكى خاتا بولۇشىمۇ مۇمكىن. توغرا بولغان تەقدىردىمۇ پەقەت بىر پارچە شېئىرنىڭ بىر خىل ئوقۇش ئۇسۇلىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ. شۇنى ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەككى، بىر پارچە شېئىرنىڭ كۆپ خىل ئوقۇش ئۇسۇلى بولىدۇ: بىزگە شېئىرنىڭ ئەسلىي مەنىسىنىڭ بۇرمىلانغانلىقىنى ھېس قىلدۇرىدىغان خاتا ئوقۇش ئۇسۇللىرىمۇ بار، بىز يامان ئەمەس، ئەقىلغا سىغىدۇ دېيىلەيدىغان، بىراق تازا كۆڭۈلدىكىدەك بولمىغان بىر قىسىم ئوقۇش ئۇسۇللىرىمۇ بار.

بىر پارچە شېئىرنى دېكلاماتسىيە قىلىش شۇ شېئىرنىڭ ئۆزىگە باراۋەر ئەمەس. چۈنكى بىز ئىچىمىزدە بۇ خىل دېكلاماتسىيەنىڭ ئو-

روۇنلاش جەھەتتىكى سەۋەنلىكلىرىنى تۈزىتەلەيمىز. بىز باشقىلارنىڭ شېئىر يادلىغىنىنى ئاڭلىغان چېغىمىزدا، ئۇلارنىڭ ئىنتايىن ياخشى يادلىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان تەقدىردىمۇ، باشقىلارنىڭ، ھەتتا ئوخشاش بىر شەخسنىڭ ئوخشاشمىغان ۋاقىتتا ئوخشاشمىغان ئوقۇش ئۇسۇلىنىڭ بارلىقى، بۇنداق ئوقۇش ئۇسۇلىنىڭ شۇ شېئىرنىڭ باشقا ئامىللىرىنىمۇ نامايان قىلىپ بېرەلەيدىغانلىقى، ئۇنۇمىنىڭمۇ ئوخشاشلا ياخشى بولىدىغانلىقى قاتارلىق مۇمكىنچىلىكلەرنى يوققا چىقىرىۋېتەلمەيمىز. بۇ يەردە شېئىر دېكلاماتسىيە قىلىش بىلەن مۇزىكا ئورۇنلاشنىڭ ئوخشاشلىقىنى مىسالغا ئېلىش پايدىلىق: توسكانىنى (A.Toscanini) دىرىژورلۇقىدا ئورۇنلانغان سىمفونىيەمۇ بۇ سىمفونىيەنىڭ ئەسلىي ئۆزى ئەمەس، ئۇ ئورۇنلىغۇچىلارنىڭ شەخسىي پۈراقلىرىدىن خالىي بولالمايدۇ. يەنى سۈرئەت، ئىختىيارىي ئاۋاز سوزۇلمىسى، ئاۋاز تۇسى قاتارلىق تەرەپلەردىكى كونكرېت ۋە ئىنچىكە ئامىللار ئورۇنلاش جەريانىغا قوشۇلۇپ كېتىدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇ ئامىللارنىڭ كېيىنكى قېتىملىق ئورۇنلاشتا ئۆزگىرىپ كېتىش ئېھتىماللىقى بولىدۇ. بىز كېيىنكى قېتىم ئورۇنلانغان چاغدىكىسى بۇ سىمفونىيە ئەمەس دېيەلمەيمىز، ئەلۋەتتە. شۇنداق قىلىپ، بىز شېئىرنىڭ ئۇنىڭ ئاۋازغا مۇراجىئەت قىلىنغان دېكلاماتسىيەسىدىن تاشقىرى مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇدىغانلىقىنى شەرھلىدۇق. دېكلاماتسىيەدىن ئىبارەت بۇ ئورۇنلاش نۇرغۇنلىغان ئامىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، ئەمما بىز بۇلار مەزكۇر شېئىر ئۆز ئىچىگە ئالغان ئامىللار ئەمەس دەپ قارايمىز.

بىراق بەزى ئەدەبىي ئەسەرلەردە (بولۇپمۇ لىرىك شېئىرلاردا) ئاۋاز يەنىلا ئۇلارنىڭ ئومۇمىي قۇرۇلمىسىنىڭ بىر مۇھىم ئامىلى بولالايدۇ. مەسىلەن، ۋەزىن، سوزۇق تاۋۇش ۋە ئۇزۇك تاۋۇشلارنىڭ باغلىنىش شەكلى، باش قاپىيە، يېرىم ئاھاڭداشلىق (ئاچ قاپىيە)، ئاياغ قاپىيە قاتارلىق كۆپ خىل ئۇسۇللار ئارقىلىق كىشىلەرنىڭ شې-

ئىرغا بولغان دىققىتىنى تارتقىلى بولىدۇ. بۇ پاكىت لىرىك شېئىر تەرجىمىسىنىڭ تازا مۇكەممەل بولمايدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ ياكى بۇ نۇقتىنى چۈشىنىشكە ياردەم بېرىدۇ. چۈنكى لىرىك شېئىرلاردىكى يۇقىرىقى يوشۇرۇن ئاۋاز ئەندىزىلىرىنى باشقا بىر خىل تىلغا تەرجىمە قىلىش مۇمكىن بولمايدۇ. گەرچە پىشقان تەرجىمانلار ئانا تىلىدا ئومۇمىي جەھەتتىن بۇ خىل ئۇنۇمگە ئىمكانقەدەر يېقىنلىشالىسىمۇ. لېكىن نۇرغۇن ئەدەبىي ئەسەرلەر ئاۋاز ئەندىزىسىدىن نىسپىي مۇستەقىل تۇرالايدۇ. بۇنى نۇرغۇن ئەسەرلەرنىڭ تولىمۇ ئاددىي تەرجىمىلىرىنىڭ تارىختا يەنىلا تەسىرگە ئىگە بولۇپ كەلگەنلىكىدەك ئەمەلىيەتتىن كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. بىر پارچە شېئىرنىڭ قۇرۇلمىسىدا ئاۋاز مۇھىم ئامىل بولالايدۇ، ئەمما بىر پارچە شېئىرنى بىر قاتار ئاۋازلاردىن ئىبارەت دېيىش، خۇددى كىتاب بەتلىرىدىكى باسمىلارنى ھەممىدىن ئەلا بىلگەنگە ئوخشاشلا كىشىنى قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ.

بىزنىڭ بۇ مەسىلە ھەققىدىكى ئۇچىنچى خىل جاۋابىمىز: شېئىر ئوقۇرمەننىڭ ھېسى (كەچمىشى) دېگەندىن ئىبارەت. بۇ خىل كۆز قاراشتىكىلەر شېئىر ھەربىر ئوقۇرمەننىڭ پىسخىكىلىق پائالىيىتىدىن تاشقىرى مەۋجۇت ئەمەس، شۇڭا بىر پارچە شېئىر بىز ئۇنى ئوقۇغان چېغىمىزدا ياكى باشقىلارنىڭ ئۇنى ئوقۇغىنىنى ئاڭلىغان چېغىمىزدا باشتىن كەچۈرىدىغان پىسخىكىلىق ھالەت ۋە جەريانىدىن ئىبارەت دېگەنلەرنى تەكىتلەيدۇ. بۇ خىل «پىسخولوگىيەلىك» جاۋابمۇ ئادەمنى قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ. دەرۋەقە، بىر پارچە شېئىرنى پەقەت شەخسىي ھېس ئارقىلىقلا بىلگىلى بولىدۇ، ئەمما بۇنىڭلىق بىلەن ئۇ شەخسنىڭ بۇ خىل ھېسىغا باراۋەر بولۇپ قالمايدۇ. ھەر بىر ئادەمنىڭ بىر پارچە شېئىر ھەققىدىكى ھېسلىرى بەزى شەخسىي خاسلىق ۋە ئالاھىدىلىكلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇ خىل ھېسلار شەخسىي كەچىمىشلەر ۋە مەنىۋى جۈغلانمىا تۈسىگە ئىگە بولغان بولىدۇ. ھەربىر ئوقۇرمەننىڭ تەربىيەلىنىش دەرىجىسى، خاسلىقى، بىر دەۋردىكى ئومۇمىي مەدەنىيەت كەيپىياتى ۋە ئوقۇرمەننىڭ دىنىي، پەلسەپىۋى ياكى نوقۇل ماھارەت جەھەتتىكى مۇقىم قاراشلىرى شېئىرنى ھەر قېتىم ئوقۇغاندا ئۇنىڭغا بەزى ئىلھامىي، تاشقى نەرسىلەرنى قوشىدۇ. ئوخشاش بىر ئوقۇرمەننىڭ بىر شېئىرنى ئوخشاشمىغان ۋاقىتتا ئىلگىرى – كېيىن قىلغان دېكلاماتسىيەسىدىمۇ خېلى چوڭ پەرقلەر بولىدۇ. بۇنىڭغا ياكى ئۇنىڭ پىسخىكا جەھەتتىن پىشىپ يېتىلگەنكى، ياكى چارچاش، تەشۋىشلىنىش، زېھنىنى يىغالماسلىق قاتارلىق ۋاقىتلىق ئامىللارنىڭ ئۇنىڭ ئەقلىي ئىقتىدارىنى تۆۋەنلىتىۋېتىشى سەۋەب بولغان بولۇشى مۇمكىن. شۇنداق بولغاندا، بىر پارچە شېئىر ھەققىدىكى ھەربىر قېتىملىق ھېس ياكى بەزى نەرسىلەردىن ئايرىلىپ قالىدۇ، ياكى بولمىسا ئۇنىڭغا شەخسكە مەنسۇپ بەزى نەرسىلەر قوشۇلۇپ قالىدۇ. ھېس بىلەن شېئىر مەڭگۈ بابباراۋەر بولمايدۇ. ئىنتايىن ياخشى تەربىيەلەنگەن ئوقۇرمەنمۇ شېئىردىن ئىلگىرى ئوقۇغاندا ھېس قىلىپ باقمىغان يېڭى دېتاللارنى ھېس قىلالايدۇ. بۇ جەھەتتىكى تەربىيەلىنىشى كەمچىل ياكى پەقەتلا تەربىيەلەنمىگەن ئوقۇرمەننىڭ شېئىرنى قانچىلىك بۇزۇپ، قانداق يۇزەكى ئوقۇيدىغانلىقىنى مۇلاھىزە قىلىشنىڭ ھاجىتى يوق.

ئوقۇرمەننىڭ پىسخىكىلىق ھېسى دەل شېئىرنىڭ ئۆزىدۇر دېگەن قاراش مۇقەررەر ھالدا شېئىر ھېس قىلىنمىسا مەۋجۇت بولمايدۇ، ئۆز نۆۋىتىدە ھەر قېتىملىق ھېس ئەسلىي شېئىر ئۇستىدىكى بىر قېتىملىق تەكرار ئىجادىيەتتۇر دېگەندىن ئىبارەت بىمەنە يەكۈنلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. بۇنداق بولغاندا بىرلا «مۇقەددەس كومېدىيە» ئەمەس، بەلكى نۇرغۇن «مۇقەددەس كومېدىيە» لەر مەۋجۇت بولىدۇ. چۈنكى ئۇنى كىشىلەر ئۆتمۈشتە ئوقۇغان، ھازىرمۇ، كەلگۈسىدىمۇ ئوقۇيدۇ – دە. بۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى نەتىجىسى گۈمان ۋە گاڭگىراشمىنلا ئىبارەت بولىدۇ. كۆپچىلىك «قىزىقىش مۇنازىرە تەلەپ قىلمايدۇ» دېگەن خاتا ھېكمەتكە ئېرىشىدۇ. ناۋادا بىز بۇ خىل قاراشنى قو-

بۇل قىلساق، نېمىشقا بىر ئوقۇرمەننىڭ بىر پارچە شېئىر ھەققىدە-
كى ھېسسىياتىنى باشقا ئوقۇرمەننىڭ ھېسسىياتىدىن ياخشى بولىدىغانلىقىنى،
نېمىشقا باشقا بىر ئوقۇرمەننىڭ چۈشەندۈرۈشىنى تۇزىتىشكە بولى-
دىغانلىقىنى ئىزاھلاشقا ئامالسىز قالىمىز. بۇ ئەسلىي ئەسەرنى چۈ-
شىنىش ۋە ئۇنىڭدىن زوقلىنىش ئىقتىدارىنى يۇقىرى كۆتۈرۈشنى
مەقسەت قىلغان ئوقۇ - ئوقۇتۇشنىڭ داۋاملىق مەۋجۇت بولۇپ تۇ-
رۇش زۆرۈرىيىتى قالمىغانلىقىدىن دېرەك بېرىدۇ. رىچاردسنىڭ ئە-
سەرلىرى، بولۇپمۇ ئۇنىڭ «ئەمەلىي ئوبزورچىلىق» ناملىق ئەسىرى
ئوقۇرمەننىڭ شەخسىي مىجەز - خاراكتېرىنى ئانالىز قىلىش جە-
ھەتتە قانچىلىك ئىنچىكە خىزمەتلەرنى ئىشلىگىلى بولىدىغانلىقىنى،
بولۇپمۇ بىر ياخشى مۇئەللىمنىڭ خاتا چۈشىنىشلەرنى تۇزىتىش جە-
ھەتتە قانداق قالتىس ئۇنۇمگە ئېرىشەلەيدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ
بەردى. كىشىنى ئەجەبلەندۈرىدىغىنى شۇكى، ھەمىشە ئوقۇرمەنلەرنىڭ
ھېسسىياتىنى تەنقىدلەيدىغان رىچاردس ئۆزىنىڭ مەشھۇر تەنقىدچىلىك
ئەمەلىيىتى بىلەن تۇپتىن قارىمۇقارشى بولغان رادىكال پسىخولوگە-
يە نەزەرىيەسىنى ياقلاپ چىقتى. ئۇ شېئىرنى كىشىلەرنىڭ پسىخە-
كىلىق ھاياجانلىرىنى تەڭشەيدۇ دەپ ھېسابلاپ، شېئىرنىڭ قىممىتى
مەلۇم مەنىۋى مەلھەملىك (داۋالىق) رولىغا ئىگە بولۇشتا دېگەن
خۇلاسىگە كەلدى. بۇ ئەڭ ئاخىرىدا ئۇنىڭ بىر پارچە ناچار شېئىر
بىر پارچە ياخشى شېئىرغا ئوخشاشلا بۇ خىل مەقسەتكە يېتەلەيدۇ،
بىر پارچە گىلەم، بىر كومزەك، بىر قول ئىشارىسى ۋە بىر سوناتاغا
ئوخشاشلا بۇ خىل مەقسەتكە يېتەلەيدۇ دېگەننى ئېتىراپ قىلغىنىغا
باراۋەر ئىدى.[5] بۇنداق بولغاندا، بىزنىڭ كاللىمىزدا مەۋجۇت بولغان
ئەندىزە ئۇنى كەلتۈرۈپ چىقارغان شېئىر بىلەن جەزمەن مۇناسىۋەت-
لىك بولۇشى ناتايىن.

ئوقۇرمەننىڭ پسىخىكىسى مەيلى قانچىلىك دەرىجىدە قىزىقارلىق
بولسۇن، ياكى ئوقۇ - ئوقۇتۇش جەھەتتە قانچىلىك كارغا يارسۇن،

ئۇ ھەمىشە ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئوبېيكتى (كونكرېت ئەدەبىي ئە-
سەر) سىرتىدا تۇرىدۇ. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە قىم-
مىتى بىلەن باغلىنىش ھاسىل قىلىشى مۇمكىن ئەمەس. پىسخولو-
گىيە نەزەرىيەسى پەقەتلا ئۇنۇملۇك نەزەرىيە، ئىنتايىن ئايرىم بەزى
ئەھۋاللاردا ئۇ شېئىرىي قىممەتنىڭ مەلۇم نورمىلىرىغا ئايلىنىشى
مۇمكىن. مەسىلەن، ھاۋسمەن (A. Houseman) «شېئىرنىڭ نامى ۋە
ماھىيىتى» (1933 - يىلى) ناملىق بىر قېتىملىق لېكسىيەسىدە
بىزگە بىر پارچە ياخشى شېئىرغا ئۇ ئادەمدە پەيدا قىلغان ئۇنىڭ ئو-
مۇرتقىسىدىن باشلانغان تىترەككە ئاساسەن ھۆكۈم قىلىشقا بولىدۇ
(ئۇنىڭ دېگەنلىرى راست بولغاي) دېگەن ئىدى. بۇ 18 - ئەسىردىكى
بىر تىراگېدىيەنىڭ قىممىتىنى تاماشىبىنلارنىڭ كۆز يېشىنىڭ
ئاز - كۆپلۈكىگە ئاساسەن ئۆلچەيدىغان، ياكى كېيىنكى چاغلاردىكى
بىر كومېدىيەنىڭ ياخشى - يامانلىقىنى تاماشىبىنلارنىڭ كۈلۈش
قېتىم سانى ھەققىدىكى ھېسابلارغا ئاساسەن ئۆلچەيدىغان تىياتىر
مۇنبىرى نەزەرىيەلىرىدىن قىلچە پەرقلەنمەيدۇ. شۇنىسى ئېنىقكى،
ھەربىر خىل پسىخولوگىيە نەزەرىيەسى ئاخىرقى ھېسابتا شېئىرنىڭ
قىممىتى ھەققىدىكى تونۇش چېچىلاڭغۇلۇقنى، شۇبھىلىنىشنى ۋە
پۈتۈنلەي قايمۇقۇشنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. چۈنكى بۇ خىل نەزەر-
يەلەر بىلەن شېئىرنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە قىممىتى مۇقەررەر ھالدا
قىلچە ئالاقىسىز بولىدۇ.

رىچاردس پەقەت پسىخولوگىيە نەزەرىيەسىنى ئازراقلا ئۆزگەرتىپ
قويغان ۋە شېئىرنى «مۇۋاپىق ئوقۇرمەن ھېسسىدىن ئىبارەت» دەپ تە-
بىرلىگەن.[6] ئېنىقكى، پۈتۈن مەسىلىنىڭ مەركىزى «مۇۋاپىق ئوقۇر-
مەن» دېگەن بۇ ئۇقۇمغا ۋە «مۇۋاپىق» دېگەن سۈپەتنىڭ مەنىسىگە
يۆتكەلگەن. بىراق بىز ئەڭ ياخشى ئارقا كۆرۈنۈشكە ئىگە، ئەڭ ياخشى
تەربىيەلەنگەن ۋە يەنە كېلىپ ئەڭ ياخشى پسىخىكىلىق ھالەتتە تۇ-
رۇۋاتقان بىر ئوقۇرمەننى پەرەز قىلغان تەقدىردىمۇ، بۇ تەبىر يەنىلا

كىشىنى قانائەتلەندۇرەلمەيدۇ. چۈنكى بىز ئۆز تەقدىرىمىز ئارقىلىق يۇقىرىقى پىسخولوگىيەلىك قاراشقا ئوخشاشلا رەت قىلىۋېتەلەيمىز. رىچاردسىنىڭ بۇ قارىشى يەنىلا شېئىرنى ماھىيەتتە بىر دەملىك ھېسسىياتىن ئىبارەت دەپ ھېسابلىغان. بىلىش كېرەككى، مۇۋاپىق ئوقۇرمەن بولغان تەقدىردىمۇ، ئۇنىڭ ھېسسىياتىنىڭ ھەر قېتىمدا پەقەتلا ئۆزگەرمەسلىكى مۇمكىن ئەمەس. ھەرقانداق ئەھۋال ئاستىدا بۇ خىل ئۇسسۇلنىڭ بىر پارچە شېئىرنىڭ مەنىسىنى تولۇق ئىپادىلەپ بېرەلمەسلىكى مۇمكىن ئەمەس. ئۇنىڭ ئۇستىگە شېئىر دېكلاماتسىيەسىگە ھەمىشە ساقلانغىلى بولمايدىغان شەخسىي ئامىللار قوشۇلۇپ كېتىدۇ.

ئاڭلىشىمىزچە، تۆتىنچى خىل جاۋاب بۇ قېيىنچىلىقتىن خالاس قىلالايدىكەن. بۇ خىل جاۋاب شېئىر ئاپتورنىڭ تەجرىبىسىدىن ئىبارەت دەپ قارايدۇ. بىز جىق گەپ قىلىپ ئولتۇرمىساقمۇ، ئىجادىيەتنى تامامىلاپ بولغان ئاپتور ھەرقانداق چاغدا ئۆز ئەسىرىنى قايتا ئوقۇغاندا، «شېئىر ئاپتورنىڭ تەجرىبىسىدۇر» دېگەن قاراشنىڭ ئۆزلۈكىدىنلا يېلى چىقىدۇ. چۈنكى ئۇ چاغدا ئاپتور ئېنىقلا ئۆز ئەسىرىنىڭ ئوقۇرمەنگە ئايلىنىدۇ. ئۆز ئەسىرىنى باشقا ھەرقانداق ئوقۇرمەنگە ئوخشاشلا ئاسانلا خاتا چۈشىنىپ قالىدۇ. ئاپتورنىڭ ئۆز ئەسىرىنى خاتا چۈشىنىپ قالغانلىقى ھەققىدىكى مىسالىلارنى كۆپلەپ كۆرسىتىشكە بولىدۇ. مەسىلەن، بىروۋنىڭ (Browning) ئۆز شېئىرلىرىنى چۈشەنمەيدىغانلىقىنى ئېيتقان. بۇنىڭ ئېھتىمال راست تەرىپىمۇ بارىدۇر. كۆپچىلىكنىڭ ھەممىسىنىڭ ئىلگىرى يازغان نەرسىلىرىنى خاتا چۈشىنىپ قالىدىغان ياكى تولۇق چۈشىنىپ كېتەلمەيدىغان ئىشلىرى بار. شۇنداقتا، «شېئىر ئاپتورنىڭ تەجرىبىسىدۇر» دېگەن ھۆكۈم پەقەت ئاپتورنىڭ ئىجادىيەت بىلەن مەشغۇل بولۇۋاتقان چاغدىكى تەجرىبىسىنى كۆرسىتىدۇ. ئەمما «ئاپتورنىڭ تەجرىبىسى» دېگىنىمىز ئاپتورنىڭ ئاڭلىق ئاڭ تەجرىبىسى ۋە مۇددىئاسى. بۇنى ئاپتور ئەسەرده

ناماياں قىلىدۇ. يەنە بىرى، ئۇزاق مۇددەتلىك ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى جەريانىدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان ئاڭلىق ۋە ئاڭسىز تەجرىبىدىن ئىبارەت ئىككى تەرەپنىڭ يىغىندىسى، يەنى بىر پۈتۈن تەجرىبە. گەرچە ئاشكارا ئوتتۇرىغا قويۇلمىغان بولسىمۇ، بىراق شېئىر ئاپتورنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسىدا مەۋجۇتتۇر دەيدىغان قاراش بەك كۆپ تارقالغان.[7] ئۇ تارىختىكى نۇرغۇن تەتقىقات ئۇسۇللىرىنى نەزەرىيەۋى ئاساس بىلەن تەمىنلىگەن ۋە نۇرغۇنلىغان بەس ـ مۇنازىرىلەردىكى ئالاھىدە شەرھلەر ئۈچۈن پايدىلىق دەلىل بولغان. ئەمما كۆپ سانلىكى ئەسەرلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، بىز تامامىلانغان ئەسەرلەردىن باشقىسىدىكى ئاپتورنىڭ مۇددىئاسىنى ئايدىڭلاشتۇرۇشقا ئاساس تاپالمايمىز. يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسىغا دائىر ئاشكارا ئېلان قىلىنغان پاكىتلارنى كۆتۈرۈپ چىقالىغان تەقدىردىمۇ، بۇ خىل پاكىتلار ھازىرقى زامان كۆزەتكۈچىسىنىڭ پۈت ـ قولىنى چۈشەپ قويماسلىقى كېرەك. «يازغۇچىنىڭ مۇددىئاسى» «ئەقلىگە مۇۋاپىق ئوي ـ پىكىر» دىن ۋە باھادىن باشقا نەرسە ئەمەس. بۇ خىل «مۇددىئا» لارنى ئويلاشمايمۇ بولمايدۇ، ئەلۋەتتە. بىراق تامامىلانغان ئەسەرنىڭ نۇقتىسىدىن چىقىپ تەنقىدلەشكىمۇ بولىدۇ. بىر ئاپتورنىڭ «مۇددىئاسى» ئۇ تامامىلىغان ئەسەردىن بەكلا ھالقىپ كەتكەن بولۇشى مۇمكىن. يازغۇچىنىڭ مۇددىئاسى بەزى پىلان ۋە غايىۋى خىتابلاردىن ئىبارەت بولۇشى مۇمكىن. ئەمما ئۇنىڭ ئەمەلىيىتى بۇ مۇددىئاغا يېتىشتىن تولىمۇ يىراق بولۇشى ياكى بۇ مۇددىئادىن ئېغىپ كەتكەن بولۇشى مۇمكىن. ناۋادا بىز بۈگۈنكى كۈندە شېكسپىر بىلەن كۆرۈشەلمەسەك، ئۇنىڭ «ھاملىت» نى ئىجاد قىلىش مۇددىئاسى تۇغرىسىدا دېگەنلىرى بىزنى تولىمۇ ئۇمىدسىزلەندۈرۈپ قويۇشى مۇمكىن. بىز يەنىلا «ھاملىت» تىن ئۈزۈكسىز يېڭى مەنىلەرنى بايقاش (يالغۇز يېڭى مەنە ئىجاد قىلىشلا ئەمەس) نى ئىزچىل داۋاملاشتۇرۇشقا ھەقلىقمىز. ئېھتىمال مۇشۇ يېڭى مەنىلەر شېكسپىرنىڭ ئەسلىدىكى ئە-

جادىيەت مۇددىئاسىدىن زور دەرىجىدە ھالقىپ كېتەر.

سەنئەتكارلار ئىجادىيەت مۇددىئالىرىنى ئىپادىلىگەن چېغىدا ئۆز دەۋرىدىكى ئوبزورچىلىق ئادەتلىرى ۋە ئۆلچەملىرىنىڭ كۆچلۈك تەسىرىگە ئۇچرىشى ئېھتىمالغا بەك يېقىن. بىراق يازغۇچىنىڭ ئەمەلىي ئۇتۇقلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى ئىپادىلەشكە توغرا كەلگەندە، ئوبزورچىلىق ئۆلچەملىرىنىڭ ئۆزى يېتەرلىك بولماسلىقى مۇمكىن. باروك دەۋرى بۇنىڭغا ئېنىق مىسال بولالايدۇ. سەنئەتكارلارنىڭ خىتابنامىلىرىدىن ياكى ئوبزورچىلارنىڭ ئوبزورلىرىدىن ئاساسەن ئەينى چاغدىكى يېپىېڭى سەنئەت ئەمەلىيەتلىرىنى چۈشەندۈرگۈدەك گەپ تاپقىلى بولمايتتى، بۇ ھەقىقەتەن ئەجەبلىنەرلىك ئىش ئىدى. بېرنىنى (G.Bernini) غا ئوخشاش ھەيكەلتىراشنىڭ فرانسىيە ئاكادېمىيەسىگە ئۆز ئەمەلىيىتىنى تەپسىلىي بايان قىلىشى ئۇنىڭدىكى قەدىمكى مىزانلارغا قاتتىق رېئايە قىلغىنى ئىدى. دېلىستوندىكى يۇكسەك دەرىجىدە روكېكلاشتۇرۇلغان زېۋىنگ ناملىق ئىمارەتنى سالغان بىناكار پوپېلمان (D.Poppelmann) بىر كىتابچە يېزىپ ئۆز ئىجادىيىتىنىڭ ۋىترۇۋىئۇس (Vitruvius) نىڭ ئەڭ ساپ پىرىنسىپلىرىغا قاتتىق رېئايە قىلغانلىقىنى جاكارلىدى.[8] مېتافىزىكىچى شائىرلارنىڭ بىرنەچچە كەمتۈك تەنقىد ئۆلچىمى («كۆچلۈك شېئىرىي مىسرا»دىكەندەك) بار بولسىمۇ، بىراق بۇ ئۆلچەملەرنىڭ ئۇلارنىڭ ئەمەلىي ئىجادكارلىقى بىلەن قىلچە مۇناسىۋىتى يوق ئىدى. ئوتتۇرا ئەسىردىكى سەنئەتكارلار دائىم نوقۇل دىنىي تەرغىبات ۋە ساپ ۋەز – نەسىھەتنى ئىجادىيەت مۇددىئاسى قىلغانلىقىنى بىلدۈرگەن بولسىمۇ، ئەمما ئۇلارنىڭ ئەمەلىي سەنئەت ئىجادىيىتى پىرىنسىپلىرىدا يۇقىرىقى ئىجادىيەت مۇددىئاسىنىڭ ھېچقانداق ئىپادىسى بولمىغان. ئاڭلىق ئىجادىيەت مۇددىئاسى بىلەن ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىنىڭ ئۆزئارا ئۆيغۇنلىشالماسلىقى ئەدەبىيات تارىخىدا كۆپ ئۇچرايدىغان ئەھۋال. ئېمىل زولا (E.Zola) ئۆزىنىڭ تەجرىبە پىرۇزچىلىقىنىڭ ئىلمىي

نەزەرىيەسىنى ئىجاد قىلىدىغانلىقىغا ھەقىقىي ئىشەنگەن. ئەمما ئەمەلىيەتتە ئۇ يۇكسەك كومېدىيەلىك سىمۇوللۇق پىروزىلارنى ئىجاد قىلغان. گوگول ئۆزىنى بىر ئىجتىمائىي ئىسلاھاتچى، رۇسىيەنىڭ «جۇغراپىيەشۇناسى» دەپ قارىغان. بىراق ئەمەلىيەتتە ئۇ ئىجاد قىلغان رومانلار ۋە ھېكايىلەر ئۇنىڭ تەسەۋۋۇرىدىكى غەلىتە، ئاجايىپ – غارايىپ ئوبرازلارغا تولۇپ كەتكەن ئىدى. بىز يالغۇز يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسى ھەققىدىكى تەتقىقاتقىلا تايىنىۋالساق بولمايدۇ. چۈنكى بۇ مۇددىئالار ھەتتا ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ھەققىدىكى توغرا باھالىمۇ ۋەكىللىك قىلالمايدۇ، ياكى كۆپ بولغاندىمۇ بىر خىل ئوبزورلا بولالايدۇ، خالاس. بۇ بىزنىڭ يازغۇچىنىڭ «مۇددىئاسى» نى تەتقىق قىلىشقا قارشى ئىكەنلىكىمىزنى بىلدۈرمەيدۇ. پەقەت بۇ خىل تەتقىقات ئەدەبىيات – سەنئەت ئەسىرىنى پۈتۈنلۈك دەپ قاراپ ئۇنىڭدىكى بارلىق مەنىلەر ئۈستىدە ئىزدەنسىلا ئەينىكە بۇيرۇلمايدۇ ئەلۋەتتە.[9] پەقەت «مۇددىئا» دېگەن ئىبارىنىڭ ئىشلىتىلىشىدە پەرق مەۋجۇت، يەنە كېلىپ ئادەمنى مەلۇم دەرىجىدە تۇيۇق يولغا باشلايدۇ.

بۇ جاۋاب بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولغان يەنە بىر خىل قاراش ھەقىقىي شېئىر ئىجادىيەت جەريانىدىكى ئاپتورنىڭ ئاڭلىق تەجرىبىلىرى بىلەن ئاڭسىز تەجرىبىلىرىنىڭ يىغىندىسىدىن ئىبارەت دېگەن قاراشتۇر. بۇمۇ ئوخشاشلا ئادەمنى پەقەت قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ. ئەمەلىيەت جەريانىدا بۇ يەكۈننىڭ ئېغىر نۇقسانلىرى بايقىلىدۇ. ئۇنىڭ ئوتتۇرىغا قويغىنى نوقۇل پەرەزدىنلا ئىبارەت بولغان، قەتئىي يېقىنلاشقىلى ۋە يەشكىلى بولمايدىغان نامەلۇم ساندىن ئىبارەت. بۇ قاراشنىڭ كىشىنى قانائەتلەندۈرەلمەسلىكىدىكى سەۋەب، ئۇنىڭدىكى يۇقىرىقىدەك ھالقىپ ئۆتكىلى بولمايدىغان توسۇقتىن باشقا يەنە ئۇنىڭ شېئىرنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى پۈتۈنلەي ئۆتمۈشتىكى سۇبېيېكتىپ تەجرىبىلەرگە تاقاپ قويغانلىقىدا. ئەسەر مەۋجۇت بولۇشقا باشلىغان دەقىقىدىلا ئاپتورنىڭ ئىجادىيەت تەجرىبىسىدىن خالاس بولىدۇ. بۇ

قاراش توغرا دەپ قارالسا، بىز ئەسەرنىڭ ئۆزى بىلەن مەڭگۈ بىۋاسىتە ئۇچرىشالمايمىز. يەنە كېلىپ، بىزنىڭ شېئىر ئوقۇغاندىكى ھېسسىياتىمىزنى قانداق قىلغاندا ئاپتورنىڭ ئۆزاق زامانلار ئىلگىرىكى تەجرىبىلىرى بىلەن ئۇيغۇنلاشتۇرالايدىغانلىقىمىزنى ئۆزۈكسىز پەرەز قىلىشقا موھتاج بولىمىز. تىلىيارد (E.M.Tillyard) «مىلتون» ناملىق ئەسىرىدە مۇشۇ خىل ئوسۇلنى قوللانغان بولۇپ، «قولدىن كەتكەن جەننەت» يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان چاغدىكى پىسخىكىلىق ھالىتىگە مۇناسىۋەتلىك دەپ قارىغان. ئو س. س. لېۋىس (C.S.Lewis) بىلەن ئۆزاق ۋاقىتقىچە، يەنە تېخى ھەمىشە ئاساسىي مەقسەت بىلەن ئالاقىسىز بولغان بەس ـ مۇنازىرە ئېلىپ بارغان. ۋاھالەنكى، «قولدىن كەتكەن جەننەت» نىڭ ئالدى بىلەن شەيئىتانغا، ئادەمئاتا ۋە ھاۋائانغا مۇناسىۋەتلىك ئىكەنلىكىنى، تۇرلۇك ـ تۇمەن ئوخشاشمىغان ئىدىيەگە، ئىپادىگە ۋە نۇقتىئىنەزەرگە مۇناسىۋەتلىك ئىكەنلىكىنى؛ ئاندىن كېيىن مىلتوننىڭ ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان چاغدىكى پىسخىكىلىق ھالىتىگە مۇناسىۋەتلىك ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتەلمىگەن.[9] بۇ ئەسەرنىڭ پۈتكۈل مەزمۇنىنىڭ ئىلگىرى بىر مەزگىل مىلتوننىڭ ئېچىنىشلىق ئۆزى بىلەن ئۆزئارا باغلانغىنى تامامەن توغرا ئەلۋەتتە. بىراق بۇ خىل پىسخىكىلىق ھالەتكە يېقىنلىشىش مۇمكىن ئەمەس. ئۇنىڭ ئۇستىگە ئەينى چاغدا ئۇ مىڭلىغان ـ تۇمەنلىگەن تەجرىبىلەرگە تولغان بولۇشى ئېھتىمال. غا بەك يېقىن. ئەمما بىز پۈتۈن شېئىردىن ئۇلارنىڭ ئازراقمۇ ئىزناسىنى تاپالمايمىز. خەت مەنىسىدىن قارىغاندا، بۇ خىل قاراش مۇقەررەر ھالدا ئاپتورنىڭ پىسخىكىلىق ھالىتىنىڭ داۋاملاشقان توغرا ۋاقىتىنى ۋە ئۇنىڭ توغرا مەزمۇنىنى، ھەتتا ئاپتور ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىۋاتقان ۋاقىتتا يۈز بەرگەن بىر قېتىملىق چىش ئاغرىقى دېگەنگە ئوخشاش ئىشلارنىمۇ خالىغانچە پەرەز قىلىشقا بولىدۇ.[10] ئوقۇرمەنلىك، ئالىملىغۇچىنىڭ، بايانچىنىڭ ياكى ئاپتورنىڭ

پىسخىكىلىق ھالىتىنى تەتقىق قىلىشتەك بۇ خىل پىسخولوگىيەلىك ئوسۇل كەلتۈرۈپ چىقارغان مەسىلىلەر ئېھتىمال ئۇ ھەل قىلالىغان مەسىلىلەردىنمۇ كۆپتۇر.

سەنئەت ئەسەرلىرىنى ئىجتىمائىي تەجرىبىلەر ۋە كوللېكتىپ تەجرىبىلەر ئارقىلىق تەبىرلەش ئېنىقلا بىرقەدەر ياخشى ئوسۇل. لېكىن خىل ئېھتىماللىقنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بۇ ئوسۇلمۇ يەنىلا بىزنىڭ مەسىلمىزنى قانائەتلەنگۈدەك ھەل قىلالمايدۇ. بىر خىل ئېھتىماللىقنىڭ قارىشىچە، سەنئەت ئەسەرلىرى ئۆتمۈشتىكى شۇنداقلا مەۋجۇت بولۇشى مۇمكىن بولغان بارلىق تەجرىبىلەرنىڭ يىغىندىسىدىن ئىبارەت. بۇنداق بولغاندا بىزگە قالدۇرۇلغىنى ئۆزئارا ئالاقىسىز بولغان ھەر خىل تەجرىبىلەرنى ۋە كالۋالارچە، ساختىپەز لەرچە ئوقۇش بىلەن بۇرمىلانغان چۈشەنچىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان چەكسىز سان بولىدۇ. ئاددىي ئېيتقاندا، بۇ خىل قاراش شېئىر ئوقۇرمەنلىك پىسخىكىلىق ھالىتىگە چەكسىز سانىنى كۆپەيتىشتىن ئىبارەت دەپ ھېسابلايدۇ، خالاس. يەنە بىر خىل ئېھتىماللىقنىڭ قارىشىچە، ھەقىقىي شېئىر بۇ شېئىرغا تەۋە بارلىق تەجرىبىلەر ئىچىدىكى ئورتاق تەجرىبىدىن ئىبارەت.[11] بۇ مۇقەررەر ھالدا سەنئەت ئەسىرىنى بارلىق تەجرىبىلەرنىڭ ئومۇمىي مەخرىجى دەرىجىسىگە چۈشۈرۈپ قويىدۇ. بۇ مەخرەج مۇقەررەركى ئەڭ كىچىك ئومۇمىي مەخرەج، يەنى ئەڭ يۇزە، ئەڭ چولتا، ئەڭ ئۇششاق ـ چۈشەك تەجرىبىلەردىن ئىبارەت. بۇ خىل ئېھتىماللىق ئۇنىڭدىكى مەۋجۇت ئەملىي قىممىنچىلىقلارنى يوققا چىقىرىدۇ، شۇنداقلا سەنئەت ئەسىرىنىڭ بىر پۈتۈن مەنىسىنى ئەڭ زور دەرىجىدە ئاجىزلاشتۇرۇۋېتىدۇ.

بىز كۆرسەتكەن مەسىلىگە شەخس پىسخولوگىيەسى ياكى جەمئىيەت پىسخولوگىيەسى نۇقتىئىنەزىرى بويىچە جاۋاب بېرىش ئاقمايدۇ. بۇ خىل نۇقتىئىنەزەر بويىچە بولغاندا، بىز پەقەت بىر پارچە شېئىر شەخسنىڭ تەجرىبىسى ئەمەس، بارلىق تەجرىبىلەرنىڭ يىغىن-

ەسمۇ ئەمەس، بەلكى ھەرخىل تەجرىبىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدە-
غان بىر يوشۇرۇن سەۋەبتىنلا ئىبارەت دېگەن خۇلاسىگە كېلىمىز.
شېئىرنى پىسخىكىلىق ھالەت ئارقىلىق چۈشەندۈرۈش شۇنىڭ ئۈچۈن
پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇكى، ئۇ ھەقىقىي شېئىرنىڭ ئۆلچەملىك ئالا-
ھىدىلىكىنى ئېنىق شەرھلەپ بېرەلمىگەن، شېئىر ھەققىدىكى تەج-
رىبىلەرنىڭ نېمىشقا بەزىلىرىنىڭ توغرا، بەزىلىرىنىڭ ناتوغرا ئى-
كەنلىكىدىن ئىبارەت مۇشۇنداق بىر ئاددىي پاكىتنىمۇ ئېنىق چۈ-
شەندۈرۈپ بېرەلمىگەن. ھەربىر ئادەمنىڭ تەجرىبىلىرى ئىچىدىكى
كىچىككىنە بىر قىسمىلا ھەقىقىي شېئىرنىڭ ماھىيىتىگە چېتىلە-
ىدۇ. شۇڭا ھەقىقىي شېئىر بەزى ئۆلچەملەردىن تەشكىل تاپقان بىر
خىل قۇرۇلمىدىن ئىبارەت بولۇپ، ئۇ پەقەت نۇرغۇن ئوقۇرمەنلەرنىڭ
ئەمەلىي تەجرىبىلىرىدە قىسمەن رېئاللىققا ئايلىنىدۇ. ھەربىر يەككە
تەجرىبە(ئوقۇش، يادلاش قاتارلىق)لەر پەقەتلا بىر خىل سىناق ــ بىر
خىل ئازدۇر ــ كۆپتۇر مۇۋاپىقىيەتلىك ۋە مۇكەممەل سىناق ــ بۇ
ئۆلچەمنى چىڭ تۇتۇشنى مەقسەت قىلغان سىناق.

بۇ يەردە ئىشلىتىلگەن «ئۆلچەم» ئىبارىسىنى ئەلۋەتتە كىلاس-
سىزملىق ۋە رومانتىزملىق ئەخلاقىي ئۆلچەم ياكى سىياسىي ئۆلچەم-
لەر بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويۇشقا بولمايدۇ. بىز دەۋاتقان ئۆلچەم
ئىچكى ئۆلچەم بولۇپ، ئەسەردىكى ھەربىر تەجرىبىدىن ئابستراكت-
سىيەلىنىشى، ئاندىن ئۇلار بىرلەشتۈرۈلۈپ ھەقىقىي بەدىئىي ئەسەر
گەۋدىسىگە ئايلاندۇرۇلۇشى زۆرۈر. ئەگەر بىز سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ
ئۆزىنى سېلىشتۇرساق، بۇ ئۆلچەملەرنىڭ ئوخشاشلىقى ۋە پەرقىنى
چۈقۇم ئايدىڭلاشتۇرالايمىز. بۇ ئوخشاشلىقلارنىڭ ئۆزىنى چىقىش
قىلىپ تۇرۇپ، سەنئەت ئەسەرلىرىدە گەۋدىلەنگەن ئۆلچەملەر بويىچە
ئۇلارنى تۇرگە ئايرىش كېرەك. ئاندىن كېيىن، بىز ئەدەبىي تۇرلەرنى
ئومۇملاشتۇرۇپ بېرەلەيدىغان نەزەرىيەگە ئىگە بولىمىز، شۇنداقلا ئەڭ
ئاخىرىدا ئەدەبىيات ھەققىدىكى ئومۇمىي نەزەرىيەگە ئېرىشەلەيمىز.

بۇ تەرىپى ئىنكار قىلىنىپ، ھەربىر سەنئەت ئەسىرىنىڭ خاسلىقىنى
ئانچىكى سەۋەب تۈپەيلىدىنلا تەكىتلىگۈچىلەرگە ئوخشاش ئىش قە-
لىنسا، خاسلىق ئۇقۇمى ھەددىدىن زىيادە تەكىتلىنىپ، ھەربىر سەن-
ئەت ئەسىرى ئەنئەنىدىن ئايرىپ تاشلىنىدۇ ــ دە، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ
مەنمۇ ئىپادىلىيەلمەيدىغان، چۈشەنگىلىمۇ بولمايدىغان نەرسىگە ئاي-
لىنىپ قالىدۇ.[9] بىز ئىشنى بىر يەككە سەنئەت ئەسىرىنى تەھلىل
قىلىشتىن باشلىدۇق دېسەكمۇ، يەنىلا ئىككى ياكى تېخىمۇ كۆپ سەن-
ئەت ئەسەرلىرى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم باغلىنىشنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى،
ئوخشاش، ئورتاق تەركىب ياكى ئامىللارنىڭ ئۇلارنى ئۆزئارا يې-
قىنلاشتۇرىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلالمايمىز. مۇشۇنداق بولغاندا بىر
پارچە يەككە سەنئەت ئەسىرى ھەققىدىكى تەھلىلدىن مەلۇم بىر تۈر-
دىكى سەنئەت ئەسەرلىرى ھەققىدىكى تەھلىللەرگە ئۆتۈش ئۇچۇن يول
ئاچقىلى بولىدۇ. مەسىلەن، بىر سەنئەت ئەسىرىدىن گىرېتسىيە
تىراگېدىيەلىرىگە ئۆتۈشكە، ئۇنىڭدىن يەنە ئومۇمىي تىراگېدىيەلەرگە
ئۆتۈشكە، ئاندىن كېيىن ئومۇمىي ئەدەبىياتقا ئۆتۈشكە، ئەڭ ئاخىرىدا
ھەممە سەنئەت ئەسەرلىرى ئىگە بولغان ھەم ھەممىنى ئۆز ئىچىگە
ئالغان مەلۇم قۇرۇلمىغا ئۆتۈشكە بولىدۇ.

ئەمما بۇ يەنمۇ ئىلگىرىلەپ مۇھاكىمە قىلىش زۆرۈر بولغان مە-
سىلە. بىز بۇ ئۆلچەملەر نەدە، ئۇلار قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ دې-
گەن مەسىلىلەرنى يەنمۇ ئىچكىرىلەپ ئايدىڭلاشتۇرۇشمىز زۆرۈر.
بىر سەنئەت ئەسىرى ھەققىدىكى ئىنچىكىرەك تەھلىللەر ئەڭ ياخ-
شىسى ئۇنى ئۆلچەمنى ئۆز ئىچىگە ئالغان سىستېما دەپ قارىۋالماي،
نەچچە قاتلامدىن تەركىب تاپقان سىستېما دەپ قاراش كېرەكلىكىنى،
ھەربىر قاتلامنىڭ ئۆزى تەۋە بولغان تەركىبنى يوشۇرۇن ئۆز ئىچىگە
ئالىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ. پولشا پەيلاسوپى ئىنگاردېن
(R. Ingarden) ئۆزىنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەر ھەققىدىكى ئاقىلانە، كە-
سىپچانلىقى ئىنتايىن كۈچلۈك تەھلىللىرىدە[10] خۇسېرل

(E.Husserl) نىڭ «ھادىسىشۇناسلىق» ئۇسۇلىنى قوللىنىپ بۇ قاتلاملارنى ئېنىق پەرقلەندۈرگەن. ئۇنىڭ ئۇسۇلىنىڭ ھەربىر دېتال- لىرىغىچە تەپسىلىي بايان قىلىپ ئولتۇرمىساقمۇ، بىز ئۇنىڭ بۇ قاتلاملارنى ئومۇمىي جەھەتتىن پەرقلەندۈرۈشنىڭ مۇۋاپىق ھەم كې- رەكلىك ئىكەنلىكىنى كۆرۈپ يېتەلەيمىز: بىرىنچىسى ئاۋاز قاتلا- مى. ئۇنى يېزىقنىڭ ئەملىي تەلەپپۇز ئاۋازى بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويۇشقا بولمايدۇ، ئەلۋەتتە. خۇددى بىز باشتىكى مۇھاكىمىدە ئېيت- قاندەك. بۇ قاتلام ئەندىزىسى كەم بولسا بولمايدۇ. چۈنكى ئىككىنچى قاتلام يەنى مەنە بىرلىكلىرىنىڭ بىرىكىش قاتلىمى مۇشۇ ئاۋاز قاتـ- لىمى ئاساسىدىلا بارلىققا كېلىدۇ. ھەربىر يەككە سۆزنىڭ ئۆز مەنـ- سى بولىدۇ، ئۇلارنىڭ ھەممىسى كونتېكستتا بىرلىكنى تەشكىل قى- لىدۇ، يەنى جۈملە ئېلىپمېنتى ۋە جۈملە شەكلىنى تەشكىل قىلىدۇ. بۇ خىل سىنتاكسىسلىق قۇرۇلما ئاساسىدا ئۇچىنچى قاتلام — ئىپا- دىلىنىدىغان شەيئىلەر قاتلىمى، يەنى پىروزىچىنىڭ «دۇنياسى»، پېرسوناژ، ئارقا كۆرۈنۈش قاتارلىقلاردىن ئىبارەت بۇ قاتلام بارلىققا كېلىدۇ. ئىنگاردېن يەنە ئىككى قاتلامنى قوشقان. بىزنىڭچە بۇ ئىككى قاتلامنى جەزمەن ئايرىپ چىقىش زۆرۈر ئەمەس. «دۇنيا» قاتلىمى بىر خىل ئالاھىدە نۇقتىئىنەزەردىن كۆرۈلگەن، بىراق بۇ نۇقتىئىنەزەرنى چۈشەندۈرۈپ ئولتۇرۇش ھاجەتسىز، دۇنيانىڭ ئىچىگە ئېلىنىپ كى- رىسە بولۇۋېرىدۇ. ئەدەبىياتتا ئىپادىلەنگەن ئىش ـ ۋەقەلەرنى «كۆرگە- نلى» مۇ ياكى «ئاڭلىغىلى» مۇ بولىدۇ، ئوخشاش بىر ئىش ـ ۋەقە بولـ- غان تەقدىردىمۇ شۇنداق. مەسىلەن، ئىشىكنى قاتتىق يېپىش ھەر- كىتىدىن، بىر پېرسوناژنىڭ ئۇنىڭ «ئىچكى» ياكى «تاشقى» ئالاھىدـ- لىكىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. ئاخىرىدا ئىنگاردېن «مېتافىزىكىلىق خاراكتېر» قاتلىمى (يۇكسەكلىك، تىراگىدىيەلىك، ۋەھىمىلىك، مۇ- قەددەسلىك) نى، بۇ قاتلام ئارقىلىق سەنئەتنىڭ كىشىنى چوڭقۇر ئويغا سالىدىغانلىقىنى ئوتتۇرىغا قويىدۇ. ئەمما بۇمۇ كەم بولسا بوا-

مايدىغان قاتلام ئەمەس، ئۇ بەزى ئەدەبىي ئەسەرلەردە بولمىسىمۇ بو- لۇۋېرىدۇ. كۆرۈشكە بولىدۇكى، ئۇنىڭ بۇ ئىككى قاتلىمى «دۇنيا» قاتلىمىغا، ئىپادىلىنىدىغان شەيئى كاتېگورىيەسىگە كىرىپ كېتىدۇ. بىراق ئۇلار يەنىلا ئەدەبىيات تەھلىللىرىگە ئائىت بىر قىسىم ئىنتا- يىن ئەملىي مەسىلىلەرنى ئەسكە سالىدۇ. ھېنرى جامېس پىروزىچە- لىق نەزەريىەسىنى ئوتتۇرىغا قويغاندىن ھەمدە لۇبوك جامېسنىڭ نە- زەريىەسى ۋە ئەملىيىتىنى نىسبەتەن سىستېمىلىق شەرھلىگەندىن بۇيان، «نۇقتىئىنەزەر» دېگەن بۇ قاتلامغا ھېچبولمىغاندا پىروزىچە- لىقتا خېلى كەڭ ئەھمىيەت بېرىلدى. «مېتافىزىكىلىق خاراكتېر» قاتلىمى ئىنگاردېننىڭ سەنئەت ئەسەرلىرىگە «پەلسەپىۋى مەنە» نى قايتا ئېلىپ كىرىشىگە تۈرتكە بولدى ھەمدە ئۇنى ئەقلىيەتچىلەرنىڭ دائىملىق خاتالىقىنى سادىر قىلىشتىن ساقلاپ قالدى.

تىلشۇناسلىقتىكى پارالىلىلىق نۇقتىئىنەزىرىنى قوللىنىش بۇ مەسىلىنى چۈشەندۈرۈشىمىزگە پايدىلىق. سوسىر (F.Saussure) ۋە پىراگا تىلشۇناسلىق ئېقىمى (Prague Linguistic Circle) نىڭ تىلشۇ- ناسلىرى تىل بىلەن گەپ (langue and parole) نى ئىنچىكە پەرقلەن- دۈردى.[9] يەنى تىل سىستېمىسى بىلەن شەخسنىڭ گەپ قىلىش ھە- رىكىتىنى پەرقلەندۈردى. بۇ خىل پەرق دەل شېئىر بىلەن شېئىر ھەققىدىكى شەخسىي يەككە ھېس ئوتتۇرىسىدىكى پەرققە باراۋەر ئە- دى. تىل سىستېمىسى بىر قاتار ئادەت ـ قائىدىلەر ۋە نورمىلارنىڭ يىغىندىسى. بىزگە ئايانكى، بۇ ئادەت ـ قائىدىلەر ۋە نورمىلارنىڭ رو- لى ھەم مۇناسىۋەتلى ئاساسىي ئىزچىللىققا ۋە بىرەكلىككە ئىگە بو- لىدۇ، گەرچە يەككە سۆزلىگۈچىنىڭ گەپلىرى پەرقلىق، كەمتۈك ۋە مۇكەممەلسىز بولسىمۇ. ھېچبولمىغاندا مۇشۇ جەھەتتىن بىر ئەدەبىي ئەسەر بىلەن بىر تىل سىستېمىسى پۈتۈنلەي ئوخشاش. بىز بىر شەخس سۆيىتىدە ئەدەبىي ئەسەرنى مەڭگۈ ئەتراپلىق چۈشىنىپ كې- تەلمەيمىز، خۇددى شەخس سۆيىتىدىكى بىز ئۆز ئانا تىلىمىزنى

مەڭگۈ مۇكەممەل ئىشلىتەلمىگىنىمىزگە ئوخشاشلا. شەيئىلەرنى بە-
لىش ھەرىكىتىدىمۇ ئەھۋال شۇنداق. بىز بىر ئوبيېكتنى ئوخشاش-
مىغان نۇقتىلاردىن سىنچىلاپ كۆزىتەلىسەكمۇ، ئەمما ئۇنىڭ خاراك-
تېرىنى مەڭگۈ مۇكەممەل بىلىپ كېتەلمىشىمىز مۇمكىن ئەمەس،
بىراق بىز بۇ ئوبيېكتنىڭ دەل شۇ ئوبيېكت ئىكەنلىكىنى ئىنكار
قىلالمايمىز. بىز ھەمىشە ئوبيېكتنىڭ بەزى «بەلگىلىگۈچ قۇرۇلما»
لىرىنى چىڭ تۇتالايمىز، شۇ سەۋەبلىك بىزنىڭ بىر ئوبيېكتنى بە-
لىش ھەرىكىتىمىز ئۆز مەيلىمىزچە يارىتىش ياكى سۇبيېكتىپ
پەرقلەندۇرۇش ئەمەس، بەلكى رېئاللىقنى بىلىش بىزگە ئاتا قىلغان
مەلۇم ئۆلچەملەر ئاساسىدىكى ھەرىكەتتىن ئىبارەت بولىدۇ. مۇشۇ-
نىڭغا ئوخشاشلا، بىر سەنئەت ئەسىرىنىڭ قۇرۇلمىسىمۇ «مەن بىلە-
شىم زۇرۇر» ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. مېنىڭ ئۇنى بىلىشىم ھەمىشە
مۇكەممەل بولمايدۇ، لېكىن گەرچە مۇكەممەل بولمىسىمۇ، خۇددى
ھەرقانداق شەيئىنى بىلىشتىكىگە ئوخشاشلا، ئۇنىڭدا مەلۇم «بەلگە-
لىگۈچ قۇرۇلما» يەنىلا مەۋجۇت بولىدۇ.[14]

ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىرى يوشۇرۇن ئاۋازنى تاۋۇش ئېلىمېنە-
تى سۈپىتىدە تەھلىل قىلغان، ئۇلارنى يەنە مورفېما ۋە جۈملە ئېلى-
مېنتى سۈپىتىدە تەھلىل قىلىشقىمۇ بولىدۇ. مەسىلەن، بىر جۈملە-
نى بىر ئالاھىدە تەلەپپۇز ئۇسۇلى دەپ تەسۋىرلەشكىمۇ، بىر جۈملە
شەكلى دەپ تەسۋىرلەشكىمۇ بولىدۇ. تاۋۇش ئېلىمېنتى توغرىسىدىكى
تەھلىلدىن تاشقىرى، تىلنى فونكسىيە جەھەتتىن تەھلىل قىلىدىغان
ھازىرقى زامان فونكسىيە تىلشۇناسلىقىنىڭ تەرەققىياتى نىسبەتەن
ئېيتقاندا يەنىلا يېتەرسىز. ۋاھالەنكى، مەسىلىنى ھەل قىلىش گەرچە
قىيىن بولسىمۇ، ئەمما ھەل قىلغىلى بولمايدىغان ھالەتتىمۇ ئەمەس.
ھەم تامامەن ناتونۇشمۇ ئەمەس. ئۇلار يەنىلا كونا گىرامماتىكىدا مۇ-
ھاكىمە قىلىنىپ بولغان مورفولوگىيە ۋە سىنتاكسىسقا مۇناسىۋەت-
لىك مەسىلىلەرنىڭ بىر قېتىملىق قايتا مۇھاكىمىسىدىن ئىبارەت

ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ مەنە بىرلىكى قاتلىمى ۋە ئۇنىڭ ئېستېتىكە-
لىق مۇددىئانى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئالاھىدە قۇرۇلمىسىنى تەھلىل
قىلغاندا، شېئىرىيەت سېمانتىكىسى، سۆز ئىشلىتىش، ئىماگ قاتار-
لىق باشقىلار يېڭىچە ۋە تېخىمۇ ئىنچىكە ئاساسلار بىلەن يېڭىباش-
تىن ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىلەرگە دۇچ كېلىمىز. تەسۋىر ئوبيېك-
تىغا مۇناسىۋەتلىك بولغان مەنە بىرلىكى، جۈملە ۋە جۈملە قۇرۇل-
مىسى مەنزىرە، ئۆي سەرەمجانلىرى، پېرسوناژ، ھەرىكەت ياكى ئىدىيە
قاتارلىق خىيالىي رېئاللىقنى تەشكىل قىلىدۇ. بۇ خىيالىي رېئاللىق-
نى تەجرىبە - كەچمىش رېئاللىقى بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويۇشقا بول-
مايدۇ، شۇنداقلا يەنە ئۇلارنى ئەسلىدە بار بولغان تىل قۇرۇلمىسى
نۇقتىسىدىن تەھلىل قىلىشقا سەل قاراشقىمۇ بولمايدۇ. پىروزىدىكى
پېرسوناژلار پەقەتلا مەنە بىرلىكىدىن ئاپىرىدە بولىدۇ ۋە ئوبرازلار
ئېيتقان ئېيتىملار ياكى باشقىلار ئېيتقان مۇشۇ ئوبرازلارغا مۇناسى-
ۋەتلىك سۆز - جۈملىلەردىن بارلىققا كېلىدۇ. ئۆزىنىڭ ئۆتمۈشى بە-
لەن ئورگانىك باغلىنىشقا ئىگە كىشىلەرگە سېلىشتۇرغاندا، پىروزە-
دىكى پېرسوناژلارنىڭ قۇرۇلمىسى نائېنىق بولىدۇ.[15] ئوخشىمىغان
قاتلاملارغا ئاساسەن پەرقلەندۈرۈشتەك بۇ ئۇسۇل ئەۋزەللىكە ئىگە.
ئۇنى ئەنئەنىۋى، ھەمىشە خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدىغان مەز-
مۇن بىلەن شەكىلدىن ئىبارەت ئىككىگە بۆلۈش ئۇسۇلىنىڭ ئورنىغا
دەسستىشكە بولىدۇ. مەزمۇن تىلدىن ئىبارەت بۇ ئاساس قاتلام بىلەن
زىچ باغلىنىشقا ئىگە، تىل مەزمۇننى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ،
مەزمۇن تىلنى ئاساس قىلىدۇ.

ۋاھالەنكى، ئەدەبىي ئەسەرنى ئوخشاشمىغان ئۆلچەمگە ئىگە بىر
قانچە قاتلام سىستېمىسى دەپ قاراش يەنىلا بۇ سىستېمىنىڭ ئەمەلىي
مەۋجۇتلۇق شەكلىنى ئايدىڭلاشتۇرۇپ بېرەلمەيدۇ. بۇ مەسىلىنى
مۇۋاپىق بىر تەرەپ قىلماقچى بولىدىكەنمىز، بىز نامىزم (ئىدىيە ۋە
ئومۇمىي قاراشلارنىڭ ئەمەلىي ئاساسى يوق، ئۇلار پەقەت ئىسىملار-

دىنلا ئىبارەت دېگەن قاراش) بىلەن رېئالىزم، ئىدېئالىزم بىلەن قىلىمىشىزم (ئىنسانلار پەقەت دوراشتىنلا ئۆزگىنىلەيدۇ دېگەن قاراش) ئوتتۇرىسىدىكى تالاش ـ تارتىشنى، قىسقىسى، بىلىش نەزەرىيەسى جەھەتتىكى بارلىق مۇھىم مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشىمىز كېرەك. بىراق بىزنىڭ مۇددىئايىمىزغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، بىز چەكتىن ئاشقان ئەپلاتونىزم بىلەن چەكتىن ئاشقان نامىزمدىن ئىبارەت بۇ ئىككى قارىمۇقارشى قاراشتىن ھەزەر ئەيلىسەكلا بولدى. ئوخشاشمىغان ئۆلچەمگە ئىگە سىستېمىنى ئەمەلىي گەۋدىگە ئايلاندۇرۇشمىمىز، كونكرېتلاشتۇرۇشمىز ھاجەتسىز، ئۇنى بىر مەڭگۈلۈك ماھىيەتلىك كاتېگورىيەنى چەكلەش رولىغا ئىگە بىر خىل ئەسلىي تىپ قارىشىغا ئايلاندۇرۇشنىڭمۇ ھاجىتى يوق. ئەدەبىي ئەسەر ئۆچ بۆلۈك ئۇقۇمىدەك، سان ئۇقۇمىدەك ياكى «قىزىل» دېگەن سۆيەتتەك ئوپمۇئوخشاش ئانتولوگىيەلىك ئورۇنغا ئىگە ئەمەس. بۇ «ئەمەلىي گەۋدىلەر» گە ئوخشىمىغان ھالدا، بىرىنچىدىن، ئەدەبىي ئەسەر مەلۇم بىر ۋاقىت بۆلىكىدە ئىجاد قىلىنىدۇ؛ ئىككىنچىدىن، ئۇ ئۆزگىرىشچانلىققا ئىگە، ھەتتا ئاسانلا يۆتۈنلەي يوقىتىشقا ئۆچرايدۇ. بۇ نۇقتىدا، ئۇ تىل سىستېمىسى بىلەن تېخىمۇ ئوخشاپ قالىدۇ، گەرچە تىلنىڭ پەيدا بولغان ياكى يوقالغان توغرا ۋاقتىنى ئەدەبىي ئەسەر (ھەمىشە يەككە ئىجادىيەت كۆزدە تۇتۇلىدۇ) دەك ئۇنداق ئېنىق بېكىتكىلى بولمىسىمۇ. يەنە بىر تەرەپتىن بىز شۇنى كۆرۈشىمىز كېرەككى، نامىزمچىلار «تىل سىستېمىسى» ئۇقۇمىنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، شۇڭا بىز كۆزدە تۇتقان ئەدەبىي ئەسەر ئۇقۇمىنىمۇ ئېتىراپ قىلمايدۇ. بولمىسا ئۇلار ئەدەبىي ئەسەرنى بىر خىل كېرەكلىك توقۇلما ياكى «پەننىي تەسۋىر» دەپلا ئېتىراپ قىلىدۇ. بۇ بىز مۇھاكىمە قىلغان پۈتۈن مەسىلىدىن ۋە مۇھىم نۇقتىدىن چەتنەپ كېتىدۇ. قىلمىشىزمچىلارنىڭ تار قىياسلىرى بولسا تەجرىبە رېئاللىقىدىكى ئىنتايىن چەكلىك قاراشلارغا ئۇيغۇن كەلمەيدىغان ھەرقانداق شەيئىنى «سىرلىق»، «مېتافىزىكىلىق» دەپ قارىۋالىدۇ. بىراق تاۋۇش ئېلىمېنتىنى بىر خىل توقۇلما دەپ ئاتاش، ياكى تىل سىستېمىسىنى «گەپ قىلىش ھەرىكىتىنىڭ پەننىي تەسۋىرى» دەپ ئاتاش مۇقەررەر ھالدا ھەقىقەتنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئىنكار قىلىشقا ئېلىپ بارىدۇ.[9] بىز ئۆلچەمنى تونۇيمىز ۋە ئۆلچەمدىن چەتنەيمىز، بىز پەقەت مۇئەييەن ساپ يازما تەسۋىرلەرنى ئىجاد قىلىش بىلەنلا كۇپايىلەنمەيمىز. بۇ جەھەتتە، پۈتكۈل قىلمىشىزمچىلارنىڭ قارىشى بىر چاتاق ئابستراكت نەزەرىيە ئۈستىگە قۇرۇلغان. مەيلى بىزنىڭ سان ۋە ئۆلچەملەرنى تۇرغۇزماسلىقىمىزدىن قەتئىينەزەر، ئۇلار ئوخشاشلا مەۋجۇت بولۇۋېرىدۇ. تەبىئىيكى، مېنىڭ ھېسابلاش ھەرىكىتىم بار، ئوقۇش ھەرىكىتىم بار، بىراق سانىنىڭ ئايان بولۇشى ياكى بىر ئۆلچەمنىڭ بىلىنىشى بىلەن سان ۋە ئۆلچەملىنىڭ ئۆزى ئوخشاش ئەمەس. «h» نىڭ تەلەپپۇزى بىلەن تاۋۇش ئېلىمېنتى «h» ئوخشاش ئەمەس. بىز رېئاللىقتىن بىر يورۇش ئۆلچەمگە ئىگە قۇرۇلمىنى بىلىپ يېتىمىز، ئەمما بىز يېزىقنىڭ قۇرۇلمىسىنى كەشىپ قىلمايمىز. ئۆكتىچىلەرنىڭ پىكرىچە، بىز پەقەت ئايرىم بىلىش پائالىيىتى ئارقىلىق بۇ ئۆلچەملەرنى بىلەلەيمىز، ئايرىم بىلىش پائالىيىتىدىن چەتنەپ ياكى ھالقىپ كېتەلمەيمىز. بۇ قاراش ئاڭلىماقتا تەسىرلىك، خالاس. ئۇ كانتنىڭ بىزنىڭ بىلىشىمىز ھەققىدىكى تەنقىدىگە قارىتىلغاچقا، كانتنىڭ قارىشى ئارقىلىق رەددىيە بېرىشكە بولىدۇ.

دەرۋەقە، بۇ ئۆلچەملەرگە نىسبەتەن ئۆزىمىزمۇ ئاسانلا خاتا چۈشەنچىگە كېلىپ قالىمىز، چۈشىنەلمەي قالىمىز. ئەمما بۇ تەنقىدچىلەر بىزنىڭ چۈشىنىشىمىزنى بىر خىل خاسىيەتلىك ئادەمچە پوزىتسىيەدە يېگانە ئادەمدەك تەنقىدلىسە، ياكى مەلۇم ئاقىلانە بۇاستە سېزىم پائالىيىتى ئارقىلىق بۇ بىر يورۇش ئۆلچەمنىڭ پۈتكۈل سىستېمىسىنى ئىگىلىۋالغاندەك قىياپەتكە كىرىۋالسا بولىدىغانلىقىدىن دېرەك بېرەمدۇ. ئەمەلىيەتتە، بىز بىلىشىمىزنىڭ بىر قىسمى

ئاساسىدا تۇرغۇزۇلغان تېخنىۋى يۇقىرى ئۆلچەمدىن چىقىپ ئۆز بە-
لىشىمىزنىڭ يەنە بىر قىسمىنى باھالايمىز. بىز ئۆزىمىزنىڭ كۆرۈش
قۇۋۋىتىنى ئىسپاتلاش ئۈچۈن، ئۆز كۆزىمىزنى كۆرۈپ بېقىشقا ئۇ-
رۇنمايمىز، بەلكى بىز ئېنىق كۆرەلىگەن شەيئىلەر بىلەن پەقەتلا
غۇۋا كۆرگەن شەيئىلەرنى سېلىشتۇرۇپ، بۇ ئىككى خىل شەيئىنى
پەرقلەندۈرىدىغان ئۆلچەمنى ئومۇملاشتۇرۇپ چىقمىز ھەمدە ئارد-
لىق، يورۇق ـ قاراڭغۇلۇق قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مەلۇم
كۆرۈش سەزگۈسى نەزەرىيەسى ئارقىلىق ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى پەرق-
نى چۈشەندۈرىمىز.

شۇنىڭغا ئوخشاشلا، سېلىشتۇرۇش، ھەر خىل خاتالىقلارنى، مۇ-
كەممەل بولمىغان «بىلىش» ياكى چۈشەندۈرۈشلەرنى تەتقىق قىلىش
ئارقىلىق بىز بىر پارچە شېئىرنىڭ توغرا ياكى خاتا ئوقۇلغانلىقىغا،
ئەدەبىي ئەسەرلەر ئۆز ئىچىگە ئالغان ئۆلچەم ھەققىدىكى بىلىشنىڭ
توغرا ـ خاتالىقىغا ھۆكۈم قىلىمىز. تاۋۇش ئېلېمېنتىنى تەتقىق
قىلغىلى بولغانغا ئوخشاشلا، بۇ ئۆلچەملەرنىڭ رولى، مۇناسىۋىتى ۋە
بىرلەشتۈرۈلۈشىنىمۇ تەتقىق قىلغىلى بولىدۇ. ئەدەبىي ئەسەر تەج-
رىبە پاكىتىمۇ ئەمەس، ھەرقانداق ئالاھىدە شەخس ياكى بىر گۇرۇپپا
شەخسنىڭ پىسخىكىلىق ھالىتىمۇ ئەمەس، ئۇچ بۇلۇڭغا ئوخشاش
ئۇنداق غايىۋى، قىلچە ئۆزگەرمەس ئوبىيېكتىمۇ ئەمەس. سەنئەت ئە-
سىرى «بىر تەجرىبە ئوبىيېكتى» (an object of experience) غا ئايلە-
نالايدۇ. بىزنىڭ قارىشىمىزچە، پەقەت شەخسىي تەجرىبە ئارقىلىقلا
ئۇنىڭغا يېقىنلاشقىلى بولىدۇ، ئەمما ئۇ ھېچقانداق تەجرىبىگە باراۋەر
ئەمەس. ئۇنىڭ سان تۇرىدىكى غايىۋى ئوبىيېكتلارغا ئوخشايدىغانلە-
قىدىكى سەۋەب، ئۇنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە ئاۋاز سىستېمىسى (فىزىكە-
لىق ياكى يوشۇرۇن فىزىكىلىق) نىڭ تەجرىبە قىسمى ئارقىلىقلا ئان-
دىن ئۇنىڭغا يېقىنلاشقىلى بولىدىغانلىقىدا. ئەمما بىر ئۇچ بۇلۇڭ يا-
كى بىر سانىنى بىۋاستە سېزىمگە تايىنىپلا ھېس قىلغىلى بولىدۇ.

ئۇ يەنە بىر مۇھىم تەرەپتىن غايىۋى ئوبىيېكتلارغا ئوخشىمايدۇ. ئۇ-
نىڭدا «جان» دەپ ئاتىغىلى بولىدىغان بىر نەرسە بار. ئۇ مەلۇم بىر
ۋاقىتتا بارلىققا كەلگەندىن كېيىن، تارىخىي جەريانىدا ئۆزگىرىدۇ، يە-
نە تېخى ئۆلۈشىمۇ مۇمكىن. ئەگەر بىر سەنئەت ئەسىرى ساقلاپ قې-
لىنسا، ئۇ بارلىققا كەلگەن چاغدىن تارتىپ مەلۇم ئاساسىي ماھىيەت-
لىك قۇرۇلمىغا ئىگە بولىدۇ. بۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇ «ئەبەدىيلىككە
ئىگە بولىدۇ»، شۇنداقلا يەنە تارىخىيلىققىمۇ ئىگە بولىدۇ. ئۇ تەس-
ۋىرلىگىلى بولىدىغان تەرەققىيات جەريانىغا ئىگە، بۇ جەريان باشقا
نەرسە ئەمەس، بەلكى مۇئەييەن بىر سەنئەت ئەسىرىنىڭ تارىختىكى
بىر قاتار كونكرېتلىشىشى. بىز مۇناسىۋەتلىك ئوبزورچىلارنىڭ ھۆ-
كۈملىرىگە، ئوقۇرمەنلەرنىڭ تەجرىبىلىرىگە ۋە مۇئەييەن بىر سەنئەت
ئەسىرىنىڭ باشقا سەنئەت ئەسەرلىرىگە بولغان تەسىرىگە ئاساسەن،
بۇ سەنئەت ئەسىرىنىڭ تارىخىنى مۇئەييەن دەرىجىدە قايتا بەرپا
قىلالايمىز. بىزنىڭ ئىلگىرىكى ھېلىقى كونكرېتلاشقان ئېڭىمىز (ئو-
قۇش ـ باھالاش، خاتا شەرھلەش) بىزنىڭ ئۆز تەجرىبىمىزگە تەسىر
كۆرسىتىدۇ: ئىلگىرىكى ئوقۇشىمىز بىزگە تېخىمۇ چوڭقۇر چۈشەن-
چىگە ئىگە بولۇشنى ئۆگىتىشى مۇمكىن، ياكى بىزدە ئىلگىرىكى
ئاقما چۈشەندۈرۈشلەرگە بولغان قاتتىق قارشىلىقنى پەيدا قىلىشى
مۇمكىن. بۇلارنىڭ ھەممىسى ئوبزورچىلىق تارىخىنىڭ مۇھىملىقىنى
چۈشەندۈرىدۇ ھەمدە خاسلىقنىڭ خاراكتېرى ۋە چەكلىملىكىگە مۇ-
ناسىۋەتلىك قىيىن مەسىلىنى ئوتتۇرىغا چىقىرىدۇ. بىر پارچە سەن-
ئەت ئەسىرى قانداق بولغاندا ئاندىن تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانىدا
ئۆزىنىڭ ئاساسىي قۇرۇلمىسىنى بۇزغۇنچىلىققا ئۇچراتماي ساقلاپ
قالالايدۇ؟ بىزنىڭ سەنئەت ئەسىرىنىڭ تارىختىكى «ھايات» نى سۆز-
لىگىنىمىز، مەنە جەھەتتىن خۇددى ياشاش جەريانىدا ئۇزۇكسىز ئۆز-
گىرىپ بارغان، ئەمما يەنىلا ئۆزىنىڭ ماھىيىتىنى ساقلاپ كەلگەن
مەلۇم ھايۋانغا ياكى بىر ئادەمنىڭ ھاياتىنى سۆزلىگىنىمىزگە ئوخ-

شايدۇ. بىز «ئىلىيادا» يەنىلا «مەۋجۇت» دېگەندە، ئۇنىڭ ئۆز تەسىرىنى تەكرار نامايان قىلىپ كەلگەنلىكىنى، شۇڭا ئۇنىڭ ۋاتىرلو ئۇرۇشى قاتارلىق ئېنىقلا ئۆتمۈشكە ئايلانغان تارىخىي ھادىسىلەرگە ئوخشىمايدىغانلىقىنى كۆزدە تۇتمىز، گەرچە تارىخىي ھادىسىلەرنىڭ جەريانىنى ھەتتا بۇگۈنكى كۈندىمۇ قايتا بەرپا قىلغىلى، ئۇلارنىڭ تەسىرىنى يەنىلا پەرق ئەتكىلى بولسىمۇ. بىراق، ئاپتور بىلەن زامانداش بولغان گىرېكلار ئاڭلىغان ياكى ئوقۇغان «ئىلىيادا» بىلەن ھازىر بىز ئوقۇغان «ئىلىيادا» نى بىز قايسى جەھەتتىن پەرقلەندۇرەلەيمىز؟ بىز ئەينى چاغدىكى گىرېكلار ئوقۇغان «ئىلىيادا» نىڭ ئەسلىي نۇسخىسىنى بىلمىز دەپ پەرەز قىلغان تەقدىردىمۇ، بىز ئوقۇغاندىكى ئەمەلىي تەجرىبە ـ ھاسىلاتلار مۇقەررەر ھالدا ئوخشىمايدۇ. بىز «ئىلىيادا» نىڭ تىلى بىلەن گىرېكلارنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىنى سېلىشتۇرالمايمىز، شۇڭا ئۇنىڭ بىلەن شېئىرىي ئۇنۇم مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشتا تاينىنىدىغان ئېغىز تىلىنىڭ پەرقىنىمۇ كۆرەلمەيمىز. بىزنىڭ يېزىق جەھەتتىكى نۇرغۇن مۇجمەللىكلەرنى چۈشىنىشىمىز مۇمكىن ئەمەس، بۇ ھەربىر شائىرنىڭ ئەسىرىدىكى ھالقىلىق قىسمىدۇر. ئېنىقكى، بۇ بىزدىن تېخىمۇ زور تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىغا تايىنىپ گىرېكلارنىڭ ئىلاھقا بولغان ئېتىقادىنى، ياكى ئۇلارنىڭ ئەخلاقىي قاراش ـ ئۆلچەملىرىنى ئىنچىكىلەپ ھېس قىلىشىمىزنى تەلەپ قىلىدۇ. ئەمما شۇنداق بولغان تەقدىردىمۇ، بىز پەقەتلا چەكلىك مۇۋەپپەقىيەتكە ئېرىشەلەيمىز. شۇنى ئىنكار قىلالمايمىزكى، بىر خىل «قۇرۇلما» لىق ماھىيەت مەۋجۇت، بۇ خىل قۇرۇلمىلىق ماھىيەت نۇرغۇن ئەسىرلەر ئۆتكەندىن كېيىنمۇ يەنىلا ئۆزگەرمەيدۇ. بىراق بۇ خىل «قۇرۇلما» ھەرىكەتچان بولىدۇ: ئۇ تارىخىي تەرەققىيات جەريانىدا ئوقۇرمەنلەر، ئوبزورچىلار ۋە شۇ زامانداكى سەنئەتكارلار نىڭ كاللىسىدىن ئۆتكەندە ئۆزگىرىدۇ.[19] شۇنداق قىلىپ، بۇ ئۆلچەم سىستېمىسى ئۇزۇكسىز يېتىلىپ بارىدۇ، ئۆزگىرىدۇ، مەلۇم مەنىدە

ھامان تولۇق رېئاللىققا ئايلانمايدۇ. لېكىن بۇ خىل ھەرىكەتچانلىق نۇقتىئىنەزىرى سۇبېيېكتىۋىزمدىن ياكى نىسپىيچىلىكتىن دېرەك بەرمەيدۇ. ئوخشاشمىغان قاراشلارنىڭ ھەممىسى ھەرگىزمۇ ئوخشاشلا توغرا بولۇۋېرىدۇ. كىشىلەر قايسى كۆزقاراشنىڭ تېمىنى تېخىمۇ مۇكەممەل، تېخىمۇ چوڭقۇر ئىگىلىيەلەيدىغانلىقىنى ھامان ئېنىق مۇقىملاشتۇرالايدۇ. ھەر خىل ئوخشاشمىغان نۇقتىئىنەزەرلەر، يەنى بۇ ئۆلچەم توغرىسىدىكى چۈشەنچىلەرگە بولغان تەنقىدلەر يېتەرلىك شەرھلەنگەن قاراشلارغا سىڭىپ كەتكەن بولىدۇ. بارلىق نىسپىيچىلىكنى ئاخىرىدا مۇشۇنداق بىلىش مەغلۇپ قىلىدۇ. يەنى «مۇتلەقلىق نىسپىيلىك ئىچىدە مەۋجۇت، گەرچە ئۇ ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ يەردە مەۋجۇت بولمىسىمۇ، شۇنداقلا تامامەن ئۇ يەردە بولمىسىمۇ»[20].

شۇڭا سەنئەت ئەسىرى بىلگىلى بولىدىغان بىر خىل ئالاھىدە ئوبيېكت، ئۇ ئۆزگىچە ئونتولوگىيەلىك ئورۇنغا ئىگە. ئۇ ھەم رېئال مەۋجۇتلۇق ئەمەس (فىزىكىلىق، ھەيكەلگە ئوخشايدىغان)، ھەم روھىي مەۋجۇتلۇق ئەمەس (پىسخىكىلىق، شاد ـ خۇراملىق ۋە ئازاب كەچمىشىگە ئوخشاش)، شۇنداقلا غايىۋى مەۋجۇتلۇقمۇ ئەمەس (ئوچ بولۇڭغا ئوخشاش). ئۇ ھەر خىل سۇبېيېكتىپلار ئارىسىدا مەۋجۇت بولغان غايىۋى نۇقتىئىنەزەرلەرنىڭ ئۆلچەم سىستېمىسى. بۇ ئۆلچەم سىستېمىسىنى كوللېكتىپنىڭ ئىدېئولوگىيەسىدە مەۋجۇت ۋە ئۇنىڭغا ئەگىشىپ ئۆزگىرىدۇ، پەقەت شەخسنىڭ پىسخىكىلىق تەجرىبىسى ئارقىلىقلا چۈشەنگىلى بولىدۇ، ئۇ باشقا نۇرغۇن جۈملىلەرنىڭ ئاۋاز قۇرۇلمىسى ئۈستىگە قۇرۇلغان بولىدۇ دەپ پەرەز قىلىش زۆرۈر.

بىز تېخى بەدئىي قىممەت مەسىلىسىنى مۇھاكىمە قىلمىدۇق. لېكىن يۇقىرىقى مۇلاھىزىلەر ئۆلچەم بىلەن قىممەتتىن سىرت ھېچقانداق قۇرۇلمىنىڭ مەۋجۇت ئەمەسلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلمىسە كېرەك. بىز ھەرقانداق سەنئەت ئەسىرىنى قىممەتنى نەزەردىن ساقىت قىلىپ تۇرۇپ چۈشىنەلمەيمىز ۋە تەھلىل قىلالمايمىز. مەلۇم قۇ

رۇلمنى «سەنئەت ئەسرى» دەپ تونۇشنىڭ ئۆزى بىر خىل قىممەت ھەققىدىكى ھۆكۈمدىن دېرەك بېرىدۇ. نوقۇل ھادىسىشۇناشلىقنىڭ خاتالىقى ئۇنىڭ بۇ ئىككىسىنى ئايرىۋەتكىلى بولىدۇ، قىممەت قۇ- رۇلمىغا چاپلاشقان بولىدۇ، قۇرۇلما سىرتىدا ياكى ئىچىدە «مۇقىم مەۋجۇت بولىدۇ» دەپ قارىغانلىقىدا. تەھلىل جەھەتتىكى دەل مۇشۇ خاتالىق، يەنى ئىنگلىزچىنىڭ سەنئەت ئەسەرلىرىنى قىممەتنى قايىرىپ قويۇپ تەھلىل قىلىشقا ئورۇنۇشى، ئۇنىڭ ئەسلىدە ئۆزگىچە كۆز- قاراشلارغا ئىگە كىتابىنىڭ قىممىتىنى چۈشۈرۈۋەتتى. بۇ خىل خاتا- لىقنىڭ مەنبەسى ھادىسىشۇناسلارنىڭ مەۋجۇدىيەتنىڭ بىر خىل ئە- ۋەدىيلىككە ئىگە «ماھىيەتلىك» تەرتىپى بولىدۇ، تەجرىبىنى خاسلاشتۇرۇش پەقەتلا كېيىن قوشۇلغان دېگەندىن ئىبارەت پەرىز- قىدۇر. ناۋادا بىر مۇتلەق قىممەت ئۆلچىمى مەۋجۇت دەپ پەرەز قىلـ- ساق، ئۇ ھالدا بىز ئايرىم ھۆكۈملەرنىڭ نىسپىي باغلىنىشىدىن مۇ- قەررەر مەھرۇم بولۇپ قالىمىز. بىر قاتمال «مۇتلەقلىق» نىڭ يۇزلە- نىدىغىنى ئايرىم ھۆكۈملەرنىڭ قىممەتسىز كۆچمە گەۋدىسىدىن ئە- ۋارەت بولىدۇ.

مۇتلەقچىلىك نۇقتىئىنەزىرى كەمتۈك، ئۇنىڭغا قارىمۇقارشى بولغان نىسپىيچىلىك نۇقتىئىنەزىرىمۇ ئوخشاشلا كەمتۈك. شۇڭا جەزمەن يېڭىچە بىر مۇجەسسەم نۇقتىئىنەزەرنى دەسسىتىش ھەمدە ئۇلارنى گارمونىك گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش زۆرۈر. بۇ خىل يېڭىچە مۇ- جەسسەم نۇقتىئىنەزەر قىممەت ئۆلچىمىنى ھەرىكەتچان قىلىدۇ، ئەمما ئۇنى چۆرۈپ تاشلىۋەتمەيدۇ. بىز بۇ خىل يېڭىچە مۇجەسسەم نۇقتىئىنەزەرنى «پېرسپېكتىۋىزم» (perspectiwism)[9] دەپ ئاتايمىز. ئەمما بۇ ئاتالغۇ قىممەت ھەققىدىكى كەلسە ـ كەلمەس چۈ- شەندۈرۈشلەرنى ۋە شەخسنىڭ ئاجايىپ ـ غارايىپ ئىدىيىلىرىنى مەدھىيەلەشلەرنى كۆرسەتمەيدۇ. بەلكى ھەرخىل ئوخشاشمىغان، تە- بىرلىگىلى ۋە تەنقىدلىگىلى بولىدىغان نۇقتىئىنەزەرلەردىن ئو-

يېكتىنى بىلىش جەريانىدۇر. قۇرۇلما، بەلكە ۋە قىممەت بۇ مەسىلـ- نىڭ ئۇچ تەرىپىنى تەشكىل قىلىدۇ، ئۇلارنى سۈنئىي ھالدا ئايرىۋـ- تىشكە بولمايدۇ.

ئەمما بىز ئالدى بىلەن سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئوخشىمىغان قاتلاملىرىنى تەھلىل قىلىش ۋە تەسۋىرلەشنىڭ ئۇسۇللىرىنى قۇر- بىمىزنىڭ يېتىشچە مۇھاكىمە قىلىشىمىز كېرەك. بۇ قاتلاملار: (1) ئاۋاز قاتلىمى. بۇ ئاھاڭداشلىق، رېتىم ۋە ۋەزىنىنى ئۆز ئىچىگە ئالـ- ىدۇ. (2) مەنە بىرلىكى. ئۇ ئەدەبىي ئەسەرنىڭ شەكلى جەھەتتىكى تىل قۇرۇلمىسى، ئۇسلۇبى ۋە ئىستېلىستىكىلىق قائىدىلىرىنى بەلگـ- لەيدۇ ۋە ئۇلارنى سىستېمىلىق تەتقىق قىلىدۇ.(3) ئىماگ ۋە مېتا- فورا (ئىستىئارە). بۇ بارلىق ئىستىلىستىكىلىق ئۇسلۇبلار ئىچىدە- كى شېئىرىي ئالاھىدىلىكنى نامايان قىلىدىغان ئەڭ يادرولۇق قىسىم بولۇپ، ئالاھىدە مۇھاكىمە قىلىش زۆرۈر. چۈنكى ئۇلار بايقۇالغۇ- سىز ئۆزگىرىشچانلىققا ئىگە. (4) سىمۇول ۋە سىمۇول سىستېمـ- سىدا مەۋجۇت بولغان شېئىرنىڭ ئالاھىدە «دۇنيا» سى. بىز بۇ سىمـ- ۋول ۋە سىمۇول سىستېمىسىنى شېئىرنىڭ «ئەپسانىسى» دەپ ئاتايـ- مىز. ئۇنى ئېپىكىلىق پىروزا نامايان قىلغان دۇنيا ئوتتۇرىغا چىقار- غان.(5) شەكىل ۋە ماھارەتكە مۇناسىۋەتلىك ئالاھىدە مەسىلىلەر. بۇ ھەقتە بىز مەخسۇس بابتا توختىلىمىز. ئايرىم سەنئەت ئەسەرلىرىنى تەھلىل قىلىش ئۇسۇللىرىنى بايان قىلىپ بولغاندىن كېيىن ئاندىن ئوتتۇرىغا قويىمىز.(6) ئەدەبىي تۈرلەرنىڭ خاراكتېرى مەسىلىسى، بۇنىڭغا قوشۇپ ئەدەبىي تەنقىدچىلىككە مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەرنى مۇھاكىمە قىلىمىز. يەنى(7) ئەدەبىي ئەسەرلەرنى باھالاش مەسىلـ- سى. ئەڭ ئاخىرىدا ئەدەبىيات ھەققىدىكى تەدرىجىي تەرەققىيات قارا- شىغا قايتىمىز. (8) ئەدەبىيات تارىخىنىڭ خاراكتېرى ۋە سەنئەت تارىخى سۈپىتىدىكى ئىچكىي ئەدەبىيات تارىخىنىڭ بولۇشى مۇمكىن- لىكىنى ياكى ئەمەسلىكىنى مۇلاھىزە قىلىمىز.

مەنبە ئىزاھات

① مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ بىرىنچى پاراگرافىغا قارالسۇن.

② گونگورىزم (Gongorism). ئىسپانىيە يازغۇچىسى گونگورا (L. de Gongora) نىڭ نامىدىن كەلگەن. بىر خىل ھەشەمەتلىك، شەكىل ئويۇنى قىلىدىغان ئەدەبىي ئۇسلۇبنى كۆرسىتىدۇ. مارىنىزم (Marinism) 17 - ئەسىردىكى ئىتالىيە يازغۇچىسى مارىنىنىڭ نامىدىن كەلگەن. بىر خىل سۆلەتلىك، پۈزۇر، ئەتەي سىرلىقلاشتۇرىدىغان بىر خىل ئەدەبىي ئۇسلۇب. — خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىنىڭ ئىزاھاتى.

③ ئې. فېنولوسا: «شېئىرنىڭ ۋاستىسى سۆپىتىدىكى جۈڭگو يېزىقى» (نىيۇيورك، 1936 - يىلى)؛ م.چۇرچ: «ئەڭ بالدۇرقى گېئومېترىيەلىك شەكىلسىمان ئىنگلىزچە شېئىر» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 61 - سان، 1946 - يىلى، 636 ~ 650 - بەتلەر)؛ ئا.ل.كورن: «پۈتىنھام ۋە شەرق گېئومېترىيەلىك شەكىلسىمان شېئىرلىرى» («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» غا بېسىلغان، 4 - سان، 1954 - يىلى، 289 ~ 303 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

④ ئا.ئېنستېين: «خەلق ناخشىلىرىدىكى كۆرۈش سەزگۈسى مۇزىكىسى» (خەلقئارا مۇزىكا جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 14 - سان، 1912 - يىلى، 8 ~ 21 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑤ ئى.ئا.رىچاردس: «ئەدەبىي تەنقىدچىلىك قائىدىلىرى» (لوندون، 1924 - يىلى، 125 - 248 - بەتلەر)، «ئەمەلىي تەنقىدچىلىك» (لوندون، 1929 - يىلى، 349 - بەت) غا قارالسۇن.

⑥ ئى.ئا.رىچاردس: «ئەدەبىي تەنقىدچىلىك قائىدىلىرى» (لوندون، 1924 - يىلى، 225 ~ 227 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑦ مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ تۆتىنچى پاراگرافىغا قارالسۇن.

⑧ بۇ ۋالزېلنىڭ ماقالىسىدىكى مىسال. مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ تۆتىنچى پاراگرافىغا قارالسۇن.

⑨ خۇددى سىپىنگارن ئېيتقاندەك: «شائىرنىڭ مۇددىئاسىغا ھەرمەن بەدىئىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان ۋاقتىدا ھۆكۈم قىلىش كېرەك. يەنى شېئىرىيەت سەنئىتىنىڭ ئۆزى ئارقىلىق ھۆكۈم قىلىش كېرەك.» («يېڭى تەنقىدچىلىك» تىن ئېلىندى، «تەنقىدچىلىك ۋە ئامېرىكا» غا قارالسۇن. نىيۇيورك، 1924 - يىلى، 24 ~ 25 - بەتلەر).

⑩ ئې.م.تىلىيارد ۋە س.س.لۇۋىس: «شەخسىي بىدئەت قاراشلار: بىر مەيدان مۇنازىرە» (لوندون، 1934 - يىلى)؛ تىلىيارد: «مىلتون» (لوندون، 1930 - يىلى، 237 - بەت) غا قارالسۇن.

⑪ پ.ئاۋدىئات «ئەدەبىيات تەنقىدىسى» (پارىژ، 1925 - يىلى) دە بەس - مۇنازىرە قىلىپ، سەنئەت ئەسىرى «ئاپتورنىڭ ھاياتىدىكى بىر باسقۇچقا ۋەكىلىك قىلىدۇ» دېگەن، شۇڭىمۇ بۇ خىلدىكى ھەل قىلغىلىمۇ بولمايدىغان، ھەل قىلىشنىڭمۇ ھاجىتى يوق مۇشكۈلاتقا پېتىپ قالغان.

⑫ ج.مۇكاروۋسكىي: «سەنئەت — پىشقان بەلگىشۇناسلىق» (پىراگا سەكىزىنچى نۆۋەتلىك خەلقئارا پەلسەپە مۇھاكىمە يىغىنى ماقالىلىرى توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، پىراگا، 1936 - يىلى، 1065 ~ 1077 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑬ ر.ئىنگاردېن: «ئەدەبىي ئەسەر» (خال، 1931 - يىلى)

⑭ 13 - ئىزاھاتتىكىگە ئوخشاش.

⑮ سوسسىر: «ئومۇمىي تىلشۇناسلىق كۇرسى» (پارىژ، 1916 - يىلى) غا قارالسۇن.

⑯ خۇسېرل: «دىكاردنىڭ چوڭقۇر ئويى» (پارىژ، 1931 - يىلى، 38 ~ 39 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑰ ل.س.نايتس: «مېكبېس خانىمنىڭ نەچچە بالىسى بار؟» (لوندون، 1953 - يىلى، 15 ~ 54 - بەتلەر؛ كېيىن «ئىزدىنىش» گە كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1946 - يىلى، 15 ~ 54 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑱ مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ ئىككىنچى پاراگرافىغا قارالسۇن.

⑲ ل.تىتېر: (L. Teeter) «تەتقىقات ۋە ئوبزورچىلىق سەنئىتى» («ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخى پەسىللىك ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 5 - سان، 173 - 193

بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑳ ئې.تىروئېلچ: «تارىخ يېزىش («خاستىنگس دىن ۋە ئەخلاق قامۇسى» غا كىرگۈزۈلگەن، ئىدىنبۇرگ، 1913 - يىلى، 6 - توم، 722 - بەت) قا قارالسۇن.

㉑ بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرا ئۇ گەيست ئىشلەتكەن، ئەمما ئۇنىڭ ئىشلىتىشى بىر دەك ئەمەس.

ئون ئۈچىنچى باب

ئاھاڭداشلىق، رىتىم ۋە ۋەزىن

ھەربىر ئەدەبىي ئەسەر ئالدى بىلەن بىر ئاۋازلار چاتمىسىدىن ئىبارەت. مانا مۇشۇ ئاۋازلار چاتمىسىدىن مەنە ھاسىل بولىدۇ. بەزى ئەسەرلەردە بۇ ئاۋاز قاتلىمىنىڭ مۇھىملىقىنىڭ ئەكسىچە تۆۋەن دەرىجىگە چۈشۈرۈلگەنلىكىنى ئېنىق قاتلامغا ئايلانغىنى دېيىشكە بولىدۇ. مەسىلەن، كۆپ ساندىكى رومانلاردا ئەھۋال دەل شۇنداق. بىراق رومانلاردىمۇ تاۋۇش قاتلىمى يەنىلا مەنە ھاسىل قىلىدىغان زۆرۈر بەلگىلىگۈچ شەرتتۇر. دىرېيسىرنىڭ بىر رومانى بىلەن ئاللان پوئېنىڭ بىر شېئىرى (مەسىلەن، «قوڭغۇراق ئاۋازى») دا بۇ جەھەتتىكى پەرق سان - مىقدار جەھەتتىلا ئىپادىلىنىدۇ ھەمدە رومان بىلەن شېئىردىن ئىبارەت بىر - بىرىگە تۇپتىن ئوخشىمايدىغان بۇ ئىككى ئەدەبىي تۈرنى ئېنىق ئايرىشنىڭ ئاساسى بولالمايدۇ. نۇرغۇن سەنئەت ئەسەرلىرىدە، ئەلۋەتتە نەسرىي ئەسەرلەرنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، ئاۋاز قاتلىمى كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تارتىدىغان، ئەسەرنىڭ ئېستېتىكىلىق ئۈنۈمىنى تەشكىل قىلىشتا كەم بولسا بولمايدىغان بىر قىسىم ھېسابلىنىدۇ. ئىستىلىستىكىغا ئەھمىيەت بېرىدىغان نۇرغۇنلىغان نەسرىي ۋە نەزمىي ئەسەرلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا تېخىمۇ شۇنداق. چۈنكى تەبىر جەھەتتىن ئېيتقاندا، نەزمىي ئەسەرلەر تىلدىكى ئاۋاز سىستېمىسىنىڭ بىر خىل تەشكىللىنىشىدىن ئىبارەت.

بۇ ئاۋاز ئۈنۈمىنى تەھلىل قىلغان چاغدا، مۇھىم ئەمما ھەمىشە سەل قارىلىدىغان ئىككى پىرىنسىپنى جەزمەن ئەسته تۇتۇشىمىز كېرەك. ئالدى بىلەن، ئاۋازلىق ئورۇنلاش بىلەن ئاۋاز ئەندىزىسىنى

پەرقلەندۇرۇشمىز كېرەك. بىر ئەدەبىي ئەسەرنى ئوقۇلۇق دېكلاماتسىيەسى قىلىش بىر خىل ئاۋازلىق ئورۇنلاش، ئاۋاز ئەندىزىسىگە بەزى شەخسىي ئۆزگىچىلىكلەر قوشۇلغان بىر خىل چۈشىنىش، يەنە بىر تەرەپتىن ئۇ بۇ خىل ئاۋاز ئەندىزىسىنى ئۆزگەرتىش ياكى ئوڭغا پۇتۇنلەي سەل قاراش بولۇشى مۇمكىن. شۇڭا رېتىم ۋە ۋەزىنگە مۇناسىۋەتلىك ئىلىم پەقەت يالغۇز شەخسنىڭ دېكلاماتسىيەسى ھەققىدىكى تەتقىقاتقىلا تايىنىۋالسا بولمايدۇ. ئىككىنچى خىل خاتا قىياستىكىلەر مەنىنى پۇتۇنلەي نەزەردىن ساقىت قىلىپ تۇرۇپ ئاۋازنى تەھلىل قىلىش كېرەك دەپ قارايدۇ. بىزنىڭ ھەرقانداق سەنئەت ئەسىرىنىڭ ھەممىسى بىر پۈتۈن گەۋدە دېگەن قارىشىمىزدىن چىققاندا، ئاۋاز بىلەن مەنىنى بىر - بىرىدىن ئايرىپ تاشلايدىغان بۇنداق قىياس شەكسىز خاتا. نوقۇل ئاۋازنىڭ ھېچقانداق ئېستېتىكىلىق ئۇنۇمى بولمايدۇ ياكى ئاساسەن بولمايدۇ دېگەن قائىدە بويىچە قارىساق، بۇ خىل قىياسمۇ پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ. «ئاھاڭدارلىق» قا ئىگە بولغان شېئىرنىڭ مەنىگە ئىگە بولماسلىقى ياكى ھېچبولمىغاندا ھېسسىيات تۇسىگە ئىگە ئادەتتىكى ئوقۇمىلاردىن ئىبارەت بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. باشقىلارنىڭ بىز پەقەت چۈشەنمەيدىغان چەت ئەل تىلىدىكى دېكلاماتسىيەسىنى ئاڭلىغان تەقدىردىمۇ، بىزنىڭ ئاڭلىغىنىمىز نوقۇل ئاۋازلا بولمايدۇ، بەلكى دېكلاماتسىيەچىنىڭ مەنىگە تولغان ئىنتونا تسىيەسى بولىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىللە بىزنىڭ تەلەپپۇز ئادىتىمىزمۇ بۇ چەت ئەل تىلىغا قوشۇلغان بولىدۇ. شېئىرلاردا ساپ ئاۋاز توقۇلما بولمىسا، بىر قاتار ئىنتايىن ئاددىي ۋە ئاساسىي مۇناسىۋەتلەر دىن ئىبارەت بولىدۇ. خۇددى بىرىكخوف «ئېستېتىكىلىق ئۆلچىم[1]» دە ئېيتقاندەك، گەرچە ئاۋاز قاتلىمى بىر پارچە شېئىرنىڭ ئومۇمىي ئۆزگىچىلىكىنىڭ بىر قىسمى ھېسابلانسىمۇ، ئەمما بۇ خىل مۇناسىۋەت ئۇ ئىگە بولغان كۆپ خىللىقنى ۋە مۇھىملىقنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلمەيدۇ.

بىز ئاۋۋال بۇ مەسىلىنىڭ بىر - بىرىگە تۇپتىن ئوخشاشمايدىغان ئىككى تەرىپىنى - ئاۋازنىڭ ئەسلىي ئامىلى بىلەن مۇناسىۋەت ئامىلىنى پەرقلەندۇرۇشمىز كېرەك. ئاۋازنىڭ ئەسلىي ئامىلى ئۇنىڭ ئالاھىدە خاسلىقىنى، مەسىلەن، «ئا» ياكى «ئو»، ياكى «ل»، ياكى «پ» تاۋۇشلىرىنىڭ ئەسلىدە بار بولغان خاسلىقىنى كۆرسىتىدۇ. بۇ خىل خاسلىقنىڭ سان - مىقدار بىلەن مۇناسىۋىتى يوق. چۈنكى «ئا» ياكى «پ» لاردىن باشقا ئۇلار بىلەن پۈتۈنلەي ئوخشايدىغان تاۋۇش يوق. بۇ خىل ئاۋاز تېمبىرى جەھەتتىكى ئەسلىي مەۋجۇت پەرق دەل ئاۋازنىڭ ئۇنۇم ھاسىل قىلىشىدىكى ئاساس بولۇپ، ئۇنى بىز دائىم «مۇزىكىدارلىق» ياكى «ئاھاڭداشلىق» دەپ ئاتايمىز. يەنە بىر تەرەپتىن، مۇناسىۋەت ئامىللىرى جەھەتتىكى پەرق ئېھتىمال رېتىم بىلەن ۋەزىنىڭ ئاساسى بولۇشى مۇمكىن: ئاۋاز ئېگىزلىكى، ئاۋاز سوزۇلمىسى، ئۇرغۇ ۋە تەكرارلىق چاستوتىسى قاتارلىقلار. بۇ مۇناسىۋەت ئامىللىرىنىڭ ھەممىسىنىڭ سان - مىقدار جەھەتتە پەرقى بار. ئاۋاز (ئېگىزلىكى) يۇقىرى ياكى تۆۋەن بولىدۇ، ئاۋاز سوزۇلمىسى ئۇزۇن ياكى قىسقا بولىدۇ، ئۇرغۇ كۈچلۈك ياكى ئاجىز بولىدۇ، تەكرارلىق چاستوتىسى چوڭ ياكى كىچىك بولىدۇ. بۇ ئاساسىي پەرقلەر ئىنتايىن مۇھىم. چۈنكى ئۇلار پۈتۈن بىر گۇرۇپپا تىل ھادىسىسىنى پەرقلەندۇرەلەيدۇ. رۇسىيەلىكلەر بۇ ئامىللارنى «ئاككوردلاشتۇرۇش ئۇسۇلى» (instrumentovka) دەپ ئاتىغان. ئۇلارنىڭ مەقسىتى ئاۋاز تېمبىرىنىڭ بۇ يەردە يازغۇچى مەشغۇلات قىلىۋاتقان ۋە ئىشلىتىۋاتقان قورال ئىكەنلىكىدىن ئىبارەت بىر پاكىتنى تەكىتلەش ئىدى[2]. شېئىرنىڭ «مۇزىكىدارلىقى» («مېلودىيە» دەپ ئاتاشقىمۇ بولىدۇ) دېگەن بۇ ئاتالغۇ ئاسانلا خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدۇ. شۇڭا ئۇنى ئىشلەتمەسلىك كېرەك. بىز چۈشەندۇرمەكچى بولغان فونېتىكىلىق ھادىسە مۇزىكىدىكى «مېلودىيە» بىلەن ئوخشاپ كەتمەيدۇ. مۇزىكىدىكى مېلودىيە تەبىئي ھالدا ئاۋازنىڭ يۇقىرى - تۆۋەنلىكى تەرىپىدىن

بەلگىلىنىدۇ. شۇڭا تىل ئىنتوناتسىيەسى بىلەن ئۇنىڭ ئانچە كۆپ ئوخشاشلىقى يوق. ئەمەلىيەتتە بۇ ئىككىسى ئوتتۇرىسىدا خېلى چوڭ پەرق بار. سۆزلەنگەن بىر جۈملىنىڭ ئىنتوناتسىيەسى كۆتۈرۈلۈپ - چۈشىدۇ، ئاۋاز ئېگىزلىكى تېز سۈرئەتتە ئۆزگىرىدۇ. لېكىن مۇزىكىدىكى مېلودىيەدە ئاۋاز ئېگىزلىكى تۇراقلىق، ئارىلىق ئىنتايىن ئېنىق بولىدۇ.[3] «ئاھاڭداشلىق» دېگەن ئىبارىمۇ يېتەرلىك ئەمەس. چۈنكى «ئاككوردلاشتۇرۇش ئۇسۇلى» دا «قاپىيەسىزلەشتۇرۇش» ئۇسۇلىنى ئىشلىتىشنى ئويلىشىش زۆرۈر بولۇپ قالمىدۇ. بىروۋنىڭ ۋە خوپكىنسقا ئوخشاش شائىرلار دەل شۇنداق. ئۇلار ئۆزىنىڭ شېئىرلىرىنى مەردانە، غىدىقلاشچان ۋە ئىپادىلەش كۈچىگە باي ئاھاڭ ئۇنۇمگە ئىگە قىلىشقا تىرىشقان.

«ئاككوردلاشتۇرۇش ئۇسۇلى» دا ئىشلىتىشكە بولىدىغان ۋاستىلەر ئىچىدە بىز يەنە ئاۋاز ئەندىزىسى بىلەن ئاۋاز تەقلىدى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئايدىڭلاشتۇرۇشىمىز زۆرۈر. ئالدىنقىسى ئوخشاش ياكى مۇناسىۋەتلىك ئاۋاز تېمبىرىنىڭ تەكرارلىنىشىدىن ئىبارەت. كېيىنكىسى بولسا ئىپادىلەش كۈچىگە باي ئاۋازلارنىڭ ئىشلىتىلىشىدىن ئىبارەت. رۇسىيە شەكىلچىلىرى ئاۋاز ئەندىزىسىنى ئۆزىگە خاس ئىجادچانلىق بىلەن تەتقىق قىلىشقان. ئەنگلىيەدە بېيت جون كېتىزنىڭ شېئىرلىرىدىكى تۈجۈپلەپ ئىجاد قىلىنغان ئاۋاز ئەندىزىسىنى تەھلىل قىلغان. كېتىزنىڭ ئۆزىمۇ قىزغىن ئىشتىياق بىلەن ئۆزىنىڭ ئەمەلىيەتتىن نەزەرىيە يەكۈنلىگەن.[4] بىرىك (O.Brik) تەكرار كۆرۈلگەن ئاۋازلار سانى، تەكرارلىنىش قېتىم سانى، تەكرارلانغان تاۋۇش گۇرۇپپىلىرىدىكى ئاۋازلارنىڭ ئۆزئارا ئۇلىنىش تەرتىپى، رېتىم بىرلىكىدىكى ئاۋازلارنىڭ ئورنى قاتارلىقلارغا ئاساسەن ئاۋازنىڭ ھەرخىل ئەندىزىلىرىنى تۇرگە ئايرىغان.[5] ئەڭ يېڭى، ئەڭ ئەسقاتمىدىغان بۇ تۇرگە ئايرىشقا قارىتا يەنمۇ ئىنچىكىلەپ تۇرگە ئايرىشقا توغرا كېلىدۇ. كىشىلەر بىر پارچە شېئىرىدىكى تۈجۈ-

پىلەپ ئورۇنلاشتۇرۇلغان ئاھاڭنىڭ تەكرارلىنىشىنى پەرقلەندۈرەلەيدۇ. بىر تاۋۇش گۇرۇپپىسىنىڭ بېشى بىلەن يەنە بىر تاۋۇش گۇرۇپپىسىنىڭ ئايىغىدىكى ئاھاڭ تەكرارلانمىسى ياكى بىر مىسرانىڭ ئاخىرىغى بىلەن كېيىنكى مىسرانىڭ بېشىدىكى ئاھاڭ تەكرارلانمىسى، ياكى ھەرقايسى مىسرالارنىڭ باشلانمىسىدىكى ئاھاڭ تەكرارلانمىسى ياكى ھەرقايسى مىسرالارنىڭ ئايىغىدىكى ئاھاڭ تەكرارلانمىسى قاتارلىقلارنى پەرقلەندۈرەلەيدۇ. ھەرقايسى مىسرالارنىڭ باشلانمىسىدىكى ئاھاڭ تەكرارلانمىسى باش سۆزنى تەكرارلاش ئۇسۇلىدىن ئىبارەت ئىستىلىستىكىلىق ئەندىزىگە ئوخشاپ كېتىدۇ. ھەر قايسى مىسرالارنىڭ ئايىغىدىكى ئاھاڭ تەكرارلانمىسى بولسا ئاياغ قاپىيەدىن ئىبارەت بۇ ئومۇمىي ھادىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ. بۇنداق تۇرگە ئايرىش ئۇسۇلىغا ئاساسلانغاندا، ئاياغ قاپىيە پەقەت ئاۋاز ئەندىزىسىدىكى بىر تۈردىن ئىبارەت. باش قاپىيە، ئاچ قاپىيە قاتارلىقلارغا ئوخشاش ھادىسىلەرنى نەزەردىن ساقىت قىلىپ يالغۇز ئاياغ قاپىيەنىلا ئايرىم تەتقىق قىلىشقا بولمايدۇ.

بىز ھەر خىل ئوخشاشمىغان تىللاردىكى بۇنداق ئاۋاز ئەندىزىلىرىنىڭ ئۇنۇمىنىڭ ئوخشاشمايدىغانلىقىنى ئەسته تۇتۇشىمىز كېرەك. ئۆز نۆۋىتىدە بىز بىر خىل تىلنىڭ بىر يۇرۇش خاس تاۋۇش ئىلپى-مىنتى سىستېمىسى بولىدىغانلىقىنى، ئۇنىڭدا سۆزۈق تاۋۇشلارنىڭ قارىمۇقارشىلىقى ۋە پاراللېللىقى ياكى ئۇزۇك تاۋۇشلارنىڭ يېقىنلىقى قاتارلىق ئۆزگىچىلىكلەرنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئېسىمىزده تۇتۇشىمىز كېرەك. ئەڭ ئاخىرىدا بىز يەنە بۇ خىل ئاۋاز ئۇنۇمىنىڭ بىر پارچە شېئىر ياكى بىر مىسرا شېئىردىكى ئومۇمىي مەنە ئىنتوناتسىيەسىدىن مۇستەسنا بولالمايدىغانلىقىنى ئەستىن چىقارماسلىقىمىز كېرەك. رومانتىزمچى ۋە سىمۋولىزمچى شائىرلار شېئىر بىلەن ناخشىنى ۋە مۇزىكىنى جېنىنىڭ بارىچە تەڭلەشتۈرمەكچى بولۇشتى. بۇنداق قىلىق پەقەت بىر مېتافورادىن ئىبارەت، خالاس. چۈنكى شېئىر-

ئىر ئۆزگىرىشچانلىقى، ئېنىقلىقى ۋە ساپ ئاۋازلارنىڭ بىرىكىش ئەندىزىسى قاتارلىق جەھەتلەردە مۇزىكا بىلەن تەڭ تۇرالمايدۇ. تىل ئاھاڭنى بەدىئىي پاكىتقا ئايلاندۇرۇشتا مەنە، كونتېكست، «ئىنتو-ناتسىيە» دىن ئىبارەت بۇ بىرنەچچە ئامىل مۇھىمدۇر.

بۇ نۇقتىنى قاپىيەنى تەتقىق قىلىش ئارقىلىق ئىنتايىن ئوچۇق كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. قاپىيە تولىمۇ مۇرەككەپ بىر خىل ھادىسە. ئۇ بىر خىل ئاھاڭ تەكرارلانمىسى (ياكى تەكرارلانماسمانلىقى) سۈپىتىدە ئاھاڭداشلىق ھاسىل قىلىش ئىقتىدارىغا ئىگە. لانز (H.Lanz) «قاپىيەنىڭ فىزىكىلىق ئاساسلىرى»[6] نامىلىق ئەسىرىدە سوزۇق تاۋۇشلارنىڭ قاپىيەسىنى ئۇلارنىڭ قوشۇمچە تەلەپپۇزى بەلگىلەيدۇ دەپ چۈشەندۈرىدۇ. بىراق ئاھاڭنىڭ بىر تەرىپى گەرچە قاپىيەنىڭ ئاساسى بولسىمۇ، ئەمما ئۇ پەقەتلا قاپىيەنىڭ بىر تەرىپىدىنلا ئىبارەت. قاپىيەنىڭ ئېستېتىكا جەھەتتىكى مۇھىملىقى ئۇنىڭ ۋەزىن فۇنكسىيەسىدىن ئىبارەت. ئۇ بىر مىسرا شېئىرنىڭ ئاياغلاشقانلىقىنىڭ سىگنالى بولىدۇ، ياكى ئۆزىنىڭ كۆپلەت ئەندىزىسىنىڭ تەشكىللىگۈچىسى ئىكەنلىكىنى، بەزىدە ھەتتا بىردىنبىر تەشكىللىگۈچىسى ئىكەنلىكىنى ناماياں قىلىدۇ. بىراق تېخىمۇ مۇھىمى قاپىيەنىڭ مەنىگە ئىگە ئىكەنلىكى، ئۇنىڭ بىر پارچە شېئىرنىڭ بارلىق ئالاھىدىلىكى ئىچىدىكى مۇھىم بىر ھالقا ئىكەنلىكى. قاپىيە يېزىقنى تەشكىللەپ ئۇلارنى ئۆزئارا باغلايدۇ ياكى سېلىشتۇرمىلىققا ئىگە قىلىدۇ. بىز قاپىيەنىڭ سېمانتىكىلىق فۇنكسىيەسىنىڭ بىرقانچە تۈرىنى ئايرىيالايمىز. بىز قاپىيەنىڭ سۆز ئايىغىدا (مەسىلەن: character,register) ياكى سۆز يىلتىزىدا (مەسىلەن: drink,think) يا-كى بولمىسا ھەم سۆز ئايىغىدا، ھەم سۆز يىلتىزىدا (مەسىلەن: passion,Fashion) بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، قاپىيە قانداق فونېتىكىلىق ۋە سېمانتىكىلىق رولغا ئىگە دەپ سوريالايمىز. بىز يەنە قاپىيەلىك سۆزلەر قانداق سېمانتىكىلىق دائىرىدىن تاللانغان، ئالايلۇق،

بۇ سۆزلەر بىر خىل ياكى بىرنەچچە خىل تىل كاتېگورىيەسى (سۆز تۈركۈملىرى، ئوخشىمىغان كېلىشلەر) گە تەۋەمۇ، ياكى نەچچە گۇرۇپپا ئوخشاشمايدىغان شەيئىگە تەۋەمۇ دېگەندەك سوئاللارنىمۇ قويالايمىز. بىزنىڭ يەنە قاپىيە بىر - بىرىگە باغلاپ تۇرغان سۆزلەرنىڭ سېمانتىكىلىق مۇناسىۋىتىنىڭ قانداقلىقىنى، ئۇلارنىڭ ئوخشاش سېمانتىكىلىق كاتېگورىيەگە مەنسۇپ ياكى ئەمەسلىكىنى ــ خۇددى دائىم ئىشلىتىلىدىغان نۇرغۇنلىغان قاپىيەداش ھەم يېقىن مەنىلىك سۆزلەرگە ئوخشاش (مەسىلەن: heart,part; tears,pears)، ياكى كىشىنى ھەيران قالدۇرارلىق ئۇنۇم ھاسىل قىلىش ئۈچۈنلا ئوخشاشمىغان سېمانتىكىلىق كاتېگورىيەگە مەنسۇپ سۆزلەرنى بىرىكتۈرگەنگە ھەم بىر يەرگە تىزغانغا ئوخشاش ــ بىلگۈمىز كېلىدۇ. ۋېمسات بىر پارچە قالتىس ماقالىسىدە[7] ئالېكساندىر پوپ بىلەن بايرونىنىڭ شېئىرلىرىدىكى بۇ خىل ئۇنۇمنى تەتقىق قىلغان. ئۇ ئىككىسى Queens (خانىش) ۋە screens (چىمىلدىق)، elope (ئاشقى بىلەن قېچىپ كېتىش) ۋە Pope (پوپ) ياكى mahogany (بىر خىل دەرەخ ــ ئۇيغۇرچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن) ۋە philogyny (خوتۇنپەرەسلىك) قاتارلىق مەنىسى تولىمۇ يىراق سۆزلەرنى قاپىيە قىلىشتا كىشىگە يېپىيېڭى تۇيغۇ ئاتا قىلىشتىن ئىبارەت ئۇنۇمنى كۆزلىگەن ئىدى. ئەڭ ئاخىرىدا بىز يەنە قاپىيەنىڭ بىر پارچە شېئىرنىڭ پۈتۈن كونتېكستىدىكى رولىنىڭ دەرىجىسىنى، قانداق ئەھۋالدا قاپىيەلىك سۆزنىڭ يالغۇز تولۇقلىغۇچىلا بولىدىغانلىقىنى، ياكى يەنە بىر جەھەتتىن قارىغاندا، يالغۇز قاپىيەلىك سۆزگىلا ئاساسەن پۈتۈن شېئىر ياكى بىر كۆپلەت شېئىرنىڭ مەنىسىنى قىياس قىلالايدىغان ــ قىلالمايدىغانلىقىمىزنى ئايدىڭلاشتۇرۇشىمىز كېرەك. قاپىيە بىر كۆپلەت شېئىرنىڭ قۇرۇلمىسىغا ئايلىنىشىمۇ، شېئىردا ھېچقانداق رول ئوينىيالماسلىقىمۇ مۇمكىن. ئېھتىمال كىشىلەر ھەتتا ئۇنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا دىققەتمۇ قىلماس (مەسىلەن: بىروۋنىڭنىڭ «ئۆلۈپ

كەنكەن كېنەز خانىمىم» دېگەن شېئىرىغا ئوخشاش).

قاپىيە تەتقىقاتىدا ۋىلد (H.C.Wyld) قا ئوخشاش[8] قاپىيەنى فو-نېتىكىلىق تەرەققىيات تارىخىنىڭ تىل پاكىتلىرى دەپ ھېسابلاشقا-مۇ بولىدۇ (ئالېكساندىر پوپ join بىلەن shrine نى قاپىيەداش قىلىپ ئىشلەتكەن)؛ ئەمما ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىدىن ئېيتقاندا، ئوخشاشمىغان شېئىرىيەت ئېقىملىرى ۋە ئوخشاشمىغان دۆلەتلەرنىڭ «مۇزاپىق» قا-پىيەلىنىش ئۆلچىمىدە خېلى زور پەرقلەرنىڭ بارلىقىنى ئەستە چىڭ تۇتىشىمىز زۆرۈر. ئىنگلىز ئەدەبىياتىدا دىماق تاۋۇش قاپىيەداشلىقى ئومۇمىيۈزلىيۈك ئىشلىتىلىدۇ. دىماق ۋە پارتلىغۇچى تاۋۇشلاردىن باشقا تاۋۇشلار قاپىيەداشلىقى ۋە ئۇچ بوغۇملۇق قاپىيەنى ئىشلىتىش ئارقىلىق ھەمىشە ھەزىل ۋە كومېدىيەلىك ئۇنۇم ھاسىل قىلغىلى بولىدۇ. ئەمما ئوتتۇرا ئەسىردىكى لاتىن ئەدەبىياتى، ئىتالىيان ئەدە-بىياتى ياكى پولەك ئەدەبىياتىدا دىماق ۋە پارتلىغۇچى تاۋۇشلاردىن باشقا تاۋۇشلار قاپىيەداشلىقى نۇرغۇنلىغان ئەگ كەسكىن شېئىرلار-دىمۇ جەزمەن ئىشلىتىلگەن. ئىنگلىز ئەدەبىياتىدا يەنە كۆرۈنمە قاپە-يەلەر ياكى نۇرغۇن ئاھاڭداش ئەمما مەنىسى ئوخشىمايدىغان قوش مە-نىلىك سۆزلەردىن تەركىب تاپقان قاپىيەلەر، ئوخشىمىغان زامان ۋە رايونلاردىكى ئۆلچەملىك تەلەپپۇز پەرقى، شائىرنىڭ تەلەپپۇز ئىشتە-ياقى ياكى ئادەتى قاتارلىق مەسىلىلەر بار. بۇلار تاكى ھازىرغىچە تې-خى ئوتتۇرىغا قويۇلغىنى يوق. ئىنگلىز ئەدەبىياتى توغرىسىدا تېخى جىرمۇنسكىي (V.Zhirmunsky) نىڭ قاپىيە ھەققىدىكى كاتتا ئەسە-رى[9] بىلەن تەڭ تۇرالىغۇدەك ئەسەر يېزىلغىنى يوق. جىرمۇنسكىي قاپىيەنىڭ ئۇنۇم جەھەتتىكى تۇرلىرىنى بىزنىڭ بۇ ئومۇمىي تەسۋە-رىمىزدىنمۇ تەپسىلىيرەك مۇھاكىمە قىلدى ھەمدە قاپىيەنىڭ رۇسە-يە ۋە مۇھىم ياۋروپا دۆلەتلىرىدىكى تارىخىنى بايان قىلدى.

بۇ فونېتىكىلىق ئەندىزىلەردە ھەل قىلغۇچ رول ئويناىدىغىنى بىر سوزۇق تاۋۇش ياكى ئۇزۇك تاۋۇشنىڭ تاۋۇش تېمبىرى تەكرارى

(مەسىلەن، باش قاپىيەدىكىدەك) دىن ئىبارەت. بىز جەزمەن بۇ خىل تىل ئەندىزىسى بىلەن ئاۋاز تەقلىدىنى بىر - بىرىدىن پەرقلەندۈرۈ-شىمىز كېرەك. ئاۋاز تەقلىدى ئاللىبۇرۇنلا نۇرغۇن كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تارتقان. بۇنىڭغا بىر تەرەپتىن شېئىرىيەتتىكى نۇرغۇن داڭلىقلارنىڭ شېئىرىي ئابزاسلىرىنىڭ ئاۋاز تەقلىدىنى ئاساسىي مەقسەت قىلغانلىقى، يەنە بىر تەرەپتىن بۇ مەسىلە ئىلگىرىكى چاغلاردىكى مىستىك قاراشلار بىلەن باغلانغانلىقى، يەنى ئاۋاز مۇقەر-رەر ھالدا مەلۇم جەھەتتە مەنىلىك شەيئىلەر بىلەن ئۆزئارا ماس مۇ-ناسىۋەتتە بولىدۇ دەپ قارالغانلىقى سەۋەب بولغان. بۇنى ئالېكساندىر پوپ بىلەن سوسېي (R.Southey) نىڭ شېئىرلىرىدىكى بەزى ئابزاسلارغا قاراپ باقساق، ياكى 17 - ئەسىردىكى كىشىلەرنىڭ ئەمە-لىيەتتە ئالەم ئاھاڭلىرىنى دېكلاماتسىيە قىلالمىشىنى قانداق ئۈمىد قىلمىشقانلىقى (مەسىلەن، گېرمانىيەلىك خارسدورفېر [G.P.Harsdorffer] بۇنىڭ مىسالى[10]) نى ئويلىساقلا بۇ نۇقتىنى يې-تەرلىك چۈشىنەلەيمىز. بىر سۆز «توپتوغرا» بىر شەيئىگە ياكى بىر ھەرىكەتكە ۋەكىللىك قىلالايدۇ دەيدىغان قاراش ئاللىقاچان ئومۇمىيۈز-لۈك چۆرۈپ تاشلاندى. ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىرى بىر قىسىم ئالاھىدە سۆزلەرنى «تەقلىدىي سۆزلەر» دېگەن نامدا ئېتىراپ قىلىشقا يۈزلەندى. بۇ خىل سۆزلەر مەلۇم جەھەتلەردە تىلنىڭ ئادەتتىكى فو-نېتىكىلىق سىستېمىسى سىرتىدا تۇرىدۇ ھەمدە ئاڭلانغان مەلۇم ئاۋازلارغا تەقلىد قىلىدۇ (مەسىلەن، cuckoo قۇشنىڭ سايرىغان ئاۋا-زى، buzz ھاشارات ئۇچقاندىكى ئاۋاز، bang ئىشىك يېپىلغان، مىل-تىق ئېتىلغان چاغدىكى «گۇم» قىلغان ئاۋاز، miaow مۇشۇكنىڭ مىياۋلىغان ئاۋازى). ئاسانلا كۆرۈۋالغىلى بولىدۇكى، ئوخشاش تىل تاۋۇشلىرىنىڭ ئوخشاشمىغان تىللاردىكى بىرىكىشلىرى تامامەن ئوخشاشمايدىغان مەنىلەرنى ھاسىل قىلىدۇ (مەسىلەن، Rock دېگەن سۆز گېرمانچىدە «ئەرەنچە چاپان» دېگەن مەنىنى بىلدۈرسە، ئىنگ-

لىزچىده «قورام تاش» دېگەن مەنىنى ئىپادىلەيدۇ؛ rok[9] رۇسچىده «تەقدىر» دېگەن مەنىده، ئەمما چېخ تىلىدا «يىل» دېگەن مەنىنى بىلدۈرىدۇ). تەبىئەت دۇنياسىدىكى بەزى ئاۋازلارنىڭ ئوخشاشمىغان تىللاردا ئوخشاشمايدىغان ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى بار (مەسىلەن، قوڭغۇراق ياكى سائەتنىڭ ئاۋازىنى ئىپادىلەشنى ئالساق، ئىنگلىز - چىده ring، فىرانسۇزچىده sonner، گېرمانچىده läuten، رۇسچىده zvonit دېيىلىدۇ[10]). خۇددى رانسومنىڭ تولىمۇ قىزىقارلىق تەتقىق قىلغىنىغا ئوخشاش، بىز «the murmuring of innumerable bees» (سانسىز ھەسەل ھەرىسىنىڭ غۇڭۇلدىغان ئاۋازى) دېگەنگە ئوخشاش بىر مىسرا شېئىرنىڭ ئاۋاز ئۇنۇمىنىڭ ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭ مەنىسىگە تايىنىدىغانلىقىنى كۆرەلەيمىز. ناۋادا بىز بۇ مىسرانى فونېتىكا جەھەتتىن ئازراق ئۆزگەرتىپ، ئۇنى «of innumerable beeves murdering» (سانسىز گۆش كالىلىرىنىڭ بوغۇزلىنىشى) غا ئايلاندۇرساق، بۇ مىسرانىڭ تەقلىدىي ئاۋاز ئۇنۇمىنى پۈتۈنلەي يوقىتىۋەتكەن بولىمىز.[11]

ئەمما بۇ مەسىلىگە ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىرى نامۇۋاپىق ھالدا سەل قارىدى. رىچاردس بىلەن رانسومدەك تەنقىدچىلەرمۇ ئۇنى يەڭگىلتەكلىك بىلەن بىر ياقتا چۆرۈپ تاشلىدى. بۇ مەسىلىدە، كىشىلەر ئوخشاش بولمىغان ئۇچ قاتلامنى پەرقلەندۈرۈشى زۆرۈر. بىرىنچىسى، فىزىكىلىق ئاۋازغا بولغان ئەمەلىي تەقلىد. بۇ خىل تەقلىدنىڭ ئۇتۇقلۇق ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلغىلى بولمايدۇ. مەسىلەن، «cuckoo» دېگەن سۆز قۇش سايرىشىنىڭ تەقلىدىدىن ئىبارەت. ئەلۋەتتە، سۆزلىگۈچىنىڭ تىل سىستېمىسىنىڭ پەرقلىق بولۇشىغا ئەگىشىپ، بۇ سۆزمۇ ئوخشاش بولماسلىقى مۇمكىن. ئىككىنچىسى، بۇ خىل ئاۋاز تەقلىدىنى بۇ مەنىنىڭ ئاۋاز تەسۋىرى بىلەن پەرقلەندۈرۈش كېرەك. ئاۋاز تەسۋىرى كونتېكستتا ئىپادىلەنگەن ئاۋازنىڭ تەبىئەت دۇنياسىدىكى ئاۋازنى قايتا شەكىللەندۈرۈشىدىن ئىبارەت بو-

لۇپ، بۇنداق كونتېكستتا يېزىقنىڭ ئۆزى تەقلىدىي ئۇنۇمگە ئىگە بولمايدۇ، بەلكى مەلۇم بىر ئاۋاز ئەندىزىسىگە كىرگۈزۈلىدۇ. مەسىلەن، يۇقىرىدا مىسال ئېلىنغان دېنىسوننىڭ شېئىرىدىكى «innumerable» (سانسىز) دېگەن سۆز، ياكى ھومېر ۋە ۋېرگىللارنىڭ ئېپوسلىرىدىكى نۇرغۇن ئابزاسلاردىكى سۆزلەرنىڭ ھەممىسى شۇنداق. ئۇچىنچىسى، ئاۋاز سىمۋولى بىلەن ئاۋاز مېتافورۇسىدىن ئىبارەت بۇ مۇھىم قاتلامنى پەرقلەندۈرۈش كېرەك. ئاۋاز سىمۋولى ۋە مېتافورۇسنىڭ ھەربىر تىلدا ئۆز قائىدىسى ۋە ئەندىزىسى بولىدۇ. گىرامونت (M.Grammont) فىرانسىيە شېئىرىيىتىنىڭ ئىپادىلەش كۈچىنى ئەڭ ئىنچىكە ۋە مۇستەقىل تەتقىق قىلغان.[12] ئۇ فىرانسۇز تىلىدىكى بارلىق ئۈزۈك تاۋۇشلار ۋە سۈزۈك تاۋۇشلارنى ئۆرگە ئايرىپ، ئۇلارنىڭ ئوخشاشمىغان شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئىپادىلەش ئۇنۇمىنى مۇھاكىمە قىلغان. مەسىلەن، سۈزۈك سوزۇق تاۋۇشلار نازۇك، چاققان، نەپىس، ھاياجانلىق خاراكتېرنى ئىپادىلەيدۇ دەپ قارىغان.

گىرامونتنىڭ تەتقىقاتى سۈبېيكتىپلىقتىن خالىي بولالمىغان. ئەمما مەلۇم بىر تىل سىستېمىسىدا يەنىلا مەلۇم يېزىق «رەمماللىق» ى (physiognomy) دېگەندەك ئۇسۇللار مەۋجۇت. بۇ ئاۋاز تەقلىدى ئۇسۇللىرىدىن كەڭ تارقالغان ئاۋاز سىمۋولىدىن ئىبارەت. ھەممە تىللاردا تۈيغۇ بىرىكمىسى ۋە باغلىما تەسەۋۋۇرى ھادىسىسى شەكسىز مەۋجۇت. بۇ خىل بىرىكمە تۈيغۇ ھادىسىسى شائىرلار تەرىپىدىن ئىزچىل تۇرده دەل جايىدا ۋە تۇجۇپلەپ ئىشلىتىلىۋاتىدۇ. مەسىلەن، رىمبو (A.Rimbaud) نىڭ مەشھۇر ئەسىرى «سوزۇق تاۋۇش» تا ھەربىر سوزۇق تاۋۇش بىلەن ھەربىر خىل رەڭنى ئۆزئارا بىرمۇ - بىر باغلاپ چىققان. گەرچە بۇ خىل مۇناسىۋەت كىشىلەرنىڭ ھەممىسىگە تونۇش بولغان ئەنئەنە ئاساسىغا قۇرۇلغان بولسىمۇ،[13] بىراق يەنە ساپ ئىختىيارىيلىق تۇسىگىمۇ ئىگە. تىل ئالدى سوزۇق تاۋۇشلا-

رى (ئې، ئى) بىلەن نېپىز، چاققان، ئوچۇق ۋە يورۇق جىسىملار ئوت-
تۇرىسىدىكى ئاساسىي باغلىنىش، تىل ئارقا سوزۇق تاۋۇشلىرى (ئو،
ئۇ) بىلەن ئېغىر، ئاستا، مۇجمەل ۋە توتۇق جىسىملار ئوتتۇرىسىدى-
كى ئاساسىي باغلىنىش ئاۋازشۇناسلىق تەجرىبىلىرىنىڭ ئىسپاتلى-
شىدىن ئۆتكەن.[16] ستۇمپ بىلەن كوخلېر (W.Kohler) نىڭ تەتقىقا-
تى ئۇزۇك تاۋۇشلارنىمۇ توتۇق (لەۋ ئۇزۇك تاۋۇشلىرى ۋە يۇمشاق
تاكلاي ئۇزۇك تاۋۇشلىرى) ۋە ئوچۇق (چىش ئۇزۇك تاۋۇشلىرى ۋە
يۇقىرى تاكلاي ئۇزۇك تاۋۇشلىرى) دەپ ئىككى تۈرگە بۆلۈشكە بولى-
دىغانلىقىنى ئىسپاتلىغان. بۇلار يالغۇز ئوخشىتىشلا ئەمەس، بەلكى
ئاۋاز بىلەن رەڭدىن ئىبارەت ئىككى سىستېمىنىڭ قۇرۇلمىسىنى
كۆزىتىشتىن بايقالغان ئوپئوچۇق ئوخشاشلىققا ئاساسەن بارلىققا
كەلتۈرۈلگەن مۇناسىۋەت.[17] بۇ يەردە «ئاۋاز ۋە مەنە»[18] دىن ئىبارەت
ئومۇمىي تىلشۇناسلىق مەسىلىسى مەۋجۇت، يەنە تېخى ئەدەبىي ئە-
سەرلەردە ئۇنىڭ قوللىنىلىشى ۋە قۇرۇلمىسىدىن ئىبارەت مەسىلىمۇ
مەۋجۇت. بولۇپمۇ كېيىنكى مەسىلىنى بىز ھېچقانچە تەتقىق قىلال-
مىدۇق.

رېتىم ۋە ۋەزىندىن كېلىپ چىقىدىغان مەسىلىلەر «ئاككوردلاش-
تۇرۇش ئۇسۇلى» دىن كېلىپ چىققان مەسىلىگە ئوخشىمايدۇ. بۇ
مەسىلىلەر توغرۇلۇق كەڭ كۆلەملىك تەتقىقاتلار ئېلىپ بېرىلدى.
نۇرغۇن ماقالىلەر بۇ مەسىلىلەرنى مۇھاكىمە قىلدى. ئەلۋەتتە، رېتىم
يالغۇز ئەدەبىيات بىلەن تىلغىلا خاس ئەمەس. تەبىئەتتىمۇ، ئەمگەك-
تىمۇ، چىراغ نۇرى سىگنالىدىمۇ، مۇزىكىدىمۇ رېتىم مەۋجۇت. ھەتتا
مەلۇم مېتافىزىكىلىق مەندىن ئېيتقاندا، شەكىل يارىتىش سەنئە-
تىدىمۇ رېتىم بار. رېتىم ئادەتتىكى بىر تىل ھادىسىسى. بىزنىڭ رە-
تىمنىڭ ماھىيىتىگە مۇناسىۋەتلىك نەزەرىيەلەرنى مۇھاكىمە قىلىپ
ئولتۇرۇشمىزنىڭ ھاجىتى يوق.[19] بىزنىڭ مەقسىتىمىز دىن ئېيت-
قاندا، رېتىمغا مۇناسىۋەتلىك تۆۋەندىكى ئىككى نەزەرىيەنى پەرقلە-

دۇرسەكلا بولدى. بىر خىل نەزەرىيە «دەۋرىيلىك» نى رېتىمنىڭ مۇت-
لەق زۆرۈر شەرتى دەپ قارىۋالىدۇ. يەنە بىر خىل نەزەرىيە رېتىمنىڭ
مەنىسىنى بەكمۇ كېڭەيتىپ، ھەتتا بىتەكرارلانما ھەرىكەت شەكلىد-
رىنمۇ رېتىمنىڭ تەبىرى دائىرىسىگە كىرگۈزۈۋالىدۇ. بىرىنچى
خىل كۆزقاراش ئېنىقلا رېتىم بىلەن ۋەزىننى بىر نەرسە دەپ قارايد-
دۇ. بۇ ھال مۇقەررەر رەۋىشتە «نەسرىي رېتىم» دېگەن ئۇقۇمنى ئىز-
كار قىلىشقا، نەسرىي رېتىمنى ئۇنىڭ بىلەن قارىمۇقارشى دەپ
قاراشقا، ياكى نەسرىي رېتىمنى بىر خىل ئوخشىتىش دەپ چۈشە-
نىشكە ئېلىپ بارىدۇ.[20] كېيىنكى تەبىردىكى كېڭەيتمە چۈشەنچە سە-
ۋېرس (E.Sievers) نىڭ تەتقىقات نەتىجىسىنىڭ كۆچلۈك قوللىشىغا
ئېرىشكەن. سىۋېرسنىڭ تەتقىقاتى مۇنۇلارنى ئىسپاتلىغان: شەخسنىڭ
گېپىنىڭ رېتىمى بولىدۇ، نۇرغۇن مۇزىكىلارنىڭمۇ رېتىمى بولىدۇ،
ھەتتا يەككە مېلودىيەلىك ئىلاھ قەسىدىلىرىدە ۋە دەۋرىيلىككە ئىگە
بولمىغان چەتتىن كىرگەن مۇزىكىلاردىمۇ رېتىم بولىدۇ. بۇ قاراشقا
ئاساسلانغاندا، رېتىم تەتقىقاتى شەخسنىڭ گەپ - سۆزلىرىنى ۋە بار-
لىق نەرسىلەرنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئېلىشى كېرەك، بىز بارلىق نەرسىلەر-
دىمۇ مەلۇم رېتىمنىڭ بارلىقىنى ناھايىتى ئاسانلا چۈشەندۈرەلەيمىز،
ھەتتا ئەڭ نەسرلىشىپ كەتكەن جۈملىدىنمۇ رېتىم تاپقىلى بولىدۇ،
يەنى ئۇنى ئۇزۇن ۋە قىسقا تاۋۇشلار گۇرۇپپىسىغا، ئۇرغۇلۇق ۋە ئۇر-
غۇسىز بوغۇملارغا بۆلگىلى بولىدۇ. 18 - ئەسىردىلا ستېل
(J.Steele) بۇ ھەقتە نۇرغۇن تەتقىقاتلارنى ئېلىپ بارغان.[21] ۋاھالەنكى
بۇگۈنكى كۈندە تېخىمۇ كۆپ ئىلمىي ئەسەرلەر نەسرنىڭ رېتىمنى
تەتقىق قىلىۋاتىدۇ. تەتقىقاتلارنىڭ ئىسپاتلىشىچە، رېتىم بىلەن «مې-
لودىيە» زىچ باغلىنىشلىق، مېلودىيە ئىنتوناتسىيەنىڭ ئەگرى سىزى-
قى، ئۇ ئاۋاز ئېگىزلىكىنىڭ تەرتىپى تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ. شۇڭا
«رېتىم» دېگەن سۆزنى كىشىلەر كەڭ مەنىدە، يەنى رېتىم بىلەن مې-
لودىيەنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مەنىدە ئىشلىتىۋاتىدۇ. گېرمانىيەنىڭ

مەشھۇر تىلشۇناسى سۇئېرس شەخسنىڭ رېتىم ئەندىزىسى بىلەن ئىنتوناتسىيە ئەندىزىسىنى پەرقلەندۈرۈش كېرەك دەپ كۆرسەتكەن. رۇتز (O.Rutz) ئۇلارنى بەدەن قىياپىتى (فىگۇرىسى) ۋە نەپەسنىڭ فىزىيولوگىيەلىك ھالىتى بىلەن باغلاشتۇرغان.[۵] گەرچە بەزىلەر بۇ تەتقىقات نەتىجىلىرىنى كەسكىن ھالدا ئەدەبىياتقا تەتبىقلاشقا تىرىشقان ھەمدە ئەدەبىي ئۇسلۇب بىلەن رۇتزنىڭ تېپىلىرى ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا مۇناسىۋەت بەرپا قىلماقچى بولغان بولسىمۇ،[۶] ئەمما بىزنىڭ قارىشىمىزچە، بۇ مەسىلىلەرنىڭ ھەممىسىنىلا ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ دائىرىسىگە كىرگۈزۈۋېرىشكە بولمايدۇ.

بۇ مەسىلىنى ئەدەبىيات نۇقتىسىدىن تەتقىق قىلماقچى بولىدىكەنمىز، جەزمەن نەسرىي رېتىمنىڭ ماھىيىتى، رېتىمدار نەسرىنىڭ خاسلىقى ۋە رولىنى شەرھلىشىمىز كېرەك. بىز يەنە مەلۇم ئالاھىدە نەسر ئابزاسلىرىنى چۈشەندۈرۈشىمىز زۆرۈر. بۇنداق نەسر ئابزاسلىرىنىڭ رېتىمى ياكى مېلودىيەسى ھەتتا بەزى پەرۋاسىز ئوقۇرمەنلەرنىمۇ ئۆزىگە كۈچلۈك جەلپ قىلىۋېلىشى مۇمكىن. خۇددى ئىنگلىزچە «ئىنجىل» دىكى ۋە سىر بىروۋن (Sir T.Browne)، رۇسكىن ياكى دې كىۋىنسېيلارنىڭ نەسرلىرىدىكى بەزى ئابزاسلار دەل مۇشۇنداق. بەدىئىيلىككە ئىگە نەسرىي رېتىمنىڭ ماھىيىتىنى ئايدىڭلاشتۇرماقچى بولىدىكەنمىز، خېلى زور قىيىنچىلىقلارغا دۇچ كېلىشىمىز تۇرغانلا گەپ. پاتېرسوننىڭ (W.M.Paterson) «نەسرنىڭ رېتىمى»[۷] دېگەن مەشھۇر كىتاب. بۇ كىتابتا ئۇ رېتىمنى تولىمۇ ئىجتىمائىي بىلەن ئىجادىي بۆلۈنگەن بىر يۇرۇش رېتىم سىستېمىسى ئارقىلىق چۈشەندۈرمەكچى بولغان. سېنتسبۇرى (G.Saintsbury) ئىنتايىن مۇكەممەل بولغان «ئىنگلىزچە نەسر رېتىمى تارىخى»[۸] دا نەسر رېتىم «ئۆزگىرىش» ئاساسىغا قۇرۇلغان بولىدۇ دېگەننى تەكىتلىگەن بولسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭ ماھىيىتىگە پەقەت ئېنىقلىما بېرىمگەن. ناۋادا سېنتسبۇرىنىڭ «چۈشەندۈرۈشى» توغرا بولسا، ئۇ ھالدا رېتىم

تىمدىن پەقەتلا ئېغىز ئاچقىلى بولماي قالىدۇ. بىراق شۇبھىسىزكى، سېنتسبۇرى نەسرىي رېتىمنى تەكىتلەۋېتىپ ئېنىقلا ھالدا ۋەزىن ئەندىزىسى خەۋپىگە دۇچ كېلىپ قالغان. ھېچبولمىغاندا بىز بۇگۈنكى كۈندە دىككېنس ئەسەرلىرىدە دائىم ئۇچرايدىغان قاپىيەسىز شېئىرلارنىڭ كالاك پايلىقى ۋە كۆڭۈلنى غەش قىلىدىغانلىقىنى ھېس قىلىپ يېتەلەيمىز.

باشقا نەسر رېتىمى تەتقىقاتچىلىرى يالغۇز ئاياغ رېتىم (cadence) دىن ئىبارەت بىر روشەن ئۆزگىچىلىكنىلا تەتقىق قىلىشتى. بۇ خىل رېتىم لاتىنچە نۇتۇق نەسرچىلىكى ئەنئەنىسىدە مەۋجۇت بولغان بولۇپ، لاتىن تىلىدا بۇنىڭ ئېنىق ئەندىزىسى ۋە ئالاھىدە نامىمۇ بولغان. بولۇپمۇ سوئال جۈملە ۋە ئۇندەش جۈملىلەردە «ئاياغ رېتىم» مېلودىيەنىڭ بىر قىسمىنى تەشكىل قىلغان. ئىنگلىزچىدا لاتىن تىلىنىڭ ۋەزىن شەكىللىرىگە تەقلىد قىلىنسا، ھازىرقى زامانداكى ئوقۇرمەنلەرنىڭ لاتىن تىلىدىكى ھېلىقى بەكمۇ نازۇك ۋەزىنلەرنى چۈشەنمەكى تەس بولۇپ قالىدۇ. چۈنكى ئىنگلىزچىنىڭ ئۇرغۇسى لاتىن تىلىدىكىگە ئوخشىمايدۇ، ئۇنىڭدا ئوزۇن ـ قىسقا تاۋۇشلار قائىدىلەرگە قاتتىق ئەمەل قىلغان ھالدا ئورۇنلاشتۇرۇلىدۇ. 17 ـ ئەسىردە نۇرغۇن كىشىلەر ئىنگلىزچىدە لاتىنچە ۋەزىنلەرگە ئوخشاش ئۇنۇم ھاسىل قىلىشنى سىناپ باققان ھەمدە ئانچە ـ مۇنچە ئۇتۇققىمۇ ئېرىشكەن.[۹]

ئومۇمەن ئېيتقاندا، نەسرنىڭ بەدىئىي رېتىمنى تەتقىق قىلىشنىڭ ئەڭ ياخشى ئۇسۇلى ئۇنى جەزمەن نەسرنىڭ ئادەتتىكى رېتىمىدىن ۋە شېئىرىي رېتىمدىن پەرقلەندۈرۈشنى ئەستە چىڭ تۇتۇش. نەسرنىڭ بەدىئىي رېتىمنى ئادەتتىكى ئاغزاكى تىل رېتىمنىڭ بىر خىل قۇرۇلمىسى دەپ سۈپەتلەشكىمۇ بولىدۇ. ئۇنىڭ ئادەتتىكى نەسر رېتىمىدىن پەرقى شۇ يەردىكى، ئۇنىڭ ئۇرغۇلىرىنىڭ جايلىشىشى نىسبەتەن زور قانۇنىيەتچانلىققا ئىگە. گەرچە بۇ خىل قانۇنىيەتچانلىق

لىقنىڭ ئېنىق ھەمدەۋرىيلىككە (ھەمدەۋرىيلىك رېتىم ئۇرغۇلىرى ئارىسىدىكى قانۇنىيەتلىك ۋاقىت ئارىلىقىنى كۆرسىتىدۇ) ئىگە بو - لۇشى زۆرۈر بولمىسىمۇ. ئادەتتىكى بىر جۈملىدە ئاۋاز كۈچى بىلەن ئاۋاز ئېگىزلىكى خېلى زور دەرىجىدە پەرقلىق بولىدۇ. ئەمما رېتىم - لىق نەسرىدە ئۇرغۇ بىلەن ئاۋاز ئېگىزلىكى پەرقچانلىقتىن تەڭپۇڭ - لۇقتا يۇزلىنىشتەك روشەن خاھىش ناماياں بولىدۇ. توماشېۋسكى (B.Tomashevsky) بۇ مەسىلىلەرنى ئەڭ بالدۇر تەتقىق قىلغۇچىلار - نىڭ بىرى. ئۇ پۈشكىننىڭ «قاغا ماتكىسى» ناملىق ئەسىرىدىكى بەزى ئابزاسلارنى تەھلىل قىلغان ۋە ئىستاتىستىكىلاش ئۇسۇلىنى قوللا - نىپ نەسرىي جۈملىلەرنىڭ باشلانمىسى بىلەن ئاياغ ئوتتۇرا قىسمىدا رېتىم قانۇنىيىتى شەكىللەندۈرۈش يۇزلىنىشىنىڭ تېخىمۇ چوڭ ئە - كەنلىكىنى ئىسپاتلىغان.[9] رېتىمنىڭ قانۇنىيەتلىكلىكى بىلەن دەۋ - رىيلىكىنىڭ كىشىگە بېرىدىغان ئادەتتىكى تەسىراتىنى ھەمىشە فو - نېتىكا ۋە سىنتاكسىس جەھەتتىكى ۋاستىلەر كۈچەيتىدۇ. بۇ ۋاسە - تىلەر ئاۋاز گېئومېتىرىيەلىك شەكلى، پاراللېل جۈملە، سېلىشتۇر - ما تەڭپۇڭ جۈملە قاتارلىقلاردىن ئىبارەت. بۇ ۋاستىلەر ئارقىلىق پۈتكۈل مەنە قۇرۇلمىسى رېتىم ئەندىزىسىنى بارلىق كۈچى بىلەن قوللايدۇ. رېتىمسىز نەسرىدە ئۇرغۇ يىغىلغان قىسقا جۈملىلەرمۇ، شېئىرغا يېقىنلاشقان، رەتلىك، ھەرخىل ئوخشاشمىغان رېتىم دەرد - جىلىرىمۇ بولىدۇ. شېئىرغا يېقىنلاشقۇچى ئاساسلىق ئۆتكۈنچى شە - كىللەر فرانسىيەلىكلەرنىڭ قىسقا ئىلاھ كۈيلىرى، ئىنگلىزچە ئىنجىل قەسىدىلىرى ھەمدە ئوسمان ۋە كىلاۋدېل (P.Claudel) قا - تارلىق ئىنجىلچە ئۇنۇمگە ئېرىشىشكە پۈتۈن ۋۇجۇدى بىلەن تىرىشقان يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن ئىبارەت. قىسقا ئىلاھ كۈيلىرىدە ھەر - بىر ئاتلىما ئۇرغۇلۇق بوغۇمنى تېخىمۇ كۈچەپ ئوقۇشقا توغرا كېلە - دۇ. بۇنداق بولغاندا كۈچەپ ئوقۇلىدىغان بوغۇم گۇرۇپپىسى ئىككى تۇراقلىق شېئىرلاردىكى تۇراقلار بىلەن بەك ئوخشاپ كېتىدۇ.

بۇ ۋاستىلەرنى ئىنچىكىلەپ تەھلىل قىلىشىمىز ھاجەتسىز. ئۇلار ھەقىقەتەن ئۇزاق تارىخقا ئىگە، يەنە تېخى لاتىنچە نۇتۇق نەسر - لىرىنىڭ تەسىرىگىمۇ چوڭقۇر ئۇچرىغان.[9] ئىنگلىز تىلى ئەدەبىيا - تىدا رېتىملىق نەسر 17 - ئەسىردە گۈللەنگەن ھەمدە سىر بىروۋن ۋە تايلور (J.Taylor) غا ئوخشاش كاتتا نەسرچىلەر بارلىققا كەل - گەن. 18 - ئەسىردىكى ئەنگلىيە نەسرچىلىكى تېخىمۇ ئىخچام ئاغزاكى ئۇسلۇبقا ئىگە بولغان. شۇ ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىدا ھەتتا جونسون، گىبىن ۋە بۇركى قاتارلىقلار ۋەكىللىكىدىكى يېڭى «كۈچ - لۈكگۈرلەر»بارلىققا كەلگەن.[9] 19 - ئەسىرگە كەلگەندە، رېتىملىق نەسرلەر دې كۇئىنسېي، رۇسكىن، ئىمېرسون ۋە مارۇېللارنىڭ ئە - سەرلىرىدە ھەمدە ستېئىن ۋە جويس قاتارلىقلارنىڭ ئۇزگىرىشچان شەكىللىرىدە قايتا گۈللەندى. فرانسىيەدە بوسۇئېت ۋە چاتېئۇبرد - يانىنىڭ پارلاق نەسرلىرى بارلىققا كەلدى. گېرمانىيەدە نىتچىنىڭ رېتىملىق نەسرلىرى ئوتتۇرىغا چىقتى. رۇسىيەدە گوگول ۋە تۇرگې - نېۋلارنىڭ ئەسەرلىرىدە نۇرغۇنلىغان مەشھۇر رېتىملىق نەسر ئۇزۇن - لىرى نامايان بولدى، كېيىنچىرەك بېيلى (A.Byely) نىڭ «بې - تېرسبۇرگ» نەسرلىرى بارلىققا كەلدى.

رېتىملىق نەسرلەرنىڭ بەدىئىي قىممىتى ھازىرمۇ تېخى بەس - مۇنازىرىدە، بۇ ھەقتە مۇنازىرە قىلىشقىمۇ بولىدۇ. ھازىرقى كۈندە سەنئەت ۋە ھەر خىل ئەدەبىيات تۈرلىرىنىڭ ساپلىقىدىن ھۇزۇرلە - نىشقا قىزىقىش يۇزلىنىشى بارلىققا كەلدى. شۇڭا كۆپ ساندىكى ئو - قۇرمەنلەر شېئىرنىڭ شېئىرغا، نەسرنىڭ نەسرگە ئوخشىشىنى ياق - تۇرۇشىدۇ. رېتىملىق نەسر شېئىرمۇ ئەمەس، نەسرمۇ ئەمەس، بىر خىل ئەبجەش شەكىل دەپ قارالماقتا. بىراق بۇنىڭ بىزنىڭ دەۋرد - ىمىزدىكى بىر خىل تەنقىد بىرتەرەپلىمىلىكى بولۇشى ئېھتىمالغا يېك يېقىن. رېتىملىق نەسرگە ھامىيلىق قىلىش خۇددى شېئىرغا ھامىي -

لىق قىلغانغا ئوخشاشلا. بۇ خىل رىتىمدىن ناۋادا ياخشى پايدىلىنىل-
سا، بىز ئەسەرنى تېخىمۇ تولۇق چۈشىنىش ئىمكانىيىتىگە ئېرىشە-
لەيمىز. ئۇنىڭ تەكىتلەش رولى بولىدۇ. ئۇ ئەسەرنى ئىخچاملىققا ئە-
گە قىلىدۇ. ئۇ يەنە ئوخشاشمىغان قاتلاملارنىڭ ئۆزگىرىشىنى بارلىق-
قا كەلتۈرىدۇ ۋە پارالىل سىلىشتۇرما مۇناسىۋىتىنى نامايان قىلە-
دۇ. ئۇ ئاغزاكى گەپ - سۆزلەرنى تەشكىللەپ سەنئەتكە ئايلاندۇرىدۇ.

ۋەزىنشۇناسلىق نەچچە ئەسىردىن بۇيان نۇرغۇنلىغان تەتقىقا-
چىلار كۆپ قان - تەر ئاققۇزۇپ تەتقىق قىلغان بىر تېما. بۇگۈنكى
كۈندە بىزنىڭ يالغۇز يېڭى ۋەزىن شەكىللىرىنى ئومۇملاشتۇرۇپ بايان
قىلىشىمىز زۆرۈرلا ئەمەس، بەلكى يەنە بۈگۈنكى زامان شېئىرىيىتە-
نىڭ يېڭى ماھارەتلىرىنى تەتقىق قىلىشىمىزمۇ زۆرۈر. ئەمەلىيەتتە
ۋەزىنشۇناشلىقنىڭ ئاساسى ۋە ئاساسلىق ئوبزور ئۆلچىمى تېخى تۈر-
غۇزۇلمىدى. ئۆلچەملىك ئىلمىي ئەسەرلەردىمۇ كىشىنى چۆچۈتكۈدەك
دەرىجىدىكى نامۇۋاپىق تەپەككۇرلار، مۇجمەل، ئارىسالدىلىق چىقىپلا
تۇرغان ئاتالغۇلار كۆپ. سېنتسبۇرىنىڭ «ئىنگلىزچە نەسر تارىخى»
كۆلەم جەھەتتىن ئېيتقاندا تەڭداشسىز ئەسەر، ئەمما ئۇ پۈتۈنلەي ئې-
نىقسىز چۈشەندۈرۈشلەر ۋە مۇجمەل نەزەرىيەلەر ئاساسىغا بەرپا قە-
لىنغان. سېنتسبۇرى ئۆزىنىڭ ئالاھىدە تەجرىبىسىنى چىقىش قە-
لىپ، ئۆزى ئىشلەتكەن ئاتالغۇلارغا ئېنىقلىما بېرىشنى ۋە ئۇلارنى
ئىزاھلاشنى رەت قىلغان ھەتتا بۇ ئىشتىن پەخىرلەنگەن. مەسىلەن،
ئۇ ئۇزۇن - قىسقا تاۋۇشلار توغرۇلۇق سۆزلەيدۇ، ئەمما بۇ ئاتالغۇلار-
نىڭ ئاۋازنىڭ سوزۇلۇش ۋاقتىنى كۆرسىتىدىغانلىقىنى ياكى ئۇرغۇ-
نى كۆرسىتىدىغانلىقىنى ئېنىق چۈشەندۈرمەيدۇ.[9] پېررى (B.Perry)
«شېئىرىيەت تەتقىقاتى» ناملىق كىتابىدا سۆز «ئېغىرلىقى» (weight)
ۋە «سۆزنىڭ مەنىسىنى ياكى مۇھىملىقىنى بىلدۈرگۈچى ئاۋازنىڭ
نىسپىي چوڭ - كىچىكلىكى ياكى ئاۋاز ئېگىزلىكى»[10] توغرۇلۇق
سۆزلەيدۇ. بىراق بۇ ئاتالغۇلار ئۇنىڭ ئۆزىگىمۇ چۈشىنىكسىز بول-

ھاچقا، باشقىلارغا تېخىمۇ بەك غەلىتە بىلىنىدۇ ئەلۋەتتە. باشقا ئۆل-
چەملىك ئەسەرلەردىنمۇ يۇقىرىقىغا ئوخشاش مۇجمەل قاراشلارنى ۋە
ئىككى بىسلىق پىكىرلەرنى كۆپلەپ مىسال كەلتۈرگىلى بولىدۇ. ئې-
لىنغان پەرقلەندۈرۈلگەن بولسىمۇ، ئېغىر دەرىجىدە زىددىيەتلىك بولغان
ئاتالغۇلار سەۋەبلىك ھەممە نەرسە قاملاشماي قالغان. شۆڭا ئوموند
(T.S.Omond) نىڭ ئىخلاس بىلەن يازغان «ئىنگلىز شېئىرىيىتى-
نىڭ ۋەزىن نەزەرىيەسى تارىخى» ناملىق ئەسىرى بىلەن باركاس
(P.Barkas) نىڭ يېقىنقى نەزەرىيەلەر ھەققىدىكى تولىمۇ پايدىلىق
مۇلاھىزىلىرى[11] ئالقىشلىنىشقا تېگىشلىك. چۈنكى ئۇلاردا ئاپتورلار
يۇقىرىقىدەك مۇجمەللىك ۋە ئېنىقسىزلىقلارنى ئايدىڭلاشتۇرۇشقا
تىرىشچانلىق كۆرسەتكەن، گەرچە ئۇلارنىڭ يەكۈنلىرى تېخى ئىس-
پاتلانمىغان قىياسەن نەزەرىيەنى قوللىغان بولسىمۇ. ناۋادا بىز ياۋرو-
پا چوڭ قۇرۇقلۇقىدىكى، بولۇپمۇ فىرانسىيە، گېرمانىيە، رۇسىيە قا-
تارلىق دۆلەتلەردىكى ۋەزىنگە ئائىت ھەر خىل نەزەرىيەلەرنى تەتقىق
قىلغىنىمىزدا، بۇ نەزەرىيەلەردە خىلمۇخىل پەرقلەرنىڭ مەۋجۇتلۇ-
قىنى كۆرۈپ يېتەلەيمىز.

بىزنىڭ مەقسىتىمىزدىن ئېيتقاندا، ۋەزىن نەزەرىيەسىدىكى تې-
خىمۇ ئىنچىكە پەرقلەر ياكى مۇجمەل تۈرلەر بىلەن ھەپىلىشىشتىن
ساقلانغىنىمىز، ئەڭ ياخشىسى ئۇنىڭ بىرنەچچە مۇھىم تۈرىنىلا ئايـ
دىڭلاشتۇرۇۋالغىنىمىز تۈزۈك. «ئىسخىمىسمان» ۋەزىننى ۋەزىننىڭ
ئەڭ كونا تۈرى دەپ ئاتاشقا بولىدۇ. ئۇ ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا
گۈللىنىشى دەۋرىدىكى قوللانمىلاردىن ئۆزگىرىپ كەلگەن. ئۇنىڭدا
ئىسخىما بەلگىلىرى ئارقىلىق ئۇزۇن ئاۋاز ۋە قىسقا ئاۋازلار ئىپادە-
لىنىدۇ. ئىنگلىزچىدە ئۇ ئادەتتە ئۇرغۇلۇق بوغۇم ۋە ئۇرغۇسىز بو-
غۇمنى كۆرسىتىدۇ. ئىسخىمىسمان ۋەزىنشۇناسلار ھەمىشە ۋەزىن
ئىسخىمىسى ھەم ۋەزىن ئەندىزىسىنى سىزىپ چىقىدۇ، شۇنداقلا شا-
ئىرلاردىن ئۇلارغا قاتتىق رىئايە قىلىشنى تەلەپ قىلىدۇ. بىر ئوبـ

تۇرا مەكتەپتىكى چاغلىرىمىزدا ئۇلارنىڭ بۇنداق ئاتالغۇلىرىنى ئۆگەنگەن ۋە سوزۇق بوغۇم، ئۇزۇك بوغۇمغا ئائىت نۇرغۇن ناملارنى ئاڭلىغان. بۇ ئاتالغۇلار بۇگۈنكى كۈندىمۇ ۋەزىن ئەندىزىسىنى تەسۋىرلەشتە ھەمدە ئۇ ھەقتە ئومۇمىي تەتقىقات ئېلىپ بېرىشتا يەنىلا ئەڭ ئەسقاتىدىغان ۋە ئەڭ چۈشىنىشلىك سۆزلەردۇر. بىراق بۇ خىل سىستېمىنىڭ يېتەرلىك ئەمەسلىكىنى بۇگۈنكى كۈندە كىشىلەر ئومۇميۈزلۈك قوبۇل قىلىشتى. بۇ نەزەريە ئەمەلىي تىل تاۋۇشىغا دىققەت قىلمىغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئادەتتىكى دوگما قېلىپى پۈتۈنلەي خاتا. ئەگەر شېئىر راستلا بۇ خىل ئىسخېمىلىق ۋەزىن ئەندىزىسىگە تامامەن بويسۇندىدىغان ئىش بولسا، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئەڭ زېرىكىشلىك، ئادەمنىڭ ئىچىنى سىقىدىغان شېئىر بولۇپ قېلىشى مۇقەررەر. ھالبۇكى، بۇ نەزەريەنىڭ ئەۋزەللىكىمۇ بار. ئۇنىڭ مۇھىم نۇقتىسى ئېنىقلا ئىسخېما ئەندىزىسىگە مەركەزلەشكەن بولۇپ، نۇرغۇنلىغان ھازىرقى زامان نەزەريەلىرى خالىي بولالمايدىغان قىيىنچىلىقتىن، يەنى دېكلاماتسىيە قىلغۇچىنىڭ ئاۋازىدىكى خۇسۇسىي ئۇششاق ئۆزگىچىلىكلەر ۋە ئۆزگىرىشلەردىن ساقلىنالمىغان. ئىسخېمىسىمان ۋەزىنشۇناسلىق ۋەزىننىڭ يالغۇز ئاۋاز مەسىلىسىلا ئەمەسلىكىنى، شېئىرغا شۇ شېئىرنى تەرەپ تۇرغۇچى ۋەزىن ئەندىزىسىنىڭ يوشۇرۇنغانلىقىنى ئايدىڭلاشتۇرغان.

ئىككىنچى خىل تۇر «مۇزىكىدارلىق» نەزەريەسى بولۇپ، ئۇ شېئىردىكى ۋەزىن مۇزىكىدىكى ريتىمغا ئوخشايدۇ، شۇڭا ئەڭ ياخشىسى مۇزىكىدىكى بەلگە ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك دېگەن قىياس ئاساسىغا قۇرۇلغان. ئىنگلىز ئەدەبىياتىدا بۇ نەزەريە ئەڭ بالدۇر ئوتتۇرىغا قويۇلغان ئەسەر لانىئېر (S.Lanier) نىڭ «ئىنگلىز شېئىرىيىتى ئىلمى» (1880 ـ يىلى) دۇر. ئەمما يېقىنقى تەتقىقاتچىلار بۇ نەزەريەنى تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا قويغان ئامېرىكىدا بۇ خىل نەزەريەنى ھېچبولمىغاندا ئىنگلىز تىل ـ ئەدەبىياتى ئوقۇتقۇچىلىرى يەنىلا قوبۇل قىلالايدۇ.

بۇ نەزەريە بويىچە، شېئىردىكى ھەربىر بوغۇمغا بىر ئاۋاز بەلگىسى تەقسىملەشكە بولىدۇ، ئەمما ئاۋاز بەلگىسىنىڭ ئېگىزلىكى ئېنىق ـ سىز بولىدۇ، ئاۋاز بەلگىسىنىڭ ئۇزۇنلۇقىنى ئىختىيارىي بەلگىلەش ـ كە بولىدۇ، ئىككى بۆلۈنمە ئاۋاز بەلگىسىنى بىر ئۇزۇن بوغۇمغا تەقسىملەشكە، تۆت بۆلۈنمە ئاۋاز بەلگىسىنى بىر يېرىم قىسقا بوغۇمغا تەقسىملەشكە، سەككىز بۆلۈنمە ئاۋاز بەلگىسىنى بىر قىسقا بوغۇمغا تەقسىملەشكە، قالغانلىرىنى مۇشۇ تەرتىپ بويىچە داۋاملاشتۇرۇشقا بولىدۇ. ئۇدارنى ھېسابلاشتا، بىر ئۇرغۇلۇق بوغۇمدىن يەنە بىر ئۇرغۇلۇق بوغۇمغىچە بىر بۆلەكچە ھېسابلاشقا بولىدۇ. ئوقۇش سۇرئىتى تېخىمۇ ئېنىقسىزلىشىدۇ. 4/3 ئۇدارنى ياكى 8/3 ئۇدارنى تاللاشقا بولىدۇ. مەلۇم ئالاھىدە ئەھۋال ئاستىدا يەنە 2/3 ئۇدارنى تاللاشقىمۇ بولىدۇ. بۇ نەزەريەگە ئاساسەن، ئىنگلىزچىدىكى ھەرقانداق بىر شېئىرنى نوتا ئارقىلىق خاتىرىلىگىلى بولىدۇ. مەسىلەن، ئالېكساندىر پوپنىڭ بەش تۇراقلىق شېئىرىي مىسراسىنى:

Lo,the poor Indian whose untutored mind

(قارا، تەربىيە كۆرمىگەن بۇ بىچارە ئىندىيانغا)[9]

3/8 ئۇدارىدا مۇنداق خاتىرىلەشكە بولىدۇ:



Lo, the poor In-di-an whose un-tu-tored mind

بۇ نەزەريەگە ئاساسلانغاندا، ئۇزۇك ـ سوزۇق بوغۇملۇق تۇراق ۋە سوزۇق ـ ئۇزۇك بوغۇملۇق تۇراقلار ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى يېڭىباشتىن چۈشەندۈرۈشكە توغرا كېلىدۇ. ئۇزۇك ـ سوزۇق بوغۇملۇق تۇراقنىڭ ئالاھىدىلىكى شۇ يەردىكى، ئۇنىڭ مىسرا بېشىغا نورمىدىن سىرت بىر يېنىك بوغۇم قوشۇلىدۇ، ئۇ ھەمىشە ۋەزىندىن تاشقىرى

سانلىدۇ ياكى ئالدىنقى مىسرادىكى بوغۇمغا قوشۇپ ھېسابلىنىدۇ. بۇ نەزەرىيە بويىچە، ھەتتا ئەڭ مۇرەككەپ ۋەزىنلەرنمۇ پائۇزا بەلگىلىرىنى دەل جايىدا قىستۇرۇش ۋە ئۇزۇن - قىسقا ئاۋازلارنى مۇۋاپىق ئورۇنلاشتۇرۇپ نوتا بىلەن ئايلاندۇرۇپ خاتىرلىگىلى بولىدۇ.[6]

بۇ نەزەرىيەنىڭ ئەۋزەللىكى شۇكى، ئۇ نەزمىي ئەسەرلەرنىڭ سۈيىكتىپ تۇيغۇنىڭ ھەمدەۋرىيلىكىگە يۈزلىنىش خاھىشىنى، يەنى سۈبيېكتىپ تۇيغۇنىڭ تېزلىشى ياكى ئاستىلىشىغا، سۆزلەرنى ئوقۇش سۈرئىتىنىڭ ئۆزارتىلىشى ياكى قىسقارتىلىشىغا ئاساسەن، پائۇزا قىستۇرۇش ئارقىلىق ھەمدەۋرىيلىككە ئىگە بۆلەكچە ھاسىل قىلىش خاھىشىنى كۆچلۈك تەكىتلىدى. بۇ خىل نوتا خاتىرلەش ئۇسۇلى ناخشا قىلىپ «ئېيتقىلى بولىدىغان» شېئىرلارغا قوللىنىشقا ئەڭ باب كېلىدۇ. ئەمما ئاغزاكى نەزمىي ئەسەرلەر ياكى نۇتۇقسىمان نەزمىي ئەسەرلەرگە ئۇنى ئۇتۇقلۇق قوللانغىلى بولمايدۇ. ئۇنى چاچما نەزمىي ئەسەرلەرنى ياكى ھەمدەۋرىيلىكى بولمىغان ھەرقانداق نەزمىي ئەسەرنى تەھلىل قىلىشقا ئىشلەتكەندە تېخىمۇ ئۇنۇمى بولمايدۇ. بۇ نەزەرىيەنىڭ بەزى تەشەببۇسچىلىرى چاچما ژانىرنىڭ نەزم ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلىدۇ.[7] ھالبۇكى مۇزىكا نەزەرىيەچىلىرى خەلق ناخشىلىرىنىڭ ۋەزنىنى «ئىككى تۇراق» لىق شەكىلگە ئايلاندۇرالايدۇ. ھەتتا قايتۇرما ئۇدارنى ئۇتۇقلۇق ھالدا ھەسسىلىيەلەيدۇ،[8] «پارچىلاش ئۇسۇلى» ئارقىلىق ھەرقانداق ۋەزىن ھادىسىسىنى چۈشەندۈرەلەيدۇ. مەسىلەن، بىروۋنىڭنىڭ ئىككى مىسرا شېئىرى:

The gray sea and the long black land

And the yellow half – moon large and low

(كۆل رەڭ دېڭىز ۋە ئۇزاققا سوزۇلغان قارا تۇپراق

سېرىق ھىلال ئاي چوڭ ھەم پەستىلا)[9]

بىرىنچى مىسرادىكى «sea» (دېڭىز) ۋە «black» (قارا) نى ھەمدە ئىككىنچى مىسرادىكى «half» (ھىلال) نى پارچىلاش ئۇسۇلى

(syncopation) ئارقىلىق ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. مۇزىكىدارلىق نەزەرىيەسىنىڭ ئەۋزەللىكى ئۆز - ئۆزىدىن مەلۇم: ئۇ دەرسخانىلاردىكى دائىملىق دوگمىچىلىقلارغا كۆچلۈك رەددىيە بەردى. ئۇ دەرسلىكلەردىكى ھېچقاچان تىلغا ئېلىنمىغان بەزى مۇرەككەپ ۋەزنىلەرنى شەرھلىدى ۋە نوتىلاشتۇرالىدى. مەسىلەن، سۇئىنبۇرن، مېرىدىس ياكى بىروۋنىڭنىڭ بەزى شېئىرلىرى. ئەمما بۇ نەزەرىيەنىڭ ئېغىر ھېتەرسىزلىكىمۇ بار. ئۇ شەخسنىڭ شېئىرنى خالىغانچە دېكلاماتسىيە قىلىشىغا قويۇۋەتتى. ئۇ بارلىق شېئىرلارنى بىرنەچچە خىل زېرىكىشلىك ئۇدارلارغا ئايلاندۇرۇپ قويدى ۋە شائىرلار ھەم شېئىرىيەت ئېقىملىرى ئارىسىدىكى پەرقنى يوققا چىقىرىۋەتتى. ئۇ ھەممىلا شېئىرنىڭ ناخشا قىلىپ ئېيتقىلى بولىدىغان بولۇشىغا ئىلھام بېرىدۇ ياكى شۇنداق بولۇشىنى بېشارەتلەيدۇ. ئۇ بەرپا قىلغان ھەمدەۋرىيلىك چۈشەنچىسى كىشىلەر ھېس قىلغان ئاۋاز بىلەن پائۇزىنىڭ ئۆزئارا سىلىشتۇرمىسىنىڭ ھەممىسى ھەمدەۋرىيلىككە ئىگە دەپ قارايدىغان سۈبيېكتىپ نەرسىدىن ئىبارەت.

ئۇچىنچى خىل ۋەزنىشۇناسلىق نەزەرىيەسى بۇگۈنكى كۈندە كىشىلەرنى ئېتىبارغا ئېرىشتى. ئۇ ئوبيېكتىپ تەتقىقاتلار ئاساسىغا بەرپا قىلىنغان بولۇپ، ھەمىشە دولقۇن كۆرسەتكۈچ قاتارلىق ئىلمىي ئۇسۇلنى ئىشلىتىدۇ. بۇنداق بولغاندا، ئوقۇش جەريانىدىكى ئەملىي تەلەپپۇز ئەھۋالىنى خاتىرلىگىلى ۋە رەسىمگە ئېلىۋالغىلى بولىدۇ. ئىلمىي ئاكوستىكىلىق تەتقىقات تېخنىكىسىنى گېرمانىيەلىك سىدۇبرس ۋە ساران (F. Saran)، فىرانسىيەلىك ۋېرىئېر (P. Verrier) (ئۇ ئاساسلىقى ئىنگلىزچە ماتېرىياللارغا تايىنىدۇ) ۋە ئامېرىكىلىق سىكرىپتۇر (E. W. Scripture) لار ئاللىقاچان شېئىرىي ۋەزىن تەتقىقاتىدا قوللانىدى.[9] بىز سىرام (W. L. Schramm) نىڭ «ئىنگلىزچە شېئىر ۋەزنىشۇناسلىقى تەتقىقات ئۇسۇلى»دىن بۇ نەزەرىيەنىڭ ئۇسۇلغا ۋە ئۇنىڭ ئۇتۇقلىرىغا مۇناسىۋەتلىك ئومۇمىي بايانلارنى تا-

پالايمىز.[1] ئاكوستىكىلىق ۋەزىن نەزەريەسى ۋەزىننى تەشكىل قىلغۇچى ئاممىلارنى ئاللىبۇرۇنلا ئېنىق تۇرغۇزۇپ بولدى. شۇڭلاشقا بىزنىڭ ئاۋاز ئېگىزلىكى، ئاۋاز ياكىراقلىقى، ئاۋاز تۇسى ۋە ئۇدار قاتارلىقلارنى قايتا ئارىلاشتۇرۇۋېتىدىغانغا ھېچقانداق باھانىمىز يوق. چۈنكى ئاكوستىكىلىق تەتقىقاتلار ئۇلارنىڭ ئۆلچىگىلى بولىدىغان ماس بىر فىزىكىلىق ئامىلغا، يەنى سۆزلىگۈچى تاراتقان ئاۋاز دولقۇنىنىڭ چاستوتىسى، تەۋرىنىش دائىرىسى، دولقۇن شەكلى ۋە دولقۇن ئۇزۇنلۇقى قاتارلىقلارغا باراۋەر بولالايدىغانلىقىنى ئىسپاتلىغان. بىز ئۇسكۇنىنىڭ بايقىشىنى ئېنىق سۈرەتكە ئالالايمىز ياكى تەسۋىرگە ئايلاندۇرالايمىز ۋە شۇ ئارقىلىق ئەمەلىي دېكلاماتسىيە جەريانىدىكى ھەربىر دېتالنى تەتقىق قىلالايمىز. دولقۇن كۆرسەتكۈچ بىر بېكىتىلگەن ئوقۇرمەننىڭ بۇ مىسرا ياكى ئۇ مىسرانى دېكلاماتسىيە قىلغان چاغدىكى ئاۋاز ياكىراقلىقى، ۋاقىت سوزۇلمىسى، ئاۋاز ئېگىزلىكى قاتارلىقلارنىڭ ئۆزگىرىشىنى كۆرسىتىپ بېرەلەيدۇ. ئۇ «قولدىن كەتكەن جەننەت» نىڭ بىرىنچى مىسراسى پەيدا قىلغان دولقۇن شەكلى بىلەن يەر تەۋرىگەندە يەر تەۋرەش ئۆلچىگۈچ كۆرسەتكەن كۆچلۈك دولقۇن شەكلىنىڭ ئوخشاپ كېتىدىغانلىقىنى ئىپادىلەيدۇ.[2] بۇ ھەقىقەتەن شۇبھىلىنىش ھاجەتسىز نەتىجە. ئىلمىي تەتقىقات بىلەن شۇغۇللىنىدىغان نۇرغۇن كىشىلەر (ئەلۋەتتە ئۇلارنىڭ نۇرغۇنلىرى ئامېرىكىلىقلار) قانداق بولۇشىدىن قەتئىينەزەر بىز بۇ بايقاشلاردىن ھالقىپ كېتەلمەيمىز دېگەن يەكۈنگە كېلىشتى. بىراق تەجرىبىخانىدىكى ۋەزىنشۇناسلىق نەزمىي ئەسەرلەرنىڭ مەزمۇنىغا ئېنىقلا يەنە كېلىپ مۇقەررەرلا سەل قارىدى. بەزى ئاكوستىكشۇناشلار بوغۇم قەتئىي مەۋجۇت ئەمەس، چۈنكى ئاۋاز ئۇزۇلمەي داۋاملىشىدۇ، يېزىقمۇ مەۋجۇت ئەمەس، چۈنكى دولقۇن كۆرسەتكۈچتە سۆز تاۋۇشىنىڭ چېگرالىق نامايان بولمايدۇ، كەسكىن مەنىدە ئېيتقاندا، ھەتتا مېلودىيەمۇ مەۋجۇت ئەمەس، چۈنكى ئاۋاز ئېگىزلىكىنى سوزۇق تاۋۇش بەلەن بىرنەچچە ئۇزۇك تاۋۇش تارقىتىدۇ ھەمدە دائىم شاۋقۇنلار تەرىپىدىن ئۇزۇۋېتىلىدۇ دېگەن يەكۈننى چىقىرىشتى. بۇ ئاكوستىكىلىق ۋەزىن نەزەريەسى يەنە ئۇزۇل ـ كېسىل ھەمدەۋرىيلىك قەتئىي مەۋجۇت ئەمەس، چۈنكى ئۇدارنىڭ ئەمەلىي داۋاملىشىش ۋاقتىنىڭ پەرقى ئىنتايىن چوڭ. مۇقىم «ئۇزۇن، قىسقا بوغۇم» مۇ يوق، ھېچبولمىغاندا ئىنگلىزچىدە شۇنداق، چۈنكى بىر «قىسقا» بوغۇم فىزىكىلىق جەھەتتە «ئۇزۇن» بوغۇمدىن ئۇزۇن بولۇپ قالىدۇ. ھەتتا ئۇرغۇسىز، ئۇرغۇلۇق بوغۇمنىڭ پەرقىمۇ يوق، چۈنكى بىر «ئۇرغۇلۇق» بوغۇم ئەمەلىيەتتە بىر ئۇرغۇسىز بوغۇمدىنمۇ يېنىك ئوقۇلۇشى مۇمكىن دېگەنلەرنى چۈشەندۈرىدۇ.

بىر تەرەپتىن بىز بۇ نەتىجىلەرنىڭ ئەسقاتمىدىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلىمىز. يەنە بىر تەرەپتىن بۇ «ئىلىم» نىڭ مەۋجۇتلۇق ئاساسىنىڭ كۆچلۈك قارشىلىققا دۇچ كەلگەنلىكىنىمۇ كۆرۈپ تۇرۇپتىمىز. چۈنكى ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرىنىڭ قارىشىچە، ئۇ ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنى ئىنتايىن زور دەرىجىدە تۆۋەنلىتىۋەتتى. دولقۇن كۆرسەتكۈچىنىڭ بايقاشلىرى بىلەن ۋەزىنشۇناسلىق تەتقىقاتى بىۋاسىتە مۇناسىۋەتلىك دېگەندەك قىياسلارنىڭ ھېچقايسىسى پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ. نەزمىي ئەسەرلەرنىڭ ئۇدارى بىر خىل ئۆمىد قىلىش تېپىدىكى ئۇداردىن ئىبارەت.[3] بىز مەلۇم بىر ئۇداردىن كېيىن رېتمغا ئىگىت بىر سىگنالنىڭ ئوتتۇرىغا چىقىشىنى ئۈمىد قىلمىز. ئەمما بۇ خىل دەۋرىيلىكنىڭ توغرا بولۇشى ناتايىن. بۇ خىل سىگنالنىڭ جەزمەن ئۇنداق كۆچلۈك بولۇشمۇ ھاجەتسىز، پەقەت بىز ئۇنىڭ كۆچلۈك ئىكەنلىكىنى سېزەلىسەكلا بولدى. مۇزىكىدارلىق ۋەزىن نەزەريەسىنىڭ بۇ جەھەتتىكى توغرىلىقىغا گەپ كەتمەيدۇ. چۈنكى ئۇ ئۇدار، ئۇرغۇ، ئاۋاز ئېگىزلىكى قاتارلىق جەھەتلەردىكى پەرقلەرنى پەقەتلا نىسپىي ۋە سۇبىيېكتىپ بولىدۇ دەپ قارىدى. بىراق ئاكوستىكىلىق ۋەزىن نەزەريەسى بىلەن مۇزىكىدارلىق ۋەزىن نەزەريەسىنىڭ

يالغۇز ئاۋازنىلا تەتقىق قىلىش، بىر ياكى نۇرغۇن دېكلاماتسىيەچىنىڭ دېكلاماتسىيەسىنىلا تەتقىق قىلىش، تەتقىقات نەتىجىسىنى بۇ قېتىم-لىق ياكى ئۇ قېتىملىق دېكلاماتسىيەدىنلا يەكۈنلەش قاتارلىق يېتەر-سىزلىكلەرگە ياكى چەكلىملىكلەرگە ئىگە. ئۇلار بىر دېكلاماتسىيە-چىنىڭ دېكلاماتسىيەسىنىڭ توغرا بولۇشىنىڭمۇ، خاتا بولۇشىنىڭمۇ مۇمكىنلىكى؛ ئۇنىڭ ئەسلىي شېئىرنىڭ ۋەزنىگە بەزى ئامىللارنى قوشۇپ سېلىشنىڭمۇ، ئەسلىي شېئىرنىڭ ۋەزن شەكلىنى ئۆزگەر-تىۋېتىشنىڭمۇ، ھەتتا ئۇنىڭغا پۈتۈنلەي سەل قارىشىنىڭمۇ مۇمكىن-لىكى قاتارلىق پاكىتلارغا سەل قارىغان. مۇنۇ شېئىرنى:

Silent upon a peak in Darien

(داريياندىكى بىر تاغ چوققىسىدىكى تىمتاسلىق)[69]

«Silért upon a péak in Dú rién» دېگەندىن ئىبارەت ۋەزن ئەندە-زىسىدە ئوقۇشقىمۇ بولىدۇ؛ «Sílent up?n a péak in Dúrien» دېگەندىن ئىبارەت نەسىر ۋەزنى بويىچە ئوقۇشقىمۇ بولىدۇ؛ ياكى نەزمىي ۋەزن ئەندىزىسى بىلەن نەسرىي رېتىمنى ماسلاشتۇرۇش ئۈسۈلى بويىچە ئوقۇشقىمۇ بولىدۇ. «Silért» دېگەن ئوقۇلۇشتىن ئىنگلىز تىللىق ھېسابلانغان بىز «نورمال» تەلەپپۇزنىڭ بۇزۇلغانلىقىنى سېزىمىز. «Sílent»دېگەن ئوقۇلۇشتىن بىز يەنىلا ئالدىدىكى بىرنەچچە مىسرا-دىن كېلىۋاتقان ۋەزن ئەندىزىسىنى داۋاملىق ھېس قىلىمىز. بۇ ئىككى خىل رادىكال ھالەت ئوتتۇرىسىدا مەلۇم «تۇراقسىز ئۇرغۇ» مۇرەسسە شەكىللەندۈرۈشى مۇمكىن. بىراق ھەممىلا ئەھۋالدا، مەيلى قانداق ئوقۇلسۇن، ئوقۇرمەننىڭ ئالاھىدە ئورۇنلىشى بىلەن ئۇنىڭ ۋەزن شەكلى ھەققىدىكى تەھلىل قىلچە ئالاقىسىز بولىدۇ. بۇ خىل ۋەزن شەكلىنى ۋەزن ئەندىزىسى بىلەن نەسرىي رېتىمنىڭ تارتىش

كۈچى ئۆز ئىچىگە ئېلىپ كەتكەن بولىدۇ، يەنى ئۇ «قارىمۇقارشى ئو-رۇن» نىڭ ئىچىگە ئېلىنغان بولىدۇ.

ئاكوستىكىلىق ۋە مۇزىكىدارلىق نەزەريىسىگە نىسبەتەن ئېيت-قاندا، نەزمىي ئەسەرنىڭ ئەندىزىسىنى چۈشەندۈرگىلىمۇ، چۈشەنگە-لىمۇ بولمايدۇ. ۋەزنىگە مۇناسىۋەتلىك ھەرقانداق نەزەريىدە نەزمىي ئەسەرنىڭ مەنىسىگە قانداقلا بولمىسۇن سەل قاراشقا بولمايدۇ. ئەمما ئاكوستىكىلىق ۋە مۇزىكىدارلىق نەزەريىسى نەزمىي ئەسەرنىڭ ۋەز-نى بىلەن مەنىسى قىلچە ئالاقىسىز بولىدۇ دەپ قارايدۇ. مەسىلەن، مەشھۇر مۇزىكىدارلىق ۋەزىنشۇناسى ستېۋارت «نەزمىي ئەسەر مە-نىسىز ئەھۋالدا مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدۇ»، چۈنكى «ۋەزن ماھىيەتتە مەندىن مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدۇ، بىز مەنە بىلەن مۇنا-سىۋەتسىز ھەرقانداق بىر مىسرانىڭ ۋەزن تۈزۈلۈشىنى يېڭىباشتىن نامايان قىلىشنى لايىقىدا سىناپ باقساق بولىدۇ» دېگەن.[70] ۋېربىئېر بىلەن ساران بىز بىر چەت ئەللىكنىڭ قارىشىغا ئاساسلىنىشىمىز، يەنى تىل ئۇقمىغان ئەھۋال ئاستىدا باشقىلارنىڭ ئوقۇغان شېئىرىنى ئاڭلىشىمىز زۆرۈر دېگەن قائىدىنى ئوتتۇرىغا قويغان.[71] ئەمما بۇ خىل قاراش ئەمەلىيەتتە پۈتۈنلەي ئاساسسىز. شۆڭىمۇ ستېۋارت ئۇنىڭ-دىن ۋاز كەچكەن.[72] بۇ خىل ئۇسۇلنى قوللىنىش ھەرقانداق ۋەزن تەتقىقاتچىسىنى ئاپەت خاراكتېرلىك ئاقىۋەتكە مۇپتىلا قىلىدۇ. بىز-نىڭ نەزمىي ئەسەرنىڭ مەنىسىگە سەل قارىغانلىقىمىز، يېزىقتىن، سۆز بىرىكمىلىرىدىن ۋاز كەچكىنىمىزگە، شۇنداقلا ئوخشاشمىغان ئاپتورلارنىڭ شېئىرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى تەھلىل قىلىش مۇمكىنچىلىكىدىن ۋاز كەچكىنىمىزگە باراۋەر بولىدۇ. ئىنگلىز شې-ئىرىيىتىنىڭ ۋەزنى ئاساسلىقى كۈچەپ ئوقۇلىدىغان سۆز بىرىكمە-لىرى، رېتىملىق ھاياجان ۋە پارچىلانما سۆز بىرىكمىلىرىنىڭ كونترو-للۇقىدىكى ئەمەلىي ئېغىز تىلى رېتىملىرى ئوتتۇرىسىدىكى قارى-مۇقارشىلىق تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ. بىراق بۇ خىل پارچىلانما سۆز

بىرىكمىلىرىنى پەقەت ئەسلىي شېئىرنىڭ مەنىسىگە پىششىق بولغان ئەھۋال ئاستىدىلا ئېنىق مۇقىملاشتۇرغىلى بولىدۇ.

شۇڭلاشقا رۇسىيە شەكىلچىلىرى[6] ۋەزىنشۇناسلىقنى يېپىيڭى ئاساس ئۇستىگە تۇرغۇزۇشقا تىرىشقان. ئۇلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، «تۇراق» دېگەن ئىبارە ئېنىقلا يېتەرلىك ئەمەس ئىدى. چۈنكى نۇرغۇن شېئىرلاردا «تۇراق» يوق ئىدى. «ھەمدەۋرىيلىك» نى گەرچە سۇبېيېكتىپ جەھەتتىن كۆپلىگەن شېئىرلارغا ئىشلەتكىلى بولسىمۇ، ئەمما يەنىلا بەزى ئالاھىدە تۇردىكى شېئىرلار بىلەنلا چەكلىنەتتى. شۇنىڭ ئۈچۈن ۋەزىن توغرىسىدا ئوبېيكتىپ تەتقىقات ئېلىپ بېرىش تەسكە توختايتتى. ئۇلار بۇ نەزەرىيەلەرنىڭ ھەممىسى شېئىرىي رېتىمنىڭ ئاساسىي بىرلىكىنى خاتا بېكىتتى دەپ قاراشتى. ناۋادا بىز شېئىرنى پەقەت مەلۇم ئۇرغۇلۇق بوغۇملار (ياكى نورما سىستېمىسىدىكى ئوزۇن بوغۇملار) نى چۆرىدەپ تەشكىللەنگەن تەركىب دەپلا قارىساق، ئۇ ھالدا بىز ئوخشاش بىرىكىشنى، ھەتتا ئوخشاش بىرىكىش تەرتىپلىرىنى شېئىر بىلەن ئالاقىسىز تىل سىستېمىسىدىنمۇ تاپقىلى بولىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلالمايمىز. شۇڭا رېتىمنىڭ ئاساسىي بىرلەشمىسى تۇراق ئەمەس بەلكى پۈتۈن مىسرادىن ئىبارەت. بۇ رۇسىيەلىكلەرنىڭ ئومۇمىي شەكىل نەزەرىيەسىنى قوللانغاندىن كېيىن چىقارغان مۇقەررەر يەكۈنى. تۇراقلار مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرالمايدۇ. ئۇلار پەقەت پۈتۈن شېئىرنىڭ ئۆزئارا مۇناسىۋىتى ئىچىدىلا مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ. ھەربىر ئۇرغۇ ئۆزىنىڭ شېئىردىكى ئورنىنىڭ ئوخشاشماسلىقىغا ئاساسەن ئۆزگىچىلىككە ئىگە بولىدۇ. يەنى ئۇنىڭ بىرىنچى، ئىككىنچى ياكى ئۈچىنچى تۇراقتا بولۇشى دېگەندەك. شېئىردىكى قۇرۇلمىنىڭ بىردەكلىكى تىل ۋە ۋەزىن سىستېمىسىنىڭ ئوخشاشماسلىقىغا ئاساسەن ئوخشاش بولمايدۇ. ئۇ «مېلودىيەلىك» بولۇشى، مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئاۋاز ئېگىزلىكىنىڭ ئىزچىللىقى شېئىرنى نەسرىدىن پەرقلەندۈرىدىغان بىردىنبىر بەلگە بو-

لۇشى مۇمكىن، خۇددى بەزى چاچما شېئىرلاردىكىگە ئوخشاش.[7] ئەگەر بىز كونتېكستتىن ياكى سىگنال سۈپىتىدىكى باسما ئورۇنلاشتۇرۇشىدىن بىر بۆلەك چاچما شېئىرنىڭ شېئىر ئىكەنلىكىنى بىلەلمىسەك، بىز ئۇنى نەسرەك ئوقۇپ كېتىشىمىز، ئەمەلىيەتتىمۇ ئۇنى نەسرىدىن پەرقلەندۇرمەسلىكىمىز مۇمكىن. ئەمما بىز ئۇنى ھەقىقەتەن شېئىرەك ئوقۇشىمىز، ئوخشاشمىغان ئۇسۇللاردا (مەسىلەن، ئوخشاشمىغان ئۇرغۇلاردا) ئوقۇشىمىز مۇمكىن. رۇسىيەلىكلەر بۇ خىل ئىنتوناتسىيەنىڭ ھەمىشە ئىككى خىل ياكى ئىككى تۇراقلىق بولىدىغانلىقىنى تەپسىلىي چۈشەندۈرگەن. ئەگەر بىز ئىنتوناتسىيەنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋەتسەك، شېئىر شېئىر بولماي قالىدۇ ـ دە، رېتىملىق نەسرگە ئۆزگىرىپ كېتىدۇ.

ئادەتتىكى ۋەزىنلىك شېئىرلار تەتقىقاتىدا، رۇسىيەلىكلەر ئىستاتىستىكىلاش ئۇسۇلىنى ۋەزىن ئەندىزىسى بىلەن ئاغزاكى رېتىمنىڭ مۇناسىۋىتىگە تەتبىقلىدى. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شېئىر تۈجۈپلەپ لايىھەلەنگەن قارىمۇقارشى ئەندىزىدىن، يەنى تەكىتلەنگەن ۋەزىن بىلەن ئادەتتىكى ئاغزاكى رېتىم ئوتتۇرىسىدىكى قارىمۇقارشىلىقتىن ئىبارەت. خۇددى ئۇلار قىزىقتۇرارلىق چۈشەندۈرگەنگە ئوخشاش. چۈنكى شېئىر كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىغا مەجبۇرىي قىلىنغان بىر خىل «تەشكىللىك بۇزغۇنچىلىق» تىن ئىبارەت. ئۇلار «رېتىملىق ھايا-جان» بىلەن ۋەزىن ئەندىزىسىنى ئايرىۋەتتى. ۋەزىن ئەندىزىسى تۇرغۇن، ئىسخېمىسىمان بولىدۇ، «رېتىملىق ھاياجان» ھەربىكەتچان، داۋاملاشما بولىدۇ. بىز ئارقىدىنلا كېلىدىغان رېتىم سىگنالىنى پەرەز قىلالايمىز. بىز يالغۇز ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئۇدارىنىلا ئەمەس، بەلكى باشقا بارلىق ئاممىلىرىنىمۇ تەشكىللىيەلەيمىز. بۇنىڭدىن كۆرۈشكە بولىدۇكى، رېتىملىق ھاياجان يېزىقنىڭ ۋە جۈملە شەكلىنىڭ تاللىنىشىغا تەسىر كۆرسىتىدۇ، شۇنداقلا يەنە بىر پارچە شېئىرنىڭ پۈتكۈل مەنىسىگىمۇ تەسىر كۆرسىتىدۇ.

رۇسىيەلىكلەر ئىشلەتكەن ئىستاتىستىكىلاش ئۇسۇلى تولىمۇ ئاددىي. تەھلىل قىلماقچى بولغان ھەربىر پارچە شېئىر ياكى ھەربىر بۆلەك شېئىردىكى ھەربىر بوغۇم ئۆز ئىچىگە ئالغان ئۇرغۇلارنىڭ نىسبىتىنى ھېسابلىساقلا بولىدۇ. ئەگەر بىر مىسرا بەش تۇراقلىق شېئىرنىڭ ۋەزنى مۇتلەق تەكشى بولسا، ئۇنداقتا ئىستاتىستىكىچى بىرىنچى بوغۇمنىڭ ئۇرغۇسىنىڭ 0%، ئىككىنچى بوغۇمنىڭ ئۇرغۇسىنىڭ 100%، ئۈچىنچى بوغۇمنىڭ ئۇرغۇسىنىڭ 0%، تۆتىنچى بوغۇمنىڭ ئۇرغۇسىنىڭ 100% بولىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرەلەيدۇ، ۋەھاكازالار. بۇنى ئىسخېمىسىمان شەكىل بىلەنمۇ ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. بىر سىزىق سىزىلسا بوغۇمنىڭ سانىنى ئىپادىلەيدۇ، ئۇنىڭغا تىك يەنە بىر سىزىق سىزىلسا نىسبەت پىرسەنتىنى ئىپادىلەيدۇ. ۋەزنى مۇنداق تەكشى شېئىرلار ئەلۋەتتە كۆپ ئۇچرىمايدۇ. بۇنىڭ سەۋەبى ئىنتايىن ئاددىي، ئۇنداق شېئىرلار تولىمۇ زېرىكىشلىك بولىدۇ. نۇرغۇن شېئىرلاردىكى ئەندىزە بىلەن پۈتكەن ۋەزىن ئوتتۇرىسىدا بىر خىل قارىمۇقارشى مۇناسىۋەت نامايان بولىدۇ. مەسىلەن، قاپىيەسىز شېئىرلاردا بىرىنچى بوغۇم ئۇرغۇلۇق ئوقۇلىدىغان ئەھۋال خېلىلا كۆپ. بۇ خىل تولىمۇ ئېنىق ھادىسە ھەمىشە «يۇقىرى ـ تۆۋەن ئاۋازلىق تۇراق» ياكى «تۇراقسىز» ئۇرغۇ دەپ، ياكى «تىل كەلمەسلىك» دەپ ئاتىلىدۇ. ئەگەر ئىسخېمىسىمان شەكىل ئارقىلىق ئىستاتىستىكا نەتىجىسىنى ئىپادىلەشكە تىرىشىلسا، نىسبەتەن تەكشى بىر ئەگرى سىزىق بولۇشى مۇمكىن. ناۋادا يەنىلا بەش تۇراقلىق، يەنە كېلىپ مۇكەممەل بەش تۇراقلىق بولسا، ئىستاتىستىكىلىق مەلۇمات ئەگرى سىزىقى ئادەتتە ئىككىنچى، تۆتىنچى، ئالتىنچى ۋە سەككىزىنچى بوغۇملىرىدا چوققىغا چىقىدۇ. بۇ خىل ئىستاتىستىكىلاش ئۇسۇلى ئەلۋەتتە چەكسىز بولىدۇ. ئەمما ياخشى يېرى شۇكى، ئۇ پۈتۈن شېئىرنى چۈشەندۈرەلەيدۇ، پەقەت بىرنەچچە مىسرا شېئىردا ئېنىق ئىپادىلەش مۇمكىن بولمايدىغان خاھىشنى ئېچىپ بېرەلەيدۇ. ئۇ

يەنە ئوخشاشمىغان شېئىرىيەت ئېقىملىرى ۋە ئوخشاشمىغان شائىرلار ئارىسىدىكى پەرقنى تېزلىكتە ئېچىپ بېرىدۇ. رۇسچىدە بۇ ئۇسۇل قالتىس ئۇنۇملۇك، چۈنكى ھەربىر رۇسچە سۆزنىڭ پەقەت بىرلا ئۇرغۇسى (قوشۇمچە ئۇرغۇ ئۇرغۇغا ھېساب ئەمەس، ئۇ پەقەتلا نەپەسلىك ئوقۇلۇش مەسلىدۇر) بولىدۇ. بىراق ئىنگلىزچىدە ئىستاتىستىكىلاش ئۇسۇلىنى ئۇنۇملۇك قوللىنىش خېلى مۇرەككەپ ئىش. چۈنكى ئۇنىڭدا قوشۇمچە ئۇرغۇ ۋە باشقا نۇرغۇن ئۇرغۇسىز ئەگەشمە سۆزلەر ھەم قوشۇمچە سۆزلەرنىمۇ جەزمەن ئويلىشىشقا توغرا كېلىدۇ.

رۇسىيەلىك ۋەزنشۇناسلار ئوخشاشمىغان شېئىرىيەت ئېقىملىرى ۋە ئوخشاشمىغان شائىرلار ئۆزلىرى ياقتۇرىدىغان پەرقلىق ۋەزىن ئەندىزىلىرىنى قوللىنىدۇ، يەنە كېلىپ ھەربىر ئېقىم ياكى شائىرنىڭ ئۆز ۋەزىن ئۆلچىمى بولىدۇ، شۇڭا ھەر خىل ئېقىملار ۋە ئوخشاشمىغان شائىرلارنى ھەرقانداق بىر ئالاھىدە ئۆلچەمدە باھالاش ئادالەتسىزلىك ھەم خاتا؛ شېئىرىي ۋەزىن تەرەققىيات تارىخى ئوخشاشمىغان ئۆلچەملەر ئوتتۇرىسىدا دائىم توقۇنۇش يۈز بېرىدىغانلىقىنى، بىر خىل رادىكال نەزەرىيەنىڭ ئورنىغا ئاسانلا باشقا بىر خىل نەزەرىيەنىڭ دەسسىتىلىدىغانلىقىنى نامايان قىلىپ بېرىدۇ دېگەنلەرنى ئالاھىدە تەكىتلىشىدۇ. ئۇلار يەنە ئوخشاشمىغان تىل سىستېمىلىرىنىڭ ۋەزىن نەزەرىيەلىرى ئارىسىدا غايەت زور پەرقنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى تەكىتلەيدۇ. بۇ تەرىپى ناھايىتى پايدىلىق. ئۇلار دائىم شېئىرنىڭ ۋەزىن سىستېمىسىنى بوغۇملۇق، ئۇرغۇلۇق، تاۋۇش مىقدارلىق دېگەندەك تۈرلەرگە بۆلۈشىدۇ. بىراق بۇ مۇكەممەل ئەمەس، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئاسانلا خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدۇ. مەسىلەن، سېرۇئىيە ـ كىرودىيە تىللىرى ۋە فىنلاند تىلىدىكى ئېپوسلاردا يۇقىرىقى بۆلۈش پىرىنسىپىنىڭ ئۆچىلىسى ــ بوغۇملۇق، تاۋۇش مىقدارلىق، ئۇرغۇلۇق ــ رول ئويناىدۇ. ھازىرقى تەتقىقات نەتىجىلىرى ئادەتتە ساپ تاۋۇش مىقدارلىق دەپ قارىلىدىغان لاتىن تىلى ۋەزىنىنىڭمۇ ئەمەلـ

يەتتە ئۇرغۇ ۋە يېزىق چەكلىمىسىگە دۇققەت قىلغانلىق سەۋەبىدىن خېلى زور دەرىجىدە ئۆزگەرتىلگەنلىكىنى ئىسپاتلىغان.[8]

ھەرقايسى تىللار رېتىم جەھەتتىكى ئاساسىي ئامىللىرىنىڭ ئوخشاشماسلىقى سەۋەبىدىن پەرقلىق بولىدۇ. ئىنگلىزچىدە رېتىمنى ئېنىقلا ئۇرغۇ بەلگىلەيدۇ. ئۇنىڭدا تاۋۇش مىقدارى ئۇرغۇغا بېقىنىدۇ، يېزىق چەكلىمىسىمۇ بىر مۇھىم رېتىم رولىنى ئويناپىدۇ. ئەمما ئىنگلىزچىدە تاق بوغۇملۇق سۆزلەردىن تۇزۇلگەن بىر مىسرا بىلەن پۈتۈنلەي كۆپ بوغۇملۇق سۆزلەردىن تۇزۇلگەن بىر مىسرا ئوتتۇرىسىدىكى رېتىم پەرقى ئىنتايىن روشەن بولىدۇ. چېخ تىلىدا يېزىق چەكلىمىسى رېتىمنىڭ ئاساسى بولۇپ، ئۇ ھەمىشە مەجبۇرەن ئۇرۇغۇغا ئەگىشىپ كېلىدۇ. لېكىن ئۇنىڭدا تاۋۇش مىقدارى كۆپ خىل تاللىما ئامىلدىن ئىبارەت. خەنزۇ تىلىدا ئاۋاز ئېگىزلىكى رېتىمنىڭ مۇھىم ئاساسى. گىرېك تىلىدا تاۋۇش مىقدارى رېتىم تەشكىللەش پرىنسىپى ھېسابلىنىدۇ، بىراق ئاۋاز ئېگىزلىكى بىلەن يېزىق چەكلىمىسى كۆپ خىل تاللىما ئامىللار ھېسابلىنىدۇ.

مەلۇم بىر تىل تارىخىدا نەزمىي ئەسەرلەر سىستېمىسىنىڭ ئۇرۇنغا گەرچە باشقا يېڭى سىستېمىلار ئۇزۇكسىز دەسسەپ تۇرسىمۇ، ئەمما بىز بۇ خىل دەسسەشنى «ئىلگىرىلەش» دېيەلمەيمىز، بالدۇر قىراق شېئىرلارنى ناچار، ۋەزنى چىگىت چاقىدىغان ئۆلچەمسىز شېئىر دەپ ئەيىبلىيەلمەيمىز ياكى پەقەتلا يېڭى بارلىققا كەلگەن سىستېمىغا ئوخشاپ كېتىدىغان سىستېما دەۋالالمايمىز. رۇسچىدە شېئىرىي ۋەزنىچىلىكتە بوغۇمىزم خېلى ئۇزاق بىر مەزگىل ھۆكۈمران بولغان. چېخ تىلىدا خېلى ئۇزۇنغىچە شېئىرىي ۋەزنىدە تاۋۇش مىقدارى ئاساس قىلىنغان. ناۋادا كىشىلەر لىدگات (J.Lydgate)، خاۋېس (S.Hawes) ۋە سكېلتون (J.Skelton) لارنىڭ بىمۇكەممەل ۋەزنىدە يازمىغانلىقىنى ۋە ئۇلارنىڭ ئۆز قائىدىلىرىگە رىئايە قىلغانلىقىنى تونۇپ يەتسە، بۇ چوسپىردىن سۇرېيغىچە بولغان ئەنگلىيە

نەزمىي ئەسەرلەر تارىخىي تەتقىقاتىدا ئىنقىلاب خاراكتېرلىك ئۆزگىرىش پەيدا قىلغان بولاتتى.[9] ھەتتا سىدنېي، سىپېنسېر ۋە خارۋېي (G.Harwey) قاتارلىق ئاتاقلىق شائىرلارغىمۇ يوللۇق ھامىيلىق قىلغىلى بولاتتى. ئۇلار تاۋۇش مىقدارىلىق ۋەزىن قانۇنىنى ئىنگلىز شېئىرىيىتىگە ئېلىپ كىرگىنى ئۈچۈن ئەينى دەۋر كىشىلىرىنىڭ مەسخىرىسىگە ئۇچرىغان بولسىمۇ، ئۇلارنىڭ ئۇتۇقلا ئېرىشەلمىگەن ھەرىكىتى ھېچبولمىغاندا دەسلەپكى مەزگىللەردىكى ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى بوغۇم ياكى ۋەزىن قاتارلىقلىنى بۇزۇپ تاشلاشتا تارىخىي ئەھمىيەتكە ئىگە ئىدى.

سېلىشتۇرما ۋەزىنشۇناسلىق تارىخىنى بەرپا قىلىشقا ئۇرۇنۇپ كۆرۈشكە بولىدۇ. داڭلىق فىرانسىيە تىلشۇناسى مېيلېت (A.Meilet) «گىرېك ۋەزىنلىرىدىكى ھىندى - ياۋروپا تىللىرى مەنبەلىرى» ناملىق ئەسىرىدە ھىندى - ياۋروپا تىللىرى ۋەزىن سىستېمىسىنى قايتا بەرپا قىلىش مەقسىتىدە، گىرېك ۋەزىنلىرى بىلەن ۋېدا سانسكرىت تىلى ۋەزىنلىرىنى سېلىشتۇرغان.[10] ياكوبسون يۇگوسلاۋىيە ئېپوسلىرى ۋەزىنىنىڭ بۇ قەدىمكى ۋەزىن ئەندىزىسىگە ئىنتايىن يېقىن كېلىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ چىققان. بۇ قەدىمكى ۋەزىن ئەندىزىسىدە بوغۇم تېپىدىكى بىر مىسرا تاۋۇش مىقدارىغا ئۇلۇك ۋە قاتمال ئەمەل قىلىنغان بىر جۈملە بىلەن بىرلەشتۇرۇلگەن.[11] سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلىدا خەلق قوشاقلىرىدىكى ئوخشاشمىغان ۋەزىن تېپلىرىنى پەرقلەندۈرگىلى ۋە ئۇلارنىڭ تارىخىنى سۈرۈشتۇرۇش مۇمكىنچىلىكى بولىدۇ. ئېپوس دېكلاماتسىيەلىرى بىلەن لىرىك شېئىرلاردا ئىشلىتىلىدىغان «مېلودىيەسىمان» نەزمىلەرنىڭ ناھايىتى چوڭ پەرققە ئىگە بولىدىغانلىقى مۇقەررەر. ھەربىر تىلدا ئېپوسلارنىڭ ۋەزنى ھەمىشە نىسبەتەن تۇراقلىق بولىدۇ، ئەمما خەلق ناخشا - قوشاقلىرىنىڭ ۋەزنى بىر تىلنىڭ فونېتىكىلىق ئالاھىدىلىكى بىلەن زىچ باغلانغاچقا، بىرقەدەر زور مىللىي كۆپ خىللىققا ئىگە بولىدۇ.

هازىرقى زامان شېئىرلىرىنىڭ ۋەزنى مەسىلىسىدىمۇ، نۇتۇقسىمان نەزىلەر، سۆھبەتسىمان نەزىلەر ۋە «مېلودىيەسىمان» نەزىلەر ئوتتۇرىسىدىكى پەرقلەرنى ئايدىڭلاشتۇرۇش مۇھىم. كۆپ ساندىكى ئىنگلىز تىلى ۋەزىنشۇناسلىرى مۇزىكىدارلىق ۋەزىن نەزەرىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغاچقا، ھەمىشە ناخشا ـ قوشاقسىمان نەزمىي ئەسەرلەرگە دىققەت قىلىدۇ ـ دە، بۇ خىل پەرققە سەل قارايدۇ.[3]

19 ـ ئەسىردىكى رۇسىيە لىرىكىلىرىغا ئائىت تولىمۇ قىممەتلىك تەتقىقاتلار ئىچىدە،[4] ئېخېنبائۇم ئىنتوناتسىيەنىڭ «مېلودىيەسىمان»، «ناخشا قىلىپ ئېيتىشقا بولىدىغان» شېئىرلاردىكى رولىنى تەھلىل قىلىشقا تىرىشقان. ئۇ رۇسىيە رومانتىزملىق لىرىك شېئىرلىرىنىڭ ئۇچ تۈراقلىق ۋەزنىنى، سۈراق جۈملە ۋە ئۈندەش جۈملە قاتارلىقلارنىڭ ئۇرغۇ شەكىللىرىنى ھەم پارالىلىلىق دېگەندەك جۈملە شەكىللىرىنى قانداق ئىشلەتكەنلىكىنى جەلپ قىلارلىق چۈشەندۈرۈپ بەرگەن. لېكىن بىزنىڭ قارىشىمىزچە، ئۇ ئىنتوناتسىيەنىڭ «مېلودىيەسىمان»، «ناخشا قىلىپ ئېيتىشقا بولىدىغان» شېئىرلاردا تەشكىللىگۈچىلىك رولغا ئىگە ئىكەنلىكىدىن ئىبارەت يادرولۇق نۇقتىئىنەزەرنى تىكلىيەلمىگەن.[5]

رۇسىيەلىكلەرنىڭ نەزەرىيەسىگە قارىتا بىزنىڭ يەنە كۆپلىگەن گۇمانلىرىمىز بولۇشى مۇمكىن. ئەمما بىز ئۇلارنىڭ تەجرىبىخانىدىكى ۋەزىن نەزەرىيەسى بىلەن مۇزىكىدارلىق ۋەزىن نەزەرىيەسىنىڭ ساپ سۈبيېكتىپلىقى ئوتتۇرىسىدىن بىر يولنى تاپقان. بۇ نەزەرىيەنىڭ نۇرغۇن تەرەپلىرى يەنىلا تۇتۇق ۋە مۇنازىرىدە تۇرۇۋاتىدۇ. لېكىن ۋەزىنشۇناسلىق بۇگۈنكى كۈندە شۈبھىسىز ھالدا تىلشۇناسلىق ۋە سېمانتىكا بىلەن بولغان مۇقەررەر باغلىنىشىنىي ئەسلىگە كەلتۈرۈۋالدى. بىزنىڭ قارىشىمىزچە، ئاۋاز ۋە ۋەزىن جەزمەن مەنە بىلەن بىرلىكتە بىر پۈتۈن سەنئەت ئەسىرىنىڭ ئامىللىرى سۈپىتىدە تەتقىق قىلىنىشى كېرەك.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① بىرىكخوف: «ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم» (ماسساچۇسېتس، كامبرىج، 1933 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

② رۇسچە ئىنستىرۇمېنتوۋكا دېگەن سۆز فىرانسۇزچە «instrumentation» نىڭ ئاھاڭ تەرجىمىسى بولۇپ، ر. گىل «پېئىل ھەققىدە» (پارىژ، 1886 ـ يىلى) ناملىق ئەسىرىدە بۇ ئىبارىنى ئىشلەتكەن. ئۇ بۇ ئىبارىنى شېئىرىيەتتە قوللىنىشنى ئالاھىدە تەكىتلىگەن («پېئىل ھەققىدە» نىڭ 18 ـ بېتىگە قارالسۇن). گىل كېيىنچە رۇسىيە سىمفونىزمچى شائىرى ۋ. بىرۇسوف بىلەن خەت ئالاقىسى قىلىشقان («ر. گىل مەكتۇپلىرى توپلىمى» غا قارالسۇن، پارىژ، 1935 ـ يىلى، 13 ـ، 16 ـ، 18 ـ، 20 ـ بەتلەر).

③ ستۇمپىنىڭ تەجرىبە ئەسىرى: «فونېتىكا» غا قارالسۇن (بېرلىن، 1926 ـ يىلى).

④ ۋ.ج. بېيت: «جون كېتىزنىڭ ئىستېلىستىكىلىق ئۇسلۇبىنىڭ تەرەققىياتى» (نيۇيورك، 1945 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑤ ئو. بىرىك: «ئاۋاز ئەندىزىسى» («فونېتىكا» غا كىرگۈزۈلگەن، پېتېرسبۇرگ، 1919 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

⑥ لانز: «قاپىيەنىڭ فىزىكىلىق ئاساسلىرى» (پاۋلوئالتو، 1931 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

⑦ ۋ.ك.ۋىمسات: «قاپىيە بىلەن ئەقلىيلىكنىڭ مۇناسىۋىتى» («ھازىرقى زامان تىللىرى پەسلىلىك ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 5 ـ سان، 1944 ـ يىلى، 323 ~ 338 ـ بەتلەر، كېيىن «تىل مەبۇدلىرى» غا كىرگۈزۈلگەن، لېكسىنگتون، 1954 ـ يىلى، 153 ~ 166 ـ بەتلەر).

⑧ خ. س. ۋىلد: «سۆزبېيدىن ئالېكساندىر پوپقىچە بولغان ئىنگلىز شېئىرىيىتىنىڭ قاپىيەسى ھەققىدە تەتقىقات» (لوندون، 1923 ـ يىلى،)؛ ف.نېس: «شېكسپېر تىياتىرلىرىدا قاپىيەنىڭ ئىشلىتىلىشى» (نيۇخەۋېن، 1941 ـ يىلى).

⑨ جىرمۇنسكي: «قاپىيە: تارىخى ۋە نەزەرىيەسى» (پېتروگراد، 1923 ـ يىلى)؛ ۋ.بىرۇسوف: «قاپىيە توغرىسىدا» («ژۇرنال ۋە ئىنقىلاب» قا بېسىلغان، 1924 ـ يىلى، 114 ~ 123 ـ بەتلەر)، بۇ ماقالىدە جىرمۇنسكىينىڭ يۇقىرىقى كىتابىغا باھا بېرىلگەن ھەمدە قاپىيەنى يەنمۇ ئىلگىرىلەپ تەتقىق قىلىشقا مۇناسىۋەتلىك نۇرغۇن يېڭى مەسىلىلەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان؛ چ. ف. رىچاردسون: «ئىنگلىزچە قاپىيە تەتقىقاتى» (خانوۋېر، 1909 ـ يىلى)، مەزكۇر ماقالە توغرا

يۆنىلىشتىكى بىر مۇڭاپىق باشلانما.

⑩ كايسېر: «خارسدورفېرنىڭ ئاۋازلىق رەسىملىرى» (لېپزىگ، 1932 ـ يىلى)؛ ئى.ئا. رىچاردس: «ئەمەلىي تەنقىدچىلىك» (لوندون، 1929 ـ يىلى، 232 ~ 233 ـ بەتلەر).

⑪ rok رۇسچە pok نىڭ ئاھاڭ تەرجىمىسى. ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

⑫ zvonit رۇسچە ЗВОНИТЬ نىڭ ئاھاڭ تەرجىمىسى. ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

⑬ قاراڭ: رانسوم: «دۇنيانىڭ سۈبيېكتى» (نيۇيورك، 1938 ـ يىلى، 95 ~ 97 ـ بەتلەر). بىراق كىشلەر مۇنازىرە قىلىپ مۇنداق دەيدۇ: رانسوم ئەپەندىنىڭ بۇ ئۆزگەرتىشىنىڭ تىلغا ئالغۇچىلىكى يوق. «murmuring» دىكى m نىڭ ئورنىغا d نى ئالماشتۇرغاندا m ـــ m ئاۋاز ئەندىزىسىنى بۇزۇۋېتىدۇ، شۇڭا innumerable مۇ ئۆزىنىڭ ئەسلىدىكى ئاۋاز ئەندىزىسىدىن ئايرىلىپ قالىدۇ. يالغۇزلا قارىغاندا، ئەلۋەتتە innumerable نىڭمۇ ھېچقانداق تەقلىدىي ئۇنۇمى بولمايدۇ.

⑭ گىرامونت: «فىرانسىيە شېئىرىيىتىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلى ۋە گارمونىيەسى» (پارىژ، 1913 ـ يىلى).

⑮ ر.ئېتىئېمبل: «سوزۇق تاۋۇشلۇق سونېتلار»(سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ژۇرنىلى»، 19 ـ سان، 1939 ـ يىلى، 235 ~ 261 ـ بەتلەر)، بۇ ماقالىدە ئا. ۋ. شلېگېل قاتارلىقلار ئالدىنئالا كۆرگەن نۇرغۇن مەسىلىلەر مۇھاكىمە قىلىنغان.

⑯ ئا.ۋېلېك: «قوش تۇيغۇغا ئىگە تىل روھى» «ئېستېتىكا ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 25 ـ سان، 1931 ـ يىلى، 226 ~ 262 ـ بەتلەر).

⑰ ستۇمپىنىڭ ئۇچىنچى ئىزاھاتتا كۆرسىتىلگەن ئەسىرىگە ۋە ئۇنىڭ بەلەن ۋ. كوخلېرنىڭ «ئاكوستىكا تەتقىقاتى» غا قاراڭ («پسىخولوگىيە ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 54 ـ سان، 1910 ـ يىلى، 241 ~ 289 ـ بەتلەر؛ 58 ـ سان، 1911 ـ يىلى، 59 ~ 140 ـ بەتلەر؛ 64 ـ سان، 1913 ـ يىلى، 92 ~ 105 ـ بەتلەر؛ 72 ـ سان، 1915 ـ يىلى، 1 ~ 192 ـ بەتلەر؛ ر. ياكوبسون: «بالىلار تىلى، زۇۋانسىزلىق ۋە ئادەتتىكى فونېتىكا قائىدىسى» (ئۇپسالا، 1941 ـ يىلى)، ئۇ بالىلار تىلى ۋە زۇۋانسىزلىققا ئائىت مەسىلىلار ئارقىلىق بۇ نەتىجىلەرنى قوللىنغان.

⑱ ئې. م. خورنبوستېل: «ئاۋاز ۋە سەزگۈ ئەزالىرى» («خوفمان خاتىرىسى ماقالىلىرى توپلىمى»، ھامبۇرگ، 1927 ـ يىلى، 329 ~ 348 ـ بەتلەر)؛ خ. ۋېرنېر: «تىل رەمىزلىقىنىڭ ئاساسىي مەسىلىلىرى»، لېپزىگ، 1932 ـ يىلى)؛ ك. م. ۋېلسون «ئىنگلىز شېئىرىيىتىدىكى ئاۋاز ۋە مەنە» (لوندون، 1930 ـ يىلى)، بۇ كىتابتا ۋەزىن بىلەن ئاۋاز ئەندىزىسىگە ئومۇمىي باھا بېرىلگەن.

⑲ نۆۋەتتە بۇ جەھەتتىكى مودا ئومۇمىي بايانلاردىن تۆۋەندىكىلىرى بار: ئا. ۋ. گىرۇت: «رىتىم ھەققىدە» («يېڭى تىلشۇناسلىق» قا بېسىلغان، 17 ـ سان، 1932 ـ يىلى، 81 ~ 100 ـ، 177 ~ 197 ـ، 241 ـ 265 ـ بەتلەر)؛ ئو. سېـ كېل: «خولدېرلىننىڭ تىل رىتمى» (لېپزىگ، 1937 ـ يىلى)، بۇ كىتابتا رىتىم ھەققىدە ئومۇمىي مۇلاھىزە يۈرگۈزۈلگەن ھەمدە ناھايىتى مۇكەممەل كىتابلار تىزىملىكى قوشۇمچە قىلىنغان.

⑳ ۋ. ك. ۋىمسات: «ساموئېل جونسوننىڭ نەسىر ئۇسلۇبى» (نيۇخاۋېن، 1941 ـ يىلى، 5 ~ 8 ـ بەتلەر.

㉑ ج. ستىل: «ئەقلىي قاپىيەشۇناسلىق» (لوندون، 1975 ـ يىلى).

㉒ سۇپرس: «رىتىم ـ مېلودىيە تەتقىقاتى» (ھېيدېلبېرگ، 1912 ـ يىلى)؛ ئو. رۇتز: «ھېسسىيات ئىپادىلەش شەكلى ھېسابلانغان مۇزىكا، سۆز ۋە بەدەن» (لېپزىگ، 1911 ـ يىلى)، «تىل، ناخشا ۋە بەدەن قىياپىتى» (مۇنخ، 1911 ـ يىلى)، «ئىرق ۋە سەنئەت» (جېنا، 1921 ـ يىلى)؛ گ.ئىپسېن ۋە ف. كارگ: «ئاۋاز تەھلىلى سىنىقى» (ھېيدېلبېرگ، 1938 ـ يىلى).

㉓ ۋالزېل: «شېئىرىيەت سەنئىتىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل» (پوتسدام، 1923 ـ يىلى، 96 ~ 105 ـ، 391 ~ 394 ـ بەتلەر)؛ گ. بېكىك: «مۇزىكىلىق رىتىم يەنى بىلىشنىڭ مەنبەسى» (ئاۋگۇسبۇرگ، 1923 ـ يىلى)، بۇ كىتاب گەرچە كىشىنىڭ زوقىنى كەلتۈرسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭدا سۆپرسنىڭ نەزەرىيەسى زىيادە بىمەنىلىك بىلەن قوللىنىلغان.

㉔ ۋ. م. پاتېرسون: «نەسرنىڭ رىتمى» (نيۇيورك، 1916 ـ يىلى).

㉕ گ. سېنتسبۇرى: «ئىنگلىزچە نەسر رىتمى تارىخى» (لوندون، 1913 ـ يىلى).

㉖ ئېلتون: «ئىنگلىزچە نەسر سانلىرى» («ئىلمىي ماقالىلەردىن بىر دەستە» گە كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1922 ـ يىلى)؛ م. ۋ. كىرول: «ئىنگلىزچە نۇقۇق نەسرلىرىنىڭ كۆتۈرمە ـ چۈشۈرمىسى ۋە پائۇزا ـ بۇرۇلمىسى» («فىلولوگىيە تەتقىقاتى» غا بېسىلغان، 16 ـ سان، 1919 ـ يىلى، 1 ~ 55 ـ بەتلەر).

㉗ ب. توماشېۋسكي: «قاغا ماتكىسى، نېگ نەسرىي رېتمى» (شېئىرىيەت- كە ئائىت ئىلمىي ماقالىلەر توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، لېنىنگراد، 1929 - يىلى).

㉘ ئې. نوردېن: «قەدىمكى گىرېتسىيە - رىمنىڭ بەدىئىي نەسرلىرى» (ئىككى توم، لېپزىگ، 1898 - يىلى)؛ئا.گىروت: «كىلاسسىك نەسىر رېتمى قوللانمىسى» (گىرونىنگېن، 1919 - يىلى).

㉙ ژ. ك. ژىمسات: «سامۇئېل جونسوننىڭ نەسر ئۇسلۇبى» (نىيۇخاۋېن، 1941 - يىلى).

㉚ گ. سېنتسبۇرى: «ئىنگلىزچە نەسر تارىخى» ناملىق كىتاب (ئۈچ توم، لوندون، 1906 ~ 1910 - يىللىرى).

㉛ ب. پېئرى: «شېئىرىيە تەتقىقاتى» (لوندون، 1920 - يېڭى نەشرى، 145 - بەت.

㉜ ت. س. ئۇموند: «ئىنگلىز شېئىرىيىتىنىڭ ژانىر نەزەرىيەسى تارىخى» (ئوكسفورد، 1921 - يىلى)؛ پ. باركاس: «ھازىرقى زامان ئەنگلىيە نەسرچىلىكىگە ئوبزور» («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى» غا بېسىلغان، موسباخا قاتارلىقلار تۈزگەن، 82 - سان، خال، 1934 - يىلى).

㉝ م.ژ.كىرول: «مۇزىكا ۋە ژانىر» («تىل تەتقىقاتى» غا بېسىلغان، 20 - سان، 1923 - يىلى، 388 ~ 394 - بەتلەر)؛ ستېۋارت: «ئىنگلىز شېئىرىيىتى ماھارىتى» (نىيۇيورك، 1930 - يىلى).

㉞ بۇ ئۇقۇم م.ژ.كىرولنىڭ «ئەنگلىيە شېئىرىيىتى تەتقىقاتى» (پىرىنسېتون، 1929 - يىلى مايباسما، 8 - بەت) دىن كەلگەن.

㉟ ئالېكساندىر پوپنىڭ «ئادەم ھەققىدە» دىن ئېلىندى. ئەسلىي ئەسەرنىڭ 99 - ژە 100 - مىسرا‌سى مۇنداق:

d mind'Lo,the poor Indian, whose untutor

him in the wind Sees God in clouds,or hears

— خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچى ئىزاھاتى

㊱ ژ. تومسون «تىل رېتمى» (گىلاسگوۋ، 1923 - يىلى) دا نەچچە يۈزلىگەن مىسالىلار ئارقىلىق بۇنى نەزەرىيە جەھەتتىن تەپسىلىي بايان قىلغان. يېقىندا بۇ ھەقتە ئىنچىكە مۇلاھىزە يۈرگۈزگىنى ئالېكساندىر پوپنىڭ «بېئوۋۇلفنىڭ رەتمى» (نىيۇخاۋېن، 1942 - يىلى) ناملىق كىتابىدۇر.

㊲ د. ستائۇفېر: «شېئىرنىڭ ماھىيىتى» (نىيۇيورك، 1946 - يىلى.

203 ~ 204 - بەتلەر).

㊳ ستېۋارت: «خەلق قوشاقلىرى ژانىرىدىن ھازىرقى زامانداىكى ژانىر ماھارىتىگە نەزەر، 1700 ~ 1920 - يىللار» (نىيۇيورك، 1922 - يىلى).

㊴ روبېرت بىروۋنىڭنىڭ قىسقا شېئىرى «كېچىدىكى ئۇچرىشىش» تەن ئېلىنغان. — خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن

㊵ مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ ئۇچىنچى پاراگرافى ئىككىنچى قىسمىغا قارالسۇن.

㊶ ژ.ل.سىرام، ئىئوۋا ئۇنىۋېرسىتېتى «مەقسەت ژە ئىلگىرىلەش تەتقىقاتى» مەجمۇئەسى، 46 - سان (ئىوۋا، 1935 - يىلى).

㊷ خ.لانز: «قاپىيەنىڭ فىزىكىلىق ئاساسلىرى» (ستاندفورد نەشرىياتى، 1931 - يىلى) تىتولغا قارالسۇن.

㊸ ژ.بېنۇسى: «ژاقىتنى چۈشىنىش پسىخولوگىيەسى» (ھېيدېلبېرگ، 1913 - يىلى، 215 - بەت قاتارلىقلار).

㊹ بۇ جون كېتىزنىڭ «چاتمان تەرجىمە قىلغان ھومېرنى ئوقۇشتىن ھاسىلاتلار» ناملىق سونېتنىڭ ئەڭ ئاخىرقى مىسرا‌سى. — خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

㊺ ستېۋارت: «ئىنگلىز شېئىرىيىتى ماھارىتى» (نىيۇيورك، 1930 - يىلى، 3 - بەت).

㊻ ساران: «گېرمان شېئىرىيىتى نەزەرىيەسى» (1 - بەت)؛ ژېرىئېر: «ئىلمي ماقالىلەر...» (بىرىنچى توم، 4 - بەت).

㊼ ستېۋارت «phrase» دېگەن سۆزنى كىرگۈزۈپ، مەنىنى چۈشىنىشنى بېشارەتلىگەن.

㊽ مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكى ژە ژ.ئېرلىچ: «رۇسىيە شەكىلچىلىرى» (خەيبا، 1955 - يىلى).

㊾ مۇكاروۋسكي: «ئىنتوناتسىيە — شېئىرىي رېتىم ئاملى» («گوللاندىيە تەجرىبە فونېتىكا ماتېرىياللىرى» غا بېسىلغان، 8 ~ 9 - سان، 1933 - يىلى، 153 — 165 - بەتلەر).

㊿ ئې. فىرائېنكېل: «لاتىنچە دېكلاماتسىيە شېئىرلىرىنى كۆچەپ ئوقۇش ژە ئۇرغۇ» (بېرلىن، 1928 - يىلى).

(51) ئا.خ. لىكلىدېرنىڭ «چوسېر ئەنئەنىسىدىكى ژانىر نەزەرىيەسى» (بالتىمور، 1910 - يىلى) دىن بەزى باشلانمىلارنى تاپقىلى بولىدۇ.

㊷ ئا. مېلېت: «گىرېك ۋەزىنلىرىدىكى ھىندى ـ ياۋروپا تىللىرى مەنبەلىرى» (پارىژ، 1923 ـ يىلى).

㊸ ر. ياكوبسون: «سېرۇبيە ـ كىرودىيە خەلق ئېپوسلىرىنىڭ قۇرۇلمىسى ھەققىدە» («گوللاندىيە تەجرىبە فونېتىكا ماتېرىياللىرى» غا بېسىلغان، 8 ـ 9 ـ سان، 1933 ـ يىلى، 135 ~ 153 ـ بەتلەر).

㊹ ت. ماكدوناھ: «توماس كامپىون ۋە ئىنگلىز شېئىرىيىتى سەنئىتى» (دۇبلىن، 1913 ـ يىلى). ئۇ ناخشا، ئېغىز تىلى ۋە قەسىدىنى پەرقلەندۈرگەن.

㊺ ئېخېنباۋم: «لىرىكىنىڭ مېلودىيەسى» (سانكت پېتېربۇرگ، 1922 ـ يىلى).

㊻ ۋ.جىرمۇنسكىي: «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى مەسىلىلىرى» (لېنىنگراد، 1928 ـ يىلى) دىكى ئېخېنباۋم توغرىسىدىكى ئوبزورغا قارالسۇن.

ئون تۆتىنچى باب

ئۇسلۇب ۋە ئۇسلۇبشۇناسلىق

تىل ـ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ ماتېرىيالى. بىز شۇنداق دېيەلەيمىزكى، ھەر بىر ئەدەبىي ئەسەر مۇئەييەن بىر تىلدىكى يېزىق، سۆزلۈكلەرنىڭ تاللانمىسى. بۇ خۇددى بىر ھەيكەلنىڭ بەزى جايلىرى چەمبرىپ تاشلانغان مەرمەر تاش بولغىنىغا ئوخشاشلا ئىش. باتسون (Bateson) «ئىنگلىزچە شېئىر ۋە ئىنگلىز تىلى» دېگەن كىتابىدا ئەدەبىياتنىڭ تىل تارىخىنىڭ بىر قىسمى ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ پۈتۈنلەي تىلغا تايىنىدىغانلىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان.

> *مەن شۇنداق قارايمەنكى، بىر پارچە شېئىردىكى دەۋر ئالاھىدىلىكىنى شائىردىن ئەمەس، بەلكى، شۇ شېئىرنىڭ تىلىدىن ئىزدەش كېرەك. مەن ئىشىنىمەنكى، ھەقىقىي شېئىرىيەت تارىخى ـــ تىلنىڭ ئۆزگىرىش تارىخىدۇر. شېئىرىيەت تىلنىڭ دەل مۇشۇنداق توختىماي ئۆزگىرىشىدىن بارلىققا كېلىدۇ. تىلنىڭ ئۆزگىرىشىنى بولسا جەمئىيەت ۋە مەدەنىيەتتىكى ھەرخىل خاھىشلاردىن شەكىللەنگەن بېسىم كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.*[1]

شېئىرىيەت تارىخى تىل تارىخىغا تايىنىدۇ دېگەن قاراشقا باتسوننىڭ قارىشى ناھايىتى ياخشى ئىسپات بولالايدۇ. دېمىسىمۇ، ئەنگلىيە شېئىرىيىتىنىڭ تەرەققىيات مۇساپىسىنى ھېچبولمىغاندا ئىلزابېت دەۋرىدىكى ئىنگلىز ئېغىز تىلىنىڭ ئېلاستىكلىقى بىلەن، 18 ـ ئە ـ

سەردىكى ئىنگلىز تىلىنىڭ نەپسلىكى ۋە يارقىنلىقى بىلەن، شۇنداقلا، ۋېكتورىيە دەۋرىدىكى ئىنگلىز تىلىنىڭ گۈزەللىقى ۋە چىگىچلىكى بىلەن پاراللېل ھالەتتە سېلىشتۇرۇپ كۆرۈشكە بولىدۇ. تىل نەزەرىيەسى شېئىرىيەت تارىخىدا ناھايىتى مۇھىم رول ئويناغان. مەسىلەن، خوببېسنىڭ راتسيونالىزم نەزەرىيەسىدە تىلنىڭ يېزىق مەنىسى، ئېنىقلىقى ۋە ئىلمىي دەرىجىدىكى توغرىلىقىنىڭ ئەنگلىيە شېئىرىيىتىگە كۆرسەتكەن چوڭقۇر تەسىرى تەكىتلەنگەن، گەرچە، بۇ خىل تەسىر ئەنگلىيە شېئىرىيىتىنى ھەمىشە تۈيۈق يولغا باشلاپ قويغان بولسىمۇ.

فوسلېر (K.Vossler) نىڭ نەزەرىيەسىگە ئاساسەن بىز يەنە مۇنداق بىر قاراشنىمۇ ئوتتۇرىغا قويالايمىز:

> *بىر دەۋرنىڭ ئەدەبىيات تارىخىدا شۇ مەزگىلدىكى تىلغا بولغان تەھلىل ئارقىلىقمۇ ھېچبولمىغاندا سىياسىي، ئىجتىمائىي ۋە دىنىي خاھىشنى ياكى شۇ دۆلەتنىڭ تەبىئىي مۇھىتنى ۋە ھاۋا كىلىماتىنى تەھلىل قىلغانغا ئوخشاشلا نۇرغۇن خۇلاسىگە ئېرىشكىلى بولىدۇ.*[2]

بولۇپمۇ، بىرقانچە خىل تىل ئەنئەنىسى يېتەكچىلىك ئورنىنى تالىشۋاتقان دەۋر ھەم دۆلەتتە مەلۇم بىر شائىرنىڭ مەلۇم بىر تىلنى ئىشلىتىشى، ئۇنىڭغا بولغان پوزىتسىيەسى ۋە ساداقىتى شۇ تىل سىستېمىسىنىڭ تەرەققىياتىغا نىسبەتەن مۇھىم بولۇپلا قالماستىن، بەلكى، شۇ شائىرنىڭ سەنئىتىنى چۈشىنىشتىمۇ ئىنتايىن مۇھىم رول ئويناىدۇ. ئىتالىيەدە، ئەدەبىياتشۇناسلار «تىل مەسىلىسى» گە ھەرگىزمۇ ئېتىبارسىز قارىمايدۇ. فوسلېر ئەدەبىيات توغرىسىدىكى تەتقىقاتىدا دائىم ئۆزىنىڭ «فىرانسىيە مەدەنىيىتىنىڭ فىرانسۇز تىلى تەرەققىياتىدىكى ئىپادىلىرى» ناملىق كىتابىدىكى نۇرغۇن ياخشى

تىل مەسىللىرىنى نەقىل كەلتۈرگەن. رۇسىيەلىك ژىنوگرادوف پۈشكىننىڭ ھازىرقى زامان رۇس تىلىدىكى ئوخشاش بولمىغان تەرىكىبلەرنى ئىشلىتىش ئەھۋالىنى، يەنى، دىنىي جەمئىيەت ئاساسلىق قوللانغان ئىسلاۋىيان تىلىنى، جەمئىيەتتە ئومۇملاشقان ئېغىز تىلىنى ھەمدە رۇس تىلىغا سىڭىپ كىرگەن فىرانسۇزچە ۋە گېرمانچە سۆزلەرنى ئىنچىكە تەھلىل قىلغان.[3]

لېكىن، باتسوننىڭ ئىدىيەسى شەك ـ شۈبھىسىزكى ئەملىيەتتىن چەتنەپ كەتكەن. ئۇنىڭ «شېئىرىيەت تىلنىڭ ئۆزگىرىشىنى پاسسىپ ھالەتتە ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ» دېگەن قارىشىنى ھېچكىم قوبۇل قىلالمايدۇ. بىز تىل بىلەن ئەدەبىياتنىڭ مۇناسىۋىتىنىڭ بىر خىل دىيالېكتىكىلىق مۇناسىۋەت ئىكەنلىكىنى، ئەدەبىياتنىڭمۇ تىلنىڭ تەرەققىياتىغا ناھايىتى چوڭقۇر تەسىر كۆرسىتىدىغانلىقىنى ئۇنتۇپ قالماسلىقىمىز كېرەك. مەيلى ھازىرقى زامان فىرانسۇز تىلى بولسۇن ياكى ھازىرقى زامان ئىنگلىز تىلى بولسۇن، ئەگەر يېڭى كىلاسسىزملىق ئەدەبىيات بولمىغان بولسا، ئۇلارمۇ ھازىرقىدەك ھالەتكە كېلەلمىگەن بولاتتى. شۇنىڭغا ئوخشاشلا، ئەگەر مارتېن لۇتېر(M.Luther)، گىيوتى ۋە باشقا رومانتىزم يازغۇچىلىرىنىڭ تەسىرى بولمىغان بولسا، ھازىرقى زامان گېرمان تىلىمۇ بۈگۈنكىدەك ھالەتكە كېلەلمىگەن بولاتتى.

ئەدەبىيات بىلەن ئىلىم ساھەسى ۋە جەمئىيەتنىڭ ئۆزئارا بىۋاسىتە تەسىر كۆرسىتىش مۇناسىۋىتىنى بىر-بىرىدىن ئايرىۋېتىدىغان قاراشلارمۇ پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ. باتسون «18 ـ ئەسىردىكى شېئىرىيەت ئوچۇق ھەم ئېنىق، چۈنكى، ئۇ دەۋردىكى تىلمۇ شۇنداق بولغاچقا، شائىرلار راتسيونالىزمچى بولسۇن ياكى بولمىسۇن چوقۇم شۇ تەيىار تىلنى قوبۇل قىلىشى كېرەك ئىدى» دەپ كۆرسەتكەن. ئەمما بىلاك بىلەن سمارت بولسا ئىرراتسيونالىزمچە ۋە ئانتېئىنتېللېكتۇئالىزمچە قاراشقا ئىگە شائىرلارنىڭ شېئىر تىلىنى قانداق

قىلىپ 18 ـ ئەسىردىن ئىلگىرىكى ھالەتكە كەلتۈرەلەيدىغانلىقىنى ئىپادىلەپ بەردى.

بىز ئەدەبىياتقا خاس بىر ئىدىيە تارىخىنى ياكى بىر ئەدەبىيات تارىخىنى، رېتىم تارىخىنى ۋەياكى مەلۇم بىر باش تېما تارىخىنى يېزىپ چىقىشىمىز مۇمكىن. بۇلارنىڭ ھەممىسى ھەرخىل تىلدىكى ئەدەبىياتقا بېرىپ چېتىلىدۇ، بۇ ئاددىيغىنە ئەمەلىيەتتىن ئەدەبىياتنىڭ پۈتۈنلەي تىلغىلا تايانمايدىغانلىقىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. بىز بۇ يەردە شېئىر، ئېپىكىلىق ئەسەر ۋە تىياتىرنى چوقۇم ئىككى تۈرگە بۆلۈپ تەھلىل قىلىمىز. باتسون ئاساسلىقى شېئىرنى تەھلىل قىلغان. ئەگەر بىر شېئىرنىڭ تۈزۈلۈشى ئىنتايىن زىچ بولسا، ئۇنىڭ تىلدىكى ئاۋاز ۋە مەنىلەر بىلەن زىچ مۇناسىۋەت ھاسىل قىلغانلىقىنى بىز ھەقىقەتەن ئالدىراپ ئىنكار قىلالمايمىز.

بۇنىڭدىكى سەۋەب مەلۇم دەرىجىدىن ئېيتقاندا ناھايىتى ئېنىق. ۋەزىن تىلنىڭ ئاۋاز ئالاھىدىلىكىنى تەشكىللەيدۇ. ئۇ نەسرنىڭ رېتىمىنى قانۇنىيەتلىك ھالەتكە ئەكېلىپ، شۇ زامانىنىڭ رايىغا ماسلاشتۇرىدۇ. شۇنىڭ بىلەن، بوغۇملارنىڭ ئۇزۇن ـ قىسقىلىقى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت ئاددىيلىشىدۇ. سوزۇق تاۋۇشلارنىڭ قوشۇمچە تاۋۇشلىرىنى ۋە ئاۋاز تۇسىنى گەۋدىلەندۈرۈشكە قولايلىق بولسۇن ئۈچۈن، ئۇ رېتىمنىڭ سۈرئىتىنى ئاستىلىتىپ، سوزۇق تاۋۇشلارنى ئۇزارتىدۇ. ئۇ ئىنتوناتسىيەنى، ئېغىز تىلىنىڭ ئاھاڭ رېتىمىنى ئاددىيلاشتۇرىدۇ ھەم قانۇنىيەتكە ئىگە قىلىدۇ.[1] دېمەك، ۋەزىننىڭ مۇھىملىقى ئۇنىڭ ھەرپلەرنى ھەقىقىي مەۋجۇت مەنگە ئىگە قىلغانلىقىدا، ئۇلارنىڭ ئورنىنى كۆرسىتىپ بېرگەنلىكىدە ھەمدە كىشىلەرنى ئۇلاردىكى تاۋۇشقا دەسلەپتىلا دىققەت قىلدۇرالىغانلىقىدا. ياخشى يېزىلغان بىر پارچە شېئىردا ھەرپلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت ئالاھىدە كۈچەيتىلگەن بولىدۇ.

شېئىردا ئىپادىلەنگەن مەنە بىلەن شېئىر تېكىستى زىچ مۇناسى

ۋەتلىك بولىدۇ. بىر ھەرپ لۇغەتتە ئىزاھلانغان مەنگە ئىگە بولۇپلا قالماستىن، يەنە ئۆزى بىلەن مەنداش ۋە ئاھاڭداش سۆزلەرنىڭمۇ مەنىسىنى مەلۇم جەھەتتىن پۈرىتىپ تۇرىدۇ. لېكسىكا ئۆز ئالدىغا مەلۇم مەنگە ئىگە بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئاۋاز، تۇيغۇ ۋەياكى كۆچمە مەنە جەھەتتە ئۆزىگە باغلىنىشلىق بولغان باشقا لېكسىكىلىق مەنىلەرنىمۇ ئىپادىلەيدۇ، ھەتتا، مەنە جەھەتتە ئۆزىگە قارىمۇقارشى بولغان ياكى بىر ـ بىرىنى چەتكە قاقمىدىغان لېكسىكىلىق مەنىلەرنىمۇ بېشارەت بېرىدۇ.

شۇنىڭ ئۈچۈن، تىل تەتقىقاتى شېئىر تەتقىقاتىدا ئالاھىدە مۇھىم رول ئويناپدۇ. بىز بۇ يەردە دەۋاتقان تىل تەتقىقاتى ئەلۋەتتە تىلشۇناسلار ئادەتتە سەل قارىغان ياكى ئېتىبارسىز قارىغان تەرەپلەرنى كۆرسىتىدۇ. ھازىرقى زامان ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرى رېتىم ۋە فونېتىكا تارىخىدىكى ئاز كۆرۈلىدىغان بەزى تەلەپپۇز مەسىلىلىرىگىلا كۆڭۈل بۆلگەندىن باشقا، تارىخىي مورفولوگىيەنى، فونېتىكىنى، ھەتتا ئەمەلىي تىلشۇناسلىقنى ئانچە كۆپ قوللىنىپ كەتمەيدۇ، ئەمما ئۇلار تىلشۇناسلىقنىڭ ئالاھىدە بىر تارمىقىغا ئېھتىياجلىق، ئۇ بولسىمۇ لېكسىكشۇناسلىق، يەنى لېكسىكىنىڭ مەنىسىنى ۋە ئۇنىڭ ئۆزگىرىشىنى تەتقىق قىلىدىغان پەن. ئىنگلىزچە قەدىمىي شېئىرلارنى تەتقىق قىلغۇچىلار ناۋادا نىسبەتەن قەدىمىي بولغان لېكسىكىلىق مەنىلەرنى توغرا ئىگىلىمەكچى بولسا، «ئوكسفورت ئىنگلىز تىلى لۇغىتى» گە مۇراجىئەت قىلمىسا بولمايدۇ. ناۋادا، ئۇلار مىلتوننىڭ لاتىنچىلىشىپ كەتكەن سۆز ـ ئىبارىلىرىنى چۈشەنمەكچى بولسا، ئېتىمولوگىيە تەتقىقاتى ئۇلارغا خېلى زور ياردەم بېرەلەيدۇ.

ئەلۋەتتە، بۇ يەردىكى تىل تەتقىقاتىنىڭ مۇھىملىقى پەقەت مەلۇم بىر سۆز ياكى سۆز بىرىكمىسىنى چۈشىنىش بىلەنلا چەكلىنىپ قالمايدۇ. ئەدەبىيات تىلىنىڭ ھەرقايسى تەرەپلىرى بىلەن مۇناسىۋەتلىك

بولىدۇ. بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەر ئالدى بىلەن يۇرۇشلەشكەن بىر ئاۋاز سىستېمىسىدىن ئىبارەت، شۇڭا، ئۇنى ئالاھىدە بەلگىلەنگەن بىر خىل ئاۋاز سىستېمىسىنىڭ تاللىنىشى دېيىش كېرەك. تىلشۇناسلىق نۇقتىسىدىن ئويلىنىشنىڭ بۇ خىلدىكى مەسىلىلەرگە نىسبەتەن قانچىلىك مۇھىم ئىكەنلىكى بىزنىڭ ئالدىنقى بابلاردىكى ئالھاڭ، رېتىم ۋە تۇراقلار توغرىسىدىكى مۇلاھىزىلىرىمىزدە ئېنىق كۆرسىتىپ ئۆتۈلگەن. سېلىشتۇرما ۋەزىنشۇناسلىق ۋە ئاۋاز ئەندىزىسىنى توغرا تەھلىل قىلىشقا نىسبەتەن ئېيتقاندا، فونېما ئىلمى كەم بولسا بولمايدۇ.

ئەدەبىيات نۇقتىسىدىن قارىغاندا، بىر تىلدىكى تىل تاۋۇشىنى ئەلۋەتتە ئۇنىڭ مەنىسىدىن ئايرىۋېتىشكە بولمايدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، مەنە قۇرۇلمىسىمۇ ئۆز نۆۋىتىدە تىل تەھلىلىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرايدۇ. بىز بىر پارچە ياكى بىر يۇرۇش ئەدەبىي ئەسەرنىڭ گىرامماتىكىسىنى يېزىپ چىقماقچى بولساق، ئالدى بىلەن فونېتىكا بىلەن مورفولوگىيەنى، ئاندىن لېكسىكىنى (ئۆلچەملەشمىگەن سۆزلەرنى، دېيالېكتنى، قەدىمىي سۆزلەرنى ۋە يېڭى سۆزلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، ئەڭ ئاخىردا سىنتاكسىسنى سۆزلىسەك بولىدۇ (مەسىلەن، ئاغدۇرما جۈملە، قوشما جۈملە ۋە پاراللېل جۈملە دېگەندەكلەرنى).

ئەدەبىي تىلنى ئوخشاش بولمىغان ئىككى خىل نۇقتىدىن تەتقىق قىلىشقا بولىدۇ. ئەدەبىي ئەسەرلەرنىمۇ تىل تارىخىدىكى يازما خاتىرىلەر دەپ تونۇشقىمۇ بولىدۇ. مەسىلەن، «ھۇۋقۇش ۋە بۇلبۇل» ۋە «سېر گاۋائىن ۋە يېشىل تونلۇق چەۋەنداز» ئارقىلىق ئوتتۇرا ۋە قەدىمكى دەۋردىكى ئىنگلىزچە دېيالېكتلارنىڭ ئالاھىدىلىكىنى چۈشىنىدۇرۇشكە بولىدۇ. سىكېلتون، نەش (T.Nashe) ۋە بېن جونسۇن قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدە تىل تارىخىنى تەتقىق قىلغاندىمۇ تىل ماتېرىياللار بار. كىڭ (A.H.King) يازغان شۆبە

ھەمدە ئەدەبىياتى توغرىسىدىكى بىر كىتابتا بېن جونسۇننىڭ «ساترىك شائىر» ناملىق ئەسىرىدىن پايدىلىنىپ ئەينى چاغدىكى ئىجتىمائىي دېيالېكت ۋە سىنىپىي دېيالېكتلارنى ئىنچىكە تەھلىل قىلغان، فىرانز (W.Franz) ناھايىتى ئەستايىدىللىق بىلەن «شېكسپىر گىرامماتىكىسى» ناملىق بىر كىتابنى يېزىپ چىققان، سېنىيان (L.Sainean) لابورىي تىلىنى تەھلىل قىلىدىغان ئىككى تومۇق مەخسۇس ئەسەرنى يېزىپ چىققان.[5] لېكىن، بۇ تەتقىقاتلاردا، ئەدەبىي ئەسەرلەر پەقەت تىل توغرىسىدىكى ئىلمىي تەتقىقاتنىڭ ماتېرىيالىلا قىلىنغان. ھالبۇكى، تىل توغرىسىدىكى تەتقىقات ئەدەبىيات ئۈچۈن مۇلازىمەت قىلىشنى مەقسەت قىلغان چېغىدىلا، پەقەت تىلنىڭ ئېستېتىكىلىق ئۇنۇمىنى تەتقىق قىلغان چېغىدىلا، يېغىپ ئېيتقاندا، ئۇ پەقەت ئۇسلۇبشۇناسلىققا ئايلانغان چېغىدىلا (ھېچبولمىغاندا، شۇنىڭغا خاس بىر ئىچكى مەنىگە ئىگە بولغاندىلا) ئاندىن ئەدەبىيات تەتقىقاتى ھېسابلىنالايدۇ.[6]

ئەلۋەتتە، ئەگەر تىلشۇناسلىقتىن ئومۇمىيۈزلۈك ئاساسىي مەشىق بولمىسا، ئۇسلۇبشۇناسلىق تەتقىقاتىدا مۇۋەپپەقىيەت قازىنىش مۇمكىن ئەمەس، چۈنكى، ئۇسلۇبشۇناسلىقنىڭ يادرولۇق مەزمۇنلىرىنىڭ بىرى دەل ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ تىلى بىلەن شۇ دەۋردىكى تىلنىڭ ئادەتتىكى ئىشلىتىلىش ئۇسۇلىنى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇپ كۆرۈشتۇر. ئەگەر بىز بىر دەۋردىكى ئورتاق ئېغىز تىلىنى، ھەتتا، تۆۋەن قاتلامدىكى پۇقرالار ئىشلەتكەن كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىنى ھەمدە ئوخشاش بولمىغان ئىجتىمائىي قاتلاملارنىڭ تىلىنى چۈشەنمەسەك، ئۇسلۇبشۇناسلىق تەتقىقاتىدا تەسىراتىزم (ئېمپىرىسىئونىزم) نىڭ دائىرىسىدىن ھالقىپ ئۆتەلمىمىز تەسكە توختايدۇ. ئەپسۇسلىنارلىقى شۇكى، تاكى بۈگۈنگە قەدەر «بىز كۈندىلىك تىل بىلەن سەنئەت تىلى» (بولۇپمۇ، بۇرۇنقى زامانلاردىكى كۈندىلىك تىل بىلەن سەنئەت تىلىنىڭ) ئۆزگىرىشىدىكى چەك - چېگرانى ئېنىق كۆرۈپ يېتەلمە

دۇق» دېگەن گەپنى قىلالمايۋاتىمىز. بىز چوقۇم يىراق قەدىمىي دەۋردىكى ئوخشاش بولمىغان تىل قاتلاملىرىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاپ تەتقىق قىلىشىمىز لازىم. شۇنداق قىلغاندىلا، ئاندىن مەلۇم بىر ئەدەب ياكى مەلۇم بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ سۆز ياساش ۋە جۈملە تۈزۈش ئالاھىدىلىكىدىكى ئارقا كۆرۈنۈشنى ئىگىلىگىلى ھەم شۇ توغرۇلۇق ھۆكۈم چىقارغىلى بولىدۇ.

ئەمەلىيەت داۋامىدا، بىز پەقەت ھازىرقى زامان تىلىنىڭ ئىشلىتىلىش ئۇسۇلىدىن كېلىپ چىققان ئۆلچەمدىن تەبىئىي رەۋىشتىلا پايدىلىنىپ كېلىۋاتىمىز. لېكىن، بۇنداق ئۆلچەم ناھايىتى ئاسانلا خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويۇشى مۇمكىن. قەدىمكى شېئىرلارنى ئوقۇغان ۋاقتىمىزدا، بىز كاللىمىزغا ئورناپ كەتكەن ھازىرقى زامان تىلى توغرىسىدىكى چۈشەنچىلەرنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىشىمىز كېرەك. مەسىلەن، ئالفرد تېننىيسوننىڭ تۇۋەندىكى جۈملىلىرىنى چۈشەنمەكچى بولغاندا، بىز لېكسىكىدىكى ھازىرقى دەۋرگە خاس مەنىلەرنى ئۇنتۇپ كېتىشىمىز كېرەك:

And this is well
To have a dame in doors, who trims us up
And Keeps us tight.[7]
(ئاھ، نېمانداق ياخشى
ئۆيدە خوتۇن بولسا، بىزنى ياساندۇرۇۋېلىپ،
بىزنى باشقۇرىدىغان.)

لېكىن، بىز مۇشۇنداق تىپىك مىسالالاردىن سۆز مەنىلىرىنى تاللاش جەھەتتىن قايتىدىن تەكشۈرۈشنىڭ زۆرۈرلۈكىنى ئېتىراپ قىلساق، ئۇنداقتا، ھەرقانداق ئەھۋال ئاستىدا مۇشۇ خىل ئېھتىمالغا لىق بولىدۇ دەپ كاپالەت بېرەلەمدۇق؟ ئانگلو ـ ساكسون تىلىنى يا

كى ئوتتۇرا ئەسىر ئىنگلىز تىلىنى خالىغان چاغدا ئۆگىنەلەمدۇق ھەم ھازىرقى دەۋردە قوللىنىۋاتقان تىلنى ئۇنتۇپ كەتكۈدەك دەرىجىدە ئۆگىنەلەمدۇق؟ قەدىمكى گرېك تىلىنى تىلغا ئېلىش تېخىمۇ ھاجەتسىز. بىز شۇ دەرىجىگە يېتەلىگەن تەقدىردىمۇ، ئۆزىمىزدە مەلۇم بىر يازغۇچى بىلەن دەۋرداش كىشىلەرنىڭ تىل سەۋىيەسىنى ھازىرلىدۇق دەپ قارىغانلىقىمىز ئۇچۇنلا شۇ يازغۇچىنىڭ ئەڭ ياخشى تەنقىدچىسى بولالامدۇق؟ ئەجەبا، مارۋېل (A. Marvell) نىڭ تۆۋەندىكى شېئىرىدىكىگە ئوخشاش ساقلىنىپ قالغان سۆزلۈكلەردىكى ھازىرقى زامان لېكسىكىسىغا بولغان باغلىنىشنى لېكسىكىنى مەنە جەھەتتىن بېيىتىش دەپ چۈشەندۈرەلمەمدۇق ؟

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow[8]
(مېنىڭ كۆكتات مۇھەببىتىم ئىمپېرىيەلەردىنمۇ چوڭ ھەم ئاستا ئۆسىدۇ.)

تېيتېر (L. Teeter) بۇنىڭغا مۇنداق باھا بەرگەن:

مۇھەببەتكە سىمۋول قىلىنغان كاللەكبەسەلنىڭ ئەلئىپھرامىدىنمۇ ئۇزۇن بولغىنى ھەم ئۇنى تولۇق يېيىپ كېتەلگەنلىكىدىن ئىبارەت بۇ غەلىتە تەسەۋۋۇر بۇ شېئىرغا نىسبەتەن چوڭقۇر بەدىئىي تەھلىل يۈرگۈزۈلگەندىن كېيىن ھاسىل بولغان نەتىجىدۇر. لېكىن، بىز مارۋېلنىڭ كاللەسىدا ھەرگىزمۇ بۇنداق ئېنىق ئۇقۇمنىڭ بولمىغانلىقىنى جەزملەشتۈرەلەيمىز. 17 ـ ئەسىردە، (vegetable كۆكتات) دېگەن سۆز «ئۆسكەن، ئۆسۈش ئىقتىدارىغا ئىگە» دېگەندەك مەنىلەرنى بىلدۈرەتتى، شائىر بۇ سۆزنى ئىشلىتىش ئارقى

لىق مۇھەببەتنى جانلاندۇرۇش مەقسىتىگە يەتمەكچى بولغان بولۇشى مۇمكىن، لېكىن، ئۇنىڭ بۇ سۆز ئارقىلىق بىز ھازىر تەھلىل قىلىپ چىققان «كۆكتاتلىق» دېگەندەك مە - نىنى تەسەۋۋۇر قىلغانلىقى ئېھتىمالدىن تولىمۇ يىراق. [9]

تېيتىرنىڭ باھاسىغا ئاساسلانغاندا، بىزدە «تىلنىڭ ھازىرقى دەۋردىكى باغلانما مەنىسىنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋەتكەن توغرىمۇ - قاندىق؟ يەنە كېلىپ، ھېچبولمىغاندا ئاز بىر قىسىم ئالاھىدە مە - سىللارنى شۇنداق قىلىشقا بولامدۇ - يوق؟» دېگەن سوئال پەيدا بولە - دۇ. شۇنىڭ بىلەن، بىز يەنە لېكسىكىنىڭ مەنىسىنى تارىخىي جەھەت - تىن تەكشۈرۈشنىڭ مۇمكىنچىلىكى ۋە زۆرۈرلۈكى توغرىسىدىكى مەسىلىگە قايتىپ كېلىمىز.

بەزىلەر (مەسىلەن، بالليي [C.Bally]) ئۇسلۇبشۇناسلىقنى تىلشۇ - ناسلىقنىڭ بىر تارمىقى دەپ قارىغان،[10] لېكىن، ئۇسلۇبشۇناسلىق بىر مۇستەقىل پەن بولسۇن ياكى بولمىسۇن، ئۇنىڭ دائىرىسىدىمۇ مۇلاھىزە قىلىشقا تېگىشلىك نۇرغۇن مەسىلە بار. ئۇنىڭ ئىچىدىكى بەزى مەسىلىلەر قارىماققا (ياكى ئەملىيەتتە) پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ ئېغىز تىلى دائىرىسىگە تەۋەدەكلا كۆرۈنىدۇ. مۇشۇ كەڭ مەنىدىن چىقىش قىلغاندا، ئۇسلۇبشۇناسلىق مەلۇم بىر خىل ئالاھىدە ئىپادە - لەش ئىقتىدارىغا ئىگە بولغان بارلىق تىل ۋاستىسىنى تەتقىق قە - لىدۇ، شۇڭا، ئۇنىڭ تەتقىقات دائىرىسى ئەدەبىيات، ھەتتا ئىستىلىس - تىكىنىڭ تەتقىقات دائىرىسىدىنمۇ كەڭ بولىدۇ. تىلنى كۆچەيتىش ۋە روشەنلەشتۈرۈش ئىقتىدارىغا ئىگە قىلالايدىغان جىمىكى ۋاستىنىڭ ھەممىسىنى ــ بارلىق تىللاردىكى، ھەتتا ئەڭ دەسلەپكى ئىپتىدائىي تىللاردىكى ئىستىئارە، بارلىق ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر ۋە بار - لىق سىنتاكسىسلىق قۇرۇلما ئەندىزىلىرىنى ئۇسلۇب تەتقىقاتى دائىرىسىگە كىرگۈزۈۋېتىشكە بولىدۇ. ھەربىر تىلنى ئىپادىلەش كۈ -

چىنىڭ قىممەت نۇقتىسىدىن تۇرۇپ تەتقىق قىلىشقىمۇ ھەم بولىدۇ.

ئەنئەنىۋى ئۇسلۇبشۇناسلىقتا بۇ مەسىلىلەرگە ئادەتتە بىر خىل تاسادىپىي ۋە ئىختىيارىي يوسۇندا جاۋاب بېرىلىپ كەلدى. ئىستە - لىستىكىلىق ۋاستىلەر ئادەتتە كۈچەيتكۈچىلەر ۋە ئاجىزلاشتۇرغۇ - چىلار دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىلىدۇ. كۈچەيتكۈچى ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر تەكرارلاش ئۇسۇلى، جەملەش ئۇسۇلى، مۇبالىغىلەشتۇرۇش ئۇسۇلى ۋە يۇكسەكلەشتۇرۇش ئۇسۇلى قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئال - غان بولۇپ، «يۇكسەك» ئۇسلۇبلار بىلەن باغلىنىپ تۇرىدۇ. لانگىنۇس (Longinus) نىڭ «يۇكسەكلىك توغرىسىدا» دېگەن داڭلىق ئەسىرىدە بۇ توغرۇلۇق بايانلار بار. ئارنولد بىلەن ساينىت سىبۇرىي بولسا پسىخولوگىيەگە ئائىت مەسىلىلەرنى ئەدەبىي تەنقىد بىلەن بىرلەشتۇ - رۇۋەتكەن. ئۇلار ھومېر، شېكسپىر، مىلتون، دانتى قاتارلىقلار ئۇستىدە تەھلىل ئېلىپ بارغاندا «مول ئۇسلۇب» دېگەن بىر ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغان.[11]

ھالبۇكى، ئالاھىدە ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەرنىڭ ھەرقانداق ئەھۋال ئاستىدا چوقۇم ئالاھىدە ئۇنۇمى ياكى ئىپادىلەش قىممىتى بولىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ چىقىش ھەرگىزمۇ مۇمكىن ئەمەس. «ئىنجىل» ۋە «تارىخنامە» دە مىسالغا ئېلىنغان جۇملە قۇرۇلمىلىرى (ۋە...ۋە...ۋە) بىر خىل بىمالال، ئازادە بايان قىلىشتەك ئۇنۇمنى يارىتقان، رومانتىك شېئىرلاردا بولسا «ۋە» دېگەن بۇ باغلىغۇچىنى كەينى - كەينىدىن ئىشلىتىۋەرسە ئادەمنى بىراقلا ھاياجانلاندۇرۇۋې - تىدىغان ئەھۋال كېلىپ چىقىدۇ. مۇبالىغىلەشتۇرۇش ئۇسۇلى تىرا - گېدىيە خاراكتېرىدە ياكى قايغۇ خاراكتېرىدە بولۇشىمۇ مۇمكىن، يا - كى بولمىسا كۈلكىلىك ۋە كومېدىيە خاراكتېرىدىمۇ بولۇشىمۇ مۇم - كىن. ئۇنىڭدىن باشقا، بەزى ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر ياكى سىنتاكسىسلىق ئالاھىدىلىكلەر بەك كۆپ تەكرارلىنىپ كېتىپ، ئە - سەرنىڭ ھەممىلا يېرىدە ئىشلىتىلىۋېرىدىغان ئەھۋاللارمۇ مەۋجۇت

شۇڭا، ئۇلاردا ئىپادىلەش ئۇنۇمى يارىتىلماي قالىدۇ. كىشىلەر سې-
سىرونىڭ بىرنەچچە ۋاراقلىق ماقالىسىدە ۋاستىلىق جەزملەشتۈرۈش
ئۇسۇلى ۋە يوشۇرۇن چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنىڭ كۆپ قوللىنىلغانلى-
قىغا دىققەت قىلدى، يەنە جونسۇن باش مۇھەررلىكىدىكى «كىنايە-
چى» دېگەن ژۇرنالدا تەكشى سىنتاكسىسقا ياتىدىغان نۇرغۇن جۇملە-
نىڭ بارلىقىنىمۇ بايقىدى. يۇقىرىقى ئىككى خىل مىسالدا يېزىقنىڭ
مەنىسى دېگەندەك ئېتىبارغا ئېلىنمىغان، ئۇنى پەقەت يېزىق ئويۇنى
دېيىشكىلا بولىدۇ.[13]

ئەمما، بىز ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر بىلەن ئالاھىدە «ئىپا-
دىلەش كۈچى قىممىتى» ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا ماسلىشىدىغان مۇنا-
سىۋەت بولۇشى كېرەك دەپ قارايدىغان ئاتوم نەزەريەسى نۇقتىئىنە-
زىرىنى چۆرۈپ تاشلاش بىلەن بىر ۋاقىتتا، يەنە ئۇسلۇب ئالاھىدىلە-
كى بىلەن ئىپادىلەش ئۇنۇمى ئوتتۇرىسىدا ئالاھىدە مۇناسىۋەت شە-
كىللەندۈرۈشنىڭمۇ پەقەتلا مۇمكىن بولمايدىغان ئىش ئەمەسلىكىنى
چوقۇم تونۇپ يەتمىسەكمۇ بولمايدۇ. بۇنىڭ بىر ئۇسۇلى — مەلۇم
بىر خىل ئىستىلىستىكىلىق ۋاستە بىلەن باشقا بىر خىل ئىستە-
لىستىكىلىق ۋاستىنى يۈكسەكلىك، كومپىدىيەلىك، تىپىكلىك ۋە
سەبىيلىككە ئوخشاش — مەلۇم بىر خىل ھېسسىيات ئارىلاشقان
ئابزاسلاردا تەكرار ئوتتۇرىغا چىقىرىشتۇر. كىشىلەر بۇنى ۋېمساتقا
ئوخشاش «بىر خىللا ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىنىلا قايتىلاۋېرىش
ھەرگىزمۇ ئۇنى مەنىسىز نەرسىگە ئايلاندۇرۇپ قويمايدۇ»، «جۇملە
شەكلىنىڭ تەكرارلىنىشى خۇددى سۆز ئاخىرىنىڭ ئۆزگىرىشى ۋە
پېئىلنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئوخشاش ئىش بولۇپ، ئۇنىڭدا يەنىلا مەلۇم
بىر خىل ئىپادىلەش شەكلى مەۋجۇتتۇر[14]» دەپ چۈشەندۈرسە بولىدۇ.
كىشىلەر قەدىمكى نەزەريە بويىچە، ئۇسلۇبنى يۇقىرى دەرىجىلىك ۋە
تۆۋەن دەرىجىلىك، ئاسىياچە ۋە گىرېكچە ئۇسلۇب دېگەندەك تۈرلە-
گە ئايرىپ قويۇش بىلەنلا قانائەتلىنىپ قالماسلىقى كېرەك. ئۇلار بۇ-

نىڭدىنمۇ مۇرەككەپ بولغان تۈرلەرنى ئايرىپ چىقالايدۇ. سىنېيدىر
(W. Schneider) ئۆزىنىڭ «گېرمان تىلىنىڭ ئىپادىلەش شەكلىلە-
رى» ناملىق ئەسىرىدە (1931 ـ يىلى) مۇشۇ خىل ئۇسۇلنى سىناپ
كۆرگەن. لېكسىكا ۋە ئۇ ئىپادىلىمەكچى بولغان شەيئىلەر ئوتتۇرا-
سىدىكى مۇناسىۋەتكە ئاساسەن ئۇسلۇبنى ئۇقۇم خاراكتېرىدىكى،
ھېسسىيات خاراكتېرىدىكى، ئىخچام، ئۇزۇن ياكى يىغىنچاق ۋە كۆپ-
تۈرۈلگەن، ئېنىق، مۇجمەل، سالماق، كۆتۈرەڭگۇ، يۇقىرى دەرىجە-
لىك ۋە تۆۋەن دەرىجىلىك، ئاددىي ۋە زىننەتلەنگەن ئۇسلۇب دېگەندەك
تۈرلەرگە بۆلۈشكە بولىدۇ. سۆزلۈكلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتكە
ئاساسەن ئۇسلۇبنى يەنە ئىخچام، تارقاق، ئوبرازلىق، مۇزىكىلىق،
تەكشى، قوپال، سىدام ۋە رەڭلىك دېگەندەك تۈرلەرگە، لېكسىكىنىڭ
پۈتكۈل تىل سىستېمىسى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە ئاساسەن
ئۇسلۇبنى ئېغىزچە، يېزىقچە، كونا، خاسلاشتۇرۇلغان دېگەندەك تۈر-
لەرگە، سۆزلۈكنىڭ يازغۇچى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە ئاساسەن
ئۇسلۇبنى ئوبىيېكتىپ ۋە سۇبىيېكتىپ دېگەن تۈرلەرگە بۆلۈشكە بو-
لىدۇ.[15] بۇنداق تۈرلەرگە بۆلۈشنى ئەمەلىيەتتە بارلىق تىل سىستېمە-
لىرىدا قوللانغىلى بولىدۇ، لېكىن، بۇ خىل تۈرگە ئايرىشنىڭ زور
بىر قىسىم نەزەريەۋى ئاساسى ئەدەبىي ئەسەرلەردىن تاللاپ ئېلىنغان
ھەم ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئۇسلۇبنى تەھلىل قىلىشتا قوللىنىلى-
غان. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئۇسلۇبشۇناسلىق ئىستە-
لىستىكىلىق ۋاستىلەرنى تۈرگە ئايرىشنى ئاساس قىلغان كونا نە-
زەريە بىلەن ئېتى ئۇلۇغ، سۈپرىسى قۇرۇق زامانىۋى ئۇسلۇبلار
(مەسىلەن، گوت ياكى باروك ئۇسلۇبى) ئوتتۇرىسىدا مۆتىدىل بىر
يولنى تېپىۋالغان.

ئەپسۇسلىنارلىقى شۇكى، نۇرغۇن كىشىلەرنىڭ تەتقىقاتىدا نا-
مەنىدىكى نىشانلا چىقىش نۇقتىسى قىلىنغان، ئۇلار ئۇسلۇبشۇناس-
لىقنى «ئارىلىقتىكى» مەلۇم بىر خىل ئىزاھ خاراكتېرلىك ۋاسىتە دەپ

قارىغان، ئۇنى بىر خىل پەن قاتارىدا كۆرۈپ، ئۇنىڭ توغرىلىقىنى ۋە ئېنىقلىقىنى بەكرەك تەكىتلەپ تۇرۇۋالغان، ياكى مىللەتچىلىك نۇقتىسىدىن چىقىپ تۇرۇپ، مەلۇم بىر خىل تىلغا ھەددىدىن زىيادە چوڭ قۇنۇپ كەتكەن، ھەتتا، ۋېكسلىر (E. Wechssler)، فوسلېر ۋە دوكتور ۋېتچىبىئېن قاتارلىق مەشھۇر ئالىملارمۇ ھېچقانداق تەجرىبىدىن ئۆتمىگەن سۇبيېكتىپ پەرەزلەرگە مەپتۇن بولۇپ كېتىپ، مىللەت پسىخىكىسىدىكى نۇقتىئىنەزەرلەر بىلەن ئالدىراپ ـ تېنەپلا يەكۈن چىقىرىپ قويغان. بىز بۇ يەردە ھەرگىزمۇ ھەرخىل تىللار ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ۋە ئۇلارنىڭ ئىشلىتىلىش جەريانىدىكى باراۋەرسىزلىكىنى ئىنكار قىلماقچى ئەمەس. ئەگەر بىز ئەدەبىياتى تېخى تولۇق تەرەققىياتقا ئېرىشەلمىگەن بىر خىل تىلنى ياۋروپادىكى ھەرقانداق بىر ئۇلۇغ تىل بىلەن سېلىشتۇرساق، «بارلىق تىللار باراۋەر» دەيدىغان «مېتافىزىكىلىق» قاراشنىڭ تولىمۇ كۈلكىلىك بىر قاراش ئىكەنلىكىنى كۆرۈپ يېتەلەيمىز. ياۋروپادىكى ھەرخىل ئۇلۇغ تىللار جۈملە قۇرۇلما ئەندىزىسى، تۇراقلىق ئىبارىلەر ۋە باشقا نۇرغۇنلىغان تىل قائىدىلىرى جەھەتتە بىر ـ بىرىدىن خېلىلا پەرقلىنىدۇ، بۇ نۇقتىنى ھەرقانداق بىر تەرجىمان تونۇپ يېتەلەيدۇ. مەلۇم نۇقتىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئىنگلىز تىلى، فىرانسۇز تىلى ۋە گېرمان تىللىرىنىڭ ھەممىسىدە ئۆز ئالدىغا ئارتۇقچىلىق ۋە يېتەرسىزلىكلەر مەۋجۇت. ئەمما ئۇلاردىكى پەرقنى شەك ـ شۈبھىسىزكى، جەمئىيەت، تارىخ ۋە ئەدەبىياتنىڭ تەسىرى كەلتۈرۈپ چىقارغان، بۇ تەسىرلەرنى گەرچە بىر ـ بىرلەپ چۈشەندۈرگىلى بولسىمۇ، ئەمما تاكى بۈگۈنگە قەدەر يېتەرلىك دەرىجىدە چۈشەندۈرۈلۈپ باقمىدى، كۆپىنچە كىشىلەر بۇ پەرقلەرنى پەقەت مىللەت پسىخىكىسىدىكى پەرقتىن ئىبارەت تۇپ سەۋەبكىلا ئارتىپ قويدى. دېمەك، بۇنىڭدىن «سېلىشتۇرما ئۇسۇلىنىڭ ئاساسلىق» نىڭ يەنىلا ئۇزاق مەزگىللىك بىر ئىلىم ئىكەنلىكى كۆرۈنۈپلا تۇرىدۇ.

ئۇسلۇبشۇناسلىقنىڭ ساپ ئەدەبىيات ۋە ئېستېتىكىدىكى ئۇنۇمى ئۇنى بىر پارچە ياكى بىر يۈرۈش ئەدەبىي ئەسەرلەر بىلەنلا چەكلەپ قويۇۋاتىدۇ. شۇڭا، بۇ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە قارىتا ئېستېتىكىلىق ئۇنۇم ۋە مەنە جەھەتتىكى تەسۋىرلەشنى ھەسسىلەپ كۈچەيتىش لازىم. ئاشۇ ئېستېتىكىلىق قىزىقىشلار ئاساسلىق مۇھاكىمە تېمىسىغا ئايلانغان چاغدىلا، ئۇسلۇبشۇناسلىق ئاندىن ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ بىر قىسمىغا، يەنە كېلىپ، مۇھىم بىر قىسمىغا ئايلىنالايدۇ، چۈنكى، بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنىڭ سۈپىتىنى ئۇسلۇب ئىلمى ئارقىلىقلا بەلگىلىگىلى بولىدۇ. ئۇسلۇب جەھەتتىن تەھلىل يۈرگۈزۈشتە مۇنداق ئىككى خىل ئۇسۇل بار: بىرىنچى خىل ئۇسۇل، ئەسەرنىڭ تىلىنى سىستېمىلىق تەھلىل قىلىش، بىز بىر پارچە ئەسەرنىڭ ئېستېتىكىلىق نۇقتىسىنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ، ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكىنى «پۈتكۈل مەنە» سۈپىتىدە ئىزاھلىساق بولىدۇ، بۇنىڭدا ئۇسلۇب خۇددى بىر پارچە ياكى بىر يۈرۈش ئەسەردىكى خاسلىقىغا ئىگە تىل سىستېمىسىغا ئوخشاش رولنى ئۆتەيدۇ. ئىككىنچى خىل ئۇسۇل بۇنىڭ بىلەن زىددىيەتلىك ئەمەس، ئۇ بۇ سىستېمىنىڭ يەنە بىر سىستېمىدىن پەرقلىنىدىغان خاسلىقىنىڭ يىغىندىسىنى تەتقىق قىلىدۇ. بۇ يەردە سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلى قوللىنىلىدۇ. بىز ئالدى بىلەن تىلدىكى ئادەتتىكى ئىشلىتىلىش ئۇسۇلىغا زىت بولغان ياكى بۇرمىلانغان سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلىنى كۆزىتىمىز، ئاندىن، بۇ خىل بۇرمىلانغان ئۇسۇلنىڭ ئېستېتىكىلىق ئۇنۇمىنى ئەستايىدىللىق بىلەن تېپىپ چىقىمىز. ئىدىيە ئالماشتۇرۇشنى مەقسەت قىلغان كىشىلىك سۆھبەتلەردە سۆزنىڭ ئۇرانىغا ياكى سۆز تەرتىپىگە (ئىنگلىز تىلىدا سۆز تەرتىپى ئادەتتە ئىگىدىن خەۋەرگە قاراپ ماڭىدۇ) ۋە ياكى جۈملە قۇرۇلمىسىغا (كۆزىتىش ئۇسۇلى ۋە بىرىكتۈرۈش ئۇسۇلىغا) ئىنتايىن ئاز سانداكى كىشىلەرلا دىققەت قىلىدۇ. ئۇسلۇب تەھلىلىدىكى بىرىنچى قەدەم تىل تاۋۇشىنىڭ تەكرارلىنىشىنى، سۆز بەرتىپى

پىنىڭ قالايمىقان بولۇپ كېتىشىنى، ھەرخىل دەرىجىدىكى جۈملە قۇرۇلمىسىنى كۆزىتىپ، ئۇلاردا مۇقەررەر بار بولۇشقا تېگىشلىك ئېستېتىكىلىق ئىقتىدارنى، مەسىلەن، كۆچەيتىش ياكى ئېنىقلىما، ۋەياكى ئۇلارنىڭ ئەكسىچە ئېستېتىكا يول قويغان دائىرىدە يوشۇرۇن ئىپادىلەش ۋە غۇۋالاشتۇرۇش قاتارلىق ئىقتىدارلارنى ئىزدەپ تېپىش تۇر.

مەلۇم بىر ئەسەر ۋە يازغۇچىغا قارىتا مۇشۇنداق تەھلىل ئېلىپ بېرىش خېلىلا ئاسان. لىلىي (J.Lyly) نىڭ «ئوفئىيېس» ناملىق ئەسىرىدىكى ھايۋانات توغرىسىدىكى مەسەلدىن تاللاپ ئېلىنغان ئاۋاز ئەندىزىسى ۋە ئوخشىتىش ئۇسۇلىدا ئاساسەن ھېچقانداق خاتالىق يوق.[6] بېن جونسۇننىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، سىپېنسېر «تەل ئىشلەتمەي» يېزىقچىلىق قىلغان، ئۇ ئىشلەتكەن قەدىمىي تىل، يېڭى سۆزلەر ۋە دىيالېكتلارنى تەھلىل قىلىش تولىمۇ ئاسان[7]. مېلتون ئىنگلىز تىلى لېكسىكىسىنىڭ ئەسلىي شەكلىگە ئايلىنىپ قالغان لاتىنچە لېكسىكىنى ئىشلىتىپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئۆزىگە خاس ئالاھىدە جۈملە قۇرۇلمىسىنى قوللانغان. خوپكىنسن بولسا ئۆزىنىڭ ئۇسلۇبىدا ساكسون تىلى ۋە دىيالېكت سۆزلۈكى قوللىنىپ، لاتىن تىلى سۆزلۈكلىرىنى ئىشلىتىشتىن ساقلانغان، دېمەك، ئۇ ئارخا يانلاشتۇرۇش ھەرىكىتىنىڭ نەزەرىيە ۋە ئەمەلىيەت جەھەتتىكى تەسىرىگە، ئارىيانچە ئالاھىدە سۆز ياساش ئۇسۇلى ۋە سۆزلەرنى بىرىكتۈرۈش ئۇسۇلىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.[8] بىزنىڭ ئۆزىنى «ئۆزگىچە ئۇسلۇبقا ئىگە» دەپ ئاتىۋالغان كاللېر، مىرىدېس، پاتېر ياكى ھېنرى جېمىس قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ئۇسلۇبىنى، ھەتتا، سەنئەت ساھەسىدە ئانچە مۇھىم ئورۇن تۇتۇپ كەتمەيدىغان، لېكىن، ئۆزىگە خاس ئۇسلۇب ياراتقان يازغۇچىلارنىڭ ئۇسلۇبىنى تەھلىل قىلىشمۇ ھەرگىزمۇ تەسكە توختىمايدۇ.

بىراق، باشقا نۇرغۇن مەسىللاردا مەلۇم بىر يازغۇچىنىڭ ئۇسلۇ

بىنى پەرقلەندۈرۈش ئىنتايىن تەس، بولۇپمۇ ئادەتتىكى ئۇسلۇبنى قوللانغان يازغۇچىلارنى. مەسىلەن، ئىلزابېت دەۋرىدىكى دىراما-نۋىسلار ياكى 18 - ئەسىردىكى نەسرچىلەردە تەكرار كۆرۈلگەن خاس ئالاھىدىلىكنى پەرقلەندۈرۈش ئۈچۈن زېرەك، ئۆتكۈر ئاڭلاش سېزىمى ۋە كۆزىتىش ئىقتىدارى بولۇشى كېرەك. روبسۇن ئىلگىرى «بەزى سۆزلەر ۋە تۇراقلىق ئىبارىلەر» پەقەت پېئېل، گىرېئېن، مارلو ۋە گىئېد قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىلا ئۇچرايدۇ دەپ كۆر-سەتكەن.[9] بۇ قاراش ئادەمدە گۇمان قوزغىماي قالمايدۇ. مۇشۇ تۇردە-كى نۇرغۇن تەتقىقاتچىلار ئۇسلۇب تەھلىلىنى، مەزمۇن مۇناسىۋىتى-نى، مەنبە ھەمدە تەكرار پەيدا بولىدىغان بېشارەت دېگەندەك مەسىلە-لەرنى بىر - بىرىدىن قىلچە پەرقلەندۈرمەيلا بىر كاللەك نەرسىگە ئايلاندۇرۇۋالدى. ئەگەر شۇنداق بولىدىغان بولسا، ئۇسلۇبشۇناسلىق ئوخشاش بولمىغان مەقسەت ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان قورالغا — ئەسەرنىڭ ئاپتورىغا ھۆكۈم قىلىشنىڭ، ئەسەرنىڭ چىن ياكى ساخ-تىلىقىنى پەرقلەندۈرۈشنىڭ ھەمدە ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەييارلىق قىلىشنىڭ ئاساسىغىلا ئايلىنىپ قالىدۇ، خالاس.

ئاساسىي ئېقىم بولۇۋاتقان ئۇسلۇبنىڭ مەۋجۇت بولۇشى سەۋەب-لىدىن مەلۇم بىر داڭلىق يازغۇچى كەلتۈرۈپ چىقارغان دوراش ھادە-سىسى ۋە شۇ دەۋردىكى تەسىر دائىرىسى ئۇسلۇبشۇناسلىقتا بەزى قە-يسىن بولغان ئەمەلىي مەسىلىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. ئىلگىرى ئەدەبىياتنى تۇرگە ئايرىش توغرىسىدىكى بەزى قاراشلار ئۇسلۇبشۇ-ناسلىق ئەنئەنىسىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن. مەسىلەن، چا-ۋېتسىرنىڭ «كانتېبورى ھېكايىلىرى» ناملىق ئەسىرىدىكى ھەربىر ھېكايىنىڭ ئۇسلۇبىدا ناھايىتى زور پەرق بار. چوك دائىرىدىن ئېيت-قاندا، ئۇنىڭ ئوخشاشمىغان دەۋردىكى ئوخشاشمىغان تۇردىكى ئەسەر-لىرىدىمۇ ئۇسلۇب جەھەتتە پەرق چوك. 18 - ئەسىرگە كەلگەندە پىندا قەسىدىلىرى، ھەجۋىي ئەسەرلەر ۋە قوشاق قاتارلىقلار ئۆز ئال-

دىغا ئوخشاش بولمىغان لېكسىكا ۋە ئۇسلۇبقا ئىگە بولغان. «شېئىر - دىكى دۇردانە سۆزلەر» پەقەت بەزى ئالاھىدە ئەدەبىي ئەسەرلەردىلا ئىشلىتىلگەن، كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى بولسا پەقەت تۆۋەن دەرىجە - دىكى ئەدەبىي ئەسەرلەردىلا قوللىنىلغان. ۋوردسۋورس گەرچە شې - ئىرلاردىكى تاللانغان سۆز - ئىبارىلەرنى كۈچەپ سۆككەن بولسىمۇ، ئەمما ئۆزى مەدھىيە شېئىرلىرىنى ۋە «تىنتون ئىبادەتخانىسى» غا ئوخشاش تەپەككۇر شېئىرلىرىنى، مىلتون ئۇسلۇبىدىكى سونېتلار ياكى «لىرىك قوشاقلار» غا ئوخشاش ھەرخىل تۇردىكى ئەدەبىي ئە - سەرلەرنى يازغان چېغىدا پۈتۈنلەي ئوخشاش بولمىغان ئۇسلۇبنى قوللانغان. ناۋادا بىز مۇشۇ ئوخشىماسلىقلارغا سەل قارىساق، ئۇ ھالدا بىزنىڭ ئۇزاق مەزگىللىك ئۆزگىرىش جەريانىنى بېشىدىن ئۆتكۈزگەن تەرەققىيات مۇساپىسى ۋە ھەرخىل ئەدەبىي تۇردىكى يا - غۇچىلارنى مەيدانغا كەلتۈرگەن ئەدەبىي ئۇسلۇبلار توغرىسىدىكى تەھلىلىمىز نەتىجىسىز بولۇپ قالىدۇ. بىز گىيوتېنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى (يەنى، كىلاسسىزىم دەۋرىدىكى) ئەسەبىيلەرچە يېزىقچە - لىق ئۇسلۇبى بىلەن كېيىنكى مەزگىلدىكى «يېقىنلىشىش كۇچى» دە ئىپادىلىگەن گۈزەل ھەم رومانتىك ئۇسلۇبى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى تولدۇرۇشقا ئامالسىز قالغانىكەنمىز، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئۇسلۇبىنى ئەڭ ياخشىسى بىراقلا ئومۇملاشتۇرۇپ «گىيوتى ئۇسلۇبى» دەپلا ئاتىغىنى - مىز تۈزۈك.

ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكىدىكى خاسلىقلارنى ھەمدە ئەتراپتىكى باشقا تىل سىستېمىلىرىدىكى ئوخشىمىغان ئالاھىدىلىكلەرنى يىغىنچاقلاپ تەتقىق قىلىدىغان بۇنداق ئۇسۇلنىڭ ھەقىقەتەن خەتىرى بار. بۇ - نىڭدا، بىزنىڭ توپلىغانلىرىمىز بەلكىم بىر - بىرىگە يېقىنمۇ كەل - مەيدىغان بىر تۈركۈم مىسالار، كۆرۈنەرلىك خاسلىققا ئىگە ئۆرنەك - لەر بولۇپ قېلىشى، سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ بىر پۈتۈن گەۋدە ئىكەن - لىكى ئۇنتۇلۇپ قېلىشى مۇمكىن. شۇڭا، تىل پىرىنسىپىغا ئاساسەن

ئۇسلۇب توغرىسىدا ئومۇمىيۈزلۈك، سىستېمىلىق ھالدا تەھلىل يۈر - گۈزۈش بىرقەدەر ياخشى ئۇسۇلدۇر. رۇسىيەدە ۋىنوگرادوف پۈشكىن ۋە تولستوينىڭ داڭلىق ئەسەرلىرىنى تەتقىق قىلىپ بىرنەچچە پارچە ئەسەر يازغان؛ پولشا ۋە چېخىتا سېمانتىكا ئۇسلۇبشۇناسلىق تەتقىقاتى نۇرغۇن ئەمەلىيەتچىل كىشىلەرنى ئۆزىگە جەلپ قىلغان؛ ئىسپانىيە - دە بولسا، داماسو ئالونسو (D. Alonso) گونگورانىڭ شېئىرلىرىنى سىستېمىلىق ھالدا تەھلىل قىلىشقا باشلىدى؛ ئامادو ئالانسو بولسا نېرۇدا (P. Neruda) نىڭ شېئىر ئۇسلۇبىنى ناھايىتى ئۆتكۈرلىك بە - لەن تەھلىل قىلدى.[9] بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ خەتەرلىك يېرى شۇكى، تەھلىل قىلغۇچى «ئىلمىي» بولغان بىر مۇكەممەل غايىنىلا قوغلە - شىپ، بەدئىي ئۇنۇم ۋە ئۇنىڭ مۇھىملىق دەرىجىسىنىڭ ئاددىي ھال - دىلا بىر خىل تىل ۋاستىسىنىڭ ئىشلىتىلىش نىسبىتىگە باراۋەر بولۇپ قالمايدىغانلىقىدىن ئىبارەت بۇ تۇپ مىزاننى ئۇنتۇپ قالىدۇ. شۇڭا، مايلىس (J. Miles) خېنىم ئۆزى ئىستاتىستىكا قىلىپ ئې - رىشكەن سانلىق مەلۇماتلار ئارقىلىق خوپكىنس ئەسەرلىرىدە ئىش - لىتىلگەن رافائېل دەۋرىدىن بۇرۇنقى سۆز تەركىبلىرىنى ئالاھىدە گەۋدىلەندۈرۈپ تۇيۇق يولغا كىرىپ قالغان.[10]

ئۇسلۇب تەھلىلى پۈتكۈل ئەدەبىي ئەسەرلەردە ئومۇمىيۈزلۈك مەۋ - جۇت بولۇدىغان بىرلىككە كەلگەن پىرىنسىپ ۋە مەلۇم بىر خىل ئېستېتىكىلىق نىشانىنى ئوتتۇرىغا چىقىرالىسا، بۇنىڭ ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا ئىنتايىن زور ياردىمى بولغان بولاتتى. مەسىلەن، بىز ئە - گەر 18 - ئەسىردىكى شائىر تومسوننى مىسالغا ئالساق، ئۇنىڭ ئۇس - لۇبىدىكى ئالاھىدىلىكلەرنىڭ ئۆزئارا قانداق باغلاشقانلىقىنى چوقۇم چۈشەندۈرەلەيمىز. ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى مىلتونچە قاپىيەسىز شە - كىل بەزى سۆزلەرنى تاللاش ۋە بەزى سۆزلەرنى چىقىرىپ تاشلاشنى تەلەپ قىلىدۇ. سۆزلۈكلەرنىڭ ئىشلىتىلىشى بولسا بەزى ئەگرى چۈ - شەندۈرۈش ئۇسۇللىرىنى قوللىنىشنى تەلەپ قىلىدۇ، ئەگرى چۈ -

شەندۇرۇش ئۇسۇلى سۆزلۈك بىلەن ئۇ تەسۋىرلەۋاتقان ئوبيېكت ئوت. تۇرىسىدا بىر خىل سوزۇلۇش كۇچىنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىدىن دە. رەك بېرىدۇ. بىر شەيئىنىڭ نامى ئۇنىڭ نېمىلىكىنى چۈشەندۇرۇپ بېرەلمىسىمۇ، لېكىن، ئاشۇ شەيئىدىكى نۇرغۇن ئالاھىدىلىكنى كۆرسىتىپ بېرەلەيدۇ. شەيئىلەرنىڭ ئالاھىدىلىكىگە بولغان بۇ خىل تەكىتلىمە مەنىلەر بىر خىل تەسۋىرچانلىقتىن بېشارەت بېرىدۇ. 18 ـ ئەسىردىكى شېئىرىيەت ئىجادىيىتىدە مودا بولغان شەيئىلەرنىڭ ئالا. ھىدىلىكى توغرىسىدىكى بۇ خىل تەسۋىر بىر خىل ئالاھىدە پەلسەپە. نى، يەنى، سىزما لايىھەنى مەنبە قىلغان بىر خىل قاراشنى ئۆزىگە سىڭدۈرگەن. تىلىتسىن (G.Tillotson) ئۆزىنىڭ ئالېكساندىر پوپ ۋە 18 ـ ئەسىر شېئىرىيىتىدىكى دۇردانە سۆز ـ ئىبارىلەر توغرىسى. دىكى تەتقىقات ماقالىسىدە مۇشۇ خىلدىكى ئۆتكۈر كۆزىتىش ئارقى. لىق ئېرىشىلگەن نۇرغۇن مىسالنى كۆرسەتكەن. مەسىلەن، ئۇ شېئى. رىيەت لېكسىكىسىغا يوشۇرۇنغان ئالاھىدە ئىدىيەۋى ئاڭغا مۇناسى. ۋەتلىك بىر ئاتالغۇلار توپلىمىنى تۈزۈپ چىققان ھەم ئۇ توپلامنى «ئىلاھىيەت ـــ فىزىكا ئاتالغۇلىرى» توپلىمى دەپ ئاتىغان. لېكىن، ئۇ بۇ ئەستايىدىللىق بىلەن توپلانغان ئىستاتىستىكىلارنى ئۇسلۇب توغرىسىدىكى ئومومىي تەھلىلنىڭ ئىچىگە كىرگۈزمىگەن.[9] ئىشنى رىتمىدىن باشلاپ تەدرىجىي ھالدا مەزمۇنغا ئائىت مەسىلىلەرنى، ھەتتا پەلسەپىۋى پەسىلىلەرنى تەتقىق قىلىدىغان بۇ جەريانىنى ھەر گىزمۇ «لوگىكىلىق تەرتىپ ياكى يىلنامىلەرگە خاس تەرتىپنى يۇقا. رىدا بايان قىلىپ ئۆتۈلگەن ھەرقانداق بىر جەريانغا زورلاپ تېڭىپ قويۇش» دەپ چۈشىنىپ قالساق بولمايدۇ. كۆڭۈلدىكىدەك ئۇسۇل شۇكى، بىز چوقۇم ھەرقانداق بىر بەلگىلەنگەن نۇقتىدىن چىقالىشى. مىز ھەم شۇنىڭغا ئوخشاش نەتىجىگە ئېرىشەلىشىمىز كېرەك.

يۇقىرىقى بايانلار ئۇسلۇب تەھلىلىنىڭ ئەسەر مەزمۇنى توغرىسى. دىكى تەتقىقاتنى قانداق قىلىپ ئاسانلا يېتەكلەپ كېتەلەيدىغانلىقىنى

چۈشەندۇرۇپ بېرىدۇ. ئۇزۇندىن بۇيان، ئوبزورچىلار بىۋاستە سەز. گۈسى ۋە سىستېمىلاشمىغان ئۇسۇللار ئارقىلىق ئۇسلۇب تەھلىلىنى يازغۇچىنىڭ ئۆزىنىڭ پەلسەپىۋى قارىشىنى ئىپادىلەيدىغان ئۇسۇلى دەپ كەلگەن. گۇندالىف (F.Gundolf) ئۆزىنىڭ «گىيوتى» ناملىق كىتابىدا شائىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدىكى ئەسەرلىرىنىڭ تىلىنى سەزگۈرلۈك بىلەن تەھلىل قىلىپ، ئۇنىڭ ھەربىرىتچان ئېغىز تىلى. نىڭ ھەربىرىتچان بىر خىل تەبىئەت قارىشىغا ئۆزگەرگەنلىكىنى قانداق ئەكس ئەتتۈرگەنلىكىنى چۈشەندۇرۇپ بەرگەن.[8] نورې بولسا ئۇسلۇبنىڭ خاسلىقىنى دىلتېي ئوتتۇرىغا قويغان پەلسەپىنىڭ ئۇچ خىل تۈرى بىلەن بىرلەشتۈرۈشكە بولىدىغانلىقىنى ئىپادىلەشكە ئۇ. رۇنغان.[9]

گېرمانىيە ئالىملىرى «تېما ۋە يېزىق» دەپ ئاتالىدىغان تېخىمۇ سىستېمىلىق بىر خىل ئۇسلۇب تەھلىل قىلىش ئۇسۇلىنى تۈزۈپ چىقتى، بۇ ئۇسۇلنىڭ ئاساسى «تىل ئالاھىدىلىكى بىلەن مەزمۇن تەركىبى ئوتتۇرىسىدا بىر خىل پاراللېل مۇناسىۋەت مەۋجۇت» دەپ قىياس قىلىشتۇر. سىپېنسېر دەسلەپتە مۇشۇ خىل ئۇسۇلنى قوللا. نىپ، باربۇس (H.Barbusse) نىڭ ئەسىرىدە تەكرار كۆرۈلگەن «قان ۋە جاراھەت» تۇرىدىكى تېمىلارنى تەتقىق قىلغان. كورنېر (Korner. J) بولسا شنىتزلېر (A.Schnitzler) نىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئانا تېمە. نى ئومۇمىيۈزلۈك تەتقىق قىلغان.[10] كېيىن، سىپېنسېر يەنە تەكرار ئىشلەتكەن ئۇسلۇب بىلەن يازغۇچىنىڭ پەلسەپىۋى قارىشى ئوتتۇرا. سىدىكى مۇناسىۋەتنى باغلاشتۇرۇشنى، مەسىلەن، پەگۇي (C.Peguy) تەكرار ئىشلەتكەن ئۇسلۇبنى ئۇنىڭ بوگسېنزمچە ئىدىيەسى بىلەن باغلاشتۇرۇشنى، يۇلېس رومانس (Jules Romains) نىڭ ئۇسلۇبنى ئۇنىڭ «بىرلىك نەزەرىيەسى»[11] (unanimism) بىلەن بىرلەشتۈرۈشنى سىناپ كۆرگەن. مورگىنىستېرن (C.Morgenstern) نىڭ شېئىر.

لىرى ئىنتايىن تەمسىز بولۇپ، مەجبۇرىي يېزىلىش دەرىجىسى كار-
رول (L.Carroll) نىڭ ئەسەرلىرىدىكىدىن قېلىشمايدۇ. ئۇنىڭ يېزىق
رىژايىتى توغرىسىدىكى چۈشەندۈرۈشلىرىدىن ئۇنىڭ مائۇز-
نېر (F.Mauthner) نىڭ نومىنالىزم تېپىدىكى «تىل ھۆكۈمى» دېگەن
ئەسىرىنى ئوقۇغانلىقىنى ھەمدە شۇنىڭدىن «تىل پەقەتلا چۈشىنىڭ-
سىز بىر قاراڭغۇ دۇنيانى تېخىمۇ قاراڭغۇلاشتۇرۇۋېتىدۇ» دېگەن يە-
كۈننى چىقارغانلىقىنى بىلىۋالغىلى بولىدۇ.[26]

سىپېنسېرنىڭ بەزى ماقالىلىرىدىكى قاراشلار ئەملىيەتتىن
بەكلا يىراقلاپ كەتكەن. ئۇ يازغۇچىنىڭ ئۇسلۇبىدىن شۇ يازغۇچىنىڭ
پىسخىكىلىق ئالاھىدىلىكىگە ھۆكۈم چىقىرىپ تۇرۇۋالغان. ئۇ پې-
رۇستىنىڭ ئۇسلۇبىنى دەل ئاشۇنداق تەھلىل قىلىشقا بولىدۇ دەپ
قارىغان. فىلىپ (C.L.phillipe) نىڭ ئەسەرلىرىدە «چۈنكى» دېگەن
سۆز ئارقىلىق باغلىغان جۈملە قۇرۇلمىلىرى كۆپ ئۇچرايدۇ، سې-
پېنسېر ئۇنى بىر خىل «ساختا ئوبىيېكتىپ مۇددىئا» دەپ ئاتىغان
ھەمدە ئۇ غەمكىنلىككە ۋە مەلۇم بىر خىل تەقدىرچىلىك پىسخىكە-
سىغا ئىشىنىش تەشەببۇسىنى ئۆزىگە سىڭدۈرگەن دەپ قارىغان.
رابىلەينىڭ ئەسەرلىرىنى تەتقىق قىلغاندا سىپېنسېر ئۇنىڭ خەت
قۇرۇلمىسىنى تەھلىل قىلىپ، ئۇ دائىم ئىشلىتىدىغان ھەم كىشە-
لەرگە تونۇشلۇق بولغان سۆز يىلتىزى (Sorbonne دېگەنگە ئوخ-
شاشلار سۆزلەر) نى ئون نەچچە غەلىتە كەينى قوشۇلغۇچى بىلەن
بىرلەشتۈرۈپ، كىشىنى بىئارام قىلىدىغان نۇرغۇن غەلىتە ئىسىمنى
(مەسىلەن، Sorbonnagre + sorbonne + onagre، «قۇلان» دېگەن مەنە-
دە) نى ئىجاد قىلىش ئارقىلىق «رابىلەينىڭ ئەسەرلىرىدە چىنلىق ۋە
ساختىلىق، كومېدىيە ۋە ۋەھىمە، ئۇتوپىيە بىلەن ناتۇرالىزم ئوتتۇرا-
سىدىكى بىر خىل كېرىلىش كۈچى مەۋجۇت» دەپ چۈشەندۈرگەن؛ [27]
سىپېنسېرنىڭ ئاساسلىق پەرىزى تۆۋەندىكىدەك بولغان:

نورمال مەنىۋى تۇرمۇشقا زىت ھالدا پەيدا بولغان
ھېسسىي ھاياجاننى چوقۇم نورمال ئادەتكە زىت بولغان تىل
ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك[28].

سىپېنسېر كېيىن پىسخىكىلىق ئۇسلۇبشۇناسلىقنىڭ پەقەت
شەخسىي تالانتىغا ۋە شەخسىي يېزىقچىلىق ئۇسۇلىغا تايىنىپ تەپەك-
كۇر قىلىدىغان يازغۇچىلارغا، يەنى، 18 ـ ئەسىر ۋە ئۇنىڭدىن كې-
يىنكى يازغۇچىلارغىلا ماس كېلىدىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان؛ 18 ـ
ئەسىردىن ئىلگىرىكى يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى (ھەتتا دانتېمۇ) ئوبې-
يېكتىپ ئۇسۇل ئارقىلىق ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنى ئىپادىلەشكە ئۇ-
رۇنغان. شۇڭا، «پىسخىكا ئۇسلۇبشۇناسلىقى» نۇقتىئىنەزىرى ئارقە-
لىق دەسلەپكى مەزگىلدىكى يازغۇچىلار (مونتايگىنلا بۇنىڭ سىرتىدا)
ئۇستىدىن تەھلىل ئېلىپ بېرىش توغرا ئەمەس، بۇ رېئاللىق مېنىڭ
كاللامدا باشقا بىر خىل قاراشنى كۆچەيتتى، بۇ قاراش مېنىڭ دەس-
لەپكى ئەسەرلىرىمدىلا تىلغا ئېلىنىشقا باشلىغان، ئۇ بولسىمۇ بىر
خىل قۇرۇلمىچىلىق ئۇسۇلىنى ئۇلارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى تۇغ-
رىسىدىكى تەھلىلده ئىشلىتىش. بۇ خىل ئۇسۇل ئارقىلىق يازغۇ-
چىلارنىڭ خاسلىقىدىن پايدىلانماي تۇرۇپمۇ ئۇلارنىڭ ئۇسلۇب جە-
ھەتتىكى بىردەكلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بەرگىلى بولىدۇ.[29] دېمىسىمۇ،
پىسخىكا ئۇسلۇبشۇناسلىقىدىكى پەرەزلەر مەيلى قانداق توغرا بولۇپ
كېتىشىدىن قەتئىينەزەر چوقۇم ئىككى جەھەتتىن كېلىدىغان قار-
شىلىققا ئۇچرىمای قالمايدۇ. ئۇ ئوتتۇرىغا قويغان نۇرغۇن مۇناسىۋەت-
لەر ھەقىقىي تىل ماتېرىياللىرىدىن ئېرىشىلگەن خۇلاسە ئۇستىگە
قۇرۇلغان بولماستىن، بەلكى ئالدى بىلەن پىسخىكا ۋە ئىدىيەنى تەھ-
لىل قىلىشنى چىقىش نۇقتىسى قىلىپ، ئاندىن تىلدىن دەلىل ئىز-
دەش ئارقىلىق ئۇنى ئىسپاتلاشنى مەقسەت قىلغان. ئەگەر تىلدىكى
ئىسپاتلار مەجبۇرلاپ تېڭىلمىغان بولسا ياكى ئاساسسىز بولمىغان

بولسا، ئۇنىڭ چىنلىقىدىن گۇمان قىلىشنىڭ ھاجىتى يوق ئىدى. بۇ تۈردىكى ئەسەرلەردە «ھەقىقىي ياكى ئۇلۇغ سەنئەت مۇقەررەر ھالدا شۇ ئاپتورنىڭ تەجرىبىسىنى ئاساس قىلىدۇ» دەپ پەرەز قىلىنىدۇ. ئەمما «تەجرىبە» دېگەن بۇ ئاتالغۇ تەزكىرە ۋە سەپسەتىدىكى بىر - بىرىدىن سەللا پەرقلىنىدىغان بىر خىل ئۇقۇمدىن ئىبارەت، خالاس. يەنىمۇ ئىچكىرىلەپ ئېيتقاندا، مەلۇم بىر خىل ئۇسلۇب بىلەن مەلۇم بىر خىل پىسخىكىلىق ھالەت ئوتتۇرىسىدا مۇقەررەر باغلىنىش مەۋجۇت دەيدىغان پەرەز خاتا بولۇشى مۇمكىن. ئالايلۇق، بارلوكنىڭ ئۇسلۇبىنى تەھلىل قىلغاندا، گېرمانىيەلىك نۇرغۇن ئالىملار «زىچ، مۇجمەل ھەم بۇرمىلانغان تىل يازغۇچىنىڭ قالايمىقانلاشقان، چېچىلغان ئازابلىق روھى بىلەن نىسبەتەن بىردەك بولۇشى مۇمكىن» دەپ پەرەز قىلغان.[9] ھالبۇكى، مۇجمەل ھەم بۇرمىلانغان ئۇسلۇب شەكىل شۇبھىسىزكى ئۇستا ھۇنەرۋەن ۋە تېخنىكلارنى يېتىشتۇرۇپ چىقالايدۇ. كۆرۈنۈپ تۇرۇپتۇكى، پىسخىكا بىلەن يېزىق ئوتتۇرىسىدىكى پۈتكۈل مۇناسىۋەت بىزنىڭ ئويلىغىنىمىزدەكىدىنمۇ چېچىلاڭغۇ ۋە قالايمىقان.

شۇڭا، بىز گېرمانىيەلىكلەر ئوتتۇرىغا قويغان «پىسخىكا ئۇسلۇبشۇناسلىقى» دېگەن مۇنازىرە تېمىسىغا ئىنتايىن ئېھتىيات بىلەن مۇئامىلە قىلىشىمىز لازىم. ئۇ قارىماققىلا باشقىچە ياساندۇرۇلغان ئىرسىيەت پىسخولوگىيەسىدەكلا كۆرۈنىدۇ. ئادەتتىكى كىشىلەر كىروسېنىڭ ئېستېتىكىسىنى ئۇنىڭ ئۇلگىسى دەپ قارايدۇ، ئەمەلىيەتە ئۇنىڭ ئېستېتىكىسى بىلەن كىروسېنىڭ ئېستېتىكىسى بىر - بىرىدىن خېلىلا پەرقلىنىدۇ. كىروسېنىڭ سىستېمىسى پۈتۈنلەي بىر مەنبەچىلىك نەزەرىيەسىدىن ئىبارەت بولۇپ، پىسخىكىلىق ھالەت بىلەن تىل ئارقىلىق ئىپادىلەش ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى ھەرگىزمۇ ئېنىق ئايرىيالمايدۇ. كىروسې بارلىق ئۇسلۇبشۇناسلىق بىلەن ئىستىلىستىكىنى تۇرگە ئايرىۋېتىشنىڭ ئۇنۇمىنى باشتىن - ئاخىر

ئىنكار قىلدى، يەنى، ئۇسلۇب بىلەن شەكىل، شەكىل بىلەن مەزمۇن، ئەسەر بىلەن روھ، ئىپادىلەش بىلەن بىۋاستە سېزىم ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئىنكار قىلدى. كىروسېنىڭ سىستېمىسىدا، بىر قاتار بىرىكىش نەزەرىيە جەھەتتىكى پالەچلىكنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. ئۇ ئالدى بىلەن شېئىرىيەت ئىجادىيىتىنى ھەقىقىي تۇرە تەھلىل قىلغان، ئەمما، ئۇنىڭ نۇقتىئىنەزىرى ئەمەلىيەتتىن چەتنەپ كېتىپ، ئۇنىڭدىكى ئىچكى ئامىللارنى پەرقلەندۇرەلمەيدىغان ئەھۋال- غا چۈشۈپ قالغان. ھازىر قارىساق، مۇنداق بىر نۇقتا ناھايىتى ئېنىقكى، تاكى ئاخىرقى بىرلىككىچە ئىجادىيەت جەريانى بىلەن ئەسەر، مەزمۇن بىلەن شەكىل، ئىپادىلەش بىلەن ئۇسلۇب مۇقەررەر ھالدا ۋاقتىنچە ئايرىلىپ تۇرىدۇ ھەم مۇقىم بولمايدۇ. مۇشۇنداق چۈشەنگەندىلا، ئاندىن ئەدەبىي ئوبزورچىلىق جەريانىدىكى تەرجىمە ۋە مۇڭا- پىق باھانى ھاسىل قىلغىلى بولىدۇ.

ئەگەر بىز مەلۇم بىر ئەسەر ياكى يازغۇچىنىڭ ئۇسلۇبىنى تەسۋىرلەپ بېرەلىسەك، ئۇ چاغدا بىر يۈرۈش ئەسەر ۋە بىر ئەدەبىيات تۈرىنىڭ ئۇسلۇبىنى، گوت ئۇسلۇبىدىكى ئېپىكىلىق ئەسەرلەرنى، ئىلزابىت دەۋرىدىكى سەھنە ئەسەرلىرىنى، مېتافىزىكىلىق شېئىرلارنىمۇ شەك - شۇبھىسىز تەسۋىرلەپ بېرەلەيمىز، 17 - ئەسىر ئەسرلىرىدىكى باروكچە ئۇسلۇبتا يېزىلغان ئەسەرلەرنىڭ ئۇسلۇب تۈرلىرىنىمۇ تەھلىل قىلالايمىز.[10] ھەتتا تېخىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا مەلۇم بىر دەۋر ياكى مەلۇم بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ ئۇسلۇبىنى يەكۈنچاقلىيالمىسىمىزمۇ مۇمكىن. ئەمەلىيەت داۋامىدا، تەجرىبىنىڭ توغرىلىقىغا ئاساسلىنىپلا بۇ جەريانىنى ئورۇنلاپ كېتىش ئىنتايىن تەس. بارات (E.Barat) نىڭ «شېئىرنىڭ ئۇسلۇبى ۋە رومانتىزملىق ئىنقىلاب» دېگەن ئەسىرى ياكى تون (L.Thon) نىڭ «گېرمانىيە ئىمپېرىيىسىنىڭ تىلى» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىمۇ بىر تەرەپ ۋە ئەدەبىي ھەرىكەتتىكى نۇرغۇنلىغان ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكى بايان

جۈمله شەكلى، لېكسىكا ئالاھىدلىكى تەھلىل قىلىنغان.[9] قەدىمكى گېرمان تىلىدا يېزىلغان شېئىرلارنىڭ ئۇسلۇبىنىمۇ نۇرغۇن ئالاھىدىلىكلەر تەتقىق قىلغان.[10] لېكسىن، بۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ئورتاق ئۇسلۇب بولۇپ، ماھىيەتتە ھەممىسى ئاساسەن بىردەك، شۇڭا، ئۇلارنى بىرلا يازغۇچىنىڭ قولىدىن چىققان دېيىشكە بولىدۇ. كىلاسسىزم ۋە رومانتىزمغا ئوخشاش بىر پۈتۈن دەۋر ۋە ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ ئۇسلۇبىنى تەسۋىرلەشتە بىز چوقۇم يېڭىش تەس بولغان قىيىنچىلىقلارغا ئۇچرايمىز. چۈنكى، بىز ئۇسلۇب پەرقىدە، بەزىدە ھەتتا نۇرغۇن دۆلەتلەرنىڭ يازغۇچىلىرى ئوتتۇرىسىدا بىر ئورتاق ئامىلنى تېپىپ چىقىشىمىز كېرەك.

سەنئەت تارىخىدا ئاما تەرىپىدىن كەڭ دائىرىدە قوبۇل قىلىنغان كىلاسسىك ئۇسلۇب، گوتىچە ئۇسلۇب، ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئۇسلۇب ۋە باروك ئۇسلۇبى دېگەندەك بىر يۈرۈش ئۇسلۇبلار تۇرغۇزۇلۇپ بولغاچقا، بۇ ئاتالغۇلارنى سەنئەت ساھەسىدىن ئەدەبىياتقا كىرگۈزۈش قارىماققا ھەممە ئادەمنى قىزىقتۇرىدۇ. ئەمما، بۇنداق قىلساق، بىز يەنە سەنئەت بىلەن ئەدەبىياتنىڭ مۇناسىۋىتى مەسىلىسىگە، ھەرخىل سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى پارالىلىللىق سېلىشتۇرما مەسىلىسىگە، مەدەنىيىتىمىزدىكى ھەرقايسى ئۇلۇغ دەۋرلەرنىڭ ئۆزئارا ئۇلىنىش مەسىلىسىگە قايتىپ قالىمىز.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① F.W. باتېسوننىڭ «ئىنگلىزچە شېئىرلار ۋە ئىنگلىز تىلى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئوكسفورد، 1934 ـ يىلى نەشرى، 6 ـ بەت).

② فوسلېرنىڭ «تىل پەلسەپىسىدىن ئومۇمىي بايان» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (مىۈنخېن، 1923 ـ يىلى نەشرى، 37 ـ بەت).

③ فوسلېرنىڭ «فىرانسىيە مەدەنىيىتىنىڭ ئۆز تىل تەرەققىياتىدىكى ئەكسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خېدىلبېرگ، 1913 ـ يىلى نەشرى؛ 1929 ـ يىلقى يېڭى نەشرىدە ئىسمى «فىرانسىيە مەدەنىيىتى ۋە تىلى» دەپ ئۆزگەرتىلگەن)؛ ژىنوگرادوۋنىڭ «پۇشكىننىڭ تىلى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (موسكۋا، 1935 ـ يىلى نەشرى).

④ بۇلارنىڭ ھەممىسى ژۇررىيېرنىڭ ئەستايىدىل تەجرىبىسىدىن چىققان نەتىجىلەر، ئۇ ئۆزىنىڭ «ئىنگلىز تىلىنىڭ ۋەزن پىرىنسىپى» ناملىق ئەسىرىدە بۇ توغرۇلۇق تەپسىلىي توختالغان (پارىژ، 1910 ~ 1909 ـ يىلى نەشرى، بىرىنچى توم، 113 ـ بەت).

⑤ A.H. كىننىڭ «ئادەتتىكى شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى كىنايىلىك تىل: ئىجتىمائىي ئۇسلۇبشۇناسلىق ھەققىدە تەھلىل، 1602 ~ 1597» («راندىنىڭ ئىنگلىز ئەدەبىياتى تەتقىقاتى»ناملىق ئەسىرىگە كىرگۈزۈلگەن، راند، 1941 ـ يىلى نەشرى، ئونىنچى توم)؛ W. فىرانسىنىڭ «شېكسپىر گىراماتىكىسى» (خالل، 1900 ~ 1898 ـ يىلى نەشرى؛ خېدىلبېرگ، 1924 ـ يىلى يېڭى نەشرى)؛ L. سىنىئاننىڭ «رابلېينىڭ تىلى» (ئىككى توم، پارىژ، 1922 ـ 1923 ـ يىلى نەشرى) غا قارالسۇن. مۇكەممەلرەك ماتېرىيالغا ئېھتىياجلىق بولغانلار G. رۇئېلىنىڭ «يازغۇچىنىڭ تىلى» ناملىق ئەسىرىنى كۆرۈپ باقسا بولىدۇ. (ئاداۋچ تۇزگەن، پارىژ، 1935 ـ يىلى نەشرى، 227 ـ 337 ـ بەتلەر).

⑥ مەزكۇر بابتىكى پايدىلىنىلغان ئەسەرلەر تىزىملىكىنىڭ 1 ـ بۆلىكىگە قارالسۇن.

⑦ دىننىرسېننىڭ «ئىدىئېن موررىس» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان (C. H ۋېلدنىڭ «ئىنگلىز تىلى ئىجادىيىتىدىكى بىرنەچچە ئالاھىدىلىك» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان ئوكسفورد، 1933 ـ يىل). تىللوتسون (Tillotson·G) نىڭ «ئەدەبىي تەنقىد ۋە تەتقىقات ماقالىلىرى» (كەمبىرىج، 1942 ـ يىلى نەشرى)نىڭ كىرىش سۆزىدە مۇشۇ مەسىلە توغرۇلۇق تارىخىي خاراكتېرلىك مۇھاكىمە يۈرگۈزۈلگەن.

⑧ مارۇېلنىڭ «نومۇسچان ئاشنامغا» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان.

⑨ L دىتتنىڭ «تەتقىقات ۋە تەنقىد سەنئىتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تارىخى ژۇرنىلى»نىڭ 1938 ـ يىللىق 5 ـ سان 183 ـ بېتىدىن ئېلىنىدى).

⑩ باللىينىڭ «فىرانسۇزچە ئۇسلۇبشۇناسلىق نەزەرىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خېدىلبېرگ، 1909 ـ يىلى نەشرى)؛ L. سىپېنسېر ئۆزىنىڭ «لاتىن تىلى سىنتاكسىدىكى سىتىلىستىكا» (يېڭى تىل» ژۇرنىلىنىڭ 1919 ـ يىللىق 25 ـ سان 338 ـ بېتىدىن ئېلىنغان) قاتارلىق دەسلەپكى ئەسەرلىرىدە «ئۇسلۇبشۇناسلىق سىنتاكسىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالمايدۇ» دەپ قارىغان.

⑪ «كۆچلۈك ئۇسلۇب» توغرىسىدا .M ئارنولدنىڭ«ھومېرنى چۈشىنىش» ناملىق ئەسىرىگە، G سانت زىبورىنىڭ «شېكىسپىر ۋە كۆچلۈك ئۇسلۇب»، «ملتون ۋە كۆچلۈك ئۇسلۇب»، شۇنداقلا «دانتى ۋە كۆچلۈك ئۇسلۇب» ناملىق ئەسەرلىرىگە قارالسۇن («ئەدەبىيات توغرىسىدا» ناملىق توپلامغا كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1923 ـ يىل نەشرى، 3 ـ توم).

⑫ F كېينىسنىڭ «گېرمان تىلىدىكى ئېغىز تىلى ئىپادىسىنىڭ يۇقىرىراق قاتلىمى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئېستېتىكا ژۇرنىلى» نىڭ 1934 ـ يىلىق 28 ـ سان 305 ~ 357 ـ بەتلىرى).

⑬ K.W ۋېمساتتنىڭ كىتابىنىڭ كىرىش سۆزىگە قارالسۇن (12 ـ بەت)

⑭ W. سىنېيدېرنىڭ «گېرمان تىلىنىڭ ئىپادىلەش شەكلى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېپزىگ 1931 ـ يىل نەشرى، 21 ـ بەت)

⑮ W.M كىلورنىڭ «ئېغۇېس» ناملىق ئەسىرىدىكى H كلېمونس نۇسخىسىدىكى كىرىش سۆزىگە قارالسۇن (لوندون، 1916 ـ يىل نەشرى.)

⑯ C.H ۋىلدنىڭ «سىپېنسېرنىڭ سۆز ئىشلىتىشى ۋە ئۇنىڭ ئۇسلۇبى» (لوندون، 1930 ـ يىلى نەشرى) ناملىق ئەسىرىگە؛ B . R مايكولدېرنىڭ «سىپېنسېرنىڭ سۆز ئىشلىتىشىدىكى ئەنئەنە ۋە يېڭىلىق» («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى» نىڭ 1932 ـ يىللىق47 ـ سان 144 ~ 170 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسىرىگە؛ H. W ساگدېننىڭ «سىپېنسېرنىڭ «پەرىزات خانىش» ناملىق ئەسىرىدىكى گىرامماتىكا» (فىلادېلفىيە، 1936 ـ يىل نەشرى) ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن.

⑰ A ۋارېننىڭ «ئىچكى ئالاھىدىلىكتىكى قايتا ئوقۇلۇش» («گېرد مانرى خوپكىنس» قا كىرگۈزۈلگەن، كوننېكتىكوت، نورفۇك، 1945 ـ يىلى نەشرى، 72 ـ 88 ـ بەتلەر)قا، «تەرتىپ ئورنىتىش قىزغىنلىقى»(چىكاگو، 1948 ـ يىلى نەشرى، 52 ـ 65 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑱ M. J روبسوننىڭ «شېكىسپېرنىڭ ھەقىقىي ماھىيىتى» (تۆت توم، لوندون، 1922 ۋە 1932 ـ يىل نەشرى) گە قارالسۇن.

⑲ مەزكۇر بابتا پايدىلىنىلغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 2 ـ بۆلىكىگە قارالسۇن.

⑳ J مېرىسنىڭ «شېرىن تىل» («G .M خويكىنس» قا كىرگۈزۈلگەن، كوننېكتىكوت، نورفۇك، 1945 ـ يىلى نەشرى، 55 ـ 71 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉑ تىللوتسوننىڭ «ئوبزور ۋە تەتقىقات ماقالىلىرى» غا قارالسۇن (كامبرىج، 1942 ـ يىل نەشرى، 84 ـ بەت).

㉒ F گاندولفنىڭ «گىيوتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بېرلىن، 1915 ـ يىل نەشرى).

㉓ Hتوئېلنىڭ «شېئىر ۋە مۇزىكىدىكى بەدىئىي ئۇسلۇب» (يېيې، 1915 ـ يىلى نەشرى)، «ئەدەبىي ئۇسلۇب ۋە دۇنيا قاراش» (يېيې، 1920 ـ يىلى نەشرى) ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن.

㉔ H سىپېربېرنىڭ «باش تېما ۋە يېزىق، ئەدەبىيات تەتقىقاتى ۋە ئېغىز تىلى پسىخولوگىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە؛ L سىپېنسېرنىڭ «گۈستاف مىرىنكنىڭ باش تېمىسى ۋە يېزىقى»، «C مورگېنىستانزىۋىچنىڭ يارىتىلىشى ۋە ئېغىز تىلى پسىخولوگىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېپىزگ، 1918 ـ يىلى نەشرى)؛ J كولىنانىڭ «A سىنىسرنىڭ يارىتىلىشى ۋە بەزى مەسىلىلەر» (مىۋنخېن، 1921 ـ يىل نەشرى)، «كەچمىش ــ باش تېما ــ ماتېرىيال» («يېڭى ئەدەبىيات تەتقىقاتى روھى» دىن ئېلىنغان، «ۋالزېرنىڭ خاتىرە ئەسەرلىرى توپلىمى» غا قارالسۇن، ۋىدبوك ــ بوستون، 1924 ـ يىلى نەشرى، 80 ـ، 89 ـ بەتلەرگە قارالسۇن) ؛L سىپېنسېرنىڭ «ھېنرى بابسى تەتقىقاتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بوئېن، 1920 ـ يىلى نەشرى).

㉕ ئەدەبىياتتىكى ئىپادىلەشنىڭ بىر دەكلىكىنى خاسلىقتىنمۇ مۇھىم دەپ قارايدىغان بىر خىل نەزەرىيە ــ تەرجىماندىن

㉖ L سىپېنسېرنىڭ «شېل بېككىنىڭ ئەدەبىي ئۇسلۇبى» («ۋالزېر خاتىرە ماقالىلىرى توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، ۋىدبوپ ــ بوستون، 1924 ـ يىلى نەشرى، 162 ـ 183 ـ بەتلەر؛ كېيىن «ئۇسلۇب تەتقىقاتى»غا كىرگۈزۈلگەن، ئىككىنچى توم، 301 ـ 364 ـ بەتلەر)، «ئوللېر رومانىنىڭ «بىرلىككە كەلتۈرۈش نەزەرىيەسى» ئۇنىڭ تىلىنى ئىپادىلەپ بەرگەن»(«لاتىن تىلى ۋەسىقىلىرى» نىڭ 1924 ـ يىللىق 8 ـ سانىغا كىرگۈزۈلگەن، 59 123 ـ بەتلەر؛ كېيىن، «ئەدەبىي ئۇسلۇب تەتقىقاتى» غىمۇ كىرگۈزۈلگەن، 208 300 ـ بەتلەر)گە قارالسۇن. مورگېنىستان توغرىسىدا 206 ـ بەتتىكى 4 ـ ئىزاھاتقا قارالسۇن.

㉗ L سىپېنسېرنىڭ «رابىلەينىڭ ئۇسلۇب ۋاستىسىدىكى سۆز ياساش ئۇسۇلى» (خائېر، 1910 ـ يىلى نەشرى)غا؛ «C ـ Lفىلمىنىڭ ساختا ئوبيېكتىپ مەقسىتى» («فرانسىيە تىل ـ ئەدەبىيات ژۇرنىلى»نىڭ 1923 ـ يىللىق 46 ـ سانىغا بېسىلغان، 659 ~ 685 ـ بەتلەر؛ كېيىن، «ئەدەبىي ئۇسلۇب تەتقىقاتى» غا كىرگۈزۈلگەن، 166 ~ 207 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉘ L سىپېنسېرنىڭ «سۆزلەردىكى سەنئەت بۇيۇملىرىدا ئىپادىلەنگەن تىل ئىزاھاتلىرى»(«ئىلىم ـ پەن ۋە ياشلار مائارىپىدىن يېڭى يىللىق ئۇرنەكلەر»نىڭ

1930 ـ يىلدىكى 6 ـ سانىغا بېسىلغان، 632 ~ 651 ـ بەتلەر؛ كېيىن، «لاتىن تىلى ئۇسلۇبى ۋە لاتىن تىلى ئەدەبىياتى تەتقىقاتى» غا كىرگۈزۈلگەن، مار- بورگ، 1931 ـ يىل نەشرى، بىرىنچى توم) غا؛ «سۆزلەردىكى سەنئەت ۋە تىلدە- كى ئىلىم ـ پەن» («گېرمان ـ لاتىن تىلى سىستېمىسىنىڭ ئايلىق تىل ژۇر- نىلى» نىڭ 1925 ـ يىلدىكى 13 ـ سانىغا بېسىلغان، 169 ~ 186 ـ بەتلەر؛ كېيىن، «ئەدەبىي ئۇسلۇب تەتقىقاتى» نىڭ ئىككىنچى تومىغا كىرگۈزۈلگەن، 498 ـ 536 ـ بەتلەر) گە؛ «تىلشۇناسلىق ۋە تارىخ» (پرىنسىتون، 1948 ـ يى- لى نەشرى، 1 ~ 40 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉙ «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» (1958 ـ يىللىق 10 ـ سانى)تىن ئېلىنغان، R ۋېلېكنىڭ «L سىپىنسېر، 1887 ـ 1960» نامىلىق ماقالىسىگە قارالسۇن («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنىڭ 1960 ـ يىللىق 12 ـ سانىغا بېسىل- غان، 310 ~ 334 ـ بەتلەر، ئۇنىڭدا يەنە سىپىنسېر ماقالىلىرىنىڭ تەپسىلىي كاتالوگىمۇ بار)

㉚ مەسىلەن، F سترىخنىڭ «17 ـ ئەسىردىكى لىرىك شېئىرلارنىڭ بەدە- ئىي ئۇسلۇبى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن («گېرمانىيە ئەدەبىيات تارىخى تو- غرىسىدىكى ئىلمىي ماقالىلەر» 1916 ـ يىل مىۇنخېن نەشرى، 21 ـ ۋە 53 ـ بەتلەر، بولۇپمۇ 37 ـ بەت.)

㉛ W. M كىلورنىڭ «نەسىردىكى باروكچە ئۇسلۇب» نامىلىق كاتتا ماقالىسە- گە قارالسۇن («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى»غا بېسىلغان، مىننېسئاپولىس، 1929 ـ يىلى نەشرى، 427 ~ 456 ـ بەتلەر).

㉜ مەزكۇر بابتا پايدىلىنىلغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 4 ـ بۆلىكىگە قارالسۇن.

㉝ يۇقىرىقىغا ئوخشاش.

ئون بەشىنچى باب

ئىماگ، ئىستىئارە، سىمۋول، ئەپسانە

بىز ماتېرىيال ياكى تېمىغا تايانماي تۇرۇپ، شېئىرنى تۇرگە ئايـ- لىنىمىزدا، «شېئىر زادى قانداق بىر ئىپادىلەش ئۇسۇلى؟» دېگەن سوئالنى ئوتتۇرىغا قويغىنىمىزدا، شېئىرنىڭ «مەنىسى» نى نەسرىي ئەسەر شەكلىدە شەرھلىمەستىن، بەلكى، ئۇنىڭ پۈتكۈل قۇرۇلمىسـ- ىدىكى مۇرەككەپلىك ئارقىلىق مۇقەررەرلەشتۇرگىنىمىزدە، تەبىئىيلا شېئىرنىڭ «ئاساسىي قۇرۇلمىسى» نېمە؟ دېگەن مەسىلىگە دۇچ كې- لىمىز، بۇ ھەم مەزكۇر بابنىڭ ماۋزۇسىدىكى تۆت ئاتالغۇدا ئوتتۇرىغا قويۇلىدىغان ئاساسلىق مەسىلە. زامانداشلىرىمىزدىن بىرەيلەن ئۆز قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ: شېئىردىكى تەشكىللەش رولىنى ئۆتەي- دىغان ئىككى پىرىنسىپ ۋەزىن بىلەن ئوخشىتىشتۇر، يەنە كېلىپ «ۋەزىن بىلەن ئوخشىتىش يەنىلا بىر پۈتۈنلۈككە تەۋە، شۇڭا، بىزنىڭ ئېنىقلىمىمىز مۇشۇ ئىككى ئامىلنى ئۆز ئىچىگە ئالسا ھەم ئۇلارنىڭ زىچ مۇناسىۋىتىنى چۈشەندۈرۈپ بەرسە ئاندىن ئومۇمىيلىققا ئىگە بولالايدۇ» دېگەن.[1] بۇ خىل قاراش شېئىرىيەت توغرىسىدىكى ئاددىي نەزەرىيەلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان، بۇ توغرۇلۇق كولرىج ئۆزىنىڭ «ئەدەبىيات خاتىرىسى» نامىلىق ئەسىرىدە ناھايىتى تەپسىلىي ھەم ئىنچىكە توختالغان.

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان تۆت ئاتالغۇ ئىچىدىن بىز پەقەت بىرى- نىلا كۆزدە تۇتامدۇق؟ مەنە جەھەتتىن ئېلىپ ئېيتقاندا، بۇ تۆت ئا- تالغۇنىڭ ھەممىسىدە ئۆزئارا تەكرارلىنىدىغان تەركىبلەر بار، كۆرۈ-

نۇپ تۇرۇپتۇكى، ئۇلارنىڭ كۆرسىتىدىغىنى ئوخشاش بىر كاتېگورىيەگە تەۋە. شۇنداق دېيىشكىمۇ بولىدۇكى، بىز مۇنداق تەرتىپ بويىچە تىزساق، ئىماگ، ئىستىئارە (مېتافورا، مەجاز دەپمۇ قوللىنىلىدۇ)، سىمۋول ۋە ئەپسانە ئىككى لىنىيەنىڭ جەم بولۇشىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇ ئىككى لىنىيە شېئىرىيەت نەزەرىيەسىگە نىسبەتەن تولىمۇ مۇھىم. بىرىنچى لىنىيە سەزگۈ ئەزالارغا مۇراجىئەت قىلىدىغان يەككە ئۇسۇل ياكى سەزگۈ ئەزالارغا مۇراجىئەت قىلىش ئۇسۇلى بىلەن ئېستېتىكىلىق داۋاملىشىشنىڭ بىرگەۋدىلىشىشى بولۇپ، ئۇ شېئىرنى مۇزىكا ۋە رەسساملىق بىلەن بىرلەشتۈرىدۇ ھەمدە يەنە شېئىرنى پەلسەپە ۋە ئىلىم ـ پەندىن ئايرىپ چىقىدۇ؛ ئىككىنچى لىنىيە بولسا «ئوخشىتىش» ياكى «ۋاستىلىك» ئىپادىلەش ئۇسۇلى بولۇپ، ئۇ ئادەتتە مېتافورادىن پايدىلىنىپ مەلۇم نەرسىلەرنى جانلاندۇرۇش ئارقىلىق شېئىرغا توغرا تېمانى ئاتا قىلىدۇ.[2] بۇ ئىككى لىنىيەنىڭ ئوتتۇرىسىدا مەلۇم پەرقلەر بولسىمۇ، لېكىن، ھەرئىككىلىسى ئەدەبىياتنىڭ ئالاھىدە ئىپادىلەش شەكىللىرى بولۇپ، ئىلىم ـ پەندىكى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىدىن خېلىلا پەرقلىنىدۇ. شېئىرىيەت ئاددىيغىنە بىر بەلگىلەر سىستېمىسى ئارقىلىق بايان قىلىنىدىغان ئابستراكت سىستېما ئەمەس، ئۇنىڭدىكى ھەربىر سۆزنىڭ ئۆزى بىر بەلگە، ئۇلار يەنە مەلۇم بىر شەيئىنى ئىپادىلەيدۇ، بۇ سۆزلەرنىڭ ئىشلىتىلىش ئۇسۇلى شېئىردىن باشقا سىستېمىدا ئەزەلدىن كۆرۈلۈپ باقمىغان.[3]

مەزكۇر بابنىڭ باش تېمىسىدىكى تۆت تۈرلۈك ئېنىقلىمىنى تىل جەھەتتىن شەرھلەش ھەققىتەن قىيىن. بۇ ئېنىقلىملارنىڭ پۈتكۈل تېكىستتە، بولۇپمۇ، بىر ـ بىرىگە ناھايىتى زىت بولغان مەنىلەردىكى ئوخشىمىغان ئىشلىتىلىش ئۇسۇلىغا سەزگۈرلۈك بىلەن دىققەت قىلىش ھازىرقى ئەڭ ياخشى ئۇسۇل.

ئىماگ ھەم پىسخولوگىيەگە، ھەم ئەدەبىياتقا تەۋە تەتقىقات تېمى-

سى. پىسخولوگىيەدە، «ئىماگ» دېگەن سۆز بۇرۇنقى تەسىرات ياكى تۇيغۇدىكى تەجرىبىنىڭ قەلبىتە قايتا ئايان بولۇشى ياكى ئەسلىنىشى-نى كۆرسىتىدۇ، ئەمما، بۇ خىل قايتا ئايان بولۇش ياكى ئەسلىنىش-نىڭ پەقەت كۆرۈش سېزىمى بىلەنلا مۇناسىۋەتلىك بولۇشى ناتايىن. گالتون (F.Galton) نىڭ 1880 ـ يىلى بۇ جەھەتتە قىلغان تەتقىقاتى بۆسۈش خاراكتېرلىك بولغان. ئۇ ئادەمنىڭ كۆرۈش سەزگۈسىدە قايتىلانغان تەجرىبىلەر زادى قانچىلىك دەرىجىگە يېتەلەيدۇ دېگەننى بەلىپ باقماقچى بولغان، نەتىجىدە، ئادەملەرنىڭ بۇرۇنقى ئىشلارنى كۆرۈش سەزگۈسىدە قايتىلاش ئىقتىدارىنىڭ خېلىلا پەرقلىق بولىدىغانلىقىنى ھېس قىلغان. لېكىن، بىز بۇ يەردە دەۋاتقان ئىماگ كۆرۈش سەزگۈسى بىلەنلا چەكلىنىپ قالمايدۇ. پىسخولوگلار ۋە ئېستېتىكشۇناسلار ئىماگنى ھەرخىل تۈرلەرگە ئايرىغان، ئۇنىڭ ئىچىدە «تەم سەزگۈسى»، «پۇراق سەزگۈسى» بولۇپلا قالماستىن، يەنە تېمپېراتۇرا ئىماگى، بېسىم ئىماگى («ھەرىكەت سەزگۈسى»، «تېگىش سەزگۈسى»، «ھېسداشلىق سەزگۈسى»)، يەنە تېخى ھەرىكەتسىز ئىماگ بىلەن ھەرىكەتچان ئىماگ (ياكى ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ) نىڭ مۇھىم پەرقى دېگەنلەرمۇ بار. رەڭ ئىماگلىرىنىڭ ئىشلىتىلىشىنى بولسا ئەنئەنىۋى ياكى شەخسەن سىمۋوللۇق مەنىگە ئىگە دېيىشكىمۇ ھەم ئىگە ئەمەس دېيىشكىمۇ بولىدۇ. سىنىستازىيەلىك ئىماگلار (ئۇنى مەيلى شائىرنىڭ بىنورمال پىسخىكىسى كەلتۈرۈپ چىقارغان ياكى ئەدەبىياتتىكى ئادەت كەلتۈرۈپ چىقارغان بولسۇن) بىر خىل تۇيغۇنى يەنە بىر خىل تۇيغۇغا ئايلاندۇرىدۇ، مەسىلەن، ئاۋازنى رەڭگە ئايلاندۇرىدۇ. ئاخىرىدا، يەنە شېئىر ئوقۇرمەنلىرىگە پايدىلىق بولغان بىر تۈرگە ئايرىش ئۇسۇلى بار، يەنى، «چەكلەنگەن» ۋە «ئەركىن» ئىماگلار. چەكلەنگەن ئىماگ ئاڭلاش سېزىمىدىكى كۆرۈنۈشنى ۋە مۇسىقا سېزىمىدىكى كۆرۈنۈشنى كۆرسىتىدۇ، بۇ خىل ئىماگلارنى ئوقۇرمەنلەر شېئىر ئوقۇغاندا چوقۇم ھېس قىلالايدۇ، يەنە كېلىپ، سەۋىيەلىك ئوقۇرمەن-

لەرگە نسبەتەن ئېيتقاندا ئوخشاش بىرئۇنۇم يارىتالايدۇ. ئەركىن ئـ-
ماگ بولسا كۆرۈش سېزىمى ۋە باشقا سېزىملاردىكى ئىماگنى كۆرسـ-
تىدۇ، بۇ خىل ئىماگلار ئادەملەردىكى پەرقلە قاراپ ئوخشاش بولمايدۇ،
ياكى ئادەملەرنىڭ تىپىغا ئاساسەن بىر ـ بىرىدىن پەرقلىنىدۇ.[4]

رىچاردىزنىڭ 1924 ـ يىلى نەشر قىلىنغان «ئەدەبىي ئوبزور پـ-
رىنسىپى» ناملىق ئەسىرىدە چىقارغان تۆۋەندىكى خۇلاسىسى بۇگـۈ-
كى كۈندىمۇ يەنىلا بىزنىڭ پايدىلىنىشىمىزغا ئەرزىيدۇ.

*كىشىلەر ئىماگنىڭ سېزىمچانلىقىغا ھەمىشە بەكرەك ئەھمىيـ-
بېرىپ كېتىدۇ. ئەمەلىيەتتە، ئىماگنى ھەقىقىي ئىقتىدارغا ئىگە قـ-
لىدىغىنى ئۇنىڭ ھەرىكەتچانلىقى ئەمەس، بەلكى، ئۇنىڭ بىر پىسخـ-
كىلىق ھادىسە بىلەن سەزگۈ ئوتتۇرىسىدىكى ئاجايىپ بىر خىل غـ-
لىتە بىرىكىش بولغانلىقى.*[5]

ئۇنىڭ رولى سېزىمنىڭ «قالدۇقى» ۋە «قايتا ئىپادىلىنىشى» بول-
غانلىقىدا.

ئىماگ سەزگۈنىڭ قالدۇقىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ دېگەن مۇشۇ نۇق-
تىدىن چىقىپ تەھلىل قىلىدىغان بولساق، بىز مەلۇم بايقاشلارغا ئې-
رىشەلەيمىز ھەم شۇ ئارقىلىق بىز دەۋاتقان ئىككىنچى لىنىيە تـوغ-
رىسىدا خاتىرجەم تەھلىل يۈرگۈزەلەيمىز، بۇ لىنىيە بىز تەھلىل
قىلماقچى بولغان پۈتكۈل ساھەگە، يەنى، شۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان
ۋە سېلىشتۇرما بولالايدىغان ساھەلەرگە چېتىلىدۇ. بىئوپتىك ئىماگ
بولغان تەقدىردىمۇ ھەرگىز تەسۋىرىي شېئىرلار بىلەنلا چەكلىنىپ
قالمايدۇ. ئۆزىنى سىرتقى دۇنيادىكى سۈرەتلەر بىلەنلا چەكلىۋېلىپ
«ئىماگىزمچە» ۋە ماددىيئىزمچە شېئىر يېزىشقا ئۇرۇنغانلارنىڭ ھېچ-
قايسىسى مۇۋەپپەقىيەت قازىنالىغان ئەمەس. ئەمەلىيەتتە، بۇ خىلدە-
كى شائىرلارمۇ ئۆزلىرىنى سىرتقى دۇنيادىكى تەسۋىرلەر بىلەن چەك-

لەپ قويۇشنى خالاپ كەتمەيدۇ. بىرنەچچە شېئىرىيەت ئېقىمىنىڭ نە-
زەريىەچىسى بولغان ئەزرا پوند (E. Pound) «ئىماگ» قا مۇنداق ئې-
لىقلىما بەرگەن: «ئىماگ» تەسۋىرىي شەكىلدىكى قايتىلىنىش ئە-
مەس، بەلكى، «ئىنتايىن قىسقا ۋاقىت ئىچىدە شەكىللەنگەن ئەقىل
بىلەن ھېسسىياتنىڭ مۇرەككەپ تەجرىبىسى»، شۇنداقلا «بىر ـ بە-
رىگە تۇپتىن ئوخشىمايدىغان ھەرخىل ئۇقۇملارنىڭ بىرىكمىسى».
ئىماگىزمنىڭ قائىدىلەشكەن ھۆكۈمدە بولسا، «بىز شېئىرنى مۇج-
مەل نەرسىلەرنى ... ئۇلار ھەرقانچە جەلپكار بولغان تەقدىردىمۇ ئاد-
دىيغىنە ئىپادىلەپ قويماسىتىن، بەلكى، ئالاھىدە شەيئىلەرنى چوقۇم
ئېنىق بىلەن قايتىدىن ئىپادىلەپ بېرىشى كېرەك دەپ قارايمىز»
دېيىلگەن. ئېلىيوت، دانتى (Dante) نى ماختاپ، مىلتون (Milton)
نا ھۆجۇم قىلغاندا، ئۆزىنىڭ «گۈزەل كۆرۈنۈشلەر» گە ئەھمىيەت
بېرىدىغانلىقىنى بەكرەك تەكىتلەپ تۇرۇۋالغان. ئۇ دانتىنىڭ شېئىر-
لىرىنى «بىر خىل بىئوپىك تەسەۋۋۇر» دەپ قارىغان. دانتى بولسا بىر
كىنايىچى، «ئىقتىدارلىق بىر شائىرغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، كىنايە
«روشەن بىئوپتىك ئىماگ» دىن دېرەك بېرىدۇ. ئەپسۇسلىنارلىقى
شۇكى، مىلتوننىڭ شېئىرلىرى دەل بۇنىڭ ئەكسىچە، ئۇنىڭدا پەقەت
«ئاڭلاش سېزىمىغا خاس تەسەۋۋۇرلارلا بار.» «شادىمان ئادەم»
(LAllegro) بىلەن «خىيالچان ئادەم» (Il Penseroso) دېگەن ئىككى
شېئىردىكى بىئوپتىك ئىماگلار «تولىمۇ ئاددىي ئىماگلار ھېسابلىنى-
دۇ ... مىلتوننىڭ كۆرگىنى ھەرگىزمۇ ئېتىزدا تېرىقچىلىق قى-
لىۋاتقان دېھقان، سۇت سېغىۋاتقان سەھرا قىزى ياكى پادىچى بالا ئە-
مەس .... بۇ شېئىرلار كىشىلەرگە قۇلاقتىنلا تەسىر قىلىدۇ، ئۇنىڭ-
دىن قالسا ئاندىن ھەم دېھقان، سۇت سېغىۋاتقان قىز ۋە پادىچى بالا
دېگەندەك ئابستراكت ئۇقۇملار پەيدا بولىدۇ.»[6] بۇ مۇلاھىزىلەردە
سەزگۈ ئەزالاردىكى تۇيغۇغا مۇراجىئەت قىلىش تەكىتلەنگەن بولماس-
تىن، بەلكى، شەيئىلەرنىڭ ئىندىۋىدۇئاللىقى ھەمدە ئوخشاش بولمـ-

غان شەيئىلەرنىڭ بىر ئىكىشى، (مەسىلەن، مەسەل؛ يەنى، بىر - بىر - گە تۇپتىن ئوخشىمايدىغان ھەر خىل ئۇقۇملارنىڭ بىر ئىكىشى) تە - كىتلەنگەن. بىر ئوپتىك ئىماگ بىر خىل ھېس - تۇيغۇ ياكى سېزىم، بىراق، ئۇ يەنە كۆرگىلى بولمايدىغان مەلۇم بىر خىل شەيئىگە، «ئىچكى» نەرسىگە ۋەكىللىك قىلىدۇ ھەم شۇنىڭدىن بېشارەت بېر - دۇ. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ئۇ يەنە مەلۇم بىر شەيئىنىڭ شەكىل - لىنىشى ۋە قايتا ئايان بولۇشىمۇ ھېسابلىنىدۇ. (مەسىلەن، «قارا! شە - پەرەڭنىڭ كېچىسى ئۇچۇپ كېتىشى»... the black bat nigt has flown «ئالدىمىزدا سوزۇلۇپ ياتقىنى مەڭگۈلۈك ھەم پايانسىز قۇملۇقتۇر» (Yonder all before us lies deserrs of vast aternity). ئىماگ بىر خىل «تەسۋىر» ھالىتىدە مەۋجۇت بولالايدۇ، ۋەياكى بىر خىل ئىستىئارە شەكلىدىمۇ مەۋجۇت بولالايدۇ. بىراق، ئىماگنى ئىستىئارە دەپ قارا - ماي، ئۇنى «قەلب كۆزىمىز» بىلەن كۆزەتسەك، ئۇ سىمۋوللۇققا ئىگە بولالامدۇ - يوق؟ ئەجەبا، ھەربىر خىل سېزىم تاللىنىشچانلىققا ئىگە ئەمەسمۇ[7]؟

مىدلتىن مۇررې (Middleton Murray) «ئېنىق ئوخشىتىش» ۋە «يوشۇرۇن ئوخشىتىش» لارنىڭ ھەمىسىنى ئىستىلىستىكىدىكى «شەكىل تۇرى» كاتېگورىيەسىگە تەۋە دەپ قارىغان، شۇڭا، «ئىماگ» دىن ئىبارەت بۇ ئاتالغۇ ئىككى خىل مەنىنى ئۆز ئىچىگە ئېلىشى كېرەك دېگەن تەكلىپنى بەرگەن، بىراق، ئۇ يەنە بىز چوقۇم «ئىماگ بىر خىل كۆرۈش سېزىملا دەيدىغان قاراشنى كاللىمىزدىن پاك - پاكىز چىقىرىۋېتىشىمىز كېرەك»، ئىماگ «كۆرۈش سېزىمى شۇنداقلا ئاڭلاش سېزىمى بولۇشىمۇ مۇمكىن»، ياكى بولمىسا پۈتۈن لەي پىسخىكىلىق ھادىسە بولۇشىمۇ مۇمكىن دەپ ئاگاھلاندۇرغان[8]. شۇنى كۆرۈۋېلىش مۇمكىنكى، شېكسپىر، ئېمىلي برانت (Bront Emily) ۋە ئاللان پوئې بىر - بىرىگە ئوخشىمايدىغان يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئارقا كۆرۈنۈش (بىر خىل «سەھنە جابدۇقى» سىستې -

مىسى) ھەمىشە يوشۇرۇن ئىستىئارە ياكى سىموۋوللۇق كۆرۈنۈشلەر - دىن، يەنى، شىددەت بىلەن دولقۇنلاپ ئېقىۋاتقان دېڭىز، جۇدۇن، دەشت - باياۋان، تۇمانلىق ۋە قاراڭغۇ كۆل بويىدىكى ئەبجەق قەلئە دېگەندەكلەردىن تەركىب تاپقان.

«سىمۋول» دېگەن ئىسىمنى «ئىماگ» قا ئوخشاشلا بىر ئالاھىدە ئەدەبىيات ھەربىكىتى بىلەن مۇناسىۋەتلىك.[9] يەنە كېلىپ، ئۇنىڭ خۇددى «ئىماگ» قا ئوخشاشلا بىر - بىرىگە تامامەن ئوخشىمايدىغان پەنلەردە پەيدا بولۇپ تۇرىدۇ، شۇڭا، ئىشلىتىلىشىمۇ ئوخشىمايدۇ. ئۇ بىر لو - گىكىلىق ئاتالغۇ، ماتېماتىكىلىق ئاتالغۇ، شۇنداقلا، سېمانتىكىلىق، بەلگىشۇناسلىق ۋە بىلىش نەزەرىيەسىگە ئائىت ئاتالغۇ، ئۇ يەنە ئىلاھشۇناسلىق ساھەسىدىمۇ («سىمۋول» ۋە «دىنىي ئەقىدىلەر» نىڭ مەنداش سۆزى سۈپىتىدە) ئۇزۇن مۇددەت ئىشلىتىلگەن. ھەرخىل مۇراسىملاردا، گۈزەل سەنئەتتە، شېئىرلاردىمۇ ئىشلىتىلگەن. يۇقا - رىدا تىلغا ئېلىنغان ساھەلەردە، ئۇلارنىڭ ئورتاق مەنىسى «مەلۇم بىر شەيئىگە ۋەكىل بولۇپ، باشقا بىر شەيئىنى ئىپادىلەش» تىن ئىبارەت بولغان. بىراق، گىرېك تىلىدىكى پېئىلنىڭ مەنىسى بولسا «سېلىش - تۇرۇش، قۇراشتۇرۇش» دېگەنلەردىن ئىبارەت بولغاچقا، ئەينى ۋاقىت - تا بەلگە ۋە ئۇ ۋەكىللىك قىلغان باشقا شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدا سې - لىشتۇرۇپ بېقىش ئىستېكىنىڭ پەيدا بولۇشىغا سەۋەب بولغان. بۇ ئاتالغۇنىڭ بۇ خىل ئىچكى مەنىسى ھازىرقى دەۋردىمۇ بەزى ساھەلەر - دە يەنىلا ئىشلىتىلىۋاتىدۇ. ئالگېبرا ۋە لوگىكىدا بۇ ئاتالغۇ ئالاھىدە بەلگە دەپ قارالغان بولسا، دىندا بۇ ئاتالغۇنىڭ تۇپ ماھىيەتلىك مە - نىسى «بەلگە» شۇنداقلا ئۇ «ۋەكىللىك قىلغان» شەيئىلەر ئوتتۇرىسى - دىكى مەلۇم بىر خىل مۇقىم مۇناسىۋەتنى ئىپادىلىگەن بولۇپ، ھەم كۆچمە شەكىلنى، ھەم يوشۇرۇن ئوخشىتىش شەكلىنى ئالغان، يەنى، مەسىلەن، كىرېست، قوزا، ئاق كۆڭۈل پادىچى دېگەندەك مەنىلەرنى ئىپادىلىگەن. ئەدەبىيات نەزەرىيەسىدە، بۇ ئاتالغۇنىڭ بىر قەدەر مۇ -

قىملاشقان مەنسى «ئا» شەيئى «ب» شەيئىنى ئىپادىلەيدۇ، بىراق، «ئا» شەيئى ئەسلىدىنلا بىر خىل ئىپادىلەش ۋاستىسى بولۇپ، ئۇمۇ ئۆزىگە يېتەرلىك ئېتىبار بېرىلمىشىنى تەلەپ قىلىدۇ.

بەزىلەر «ساپ سىمۋولىزم» قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويىدى، بۇ خىل قاراش دىن ۋە شېئىرنى ئەنئەنىۋى مۇراسىملار بويىچە ئورۇنلاشتۇرۇلغان ئاشكارا تۇيغۇ سۈپىتىدە كەمسىندۇرماستىن، ياكى ھېس قىلىنغان ئىماگ بولماستىن، بەلكى، ئەخلاق ياكى پەلسەپىدىكى دەرىجىدىن تاشقىرى ئەمەلىيەتنى چىقىش قىلىپ تۇرۇپ، ئادەتتىكى «بەلگە» بىلەن ئىماگنى بىراقلا نەزەردىن ساقىت قىلمۇەتكەن، بۇ خىل دەرىجىدىن تاشقىرى ئەمەلىيەتنى بولسا پۈتۈنلەي ئادەتتىكى بەلگە ۋە ئىماگنىڭ سىرتىدا دەپ قارىغان. ئۇنىڭدىن باشقا، بەزىلەر سىمۋولىزمنى ھېسابلىغىلى بولمىدىغان، ئادەملەرنىڭ ئىرادىسىگە بويسۇنمايدىغان مەلۇم بىر خىل نەرسە، ئىدىيەنى گىرافىكلاشتۇرىدىغان، كىشىلەرنى تەربىيەلەيدىغان، بىلگىلى بولمىدىغان ئاتالغۇلارنىڭ ئۆزگىچە بىر خىل پىسخىكىلىق پائالىيىتى دەپ قارىغان. لېكىن، كولرىج مۇنداق دېگەن: مەسەل پەقەتلا «مەۋھۇم ئۇقۇمنى گىرافىكلاشتۇرۇلغان تىلغا ئايلاندۇرىدۇ، ئۇ ماھىيەتتە ھېسسىي ئوبيېكتنىڭ بىر خىل مەۋھۇملاشتۇرۇلۇشى...[6]»، ئەمما، «سىمۋولنىڭ ئالاھىدىلىكى بولسا، ئالاھىدە تۇرلەرنىڭ ئالاھىدە تەرىپىنى خاسلىق ئىچىدە غۇۋا ئەكس ئەتتۈرۈش، ياكى ئادەتتىكى تۇرلەرنىڭ ئالاھىدىلىكىنى ئالاھىدە تۇرلەردىكى ئالاھىدىلىك ئىچىدە ئەكس ئەتتۈرۈش... ئەڭ ئاخىردا، ئەبەدىيلىكنى قىسقىغىنا ۋاقىت ئىچىدە غۇۋا ھالەتتە ئەكس ئەتتۈرۈشتۇر[7]»

«سىمۋول» بىلەن «ئىماگ» ھەم «ئىستارە» ئوتتۇرىسىدا مەنە جەھەتتىن زور پەرق بارمۇ - يوق؟ ئالدى بىلەن بىز «سىمۋول» نى تەكرارلىنىش ۋە داۋاملىشىش خۇسۇسىيىتىگە ئىگە دەپ قارايمىز. بىر «ئىماگ» بەلكىم بىر قېتىم ئىستېئارگە ئۆزگىرىپ قېلىشىمۇ مۇمكىن، ئەمما، ناۋادا ئۇ پەيدا بولۇش ۋە قايتا ئايان بولۇش شەكلىدە

ئۇزۇكسىز تەكرارلىنىۋەرسە، ئۇچاغدا سىمۋولغا ئايلىنىپ كېتىدۇ. ھەتتا، سىمۋول سىستېمىسىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلىنىپ كېتىشىمۇ مۇمكىن. ۋىكستېد (J. H. Wicksteed) بىلەيك (Blake)نىڭ «ئاق كۆڭۈللۈك ناخشىسى» ۋە «تەجرىبە ناخشىسى» نامىلىق ئىككى پارچە لىرىك شېئىرنى تەھلىل قىلغاندا مۇنداق دېگەن: «سېلىشتۇرۇپ كۆرسەك، بۇ شېئىرلاردا سىمۋول دېگەن نەرسە ئاساسىي جەھەتتىن بىرەك. لېكىن، سىمۋوللاشقان يوشۇرۇن ئوخشىتىش توختىمايلا ھەم تەكرار قوللىنىلغان.» ييتىز (Yeats) شېللىينىڭ شېئىرلىرىدىكى «بادرولۇق سىمۋوللار» توغرىسىدا يازغان دەسلەپكى بىر پارچە ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن:

كىشىلەر ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا ئېنىق سىمۋوللۇق تەمگە ئىگە بولمىغان نۇرغۇن ئىماگنى ھەمدە ئېنىقلا سىمۋول ھېسابلىنىدىغان ئىماگلارنى بايقىيالايدۇ. ۋاقىتنىڭ ئۆتۈشىگە ئەگىشىپ، ئۇ ئىماگلارنى مەقسەتلىك ھالدا سىمۋوللۇق مەنىدە تېخىمۇ كۆپ ئىشلەتكەن.

ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى «ئۆڭكۈر» ۋە «مۇنار» دېگەنلەر دەل ئاشۇنداق ئىماگلارنىڭ جۈملىسىدىندۇر.[8]

ئادەملەردە چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان ھەم داۋاملىق ئۇچراپ تۇرىدىغان ئەھۋال شۇكى، بىر يازغۇچىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلدىكى «سەھنە جابدۇقلىرى» ھەمىشە ئۇنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدە سىمۋولغا ئايلىنىپ قالىدۇ. ھېنرى جامىس (Henry James) ئۆزىنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلار ۋە ماكان توغرىسىدىكى كۆرۈش سەزگۈسىگە ياتىدىغان ئىماگلارنى جان كۆيدۈرۈپ ئىجاد قىلغان، كېيىنكى ئەسەرلىرىدە بولسا ئاشۇ ئىماگلارنىڭ ھەممىسى يوشۇرۇن ئوخشىتىشقا ياكى سىمۋولغا ئۆزگىرىپ كەتكەن.

شېئىرلاردىكى سىمۋول مەسىلىسى تەھلىل قىلىنسىلا، سىمۋول

نى چوقۇم ھازىرقى زامان شائىرلىرىنىڭ «خۇسۇسىي سىمفونىيە» ۋە ئۆتكەن دەۋرلەردىكى شائىرلار كەڭ دائىرىدە ئىشلەتكەن، ئاسان چۈ. شەنگىلى بولىدىغان سىمفونىلىغا ئايرىيدىغان ئەھۋال كېلىپ چىقىشى مۇمكىن. «خۇسۇسىي سىمفونىيە» دېگەن بۇ سۆز ئالدى بىلەن بىر خىل ئەيىبلەش مەنىسىنى بېرىدۇ، لېكىن، بىزنىڭ شېئىرلاردىكى سىمفونىيە ۋولغا بولغان ھېسسىياتىمىز ۋە پوزىتسىيەمىز يەنىلا ئىنتايىن زىددىيەتلىك. «خۇسۇسىي» دېگەن سۆزنىڭ ئورنىغا باشقا بىر سۆزنى دەسسىتىش تولىمۇ قىيىن؛ ئەگەر بىز «ئادەت بولۇپ قالغان» ياكى «ئەنئەنىۋى» بىر سۆزنى ئىشلەتسەك، ئۇ بىزنىڭ «شېئىر ئاجايىپ ھەم ھەيران قالارلىق بولۇشى كېرەك» دەيدىغان ئارزۇيىمىزغا زىت ئىش بولۇپ قالىدۇ. «خۇسۇسىي سىمفونىيە» بىر سىستېمىدىن دېرەك بېرىدۇ، ئەستايىدىل تەتقىقاتچىلار ئۇنى خۇددى بىر شىفىر يەشكۈچى مەلۇم بىر يېڭىياچە مەخپىي شىفىرنى يەشكەندەك يېشىپ چىقىدۇ. كۆپلىگەن خۇسۇسىي سىمفونىيە (مەسىلەن، بىلەيك بىلەن يېتىزىنگكى سىستېمىسى) دا، ئەنئەنىۋى سىمفونىيە بىلەن بىرىكىپ كەتكەن نۇرغۇن تەركىبلەر بار، گەرچە ئۇلار ئەڭ كەڭ دائىرىدە ئۇ. مۇلاشقان ھەم ئوقۇرمەنلەر تەرىپىدىن قوبۇل قىلىنغان سىمفونىلار بولمىسىمۇ.[1]

بىز «خۇسۇسىي سىمفونىيە» بىلەن «ئەنئەنىۋى سىمفونىيە» ئوستىدە توختىلىپ بولغاندىن كېيىن، ئاشكارا بولغان يەنە بىر خىل «تەبىئىي» سىمفونىيە ئوستىدە چوقۇم توختالمىساق بولمايدۇ، بۇنىڭدىمۇ نۇرغۇن مەسىلىلەر بار. روبېرت فىروست (Robert Frost، ئامېرىكا. لىق شائىر) ئۆزىنىڭ بەزى ئەڭ ئېسىل شېئىرلىرىدا دەل «تەبىئىي سىمفونىيە» نى ئىشلەتكەن، بىراق، بىز ئۇ ئىشلەتكەن بۇ سىمفونىلىق مەنىلەرنى تازا ئېنىق ئاڭقىرالمىدۇق: «قاقاس يول»، «تام»، «تاغ» قا. تارلىقلار دەل ئاشۇنداق سىمفونىلاردۇر. «ئورمانلىقنىڭ يېنىدا تو. تاش» دېگەن شېئىردىكى «مەن ئۇخلاشتىن بۇرۇن يەنە نۇرغۇن يولى

بېسىشىم كېرەك» (miles to go before I sleep) دېگەن مىسرالاردا قا. رىماقلا مەلۇم بىر ساياھەتچى تەسۋىرلەنگەندەك كۆرۈنىدۇ، لېكىن، تەبىئىي سىمفونىلىدا «ئۇخلاش»، «ئۆلۈش» دېگەن مەنىنى بېرىدۇ. ناۋادا، بىز يەنە بۇ شېئىردىكى «ئورمان نېمىدېگەن گۈزەل، ھەم قويۇق ھەم قاراڭغۇ» (woods are lovely,dark and deep، بۇ يەردىكى ئۆچ سۆپەتلىك ھەممىسى مەدھىيەلەش خاراكتېرىگە ئىگە) دېگەن جۈملىنى ئەخلاق ۋە ئىجتىمائىي ئادەتنىڭ چەكلىمىسى يوشۇرۇنغان «ۋەدىسىنى ئەملە كۆرسىتىش» (promise to keep) دېگەن سۆزلەر بىلەن سېلىشتۇرساق، ئۇ چاغدا بۇ يەردە سىمفونىلىنىڭ (گەرچە چوقۇم شۇنداق مەنىنى ئىپادىلىشى زۆرۈر بولمىسىمۇ) «ئۆلۈم» گە ۋەكىللىك قىلىغانلىقىنى، يەنى، ئۇنىڭ مەلۇم بىر خىل ئۆلۈمنى بىر ئادەمنىڭ مەسئۇلىيەتچانلىقىنىڭ ئىپادىسى دەپ قارايدىغان ئېستېتىكىلىق تەپەككۇر ئىكەنلىكىنى پۈتۈنلەي ئىنكار قىلالمايمىز. يەنىپ ئېيتقاندا، شېئىر ئوقۇشقا ئامراق ئوقۇرمەنلەرنىڭ ھەممىسى روبېرت فىروستنىڭ ئىدىيەسىنى خاتا چۈشەنمىسە كېرەك. شۇڭا، ئۇ كۆپلىگەن ئوقۇرمەنلەرنى ئۆزىگە جەلپ قىلالىغان، ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا «تەبىئىي سىمفونىيە» نىڭ كۆپ قوللىنىلغانلىقى بۇنىڭدىكى مۇھىم سەۋەبلەرنىڭ بىرى. لېكىن، بەزىبىر ئوقۇرمەنلەر ئۇ ئىشلەتكەن «سىمفونىيە» دىكى ھەرخىل ئېھتىماللىقنى ئىگىلىۋالغاندىن كېيىن، ئۇنىڭ كۆپ مەنىلىك سىمفونىلىرىنى بىر خىل ئۆلۈك ھالەتتە چۈشەندۈرۈپ، شېئىردا ئىپادىلەنگەن ماھىيەتلىك مەزمۇنلاردىن، بولۇپمۇ ھازىرقى زامان شېئىرلىرىدا ئىپادىلەنگەن ماھىيەتلىك تېمىلاردىن پۈتۈنلەي چەتنەپ كەتتى.

بۇ بابتىكى تۆتىنچى ئاتالغۇ بولسا «ئەپسانە»، بۇ ئاتالغۇ ئارىستوتېلنىڭ «شېئىرىيەت ئىلمى» دېگەن ئەسىرىدە «ۋەقەلىك» «بايان قىلىنىشى» قۇرۇلما»، «ھېكايە ـ مەسەل» دېگەن مەنىلەر بىلەن چەرھىلەنگەن.[2] «ئىدىيە» بولسا ئۇنىڭ قارىمۇقارشى مەنىلىك سۆزى

قىلىپ كۆرسىتىلگەن. ئەپسانە بىر خىل بايان، ھېكايە؛ دىيالېكتىكىلىق دىيالوگ بىلەن ئېلان خاراكتېرلىك ئەدەبىياتنىڭ سېلىشتۇرمىسى؛ سىستېمىلىق ھەم پەلسەپىۋى بايانلار بىلەن بولغان سېلىشتۇرما؛ ئۇ ئېسخىلۇس (Aeschylus، گىرېك دراماتورگى) نىڭ تىراگېدىيەلىرى بىلەن سوقراتنىڭ دىيالېكتىكىسى ئوتتۇرىسىدىكى سېلىشتۇرما.[9]

«ئەپسانە» ھازىرقى ئوبزورچىلار ياقتۇرۇپ ئىشلىتىشكە ئامراق بىر ئاتالغۇ. ئۇ مۇھىم بىر مەنە دائىرىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ ھەمدە دىن، خەلق قوشاقلىرى، ئىنسانشۇناسلىق، جەمئىيەتشۇناسلىق، پسىخىكا ئانالىزى ۋە گۈزەل سەنئەت قاتارلىق ساھەلەرگە چېتىلىدۇ. ئادەتتە ئۇنىڭغا قارشى تۇرىدىغان ئىدىيەلەر بولسا ئۇنى تارىخقا، «پەن ـ تېخنىكا» غا، «پەلسەپە» گە، «مەسەللەر» گە ۋە «ھەقىقەت» كە زىت نەرسە دەپ چۈشەندۈرىدۇ.[9]

17 ـ 18 ـ ئەسىردىكى مەرىپەتچىلىك دەۋرىدە، بۇ ئاتالغۇ كۆپىنچە ھاللاردا سەلبىي مەنىدە قوللىنىلغان. يەنى، «ئەپسانە» ئويدۇرۇپ چىقىرىلغان نەرسە، ئىلمىي ۋە تارىخىي نۇقتىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا ئۇ راست نەرسە ئەمەس دەپ قارالغان. بىراق، ۋىكونىڭ (Vico) نىڭ «يېڭى ئىلىم» دېگەن ئەسىرىدە بۇ خىل قاراشقا ئۆزگەرتىش كىرگۈزۈلگەن. گېرمانىيەدىكى رومانتىزمچىلاردىن تارتىپ كولرىج، ئېمېرسون (Emerson) ۋە نىتچې (Nietzsche) لارغىچە بولغان ئارىلىقتا بۇ ئاتالغۇ ئۆزىگە سىڭدۈرگەن يېڭى قاراشلار تەدرىجىي ھالدا رەسمىي ئورۇنغا ئىگە بولدى، يەنى، «ئەپسانە» شېئىرغا ئوخشاش بىر خىل ھەقىقەت ياكى ھەقىقەتكە باراۋەر بىر خىل نەرسە دەپ قارالدى. ئەلۋەتتە، بۇ خىل ھەقىقەت تارىخىي ياكى ئىلمىي ھەقىقەت بىلەن قارشىلاشمايدۇ، بەلكى ئۇلارنى تولۇقلايدۇ.[10]

تارىخىي نۇقتىدىن ئېيتقاندا، ئەپسانە دىنىي مۇراسىملاردىن كېلىپ چىققان ھەم ئۇنىڭ بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك، ئۇ «دىنىي مۇراسىملارنىڭ باشلىنىش نۇقتىسى، دىنىي مۇراسىملاردا ئوينىلىدىغان ھېكايە». مۇراسىم بولسا باستىر ۋەكىللىكىدە جەمئىيەتتە ئۆتكۈزۈلىدىغان، بالا ـ قازادىن ساقلىنىش مەقسەت قىلىنغان پائالىيەت بولۇپ، ئۇ ئۇزۇنغىچە تەكرارلىنىدۇ، «مەڭگۈلۈك بولغان زۆرۈر بىر كۈنتەرتىپ» سۈپىتىدە مول ھوسۇل مەيدانلىرىدا، تەلىم ـ تەربىيە سورۇنلىرىدا، ياش ـ ئۆسمۈرلەرنىڭ ئۆسۈپ ـ يېتىلگەنلىكىنى تەبرىكلەش ۋە ئۆلگۈچىلەر ئۈچۈن نەزىر بېرىش سورۇنلىرىدا كۆرۈلۈپ تۇرىدۇ. لېكىن، تېخىمۇ كەڭ مەنىدىن ئېيتقاندا، ئەپسانە نامسىز كىشىلەر تەرىپىدىن ئىجاد قىلىنغان بولۇپ، دۇنيانىڭ يارىتىلىشى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرىنى بايان قىلىپ بېرىدۇ. جەمئىيەت ياشلارنى ئالاقىدار چۈشەنچىلەر بىلەن تەمىنلەيدۇ، يەنى، دۇنيا بىلەن ئىنسانلار نېمە ئۈچۈن ھازىرقىدەك ھالەتتە دېگەنلەرنى ئۆلارغا چۈشەندۈرۈپ قويىدۇ ھەمدە ئۆلارغا تەبىئەت بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرى توغرىسىدىكى تەربىيەۋى ئەھمىيەتكە ئىگە نۇرغۇن ئىماگلارنى بىلدۈرىدۇ.[11]

ئەدەبىيات نەزەرىيەسىدىن قارايدىغان بولساق، ئەپسانىدىكى ئاساسلىق باش تېما بەلكىم جەمئىيەت ياكى تەبىئەتتىن ھالقىغان (تەبىئىي بولمىغان ياكى ئەقلىي بولمىغان) ئىماگ ياكى كۆرۈنۈشلەر، ئەسلىي ھالەتتىكى ياكى ئالەمگە مۇناسىۋەتلىك ۋەقەلەرنىڭ بايانى ياكى ھېكايىلەر، شۇنداقلا، بىزنىڭ مەڭگۈلۈك غايىمىز ئىچىدىكى مەلۇم بىر ۋەقەنىڭ قايتا نامايان بولۇشى مۇمكىن. بۇ خىل قايتا نامايان بولۇش پىروگراممىا خاراكتېرىنى ياكى ئاخىر زامان تۇسىنى ئالغان بولىدۇ، ياكى بولمىسا سىرلىق بولىدۇ.

ھازىرقى زامان ئەپسانە تەتقىقاتچىلىرى بىز يۇقىرىدا دەپ ئۆتكەن تېمىلارنىڭ ھەرقانداق بىرىگە نۇقتىلىق دەققىتىنى قاراتسا، ئاندىن، شۇ تەتقىقات دائىرىسىنى باشقا تېمىلارغا كېڭەيتسە بولىدۇ. سورېل (Sorel) پۈتۈن دۇنيادىكى ئىشچىلارنىڭ ئومۇميۈزلۈك ئىش تاشلا-

شىنىڭ ئۆزىنى بىر ئەپسانە دەپ قارىغان. يەنى، ئۇ شۇ ئارقىلىق بۇ نىڭ مەڭگۈ ئەملىگە ئاشمايدىغان بىر غايە ئىكەنلىكىنى، ئىشچىلارغا ئىلھام بېرىش ۋە ئۇلارنى رىغبەتلەندۈرۈش ئۈچۈن ئۇنى كەلگۈسىدە چوقۇم يۈز بېرىدىغان بىر تارىخىي ۋەقە سۈپىتىدە تەسۋىرلەش كېرەكلىكىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. دېمەك، بۇ ئەپسانە پىروگراممىسى خاراكتېرلىكتۇر. نىبۇر (Niebuhr) بولسا خرىستىيان دىنىنىڭ قىيامەت قارىشىنى سىرلىقلاشتۇرۇپ، ئىنسانىڭ تىرىلىشى بىلەن قىيامەت كۈنىدىكى سوئال ـ سوراق دېگەن ئىماگلارنىڭ ھەممىسى كەلگۈسىدىكى تارىختۇر، ھازىرقى دۇنياغا بولغان ئەخلاقىي ۋە روھىي جەھەتتىكى مەڭگۈلۈك باھادۇر[9] دېگەن. ئەگەردە ئەپسانە ئىلىم ـ پەن ۋە پەلسەپە بىلەن قارىمۇقارشى دەپ قارالسا، ئۇنداقتا ئۇنى تەسۋىرىي شەكىل ۋە بۈاستە سەزگۈگە ئىگە كونكرېت ھادىسە سۈپىتىدە ئەقلىيلىككە ئىگە ئابستراكت ھادىسىلەرگە قارىمۇقارشى ھالەتتە تۇرىدۇ. بۇ دېيىش كېرەك. ئادەتتىكىچە ئېيتقاندا، ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرى ۋە ئۇلارنىڭ قوللىغۇچىلىرىنىڭ بۇ جەھەتتىكى قارشى پىكرى «ئەپسانە جەمئىيەتكە مەنسۇپ، ئۇ نامسىز ھەم كوللېكتىپ ئىجادىيەت» دېگەندىن ئىبارەت. ھازىرقى زاماندا، بىز مەلۇم بىر ئەپسانىنىڭ ئىجادكارىنى تەكشۈرۈپ كۆرمەكچى بولساق، لېكىن، ئۇنىڭ ئاپتورىنىڭ كىملىكى ئاللىقاچان ئۇنتۇلۇپ كەتكەن بولسا ياكى ھېچكىم بىلمەسە، ۋەياكى ئۇنىڭ ئىجادكارىنىڭ كىملىكى مەسىلىسى شۇ ئەپسانىنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا نىسبەتەن ئانچە مۇھىم بولمىسا، ياكى بولمىسا ئۇ جەمئىيەت تەرىپىدىن ئاللىبۇرۇن قوبۇل قىلىنغان ھەمدە «ئېتىقاد چىلارنىڭ ئېتىراپ قىلىشى» غا ئېرىشىپ بولغان بولسا، ئۇنداقتا ئۇ يەنىلا ئەپسانە خاراكتېرىگە ئىگە بولالايدۇ.

ئەپسانە ئاتالغۇسىنى ئاسانلىقچە بېكىتكىلى بولمايدۇ، ھازىر ئۇ بىر خىل «مەنە جەھەتتىكى دائىرە» نىلا كۆرسىتىۋاتىدۇ. بىز ھەممە شە كىشىلەرنىڭ «رەسسامىلار بىلەن شائىرلار بىر خىل ئەپسانىنى

ئىزدەۋاتىدۇ» دېگىنىنى، شۇنداقلا، تەرەققىيات ۋە دېموكراتىيەگە مۇناسىۋەتلىك «ئەپسانە» لەرنىمۇ ئاڭلاپ تۇرىمىز. يەنە مۇنداق دېگۈچىلەرمۇ بار: «ئادەملەر ئەپسانە ئىجاد قىلسا بولمايدۇ، مەلۇم بىر ئەپسانىگە ياكى مەلۇم بىر ئەپسانىنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا خالىغانچە ئىشىنىپ كەتسىمۇ بولمايدۇ. كىتابلار ئەپسانىنى ھەممە يەرگە كەڭ تارالتىسى، خۇددى، دۇنياۋى چوڭ شەھەرلەردە قەدىمكى گىرېتسىيەدە ئىجتىمائىي ھالەتنىڭ خېلى ئۇزۇنغىچە داۋاملاشقىنىغا ئوخشاش.[10]»

ئۇنداقتا، بۇگۈنكى دەۋر كىشىلىرىدە ئەپسانە ياكى شۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك بىر يۈرۈش ئەپسانە سىستېمىسى يوقمۇ؟ نىتچې (Nietzsche): «سوقرات ۋە سوفىستىكىچىلار (Sophists)، يەنى ئاشۇ زىيالىيلار، قەدىمكى گىرېتسىيەنىڭ مەدەنىي ھاياتىنى ئاللىبۇرۇن ۋەيران قىلىۋەتتى» دەپ قارىغان. بۇنىڭغا ماس كېلىدىغان يەنە بىر خىل قاراشتا «مەرىپەتچىلىك ھەرىكىتى خرىستىيان ئەپسانىلىرىنى ۋەيران قىلىۋەتتى ياكى بولمىسا ۋەيران قىلىشقا باشلىدى» دەپ قارالغان. يەنە بىر قىسىم يازغۇچىلار بولسا «بۇگۈنكى دەۋر كىشىلىرىدە مۇكەممەل بولمىغان، ساختا بىر يۈرۈش ئەپسانىلەرلا بار، مەسىلەن، ئېلانلاردا كۆچەپ تەرغىب تەشۋىق قىلىنىۋاتقان ‹ئىنسانلارنىڭ تەرەققىيات، ئەپسانىسى، ‹باراۋەرلىك› ئەپسانىسى، مائارىپنى ئومۇملاشتۇرۇش ئەپسانىسى، سەھىيە ۋە ئىجتىمائىي پاراۋانلىق ئەپسانىسى دېگەندەكلەر» دەپ قارىغان. يۇقىرىقى ئىككى خىل قاراش ئوتتۇرىسىدىكى ئورتاق ئامىلنى مۇنداق بىر خىل ھۆكۈم (بۇ خىل ھۆكۈم بەلكىم ھەقىقىي بولۇشى مۇمكىن)، يەنى، «قەدىمىي ھەم ئۇزاق مۇددەت داۋاملاشقان، ئۆزلۈك خاھىشىدىكى تۇرمۇش ئۇسۇلى (مۇراسىملار ۋە ئۇلار توغرىسىدىكى رىۋايەتلەر) «زامانىۋىلىق» تەرىپىدىن بۇزۇپ تاشلانغاندا، كۆپلىگەن كىشىلەر (ياكى بارلىق كىشىلەر) نامراتلىشىپ كېتىشى مۇمكىن: چۈنكى، ئادەم پەقەت ئابستراكت ئۇقۇمغا تايىنىپلا ياشىيالمايدۇ، شۇڭا، چوقۇم تەبىئىي ئويدۇرۇپ چى-

قىرىلغان، ۋاقىتلىق ئىجاد قىلىنغان ۋە پارچە - پۈرات ئەپسانىلەر (غايىنىڭ كەلگۈسىدىكى سۈرىتى) ئارقىلىق ئۆزىدىكى بوشلۇقنى تولدۇرۇشى كېرەك. تەسەۋۋۇر كۈچىگە باي بىر يازغۇچىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەگەر ئۇنى ئەپسانىگە موھتاج دېسەك، دېمەك، ئۇ جەمئىيەت بىلەن پىكىر ئالماشتۇرۇشنى، كىشىلەرگە ئۆزىنىڭ جەمئىيەتتە مەلۇم رول ئويناۋاتقان بىر سەنئەتكار ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلدۇرۇشنى زۆرۈر دەپ قارىغان بولىدۇ.

فىرانسىيەنىڭ سىمۋولىزم شائىرلىرى ئۆز - ئۆزىنىلا رازى قىلمىدىغان بىر خىل يېگانە ھالەتتە تۇرماقتا، ئۇلار دۇنيادىن ئايرىلىپ قالغان مۇتەخەسسىسلەر بولۇپ، «شائىر بولغان ئادەم ئۆزىنىڭ سەنئىتىنى سېتىشى، ياكى بولمىسا ئۆزىنىڭ سەنئەت ئېستېتىكىسى جەھەتتىكى ساپلىقىنى ۋە سوغۇققانلىقىنى ساقلاپ قېلىشى، مۇشۇ ئىككى يولدىن چوقۇم بىرنى تاللىۋېلىشى كېرەك» دەپ قارايدۇ. ھالبۇكى، يېتىز مالالارمېنى ئىنتايىن ھۆرمەت قىلسىمۇ، ئەمما، «مەن ئۆزۈمنى يەنىلا ئېرلاندىيە بىلەن بىرلەشتۇرۇشۇم زۆرۈر» دەپ قارىغان. شۇڭا، ئۇ كېلتىكلار (Celtic، ئېرلاند، شوتلاند ۋە يېتىز، بىرتون، يەنە بىرنەچچە تىل ۋە مىللەتلەرنى ئىچىگە ئالغان بىر ئىرقىي ئاتالغۇ) نىڭ ئەنئەنىۋى ئەپسانىسىنى ئۆزىنىڭ يېقىنقى زامان ئېرلاندىيە جەمئىيىتى توغرىسىدىكى چۈشەندۈرۈشى بىلەن ئۆزئارا بىرىكتۈرۈۋەتكەن؛ بۇ بىر يۈرۈش ئەپسانىدە ئۇ ئاۋگۈست (August) دەۋرىدىكى ئانگلو - ئېرلاندلار (سۈپەت، بېكلىر، ئېدمۇن بىرۇكلار) نى خۇددى ۋاچىل لىندزىي (Vachel Lindsay) ئامېرىكىلىق قەھرىمانلارنى ئۆز تەسەۋۋۇرىغا ئاساسەن خالىغانچە تەسۋىرلىگەندەك خالىغانچە چۈشەندۈرگەن.

نۇرغۇن يازغۇچىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەپسانە شېئىر بىلەن دىن ئوتتۇرىسىدىكى بىر ئورتاق ئامىلدۇر. ھازىرقى زامانداىكى (ئارنولد ۋە ئىلگىرىكى رىچاردىز ۋەكىللىكىدىكى) بىر خىل قاراشتا «شېئىر

بارغانسېرى ھازىرقى زامان زىيالىيلىرىنىڭ ئىشەنچىدىن قېلىۋاتقان، تەبىئەتتىن ھالقىغان دىنىنىڭ ئورنىنى ئېلىشقا باشلاۋاتىدۇ» دەپ قارالماقتا. لېكىن، تەسىر كۈچى ئۇنىڭدىنمۇ زوررىاق بولغان يەنە بىر خىل قاراشتا «شېئىر دىنىنىڭ ئورنىنى ئۇزاق مەزگىل باسالمايدۇ، چۈنكى، دىن يوقالغاندىن كېيىن شېئىرمۇ مەۋجۇتلۇقتىن قالىدۇ» دەپ قارايدۇ. شېئىر بىلەن سېلىشتۇرغاندا، دىن تېخىمۇ سىرلىقتۇر. دىنىي ئەپسانىلەر بولسا شېئىر بىلەن يوشۇرۇن بىرلىككە ئىگە پۈتمەس بۈلاقتۇر. شۇ سەۋەبتىن، فىلىپ ۋېلىرايت (Wheelwright Philip) پوستۇنزىمنىڭ «دىنىي ھەقىقەتلەر بىلەن شېئىرىي ھەقىقەتلەرنىڭ ھەممىسى ئەمەلىيەتتە ساختىدۇر» دېگەن قارىشىغا قارشى چىققان ھەمدە «بىزگە لازىم بولغىنى بىر ئەپسانە — دىنىي قاراش» دېگەننى تەشەببۇس قىلغان. بۇ خىل قاراشتىكىلەرگە بۇرۇنقى جان دېنىنىس (John Dennis) ۋە كېيىنكى ئارتۇر مەچېن (Machen Arthur) لارنى مىسال قىلىشقا بولىدۇ.

بۇ بىر قاتار مەسىلىلەردە (يەنى، ئىماگ، ئىستېئارە، سىمۋول، ئەپسانە توغرىسىدىكى تالاش - تارتىشلاردا) بىز بىرقەدەر كونا بولغان نەزەرىيەلەرنى ياقلىمايمىز. ئۇ نەزەرىيەلەر بۇ تۈرلەرنى پەقەت سىر - تىدىن يۇزەكى ھالدىلا تەتقىق قىلغان، ئۇلارنىڭ زور بىر قىسمىنى ئەدەبىي زىننەت ۋە ئىستېلىستىكىلىق تەركىب سۈپىتىدىلا چۈشەنمىپ، ئۇلارنى ئەسلىي ئەسەردىن ئايرىپ چىقىرىۋالغان. بىزنىڭ قارىشىمىز بۇنىڭغا ئوخشىمايدۇ، يەنى، بىز «ئەدەبىياتنىڭ ئەھمىيىتى ۋە رولى ئاساسلىقى ئىستېئارە ۋە ئەپسانىدە» دەپ قارايمىز. ئىنسانلارنىڭ كاللىسىدا ئىستېئارە شەكىلدىكى تەپەككۇر ۋە ئەپسانۋىلاشقان تەپەككۇر مەۋجۇت، بۇ خىل تەپەككۇر پائالىيىتى ئىستېئارە ۋاستىسىدىن، شېئىرلاردىكى بايان ۋە تەسۋىرلەش ۋاستىلىرىدىن پايدىلانماي قالمايدۇ. بۇ تۆت خىل ئاتالغۇ بىزنى ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى ھەرقايسى تەرەپلەرگە دىققەت قىلىشقا ئۈندەيدۇ، ئۇلار ئىلگىرى ئاي-

رىلغان «شەكىل» بىلەن «مەزمۇن» نى ناھايىتى توغرا ھالدا بىر يەر-
گە ئەكېلىدۇ. بۇ ئاتالغۇلار ئۆز نۆۋىتىدە مۇنداق ئىككى خىل ئەھمە-
يەتكە ئىگە: بىرى، ئۇلار شېئىرنى «سىرتقى تەسۋىر» بىلەن «دۇنيا»
غا يۈزلەندۈرىدۇ؛ يەنە بىرى، شېئىرنى دىنغا ۋە «دۇنيا قاراش» قا ما-
يىللاشتۇرىدۇ. ھازىرقى تەتقىقات ئۇسۇلى توغرۇلۇق توختالغاندا، بىز
كونا - يېڭى نەزەرىيەلەر ئوتتۇرىسىدىكى قارىمۇقارشىلىقنى ھېس
قىلالايمىز. چۈنكى، بۈرۈنقى كونا نەزەرىيەلەر ئۇلارنى (پەقەتلا ئەدەبىي
زىننەت بولۇشىغا قارىماي) ئېستېتىكىلىق ۋاستە ئورنىدا كۆرگەن،
ئەمما، ھازىرقى يېڭى نەزەرىيەلەرنىڭ خەتەرلىك يېرى ئېھتىمال
ئۇلاردا «دۇنيا قاراش» نىڭ زىيادە تەكتلىنىپ كېتىدىغانلىقى بولسا
كېرەك. يېڭى كىلاسسىزمنىڭ كېيىنكى مەزگىللىرىدە يېزىقچىلىق
بىلەن شۇغۇللانغان ئاشۇ شوتلاندىيەلىك ئىستىلىستىكىچىلار ئوخ-
شىتىش بىلەن ئىستېئارىنى ھېسابلىغىلى ھەم تاللىۋالغىلى بولىدۇ
دەپ قارىغان. ھازىرقى تەھلىلچىلىرىمىز بولسا فرېئۇد (Freud)
نىڭ كەينىدىن ئىز بېسىپ مېڭىپ، ئۇنىڭ قارىشىغا مايىللاشقان
ھالدا «ئىماگلارنىڭ ھەممىسى ئىنسانلارنىڭ تەپەككۇرىدىكى ئاڭسىز
پائالىيەتلەرنىڭ ئاشكارىلىنىشىدۇر» دەپ قارىماقتا. بىز بۇ كونا -
يېڭى ئېقىمدىكىلەرنىڭ قاراشلىرى ئوتتۇرىسىدا بىر تەڭپۇڭ ھالەتنى
ھاسىل قىلىشىمىز، بىر تەرەپتىن ئىستىلىستىكىچىلارنىڭ بىر تە-
رەپلىمىلىكىدىن ساقلىنىشىمىز، يەنە بىر تەرەپتىن، پىسخىكىلىق
بايانچىلار ئېقىمى ۋە «ۋەھىي قوغلاشقۇچىلار» ئېقىمىنىڭ زىيادە
ھېسسىياتچانلىقىدىن ساقلىنىشىمىز كېرەك.

ئۆتكەن يىگىرمە بەش يىللىق ئەدەبىيات تەتقىقاتى نەزەرىيە بىلەن
ئەمەلىيەت جەھەتتە نۇرغۇن ئىزدەندى. بىز ئىستىلىستىكىلىق
ۋاستىنى ئاساس قىلغان بىر خىل ئىلمىنى ھاسىل قىلىشنى سىناپ
باقتۇق، ياكى تېخىمۇ كەسپىيرەك قىلىپ ئېيتساق، شېئىرىي ئىماگ
ئىلمىنى شەكىللەندۈردۇق. يەنە نۇرغۇن مەخسۇس كىتابلار ۋە ماقالە-

لەر ئارقىلىق بەزى شائىرلار ۋە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئىماگلىق
تەتقىق قىلدۇق (شېكسپىير باشتىن - ئاياغ بىزنىڭ ئاساسلىق تە-
قىقات ئوبيېكتىمىز بولدى). كىشىلەرنىڭ «قوللىنىشچان ئوبزور»
لارنى يېزىش قىزغىنلىقىنىڭ يۇقىرى دولقۇنىغا كۆتۈرۈلۈشىگە ئە-
گىشىپ، ناھايىتى چوڭقۇرلۇققا ئىگە بىر تۈركۈم ئىستىلىستىكا ۋە
مېتودولوگىيەگە ئائىت ماقالىلەر مەيدانغا كەلدى، بۇ ماقالىلەردە بىز
بەزى ۋاقىتلاردا ئوڭايلا پەرەز قىلالايدىغان نۇقتىلار ناھايىتى ئىنچە-
كىلىك بىلەن تەتقىق قىلىندى ۋە ئەمەلىيەتكە تەتبىقلاندى.

كۆپلىگەن ماقالىلەردە ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر 250 تەن
ئارتۇق تۈرگە بۆلۈنۈپ، ئاندىن، ئىككى ياكى ئۈچ چوڭ تۈرگە ئايرىل-
دى. «ئۆزگىرىشچان ئاۋاز تېمىدىكى سۆزلەر ئىسىمىسى» بىلەن
«كىنايە» (trope)[9] ئەنە شۇ تۈرلەرنىڭ بىرى بولۇپ، ئۇلارنى يەنە
«ئاۋازلىق ئوخشىتىش» ۋە «مەنەن ئوخشىتىش» دېگەن نامىلار بىلەن
ئاتاشقىمۇ بولىدۇ. باشقىلار يەنە ئۇنى «تىل ئارقىلىق ئوخشىتىش» ۋە
«تەپەككۇر ئارقىلىق ئوخشىتىش» دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىشقىمۇ ئۇ-
رۇنۇپ باقتى. بىراق، يۇقىرىقى ئىككى خىل ئايرىش ئۇسۇلىمۇ بەزى
يېتەرسىزلىكتىن ساقلىنالمىغان بولۇپ، ئۇلار پەقەت سىرتقى، يۈ-
زەكى ۋە كەمتۈك بولغان ئىپادىلەش ئىقتىدارىنىڭ قۇرۇلمىسىنىلا
ئىزاھلاپ بەرگەن. ئۇلارچە بولغاندا، ھەرقانداق ئەنئەنىۋى سىستې-
مىدا، قاپىيە ۋە باش قاپىيە ھەم ئاۋازنىڭ لاينھەلىنىشى ھەم بېزىلە-
شىنى كۆرسىتىدۇ دېگەن گەپ. بىراق، بىزنىڭ بىلىشىمىزچە، بە-
رىنچى قاپىيە بىلەن ئەڭ ئاخىرقى قاپىيە تۈيغۇ ۋە سۆز مەنىلىرىنى
باغلاشتۇرۇش رولىغا ئىگە. 19 - ئەسىردە ئاھاڭداشلىق ئويۇنى
(pun) «بىر خىل يېزىق ئويۇنى» ياكى «ئەڭ تۆۋەن دەرىجىدىكى ئەق-
لىي شەكىل» دەپ قارالغان. 18 - ئەسىردە، بولۇپمۇ ئەدىسون
(Addison) ئاھاڭداشلىق ئويۇنىنى ئەكسىچە بىرخىل «ساختا ئەقىل»
دەپ قارىغان. بىراق، باروكچە شائىرلار ۋە ھازىرقى زامان شائىرلىرى

ئاھاڭداشلىق ئويۇنىنى ناھايىتى كەسكىن ھالدا ئىككى خىل مەنىدە ئىشلەتتى، يەنى، ئۇنى بىر خىل «ئاھاڭداش» (homophone) سۆز يا-كى «يېزىقداش» (homonym) سۆز، ۋەياكى مەقسەتلىك بىر خىل «مۇجمەل» سۆز دەپ قارىدى.[6]

يۇقىرىقى قاراشلارنى بىر چەتكە قايرىپ قويۇپ تۇرۇپ، شې-ئىرلاردىكى ئوخشىتىشنى ئەڭ مۇۋاپىق ھالدا «يېقىنلاشقان ئوخشى-تىش» ۋە «ئوخشىغان ئوخشىتىش» دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىساق تاما-مەن بولىدۇ.

ئەنئەنىۋى قاراشلاردا «يېقىنلاشقان ئوخشىتىش» ۋەكىللىك ئوخ-شىتىش بىلەن بىۋاستە ئوخشىتىشنى كۆرسىتىدۇ. ئۇلار ئىپادىلە-گەن مۇناسىۋەتنى لوگىكا ھەم سان نۇقتىسىدىن تەھلىل قىلىۋالغا-لى بولىدۇ، يەنى، سەۋەب نەتىجىگە ياكى نەتىجە سەۋەبكە ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇ خۇددى قاچىنىڭ ئىچىگە قاچىلانغان نەرسىنىڭ قاچىغا ۋەكىللىك قىلغىنىدەك، قوشۇمچە تىلنىڭ ئاساسلىق تىلغا ۋەكىللىك قىلغىنىدەكلا بىر ئىش. ۋەكىللىك ئوخشىتىشتا ئوخشاتقۇچى سۆز بىلەن ئۇ ۋەكىللىك قىلىدىغان شەيئىلەرنىڭ مۇناسىۋىتى ئىچكى باغلىنىشچانلىقىغا ئىگە بولىدۇ، ئۇ بىزگە مەلۇم بىر شەيئىنىڭ ئەۋ-رىشكىسىنى ياكى قىسمەن تەرىپىنىلا كۆرسىتىپ بېرىدۇ، ئۇ ئاشۇ شەيئىگە تولۇق ۋەكىللىك قىلىدۇ، مەزمۇن ئارقىلىق شەكىلنى ۋە ئۇنىڭ ئىقتىدارىنى كۆرسىتىپ بېرىدۇ.

شىرلېي (Shirley) نىڭ كىشىلەرگە تونۇش بولغان بىرقانچە مىسرا سىدا ۋەكىللىك ئوخشىتىشنىڭ ئەنئەنىۋى ئىشلىتىش ئۇسۇلى چۈشەندۈرۈلگەن.

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.

پادىشاھنىڭ ھاسىسى ھەم تاجىسى غۇلاپ چۈشىدۇ.
توپىدا تەڭ بولىدۇ
مايماق ئورغاق بىلەن بىچارە گۈرجەككە.[7]

كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تېخىمۇ بەكرەك تارتىدىغىنى ۋىرگىل (Virgil)، سپېنسېر (Spenser)، مىلتون (Milton) ۋە گىرەي (Gray) قاتارلىق كىلاسسىك شائىرلار ئۆز ئىجادىيىتىدە قوللانغان «ۋەكىللىك ئوخشىتىش» تۇر. «سەنسفوينىڭ ئۆلۈك تويلۇق پۇلى» (Sansfoys dead dowry) دېگەن مىسرا سىدا (ئۆلگەن —— dead) دېگەن سۆپەت سۆزى ئەسلىي ئىگىسى (Sansfoys) دىن ئىگىلىنگەن نەرسە (dowry) غا ئۆزگىرىدۇ. گىرەينىڭ (drowsy tinkling) «ئۇگدەپ كەت-كەن قوڭغۇراق» دېگەن مىسرالىرىدا، مىلتوننىڭ (merry bells) «شا-دىمان قوڭغۇراق» دېگەن سۆزلىرىدە، ئەمەلىيەتتە قوڭغۇراق ئې-سىۋالغانلار ۋە قوڭغۇراقنى چالغانلار كۆرسىتىلگەن. مىلتوننىڭ كۇل رەڭلىك چۈنى «دىمىق كانىيىنى چېلىۋاتقاندا» (her sultry horn winding) دېگەن مىسرا سىدا، «دىمىق» دېگەن سۆپەت بىزگە ئىختى-يارسىزلا يازنىڭ ئىسسىق كېچىلىرى بىلەن گىرەلىشىپ كەتكەن چۈننىڭ ئاۋازىنى ئەسلىتىدۇ. ئەسلىي تېكىستتىن ئايرىپ ئېلىنى-غان بۇ مىسالىلارنى تۇرلۇك - تۈمەن تەسەۋۋۇرغا چۆمۈلۈپ تۇرۇپ ئو-قۇغىلى بولىدۇ. بۇ يەردىكى ئەڭ مۇھىم مەسىلە، باغلانما لوگىكىنىڭ ئۆز رولىنى كۆرسىتەلىگەن - كۆرسىتەلمىگەنلىكى، ياكى بىر خىل جانلاندۇرۇش ئۇسۇلىنىڭ داۋاملىق رول ئوينىيالمغان ياكى ئويناپ-مىغانلىقىدا.

ئىخلاسمەنلەرنىڭ دىنىي شېئىرلىرى مەيلى ئۇ كاتولىك دىنىغا تەۋە بولسۇن ياكى ئىنجىلچە دىنىي جەمئىيەتكە تەۋە بولسۇن، ھەم-مىسىدىلا خۇددى ئالدىن كېلىشىۋالغاندەك يوشۇرۇن ئوخشىتىش شەكلى ئىشلىتىلگەن. لېكىن، يېڭى كىلاسسىزمغا تەۋە قەسىدىلەر-

نىڭ ئاپتورى ۋاتس (Watts) بولسا ۋەكىللىك ئوخشىتىشنى ئىشلە-
تىش ئارقىلىق كىشىنى تەسىرلەندۈرىدىغان ئاجايىپ ئۇنۇمگە ئې-
رىشكەن. مەسىلەن،

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died,
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.

See, from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down,
er such love and sorrow meet Did e
Or thorns compose so rich a crown?

بۇ ئاجايىپ كىرىستقا سالسام مەن نەزەر ،
شەرەپ شاھزادىسى تەسلىم قىپتۇ جان.
مەن ئۇچۇن زىياندۇر ئەڭ چوڭ مەنپەئەت،
كىبىرلەر ۋۇجۇدۇمدا بولماقتا گۇمران.

قارا، ئۇنىڭ باش، قوللىرى، بىقىنىدىن
ئاقماقتا ئارىلىشىپ سۆيگۇ ھەم ئازاب.
بۇ ئىككىسى بۇرۇن شۇنداق ئاققانمۇ بىللە،
تىكەنلەردىن شاھانە تاج ياقانمۇ ياساپ؟[8]

باشقا بىر دەۋرنىڭ ئۇسلۇب تەلىم - تەربىيەسىنى قوبۇل قىلغان ئوقۇرمەنلەر بەلكىم بۇ قەسىدىنى ئاڭلاپ باققان بولسا كېرەك. لې-
كىن، شېئىردىكى ئازاب (sorrow) بىلەن مۇھەببەت (love) نى-

قان(blood) بىلەن سۇ (water) غا تەڭ قىلىنغانلىقىنى ھېس قىلال-
مايدۇ. ئۇ مۇھەببەت ئۇچۇن ئۆلدى، ئۇنىڭ مۇھەببىتى بولسا سەۋەب-
قانىنىڭ ئېقىشى بولسا نەتىجىدۇر. 17 - ئەسىردىكى شائىر كىۋارلىر
(Quarles) «كېبىرلەرنىڭ گۈمران بولۇشى» نى بىر بىئوپىك ئوخ-
شىتىشقا تەققاسلاپ، ئۇنى بەلكىم غۇرۇر ئوتىنى بىر چېلەك مەنسى-
مەسلىك سۇيى ئۆچۈرۈپ تاشلىدى دەپ ئىزاھلاش مۇمكىن دەپ قار-
غان؛ ئەمما «ئۆچۈرۈش» دېگەن سۆز بۇ يەردە مەنىنى كۈچەيتىش رو-
لىنىلا ئۆتىگەن، يەنى، شائىرنىڭ ئۆزىدىكى تەكەببۇرلۇققا قانچىلىك
مەنسىتمەسلىك نەزىرى بىلەن قارىغانلىقىنى ئىپادىلەپ بەرگەن.

بىراق، بۇ يەنىلا «ۋەكىللىك ئوخشىتىش» نىڭ تار مەنىدىكى بىر
خىل ئىشلىتىلىش ئۇسۇلى. يېقىندا، بەزىلەر تېخىمۇ يۇرەكلىك قا-
رىشنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، «ۋەكىللىك ئوخشىتىش ئەدەبىياتتىكى
بىر خىل شەكىل، ھەتتا، ئىستىئارە بىلەن ۋەكىللىك ئوخشىتىش
شېئىرنىڭ ئاساسلىق ئىككى قۇرۇلمىسى» دەپ قارىدى، يەنى، شې-
ئىرنى «بىر تاق مەنىلىك تىلدا ئىپادىلەنگەن دۇنيادىكى بىر - بىرىگە
ئوخشاپ كېتىدىغان شەيئىلەرنىڭ ھەرىكىتى كەلتۈرۈپ چىقارغان
تەسەۋۋۇردىن پۈتكەن شېئىر ۋە كۆپ خىل مەنبەلەر ئارىلىشىپ كە-
تكەن دۇنيادىكى سېلىشتۇرمىدىن پەيدا بولغان شېئىر» دەپ ئىككى
تۈرگە ئايرىدى. بۇلېر (Bühler) ئىلگىرى كېيىنكى تۈردىكى ئادەم
ھەيران قالغۇدەك تەسەۋۋۇر بىلەن «شېئىر ھەرخىل دۇنيانى ئۆزىگە
مۇجەسسەملىگەن ئەجەش ھاراقتۇر[9]» دېگەن.

د. س. مىرسكىي (D. S. Mirsky) ئۆزىنىڭ ۋىتمان (Whitman)
توغرىسىدىكى بىر پارچە كاتتا ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن:

«غايەت زور پالتا ناخشىسى» (Song of the Broad Axe) ناملىق
شېئىردىكى نۇرغۇن تارقاق ئىماگلارنىڭ ھەممىسى ساناقسىز ئوخشا-
لىق ئوخشىتىش بولۇپ، ئۇلار پۈتكۈل شېئىردىكى دېموكراتىك ھۆ-

رۇلۇش خاراكتېرىدىكى ئاساسىي مەقسەتنىڭ نەمۇنىسىنى ۋە ئۇرنى كىنى يارىتقان.[8]

بىز شۇنداق دېيەلەيمىزكى، ۋېتمان ئۆزىنىڭ شېئىر ئىجادىيىتىدە تەھلىلىي شەكىلدىكى بىر خىل قانات يايدۇرۇش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئۇ «ئۆزلۇك ناخشىسى» (Song of Myself) ناملىق شېئىرىدا ئاساسلىقى ئىنچىكە تەپسىلاتلار ۋە ئايرىم شەيئىلەرنى بىر پۈتۈككە ئىگە بۆلەك سۈپىتىدە تەدرىجىي نامايان قىلغان. گەرچە ئۇ تەرتىپ بويىچە تەھلىل قىلىشقا ئامراق بولسىمۇ، ئەمما، ئۇنى ھەققانىي بىر كۆپ مەنبەچى (pluralist) ياكى ھەققانىي سۈبېكتىۋىزمچى (personalist) ئەمەس، بەلكى ھەققانىي بىر پانتېئىزم ئىدىيەسىگە ئىگە مونىزمچى (pantheistic monist) دېيىش كېرەك. ئۇنىڭ بۇ خىل تەرتىپلىك يېشىش ئۇسۇلى مەقسەت قىلغان ئومۇمىي ئۇنۇم مۇرەككەپلىك ئەمەس، بەلكى، ئاددىيلىقتۇر. ئۇ ئالدى بىلەن ئۆزىنىڭ تەھلىل قىلماقچى بولغان تۈرلىرىنى كۆرسىتىپ بېرىپ، ئاندىن ئۇلارنى ئەتراپلىق مىساللار بىلەن يېشىپ بېرىدۇ.

ئىستېئارە ئىلگىرى ئارىستوتېلدىن بۇيانقى نۇرغۇن ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرى ۋە ئىستېلىستىكىشۇناسلارنىڭ دىققىتىنى تارتقان. ئارىستوتېلنىڭ ئۆزىمۇ ئەدەبىيات نەزەرىيەچىسى ھەم ئىستېلىستىكىشۇناس ئىدى. يېقىنقى يىللاردىن بېرى، ئىستارە يەنە ئاز بولمىغان تىل تەتقىقاتچىلىرىنىمۇ كەڭ تۈردە ئۆزىگە جەلپ قىلدى. رېچاردىز ئىلگىرى ئىستارىنى ئادەتتىكى تىل ئەمەلىيىتىدىن ئايرىۋېتىشكە پۈتۈن كۈچى بىلەن قارشى تۇرۇپ، «ئۇمۇ ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىككە ئىگە، كەم بولسا بولمايدىغان بىر مەنبە» دېگەن قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئورۇندۇقنىڭ «پۇتى»، تاغنىڭ «ئايىغى» ۋە بوتۇلكىنىڭ «بوينى» دېگەندەكلەرنىڭ ھەممىسىدە ئەنە شۇنداق سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئادەم بەدىنىدىكى مەلۇم بىر ئەزا جانسىز نەرسىلەردە ئىش-

ئىشلىگەن. بىراق، بۇ خىل مەنە جەھەتتىكى كېڭەيتىشلەر تىلغا ئالغۇچىلارنى سېگىپ كەتكەن. ھازىر ئۇلار ئەدەبىيات ۋە تىل جەھەتتىن ئالغا سۈرگۈر ئادەملەرگىمۇ ئوخشىتىشتەك تۇيۇلمايدۇ. ئۇلار «غايىب بولغان»، «كاردىن چىققان» ياكى «ئۆلگەن» ئىستېئارىلەردۇر.[9]

بىز «تىلنىڭ ئومۇملىشىش پىرىنسىپى» غا ماس كېلىدىغان ئىستارىلەرنى (رېچاردىزنىڭ گېپى) شېئىرلاردىكى ئالاھىدە ئىستارىلەر بىلەن چوقۇم پەرقلەندۈرۈشىمىز كېرەك. جورجى كەمبېل (George Campbell) تىلنىڭ ئومۇملىشىش پىرىنسىپىغا ئويغۇن ئىستېئارىنى تىل تەتقىقاتچىلىرىنىڭ بىر تەرەپ قىلىشىغا، كېيىنكىسىنى بولسا ئىستىلىستىكىشۇناسلارنىڭ تەتقىق قىلىشىغا تاپشۇرۇپ بېرىش كېرەك دېگەن. تىلشۇناسلار لېكسىكىنى ئېتىمولوگىيە نۇقتىسىدىن پەرقلەندۈرسە، ئىستىلىستىكىشۇناسلار لېكسىكىنى «ئاڭلىغۇچىلارغا تەسىر كۆرسىتەلىدىمۇ - يوق» دېگەن مەيداندا تۇرۇپ پەرقلەندۈرىدۇ. ۋۇنت (Wundt) شىرەنىڭ «پۇتى»، تاغنىڭ «ئايىغى» دېگەندەك كۆچۈرۈپ ئىشلىتىلگەن سۆزلەرنىڭ ئىستېئارە ھېسابلىنىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلغان ھەمدە «ئىشلەتكۈچى ھېسسىيات جەھەتتىن مەلۇم بىر خىل ئۇنۇم ھاسىل قىلىش مەقسىتىدە ئەتەيساپ چىققان ئوخشىتىشلارلا ھەققانىي ئىستېئارىنى باھالاشنىڭ ئولچىمى بولۇشى كېرەك» دەپ قارىغان. كونراد (H. Konrad) ئىستېئارىنى «تىل» دىكى ئىستېئارە ۋە «ئىستىلىستىكا» دىكى ئىستېئارە دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىپ، ئالدىنقىسىنى (شىرەنىڭ «پۇتى» دېگەندەك سۆزلەرنى) «شەيئىلەرنىڭ ئاساسلىق ئالاھىدىلىكىنى گەۋدىلەندۈرىدۇ، كېيىنكىسى بولسا شۇ شەيئىگە يېڭىچە تەسىرات بېغىشلاپ، ئۇنى يېڭىچە بىر خىل كەيپىياتقا چۆكتۈرىدۇ» دەپ كۆرسەتكەن.[10]

ئىستېئارىنى ئايرىش تەس بولغان مىسال ئېھتىمال مەلۇم بىر ئەدەبىيات ئېقىمىدىكىلەر ئورتاق ئىشلەتكەن ياكى مەلۇم بىر دەۋر ئەدەبىياتىدا ئورتاق ئىشلىتىلگەن ئىستېئارىلەر بولسا كېرەك. بۇنىڭغا

ياتىدىغان مىسالالاردىن، قەدىمكى ئەنگلىيە شائىرلىرى ئىشلەتكەن «سۆڭەك ئۆي»، «ئاق قۇ يولى»، «سۆز ئامبىرى» دېگەندەك قېلىپلا شىپ كەتكەن سۆزلەر، ھومېر دائىم ئىشلىتىدىغان «ئەتىرگۈل بار مىقدىكى سۇبھى» («ئىلىيادا» نىڭ بىرىنچى تومىدا 27 قېتىمدىن ئارتۇق قوللىنىلغان) ئىلزابىت دەۋرىدە كەڭ ئىشلىتىلگەن «مەرۋا يىتىتەك چىش» (pearly teeth)، «قىزىل گۈھەردەك لەۋ» (ruby lips)، «پىلنىڭ خارتۇمىدەك بويۇن» (ivory neck) ۋە «ئالتۇن سىمدەك چاچ» (hair of goldenwire)، ئاۋگۈست دەۋرىدە ئىشلىتىلگەن «سۇ يۈزىدەك تەكشىلىك» (watery plain)، «كۈمۈش ئېقىن» (silver streams) قاتارلىقلار بار.[9] ھازىرقى زامان ئوقۇرمەنلىرىنىڭ قارىشىچە، بۇ ئوخشىتىشلارنىڭ بىر قىسمى (بولۇپمۇ، ئاشۇ ئانگلو ـ ساكسونچە شائىرلارنىڭ ئىشلەتكەنلىرى) بەك يۈرەكلىك ھەم «شېئىرىي تۇسى بەك قويۇق» ئىستېئارىلەر ھېسابلىنىدۇ، قالغانلارنىڭ كۆپىنچىسىنى بولسا ھازىرقى ئوقۇرمەنلەر ۋاقتى ئۆتكەن، غەلىتە ئىستېئارىلەر دەپ قارايدۇ. ئەلۋەتتە، بىلىمسىز ئادەملەر ئۆزىگە ناتونۇش بولغان بىر قىسىم ئەڭ قەدىمىي مىسالالارنى كېلىپ چىقىشى ئېنىق بولمىغان نەرسىلەر دەپلا چۈشىنىدۇ. دەرۋەقە، بىر خىل تىلنىڭ لېكسىكىسىدىكى ئىستېئارىلەرنى ئادەتتە شۇ مىللەتنىڭ تىلىدا سۆزلىشىدىغان ئادەملەر «تونۇيالمايدۇ»، ئەكسىچە، ئۆتكۈر تەھلىل قىلىش ئىقتىدارىغا ئىگە چەت ئەللىكلەر ئۇنى ئۆزگىچە شېئىرىي مۇۋاپىقىيەت دەپ قارايدۇ.[10] ھەرقانداق ئادەم تىلنىڭ ئەنئەنىۋى قانۇنىيىتىنى ناھايىتى پىششىق بىلسە، يەنە ئەدەبىياتنىڭ ئەنئەنىۋى قانۇنىيىتىنىمۇ ئوبدان چۈشەنسە ئاندىن مەلۇم بىر شائىر ئىشلەتكەن ئىستېئارىلەرنىڭ تېگىگە يېتەلەيدۇ. قەدىمكى ئىنگلىز تىلىدا ئىشلىتىلگەن «سۆڭەك ئۆي»، «سۆز ئامبىرى» دېگەن سۆزلەر شۇبھىسىزكى، ھومېرنىڭ «قاناتلانغان سۆزلەر» (winged words) دېگىنى بىلەن ئوخشاش بىر تۈرگە تەۋە. يەنى، ئۇلار شائىرنىڭ سەنئەت جەھەتتىكى تەربىيەلىنىشىگە

نىڭ بىر قىسمىغا ئايلىنىپ كەتكەن، چۈنكى، ئۇلار ئەنئەنە جەھەتتە كىشىلەرگە تونۇش بولۇپ كەتكەن، مەخسۇس مۇراسىم شەكىللىدىكى شېئىرىي تىلغا مەنسۇپ بولغانلىقى ئۈچۈن ئوقۇرمەنلەرنىڭ كۆڭلىگە ياققان. ئۇلاردىكى ئىستارىلەرنىڭ ئىشلىتىلىشى كىشىلەر تەرىپىدىن پۈتۈنلەي دېگۈدەك تونۇپ كېتىلمىگەن، ھەم ئۇنتۇلۇپمۇ كەتمىگەن. خىرىستىيان دىنىدىكى نۇرغۇن سىمۋوللارغا ئوخشاش ئۇلارنىمۇ مۇراسىم خاراكتېرىنى ئالغان دېسەك خاتا كەتمەيدۇ.[11]

ھەممە ئادەم ئولتۇرسا ـ قوپسا گىنىشۇناسلىقىنىلا ئويلايدىغان بۇ دەۋرىمىزدە، نۇرغۇن ئادەم ئىستېئارىنىڭ مەنبەسىنى تەتقىق قىلىشقا تەبىئىيلا ئەھمىيەت بەرمەكتە، ئۇنى ھەم تىلنىڭ بىر خىل قانۇنىيىتى ھەم ئەدەبىياتتىكى بىر خىل تەسەۋۋۇر كۈچى بىلەن ھەرىكەت ئۇسۇلى دەپ تونۇماقتا. بىز شۇنىڭغا ئىشىنىمىزكى، ئىپتىدائىي جەمئىيەت بىلەن باللارغا قارىتا ئانالىز خاراكتېرلىك كۆزىتىش ئېلىپ بارساق تارىختىن ئىلگىرىكى مەدەنىيەت تارىخىنى چوقۇم قايتىدىن قۇرۇپ چىقالايمىز. ۋېرنېر (Heinz Werner) نىڭ چۈشەندۈرۈشىگە ئاساسلانغاندا، پەقەت تارىختىكى ئاشۇ چەكلەش ۋە پەرھىز ۋاستىلىرىنى قوللانغان ھەمدە ئۆز نامىنىمۇ بىۋاستە ئاتاشتىن ساقلانغان ئىپتىدائىي مىللەتلەرلا ئىستېئارىنى زور مىقداردا ئىشلەتكەن.[12] بۇ بىزگە دەرھاللا ئەقىل ـ پاراسەتلىك يەھۇدىيلارنىڭ ئۆز ئىلاھلىرىنى بىۋاستە ئاتىماي «قىيا تاش»، «قۇياش»، «شىر» دەپ ئاتىغانلىقىنى ئەسلىتىدۇ، شۇنداقلا، جەمئىيىتىمىزدىكى بەزىبىر سەپايە گەپلەرنىمۇ يادىمىزغا سالىدۇ. بىز ئۆزىمىز ياخشى كۆرۈنىدىغان نەرسىلەرنى، ئۆزىمىز ئارزۇ قىلغان، ئويلىغان ئوبيېكتلارغا ھەمىشە ئىستېئارىچە سۆزلەش ئۇسۇلىنى ئىشلىتىمىز، بۇنىڭدىكى مەقسەت، ئۇلارنى ئوخشاشمىغان نۇقتىدىن، ئالاھىدە بىر كېيىشىش نۇقتىسىدا تۇرۇپ شۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان بارلىق نەرسىلەردىن ئايان بولغان ئۆزگىچە يورۇقلۇقتا كۆزىتىشتۇر.

ئەگەر بىز تىل ئىستاتىسى ۋە قائىدىلەشكەن ئوخشىتىشنىڭ مەق-
سىتىدىن قوتۇلۇپ چىقىپ شېئىرىي ئىستىئاتىنىڭ مەقسىتىنى
ئويلاشساق، ئۇ چاغدا بۇ تېخنىمۇ كەڭ بىر دائىرىگە بېرىپ چېتىلى-
دۇ، ئۇ دەل تەسەۋۋۇر خاراكتېرىدىكى ئەدەبىياتنىڭ ئومۇمىي ئىق-
تىدار مەسىلىسىدۇر. ئىستىئارە ئۇقۇمىدىكى توت ئاساسىي ئامىل
ئۆزئارا سېلىشتۇرۇش، قايتا قاراپ چىقىش، چۈشىنىش تەس بولغان،
ئەمما ھېس قىلغىلى بولىدىغان ئىماگلارنى ئېچىپ بېرىش رولىغا
ئىگە. بۇ توت تۈرلۈك زۆرۈر ئامىل ئەزەلدىنلا ئوخشاش مۇھىم ئو-
رۇندا تۇرۇپ كەلگەن ئەمەس، دۆلەت بىلەن دۆلەتنىڭ، ئېستېتىكا
دەۋرى بىلەن ئېستېتىكا دەۋرىنىڭ ئوخشىماسلىقىغا ئاساسەن، كى-
شىلەرنىڭ ئۇلارغا تۇتقان پوزىتسىيەسىمۇ ئوخشاش بولمىغان. مەلۇم
بىر نەزەرىيەچى «قەدىمكى گىرېك ـ رىم مىللىتىنىڭ ئىستىئارىلىرى
ئاساسەن ئوخشاش بىر تۈر بىلەنلا (ئەمەلىيەتكە ئۇيغۇن بولغان بىر
خىل تەكشى سېلىشتۇرما بىلەنلا) چەكلەنگەن، ئىماگ بەلگىلىرى ئې-
نىقلا گېرمان مىللىتىگە خاس بولغان ئىستىئاردۇر» دەپ قارىغان.
ئەمما، ئوخشىمىغان مىللەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى بۇ خىل مەدەنىيەت
سېلىشتۇرمىسى ئىتالىيە بىلەن فىرانسىيە شېئىرىيىتىنى، بولۇپمۇ
بودلېر، رىمبو دىن ۋالىرىگىچە بولغان مەزگىلدىكى فىرانسىيە شې-
ئىرىيىتىنى ئۆز ئىچىگە ئالالمىغان. ئىستىئارىدىكى توت مۇھىم ئا-
مىلنى ئوخشىمىغان دەۋر ۋە شۇ دەۋرلەردە كەڭ تارالغان ھاياتلىق
پەلسەپىلىرى نۇقتىسىدىن پەرقلەندۇرۇش مېنىڭچە تېخىمۇ ياخشى
ئۇسۇل بولۇشى مۇمكىن.

ھەربىر دەۋردىكى ئۇسلۇبنىڭ ئۆز دۇنيا قارىشىنى ئىپادىلەپ بې-
رىدىغان ئۆزىگە خاس ئىستىلىستىكا ئەندىزىسى بولىدۇ. ئىستىئار-
دىن ئىبارەت بۇ ئاساسلىق ئوخشىتىش ۋاستىسىدىن ئېلىپ ئېيى-
قاندا، ھەربىر دەۋرنىڭ ئۆزىگە خاس ئىستىئارە ئۇسۇلى بولىدۇ. ئالا-
لۇق، يېڭى كىلاسسىزم دەۋرىدىكى شېئىرىيەتتە ئاشكارا ئوخشىتىش،

ئەگىتىپ ئىپادىلەش، بېزەپ سۆپەتلەش، ئاگاھلاندۇرۇش جۈملىلىرى-
نى ئىشلىتىش، تەمسىل ۋە قارىمۇقارشى ئۇقۇملارنى سېلىشتۇرۇش
قاتارلىق ئۇسۇللار قوللىنىلغان. بۇ مەسىلىدە، ئەمەلىيەتكە ئۇيغۇن
بولغان ئاقىلانە پوزىتسىيە پەقەتلا ئۆچ خىل بولۇپ، ئۇچىنچى خىل
پوزىتسىيە ھەممىشە ئاللىبۇرۇن ئاشكارا بولۇپ كەتكەن ئىككى خىل
قاراشنىڭ ئوتتۇرىدا تۇرۇپ، ئۇلارنى تەڭشەش رولىنى ئويناىدۇ:

*«ئۇنىڭغا بەزى چەت ئەل يازغۇچىلىرى بىلەن ئۆز يازغۇچىلىرى-
نىڭ ئېتىبارسىز قارايدۇ، پەقەت كىلاسسىك يازغۇچىلارلا ياكى ھا-
زىرقى زامان يازغۇچىلىرىلا ئۇنى قەدىرلەيدۇ.*[69]»

باروك دەۋرىدىكى تىپىك ئىستىلىستىكا ئەندىزىسى قارىماققا
ياشقىچە كۆرۈنىدىغان تەتۈر سۆزلەر، ئەگىتمە سۆزلەر ۋە ئەتەي
شۇنداق قۇراشتۇرۇلغان قارىمۇقارشى مەنىلىك سۆزلەر بولۇپ، ئۇلار-
نىڭ ھەممىسى خىرىستىيان دىنىغا ئائىت سىرلىق ھەم كۆپ مەنىە-
لىك سېلىشتۇرما ئوخشىتىشلار ئىدى. ھەقىقەت مۇرەككەب بولىدۇ.
ھەقىقەتنى تونۇشنىڭ نۇرغۇن ئۇسۇلى بار بولۇپ، ھەربىرىنىڭ ئۆزى-
گە خاس ئەمەلىيەتچانلىقى بار. مەلۇم تۇردىكى ھەقىقەتلەرنى پەقەت
قارشى پىكىر ياكى ئەستايىدىل لايىھەلەنگەن سەپسەتىلەر ئارقىلىقلا
ئاندىن ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. تەڭرىنى ئادەملەر بىلەن ئوخشاش شە-
كىل ۋە ئوخشاش خاراكتېردە دېيىشكىمۇ بولىدۇ، چۈنكى، ئۇ ئىن-
سانلارنى ئۆزىنىڭ تەق ـ تۇرقىنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ ياراتقان.
لېكىن، ئۇ ئۆز نۆۋىتىدە يەنە دۇنيادىن ھالقىغان بىر ئوبراز. شۇڭا،
باروك دىنىدا، تەڭرى توغرىسىدىكى ھەقىقەتلەرنى ھەرخىل ئىماگلار
ئارقىلىق ئىپادىلىگىلى بولىدۇ (مەسىلەن، قوزا، يېڭىدىن توي قى-
لىغان يىگىت دېگەندەكلەر بىلەن). ئۇنى ھەم بىر ـ بىرىگە زىت بولغان
ئىماگلار ئارقىلىقمۇ ئىپادىلىگىلى بولىدۇ، مەسىلەن، ۋان

(Vaughn) نىڭ مەلۇم بىر شېئىرىدىكى «چوڭقۇر، ئەمما كۆزنى قاماشتۇرغۇدەك قاراڭغۇلۇق» (deep but dazziling darknees) دېگەن بىر مىسرا دەل بۇنىڭ بىر مىسالى. يېڭى كىلاسسىزمچە قاراشتىكىلەر شەيئىلەرنى ئېنىق پەرقلەندۈرۈش بىلەن ئەقلىي جەھەتتىن ئىلگىرىلەشنى ياقتۇرىدۇ، يەنى، چوڭ تۇرلەردىن كىچىك تۇرلەرگە ئۆتىدىغان، ئايرىم تۇرلەردىن ئومۇمىي تۇرلەرگە تەرەققىي قىلىدىغان ئالماشتۇرۇش شەكلىدىكى تەرەققىياتنى قۇۋۋەتلەيدۇ. ئەمما، باروكچە ئىدىيەدىكىلەر بولسا ئالدىن مۆلچەرگىلى بولمايدىغان بىر خىل بىرىكتۈرۈش ئۇسۇلى ئارقىلىق دۇنيانى ئۆز ئىچىگە ئالغان بىر چەكسىز ئالەمگە خىتاب قىلىشنى ياخشى كۆرىدۇ.

يېڭى كىلاسسىزمچە شېئىرىيەت نەزەرىيەسىدىكىلەر «تىپىك باروكچە ئىستىئارىلەر ئەلۋەتتە تۆۋەن دەرىجىلىك، ساختا ئەقىل تېپىشقا ئوخشايدىغان، ئەمما، ھازىر پۇراقنى، مېلودىيەنى ياكى مەلۇم بىر خىل مەنزىرىنى تەسۋىرلەشكە ئىشلەتسىمۇ بولىدۇ» دېگەننى ئېتىراپ قىلغان بولسىمۇ. ئۇ يەنە ياخشى بىر ئىستىئارىدە «سەزگىلى بولىدىغان شەيئىلەر» نى ئىشلىتىش ئارقىلىق «ساپ ئەقلىي خاراكتېرلىك شەيئىلەر» دىن بېشارەت بەرسە بولىدۇ دەپ قارىغان ھەم شۇ سەۋەبلىك سەزگىلى بولىدىغان شەيئىلەرنى ئۆزئارا سىلىشتۇرۇشنىڭ پەقەتلا ھاجىتى يوق دەپ ئۇھسىنغان. يەنە بىر جەھەتتىن، بىر يېقىنقى زامان كاتولىك دىنى ئىستىلىستىكىسى تەتقىقاتچىسى سۆزلەرنى قەستەن خاتا مەنىدە ئىپادىلەشنى ئىككى ماددا ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشاشلىقتىن كېلىپ چىققان بىر خىل ئىستىئارە دەپ ئاتىغان ھەمدە بۇ خىل ئىستىئارىنىڭ ئارتۇقچىلىقلىرىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاپ تەتقىق قىلىشنى تەشەببۇس قىلغان، شۇنداقلا، ۋېكتور ھىيۇگونىڭ «شەبنەمدىكى مەرۋايىت» (les perles de la ros é e) ۋە «دەرەخ يوپۇرمىقىدىكى قار» (il neige des feuilles)[6] دېگەن سۆزلىرىنى مىسال ئېلىش ئارقىلىق بۇ تەشەببۇسنى شەرھلىگەن.

بىر گۈزەل ئاۋازنى ئاڭلىدىم» دېگەن جۈملىنى نەقىل كەلتۈرۈپ، ئۇنى كۆرۈش سەزگۈسىنى تەسۋىرلەشكە ماس كېلىدىغان بىر سۆزنى قەستەن ئاڭلاش سەزگۈسىنى تەسۋىرلەشكە ئىشلەتكەنلىكىنىڭ مىسالى قىلىپ كۆرسەتكەن. ئالېكساندىر پوپ ئۆزىنىڭ «يوقالغان سەنئەت» (1728 - يىلى) ناملىق ئەسىرىدە «ساقال كېسىش» (mow a beard) ۋە «چۆپ ئېلىش» (shave the grass) دېگەن سۆزلەرنى قەستەن خاتا قوللىنىلغان ئوخشىتىشلارنىڭ مىسالى قىلىپ كۆرسەتكەن. جورجى كەمبىل (George Campbell) ئۆزىنىڭ «ئىستىلىستىكىدىكى پەلسەپە» (1776 - يىلى) ناملىق ئەسىرىدە «گۈزەل ئاۋاز» (beautiful voice) بىلەن «قارىماققا يېقىملىق ئاڭلانغان» (melodious to the eye) دېگەن گەپلەرنى قەستەن خاتا مەنىدە قوللىنىلغان جۈپ سۆزلەر قاتارىدا مىسال قىلغان، گەرچە ئۇ «تاتلىق دېگەن سۆز ئەسلىي پۇراش سەزگۈسىگە قارىتىلغان، ئەمما، ھازىر پۇراقنى، مېلودىيەنى ياكى مەلۇم بىر خىل مەنزىرىنى تەسۋىرلەشكە ئىشلەتسىمۇ بولىدۇ» دېگەننى ئېتىراپ قىلغان بولسىمۇ. ئۇ يەنە ياخشى بىر ئىستىئارىدە «سەزگىلى بولىدىغان شەيئىلەر» نى ئىشلىتىش ئارقىلىق «ساپ ئەقلىي خاراكتېردىكى شەيئىلەر» دىن بېشارەت بەرسە بولىدۇ دەپ قارىغان ھەم شۇ سەۋەبلىك سەزگىلى بولىدىغان شەيئىلەرنى ئۆزئارا سىلىشتۇرۇشنىڭ پەقەتلا ھاجىتى يوق دەپ ئۇھسىنغان. يەنە بىر جەھەتتىن، بىر يېقىنقى زامان كاتولىك دىنى ئىستىلىستىكىسى تەتقىقاتچىسى سۆزلەرنى قەستەن خاتا مەنىدە ئىپادىلەشنى ئىككى ماددا ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشاشلىقتىن كېلىپ چىققان بىر خىل ئىستىئارە دەپ ئاتىغان ھەمدە بۇ خىل ئىستىئارىنىڭ ئارتۇقچىلىقلىرىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاپ تەتقىق قىلىشنى تەشەببۇس قىلغان، شۇنداقلا، ۋېكتور ھىيۇگونىڭ «شەبنەمدىكى مەرۋايىت» (les perles de la ros é e) ۋە «دەرەخ يوپۇرمىقىدىكى قار» (il neige des feuilles)[6] دېگەن سۆزلىرىنى مىسال ئېلىش ئارقىلىق بۇ تەشەببۇسنى شەرھلىگەن.

باروك ئېقىمىدىكىلەرنىڭ قارىشىغا مۇۋاپىق كېلىدىغان، ئەمما يېڭى كىلاسسىزم ئېقىمىدىكىلەرگە ئانچە يېقىپ كەتمەيدىغان يەنە بىر خىل ئىستېتىكارە بار. بۇ خىل ئىستېتىكارە بۇيۇك نەرسىلەرنى ئەر-زىمەس نەرسىلەرگە ئايلاندۇرۇۋېتىدۇ. بىز ئۇنى كىچىكلىتىش ياكى كۆندۈرۈش (ھايۋان كۆندۈرۈش دېگەن مەنىدە) دەپ ئاتىساقمۇ بولىدۇ. باروكچە شېئىرلاردىكى ئەڭ روشەن ئالاھىدىلىككە ئىگە ئەبجەش «دۇنيا» دەل تەبىئىيەت دۇنياسى بىلەن ئىنسانلارنىڭ ھۈنەر ۋە تېخ-نىكا دۇنياسىنىڭ بىرلەشمىسىدۇر. لېكىن، يېڭى كىلاسسىزم «سەن-ئەت تەبىئەت دۇنياسىغا بولغان تەقلىد» دېگەن قاراشنى چېقىش قىل-غان ھالدا «سەنئەت تەبىئەتكە ئوخشايدۇ» دېگەن قاراشنى نورمال ئە-مەس دەپ قارايدۇ. مەسىلەن، توماس گىببونس 1767 - يىلى نازۇك ھەم «فانتازىيەلىك» ئوخشىتىشلاردىن ساقلىنىشنى تەكىتلىگەن ھەمدە تۆۋەندىكى مىسالنى كەلتۈرگەن:

تەڭرىنىڭ كۈللى شەيئى ئارىسىدىكى بىرنەچچە بۆلەكنى يارىتىش جەريانىنىڭ تەسۋىرى: تاغلارغا قاپارتما نەقىشلەرنى قوشقان، كىچىك-رەك دېڭىزلارغا ئېمال يالاتقان ، پايانسىز ئوكيانلارغا نەقىش ئىشلە-گەن، قورام تاشلارنى تور شەكىللىك بېزەكلەر بىلەن قاپلىغان.[3]

شەك - شۈبھىسىزكى، تەبىئەت سەنئەتتىن ھالقىپ كەتكەن بەزى ئىستېتىكىلەر يېڭى كىلاسسىزمچە شېئىرلاردا مەۋجۇت، ئەمما، پەقەت بەزى ئەھۋاللار ئاستىدىلا، ئاندىن بۇ خىل ئىستېتىكىلەرنى ئارتۇقچە سۈپەت سۆزلىرى دېيىشكە بولىدۇ. ئالېكساندىر پوپنىڭ «سەھرا شې-ئىرلىرى» (Pastorals) ۋە «ۋىندزور ئورمانلىقى» (Windsor Forest) قاتارلىق ئەسەرلىرى بىزنى بۇ جەھەتتىكى مىساللار بىلەن تەمىنلىيەلەيدۇ: «ئۆسۈۋاتقان خام قىزىرىشلار سۈدەك ئەينەكنى سىرلايدۇ» ("Fresh rising blushes paint the wateryglass")؛ «يۇزى

قىزارغان فلورا شۇ يەردە ئېمالالاشقان يەرنى سىرلايدۇ» ("There blushing Flora paints th enamelled ground"). ئەمما، بۇنداق مىسرالار ئاساسەن چۈشىنىشلىك بولىدۇ. دىرايدىن (Dryden) 1681 - يىلى يازغان بىر پارچە ماقالىسىدە ئۆزىنىڭ بالىلىق ۋاقتىدا مۇنداق ئوي-لىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلىشقا جۈرئەت قىلغان:

ھېلىمۇ ئېسىمدە باركى، مەن شۇ چاغدا سېلىشتۇرۇشقا بولمايدى-غان سىپېنسېرنىڭ شېئىرلىرى بىلەن سىلۋېستېر (Sylvester) تەرجىمە قىلغان دۇ بارتاس[4] (Du Bartas) نىڭ داستانىنى سېلىشتۇ-رۇپ كۆرگىنىمدە، ئۇنى نېمانچىمۇ تايىنى يوق شائىردۇ دەپ قارىغا-نىدىم. تۆۋەندىكى مىسرالارنى ئوقۇغىنىمدا بولسا ھەيرانلىقتا ئاغزىم ئېچىلىپلا قالغانىدى:

Now when the winter´s keen breath began
To chrystallize the Baltic ocean,
To glaze lakes,to bridle up the Floods,
And periwig with snow the baldpate woods.

«ئەمدى زىمىستاننىڭ ئۆتكۈر نەپسى باشلانغاندا،
بالتىق دېڭىزى كىرىستالغا ئايلاندى،
كۆلنى سانال سىرى بىلەن پارقىرىتىپ، كەلكۈنلەرنى باغلاشقا،
تاقىر ئورمانغا قاردىن يالغان ئاق چاچ سېلىشقا باشلاندى.»

ياش مىلتون دۇ بارتاسنىڭ يەنە بىر ئوقۇرمىنى، ئۇ ئۆزىنىڭ «روژدېستۋو سەھىرىدىكى قەسىدە» (Nativity Ode) دېگەن ئەسىرىنى شۇنىڭغا ئوخشاش بىر ئۇسۇلدىكى ئەگىتمە ئوخشىتىش بىلەن ئا-خىرلاشتۇرغان. ئېلىيوت (Thomas Stearns Eliot) بولسا بۇ ئەنئەنە-نى ئۆزىنىڭ «ج. ئالفىرىد پىرۇفراكنىڭ مۇھەببەت لىرىكىسى»

(The Love Song of J. Alfred Prufrock) دېگەن ئالقىشقا ئېرىشكەن شېئىرىنىڭ بېشىدىلا ئەسلىگە كەلتۈرگەن:

When the evening is spread out against the sky,
Like a patient etherized upon a table.
(كېچە ئاسماندا يېيىلغاندا،
خۇددى كېسەل كارىۋىتىدا ناركوز قىلىنغان بىمارەك...)

باروك ئېقىمىدىكىلەرنىڭ ئىستېئارىدىن پايدىلىنىشتىكى يوشۇرۇن مۇددىئاسىنى يېڭى كىلاسسىزم قارشى تۇرغاندىكىدەك بىرلا نۇقتىغا يىغىنچاقلاش تەس، ناۋادا ئۇنىڭ بىرقەدەر كەڭ بولغان سەغمچانلىقىنى، يەنى، ئۇنىڭ ساپلىقىغا قارىغاندا موللۇقنى بەكرەك ياخشى كۆرىدىغانلىقىنى، تاق مېلودىيەلىك مۇزىكىغا قارىغاندا كۆپ مېلودىيەلىك مۇزىكىغا بەكرەك ئامراق ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىپ ئۆتسەك ئۇ چاغدا بۇنىڭ يولى باشقا بولىدۇ. ئۇنىڭ تېخىمۇ ئالاھىدە مۇددىئاسى شۇكى: ئۇ ئوقۇرمەنلەرنى ھەيران قالدۇرۇشنى، خىرىسلىنىچە شەكىلگە ئۆزگىرىشنى، ئاددىي نەرسىلەر بىلەن مۇرەككەب نەرسىلەرنى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇش ئارقىلىق ئوقۇرمەنلەرنى ئىدىيە جەھەتتىن يېتەكلەشنى مەقسەت قىلىدۇ.

بىز بايانىن بېرى ئوخشىتىشنىڭ ماھىيىتى توغرۇلۇق توختالدۇق، بولۇپمۇ، ئالماشتۇرۇپ ئوخشىتىش بىلەن ئىستېئارە توغرۇلۇق كۆپرەك مۇھاكىمە يۈرگۈزدۇق. يەنە بۇ ئوخشىتىشلارنىڭ مەلۇم دەرىجىدە ئىگە بولۇش مۇمكىنچىلىكى بولغان ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرىنىمۇ ئوتتۇرىغا قويدۇق. بىز ئەمدى ئىستېئارە خاراكتېرىدىكى ئىماگلارنى تەتقىق قىلىمىز، بۇ تەتقىقات تېخىمۇ چوڭ تەركىبلىك جەھەتتىن ئەدەبىيات تارىخى دائىرىسىدە ئەمەس، بەلكى، ئەدەبىي ئوبرازچىلىق دائىرىسىدە بولىدۇ.

ئوخشىتىش خاراكتېرىدىكى ئىماگلار ھەققىدىكى تەتقىقات ئاساسەن ئىككى خىل، ئۇنىڭ بىرى ئامېرىكىنىڭ تەتقىقات نەتىجىسى، يەنە بىرى گېرمانىيەنىڭ تەتقىقات نەتىجىسى، بۇ ئىككىلا خىل تەتقىقات ھەممىسى ئالاھىدە توختىلىپ ئۆتۈشكە ئەرزىيدۇ.

1924 - يىلى، ۋېلس (H. W. Wells) «شېئىرىدىكى ئىماگلار» نامىلىق بىر تەتقىقات ئەسىرىنى نەشر قىلدۇرغان. ئۇ بۇ ئەسىرىدە ئىماگقا خاس بولغان تۈرلەر ئىلمىنى تۈرغۇزۇشنى تۈپ مەقسەت قىلغان بولۇپ، بۇ تۈرلەر ئاساسلىقى ئىلزابىت دەۋرىدىكى ئەدەبىياتتىن ۋۇجۇدقا كەلتۈرۈلگەن ھەم شۇ دەۋردىكى ئەدەبىيات ئارقىلىق ئىزاھلانغان. بۇ كىتابتىكى قاراشلار بىر - بىرىدىن ئۆتكۈر بولۇپ، ئۇنىڭدا كۆرسەتمە خاراكتېرلىك بىرمۇنچە ھۆكۈملەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان، ئەمما، نەزەرىيەنى سىستېمىلاشتۇرۇش جەھەتتە دېگەندەك ئۆتۈق قازىنالمىغان. ۋېلس ئۆزىنىڭ بۇ تەتقىقاتىنى «تەزكىرە خاراكتېرىگە ئىگە ئەمەس» دەپ قارىغان ھەمدە ئۇنى ئېلىزابىت دەۋرىگىلا ئەمەس، بەلكى، باشقا دەۋرلەرگىمۇ تەتبىقلاشقا بولىدۇ دېگەن. ئۇ ئۆزىنىڭ بۇ ئەسىرىنىڭ باھا خاراكتېرىدىكى ئەسەر ئەمەس، بەلكى، بايان خاراكتېرلىك ئەسەر ئىكەنلىكىگە مۇتلەق ئىشەنگەن. مەلۇم بولۇشچە،ئۇ ئۆز تەتقىقاتىدا ئوخشىتىشنى «ئەسلىدىكى تەرتىپ ئاساسىدا ئەڭ تۆۋەن دەرىجىدىن ئەڭ يۇقىرى دەرىجىگە ئۆرلىتىشنى، يەنى، ھەربىر خەتتىكى ئىچكى مەنىنى ئەڭ زور تەسەۋۋۇر كۈچىگە ئىگە قىلىشنى ياكى تەسىراتچىلىقتىكى ئەڭ يۇقىرى پەللىگە كۆتۈرۈشنى» ئاساس قىلغان، بىراق، «تەسەۋۋۇر پائالىيىتىنىڭ ئالاھىدىلىكى ۋە دەرىجىسى» نى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدىغان بۇ خىل دەرىجە كاتېگورىيەسىنى ئۇ يەنە ئاشۇ ئوخشىتىشلارغا باھا بېرىش بىلەن قىلچە مۇناسىۋەتسىز دەپ قارىغان. ئۇنىڭ تۈزگەن تەرتىپىگە ئاساسلانغاندا، ئىماگ جەمئىيىتە خىلغا ئايرىلغان. ئۇلار: بېزەش خاراكتېرلىك ئىماگلار (Decorative)، چۆكمە مەنىلىك ئىماگلار (Sunken)، مەجبۇرىي بىر-

لەشتۇرۇلگەن (ياكى كۆپتۇرۇپ بىرلەشتۇرۇلگەن) ئىماگلار (Fustian Violent or)، توپ ئىماگ (Radical)، نەپىس ئىماگ (Intesive)، كېڭەيمە ئىماگ (Expansive) ۋە مۇرەككەب ئىماگ (Exuberant) دېگەندەك بۆلۈپ ئىزاھلىدۇق. ۋېلىس تەمىنلىگەن تارىخىي ۋە تەنقىدىي جەھەتلەردىكى بېشارەتلەرگە ئاساسلانغاندا، بىز ئۇلارنىڭ تەرتىپىنى تېخىمۇ پايدىلىق ھالەتتە قايتىدىن تىزىپ چىقالايمىز.

ئېستېتىكا نۇقتىسىدىن ئېيتقاندا، ئادەمگە ھەممىدىن قوپال تۇيۇلىدىغىنى مەجبۇرىي بىرىكتۇرۇلگەن ۋە بېزەش خاراكتېرىدىكى ئىستىئارىسىمان ئىماگلاردۇر، ياكى «ئاممىباب ئىستىئارە» ۋە ئەڭ چىل ئىستىئارىلەردۇر. بېزەش خاراكتېرلىك ئىماگلار سىدنىينىڭ «ئاركادىيا» ناملىق ئەسىرىدە ناھايىتى كۆپ قوللىنىلغان، بۇ خىل ئىماگلارنى تېپىك ئىلىزابىت دەۋرىدىكى ئىماگ دېيىشكە بولىدۇ. مەجبۇرىي بىرىكتۇرۇلگەن ئىماگلار ئاساسلىقى گىد بىلەن ئىلىزابىت دەۋرىدىكى باشقا ئەدىبلەرنىڭ ئەسەرلىرىدە كۆپرەك ئۇچرايدۇ، ئۇلار ئىنسانىيەتنىڭ دەسلەپكى مەدەنىيىتىنىڭ ئالاھىدىلىكى ھېسابلىنىدۇ، ئەمما، ئىجتىمائىي نۇقتىدىن ئېيتقاندا، نۇرغۇن ئادەمنىڭ ئەدەبىيات سەۋىيەسى بىرقەدەر تۆۋەن دەرىجىدە بولغانلىقى ئۈچۈن، ئاشۇنداق تۆۋەن ھالەتتىكى ئەدەبىيات شەكلىدە مەۋجۇت بولغان مەجبۇرىي بىرىكتۇرۇلگەن ئىماگلارمۇ «ھەرقانداق دەۋر» گە مەنسۇپ بولۇپ قالىدۇ. «كۆپتۇرۇلگەن»ئىماگ «زور مىقداردىكى، شۇنداقلا، ئىجتىمائىي جەھەتتىن ئېيتقاندا ئىنتايىن مۇھىم ھېسابلىنىدىغان ئىستىئارە» لەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. قىممەت جەھەتتىن ھۆكۈم قىلغاندا، يۇقىرىدا قەيت قىلىنغان ئىككى تۈردە زۆرۈر بولغان «سۈپىكتىپ ئامىل» ئوخشاشلا كەمچىل بولىدۇ، ئۇ «تاشقى تەبىئەت دۇنياسى بىلەن ئادەمنىڭ ئىچكى دۇنياسى» نى ئۆزئارا بىرلەشتۈرمەستىن، بەلكى، ھەمىشە بىر تاشقى ئىماگ بىلەن يەنە بىر تاشقى ئىماگنى بىرلەشتۇرۇپ قويىدۇ (خۇددى زىددىيەتلىك گىراماتىكىغا ئوخ

شاش). بۇنىڭدىن سىرت، بېزەش خاراكتېرلىك ۋە مەجبۇرىي بىرىكتۇرۇش خاراكتېرلىك ئىماگلاردا ئوخشىتىش مۇناسىۋىتىنى شەكىللەندۈرگەن ئىككى تەرەپ بىر - بىرىگە ئارىلاشتۇرۇۋېتىلمەيدۇ ھەم پۈتۈنلەي ئايرىۋېتىلمىدۇ. لېكىن، ۋېلىس ئىستىئارىنىڭ ئەڭ ئالىي شەكلىدە ئوخشىتىشتىكى ئىككى تەرەپنىڭ بىر - بىرىگە تايانغان ھالەتتە تەڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغانلىقىغا، بىر - بىرىگە تەسىر كۆرسىتىدىغانلىقىغا ھەم شۇ ئارقىلىق يېڭىچە بىر خىل مۇناسىۋەتنى رويابقا چىقىرىدىغانلىقىغا، يەنى، يېڭىچە بىر خىل چۈشەنچىنى پەيدا قىلىدىغانلىقىغا ئىشەنگەن.

بىزنىڭ مۇشۇ تۇر ۋە دەرىجىگە ئايرىشىمىز بويىچە مېڭۇېرىدىغان بولساق، مۇرەككەپ ئىماگ ۋە نەپىس ئىماگلار پەيدا بولىدۇ. مۇرەككەپ ئىماگ مەجبۇرىي بىرىكتۇرۇلگەن ئىماگلار ئىچىدىكى تېخىمۇ سەرخىل بىر شەكىل، نەپىس ئىماگ بولسا بېزەش خاراكتېرىدىكى ئىماگلار ئىچىدىكى تېخىمۇ سەرخىل بولغان بىر خىل شەكىل ھېسابلىنىدۇ. بۇ يەردە، بىز بۇ ئىككى خىل ئىماگدىكى ئۆز كارامىتىنى ۋە ئىستېداتىنى ئالاھىدە نامايان قىلالايدىغان شەكىللەرنى نەزەردىن سالماقچىمىز. تارىختىن ئېلىپ ئېيتقاندا، مۇرەككەب ئىماگنى ئىلىزابىت دەۋرىدىكى تۇنجى ئۇلۇغ ئەدەب مارلودىن باشلاپ سۆزلەشكە، ئاندىن، ئالدىنقى رومانتىزم دەۋرىدىكى بورنىس ۋە سىمارتلارنى تىلغا ئېلىشقا توغرا كېلىدۇ. ۋېلىس مۇنداق دېگەن: بۇ خىلدىكى ئىماگلار «دەسلەپكى دەۋردىكى نۇرغۇن شېئىرلاردا ئاساسلىق ئورۇننى ئىگىلىگەن»، ئۇنىڭدا «يوشۇرۇن مەنىسى چەكسىز بولغان ھەم تەسەۋۋۇر قىممىتىگە ئىگە ئىككى سۆز» بىر يەردە تەڭ ئىشلىتىلگەن، كەڭ ھەم سىلىق بولغان ئىككى تەكشىلىك يۈزمۇيۈز ھالەتتە ئۇچراشتۇرۇلغان. مۇنداقچە ئېيتقاندا، بۇ خىلدىكى ئىماگلارغا قىممەت جەھەتتىكى ئاددىي ھۆكۈم ئۇستىگە قورۇلغان ھەم چېچىلاڭغۇ بولغان سېلىشتۇرمىلار سىڭىپ كەتكەن. بورنىس مۇنداق دەپ يازغان:

My love is like a red,red rose

....

My love is like a melody

That,s sweetly played in tune.

(مېنىڭ دىلبىرىم بەئەينى بىر تال قىزىل ئەتىرگۈلنىڭ ئۆزى

.....

مېنىڭ دىلبىرىم بىر مېلودىيەدۇر

چىقار ئۇنىڭدىن تاتلىق ھەم رايىش بىر ئاۋاز.)

بىر چىرايلىق ئايال، بىر تال قىزىل ئەتىرگۈل ۋە بىر رايىش مۇ-
زىكا ئوتتۇرىسىدىكى ئورتاقلىق دەل ئۇلاردىكى گۈزەللىك ۋە كۆڭۈل-
گە ياقىدىغان خاراكتېر بولۇپ، ئۇلارنىڭ ھەممىسىلا ياخشى نەرسە-
لەردۇر. بۇ يەردە ئۇ ئايالنى ئەتىرگۈلگە ئوخشىتىۋاتقىنى ھەرگىزمۇ
ئۇنىڭ ئەتىرگۈلدەك ئىككى مەڭزى ئەمەس، ئۇنى مېلودىيەگە ئوخ-
شىتىۋاتقىنىمۇ ھەرگىز ئۇنىڭ تاتلىق ئاۋازى ئەمەس (ئەگەر مۇشۇ
چۈشەنچە بويىچە تۇرگە ئايرىساق، ئۇ چاغدا بۇلار بېزەش خاراكتېر-
لىكى ئىماگلارغا ئۆزگىرىپ قالىدۇ). ئۇ ئايالنى ئەتىرگۈلگە ئوخشە-
تىۋاتقىنى ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ رۇخسارى، تېرىسى ياكى تەن قۇرۇلمىسى
بولماستىن، بەلكى ئۇنىڭ قىممىتىدۇر.[۱۵]

ۋېلس ئوتتۇرىغا قويغان ئاتالمىش نەپىس ئىماگ كۆرۈش سەزگۈ-
سىگە ياتىدىغان بىر خىل رەتلىك ئىماگ بولۇپ، ئۇ ئوتتۇرا ئەسىر-
لىكى ئالاھىدە زىننەتلەنگەن قول يازمىلار ۋە بايرام كۇنلىرىدىكى
رەڭگا رەڭ بېزەكلەر بىلەن مۇناسىۋەتلىك. شېئىرىيەت جەھەتتىن
ئېيتقاندا، ئۇ دانتى ۋە سىپېنسېرلارنىڭ ئەسەرلىرىدە پەيدا بولغان.
بۇ خىل ئىماگ ناھايىتى روشەن بولۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە تولۇ-
مۇ نەپىس ھەم سۈرەت شەكلىنى ئالغان بولىدۇ. دانتىنىڭ قەلىمى
ئاستىدىكى دوزاختا دەل مۇشۇنداق ئىماگ مەۋجۇت بولۇپ، مىلتون-

نىڭ قەلىمى ئاستىدىكى دوزاخقا پەقەتلا ئوخشىمايدۇ. «بۇنداق ئىس-
تىئارە كۆپىنچە ھاللاردا بەلگە ياكى سىمۋول دەپ قارىلىدۇ.» «لېس-
سىداس» تىكى ئاجايىپ رەڭدار ئوخشىتىش ــ كوماسنىڭ ئۇچىسىغا
تۇكلىرى ھۇرپىيىپ تۇرغان پىلاشنى يېپىنچاقلاپ، بېشىغا چىغ قال-
پاق كىيىۋالغانلىقى، سانت پېتېرنىڭ دىنىي تاجنى تاقاپ، قولىدا
ئىككى تال ئاچقۇچنى تۇتۇپ تۇرغانلىقى ــ بۇلارنىڭ ھەممىسى نە-
پىس ئىماگلار جۇملىسىدىندۇر.ئۇلار: «كەسىپداشلار بىرلەشمىسى»
غا خاس ئىماگدۇر. مىلتون دەۋرىگە كەلگەندە، «ئېكىنزار شېئىرلە-
رى» ۋە «مەرسىيە» لەردە فورمۇلالاشقان نۇرغۇن ئانا تېما ۋە ئىماگلار
پەيدا بولدى. يەنى، ئۇلاردا بىر يۇرۇش «قېلىپلاشقان سۆزلەر» ھەمدە
ئادەتكە ئايلانغان يەنە بىر يۇرۇش ئىماگلار بار بولدى. شېئىرىيەتتىكى
ئەنئەنىنى ۋە ئادەتنى ساقلاپ قېلىشتەك بۇ خىل ئالاھىدىلىك ھەمدە
ئۇنىڭ سەزگۈ سەنئىتى، سىمۋوللۇق دىنىي مۇراسىملار بىلەن بولغان
زىچ مۇناسىۋىتى مەسىلىنى مەدەنىيەت تارىخى نۇقتىسىدىن ئويلى-
نىشقا ئادەتلەنگەن ۋېلسنى نەپىس ئىماگلارنى رادىكال ھالەتتىكى
دىن، ئوتتۇرا ئەسىر، خرىستىيان دىنى ۋە كاتولىك دىنى دائىرىسى
بىلەنلا چەكلەپ قويۇشقا مەجبۇر قىلغان.

ئەڭ ئالىي دەرىجىدىكى ئىماگ تىنىق ھالەتتىكى، تۇپكى ھەم
كۆپتۇرمە دەپ ئۈچ تۇرگە ئايرىلىدۇ (بۇ يەردە، ئۇلار يەنىلا يۇقىرىقى
تەرتىپ بويىچە تىزىلدى). تەپسىلىيرەك ئېيتساق، تىنىق ھالەتتىكى
ئىماگ كىلاسسىك شېئىرلاردىكى ئىماگدۇر. تۇپكى ئىماگ بولسا مې-
تافىزىكىلىق شېئىرىيەت ئېقىمىدىكى، بولۇپمۇ، دوننىنىڭ شېئىر-
لىرىدىكى ئىماگلاردۇر. كۆپتۇرمە ئىماگ بولسا ئاساسلىقى شېكىس-
پېير، بىكون، بىرائۇن ۋە بېكلىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئىماگلاردۇر.
بۇ ئۈچ تۇرلۇك ئىماگنىڭ ئورتاقلىقى شۇكى، ھەممىسىلا ئالاھىدە
ئەدەبىي خاراكتېرگە ئىگە (يەنى، سۈرەت شەكلىدىكى سەزگۈگە قار-
شى)، ئىچكى خاراكتېرگە (يەنى، ئىستىئارە شەكلىدىكى تەپەككۇرگە)

ئىگە، ھەرقايسى تەرەپلەرنىڭ ئۆزئارا ئارىلىشىپ بىر گەۋدىگە ئايلا-
غانلىقىنى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ (يەنى، كۆچلۈك بولغان بىرىكتۈرۈش
ۋە كۆپەيتىش ئىقتىدارىغا ئىگە).

تىنىق ھالەتتىكى ئىماگلارنى بۇرۇنقى ياكى كونىراپ كەتكەن ئى-
ماگلار بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە بولمايدۇ، ئۇ ھەرۋاقىت «پۈتكۈل
كۆرۈش سەزگۈسى ئاستى» غا يوشۇرۇنغان بولۇپ، سەزگۈ ئەزالاردىن
كونكرېت ئىماگلارنى تەلەپ قىلمىدۇ، ئەمما، مەلۇم بىر مەنىنى ئىنىق
بىلدۈرمەيدۇ ھەم گەۋدىلەندۈرمەيدۇ. ئۇنىڭدا بېشارەت كەمچىل بو-
غاچقا، تەپەككۇر خاراكتېرىدىكى شېئىرلارغا ناھايىتى ماس كېلىدۇ.
ئىلزابىت دەۋرىدە تىنىق ھالەتتىكى ئىماگنى ئىشلەتكەنلەرنىڭ ئە-
پىك ۋەكىلى دانىئېل (S.Daniel) بولۇپ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى
ۋازۋاتس بىلەن سورىئو (H.Thoreau) نىڭ ماختىشىغا سازاۋەر بول-
غان.

Unless above himself he can
Erect himself,how poor a thing is man!
(ئادەم ئۆزىنىڭ ئۈستىدە ئۆز ئوبرازىنى تىكلىيەلمىسە،
نېمىدېگەن بىچارە ـ ھە[9]!)

شېكسپېرنى تىنىق ھالەتتىكى ئىماگنى ئىشلىتىشنىڭ پىرى
دېيىشكە بولىدۇ. «پادىشاھ لىر» دا،ئېدگار مۇنداق دەيدۇ:

Man must endure
Their going hence,even as their coming hither;
Ripeness is all.
(ئادەملەر چوقۇم چىدىشى كېرەك
ئۆلۈمگە، خۇددى تۇغۇلغانغا ئوخشاشلا؛
پىشىپ يېتىلىشنىڭ ئۆزى ھەممىدۇر.)

«پىشىپ يېتىلىش» دەل تىنىق ھالەتتىكى ئىماگ بولۇپ، ئۇنىڭ
كېلىش مەنبەسىنى مېۋىزارلىق ۋە ئېكىنزارلىقتىن ئىزدەشكە بولى-
دۇ. بۇ يەردە، تەبىئەت دۇنياسىدىكى زىرائەتلەرنىڭ ھاياتلىق قانۇنى-
يىتى بىلەن ئىنسان ھاياتىنىڭ ئايلىنىش قانۇنىيىتى ئوتتۇرىسىدا
سېلىشتۇرما شەكىللەندۈرۈلگەن. يېڭى كىلاسسىزم شائىرلىرىمۇ ئۆز
شېئىرلىرىدا شېكسپېرچە تىنىق ئىماگلارنى ئىشلەتكەن بولۇشى
مۇمكىن:

O how can summer,s honey breath hold out
Against the wreckful siege of battering days·
(ئاھ، يازدىكى ھەسەل كەبى تىنىقلار قانداقمۇ تاقابىل تۇرالسۇن
قوغلاپ كېلىۋاتقان كۈنلەرنىڭ ئاپەت خاراكتېرلىك ھۇجۇمىغا.[10])

بۇ مىسرا شېئىرنى ئەستايىدىل تەھلىل قىلىپ بېقىشقا توغرا
كېلىدۇ، چۈنكى، ئۇ ئوخشىتىشنىڭ ئىچىدە ئوخشىتىشنى ئىشلەتـ
كەن: «كۈن» ۋاقىت بىلەن دەۋرنىڭ يوشۇرۇن ئوخشىتىلىشى، ئەمما،
ۋاقىت بىلەن دەۋر ئۆز نۆۋىتىدە يەنە بىر شەھەرنىڭ مۇھاسىرىگە ئې-
لىنغانلىقى ۋە ھۇجۇم ئوبيېكتى قىلىنغانلىقىغا ئىشارە قىلىنغان.
بۇ زەربىلەرگە نېمە تاقابىل تۇرالايدۇ؟ ئۇ بولسىمۇ ياشلىق، شەھەر
سېپىلىغا ئوخشايدىغان ياكى شۇ سېپىلدىكى ھۆكۈمرانغا ئوخشايدە-
غان جەسۇر ياشلىق، بۇ ياشلىق يەنە يازغىمۇ ئوخشىتىلغان، تېخىمۇ
ئېنىقراق ئېيتقاندا، يازدىكى خۇشبوي پۇراقلا، يەنى، ياز پەسلىدە
ھۇپپىدە ئېچىلغان ھەرخىل گۈل ـ گىياھلارنىڭ پۇرىقىنىڭ بىپايان
زېمىنغا تارىلىپ، ئاخىرىدا نەپەس ئارقىلىق ئادەم تېنىگە سىڭىپ
كىرىۋاتقانلىقىغا ئىشارە قىلىنغان. بۇ ئايرىم بۆلەك ياكى قوشۇمچە
بۆلەك ئارقىلىق ئومۇمىي گەۋدىنى ئوخشىتىشنىڭ بىر خىل ئۇسۇ-
لىدۇر. ئەگەر كىشىلەر مۇھاسىرە بىلەن ئادەمنىڭ تىنىقىنى تەڭداش

هالەتتە بىر ئىماگقا يېغىنچاقلاشقا ئۇرۇنسا، ئۇ چاغدا بەكلا قىستاڭ-
چىلىق يۈز بېرىدۇ. ئوخشىتىش ھەرىكىتى تېز بولىدۇ، شۇڭا، ئۇ-
نىڭغا بەك سەل قارىلىدۇ.®

تۈپكى ئىماگنىڭ مۇشۇنداق ئاتىلىشىغا ئېھتىمال ئوخشىتىلغان ھەرقايسى تەرەپلەرنىڭ ئۆز ئاساسىدىلا ئۇچراشقانلىقى، كۆرگىلى بولمايدىغان بىر مەنتىقىتە جەم بولغانلىقى سەۋەب بولغان بولسا كې-
رەك. بۇ خۇددى مەلۇم بىر ئىشنىڭ ئاقىۋىتىنىڭ باشقا ئىشلارنىڭكى بىلەن تەڭ قاتاردا كۆرۈنەرلىك ھالەتتە ئوخشاش رويابقا چىقمىغانلى-
قىغا ئوخشاشلا بىر ئىش. شۇڭا، تۈپكى ئىماگ ھەرقايسى تەرەپلەردىكى ئىككىلەمچى بوشلۇقتا ئاساسەن ھېچقانداق «شېئىرىي مەنە» گە ئىگە ئەمەس، ياكى، ئۇ بەكلا قوپال، مەنپەئەت خاراكتېرى بەك كۈچلۈك، ياكى بولمىسا ئۇنىڭ تېخنىكىلىقى، ئىلمىيلىكى بەك كۈچلۈك بو-
لغاچقا شۇنداق بولىدۇ. دېمەكچىمىزكى، تۈپكى ئىماگ روشەن ھېس-
سىي باغلىنىشى بولمىغان، نەسرىي شەكىلدىكى ئابستراكت ياكى ئە-
مەلىي نەرسىلەرنى ئىستارىنى ئىپادىلەش قورالى قىلىدۇ. دانىئېل ئۆزىنىڭ دىنىي شېئىرلىرىدا «قىزغىن گېئومېتىرىيەلىك» تې-
كەلگەن نۇرغۇن ئوخشىتىشنى ئىشلەتكەن. يەنە كېلىپ، «بىرىنچى خاتىرە يىلى» ناملىق شېئىرىدا تېببىي ساھەدىكى بىر يالغان ئوخ-
شىتىشنى ئىشلەتكەن، بۇ ئوخشىتىش ئوخشىتىلغان ھەرقايسى تە-
رەپلەرنى ئالاھىدە قاتلامغا ئىگە قىلغاندىن سىرت يەنە خاتا (كەمسە-
تىلگەن) نىشاننى كۆرسىتىپ بېرىش رولىنىمۇ ئوينىغان.

But as some serpents, poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot,
So doth her viertue need her here,to fit
That unto us; she working more than it.

(لېكىن خۇددى بەزى زەھەرلىك يىلانلار ئادەم چاقمىغاندەك

تىرىك يىلاننىڭ ئاغزىدىن چىقمىسىلا ئېتىلىپ
ئۇ قىزنىڭ پاكلىقىغا كېرەكتۇر ئۆزى، زەھەرنى
چاچسا بىزنىڭ تېنىمىزگە؛ بولۇر يىلاندىنمۇ ئۆتە زەھەرلىك.)

بۇ بەلكىم تىپىك تۈپكى ئىماگ بولۇشى مۇمكىن. تېخىمۇ ئېنىق، ئەمما ئانچە غەلىتە تۇيۇلۇپ كەتمەيدىغان يەنە بىر مىسال بار، ئۇ بول-
سىمۇ، دانىئېلنىڭ «جۇدالىقنامە: قايغۇرماڭ» ناملىق ئەسىرىدىكى سىركۈل توغرىسىدىكى ئوخشىتىش. لېكىن، خۇددى ۋېلس ئىنچىكە-
لىك بىلەن تەھلىل قىلغاندەكمەك، ناۋادا «تەھلىلي خاراكتېرلىك ئۇسۇل» نى قوللىنىپ يېزىقچىلىق قىلغاندا، تۈپكى ئىماگنى تاغ، دەريا، دېڭىز دېگەندەك رومانتىزمغا خاس ئىماگلار توپىدىن پۈتۈنلەي ئايرىپ چىققىلى بولىدۇ.®

ئاخىرىدا، بىز كۆپتۈرمە ئىماگ ئۈستىدە توختىلىمىز، ئىسمىدىن قارىغاندا، كۆپتۈرمە ئىماگ نەپىس ئىماگ بىلەن قارىمۇقارشىدەك كۆرۈنىدۇ. ئەگەر، نەپىس ئىماگ ئوتتۇرا ئەسىر بىلەن دىنىي جەمئى-
يەتكە خاس دەپ قارالسا، ئۇنداقتا، كۆپتۈرمە ئىماگنى ئالدىن بېشارەت ۋە ئىلغار ئىدىيەگە خاس ئىماگ، يەنى، «كۈچلۈك ھېسسىيات ۋە ئۆز-
گىچە ئىجادىيلىققا ئىگە تەپەككۇر» گە خاس ئىماگ دېيىش كېرەك.بۇ خىل ئىماگ بوكېر، بىكون، بىرائۇن، بولۇپمۇ، شېكسپېرنىڭ ئە-
سەرلىرىدە كەڭ دائىرىدىكى پەلسەپە ۋە دىنىي ئۆز ئىچىگە ئالغان ئىستارىنى شەكىللەندۈرگەن. ئېنىقلىمىسىدىن ئېلىپ ئېيتقاندىمۇ، كۆپتۈرمە ئىماگ دەل شۇنداق نەرسە، يەنى، ئوخشىتىلغان ئىككىلا تەرەپ ئادەمنىڭ تەسەۋۋۇرىنى كەڭ بوشلۇقتا ئىگە قىلىدۇ، ئۇلار بىر-
بىرىنى كۈچلۈك ھالدا چەكلەپ ھەم بېزەپ تۇرىدۇ. ھازىرقى زامان شېئىرىيەت نەزەرىيەسىگە ئاساسلانغاندا، ئوخشىتىلغان ئىككى تەرەپ-
نىڭ «ئۆزئارا رول ئوينىشى» ۋە «ئۆزئارا سىڭىشىشى» شېئىرىيەتنىڭ رولىنىڭ يادرولۇق شەكلى، بۇ خىل شەكىل يەنە كېلىپ كۆپتۈرمە

شېئىرلاردا ناھايىتى كۆپ ئۇچرايدۇ. بىز «رومىيو ۋە ژۇلىيەت» تىن بۇنىڭغا يېتەرلىك مىساللارنى تاپالايمىز:

Yet,wert thou as far
As that vast shore washt with the farthest sea,
I should adventure such merchandise.

(ھالبۇكى، بولساڭمۇ سەن ئەڭ يىراقتىكى دېڭىز دولقۇنى
يالاپ تۇرغان پايانسىز قىرغاقتەك شۇنچىلىك يىراق،
تەۋەككۇل قىلىمەن يەنىلا مۇشۇنداق مالغا.)

بىز يەنە «ماك ۋېت» تىنمۇ بۇنداق مىسالنى تاپالايمىز:

Light thickens,and the crow
Makes wing to the rocky wood:
Good things of day begin to droop and drowse.

(كۈن نۇرى غۇۋالىشىپ، ھېلىقى قاغا
قاناتلىرىنى كېرىپ ئۇچۇپ كەتتى ئورمانغا:
كۈندۈزدىكى گۈزەل ئىشلار بېشىنى ساڭگىلىتىپ كەتتى ئۇيقۇ-
غا.)

«ماك ۋېت» تىكى بۇ بىرنەچچە مىسرادا، شېكېسپىر بىزگە بىر خىل «كۆلەڭگىسىمان جىنايەت ئارقا كۆرۈنۈشى» نى كۆرسىتىپ بەرگەن، بۇنىڭدا بىر كۆپتۈرمە ئىستىئارە شەكىللەنگەن، ئۇ تۈن كېچە بىلەن ئالۋاستى كەبى جىنايەتنى، كۈن نۇرى بىلەن گۈزەل ئىشلارنى تەكشى ھالەتتە ئۆزئارا سىلىشتۇرغان، روشەن ئوخشىتىش شەكلى قوللىنىلماستىن، بەلكى بېشارەت خاراكتېرلىك، سەزگۈ ئەزالارغا مۇراجىئەت قىلىدىغان ئالاھىدە بىر خىل كونكرېت ئىماگ

ئارقىلىق «كۈن نۇرىنىڭ غۇۋالاشقانلىقى» نى، ئىشلارنىڭ «بېشىنى ساڭگىلىتىپ مۇگدەشكە باشلىغانلىقى» نى ئىپادىلەپ بەرگەن. «كۈن دۇزدىكى گۈزەل ئىشلار بېشىنى ساڭگىلىتىپ كەتتى ئۇيقۇغا» دېگەن مىسرادا، شېئىرىي گۈڭگالىق بىلەن كونكرېتلىق ئۆزئارا بىرلىشىپ كەتكەن. ئۇنىڭدىكى ئىگە بىلەن خەۋەر بىر ـ بىرىنى گەۋدىلەندۈرۈش رولىنى ئوينىغان. ئەگەر پېئىلدىن باشلانغان بولسا، ئۇ چاغدا بىز قانداق نەرسە ـــ قۇشمۇ، ھايۋانمۇ، ئادەممۇ ياكى گۈل ـ گىياھمۇ ـــ بېشىنى ساڭگىلىتىپ، مۇگدەشكە باشلىدى دەپ سوئال قويياتقۇق، ئاندىن، ئىگىنىڭ ئابستراكتلىقىغا دىققەت قىلىپ، بېشىنى ساڭگىلىتىپ مۇگدەشكە باشلاشنىڭ ئۆزى «ھوشيارلىقنى يوقىتىپ قويغانلىق» نىڭ، «رەزىللىكنىڭ كۈچ ـ قۇدرىتى ئالدىدا توخۇ يۇرەكلىك بىلەن تۇگۈلۈۋالغانلىق» نىڭ بېشارىتىمۇ دەپ سورايتقۇق.[9]

كۈنىلىيانغا ئوخشاش ئىستىلىستىكىشۇناسلار بۇ توغرۇلۇق نۇرغۇن تەتقىقات ئېلىپ بارغان. ئۇلار جانلىق شەيئىلەرنى جانسىز شەيئىلەرگە سېلىشتۇرۇدىغان ئىستىئارىنى جانسىز شەيئىلەر بىلەن تەقلىدىي ھالەتتىكى جانلىق شەيئىلەرگە سېلىشتۇرىدىغان ئىستىئارىنى ئايرىۋەتكەن؛ لېكىن، ئۇلار بۇنى يەنىلا ئىستىلىستىكىلىق ۋاستە جەھەتتىنلا پەرقلەندۈرگەن. بىزنىڭ يەنە بىر تۈرشۇناسىمىز پېنسى بولسا ئۇلارنى ئىككى قۇتۇپ ئارىسىدىكى غايەت زور سېلىشتۇرما، بىر تەرىپى رېئاليەتسىمان تەسەۋۋۇر، ئۇ ئادەمنىڭ كىشىلىك خاراكتېرىنى تاشقى شەيئىلەردە ئەكس ئەتتۈرىدۇ، ئۇلارغا تەبىئىي ھاياتلىق ۋە روھ ئاتا قىلىدۇ، يەنە بىر تەرىپى بولسا ئۇنىڭغا قارىمۇقارشى ھالەتتىكى تەتۇر تەسەۋۋۇر، ئۇ ئۆزىگە ناتونۇش بولغان يات شەيئىلەر ئىچىدە تىمسىقلاپ يۈرۈپ، ئۆزىنىڭ ھاياتىي كۆچىنى ۋە سۈبېيېكتىپ ئېڭىنى يوقىتىدۇ دەپ قارىغان ھەمدە «ئوخشىتىش ئىپادىلەيدىغان بارلىق مۇمكىنچىلىكلەر پۈتۈنلەي مۇشۇ ئىككى خىل ھەم سۈبېيېكتىپ ھەم ئوبېيېكتىپ شەكىلنىڭ ئىچىگە مۇجەسسەملە-

نىپ كېتىدۇ» دېگەن.[7]

روسكىن بۇ ئىككىسىنىڭ ئىچىدىكى بىرىنچى خىل شەكلىنى «ھېسسىياتتىكى خاتالىق» دەپ ئاتىغان. ناۋادا، بىز ئۇنىڭ تەڭرىدىن تارتىپ دەل ـ دەرەخ ۋە تاش ـ توپىلارغىچە ئىشلىتىلىدىغانلىقىنى نەزەرگە ئالغىنىمىزدا، ئۇنى ئادەملەشتۈرۈلگەن خىيال دەپ ئاتىساق مۇ يەنە بولۇۋېرىدۇ.[8] سىرلىق سىمۋولىزم تەتقىقاتىغا ئۆزىنى بېغىشلىغان بىر تەتقىقاتچى مۇنداق بىر قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان: دۇنيادىكى شەيئىلەرنىڭ ئۆچ خىل ئادەتتىكى بىرىكىش شەكلىنى ئەڭ يۇكسەك ھالەتتىكى سىرلىق تەجرىبىلەرنى سىمۋول خاراكتېرلىك ئىپادىلەشكە ئىشلىتىشكە بولىدۇ. (1) جانسىز شەيئىلەر ئارىسىدىكى بىرىكىش (فىزىكىلىق بىرىكىش؛ خىمىيەلىك بىرىكىش؛ روھنىڭ ئىلاھىي ئوتتا ئۇچقۇن، ياغاچ، شام ۋە تۆمۈر بولۇپ كۆرۈنۈشى؛ روھ تۇپراق، تەڭرى بولسا ئاشۇ تۇپراقنى سۇغارغۇچى سۇ؛ روھ دەريا، تەڭرى بولسا ئۇنى ئۆزىگە قوشۇۋالىدىغان دېگىز؛ (2) ماددىي جىسىملاردىكى ھەرخىل ھاياتلىق ئېلېمېنتلىرىنىڭ سەپلىنىش ئۇسۇلىغا ئاساسەن ھېس قىلىنغان بىرىكىش:

ئىنجىلدا، تەڭرىگە ئالاھىدە شەيئىلەر ۋەكىللىك قىلغان، بىز ئۇنى نەرسىلەردىن ـــ توسقۇنسىز نۇر ۋە ھاۋادىن، بىز ھەركۈنى ئوخشىمىغان شەكىلدە ئىشلىتىدىغان سۇدىن ھەرگىزمۇ ئايرىلالمايمىز.[9]

شۇڭا، دۇنيانى سىرلىق ھالەتتە تەسەۋۋۇر قىلىدىغانلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، تەڭرى روھنىڭ يېمەكلىكى ۋە ئىچىملىكى، روھنىڭ بولكىسى، بېلىقى، سۈيى، سۈتى ۋە ھاريقى؛ (3) كىشىلىك مۇناسىۋەتتىكى بىرىكىش ـــ ئاتا بىلەن بالا، ئەر بىلەن خوتۇن.

بۇ ئۈچ خىل بىرىكىشنىڭ ئالدىنقى ئىككى خىلى پېنىسى تەرىپىدىن ئۇنىڭ ئىككىنچى تۈرىگە، يەنى، ئىستېئارە خاراكتېرلىك

بىۋاستە سەزگۈگە، شۇنداقلا، «ھېسسىياتنى يۆتكەش» رولىنى ئويناپ بېرىدىغان ئىستېئارىگە مەنسۇپ دەپ قارالغان، بۇ خىل ئىستېئارىنى ئەملىيەتتە يەنە «سىرلىق» ۋە «سېھىرلىك» دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىشقا بولىدۇ. سىرلىق ئىستېئارىنى بىز شائىرلارنىڭ نۇقتىسىدىن ئەمەس، بەلكى، مىستىسىزمچىلارنىڭ نۇقتىسىدىن چىقىپ تۇرۇپ خېلى ئەتراپلىق شەرھلىدۇق، مىستىسىزمچىلار ئانورگانىك ئالەملارنى سىمۋول قاتاردا بىر تەرەپ قىلىدۇ، يەنى، ئۇلارنى ساپ قاراش ياكى شۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان نەرسە دەپ قارىماستىن، بەلكى، شەيئىلەرنىڭ ئىپادىلىنىشى ۋە قايتا ئىپادىلىنىشى دەپ قارايدۇ.

سەنئەت تارىخچىسى ۋورىنگېر (W. Worringer) نىڭ چۈشەندۈرۈشىگە ئاساسلانغاندا، سېھىرگەرلىك تېپىدىكى ئىستېئارە تەبىئەت دۇنياسىدىكى بىر خىل «مەۋھۇملۇق» تۇر. ۋورىنگېر مىسىر، ۋىزانتىيە، پارس سەنئىتىنى تەتقىق قىلىپ، بۇ سەنئەتلەرنىڭ «ئادەمنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئانورگانىك دۇنيانى سىزىق شەكلىدىكى بىر خىل گېئومېتىرىيەلىك شەكىل دەپلا قارايدىغانلىقىنى، ساپ سىزىق، ساپ شەكىل ۋە ساپ رەڭ ئۈچۈن ئورگانىك دۇنيانى دائىم بىر چەتكە قايرىپ قويىدىغانلىقىنى»، «ئۇنىڭ مەقسىتىنىڭ بېزەش بولماستىن بەلكى، سېھىر ئىشلىتىش ئىكەنلىكىنى ... بېزەش ... نىڭ ۋاقتىتىن ئايرىم نەرسە ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ پەقەت بىر خىل مۇقىم ۋە قاتمال ھالەتتىكى داۋاملىشىش ئىكەنلىكىنى» ھېس قىلغان.[10]

ئىنسانشۇناسلار ئېپتىدائىي ئادەملەر مەدەنىيىتىدىن ئانىمىزم بىلەن سېھىرگەرلىكتىن ئىبارەت ئىككى خىل ئېتىقادنى تاپقان. ئانىمىزمنىڭ مەقسىتى ئادەملەشتۈرۈلگەن روھقا، يەنى، ئۆلگۈچى ۋە ئىلاھلارغا ھۆرمەت بىلدۈرۈش، ئۇلارغا تەسەللى بېرىش ۋە ئۇلارنى ئىتتىپاقلاشتۇرۇشتىن ئىبارەت. سېھىرگەرلىك بولسا ئىلىم ـ پەننىڭ ئاساسى بولۇپ، ئۇ شەيئىلەرنى تەتقىق قىلىشتا ئەپسۇن، تىلتۇمار، سېھىرلىك توقماق ۋە سېھىرلىك ھاسا، رەسىم، قەدىمىي جار

دۇقلار دېگەندەك نەرسىلەرنىڭ كارامىتىگە تايانغان. سېھىرگەرلىك يەنە «ياخشى» ۋە «يامان» دەپ ئىككىگە ئايرىلىدۇ. ياخشى سېھىرگەرلىك، يەنى، خىرىستىيان دىنىغا ئېتىقاد قىلىدىغان مىسسىتسىزمىچى سېھىرگەرلەرنى كۆرسىتىدۇ، ئاگرىپا بىلەن باراسىلل ئىككىسى مۇشۇ تۈرگە تەۋە. «يامان» سېھىرگەرلىك بولسا يامان نىيەتلىكلەرنىڭ سېھىرگەرلىكىنى كۆرسىتىدۇ. لېكىن، ياخشى ياكى يامان سېھىرگەرلىك بولسۇن، ھەرئىككىلىسى شەيئىلەرده مەلۇم بىر خىل كۈچ-قۇدرەتنىڭ بارلىقىغا ئىشىنىدۇ. سېھىرگەرلىك ئىماگ يارىتىش ئارقىلىق سەنئەتكە تەسىر كۆرسىتىدۇ. غەرب ئەنئەنىسى رەسساملارنى، ھەيكەلتىراشلارنى ۋە قول ھۈنەرۋەنلەرنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈۋەتكەن، خۇددى خېپخائۇستوس، دىدالوئىس، پىگمىرلىنلارغا ئوخشاش. ئۇلار-نىڭ ھەممىسىلا ئىماگنى ھاياتىي كۈچكە ئىگە قىلالايدىغان سەنئەتكارلار ئىدى.[8] خەلق سەنئىتى ئېستېتىكىسىدا، ئىماگنى ياراتقۇچىلار باخشى ـ پېرىخون ۋە سېھىرگەرلەر بولۇپ، شائىرلار بولسا ئىلھامغا ئېرىشكۈچى، مەپتۇن بولغۇچى، ئىشلەپچىقىرىش كۈچلىرى ئىچىدىكى تەلۈە ئادەملەر سانالغان.[9] ئېپتىدائىي جەمئىيەتتىكى شائىرلار ئەپسۇنلارنى يارىتالايتتى، ھازىرقى زامان شائىرلىرى بولسا خۇددى يېتىزغا ئوخشاش شېئىردا سېھىرىي ئىماگلارنى ئىشلىتەلەيدۇ، يەنى، ئەدەبىي ئىماگنى بىر خىل سېھىرگەرلىك ئورنىدا — سىمۋوللۇق ئىماگ قىلىپ ئىشلىتەلەيدۇ.[10] مىسسىتىسىزمنىڭ پوزىتسىيەسى بولسا دەل بۇنىڭ ئەكسىچە بولۇپ، مۇنداق قارايدۇ: ئىماگ روھىي ھالەتتىن شەكىللەنگەن بىر خىل سىمۋول، تۇپ سەۋەبنى يېشىپ بېرىدىغان ئىماگ ئەمەس، بەلكى شۇنى ئىپادىلەپ بېرىدىغان ئىماگ، سىمۋول بولسا ئۇ روھىي ھالەت ئۇچۇن زۆرۈر نەرسىمۇ ئەمەس، چۈنكى، ئوخشاش روھىي ھالەت يەنە باشقىچە سىمۋوللار ئارقىلىقمۇ ئۆز ـ ئۆزىنى ئىپادىلىيەلەيدۇ.[11]

سىرلىق ئىستېئارە بىلەن سېھىرگەرلىكنىڭ ھەرئىككىلىسى ھاياتى-

لىقنى ۋەيران قىلغۇچىلاردۇر (deanimizing): ئۇلارنىڭ ئادەمسىز دۇنيادا ئەكس ئېتىش ئىستارىسى ئادەملەرنىڭكى بىلەن پۈتۈنلەي قا-رىمۇقارشى؛ ئۇلار باشقا بىر دۇنيانى چاقىرىدۇ، يەنى، ھېچقانداق ھا-ياتلىق، ئۇلمەس سەنئەت ۋە فىزىكىلىق قانۇنىيەت بولمىغان بىر دۇنيانى ئۆزىگە مۇجەسسەملەيدۇ. بۇ پىكىرنىڭ ئەسىرىدىكى «يولۇاس» دەل بىر خىل سىرلىق ئىستارىدۇر: تەڭرى ياكى تەڭرىنىڭ مەلۇم بىر تەرىپى بىر يولۇاستۇر (ئادەمدىن تۆۋەن ھەم ئادەمدىن يۇقىرى)، يولۇاس (ھەم ئۇنى ياراتقۇچى) بولسا يۇقىرى تېمپېراتۇرا ئاستىدا مېتالدىن تاۋلاپ ياسالغان. بۇ يەردە دېيىلىۋاتقان «يولۇاس» ھەرگىز-مۇ ھايۋانات باغچىسىدىكى تىرىك يولۇاس ئەمەس، بىر پىيك لوندون مۇنارىدا كۆرگەن يولۇاسمۇ ئەمەس، بەلكى، ئاپتورنىڭ قەلبىدىكى بىر خىيالىي جانلىق، يەنى، بىر شەيئى، شۇنداقلا بىر سىمۋول.

سېھىرلىك ئىستارىلەردە بۇنداق پېرىم ئېنىقلىق كەمچىل. ئا-دەمنى تاشقا ئايلاندۇرۇۋەتكىنى دەل مىدۇزانىڭ نىقابى پېنسى گېئۇر-گىنى دەل مۇشۇ خىل ئىستارىنىڭ ۋەكىلى، تىرىك ئادەمنى تاشقا ئايلاندۇرۇۋېتىش ئىستىكىنى گەۋدىلەندۈرگۈچى دەپ قارىغان.

گېئۇرگىنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى شەكىلنىڭ روھلىشىشىنى ئىنسانلار پىسخىكىسىدىكى تەبىئىي ھاياجانىنىڭ ئۆزىنى تاشقى دۇنيا-غا ئېتىشى كەلتۈرۈپ چىقارغان بولماستىن، بەلكى، تۇپ نېگىزىدىن ئېيتقاندا بىيولوگىيە ئىلمىدىكى ھاياتلىققا بولغان بىر خىل كۈچ-لۈك زەربە، مەقسەتلىك بىر خىل ئايرىۋېتىش (ياتلاشتۇرۇش) كەلتۈ-رۈپ چىقارغان. بۇ خىل «ئايرىۋېتىش» دەل ئىچكى ھالەتتىكى سې-ھىرسىمان بىر دۇنيانى شەكىللەندۈرۈشكە تەييارلىق قىلىشنىڭ ئا-ساسى.[12]

ئىنگلىز تىلى شېئىرلىرى ئىچىدە، دېگىنسون (E. Dickinson)

بىلەن يېتىز ھاياتلىقنى ۋەيران قىلغۇچى بۇ خىل ئانتىمىستىك (anti – mystic)[9] ئىستىئارىنى ئوخشىمىغان ئۇسۇلدا ئىشلەتكەن: دېگىنسون ئۆلۈمنىڭ ئەھمىيىتىنى ۋە تىرىلىش تەجرىبىسىنى ئىپادىلىمەكچى بولغان ۋاقتىدا پات ئارىدا ئۆلىدىغان، قېتىشقا باشلاۋاتقان ھەم تاشقا ئايلىنىۋاتقان تەجرىبىلەرنى قوللىنىشقا بەكرەك مايىل بولغان. «بۇ ئۆلۈم ئەمەس»، بەلكى:

As if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key...

How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try! Can you stir the awful rivet?
Try! Can you lift the hasps of steel?

(گويا ھاياتىمنىڭ بىر قېتى سويۇپ ئېلىنىپ
بىر رامكىنىڭ ئىچىگە نىختاپ تىقىلغاندەك
بىر تال ئاچقۇچ بولمىسا گويا نەپەس ئالالمايدىغاندەك...

بۇ بىر جۇپ پاكار پۇت دېگىسىلاپ ماڭدى نەچچە رەت،
كەپشەرلىۋېتىلگەن ئېغىزلا بېرەلەيدۇ سۆزلەپ:
سىناپ باق! ئۇ قورقۇنچلۇق مىخنى بۇرىيالامسەن؟
سىناپ باق! كۆتۈرەلەمسەن پولاتتىن ياسالغان ئۇ بازغاننى؟[10])

يېتىز ئۆزىنىڭ «ۋېزانتىيە» (1930 ـ يىلى) ناملىق شېئىرىدا «شېئىرىي سېھىرگەرلىك» نىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسىگە يەتكەن. 1927 ـ يىلى يازغان «ۋېزانتىيەگە سەپەر» ناملىق شېئىرىدا، ئۇ ھا-

ياتلىق بىلەن تولغان جانلىقلار دۇنياسىنى ۋېزانتىيەدىكى سەنئەت دۇنياسى بىلەن روبىرو ئورۇنغا قويۇپ تەسۋىرلىگەن. جانلىقلار دۇنياسىدا «ياشلار ئۆزئارا قۇچاقلىشىپ يۇرۇشىدۇ... دېگىنىز كۆك چىپار بېلىقلار بىلەن تولۇپ كەتكەن»، سەنئەت دۇنياسىنىڭ ئىچىدىكى ھەممە نەرسە بولسا شۇنداق مۇقىم ھەم قاتتىق، تەبىئىي ئەمەس، بۇ بىر «ئالتۇن يالتىلغان»، «ئالتۇندىن ھەل بېرىلگەن» دۇنيا. بىيولوگىيە ئىلمى نۇقتىسىدىن ئېيتقاندا، ئادەم «ئۆلۈۋاتقان مەخلۇقتۇر». يېتىز بۇ يەردە مەڭگۈلۈك يادلىنىش ئۇمىدىنى «مەڭگۈلۈك دۇنياغا جەملىنىش» ئارقىلىقلا ئەملگە ئاشۇرغىلى بولىدۇ دەپ قارىغان ھەمدە شەكىلنى «تەبىئەت دۇنياسىدىكى ھەرقانداق بىر شەيئىدىن» ئىزدىمەستىن، بەلكى، ئۇنى «بىر سەنئەت، ئالتۇن شاختىكى بىر ئالتۇن قۇش» دەپ قارىغان. مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، «ۋېزانتىيە» يېتىز شېئىر «سىستېمىسى» دىكى ئاددىيغىنە بىر يازما ئىزاھات، ئۇنىڭ ئاخىرقى مەقسىتى مۇجەسسەملەنگەن بىر شېئىردۇر؛ يەنە بىر نۇقتىدىن قارىغاندا، بولۇپمۇ، ئەدەبىيات نۇقتىسىدىن قارىغاندا، ئۇ بىر ـ بىرىگە زىچ مۇناسىۋەتلىك بولغان، تەبىئىيلىكتىن مۇستەسنا ئىماگلارنىڭ بىرىكمىسىدىن ھاسىل بولغان بىر قۇرۇلما بولۇپ، پۈتكۈل شېئىر بەئەينى ئالدىن بەلگىلەنگەن مۇراسىم ۋە دۇئا ـ تەلەپكىلا ئوخشاپ كېتىدۇ.[11]

بىز پېنسى ئوتتۇرىغا قويغان تۇرلەرنى بەزىبىر جانلىق مىسالىلار بىلەن شەرھلەپ ئۆتتۇق، ئۇنىڭ تۇرگە ئايرىشتىكى ئالاھىدىلىكى شۇكى، شېئىر ئۇسلۇبى بىلەن ھاياتلىق توغرىسىدىكى قاراشلارنى بىرلەشتۈرۈۋەتكەن.[12]

ھەربىر دەۋرنىڭ ئۇسلۇبى قارىماققا ئۆزىگە خاس ئوخشىمايدىغان مەنىلەرگە ئىگىدەك كۆرۈنسىمۇ، لېكىن، ئۇلار ماھىيەتتە ۋاقىتتىن ھالقىپ كەتكەن، ھەممىسلا ھاياتلىققا ئوخشاشمىغان ئۇسۇلدا مۇئامىلە قىلىدۇ ھەم ئۇنىڭغا ئوخشاشمىغان مەزمۇندا ئىنكاس قايتۇرىدۇ.

دۇ. پېنسى ئوتتۇرىغا قويغان ئۇچ خىل تۇرنىڭ ھەممىسى ئادەتتە تولا دېيىلمىدىغان زامانىۋى ئىدىيە كاتېگورىيەسىگە، يەنى، راتسىيونالىزم-غا، ناتۇرالىزمغا، پوزىتسىۇنىزم ۋە ئىلىم ـ پەن كاتېگورىيەسىگە تەۋە ئەمەس. پېنسىنىڭ ئىستېئارىلەرنى بۇ خىل تۇرگە ئايرىشى «شېئىر-رىيەت يەنىلا ئىلىم ـ پەندىن بۇرۇنقى دەۋردىكى ئىدىيە شەكلىگە سا-دىق بولىدۇ، شائىرلاردا يەنىلا بالىلار ۋە ئىپتىدائىي ئادەملەر (يەنى، بالىلارنىڭ ئەسلىي تېپى) گە خاس روھ مەۋجۇت بولىدۇ» دېگەن قاراش ئىپادىلەنگەن.

يېقىنقى بىرنەچچە يىلدىن بۇيان، نۇرغۇن ئادەم شائىرلارنى، بو-لۇپمۇ ئالاھىدە شېئىر ۋە سەھنە ئەسەرلىرىنى سىمۇوللۇق ئىماگ نۇقتىسىدىن چىقىپ تۇرۇپ تەتقىق قىلدى. بۇ خىل «قوللىنىشچان ئوبزور» لاردا، ئوبزورچىلارنىڭ نەزەرىيە جەھەتتىكى تەسەۋۋۇرى تو-لىمۇ مۇھىم بولۇپ قالىدۇ. يەنى، ئۇ نېمىنى تەتقىق قىلماقچى؟ شا-ئىرنىمۇ ياكى ئۇنىڭ شېئىرىنىمۇ دېگەن سوئال ئابايىلا تۇغۇلىدۇ.

بىز ئىماگنىڭ مەنبە دائىرىسى توغرىسىدىكى تەتقىقاتنى (.I ماكنېس بۇ خىل تەتقىقاتنى «تېما تەتقىقاتىغا مەنسۇپ دەپ قارالسا ئەڭ مۇۋاپىق» دېگەن[5])، شۇنداقلا ئىماگنىڭ ئىشلىتىلىش ئۇسۇلى توغرىسىدىكى تەتقىقاتنى، يەنى، تەتقىق قىلىنغان رايونىنىڭ «گەۋدە» سى بىلەن «مىسالەن گەۋدىسى» (ئىستېئارىسى) ئوتتۇرىسىدىكى مۇ-ناسىۋەت ئالاھىدىلىكىنى چوقۇم ئېنىق پەرقلەندۇرۇشىمىز كېرەك. نۇرغۇن تەتقىقاتلار، بولۇپمۇ، شائىرلارنىڭ ئىماگى توغرىسىدىكى ئىلمىي ئەسەرلەر (مەسىلەن، روگوفنىڭ «دېئېننىڭ ئىماگى» ناملىق ئەسىرى) ئالدىنقى تۇرگە تەۋەدۇر. ئۇلار شائىرلارنىڭ ئىستېئارىلە-رىنى توپلاپ، ئاندىن ئۇلارنى تەبىئىي، بەدىئىي، سانائەت تېپىدىكى، فىزىكا تېپىدىكى، فىلولوگىيە پەنلىرى تېپىدىكى، شەھەر تۇسىدە-كى، سەھرا تۇسىدىكى ئىماگ دېگەندەك تۇرلەرگە ئايرىغان ھەمدە شا-ئىرلارنىڭ قىزىقىشىنى شۇنىڭغا ئاساسەن بايان قىلغان ھەم ئۇلچە-

گەن. لېكىن، كىشىلەر شائىرلار ئىشلەتكەن ئىستېئارىنىڭ باش تې-مىسىغا ياكى شەيئىلەرگە ئاساسەن ئاياللار تېپىدىكى، دېنىي خاراك-تېردىكى، ئۇلۇم مەنسىدىكى ۋە ئايروپىلان تېپىدىكى ئىماگ دېگەن-دەك تۇرلەرگە ئايرىپ چىقسىمۇ بولۇۋېرىدۇ. ئەمما، سىلىشتۇرۇش تېپىدىكى تۇرگە ئايرىشنىڭ ئەڭ ئەھمىيەتلىك يېرى شۇكى، ئۇنىڭدا ئىستېئاره بىلەن مۇناسىۋەتلىك نۇرغۇن نەرسىنى، يەنى، روھىي جە-ھەتتىكى ئالاقىدار نەرسىلەرنى بايقۇالغىلى بولىدۇ. ئىستېئارىنىڭ ئىككى تەرىپى قارشى تەرەپنى توختىماستىن ھاياجانغا سالالىسا، دې-مەك، بۇ ئۇلارنىڭ شائىرنىڭ ئىجادىيەت پىسخىكىسىدا ھەقىقىي تۇر-دىكى ئۆزئارا سىڭىشىش رولىنى ئويۇنيالىغانلىقىنى چۈشەندۈرە-دۇ. دېئېن ئۆزىنىڭ ئەنئەنىۋى مۇھەببەت تەسۋىرلەنگەن «مۇھەببەت لىرىكىلىرى ۋە سونېتلار» ناملىق ئەسىرىدە پاك مۇھەببەتكە تويۇنغان كاتولىك دىنى دۇنياسىدىن ئىستېئارىگە باب كېلىدىغان سۆزلەرنى توختىماي قوبۇل قىلغان. كاتولىك دىنىدىكى خۇشاللىق تەنتەنىسى، مۇقەددەس بۇرچ، دىن يولىدا قۇربان بولۇش ۋە ۋەسىيەت قالدۇرۇش قاراشلىرىنى ئىشقى ـ مۇھەببەتكە ئىستېئاره قىلىپ ئىشلەتكەن. «مۇقەددەس سونېتلار» ناملىق ئەسىرىدىكى مەلۇم بۆلەكلەردە بولسا ئۇ ھەتتا پەرۋەردىگاھقا ئىنتايىن قوپال ۋە شەھۋانىي ئوخشىتىشلار-نىمۇ ئىشلەتكەن:

Yet dearly I love you, and would be loved fain
But am betrothed unto your enemy.
Divorce me to you, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste,axcept you ravish me.

(سۆيسەمۇ سېنى شۇنچە، تەلەپ قىلسامۇ سېنىڭدىن شۇنى

لېكىن مەن بۇيرۇلدۇم سېنىڭ رەقىبىڭگە.
ئايرىل مەندىن، مېنى قويۇپ بەر، ياكى يېشىۋەت ئاشۇ تۇغۇننى،
تۇتۇۋال مېنى، قاماپ قوي مېنى، چۈنكى
ساڭا مەپتۇن بولۇپ ئەركىنلىكتىن بولاي مەن مەھرۇم،
ياكى مېنى قىل دەپسەندە، پاكلىقىمنى يوقىتاي مەڭگۇ.)

جىنسىي دۇنيا بىلەن دىنىي دۇنيانىڭ ئۆزئارا ئالمىشىشى جىنسىيەتنىڭمۇ بىر خىل دىن ئىكەنلىكىنى، دىنىنىڭمۇ بىر خىل مۇھەببەت ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

بىر خىل قاراش ئۆز ـ ئۆزىنى ئىپادىلەشنى، يەنى، شائىرلارنىڭ ئۆز ئىماگى ئارقىلىق ئۆز پىسخىكىسىنى نامايان قىلىشىنى ئالاھىدە تەكىتلەيدۇ. بۇ خىل قاراشتىكىلەر مۇنداق دەپ قارايدۇ: شائىرلاردىكى ئىماگ بەئەينى چۈشتىكى ئىماگقا ئوخشاش مەسئۇلىيەت ياكى نومۇسنىڭ نازارىتىدىن پۈتۈنلەي مۇستەسنادۇر، ئۇلارنى شائىر ئۆزى ئاشكارا جاكارلىمايدۇ، بەلكى، چۈشەندۈرۈش ئارقىلىق ئىپادىلەيدۇ، ئۇلار بەلكىم شائىرلارنىڭ ھەقىقىي قىزىقىشىغا ئاسىيلىق قىلىپ قويۇشى مۇمكىن، لېكىن، بىز «ئۆزى ياراتقان ئىماگقا ئاشۇنداق مەسئۇلىيەتسىزلىك قىلغان بىرەر شائىر ئۆتكەنمۇ ـ يوق؟» دەپ سوراپ باقساق يامان كەتمەيدۇ.[5]

يەنە بىر خىل پەرەزدە «شائىرلار ئۆزلىرى تەسەۋۋۇر قىلغان بارلىق نەرسىنى مۇقەررەر ھالدا ھېس قىلىپ تۇرىدۇ» دېيىلگەن مۇشۇ پەرەزنىڭ قوللىشى بىلەن، ۋىدېر ئۆزىنىڭ تىراخوئېن توغرىسىدىكى تەتقىقاتىدا تىراخوئېننىڭ ياش ۋاقتىدىكى كەچۈرمىشلىرىنى قايتىدىن ياساپ چىققان[6]، بۇ خىل پەرەز ئەلۋەتتە تولىمۇ خاتا. دوكتور جونسۇننىڭ دېيىشچە، تومسۇننىڭ شېئىرلىرىغا قىزىقىدىغان بىر خانىم ئۆزىنىڭ تومسۇننىڭ قىزىقىشلىرىنى ئەسەرلىرى ئارقىلىق بايقىغانلىقىنى ئېيتقان ئىكەن.

ئۇ ئايال ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئارقىلىق ئۇنىڭ خاراكتېرىدىكى ئۇچ تەرەپنى ـ ئۇنىڭ بىر ئۇلۇغ ئاشىق، ئۇلۇغ سۆ ئۆزگۈچى ۋە كەسكىن پەرھىزكار ئىكەنلىكىنى، كۆرۈپ يەتكەن. لېكىن، شائىرنىڭ سىرىدىشى ساۋاگىي بولسا مۇنداق دېگەن: تومسۇن ھېچقانداق مۇھەببەتنى چۈشەنمەيتتى، پەقەت جىنسىي ئالاقىنىلا بىلەتتى. ئۇ بەلكىم ئۆمرىدە بىرەر قېتىممۇ سوغۇق سۆغا چۈشۈپ باقمىغان بولۇشى مۇمكىن، ئۇ يەنە ئۆزى يولۇققان ھەرقانداق بىر ھۇزۇرلىنىش پۇرسىتىنى قولدىن بەرمەيتتى.

بۇ خانىمنىڭ تومسۇننىڭ مىجەز ـ خاراكتېرى ۋە تۇرمۇش ئادىتى توغرىسىدىكى قاراشلىرى تولىمۇ كۆلكىلىك ھەم بىمەنە تۇس ئالغان. بىز بىر شائىرنىڭ شېئىرلىرىدا ئىستېئارە خاراكتېرلىك ئىماگلار كەمچىل ئىكەن، شۇڭا، بۇ ئۇنىڭدا قىزىقىش ۋە ھەۋەسنىڭ كەمچىل ئىكەنلىكىنى بىلدۈرىدۇ دېيەلمەيمىز. ۋالتون (I.Walton) دېگىنىنىڭ ھاياتى توغرۇلۇق بىيوگرافىيە يازغاندا ئۇنىڭ ئون بىر خىل ئوخشىتىشنى مىسال كەلتۈرگەن، ئۇنىڭ ئىچىدە بىلىق تۇتۇش ئىماگى يوق (بۇ دەل شائىرنىڭ بىر قىزىقىشى ئىدى). 14 ـ ئەسىردە ئۆتكەن مۇزىكانت ماچائۇت (G.Machaut) يازغان شېئىرلاردىمۇ مۇزىكىدىن ئارىيەت ئېلىپ كېلىنگەن ئوخشىتىشلار پەقەتلا يوق.[6]

«شائىرلاردىكى ئىماگ ئاساسلىقى ئۇلاردىكى يوشۇرۇن ئاڭدىن كېلىدۇ، شۇڭا، ئۇلار سەنئەتكار سالاھىيىتى بىلەن ئەمەس، بەلكى ئاددىي ئادەملىك سالاھىيىتى بىلەن ئۆز ئىماگى ئارقىلىق گەپ قىلىدۇ» دەپ قارايدىغان پەرەز قارىغاندا لەپكىشىپ بىر ئورۇندا تۇرالمايۋاتقان، ئالدى بىلەن كەينى بىردەك بولمىغان قاراشلارنىڭ ئارىسىغا يەنە قايتىپ كەلگەندەك قىلىدۇ، خۇددى، شېئىرلاردىكى «چىنلىق» نى قانداق تونۇش كېرەك دېگەن مەسىلىگە ئوخشاشلا. ئادەتتىكى قاراش شۇكى، كىشىنى چۆچۈتىدىغان ئىماگلار ئاساسەن دېگۈدەك

ئەستايىدىل ئويلىنىش ئارقىلىق مەيدانغا كېلىدۇ، شۇڭا، ئۇنى چىن دەپ كەتكىلى بولمايدۇ. ناۋادا، بىر ئادەم مەلۇم بىر ئىشتىن ھەقىقەتەن تەسىرلەنگەن بولسا، ئۇ ئۆز ھېسسىياتىنى ھەرگىزمۇ ئادەتتىكىچە ھەم ھېچقانداق ئوخشىتىش بولمىغان تىل بىلەن ئەمەس، بەلكى كونا ئوخشىتىشلار بىلەن بولسىمۇ ئىپادىلىشى مۇمكىن. لېكىن، يەنە بىر خىل پىكىردىكىلەر «كونىراپ كەتكەن ئوخشىتىشلار ئادەتتىكىچىلا ئىنكاس قوزغىيالايدۇ» دېيىشى مۇمكىن، شۇڭا، بىزگە كېرەكى ھەرگىزمۇ ئىنچىكە ھەم توپتوغرا تەسۋىر ئەمەس، بەلكى، چىن بولمىغان بىر خىل ئىپادىلەش، ئادەملەرنىڭ ھېسسىياتىغا بولغان بىر خىل قوپال ھۆكۈمدۇر. بۇ يەردە، بىز ئەملىيەتتە ئادەتتىكى ئادەملەر بىلەن ئەدىبلەرنى ئارىلاشتۇرۇۋەتتۇق، ئادەملەرنىڭ سۆزلىرى بىلەن يېزىقچىلىقنى ئارىلاشتۇرۇۋەتتۇق، ھەتتا، ئادەملەرنىڭ سۆزلىشى بىلەن شېئىرنى ئارىلاشتۇرۇۋەتتۇق. ئادەتتىكى ئادەملەرنىڭ ئوچۇق كۆڭۈللۈك بىلەن سۆزلىگەن چېغىدا كونىراپ كەتكەن ئىماگلارنى ئىشلىتىشى پۈتۈنلەي ئەقىلگە مۇۋاپىق ھادىسە. ئەمدى بىر پارچە شېئىرنىڭ «چىن» لىقىغا كەلسەك، بۇ ئاتالغۇنىڭ قارىماققا ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. چىنلىق بىلەن نېمىنى ئىپادىلىمەكچى؟ مۇشۇ ئىماگنى ھاسىل قىلغان ھېسسىي ھالەتنى ئىپادىلىمەكچىمۇ؟ شېئىر يېزىلۇاتقان چاغدىكى روھىي ھالەتنى ئىپادىلىمەكچىمۇ؟ ياكى بولمىسا بۇ شېئىرنى، يەنى، شائىر يېزىقچىلىق قىلۇاتقان چاغدا كاللىسىدا شەكىللەنگەن تىل قۇرۇلمىسىنى ئىپادىلىمەكچىمۇ؟ بۇنىڭ جاۋابى ئەلۋەتتە ئەڭ ئاخىرقىسى، يەنى، شېئىر شېئىرنى چىنلىق بىلەن ئىپادىلىشى كېرەك.

شائىردىكى ئىماگ ئۇنىڭدىكى «ئۆزلۈك» نىڭ ئاشكارىلىنىشىدۇر. ئۇنىڭدىكى بۇ خىل «ئۆزلۈك» كە قانداق تەبىر بېرىش كېرەك؟ پىراز بىلەن خورنىستېئىن (L.H.Hornstein) ئىككىسى سىپېرگىۋېننىڭ شېكىسپېرنى «ئادەملەردىكى ئومۇمىي خاراكتېرنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن 20 - ئەسىردىكى ئەنگلىيەلىك» دېگەنلىكىنى ماڭا قىلغان. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، بۇ ئۇلۇغ شائىر راست شۇنداق ئالاھىدىلىككە ئىگە.[6] لېكىن، بىز ئىماگقا تايانماي تۇرۇپمۇ نادىر ئەدەبىي ئەسەرلەردە ئومۇمىي خاراكتېر بارلىقىنى بىلەلەيمىز. ئەگەر، ئىماگ تەتقىقاتىنىڭ قىممىتى ئادەمنىڭ مەلۇم بىر خىل مەخپىيىتىنى ئاشكارىلاشتا بولۇپ قالسا، ئۇنداقتا، بىز شائىرلارنىڭ مەلۇم شەخسىي نامىلىرىنى تەتقىق قىلىشىمىز ھەم شۇ ئارقىلىق شېكىسپېرنىڭ روھىي دۇنياسىدىكى سىرلارنى ئېچىپ تاشلىيالمىشىمىز مۇمكىن.

شېكىسپېرنىڭ ئىماگلىرىدىن ئۇنىڭدىكى ھەممە ئادەمگە ئورتاق بولغان خاراكتېرنى بايقاش بىلەن تەڭ، كىشىلەر يەنە ئۇنىڭ مەلۇم بىر سەھنە ئەسىرىنى يېزىۋاتقان چاغدىكى روھىي ساغلاملىق ئەھۋالىنى ئىغا ئائىت بەزى يازما ماتېرىياللارنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ ئۇنى تەتقىق قىلىشىمۇ مۇمكىن. سىپېرگىۋېن «تىرويروس» ۋە «ھاملىت» توغرىسىدا توختالغاندا مۇنداق دېگەن:

باشقا سەۋەبلەردىن بىز بۇ نۇقتىنى تونۇپ يېتەلمەيمىز، لېكىن، بۇ ئىككى دىرامىدا ئىشلىتىلگەن سىمۋوللارنىڭ بىر - بىرىگە ئوخشاشلىقى ۋە ئۇلىنىشچانلىقىدىن قارىغاندا، شۇنىڭغا ئىشەنسەك بولىدۇكى، بۇ ئىككى دىرامىنىڭ يېزىلغان ۋاقتى بىر - بىرىگە ناھايىتى يېقىن. ئۇلار ئاپتور روھىي جەھەتتە ئىنتايىن چۈشكۈنلەشكەن، كەيپىياتى ئىنتايىن تۇراقسىز بولۇپ قالغان مەزگىللەردە يېزىلغان، بۇ خىل روھىي ھالەتنى بىز ئۇنىڭ باشقا ئەسەرلىرىدىن بۇنداق ئېنىق ھېس قىلىپ باقمىغان.

سىپېنىگىۋېن بۇ يەردە شېكىسپېرنىڭ چۈشكۈنلۈك تۇيغۇسىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان ئالاھىدە سەۋەبنى تېپىپ چىققىلى بولىدۇ دېگەن

نى يوق، بەلكى، ئۇ «ھاملىت» تا دەل ئاشۇنداق چۈشكۈنلۈك تۇيغۇسى ئىپادىلەنگەن، بۇ خىل چۈشكۈنلۈك تۇيغۇسى يەنە كېلىپ شېكسپىر پېرسونىكى ئۆزىدىكى چۈشكۈنلۈك بولۇشى مۇمكىن دېگەن قاراشنى تەكتىلىگەن.[6] ناۋادا، شېكسپىر سەممىي بولمىغان بولسا، يەنى، ئۇ زىدىكى روھىي كەيپىياتنى ئەينەن يېزىپ چىقمىغان بولسا، بۇنداق بىر ئۇلۇغ ئەسەرنى ۋۇجۇدقا چىقىرالمىغان بولاتتى. سىپېرگىۋېننىك بۇ خىل قارىشى سىتول قاتارلىق كىشىلەرنىڭ قارىشىغا زىت بولۇپ قالغان. سىتول قاتارلىقلار شېكسپىرنىڭ بەدىئىي مۇۋەپپەقىيىتىنى تەكتىلىگەن، ئۇنىڭ بۇرۇنقىلار يارىتىپ مۇۋەپپەقىيەت قازانغان بولغان ئومۇمىي ئەندىزە ئىچىدىن يەنە سۇغۇرۇلۇپ چىقىپ، يۇقىرى بەدىئىي ماھارەت بىلەن ئاشۇنداق پېچىن ۋە سەرخىل ئەسەرلەرنى مەيدانغا كەلتۈرەلىگەنلىكىنى گەۋدىلەندۈرگەن. مەسىلەن، «ھاملىت» تىراگېدىيەسى، «ئىسپانىيە پاجىئەسى» ئاساسىدا ئىجاد قىلىنغان، «قىشتىكى ھېكايە» بىلەن «جۇدۇن» بولسا بورمان بىلەن فىلىچىرنىڭ ئوخشاش تېپتىكى سەھنە ئەسەرلىرىدىن قېلىشمىغۇدەك چىققان.

بىراق، شېئىر ئىماگى توغرىسىدىكى ھەممىلا تەتقىقات شائىرنىڭ تەييارلىقسىز تۇرغان پۇرستىدىن پايدىلىنىپ ئۇنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى قىدىرىپ تەكشۈرۈشنى مەقسەت قىلمۇرمەيدۇ. ئىماگ تەتقىقاتىنى مەلۇم بىر دىرامىنىڭ پۈتكۈل ئەھمىيىتىنى چۈشىنىشتىكى بىر مۇھىم ئامىلغا مەركەزلەشتۈرۈشكىمۇ بولىدۇ، ئېلىيوت بۇنى «ۋەقەلىك بىلەن پېرسوناژلار ئاستىدىكى ئەندىزە» دەپ ئاتىغان.[7] سىپېرگىۋېن 1930 - يىلى يازغان «شېكسپىر تىراگېدىيەلىرىدىكى ئىماگلارنىڭ ئاساسىي تېمىسى» ناملىق ماقالىدە، ئۇنىڭ قىزىقىشى ئاساسلىقى مەلۇم بىر ئىماگ ياكى مەلۇم بىر يۇرۇش ئىماگقا ئېنىق ئىما بېرىشكىلا مەركەزلىشىپ قالغان. مەلۇم بىر دىرامىدا ئاساسلىق ئورۇننى ئىگىلىگەن مەلۇم بىر ئىماگ ياكى بىر قاتار ئىماگلار شۇ ئەسەرنىڭ ئاساسىي مۇقامىنى بەلگىلىگەن. سىپېرگىۋېن تەھلىل

قىلغان مىساللار «ھاملىت» تىكى كېسەللىك (ئىچكى ئەزالاردىكى يارا ۋە ئۆسمە) ئىماگى، «تىرويىروس» تىكى يېمەكلىك ۋە ھەزىم قىلىشى ھەم ئەزالار توغرىسىدىكى ئىماگ، شۇنداقلا، «ئوسىبرو» دىكى «ھايۋانات ھەربىكەت قىلمۇاتىدۇ، بىر - بىرىنى بېقىۋاتىدۇ...» دېگەن ئىماگدۇر. ئۇ بۇ تۆۋەن قاتلامدىكى قۇرۇلمىلارنىڭ پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ئومۇمىي مەزمۇنىغا قانداق تەسىر كۆرسەتكەنلىكىنى ئىپادىلەپ بېرىشكە ئالاھىدە كۆچىگەن. ئۇ «ھاملىت» نى تەھلىل قىلغان چېغىدا، «كېسەللىك تېمىسى بىزگە شاھزادە زادى ئەيىبلىنىشكە تېگىشلىكمۇ - ئەمەسمۇ، پۈتكۈل دانىيە پادىشاھلىقى كېسەلگە گىرىپتار بولغانمۇ - يوق دېگەن سوئالنى تاشلايدۇ» دېگەن. ئۇنىڭ ئىماگ تەتقىقاتىدىكى ئىجابىي قىممەت ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ ئىدىيەۋى مەنبەلەر توغرىسىدىكى خۇلاسىسى ۋە روشەن ۋەقەلىك قۇرۇلمىسى توغرىسىدىكى تەھلىلىدە بولماستىن، بەلكى ئۇنىڭ ئاشۇ ئىنچىكە شەكىللەر ئىچىگە يوشۇرۇنغان ئەدەبىي مەنە توغرىسىدىكى ئىزدىنىشلىرىدىدۇر.

ئىماگقا نىسبەتەن تېخىمۇ قېتىرقىنىپ تەتقىقات ئېلىپ بارغىنى كىننىت (G.Knight) بولۇپ، ئۇ تەتقىقاتىنى ئەك ئاۋۇال موررىنىڭ شېكسپىرنى تەتقىق قىلىپ يازغان داڭلىق ئەسىرى «ئەدەبىي ئۈسلۇب مەسىلىسى» (1922 - يىلى) دىن باشلىغان. كىننىتنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى (مەسىلەن، «رىۋايەت ۋە مۆجىزە» (1929 - يىلى) بىلەن «ئوتلۇق چاق» 1930 - يىلى) پۈتۈنلەي دېگۈدەك شېكسپىر ئەسەرلىرىگىلا قارىتىلغان، لېكىن، كېيىنكى مەزگىلدىكى ئەسەرلىرىدە ئۇمۇ ئوخشاش ئۇسۇلنى قوللىنىپ، باشقا شائىرلارنى، يەنى، مىلتون، ئالېكساندىر پوپ، بايرون، ۋوردىسۋورس قاتارلىقلارنى تەتقىق قىلغان.[8] ئۇنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى ناھايىتى ياخشى چىققان بولۇپ، ئۇ ئەسەرلەردە شېكسپىرنىڭ ھەربىر پارچە سەھنە ئەسىرى توغرىسىدا مەخسۇس توختالغان، ئۇلاردىكى سىمۇوللۇق ئىماگلار تەتقىق قىلىنغان، بولۇپمۇ، «جۇدۇن» ۋە «مۇزىكا» دېگەنگە ئوخشاش ئە-

ماگلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتكە ئالاھىدە دىققەت قىلىنغان. ئۇ يەنە شېكىسپىرنىڭ ھەربىر پارچە سەھنە ئەسىرىدىكى ئەدەبىي ئۇسلۇب پەرقىنىمۇ ناھايىتى سەزگۈرلۈك بىلەن كۆزەتكەن. لېكىن، كېيىنكى ئەسەرلىرىدە، ئۇ بىر «ئەسەبىي» ھالەتتە مەيدانغا چىققان. ئالېكساندىر پوپنىڭ «ئوبزور توغرىسىدا» ۋە «ئادەم توغرىسىدا» ناملىق ئىككى پارچە ئەسىرىگە بەرگەن يەشمىسىدە ئۇ مۇنداق بىر مەسىلىگە ناھايىتى سەل قارىغان، يەنى، ئەسەردىكى «ئىدىيە» لەرنىڭ تارىخىي نۇقتىدىن ئالېكساندىر پوپ ۋە ئۇنىڭ زامانداشلىرىغا نىسبەتەن زادى نېمىدىن دېرەك بېرىدىغانلىقىنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋەتكەن. كىنىتتا تارىخنى ئىنچىكىلەپ كۆزىتىش قارىشى كەمچىل بولغان، شۇڭا، ئۇ ئاشۇ ئەسەرلەردىن قىدىرىپ چىققان پەلسەپىۋى مەنىلەر ئاخىرقى ھېسابتا ئۇنىڭ ئۆزىنى جاپادا قويغان. ئۇ شېكىسپىر ۋە باشقىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن خۇلاسىلەپ چىققان «پەلسەپە» لەر ھېچ قانداق يېڭىلىق ۋە ئېنىقلىقى بولمىغان، پەقەتلا جىسىم بىلەن روھ، تەرتىپ بىلەن زېھنىي قۇۋۋەت ئوتتۇرىسىدىكى زىددىيەتلەرنى ئانچە - مۇنچە تەڭشەپ قويۇش رولىنىلا ئويىنغان ئاددىي بىرنەرسە بولۇپ قالغان. «بارلىق» ھەققىي شائىرلار ئەمەلىيەتتە مۇشۇ تۇردىكى ئوخشاش «مەسىلە» گە چېتىلمىدىغان بولغاچقا، ھەربىر شائىرنى تونۇشتۇرۇپ بولغاندىن كېيىن، كىشىلەرنىڭ ئېرىشىدىغىنى پەقەتلا بىر خىل ئورۇنسىز تەسىرات بولۇپ قالمىدۇ. شېئىر بىر خىل «پاش قىلىش»، ئەمما، ئۇ زادى نېمىنى پاش قىلمىدۇ؟

كىنىتنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشاش بەزى نەرسىلەرنى بايقىغان، ئەمما، ئۇنىڭدىنمۇ بەكرەك دەل جايىنى تاپقىنى W. كىلايماننىڭ ئەسەرلىرىدۇر. ئۇنىڭ «شېكىسپىر ئىماگلىرى»[9] ناملىق ئەسىرىدە ماۋزۇدا ئىپادىلەنگەن مەزمۇن، يەنى، ئاپتورنىڭ ئىماگ تەرەققىياتى ۋە ئىقتىدارىنى تەتقىق قىلىش توغرىسىدىكى ئەمەلگە ئاشۇرۇلغان. ئۇ لىرىك شېئىرلار، ھەتتا تارىخىي داستانلاردىكى ئىماگلار

نى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇپ تەھلىل قىلىش ئارقىلىق، شېكىسپىر دىرامىلىرىدىكى ئىماگلارنىڭ كومپىدىيەلىك خاراكتېرىنى گەۋدىلەندۈرگەن. ئۇنىڭ پىشقان ئەسەرلىرىدە شېكىسپىر بىر «ئادەم» سۈپىتىدە تەپەككۇر قىلماستىن، بەلكى، تىرويروس چىرىپ كەتكەن يېمەكلىكلەر توغرىسىدا ئىستېئارە خاراكتېرلىك تەپەككۇر يۈرگۈزىدۇ. بىر دىرامىدا، «ھەربىر ئىماگنى ئالاھىدە بىر ئادەم ئىشلىتىدۇ». كىلايمان ئۇ ئەسەرلەرنى ھەقىقەتەن ناھايىتى چوڭقۇر ۋە توغرا چۈشەنگەن، شۇڭا، ئۇسۇلشۇناسلىققا (مېتودولوگىيەگە) ياتىدىغان مەسىلىلەرنى ئوتتۇرىغا قويالىغان. مەسىلەن، «تايتىس ئاندرونىكىس» نى تەھلىل قىلغان ۋاقتىدا، ئۇ تۆۋەندىكىدەك سوئاللارنى ئوتتۇرىغا قويغان: شېكىسپىر ئۆز ئەسەرلىرىدە قانداق ۋەقەلىك شارائىتى ئاستىدا ئىماگ ئىشلەتكەن؟ ئاشۇ ئىماگنىڭ ئىشلىتىلىشى بىلەن شۇ ۋەقەلىك شارائىتى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم مۇناسىۋەت مەۋجۇتمۇ؟ بۇ ئىماگلارنىڭ رولى نېمە؟ «تايتىس» توغرىسىدىكى بىر قاتار تەھلىللەر ئارقىلىق، ئۇ بۇ مەسىلىلەرگە ئىنكار مەنىسىدىلا جاۋاب بېرىشكە مەجبۇر بولغان. بۇ ئەسەرلەردىكى ئىماگلار توختاپ - توختاپ داۋاملىشىدىغان بىزەك خاراكتېرىدىكى ئىماگلار بولسىمۇ، لېكىن، ئۇلاردىن بىز شېكىسپىرنىڭ ئىستېئارە ئىشلىتىش ئۇسۇلىدىكى تەرەققىياتنى ھېس قىلىۋالالايمىز. ئۇنىڭ ئىستېئارىلىرى «ۋەقەلىك كەيپىياتى ئىچىدىكى ئەسلىي ماھىيەت» ۋە «سەزگۈنىڭ پۈتكۈل ئىپتىدائىي شەكلى» ھېسابلىنىدۇ، يەنى، ئۇ ئىستېئارە ئارقىلىق تەپەككۇر يۈرگۈزگەن. كىنىت شېكىسپىرنىڭ ئوتتۇرا مەزگىلدىكى ئەسەرلىرىدىكى «ئابستراكت ئىستېئارە» لەرنى ناھايىتى زوقلىنىپ تۇرۇپ تەھلىل قىلغان (ئۇ بۇ ئىستېئارىلەرنى «ئىماگسىز ئىماگ» خاراكتېرىگە ئىگە، يەنى، ۋېلسىنىڭ تىنىق، تۈپكى ۋە كۆپتۈرۈۋېتىلگەن ئۇچ تۈرلۈك ئىماگىغا ئوخشايدۇ دەپ قارىغان). كىلايماننىڭ بۇ كىتابى بىر شائىرنىڭ ئەسەرلىرىنى تەتقىق قىلغان مەخسۇس ئەسەر

بولغاچقا، ئۇ شېكېسپېر ئىستېئاتېلىرىنىڭ تەرەققىيات جەريانىدىلا ئۆزىنىڭ مۇشۇ ئاتالمىش ئۇسۇلىنى رەسمىي يوسۇندا ئوتتۇرىغا چىقار-
غان. ئۇنىڭ بۇ مەخسۇس ئەسىرىدە بىر تەرەققىيات باسقۇچى ۋە شې-
كېسپېر ئەسەرلىرىنىڭ «ھەرقايسى دەۋرى» تەتقىق قىلىنغان بولسا-
مۇ، لېكىن، ئۇ ئۆزىنىڭ ئاپتورنىڭ خىيالەن پەرەزلەرنى ئاساس قىل-
غان ھايات مۇساپىسىنى ئەمەس، بەلكى، شېئىرنى تەتقىق قىلىۋاتقا-
لىقىنى ئېسىدە چىڭ تۇتقان.

ئىماگمۇ رېتىمغا ئوخشاشلا شېئىر قۇرۇلمىسىنىڭ بىر تەركىبىي قىسمى. بىزنىڭ قارىشىمىز بويىچە بولغاندا، ئۇ جۈملە قۇرۇلمىسى ياكى ئۇسلۇب قاتلىمىنىڭ بىر تەركىبىي قىسمى.ئۇمۇمەن، ئۇنى باشقا قاتلاملاردىن ئايرىپ چىقىپ ئەمەس، بەلكى، ئەدەبىي ئەسەرلەر-
نىڭ ئومۇمىي گەۋدىسىدىكى مۇھىم بىر ئامىل سۈپىتىدە تەتقىق قى-
لىش كېرەك.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① M ئىسمانىنىڭ «ئىلىم ـ پەن دەۋرىدىكى ئەدەبىيات روھى» ناملىق ئە-
سىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1931 ـ يىلى نەشرى، 165 ـ بەت).

② «بايانىنىڭ تېپى» توغرىسىدا،C مورىسنىڭ «بەلگە، تىل ۋە ھەرىكەت» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1946 ـ يىلى نەشرى، 123 ـ بەتلەر-
دە). مورىس ئون ئىككى خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى ئايرىپ چىققان، مەزكۇر بابتىكى تۆت ئاتالغۇ بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولغىنى: «توقۇلما بايان» (ھېكايىدە-
كى دۇنيا)، «ئەپسانىۋى بايان» ۋە شېئىرىي بايان» دىن ئىبارەت ئۈچ خىلدۇر.

③ «تاق بەلگە» (monosign) ۋە «قوشما شەكىللىك بەلگە» (plurisign) ۋېل-
لېرگىت (wheelwright·P) ئۆزىنىڭ «شېئىردىكى سىمانتىكا» ناملىق ئەسىر-
ىدە ئىشلەتكەن ئىككى ئاتالغۇ («كونيون ئويزورى»نىڭ 1940 ـ يىللىق 2 ـ سا-
نغا بېسىلغان، 263 ـ 283 ـ بەتلەر). قوشما شەكىللىك بەلگە «سىمانتىكا جەھەتتىن بۇرما ھالەتتە بولىدۇ، يەنى ئۇ ئۆزى ئىپادىلىگەن مەنىنىڭ بىر قىسمىلا بولىدۇ. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ شېئىرىي بەلگە بولۇش سۈپىتى بىلەن ئىشلىتىلىپلا قالماستىن، يەنە بىزنىڭ رولىنىمۇ ئۆتەيدۇ، ئۇ ئىشلىتىلىش

قىممىتىگە ئىگە بولۇپلا قالماستىن، بەلكى ئۇنىڭدا يەنە ئىچكى ئېستېتىك قىممەتمۇ بار.

④ E . G بوللىنگنىڭ «تەجرىبە پسىخولوگىيەسى تارىخىدىكى ھېسسىيات ۋە تۇيغۇ» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1942 ـ يىلى نەشرى)؛ J دوۋىنىنىڭ «ئىجادىي تەسەۋۋۇر: ئەدەبىيات ـ سەنئەت پسىخولوگىيەسى تەتقىقاتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1929 ـ يىلى نەشرى)؛ J . P سارتىرنىڭ «تەسەۋۋۇر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1936 ـ يىلى نەشرى).

⑤ L . A رىچاردىزنىڭ «ئەدەبىي ئوبزور پىرىنسىپى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1924 ـ يىلى نەشرى، 16 ـ باب «شېئىر توغرىسىدا تەھلىل»).

⑥ E پوندنىڭ «باۋاننىس ۋە دېۋىسونىس» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1918 ـ يىلى نەشرى)، T . S ئېلىيوتنىڭ «دانتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئىلمىي ماقالىلەر توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1932 ـ يىلى نەشرى، 204 ـ بەت)، «مىلتون شېئىرلىرىدىكى بىر مەسىلە»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(«ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتى جەمئىيىتى ئەزالىرىنىڭ ئىلمىي ماقالىلىرى» نىڭ 21 ـ سانىغا بېسىلغان، ئوكسفورد، 1936 ـ يىلى، 34 ـ بەت).

⑦ «ھازىرقى زامان پسىخولوگىيەسىدە ئىماگ، دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ئىككى خىل مەنىسىدە تەكرارلانغان مەزمۇنلار بار دەپ كۆرسىتىلگەن، بىز شۇنداق دېيەلەيمىزكى، قەلبىتىن ئېتىلىپ چىققان ھەربىر پسىخىكىلىق ئىماگ مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا سىمۋوللۇق خاراكتېرگە ئىگە». C بودۇئېننىڭ «پسىخىكىلىق تەھلىل ۋە ئېستېتىكا»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1924 ـ يىلى نەشرى، 28 ـ بەت).

⑧ M . J مورىننىڭ «ئىستېئارە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پسىخىكىلىق دائىرە» گە كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1931 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ 16 ـ بەتلەر)؛L ماكىنىسنىڭ «ھازىرقى زامان شېئىرىيىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1938 ـ يىلى، 113 ـ بەت).

⑨ P توبانىنىڭ «فرانسىيە سىمۋولىزمىنىڭ ئامېرىكا شېئىرىيىتىگە كۆرسەتكەن تەسىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1929 ـ يىلى نەشرى)،بۇ ئەسەردە بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ يەنە بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتىگە بولغان تەسىرى ناھايىتى ئەتراپلىق تەتقىق قىلىنغان.

⑩ بۇ ئاتالغۇلار توغرىسىدا C دېللىرنىڭ «ئامېرىكا ئەدەبىلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (1944 ـ يىلى 1 ـ سان، 103 ـ 104 ـ بەتلەر).

⑪ S . T كولرىجنىڭ «ئەسەرلەر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك،

1853 ـ يىلى نەشرى، 437 ~ 438 ـ بەتلەر.) «سىمۇول» بىلەن «تەمسىل» نىڭ پەرقىنى گىيوتى تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا قويغان، C.R مۇللېرنىڭ «گىيوتىنىڭ سەنئەت قارىشىدىكى «سىمۇول، ئۇقۇمىنىڭ تارىخىي ئالدىنقى شەرتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيىپزىگ، 1937 ـ يىلى نەشرى).

⑫ J.H ۋېكستېدىنىڭ «بىلاكنىڭ سەبىيلىكى ۋە تەجرىبىسى...» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1928 ـ يىلى نەشرى، 23 ـ بەت)؛ پېتىرزنىڭ «ئەسەرلەر» ناملىق توپلىمىغا قارالسۇن (لوندون، 1924 ـ يىلقى نەشرىنىڭ 95 ـ بېتىدە شېللېرنىڭ «مەركىزىي ئىماگ» ناملىق ماقالىسى توغرۇلۇق توختالغان). ئىستېئارە قاچانلاردىن باشلاپ سىمۇولغا ئۆزگىرىپ قالدى؟ بىرىنچىدىن، ئىستېئارىنىڭ «قورال»كونكرېت بولۇپ، ئۇنى ھېس قىلغىلى بولىدۇ، مەسىلەن، «پاقلان»، «كىرپىت» دېگەنلەر ئىستېئارە بولماستىن، بەلكى تەمسىل خاراكتېرىدىن ئۆزگەرگەن سىمۇول بولۇپ، ئىسانىڭ شۇنىڭدا ئۆلگەنلىكىنى بىلدۈرىدۇ، خۇددى ساينىت لاۋرېنسنىڭ «كاۋاپ تۇرۇكى» ۋە ساينىت كاسىرىنىڭ «چاق» ى ئازابلىنىشنى بىلدۈرگەندەكلا، بۇنداق ئەھۋال ئاستىدا، «قورال» ئۆزىنىڭ سىمۇوللۇق مەنىسى بىلەن مەيدانغا چىقىدۇ. بۇ مەنە ئۆز نۆۋىتىدە يەنە ئۇنىڭ ھەربىكەت نەتىجىسى بولىدۇ. ئىككىنچىدىن، ئىستېئارە تومۇرىنىڭ تەكرارلىنىۋېرىپ، ئاساسىي يېتەكچىلىك رولىنى ئويناپ، مەسىلەن، كىرىشۇ، بېتىز، ئېلىيوت قاتارلىقلارنىڭ شېئىرلىرىدىكىدەك، ئۇ چاغدا، ئىماگ ئىستېئارىگە، ئىستېئارە سىمۇولغا ئايلىنىدۇ، مەسىلەن، ھېنرى جامىسنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئەھۋال دەل مۇشۇنداق.

⑬ M.O بوتسۋار ئۆزىنىڭ «بىلاكنىڭ تەقدىر چەمبىرىكى» (نىيۇيورك، 1938 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ بەت) ناملىق ئەسىرىدە «بىلاكنىڭ بەدئەتلىكى بىلەن دانتېنىڭ ئەنئەنىۋىيلىكىدە ئوخشاشلا ئەنئەنە بار» دېگەن. M شورېر ئۆزىنىڭ «ۋىلىيام بىلاك» (نىيۇيورك، 1946 ـ يىلى نەشرى، 23 ـ بەت) ناملىق ئەسىرىدە «بىلاك يېتىزغا ئوخشاشلا سۋېتېنبورگ بىلەن پومېرنىڭ ئۆزئارا ئوخشىشىپ كېتىدىغان پەلسەپە سىستېمىسىدىن، ئىبرايلارنىڭ سىرلىق پەلسەپىۋي دىنىي ئەقىدىلىرىدىن، بىللاسېرىس ۋە ئاگرىپپا (C.appirgA) نىڭ ئالتۇن تاۋلاش تېخنىكىسى ئىچىدىن ئۆزىنىڭ دىيالېكتىكىلىق قارىشىغا ئىستېئارە خاراكتېرلىق دەللىلەرنى ئىزدەپ تاپقان» دەپ كۆرسەتكەن.

⑭ C بىروكسنىڭ فىروست توغرىسىدىكى ئوبزورىغا قارالسۇن («ھازىرقى زامان شېئىرىيىتى ۋە ئەنئەنە» ناملىق توپلامغا كىرگۈزۈلگەن، چېركاۋ تېخى، 1939 ـ يىلى نەشرى، 110 ـ بەتلەر).

⑮ نىتچېنىڭ «تىراگېدىيەنىڭ تۇغۇلۇشى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيىپزىگ، 1872 ـ يىلى نەشرى).

⑯ L راگلاننىڭ «قەھرىمان...» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1937 ـ يىلى نەشرى).

⑰ F سترېخنىڭ «كىروپستوكتىن ۋاگنېرغىچە بولغان گېرمانىيە ئەدەبىياتىدىكى رېئاليەتلەر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىككى توم، بېرلىن، 1910 ـ يىلى نەشرى).

⑱ S.H خوككېرنىڭ «رېئاليەت ۋە مۇراسىم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئوكسفورد، 1933 ـ يىلى نەشرى)؛ J.A سترۇتنىڭ «ئەپلاتون ئەپسانىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1915 ـ يىلى نەشرى)؛ E كاتسېلنىڭ «سىمۇول شەكىلدىكى پەلسەپە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («رېئاليەتلەردىكى ئىدىيە» ناملىق توپلامغا كىرگۈزۈلگەن، بېرلىن، 1925 ـ يىلى نەشرى، ئىككىنچى توم، 271 ـ بەتلەر؛ ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، خاۋېن، 1955 ـ يىلى نەشرى).

⑲ G سوررېلنىڭ «زوراۋانلىق توغرىسىدا ئويلىنىش» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىنگلىزچىغا تەرجىمە قىلغۇچى T.E خوم، نىيۇيورك، 1914 ـ يىلى نەشرى)؛ R نىيبوخرنىڭ «رېئاليەتلەردىكى ھەقىقەتنىڭ قىممىتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («دىنىي تەجرىبىلەرنىڭ ماھىيىتى» ناملىق كىتابقا كىرگۈزۈلگەن، نىيۇيورك، 1937 ـ يىلى نەشرى).

⑳ R.M كۇئىئاستارانىڭ «رېئاليەت ۋە كىتاب: ئەدەبىياتنىڭ مەنبەسى توغرىسىدا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(پارىژ، 1940 ـ يىلى نەشرى).

㉑ D دېۋسوننىڭ «بېتىز ۋە ئات تەنلىك ئادەم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («جەنۇب ئوبزورلىرى» نىڭ 1941 ـ يىللىق 7 ـ سانىغا بېسىلغان، 51 ـ، 516 ـ بەتلەر).

㉒ A ماچىننىڭ «سىمۇوللۇق يېزىق ۋە يېشىش تەس بولغان بەلگىلەر»نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1923 ـ يىلى نەشرى). بۇ كىتابتا دىننىڭ (يەنى رېئاليەتلەر بىلەن دىنىي مۇراسىملارنىڭ شېئىرىيەتنىڭ) يەنى سىمۇولىزم بىلەن ئېستېتىكىلىق تەپەككۇرغا ئۆسۈپ يېتىلىشى ۋە زورىيىشىنى ناھايىتى پايدىلىق بولغان مۇھىت ۋە شارائىتلار بىلەن تەمىنلىگەنلىكى دەللىلەنگەن.

㉓ غەربنىڭ ئەنئەنىۋى ئىستېلىستىكىسىدا scheme تاۋۇشقا، تىل شەكلى قەۋىتىدىكى ئۆزگىرىشكە، يەنى ئىككى تەرەپلىمىلىكنىڭ، سىنتاكسىسلىق پارالېللىقنىڭ ۋە سۆز تەرتىپىنىڭ ئۆزگىرىشىگە، باش ـ ئاخىرىدىكى سۆزنىڭ تەكرارلىنىشىغا، ناجات ئاھاڭىغا ۋە ئايلىنىش تەرتىپىگە بەكرەك ئەھمىيەت

بېرىدۇ. eport بولسا سېمانتىكا قەۋىتىدىكى ئۆزگىرىشكە، يەنى تەمسىل، ئال-ماش تەمسىل، ھەرىكەتلىك تەمسىل، تەتۇر تەمسىل، قايتۇرما كىنايە، مۇبالىغە، قوش مەنىلىك كىنايە ۋە جانلاندۇرۇش قاتارلىق ئالاھىدىلىكلەرگە بەكرەك ئەھ-مىيەت بېرىدۇ.

㉔ كۇئىنتىلىيان (Quintilian) ئۆزىنىڭ «نۇتۇق سەنئىتىنىڭ ئاساسىي پرىنسىپلىرى» ناملىق ئەسىرىدە ئوخشىتىشنى كىلاسسىك ئوخشىتىش ۋە ئۆل-چەملىك ئوخشىتىش دەپ ئىككى تۈرگە بۆلگەن. ئىلزابىت دەۋرىدە بۇ مەسىلىگە قانداق قارالغانلىقىغا قىزىققۇچىلار بولسا پاتنامنىڭ «ئىنگلىزچە شېئىرىيەت سەنئىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (كەمبىرىج، 1936 ـ يىلى نەشرى).

㉕ جېمىس شېرىل (1596 ~ 1666)، 17 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيە دىراما-تورگى، شائىر. بۇ مىسرالار ئۇنىڭ «ئىئاس بىلەن يۇلىئوسنىڭ كۆرۈشى»ناملىق نەقابلىق تىياتىرىدىن ئېلىنغان.

ـــ تەرجىماندىن

㉖ L ۋاتىس (1674 ~ 1748)، ئەنگلىيەنىڭ داڭلىق قەسىدە شائىرى، ئۆمرىدە 600 پارچىدىن ئارتۇق قەسىدە يازغان. بۇ يەردە ئىستاتا كەلتۈرۈلگىنى ئەسلىدىكى شېئىرنىڭ بىرىنچى ۋە ئۈچىنچى مىسراسى.

ـــ تەرجىماندىن

㉗ K بىللىبرنىڭ «تىل نەزەرىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (يېيىلىش، 1934 ـ يىلى نەشرى، 343 ـ بەت)؛ S.J بىرائوننىڭ «ئىماگدىكى دۇنيا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (149 ـ بەتلەر)؛ R ياكوبسېننىڭ «پاستېرناك نەسرلىرى توغرىسىدا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئىسلاۋيان ئوبزورلىرى» نىڭ 1935 ـ يىللىق 7 ـ سانىغا بېسىلغان، 357 ~ 373 ـ بەتلەر).

㉘ D.S مىرىسكىينىڭ «ۋېتمان: ئامېرىكىنىڭ دېموكراتىك شائىرى» نامـ-لىق ئەسىرىگە قارالسۇن («تەنقىدچىلەر گۈرۈپپىسىنىڭ دىيالېكتىكىسى» نامـ-لىق مەجمۇئەنىڭ 1939 ـ يىللىق 1 ـ سانىغا بېسىلغان، 11 ـ 29 ـ بەتلەر.)

㉙ G كامبېلنىڭ «ئىستېلىستىكىدىكى پەلسەپە» ناملىق ئەسىرىگە قارال-سۇن (لوندون، 1776 ـ يىلى نەشرى، 321 ـ، 328 ـ بەتلەر.)

㉚ I.A رىچاردزنىڭ «ئىستېلىستىكىدىكى پەلسەپە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1936 ـ يىلى نەشرى، 117 ـ بەت.)ئۇ كامبېلنىڭ بىرىنچى تۈرىنى «سۆزلەردىكى مەخپىي ئىستىئارە» دەپ ئاتىغان، چۈنكى، ئۇ ئەدەبىيات-تىكى ئىستاراە بىر خىل سۆز مۇناسىۋىتى ئەمەس، بەلكى بىر خىل ئاستىن-ئۈستۈنلۈك مۇناسىۋىتى، بىر خىل ماددىي مۇناسىۋەتنىڭ سېلىشتۇرمىسى دەپ قارىغان.

㉛ M پاررىنىڭ «ھومېرنىڭ ئەنئەنىۋى ئىستىئارىلىرى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («كىلاسسىك تىل» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1933 ـ يىللىق 28 ـ سانـ-غا بېسىلغان،30 ـ 43 ـ بەتلەر.)پاررى ھومېر ئىستىئارىلىرىدىكى ئارىستو-تېلنىڭ تارىخىيلىقتىن مۇستەسنا بولغان ئالاھىدىلىكلىرى بىلەن كېيىنكى شېئىرلاردىكى ئىستىئارىلەرنىڭ ئارىستوتېلنىڭ تارىخىيلىقتىن مۇستەسنا ئالاھىدىلىكلىرى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئېنىق ئايرىپ چىققان؛ ئۇ يەنە ھو-مېرنىڭ «پىروگراممىلاشقان ئىستىئارىلىرى» بىلەن ئەنگلىيە كىلاسسىك شا-ئىرلىرى، بولۇپمۇ 18 ـ ئەسىردىكى ئاۋگۈست دەۋرىدىكى شائىرلار ئىشلەتكەن ئىستىئارىلەر ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنىمۇ ئۆزئارا سېلىشتۇرۇپ چىققان.

㉜ C بارىرنىڭ «فرانسۇز تىلىدىكى ئۇسلۇبشۇناسلىققا ئائىت ئىلمىي ما-قالىلەر توپلىمى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خېيدىلبېرگ، 1909 ـ يىلى نەشرى، بىرىنچى تۇم، 184 ـ بەتلەر)، بارىرى بىر ئەدەبىيات نەزەرىيەچىسى سالاھىيىتى بىلەن ئەمەس، بەلكى بىر تىلشۇناس سالاھىيىتى بىلەن ئىستىئا-رىنى «كونكرېت ئىماگ، يەنى تەسەۋۋۇردىن ھاسىل بولغان ئىماگ، ھېسسىيات ئىماگى، يەنى، بىر ئەقلىي ھەرىكەتتىن ھاسىل بولغان ئىماگ...» دەپ تۇرلەرگە بۆلگەن. بۇ كىتابنىڭ مۇئەللىپى ئۇنىڭ بۇ ئۈچ خىل ئىماگىنى 1) شېئىرىي ئىستىئارە، 2) مۇراسىم شەكلىدىكى (پىروگممىلاشقان) ئىستىئارە؛ 3) تىلدە-كى (ئېتىمولوگىيەلىك ياكى يوشۇرۇن ھالەتتىكى) ئىستىئارە دەپ ئاتاش كې-رەك دەپ قارىغان.

㉝ C.S لۇئىس «قولدىن كەتكەن جەننەت، كە كىرىش سۆز» دە (لوندون، 1942 ـ يىلى نەشرى، 39 ـ بەتلەر) مىلتوننىڭ ئەسەرلىرىدىكى مۇراسىم شە-كىللىك ئىستىئارىلەرگە ئىزاھات بەرگەن.

㉞ H ۋېرنېرنىڭ «ئىستىئارىنىڭ مەنبەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيپىزىگ، 1919 ـ يىلى نەشرى.)

㉟ پونس (H.sgnoP) نىڭ «شېئىرىدىكى رەسىم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (مارلبورگ، 1927 ـ يىلى نەشرى،بىرىنچى تۇم؛ مارلبورگ، 1939 ـ يىلى نەشرى،ئىككىنچى تۇم).

㊱ ئەنگلىيە كىلاسسىك شائىرى ئالېكسادىر پوپنىڭ «تەنقىد توغرىسىدا» ناملىق ئەسىرىنىڭ 394 ـ 395 ـ بەتلىرىگە قارالسۇن.

ـــ تەرجىماندىن

㊲ L.B ئوسكار تۇزگەن «J خوسكىنس ئەسەرلىرى» (خاۋېن، 1937 ـ يىلى

نەشرى، 125 ـ بەت) ناملىق ئەسەرگە؛ G كامبېلنىڭ «ئىستېلىستىكىدىكى پەلسەپە» 335 ـ 337 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسەرگە ؛پوپنىڭ «سۆكۈتتىكى سەۋ- ئەت» ناملىق ئەسىرگە؛ A دىئېننىڭ «بېزنەچىلىق سەنئىتى» (كۈيبېيجىڭ، 1911 ـ يىلى نەشرى، 111 ـ 212 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن.

㊳ T گىببىنسنىڭ «ئىستېلىستىكا» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (لوندون، 1767 ـ يىلى نەشرى، 15 ـ 16 ـ بەتلەر).

㊴ دۇباتا 16 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيەنىڭ دىنىي شائىرى، ئۇنىڭ «ئالەم يارالغان ئالتە كۈن» ناملىق داستانى سىرۇبستنىڭ قولى بىلەن ئىنگلىز تىلىغا تەرجىمە قىلىنغاندىن كېيىن ئەنگلىيەدە ناھايىتى زور تەسىر قوزغىغان. بۇ مىسرالار ئەنە شۇ داستاندىن ئېلىنغان.

ـــ تەرجىماندىن

㊵ J دىرايتوننىڭ «ئەسەرلەر» توپلىمىغا قارالسۇن (ئوكسفورد، 1900 ـ يىلى نەشرى، بىرىنچى توم، 247 ـ بەت.)

㊶ A . I ارىچاردىزنىڭ «ئىستېلىستىكىدىكى پەلسەپە» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (لوندون، 1936 ـ يىلى نەشرى، 117 ـ 118 ـ بەتلەر.) ئۇ تۆۋەندىكى ئىككى خىل ئىستاره ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئىنتايىن زور دەپ قارىغان. بىر خىلىنى ماددىي نەرسىلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشاشلىقتىن هاسىل بولغان ئىستاره، يەنە بىر خىلىنى بولسا كىشىلەرنىڭ بۇ ئىككى خىل ماددىغا بولغان ئۇرۇتاق پوزىتسىيەسىدىن شەكىللەنگەن ئىستىئاره دەپ ئاتىغان.

㊷ داننېلنىڭ «مارگارىت خانىمغا مەكتۇپ» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان. ژازۇاتىس بىلەن سورېئا ئۇنىڭ مۇشۇ ئىككى مىسراسىنى كۆپ قېتىم نەقىل كەلتۈرگەن.

ـــ تەرجىماندىن

㊸ شېكسپىيرنىڭ 65 ـ سونېتاسىدىن ئېلىنغان.

ـــ تەرجىماندىن

㊹ شېكسپىيرنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدە تېز سۈرئەتتە ئۆزگىرىدىغان ئوخشىتىشلار كۆپلەپ ئىشلىتىلگەن، پىشقەدەم تەنقىدچىلار ئۇنى «ئارىلاشما ئىستىئاره»دەپ ئاتىغان. كىشىلەر يەنە «شېكسپىيرنىڭ ئويلىغىنى سۆزلىگىنىدىن تېز بولغان» دېيىشكەن. W كىلىمېن (W.Clemen) نىڭ «شېكسپىيرنىڭ ئىلگىرىكى ئەسەرلىرى» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (بوئېن، 1936 ـ يىلى نەشرى، 144 ـ بەت)؛ ئىنگلىزچىگە «شېكسپىير ئىماگلىرىنىڭ تەرەققىياتى» دەپ تەرجىمە قىلىنغان، ماساچۇسېتس، كەمبرىج، 1951 ـ يىلى نەشرى).

㊺ H.W ژېللىسنىڭ «شېئىردىكى ئىماگ» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1924 ـ يىلى نەشرى،127 ـ بەت). بۇ ئىستاتا دوننىڭ «بىرىنچى خاتىره يىلى: دۇنيا ھەققىدە تەھلىل» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان (409 ـ 412 ـ بەتلەر). ژېللىس دون، ژېربوست، ماستون، چارپمان، تېننار، شېكسپىير ژە 19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرقى مەزگىللىرىدىكى مىرىدىس ژەF تومپسونلارنىڭ ھەممەسىنى «ئاساسىي ئىماگنى ئىشلىتىشنىڭ ئەھلى» دەپ قارىغان. ئۇ مىرىدىسنىڭ «ھازىرقى زاماندىكى سۆيگۈ» ناملىق ئەسىرىنى «ئادەتتىن تاشقىرى بولغان، يۇكسەك دەرىجىدە زېچلاشتۇرۇلغان، قىزىقارلىق بىر سىمۇوللۇق ئىدىيەنى ئۆز ئىچىگە ئالغان» دېگەن.

㊻ C بىرۇكس ئۆزىنىڭ «يالىڭاچ بوۋاق ژە ئەرلەرچە شوخلۇقنىڭ تەسۋىرى» («نەپىس لوكقا» ناملىق مەجمۇئەگە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1947 ـ يىلى نەشرى، 21 ~ 46 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسىرىدە «ماك ژىت» تىكى ئىماگلارنى ناھايىتى ياخشى تەھلىل قىلغان.

㊼ كۇنتىلىيان «ئىستىئارىلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئاساسىي پەرق جانلىق ياكى جانسىز بولۇشتىكى پەرقتۇر» دەپ قارىغان («نۇتۇق سەنئىتىنىڭ ئاساسىي پىرىنسىپلىرى» نىڭ 8 ـ تۇم 6 ـ بابىغا قارالسۇن). ئۇ پەرقنى ئايرىغان تۆت تۈرلۈك ئىماگ: بىر جانلىق نەرسىنى يەنە بىر جانلىق نەرسىگە ئىشاره قىلىش؛ بىر جانسىز نەرسىنى يەنە بىر جانسىز نەرسىگە ئىشاره قىلىش؛ جانسىز نەرسىنى جانلىق نەرسىگە، جانلىق نەرسىنى جانسىز نەرسىگە ئىشاره قىلىش دېگەندىن ئىبارەت. بىرىنچى تۈردىكىسى جانلاندۇرۇلغان ئىماگ، ئىككىنچى تۈردىكىسى بولسا يۆتكەلمە ئىماگدۇر.

㊽ روسكىننىڭ «ھېسسىياتتىكى سەۋەنلىك» دېگەن قارىشى توغرىسىدا «ھازىرقى زامان رەسساملىرى» ناملىق ئەسەرگە قارالسۇن (لوندون، 3 ـ تۇم، تۆتىنچى بۆلەك). ئۇ كەلتۈرگەن مىساللاردا ئاشكارا ئوخشىتىش روشەن چەتكە قېقىلغان، چۈنكى، ئاشكارا ئوخشىتىشنى ئۇ «تەبىئەت دۇنياسىدىكى شەيئىلەر بىلەن ھېسسىي باھانى ناھايىتى ئېنىق ئايرىۋېتىدۇ» دەپ قارىغان. جانلاندۇرۇش ژە سىمۇولىزمدىكى چەكتىن ئاشۇرۇۋېتىش ھادىسىسى توغرىسىدىكى بايانلارغا قىزىقۇچىلار M.T. L پىنوودنىڭ «تۈرلەرگە ئايرىشنىڭ رولى ژە دىنىي ئەقىدەشۇناسلىق» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1931 ـ يىلى نەشرى، 197 ـ بەت).

㊾ M.A ئېۋېلىنىڭ «سىرلىق سىمۇولىزم توغرىسىدا ئومۇمىي بايان» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1933 ـ يىلى نەشرى، 164 ~ 165 ـ بەتلەر).

㊿ ژوسلېر، سىپېنگىرى، T.E خوم («خىيال» غا قارالسۇن، لوندون، 1924 ـ يىلى نەشرى)، يېتىز ژە پېنىس قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى W ژولنگېر

نىڭ «مەۋھۇملۇك ۋە ھېسسىي يۆتكىلىش» (بېرلىن، 1908 ـ يىلى نەشرى؛ نيۇ يورك، 1953 ـ يىلى نەشرى) ناملىق ئەسىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. بىرىنچى ئىستاتا J فىرانك) J.knarF نىڭ «ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى بوشلۇق شەكـ لى» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان («سۆزانى ئوبزورلىرى» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1945 ـ يىلى نەشرى قىلىنغان 53 ـ سانى 645 ـ بېتىگە بېسىلغان)؛ ئىككىـ چى ئىستاتا سىپېنگىرىدىن ئېلىنغان، سىپېنگىرى بۇنى ژورنىگىدىن ئالغان.

⑤① بۇ يەردە مىسال كەلتۈرۈلگەن ئاگرىپا قاتارلىق بەش ئادەمنىڭ ھەممىسى غەربتە بۇرۇن ئۆتكەن داۋجياۋ مۇخلىسلىرى، مۇنەججىملەر، ئالتۇن تاۋلاش ئۇستىلىرى ۋە ئۇستا قول ھۈنەرۋەنچىلەر بولۇپ، ئېيتىشلارغا قارىغاندا، ئۇلار نىڭ ھەممىسىدىلا تەبىئەتتىن ھالقىغان بىر خىل كۈچ بارىكەن. ئۇلارنىڭ ئىچـ دىكى بالاسپىرىس، پېگمىللىن قاتارلىقلار كېيىن نۇرغۇن يازغۇچىلارنىڭ ئىجـا دىيەت ماتېرىيالى بولۇپ قالغان.

ـــ تەرجىمە قىلغۇچىدىن

⑤② E كېللىسنىڭ «سەنئەتنىڭ يولى ھەققىدە ئىزدىنىش» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن S (لوراند تۇزگەن «بۇگۈنكى پسىخىكىلىق ئانالىز» ناملىق مەجمۇئـە گە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1944 ـ يىلى نەشرى، 36 ~ 362 ـ بەتلەر).

⑤③ يېتىزنىڭ «تەرجىمھالىم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1938 ـ يىلى نەشرى، 219 ~ 225 ـ بەتلەر).

⑤④ ۋوسلېرنىڭ«مەدەنىيەتتىكى ئۆسەك سۆز روھى»ناملىق ئەسىرىگە قارال سۇن (ئىنگلىزچىغا تەرجىمە قىلىنغان نۇسخىسى، لوندون، 1932 ـ يىلى نەشـ رى، 4 ـ بەت). ۋوسلېر بۇ ئەسىردە سېھىرگەرلىك تېپىدىكى نەرسىلەر بىلەن سىرلىق نەرسىلەر مەڭگۈ بىر ـ بىرىگە زىت دەپ قارىغان. ئۇ: «سېھىرگەرلىك بىلەن مىستىسىزم مەڭگۈ سىغىشالمايدۇ، سېھىرگەرلىك تىلنى قورال قىلىپ تۇرۇپ، دۇنيادىكى بارلىق نەرسىلەرنى، ھەتتا تەڭرىنىمۇ ئۆز كونتروللۇقىدا تۇ تۇشقا ئۇرۇندۇ، مىتىسىزم بولسا بارلىق شەكىللەرنى بۇزۇپ تاشلايدۇ، ھەر قانداق بىر شەكىلنى رەت قىلىدۇ، بارلىق شەكىللەرنى ئۆز قىممىتىدىن مەھـ رۇم قىلىدۇ» دېگەن.

⑤⑤ H پېنسىنىڭ «ئىماگ» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بىرىنچى توم، 296 ـ بەت.)

⑤⑥ ئالدىنقى بۆلەكتە «سىرلىق ئىستىئارە بىلەن سېھىرگەرلىكنىڭ ھەـ مىسى ھاياتلىقنى ۋەيران قىلىدۇ» (238 ـ بەت) دېيىلگەن، بۇ يەردە بولسا «ھا ياتلىقنى ۋەيران قىلغۇچى ئىستىئارە» بىلەن «سىرلىقلىققا قارشى ئىستىئارە» تەڭداش تەركىبلەر سۆيىتىدە تىلغا ئېلىنغان، بۇ مەنا جەھەتتىن بىر ـ بىرىگە

زىت بولۇپ، ئاپتورنىڭ سەۋەنلىكى بولسا كېرەك.

ـــ تەرجىمە قىلغۇچىدىن

⑤⑦ E دىككېنسنىڭ «شېئىرلار»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بوستون، 1937 ـ يىلى نەشرى، 192 ـ 161 ـ 215 ـ بەتلەرگە قارالسۇن، بولۇپمۇ 38 ـ بەتتىكى «مەن ‹داڭقېتىپ›كۆلدۇم» ناملىق شېئىرغا قارالسۇن).

⑤⑧ «ۋېزانتىيە» نىڭ مەنىسى توغرىسىدا يېتىزنىڭ «بىر خىيالىي كۆلەڭگە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1938 ـ يىلى نەشرى، 279 ~ 281 ـ بەتلەر).

⑤⑨ نوئېلنىڭ «ئەدەبىي ئۇسلۇب ۋە دۇنيا قاراش» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پېيې، 1920 ـ يىلى نەشرى).

⑥⓪ E كاللىئېتنىڭ «سىمۇۋولىزم ۋە دەسلەپكى روھىيەت» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1936 ـ يىلى نەشرى). بۇ كىتابتا «لوگىكىلىق ھالەتتىن بۇـ رۇنقى ئىپتىدائىي ئادەملەرنىڭ بېشى بىلەن سىمۇۋولىستىك شائىرلارنىڭ ئىجا ـ دىيەت خاھىشى ئوپمۇ ~ ئوخشاش» دېگەن قاراش قىلچە تەنقىد ئالماشتۇرۇل ـ مايلا قوبۇل قىلىنغان.

⑥① L ماكىنسنىڭ «ھازىرقى زامان شېئىرىيىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارال ـ سۇن 111 (ـ بەت).

⑥② H روسسېنبورگنىڭ «رىۋايەت ۋە شېئىر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («مەخسۇس تېمىدىكى ئىلمىي ماقالىلەر» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1931 ـ يىلىدە ـ كى 2 ـ سانىغا بېسىلغان، 179 ـ بەتلەر).

⑥③ G ۋىدىنىڭ «تىراخونىنىڭ تەرجىمھالى» (پىرىنسىتون، 1944 ـ يىلى نەشرى، 26 ـ 37 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن؛ E .N. S تومپسوـ نىڭ بۇ كىتاب توغرىسىدىكى ئوبزورىغا قارالسۇن («تىل ـ ئەدەبىيات پەسىللىك ژۇرنىلى» نىڭ 1944 ـ يىلى نەشر قىلىنغان 23 ـ سانىغا بېسىلغان، 383 ~ 384 ـ بەتلەر).

⑥④ دوكتور جونسۇننىڭ «شائىرلار تەزكىرىسى: تومپسون» ناملىق ئەسىرـ گە قارالسۇن. (ئىماگىزمچىلارنىڭ سۆكۈتى توغرىسىدىكى مۇنازىرىدە (بىز ئالغان مىسالمۇ شۇنىڭ ئىچىدە)، خوئىنىستاننىڭ «ئىماگ توغرىسىدا تەھلىل» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1942 ـ يىلى نەشر قىلىنغان 57 ـ سانىغا بېسىلغان، 638 ~ 653 ـ بەتلەر).

⑥⑤ M پىلاتىسنىڭ «ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى» ناملىق ژۇرنالنىڭ 1936 ـ يىلى نەشر قىلىنغان 18 ـ سانىدىكى ماقالىسىگە قارالسۇن، 177 ـ 181 ـ بەتلەر. ئۇ بۇ ماقالىسىدە C سىپورگىئوننىڭ «شېكسپىيرنىڭ ئىماگلىرى، ۋە

ئۇلارنىڭ يوشۇرۇن مەنىلىرى» ناملىق كىتابىغا، بولۇپمۇ ئۇ كىتابنىڭ بىرىنچى بۆلىكىگە ناھايىتى ئەستايىدىللىق بىلەن باھا بارگەن.

⑯ C سىپورگىئوننىڭ A بىرايدىن تۇزگەن «شېكىسپىيرگە تەنقىد، 1919 ـ 1935» ناملىق كىتابقا كىرگۈزۈلگەن ماقالىسىگە (لوندون، 1936 ـ يىلى نەشرى، 18 ~ 61 ـ بەتلەر)؛ ئۆزىنىڭ تەرجىمھالى ۋە «ھاملېت» توغرىسىدىكى تەھلىلىگە قارالسۇن؛ C تىسسىنىڭ «شېكىسپىيرنىڭ سىرلىق ھەسرىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1936 ـ يىلى نەشرى).

⑰ T.S ئېللىيوتنىڭ «ھاملىت» («ئىلمىي ماقالىلەر توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، 1932 ـ يىلى نەشرى، 141 ~ 146 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن.

⑱ G.W كىنايىتنىڭ «رىۋايەت ۋە مۇجىزە: شېكىسپىيردىكى سىرلىق سىمۋوللار» (لوندون، 1929 ـ يىلى نەشرى)، «ئوتلۇق چاق» (لوندون، 1930 ـ يىلى نەشرى)، «خان جەمەتىدىكى باش تېما» (لوندون، 1931 ـ يىلى نەشرى)، «خرىستىيان دىنىنىڭ گۈللىنىشى» (تورنتو، 1933 ـ يىلى نەشرى)، «كۆيۈۋاتقان سىرلىق ئىماگ» (لوندون، 1939 ـ يىلى نەشرى) ۋە «يۇلتۇزلار جىمىرلاپ تۇرغان ئاسمان» (لوندون، 1941 ـ يىلى نەشرى) قاتارلىق ئەسەرلىرىگە قارالسۇن

⑲ W كىلىمپىننىڭ «شېكىسپىيرنىڭ ئىماگلىرى» (بوئېن، 1936 ـ يىلى نەشرى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمە نۇسخىسى، ماسساچۇسېتس، كەمبىرىج، 1951 ـ يىلى نەشرى) گە قارالسۇن.

ئون ئالتىنچى باب

بايان خاراكتېرلىك ئەسەرلەرنىڭ خاراكتېرى ۋە شەكلى

مەيلى ماھىيەت جەھەتتىن بولسۇن ياكى ئۆلچەم جەھەتتىن بولسۇن ھېكايە (پىروزا نەزەردە تۇتۇلىدۇ) توغرىسىدىكى نەزەرىيە بىلەن ئوبزورلار شېئىرىيەت توغرىسىدىكى نەزەرىيە بىلەن ئوبزورلاردىن تۆۋەن تۇرىدۇ. بۇنىڭدىكى سەۋەب، «شېئىر قەدىمدىن تارتىپ مەۋجۇت بولۇپ كەلگەن، ھېكايە بولسا يېقىنقى زاماننىڭ مەھسۇلى» دەپ قارىغانلىقىمىزدا. ئەمما، بۇ چۈشەندۈرۈش ئانچە يېتەرلىك ئەمەس. ھېكايە بىر خىل سەنئەت شەكلى بولۇش سۈپىتى بىلەن خۇددى گېرمان تىلىدا ئېيتىلغىنىدەك بىر خىل «ئىجادىيەت شەكلى» (a form of Dichtung) ھېسابلىنىدۇ؛ ئۇنىڭ ئالىي دەرىجىلىك شەكلىدىن ئىبارەت ئىككى بۇيۇك ئەدەبىي شەكىلنىڭ ئورتاق ھاسىلاتىدۇر. يەنە بەزىلەر «ھېكايە كۆڭۈل ئېچىش، ئويۇن ـ تاماشا، رېئاللىقتىن ئۆزىنى قاچۇرۇش قاتارلىق پائالىيەتلەر بىلەن كەڭ باغلىنىشقا ئىگە، شۇڭا ئۇ كەسكىن خاراكتېردىكى سەنئەت ئەمەس» دەپ قارايدۇ، بۇ ئۇلۇغ ھېكايىلەرنى كىچىككىنە بازار ئۇچۇنلا ئىشلەپچىقىرىلىدىغان مەھسۇلاتلار بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋەتكەنلىك ھېسابلىنىدۇ. ئامېرىكىدا ئىزدەنگۈچىلەر ئارقىلىق تارقىلىۋاتقىنىغا خېلى ئۇزاق بولغان بىر خىل قاراش مەۋجۇت بولۇپ، ئۇلار ھېكايىدىن باشقا ئەسەرلەرنىڭ تەربىيەۋى ئەھمىيىتى بار، ھېكايە ئوقۇغانلىرىنىڭ زېھنىنى بارىكى پايدىسى

يوق، بار دېيىلگەن تەقدىردىمۇ ئادەمگە بىر دەملىكلا ئارام‌لىق بېغىش‌لىيالايدۇ، خالاس» دەپ قارايدۇ. ئۇلار بەزى ۋەكىل خاراكتېرلىك ئوبزورچىلارنىڭ، مەسىلەن لوۋېل (J.R.Lowell) بىلەن ئانود قاتار‌لىقلارنىڭ ھېكايىگە تۇتقان پوزىتسىيەسىدىن ئۆزلىرىنىڭ بۇ قار‌ىشىغا نەزەرىيەۋى ئاساس تېپىپ چىققان.

ئەمما، بۇنىڭغا قارىمۇقارشى يەنە بىر خىل قاراش بىزدە ھېكايىگە نىسبەتەن تېخىمۇ خاتا بولغان بىر چۈشەنچىنى پەيدا قىلىپ قويىدۇ، يەنى، بۇ خىل قاراشتىكىلەر ھېكايىنى يازما ھۆججەت ياكى شەخسىي ئارخىپ دەپ قارىغاچقا، يەنە كېلىپ، ھېكايىلەردىكى راست ـ يالغان ۋەقەلىكلەرنىڭ ئارىلىشىپ كېتىشى ياكى ئونىڭ بەزىدە ئۆزىنى ئۆزى جاكارلىشى تۈپەيلىدىن، بىز ئونى مەلۇم بىر ئادەمنىڭ ئۆزى ھەققىدە ئېيتقانلىرى، بىر ھەقىقىي ھېكايە ياكى مەلۇم بىر خىل تۇرمۇش ۋە دەۋرنىڭ تارىخى دەپ چۈشىنىپ قېلىشىمىز مۇمكىن. ئەدەبىيات ھا‌مان قىزىقارلىق تېمىلارغا موھتاج، قۇرۇلما ۋە ئېستېتىكا جەھەتتە‌كى بىر مەنگە، بىر ئومۇمىي گەۋدىگە خاس ئۇلانما خاراكتېرلىك ئو‌نۇمگە موھتاج. ئەلۋەتتە، ئونىڭ بىلەن تۇرمۇش ئوتتۇرىسىدا چوقۇم بىلگىلى بولىدىغان مۇناسىۋەت بولۇشى كېرەك. بىراق، بۇ مۇناسىۋەت ناھايىتى مۇرەككەپ بولىدۇ: ھېكايە ئارقىلىق تۇرمۇشنى بىر دەرىجە يۇقىرى كۆتۈرۈپ تەسۋىرلىگىلى، ئونىڭغا قىزىقارلىق شەكىللەر ئار‌قىلىق تەقلىد قىلغىلى ھەم بىر ـ بىرى بىلەن سېلىشتۇرغىلى بو‌لىدۇ. ئەدەبىيات ھەرقانداق ۋاقىتتا مەلۇم ئالاھىدە مەقسەت تۈپەيلى تۇرمۇشتىن تاللاپ چىقىلغان نەرسە. مەلۇم بىر ئالاھىدە ئەسەر بىلەن «تۇرمۇش» نىڭ مۇناسىۋىتىنى چۈشىنىش ئۈچۈن، بىز ئەدەبىيات توغرىسىدىكى مۇستەقىل بىلىملەرگە موھتاج بولىمىز.

ئارىستوتېل «شېئىر (داستان بىلەن دىرامىنى دېمەكچى) سېلىش‌تۇرۇپ كەلسەك تارىخقا ئەمەس، بەلكى پەلسەپىگە بەكرەك يېقىنلا‌شىدۇ» دەپ قارىغان. بۇ بىر جۈملە مەشھۇر سۆز مەڭگۈلۈك ئەسكەرتە‌

مە خاراكتېرىنى ئالغان. رېئاللىقتا بىر خىل چىنلىق بار بولۇپ، ئۇ‌نىڭدىكى ئالاھىدە بىر ۋەقەنىڭ يۈز بېرىش ۋاقتى ۋە ئورنى توغرىسى‌دىكى تەپسىلاتلار تار مەنىدىكى بىر تارىخىي چىنلىقتۇر. يەنە بىر خى‌لى پەلسەپىدىكى چىنلىق بولۇپ، ئۇ ئۇقۇم نۇقتىسىدىكى، تېما جە‌ھەتتىكى ۋە ئادەتتىكى چىنلىقتۇر. بۇنداق ئېنىقلىما بېرىلگەن «تا‌رىخىي» قاراش ۋە پەلسەپىۋى قاراش نۇقتىسىدىن كۆزەتسەك، تەسەۋ‌ۋۇر خاراكتېرلىك ئەدەبىيات «توقۇلما» (fiction)، يەنى، يالغان سۆز بولۇپ چىقىدۇ. «fiction» دېگەن بۇ سۆزنىڭ مەنە تەركىبىدە قەدىمكى ئەپلاتون ئېقىمىدىكىلەرنىڭ ئەدەبىياتقا بولغان نارازىلىقىنىڭ قا‌لدۇقلىرى ھېلىھەم مەۋجۇت. سىدنىي بىلەن دوكتور جونسۇن بۇ خىل ئەھۋالغا ئىنكاس قايتۇرۇپ «ئەدەبىيات ئەزەلدىن ئۇ خىل مەنىدىكى رېئاللىققا ئېرىشىشنى تەلەپ قىلىپ باققان ئەمەس» دېگەن[1]؛ گەرچە ئۇ سۆزدە بۇرۇنقى دەۋردىكى «ھېكايە ئەمەلىيەتتە ئادەمنى ئالدايدىغان نەرسە» دېگەن قاراشنىڭ قالدۇقلىرى مەۋجۇت بولسىمۇ، لېكىن، ئۇ ھېكايە ئىجادىيىتىگە قىزغىن ئىشتىياق باغلىغان يازغۇچىلارنى يە‌نىلا ئىلھاملاندۇرۇپ كەلمەكتە، ھېكايە گەرچە رېئاللىققا ئوخشاش ئۆزگىچىلىككە ئىگە بولمىسىمۇ، ئەمما، رېئاللىققا سېلىشتۇرغاندا تېخىمۇ ۋەكىل خاراكتېرگە ئىگە ئىكەنلىكىنى ئۇلارغا تېخىمۇ ئې‌نىق بىلدۈرمەكتە.

فوللېت (W.Follett) دېگۈنىڭ ۋېل خانىم بىلەن باگرىنى خانىم[2] توغرىسىدىكى بايانىغا ناھايىتى ئەپچىللىك بىلەن باھا بېرىپ مۇنداق دېگەن:

ھېكايىدىكى ئىشلارنىڭ ھەممىسى راست، ئەمما، پۈتكۈل ھېكايە راست ئەمەس. يەنە كېلىپ، دېگۈمۇ بۇ ھېكايىنى ئوقۇغان ئادەملەر ئونىڭ چىنلىقىدىن گۇمانلانغۇدەك قىلىپ يازغان. ھېكايە ئىككى ئا‌يال بىلەن تاسادىپىي پۇرسەتتە بىر تېپتىكى ئادەملەردىن بولۇپ قال‌

غان ئۇچىنچى بىر قىزنىڭ تىلىدىن بايان قىلىنىدۇ، يەنە كېلىپ بۇ قىز باگىرىف خانىمنىڭ ئۆمۈرلۈك دوستى بولۇپ قالىدۇ...[3]

موري(M.Moore) نىڭ قارىشىچە، شېئىردا ئايان بولغىنى «نۇر-غۇن خىيالىي باغچىلار» بولسىمۇ، ئەمما، ئادەملەر «ئۇ باغچىلاردىكى ھەقىقىي چار پاقىلارنى كۆرىدۇ.»

بىر ھېكايىدە ئىپادىلەنگەن رېئاللىق، يەنى، ئۇنىڭدىكى رېئاللىققا بولغان خىيالىي ھېس - تۇيغۇلار ھەم بۇ ھېس - تۇيغۇلارنىڭ ئو-قۇرمەنلەردە تۇرمۇشنىڭ ئۆزىنى ئوقۇۋاتقاندەك بىر خىل ئۇنۇم پەيدا قىلىشى ھەرگىزمۇ مۇقەررەر ئەمەس ھەم ئاساسلىقى مۇھىت جەھەت-تىكى، تەپسىلات جەھەتتىكى ياكى كۇندىلىك تۇرمۇشتىكى رېئاللىق ئەمەس. ئەگەر ھەممىنى مۇشۇ ئۆلچەم بويىچە ئۆلچىسەك، ئۇنداقتا، خاۋرېس ۋە كېللىر (G.Keller) قاتارلىق يازغۇچىلار «پادىشاھ ئود-يۇس»، «ھاملىت»، «ئاق كىت» قاتارلىق ئەسەر ئاپتورلىرىنى خىجىل قىلىپ قويىدۇ. تەپسىلاتلاردىكى چىنلىق تۇيغۇسى خىيالىي تۇيغۇ يا-رىتىشتىكى ۋاستە، ئەمما، ئۇ خۇددى «گېلىپىنىڭ ساياھەت خاتىر-سى» دىكىگە ئوخشاش ھەمىشە ئوقۇرمەنلەرنى ئەسلا مۇمكىن بولمايـ-دىغان ياكى ئىشەنگىلى بولمايدىغان بەزى ۋەقەلىكلەرنىڭ ئىچىگە ئاز-دۇرۇپ ئەكىرىپ كېتىدىغان قىلتاق دەپ قارىلىدۇ، بۇنداق ۋەقەلىك-لەر تاسادىپىي مەنىگە ئىگە ھەقىقىي چىنلىققا قارىغاندا تېخىمۇ چوڭقۇر بىر قەۋەت «رېئال چىنلىق» تۇيغۇسىغا ئىگە بولىدۇ.

مەيلى ھېكايە ياكى دىرامىدا بولسۇن، رېئالىزم بىلەن ناتۇرالىزم-نىڭ ھەرئىككىلىسى ئەدەبىيات ياكى ئەدەبىيات بىلەن پەلسەپىنىڭ بىرلەشمە ھەرىكىتى بولۇپ كەلدى، ئەنئەنە بىلەن ئۇسلۇب، رومان-تىزم بىلەن ھالقىما رېئالىزممۇ شۇنداق. ئۇلارنىڭ پەرقى ھەرگىزمۇ رېئاللىق بىلەن خىيالىي سەزگۈنىڭ ئوتتۇرىسىدا ئەمەس، بەلكى، ئۇلاردا رېئاللىققا نىسبەتەن ئوخشاشمىغان قاراش، خىيالىي تۇيـ-

غۇلارغا نىسبەتەن ئوخشاش بولمىغان ئەندىزە بار، خالاس.[4]

بايان خاراكتېرلىك ھېكايە بىلەن تۇرمۇشنىڭ ئوتتۇرىسىدا قانداق مۇناسىۋەت بار؟ كىلاسسىزم ياكى يېڭى كىلاسسىزم ئېقىمىدىكىلەر-نىڭ بۇنىڭغا «بايان خاراكتېرلىك ھېكايىلەر تېپىك، ئومۇملاشقان ئا-دەم ۋە ھادىسىلەرنى: تېپىك ئاچ كۆزلەر (خۇددى موري بىلەن بالزاك-نىڭ قەلىمى ئاستىدىكى پېرسوناژلارغا ئوخشاش) نى، تېپىك ۋاپا-سىز پەرزەنتلەر (پادىشاھ لىر، ۋە گوريو بوۋاي، دىكى پېرسو-ناژلارغا ئوخشاش) نى تەسۋىرلەيدۇ» دەپ جاۋاب بېرىدۇ. ئەمما، بۇنداق سىنىپىي ئۇقۇم ئەجەبا جەمئىيەتشۇناسلىققا تەۋە ئۇقۇم ئەمەسمۇ؟ بەلكىم بەزىلەر «سەنئەت تۇرمۇشنى ئېسىل، غايىۋىلەشكەن قىلىپ ئۆزگەرتىلەيدۇ» دېيىشى مۇمكىن. ئەلۋەتتە، ئاشۇنداق بەدىئىي ئۇسلۇب ھەقىقەتەن مەۋجۇت، لېكىن، ئۇ پەقەت ئۇسلۇبلا خالاس، ھەرگىزمۇ سەنئەتنىڭ ماھىيىتى ئەمەس، گەرچە، ئېستېتىكىلىق ئارىلىق، ئاۋاز ۋە شەكىل بېرىلگەندىن كېيىن، ھەرقانداق سەنئەت دەرۋەقە تۇرمۇش-تىكى ئازابلىق تەجرىبىلەرنى كۆزەتكەن چېغىدا ئۇنى خۇشاللىنارلىق ئىشقا ئايلاندۇرۇۋېتىدىغان بولسىمۇ. بەلكىم يەنە بەزىلەر بىر پارچە ھېكايىنى بىر شەخسىي ئارخىپ — ئادەتتىكى ئەندىزە ياكى نۇرغۇن شەيئىلەرگە بولغان چۈشەندۈرۈش ياكى ئۇلگە خاراكتېرلىك شەرھى دەپ قارىشىمۇ مۇمكىن. بەزى مىساللار بۇ خىل قاراشقا ماس كېلىدۇ. مەسىلەن، كاسىبر (W.Cather) نىڭ «بائىرنىڭ دېلوسى» ۋە «ھەي-كەلتىراشنىڭ دەپنە مۇراسىمى» قاتارلىق ھېكايىلىرى. ئەمما، بۇ يازغۇچىنىڭ تەنىلگىنى پەقەتلا بىر خۇسۇسىي ئارخىپ. بىر شەخس ياكى ۋەقە بىر دۇنيا دەرىجىسىگە كۆتۈرۈلمەيدۇ، ئۇلۇغ يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسىنىڭ ئۆز دۇنياسى بولىدۇ، كىشىلەر ئۇنىڭدىن بۇ دۇنيا بە-لەن تەجرىبە دۇنياسىنىڭ قايتا بىرىكىشىنى كۆرەلەيدۇ، ئەمما، ئۇنىڭ ئۆز - ئۆزىنى باغلاشتىكى چۈشىنىشچانلىقىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۇنى يەنە تەجرىبە دۇنياسى بىلەن ئوخشىمايدىغان ئۆزگىچە دۇنيا دە-

يىشكىمۇ بولىدۇ. بەزىدە، ئۇ يەرشارىنىڭ مەلۇم بىر رايونىدىن ئايرىلىپ چىققان دۇنيا بولىدۇ، مەسىلەن، تىرولوپنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ئوبلاست، ناھىيە ۋە چېركاۋ بازىرى، توماس خاردىينىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ۋېسكېس قاتارلىقلار. ئەمما بەزىدە بۇنداق بولمايدۇ، مەسىلەن، ئاللان پوئېنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ۋەھىمىلىك قەلئە گېرمانىيەدە ئەمەس ھەم ئامېرىكىنىڭ ۋېرگىنىيە ئىشتاتىدىمۇ ئەمەس، بەلكى روھىيەتتە. دىككېنسنىڭ دۇنياسىنى لوندون، كافكانىڭ دۇنياسىنى قەدىمىي پىراگا دېيىشكە بولىدۇ. ئەمما، بۇ ئىككى يازغۇچىنىڭ دۇنياسى پۈتۈنلەي كۆلەڭگىسىمان ھالەتتە ياساپ چىقىلغان، يەنە كېلىپ ئىجادىيلىققا ئىگە، شۇڭا، تەجرىبە دۇنياسىدا دىككېنسنىڭ پېرسوناژلىرى ياكى كافكانىڭ مەنزىرە تەسۋىرلىرى ھەمىشە تېپ دەپ قارىلىدۇ، شۇنىڭ بىلەن، ئۇلار رېئاللىققا ئۇيغۇنمۇ ـ ئەمەسمۇ دېگەن مەسىلە بىر چەتكە قايرىلىپ قالىدۇ.

ماك كاسسى (D.McCarthy) مۇنداق دېگەن: «مېرىدىس، كونراد، ھېنرى جامۇس ھەمدە خاردىيلارنىڭ ھەممىسى ئىلگىرى غايەت زور مەزمۇنغا ئىگە رەڭگارەڭ كۆپۈكچىلەرنى پۈۋلىگەن، ئۇلار تەسۋىرلىگەن بۇ كۆپۈكچىلەر ئىچىدىكى پېرسوناژلارنىڭ رېئاللىقتىكى ھەقىقىي پېرسوناژلار بىلەن ئوخشايدىغان تەرەپلىرى بار، ئەمما، ئۇلار ئاشۇ كۆپۈكچىلەر ئىچىدىكى دۇنيادىلا تولۇق چىنلىققا ئىگە بولالايدۇ.» ماك كاسسى يەنە مۇنداق دېگەن: «بىر پېرسوناژنى تەسۋۋىرلىگەن دۇنيادىن باشقا بىر دۇنياغا يۆتكىگەندىكى ھالەتنى تەسۋۋىر قىلىپ بېقايلى، مەسىلەن، پىكىسنىپفنى ‹ئالتۇن تاۋاق› قا يۆتكىسەك[5]، ئۇ بىراقلا يوقىلىپ كېتىدۇ... بىر يازغۇچىنىڭ سەنئەتتىكى ئەپۇ قىلغىلى بولمايدىغان خاتالىقى دەل ئۇنىڭ ئىنتوناتسىيە بىلەن كەيپىياتتىكى بىردەكلىكنى ساقلىيالماسلىقىدۇر.»[6]

يازغۇچىلارنىڭ بۇ دۇنياسى ياكى ئالىمى، ۋەقەلىك، پېرسوناژ، ئارقا كۆرۈنۈش، دۇنيا قاراش ۋە «ئىنتوناتسىيە» نى ئۆز ئىچىگە ئالغان بۇ ئەندىزە، قۇرۇلما ياكى ئورگانىك بىرىكمە بىز بىر پارچە رومان بىلەن تۇرمۇشنى سېلىشتۇرغان ۋاقتىمىزدا، ياكى ئەخلاقىي نۇقتا بىلەن ئىجتىمائىي نۇقتىدىن بىر يازغۇچىنىڭ ئەسىرىنى تەنقىد قىلغان ۋاقتىمىزدا چوقۇم ئەستايىدىل كۆزىتىشىمىز زۆرۈر بولغان ئوبيېكتتۇر. ھېكايە بىلەن تۇرمۇش ياكى «رېئاللىق» نىڭ نىسپىي چىنلىقىغا ھەرگىزمۇ بۇ ياكى ئۇ تەپسىلاتنىڭ توغرىلىقىغا ئاساسلىنىپلا باھا بېرىلمەسلىكى كېرەك. ئەگەر شۇنداق بولسا، بۇ شەك ـ شۇبھىسىز ھالدا شۇ ھېكايىگە ئەخلاقىي ئۆلچەم بىلەن ھۆكۈم قىلغانلىق بولۇپ قالىدۇ، خۇددى بوستوندىكى تەپتىش ئەمەلدارىنىڭ ھېكايىدە جىنسىيەت ياكى جىنسىي زوراۋانلىققا ئائىت ئالاھىدە گەپ ـ سۆزلەرنىڭ بار ـ يوقلۇقىغا قاراپ ئۇنى بولىدىكەن ياكى بولمايدىكەن دەپ باھالىغانلىقىغا ئوخشاش. ھېكايىدىكى پۈتكۈل تۇقۇلما دۇنيانى ئۆزىمىزنىڭ تەجرىبە ۋە تەسەۋۋۇرىمىزدىكى دۇنيا بىلەن سېلىشتۇرۇپ كۆرۈش تەنقىدنىڭ ئەڭ توغرا ئۇسۇلىدۇر. بىزنىڭ تەجرىبىمىز ۋە تەسەۋۋۇرىمىزدىكى دۇنيانى يازغۇچىلارنىڭ دۇنياسى بىلەن سېلىشتۇرساق ئۇنىڭدا بىر پۈتۈنلۈك كەمچىل بولىدۇ. گەرچە، بىر يازغۇچىنىڭ نەزىرىدىكى دۇنيانىڭ ئەندىزىسى ياكى كۆلىمى بىزنىڭكىگە ئوخشاپ كەتمىسىمۇ، ئەمما، ئۇ ئىجاد قىلغان دۇنيا بىزنى باي قىلغان بارلىق ئومۇمىيۈزلۈك دائىرىدىكى زۆرۈر ئامىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولسا، ياكى ئۆز ئىچىگە ئالغان دائىرە گەرچە تار بولسىمۇ، ئەمما، ئۇ تاللىغان مەزمۇن چوڭقۇر ھەم ئاساسلىق بولسا، يەنە كېلىپ، بۇ ئامىللارنىڭ دائىرىسى ياكى قاتلىمى بىزگە نىسبەتەن خۇددى كۆزنى كۆرگەن بىر ئادەمنىڭ بىلىدىغانلىرىدەك تەسىر بېرەلمىسە، بىز ئۇ يازغۇچىنى چىن قەلبىمىزدىن ئۇلۇغ يازغۇچى دېسەك تامامەن بولىدۇ.

«دۇنيا» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئىشلەتكەن ۋاقتىمىزدا، بىزنىڭ ئېتىراپ قىلىشىمىز بىر بوشلۇق ئاتالغۇسى ھېسابلىنىدۇ. بىراق، «بايان

خاراكتېرلىك ھېكايە» (ياكى تېخىمۇ ئېنىق ئاتىغاندا «ھېكايە») بىز - نىڭ دققىتىمىزنى ۋاقىت ھەم ئۇزۇكسىزلىككە بەكرەك مەركەزلەش - تۇرىدۇ. «ھېكايە» نىڭ مەنبەسى «تارىخ»، «باسسىپت ئايمىقىنىڭ تەز - كىرىسى» بۇنىڭ بىر مىسالى. رەسسامىلىق، ھەيكەلتىراشلىق قاتارلىق بوشلۇق سەنئەتلىرى بىلەن سېلىشتۇرغاندا، ئەدەبىيات كۆپىنچە ھاللاردا ۋاقىت سەنئىتى دەپ قارىلىدۇ. لېكىن، ھازىرقى زامان شې - ئىرلىرى (بايان خاراكتېرلىك شېئىرلاردىن باشقا شېئىرلار) بۇ خىل تەقدىردىن قۇتۇلۇشقا، ئۆزىنى جەمجىت ھالەتتىكى ئويلىنىشقا ۋە ئۆز - ئۆزىنى ئەكس ئەتتۇرىدىغان ئەندىزىگە ئۆزگەرتىشكە ئۇرۇنىدۇ. خۇددى، فىرانكا ئېنىق ئوتتۇرىغا قويغاندەك، ھازىرقى زامان ھېكايە - لىرى (خۇددى «يولىئوس»، «كېچىدىكى ئورمان»، «داروۋىي خانىم» قاتارلىقلارغا ئوخشاش) ئۆزىنى شېئىرىي روھ بىلەن تەشكىللەشنى، يەنى، «ئۆزىنى ئەكس ئەتتۇرۇش[7]» نى قوغلاشماقتا. بۇ ئۆز نۆۋىتىدە بىزنى بىر مۇھىم مەدەنىيەت ھادىسىسىگە دىققەت قىلدۇرۇپ قويىدى، يەنى، ئەنئەنىۋى بايان شەكىللىرى ياكى ھېكايىلەر (داستان ياكى رو - مانلار) ۋاقىت ئىچىدە يۇز بەرگەن بولۇپ، داستانلارنىڭ ئەنئەنىۋى ۋاقىت چېكى ئادەتتە بىر يىل ئىدى. نۇرغۇن ئۇلۇغ رومانلاردا پېر - سوناژلار تۇغۇلىدۇ، ئۆسۈپ يېتىلىدۇ، ئاخىرىدا ئۆلىدۇ. پېرسو - ناژلارنىڭ خاراكتېرى تەرەققىي قىلىدۇ ھەم ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ، ھەت - تا، ئۇنىڭدىن پۈتكۈل جەمئىيەتنىڭ ئۆزگىرىشىنى كۆرۈۋالغىلى بو - لىدۇ (خۇددى «ۋورسىي جەمەتى»، «ئۇرۇش ۋە تىنچلىق» قاتارلىقلارغا ئوخشاش)، ياكى ئۇنىڭدا بىر جەمەتنىڭ گۈللىنىش ۋە خاراب - لىشىش تارىخى نامايان قىلىنىدۇ (مەسىلەن، «بودېنبروك ئائىلىسى» گە ئوخ - شاش). ئەنئەنىۋى تەلەپ بويىچە بولغاندا، ھېكايىدە ۋاقىتتىن ئىبارەت بۇ بوشلۇق چوقۇم ئۆز قانۇنىيىتى بويىچە ئىشلىتىلىشى كېرەك.

سەرگەردانلارغا ئائىت ھېكايىلەردە، يىلنامە تەرتىپى بويىچە يې - زىش ئۇسۇلى ۋەكىللىك ئورۇندا تۇرىدۇ. ئۇنىڭدا ۋەقەلىكلەر كەينى -

كەينىدىن ئۇلىشىپ يۇز بېرىدۇ. ھەر قېتىمقى سەرگۈزەشتىنىڭ ھەم - مىسى بىر كىچىك ۋەقەلىك بولۇپ، ئۇنى بىر مۇستەقىل ھېكايە دې - يىشكە بولىدۇ، يەنە كېلىپ، بۇنداق ھېكايىلەرنىڭ ھەممىسى بىر باش قەھرىمانغا باغلانغان بولىدۇ. نىسبەتەن پەلسەپىۋىلىككە ئىگە ھېكا - يىلەردە يىلنامە تەرتىپىدىكى بايان قۇرۇلمىسىغا سەۋەب ـ نەتىجە مۇ - ناسىۋىتى قوشۇپ قويۇلغان بولىدۇ. بۇ خىل ھېكايىلەردە ۋەقەلىك يۇز بەرگەن پۈتكۈل ۋاقىت ئىچىدە مۇقىم رول ئوينايدىغان بىر سەۋەب بولىدۇ، شۇڭا، پېرسوناژلاردا چۈشكۈنلىشىش ياكى ئالغا ئىلگىرىلەش جەريانى ئەكس ئېتىدۇ، ياكى بولمىسا، ناھايىتى ئەتراپلىق لايىھەلەن - گەن سۈژېتتا تۈيۇقسىز بەزى ئىشلار يۇز بېرىپ، يېشىمدىكى ۋەقە - لىك بىلەن دەسلەپكى ھالەت بىر ـ بىرىگە پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان ئەھۋالنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.

بىر ھېكايىنى بايان قىلىشتا ئۇنىڭ ئاخىرلىشىشىغىلا ئەمەس، بەلكى، ۋەقەنىڭ يۇز بېرىش جەريانىغىمۇ چوقۇم دىققەت قىلىش كې - رەك. شۇنداق بىر تۈرلۈك ياكى شۇنداق بىر ئوقۇرمەنلەر ئۈتكەن بو - لۇپ، ئۇلار ھېكايە ئوقۇغاندا ئاۋۋال ئۇنىڭ قانداق ئاخىرلىشىدىغانلە - قىنى كۆرۈۋالىدۇ. لېكىن، ناۋادا بىر ئوقۇرمەن 19 ـ ئەسىردە يېزىل - غان ھېكايىنى ئوقۇغان چېغىدا پەقەت ئۇنىڭ يېشىمىنىلا ئوقۇسا، ئۇنداقتا، ئۇ شۇ ھېكايىنىڭ قىزىقارلىق يېرلىرىدىن لەززەتلىنەلمەي قالىدۇ، چۈنكى، ھېكايىنىڭ قىزىقارلىق يېرى دەل ئۇنىڭ تەرەققىيات جەريانىدا بولىدۇ، گەرچە بۇ جەريان ئاخىرقى ھېسابتا يەنىلا شۇ يې - شىمغا بېرىپ توختىسىمۇ. ئەلۋەتتە، بەزى پەيلاسوپلار بىلەن ئەخلاق - شۇناسلار، مەسىلەن، ئىمېرسونغا ئوخشاش كىشىلەر ھېكايىگە كەس - كىن پوزىتسىيە تۇتۇپ كەتمەيدۇ، چۈنكى، ئۇلار سۈژېتىنىڭ (ياكى تاشقى سۈژېت ۋە ۋاقىت سۈژېتىنىڭ) ھەممىسىنى چىن دەپ قارىمايـ - دۇ. ئۇلار تارىخنى ھەقىقىي نەرسە دەپ قارىمايدۇ، تارىخنى پەقەت نۇرغۇنلىغان ئوخشاش ۋەقەلەرنىڭ مۇئەييەن ۋاقىت ئىچىدىكى نامايان

قىلىنىشى، ھېكايىنى بولسا توقۇپ چىقىلغان تارىخ دەپ قارايدۇ.

«بايان» دېگەن بۇ سۆزنى تىلغا ئالغىنىمىزدا، يەنە بىر سۆز مۇقەررەر ئوتتۇرىغا چىقىدۇ، ئۇ بولسىمۇ «تىياتىر». بۇ سۆز ھېكايىدە قوللىنىلغاندا سەھنىدە ئوينالغان ھېكايە بىلەن ئۆزئارا سىلىشتۇرۇلىدىغان مەنىگە ئىگە بولىدۇ. بىر ھېكايە ياكى مەسىلىنى كومپىدىيە ئارتىسلىرىغا ئويۇنتىشقىمۇ، بىر بايانچىغا يالغۇر بايان قىلدۇرۇشقىمۇ بولىدۇ، شۇنىڭ بىلەن ئۇ داستانىنىڭ بايان قىلغۇچىسى ياكى داۋاملاشتۇرغۇچىسى بولۇپ قالىدۇ. داستان يازىدىغان شائىرلار بىرىنچى شەخس شەكلىنى قوللىنىدۇ، يەنى، مىلتونغا ئوخشاش ئۇنى بىر بولسا لىرىك شېئىرغا ئايلاندۇرۇۋېتىدۇ، بىر بولسا ئۆز تىلىدىن بايان قىلىۋېرىدۇ. 19 ـ ئەسىردىكى ھېكايە يازغۇچىلىرى يېزىقچىلىقتا گەرچە بىرىنچى شەخس تىلىنى ئىشلەتمىگەن بولسىمۇ، ئەمما، يەنىلا داستانلاردا مەخسۇس ئىشلىتىلىدىغان مۇھاكىمە ئۇسۇلىنى قوللانغان، يەنى، بىز ئادەتتە دائىم تىلغا ئالىدىغان «مۇھاكىمە شەكلى» (essayistic) (لىرىكىلىق شەكىلدىن پەرقلىنىدۇ) گە خاس بىرىنچى شەخس ئۇسۇلىنى قوللانغان. بىراق، بايان خاراكتېرلىك قۇرۇلمىنىڭ ئاساسلىق شەكلى ھەرخىل ئۇسۇللارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، ئويۇن تەرتىپسىدە ئويناشقا بولىدىغان دىيالوگلارنى مەيدان كۆرۈنۈشى تەسۋىرلىرىگە قوشۇۋېتىشكە ھەمدە يۇز بەرگەن ۋەقە توغرىسىدىكى مۇھىم بايانلارنىڭ ئىچىگە قىستۇرۇۋېتىشكە تامامەن بولىدۇ.

بايان خاراكتېرلىك ئەسەرلەرنىڭ ئىككى مۇھىم شەكلى ئىنگلىز تىلىدا «رىۋايەت» ۋە «ھېكايە» دەپ ئاتىلىدۇ. رېۋې (C.Reeve) 1975 – يىلى بۇ ئىككىسىنى ئايرىپ مۇنداق دېگەن:

ھېكايە ھەقىقىي تۇرمۇش بىلەن قائىدە ـ يوسۇننىڭ بىر ئومۇمىي كۆرۈنۈشى، ھېكايىنى رويابقا چىقارغان ئاشۇ دەۋرنىڭ رەسىمى. رىۋايەت بولسا چۈشىنىپ بولغىلى بولمايدىغان تىل ئارقىلىق ئەزەلدىن

يۇز بېرىپ باقمىغان ھەم يۇز بېرىشىمۇ مۇمكىن بولمايدىغان ئىشلار-نى تەسۋىرلەيدۇ.[9]

ھېكايە رېئالىستىك بولىدۇ، رىۋايەت بولسا شېئىر ياكى داستان تۈسىدە بولىدۇ، ياكى بولمىسا «ئەپسانىۋى» دەپمۇ ئاتىلىدۇ. رادكىلىف (A.Radcliffe)، سىكوت ۋە ناتانىل خاۋسورن (N.Hawthorne) قاتارلىقلار رىۋايەت (romance) يازغۇچىلىرى ھېسابلىنىدۇ. بارنېي (F.Burney)، ئوستېن، تىرولپ ۋە گىسسىڭ (G.Gissing) قاتارلىقلار بولسا ھېكايە يازغۇچىلار ھېسابلىنىدۇ. بىر ـ بىرىگە ئوخشىمايدىغان بۇ ئىككى خىل تىپ نەسرىي بايان شەكلىنىڭ ئىككى خىل قان سىستېمىسىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. ھېكايە غەيرىي توقۇلما خاراكتېرلىك بايان شەكلىدىن، يەنى خەت ـ چەك، كۈندىلىك خاتىرە، ئەسلىمە، تەزكىرە، يىلنامە، سايىاھەت خاتىرىسى ياكى تارىخ قاتارلىقلاردىن تەرەققىي قىلىپ كەلگەن، شۇڭا، ئۇنى يازما ماتېرىيالىلار ئىچىدىن تەرەققىي قىلغان دېيىشكىمۇ بولىدۇ، ئۇسلۇب جەھەتتىن قارىغاندا، ئۇ ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە ئىنچىكە ھالقىلارنى، تار مەنىدىكى «تەقلىد قىلىش» نى تەكىتلەيدۇ؛ رىۋايەت بولسا ئېپوس ۋە ئوتتۇرا ئەسىردىكى مۇھەببەت رىۋايەتلىرىنىڭ راۋاجى ھېسابلىنىدۇ. ئۇ تەپسىلاتلارنىڭ ھەقىقىي بولۇشىنى تەلەپ قىلىپ كەتمەيدۇ (دىيالوگدا ئىندىۋىدۇئاللىققا ئىگە تىللارغا ئالاھىدە ئەھمىيەت بېرىش دەل بۇنىڭ بىر مىسالى)، تېخىمۇ يۇكسەك دەرىجىدىكى رېئاللىق ۋە تېخىمۇ چوڭقۇر روھىي ھالەت ئىچىگە كىرىش ئۈچۈن ئىنتىلىدۇ. خاۋسورن: « يازغۇچى ئۆزىنىڭ ئەسىرىنى رىۋايەت دەپ قارىغان ۋاقتىدا، ئۇنى مەلۇم بىر خىل بىرتەرەپ قىلىش شەكلى ۋە ماتېرىيال ئەركىنلىكىگە ئېرىشىمەكچى بولۇۋاتىدۇ دەپ بىلىش كېرەك» دەپ يازغان. ئەگەر ئاشۇنداق بىر رىۋايەتنىڭ دەۋر ئارقا كۆرۈنۈشى ئۆتكەن زامان بولسا، يەنە كېلىپ ئاشۇ دەۋرنى قىلچە نۇقسانسىز ھالدا ئەينەن

تەسۋىرلەشكە كۈچەپ كەتمىگەن بولسا، ئۇنداقتا بىز خاۋسورۇنلۇق مۇنۇ بايانلىرىنى نەقىل كەلتۈرۈپ تۇرۇپ ئۇنى «شېئىرىي مەنىدىكى ... بىر پەللە، بۇنداق پەللىگە چىنلىق دېگەن نەرسىنىڭ ... قىلچە لازىمى يوق[10]» دېسەك بولىدۇ.

ھېكايە تۇغرىسىدىكى تەھلىل ۋە تەنقىد ئادەتتە ئۇنى ئۈچ تەركىبىي قىسىمغا، يەنى، ۋەقەلىك، پېرسوناژ ۋە ئارقا كۆرۈنۈشتىن ئىبارەت ئۈچ بۆلەككە ئايرىيدۇ. ئەڭ ئاخىرقى ئامىل، يەنى ئارقا كۆرۈنۈش ئاملى ناھايىتى ئاساسلا سىمۋول خاراكتېرىگە ئىگە بولۇپ قالىدۇ.بەزى ھازىرقى زامان نەزەرىيەلىرىدە ئۇ «كەيپىيات» ياكى «ھېس ـ تۇيغۇ» غا ئايلىنىپ قالغان. ھەممىگە ئايانكى، بۇ ئۈچ تەركىبىي قىسىم بىر ـ بىرىگە تەسىر كۆرسىتىدۇ ھەم بىر ـ بىرىنى بەلگىلەيدۇ. خۇددى ھېنرىي جامۇس ئۆزىنىڭ «ھېكايە سەنئىتى» دېگەن ئەسىرىدە ئوتتۇرىغا قويغاندەك: «ئەگەر پېرسوناژ ۋەقەلىكنىڭ سەۋەبچىسى بولمىسا، ئۇنداقتا ئۇ نېمە بولىدۇ؟ ئەگەر ۋەقەلىك پېرسوناژلارنى مەيدانغا چىقارمىسا، ئۇنداقتا ۋەقەلىك نېمە بولۇپ قالىدۇ؟»

دىراما، ھېكايە ۋە رومانلاردىكى بايان خاراكتېرلىك قۇرۇلما دەسلەپتىن تارتىپلا «سۆزىت» دەپ ئاتالغان، بەلكىم، بۇ ئاتالغۇنى ياخشى ساقلاپ قېلىش كېرەكتۇر. بىراق ئۇنىڭ مەنىسىنى كېڭەيتىش، يەنى خاردى، كولىنىس (W.Collins) ۋە ئاللان پوئېنىڭ ئەسەرلىرىنى، شۇنداقلا، چېخوف، فىلوبېر، ھېنرى جامۇسنىڭ ئەسەرلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالالايدىغان ھالەتكىچە كېڭەيتىش زۆرۈر. مۇنداقچە ئېيتقاندا، بۇ ئاتالغۇ گۈدۈپىنىڭ «كوربۇ ۋېلىيامس»[11] دېگەن ئەسىرىدىكى قويۇق خىيالىي تۇس ئالغان بايان خاراكتېرلىك قۇرۇلما شەكلى بىلەنلا چەكلىنىپ قالماسلىقى كېرەك. بىز سۆزىتنىڭ تۇرلىرىنى بىرقەدەر ئەركىن ۋە بىرقەدەر مۇرەككەپ سۆزىت دەپ ئايرىشىمىز، يەنى، «رومانتىك» ۋە «رېئال» سۆزىت دەپ ئىككىگە ئايرىشىمىز كېرەك. ئەدەبىياتتا ئۆزگىرىش يۈز بەرگەن ۋاقىتتا، مەلۇم بىر يازغۇچى بەلكىم

مۇشۇ ئىككىلا تۈرده ئەسەر يېزىشقا مەجبۇر بولۇشى مۇمكىن، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بىرى چوقۇم ئېتىبارىدىن قېلىۋاتقان ئەندىزىنى مەنبە قىلغان بولىدۇ. خاۋسورن «قىزىل خەت» تىن كېيىن يازغان ھېكايىلىرىدە تولىمۇ ھاماقەتلەرچە بىر خىل كونا شەكىلدىكى سىرلىق ۋەقەلەرنى ياراتقان، بىراق، بۇ ئەسەرلەردىكى ھەقىقىي ۋەقەلىك بىرقەدەر ئەركىن ۋە بىرقەدەر «رېئال» بولغان ۋەقەلەر تۈرىنىڭ ئۆزگەرگەن گەۋدىسى ھېسابلىنىدۇ. دىككېنس ئۆزىنىڭ كېيىنكى مەزگىللەردىكى ئەسەرلىرىدە سىرلىق ۋەقەلەرنى يارىتىشقا ئىنتايىن ئەھمىيەت بەرگەن، لېكىن، بۇنداق ۋەقەلەرنىڭ ئاشۇ ئەسەرلەردىكى قىزىقتۇرۇش نۇقتىسى بولۇپ كېتىشى ناتايىن. «ھاككېلبېرفىننىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتىلىرى» نىڭ ئاخىرقى ئۈچتىن ئىككى قىسمى كۆرۈنەرلىك ھالدا باشتىكى قىسىملىرىغا يەتمەيدۇ. بۇنىڭدىكى سەۋەب بەلكىم مارك تۋېننىڭ خاتا ھالدا «ئاشۇنداق ۋەقەلەرنى يېزىش مەسئۇلىيىتىم بار» دەپ قارىغانلىقى بولسا كېرەك. ئەمەلىيەتتە، بۇ ئەسەرنىڭ ھەقىقىي ۋەقەلىكى ئۇنىڭ مۇۋەپپەقىيەتلىك بايان جەريانىدا ئاللىقاچان ئۆز مەۋجۇتلۇقىنى تېپىپ بولغان، ئۇ بىر خىل رېئايەت شەكلىدىكى ۋەقەلىك بولۇپ، تۆت ئادەم خىلمۇخىل سەۋەبلەر تۈپەيلى بىدئەت جەمئىيەتتىن قېچىپ چىقىپ، بىر سال ياسىغاندىن كېيىن ئۇنى دەريانىڭ تاشلاپ شۇ دەريانى بويلاپ سايا ھەت قىلىدۇ. ئەڭ قەدىمىي ۋە ئەڭ ئومۇملاشقان سۆزىتنىڭ بىرى دەل سايا ھەت ۋەقەلىكى بولۇپ، بەزىلىرى قۇرۇقلۇقتا، بەزىلىرى دېڭىز ـ ئوكيانىدا بولىدۇ. «ھاككېلبېرفىننىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتىلىرى»، «ئاق كىت»، «جەننەتكە سەپەر»، «دون كىخوت»، «پىكۆبكنىڭ تەرجىمھالى» ۋە «غەزەپلەنگەن ئۇزۇم» قاتارلىق رومانلارنىڭ ۋەقەلىكى دەل ئاشۇنداق ۋەقەلىكتۇر. بارلىق سۆزىتلار ئادەتتە مەلۇم توقۇنۇشنى ئۆزئىچىگە ئالغان بولىدۇ دەپ قارىلىدۇ، مەسىلەن، ئادەم بىلەن تەبىئەت، ئادەم بىلەن ئادەم ياكى ئادەم بىلەن ئۆزلۈك ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشلار. بىراق، سۆزىتنىڭ

ئوخشاشلا، «توقۇنۇش» دېگەن بۇ ئاتالغۇنۇ كەڭرەك مەنە بېرىشى لازىم. توقۇنۇش «كومپىدىيەلىك» كە ئىگە بولۇپ، بىر - بىرىدىن قېلىشمايدىغان كۆچلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئېلىشىشنى، ھەركەت ۋە شۇنىڭغا قارشى ھەركەتنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ. قوغلاش ياكى ئىزدەشكە ئوخشاش بىر قىسىم ھەركەتلەرنى بىر لىنىيە ياكى يۆنىلىش بويىچە راۋاجلانغان دېسەك تېخىمۇ مۇۋاپىق بولۇشى مۇمكىن، مەسىلەن، «كوربۇ ۋېلىيامىس»، «قىزىل خەت»، «جىنايەت ۋە جازا» ھەمدە كافكانىڭ «سوراق» قاتارلىق ئەسەرلىرىنىڭ ۋەقەلىكى دەل شۇنداق.

سۈژىت (بايان قۇرۇلمىسى) ئەمەلىيەتتە يەنە كېچىك بايان قۇرۇلمىلىرىدىن، يەنى، قىستۇرما ۋەقەلىكلەر ۋە كېچىك ئىشلاردىن تۈزۈلگەن بولىدۇ. تىراگېدىيە، ئېپوس ۋە رومانغا ئوخشاش بىرقەدەر زور ھەم كۆپ قاتلاملىق ئەدەبىي قۇرۇلمىلار لەتىپە، ماقال - تەمسىل، تارىختا يېزىپ قالدۇرۇلمىغان قىزىقارلىق ئىشلار ھەمدە مەكتۇپ قاتارلىق دەسلەپكى ئەدەبىيات شەكىللىرىدىن تەدرىجىي تەرەققىي قىلىپ كەلگەن. بىر قىسىم تىياتىر ۋە ئېپىك ئەسەرنىڭ ۋەقەلىكى نۇرغۇن كىچىك قۇرۇلمىلاردىن تۈزۈلگەن بىر كىچىك قۇرۇلما ھېسابلىنىدۇ. رۇسىيەنىڭ شەكىلچىلىرى ۋە گېرمانىيەنىڭ شەكىل ئانالىزى تەنقىدچىلىرى، مەسىلەن، دايبلىيۇس (W. Dibelius) قاتارلىقلار «موتىف» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويۇش ئارقىلىق ئەڭ ئاساسىي ۋەقەلىك ئامىلىنى ئىپادىلىگەن.[2] ئەدەبىياتشۇناسلار مۇشۇ مەنىگە يۆلەپ تۇرۇپ ئىشلەتكەن «موتىف» دېگەن ئاتالغۇ بولسا ئەپسانە - رىۋايەتلەر ۋە ھەرخىل خەلق قىسسىلىرىنى تەتقىق قىلغان فىنلاندىيە فولكلورشۇناسلىرىدىن كەلگەن.[3] بۇنداق «موتىف» نىڭ ئەدەبىياتتا تۆۋەندىكىدەك روشەن مىساللىرى بار: سالاھىيىتىنى خاتا تونۇپ قېلىش («خاتالىق كومپىدىيەسى»)، چوڭ - كىچىكنىڭ ئارىلىشىپ كېتىشى («بىرىنچى ئاي ۋە بەشىنچى ئاي»)، پەرزەنتلەرنىڭ ئا-

تىسىغا بولغان ۋاپاسىزلىقى («پادىشاھ لىئېر» ۋە «گورىيو بوۋاي»)، ھەمدە ئوغۇلنىڭ ئاتىسىنى ئىزدىشى («يۇلىسېس» ۋە «ئودىسسا») قاتارلىقلار بار.[4]

بىز ئېيتىۋاتقان ئېپىك ئەسەرلەرنىڭ «تۈزۈلۈشى» نى رۇسلار بەلەن گېرمانلار «باش تېمىنىڭ شەكىللىنىشى» (motivation) دەپ ئاتايدۇ. بۇ ئاتالغۇ ئىنگلىزچە قوللىنىشىمىزغا ئىنتايىن مۇۋاپىق كېلىدۇ. ئۇنىڭ قىممىتى دەل ئۇنىڭ قۇرۇلما ياكى بايانىنىڭ شەكىللىنىشىنى كۆرسىتىپ بېرىپلا قالماستىن، يەنە پىسخولوگىيەلىك، ئىجتىمائىي ۋە پەلسەپىۋى نەزەرىيەلەرنىڭ ئىچكى تۈزۈلۈشىنى كۆرسىتىپ بېرەلىگەنلىكىدىدۇر. بۇ نەزەرىيەلەر ئادەمنىڭ بارلىق ئىش - ھەرىكىتىنىڭ سەۋەبىنى تەكشۈرىدۇ ۋە مۇھاكىمە قىلىدۇ، ئاخىرىدا قاراپ باقىدىغان بولساق، ئۇ بىر سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىگە ئاگەت نەزەرىيە بولۇپ چىقىدۇ. سىكوت خېلى بۇرۇنلا مۇنداق دېگەن:

ھەقىقىي بايان بىلەن توقۇلما ھېكايىلەردىكى بايانىنىڭ ئەڭ كۆرۈنەرلىك پەرقى شۇكى، ئالدىنقىسىدا شۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك ئىشلارنىڭ سەۋەبلىرى ئېنىق بولمايدۇ... كېيىنكىسىدە بولسا ھەربىر ئىشنى تەپسىلىي بايان قىلىش ئاپتورنىڭ مەجبۇرىيەتلىرىدىن بىرى ھېسابلىنىدۇ.[5]

كەڭ مەنىدىكى تۈزۈلۈش ياكى باش تېمىنىڭ شەكىللىنىشىمۇ بايان قىلىش ئۇسۇلىنى، يەنى، «نىسبەت»، «سۈرئەت» ھەمدە خىلمۇ - خىل ماھارەتلەرنى ئۆز ئىچىگە ئېلىشى كېرەك. ئارقا كۆرۈنۈش ياكى دىراما تەسۋىرى ۋەياكى بىۋاستە بايان ئوتتۇرىسىدا بەلگىلىك نىسبەت شەكىللەندۈرۈش، شۇنداقلا، بۇ ئىككى خىل ئامىل بىلەن ئومۇمىي بايان ئوتتۇرىسىدا بەلگىلىك نىسبەت شەكىللەندۈرۈش كېرەك.

موتىف بىلەن ماھارەتتە دەۋر ئالاھىدىلىكى مەۋجۇت بولىدۇ. گو-

چە ئۇسلۇبنىڭ ئۆز ئالاھىدىلىكى بار، رېئالىستىك پىروزا ئەسەرلە-
رىنىڭمۇ ئۆز ئالدىغا ئالاھىدىلىكى بار. دىفلىئۇس دىككېنسنىڭ قە-
لىمى ئاستىدىكى «رېئاللىق» نىڭ ناتۇرالىستىك ئەسەرلەر ئىچىدىكى
رېئاللىق بولماستىن، بەلكى، ھېكايە (Marchen) ئىچىدىكى رېئاللىق
ئىكەنلىكىنى قايتا ـ قايتا كۆرسىتىپ ئۆتكەن ھەم مۇنداق دېگەن:
«ئۇ ھەرخىل ماھارەتلەردىن پايدىلىنىپ ئۆز رومانلىرىنى كونا شە-
كىلدىكى بىر خىل سۈژىت ئۈستىگە قۇرۇلغان موتىف ئىچىگە ئېلىپ
كىرگەن، يەنى، ئۆلدى دەپ قارالغان ئادەمنىڭ قايتا تىرىلىپ قېلە-
شى، بالىنىڭ ئۆز دادىسىنىڭ ئەڭ ئاخىرىدا ئىسپاتلىنىپ چىقىشى،
سىرلىق نىجاتكارنىڭ ئەسلىي بىر جىنايەتچى ئىكەنلىكى، ۋەھا-
كازالار.[4]

بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەردە، موتىفنىڭ شەكىللىنىشى چوقۇم «رې-
ئال خىيالىي سېزىم» نى چوقۇم ئاشۇرالمىشى، يەنى، ئېستېتىكىلىق
رولغا ئىگە قىلالمىشى كېرەك. «رېئالىستىك» موتىفنىڭ شەكىللىنە-
شى بولسا بىر خىل بەدىئىي ماھارەتتۇر. سەنئەتتە، «خۇددى» دېگەن
سۆز «ئەملىيەتتە» دېگەن سۆزگە قارىغاندا تېخىمۇ مۇھىم.

مەسەل بولسا ۋاقىت بىلەن سەۋەب ـ نەتىجىنىڭ تەرتىپلىك
داۋاملىشىشى بولۇپ، مەيلى ئۇ قانداق بايان قىلىنسۇن، ئۇنىڭ تە-
تىپىنىڭ داۋاملىشىشى يەنىلا «ۋەقەلىك» ياكى شۇ ۋەقەلىكنىڭ ماتې-
رىيالى ھېسابلىنىدۇ. رۇس فورمالىزمچىلىرى «مەسەل» بىلەن
«sujet» نى ئايرىم ـ ئايرىم پەرقلەندۈرگەن. بىز «sujet» نى «بايان»
«خاراكتېرلىك قۇرۇلما» (narrativestructure) دەپ تەرجىمە قىلىشاق
بولىدۇ. «مەسەل» بارلىق موتىفلارنىڭ يىغىندىسى، «sujet» بولسا
نۇرغۇنلىغان ئوخشاش بولمىغان موتىفلارنىڭ بەدىئىي ھالدا تەرتىپ
بويىچە گەۋدىلىنىشى ھېسابلىنىدۇ، بەدىئىي تەرتىپ بويىچە بايان قە-
لىدىغان بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ گەۋدىلىك مىسالىرىنىڭ بىرى ۋاقتىنىڭ
ئالماشتۇرۇلۇشى، يەنى، ھېكايىنى ئوتتۇرىدىن باشلاپ بايان قىلىش.

مەسىلەن، «ئودىپىسا» ياكى «باناپى روكى». يەنە بىر خىل مىسالى ھې-
كايىنى ئاخىرىدىن ئالدىغا قاراپ بايان قىلىش ئۇسۇلى دېيىلىدۇ،
مەسىلەن، فوكنېرنىڭ «ئابسالوم، ئابسالوم» ناملىق ئەسىرى. فوك-
نېرنىڭ «مەن سەكراتقا چۈشكەندە» دېگەن ئەسىرىدە بىر ئائىلە كە-
شىلىرىنىڭ ئانىسىنىڭ جەسىتىنى كۆتۈرۈپ يىراق بىر جايدىكى
قەبرىستانلىققا ماڭغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. ئەمما ھېكايىنىڭ «sujet»
ى بولسا بۇ بىر ئائىلە كىشىلىرىنىڭ نۆۋەت بويىچە سۆزلىگەن ھېكا-
يىلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. بۇ ھېكايىدە «كۆزقاراش» ئارقىلىق، يە-
نى «مۇھىم نۇقتىنى بايان قىلىش» ۋاستە بولغان، «sujet» بولسا
ۋەقەلىككە ئايلانغان. مەسەل ھېكايىنىڭ ئەسلىي ماتېرىيالى (يازغۇ-
چىنىڭ تەجرىبىسى، ئوقۇغان ماتېرىياللىرى قاتارلىقلار) ئابستراكت
ئۇقۇملاردىن كەلگەن؛ «sujet» بولسا «مەسەل» دىن كەلگەن، ياكى تې-
خىمۇ ئېنىقراق ئېيتقاندا، ئۇ بايانىدىكى كۆرۈش سەزگۈسىنى تېخىمۇ
ئۆتكۈر ھالدا بىر يەرگە مەركەزلەشتۈرگەن.[5]

مەسەل ۋاقتى ھېكايىدىن توقۇپ چىقىلغان بىر بۆلەك مۇكەممەل
ۋاقىتنى كۆرسىتىدۇ. بىراق، «بايان قىلىش ۋاقتى»، «sujet» نىڭ تە-
لىپىگە ماس كېلىشى كېرەك. ئۇ ئوقۇش ۋاقتى ياكى «تەجرىبە»
ۋاقتى بولۇپ، ئەلۋەتتە ئاپتور تەرىپىدىن كونترول قىلىنىدۇ، ئاپتور
بىرنەچچە جۈملە ئارقىلىقلا ئۇزۇن يىللىق ۋاقىتنى ئوقۇرمەنلەرگە
تاپشۇرالايدۇ، لېكىن، يەنە ھەم بىر قېتىملىق تانسا كېچىلىكى ياكى
ئولتۇرۇشنى تەسۋىرلەش ئۈچۈن نەق ئىككى ئابنى ئاجراتسىمۇ بولۇ-
ۋېرىدۇ.[6]

پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشنىڭ ئەڭ ئاددىي شەكلى پېرسو-
ناژلارغا ئىسىم قويۇش بولۇپ، بۇ ئارقىلىق ھەربىر چاقىرغاندا پېر-
سوناژلارنى جانلىق، ئوبرازلىق ۋە تىپىك ھالەتكە ئەكەلگىلى بولىدۇ.
تەمسىل خاراكتېرىدىكى ياكى شۇنىڭغا ئوخشاش كېتىدىغان ئىسىملار
18 ـ ئەسىردىكى كومېدىيەلەردە پەيدا بولغان ، فېرتىننىڭ قەلىمى

ئاستىدىكى ئولۇورسى، سۇبيكوم، ۋىتولىد، مالافىروف خانىم، سىر بىنجامىن باكبايىت ئەپەندى قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىسملىرى[1] بىن جونس ۋە سىپېنسېر قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلار ئىسمى ھەمدە «ئادەملەر» ناملىق ئەسەردىكى ئىسملارغا ماسلاشتۇرۇپ قوللىنىلغان. بىراق، تېخىمۇ ئەجەبلىنەرلىكى بىرخىل تەقلىدىي سۆزلەردىن پايدىلىنىپ ئىسىم قويۇش ئۇسۇلى بولۇپ، ئۇسلۇبى ئوخشىشىپ كېتىدىغان يازغۇچىلار، مەسىلەن، دىككېنس، ھېنرى جامۇس، بالزاك ۋە گوگول قاتارلىقلار مۇشۇ خىل ئىسىم قويۇش ئۇسۇلىنى قوللىنىشنى ياخشى كۆرىدۇ، مەسىلەن، ئۇلارنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى فىكىنف، پامبلەچۇف، روسا دارتېل، ماردوستون ئەر ـ ئايال قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى دەل شۇنداق قويۇلغان. مېرۋىلنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى Ahab ۋە Ishmael بولسا ئوبراز يارىتىشنىڭ ئۇسۇلى، ئەدەبىياتتا ئىشلىتىلگەن كىلاسسىك مەزمۇنلار (بۇ يەردە ئاساسلىقى ئىنجىلدىكى مەزمۇنلارنى دېمەكچى) نىڭ قانداق ئىقتىسادىي ئۇنۇم يارىتالايدىغانلىقىنى كۆرسىتىپ بەرگەن.[2]

ئوبراز يارىتىشنىڭ نۇرغۇن شەكلى بار. كونا بىر ئەۋلاد يازغۇچىلار، مەسىلەن، سىكوتقا ئوخشاشلار ھەمىشە بىر بۆلەك تەپسىلى قىياپەت تەسۋىرى بىلەن ھەربىر مۇھىم پېرسوناژنى چۈشەندۈرەتتى، ئاندىن، باشقا بىر بۆلەك ئارقىلىق ئۇلارنىڭ ئەخلاق ـ پەزىلىتى ۋە پىسخىكىلىق ماھىيىتىنى تەھلىل قىلاتتى. بىراق، بۇنداق پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش شەكلىنى چۈشەندۈرۈش خاراكتېرلىدىكى باياناتلارغا ئايلاندۇرۇپ قىسقارتىشقا بولىدۇ، ياكى بۇ خىل چۈشەندۈرۈش خاراكتېرلىدە قىسقارتىلغان بايانلارنىمۇ تەقلىد ماھارىتى ياكى ۋاسىتىسىگە ئايلاندۇرغىلى بولىدۇ. دىككېنسنىڭ ئەسەرلىرىدە، ئۇلار ھەربىر پېرسوناژ پەيدا بولغان ۋاقىتتا قايتا بىر قېتىم كۆرۈلىدۇ ھەم شۇ پېرسوناژغا خاس بولغان بەلگىگە ئايلىنىدۇ. گەمىچ خانىم «ھەمىشە ئاشۇ قېرىنى ئويلايدۇ». خېپنىڭ ئاغزىدىن دائىم «بايقۇش»

دېگەن سۆز چۈشمەيدۇ، ئۇ يەنە دائىم دىنىي مۇراسىملاردا ئىشلىتىلىدىغان بىر قول ئىشارىتىنى تەكرارلاپلا تۇرىدۇ. خاۋسورن بەزىدە بىر خىل ئەمەلىي بەلگىلەردىن پايدىلىنىپ ئوبراز يارىتىدۇ. مەسىلەن، زېنوبىيانىڭ قىزىلگۈلى، ۋېسۋىللىنىڭ پارقىراق يالغان چىشى دېگەندەك ئوخشاش. جامۇس ئۆزىنىڭ كېيىنكى ئەسىرى «ئالتۇن قاچا» دا بىر خىل سىمۋوللۇق ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئوبراز ياراتقان.

ئوبراز يارىتىشنىڭ تىنچ ھالەتتىكى شەكلى ياكى تەرەققىيات ھالەتتىكى شەكلىمۇ بار. كېيىنكىسى رومانلارغا ئىشلىتىلسە تېخىمۇ مۇۋاپىقتەك كۆرۈنىدۇ، مەسىلەن، «ئۇرۇش ۋە تىنچلىق». بىراق ئۇ دىرامىلارغا ئىشلىتىشكە مۇۋاپىق كەلمەيدۇ، چۈنكى، دىرامىنىڭ بايان قىلىش ۋاقتى چەكلىك بولىدۇ. دىرامىدا (مەسىلەن، ئىبسېننىڭ دىرامىلىرىدا) پېرسوناژلارنىڭ تەدرىجىي ھالدا قانداق ئادەمگە ئۆزگىرىپ قالغانلىقىنى ئىپادىلەپ بەرگىلى بولىدۇ. بىراق، ئېپىك ئەسەرلەردە بۇ خىل ئۆزگىرىشنى ۋەقەلىك جەريانىدىلا ئىپادىلەپ بېرىش مۇمكىن. «تەكشى ھالەتتىكى» پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش ئۇسۇلى، يەنى، مەلۇم جىمجىت ھالەتتىكى ئوبراز يارىتىش ئۇسۇلى پەقەتلا بىر يالغۇز خاراكتېر ئالاھىدىلىكىنى ئىپادىلەيدۇ، يەنى، شۇ ئادەمنىڭ خاراكتېرىدە ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرغان ياكى ئونىڭ ئىجتىمائىي ئالاقىسىدە ئىپادىلەنگەن ئەڭ روشەن ئالاھىدىلىكىنىلا يورۇتۇپ بېرىدۇ. بۇ خىل ئۇسۇل ئېھتىمال پېرسوناژلارنىڭ ھەجۋىيلىشىشىنى ياكى ئابستراكت جەھەتتىن غايىۋىلىشىپ قېلىشىنى كەلتۈرۈپ چىقىرىشى مۇمكىن. كىلاسسىك ئېپىم دىرامىلىرىدا (مەسىلەن، راسىننىڭ دىرامىلىرىدا) مۇشۇ خىل ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئاساسلىق پېرسوناژلارنىڭ ئوبرازى يارىتىلغان. «تولۇق» ھالەتتىكى ئوبراز يارىتىش شەكلى ھەربىرىچان ھالەتتىكى ئوبراز يارىتىش ئۇسۇلىغا ئوخشاشلا ئازادىلىكنى ۋە رەڭدارلىقنى تەلەپ قىلىدۇ. بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ ئەسەردىكى ئىدىيە ۋە قىزىقىشلارغا ۋەكىللىك قىلغان

پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېرىنى مەركەزلەشتۈرۈپ ئىپادىلەپ بېرىشكە ئەلۋەتتە پايدىسى بار. شۇڭا، بۇ خىل ئۇسۇلنى ئىشلەتكەن ۋاقىتتا دائىم «تەكشى» ئوبراز يارىتىش ئۇسۇلى بىلەن بىرلەشتۈرۈش ئارقىلىق ئارقا كۆرۈنۈشتىكى پېرسوناژلار ياكى «خور ئەترىتى» دىكى پېرسوناژلار[۵] بىرتەرەپ قىلىنىدۇ.

روشەنكى، ئەدەبىياتتىكى پېرسوناژ ئوبرازىنى يارىتىش ئۇسۇلى بىلەن خاراكتېر، خاسلىق تېپىدىكى نەزەرىيەۋى خاراكتېر ئىلمى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم بىر خىل باغلىنىش مەۋجۇت. كۆپ خىل خاراكتېر تېپىدىكى ئىلمىنى يازغۇچىلار ئومۇميۈزلۈك قوللانغان. ئارىسىدىكى مەلۇم قىسمى ئەدەبىي ئەنئەنىگە، يەنە مەلۇم بىر قىسمى فولكلور ئىنسانشۇناسلىقىغا تەۋە. 19 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيە ۋە ئامېرىكا ھېكايىلىرىدە ئەر ـ ئايال ئىككى خىل جىنستىكى قارامتۇل تېپىتىكى ئاق تەنلىكلەرنى تاپقىلى بولىدۇ. مەسىلەن، خىسكلىق، روچېستېر ئەپەندى، بەكى شارپ، مەگى تۇللۇئېر، زىنوبىيە، مېرىيەم، لېجىيە قاتارلىقلار. بۇلاق كۆز، سېرىق چاچ ئاق تەنلىكلەرنمۇ تاپقىلى بولىدۇ، ئاياللار ئوبرازىدىن سادلى، دىيان، ھىلدا، پېرىسكىللا ھەم خاۋسورىنىڭ قەلبىمى ئاستىدىكى پوبى ھەم ئاللان پوئېنىڭ قەلبىمى ئاستىدىكى روۋنا خانىم قاتارلىقلار. بۇلاق كۆز، سېرىق چاچ ئاق تەنلىك ئاياللار ئائىلە ئايالى تېپىدىكى ئاياللار بولۇپ، ئۇلار ئېغىر ـ بېسىق، تەمكىن، يېقىشلىق كېلىدۇ. قارامتۇل ئاياللار بولسا قىزغىن، كەسكىن، سىرلىق، كىشىنى مەپتۇن قىلىدىغان ۋە ئىشەنچسىز كۆرۈنىدۇ. ئانگلو ـ ساكسونلارنىڭ قارىشى بويىچە قارىغاندا، بۇنداق ئاياللار شەرقنىڭ، يەھۇدىيلارنىڭ، ئىسپانىيەنىڭ ۋە ئىتالىيە ئايال لىرىنىڭ خاراكتېر ئالاھىدىلىكىنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن[۵].

تىياتىرلارغا ئوخشاش، ئېپىك ئەسەرلەردىمۇ ھېسسىي ئوبرازلار بەلگىلىك ۋاقىتتا ئويۇن تىزىملىكىدىكى تىياتىر ئۆزىگە ئۆزگىرىدۇ، ئۇنىڭ ئىچىدە قەھرىمانمۇ، ئايال دانىشمەنلەرمۇ، مۇشتۇم

زورلارمۇ ھەم «خاراكتېرلىك ئارتىس» لار («يۇمۇرلۇق رول»، قىزىقچىلىق سورۇنلىرىغا قاتنىشىدىغانلار) مۇ بار. ئۆسمۈر رولىدىكى ئارتىسلار، ساددا قىزچاق رولىدىكى قىز ئارتىسلار ۋە بىرقەدەر ياشانغان پېرسوناژلار (ئاتا ۋە ئانا، توي قىلمىغان ھامما ئاچىسى، كىچىك قىزلارغا ھەمراھ بولغۇچى ئايال ياكى مومای) رولىدىكى ئارتىسلارمۇ بار. لاتىن ئەنئەنىسىدىكى تىياتىر سەنئىتىدىكى پىلاتوس ۋە تېرېنسنىڭ كومېدىيەلىرى، «ھەجۋي تىياترلار»[۵]، بېن جونىس ۋە مولىرنىڭ كومېدىيەلىرىدە ئاساسەن «پوچى ئەسكەر»، پىخسىق ئاتا ۋە ھىيلىگەر خىزمەتكار قاتارلىق كۆچلۈك خاراكتېر ئالاھىدىلىكىگە ئىگە ئەنئەنىۋى تىپلاردىن پايدىلىنىلغان. بىراق دىككېنسقا ئوخشاش ئۇلۇغ يازغۇچى بولسا 18 ـ ئەسىردىكى ئۇسسۇل سەھنىسىنى ۋە رومانلاردىكى تىپلارنى ئۆزگەرتىپ قوبۇل قىلغان. ئۇ ياراتقان تىپلار پەقەتلا ئىككى خىل بولۇپ، بىر خىلى يار ـ يۆلەكسىز قېرىلار ۋە ياشلار، يەنە بىر خىلى خىيالپەرەسلەر. مەسىلەن، «مارتىن گولۇبىت» تىكى توم بېنجى.[۵]

جەمئىيەتشۇناسلىق ۋە ئىنسانشۇناسلىق ئېڭى ئاخىرىدا ئەدەبىياتىكى خاراكتېر تىپلىرىنى مەيلى قانداق ئاساس بىلەن تەمىنلىسۇن، مەسىلەن، سېرىق چاچ ئاق تەنلىك ئايال قەھرىمان ۋە قارا چاچ قارا تەنلىك ئاياللارغا ئوخشاش، ئادەمنى تەسىرلەندۈرىدىغان بۇنداق پېرسوناژلار تىپىنى ھەرخىل يازما ماتېرىياللارغا مۇراجىئەت قىلماي تۇرۇپمۇ ئېپىك ئەسەرلەر ئىچىدىن تاپقىلى بولىدۇ. يۇقىرىدا بايان قىلىنغان ئىككى خىل تىپتىكى پېرسوناژلارنىڭمۇ ئەدەبىيات ۋە تارىختا ئەجداد ھەم قانداش تۇغقانلىرى بار، «جان ئالغۇچى جادۇگەر» ۋە ھازازۇللار تېپىدىكى قەھرىمانلار بۇنىڭ تىپىك مىسالىدۇر. پىلاز ئۆزىنىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى» ناملىق كىتابىدا بۇ پېرسوناژلارنى خېلى چوڭقۇر تەتقىق قىلغان.[۵]

ئارقا كۆرۈنۈش ئەدەبىي تەسۋىر ئاساسلى بولۇپ، بايان بىلەن بىرقا

لىنىدۇ. ئارقا كۆرۈنۈشنى كۆزەتكىنىمىزدە ئالدى بىلەن ئېپىك ئە-
سەر ھەم دىراما ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى كۆرىمىز، ئاندىن، ئۇنى ئالا-
ھىدە تارىخىي دەۋرگە مۇناسىۋەتلىك مەسىلە دەپ قارايمىز. مەيلى
دىراما ياكى ئېپىك ئەسەردە بولسۇن، مۇھىتنى ئىنچىكىلىك بىلەن
تەسۋىرلەش ئومۇميۈزلۈك ئەھۋال ئەمەس، بەلكى، ئۇ پەقەت روما-
تىزملىق ۋە رېئالىزملىق ئەدەبىياتتىكى، يەنى، 19 - ئەسىر ئەدەبى-
ياتىدىكى ئالاھىدە بىر ھادىسە. دىرامىدا ئارقا كۆرۈنۈش دىرامىدىكى
دىيالوگلار ئارقىلىق ئىپادىلىنىشى مۇمكىن. (مەسىلەن، شېكىسپىر
دىرامىلىرى)، ياكى ئۇنى دېكىراتسىيە لايىھىلىگۈچىلەر ۋە ياغاچچىلار
سېنارىيەدىكى سەھنە چۈشەندۈرۈشىگە ئاساسەن ياساپ گەۋدىلەندۈرۈپ
چىقىشى مۇمكىن. شېكىسپىر دىرامىلىرىدىكى بەزى دېكىراتسىيە-
لەردە ئەمەلىيەتتە ۋەقە يۈز بەرگەن ئورۇن ۋە يەرلىك ئالاھىدىلىك
ئېنىق كۆرسىتىلمەيدۇ.[2] ئېپىك ئەسەرلەردىكى ئارقا كۆرۈنۈشلەرمۇ
ئوخشاش، ئۇنىڭدىكى مۇھىتنى تەسۋىرلەش ئۈسۇللىرىمۇ توختىماي
ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ. ئوستېنمۇ فېلتىن ۋە سىمولېتلارغا ئوخشاشلا
ئىچكى ۋە تاشقى مۇھىتنى ئىنتايىن ئاز تەسۋىرلىگەن. جامۇسنىڭ
دەسلەپكى ئەسەرلىرى بالزاكنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، ئۇ-
نىڭدا تۇرالغۇ ۋە مەنزىرە ئىنتايىن ئىنچىكىلىك بىلەن تەسۋىرلە-
گەن، بىراق، ئۇنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدىكى مۇھىت تەسۋىرلىرىدە
بەزى سىمۋوللۇق مەنىلەر ھەمدە ئۇلارنىڭ ئومۇمىي «تەسىرچانلىقى»
غا ئالاھىدە ئەھمىيەت بېرىلگەن.

رومانتىزمدىكى ئارقا كۆرۈنۈش تەسۋىرنىڭ مەقسىتى بىر خىل
كەيپىياتنى تۇرغۇزۇش ۋە ساقلاپ قېلىش بولۇپ، ئۇنىڭدىكى ۋەقەلىك
ۋە پېرسوناژلار ئوبرازى مەلۇم كەيپىيات ۋە ئۇنۇم ئاستىدا كونترول
قىلىنىدۇ. رادكلىف ۋە ئاللان پوئېنىڭ ئەسەرلىرى دەل شۇنداق. نا-
تۇرالىزمدىكى ئارقا كۆرۈنۈش تەسۋىرى بولسا بىر خىل خىيالىي قە-
زىقىش ئىچىدىكى خاتىرىگىلا ئوخشايدۇ. دانىل دىفو، سۋېفورد ۋە

زولانىڭ ئەسەرلىرى بۇنىڭغا تىپىك مىسال بولالايدۇ.

ئارقا كۆرۈنۈش، يەنى مۇھىتنى، بولۇپمۇ ئائىلىنىڭ ئىچكى مۇ-
ھىتىنى پېرسوناژلارغا بولغان ئالماشتۇرۇپ ئىپادىلەش ياكى ئىستې-
ئارە خاراكتېرلىك ئىپادىلەش دەپ قاراشقا بولىدۇ. بىر ئەرنىڭ ياتقى
ئاشۇ ئەرنىڭ ئۆزىدۇر، يەنى، بۇ ياتاقنى تەسۋىرلىگەنلىك ئاشۇ ئەرنى
تەسۋىرلىگەنلىك بولىدۇ. بالزاكنىڭ خەزىنىچى گىرانتىنىڭ ياتقىنى
ياكى ۋېرگىي قەسرىنى تەپسىلىي تەسۋىرلىشى ھەرگىزمۇ تېمىدىن
چەتنەپ كەتكەنلىك ياكى قەغەز - قەلەمنى ئىسراپ قىلغانلىق ئە-
مەس.[3] بۇ ئۆيلەر ئۇلارنىڭ ئىگىلىرىنى ئىپادىلەپ بەرگەن، ئۇلار ئا-
شۇنداق مۇھىت ئارقىلىق شۇ ئۆيدە بىللە تۇرۇۋاتقان باشقا ئادەملەر-
گە تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇششاق بۇرژۇئازىيەنىڭ «تۇرالغۇ» غا بولغان
قورقۇنچ تۇيغۇسى راستىنىدا ئىنكاس پەيدا قىلغان بىۋاستە سەۋەب-
تۇر. باشقا بىر خىل مەندىن ئېيتقاندا، ئۇ ۋائىۇتربىغا تەسىر كۆر-
سەتكەن سەۋەبلەرنىڭمۇ بىرىدۇر. بۇ خىل قورقۇنچ تۇيغۇسى ئۆز نۆ-
ۋىتىدە يەنە گورىيو بوۋاينىڭ چۈشكۈنلۈكىنى ئەكس ئەتتۇرۇپ، ئۇ-
نىڭ بىلەن تەڭ پەيدا بولغان رەڭگارەڭ نەرسىلەر ئوتتۇرىسىدىكى
مەڭگۈلۈك سېلىشتۇرمىنى ھاسىل قىلغان.

ئارقا كۆرۈنۈش يەنە بىر ئادەمنىڭ ئىرادىسىنىڭ ئىپادىلىنىشى
بولۇشىمۇ مۇمكىن، ئەگەر بىر خىل تەبىئىي مۇھىت بولسا، ئۇ بەل-
كىم ئىرادىنىڭ مەۋھۇم تەسۋىرى بولۇشى مۇمكىن. ئۆزلۈك تەتقىقا-
چىسى ئېمىل «مۇئەييەن مۇھىت بىر خىل پىسخىكىلىق ھالەت» دې-
گەن. ئادەم بىلەن تەبىئەت ھەرقانداق چاغدا ئۆزئارا مۇناسىۋەتلىك بو-
لىدۇ، بۇ نۇقتىنى رومانتىزمچىلار ئەڭ كۈچلۈك ھالدا ھېس قىلىپ
يەتكەن (ئەمما بۇ ئۇلارنىڭ بىردىنبىر دىققەت نۇقتىسى ئەمەس). بىر
سەپرا مەجەز زوراۋان پېرسوناژ بوران - چاپقۇن ئىچىگە ئېتىلىپ
كىرىپ كېتىدۇ، ئوچۇق مەجەزلىك پېرسوناژلار بولسا قۇياش نۇرىغا
ئامراق ھالەتتە تەسۋىرلىنىدۇ. مۇھىت ئۆز نۆۋىتىدە يەنە غايەت زور

ھەل قىلغۇچ كۆچ بولالايدۇ. مۇھىت مەلۇم بىر خىل ماددىي ياكى ئىجتىمائى سەۋەب دەپ قارىلىدۇ، شەخسلەر ئۇنى ئالدىراپ كونترول قىلالمايدۇ. خاردىينىڭ قەلبىمى ئاستىدىكى ئايتون چۆلى ياكى سىنكىلىر لۇئىسىنىڭ قەلبىمى ئاستىدىكى زېننىس رايونى قاتارلىقلار مانا مۇشۇنداق مىساللاردۇر. پارىژ، لوندون، نيۇيورك قاتارلىق چوڭ شەھەرلەر نۇرغۇنلىغان ھازىرقى زامان رومانلىرىدا ئەڭ خاراكتېرلەشتۈرۈلگەن ھەقىقىي نەرسە سۈپىتىدە تەسۋىرلەنگەن.

بىر ھېكايىنى سالام خەت ياكى كۈندىلىك خاتىرە شەكلىدە بايان قىلىشقا بولىدۇ، ياكى ئۇنى تارىختا يېزىپ قالدۇرۇلمىغان قىزىقارلىق ۋەقەلەردىن كېچەيتىشكىمۇ بولىدۇ. باشقا بىر قىسىم ھېكايىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان تەقلىدىي ھېكايىلەر ـ (frame sroyr) تارىخىي نۇقتىدىن ئېيتقاندا، تارىختا يېزىپ قالدۇرۇلمىغان ئىشلاردىن ئېپىك ئەسەرگە ئۆتۈشتىكى كۆۋرۈك ھېسابلىنىدۇ. «ئون كۈنلۈك سۆھبەت» تە ۋەقەلىك باش تېما بويىچە تۈزۈلگەن. «كانتىبۇرىي ھېكايىلىرى» دا، بۇ خىل باش تېما بويىچە (مەسىلەن، نىكاھ تېمىسى بويىچە) ۋەقەلىك تۈزۈش ئۇسۇلى ھېكايە سۆزلىگۈچىنىڭ ھېكايە ۋەقەلىكىنى سۆزلەش جەريانىدىكى ئۆز ـ ئۆزىنى يارىتىش قارىشى ھەمدە بىر توپ جەددىي ئىجتىمائىي پىسخىكىلىق ھالەتتىكى پېرسونا‌ژلار ئارقىلىق كۆرۈنەرلىك تولۇقلانغان. ھېكايىنى ھېكايە بىلەن قاپلايدىغان بۇ خىل تەقلىدىي ھېكايىلەردە يەنە بىر خىل رومانتىزملىق شەكىل بولىدۇ. مەسىلەن، ئېرۋىن (W.Irving) نىڭ «بىر سايا‌ھەتچىنىڭ ھېكايىسى» ۋە خوفمانىنىڭ «ئاكا ـ ئۇكا سىرابىنلارنىڭ ھېكايىسى» ناملىق ئەسىرى. گوت ئۇسلۇبىدىكى رومان «مېرموس» دەل ئاشۇنداق بىر قاتار ئەجەبلىنەرلىك ھەم كىشىنى تەسىرلەندۈرىدىغان ھېكايىلەردىن تۈزۈلگەن بولۇپ، ئۇنىڭدىكى ھەربىر ھېكايە ئۆزلىرىدىكى ئورتاق بىر خىل ۋەھىمىلىك تۈس ئىچىدە بىرلەشكەن.

يەنە بىر خىل ئۇسۇل ئانچە بەك ئومۇملىشالمىغان، ئۇ بولسىمۇ

رومانىنىڭ ئىچىگە ھېكايىنى سىڭدۈرۈش ئۇسۇلىدۇر، مەسىلەن، «نام جونس» تىكى «ئادەمنىڭ تاغدىكى ھېكايىسى»، «ۋېلىيام مېيست» تىكى «بىر گۈزەل روھنىڭ خىتابى» دېگەندەكلەر. بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ مەقسىتىنى رومانىنىڭ سەھىپىسىنى كېڭەيتىش ياكى ئۆزگىرىش ھاسىل قىلىش دەپ قاراشقا بولىدۇ. بۇ ئىككى مەقسەت ۋېكتورىيە دەۋرىدىكى ئۇچ قاتلام قۇرۇلمىسى بويىچە يېزىلغان رومانلاردا بىرقەدەر ئۆز ئىپادىسىنى تاپقان. بۇ خىل رومانلاردا ئىككى ياكى ئۇچ ۋەقەلىك لىنىيەسى «ئايلانما سەھنىدە» نۆۋەت بىلەن ئوتتۇرىغا چىقىدۇ، ئەڭ ئاخىرىدا بۇ ۋەقەلىكلەرنىڭ قانداق باغلانغانلىقى ئېچىپ بېرىلىدۇ. ۋەقەلىكنى بۇ خىل ئارىلاشتۇرۇپ تەسۋىرلەش ئۇسۇلىنى ئىلزابىت دەۋرىدىكى يازغۇچىلار ناھايىتى ماھىرلىق بىلەن ئەملىيەتتىن ئۆتكۈزۈپ بولغان. بەدئىي پىششىقلاشتىن ئۆتكەندىن كېيىن، بىر ۋەقەلىك بىلەن يەنە بىر ۋەقەلىك تەڭ قەدەمدە قانات يايغان، (مەسىلەن، «پادىشاھ لىر»)، ياكى بىر ۋەقەلىك ئەسەر ۋەقەلىكىنى تەڭشەيدىغان ھەجۈي كۆرۈنۈش ياكى قىزىقارلىق دوراملىق سۈپىتىدە يەنە بىر خىل ۋەقەلىكنى گەۋدىلەندۈرۈپ بېرىدىغان قىلىپ ئىشلىتىلگەن.

ھېكايە ۋەقەلىكىنى بىرىنچى شەخس تىلىدا بايان قىلىش ئۇسۇلى بولسا بىر خىل ئەپچىل، باشقا ئۇسۇللارغا سېلىشتۇرغاندا تەسىرچانلىققا ئىگە ئۇسۇل. ئەلۋەتتە، بىرىنچى شەخس تىلىدا ھېكايە بايان قىلغۇچى بىلەن يازغۇچىنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە ھەرگىز بولمايدۇ. بىرىنچى شەخس تىلىدا بايان قىلىش ئۇسۇلىنىڭ مەقسىتى ۋە ئۇنۇمى مول ئۆزگىرىشچانلىققا ئىگە. بەزىدە بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ نەتىجىسى بايان قىلغۇچىنى ئەسەردىكى باشقا پېرسونا‌ژلارغا قارىغاندا ئىنتايىن ئاز روشەنلىككە ۋە «چىنلىق» قا ئىگە قىلىپ قويىدۇ. مەسىلەن، «داۋىد كىبوفىلىر» ناملىق رومان. ئۇنىڭ ئەكسىچە، مورفىلەندىس ۋە ھاككېرىبېلفىن بولسا ئۆزلىرى تەسۋىرلەنگەن ھېكايىدىكى نۇقتىلىق پېرسونا‌ژلاردۇر. «خەتەرلىك ئۆينىڭ ئۆرۈلۈشى» ناملىق

ئەسەردە ئاللان پوئېنىك بىرىنچى شەخس تىلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلى ئوقۇرمەنلەرگە خەتەرلىك ئۆيدىكى نېيترال دوست[3] بىلەن بىردەكلىك ئاتا قىلىدۇ، ئوقۇرمەنلەر تىراگېدىيەلىك ئاقىۋەت يۈز بەرگەندىن كېيىن ئاندىن ئەسەر ۋەقەلىكى ئىچىدىن ئۇنىڭ بىلەن بىللە چېكىنىپ چىقىدۇ. ئەمما «رىگىيا»، «بېرونىي» ۋە «ئاشكارىلانغان قەلب» تە بولسا بىر قىسىم نېرۋىسى ئاجىز ئادەملەر ۋە نېرۋا كېسەل بىمارلىرى مەركىزىي پېرسوناژ ھېسابلانغان بايان قىلغۇچىنىڭ رولىنى ئۆتىگەن. بۇنداق بايان قىلغۇچىلارنى بىز ئېتىراپ قىلمىشقا ئامالسىز قالىمىز، ئۇلار سەممىيلىك بىلەن ئۆز ھېسسىياتىنى بايان قىلىش ۋە ھېكايە سۆزلەش پوزىتسىيەسىگە تايىنىپ ئۆز ئوبرازلىرىنى يارىتىدۇ.

قىزىقارلىقى ۋەقەلىكنى ئۆزلۈكىدىن ئىپادىلىنىپ چىقىش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلىدىغان ئۇسۇلدۇر. بەزى ۋەقەلىكلەر ئىنچىكە ئورۇنلاشتۇرۇلۇش ئارقىلىق تارتىپ چىقىرىلىدۇ، مەسىلەن، «ئوتراق توغۇرغىنى»، «بۇرما» ۋە «قىزىل خەت» ناملىق ئەسەرلەردە ۋەقەلىك ئەسلىدىنلا يازغۇچى ياكى ئوقۇرمەنلەردىن ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە مەلۇم ئارىلىق ساقلاپ قالغان. بۇنىڭدا قوللىنىلغان ئۇسۇل شۇكى، B ھېكايىنى A غا سۆزلەپ بېرىدۇ ياكى B قول يازما ھېسابلانغان ۋەقەلىكنى A غا ھاۋالە قىلىپ بېرىدۇ، B بولسا بۇ قول يازمىنى C نىڭ تىراگېدىيەلىك ھاياتى قىلىپ يېزىپ چىقىشى مۇمكىن. ئاللان پوئېنىك بىرىنچى شەخس تىلى بىلەن يېزىلغان ھېكايىلىرىدە بەزىدە قارىماققا كومېدىيەلىك مونولوگدەك كۆرۈنىدىغان مەزمۇنلار بار (مەسىلەن، «بىر كۆب ھاراقنىڭ ھېكايىسى»)، بەزىدە بولسا ئازابلانغان بىر روھنىڭ كىشىلەرگە ئۆز ھېس - تۇيغۇلىرىنى ئاشكارا ئىزھار قىلىۋاتقان يازما ئىقرارنامىسىدەك تەسىر بېرىدىغان مەزمۇنلار بار (مەسىلەن، «ئاشكارىلانغان كۆڭۈل» ناملىق ھېكايە). بايانلاردىكى بۇ خىل پىسۇدومىرنىزم ئادەتتە ئانچە ئېنىق مەزمۇننى

ئىپادىلەپ بېرەلمەيدۇ، مەسىلەن، «رىگىيا» ناملىق ھېكايىدە، بىر بايان قىلغۇچى ۋەقەلىكنى ئۆزىگە ئۆزى سۆزلەۋاتىدۇ ھەمدە ۋەقەلىكنىڭ ئىنچىكە بايان قىلىنىشى ئارقىلىق ئۆزىدىكى قورقۇنچلۇق نۇرغۇنى قايتىدىن قوزغاۋاتىدۇ دېگەن تۇيغۇغا كېلىمىزمۇ - يوق؟

بايان قىلىش ئۇسۇلىدىكى ئاساسلىق مەسىلە ئاپتور بىلەن ئۇنىڭ ئەسىرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتتە. تىياتىرلاردا، ئاپتور ئۆزى ئوتتۇرىغا چىقماستىن، پەردە ئارقىسىغا يوشۇرۇنۇپ تۇرىدۇ. لېكىن، داستان يازغۇچىلار بولسا بىر كەسپىي ھېكايە سۆزلىگۈچىگە ئوخشاش ئۆز ھېكايىسىنى سۆزلەيدۇ، ئۇ داستانغا يەنە ئۆز - ئۆزىگە بولغان باھانىمۇ سىڭدۈرۈۋېتىدۇ ھەمدە بايان قىلىش داۋامىدا ئۆز ئۇسلۇبىنى نامايان قىلىدۇ.

ھېكايە يازغۇچىلار شۇنىڭغا ئوخشاش ئۇسۇلدا ئۆز ھېكايىسىنى بايان قىلغاندا بولسا ئۆزىنىڭ ئاشۇ ۋەقەلىكلەرنى ئىلگىرى ئۆز كۆزى بىلەن كۆرگەن ياكى ئۆز بېشىدىن ئۆتكۈزگەنلىكىنى ئەسكەرتىپ يۈرمەسمۇ بولىدۇ. ئۇ ئۇچىنچى شەخس تىلىدا يېزىقچىلىق قىلىمۇ، «ھەممىنى بىلىدىغان تولۇق ئىقتىدارلىق يازغۇچى» بولسىمۇ بولۇۋېرىدۇ. بۇ ئېنىقكى ئەنئەنىۋى ھەم تەبىئىي بولغان بايان قىلىش ئەندىزىسى بولۇپ، ئۇنىڭدا، ئاپتور خودىدى بىر نۇتۇق سۆزلىگۈچىنىڭ پىرويېكسىيە پىلىونكىسى ياكى ھۆججەتلىك فىلىمغا ئەگىشىپ مەلۇم بىر نەرسىنى چۈشەندۈرگىنىگە ئوخشاش ئۆز ئەسىرىنىڭ يېنىدا كۆرۈنىدۇ.

داستانلارغا خاس بولغان ئارىلاش شەكىلدىكى بايان ئەندىزىسىدىن يەنە ئىككى خىل ئۇسۇل شاخلاپ چىققان. بىر خىلىنى رومانتىك مەسخىرە شەكلى دەپ ئاتىساق بولىدۇ. بۇ خىل ئۇسۇلدا بايان قىلغۇچىنىڭ رولى قەستەن كۆپتۈرۈۋېتىلىدۇ، ئۇ ۋەقەلىكنى «سەنئەت» ئەمەس، بەلكى «تۇرمۇش» دەپ قاراش ئېھتىمالى بولغان ھەرقانداق خىيالىي تۇيغۇنى بۇزۇپ تاشلايدۇ ھەمدە شۇنىڭدىن ھۇزۇر ئالىدۇ. ئۇ

«كىتابتىكى شەخسلەر پەقەت يېزىپ چىقىلغان پېرسوناژلار» دېگەننى بەكرەك تەكىتلەيدۇ. بۇ خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى دەسلەپ بارلىققا كەلتۈرگۈچى ستېيئىن بولۇپ، بۇ خىل ئۇسۇل ئۇنىڭ «تىجارەت يولى» ناملىق ئەسىرىدە ئاجايىپ ئېنىق گەۋدىلەنگەن. گېرمانىيەلىك رېخبەت بىلەن دېكې، رۇسىيەلىك ۋېلتمان ۋە گوگوللار ئۇنىڭ ئىزباسارلىرى ھېسابلىنىدۇ. «تىجارەت يولى» نى ھېكايە يېزىقچىلىقىغا ئاڭلىق بىر پارچە ھېكايە دېيىشكە بولىدۇ. گىدنىڭ «ساختا پۇل ياسىغۇچى» ناملىق ھېكايىسى ھەمدە ئۇنىڭ ئىلھامىدا يېزىلىپ چىققان «رېتىم ۋە قارىمۇقارشىلىق» نمۇ مۇشۇ خىلدىكى ھېكايە دېيىشكە بولىدۇ. ساكلېر ئۆزىنىڭ «نام ـ ئەمەل سورۇنى» دېگەن ئەسىرىدە ئوقۇرمەنلەرگە «كىتابىكى پېرسوناژلار مەن ياساپ چىققان قورچاقلاردۇر» دەپ ئەسكەرتكەن. ئۇنىڭ ھەرخىل ئەيىبلەشلەرگە ئۇچرىغان بۇ خىل بىر تەرەپ قىلىش ئۇسۇلى ئېنىقكى يۇقىرىدا دەپ ئۆتۈلگەن ئەدەبىي مەسخىرە ئۇسۇللىرىنىڭ بىر خىلىدۇر، يەنى، ئەدەبىياتنىڭ «سەن پەقەتلا ئەدەبىيات، خالاس» دەپ ئاگاھلاندۇرۇشىدۇر.

يەنە بىر خىل ئەكسىچە ئۇسۇل بولسا «ئوبىيېكتىپ» ياكى «دېراماتىك» ئۇسۇل. بۇ خىل ئۇسۇلنى ھىمايە قىلىدىغان ھەمدە ئۇنى ئېرىنمەي چۈشەندۈرگەن كىشىلەر ئىچىدە گېرمانىيەلىك رودۇلف، فىرانسىيەلىك فىلوبېر ۋە موپاسسان ھەمدە ئەنگلىيەلىك ھېنرى جامۇس قاتارلىقلار بار.[50] بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ يېشىپ چۈشەندۈرگۈچىلىرى مەيلى ئوبزورچى ياكى سەنئەتكار بولسۇن، ھەممىسى بۇ خىل ئۇسۇلنى بىردىنبىر بەدىئىي ئۇسۇل دېيىشكە ئۇرۇنغان (بۇنداق ئۆزبېشىمچىلىق بىلەن ئوتتۇرىغا قويۇلغان تەشەببۇسنى قوبۇل قىلىش ھاجەتسىز). بۇ خىل ئۇسۇل توغرىسىدا لۇبوكنىڭ «ھېكايە ماھارىتى» ناملىق كىتابىدا ئاللىقاچان چۈشەنچە بېرىلگەن، بۇ كىتاب ھېنرى جامۇسنىڭ ئىجادىيەت ۋە نەزەرىيە ئەمەلىيىتى ئاساسىدا يېزىپ چىقىلغان بىر ئىلمىي ئەسەردۇر.

«ئوبىيېكتىپ» دېگەن بۇ سۆز خېلى جايىغا چۈشكەن بىر ئاتالغۇ، چۈنكى، «كومېدىيەلىك» دېگەن ئاتالغۇ بەلكىم «دىيالوگ» ياكى «ھەرىكەت، قىلمىش» دېگەنلەردىن بېشارەت بېرىشى مۇمكىن (ئىدىيەۋى ھېسسىيات قاتارلىق ئىچكى دۇنياغا قارىتا ئېيتقاندا)؛ ئەمما، ناھايىتى ئېنىقكى، بۇ خىل ھەرىكەتنى ئۇلغايتقىنى دەل دراما ۋە تىياتىر دۇر. رودۇبخنىڭ نەزەرىيەسى ئاساسلىقى دىككېنسنىڭ ئەسەرلىرىدىكى تەجرىبىلەر ئۈستىگە قۇرۇلغان. دىككېنسنىڭ گاچا تىياتىر شەكلىدىكى تەسۋىرلىرى ۋە كۈندىلىك ئادەت سۆزلىرىنى ئىشلىتىپ پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش ئۇسۇلى بولسا 18 ـ ئەسىردىكى كومېدىيە ۋە مىلودرامىلاردىن ئارىيەت ئېلىپ كېلىنگەن. دىككېنس ھەمىشە بىر خىل دىيالوگ ۋە قول ئىشارىسى بىلەن ئىپادىلەنگەن ھاياجاننى بايانىنىڭ ئورنىغا دەسسىتىدۇ، يەنى، ئوقۇرمەنلەرگە يۈز بېرگەن ئىشنى «كۆرسىتىپ بېرىش» نى بايانىنىڭ ئورنىدا ئىشلىتىدۇ. كېيىنكى مەزگىلدىكى ھېكايە ئەندىزىسى بولسا ئالاھىدە ماھارەت بىلەن يېزىلغان باشقا دراملاردىن ئۆگىنىپ كېلىنگەن، مەسىلەن، جامۇس ئىبسېندىن ئۆگەنگەن[51].

ھېكايىدىكى ئوبىيېكتىپ ئۇسۇلنى پەقەت دىيالوگنى يېزىش ۋە پېرسوناژلارنىڭ ئىش ـ پائالىيەتلىرىنى دوكلات قىلىش بىلەنلا چەكلىنىدۇ دەپ قارىساق بولمايدۇ، جامۇسنىڭ «بىغۇبار ياشلىق» نامىلىق رومانى ۋە ھېمىڭۇاينىڭ «قاتىل» ناملىق ھېكايىسى بۇنىڭ مىسالىدۇر. ھېكايىدىكى ئوبىيېكتىپ ئۇسۇلغا بۇنداق چەكلىمە قويۇش ھېكايىنى دراما بىلەن بىۋاستە ۋە ماس كەلمەيدىغان رىقابەتكە سېلىشتۇرۇش باشقا نەرسە ئەمەس، خالاس. ھېكايىنىڭ ئارتۇقچىلىقى ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭ پېرسوناژلارنىڭ روھىي تۇرمۇشىنى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدىغانلىقىدا. دراممۇ بۇ جەھەتتىكى مەسىلىنى ھەل قىلالمىسىمۇ، ئەمما، ھېكايىدەك ياخشى بىرتەرەپ قىلالمىشى ئېنىق. ھېكايىنىڭ ماھىيىتى «ھەممىنى بىلىدىغان يازغۇچى» نىڭ ھېكايىدىن

مەقسەتلىك ھالدا يوقاپ كېتىشى ھەمدە تىزگىنلەشكە ئۇچرىغان بىر خىل قاراشنى مەيدانغا چىقىرالىشىدا. جامۇس بىلەن روبېك ھېكايە-لىرىدىكى بىزگە كۆرسىتىپ بېرىدىغىنى نۆۋەت بىلەن مەيدانغا چىقىدىغان «رەسىم» ۋە «ئويۇن» دۇر دەپ قارىغان. ئۇلار بۇلارنى دىرامىدىكى بىر «كۆرۈنۈش» تىن پەرقلەندۈرۈپ تەھلىل قىلغان. ھېكايىدىكى «رەسىم» ۋە «ئويۇن» مەلۇم ئادەملەرنىڭ يۈز بېرىۋاتقان ئىشقا (روھىي ۋە جىسمانىي جەھەتتىكى) بولغان سۈبيېكتىپ ئېڭىغا قارىتىلغان، دىرامىدىكى بىر «كۆرۈنۈش» نىڭ بولسا ھېچبولمىغاندا يېرىمى دېگۈدەك دىيالوگ ئىچىدە يۈز بېرىدۇ ھەمدە مۇھىم ئىشلارنى ياكى ھادىسىلەرنى تەپسىلىي سۆزەتلەپ بېرىدۇ.[8] «رەسىم» بىلەن «ئويۇن» ئوخشاشلا «ئوبيېكتىپ» نەرسە، «رەسىم» پەقەتلا بىر ئالاھىدە سۈبيېكتىپ (مەسىلەن، بوۋاڭ خانىم ياكى ستېلېسقا ئوخشاش شەخسلەر) نىڭ ئوبيېكتىپ ئىپادىسى. ئويۇن بولسا ھەرىكەت ۋە دىيالوگ نىڭ ئوبيېكتىپ ئىپادىسى. ئەگەر بۇ نەزەرىيەدە سىستېما بار بولسا، ئۇ ۋەزى «قاراشلار»[9] (point of view) نىڭ ئۆزگىرىشىگە روخسەت قىلىدۇ. خۇددى، «ئالتۇن قاچا» نىڭ كېينىكى يېرىمىدا ۋەقەلىك شاھزادىنىڭ قارىشىدىن مەلىكىنىڭ قارىشىغا ئۆزگىرىپ كەتكەندەك، ئۇ يەنە يازغۇچىنىڭ ھېكايىدە بىر خىل پېرسوناژنى ئىشلىتىشىگىمۇ روخسەت قىلىدۇ، بۇ پېرسوناژ ئاپتورغا ئوخشاش بولۇپ، ئۇ بىر بولسا دوستلىرىغا ھېكايە سۆزلەپ بېرىدۇ، خۇددى كونرادنىڭ «ياشلىق» ناملىق ئەسىرىدىكى مارلوغا ئوخشاش، بىر بولسا ئۆزىنىڭ ھېس - تۇيغۇلىرىنى ئىزھار قىلىدۇ، ئوقۇرمەنلەر بولسا مۇشۇ ئارقىلىق ھەممىنى كۆرۈپ يېتەلەيدۇ، خۇددى، «ئەلچى» دىكى ستېرېتنىڭ ئوخشاش. ئەڭ مۇھىمى ھېكايىنىڭ ئۆزىدىكى ئوبيېكتىپلىقتا چىڭ تۇرۇشتۇر. ئەگەر ئاپتورنى ھېكايىنىڭ ئىچىگە سىڭدۈرۈۋەتمەستىن ئايرىم ھالەتتە گەۋدىلەندۈرسەك، ئۇنداقتا چوقۇم ئۇنىڭ يا-كى ئۇنىڭغا ۋەكىللىك قىلىدىغان پېرسوناژنىڭ كۆلىمى بىلەن ئور-

نىنى باشقا پېرسوناژلارنىڭكىگە ئوخشاش ھالەتتە يېغىنچاقلاشمىغان كېرەك.[8]

ۋاقىت ئىچىدە ئىپادىلەش ئوبيېكتىپ ئۇسۇلىنىڭ كەم بولسا بولمايدىغان بىر قىسمى، ئوقۇرمەن باشتىن - ئاخىر ئەسەردىكى پېرسوناژلار بىلەن بىرلىكتە تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. مەلۇم دەرىجىدىن ئېيتقاندا، «رەسىم» بىلەن «ئويۇن» ھەمىشە «ئومۇملاشتۇرۇپ بايان قىلىش» ئارقىلىق تولۇقلىنىدۇ (دىرامىلاردا بولسا «بىرىنچى پەردە بىلەن ئىككىنچى پەردە ئارىسىدا بەش كۈن ئۆتتى» دېگەن ئۇسۇل ئارقىلىق يېغىنچاقلاپ بايان قىلىنىدۇ)، ئەمما، بۇ خىل ئومۇملاشتۇرۇپ بايان قىلىش ئۇسۇلى قانچە ئاز بولسا شۇنچە ياخشى. ۋىكتورىيە دەۋرىدىكى ھېكايىلەردە ئاخىرقى خۇلاسە ئارقىلىق ئاساسلىق پېرسوناژلارنىڭ كېيىنكى ئىشلىرى، تويى ۋە ئۆلۈمى قاتارلىقلار ئومۇملاشتۇرۇلۇپ بايان قىلىنغان. جامۇس، خوۋۇېرىس ھەمدە ئۇلارنىڭ زامانداشلىرى بۇ خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇلىدىن ۋاز كەچكەن، ئۇلار بۇ خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى سەنئەت جەھەتتىكى خاتالىق دەپ قارىغان. بايانداىكى ئوبيېكتىپ ئۇسۇلنىڭ نەزەرىيە پىرىنسىپىغا ئاساسلانغاندا، ئاپتور كېيىن يۈز بېرىدىغان ئىشلارنى ئالدىن يېزىپ يۈرمەسلىكى، بەلكى، ئۆزىنىڭ پىلانىنى تەدرىجىي قانات يايدۇرۇشى، كىشىلەرگە پەقەت شۇ ۋاقىتنىڭ ئۆزىدىكى بىرلا ۋەقەلىك لىنىيەسىنى كۆرسىتىپ بېرىشى كېرەك. فېرناندىس recit بىلەن roman[8] نى ئايرىشنىڭ بىر ئۆلچىمىنى ئوتتۇرىغا قويغان recit ئاللىقاچان يۈز بېرىپ بولغان ئىشلارنى بايان قىلىش بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسلىنىدىغىنى تەسۋىر ۋە بايان پىرىنسىپىدۇر؛ roman ياكى ھېكايە بولسا شۇ تاپتا يۈز بېرىۋاتقان ئىشلارنى تەسۋىرلەيدۇ، ئۇنىڭ ئاساسلىنىدىغىنى يۈز بېرىۋاتقان ئىشلارنىڭ تەرتىپىدۇر.[8]

ئوبيېكتىپ خاراكتېرلىك ھېكايىلەردە ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكى كە ئىگە بىر ماھارەت بار، گېرمانلار ئۇنى «erlebte Rede» دەپ ئاتاي-

دۇ، فرانسۇزلار «lestyleindirectlibre» ۋە «lemonologueinteireur» دەپ ئاتايدۇ.[5] ئىنگلىز تىلىدا ۋېلىيام جامس ئىجاد قىلغان «ئاڭ ئېقىمى» (stream of consciousness) دېگەن ئىبارە پىرىنسىپال بولمىغان ھەم بىرقەدەر كەڭ ئومۇملاشقان مەنىدىن ئېيتقاندا، ئاساسىي جەھەتتىن يۇقىرىقى ئاتاشلار بىلەن تەڭداش كېلىدۇ.[6] دوئۇردان «ئىچكى مونولوگ» قا ئېنىقلىما بەرگەندە «بۇ بىر خىل ماھارەت، ئۇ ئوقۇرمەننى بىۋاستە ھالدا پېرسوناژنىڭ ئىچكى پائالىيىتىگە باشلاپ كىرىدۇ، ئۇنىڭدا يازغۇچى تەرىپىدىن بېرىلگەن چۈشەندۈرۈش ۋە باھانىڭ ئارىلىشىشى بولمايدۇ» دەپ قارىغان. ئۇ يەنە «ئىچكى مونولوگ»نى «قەلبىنىڭ ئەڭ چوڭقۇر قاتلىمىدىكى ئاڭسىزلىققا ئەڭ يېقىن بولغان ئىدىيەنىڭ ئىپادىلىنىشى» دەپ قارىغان. روبېك مۇنداق دېگەن: «ئەلچى» ناملىق ئەسەردە جامېس سىتىرىئېسنىڭ پىسخىكىسىنى بايان قىلمايدۇ، بەلكى ئۇنىڭغا ئۆزىنىڭ روھىي ھالىتىنى بايان قىلدۇرىدۇ ھەمدە ئۇنى دىرامىلاشتۇرىدۇ.[7] بۇ خىل ماھارەتلەرنىڭ تارىخى ھەمدە ئۇنىڭ ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى بارلىق تەسىرى توغرىسىدىكى تەتقىقات تېخى ئەمدىلا باشلاندى. بۇ تەتقىقاتلار شېكىسپېرچە مونولوگنىڭ بۇ خىل ماھارەتلەرنىڭ ئەسلىي تېپلىرىنىڭ بىرى ئىكەنلىكىنى دەسلەپكى قەدەمدە ئىسپاتلىدى. ستېئىننىڭ روك ئوتتۇرىغا قويغان ئەركىن تەسەۋۋۇر نەزەريەسىنى قوللىنىشى باشقا بىر خىل ئەسلىي تېپ؛ «روھىي دۇنيا تەھلىلى»، يەنى، يازغۇچىنىڭ پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيەۋى ھېسسىيات پائالىيىتىگە بولغان قوشۇمچە بايانلىرى بولسا ئۇچىنچى بىر خىل ئەسلىي تېپتۇر[8].

بىز يۇقىرىدا سۆزلەپ ئۆتكەن بۇ مەزمۇنلار بايانىنىڭ ئۇچىنچى قاتلىمى، يەنى، ھېكايە «دۇنياسى» (ۋەقەلىك، پېرسوناژ، ئارقا كۆرۈنۈش) توغرىسىدىكى كۆزىتىش نەتىجىسى ئاساسلىقى ھېكايە ئارقىلىق قولغا كېلىدۇ. ئەمما، شۇنى بىلۈۋېلىش كېرەككى، بۇ خىل كۆزىتىش ئۇسۇلى يەنە ئوخشاشلا ئەدەبىي ئەسەر ھېسابلىنىدىغان دىرامىلارغىمۇ

ماس كېلىۋېرىدۇ. تۆتىنچى قاتلام، يەنى ئەڭ ئاخىرقى بىر قاتلام بولسا «شەكىل جەھەتتىكى خاراكتېر» بولۇپ، ئۇ «دۇنيا» بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك، «تۇرمۇشقا تۇتقان پوزىتسىيە» بىلەن ياكى بۇ دۇنياغا يوشۇرۇنغان «ئاھاڭ» بىلەن ئوخشاش بىر نەرسە. ئەمما، بۇ قاتلامنىڭ خاراكتېرىنى بىز ئەدەبىي باھا مەسىلىسى توغرۇلۇق توختالغاندا تېخىمۇ ئىنچىكە كۆزىتىمىز.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① سىدنىي «شائىر ھېچنېمىنى جەزملەشتۈرەلمەيدۇ، شۇڭا، ئۇ ئەزەلدىن يالغان گەپ قىلمايدۇ» دېگەن.

② ۋېلف خانىم بىلەن باگرىف خانىم دىئالوگنىڭ «1705 ـ يىلى 9 ـ ئاينىڭ 8 ـ كۈنىدىكى ئىشلار»ناملىق ئاخبارات خاراكتېرلىك ئۇزۇن خاتىرىسىدىكى پېرسوناژلار ـــ (تەرجىماندىن).

③ W فۇللېتىنىڭ «ھازىرقى زامان پىروزىچىلىقى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نىيۇيورك، 1918 ـ يىلى نەشرى، 29 ـ بەت).

④ ئوقۇرمەنلەرنىڭ يازغۇچىلارنى تۇرمۇشقا«ئارىلىشىش»قا دەۋەت قىلىشى ئەمەلىيەتتە ئۇلارنى 19 ـ ئەسىردىكى نەسرىي ئەدەبىياتنىڭ مەلۇم ئادەتلىرىگە رىئايە قىلىشقا ئۇندەشتىن باشقا نەرسە ئەمەس. K بېرىكىنىڭ «بايانغا قارشى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نىيۇيورك، 1931 ـ يىلى نەشرى، 238 ـ 182 ـ 219 ـ بەتلەر).

⑤ پېكسنىف (Pecksniff) دىككېنسنىڭ «مارتىن جۇشىلۇچ» ناملىق ئەسىرىدىكى پېرسوناژ، كېيىنكى ئەسەرنىڭ 256 ـ 257 ـ بەتلىرىدىكى پېرسوناژلارغا ئىسىم قويۇش توغرىسىدىكى بايانلارغا قارالسۇن؛ «ئالتۇن تاۋاق» ھېنرى جامىسنىڭ رومانى.

⑥ D ماك كارتېنىڭ «پېرسوناژلار پورترېتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1931 ـ يىلى نەشرى، 75 ـ ، 156 ـ بەتلەر).

⑦ J فرانكنىڭ «ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى بوشلۇق شەكلى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («سۇئانى ئوبزورلىرى» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1945 ـ يىلىدىكى 53 ـ سانىغا بېسىلغان، 221 ~ 240، 433 ~ 456 ـ بەتلىرى؛ «ئو

زور»غا كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1948 ـ يىلى، 379 ~ 392 ـ بەتلەر.)

⑧ «تەكەببۇرلۇق ۋە ئاداۋەت»نىڭ بېشىدىكى ئىككى باب پۈتۈنلەي دېگۈدەك دىيالوگ بولۇپ، ئۇچىنچى بابى بولسا بايان بىلەن باشلانغان،ئاندىن، يەنە «كو- مېدىك» (scenic) ئۈسۈلىدىكى بايانغا قايتىپ كەلگەن.

⑨ C رىفنىڭ «رىۋايەتنىڭ تەرەققىياتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1785 ـ يىلى نەشرى).

⑩ ناتانىل خاۋسورننىڭ «يەتتە مۆڭگۈز شەكىللىك بالىخانىسى بار ئۆي» ۋە «مەرمەر تاشتىن ياسالغان ئىلاھ ھەيكىلى» گە يازغان كىرىش سۆزىگە قارال- سۇن.

⑪ ئاللان پوئېنىڭ «ئىجادىيەت پەلسەپىسى»ناملىق ئەسىرى دىككېنسنىڭ بىر جۈملە گېپىنى ئىستاتا قىلىش بىلەن باشلانغان: « سىز گودۋېننىڭ ،كىرىپ ۋېلىيامىس، ناملىق ئەسىرىنى تەتۇر بايان ئۇسۇلىدا يازغانلىقىنى بىلەم- سىز؟»ئۇنىڭدىن بۇرۇنراق يېزىلغان «بارنابى لۇكى» ناملىق ئوبزوردا ئاللان پوئې گودۋېننىڭ ھېكايىلىرىنى زىچ ۋەقەلىككە ئىگە كاتتا ئەسەرلەر دەپ تەرىپ- لىگەنىدى.

⑫ motif (باش تېما) دېگەن بۇ ئاتالغۇ ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتى تەنقىدچ- لىكىدە ئومۇملىشىپ كەتكەن؛ لېكىن، H. A كىخراپ ئۆزىنىڭ «خەلق ئارىسى- دىكى رىۋايەتلەردىكى ئىلىم ـ پەن» (لوندون، 1930 ـ يىلى نەشرى)ناملىق ئە- سىرىدە ئىنگلىز تىلىدىكى motive دېگەن سۆزنى فىرانسۇزچىدىكى motif نىڭ ئورنىغا دەسسىتىشنى كۈچەپ تەشەببۇس قىلغان، چۈنكى،fitom دېگەن بۇ سۆز گېرمان تىلىدىكى Motiv دېگەن سۆزنىڭ تەسىرى ئاستىدىلا ئاندىن مۇشۇ مە- نىدە ئىشلىتىلگەن.

⑬ ئارنى تومپسوننىڭ «خەلق ئارىسىدىكى ھېكايىلەرنىڭ تۈرلىرى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(ھېلىنسكى، 1928 ـ يىلى نەشرى).

⑭ G پولتىنىڭ «36 خىل تېمىاتىر ۋەقەلىكى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1916 ـ يىلى نەشرى)؛ ۋان دېگوننىڭ «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1931 ـ يىلى نەشرى، 87 ـ ۋە شۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر).

⑮ S. L ۋېتكومبنىڭ «ھېكايە تەتقىقاتى» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىن-

غان(بوستون، 1905 ـ يىلى نەشرى، 6 ـ بەت). ئۇ بۇ ئەسىرىدە «باش تېما شەكلى» نى بىر تېخنىكىلىق ئاتالغۇ دەپ ئاتىغان ھەمدە ۋەقەلىك تەرەققىيا- تىنىڭ سەۋەبىنى شۇنىڭ بىلەن كۆرسەتكەن، بولۇپمۇ، ئاڭلىق ھالدىكى بەدىئىي ئورۇنلاشتۇرۇشلارنى شۇنىڭ بىلەن شەرھلىگەن. «تەكەببۇرلۇق ۋە ئاداۋەت» نىڭ دەسلىپىدىكى بىر جۈملە گەپ دەل «باش تېما» شەكلىنىڭ بىر مىسالى بولالا- يدۇ: «ھەرقانداق بىر پۇلدار بويتاق جەزمەن ئۆيلىنىشنى ئويلايدۇ، بۇ ھەممە ئې- تىراپ قىلغان بىر ھەقىقەت» (شۇ ناملىق رومانغا قارالسۇن).

⑯ دىبورىيونىڭ «دىككېنس» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيىپزىگ، 1926 ـ يىلى، 2 ـ نەشرى، 383 ـ بەت).

⑰ بۇ يەردە ئاساسلىقى توماشۇبسكىينىڭ «ئەدەبىيات نەزەرىيە.سى» (لې- نىنگراد، 1931 ـ يىلى نەشرى)ناملىق كىتابىدا «تېما تولوگىيە» (Thematology) توغرىسىدىكى بايانلىرىدىن پايدىلىنىلدى.

⑱ C گىخلوبنىڭ «ھېكايىچىلىق ماھارىتى» (نيۇيورك، 1928 ـ يىلى نەشرى، 214 ـ 236 ـ بەتلەر)ناملىق ئەسىرىدىكى «سۈرئەت» (tempo) توغرى- سىدىكى بايانلارغا قارالسۇن؛ پېخنىڭ «بايان سەنئىتىنىڭ ماھىيىتى ۋە شەكلى» (خائار، 1934 ـ يىلى نەشرى، 92 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر) ناملىق ئە- سىرىدىكى «ۋاقىت» (Zeit) توغرىسىدىكى مۇھاكىمىگە قارالسۇن.

⑲ فىلدىنگنىڭ «توم جونىس» ناملىق ئەسىرىدىكى پېرسوناژ. بۇ پېرسو- ناژلارنىڭ ئىسىملىرى بىر بولسا بىرنەچچە ھەرپنىڭ بىرىكىشىدىن تۈزۈلگەن، بىر بولسا بەزى سۆز ياسىغۇچى قوشۇمچىلارنىڭ باشقا سۆز بىرىكمىلىرى بىلەن بىرىكىشىدىن تۈزۈلگەن بولۇپ، ھەممىسلا مۇئەييەن ئوخشىتىش مەنىسىگە ئىگە، مەسىلەن: Backbite (bite + back) «كەينىدىن يارىلانغان ئادەم»، Malaprop (prop + mala) «ئاھاڭى ئوخشاش، ئەمما مەنىسى ئوخشىمايدىغان سۆزلەرنى خاتا ئىشلىتىپ سالغان ئادەم»، دېگەندەك ـــ تەرجىماندىن.

⑳ بۇ خىل تەقلىدىي ئاۋاز بىلەن قويۇلغان ئىسىمنىڭ ئۆزىگە خاس مەنىلىرى بار، مەسىلەن، Rosa Dartle نىڭ مەنىسى «تېرىككەك روسا» Mr and Murdstone نىڭ مەنىسى «تاش يۈرەك ئەپەندىم ۋە خانىم»دېگەندەك، بۇ خىل ئاۋاز بىلەن مەنىنىڭ پەۋقۇلئاددە بىرىكىشىدىن تۈزۈلگەن ئىسىملارنى يە- نە بىر تىلدا ئىپادىلەش تولىمۇ قىيىن تەرجىماندىن.

㉑ E بېللېنتېرنىڭ «پائۇلنىڭ ئىسمى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ھا
زىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1942 ـ يىلدىكى 62 ـ سا
نىغا بېسىلغان)؛ H. E گوردېننىڭ «دىككېنس ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ
ئىسىملىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («نېبراسكا ئۇنىۋېرسىتېتى تىل تە
قىقاتى» ناملىق ژۇرناللار، 1917 ـ يىلى) ؛J. فوستېنىڭ «دىككېنسنىڭ ھاياتى»
ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (توققۇزىنچى توم، 7 ـ باب، يازغۇچىنىڭ ئەسلە
مىسىدىن ئېلىنغان ئىسىملار). H. جامىس ئۆزىنىڭ پۈتكۈزۈپ بولالمىغان رو
مانى «پىل چىشى مۇنارى» بىلەن «بۇرۇنقى قاراش» (ھەر ئىككىسى 1917 ـ يىلى
نەشر قىلىنغان) نىڭ كېيىنكى ئەسلەتمىسىدە ئۆزىنىڭ پېرسوناژلىرىغا ئىسىم
قويۇش مەسىلىسى توغرۇلۇق توختالغان، يەنە جامىسنىڭ «خاتىرىلەر» ناملىق
ئەسىرىگىمۇ قارالسۇن (نيۇيورك، 1947 ـ يىلى نەشرى، 7 ~ 8 ـ بەتلەر).
بالزاكنىڭ پېرسوناژلىرىنىڭ ئىسىم مەسىلىسى توغرىسىدا E. فىركونىڭ
«بالزاك» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، لوندون، 1914
ـ يىلى نەشرى، 120 ـ بەت). گوگولنىڭ پېرسوناژلىرىنىڭ ئىسمى توغرىسىدا
V ناباكوۋنىڭ «گوگول» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1944 ـ يىلى
نەشرى، 85 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر).

㉒ ياپلاق ۋە يۇمىلاق شەكىللىك پېرسوناژ يارىتىش ئۇسۇلى توغرىسىدا M.
E فوستېرنىڭ «رومان ھەققىدە مۇپەسسەل بايان» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن
(لوندون،1927 ـ يىلى نەشرى، 103 ـ 104 ـ بەتلەر).

㉓ ئەنگلىيەلىك ئايال پېرسوناژلارنىڭ تېپى مەسىلىسى توغرىسىدا P.R
ئوتتۇل ۋە B.C نىدامنىڭ «پارىملانىڭ قىزلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن
(نيۇيورك، 1936 ـ يىلى نەشرى). سۇس تېرىلىك ۋە قېنىق تېرىلىك ئايال
باش قەھرىمانلارنىڭ خاراكتېر مەسىلىسى توغرىسىدا F كارپېنتېرنىڭ «يالا
دىن مۇخلىسلىرى تېرىسى ئاق، چېچى سېرىق، زەڭگەر كۆزلۈك ئاياللارنى بە
رەك ياخشى كۆرىدۇ» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («يېڭى ئىنگلاند پەسىللىك
ژۇرنىلى» نىڭ 1936 ـ يىللىق 9 ـ سانىغا بېسىلغان، 253 ~ 272 ـ بەت
لەر)؛ P لائۇفنىڭ «سەلمىنىڭ نېگىر خوتۇنى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پار
تىيە ـ گۇرۇھلار ئوبزورلىرى»نىڭ 1941 ـ يىللىق 13 ـ سانىغا بېسىلغان،
362 ـ 381 ـ بەتلەر).

㉔ «كۇلكىلىك كومېدىيە» (commedia dell'arte) ياكى «قىزىقارلىق كومې
دىيە» دەپمۇ تەرجىمە قىلىنىدۇ. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنى قايتا گۈللەندۈرۈش
دەۋرىدە ئىتالىيەدە پەيدا بولغان، كېيىن ياۋروپادىكى ھەرقايسى ئەللەرگە تارال
غان، تاكى 18 ـ ئەسىرگىچە دەۋران سۈرگەن. بۇ خىل تىياتىردىكى پېرسو
ناژلار ھەمىشە ئالدىن بېكىتىۋېتىلىدۇ، ئارتىسلار يۈزىگە نىقاب تاقىۋالىدۇ، ئو
يۇن پروگراممىلاشقان شەكىلدە قويۇلىدۇ، دەسلىپىدە ئايال پېرسوناژلارنىڭ
رولىنى ئەر ئارتىسلار ئالغان ھەمدە غەلىتىلىك ۋە كۇلكىلىك ئۇنۇم يارىتىشنى
ئاساسىي مەقسەت قىلغان؛ ئويۇن داۋامىدا ئارتىسلار كۆتۈلمىگەن ھەرىكەتلەر
نىمۇ ئىشلەپ قويىدۇ، ئەمما سەل قوپالراق چىقىدۇ ـــ تەرجىماندىن)

㉕ بورىيوسنىڭ «دىككېنس» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيپزىگ،
1916 ـ يىلى نەشرى).

㉖ M پىلاسنىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوز
دون، 1933 ـ يىلى نەشرى).

㉗ A ژۇۋېلنىڭ «شېكسپىر دىراملىرىدىكى ئورۇن ۋە ۋاقىت» ناملىق ئە
سىرىگە قارالسۇن («تىل ـ ئەدەبىيات تەتقىقاتى» نىڭ 1945 ـ يىلىدىكى 42 ـ
سانىغا بېسىلغان، 205 ~ 224 ـ بەتلەر).

㉘ P روبكېلنىڭ «ھېكايىچىلىق ماھارىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن
(لوندون، 1921 ـ يىلى نەشرى، 205 ~ 235 ـ بەتلەر).

㉙ بىتەرەپ دوست، بۇ يەردە دېيىلمۇاتقىنى بايان قىلغۇچىدۇر. (تەرجىماذ
دىن).

㉚ O لودۋېخنىڭ «پىروزا تەتقىقاتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئىلمىي ما
قالىلەر توپلىمى»، 1891 ـ يىلى نەشرى، 6 ـ توم، 59 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى
بەتلەر)؛ مۇپاسسانىنىڭ «پىئېل ۋە ژان» غا يازغان كىرىش سۆزىگە قارالسۇن
(1887 ـ يىلى)؛ H جامىسنىڭ «پىروزا سەنئىتى» ناملىق توپلامدىكى كىرىش
سۆزىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1934 ـ يىلى نەشرى)؛ ۋارزېلنىڭ «ئوبيېكتىپ
بايان» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(«پېزىقچە سەنئەت بۇيۇمى»غا بېسىلغان، لې
يپزىگ، 1926 ـ يىلى نەشرى، 182 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر)؛ J.W.
بېچىنىڭ «20 ـ ئەسىر پىروزىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك،
1932 ـ يىل).

㉛ F فورگسىننىڭ «جامىسنىڭ تىياتىرنىڭ شەكلى ھەققىدىكى قاراشلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(«كونيون ئوبزورلىرى» نىڭ 1943 ـ يىلىدىكى 5 ـ سانىغا بېسىلغان، 495 ~ 507 ـ بەتلەر).

㉜ «رەسىم» ۋە «مەنزىرە» توغرىسىدا جامىسنىڭ «ھېكايىچىلىق سەنئىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (298 ~ 300، 322 ~ 323 ـ بەتلەر).

㉝ بۇ يەردە دېيىلمۇاتقان«كۆزقاراش» دېگەن سۆز بىز ئادەتتە ئىشلىتىپ كېلىۋاتقان «قاراش»، «نۇقتىئىنەزەر» دېگەنلەرگە ئوخشىمايدۇ، ئۇ ئاساسلىقى كۆزنىڭ نۇقتىسى دېگەن مەنىنى بىلدۈرىدۇ ـــ تەرجىماندىن.

㉞ جامىسنىڭ باشتىكى كىتابىغا قارالسۇن (32 ـ 321 ـ 327 ـ 329 ـ بەتلەر.) جامىس بىرىنچى شەخس تىلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلىغا قارشى ئىدى، «يازغۇچىلاردىكى ھېچقانداق مەسئۇلىيەتنى ئۇستىگە ئالمايدىغان يوشۇرۇن ،چەكسىز ھوقۇق، (يەنى، ھەممىنى بىلىدىغان بايانچىلىق سالاھىيىتى)» قىلىۋ قارشى ئىدى.

㉟ recjt فىرانسۇزچە سۆز، بايان قىلىش دېگەن مەنىدە؛ roman فىرانسۇزچە سۆز، رومان دېگەن مەنىدە ـــ تەرجىماندىن.

㊱ R فېرناندىسنىڭ «بالزاكنىڭ ئۇسۇلى: ھېكايىدىكى بايان ۋە ئېستېتىكا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئۇچۇر» غا بېسىلغان، پارىژ، 1926 ـ يىلى نەشرى، 59 ـ ۋە ئونىڭدىن كېيىنكى بەتلەر؛ ئىنگلىزچە تەرجىمە نۇسخىسى، لوندون،1927 ـ يىلى نەشرى، 59 ~ 88 ـ بەتلەر).

㊲ edeR etbelre گېرمانچە، تەجرىبىنىڭ ئىپادىلىنىشى دېگەن مەنىدە. Le style indirect libte فىرانسۇزچە، ۋاستىلىك ئەركىن گەۋدە دېگەن مەنىدە. Le monologue interieur فىرانسۇزچە، ئىچكى دۇنيانى ئىپادىلەش دېگەن مەنىدە.

㊳ ۋالزىرنىڭ «تەجرىبىلىك نۇقتۇق،توغرىسىدا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («يېزىقچە سەنئەت بۇيۇملىرى» گە بېسىلغان، 1926 ـ يىلى نەشرى، 207 ـ ۋە ئونىڭدىن كېيىنكى بەتلەر)؛ تىبوتنىڭ «فىلوبېر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1935 ـ يىلى نەشرى، 229 ـ 232 ـ بەتلەر)؛ E دۇئاتانىنىڭ «خىتاب» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1931 ـ يىلى نەشرى)؛ A نوبېرتنىڭ «ئەنگلىيە ھېكايىلىرىدىكى تەجرىبىلىك نۇقتۇق، لارنىڭ ئۇسلۇبى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خائار، 1957 ـ يىلى نەشرى، قوشۇمچە كىتابلار مۇندەرىجىسى بار)؛

W جامىسنىڭ «پسىخولوگىيە پىرىنسىپلىرى» (نيۇيورك، 1890 ـ يىلى نەشرى،1 ـ توم، 9 ـ باب 243 ـ بەت) ناملىق ئەسىرىدە كۆرۈلگەن بۇ سۆز «ئىدىيە ئېقىمى» دېگەن سۆزدۇر (.The Stream of Thought)

㊴ روبكېلنىڭ يۇقىرىقى كىتابىدىن ئېلىنغان (174 ـ بەت). «ستىرېسنىڭ روھىي ھالىتى كومپىدىيەلىك ھالەتتە ئەكس ئەتتۈرۈلگەن چاغدا، ئوقۇرمەنلەر گە ئىپادىلەپ بېرىلگىنى پەقەتلا ئاسان ئۇنتۇلۇپ كېتىدىغان بەزىبىر تەسىراتلار بولۇپ، ھەرقانداق ئادەم تەدرىجىي ھالدا ئىپادىلىنىۋاتقان بۇ روھىي پائالىيەتلەرگە دىققەت قىلسىلا بۇ تەسىراتلارنى ئېنىق كۆرەلەيدۇ» (162 ـ بەت).

㊵ L بوۋېرنىگنىڭ «ئاڭ ئېقىنى ماھارىتى دېگەن نېمە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1950 ـ يىلىدىكى 65 ـ سانىغا بېسىلغان، 337 ~ 345 ـ بەتلەر)؛ R خامفورىينىڭ «ھازىرقى زامان ھېكايىچىلىقىدىكى ئاڭ ئېقىنى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بېركلىي، كالىفورنىيە ئۇنىۋېرسىتېتى، 1954 ـ يىلى نەشرى)؛ فىرېدمانىنىڭ «ئاڭ ئېقىنى: ئەدەبىيات ئۇسۇلى ھەققىدە تەتقىقات» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خاۋېن، 1955 ـ يىلى نەشرى).

ئون يەتتىنچى باب

ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى

ئەدەبىياتنى شېئىر، دراما ۋە پىروزا نامىنى ئورتاق قوللىنىدىغان مەلۇم بىر خىل بىرىكمە گەۋدە دېسەك بولامدۇ؟ بۇ مەسىلىگە دەۋرىمىز كىشىلىرى، بولۇپمۇ كىروزى مۇئەييەنلەشتۈرۈش جاۋابىنى بەرىدۇ.[1] كىروزنىڭ جاۋابىدىن كىلاسسىزمچىلارنىڭ رادىكال قارىشىغا نىسبەتەن بىر خىل قارشى پىكىرنى كۆرۈۋالغىلى بولسىمۇ، لېكىن بۇ خىل جاۋاب ئەدەبىي ھايات ۋە تارىخىي پاكىتلارنى يەنىلا مۇۋاپىق چۈشەندۈرۈپ بېرەلمەيدۇ.

ئەدەبىياتنىڭ تۈر مەسىلىسى يالغۇز بىر ئىسىم مەسىلىسىلا ئەمەس، چۈنكى، بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنىڭ تۈر ئالاھىدىلىكى ئۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان ئېستېتىكا ئەنئەنىسى تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ. ئەدەبىياتنىڭ ھەرخىل تۈرلىرىنى «ئىستېخىيەلىك قانۇنىيەت دېيىشكە بولىدۇ، بۇ قانۇنىيەت يازغۇچىلارنى ئۆزىگە ئەمەل قىلىشقا مەجبۇرلايدۇ، ئايلىنىپ كېلىپ يازغۇچىلار تەرىپىدىن كونترول قىلىنىدۇ.»[2] مىلتون سىياسىي ۋە دىنىي ساھەدە ناھايىتى ئەركىن بىر ئەزەرىيەچى بولسىمۇ، ئەمما، شېئىر ساھاسىدە بولسا بىر ئەنئەنچى، خۇددى ۋ.پ.كېر (W.P.Ker) ناھايىتى جايىغا كەلتۈرۈپ ئېيتقاندەك، مىلتوننىڭ ئىدىيەسىدە دائىم «داستانچىلىقنىڭ ئابستراكت قارىشى» چۆرگۈلەپلا يۈرۈيدۇ. ئۇ ئۆزى «نېمىنىڭ ھەقىقىي داستان چىلىق قائىدىسى، نېمىنىڭ لىرىك شېئىر قائىدىسى» ئىكەنلىكىنى ئوبدان بىلىدۇ.[3] شۇنداقلا، ئۇ كىلاسسىك شەكىللەرنى قانداق رەتلەش، قانداق تولۇقلاش ۋە قانداق ئۆزگەرتىشنى، «ئېنىئاس خاتىرە

سى» نى قانداق قىلىپ خىرىستىيانلاشتۇرۇش ۋە مىلتونلاشتۇرۇشنىمۇ بىلىدۇ، خۇددى «پالۋان سەمسۇن» دىكىگە ئوخشاش، ئۇ گىرېتسىيە تىراگېدىيەلىرىدىن ئۆزلەشتۈرگەن ئىبرانىي خەلق ھېكايىلىرى ئارقىلىق ئۆز ھېكايىسىنى قانداق بايان قىلىشنىمۇ بىلىدۇ.

ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى بىرخىل «ئاممىۋى قۇرۇلما» بولۇپ، خۇددى دىنىي جەمئىيەت، ئۇنىۋېرسىتېت ياكى دۆلەتنىڭ ھەممىسىنىڭ ئاممىۋى قۇرۇلما بولغىنىغا ئوخشايدۇ. ئۇ ھەرگىزمۇ بىر خىل ھايۋان، بىر كىچىك قۇرۇلۇش، كىچىك چېركاۋ، كۇتۇپخانا ياكى بىر ئوبلاستنىڭ مەجلىسخانىسىغا ئوخشاش مەۋجۇت بولماستىن، بەلكى، بىر ئاممىۋى قۇرۇلمىغا ئوخشاش مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ. بىر ئادەم ھازىر مەۋجۇت بولۇپ تۇرغان ئاممىۋى ئورۇنلاردا ئىشلىيەلەيدۇ ھەم ئۆزىنى نامايان قىلالايدۇ، بەزىبىر يېڭى ئورگانلارنى قۇرسا ياكى بەزىر ئورگان بىلەن مۇناسىۋەت ئورناتسا، ئەمما ئۇنىڭ سىياسىي تەشكىلاتىغا ياكى ھەرخىل مۇراسىملىرىغا قاتناشمىسا بولۇۋېرىدۇ، ۋەيا-كى مەلۇم ئورگانغا كىرىپ، ئاندىن ئۇنى ئۆزگەرتسىمۇ بولىدۇ.[4]

ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى نەزەرىيەسى تەرتىپكە مۇناسىۋەتلىك بىر خىل پىرىنسىپ بولۇپ، ئۇ ئەدەبىيات ياكى ئەدەبىيات تارىخىنى تۈرلەرگە ئايرىغاندا ھەرگىزمۇ ۋاقىت ياكى رايون (دەۋر ياكى تىل تۈرلىرى قاتارلىقلارغا ئوخشاش) نى ئۆلچەم قىلماستىن، بەلكى، ئەدەبىياتتىكى ئالاھىدە تەركىب ۋە قۇرۇلمىلارنى ئۆلچەم قىلىدۇ.[5] تەنقىدخاراكتېرلىك ياكى باھا خاراكتېرلىك ھەرقانداق تەتقىقات (تارىخىي تەتقىقاتتىن پەرقلىنىدۇ) نىڭ ھەممىسى مەلۇم شەكىل جەھەتتىن ئەدەبىي ئەسەرلەرگە بولغان مۇشۇ خىل تەلەپنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ، يەنى، ئەدەبىياتنىڭ مۇشۇ خىل قۇرۇلمىلارغا ئىگە بولۇشنى تەلەپ قىلىدۇ. مەسىلەن، بىر پارچە شېئىرغا بولغان باھا باھالىغۇچىغا بولغان بىر تەلەپنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ، يەنى، باھالىغۇچىدا شېئىرغا نىسبەتەن چۈشەندۈرۈش خاراكتېرلىك ۋە ئۆلچەملەش-

تۇرۇش خاراكتېرلىك تەجرىبە ۋە قاراشنىڭ بولۇشىنى تەلەپ قىلىدۇ. ئەلۋەتتە، بىر ئادەمنىڭ شېئىرغا بولغان قارىشى ھامان ئۇنىڭ تېخنىمۇ كۆپ ئالاھىدە شېئىرلارغا بولغان باھاسى ۋە تەجرىبىسىگە ئەگىشىپ ئۆزگىرىپ بارىدۇ.

ئەدەبىياتنىڭ تۈر نەزەرىيەسى ھەربىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنى مەلۇم بىر خىل تۈرگە تەۋە دەپ پەرەز قىلامدۇ ـ قانداق؟ بىز بىلىدىغان ھەرقانداق مۇنازىرىدە بۇ مەسىلە تېخى ئوتتۇرىغا قويۇلۇپ باقمىدى. ئەگەر بىز سېلىشتۇرۇپ تۇرلەرگە بۆلۈش ئۈسۈلى بويىچە بۇ مەسىلىگە جاۋاب بەرسەك، يۇقىرىقى جاۋابنى چوقۇم مۇئەييەنلەشتۇرىمىز، ھەتتا، جانلىقلارنىڭ بىر خىل تۈردىن يەنە بىر خىل تۈرگە ئۆزگىرىشىدە بىر ئۆتكۈنچى باسقۇچنىڭ بولىدىغانلىقىنىمۇ چوقۇم ئېتىراپ قىلىمىز. بىز بۇ مەسىلىگە بولغان تونۇشىمىزنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىش ئۈچۈن يەنە باشقا سوئاللارنى قويۇپ سىناپ باقساق تاماملىنىدۇ. ھەربىر پارچە ئەسەرنىڭ باشقا ئەسەرلەر بىلەن زىچ باغلىنىشى بولغاچقا ئۇنىڭ ئاشۇ ئەسەرلەرنى تەتقىق قىلىشقا يارىمىتېگىمىدۇ ـ قانداق؟ تۇرلەرگە بۆلۈش نۇقتىئىنەزەرىدە ئىجادىيەت «مۇددىئاسى» قانداق ئورۇن تۇتىدۇ؟ مەلۇم تۈردىكى ئىجادكارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا ئۇ يەنە قانداق ئورۇن تۇتىدۇ؟ مەلۇم تۈردىكى ۋارىسلىق قىلغۇچىغا نىسبەتەنچۇ؟[6]

تۇرلەرگە بۆلۈش ئىزچىل ئۆزگەرمەمدۇ ـ قانداق؟ ئومۇمەن ئېيتقاندا ئۇنداق ئەمەس. يېڭى ئەسەرلەرنىڭ كۆپىيىشىگە ئەگىشىپ، بىزنىڭ تۇرلەر توغرىسىدىكى قارىشىمىزمۇ ئۆزگىرىپ بارىدۇ. «تىجارەت خاتىرىسى» ياكى «يولېسىس» لارنىڭ ھېكايىچىلىك نەزەرىيەسىگە بولغان تەسىرىنى تەتقىق قىلىپ باقايلى! مىلتون «قولدىن كەتكەن جەننەت» نى يازغان چېغىدا ئۆزىنىڭ بۇ ئەسىرىنى «ئېپىئاس خاتىرىسى» ۋە «ئىلىيادا» غا بەكلا ئوخشاپ كېتىدۇ دەپ قارىغان. بىراق بىز مەيلى «ئىلىيادا» نى ئاغزاكى داستان دەپ قاراش ـ قارىماسلىقى

مىزدىن قەتئىينەزەر ئاغزاكى داستان بىلەن يازما داستانىنىڭ پەرقىنى شۇبھىسىز ھالدا ئايرىيالايمىز. مىلتون بەلكىم «پەرىشتە خانىش» نى داستان دەپ قارىمىغان بولۇشى مۇمكىن. گەرچە داستان بىلەن رىۋايەت تېخى ئايرىلمىغان، مەسەل شەكلىدىكى پېرسوناژلار داستاندا يېتەكچىلىك ئورۇنىنى ئىگىلىگەن دەۋردە يېزىلغان بولسىمۇ، سىپىنسەر ئۇنىڭ يازغانلىرىنى ھومېرنىڭ يازغانلىرىغا ئوخشاش داستان دەپ قارىغان.

دەرۋەقە، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ ئالاھىدىلىكى مەلۇم بىر خىل ئۇسلۇب ياكى مەلۇم بىر خىل تۈرگە ئايرىش شەكلىنى بايقاش ۋە تارقىتىشتۇر. ۋ. ئېمپسون (W.Empson) «رايىئىز بويىچە بولسۇن»، «قەلەندەرلەر ئوپېراسى» ۋە «ئېللىسنىڭ ئاجايىپ سەرگۈزەشتى» قاتارلىق ئەسەرلەرنى يېزا ـ قىشلاق ئەدەبىياتى بىلەن ئوخشاش ئورۇندا قويغان، «ئاكا ـ ئۇكا كارامازوفلار» ۋە قاتىللىق تەسۋىرلەنگەن باشقا سىرلىق ھېكايىلەرنى بولسا يەنە بىر ئوخشاش تۈرگە ئايرىغان.

ئارىستوتېل بىلەن خوراتىسنىڭ كىلاسسىك تۈرلەرگە ئايرىش نەزەرىيەسى بىزگە ئۆرنەك بولالايدۇ. بىز ئۇلارنىڭ نەزەرىيەسىگە ئاساسلىنىپ تۇرۇپ، داستان بىلەن تىراگېدىيەنىڭ ئوخشاش بولمىغان خۇسۇسىيەتكە ئىگە ئاساسلىق ئىككى خىل ئەدەبىي شەكىل ئىكەنلىكىنى بىلەلەيمىز. بىراق ئارىستوتېل تېخنىمۇ كۆپ پەرقلەرنى، يەنى دىراما، داستان ۋە لىرىك شېئىرلارنىڭ پەرقلىرىنى كۆرۈپ يەتكەن. ھازىرقى زامانداىكى كۆپ سانلىق ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرى «شېئىر ۋە نەسر ئىككى چوڭ تۈر» نەزەرىيەسىدىن ۋاز كېچىشنى، تەسەۋۋۇر خاراكتېرلىك ئەدەبىياتنى[7] ھېكايە (رومان، ھېكايە، داستانىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، دىراما (مەيلى نەسر شەكلىدە ياكى نەزم شەكلىدە يېزىلغان بولسۇن) ۋە شېئىر (ئاساسلىقى كىلاسسىك «لىرىك شېئىر» لارغا ئوخشاپ كېتىدىغان ئەسەرلەر) قاتارلىق ئۈچ تۈر بويىچە پەرقلەندۈرۈشنى بەكرەك ياقلايدۇ.

ك. ۋىيېتىر (K. Vietor) «تۇر» دېگەن بۇ ئۇقۇمنى رومان، دىرا-
ما، شېئىر قاتارلىق ئۇچ تۇر ياكى ئۇنىڭدىن كۆپ ۋەياكى ئۇنىڭدىن
ئاز بولغان بۆلۈشنىڭ ئاخىرقى چېگراسى قىلىپ قويماسلىقنى، ھەم
بۇ ئۇقۇمنىڭ تىراگېدىيە ۋە كومېدىيە قاتارلىق تارىخىي تۇرلەرنىلا
كۆرسىتىپ قالماسلىقنى تەشەببۇس قىلغان.[8] بىراق بىز بۇ ئۇقۇم-
نى كېيىنكىسىگە، يەنى، تارىخىي تۇرلەرگە ئىشلىتىشنى تەشەببۇس
قىلمىمىز. ئالدىنقى كۆز قاراشقا ئېنىقلىما بېكىتىش قىيىن، ئەمما-
يېتتىمۇ ئۇنداق قىلىشنىڭ ھاجىتى يوق.[9] ئۇچ چوڭ تۇر ئارىستوتېل
ۋە ئېپلاتوننىڭ «تەقلىدچىلىك ئۇسۇلى» (manner of imitation) تە-
ماتى ياكى «ئىپادىچىلىك» (representation) تەلىماتىغا ئاساسەن ئې-
نىق ئايرىلغان: لىرىك شېئىرلارنىڭ ئىپادىلەيدىغىنى شائىرنىڭ ئۆ-
زىنىڭ تەبىئىتى(persona)؛ داستاندا (ياكى ھېكايىدە) بولسا بىر
قىسىم بايان شائىردىن، يەنە بىر قىسىم بايان (يەنى ئارىلاشما بايان)
پېرسوناژلاردىن بولىدۇ؛ دراممدا بولسا شائىر ئۆز رولىنىڭ كەينىدە
پۈتۈنلەي كۆزدىن غايىب بولىدۇ.[10]

بەزىلەر ئىلگىرى ۋاقىتنىڭ ئۇزۇن ياكى قىسقىلىقىنى ئاساس
قىلىپ تۇرۇپ، ھەتتا، تىل مۇھىتىدىكى ئوخشىماسلىقنى ئاساس قى-
لىپ تۇرۇپ بۇ ئۇچ خىل تۇرنىڭ ئاساسلىق خۇسۇسىيەتلىرىنى
ئىزاھلاشقا ئۇرۇنغان. خوبىز داۋانانت (Sir W. Dawanant) قا يازغان
خېتىدە شۇنداق قىلغان. ئۇ ئاۋۋال دۇنيانى ئوردا، شەھەر ۋە سەھرا غا
بۆلۈپ، ئاندىن، مۇشۇ ئۇچ تۇرگە ماس كېلىدىغان شېئىرلارنى تۇرگە
ئايرىپ چىققان، ئۇلار: قەھرىمانلىق شېئىرلىرى (داستان ۋە تىرا-
گېدىيە)، يۇمۇرلۇق شېئىرلار (ساتىرىك شېئىرلار ۋە كومېدىيە) ۋە
قىشلاق شېئىرلىرىدىن ئىبارەت.[11] شلېگېل ئاكا ـ ئۇكىلار ۋە كول-
رىج دەۋرىدىكى ئەدەبىي تەنقىد ئىدىيەسىنى ناھايىتى پىششىق بىلە-
دىغان ئەنگلىيەلىك تالانتلىق ئوبزورچى داللاس (E. S. Dallas) شې-
ئىرنىڭ ئۇچ خىل ئاساسلىق تۇرىنى، يەنى، «دراما، ھېكايە ۋە ناخشا ـ

مۇزىكا» نى خۇلاسىلەپ چىقتى ھەمدە ئۇلارنى ئەنگلىيەچە شەكىلدە
ئەمەس، بەلكى، گېرمانىيەچە شەكىلدە تىزىپ چىقتى.[12] ئۇ چۈشەندۈ-
رۈپ مۇنداق دەيدۇ: «دراما بولسا ئىككىنچى شەخس تىلى بويىچە ھا-
زىرقى زامان تۇسىدە يېزىلىدۇ؛ داستان بولسا ئۈچىنچى شەخس تە-
لىدا ئۆتكەن زامان تۇسىدە يېزىلىدۇ؛ لىرىك شېئىر بولسا بىرىنچى
شەخس تىلىدا تاق سان ھالىتىدە كېلىدىغان زامان تۇسى بىلەن يېزى-
لىدۇ.» ئېرىسكىن (Erskine) 1912 ـ يىلى ئېلان قىلغان ماقالىسىدە
شېئىرنىڭ ئاساسلىق تۇرلىرىگە قارىتا چۈشەنچە بەرگەن، ئۇ لىرىك
شېئىرنى «ھازىرقى زامانىنى ئىپادىلەيدۇ» دەپ كۆرسەتكەن، بىراق،
تىراگېدىيە ۋە داستان ھەققىدە توختالغاندا، ئۇ تىراگېدىيەنى «ئادەم-
نىڭ مەھشەر كۈنى ئۆز ئۆتمۈشىدىن بەرگەن سوراقىنى ئىپادىلەيدۇ
(ئادەمنىڭ خاراكتېرىمۇ ئونىڭ تەقدىرىگە بۇاستە تەسىر كۆرسە-
تىدۇ)، داستان بولسا دۆلەت ۋە مىللەتنىڭ تەقدىرىنى ئىپادىلەيدۇ»
دەپ قارىغان. شۇنداق بولغاچقا، ئۇ تىراگېدىيەنى ئۆتمۈش زامان،
داستانىنى كەلگۈسى زامان دېگەن خاتا خۇلاسىنى چىقارغان.[13]

ئېرىسكىننىڭ ئەخلاق بىلەن پىسخىكىنى ئۆلچەم قىلغان بۇ خىل
چۈشەندۈرۈشى رۇسىيە فورمالىزمچىلىرىنىڭ چۈشەندۈرۈشلىرىدىن
مەنىۋى ۋە ئۇسۇل جەھەتتىن خېلىلا پەرقلىنىدۇ. مەسىلەن، رۇسىيە-
لىك فورمالىزمچى ياكوبسىن تىلدىكى مۇقىم گىرامماتىكىلىق قۇ-
رۇلمىلار بىلەن ئەدەبىيات ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى چۈشەندۈ-
رۈشنى ئۈمىد قىلغان. ئۇ لىرىك شېئىرنى «بىرىنچى شەخس تىلى بو-
يىچە تاق سان ھالىتىدە ھازىرقى زامان تۇسى بويىچە يېزىلىدۇ»،
داستانىنى بولسا «ئۈچىنچى شەخس تىلى بويىچە ئۆتكەن زامان تۇسىدە
يېزىلىدۇ» دەپ قارىغان؛ داستاندىكى بايانچى بولغان «مەن» نى بولسا
«ئەمەلىيەتتە ياندىكى ئادەمگە نىسبەتەن ئۈچىنچى شەخس، يەنى
«dieses abjestiviert Ich» بولىدۇ[14]، دەپ قارىغان.[15]

يۇقىرىدا بايان قىلىنغان ئەدەبىياتنىڭ ئاساسلىق تۇرلىرى تو-

ېرىسىدىكى مۇھاكىمە ئىككى قۇتۇپقا يۈزلەنگەن، يەنى، بىرىدە تىل مورفولوگىيەسى ئاساس قىلىنغان، يەنە بىرىدە بولسا ئالەمنىڭ ئا-خىرقى چېكىگە بولغان پوزىتسىيە ئاساس قىلىنغان. بۇ خىل مۇھا-كىمە گەرچە قوزغىتىش خاراكتېرىگە ئىگە بولسىمۇ، ئەمما، ئۇنىڭدىن بىرەر ئوبيېكتىپ نەتىجىنى بارلىققا كەلتۈرۈش ناھايىتى قىيىن. ئەكسىچە، ئۇ ئادەمدە مۇنداق بىر گۇمانىنى پەيدا قىلىپ قويىدۇ: بۇ ئۇچ خىل تۈر گەرچە تەركىبىي قىسىم سۈپىتىدە ھەرخىل شەكىلدە بىرىكىپ كەتكەن بولسىمۇ، ئەمما، ئۇلاردا مەلۇم بىر خىل ئاتالمىش ئاخىرقى خۇسۇسىيەت دېگەن نەرسە راستتىنلا مەۋجۇتمىدۇ؟

ھالبۇكى، ھەل قىلىش قىيىن بولغان بىر مەسىلە ھەقىقەتەن مەۋجۇت، يەنى، بىزنىڭ بۇ دەۋرىمىزدە، دىراما بىلەن داستان («مەۋ-ھۇم ھېكايىلەر»، رومانلار) ھەمدە لىرىك شېئىرلار ئوخشاش بولمىغان ئاساس ئۈستىگە قۇرۇلغان. ئارىستوتېل ۋە باشقا قەدىمكى گىرېتسىيەلىكلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئېنىق ئايرىۋېتىلگەن ياكى ھېچ-بولمىغاندا ئاغزاكى بايان قىلىنغان ئەسەرلەر پۈتۈنلەي داستان دەپلا قارالغان، مەسىلەن، ھومېرنىڭ ئەسەرلىرىنى ئاپلۇندەك كىشىلەر دېكلاماتسىيە قىلىپ يۈرگەن. مەرسىيەلەر ۋە دولقۇنلۇق شېئىرلارغا نەي تەڭكەش قىلىنغان، ھازىر بولسا شېئىر بىلەن ھېكايىنى كىشى-لەر ئۆزى ئوقۇيدۇ.[12] بىراق، دىراما يەنىلا قەدىمكى گىرېتسىيە تىيا-تىرلىرىغا ئوخشاش بىرخىل ئۇنىۋېرسال سەنئەت شەكلىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇۋاتىدۇ. گەرچە، ھازىرقى دىراملارغا رېژىسسورنىڭ ماھا-رىتى، كىيىم ئۈستىلىرى ۋە مانتىيورلارنىڭ ھۈنىرى ئارقىلىق ئالا-ھىدە «كۆرۈنۈشلەر» قوشۇلۇۋاتقان بولسىمۇ، لېكىن، ئۇنىڭ يادروسى يەنىلا ئەدەبىيات.[13]

بىراق، بىز يۇقىرىقى قىيىن مەسىلىدىن ساقلىنىش مەقسىتىدە بۇ ئۇچ چوڭ تۈرنى بىرلا تۈر قىلىپ بىرلەشتۈرۈۋەتسەك، ئۇنداقتا دىراما بىلەن ھېكايىنى قانداق پەرقلەندۈرۈشىمىز يەنىلا بىر مەسىلە

بولۇپ قالىدۇ. ئامېرىكىنىڭ ھازىرقى زامان ھېكايىلىرى، مەسىلەن، ھېمىڭۋاينىڭ «قاتىللىق قىلغۇچى» ناملىق ھېكايىلىرىدە دىراما خاراكتېرلىك ئوبيېكتىپچىلىق ۋە دىيالوگ خاراكتېرلىك ساپلىق قوغلىشىلغان. بىراق ئەنئەنىۋى ھېكايىلەر، مەسىلەن، داستان بولسا دىيالوگ ياكى بىۋاستە ئىپادىلەشنى بايان بىلەن بىرلەشتۈرۈۋەتتى. داستان ھەقىقەتەنمۇ سكەلىجېر (J.C.Scaliger) ۋە باشقا ھەرخىل تۈر ئۆلچىمىنى بايقىغۇچىلار تەرىپىدىن تۈرنىڭ ئەڭ يۇقىرى دەرە-جىسى دەپ بېكىتىلگەن، ئۇنىڭ باشقا تۈرلەرنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان-لىقى بۇنىڭدىكى بىر سەۋەبتۇر. ئەگەر بىز داستان بىلەن ھېكايىنىڭ ھەممىسىنى بىر بىرىكمە شەكىل دەپ قارىساق، ئۇنداقتا بىز ئۇلارنى يەنە قايتا بۆلۈنمەيدىغان ئاخىرقى تۈر ھالىتىگە ئەكېلىش ئۈچۈن ئۇلارنىڭ تەركىبىي قىسىملىرىنى چوقۇم تېخىمۇ ئىنچىكە ئايرىپ «بىۋاستە بايان» ياكى «دىيالوگ بايانى» غا ئوخشاش ئىككى تۈرگە بۆ-لۈشىمىز كېرەك. شۇنداق بولغاندا، بىزنىڭ يەنە تۈرلەرگە بۆلۈنۈش ئىمكانىيىتى قالمىغان ئۈچ چوڭ تۈرىمىز بايان، دىيالوگ ۋە ناخشىغا ئۆزگىرىدۇ. مۇشۇنداق بىرلەشتۈرۈش ۋە بىرخىللاش-تۇرۇشتىن ئۆتكۈزگەندە، بىزنىڭ ئۈچ چوڭ تۈرىمىز ئاخىرقى پەرق-لەندۈرۈش ئۆلچىمىگە «تەسۋىرلەش، نامايان قىلىش ۋە بايان قىلىش» دىن ئىبارەت ئۈچ چوڭ تۈردىنمۇ بەكرەك يېقىنلىشالامدۇ ـ قانداق؟[14]

بىز شېئىر، ھېكايە ۋە دىرامىدىن ئىبارەت بۇ ئاتالمىش «ئاداققى» تۈرلەردىن ئايلىنىپ ئۆتۈپ، ئۇلارنىڭ يەنە قانداق بۆلەكلەرگە بۆلۈ-نىدىغانلىقىنى تەتقىق قىلىپ كۆرەيلى. 18 ـ ئەسىردە ئۆتكەن ئىنگ-لىز ئالىمى ھانكىنس (T.Hankins) ئەنگلىيە دىرامىلىرىنى باھالىغاندا تېخىمۇ ئىنچىكە قىلىپ «سىرلىق دىرامىلار، ئەخلاقىي دىرامىلار، تىراگېدىيە ۋە كومېدىيە» دېگەندەك تۈرلەرگە بۆلگەن. نەسرىي ئەسەر-لەر 18 ـ ئەسىردە يەنە ھېكايە ۋە قىسسە دېگەن ئىككى چوڭ تۈرگە بۆلۈنگەن. بىزنىڭ قارىشىمىزچە، ئىككىنچى دەرىجىلىك «نەقىرار

ئىنچىكە بۆلۈش» كە تەۋە بولغان بۇنداق بۆلەكلەرنى ئۆلچەملىك هالدا ئەدەبىياتتىكى «تۈرلەر» دەپ ئاتاش كېرەك.

17 ـ، 18 ـ ئەسىرلەر ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرىگە ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىلگەن دەۋرلەردۇر. بۇ ئىككى ئەسىردىكى ئوبزورچىلار ئەدەبىياتتىكى تۈرلەر مەسىلىسىنى «ھەقىقەتەن مەۋجۇت مەسىلە» دەپ قارىغان.[1] ئەدەبىياتتىكى تۈرلەرنىڭ پەرقى ناھايىتى ئېنىق، يەنە كېلىپ ئۇلارنى چوقۇم شۇنداق پەرقلەندۈرۈش يېڭى كىلاسسىزمنىڭ بىر تۈرلۈك قائىدىسى. بىراق، بىز يېڭى كىلاسسىزمچە تەنقىد نەزەرىيەسىنىڭ تۈرلەر توغرىسىدىكى ئېنىقلىمىسى ياكى ئۇلارنى ئايرىش ئۇسۇلىغا قارايدىغان بولساق، ئۇلارنىڭ ئاساسلىق پىرىنسىپلىرىدا ئىزچىللىقنىڭ ناھايىتى ئاز ئىكەنلىكىنى، ھەتتا نېگىزلىك پىرىنسىپ دەيدىغان نەرسىنىڭمۇ يوق ئىكەنلىكىنى بايقايمىز. مەسىلەن، بوۋالو (N.Boileau) ئۆزىنىڭ ئۆلچىمىگە ئاساسەن تۈرلەرنى ئېتىز ـ ئېرىق شېئىرلىرى، مەرسىيە، قەسىدە، ساتىرىك قىسقا شېئىر، سالىرىك ئەدەبىيات، تىراگېدىيە، كومېدىيە ۋە داستان قاتارلىق تۈرلەرگە بۆلگەن، لېكىن، ئۇ ئۆزىنىڭ بۇ تۈرشۇناسلىقىنىڭ ئاساسى توغرۇلۇق ھېچقانداق چۈشەندۈرۈش بەرمىگەن. بەلكىم ئۇ «تۈرشۇناسلىق بىر خىل ئىدراكىي قۇرۇلما ئەمەس، ئۇ تارىخىي ھالەتتە شەكىللىنىدۇ» دەپ قارىغان بولۇشى مۇمكىن. ئۇ بۆلگەن تۈرلەر ئوتتۇرىسىدىكى پەرق ھەرقايسى تۈرلەردىكى ئوخشىمىغان تېما، قۇرۇلما، شېئىرنىڭ شەكلى، ھەجمى، ھېسسىي ئاھاڭ، دۇنيا قاراش ۋە تامامەن شۇنىلار قاتارلىقلار تەرىپىدىن بەلگىلەنگەنمۇ قانداق؟ بۇنىڭغا بىر نېمە دېمەك قىيىن. لېكىن، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، نۇرغۇن يېڭى كىلاسسىزمچىلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، بارلىق تۈر ئۇقۇملىرى ئۆزلۈكىدىنلا چۈشىنىشلىك، بۇنىڭغا گەپ كەتمەيدۇ. بىلايېر ئۆزىنىڭ «ئېستېتىكا ۋە ساپ ئەدەبىيات» (1783 ـ يىلى) دېگەن كىتابىنىڭ بىر قىسىم بابلىرىدا ئاساسلىق تۈرلەر توغرىسىدا توختالغان، بىراق،

ئادەتتىكى تۈرلەر ياكى ئەدەبىياتنى تۈرلەرگە ئايرىش پىرىنسىپلىرى توغرىسىدا ھېچقانداق چۈشەنچە بەرمىگەن. ئۇ تۈرلەرنى تاللىغاندىمۇ ھېچقانداق مېتودولوگىيەنى ياكى باشقا ئۆلچەمنى قوللانمىغان. ئۇ تاللىغان كۆپ قىسىم تۈرلەر قەدىمكى گىرېكلاردىن كەلگەن، بىراق، پۈتۈنلەي شۇنداقمۇ ئەمەس، ئۇ ئەڭ ئاخىرىدا «تەسۋىرىي شېئىرلار» ھەققىدە توختالغاندا «تەسۋىرىي شېئىرلاردا تالانتنى ئەڭ يۇقىرى چەكتە جارى قىلدۇرغىلى بولىدۇ» دېگەن. ئەلۋەتتە ئۇنىڭ بۇ سۆزىدىن «يېزىقچىلىقتىكى ھەرقانداق ئالاھىدە تۈر ۋە شەكىل» ئەدەبىياتنىڭ تۈرى بولالايدۇ دېگەن مەنە چىقمايدۇ. مەلۇم مەنىدىن ئۆگۈت خاراكتېرىنى ئالغان شېئىرلار، مەسىلەن، «تەبىئەت ھەقىقىدە» ياكى «ئادەم ھەققىدە» دېگەندەكلەرنى ئۇ ئەدەبىي تۈر قاتارىغا كىرگۈزمىگەن. بىلايېر «تەسۋىرىي شېئىرلار» دىن «ئىبرايلارنىڭ شېئىرلىرى» غىچە توختىلىپ، كېيىنكىسىنى «يىراق قەدىمكى دەۋر ۋە دۆلەتلەر دىكى قىزىقىشلارنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن» دەپ قارىغان. يەنە كېلىپ، ئۇ «ئىبراي شېئىرلىرى» نى شەرق شېئىرىيىتىنىڭ ئۈلگىسى، گىرېتسىيە ـ رىم ـ فىرانسىيە ئىمپېرىيەسىدە ئۆزۈن يىل دەۋر سۈرگەن ئەنئەنىۋى شېئىرلارغا پەقەتلا ئوخشىمايدىغان شېئىرلار دەپ قارىغان. ئاندىن ئۇ پۈتۈنلەي سوغۇققان مەيداندا تۇرۇپ ئاتالمىش «شېئىرىيەتنىڭ ئىككى چوڭ تۈرى، يەنى، داستان بىلەن دىراما» توغرۇلۇق مۇلاھىزە يۈرگۈزگەن، ئۇ تىلغا ئالغان «دىراما» نى ئەمەلىيەتتە «تىراگېدىيە» دېگەن ھەممىدىن تۈزۈك.

يېڭى كىلاسسىزم نەزەرىيەسىدە تۈر ۋە تۈرلەرگە بۆلۈشنىڭ ئاساسى توغرۇلۇق ھېچقانداق چۈشەندۈرۈش، ئىزاھات ياكى مۇلاھىزە يوق. مەلۇم دەرىجىدىن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ ئەھمىيەت بېرىدىغىنى تۈرلەرنىڭ ساپلىقى، دەرىجىسى، تۈرلەرنىڭ ئۆزۈكسىزلىكى ۋە يېڭى تۈرلەرنىڭ كۆپىيىشى قاتارلىق مەسىلىلەردۇر.

يېڭى كىلاسسىزم تارىختا ھوقۇقپەرەسلىك بىلەن ئىدراكسىزمنىڭ

بىرىكمە گەۋدىسى ۋە بىر خىل كونسېرۋاتىپ كۈچ ھالىتىدە مەۋجۇت بولغاچقا، ئۇ قەدىمكى دەۋردىكى ئىپتىدائىي ئەدەبىيات تۈرلىرىگە، بولۇپمۇ، قەدىمكى زامان شېئىرلىرىنىڭ تۈرلىرىگە سادىق بولۇشى ۋە ئۇنىڭغا ماسلىشىشى كېرەك ئىدى. بىراق، بۈگۈنگو تۆت مىسرالىق شېئىر (سونېت) ۋە مۇھەببەت شېئىرلىرىنى ئېتىراپ قىلغان. جونسۇن دەنىم (J.Denham) نى «چېلەك ياسىغۇچىنىڭ تەرغى» ناملىق ئەسىرىدە «يېڭى بىر خىل شېئىر شەكلىنى»، بىر خىل «ھەقىقىي مەنىدىكى سەھرا شېئىر تۈرىنى ۋۇجۇدقا كەلتۈرگەن» دەپ مەدھىيەلەيدۇ. ئۇ يەنە تومسوننىڭ «تۆت پەسىل» ناملىق ئەسىرىنى «يېڭى بىر خىل ... شېئىر»، شېئىردىكى «ئىدىيە ۋە ئىپادىلەش شەكلى» نى «ئۆزگىچە ئىجادچانلىققا ئىگە» دەپ قارايدۇ.

تۈرلەرنىڭ ساپ بولۇش نەزەريەسىنى تارىختا فىرانسىيە كىلاسسىك تىياتىرچىلىقىنىڭ ئەگەشكۈچىلىرى تەشەببۇس قىلغان بولۇپ، ئۇلار شۇ ئارقىلىق ئىلزابىت دەۋرىدىكى كومېدىيەلەرگە تىراگېدىيەلىك پېرسوناژلارنى قوشۇۋېتىش خاھىشىغا قارشى تۇرغان (مەسىلەن، «ھاملىت» تىكى گۆر قازغۇچى، «ماكبېت» دىكى مەست ئىشىك باقار قاتارلىقلارغا ئوخشاش). ئەگەر بۇ خىل نەزەريە ئەقىدە-پەرەسلىككە ياتسا، ئۇنداقتا ئۇ خورىسچە بولىدۇ، ئەگەر ئۇنىڭدا تەجرىبە ۋە راھەتپەرەسلىك بىلەن ئادەملەرگە تەسىر كۆرسىتىش تەشەببۇس قىلىنسا، ئۇنداقتا ئۇ ئارىستوتېلچە بولىدۇ. ئارىستوتېل تىراگېدىيەنى «تاسادىپىي خۇشاللىقنى ئەمەس، بەلكى، تىراگېدىيەگە خاس بولغان خۇشاللىقنى پەيدا قىلىشى كېرەك»[9] دەپ قارىغان.

تۈرلەرنىڭ دەرىجىسى مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا بىر «خۇشاللىقنى قوغلىشىش خاھىشىنىڭ دىققىرىنسىيال ۋە ئىنتېگرالىدۇر». كىلاسسىك بايانلاردا خۇشاللىقنىڭ دەرىجىسى ھەرگىزمۇ نوقۇل ھالدىكى كۈچلۈك - ئاجىزلىق نۇقتىسىدىن ياكى نوقۇل ھالدىكى قۇرمەنلەر ۋە ئاڭلىغۇچىلارنىڭ سانىنىڭ ئاز - كۆپلۈكى نۇقتىسىدىن

ئۆلچەنگەن ئەمەس. تۈرلەرنىڭ دەرىجىسى بىرخىل ئىجتىمائىي، ئەخلاقىي، ئېستېتىكىلىق ۋە ئەنئەنىۋى خاراكتېرلارنىڭ يۇغۇرۇلۇشىدىن ئىبارەت بولۇشى كېرەك. ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ھەجمىگە سەل قاراشقا بولمايدۇ، ئادەتتە سونېتقا ئوخشاش كىچىك تىپتىكى شېئىرلار ياكى قەسىدىلەرنى ھەرگىزمۇ داستان ياكى تىراگېدىيەلەر بىلەن ئۆزئارا سېلىشتۇرۇشقا بولمايدۇ. مىلتوننىڭ «كىچىكرەك» شېئىرلىرى سونېت، قىسقا ناخشا ۋە نىقابلىق ئوپېرا شەكلىدە يېزىلغان بولۇپ، ئۇنىڭ «مۇھىمراق» دېيىلگەن شېئىرلىرى بولسا بىر پارچە «ئۆلچەملىك» تىراگېدىيە ۋە ئىككى پارچە داستاندىن ئىبارەت. ئەگەر بىز داستان بىلەن تىراگېدىيەدىن ئىبارەت بۇ ئىككى ئەڭ يۇكسەك تۈرنى مىقدار جەھەتتىن ئۆزئارا سېلىشتۇرىدىغان بولساق، داستان ئەلۋەتتە ئۇستۇنلۇكنى ئىگىلەيدۇ. بۇ مەسىلىدە ئارىستوتېل باشقىچە پىكىردە بولغان بولۇپ، توقۇنۇشنىڭ ئۆلچەملىرىنى مۇھىم دەپ قىلىپ بولغاندىن كېيىن ئۇ تىراگېدىيەنى بىرىنچى ئورۇنغا قويغان. ئەمما، ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى تەنقىدچىلەر بولسا داستاننى بىردەك بىرىنچى ئورۇنغا قويغان. كېيىنكى تەنقىدچىلەر گەرچە بۇ ئىككى تۈر توغرىسىدىكى تەشەببۇسلار ئوتتۇرىسىدا ئۇياق - بۇياققا ئېغىپ كەلگەن بولسىمۇ، ئەمما، خابىز، دىرايتون، بىلايىر قاتارلىق يېڭى كىلاسسىزم تەنقىدچىلىرى بۇ ئىككى خىل تۈرنى ئوخشاشلا ئەڭ ئاساسلىق تۈرلەر دەپ قاراشنى بىردەك قۇۋۋەتلىگەن.

ئەمدى بىز يەنە بىر گۇرۇپپا تۈر توغرۇلۇق، يەنى، شېئىرىي ئۇسلۇبقا ئىگە شېئىرىي رېتىم بەلگىلىك رول ئوينىغان تۈرلەر توغرۇلۇق توختىلىپ باقايلى. بىز سونېتلار، فىرانسۇزچە ئون ئۇچ قۇرلۇق شېئىرلار ۋە باللادا دېگەنلەرنى نېمىگە ئاساسەن تۈرلەرگە ئايرىيمىز؟ ئۇلار مەلۇم خىل تۈرگە تەۋەمۇ ياكى باشقا نەرسىمۇ؟ نۇرغۇنلىغان فىرانسىيە ۋە گېرمانىيە يازغۇچىلىرى ئۇلارنى «تۈراقلىق شەكىل»

دەپ ئاتاشقا، ئۇلارنى بىر خىل تۈر شەكلىدە تونۇشقا ھەمدە ئۇلارنى ئەدەبىياتنىڭ باشقا تۈرلىرىدىن ئايرىپ قاراشقا مايىل. ئەمما ۋىكتور بۇنداق قارىمايدۇ، ئۇ بولمىغاندا سونېتلارغا نىسبەتەن شۇنداق. بىز چوقۇم ئەدەبىيات تۈرلىرى ئۆز ئىچىگە ئالىدىغان دائىرىنى كېڭەيتىشكە تىرىشىشىمىز كېرەك. ئەمما، بىز بۇ يەردە تىرمونولوگىيەنى بۇلارنى بەلگىلەشنىڭ ئۆلچىمى قىلىشقا مەجبۇر بولمىز. ئەدەبىياتنىڭ «سەككىز بوغۇملۇق» شېئىر ياكى «ئىككى ئاھاڭلىق شېئىر» دەيدىغان شەكىللىرى بارمۇ - يوق؟ بىز ئەلۋەتتە «بار» دېگەن قاراشنى قوللايمىز. بۇ بىر تەرەپتىن ئەنگلىيەنىڭ قەسىدە خاراكتېرلىك «بەش تۇراقلىق شېئىرلىرى» بىلەن 18 - ئەسىردىكى سەككىز بوغۇملۇق شېئىرلار ياكى 20 - ئەسىرنىڭ دەسلىپىدىكى ئىككى بوغۇملۇق شېئىرلار ئۈدار جەھەتتىن ۋە ئىجتىمائىي ھېسسىيات جەھەتتىن بولسۇن ھەممىسى بىر خىل ئالاھىدە شېئىر تۈرىدىن ئىبارەت دېگەن مەنىنى بىلدۈرسە[4]، يەنە بىر جەھەتتىن، بىزنىڭ تۈركە ئايرىشتا پەقەت شېئىر رېتىمىغا ئاساسلىنىپلا قالماستىن (مەسىلەن، بىر قەسىدىنىڭ ئەڭ ئاخىرىدىكى «C.M ۋە L.M»[5] دېگەندەك قاپىيىلەر)، يەنە تېخىمۇ كەڭ نەرسىلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان، «تاشقى شەكىل» گىلا ئەمەس، بەلكى «ئىچكى شەكىل» گە ئىگە نەرسىلەرگىمۇ ئاساسلىنىدىغىنىمىزنى كۆرسىتىدۇ.

بىز ئادەتتە ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرىنى ئەدەبىي ئەسەرلەرگە بولغان بىر خىل گۇرۇپپىلاش دەپ قارىشىمىز كېرەك، نەزەرىيە جەھەتتە، بۇ خىل گۇرۇپپىلاش ئىككى ئاساس ئۈستىگە قۇرۇلغان بولىدۇ: بىرى سىرتقى شەكىل (يەنى، ئالاھىدە رېتىم ياكى قۇرۇلما)، يەنە بىرى بولسا ئىچكى شەكىل (يەنى، پوزىتسىيە، ھېسسىيات، مەقسەت ھەمدە بىرقەدەر يىرىك بولغان تېمىلار ۋە ئوقۇرمەن - تاماشىبىنلارنىڭ دائىرىسى قاتارلىقلار). سىرتقى ئاساس بۇ ياكى ئۇ بولسىمۇ بولۇۋېرىدۇ (مەسىلەن، ئىچكى شەكىل «ئېكىنزار شېئىرلىرى» ۋە «ساننېت

رىك شېئىرلار»، بولسا، سىرتقى شەكىل ئىككى ۋەزىنلىك قەسىدە شەكلىدە بولسا)؛ ئەمما، بۇ يەردىكى ھالقىلىق مەسىلە «يەنە بىر» ئاساسنى تېپىش ئارقىلىق ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرىنى ئىچكى ۋە تاشقى جەھەتتىن بەلگىلەشتىن ئىبارەت.

بەزى ۋاقىتلاردا يەنە ئىلھاملاندۇرۇش خاراكتېرلىك ئۆزگىرىشلەرمۇ يۈز بېرىپ قالىدۇ. ھەسرەت - نادامەتكە تولغان جۈپ قاپىيىلىك مەرسىيىلەر ئەڭ دەسلەپتە قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە قەدىمكى رىمدا، شۇنداقلا ئەنگلىيەدە پەيدا بولغان. ھالبۇكى، قەدىمكى مەرسىيە يازغۇچىلىرى ئۆزلىرىنى ئۆلگۈچىگە بولغان ھەسرەت - نادامىتىنى ئىپادىلەش بىلەنلا چەكلەپ قويمىغان. گىرايىنىڭ ئۇستازلىرى بولغان خاممۇند (J.Hammond) ۋە شېنىستون (W.Shenstone) لارمۇ ھەم شۇنداق. ئەمما، گىرايىنىڭ مەرسىيىلىرى ئىككى مىسرا بويىچە يېزىلغان بولماستىن، بەلكى تۆت مىسرا شەكلىدە يېزىلغان بولۇپ، بۇ ئەنگلىيەدىكى ئىككى مىسرالىق مەرسىيە شەكلىگە ۋارىسلىق قىلىپلا كەلگەن لىرىك ئەسەرلەرگە نىسبەتەن ئېغىر زەربە بولغان.

كېشىلەر بەلكىم 18 - ئەسىردىن كېيىنكى ئەدەبىياتنىڭ تۈرلەرگە ئايرىلىش تارىخىدىن ۋاز كېچىشنى تەشەببۇس قىلىشى مۇمكىن، چۈنكى، 18 - ئەسىردىن كېيىن شەكىل توغرىسىدىكى ئىزدىنىشلەر ۋە قايتا - قايتا ئىپادىلەنگەن قۇرۇلما ئەندىزىلىرى ئاللىبۇرۇن زامانىدىن قالدى. تۈرلەردىكى بۇ خىل توختاپ قېلىش ھادىسىسى فىرانسىيە ۋە گېرمانىيەدىكى تۈرگە ئائىت ئەسەرلەردىمۇ مەلۇم دەرىجىدە ئەكس ئەتكەن. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا يەنە «1840 - يىلىدىن 1940 - يىلىغىچە بولغان ئارىلىق ئەدەبىياتتىكى بىر ھالقىش دەۋرى بولۇشى مۇمكىن، شۇڭا، كەلگۈسىدە ئەدەبىياتنىڭ تۈرلەر قۇرۇلمىسى توغرىسىدا قايتىدىن مۇنازىرە ئېلىپ بېرىشىمىز چوقۇم» دېگەن قاراش پەيدا بولدى.

ئەمما، بىز 19 - ئەسىردە ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى توغرىسىدىكى

ئۇقۇمدا ئۆزگىرىش بولدى دەپ ئېيتالايمىز. بۇ ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى ئاللىبۇرۇن يوقىلىپ كەتتى دېگەنلىك ئەمەس، گەرچە، ئاشۇ دەۋردە ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى توغرىسىدىكى مۇھاكىمە ئەسەرلىرى يەنىلا بىرقەدەر ئاز ئېلان قىلىنغان بولسىمۇ. 19 - ئەسىردە ئەدەبىي ئەسەر ئوقۇرمەنلىرىنىڭ سانىنىڭ ئېشىشىغا ئەگىشىپ، نۇرغۇنلىغان ئەدەبىيات تۈرلىرى بارلىققا كەلدى. بۇ تۈرلەر ئەرزان باھالىق نەشر بۇيۇملىرى ئارقىلىق تېز سۈرئەتتە تارقالغان بولغاچقا، ئۆمرى بىرئاز قىسقا بولدى ياكى ناھايىتى تېز سۈرئەتتە باشقا تۈرلەرگە ئۆزگىرىپ كەتتى. 19 - ئەسىر ۋە بىزنىڭ دەۋرىمىزدە «ئەدەبىيات تۈرلىرى» تەتقىقاتى بۆلۈنمە مەزگىللىك قىيىنچىلىققا دۇچ كەلدى. ھەر ئاللىك يىلدا ئەمەس، بەلكى ھەر ئون يىلدا بىر يېڭى ئەدەبىيات دەۋرى بارلىققا كېلىپ، ئەدەبىياتتىكى مودا شەكىللەر تېز سۈرئەتتە ئۆزگىرىپ تۇردى. مەسىلەن، ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدە چاچما شېئىر دەۋرى (vers libre)، ئېلىيوت دەۋرى ۋە ئادىن دەۋرى پەيدا بولدى. تېخىمۇ يىراقراق نۇقتىدىن كۆزەتكەندە، بۇ دەۋردىكى ئالاھىدىلىكلەر ئىچىدە ئورتاق نىشان ۋە خاراكتېرگە ئىگە بولغان بەزى نەرسىلەرنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى بايقايمىز، خۇددى بىز ھازىر بايرون، ۋودسۋورس، شىللېر قاتارلىقلارنى ئەنگلىيەنىڭ رومانتىزم يازغۇچىلىرى دەپ قارىغىنىمىزغا ئوخشاش.[9]

19 - ئەسىردە قانداق تۈرلەر بار ئىدى؟ ۋان تىكان ۋە باشقىلار ھەمىشە تارىخىي رومانلارنى بۇنىڭ مىسالى سۈپىتىدە تىلغا ئالىدۇ.[10] ئۇنداقتا، «سىياسىي رومانلار» مۇ بىر تۈر ھېسابلىنامدۇ؟ (سېپىر M.E.Speare نىڭ بىر ئەسىرىگە مۇشۇنداق ماۋزۇ قويۇلغان). ئەگەر راستتىنلا سىياسىي رومان دەپ بىر تۈر بار دېيىلسە، ئۇنداقتا، خرىستىيان دىنى رومانلىرى دەپ يەنە بىر تۈر بار دېگەن گەپ چىقماسمۇ؟ («روبېرت ئېلسمىئىر» ۋە مىكەنزى C.Mackenzie نىڭ «مۇقەددەس سۈپىنىڭ پەلەمپىيى» ناملىق رومانىنى، شۇنداقلا «بار-

چېستىر مۇنارى» ۋە «سەلىم كىچىك چېركاۋى» قاتارلىق رومانلارنى مۇشۇ تۈرگە تەۋە دېيىشكە بولىدۇ). بۇنداق «سىياسىي رومان» لار بەلەن «خرىستىيان دىنى رومانلىرى» نى ئەدەبىياتنىڭ تۈرى دەپ قاراش توغرا ئەمەس. بۇ خىل تۈرگە ئايرىش ئۇسۇلىدا پەقەت تېمىدىكى ئوخشىماسلىقلا ئاساس قىلىنغان بولۇپ، ئۇنى پۈتۈنلەي جەمئىيەتشۇناسلىققا ئائىت تۈرگە ئايرىش ئۇسۇلى دېيىشكە بولىدۇ. ئەگەر مۇشۇ ئۇسۇل بويىچە يول تۇتساق بىز ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرىنى گەپ يوق سان - ساناقسىز تۈرلەرگە ئايرىۋېتىمىز، مەسىلەن، ئوكسفورد-نىڭ ھەربىر كەت رومانلىرى، 19 - ئەسىردىكى ئوقۇتقۇچىلار تەسۋىرلەنگەن رومانلار، يەنە 19 - ئەسىردىكى دېڭىزچىلار رومانلىرى ۋە دېڭىز - ئوكيان رومانلىرى دېگەندەكلەرگە ئوخشاش. ئۇنداقتا، «تارىخىي رومانلار» نىڭ ئەھۋالىدا قانداق ئوخشىماسلىقلار بار؟ ئوخشىمايدىغان يېرى ئۇنىڭ تېمىسى چەكلىمىلىككە ئىگە، يەنى، ئۇنىڭ مەزمۇنى ئۆتمۈش بىلەن ئوخشاش بولۇپلا قالماستىن، ئاساسلىقى، ئۇنىڭ رومانتىزم ھەربىر كىتى ۋە ناتسىيونالىزم ئىدىيەسى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىدۇر، يەنى، ئۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان ئۆتمۈش توغرىسىدىكى بەزى يېڭى ھېسسىيات ياكى پوزىتسىيەدۇر. بۇنىڭغا گوت ئۇسلۇبىدىكى رومانلار ئەڭ ياخشى مىسال بولالايدۇ، ئۇ «ئوتراتو قەلئەسى» نى بەلگە قىلىپ 18 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا پەيدا بولغان بولۇپ، ھازىرغىچە كەڭ تارقىلىپ كەلمەكتە. بۇ تۈردە كىشىلەر ئىنتىزار بولۇۋاتقان نەرسە — بايان تېمىدىكى ئەسىرلەردە بولۇشقا تېگىشلىك بارلىق ئۆلچەملەر بار بولۇپ، ئۇنىڭدا بىر خىل چەكلەنگەن ۋە ئىزچىللىققا ئىگە سۈژىت ياكى باش تېما بولۇپلا قالماستىن، بەلكى، يەنە بىر يۈرۈش يېزىقچىلىق ماھارىتىمۇ بار (مەسىلەن، بۇزۇپ تاشلانغان قەلئە، قەدىمكى رىم كاتولىك دىنىغا ئائىت قورقۇنچلۇق ۋە سىرلىق رەسىملەر، سىيرىلغۇچ ئارقىلىق ئۆتىدىغان مەخپىي يول ۋە ئىزىتقۇ ھاسا، جىمجىت ئورمانلىقتىكى ئىز قوغلاش دېگەنلەرگە

ئوخشاش قوشۇمچە تەسۋىر ۋە بايانلار). يەنمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا تەتقىق قىلساق، ئۇنىڭدا يەنە بىر خىل بەدىئىي مەقسەت (Kunstwollen) ۋە ئېستېتىكىلىق مەنە بار بولۇپ، كىشىگە ئالاھىدە قورقۇنچلۇق ۋە ھاياجانلىق تۇيغۇ، يەنى، گوت ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازدىغان يازغۇچىلار دائىم دەيدىغان «ئېچىنىش ۋە قورقۇنچ»[1] تۇيغۇسىنى ئاتا قىلىدۇ.

ئومۇملاشتۇرۇپ ئېيتقاندا، بىزنىڭ تۇرلەر نۇقتىئىنەزىرىمىز فورمالىزمغا مايىل بولۇشى، يەنى، سىياسىي رومان ياكى ئىشچىلارغا مۇناسىۋەتلىك رومانلار بويىچە تۇرگە ئايرىشقا ئەمەس، بەلكى، خۇددىراستچە سەككىز بوغۇملۇق شېئىر ياكى سونېتلار بويىچە تۇرگە ئايرىشقا مايىل بولۇشى كېرەك. چۈنكى، بىزنىڭ دەۋاتقىنىمىز ئەدەبىيات بىلەن مۇناسىۋەتسىز يەرلەرگىمۇ ئىشلىتىشكە بولۇۋېرىدىغان تېمىلار بويىچە تۇرگە ئايرىش ئۇسۇلى ئەمەس، بەلكى، «ئەدەبىيات» نىڭ تۇرلىرىدۇر. ئارىستوتېل «شېئىرىيەت ئىلمى» دېگەن ئەسىرىدە تۇنجى قېتىم داستان، ئوپېرا ۋە لىرىك شېئىرلارنى شېئىرنىڭ ئاساسلىق تۇرلىرى دەپ كۆرسەتكەن. ئۇ بۇ كىتابىدا ھەربىر تۇرنىڭ ئوخشاش بولمىغان ۋاستىسى ۋە فۇنكسىيەسىنى پەرقلەندۈرۈشكە ئالاھىدە دىققەت قىلىپ، شۇ ئارقىلىق ھەربىر تۇرنىڭ ئوخشاش بولمىغان ئېستېتىكىلىق مەقسىتىنى بېكىتىپ چىقىش ئارزۇسىدا بولغان: يەنى، «ئوپېرادا ئۇرغۇلۇق شېئىرلارنى ئىشلەتكەندە ئاندىن دىيالوگقا تېخىمۇ يېقىنلاشقىلى بولىدۇ، داستاندا ئۇرغۇلۇق ئالتە تۇراقلىق شېئىر شەكلىنى ئىشلەتكەندە كىشىلەرنى سۆزلەش ئېھتىياجىدىن خالاس قىلىۋەتكىلى بولىدۇ» دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن:

«ئەگەر مەن ھەرخىل ۋە بىرنەچچە خىل ۋەزىننى ئىشلىتىپ شېئىردا ۋەقەلەرنى تەسۋىرلىسەم، ئېنىقكى بۇ ماس كەلمەيدۇ. قەھرىمانلىق ئۇسلۇبى بولسا ئاق ئەركىن ۋە ئاق سالماق ۋەزىندۇر.»[2]

«شېئىر رېتمى» بىلەن «كۇپلېت» تىنمۇ يۇقىرى بولغان يەنە بىر خىل شېئىر قاتلىمى بولۇپ «قۇرۇلما» دەپ ئاتىلىدۇ، مەسىلەن، مەلۇم بىر خىل ئالاھىدە سۆزتىنىڭ تەشكىللىنىشى بىر خىل «قۇرۇلما» ھېسابلىنىدۇ. بۇ خىل قۇرۇلما ئەنئەنىدە ھېچبولمىغاندا مەلۇم دەرىجىدە مەۋجۇت، مەسىلەن، قەدىمكى گىرېتسىيەنىڭ تەقلىدىي شەكىلدىكى داستان ۋە تىراگېدىيەلىرىدە، ۋەقەلىك ئارىسىدىكى ئىپادىلەش ئۇسلۇبىدا، تىراگېدىيەلەردىكى «تۇيۇقسىز ئۆزگىرىش» ۋە ئۇچ بىر رېتىم قاتارلىقلاردا ئۇنىڭ ئىزناسىنى تاپقىلى بولىدۇ. ئەلۋەتتە، قەدىمكى «كىلاسسىك ئۇسلۇبلار» نىڭ ھەممىسىلا «قۇرۇلما» ھېسابلىنىۋەرمەيدۇ، مەسىلەن، جەڭگاھ خاتىرىلىرى ۋە دوزاخقا مەھكۇم بولۇش دېگەندەكلەر سۆزتى ياكى باش تېمىغا مەنسۇپ بولىدۇ. 18 ـ ئەسىردىن كېيىنكى ئەدەبىياتتا بۇنداق قۇرۇلمىلارنى تېپىش ئۇنچە ئاسان ئەمەس، پەقەت «ئىنچىكە قۇرۇلمىلىق دىراما» لار ۋە رازۋېدكا رومانلىرى (سىرلىق قاتىللىق دېلولىرى) دىكى ئەترافلىق ئورۇنلاشتۇرۇلغان ۋەقەلىكلەردىلا مۇشۇنداق قۇرۇلمىلار مەۋجۇت. ئەمما، چېخوفچە ئۇسلۇبتىكى ئەنئەنىۋى قىسقا ھېكايىلەردىمۇ ئاللان پوئې ۋە ئو. ھېنرىنىڭ قىسقا ھېكايىلىرىنىڭ قۇرۇلمىسىغا ئوخشاشمايدىغان بىر خىل قۇرۇلما مەۋجۇت. ئەگەر بىز چېخوفچە ئۇسلۇبتىكى ھېكايىلەرنىڭ قۇرۇلمىسىغا مۇۋاپىق بىر ئىسىم قويساقچى بولساق، ئۇنى «چېچىلاڭغۇراق» قۇرۇلما دەپ ئاتىساق تامامەن بولىدۇ.[3]

تۇرلەر نەزەرىيەسىگە قىزىقىدىغان ھەرقانداق بىر ئادەم چوقۇم ئېھتىياتچان بولۇشى، «كىلاسسىك» نەزەرىيەلەر بىلەن ھازىرقى زامان نەزەرىيەلىرى ئوتتۇرىسىدىكى كۆرۈنەرلىك پەرقنى ھەرگىزمۇ ئاسىرىلاشتۇرۇپ قويماسلىقى كېرەك. كىلاسسىك نەزەرىيەلەر قېلىپلاشقان بۇيرۇق خاراكتېرىگە ئىگە، ئەمما، ئۇنىڭدىكى «قائىدىلەر» نى يەنىلا ئەخمىقانە ھوقۇقپەرەسلىك دەپ قارىساق بولمايدۇ، گەرچە كىشىلەر

ئۇ «قائىدىلەر» نى ھەمىشە ھوقۇقپەرەسلىك دەپ چۈشەنسىمۇ. كىلاسسىزم نەزەرىيىلەر تۇر ۋە تۇر ئوتتۇرىسىدا خاراكتېر ۋە بەدئىيلىك جەھەتتە پەرق بارلىقىغا ئىشىنىپلا قالماستىن، يەنە ئۇلارنىڭ ئۆز ئالدىغا مۇستەقىل ئىكەنلىكىگىمۇ، ئۇلارنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە ھەرگىز بولمايدىغانلىقىغىمۇ ئىشىنىدۇ. مانا بۇ داڭلىق «تۇرلەر ساپلىقى» ياكى «تۇرلەرنىڭ يەككىلىكى» (genre tranche) تەلىماتىدۇر.[4] بۇ نەزەرىيە ئەزەلدىن ئەتراپلىق ھەم ئومۇمىي دائىرىلىك ماتېرىيال سۇپىتىدە تۇزۇپ چىقىلمىغان بولسىمۇ، ئەمما، ئۇ پەقەت بىر يۇرۇش ئىجتىمائىي دەرىجە ئايرىمىسىنىلا ئەمەس، بەلكى، يەنە بىر ھەقىقىي ئېستېتىكا نەزەرىيەسىنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان. بۇ ئېستېتىكا نەزەرىيەسى بولسا ئەسەر ئىنتوناتسىيەسىدە بىرخىل قاتمال بىرلىك بولۇشنى، ئۇسلۇبىدا ساپلىق ۋە «ئاددىيلىق» بولۇشنى، ئەسەرنىڭ دىققەت ئېتىبارىنى بىرلا ۋەقەلىك ياكى بىرلا ئاساسىي تېمىغا مەركەزلەشتۈرۈش ئارقىلىق، بىر خىل ئاددىي بولغان كەيپىياتنى (ۋەھىمە ياكى كۈلكىنى) يارىتىشنى تەلەپ قىلىدۇ. بۇ نەزەرىيە يەنە تۇرلەرنىڭ مەخسۇسلىشىشنى ۋە كۆپ خىللىشىشىنىمۇ تەلەپ قىلىدۇ. ئەگەر ھەر بىر بەدئىي تۇرنىڭ ئۆزىگە خاس مەسئۇلىيىتى ۋە خۇشاللىقى بار دېيىلسە، ئۇنداقتا، شېئىرلارنى «رەسىمدەك» يېزىش ياكى «مۇزىكىلىق» قا» ئىگە قىلىشنىڭ نېمە ھاجىتى؟ مۇزىكا ئارقىلىق بىرەر ھېكايىنى سۆزلەش ياكى بىرەر ۋەقەلىكنى تەسۋىرلەپ بېرىشكە ئۇرۇنۇشنىڭمۇ نېمە ھاجىتى؟ مۇشۇ مەنىدىن بىز «ئېستېتىكىلىق ساپلىق» نى قوللىنىش ئارقىلىق تۆۋەندىكىدەك يەكۈننى كەلتۈرۈپ چىقىرالايمىز: بىر سىمفونىيە بىر ئوپېرا ياكى بىر ئوراتورىيەدىن ساپ بولىدۇ، چۈنكى، كېيىنكى ئىككىسىدە ھەم ناخشا ئېيتىدۇ ھەم سىمفونىيە بولىدۇ، ئەمما، بىر تارلىق چالغۇ بىلەن ئورۇنلىنىدىغان تۆتلۈك مۇزىكا ئەسىرى تېخىمۇ ساپ بولىدۇ، چۈنكى، ئۇ پەقەت سىمفونىيەلىك چالغۇ ئەسۋابىدىن بىرنىلا ئىشلىتىدۇ. ئۇنىڭدىن باشقا ياغاچ ۋە مىس نەي،

يەنە سوقما چالغۇلارنىڭ ھېچقايسىسىنى ئىشلەتمەيدۇ.

كىلاسسىزم نەزەرىيەسى ئەدەبىياتنى تۇرلەرگە ئايرىشتا يەنە ئىجتىمائىيلىق ئۆلچىمىنىمۇ ئاساس قىلىدۇ. داستان بىلەن تىراگېدىيەدە خان – پادىشاھ ۋە ئاقسۆڭەكلەرنىڭ ئىشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ، كومېدىيەدە ئوتتۇرا بۇرژۇئازىيە (شەھەر ئاھالىلىرى ۋە بۇرژۇئازلار) نىڭ ئىشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ، ساتىرىك ئەدەبىيات ۋە كۈلكىلىك ئويۇنلاردا بولسا ئادەتتىكى پۇقرالار تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇلاردا پېرسوناژلار (dramatis personae) كۆرۈنەرلىك پەرقلىنىپلا قالماستىن، يەنە ئوخشاش بولمىغان سىنىپلارنىڭ ئەخلاق ئۆلچىمىگە مۇۋاپىق بولۇشى، يەنى، «لايىقىدا، مۇۋاپىق» بولۇش پىرىنسىپىغا ئويغۇن بولۇشى، شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ژانىر ۋە تىل قۇرۇلمىسىنىڭ يۇقىرى، ئوتتۇرا ۋە تۆۋەن دەپ ئۈچ دەرىجىگە ئايرىلىشى تەلەپ قىلىنىدۇ.[5] كىلاسسىزم نەزەرىيەلىرىدىمۇ ئەدەبىياتنىڭ تۇرلىرى ئوخشاش بولمىغان دەرىجىلەرگە بۆلۈنىدۇ ، بۇ خىل دەرىجە تۇزۇمىدە پېرسوناژلارنىڭ سالاھىيىتى ۋە ئورنى، پېزىتسىيىلىق ئۇسلۇبىنىڭ دەرىجىسى ئامىل بولۇپلا قالماستىن، يەنە ئەسەرنىڭ ئۇزۇن – قىسقىلىقى ۋە كۆلىمى (تەسىر كۈچى پەيدا قىلىدىغان ئېنېرگىيە) ھەمدە ئاھاڭنىڭ كەسكىنلىكى قاتارلىقلارمۇ ئامىل دەپ قارىلىدۇ.

ھازىرقى زامان «تىپولوگىيە» سىنىڭ بىر قوللىغۇچىسى (خۇددى ۋان تىكان بىزنىڭ تەتقىقاتىمىزغا باھا بەرگەندەك)[6] يېڭى كىلاسسىزمنىڭ تىپ تەلىماتىغا بىر ئەمەلىي مىسال تۇزۇپ چىقىشنى ئويلىشى، ياكى بولمىسا ئېستېتىكا نەزەرىيەسى ئاساسىدا يېڭى كىلاسسىزم نەزەرىيەچىلىرى تەمىنلىگەن ئەمەلىي مىساللاردىنمۇ كۆپ ۋە ياخشى مىساللارنى تۇزۇپ چىقىشنىڭ زۆرۈرلۈكىنى ھەقىقەتەن ھېس قىلىشى مۇمكىن. بۇنداق ئەمەلىي مىساللارنى بىز ئېستېتىكىنىڭ ساپلىق پىرىنسىپىنى چۈشەندۈرگەن ۋاقتىمىزدا ئاللىبۇرۇن سۆزلەپ ئۆتكەن. ئەمما، بىز «تىپولوگىيە» نى ھەرگىزمۇ ئەنئەنىۋىلىك ۋە مە

لۇم بىر تەلىمات دائىرىسىدە چەكلەپ قويساق بولمايدۇ. «كىلاسسىزم» ئەمەلىيەتتە باشقا ئېستېتىكا سىستېمىسىنى، تۇرلىرىنى ۋە شەكلىنى ئانچە چۈشىنىپ كەتمەيدۇ ھەم ئۇنداق نەرسىلەرگىمۇ ئورۇن بەرمەيدۇ. كىلاسسىزم گوت ئۇسلۇبىدىكى چېركاۋلارنى ھەتتا قەدىمكى گىرېك ئوردىلىرىدىنمۇ مۇرەككەپ بىر خىل شەكىل دەپ قارايلا قالماستىن، ئەكسىچە «ئۇنىڭدا ھېچقانداق شەكىل يوق» دەپ قارايدۇ. تۇر مەسىلىسىگە بولغان قارىشىمۇ شۇنداق. ھەربىر خىل «مەدەنىيەت» نىڭ ئۆز ئالدىغا ھەرخىل تۇرلىرى بولىدۇ، مەسىلەن، جۇڭگوچە تۇرلەر، ئەرەبچە تۇرلەر، ئېرلاندىيەچە تۇرلەر دېگەندەك. ئېيتىدا-ئىي «مەدەنىيەت» تىمۇ ھەرخىل ئاغزاكى «تۇرلەر» مەۋجۇت، ئوتتۇرا ئەسىر ئەدەبىياتىدىمۇ ئاجايىپ مول تۇرلەر بولغان.[9] بىزنىڭ قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە رىم ئەدەبىياتى تۇرلىرىنىڭ ئاخىرقى چېكى توغرىسىدا مۇنازىرىلىشىپ يۈرۈشمىزنىڭ، شۇنداقلا، قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە رىمچە شەكىلدە پەيدا بولغان، بىر خىل ئېستېتىكا ئۆلچىمىگە مۇراجىئەت قىلىدىغان تۇر ساپلىقى تەلىماتىنى ئاقلاپ سۆزلەپ يۈرۈشمىزنىڭمۇ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى يوق.

ھازىرقى زامان تۇر نەزەرىيەسى روشەن «ئىزاھات» خاراكتېرىگە ئىگە. ئۇ ئەدەبىياتنىڭ پەيدا بولۇش ئېھتىمالى بولغان تۇر سانىغا ھېچقانداق چەكلىمە قويمايدۇ، يازغۇچىلارغا ئۆلچەم بېكىتىپمۇ بەرمەيدۇ. ئۇ ئەنئەنىۋى تۇرلەرنى ئۆزئارا يۇغۇرۇش ئارقىلىق يېڭى بىر تۇر (تىراگېدىيەلىك كومېدىيە) نى بارلىققا كەلتۈرۈشكە ئۇرۇنىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، تۇرلەر «ساپلىق» ئاساسىدا تۇزۇلسىمۇ، «ئۆز ئىچىگە ئېلىش» ۋە «موللىشىش» ئاساسىدا تۇزۇلسىمۇ بولىۋېرىدۇ، يەنى قىسقارتىش ياكى كېڭەيتىش ئۇسۇلى ئارقىلىق تۇزۇلسىمۇ بولۇۋېرىدۇ. رومانتىزمچىلار ھەربىر «ئىجادىي تالانت ئىگىسى» ۋە ھەربىر پارچە بەدىئىي ئەسەرنىڭ خاسلىقىنى تەشەببۇس قىلغاندىن كېيىن، ھازىرقى زامان تۇر نەزەرىيەسى تۇرلەر ئارىسىدىكى پەرقنى تەشەببۇس

قىلمايلا قالماستىن، ئەكسىچە، قىزغىنلىقنى مەلۇم تۇر ئۆز ئىچىگە ئالغان ھەمدە باشقا تۇرلەر بىلەن ئورتاق بولغان ئالاھىدىلىكنى، ئورتاق ئەدەبىي ئۇسلۇبنى ۋە ئەدەبىي ئۇنۇمنى تېپىپ چىقىشقا قارايتتى.

ئەدەبىي ئەسەرلەر كىشىگە يېڭىچە ھېس - تۇيغۇ بىلەن تونۇش ھېس - تۇيغۇلار ئارىلىشىپ كەتكەن بىرخىل خۇشاللىقنى بەخش ئېتىدۇ. مۇزىكىدا، سوناتا بىلەن فۇگۇنى كۇيى ناھايىتى ئاسانلا پەرقلەندۇرگىلى بولىدىغان مىساللاردۇر. قەستلەپ ئۆلتۈرۈش تەسۋىرلەنگەن سىرلىق ئەسەرلەردە ۋەقەلىكلەر بارا - بارا جىددىيلىشىشكە، ھەرخىل يىپ ئۇچلىرى ئاستا - ئاستا بىر يەرگە يىغىلىشقا باشلايدۇ (مەسىلەن، «پادىشاھ ئودىپوس» تا شۇنداق). پۈتكۈل ئەسەردە تونۇش ۋە كونا شەكىللەر تەكرارلىنىۋەرسە ئادەمنى زېرىكتۈرۈپ قويىدۇ، ئەمما، ئەسەر باشتىن - ئاخىر يېڭى، غەلىتە بولۇپ كەتسىمۇ ئادەملەر چۈشىنەلمەي قالىدۇ. مۇشۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، تۇرلەردە پۈتكۈل ئېستېتىكا ماھارىتى گەۋدىلىنىدۇ، يازغۇچىلار ئۇنىڭدىن ئاسانلا پايدىلىنالايدۇ، ئوقۇرمەنلەرمۇ ئاسانلا چۈشىنەلەيدۇ. مۇنەۋۋەر يازغۇچى چوقۇم بەلگىلىك نىسبەتتە ئىلگىرىكى تۇرلەرگە ھۆرمەت قىلىدۇ، بەلگىلىك نىسبەتتە ئۇنى يەنە كېڭەيتىدۇ. ئومۇملاشتۇرۇپ ئېيتقاندا، ئۇلۇغ يازغۇچىلارنىڭ كۆپىنچىسى يېڭى تۇرلەرنى ئىجاد قىلغۇچىلار ئەمەس ، مەسىلەن، شېكسپىر، لارسىن، مولىيېر، بېن جونسۇن، دىككېنس ۋە دوستويېۋىسكىي قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى باشقىلار ئىجاد قىلىپ بولغان تۇرلەردە ئۆز ئەسەرلىرىنى رويابقا چىقارغان.

تۇرلەر تەتقىقاتىنىڭ كۆرۈنەرلىك بىر قىممىتى شۇ يەردىكى، ئۇ بىزنىڭ ئەدەبىياتىنىڭ ئىچكى تەرەققىياتىغا بولغان دىققەتمىزنى قوزغايدۇ، يەنى، ۋېلىسىنىڭ «كونا دەۋردىن كەلگەن يېڭى شائىر» (1940) دېگەن كىتابىدىكى «ئەدەبىي ئىرسىيەتشۇناسلىق» قا بولغان دىققەتمىزنى قوزغايدۇ. ئەدەبىيات بىلەن باشقا قىممەت ساھەسى ئوتتۇرىسىدا مەيلى قانداق مۇناسىۋەت بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ئىشـ

قىلىپ، ھەرخىل ئەسەرلەر ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىپ تۇرىدۇ، بىر - بىرىگە تەقلىد قىلىنىدۇ، بىر - بىرىنى قىزىقارلىق ھالدا دورايدۇ ۋە يېڭىلىق يارىتىدۇ، بۇ خىل ئەھۋاللار قاتتىق يىلنامە تەرتىپى بويىچە باشقا ئەسەرلەردىن كېيىن ئىجاد قىلىنغان ئەسەرلەردىلا يۈز بەرمەيدۇ. ھازىرقى زامانداىكى تۈرلەرگە ئېنىقلىما بېرىشتە، ئەڭ ياخشىسى ئىشنى ئالاھىدە تەسىرى بولغان بىرەر كىتاب ياكى بىر يازغۇچىدىن باشلاش، ئۇنىڭغا بولغان ئىنكاسلارنى ئىزدەپ تېپىش لازىم، مەسىلەن، ئېلىيوت، ئودېن، پىروست ۋە كافكا قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىياتىتىكى رولىنى تەتقىق قىلىش لازىم.

بىزگە تەمىنلەنگىنى پەقەت بەزى مەسىلىلەر ۋە سىناق خاراكتېرىدىكى تەكلىپ پىكىرلەر بولسىمۇ، ئەمما، بىز يەنىلا تۇر نەزەرىيە-سىگە مۇناسىۋەتلىك بەزى مۇنازىرە تېمىلىرىنى ئوتتۇرىغا قويۇشنى خالايمىز. بۇ تېمىلارنىڭ بىرى دەل ئېپتىدائىي تۈرلەر (خەلق ئەدەبىياتى ياكى ئاغزاكى ئەدەبىيات) نىڭ تەرەققىي قىلغان تىپلار بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىدۇر. رۇسىيە فورمالىزمچىلىرىنىڭ بىرى بولغان ۋ.شكلوۋسكىي (V.Shklovsky) «يېڭىچە بەدىئىي شەكىل تۈۋەن دەرىجىدىكى شەكىلنى (ئىككىلەمچى ئەدەبىياتنى) رەسمىي ھالدا ئەدەبىيات تۈرلىرىنىڭ قاتارىغا كىرگۈزۈشتىن باشقا ئىش ئەمەس» دەپ قارىغان. دوستويېۋسكىينىڭ رومانلىرىدا ئاساسلىقى جىنايى قىلمىشلارنىڭ ئالقىشقا ئېرىشكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ھەممىسى ھېسسىي رومانلاردۇر (romans a sensation). «پۇشكىننىڭ لىرىك شېئىرلىرى سوۋغا شېئىرلارنى ئۆزىگە مەنبە قىلغان، بلوك (Blok. A) نىڭ لىرىك شېئىرلىرى بولسا سىگان قوشاقلىرىنى مەنبە قىلغان، مایاكوۋسكىي (V.Mayakovsky) نىڭ لىرىك شېئىرلىرى بولسا گېزىت - ژۇرناللارنىڭ ھەجۋىي رەسىم سەھىپىسىدىكى كۆلكىلىك شېئىرلارنى مەنبە قىلغان.[۵]» ب.بىرېخت (B.Brecht) مۇ گېرمانىيەدە، ئودېنمۇ ئەنگلىيەدە ئادەتتىكى مودا شېئىرلارنى ھەقىقىي ئەدەبىي ئەسەرگە ئۆزگەرتىدىغان بۇ خىل ئۇسۇلنى سىناپ باققان. بۇ خىل قاراشنى «ئەدەبىيات تېخنىمۇ ياۋايىلىشىش (re-barbarization) ئارقىلىق ئۆزىنى يېڭىلاشقا موھتاج» دەپ يەنىمۇ غىنچاقلاشقا بولىدۇ.[۵] جوللېسمۇ مۇشۇ خىل قاراشتا چىڭ تۇرغان بولۇپ، ئۇ ئەدەبىي شەكىللەرنىڭ بىرقەدەر ئاددىي شەكىللەردىن تەرەققىي قىلغانلىقىنى ، ئېپتىدائىي ياكى ئاساسلىق تۈرلەرنى ئۆزئارا بىرىكتۈرۈش ئارقىلىق باشقا تۈرلەرنى پەيدا قىلغىلى بولىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاشقا ئۇرۇنغان ھەمدە بەزى ئاساسلىق تۈرلەرنى تېپىپمۇ چىققان. ئۇلار: رىۋايەت (Legende)، قەھرىمانلىق ئەپسانىلىرى (Sage)، ئەپسانە (Mythe)، تېپىشماق (Ratsel)، ھېكمەتلىك سۆز (Spruch)، دېلو (Kasus)، ئەسلەتمە (Memorabile)، چۆچەك (Marchen) ۋە لەتىپە (Witz) قاتارلىقلاردىن ئىبارەت.[۵] رومانىنىڭ تارىخىنى مۇشۇ خىل تەرەققىياتقا ئوخشاپ كېتىدىغان مىسال دەپ قاراشقا بولىدۇ. رومان تۇر سۈپىتىدە «پامىرا»، «تام . جونىس» ۋە «تىرىستىرىم شەندى» قاتارلىق ئەسەرلەردە پىشىپ يېتىلگەندىن كېيىنمۇ، ئۇلاردا يەنىلا سالام خەت، كۈندىلىك خاتىرە، ساياھەت خاتىرىسى، ئەسلىمە، 17 - ئەسىردىكى «شەخسلەر تەسۋىرى»، فېلىيەتون، سەھنە كومېدىيەسى، داستان ۋە ئەپسانە قاتارلىق «ئاددىي تۇر» (einfache Formen) لەرنىڭ ئىزنالىرى ساقلانغان.

تۇرلەرنىڭ ۋارىسلىق خاراكتېرىگە مۇناسىۋەتلىك يەنە بىر مەسىلە بار. ئادەتتە، ف. بىرۇنېتىئېر ئۆلچەملىك بىيولوگىيەدىكى «تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسى» ئارقىلىق «تىپولوگىيە» گە ئېغىر زىيان ئېلىپ كەلدى دەپ قارىلىدۇ. ئۇ مۇنداق يەكۈن چىقارغان: فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخىدا، 17 - ئەسىردىكى دىن تارقاتقۇچىلارنىڭ ۋەز - نەسىھەتلىرى بىر مەزگىللىك ئارام ئېلىشتىن كېيىن 19 - ئەسىردە لىرىك شېئىرغا ئايلانغان.[۵] بۇ خىل ۋارىسلىق تەلىماتى ئوخشاش بولمىغان دەۋردىكى يازغۇچىلار ۋە ئوقۇرمەنلەرنىڭ مايىللى-

قىنى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇش ئارقىلىق مەيدانغا چىققان، يەنى، ئاشۇ يازغۇچىلار بىلەن ئوقۇرمەنلەرنىڭ «ئەڭ ئاساسلىق خاھىشى» غا ئاساسەن رويابقا چىققان. مەسىلەن، ژان تىيگىمنىڭ ھومېر داستانلىرى ۋە ژاۋېرلېي رومانلىرىغا قارىتا ئېلىپ بارغان باغلانما سېلىشتۇرمىسى، ئودىنىڭ شېئىرىي قىسسىلىرى بىلەن ھازىرقى زامان پسىخىكا رومانلىرى توغرىسىدىكى باغلانما سېلىشتۇرمىلار ھەمدە بەزى زامان بىلەن ماكانىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىغان ئەسەرلەر توغرىسىدىكى تەتقىقاتلارنىڭ ھەممىسىدە مۇشۇ خىل ئۇسۇل قوللىنىلغان. لېكىن، ژان تىيگىم بۇنداق سېلىشتۇرما تەتقىقاتنى يېرىم يولدا ئۈزۈپ قويغان ھەمدە بىراقلا ئۆزگىرىپ «بۇ ئەسەرلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت ھەرگىزمۇ ئەسلىي مەنىسىدىكى ئەدەبىيات تۈرىگە ۋەكىللىك قىلالايدۇ» دەپ كۆرسەتكەن.[6] بىز تۈرلەردىكى ژانىرلىق ۋە بىرلىككە ئېنىقلىما بېرىش ئۈچۈن چوقۇم مەلۇم شەكىلگە ئىگە بولغان كەسكىن بىر ژانىرلىق نەزەرىيەسىنى ئوتتۇرىغا قويۇشىمىز كېرەك. تىراگېدىيە بىر خىل تۈرمۇش. بىز تىراگېدىيەنىڭ دەۋرىيلىكى ۋە مىللىي ئەندىزىسىنى ئېتىراپ قىلىمىز، مەسىلەن، قەدىمكى گىرېك تىراگېدىيەلىرى، ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىراگېدىيەلەر، فىرانسىيەنىڭ كىلاسسىزمچە تىراگېدىيەلىرى ۋە 19 ـ ئەسىردىكى گېرمانىيە تىراگېدىتسىيەلىرى قاتارلىقلار. شۇنچىۋالا كۆپ مۇستەقىل تىپ ياكى تۈرلەرنىڭ ھەممىسىنى بىر خىل تۈرگە تەۋە دېيىشكە بولامدۇ؟ بۇنىڭ جاۋابى ھېچبولمىغاندا مەلۇم جەھەتتىن بولسىمۇ كىلاسسىك ئەسەر لەردىكى شەكىل ۋە ژانىرلىق خاراكتېرىگە باغلىق بولسا، مەلۇم جەھەتتىن يەنە شۇ ئەسەرلەرنىڭ ئۆزىدىكى مەقسەتكە باغلىق بولىدۇ. بىز 19 ـ ئەسىر ئەدەبىياتىغا يۈزلەنگىنىمىزدە، مەسىلە تېخىمۇ قىيىنلىشىدۇ. چېخوفنىڭ «گىلاسزارلىق» ۋە «چايكا»، ئىبسېننىڭ «ئالۋاستىلار»، «روسمېرزھولىم» ۋە «ئىنژېنېر» قاتارلىق ئەسەرلىرى قايسى تۈرگە تەۋە؟ ئۇلار تىراگېدىيەمۇ؟ تىل سەنئىتى ژانىرىسى

ئاللىبۇرۇن شېئىردىن نەسرگە ئايلاندى، «تىراگېدىيەلىك قەھرىمان» ئۇقۇمىمۇ ئاللىبۇرۇن ئۆزگەردى.

بۇ مەسىلىلەر يەنە بىر تۈر تارىخىنىڭ خاراكتېرىگە مۇناسىۋەتلىك مەسىلىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. بەزىلەر «تەنقىدىي خاراكتېرلىك بىر تۈر تارىخىنى يېزىپ چىقىش مۇنكىن ئەمەس، چۈنكى، شېكېسپېر تىراگېدىيەلىرى ئۆلچەم قىلىنسا، ئۇنداقتا، گىرېتسىيە تىراگېدىيەلىرى بىلەن فىرانسىيە تىراگېدىيەلىرىگە نىسبەتەن ئادىللىق بولمايدۇ» دەپ قارىسا، يەنە بەزىلەر «بىر تارىختا ئەگەر بىر خىل تارىخىي پەلسەپە كەم بولسا، ئۇنى پەقەت بىر يىلنامە دېيىشكىلا بولىدۇ» دەپ قارىماقتا.[7] ھەر ئىككى نۇقتىنىزەرنىڭ قايىل قىلىش كۈچى بار. قارىغاندا بۇ مەسىلىگە «ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىراگېدىيەنىڭ تارىخىنى تىراگېدىيەنىڭ شېكېسپېرغىچە بولغان تەرەققىياتى ھەمدە شېكېسپېردىن كېيىنكى زاۋاللىققا يۈز تۇتقان جەريانى بويىچە يېزىشقا بولىدۇ» دەپ جاۋاب بەرسەك بولىدىغاندەك تۇرىدۇ. ئەمما، تىراگېدىيە تارىخىدەك بۇنداق كىتابنى پەقەت بىر خىل ئىككى ياقلىمىلىق ئۇسۇل بىلەنلا يېزىشقا بولىدۇ. ئۇ بولسىمۇ، بارلىق تىراگېدىيەلەرگە ئورتاق بولغان ئالاھىدىلىك ئارقىلىق «تىراگېدىيە» گە ئېنىقلىما بېرىش ھەمدە يىلنامىا تەرتىپى ئارقىلىق مەلۇم بىر دەۋردىكى مەلۇم بىر مىللەتنىڭ تىراگېدىيە ئىجادىيىتى ئېقىمى ۋە ئۇنىڭ كېيىنكى ژانىرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى تەتقىق قىلىش، ئاندىن، بۇ ئۇلانما گەۋدىگە تەنقىدىي خاراكتېرلىك رەت قارىشىنى (مەسىلەن، فىرانسىيە تىراگېدىيەلىرىدىكى جودېللې (E.Jodelle) دىن لارسىنغىچە، لارسىندىن ۋولتېرغىچە بولغان تەرەققىيات تارىخى دېگەندەك) يېزىپ چىقىشتۇر.

شۇنىسى ئېنىقكى، ئەدەبىيات تۈرلىرىدىن ئىبارەت بۇ تېما ئەدەبىيات تارىخىنى ۋە ئەدەبىي تەنقىدنى، شۇنداقلا بۇ ئىككىسى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى تەتقىق قىلىشتا ئاجايىپ مۇھىم مەسىلىلەر

نى ئوتتۇرىغا چىقاردى. بۇ تېما يەنە ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىيات تارىخ-
نى تەتقىق قىلغاندا تۇر ۋە ئۇنىڭدىكى مۇستەقىل بىرلىكلەر ئوتتۇ-
رىسىدىكى مۇناسىۋەتنى، بىر تۇر بىلەن كۆپ خىل تۇرلەر ئوتتۇرا-
سىدىكى مۇناسىۋەتنى، شۇنداقلا، نۇرغۇنلىغان ئادەتتىكى ئۇقۇملارغا
يوشۇرۇنغان ماھىيەت مەسىلىسى قاتارلىق پەلسەپىۋىلىك مەسىلە-
لەرگە تەڭ ئېتىبار بېرىشنىڭ زۆرۈرلۈكىنىمۇ ئەسكەرتتى.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① كىلوزنىڭ «ئېستېتىكا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىنگلىزچە تەر-
جىمىسى، لوندون، 9 ـ 15 ـ بابلىرى).

② N·H پېلسوننىڭ «ئەدەبىي شەكىل ۋە تۇرلەر...» ناملىق ئەسىرىگە
قارالسۇن («ئىنگلىز تىلى ئىلمىي جەمئىيىتى مەجمۇئەسى» نىڭ 1940 ـ يى-
لىدىكى نەشرىگە كىرگۈزۈلگەن، 59 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر، بولۇپمۇ
70 ـ بەت).

③ W·P كولىنىڭ «شېئىر شەكلى ۋە ئۇسلۇبى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن
(لوندون، 1928 ـ يىلى نەشرى، 141 ـ بەت).

④ H لېۋىننىڭ «ئاممىۋى ئورگان سۆپىتىدىكى ئەدەبىيات» ناملىق ئەسى-
رىگە قارالسۇن («ئۇنلۇك سادا» نىڭ 1946 ـ يىللىق 6 ـ سانىغا بېسىلغان،
159 ـ 168 ـ بەتلەر؛ «تەنقىد» كىمۇ قايتا بېسىلغان، نيۇيورك، 1948 ـ يىلى
نەشرى، 546 ـ 553 ـ بەتلەر).

⑤ تىبودىتنىڭ «تەنقىد فىزىيولوگىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پا-
رىژ، 1930 ـ يىلى نەشرى، 184 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر).

⑥ E·C خوتمىئېلنىڭ «ئەدەبىيات ئېنىقلىمىسىدىكى ئۇنۇمدارلىق» ناملىق
ئەسىرىگە قارالسۇن («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنا-
لى» نىڭ 1924 ـ يىللىدىكى 39 ـ سانىغا بېسىلغان، 722 ـ، 736 ـ بەتلەر،
بولۇپمۇ 734 ـ، 735 ـ بەتلەر).

⑦ Dichtung، گېرمانچە، ئىجادىيەت دېگەن مەنىدە. تەرجىماندىن.

⑧ K فىدولىنىڭ «ئەدەبىيات تۇر تارىخىدىكى مەسىلىلەر»ناملىق ئەسىرىگە
قارالسۇن («گېرمانىيە ئەدەبىيات تەتقىقاتى پەسىللىك ژۇرنىلى» نىڭ 1931 ـ
يىللىق 9 ـ سانىغا بېسىلغان، 425 ~ 427 ـ بەتلەر؛ «روھ ۋە شەكىل» دېمۇ
قايتا بېسىلغان، بوئېن، 292 ~ 309 ـ بەتلەر). بۇ ناھايىتى ياخشى بىر پارچە

ماقالە بولۇپ، ئۇ بىر تەرەپتىن پوستۇنزامدىن ساقلانغان، يەنە بىر تەرەپتىن
مېتافىزىكىزىمدىنمۇ ساقلانغان.

⑨ گىيوتى قەسىدە، خەلق قوشاقلىرى ۋە شۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان
تۇرلەرنى «زىچ تۇرلەر»(Dichtarten) دەپ ئاتىغان، ئېپوس، لىرىك شېئىر ۋە
كومېدىيەنى بولسا «شېئىرنىڭ ئەركىن شەكلى»(Maturformen der Dichtung)
دەپ ئاتىغان. ئۇ « شېئىرنىڭ ئۈچ خىل ھەقىقىي تەبىئىي شەكلى: سۈزۈك با-
يان، قىزغىن ھاياجان ۋە كىشىلىك ھەرىكەت شەكلىدىكى شېئىرلار، يەنى ئې-
پوس، لىرىك شېئىر ۋە كومېدىيەدىن ئىبارەت » دېگەن («شەرق ۋە غەرب ئايال
چولپانلىرىنىڭ خاتىرىلىرى» ناملىق ئەسەرگە قارالسۇن، «گىيوتى ئەسەرلە-
رى»گە كىرگۈزۈلگەن، 5 ـ تۇم، 223 ـ، 224 ـ بەتلەر). ئىنگلىزچە ئاتال-
غۇلارنى ئىشلىتىش بىر ئاز ئاۋارىچىلىق، شۇڭا بىز «تۇر» (types) نى ئەڭ چوڭ
كاتېگورىيە ئورنىدا (خۇددى پېلسونغا ئوخشاش)، «تۇر» (genres)نى «خىل»
(spesies) ئورنىدا ئىشلەتسەك بولىدۇ، خۇددى تىراگېدىيە، كومېدىيە ۋە قەسە-
دىگە ئوخشاش. «تۇر» (erneg) دېگەن سۆزنىڭ ئىنگلىز تىلىدا مۇقىم بىر ئو-
رۇنغا ئېرىشكىنىگە تېخى ئۇزاق بولۇپ كەتمىدى. «يېڭى ئىنگلىز تىلى لۇغە-
تى» دە ئۇ تېخى ئەدەبىي مەنىنى بىلدۈرىدىغان سۆز سۈپىتىدە ئىشلىتىلمە-
گەن.«تۇر» (dnik)دېگەن بۇ سۆزمۇ شۇنداق. 18 ـ ئەسىردە ئۆتكەن يازغۇ-
چىلار، مەسىلەن، جونسۇن ۋە بىلايىر (Blair·H) نىڭ ھەممىسى «ئەدەبىيات
تۇرلىرى» (literary kind) نى ئىپادىلەشتە «تۇر» (spesies) دېگەن ئاتالغۇنى
ئىشلەتكەن. 1910 ـ يىلى، I باربىت تۇر (genre) دېگەن سۆزنى ئىنگلىز تىلى
تەنقىدچىلىكىدە ئۆزىگە خاس ئورۇننى ئىگىلەپ بولدى دەپ قارىغان («يېڭى
رائۇكون»نىڭ مۇقەددىمىسى.)

⑩ «ئەپلاتون تەقلىدچىلىكىنىڭ ئەخلاق جەھەتتىكى خەتىرىنى ئاللىبۇرۇن
ناھايىتى ئېنىق كۆرۈپ يەتكەن. چۈنكى، بىر ئادەمنىڭ باشقا بىر ئادەمنىڭ
كەسپىنى دوراشىغا رۇخسەت قىلىنسا، ئۇ چاغدا ئۇ ئادەمنىڭ خاسلىقىغا زەرە
يېتىدۇ....» J.J. دونخاۋنىڭ «ئەدەبىيات تۇرلىرى...» ناملىق ئەسىرىگە قارال-
سۇن، ئىئوۋا، 1943 ـ يىلى نەشرى، 88 ـ بەت). ئارىستوتېل توغرىسىدا يەنە
مۇشۇ كىتابنىڭ 99 ـ بېتىگە قارالسۇن.

⑪ «17 ـ ئەسىردىكى تەنقىد ماقالىلىرى»ناملىق كىتابقا تاللاپ كىرگۈ-
زۈلگەن خوبۇس ئىلمىي ماقالىلىرىگە قارالسۇن (سىپىنگائىن تۇزگەن، ئوكس-
فورد، 1908 ـ يىلى نەشرى، 54 ـ 55 ـ بەتلەر).

⑫ E·S دالاسنىڭ «شېئىرىيەت ئىلمى: شېئىر توغرىسىدىكى ئىلمىي ماقا-

لىلەر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1852 ـ يىلى نەشرى، 81 ـ ، 91 ـ 105 ـ بەتلەر).

⑬ J ئوسكىننىڭ «شېئىرنىڭ تۈرلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1920 ـ يىلى نەشرى، 12 ـ بەت).

⑭ dieses objektivierte Ich, گېرمانچە، «بۇ ئوبيېكتىپ مەن» دېگەن مەنىنى بىلدۈرىدۇ ـــ تەرجىماندىن.

⑮ R ياكوبسۇننىڭ «پاسىتېرناك نەسرلىرىدىكى ئىزاھلار» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («سلوۋىيە ئوبزورلىرى» نىڭ 1935 ـ يىلدىكى 7 ـ سانىغا بېسىلغان، 357 ـ 373 ـ بەتلەر.)

⑯ شېئىرنىڭ ئاغزاكى دېكلاماتسىيە مەسلىسىگە كەلگەندە ئوسكىن «بۇنداق دېكلاماتسىيە ئەنئەنىسى تاكى ۋازۋاتستىمۇ مەۋجۇت ئىدى» دەپ قارىغان («ئىلزابىت دەۋرىدىكى لىرىك شېئىرلار»، نيۇيورك، 1903 ـ يىلى نەشرى، 3 ـ بەت)، ۋوردسۋورس ئۆزىنىڭ شېئىرلىرىغا يازغان كىرىش سۆزىدە (1815 ـ يىلى) مۇنداق دېگەن: «بۇ شېئىرلارنىڭ بىر قىسمى لىرىك شېئىرلار. شۇڭا، ئەگەر مۇزىكا تەڭكەش قىلىنمىسا، ئۇلار تېگىشلىك تەسىرچانلىققا ئىگە بولالمايدۇ، لېكىن، مەن نۇرغۇن سوروڭلاردا كىلاسسىك يەتتە تارلىق مۇزىكا ياكى رومانتىك ئىسكىرىپكىنىڭ ئورنىغا چوڭقۇر ھېس ـ ھاياجان ۋە ھاياتىي كۈچ ئۇرغۇپ تۇرغان دېكلاماتسىيە ئۇسۇلىنى دەسستىش ئارقىلىق ئۆز مەقسىدىمگە يەتتىم.»

⑰ بېرنارد شاۋ ۋەJ بارىرى ئۆزلىرىنىڭ كىرىش سۆزلىرى، يەنى يازغۇچىلارغا خاس ئىنچىكە ۋە تەسەۋۋۇر كۈچىگە باي تەنقىدىي خاراكتېرگە ئىگە سەھنىسى ئارقىلىق ئۆز ئەسەرلىرى توغرۇلۇق چۈشەنچە بېرىپ، نۇرغۇن ئوقۇرمەننى ئۆزىگە قاراتقان. بۇگۈنكى تىياتىرچىلارنىڭ پىرىنسىپى بولسا ئويۇن قويۇش ماھارىتى ۋە سەھنە ئۇنۇمىگە مۇناسىۋەتسىز (ئەمما پۈتۈنلەي مۇناسىۋەتسىز بولمىغان) ھەرقانداق ئامىل ئارقىلىق ئاشۇ تىياتىرغا ھۆكۈم قىلىشقا قارشى تۇرىدۇ، فىرانسىيەنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبلىرى (كوكلان، ساتسى) ۋە رۇسلار (ئىستانسلاۋسكىي ـــ موسكۋا سەنئەت تىياتىرخانىسى) بۇ پىرىنسىپنى قۇۋۋەتلەيدۇ.

⑱ V ۋالونتىننىڭ «شېئىرنىڭ تۈرلىرى» ناملىق ئەسىرىدە («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات تارىخى ژۇرنىلى» نىڭ 1892 ـ يىلدىكى بەشىنچى تومىغا بېسىلغان، 34 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر) بۇ ئۇچ ئۆلچەمگە قارىتا ئوخشىمىغان ئاساستىن تەھلىل يۈرگۈزۈلگەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بىز «تارىخىي، لىرىك تارىخ ۋە ئەكس ئەتتۈرۈش تىپىدىكى تۈرلەر» نى چوقۇم ئېنىق پەرقلەندۈرۈشىمىز كېرەك .... تىياتىر شېئىرنىڭ بىر تۈرى ئەمەس، بەلكى بىر خىل شېئىرىي شەكىلدۇر».

⑲ تىبودىتىنىڭ يۇقىرىدا نەقىل ئېلىنغان ئەسىرىنىڭ 186 ـ بېتىگە قارالسۇن.

⑳ ئارىستوتېلنىڭ «شېئىرىيەت» ناملىق ئەسىرىدە (14 ـ باب) مۇنداق دېيىلگەن: «بىز تىراگېدىيەنىڭ بىزگە ھەر خىلى خۇشاللىق بېغىشلىشىنى تەلەپ قىلماسلىقىمىز، بەلكى، ئۇنىڭ ئۆزى بېرىشكە ھەممىدىن قادىر بولغان بىر خىلى ئازادىلىكنى بېرىشىنى تەلەپ قىلىشىمىز كېرەك.»

㉑ تېخىمۇ ئېنىقراق قىلىپ ئېيتقاندا، 18 ـ ئەسىردە ئىككى خىل سەكسەن بوغۇملۇق شېئىر بولغان: بىر خىلى كومېدىيە («خۇدبىراس» دىكى سۆز. فورت ۋە گەييىلەرگىچە تەھلىل قىلىشقا بولىدۇ)، يەنە بىر خىلى بولسا ئويلىنىش خاراكتېرىدىكى بايان («خۇشال ئادەم»، بولۇپمۇ «ئويچان ئادەم» گىچە تەھلىل قىلىشقا بولىدۇ).

㉒ C .M ۋە L.M. يەنى، «Common Metre» (ئومۇملاشقان رىتىم) ۋە (Long Metre ئۇزۇن رىتىم) نىڭ ئىنگلىزچە قىسقارتىپ يېزىلىشى، بۇ خىل رىتىم شەكلى ئادەتتىكى قەسىدە شېئىرلىرىدا كۆپرەك ئۇچرايدۇ.

— تەرجىماندىن

㉓ 1849 ـ يىلىغا بارمايلا، «كۆل بويى ئېقىمى شائىرلىرى» (پوئېتىك چىلار) شىللېر، كېتىز، بايرون قاتارلىقلار بىلەن ئېنىقلا بىر قاتاردا سانىلىپ، يېڭى رومانتىزمچىلار دەپ ئاتالغان. R ۋېلېكنىڭ «ئەدەبىيات تارىخىدىكى رومانتىزم قارىشى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنىڭ 1949 ـ يىلدىكى 1 ـ سانىغا بېسىلغان، 16 ـ بەت).

㉔ P ۋانتىكىننىڭ «ئەدەبىيات تۈرلىرىنىڭ تەقدىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («خېرىكون» نىڭ 1938 ـ يىلدىكى 1 ـ سانىغا بېسىلغان، 95 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر).

㉕ گوت ئۇسلۇبى توغرىسىدا يەنە نۇرغۇن ئەسەرلەر بار، مەسىلەن E: بوكخېدنىڭ «قورقۇنچلۇق ھېكايە...» (لوندون، 1921 ـ يىلى نەشرى)؛ A گىلوننىڭ «قورقۇنچلۇق ھېكايە ياكى قارا ھېكايە ...» (پارىژ، 1923 ـ يىلى نەشرى)؛ E لورانىڭ «ئالۋاستى قۇتۇرغان قەلئە» لوندون، 1927 ـ يىلى نەشرى)؛ M سار موسنىڭ «گوتچە ئىز قوغلاش...» (لوندون، 1938 ـ يىلى نەشرى) دېگەندەكلەر.

㉖ «شېئىرىيەت» نىڭ 24 ـ بابىغا قارالسۇن، لونيەنشېك تەرجىمە قىلغان خەنزۇچە نۇسخىسى «شېئىرىيەت. شېئىر سەنئىتى»، بېيجىڭ، خەلق ئەدەبىياتى نەشرىياتى، 1982 ـ يىلى 87) ـ بەت. (تەرجىماندىن)

㉗ A مېزنارنىڭ لانسمنىڭ سوئاللىرىغا جاۋاب بەرگەن «شېكېسپېير سو-نېتلىرىدىكى ئوخشىتىش خاراكتېرلىق تىل قۇرۇلمىسى» ناملىق ماقالىسىگە قارالسۇن («جەنۇب ئوبزورلىرى» نىڭ 1940 - يىلىدىكى 5 - سانىغا قارالسۇن، 730 - 747 - بەتلەر).

㉘ I باربىتىنىڭ «يېڭى لاۋكون» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (1910 - يىلى) A شىنېل (1762 ~ 1794) تۇرلەر ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى بىر خىل تەبىئىي ھادىسە دەپ قارىغان.ئۇ ئۆزىنىڭ «يېڭىلىق يارىتىش»ناملىق ئەسىرىدە مۇنداق دەپ يازغان:

تەبىئەت بىر - بىرىگە ئوخشاش بولغان 20 خىل تۇرنى كۆرسىتىپ بەردى ئوخشاشمىغان گىرېتسىيە ئەدەبىلىرىنىڭ ئوتتۇرىسىغا بىر ئېنىق چېگرا سىزىپ قويدى؛

ھەرقانداق بىر تۇر ئۆز دائىرىسىدىن ھالقىپ كەتكەن تەقدىردىمۇ يەنە بىر تۇرگە مەنسۇپ بولالمىدى.

㉙ ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئەدەبىيات تۇرلىرىنىڭ دەرىجىسىنىڭ ئىجتىمائىي مەنىسى توغرىسىدا V خائار «ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئەدەبىي تەنقىد» ناملىق ئەسىرىدە ناھايىتى تەپسىلىي تەنقىقات يۈرگۈزگەن (نيۇيورك، 1946 - يىلى نەشرى).

㉚ P ۋان تىكىننىڭ يۇقىرىقى كىتابىغا قارالسۇن (99 - بەت).

㉛ W .F پاتسوننىڭ «فرانسىيە شېئىرىيىتىنىڭ 300 يىلى...» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئانئاربور، 1935 - يىلى نەشرى، ئوچىنچى بۆلۈم)، بۇ كىتابتا ئوتتۇرا قەدىمكى دەۋرىدىكى رېتىملىق ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ تۇرلىرى ۋە تارماق تۇرلىرى كۆرسىتىپ بېرىلگەن.

㉜ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىگە قارالسۇن.

㉝ ئەدەبىياتتىكى «قايتا ياۋايىلىشىش» توغرىسىدا M رېنا ۋە E مەمۇئىلار يازغان «ئەدەبىيات» ناملىق ئېسىل ماقالىگە قارالسۇن («ئىجتىمائىي پەنلەر قامۇسى» نىڭ 1933 - يىلى نەشر قىلىنغان 9 - تومىغا قارالسۇن، 523 ~ 543 - بەتلەر).

㉞ A يۇلىسنىڭ «ئاددىي شەكىل» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خائار، 1930 - يىلى نەشرى). يۇلىس كەلتۇرگەن مىساللار ئاساسىي جەھەتتىن H .A كىلاپ «خەلق رىۋايەتلىرىدىكى ئىلىم - پەن» (لوندون، 1930 - يىلى) ناملىق كىتابىدا تەتقىق قىلغان خەلق ئەدەبىياتى تۇرلىرى (folk - type) ياكى «ئومۇملاشقان ئەدەبىي شەكىل»گە ئائىت مىساللار بىلەن ئوخشاش چىققان. كىلاپ تەتقىق قىلغان تۇرلەر: رىۋايەتلەر (Fairy Tale)، شادىمان ھېكايىلەر (Tale

Merry)ياكى مەسەل خاراكتېرلىك ھېكايىلەر (Fabliau)، ھايۋانات ھېكايىلىرى (Animal Tale)، يەرلىك قىسسىلەر(Local Legend)، پادىچىلار ھېكايىلىرى (Migratory Legend)، نەسرىي شەكىلدىكى قەھرىمانلار قىسسىلىرى (Prose Saga)، تەمسىللەر (Proverb)، خەلق ناخشا - مۇزىكىلىرى (Folk - Song)، مودا خەلق ناخشىلىرى (Popular Ballad)، دۇرۇتلار (Popular Ballad) (Charms)، قاپىيەلىك ئەدەبىيات (Rhyme) ۋە تېپىشماق (Riddles) قاتارلىقلاردىن ئىبارەت بولغان.

㉟ F بىرۇناگىيېفنىڭ «ئەدەبىيات تارىخىدىكى تۇرلەرنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتى...» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(پارىژ، 1890 - يىلى).

㊱ WFN تىكىننىڭ ماقالىسىگە قارالسۇن(«خورىكون»غا بېسىلغان، 1938 - يىللىق 1 - سان، 99 - بەت).

㊲ K قىدول مۇشۇنداق ئىككى خىل قاراشتا بولغان. ئۇنىڭ «گېرمان تىلىدىكى قەسىدىلەر تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە (مېيۇنخېن، 1923 - يىلى نەشرى) ۋە مەزكۇر كىتابنىڭ 268 - بېتىدىكى 2 - ئىزاھاتقا قارالسۇن، شۇنداقلا، مۇللېر (Muller.G) نىڭ «شېئىرنىڭ تۇرلىرى توغرىسىدا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پەلسەپە دوكلاتى» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1929 - يىلىدىكى 8 - سانىغا بېسىلغان، 129 - ، 147 - بەتلەر).

ئون سەككىزىنچى باب

ئەدەبىياتتىكى باھا

«قىممەت» بىلەن «باھا» دېگەن ئىككى ئۇقۇمنى پەرقلەندۈرۈش بەكمۇ ئاسان. تارىخقا نەزەر سالغىنىمىزدا، ئىنسانلار ئاغزاكى ۋە يازما ئەدەبىياتنى «قىممىتى بار» دەپ قاراپ كەلگەن، يەنى، ئەدەبىياتقا قىزىققان ھەم ئۇنى بىر خىل ئىجابىي قىممەتكە ئىگە دەپ ھېسابلىغان. ئەمما، ئەدەبىياتقا ياكى ئالاھىدە ئەدەبىي ئەسەرلەرگە «باھا» بېرىپ باققان ئوبزورچىلار ۋە پەيلاسوپلار بۇنىڭ ئەكسىچە خۇلاسىگە كەلگەن بولۇشى مۇمكىن. قانداقلا بولمىسۇن، بىز ئاۋۋال ئەدەبىياتنىڭ نېمىن زوقلانغان، ئاندىن ئەدەبىي ئەسەرلەرگە باھا بەرگەن. بىز مەلۇم بىر شەيئى ياكى بىر خىل قىزىقىشنىڭ دەرىجىسىگە باھا بەرگىنىمىزدە، مەلۇم بىر خىل قائىدىگە ئاساسلىنىشىمىز، بىر يۈرۈش ئۆلچەملەر ئارقىلىق باھالىنىۋاتقان ئوبيېكت ياكى قىزىقىشنى باشقا ئوبيېكت ياكى قىزىقىشلار بىلەن سېلىشتۇرۇپ كۆرۈشىمىز كېرەك.

ناۋادا، بىز ئىنسانىيەت بىلەن ئەدەبىيات ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى ھەرقانداق ئۇسۇلدا تەسۋىرلىمەكچى بولساق، ئېنىقلىما جەھەتتە نۇرغۇن قىيىنچىلىققا دۇچ كېلىمىز. ھازىرقى زامان چۈشەنچىسى بويىچە ئېيتقاندا، ئەدەبىيات پەقەت شېئىر – قوشاق، ناخشا – ئۇسسۇل ۋە دىنىي مۇراسىملار قاتارلىق مەدەنىيەت توپى ئىچىدىن ئاستا – ئاستا يېتىلگەن ھەم تەرەققىي قىلغان. ئەگەر بىز ئىنسانلارنىڭ ئەدەبىياتقا بولغان قىزىقىشىنى تەسۋىرلىمەكچى بولساق، ئالدى بىلەن قىزىقىشتىن ئىبارەت بۇ رېئاللىقنىڭ تەركىبىي قىسىملىرىنى تەھلىل قىلىپ كۆرۈشىمىز كېرەك. ئىنسانلار نېمە ئۈچۈن ئەدە-

بىياتنىڭ ھەقىقەتەن قىممىتى بار دەپ قارايدۇ؟ ئۇلار ئەدەبىياتنىڭ قانداق قىممەتنى ياكى قىزىقىشنى بايقىغان؟ جاۋاب شۈكى، قىممەت ياكى قىزىقىش ھەر خىل بولىدۇ. بىز خوراس (horace) يېغىنچاقلىغان «dulce et utile»[1] دېگەن ئۇقۇمنى «كۆڭۈل ئېچىش ۋە مەنپەئەت»، «ئويۇن ۋە ئەمگەك» ياكى «ئاداققىي قىممەت ۋە قورال سۈپىتىدىكى قىممەت» ياكى بولمىسا «سەنئەت ۋە تەشۋىقات» دەپ تەرجىمە قىلساق بولىدۇ، يەنى، ئۇنى ئۆزىنى ئاساسىي نىشان قىلغان سەنئەت ۋە ئامىمىۋى مۇراسىملار بىلەن مەدەنىيەت جۇغلانمىسىدىن ھاسىل بولغان سەنئەت دەپ قاراشقا بولىدۇ.

ناۋادا، بىز مەلۇم بىر خىل ئۆلچەمنى تاپماقچى بولساق، يەنى، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنىڭ بار – يوقلۇقى ھەم ئۇنىڭغا قانداق باھا بېرىش توغرىسىدىكى مەلۇم بىر ئۆلچەمنى ئىزدىسەك، ئۇنى چوقۇم مەلۇم ئۇقۇم ئارقىلىق چۈشەندۈرۈشىمىز كېرەك. ئادەملەر ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنىڭ بار – يوقلۇقىنى بىلىشتە، ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتىنى ئۆلچەم قىلىشى كېرەك، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنى باھالاشتا بولسا چوقۇم ئەدەبىياتنىڭ ئەدەبىي قىممىتىنىڭ يۇقىرى – تۆۋەنلىكىنى ئۆلچەم قىلىش كېرەك.[2] ئەدەبىياتنىڭ ماھىيىتى، تەسىرى ۋە ئۇنىڭغا بېرىلىدىغان باھا بىر – بىرىگە زىچ مۇناسىۋەتلىك بولىدۇ. مەلۇم بىر نەرسىنىڭ قىممىتى، يەنى، ئۇنىڭ ئەسلىي قىممىتى، ئالاھىدە قىممىتى ياكى مۇناسىپ قىممىتى ئۇنىڭ خاراكتېرى (ياكى قۇرۇلمىسى) ئاتا قىلغان قىممەت تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ. ئۇنىڭ خاراكتېرى ئۆزىدىكى يوشۇرۇن ئىقتىدارىدا ساقلىنىپ، سىرتقى ئۇمدارلىقىدا ئىپادىلىنىدۇ. ئۇنىڭ نېمە قىلالىغانلىقى ئۇنىڭ نېمىلىكىنى، ئۇنىڭ نېمىلىكى ئۇنىڭ نېمە قىلالايدىغانلىقىنى بەلگىلەيدۇ. بىز مەلۇم نەرسىنىڭ قىممىتىنىڭ بار – يوقلۇقىغا باھا بەرگەندە، ئالدى بىلەن ئۇنىڭ نېمە ئىكەنلىكى ۋە نېمە قىلالايدىغانلىقىنى ئاساس قىلىشىمىز، ئۇنىڭغا باھا بەرگەندە بولسا ئوخشاش خۇسۇسىي

يەت ۋە ئۇنۇمگە ئىگە نەرسىلەر بىلەن سېلىشتۇرۇپ كۆرۈشمىز كېرەك.

بىز ئەدەبىياتقا باھا بەرگەندە، ئۇنىڭ ئۆزىدىكى خاراكتېر دەرىجىسىگە ئاساسلىنىشىمىز لازىم. ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىدىكى خاراكتېر دېگەن نېمە؟ ئەدەبىياتنىڭ «نېگىزى» نى نېمە دەپمىش كېرەك؟ «ساپ» ئەدەبىيات دېگەن نېمە؟ بۇ سوئاللارنى ئىپادىلىگەن ئىبارىلەر مەلۇم بىر خىل ئانالىز ياكى ئەسلىگە قايتۇرۇش جەريانىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئەمما، ئۇلارنىڭ جاۋابى ئاخىرىدا «ساپ شېئىر» ئۇقۇمى بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولۇپ چىقىدۇ، يەنى، ئىماگىزم ۋە تەقلىدىي سۆز مەنىسىدىكى ئىزاھاتلارغا بېرىپ چېتىلىدۇ. لېكىن، بىز چوقۇم مۇشۇ خىل ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ساپلىققا ئېرىشمەكچى بولساق، ئۇنداقتا كۆرۈش سەزگۈسىدىكى ئىماگ بىلەن ئاھاڭداش ئاۋاز بىرىكمىسىنى رەسىم ۋە مۇزىكىدىن ئىبارەت ئىككى بۆلەككە ئايرىۋېتىشكە مەجبۇر بولىمىز. شۇنىڭ بىلەن، شېئىر غايىب بولىدۇ.

بۇ خىل ساپلىق ئۇقۇمى ئەدەبىي تەھلىلدىكى ئاساسلارنىڭ بىرىدۇر. بىز گەپنى يەنىلا «تەشكىللىنىش» ۋە «رول» دىن باشلايلى. بىزنىڭ تەتقىق قىلىدىغىنىمىز «بۇ ئاساسلار زادى نېمە؟» دېگەن مەسىلە ئەمەس، بەلكى، ئۇلارنىڭ قانداق بىرىكىدىغانلىقى، قانداق رولى بارلىقى ۋە شۇ ئارقىلىق بىر ئالاھىدە ئەسەرنىڭ ئەدەبىي ئەسەر ياكى ئەمەسلىكىنى قانداق بەلگىلەيدىغانلىقىدۇر.[3] ئىلگىرىكى ساپ ئەدەبىياتنى تەشەببۇس قىلغانلار ئىسلاھات قىزغىنلىقى تۇپەيلىدىن روماننى ياكى شېئىرلاردىكى ئازغىنە ئەخلاق ياكى ئىجتىمائىي ئىدىيەلەرنى «ۋەزخانلىق» بىلەن ئوخشاش دەپ قارىغان. بىراق، ئىدىيە ۋە پىرسوناژ، ئارقا كۆرۈنۈش دېگەنلەرنىڭ ھەممىسى ماتېرىيال سۈپىتىدە ئەدەبىي ئەسەرنىڭ زۇرۇر تەركىبىي قىسمى دەپ قارالسا، بۇ ئەدەبىياتقا ھېچقانداق زەرەر يەتكۈزمەيدۇ. ھازىرقى ئېنىقلىما بويىچە ئېيتقاندا، ئەدەبىياتتىكى «ساپلىق» ئۇنىڭدا ھېچقانداق ئەمەلىي مەقسەت

نىڭ (تەشۋىقات، مەقسەتلىك قۇتراتىش ۋە بۆۋاستە ھەرىكەت قىلىش قاتارلىق مەقسەتلەرنىڭ) يوقلۇقىنى ھەمدە ھېچقانداق ئىلمىي مەقسەتنىڭمۇ (ئاخبارات ۋە پاكىت بىلەن تەمىنلەش، بىلىم جۇغلاش قاتارلىق مەقسەتلەرنىڭمۇ) يوقلۇقىنى كۆرسىتىدۇ. بىز دەۋاتقان «ساپلىق» ھەرگىزمۇ رومان ياكى شېئىرلاردا ئاشۇ ئەسەرلەردىن يۇلۇپ ئېلىپلا ئىشلەتكىلى بولىدىغان، ئەمەلىي ۋە ئىلمىي جەھەتتىن پايدىلىنىش قىممىتى ئاجرالما ئامىللارنىڭ يوق ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىمەيدۇ، شۇنداقلا، ئۇ بىر پارچە «ساپ» رومان ياكى شېئىرنى ئومۇمىي جەھەتتىن «ساپ بولمىغان» ھالدا ئوقۇغىلى بولمايدۇ دېگەنلىكمۇ ئەمەس. ھەرقانداق نەرسە خاتا ئىشلىتىلىپ قېلىشى ياكى تولۇق ئىشلىتىلمەي قېلىشى مۇمكىن. يەنى، ئۇلارنىڭ رولى بىلەن خۇسۇسىيىتى بىر - بىرىگە ماس كەلمەيدىغان قىلىپ قويۇلۇشى مۇمكىن:

«بۇ خۇددى بەزى ئادەملەرنىڭ چېركاۋغا دىنىي ساۋاق ئاڭلاش ئۈچۈن ئەمەس، بەلكى مۇزىكا ئاڭلاش ئۈچۈن بارغىنىدەكلا بىر ئىش.»

گوگول دەۋرىدە، ئۇنىڭ «يېپىنچا» ۋە «ئۆلۈك يانچىلار» دېگەن ئەسەرلىرى ئادەملەر تەرىپىدىن، ھەتتا داڭلىق ئوبزورچىلار تەرىپىدىنمۇ خاتا چۈشىنىلگەن ئىدى. بۇ ئىككى خىل ئەسەرنى بىر خىل تەشۋىقات بۇيۇمى دېگەن قاراشنىڭ ئۆزىلا خاتا چۈشەنچە بولۇپ، بۇ خىل قاراش ئەسەردىكى بىرقانچە مۇستەقىل باب ۋە ئامىللاردىنلا كەلگەن. بۇ خىل قاراش كۆڭۈل قويۇپ يېزىلغان بۇ ئىككى ئەسەرنىڭ مۇرەككەب ئەدەبىي قۇرۇلمىسىدىكى كىنايە، مەسخىرىلىك دوراش، تەنە قىلىش، دوراش ۋە ھەجۋىيلەشتۇرۇش قاتارلىق بەدىئىي ماھارەتلەرگە زىنھار ماس كەلمىگەن.

بىز ئەدەبىياتنىڭ رولىغا مۇشۇنداق تەبىر بەرسەك، بەزى مەسىلە

لەرنى ھەل قىلىپ بولغان بولمىزمۇ؟ مەلۇم نۇقتىدىن ئېيتقاندا، ئېستېتىكىدىكى بارلىق مەسىلىنى تۆۋەندىكى ئىككى خىل قاراش ئوتتۇرىسىدىكى تالاش ـ تارتىشتىنلا ئىبارەت دېيىشكە بولىدۇ: بىرىنچى خىل قاراشتا، ئېستېتىكىدا مۇستەقىل بولغان ھەم قايتا بۆلۈنمەيدىغان «ئېستېتىكىلىق تەجرىبە» (سەنئەتتىكى مۇستەقىل سالاھە) مەۋجۇت» دەپ قارىلىدۇ؛ ئىككىنچى خىل قاراشتا بولسا، «سەنئەت ئىلمىي ۋە ئىجتىمائىي قورال» دەپ قارىلىپ، «ئېستېتىكىلىق قىممەت» تىن ئىبارەت بۇ «ئارىلىق ئۇقۇمى» (tertium quid) نىڭ مەۋجۇتلۇقى ئىنكار قىلىنىدۇ، يەنى، ئۇنىڭ «بىلىم» بىلەن «ھەرىكەت» ئارىلىقىدىكى، ئىلىم ـ پەن، پەلسەپە ۋە ئەخلاق بىلەن سىياسىي ئوتتۇرىسىدىكى ۋاستىچى ئىكەنلىكى ئىنكار قىلىنىدۇ.[4] ئەلۋەتتە، بىر ئادەمگە نىسبەتەن ئاخىرقى چەككە يەتكەن، قايتا بۆلۈنۈش ئىمكانىيىتى بولمىغان «ئېستېتىكىلىق قىممەت» نىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئىنكار قىلىش سەۋەبلىكلا سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ قىممىتىنى ئىنكار قىلىش بەھۇدە ئىشتۇر، چۈنكى، بىر ئادەم پەقەت ئۆزى ئېتىراپ قىلىدىغان «ھەقىقىي» ۋە «ئاخىرقى چەككە يەتكەن» قىممەت سىستېمىسى ئىچىدە تۇرغىنىدا، ئاندىن سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ياكى سەنئەتنىڭ قىممىتىنى «ئاجىزلاشتۇرالايدۇ»، «پارچىلىيالايدۇ» ۋە «تارقاقلاشتۇرالايدۇ». ئادەملەر بەزىدە مەلۇم پەيلاسوپلارغا ئوخشاش سەنئەتنى بىلىمنىڭ ئەڭ ئېپتىدائىي، ئەڭ تۆۋەن دەرىجىسى دەپ قارايدۇ ياكى بەزى ئىسلاھاتچىلارغا ئوخشاش سەنئەتنىڭ قىممىتىنى ئۇنىڭ ئەملىي ھەرىكەت جەريانىدا ئۆتەيدىغان رولى بىلەن ئۆلچەيدۇ. ئۇلار بەلكىم «سەنئەت» نىڭ (بولۇپمۇ ئەدەبىياتنىڭ) قىممىتىنىڭ دەل ئۇلارنىڭ ھەممىبابلىقىدا ئىكەنلىكىنى، بولۇپمۇ، ئۇلارنىڭ مەخسۇسلاشمىغان ھەممىبابلىقىدا ئىكەنلىكىنى بايقىشى مۇمكىن. ياغۇچىلار ۋە ئوبزورچىلار ئۈچۈن ئېيتقاندا، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىدىكى ھەممىبابلىقنى تونۇشنى تەشەببۇس قىلىش ئەدەبىي ئەسەرلەر

نى مۇستەقىل تەھلىل قىلغاندىن ئۆتە مۇھىم‌راقتۇر. بۇنداق تەشەببۇس «ئەدەبىياتنىڭ روھى» غا «ئالدىن بېشارەت بەرگۈچىلەر» گە خاس ئەڭ ئاخىرقى نوپۇزنى ئاتا قىلىپ، ئەدەبىياتنى پەن ـ تېخنىكا ۋە پەلسەپىدىنمۇ كۆپ ۋە چوڭقۇر بولغان بىر خىل «ھەقىقەت» گە ئېرىشتۇرەلەيدۇ. ئەمما، بۇنداق دەبدەبىلىك تەشەببۇس، دەل ئۆزىنىڭ ئاشۇ دەبدەبىلىكى تۇپەيلىدىنلا پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ، ناۋادا ھەربىر قىممەت ساھەسى، مەيلى ئۇ دىنىي ساھە، پەلسەپە ساھەسى، ئىقتىسادىي ياكى سەنئەت ساھەسى بولسۇن قىزغىچىلىق قىلىپ، مېنىڭ غايىۋى ھالىتىمگە باشقا ساھەلەردىكى ئەڭ ياخشى ۋە ئەڭ ھەقىقىي نەرسىلەر مۇجەسسەملەنگەن دەپ قالسا بۇنىڭ يولى باشقا.[5] ئەدەبىياتنىڭ بىر قىسىم ھىماتچىلىرى ئۇچۇن ئېيتقاندا، «ئەدەبىياتمۇ بىر خىل سەنئەت» دېيىشنىڭ ئۆزى ئەدەبىياتقا قىلىنغان ئاسىيلىقتۇر. چۈنكى، ئۇلار بۇرۇن ئەدەبىياتنى «بىلىمنىڭ ئەڭ ئالىي شەكلى ۋە ئەخلاق بىلەن ئىجتىمائىي ھەرىكەتلەرنىڭ بىر خىل شەكلى» دەپ قارىغان. ئەگەر بۇ تەشەببۇسلاردىن ۋاز كېچىلسە، ئەدەبىياتنىڭ مەسئۇلىيىتى ۋە ئورنىدىنمۇ تەڭ ۋاز كەچكەنلىك بولمامدۇ؟ يەنە كېلىپ، ھەر قانداق بىر قىممەت ساھەسىنىڭ (خۇددى بىر قىسىم كېڭەيمىچى دۆلەتلەر ۋە ئۆزىگە ئىشەنچى بار سىياسىي قارا نىيەتچىلەردەك) ئۆزى بىلەن قوشنا بولغان ھەم تەڭ تىركىشىپ تۇرۇۋاتقان قىممەت ساھەلىرىدىن ئۆزىگە تېخىمۇ كۆپ قىممەت بۆلۈپ بېرىشنى تەلەپ قىلىشى بىھاجەتمۇ؟

ئەدەبىياتنىڭ بەزى ئاقلىغۇچىلىرى يۇقىرىقى سەۋەب تۈپەيلىدىن ئەدەبىيات بىلەن ئېستېتىكا مەنسىدىكى «سەنئەت» نىڭ بىردەكلىكىنى ئېتىراپ قىلىشنى رەت قىلىدۇ. يەنە بىر قىسىم كىشىلەر بولسا «ئېستېتىكىلىق قىممەت» ياكى «ئېستېتىكىلىق تەجرىبە» دېگەنگە ئوخشاش ئۇقۇملارنى ئىنكار قىلىپ، بۇ ئۇقۇملارغا مەلۇم مۇستەقىل كاتېگورىيەلەر مۇجەسسەملەنگەن دەپ قارايدۇ. ئەجەبا،

راستىنلا بىر روشەن «ئېستېتىكىلىق تەجرىبە» ياكى ئېستېتىكىلىق ئوبيېكت بىلەن خۇسۇسىيەتنىڭ ئۆز - ئۆزىنى كونترول قىلىپ تۇرىدىغان مۇستەقىل ساھەسى بارمۇ؟ بۇ مۇستەقىل ساھەنىڭ نېگىزىدىن مۇشۇنداق بىر تەجرىبىنى رويابقا چىقارغىلى بولامدۇ؟

كانتتىن تارتىپ ھازىرغىچە نۇرغۇن پەيلاسوپلار ھەمدە سەنئەتكە كەسكىن پوزىتسىيەدە كۆڭۈل بۆلۈپ كېلىۋاتقان نۇرغۇن كىشىلەر ئەدەبىياتنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ھەر خىل سەنئەتنىڭ پەۋقۇلئاددە خاراكتېر ۋە قىممەتكە ئىگە ئىكەنلىكىنى قۇۋۋەتلەپ كەلگەن. مەسىلەن، خېئودور گىرېن (theodore greene) «بىز سەنئەتنىڭ ماھىيىتىنى تېخىمۇ ئىپتىدائىي بولغان ماھىيەتلەرگە بۆلۈۋەتسەك بولمايدۇ» دېگەن. ئۇ يەنە مۇنداق دېگەن:

بىر پارچە ئەسەرنىڭ سەنئەت جەھەتتىكى ماھىيەتلىك ئالاھىدىلىكىنى شۇ ۋاقىتنىڭ ئۆزىدىلا بېۋاستە سېزىۋالغىلى بولىدۇ، ئۇنى ئىپادىلەپ ياكى كۆرسىتىپ بەرگىلى بولمىسىمۇ، ئەمما، ئۇنىڭ دائىرىسىنى بەلگىلەش، ھەتتا تەسۋىرلەش ئەسلا مۇمكىن ئەمەس.»

پەۋقۇلئاددە ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنىڭ خاراكتېر مەسىلىسىدە، كۆپلىگەن پەيلاسوپلار ئوخشاش قاراشقا ئىگە. كانت «تەنقىدىي باھا» ناملىق كىتابىدا سەنئەتنىڭ «مەقسەتسىز مەقسەتلىكلىكى» (ھەردەم كەتكە بېۋاستە يېتەكچىلىك قىلمايدىغان مەقسەت) نى تەكىتلىگەن بولۇپ، «ساپ» گۈزەللىكنى «باشقا ئامىللارغا تايىنىش ئارقىلىق مەۋجۇت بولىدىغان گۈزەللىك» ياكى قوللىنىشچان گۈزەللىككە قارىغاندا ئېستېتىكىلىق ئەۋزەللىككە ئىگە دەپ قارىغان ھەمدە ئۇ ئېستېتىكىلىق تەجرىبىلەردە پايدا - زىيان ئېڭىنىڭ يوقلۇقىنى تەكىتلىگەن (ئۇ چوقۇم ھېسسىي نەرسىلەرگە ئېرىشىشنى ياكى ئۇلارنى

ئىشلىتىشنى ئويلىماسلىقى، شۇنداقلا، بۇ خىل ھېسسىياتنى سېزىم ياكى ئاڭ ھەرىكىتىگە ئايلاندۇرۇۋالماسلىقى كېرەك). بىزنىڭ ھازىرقى زامان نەزەرىيەچىلىرىمىز «ئېستېتىكىلىق تەجرىبە بىر خىل ماسلىشىشچانلىقنى ۋە قىزىقارلىق ھېسسىياتنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولۇپ، ئۇ ئاخىرقى قىممەت ۋە ئۇلۇغ بىلەن تەمىنلىيەلەيدۇ ھەمدە كىشىنى باشقا ئاخىرقى قىممەتلەرنىڭ تەجرىبىسىگە ئالدىنئالا ئىگە قىلالايدۇ» دېگەن قاراشقا قوشۇلىدۇ. ئېستېتىكىلىق تەجرىبىدە ھېسسىيات (خۇشاللىق ۋە ئازابنىڭ ئىنكاسى) ۋە ھېسسىي ئورگانىزملار ئۆزئارا تۇتاشقان بولىدۇ، بىراق، ئۇ ھېسسىياتنى ئوبيېكتلاشتۇرۇۋېتىدۇ ھەم ناھايىتى روشەن ئىپادىلەپ بېرىدۇ. دېمەك، چېمىزكى، ھېسسىيات سەنئەت ئەسەرلىرىدە ئۆزىگە مۇناسىۋەتلىك بىر «ئوبيېكتلاشتۇرۇلغان شەيئى» نى تاپالايدۇ، ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنىڭ بۇ خىل «ئوبيېكتلاشتۇرۇلغان ماس شەيئىسى» بىر خىل مەۋھۇم قۇرۇلما بولغانلىقتىن، بىلىش سەزگۈسى ۋە ئاڭ ھەرىكىتىدىن پەرقلىنىدۇ. ئېستېتىكىلىق ئوبيېكت دەل ئۇ ئۆز خۇسۇسىيىتى ئارقىلىق ئادەمدە قىزىقىش پەيدا قىلالايدىغان نەرسىدىن ئىبارەت، ئۇ ئۇنى ئۆزگەرتىشكە ياكى ئۇنى ئۆزىنىڭ بىر تەركىبىي قىسمىغا ئايلاندۇرۇۋېلىشقا قۇرۇنمايدۇ، ئۇنى ئىگىلىۋالمايدۇ ھەم ئۆز مەيلىچە ئىشلەتمەيدۇ. ئېستېتىكىلىق تەجرىبە دېگىنىمىز پۈتۈن دىققەت - ئېتىبارىنى بېرىشنىڭ بىر خىل شەكلى بولۇپ، ئېستېتىكىلىق ئوبيېكتنىڭ خاراكتېرى ۋە قۇرۇلمىسىغا بولغان بىر خىل قىزىقىشتۇر. قوللىنىشچانلىقى ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنىڭ دۇشمىنىدۇر؛ ئادەت بولسا ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنىڭ يەنە بىر ئاساسلىق دۇشمىنى بولۇپ، قوللىنىشچانلىق يارىتىپ بەرگەن تەييار يولدا ئېستېتىكىلىق تەجرىبىگە توسقۇنلۇق قىلىش رولىنىلا ئويناىدۇ.

ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئۆزى ئېستېتىكىلىق ئوبيېكتتۇر، ئۇ ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنى ھاسىل قىلالايدۇ. بىز ئەدەبىي ئەسەرلەر-

گه پۇتۇنلەي ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم بىلەن باھا بېرەلەيمىزمۇ - يوق؟ ياكى ئېلىيوتنىڭ تەشەببۇس قىلغىنىدەك ئېستېتىكىلىق ئۆل- چەم ئارقىلىق ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئەدەبىيلىكىنى، ئېستېتىكىلىق ئۆلچەمدىن ھالقىغان ئۆلچەم ئارقىلىق ئەدەبىياتنىڭ ئۇلۇغلۇقىنى ئۆلچىشىمىز كېرەكمۇ؟[7] ئىلھەت تەشەببۇس قىلغان باھالاش ئۇسۇ- لىنىڭ بىرىنچىسىنى ئىككى قەدەمگە بۆلۈش كېرەك. بىز ئالدى بى- لەن ئالاھىدە تىل قۇرۇلمىسىغا ئاساسەن، ئەسەرلەرنى ئەدەبىياتقا تە- ۋە قىلىشىمىز (يەنى، پىروزا، شېئىر، تىياتىرلارغا بۆلۈشىمىز)، ئان- دىن، ئۇنىڭ ياخشى ئەسەر ياكى ئەمەسلىكىگە قارىشىمىز، يەنى، ئۇ- نىڭ ئېستېتىكىلىق تەجرىبە بىلەن دەققەت قىلىشقا ئەرزىگۈدەك ئە- سەر ياكى ئەمەسلىكىگە قارىشىمىز كېرەك. ئەدەبىياتتىكى «ئۇلۇغ- لۇق» مەسىلىسى بىزنى نۇرغۇن ئۆلچەم ۋە قائىدىلەرگە يۈزلەندۈرە- دۇ. ئۆزىنى پەقەت ئېستېتىكىلىق باھا دائىرىسىدىلا چەكلىۋالغان ھازىرقى زامان تەنقىدچىلىرى ئادەتتە «شەكلچىلەر» دەپ ئاتىلىدۇ، بەزىدە ئۇلار ئۆزلىرىنى ئاشۇنداق ئاتايدۇ، يەنە بەزىدە بولسا باشقىلار تەرىپىدىن كەمسىتىلىپ شۇنداق ئاتىلىدۇ. «شەكىل» دېگەن بۇ سۆز ئۆزىنىڭ تۇردىشى بولغان «شەكىلۋازلىق» دېگەن سۆز بىلەن ئوخ- شاشلا مەنە جەھەتتىن ناھايىتى ئەبجەشتۇر. بىز بۇ يەردە بۇ سۆزنى ئۆزىمىز لايىق كۆرگەن مەنىدە ئىشلىتىمىز، يەنى، ئۇنىڭ بىلەن بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قۇرۇلمىسىنى كۆرسىتىپ بېرىمىز، چۈنكى، ئۇ ئەسەرنى ئەدەبىياتقا ئايلاندۇرغىنى دەل مۇشۇ قۇرۇلما.[8] بىز ئەدەبىي ئەسەرلەرنى «شەكىل ۋە مەزمۇن» دىن ئىبارەت ئىككى بۆلەككە بۆلۈۋەتسەك بولمايدۇ، بەلكى، ئاۋۋال خام ماتېرىيالى- نى ئويلىشىۋېلىپ، ئاندىن شەكلىنى ئويلىشىشىمىز كېرەك، چۈن- كى، ئۇنىڭ «خام ماتېرىيالى» نى ئېستېتىكىلىق ھالدا بىرلەشتۇرە- دىغىنى دەل ئاشۇ «شەكىل» دۇر. مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان بىر سەن- ئەت ئەسىرىدە ماتېرىيال پۇتۇنلەي شەكىل ئىچىگە يۇغۇرۇلۇپ كې-

تىدۇ ، ئاتالمىش «دۇنيا» شۇنىڭ بىلەن تىلغا ئۆزگىرىدۇ.[9] بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنىڭ «خام ماتېرىيالى» بىر نۇقتىدىن قارىغاندا تىل، يە- نە بىر نۇقتىدىن قارىغاندا ئىنسانلارنىڭ ھەربىرىدىكى تەجرىبىسى، ئۇ- چىنچى بىر نۇقتىدىن قارىغاندا بولسا ئىنسانلارنىڭ ئىدىيەسى ۋە پو- زىتسىيەسىدۇر. بۇلارنىڭ ھەممىسى تىلنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ھالەت- تە سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ سىرتىدا ئوخشاش بولمىغان ئۇسۇلدا مەۋ- جۇت بولىدۇ، ئەمما، مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان بىر پارچە شېئىر ياكى رومانىنىڭ ئىچىدە ئۇلار ئېستېتىكىلىق مۇددىئادىن ئىبارەت بۇ ھە- رىكەتلەندۈرگۈچ كۈچىنىڭ تەسىرىدە بىر - بىرى بىلەن تەشكىللىنىپ قاتلامسىمان ھالەتتىكى مۇناسىۋەتنى ھاسىل قىلىدۇ.

ساپ ھالەتتىكى شەكىلچىلىك ئۆلچەملىرى بىلەن ئەدەبىي ئەسەر- لەرگە تولۇق باھا بېرىش مۇمكىنمۇ؟ بىز بۇ سوئالغا يىغىنچاق ھالدا تۆۋەندىكىدەك جاۋاب بېرىمىز.

رۇسىيە فورمالىزمچىلىرى (شەكىلچىلىرى) بېكىتكەن ئۆلچەم- لەر باشقا ئېستېتىكىلىق باھالاردا ئاللىبۇرۇن تىلغا ئېلىنىپ بولـ- دى، ئۇ بولسىمۇ يېڭىياچە ھەم ھەيران قالارلىق بولۇشتىن ئىبارەت. كىشىلەر ئادەتتە ئۆزلىرىگە تونۇش بولۇپ كەتكەن تىل بىرىكمىلىرى ياكى كونىراپ كەتكەن تەرتىپسىز سۆز - ئىبارىلەرگە ئالدىراپ ئىز- كاس قايتۇرالمايدۇ، ئۇلار يېڭىقنى يېڭىتەك ھېس قىلمايدۇ ھەمدە شۇ يېڭىق بىلەن بىللە ئىپادىلەنگەن ھەقىقىي مەنىنىمۇ توغرا چۈ- شىنەلمەي قالىدۇ. كىشىلەرنىڭ كونا تىلغا بولغان ئىنكاسىنى بىر خىل «دائىملىق ئىنكاس» دېيىشكە بولىدۇ، بۇ خىل ئىنكاس بىر بولسا تونۇش يولغا ھۆرمەت قىلىش، بىر بولسا بىزار بولغانلىقىنى ئىپادىلەشتىن ئىبارەت. بىز يېڭىچە ئۇسۇل بىلەن ئادەمنى ھەيران قالدۇرغۇدەك ھالەتتە بىرىكتۇرگەن چېغىمىزدىلا ئاندىن ئۇلارنى «پەرق» ئېتەلەيمىز ھەم ئۇلارغا يوشۇرۇنغان سىمۇوللۇق مە- نىنى چۈشىنەلەيمىز. تىل چوقۇم شەكىل جەھەتتىن ئۆزگىرىشى

كېرەك، يەنى، ئوقۇرمەنلەر ئەسەرنىڭ تىل ئالاھىدىلىكىگە دىققەت قىلىشتىن بۇرۇن، چوقۇم تىلنى قەدىمكى، يىراق قەدىمكى ۋەياكى «ئېپتىدائىيلاشتۇرۇلغان» ئۇلگىلەر بىلەن ئەستايىدىل ئۇسلۇبلاش-تۇرۇشمىز كېرەك. شۇڭا ۋېكتور شكلوۋسكىي (shklovsky viktor) شېئىرنى «تىلنى يېڭىلاش»، تىلنى «ئاجايىپلاشتۇرۇش» دەپ قارىغان. بىراق، بۇ يېڭى ئۇلچەم ئاللىبۇرۇنلا ئومۇملاشقان بولۇپ، ئۇنىڭ تارىخىنى ئەڭ بولمىغاندىمۇ رومانتىزم ھەرىكىتىدىن باشلاپ سۆزلەشكە توغرا كېلىدۇ. ت. ۋېتتس دانتون (T. Wetts Dunton) بۇ-نى «مۇجىزىنىڭ تىرىلىشى» دەپ ئاتىغان.

ۋوردسۋورس (wordsworth) بىلەن كولرىج (coleridge) «تىلنى ئاجايىپلاشتۇرۇش» ئۇچۇن ئوخشىمىغان ئىككى نۇقتىدىن ئۆزئارا ھەمكارلاشقان، بىرى تونۇش تىلنى «ئاجايىپلاشتۇرۇشقا»، يەنە بىرى بولسا ئاجايىپلاشتۇرۇلغان تىلنى «ئاممىبابلاشتۇرۇش» ئۇچۇن كۈچ چىقارغان. يېقىندىن بۇيان شېئىرىيەت ساھەسىدە يۈز بەرگەن ھەرقانداق بىر «ھەرىكەت» نىڭ مۇددىئاسى ئوخشاش بولۇپ، ئۇ دەل بارلىق مېخانىكىلىق ئىنكاسنى يوقىتىش، تىلنىڭ يېڭىلىنىشىنى (يەنى «يېزىق ئىنقىلابى» نى) ئىلگىرى سۈرۈش ھەم ئۆتكۈر بولغان تونۇش ئىقتىدارى ھاسىل قىلىشتۇر. رومانتىزم ھەرىكىتىدە باـ-لىلارچە ساپ ۋە يېڭى ھېسسىيات ئالاھىدە ئېتىبارغا ئېلىنغان. خ. ماتىس (H. Matisse) دۇنيانى بەش ياشلىق بالىغا خاس نەزەر بىلەن كۆزىتىپ تۇرۇپ رەسىم سىزىش ئۇچۇن كۈچىگەن. پاتېر (pater) ئېستېتىكىلىق مەشقىنىڭ ھېسسىي بىلىشتىكى ئادەت كۈچى تۇپەيلىدىن پەيدا بولغان توسقۇنلۇقنى چەكلىيەلەيدىغانلىقىـ-نى كۆچلۈك تەشەببۇس قىلغان. يېڭىلىقنىڭ ئۆزى ئۇلچەم. لېكىن ئەستە تۇتۇشقا تېگىشلىكى شۇكى، يېڭىلىقنىڭ مەقسىتى ھېچـ-قانداق پايدا ـ زىيان مۇناسىۋىتى بولمىغان ئەھۋال ئاستىدا ئوبـ-يېكتنىڭ خۇسۇسىيىتىنى ھېس قىلىشتۇر.[10]

بۇ ئۇلچەمدىن قانچىلىك دەرىجىدە پايدىلانغىلى بولىدۇ؟ خۇددى رۇسىيەلىكلەر ئېيتقاندەك، ئۇ بىر نىسبىيچىلىك (رېلاتىۋىزم) گە خاس ئۇلچەمدۇر. ج. مۇكاروۋسكىي (j. mukarovsky) «ئېستېتىكىـ-لىق قائىدە دېگەن نەرسە مەۋجۇت ئەمەس، ئېستېتىكىلىق قائىدىنىڭ ئەمەلىي گەۋدىسى ھەمىشە بۇزغۇنچىلىققا ئۇچراپ تۇرىدۇ»[11] دېـ-گەن. ھېچقانداق بىر شېئىرنىڭ ئۇسلۇبى ھەر ۋاقىت يېڭىلىقنى ساقلاپ تۇرالمايدۇ. شۇڭا، مۇكاروۋسكىي ئۆز پىكرىدە چىڭ تۇرۇپ «ئەسەرلەر ئۆزىنىڭ ئېستېتىكىلىق رولىنى يوقىتالايدۇ، كېيىن تـو-نۇش نەرسىلەر ناتونۇش بولۇپ تۇيۇلغان چاغدا بولسا ئۇلار يەنە ئېسـ-تېتىكىلىق ئۇنۇمگە قايتا ئېرىشەلىشى مۇمكىن» دېگەن. بەزى ئالا-ھىدە شېئىرلار ئۆلگىسىدىن بىز ئۆزىمىزنىڭ قايسى نەرسىلەرنى ۋاقتىنچە «ئىشلىتىپ بولغان» لىقىمىزنى، يەنى، قايسى نەرسىلەر-نى تولۇق چۇشىنىپ بولغانلىقىمىزنى دەرھال ھېس قىلالايمىز. بەزى چاغلاردا، قايتا ـ قايتا كەينىمىزگە ئۆرۈلۇپ ئۇلاردىن تەكرار ھۇزۇرلىنىمىز. بەزىدە بولسا ئۇلاردىن تولۇق ھۇزۇرلىنىپ بولغاندەكلا تۇيغۇغا كېلىپ قالىمىز. شۇڭا، ئەدەبىيات تارىخىنىڭ تەرەققىياتى جەريانىدا، بەزى شائىرلار كونىلىقىدىن يېڭىدەك تۇيۇـ-لىدۇ، يەنە بىر قىسىم شائىرلار بولسا يەنىلا ئاشۇ «تونۇش» تۇرقـ-نى ساقلاپ قېلىۋېرىدۇ.[12]

ئوقۇرمەنلەرنىڭ مەلۇم بىر ئەسەرنى قايتا ئوقۇغان ۋاقىتتىكى ئەھۋالىنى تەھلىل قىلساق، بىز ئەمەلىيەتتە باشقا بىر ئۇلچەمگە ئۇـ-تۇپ كەتكەنلىكىمىزنى ھېس قىلىمىز. مەلۇم بىر ئەسەرنى قايتا ـ قايتا ئوقۇغان ھەمدە «ھەر قېتىمدا ئالدىنقى قېتىمقىغا ئوخشىمايدىـ-غان يېڭىلىقلارنى بايقىدۇق» دەپ قارىغان چېغىمىزدا، بىز ئوخشاش بىر خىل نەرسىنى كۆپلەپ بايقىغان بولماستىن، بەلكى يېڭى قاتلامغا خاس مەنىنى، يېڭى تەپەككۇر شەكلىنى بايقىغان بولىمىز، يەنى، ئۇ شېئىر ياكى رومانىنىڭ كۆپ قاتلاملىق بىرىكمە قۇرۇلما ئىكەنلىكىنى

بايقىغان بولىمىز. جورجى بوئاس (george boas) نىڭ نەزەريىسىگە ئاساسلانغىنىمىزدا، بىز كىشىلەرنىڭ ئۇزۇندىن بۇيان بىردەك ماختىشىغا سازاۋەر بولۇپ كېلىۋاتقان ھومېر ۋە شېكېسپېيرغا ئوخشاش ئەدەبىلەرنىڭ ئەسەرلىرىدە چوقۇم مەلۇم بىر خىل «كۆپ قاتلاملىق مەنە» نىڭ بارلىقىنى، يەنى، ئۇ ئەسەرلەردىكى ئېستېتىكىلىق قىممەتنىڭ چوقۇم ئىنتايىن مول ئىكەنلىكىنى، ئۇز قۇرۇلمىسىدا بۇنىڭدىن كېيىنكى ھەرقانداق دەۋرنىڭ تەلىپىنى ئەڭ زور دەرىجىدە قاندۇرالايدىغان بىر خىل ياكى كۆپ خىل نەرسىنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى جەزملەشتۇرەلەيمىز.[13] بىراق، بۇنداق ئەسەرلەر ھەتتا ئۇلارنىڭ يازغۇچىلىرى ياشاپ ئۆتكەن دەۋردىمۇ ئوخشاشلا مول مەزمۇنلۇق دەپ قارالغان بولۇشى، مەلۇم بىر ئادەملا ئەمەس، بەلكى جەمئىيەتتىكى ھەر تۈرلۈك كىشىلەر ئۇ ئەسەرلەردىكى بارلىق قاتلام ۋە مەنە سىستېمىسىنى ئورتاق ھالدا بايقىيالىغان بولۇشى كېرەك. شېكېسپېيرنىڭ بىر ئوپېراسىدا مۇنداق دېيىلگەن:

كاللىسى ناھايىتى ئاددىي كىشىلەر ۋەقەلىكنى كۆرەلەيدۇ، ئازراق تەپەككۇر ئىقتىدارى بار ئادەملەر بولسا خاراكتېر ۋە خاراكتېر توقۇنۇشنى كۆرەلەيدۇ، ئەدەبىي بىلىمى مولراق ئادەملەر بولسا سۆزلەرنىڭ ئىپادىلىنىش شەكلىنى بايقىيالايدۇ، مۇزىكىغا سەزگۈر كىشىلەر رىتىمنى ھېس قىلالايدۇ، تېخىمۇ يۇقىرى چۈشىنىش ئىقتىدارىغا ۋە سەزگۈرلۈككە ئىگە ئاڭلىغۇچىلار بولسا تەدرىجىي ئېچىپ بېرىلگەن ئىچكى مەنىنى بايقىيالايدۇ.[14]

بىزنىڭ ئۆلچەملىرىمىز ھەممىبابلىققا ئىگە بولۇپ، «ئۇنىۋېرسال تەسەۋۋۇر» نى ۋە «ئۇنىۋېرسال ماتېرىياللار يىغىندىسى بىلەن كۆپ خىللىق» نى ئۆز ئىچىگە ئالغان.[15] فورمالىزملىق تەنقىد قارىشىغا

ئاساسلانغاندا، شېئىرنىڭ قۇرۇلمىسى قانچە زىچ بولسا، ئۇنىڭ قىممىتىمۇ شۇنچە يۇقىرى بولىدۇ. بۇ خىل تەنقىد ئەمەلىيەتتە ئۇزىنى دائىم قۇرۇلمىسى ناھايىتى مۇرەككەپ، چۈشەندۈرۈپ بېرىشنى تەلەپ قىلىدىغان ھەم شۇنداق قىلىشقا ئەرزىيدىغان ئەسەرلەرنى تەنقىد قىلىش بىلەنلا چەكلەپ قويىدۇ. بۇ مۇرەككەپ قۇرۇلمىلار بەلكىم بىر ياكى تېخىمۇ كۆپ قۇرۇلمىدىن تۇزۇلگەن بولۇشى مۇمكىن. خوپكىنىس (hopkins) نىڭ ئەسەرلىرىدە بۇ خىل مۇرەككەپ قۇرۇلما سۆز ـ ئىبارىلەردە، گىراماتىكىلىق قۇرۇلمىسىدا ۋە قاپىيەلەردە ئىپادىلەنگەن. ئەمما، يەنە بەزى قۇرۇلمىلار ئىماگدا، تېمىدا، ئاھاڭدا ھەمدە ۋەقەلىكتە ئىپادىلىنىدۇ، ئەڭ يۇقىرى قىممەتكە ئىگە ئەسەر دەل مۇشۇنداق بىرقەدەر يۇقىرى دەرىجىلىك قۇرۇلمىلار ئىچىدىن ئۆز مۇرەككەپلىكىنى نامايان قىلىدۇ.

بىز دەۋاتقان ماتېرىيالنىڭ كۆپ خىللىقى ئاساسلىقى ئىدىيە ۋە خاراكتېر، جەمئىيەت ۋە پسىخىكىلىق تەجرىبىدىكى كۆپ خىللىقىنى كۆرسىتىدۇ. ئېلىيوتنىڭ «مېتافىزىكىچى شائىرلار» دېگەن ئەسىرىدە تاللاپ كۆرسىتىلگەن مىسالىلار دەل مۇشۇ تۈرگە تەۋەدۇر. شائىر قەلبىنىڭ «بىر ـ بىرىگە قەتئىي ئوخشىمايدىغان تەجرىبىلەرنىڭ ئۇزۇكسىز ئارىلىشىشىنىڭ مەھسۇلى» ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلاش ئۈچۈن ئۇ شائىرلارنىڭ مۇھەببەت قاينىمىغا غەرق بولغانلىقى، شېكېسپېير ئەسەرلىرىنى ئوقۇۋاتقانلىقى، ماشىنكا ئاۋازىنى ئاڭلاۋاتقانلىقى ھەمدە مەززىلىك تاماقنىڭ پۇرىقىنى پۇراۋاتقانلىقىغا ئوخشاش مۇشۇنداق بىر خىل ئارىلاشما تەجرىبىنى تەسەۋۋۇر قىلغان. دوكتور جونسون بۇ خىل ئارىلاشما گەۋدىنى «تەڭشەلمىگەن ئاۋاز» (discordia concors) دەپ تەسۋىرلىگەن ھەمدە «بۇ خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلى غەلىبىنى ئەمەس، بەلكى مەغلۇبىيەتنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ، چۈنكى، ئۇنىڭدا ئوخشاش بولمىغان ھەر خىل خاراكتېردىكى ئىدىيەلەر مەجبۇرىي بىرىكتۈرۈپ قويۇلغان» دەپ قارىغان. كېيىن، گ. ۋىلىيامسون (G. williamson)

«مېتافىزىكىچى شائىرلار» ھەققىدە توختالغاندا، كۆپلىگەن مۇۋەپپە-قىيەتلىك مىسالىلارنى ئوتتۇرىغا قويغان. ناۋادا شېئىردا ھەقىقىي «ئا-ربلىشىش» ئەمەلگە ئاشۇرۇلغان بولسا، بىزنىڭ بۇ مەسىلىگە تۇتقىدىغان پىرىنسىپىمىز شۇكى، شېئىرنىڭ قىممىتى ئۇنىڭدىكى ماتېرىيال-نىڭ ئاز ـ كۆپلۈكى بىلەن ئوڭ تاناسىپ بولىدۇ.

«ئېستېتىكىدىن ئۈچ لېكسىيە» دېگەن كىتابتا، ب. بوسانچۇئېت (b.bosanquet) «مۇرەككەپلىك»، «جىددىيلىك» ۋە «كەڭلىك» قاتار-لىق ئۆلچەملەرگە تايىنىپ «ئاددىي ئېستېتىكا» نى «مۇرەككەپ ئېس-تېتىكا» دىن پەرقلەندۈرۈپ چىققان. ب. بوسانچۇئېت بايان قىلغان بۇ ئىككى خىل ئېستېتىكىلىق پەرقنى بىرقەدەر ئاسان بىر تەرەپ قىلغىلى بولىدىغان ماتېرىياللار (مەسىلەن، رېتىملىق ئاۋاز، ئادەمنى شادلاندۇرىدىغان كۆرۈش سەزگۈسىدىكى ئىماگ ھەمدە «شېئىرنىڭ ئاساسىي تېمىسى» قاتارلىقلار) نى مەنبە قىلغان گۈزەللىك ۋە ئاسان بىر تەرەپ قىلغىلى بولمايدىغان ماتېرىياللار (مەسىلەن، ئازاب ـ ئوقۇ-بەت، رەزىللىك، ۋەز ـ نەسىھەت ۋە ئەمەلىي ئىشلىتىلىدىغان ماتېرى-ياللار دېگەندەكلەر) دىن نۇرغۇن ئەجىر ئارقىلىق ئېرىشىلگەن گۈزەل-لىك ئوتتۇرىسىدىكى پەرق دېيىشكە بولىدۇ. بۇ خىل پەرق 18 ـ ئە-سىردىلا گەۋدىلىنىشكە باشلىغان بولۇپ، ئەينى ۋاقىتتا ئوخشاش بول-مىغان ئىككى خىل گۈزەللىكنى، يەنى «نەپىسلىك» بىلەن «يۇكسەك-لىك» نى ئۆزئارا پەرقلەندۈرگەن. «يۇكسەكلىك» ۋە «ئۆزگىچە ئالاھىد-لىككە ئىگە» نەرسىلەر قارىماققا «ھېچقانداق ئېستېتىكىلىق ئالاھىد-لىكى يوق» تەكلا كۆرۈنىدىغان نەرسىلەرنى پەردازلاپ كۆرسەتكەن. تىراگېدىيە ئازابنى كەلتۈرۈپ چىقارغان ھەم ئازابنى شەكىل بىلەن ئىپادىلىگەن. كومېدىيەلەر رەزىللىككە نىسبەتەنمۇ شۇنىڭغا ئوخشاش رول ئوينىغان. ئاددىي ئېستېتىكىنىڭ «ماتېرىيالى» بىلەن ئۇنىڭ جاز-لىق «شەكلى» ئۆزئارا زىچ ماس كەلگەن بولىدۇ، «مۇرەككەپ ئېستېتە-كا» بولسا ئىپادىلەشچانلىققا ئىگە شەكىللەرنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ.

«مۇرەككەپ ئېستېتىكا» بىلەن سەنئەتتىكى «ئۇلۇغۋارلىق» قار-ماققا ئوخشاش ئۇقۇمدەك كۆرۈنىدۇ، ئەمما، «مۇكەممەل» سەنئەت بە-لەن «ئۇلۇغۋار» سەنئەت بولسا ئوخشمايدۇ. دائىرە ۋە ئۆزۈن ـ قىس-قىلىقنى بەلگىلەيدىغان ئامىللار يەنىلا مۇھىم، لېكىن، بۇ مۇھىملىق دائىرە ياكى كەڭلىكنىڭ ئۆزىنى كۆرسەتمەيدۇ، بەلكى، بۇ ئامىللارنىڭ ئەسەرنىڭ مۇرەككەپلىكلىكىنى، جىددىيلىكىنى ۋە كەڭلىكىنى ئا-شۇرۇش مۇمكىنچىلىكىنى كۆرسىتىدۇ. بىر خىل «مۇھىم» ئەسەر ياكى بىر خىل «مۇھىم» تۇر سىغمىنى ئۆلچەم قىلغان ھالدا ئايرى-لىدۇ. ئەگەر بىز بۇ ئامىللارغا يېڭى كىلاسسىزمچىلاردەك ئاددىي ۋە ئېنىق مۇئامىلە تۇتالمىساق، ئۇنىڭدىكى مەسىلىنى ھەل قىلالمايمىز، شۇڭا، بىز پەقەت ئەسەر كۆلىمىنىڭ چوقۇم تېجەشلىك بولۇشىنى، بۇگۈنكى داستانلارنىڭ سىغىم جەھەتتىن بۇرۇنقى داستانلارغا قارى-غاندا ئامال بار كەڭرەك بولۇشىنى تەكىتلەشكە مەجبۇرمىز.

بەزى ئېستېتىكشۇناسلارنىڭ قارىشىچە، «ئۇلۇغۋار» دېگەن بۇ ئۇقۇمنى چۈشىنىشتە ئېستېتىكىدىن ھالقىغان ئۆلچەمگە تايىنىش كېرەك.[16] شۇ سەۋەبتىن، ل. ئا. رېئىد (L.A.reid) «ئۇلۇغۋارلىق سەنئەتنىڭ مەزمۇنىدىن كېلىدۇ، ئومۇمىي جەھەتتىن ئېيتقاندا سەن-ئەت شۇ سەۋەبتىن ئۇلۇغكى، ئۇ تۇرمۇشتىكى ئۇلۇغۋار قىممەت قا-رىشىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ» دېگەن قاراشنى قوغداشنى تەشەببۇس قىلغان؛ «ھەقىقەت» بىلەن «ئۇلۇغۋارلىق» نى ئېستېتىكىدىن ھالقى-غان ئۆلچەم، شۇنداقلا، سەنئەت چوقۇم ھازىرلاشقا تېگىشلىك ئۆلچەم دەپ كۆرسەتكەن. ئەمەلىيەتتە بولسا ت.م.گىرىن (T.M.Greene) بە-لەن ل.ئا. رېئىد (L.A.reid). بولۇپمۇ ل.ئا. رېئىد (L.A.reid) ب. بوسانچۇئېت ئوتتۇرىغا قويغان «مۇرەككەپ ئېستېتىكا» توغرىسىدىكى ئۆلچەمدىن ئاساسەن ھالقىپ كېتەلمىگەن. مەسىلەن، «ئۇلۇغ شا-ئىرلارنىڭ بۈيۈك ئەسەرلىرى، مەسىلەن، سوفوكلىس، دانتى، مىلتون ۋە شېكىسپىرنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى ئىنسانىيەتنىڭ ئەڭ زور

دەربجىدە كۆپ خىللاشتۇرۇلغان ھەر خىل تەجرىبىلىرىنىڭ تەشكىللىك ھالدا ئىپادىلىنىشىدۇر.» ھەرقانداق بىر نەزەرىيە ياكى ئەمەلىيەت ساھەسىدە «ئۇلۇغۋارلىق» توغرىسىدىكى بارلىق «ئىزاھات» ياكى ئۆلچەملەرنىڭ ھەممىسى بىر خىل ئورتاقلىقنى كۆرسىتىدۇ، يەنى، بۇ «ئىزاھات» ياكى «ئۆلچەملەر» نىڭ ھەممىسى «مۇۋاپىق تەڭپۇڭلۇق ۋە باغلانما مەنە جەھەتتىن مۇرەككەپ ئۇنىۋېرسال گەۋدىگە بولغان بىر خىل چۈشىنىش ھېسابلىنىدۇ.» لېكىن، بۇ «ئۇلۇغۋارلىق» لارنىڭ ئورتاقلىقى سەنئەت ئەسەرلىرىدە پەيدا بولغاندا، چوقۇم بىر خىل «كونكرېتلاشقان قىممەت كۆرۈنۈشى» نى نامايان قىلىپ بېرىدىكەن، كىشىلەرگە «قىزىقىش ۋە زوق ئاتا قىلغان بىر خىل كونكرېتلاشقان قىممەت» كە ئايلىنىشى كېرەك. ل. ئا. رېئىد مۇنداق بىر سوئالنى تىلغا ئالمىغان: شائىر بىر ئۇلۇغ شەخس بولغانلىقى (ياكى ئۇلۇغ ئىدىيەگە ياكى خاراكتېرگە ئىگە بولغانلىقى) ئۈچۈنلا ئۇنىڭ شېئىرىمۇ ئۇلۇغ بولامدۇ؟ ياكى شېئىر ئۆزىنىڭ شېئىر بولغانلىقى ئۈچۈنلا ئۇلۇغ ھېسابلىنامدۇ؟ لېكىن، رېئىد ئۆز ئەمەلىيىتىدە بۇ ئىككى خىل سوئالنىڭ جاۋابىنى تەڭشەشكە بەكرەك ئورۇنغان. گەرچە ئۇ بىر شېئىرنىڭ ئۇلۇغ بولالىشىغا شۇ شېئىرنىڭ دائىرىسى ۋە ھۆكۈم قىلىش كۈچىنىڭ سەۋەب بولىدىغانلىقىنى بايقىغان بولسىمۇ، ئەمما، ئۇ بۇ ئۆلچەمنى پەقەت مول شېئىرىي مەنە ۋە شەكىلگە ئىگە شېئىرلارغىلا قوللانغان، ئەمما، بۇ ئۆلچەمنى مەلۇم تەخمىنىي تەجرىبىلەرگە ئىشلەتمىگەن.[6]

دانتېنىڭ «مۇقەددەس كومېدىيە»سى بىلەن مىلتوننىڭ «قولدىن كەتكەن جەننەت» قاتارلىق ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى فورمالىزملىق تەنقىدنى تەكشۈرۈشتىن ئۆتكۈزۈشنىڭ ئەمەلىي مىسالىدۇر. كىروچى (croce) دانتېنىڭ «ئىلاھ كومېدىيە» سىنى شېئىر دەپ ئېتىراپ قىلماستىن، ئۇنى بىر قاتار مۇرەككەپ ۋە ساختا ئىلمىي ئىدىيەلەر ئارىلىشىپ قالغان لىرىك ئەسەر دەپ كەم سۈندۈرغان. ئۇ «داستانلار»

بىلەن «پەلسەپىۋى شېئىر» لار توغرىسىدىكى نەزەرىيەلەرنى ئۆزئارا زىددىيەتلىك دەپ قارىغان. ئېھتىمال، ئۇنىڭ بىر ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق ئىدىيەسىدە، مەسىلەن، ل. پ. شىمىس (P. Smith. L) نىڭ ئېستېتىكا ئىدىيەسىدە «جەننەتتىن قوغلىنىش» نامىلىق ئەسىرىمۇ ۋاقتى ئۆتكەن ئىلاھىيەتشۇناسلىق بىلەن قۇلاققا ياقىدىغان نەرسىلەر ئارىلىشىپ كەتكەن ئەبجەش بىر نەرسە، مەدھىيە خاراكتېرلىك « يېقىملىق گارمونىيە» دەپ قارالغان بولسا كېرەك، مانا بۇ مىلتون ئېرىشكەن بارلىق باھا.[7] بۇ يەردە شېئىرنىڭ «مەزمۇنى» نەزەردىن مۇتلەق ساقىت قىلمۇېتىلىشى، شېئىرنىڭ شەكلى بىلەن مەزمۇننىي ئايرىۋېتىش كېرەك.

بىز بۇنداق قاراشلارنى «فورمالىزمچىلار» نىڭ قارىشىغا ئۇيغۇن دەپ قارىمايمىز. ئۇلارنىڭ تۇتقا قىلغىنى سەنئەت ئەسەرلىرى ھەققىدىكى ئىپتىدائىي قاراشلار بولۇپ، پۈتكۈل ئەسەرنىڭ شېئىرىي ماھىيىتىنى ئەمەس، بەلكى، ئۇنىڭدىكى ماتېرىياللارنىڭ نىسپىي ھالەتتىكى شېئىرىي ماھىيىتىنىلا باھالايدۇ. پۈتكۈل ئەسەرنىڭ شېئىرىي ماھىيىتىنى شۇ ئەسەرنى كۆچلەندۈرۈپ تۇرۇۋاتقان مۇددىئا دېيىشكە بولىدۇ. ناۋادا بۇ مۇددىئا ئەسەرنىڭ ئومۇمىي قۇرۇلمىسىدىن ئايرىۋېتىلسە ئۇنداقتا بىر ئابستراكت ئۇقۇمغا ئايلىنىپ قالىدۇ. دانتى بىلەن مىلتوننىڭ ھەر ئىككىلىسى ماقالە ھەم شېئىر يازغان، بىراق ئۇلار بۇ ئىككىسىنى ھەرگىزمۇ ئارىلاشتۇرۇۋەتمىگەن. مىلتون پارتىيە ـ گۇرۇھسىز بىر ئىلاھىيەتشۇناس بولۇپ، «قولدىن كەتكەن جەننەت» نامىلىق ئەسىرى ئوستىدە ئويلىنىۋاتقان چاغدا «خرىستىيانىزم» نامىلىق بىر پارچە ماقالە يازغان. كىشىلەر ئۇنىڭ شېئىرلىرى (داستان، خرىستىيانلارنىڭ تارىخىغا ئائىت داستانلىرى ياكى پەلسەپىۋىلىكى ھەم تارىخىيلىقى يۇقىرى بولغان شېئىرلىرى) نىڭ ماھىيىتىگە مەيلى قانداق ئىزاھاتلارنى بەرسۇن، ھەتتا ئۇ ئۆزىنىڭ شېئىرلىرى ئارقىلىق «خۇدانىڭ قىلغانلىرىنىڭ ھەممىسى توغرا» دېگەن

گەننى ئىسپاتلاشقا ئۇرۇنغانمۇ بولسۇن، ئىشقىلىپ، ئۇنىڭ شېئىر-لىرى بىلەن ماقالىلىرىنىڭ مەقسىتى يەنىلا ئوخشىمايدۇ. ئۇنىڭ شې-ئىرلىرىنىڭ خاراكتېرى ئەدەبىيات ئەنئەنىسى ئاساسىغا قۇرۇلغان، شۇنداقلا، ئۆزىنىڭ دەسلەپكى شېئىرىي ئەسەرلىرى بىلەن باغلىنىش-لىق بولغان ئاساس ئۇستىگە قۇرۇلغان.

مىلتوننىڭ «قولدىن كەتكەن جەننەت» ناملىق ئەسىرىدە ئىپادە-لەنگىنى ئەنئەنىۋى ھالەتتىكى يېڭى ئىلاھىيەتشۇناسلىق بولۇپ، ئۇ-قۇرمەنلەر بۇ خىل ئىلاھىيەتشۇناسلىقتىن ھۇزۇر ئالالمىسىمۇ، بۇ ئۇنىڭدىكى شېئىرىي خۇسۇسىيەتكە قىلچە نۇقسان يەتكۈزەلمەيدۇ. بىلايىك دەۋرىدىلا «مىلتوننىڭ بۇ شېئىردا شەيتاننى قەھرىمان قىلىپ يېزىشى بىرخىل ئاڭسىز ھەرىكەت» دەپ قارالغان. بايرون بىلەن شىللېرمۇ رومانتىزمچە «قولدىن كەتكەن جەننەت» نى يازغان، ئۇلار پىرومىتىس بىلەن شەيتاننى بىرلەشتۈرۈۋەتكەن، يەنە كېلىپ، مىل-تونىنىڭ ئەسىرىدە تەسۋىرلەنگەن ئېرەمباغدىكى «ئىپتىدائىزم» نى كولىنسقا ئوخشاشلا تەپسىلىي چۈشەندۈرۈپ بەرگەن.[9] ئەلۋەتتە، «قولدىن كەتكەن جەننەت» نى يەنە ئىنسانپەرۋەرلىك نۇقتىسىدىن چۈشىنىپ ئوقۇغانلارمۇ بار، مەسىلەن، سائۇرات (D. saurat) مۇ مۇ-شۇ خىل ئوقۇش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئۇ « بۇ شېئىردىكى كۆرۈش دائىرىسى ۋە كەلگۈسى مەنزىل، ئۇنىڭدىكى قاراڭغۇ ھەم گۈڭگا مەن-زىرە ھەرگىزمۇ ئوبزورچىلارنىڭ ئېيتقىنىدەك ئۇنىڭدىكى ئىلاھە-يەتشۇناسلىق ياكى تارىخىي ئارقا كۆرۈنۈش ئۇستىگە قۇرۇلغان ئە-مەس» دەپ قارىغان.

بىر خىل قاراش ناھايىتى گۈمانلىق بولۇپ، ئۇنىڭدا «قولدىن كەتكەن جەننەت» تە دىنىي ئەقىدىلەر تاشلىۋېتىلگەن بولسىمۇ، ئەم-ما، ئۇنىڭ ئۇسلۇبى ئۇنى يەنىلا ئۇلۇغ شېئىرغا ئايلاندۇرالىغان دەپ قارىلىدۇ. بۇ خىل قاراش بىر ئەسەرنى «شەكىل» ۋە «مەنە» دىن ئىبا-رەت ئىككى خىل «شەكىل» ۋە «ئۇسلۇب» قا ئايرىۋېتىدىغان بىمەنە

ئۇسۇلنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. ئۇنىڭدا «شەكىل» «ئۇسلۇب» قا بېقى-نە» «ئىدىيە» گە ئۆزگىرىپ قالىدۇ. بۇ خىل بۆلۈش قارىشى ئىنگلىز يەتتە ئەسىرنىڭ پۈتۈنلۈكىگە ئېتىبار بەرمەيدۇ، ئۇ رېتىم ۋە سۆز ئىشلىتىش ئۇسلۇبىدىكى بارلىق قۇرۇلما ئامىلىنى نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىدۇ. «مەنە» گە كەلسەك، چۈشەندۈرۈلۈشى بويىچە ئېيتقاندا، ئۇ خۇددى ل.ئا. رېئىد ئېيتقاندەك: «ئىككىلەمچى ماتېرىيال»، يەنى، بەربىر سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ سىرتىدىكى ماتېرىيالدۇر. ئۇ ۋەقە-لىك ياكى بايانىنى، خاراكتېرنى (تېخىمۇ ئېنىقراق ئېيتقاندا «ئوبراز يارىتىش» نى)، «دۇنيا» نى، ۋەقەلىكلەرنىڭ باغلىنىشىنى، كەيپىيات ۋە خاراكتېر دېگەندەك بىر قاتار «شەكىل جەھەتتىكى ماھىيەت» نى («شەكىل جەھەتتىكى ماھىيەت» دېگىنىمىز يازغۇچىنىڭ ئۆز ئەسە-رىدە ياكى ئەسىرىنىڭ سىرتىدا ۋەزىسىمان ھالەتتە بايان قىلغان قاراشلىرى ئەمەس، بەلكى، ئەسلىي ئەسەردە گەۋدىلەنگەن دۇنيا-قاراش) چەتكە قاقىدۇ.

تېخىمۇ بەكرەك قارشى تۇرۇشقا تېگىشلىكى «رېتىملىق ئاۋاز» نى شېئىردىن ئايرىپ چىققىلى بولىدۇ دېگەن قاراشتۇر. چەكلىك بولغان مەندىن ئېلىپ ئېيتقاندا، «رېتىملىق ئاۋاز» نى «شەكلەن گۈزەل-لىك» گە ئىگە دەپ قاراشقا، يەنى، تاۋۇشتىكى بىردەكلىك دېيىشكىمۇ بولىدۇ. لېكىن، شېئىرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەدەبىي ئەسەرلەر ئە-چىدە شەكىل گۈزەللىكى ئاساسەن دېگۈدەك ئىپادىلەش ئۇچۇن مۇلا-زىمەت قىلىدۇ، بىز «رېتىملىق ئاۋاز» نىڭ ۋەقەلىكنى، خاراكتېرنى ھەمدە مەركىزىي ئىدىيەنى ئىپادىلەشكە ئىنتايىن مۇۋاپىق كېلىدە-غانلىقىنى كۆرۈپ يېتىشىمىز كېرەك. مىلتوننىڭ ئۇسلۇبىنى ئەگەر كىچىك شائىرلار تېمىسى ئاددىي ئەسەرلەرنى يېزىشقا ئىشلەتسە، ئۇ شۇبھىسىزكى بىمەنە ۋە كۈلكىلىك بىرنەرسىگە ئايلىنىپ قالىدۇ.

فورمالىزملىق تەنقىد چوقۇم ئۆزىمىزنىڭ قائىدىسى بىلەن ئوخ-شاش بىر يازغۇچى ياكى شېئىرىي ئەسەر ئوتتۇرىسىدا بىردەكلىكنىڭ

ئەسلا مەۋجۇت ئەمەسلىكىنى، يەنە كېلىپ، ئۇلارنىڭ ئەمەلىيەتتە بىر - بىرى بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئىكەنلىكىنى پەرەز قىلالىشى كېرەك. چۈنكى، بۇ ئىككى تەرەپ ئوتتۇرىسىدا بىر دەكلىك مەۋجۇت بولۇپلا قالسا، بىز پەقەت ئۆزىنىڭ تۇرمۇش قارىشىنى بىزگە قوبۇل قىلدۇرغان ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ماختاشقىلا مەجبۇر بولىمىز. دۇنيا قاراش بىلەن ئېستېتىكىلىق باھانىڭ مۇناسىۋىتى بارمۇ؟ ئېلىيوت «شېئىرىدا ئىپادىلەنگەن تۇرمۇش قارىشى چوقۇم ئوبزورچىلار قوبۇل قىلالايدىغان، ئۆزئارا باغلانغان، پىشقان ۋە ئەمەلىي تەجرىبىدىن ئۆتكەن دۇنيا قاراش بولۇشى كېرەك» دېگەن.[9] ئېلىيوتنىڭ بۇ مەشھۇر بايانى سۆزلەرنىڭ ئىپادىلەش ماھارىتى جەھەتتە ھەرقانداق فورمالىستىكىلىق قاراشنى بېسىپ چۈشكەن. باغلىنىشچانلىق شەك - شۈبھىسىز بىر ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم، شۇنداقلا، بىر خىل لوگىكىلىق ئۆلچەم؛ بىراق، «پىشىپ - يېتىلىش» بولسا بىر خىل پسىخولوگىيىلىك ئۆلچەم، «تەجرىبىدىن ئۆتكەن ئەمەلىيەت» بولسا سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ سىرتىدىكى دۇنياغا يارىدەم بېرىشنى، يەنى، سەنئەت بىلەن رېئاللىقنى ئۆزئارا سىلىشتۇرۇشنى تەلەپ قىلىدۇ. بىز ئېلىيوتقا مۇناسىۋەتلىك جاۋاب بەرسەك بولىدۇ، يەنى، بىر پارچە بەدئىي ئەسەرنىڭ پىشىپ - يېتىلىشى ئۇنىڭ سىغىمچانلىقىنى، ئۇنىڭ ئېنىقلىقى ۋە مۇرەككەپلىكىنى، ئۇنىڭ سوغۇققانلىقىنى ۋە جىددىيلىكىنى كۆرسىتىدۇ؛ ھېكايە بىلەن تەجرىبە ئوتتۇرىسىدىكى ماسلىق مۇناسىۋىتىنى ھەرگىزمۇ ئاددىي ھالدىكى ماسلاشتۇرۇش ئۇسۇلى بويىچە ئۆلچەشكە بولمايدۇ. بىزنىڭ قوللىنىشىمىزغا مۇۋاپىق كېلىدىغان ئۇسۇل دېككېنس، كافكا، بالزاك ياكى تولستويلارنىڭ دۇنيا قارىشى بىلەن ئۆزىمىزنىڭ پۈتكۈل تەجرىبىمىزنى، يەنى، بىز ئويلىغان ھەم ھېس قىلغان «دۇنيا» نى ئۆزئارا سىلىشتۇرۇشتىن ئىبارەت. بىز بۇ خىل ماسلىق مۇناسىۋىتىگە بولغان ھۆكۈمىمىزنى جانلىق ۋە كۆچلۈك نۇسخا سىلىشتۇرمىسى، كەڭ دائىرىلىك ياكى چوڭقۇرلۇق

تىنچ ياكى ھەرىكەتچان قاتارلىق ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر ئارقىلىق ئىپادىلەيمىز. «تۇرمۇشقا ئوخشاش» (life - like) دېگەن سۆزنى «سەنئەتكە ئوخشاش» (art - like) دەپ چۈشەندۈرۈشكە بولىدۇ. چۈنكى، سەنئەت يۈكسەك دەرىجىدە ئۇسلۇبلاشتۇرۇلغاندا تۇرمۇش بىلەن ئەدەبىيات ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشاشلىق تېخىمۇ ئېنىق ئىپادىلىنىدۇ. دېككېنس، كافكا، پىروستقا ئوخشاش يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ بەلگە دۇنياسىنى بىزنىڭ تەجرىبە ساھەمىزگە قوشۇۋەتكەن.[10]

19 - ئەسىردىن بۇرۇن ئەدەبىي باھا توغرىسىدىكى بەس - مۇنازىرىلەر ئاساسەن يازغۇچىلارنىڭ دەرىجىسى ۋە ئورنى مەسىلىسىگە مەركەزلىشىپ قالغان. كىلاسسىك يازغۇچىلىرىمىز «دائىم، ھەتتا، كەلگۈسىدىمۇ، مەڭگۈ» مەدھىيەلەشكە ئېرىشكۈچىلەر دەپ قارالغان. ئاساسلىق مىسالغا ئېلىنغانلىرى تەبىئىيلا قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە رىم يازغۇچىلىرىدۇر. بۇ يازغۇچىلار ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ھەرىكىتىگە ئەگىشىپ ئەنە شۇنداق مۇقەددەس پەللىگە كۆتۈرۈلگەن. 19 - ئەسىرگە كەلگەندە، ئوتتۇرا ئەسىر ئەدەبىياتى، سىكاندىۋىيە ئەدەبىياتى، ھىندى ئەدەبىياتى ۋە جۇڭگو ئەدەبىياتى قاتارلىق بىر تۈركۈم ئەدەبىياتلار توغرىسىدىكى بىرقەدەر كەڭ دائىرىلىك بىلىملەر يۇقىرىدا ئېيتىپ ئۆتۈلگەن بۇرۇنقى «كىلاسسىزم» نى كونىرىتىپ قويدى. بىز ئۆز ۋاقتىدا نەزەر دائىرىمىزدىن يوقىلىپ كەتكەن ھەمدە قايتىدىن پەيدا بولغان ئەسەرلەر بىلەن تونۇشتۇق، بىر مەزگىل ئۆزىنىڭ ئېستېتىكىلىق ئۇنۇمدارلىقىنى يوقاتقان ھەمدە قايتىدىن شۇنداق ئۇنۇمگە ئېرىشكەن ئەسەرلەرنى بىلدۇق، مەسىلەن، دوننى، لانگىللان، فوبىر، سىئېۋ ھەمدە گىرىفىس (A.Gryphius) قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرى. ھازىرقى زامانداىكى كۆزقاراشلار ھوقۇقىپەرەسلىك ھەمدە ئۇ تۇزگەن نەمۇنىلىك ئەسەرلەر تىزىملىكىگە قارشى تۇرۇپ، ئاشۇرۇۋېتىلگەن ھەمدە ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى بولمىغان رېلاتسۇنزمغا (نىسپىيچىلىككە) ئېغىپ كېتىۋاتىدۇ. بۇ خىل زامانۋى

قاراش بۇرۇنقى دەۋردىكى شۇبھىچىلەرنىڭ «ھەۋەستە شۇبھە يوق» (De gustibus non est disputandum) توغرۇلۇق توختالغىنىغا ئوخشاش ئاتالمىش «ھەۋەسنىڭ ئايلانما ھالەتتە كۆچۈشى» توغرۇلۇق بەس - مۇنازىرە قىلماقتا.

ئەمەلىي ئەھۋال ئىنسانپەرۋەرلەر ياكى شۇبھىچىلەرنىڭ چۈشەن - گىنىدىنمۇ بەكرەك مۇرەككەپتۇر.

مەلۇم شەكىل ئارقىلىق ئەدەبىي قىممەتنىڭ ئوبيېكتىپچانلىقىغا ھۆكۈم قىلماقچى بولساق، مەلۇم ئۆزگەرمەس تېپلاردىن ياردەم تەلەپ قىلىشىمىزنىڭ ھاجىتى يوق. چۈنكى، بۇ خىل تېپلارنىڭ ئىچىگە يېڭى ئىسىملارنى قوشقىلى بولمايدۇ، ئۇنىڭدىكى دەرىجە ۋە ئورۇندا - مۇ ئۆزگىرىش يۈز بەرمەيدۇ. تاتى (tate) «ھەرقانداق بىر يازغۇچىنىڭ شان - شۆھرىتى مەڭگۈ ئۆزگەرمەيدۇ» دەيدىغان قاراشقا نىسبەتەن قارشى پىكرىنى ئېنىق ئوتتۇرىغا قويغان ھەمدە شۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك «بىمەنە قائىدە» لەرنى ئەيىبلىگەن، يەنى، «ئەدەبىي ئوبزورنىڭ ئەڭ ئاساسلىق رولى يازغۇچىلارنىڭ قىممىتىنى مۇھاكىمە قىلىش ئەمەس، بەلكى، ئۇلارنىڭ دەرىجىسى ۋە ئورنىنى بېكىتىش» دەپ قارىغان. ئۇ بۇ خىل قاراشنى «خاتا تۇيغۇ» دەپ ئاتىغان.[2] تاتمۇ ئېلىئوتنىڭ «ھازىر ئۆتمۈشنى ئۆزگەرتىدۇ» دېگەن مەشھۇر سۆزىنى ئېسىدە چىڭ تۇتقان، ئۇمۇ ئېلىيوتقا ئوخشاش ئىجادچانلىققا ئىگە يازغۇچى بولغاچقا، ئىنگلىزچە شېئىرلارنىڭ ئۆتمۈشىگە، شۇنداقلا، بۇ گۈنىگە ۋە كەلگۈسىگمۇ ئىشەنگەن. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، دەرىجە قاتلىمىدىكى ئورۇن ھەمىشە رىقابەتكە ۋە قارىمۇ قارشىلىققا تولغان بولىدۇ. يېڭى رىقابەتچىلەرنىڭ ئىسىملىكى داۋاملىق ئوتتۇرىغا قويۇلۇپ تۇرسىلا ئاندىن ئەڭ سەرخىللار مەيدانغا چىقىش پۇرسىتىگە ئېرىشەلەيدۇ. ھەرقانداق بىر يېڭى ئىسىملىكنىڭ پەيدا بولۇشى باشقا ئەسەرلەرنىڭ دەرىجىسىنى ۋە ئورنىنى مۇئەييەن دەرىجىدە ئۆزگەرتۈېتەلەيدۇ. ۋاللېر (E.Waller) بىلەن دېنخام (denham) ئالېكساندېر پوپ، ۋودسۋورس، تېننىيسون (tennyson) قاتارلىقلار گەرچە «مۇقىم» دەپ كەتكىلى بولمىسىمۇ ئەمما مەڭگۈلۈك ئورۇننى ئىگىلىگەن.

ساندىر پوپتا ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئورنىغا ئىگە بولغاندا يېڭى بىر ئورۇنغا ئىگە بولۇش بىلەن بىللە ئەسلىدىكى ئورنىدىن مەھرۇم قالغان. ئۇ ئىككىسى زىددىيەتلىك ئورۇندا تۇرغان كىشىلەر بولۇپ، دەسلەپتە پوپ يېتەكلىگەن، كېيىن بولسا پوپ ئۇلارنى بېسىپ چۈشكەن.

ئالىي مەكتەپلەرنىڭ ئىچىدە ياكى سىرتىدا بولسۇن ئىشقىلىپ ئاكادېمىزمغا قارشى بىر خىل قاراش مەۋجۇت، بۇ خىل قاراش يۇقىرىدا سۆزلەپ ئۆتۈلگەن قاراشلار بىلەن قارىمۇقارشى بولۇپ، ئۇ يازغۇچىلارنىڭ دەرىجىسى ۋە ئورنىدىكى ئۆزگىرىشنىڭ تۇراقسىز بولىدىغانلىقىنى دەللىلەشنى ئۇمىد قىلىدۇ.[3] مەسىلەن، كوۋلېي (cowley) ئەنە شۇلارنىڭ بىرى. ئۇلارنىڭ شۇ دەۋردىكى قىزىقىشى ئۆزلىرىدىن كېيىنكى بىر ئەۋلاد تەرىپىدىن پەقەتلا ئېتىراپ قىلىنمىغان. ئەلۋەتتە، بۇنداق مىساللار ئانچە كۆپ ئەمەس. ئوتتۇز يىل ئىلگىرى سكېلتون (skelton) مۇشۇنىڭغا ماس كېلىدىغانراق بىر مىسال دەپ قارالغان بولۇشى مۇمكىن، لېكىن ھازىر ئەھۋال ئۆزگەردى، بىز ئۇنىڭ ئەملىيەتتە تالانتلىق، «سەممىي» ھەم زامانىۋىلاشقان بىر يازغۇچى ئىكەنلىكىنى بايقىدۇق. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا، ئالاھىدە نام قازانغان يازغۇچىلار ئەۋلادمۇئەۋلاد كىشىلەرنىڭ ئۆزلىرىگە بولغان قىزىقىشىنى ساقلاپ كەلمەكتە، مەسىلەن، چاۋسېر (chaucer)، سىپېنسېر (spenser)، شېكسپىر، مىلتون، ھەتتا دېرىدېن (dyrden)، ئالېكساندېر پوپ، ۋودسۋورس، تېننىيسون (tennyson) قاتارلىقلار گەرچە «مۇقىم» دەپ كەتكىلى بولمىسىمۇ ئەمما مەڭگۈلۈك ئورۇننى ئىگىلىگەن.

بۇ خىل شائىرلارنىڭ ئېستېتىكىلىق قۇرۇلمىسى مۇرەككەپ ھەم مول كۆرۈنىدۇ، شۇ ئارقىلىق كېيىنكى ئەۋلادلارنىڭ ھېسسىي ئېھتىياجىنى تولۇق قانۇرالايدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئېدىسون («بىتەرەپچىلەر» ناملىق ماقالىسىدە) بىلەن پوپنىڭ ماختىشىغا سازاۋەر بولغان

يېڭى كىلاسسىزمچى مىلتون ھەمدە رومانتىزمچى مىلتون ياكى بايرونىنىڭ نەزىرىدىكى، ژودىسۇورسىنىڭ نەزىرىدىكى، كېتىزنىڭ نەزىرىدىكى، شۇنداقلا، شېللىرنىڭ نەزىرىدىكى بىر - بىرىگە تۇپتىن ئوخشىمايدىغان مىلتون بارلىققا كەلگەن. ئۇ يەنە كولرىج شېكسپىيرى بىلەن ھازىرقى نائىتنىڭ شېكسپىيرىنىمۇ بارلىققا كەلتۈرگەن. ھەربىر دەۋردە بىر قىسىم بۆيۈك سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى نامۇۋاپىق ئامىللار تاشلىنىپ ماڭىدۇ، ئەسەرنىڭ مەلۇم قاتلاملىرىدا «گۈزەل-لىك» نىڭ كەمچىل ئىكەنلىكى ياكى ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭدا پەقەت خۇ-نۈكلۈكلا بارلىقى بايقالسىمۇ (خۇددى يېڭى كىلاسسىزمچىلارنىڭ شې-كسپىير ئەسەرلىرىدىكى قوش يۈزلىشىلىك سۆزلەرنى ئېدىتلاپ چىق-قىنىغا ئوخشاش)، ئېستېتىكىلىق جەھەتتىن يەنىلا تولۇق قانائەتكە ئېرىشەلەيدۇ.

مۇشۇنداق بولغاندا، بىز بىر خىل دەۋرىزمنى يەكۈنلەپ چىققان بولىمىز، بۇ يەكۈن شەخسىي «ھەۋەس نىسپىيلىكى» گە تەۋە دەپ قارالغان قاراشلارنى ئىنكار قىلسىمۇ، لېكىن، ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئازدۇر - كۆپتۇر قارىمۇقارشى خاراكتېرگە ئىگە تۇرلۇك ئېستېتىك-كىلىق ئۆلچەملەرنىڭ نۆۋەت بىلەن ئالمىشىش ھادىسىسىنى بايقىدى (خۇددى ۋورفلىننىڭ ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى بىلەن باروكتىن ئىبارەت بىر - بىرىگە قارىمۇقارشى ئىككى خىل ئۆلچەم توغرىسىدا ئېيتقانلىرىدەك) ھەمدە بۇ خىل ئالمىشىشنىڭ ئادەتتىكى ئەدەبىي پىرىنسىپلاردىن چەتنەپ باقمىغانلىقى توغرىسىدا بىزگە بې-شارەت بەردى. بىز يەنە «كۆپ قىممەتلىك» نۆقتىئىنەزىرىگىمۇ ئې-رىشتۇق.[29] بۇ خىل نۆقتىئىنەزەر «ئۆلمەس سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئوخشىمىغان دەۋردىكى تەرىپلىگۈچىلەرنى ئۆزىگە تارتالىشىدىكى سە-ۋەبلىرىمۇ ئوخشىمايدۇ» دەپ قارايدۇ. شۇڭا، يۇقىرىقى ئىككى خىل يەكۈننى ئۆزئارا بىرلەشتۈرسەك، ئاشۇ داڭلىق ياكى «ئۆلگىلىك» ئە-سەرلەر ئۆزىدىكى تەسىرلەندۈرۈش كۈچى ياكى «سەۋەب» نىڭ ئۆزۈك-

سىز ئۆزگىرىپ تۇرۇشى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئور-نىنى ساقلاپ قالالىغان دەپ قارىساقمۇ بولىدۇ. ئەمما، ئۆزىگە خاس ئىجادىيلىققا ئىگە ئەسەرلەر (مەسىلەن، دوئىننىڭ ئەسەرلىرى) بىلەن سەل كەينىدىرەك تۇرىدىغان ئەسەرلەر (مەسىلەن، پىرىئۇرنىڭ ياكى چۈرچىلنىڭ ئۆز دەۋرىدە ئالاھىدە تەرىپلەشكە ئېرىشكەن ئەسەرلە-رى) كېيىنكى دەۋر ئەدەبىياتى بىلەن ئۇنى ھاسىل قىلغان دەۋر ئەدە-بىياتى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم بىر خىل ئورتاقلىقنى ھازىرلىغان چاغدىلا ئاندىن ئۇلارنىڭ كېيىنكى دەۋردىكى شان - شۆھرىتى ئاشىدۇ، ئەگەر بۇ ئىككى دەۋر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت زىددىيەتلىك بولسا، ئۇلارنىڭ نام - شۆھرىتىمۇ يوقىلىدۇ.[30]

بۇ خىل قاراشتىن ھالقىپ كېتىش تەس بولۇشى مۇمكىن، ئەمما شۇنداق قىلغىلى بولىدۇ. بىر تەرەپتىن، بىزنىڭ ئۆتمۈشتىكى ئوبرا-زورچىلار كۈچەپ تەرغىب قىلغان نۆقتىئىنەزەرلەرگە ئاساسەن ئۆزى-مىزنىڭ كىلاسسىك ئەسەرلەر (مەسىلەن، ھومېر، ۋېگىل، مىلتون ۋە باشقا مەشھۇر يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرى) گە بولغان زوقلىنىش تۇيۇ-غۇمىزنى چەكلەپ قويۇشىمىزنىڭ ھاجىتى يوق. بىز ئۆتمۈشتىكى ئەدەبىي ئوبزورلارنىڭ ئۆز دەۋرىدىكى ئىجادچانلىققا ئىگە ئەسەرلەرگە ياكى ئۆزلىرىنىڭ ئېستېتىكىلىق تەجرىبىسىگە ئادىل مۇئامىلە قىل-غانلىقىنى ئېتىراپ قىلمىساقمۇ بولۇۋېرىدۇ.[31] يەنە بىر تەرەپتىن، بىز يەنە ھەقىقىي مەنىدىكى ئەدەبىي تەنقىدنى دەۋرىزم دۇچ كەلگەن ھەرقانداق قىيىنچىلىقتىن ساقلىنالايدۇ دەپ قارىساقمۇ بولىدۇ. شۇنداق بولغاندا، ۋىلىيامسېن[32] ئەڭ ياخشى مېتافىزىكىلىق شېئىرلار دەپ قارىغان شېئىرلار ھەقىقەتەنمۇ ياخشى شېئىرلار ھېسابلىنىدۇ. بۇ ئېقىمدىكى شېئىرلارنى ماختاشنىڭمۇ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى بولمايدۇ، يەنە كېلىپ، بۇ ئېقىمدىكى ئەڭ ياخشى شې-ئىرلار ئۇنچىۋالا «مېتافىزىكىلىق» مۇ ئەمەس. شۇڭا، فوبېر بىزنىڭ دەۋرىمىزدە پەقەت «نەسر دەۋرىنىڭ شائىرى» دەپلا قارالماستىن، بەل-

كى، بىر «مېتافىزىك شائىر» (ھېچبولمىغاندا مەلۇم جەھەتتىن شۇنداق)، شۇنداقلا، بىر مۇنەۋۋەر ھەم ھەقىقىي شائىر دەپ تەرىپلەن-مەكتە.[8] لېكىن، رىچاردىز («قوللىنىشچان تەنقىد»)، بىروكىس ۋە ۋېررىن (R.P.Warren) («شېئىرنى چۈشىنىش») لارغا ئوخشاش پەۋقۇلئاددە نەزەرىيەچىلەر بىردەك «شېئىرنىڭ ئۆلچىمى پەقەت بىرلا» دەپ قارىغان ھەمدە شېئىرنىڭ ئۆزىگە باھا بېرىشتىن بۇرۇن ئۇنىڭ ئاپتورى، ئاپتور ياشىغان دەۋر ياكى شۇ چاغدىكى ئىجادىيەت ئېقىمى دېگەندەك ماتېرىياللارغا ئاساسەن شېئىرنىڭ ئورنىنى بېكىتمۇپلىشقا ھەرگىز بولمايدۇ» دەپ تەكىتلىگەن. شۇنداق ئېيتىشقا بولىدۇكى، بۇ ئوبزورچىلارنىڭ تەلەپ قىلغانلىرى ئاساسەن بىر خىل ئېلىيوتچە ئۆلچەم بولۇپ، بۇ خىل ئۆلچەمنى نۇرغۇن ئوقۇرمەن قوللىمايدۇ. ھالبۇكى، ئۇلارنىڭ ئۆلچىمى ئۇلارنى كەڭ مەنىدىكى شېئىرىي دائىرە بىلەن تەمىنلەيدۇ، بۇ رومانتىزم ئېقىمىدىكى شائىرلارغا نىسبەتەن تولىمۇ ئادالەتسىزلىك ھېسابلىنىدۇ، ئەمما، ئۇلار ھېچ بولمىغاندا بىلايىك بىلەن جون كېتىزغا ئېتىبار بىلەن قاراپ كېلىۋاتىدۇ.

بىزنىڭ قارىشىمىزچە، ھېچقانداق بىر ئەدەبىي ئوبزورچى ھەرگىزمۇ ئۆزىنى ئېستېتىكىلىق دائىرە مەۋجۇت بولغان دەۋرىزمىنى ئىنكار قىلغۇچى قىلىپ كۆرسەتمەيدۇ، ياكى ئاتالمىش «مۇقىم دەرىجە» نى تەشەببۇس قىلىدىغان تالىپلارچە ئۆگىنىش خاھىشىغا بېقىنىۋالمايدۇ. ئۇ بەزىدە بىر دەۋرىزمچىدەك كۆرۈنۈشى مۇمكىن، ئەمەلىيەتتە ئۇ بۇرۇنقى يازغۇچىلارغا بولغان قارشى پىكرىنى ياكى ئۇلارنى تەتقىق قىلىش ۋە چۈشىنىپ بېقىش خاھىشىنى ئىپادىلەشكە قولاي بولسۇن ئۈچۈن مۇۋاپىق ئۇسۇل ئارقىلىق بۇرۇنقى يازغۇچىلار بىلەن ھازىرقى بەزى يازغۇچىلارنى سېلىشتۇرغان چېغىدىلا شۇنداق كۆرۈنىدۇ. ئۇنىڭ مەقسىتى مۇشۇنداق چارىلەر ئارقىلىق بايقالغان قىممەتنىڭ سەنئەت ئەسەرلىرىدە ھەقىقىي ياكى يوشۇرۇن ھالەتتە مەۋ-

جۇت ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ ھەرگىزمۇ ئوقۇرمەنلەر تەرىپىدىن ئۇ-
سەرگە مەجبۇرىي ھالدا ئارىلاشتۇرۇپ قويۇلغان ياكى باغلانما تەسەۋ-
ۋۇر ئارقىلىق قوشۇپ قويۇلمىغانلىقىنى، بەلكى، شۇ ئەسەرنىڭ ئىچ-
كى قىسمىدا ئالاھىدە غىدىقلاشتىن ھاسىل بولغان بىر قەدەر كۆچلۈك بايقاش كۆچى تەرىپىدىن بايقالغانلىقىنى ئىسپاتلاشتىن ئىبارەت.

ئوبزورچىلارنىڭ «ئېستېتىكىلىق قىممەت زادى نەدە؟ شېئىردىمۇ ياكى شېئىرنىڭ ئوقۇرمەنلىرىدىمۇ؟ ۋەياكى شېئىر بىلەن ئوقۇرمەن-لەرنىڭ مۇناسىۋىتىدىمۇ؟» دەپ سورىشى مۇقەررەر. ئەگەر بۇنىڭغا «ئېستېتىكىلىق قىممەت شېئىرنىڭ ئوقۇرمەنلىرىدە بولىدۇ» دەپ جاۋاب بەرسەك، ئۇ سۇبېيېكتىپ قاراش بولۇپ قالىدۇ. بۇ خىل جاۋاب قىممىتى بار نەرسىلەرنى ئادەمگە باھالىتىشنى تەشەببۇس قىلىدۇ، بۇ توغرا، ئەمما، ئۇنىڭدا ئىنكاس بىلەن ئوبېيېكتىنىڭ خاراكتېرى ئۆزئارا باغلانماي قالىدۇ. بۇ خىل جاۋاب دىققەتنى ئوبېيېكتقا بولغان سېلىشتۇرما ۋە ھۆزۈرلىنىشتىن ئۆزلۈككە، ھەتتا يوشۇرۇن ۋە ئا-دەتتىكى ئۆزلۈك تۇيغۇسى بىلەن ھەم ھېسسىي غىدىقلىنىشقا يۆتكە-ۋېتىدۇ، بۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، بۇ خىل جاۋاب پىسخولوگىيەگە ياتى-دۇ. ناۋادا «ئېستېتىكىلىق قىممەت شېئىردا ياكى شېئىر بىلەن ئو-قۇرمەنلەرنىڭ مۇناسىۋىتىدە» دەپ جاۋاب بېرىلسە، ھەممىسلا شې-ئىرغا بولغان ئىزاھاتتەك تۇيۇلۇپ قالىدۇ. بىر كىشىي پەيلاسوپقا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەگەر ئېستېتىكىلىق قىممەت شېئىرنىڭ ئۆ-زىدە بولىدۇ دەپ قارالسا، ئۇنداقتا ئەپلاتونىزم ياكى ئىنسانلارنىڭ ئېھتىياجى ۋە تونۇشىغا مۇناسىۋەتسىز بولغان باشقا مۇتلەق ئۆلچەم-لىك سىستېمىلارغا بېرىپ چېتىلىدىغان باغلانما تەسەۋۋۇردىن خالىي بولغىلى بولمايدۇ. ھەتتا بىر ئادەم ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرىگە ئوخ-شاش ئەدەبىيات قۇرۇلمىسىنىڭ ماھارەتتىن «مەنە» گىچە بولغان ئوبې-يېكتىپلىقىنى چوقۇم تاپماقچى بولسا، يۇقىرىدا ئېيتىلغان بىرىنچى خىل جاۋاب تېخىمۇ چوڭ قىيىنچىلىققا دۇچ كېلىشى، يەنى، قىزىل

ياكى سوغۇققا ئوخشاش «ھەممە ئادەمگە ئورتاق بولغان» ئەدەبىي قىممەتنى يەنىلا يېشىپ بېرەلمەسلىكى مۇمكىن. ئەلۋەتتە، ھېچقانداق ئەدەبىي ئوبزورچى شېئىرنىڭ بۇنداق مۇتلەق ئوبيېكتىپلىققا ئىگە بولۇشىنى تەلەپ قىلىپ كەتمەيدۇ. لاكگىنوس ۋە باشقا «كىلاسسىزم» چى» لار بولسا ئوبيېكتىپلىقنى «ھەممە دەۋرلەت ۋە ھەممە دەۋردىكى ھەممە ئادەم بېلەت تاشلاپ بېكىتىشى كېرەك» دەپ قارىغان ھەمدە ئۆزلىرىمۇ سەزمىگەن ھالدا ئۆزلىرى كۆرسىتىۋاتقان «ھەممە ئادەم» نىڭ دائىرىسىنى «زوقلىنىش ئىقتىدارى بار كىشىلەر» دائىرىسىدىلا چەكلەپ قويغان.

فورمالىزمچىلار (شەكىلچىلەر) چىڭ تۇرغان قاراش شۇكى، شېئىر پەقەتلا ئوقۇرمەنلەرنىڭ «شېئىرىي تەجرىبىسى» نىڭ پەيدا بولۇشىدىكى تۈپ سەۋەب ياكى يوشۇرۇن سەۋەب بولۇپلا قالماستىن، بەلكى، يەنە ئوقۇرمەنلەرنىڭ تەجرىبىسىنى ئۆزگىچە شەكىللەدە تەشكىللەيدىغان تىزگىنلىگۈچىدۇر. شۇڭا، ئوقۇرمەنلەرنىڭ تەجرىبىسىگە ناھايىتى مۇۋاپىق ھالدا «شېئىرنىڭ تەجرىبىسى» دەپ ئېنىقلىما بېرىلگەن. شېئىرغا بېرىلگەن باھا ھەرقانداق بىر ئىقتىدارلىق زوقلانغۇچىنىڭ شېئىردا قۇرۇلما خاراكتېرىدە ئايان بولغان ئېستېتىكلىق قىممەتنىڭ خۇسۇسىيىتى ۋە ئۇنىڭ مۇناسىۋىتىگە قارىتىلغان تەجرىبىسى ھەم تونۇشىدىن ئىبارەت. ۋىۋاس (E.vivas) ئۆزى تىلغا ئالغان «ئوبيېكتىپ نىسپىيچىلىك» ياكى «ئاشكارا رېئالىزم» نى يېشىپ چۈشەندۈرگەن ۋاقتىدا مۇنداق دېگەن:

بەزى شەيئىلەرنىڭ بىر خىل خۇسۇسىيىتى ئۇنىڭ ئۆزىدە «ئىپادىلىنىدۇ». ئەمما، ئۇ تەبىئىي ئىقتىدارغا ئىگە ۋە مەشغۇلەندۈرۈشتىن ئۆتكەن كىشىلەر ئۈچۈنلا ئۆزىنى ئىپادىلەيدۇ، ئۇنىمۇ ھەم شۇنداق ئىقتىدارغا ئىگە ۋە مەشغۇلەندۈرۈلگەن ئادەملەرلا كۆرەلەيدۇ.[9]

ئەدەبىياتتىكى كۆپ خىل قىممەت ئۇنىڭ قۇرۇلمىسىدا يوشۇرۇن مەۋجۇت بولۇپ، ئوقۇرمەنلەر زۆرۈر شارائىتلارغا دۇچ كەلگەن چېغىدىلا ئاندىن ئۇلارنى تونۇيالايدۇ ھەم ئۇلارغا ئەملىيەت جەھەتتىن باھا بېرەلەيدۇ. يەنە بىر خىل خاھىشمۇ بار بولۇپ، دېموكراتىيە ياكى ئىلىم - پەننىڭ نامى ئاستىدا ئەڭ مۇكەممەل بولمىغان مەنتىق بىلەن جامائەتچىلىككە ئىسپاتلاپ بېرىلگەن ئوبيېكتىپلىقنى ياكى «قىممەت» نى ئىنكار قىلىدۇ. ئەمما، بۇنداق ئىپادىلەنگەن «قىممەت» تە ھەقىقىي قىممەتتىن ئەسلا سۆز ئاچقىلى بولمايدۇ.

بىرقەدەر كونا بولغان ئەدەبىي ئوبزور ئەسەرلىرىدە «باھا خاراكتېرلىك» ئوبزور بىلەن «تەسىرات» خاراكتېرلىك ئوبزور دائىم قارىمۇ - قارشى قويۇپ قويۇلىدۇ. بۇ ئادەمنى خاتا چۈشەنچىگە يېتەكلەيدىغان بىر خىل ئايرىش ئۇسۇلى. «باھا خاراكتېرلىك» ئوبزوردا قوللىنىلغىنى قارىماققا ئوبيېكتىپلىققا ئىگىدەك كۆرۈنىدىغان قائىدە ياكى پىرىنسىپلاردىن ئىبارەت؛ «تەسىرات» خاراكتېرلىك ئوبزور ئۆزىدە ئاممىباپ ئوبزور ئۆلچىمىنىڭ كەم ئىكەنلىكىنى كۆز - كۆز قىلىدۇ. ئەملىيەتتە بولسا، كىيىنكىسى بىر مۇتەخەسسىسنىڭ ئېنىق ياكى قوشمىغان ھۆكۈم شەكلى بولۇپ، ئۇنىڭ قىزىقىدىغىنى پەقەتلا سەزگۈرلۈكى ئانچە يۇقىرى بولمىغان كىشىلەرگە بىر خىل ئۆلچەم بېكىتىپ بېرىشتىنلا ئىبارەت. مۇشۇ تىپتىكى نۇرغۇن ئوبزورچىلار - نىڭ گورمونت (R.de Gourmont) كۆرسەتكەن ساداقەتمەن كىشىلەر - گە ئوخشاش «ئۆزىدىكى كىشىلىك تەسىراتنى قائىدە دەرىجىسىگە كۆ - تۈرۈش ئۈچۈن» ئالاھىدە تىرىشچانلىق كۆرسەتمەسلىكى ھەرگىزمۇ مۇمكىن ئەمەس.[10] بۇگۈنكى كۈندە، «ئوبزور» دەپ ئاتالغان نۇرغۇن ماقالىلەردە ئالاھىدە شېئىر ياكى ئاپتورغا نىسبەتەن پەقەت شەرھىي ياكى تەقرىزلا يېزىلىپ خۇلاسە خاراكتېرىدىكى ھېچقانداق باھا ئوتتۇرىغا قويۇلمايۋاتىدۇ. بەزىدە بۇنىڭغا قارشى پىكىرلەرمۇ ئوتتۇرىغا چىقىپ، بۇ خىل شەرھىينى «ئوبزور» دەپ ئاتاش بايقۇت قىلىنىۋاتى-

دۇ («ئوبزور» دېگەن بۇ سۆز قەدىمكى گىرېك تىلىدىكى «ھۆكۈم» دې-
گەن سۆزنىڭ نەق ئۆزى.) بەزىدە ئەدەبىي ئوبزور «شەرھىي خاراكتېر-
لىك» ۋە «ھۆكۈم خاراكتېرلىك» دېگەن ئىككى تۈرگە ئايرىلىپ،
تاللاشقا بولىدىغان ئىككى خىل تىپ دەپ قارىلىۋاتىدۇ.① ئوبزورنى
مەنىلەر يەشمىسى (Deutung) ۋە قىممەت تونۇرىسىدىكى ھۆكۈم
(Wertung) دەپ ئىككى خىلغا ئايرىساق تامامەن بولىدۇ. ئەمما، «ئە-
دەبىي ئوبزور» دا، ئۇلارنىڭ بىرىنىلا قوللىنىش ئەھۋالى ئىنتايىن
ئاز كۆرۈلگەن، ئۇنداق قىلغان بىلەنمۇ ئىش ئاقمايدۇ. «باھا خاراك-
تېرلىك» ئوبزور ھېچقانداق تاشقى بېزەكنى شەرت قىلمىغان ئەھۋال
ئاستىدا ئاپتور ئىلەن شېئىرنىڭ بىرقەدەر مۇقىملىشىپ قالغان دە-
رىجىسىنى تېپىشقا ئىنتىلىدۇ ۋە ئوقۇرمەنلەرنى شۇ جەھەتتىكى ئۇ-
چۇر بىلەن تەمىنلەيدۇ ، شۇنىڭ بىلەن بىللە يەنە نوپۇزلۇق دەلىللەر-
نى نەقىل كەلتۈرىدۇ ياكى ئەدەبىيات نەزەرىيەسىدىكى بەزى دوگ-
مىلارغا مۇراجىئەت قىلىدۇ. بۇنىڭدىن باشقا، تەھلىللەرنى ئارىلاشتۇ-
رۇۋېلىشتىن ۋە تەھلىلىي خاراكتېرلىك سېلىشتۇرۇشلاردىن خالىي
بولالمايدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، قارىماققا ساپ شەرھىي خاراكتېر-
لىكتەكلا كۆرۈنىدىغان بىر پارچە ماقالىنى مەۋجۇتلۇق ماھىيىتىدىن
كۆزەتكىنىمىزدە، ئۇنىڭدا چوقۇم ئەڭ تۆۋەن چەكتىكى قىممەت ھۆ-
كۈملىرىنىڭ بارلىقىنى بايقايمىز. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئەگەر ئۇ بىر
پارچە شېئىرغا بولغان شەرھ بولسا، ئۇنىڭ ئوتتۇرىغا قويغىنى ھەر-
گىزمۇ تارىخىي، بىيوگىرافىيەلىك ياكى پەلسەپىۋى قىممەت توغرا-
سىدىكى ھۆكۈملەر بولماستىن، بەلكى، بىرخىل ئېستېتىكىلىق
قىممەت توغرىسىدىكى ھۆكۈم بولىدۇ. ۋاقىت ۋە دىققەتنى بىر شائىر
ياكى بىر پارچە شېئىرغا مەركەزلەشتۈرۈشنىڭ ئۆزىلا قىممەت تۇغ-
رىسىدىكى بىر خىل ھۆكۈم ھېسابلىنىدۇ. ھالبۇكى، ناھايىتى ئاز
ساندىكى بىر قىسىم شەرھ خاراكتېرلىك ماقالىلەردە تېما تالاش
توغرىسىدىكى ھۆكۈملەرلا ئوتتۇرىغا قويۇلۇۋاتىدۇ. «شېئىرنى چۈشە-

نىش» ناھايىتى ئاسانلا «شېئىرغا ھۆكۈم قىلىش» قا ئايلىنىپ قالى-
دۇ، بۇخىل ھۆكۈم ھەرگىزمۇ ئەسەرنىڭ ئاخىرىغا قوشۇپ قويۇلغان
بايانات خاراكتېرلىك ھۆكۈم بولماستىن، بەلكى، ئەسەرنىڭ تەپسىلا-
تىرىنى ئىنچىكە تەھلىل قىلىش ئارقىلىق چىقىرىلغان ھۆكۈم بو-
لىدۇ. ئېلىيوتنىڭ ماقالىلىرىنىڭ ئىلگىرى كىشىلەرگە غەلىتە تۇيۇ-
لۇشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئۇ ماقالىلىرىنىڭ ئاخىرىدا خۇلاسە چىقا-
رىش ياكى تەنھا ھۆكۈم چىقىرىش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۆز پىكرىنى با-
يان قىلغان بولماستىن، بەلكى، ھۆكۈمنى ھەربىر پارچە ماقالىسىگە
باشتىن ـ ئاخىر سىڭدۈرۈۋەتكەن. ئۆزگىچە سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلى،
ئىككى شائىرنىڭ مەلۇم خۇسۇسىيىتىنى سېلىشتۇرۇپ تەتقىق قى-
لىش ئۇسۇلى ھەمدە ۋاقىتلىق ھۆكۈملەرنى ئومۇملاشتۇرۇپ تۇرۇش
ئۇسۇلى قاتارلىقلاردىن پايدىلانغان.

ئېيتىپ ئۆتۈشكە تېگىشلىك بولغان يەنە بىر خىل ئايرىش ئۇسۇ-
لى روشەن ھۆكۈم ۋە يوشۇرۇن ھۆكۈم دېگەندىن ئىبارەت بولۇپ، بۇ-
خىل ئايرىش ئۇسۇلى ھېلىقىدەك ئاڭلىق ۋە ئاڭسىز ھۆكۈم چىقا-
رىش ئۇسۇلىغا ئوخشىمايدۇ. بۇ يەردە ھېسسىي ھۆكۈم ۋە ئەقلىي يە-
كۈن خاراكتېرلىك ھۆكۈم دەيدىغان يەنە ئىككى خىل ھۆكۈم بار. بۇ
ئىككى خىل ھۆكۈم ئوتتۇرىسىدا مۇقەررەر زىددىيەت يوق، چۈنكى،
ئەگەر ئەقلىي ھۆكۈمدە مەلۇم دەرىجىدىكى ئومۇمىيلىق ۋە نەزەرىيەگە
ياتمىدىغان بايانلار بولمىسا، ئۇ ھەرگىزمۇ يېتەرلىك ئوبزور سالمىقىغا
ئېرىشەلمەيدۇ؛ ئەقلىي ھۆكۈمگە، يەنى، ئەدەبىياتتىكى ئەقلىي ھۆ-
كۈمگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەگەر ئۇ مەلۇم بىۋاستە ياكى ئايرىم
ھېسسىي ئاساس ئۈستىگە قۇرۇلمىسا، ئۇنىمۇ سىستېمىلىق ھالدا
ئىپادىلەپ چىققىلى بولمايدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① dulce et utile لاتىنچە، ئىنگلىز تىلىدىكى sweet and useful دېگەن سۆز.

گه توغرا كېلىدۇ، «شېرىن ژە پايدىلىق» دېگەن مەنىدە.

ــ تەرجىماندىن

② C.S پېپېسرنىڭ «تەنقىدنىڭ ئاساسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ماساچۇستېس، كەمبىرىج، 1945 ــ يىلى نەشرى، 33 ــ بەت)، ئۇنىڭدا مۇنداق دېيىلگەن: «ئېنىقلىمىنى گۇزەللىككە ھۆكۈم قىلىشنىڭ سۈپەت جەھەتتىكى ئۆلچىمى بولۇش سۈپىتى بىلەن نېمىنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممەت ياكى نېمىنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممەت ئەمەسلىكىنى ئۆلچەشكە، ئېستېتىكىلىق قىممەتنىڭ ئاكتۇئال ياكى پاسسىپ ئىكەنلىكىنى ئۆلچەشكە ئىشلىتىشكىمۇ بولىدۇ، بۇ ئىچكى جەھەتتىكى ئۆلچەم. سان جەھەتتىكى ئۆلچەم بولۇش سۈپىتى بىلەن ئۇنى يەنە ئېستېتىكىلىق قىممەتنىڭ مىقدارىنى ئۆلچەشكە ئىشلىتىشكىمۇ بولىدۇ... شۇڭا، ئۆلچەم ئېنىقلىمىدىن كېلىدۇ، سان ئۆلچىمى بولسا سۈپەت ئۆلچىمىدىن كېلىدۇ.»

③ بىز بۇ يەردە دەۋاتقان «ئەدەبىيات» دېگەن سۆز بىر خىل «سۈپەت ئۆلچىمى» ئورنىدا ئىشلىتىلگەن (يەنى، ئۇ ماھىيەت جەھەتتىن ئەدەبىياتنىمۇ ئەمەسمۇ، ئۇ ماھىيەت جەھەتتىن ئىلىم ــ پەن، ئىجتىمائى پەن ياكى پەلسەپىگە ئوخشامامدۇ ياكى ئوخشىمامدۇ دېگەن مەقسەتتە ئىشلىتىلگەن)؛ بىز بۇ سۆزنى ھۆر مەتلەش ياكى سېلىشتۇرۇش مەنىسىدە ئىشلەتمەدۇق، يەنى ئۇنىڭ بىلەن «ئۇلۇغ ئەدەبىيات» (great literature) نى كۆرسەتمەدۇق.

④ پېپېسر مۇشۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان مۇنداق بىر قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان(يۇقىرىقى كىتابنىڭ كىرىش سۆزىگە قارالسۇن): «دۇشمەنلىشىش ھالەتلىكى بىر يازغۇچى ئادەمنى ئىككىلا جەھەتتىن قىينايدىغان بىر مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويۇشى مۇمكىن. بىر بولسا يېتىش ئېنىق بېكىتىلگەن ئەقلىي نىشان، بىر بولسا نىشانسىز ھالەتتىكى پاسسىپ خوشاللىق. كوندىنىڭ ئىككى قايسىسىنىڭ تەتۇر تەكرارلىنىشى ۋە B موربىنىڭ «ئېستېتىكىلىق مەقسەت مۇقىم بولمايدۇ، دېگەن قايتۇرما نەزەرىيەسى بۇ ئىككى خىل قاتمال ھالەتنى بۇزۇپ تاشلاپ، ئۇچىنچى خىل روھىي ھالەتنى ئەكس ئەتتۇرۇپ بەردى، يەنى، ئۇ «مەقسەت، ئەمەس، «تۇيغۇ» مۇ ئەمەس، بەلكى، «بىر خىل ئالاھىدە بېكىتىلگەن ئېستېتىك پائالىيەت»» دېگەننى كۆرسىتىپ بەردى.

⑤ ئەگەر بىرەرسى سەل مۇتىدىل قاراشتا بولسا، ئۇ ئەدەبىياتنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممىتىنى ھەرگىز ئىنكار قىلمايدۇ، بەلكى، ئېستېتىكىلىق قىممەتنىڭ باشقا ھەر خىل قىممەتلەر بىلەن بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغانلىقىدا چىڭ تۇرىدۇ. ئەدەبىياتقا ھۆكۈم قىلىشتا، بىر بولسا ئەخلاق بىرلىككە كەلگەن سىياسىي ھۆكۈم بىلەن ئېستېتىكىلىق ھۆكۈمنى ئۆزئارا ئارىلاشتۇرىۋېتىدۇ،

بىر بولسا قوش مەنىلىك ھۆكۈم چىقىرىدۇ. N فوستېنىڭ «ئېستېتىكىلىق ھۆكۈم ۋە ئەخلاقىي ھۆكۈم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («تەنقىدنىڭ ئەھمىيىتى»گە بېيسلىغان، پىرىنسېتون، 1941 ــ يىلى نەشرى، 85 ــ بەت).

⑥ T. M گېررىننىڭ «سەنئەت ۋە ھۆكۈم قىلىش سەنئىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پىرىنسېتون، 1940 ــ يىلى نەشرى، 389 ــ بەت).

⑦ «ئەدەبىيات ‹ئۇلۇغلۇقى›» نى ساپ ئەدەبىي ئۆلچەم بىلەنلا بېكىتىشكە بولمايدۇ، لېكىن، بىز شۇنى ئۇنتۇپ قالماسلىقىمىز كېرەككى، ئۇ ئەدەبىياتمۇ ــ ئەمەسمۇ دېگەننى چوقۇم ئەدەبىي ئۆلچەم بىلەن بېكىتىش كېرەك.» («قەدىمكى ۋە ھازىرقى ئەسەرلەر»، نيۇيورك، 1936 ــ يىلى نەشرى، 93 ــ بەت).

⑧ شەكسپىر توغرىسىدا P. W كېلىنىڭ «شېئىرنىڭ شەكلى ۋە ئەدەبىي ئۇسلۇبى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1928 ــ يىلى نەشرى، بولۇپمۇ 95 ــ 104 ــ 137 ــ 145 ــ بەتلىرى)؛ C دېللىرنىڭ «شەكىل» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («دۇنيا ئەدەبىياتى لۇغىتى» نىڭ 250 ــ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلىرىگە قارالسۇن)؛ R ئىنگادىننىڭ «ئەدەبىيات بەدىئىي ئەسەرلەر» (خائار، 1931 ــ يىلى)، «ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى شەكىل ۋە مەزمۇن» («خورىكون» نىڭ 1938 ــ يىلىدىكى 1 ــ سانىغا بېسىلغان، 51 ــ 67 ــ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑨ E لۇسكانىڭ نادىر ماقالىسى «شېئىر سەنئىتىدىكى تۇپ مەسىلىلەر» گە قارالسۇن («ئېستېتىكا ژۇرنىلى» نىڭ 1928 ــ يىلىدىكى 22 ــ سانى، 129 ــ، 146 ــ بەتلەر)، بۇ ماقالىدە «دۇنيا ئەسلىدىنلا قانداق تىلغا ئالىنالمغان...» دېگەن مەسىلە تەتقىق قىلىنغان، لۇسكا «مۇۋەپپەقىيەت قازىنالمىغان شېئىر ياكى رومانلا دۇنيا بىلەن تىلنىڭ بىردەكلىكى كەمچىل بولغان بولىدۇ» دەپ قارىغان.

⑩ D ۋالىشنىڭ «تىلنىڭ شېئىردىكى رولى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پەلسەپە ژۇرنىلى» نىڭ 1938 ــ يىلىدىكى 35 ــ سانىغا بېسىلغان، 73 ــ، 81 ــ بەتلەر).

⑪ J مۇكاروۋسكىينىڭ «ئىجتىمائى ئەھمىيەت سۈپىتىدىكى ئېستېتىكىنىڭ ئۇنۇمى، قائىدىسى ۋە قىممىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پىراگا، 1936 ــ يىلى نەشرى، چېخ نۇسخىسى)

⑫ پېپېسرنىڭ «باغلىنىشچان» تەنقىدى ئاساسىي جەھەتتىن مۇشۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدۇ، چۈنكى، بۇ تەنقىدنىڭ ئاساسلىق تەكشۈرۈش ئۆلچىمى «جانلىقلىق»، ئۇنىڭ ئەڭ تۇپ نۇقتىسى بۇ ئۆلچەمنى نۇرغۇن جەھەتتىن قانائەتلەندۈرەلەيدىغان ھازىرقى زامان سەنئىتىدە: «ئەگەر دەسلەپكى مەزگىللەردىكى سەنئەتنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى سەنئەتكە نىسبەتەن جەلپكارلىقى بولسا، بۇ ئاساسەن ئەينى دەۋردىكى سەۋەبلەردىن ئەمەس، بەلكى، باشقا سەۋەبلەردىن بو-

لىدۇ، شۇڭا، ھەربىر دەۋردىكى تەنقىدچىلەردىن ئاشۇ دەۋردىكى ئېستېتىكىلىق ھۆكۈمنىڭ ئۆلچىمىنى خاتىرلەپ قويۇش تەلەپ قىلىنىدۇ» (يۇقىرىقى كىتاب-نىڭ 68 ـ بېتىگە قارالسۇن).

⑬ G بوئېزنىڭ «تەنقىدنىڭ دەسلەپكى باسقۇچى»نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (باردېمور، 1937 ـ يىلى نەشرى، 136 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر).

⑭ S . T ئېلىيوتنىڭ «شېئىرنىڭ ئىقتىدارى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ماسساچۇستېس، كەمبىرىج، 1933 ـ يىلى نەشرى، 153 ـ بەت).

⑮ بۇ پېپىرنىڭ «ئورگانىك تەنقىد»(organistic criticism) قارىشى. بۇ جەھەتتىكى دەسلەپ ئېلان قىلىنغان ئەسەرلەردىن بوسانكۇت (Bosanquet . B) نىڭ «ئېستېتىكىدىن ئۇچ لېكسىيە» نامىلىق ئەسىرى بار (لوندون، 1915 ـ يىلى نەشرى).

⑯ L ئابىركرومبىنىڭ «شېئىرىيەت نەزەرىيەسى» (1924 ـ يىلى نەشرى) ۋە «ئۇلۇغ شېئىرىيەت قارىشى» (1925 ـ يىلى) نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن.

⑰ A . L رىدنىڭ «ئېستېتىكا تەتقىقاتى» (لوندون، 1931 ـ يىلى نەشرى، 225 ـ ۋە شۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر) دىكى «تېما، ئۇلۇغلۇق ۋە ئۆلچەم مەسىلىسى» نامىلىق ماقالىگە قارالسۇن.

⑱ M . T گېرېننىڭ «سەنئەت ۋە ئوبزور سەنئىتى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پېرسېتون، 1940 ـ يىلى نەشرى، 374 ـ بەت ۋە كېيىنكى بەتلەر، 461 ـ بەت ۋە كېيىنكى بەتلەر).

⑲ E . E ستولنىڭ «رومانتىزىمچى مىلتون» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن («شېكسپىيىردىن جويىسقىچە»گە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1944 ـ يىلى نەشرى)؛ شۇنداقلا M پىلازنىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1933 ـ يىلى نەشرى.)

⑳ S . T ئېلىيوتنىڭ ئالدىدا نەقىل كەلتۈرۈلگەن كىتابىغا قارالسۇن (96 ـ بەت.)

㉑ J بارزاننىڭ «بىزنىڭ توقۇلمىدىن مۇستەسنا يازغۇچىلىرىمىز» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئاتلانتىك ئوكيان ئايلىق ژۇرنىلى» نىڭ 1946 ـ يىلىدىكى 178 ـ سانىغا بېسىلغان، 129 ـ 132 ـ بەتلەر)؛ شۇنداقلا، J . E بېككەر-نىڭ «ئادەمدىكى ئىلىم ـ پەن» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئالىي مەكتەپ ئىنگلىز تىلى» نىڭ 1945 ـ يىلىدىكى 6 ـ سانىغا بېسىلغان، 395 ـ 401 ـ بەتلەر).

㉒ تىئېتنىڭ «تەلۇلىكتىكى ئەقلىيەت» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1941 ـ يىلى نەشرى، 114 ـ 116 ـ بەتلەر).

㉓ E . E كېللىتتىنىڭ «قىزىقارلىق كۆچۈش» (لوندون، 1929 ـ يىلى نەشرى)، «ئەدەبىياتتىكى مودا» (لوندون، 1931 ـ يىلى نەشرى) نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن؛ F . P چامبېرسنىڭ «قىزىقارلىق ئايلىنىش» (ماسساچۇستېس، كەمبىرىج، 1928 ـ يىلى نەشرى)، «قىزىقارلىق تارىخ» (نيۇيورك، 1932 ـ يىلى نەشرى) نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن؛ H پىئېلنىڭ «يازغۇچىلار ۋە ئوقۇرمەنلەر تەنقىدچىلىرى: خاتا چۈشىنىش توغرىسىدىكى تەتقىقات» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىساكا، 1944 ـ يىلى نەشرى).

㉔ «كۆپ قىممەتلىك خاراكتېر»، بوئېسنىڭ «تەنقىدنىڭ دەسلەپكى باسقۇچى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (باردېمور، 1937 ـ يىلى نەشرى).

㉕ A . F بوتتېلنىڭ «شېئىردىكى ئادەت سۆزلىرى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىساكا، 1941 ـ يىلى نەشرى، 1949 ـ يىلقى يېڭى نەشرى).

㉖ 81 ـ ئەسىردىكى تەنقىدچىلەر «دەسلەپكى مەزگىللەردىكى شېئىرلارنىڭ ئارتۇقچىلىقلىرىنى چۈشەندۈرۈپ بولغىلى بولمايدۇ، شۇنداق بولغاچقا، ئۇلار-مۇ ئۆز دەۋرىدىكى شېئىرنىڭ ئارتۇقچىلىق تەرەپلىرىنى چۈشەندۈرۈپ بولالماي-دۇ» دېگەن. (C بىروكسنىڭ «ئورگانىك شېئىرلار توغرىسىدا» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن، «1940 ـ يىلى ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى يىللىق ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، نيۇيورك، 1941 ـ يىلى نەشرى، 24 ـ بەت).

㉗ «دوكتور جونسۇن دوننىڭ شېئىرلىرىدىكى كەمچىلىكلەرگە ئاساسلىنىپ تۇرۇپ ئۇنىڭ شېئىرلىرىنى تەسۋىرلىمەكچى بولغان...» بىزنىڭ ئۇنىڭدىكى كەمچىلىكلەرگە (مېتافىزىكىلىق شېئىرلارغا) قارىتا بېرەلەيدىغان ئەڭ ئادىل باھايىمىز پەقەتلا ياخشى شېئىر ئۆلچىمى بىلەن ئاشۇ كەمچىلىكلەرنى باھالاشتىنلا ئىبارەت، ھەرگىزمۇ نەپسىلىك ۋە ئەقلىيلىك ئۆلچىمى بىلەن ئۇلارنى كۆپتۈرۈپ ئەپۇ قىلىۋېتىش ئەمەس. بېن جونسېننى مۇشۇنداق بىر ئۆلچەم قىلايلى... شۇ چاغدا بىز دوننىڭ ئەنئەنىسىدە زور بىر تۈركۈم شېئىرنىڭ ئەنگلىيە شېئىرلىرىنىڭ ئادەتتىكى ئۆلچىمىگە ماس كېلىدىغانلىقىنى، بەزىدە تېخى ئەڭ ياخشىسى ھېسابلىنىدىغانلىقىنى كۆرىمىز.» (C ۋېلىيامسوننىڭ «دوننىڭ ئەنئەنىسى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن، ماسساچۇستېس، كەمبىرىج، 1930 ـ يىلى نەشرى، 21 ـ 211 ـ بەتلەر).

㉘ F . R لېۋىسنىڭ «ئىنقىلاب: ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى ئەنئەنە ۋە تەرەققىيات»نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن(لوندون، 1936 ـ يىلى نەشرى، 68 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەرگە قارالسۇن).

㉙ E ۋېۋاسنىڭ «ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پەلسەپە ژۇرنىلى» نىڭ 1936 ـ يىلىدىكى 33 ـ سانىغا بېسىلغان، 57 ـ 69 ـ

بەتلەر)؛ B. C خىئېلنىڭ «ئېستېتىكا ۋە ئەدەبىي ئوبزورنىڭ يېڭى يۈزلىنىشى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خاۋېن، 934 ـ يىلى نەشرى، 91 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر، بولۇپمۇ 123 ـ بەت). خىئېل بۇ ئەسىردە «رېلاتىۋىزم» دىن ئىبارەت بۇ ئەقىلگە مۇۋاپىق «ئوتتۇرا يول» (via media) نى چۈشەندۈرۈشكە قولاي بولسۇن ئۈچۈن «ئوبىيېكتىۋىزم» بىلەن «سۇبىيېكتىۋىزم» دىن ئىبارەت بۇ ئىككى پەللىنى ناھايىتى ئاسانلا نەزەردىن ساقىت قىلىۋەتكەن.

㉚ «شەخسىنىڭ تەجرىبىسىنى قائىدە سۈپىتىدە كۆرمەس دەيدىكەنمىز، بۇ- نىڭ ئۈچۈن شۇ ئادەم ناھايىتى زور تىرىشچانلىق كۆرسەتمىشى كېرەك، ئەگەر ئۇ سەمىمىي بولسىلا». ئېلىيوت گومونتنىڭ «ئامازونغا خەت» ناملىق كىتابىدىكى يۇقىرىقى جۈملىنى ئۆزىنىڭ «مۇكەممەل ئوبزورچى» («مۇقەددەس ئورمان»، 1921 ـ يىلى نەشرىگە قارالسۇن) ناملىق ئەسىرىنىڭ كىرىش سۆزىدە ئىشلەتكەن.

㉛ خىئېل ئەپەندى قىلغاندەك («ئېستېتىكا ۋە ئەدەبىي ئوبزورنىڭ يېڭى يۈزلىنىشى» گە قارالسۇن، 91 ـ بەت.)

ئون توققۇزىنچى باب

ئەدەبىيات تارىخى

بىر پارچە ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىش، يەنى، ھەم ئەدەبىي ھەم تارىخىي بىر كىتابنى يېزىپ چىقىش مۇمكىنمۇ؟ شۇنى ئېتىراپ قىلىش كېرەككى، ئەدەبىيات تارىخىغا ئائىت نۇرغۇن كىتابلاردا بىر بولسا جەمئىيەت تارىخى، بىر بولسا ئەدەبىي ئەسەرلەردە بايان قىلىنغان ئىدىيە تارىخى، يەنە بىر بولسا يىلنامە تەرتىپى بويىچە ئورۇنلاشتۇرۇلغان كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ تەسىرى ياكى ئۇلارغا بېرىلگەن باھالار سۆزلىنىدۇ. ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىنىڭ تۈزۈلۈش جەريانىنى ئاز ـ تولا ئەسلىسەكلا بۇ قاراشنى ئىسپاتلىغىلى بولىدۇ. ئەنگلىيەدە تۇنجى بولۇپ ئېتىراپقا ئېرىشكەن شېئىرىيەت تارىخچىسى ۋارتون ئۆزىنىڭ قەدىمكى ئەدەبىياتنى تەتقىق قىلىش سەۋەبى ئۇنىڭ تىندە توختالغانىدا «قەدىمكى ئەدەبىيات ئۆز دەۋرىنىڭ قىياپىتىنى ئەينەن خاتىرىلىگەن، ئەڭ جانلىق ۋە ئەڭ مول بولغان ئۆرپ ـ ئادەت ئەنئەنىسىنى ساقلاپ قالغان» ھەمدە «تۇرمۇشنىڭ ھەقىقىي قىياپىتىنى كېيىنكىلەرگە يەتكۈزۈپ بەرگەن[1]» دېگەن. مورلىي (H. Morley) ئەدەبىياتنى «مىللەتنىڭ تەزكىرىسى» ياكى «ئەنگلىيە- لىكلەر روھىنىڭ ھېكايىسى[2]» دەپ قارىغان. ستېفېن (L. Stephen) ئەدەبىياتنى «پۈتكۈل جەمئىيەت ئورگانىزمىنىڭ ئالاھىدە بىر خىل ئىقتىدارى»، ئىجتىمائى ئۆزگىرىشنىڭ «بىر خىل قوشۇمچە مەھسۇلاتى[3]» دەپ قارىغان. ئەنگلىيەنىڭ شېئىرىيەت تارىخىنى بىرلىككە كەلگەن ئۇقۇم بويىچە يىغىنچاقلاش ئارقىلىق ئەنگلىيەنىڭ بىر دىنى بىر شېئىرىيەت تارىخىنى يېزىپ چىققان كورتھوپ: (Courthope.

W.J) «ئەنگلىيە شېئىرلىرى توغرىسىدىكى تەتقىقات ئەمەلىيەتتە ئەنگلىيە ئەدەبىياتىدا ئەكس ئەتكەن دۆلەت تۈزۈمىنىڭ ئۈزۈكسىز ئۆسۈپ يېتىلىش جەريانى توغرىسىدىكى تەتقىقات ھېسابلىنىدۇ» دەپ قارىغان.[4]

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان ئەدەبىيات تارىخشۇناسلىرى ۋە باشقا نۇرغۇنلىغان ئەدەبىيات تارىخشۇناسلىرى ئەدەبىياتنى پەقەت مىللەتنىڭ تارىخى ياكى جەمئىيەت تارىخىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدىغان ماتېرىيال دەپلا قارىغان، ئەمما، باشقا بىر ئېقىمدىكى كىشىلەر بولسا ئەدەبىياتنى ئەڭ ئاۋۋال بىر سەنئەت دەپ قارىغان، لېكىن ئۇلار ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىپ چىقالمىغان. ئۇلار ئايرىم ئاپتورلار توغرۇلۇق بىر - بىرى بىلەن ھېچقانداق ئالاقىسى يوق بىر قاتار مۇلاھىزە ماقالىلىرىنى يېزىپ، شۇ يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدىكى «ئۆزئارا تەسىر» توغرۇلۇق ئىزدەنمەكچى بولغان - يۇ، ئەمما، ھەرقانداق بىر تارىخنىڭ توختىماي ئىلگىرىلەيدىغانلىقىدەك پاكىتقا سەل قارىغان. گوسسې (E.Gosse) ئۆزىنىڭ «ھازىرقى زامان ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ قىسقىچە تارىخى» ناملىق كىتابىنىڭ كىرىش سۆز قىسمىدا «ئەنگلىيە ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ جەريانى» نى ھەقىقىي تۇرە نامايان قىلىپ بېرىش، شۇ ئارقىلىق كىشىلەرگە «ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ تەدرىجىي تەرەققىي قىلىۋاتقانلىقىنى ھېس قىلدۇرۇش كېرەك[5]» دەپ تەكىتلىگەن، ئەمما، بۇ قۇرۇق گەپ بولۇپ قالغان، ئۇ پەقەت ئەينى چاغدا فرانسىيەدىن كىرگەن غايىۋى پىكىرنى بىر قېتىم تەشەببۇس قىلىپ قويغان، خالاس. ئەمەلىيەتتە، ئۇ بۇ كىتابىدا يىلنامە تەرتىپى بويىچىلا تارىختا ئۆتكەن ئاپتورلار ۋە ئۇلارنىڭ بىر قىسىم ئەسەرلىرىگە قارىتا تەنقىدىي مۇھاكىمە ئېلىپ بارغان. كېيىن گوسسې ناھايىتى توغرا ھالدا تائىناغا بولغان قىزىقىشتىن ۋاز كەچكەن ھەمدە ئۆزىنىڭ تەرجىمھال ئەدەبىياتىنىڭ پېشۋاسى سان - بوۋرنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقىنى تەكىتلىگەن.[6] سان زىبورىمۇ شۇنداق قىلغان، ئۆزىنىڭ ئەسىرىدىكى تەپسىلاتلارغا قارىتا زۆرۈر تۈزىتىشلەرنى كىرگۈزگەندىن كېيىن (mutatis mutandis)، ئۇنىڭ ئوبزور ئۇقۇمى پاتنىڭ «ھۈزۈرلىنىش» نەزەريەسى ۋە ئەمەلىيەتكە ئەڭ زور دەرىجىدە يېقىنلاشقان[7]؛ ئېلىيوتنىڭ ئەھۋالىمۇ ئوخشاش، ئۇنىڭ ئالتە تومۇق «ئەنگلىيە ئەدەبىياتىغا ئومۇمىي نەزەر» ناملىق كىتابى يېقىنقى يىللاردىن بۇيانقى ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخى تەتقىقاتى ساھەسىدىكى ئەڭ چوڭ ئۇتۇق بولسىمۇ، لېكىن، ئۇ بۇنىڭ ئەدەبىيات تارىخىغا ئائىت كىتاب بولماستىن، بەلكى، «باھا ۋە بۇۋاستە تەنقىد» نىلا ئاساس قىلغان كىتاب ئىكەنلىكىنى سەممىيلىك بىلەن ئېتىراپ قىلغان.[8] بۇنداق مىسالىلار ئاز ئەمەس، ئەلۋەتتە. فرانسىيە بىلەن گېرمانىيەنىڭ ئەدەبىيات تارىخى توغرىسىدىكى ئەسەرلىرىنى بىر قۇر رەتتىن ئۆتكۈزسەك، بەزى ئالاھىدە تەرەپلىرىنى ھېسابقا ئالمىغاندا ھەممىسىدىن دېگۈدەك ئوخشاش بىر خىل خۇلاسە چىقىرىش مۇمكىن. مۇشۇ نۇقتا بويىچە قارىغاندا، تائىنا ئاساسلىقى ئۆزىنىڭ مىللىي خاراكتېر نەزەريەسى بىلەن «ئىجتىمائىي مۇھىت» ۋە «ئىرقىي پەلسەپىسى» گىلا قىزىققان، يۈسىراند (J.J.Jusserand) نىڭ تەتقىقاتىدا ئەنگلىيە ئەدەبىياتىدىكى ئۆرپ - ئادەت تارىخى كۆرسىتىپ بېرىلگەن، كازامىيان بولسا مۇكەممەل بولغان بىر يۇرۇش «ئەنگلىيەنىڭ مىللىي روھىيىتىدىكى ئەخلاق رېتىمىنىڭ ھەرىكىتى» نەزەريەسىنى ئىجاد قىلغان.[9] ئەدەبىيات تارىخى توغرىسىدىكى كۆپلىگەن ئاساسلىق ئەسەرلەردە بىر بولسا مەدەنىيەت تارىخىلا سۆزلەنگەن، بىر بولسا ئوبزور ماقالىلىرى توپلاپلا قويۇلغان. ئالدىنقىسى «سەنئەت» تارىخى ئەمەس، كېيىنكىسىمۇ سەنئەت «تارىخى» ئەمەس.

نېمىشقا بىرەر كىشى تاھازىرغىچە سەنئەتنى ئوبېيكت قىلغان ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانى ئۈستىدە كەڭ دائىرىلىك ئىزدىنىپ باقمايدۇ؟ بۇنىڭدىكى سەۋەبلەرنىڭ بىرىنچىسى تەييارلىق يېتەرلىك ئەمەس، يەنى، بەدئىي ئەسەرلەرگە نىسبەتەن تېخىچە سەل

جمل هەم سىستېمىلاشقان مۇلاھىزە ئېلىپ بېرىلىپ باقمىدى. بىر بىر بولسا كونا ئۇسلۇبتىكى ئىستىلىستىكىلىق ئۆلچەملەر بىلەنلا قانائەتلىنىپ قالدۇق، بىر بولسا بەدئىي ئەسەرلەرنىڭ ئوقۇرمەنلەر - گە بولغان تەسىر كۈرسىتىش رولىدىكى ھېسسىي تىلىنى تەسۋىر - لەشكىلا تايىنىپ قالدۇق. ئالدىنقىسى بىرتەرەپلىمىلىككە ۋە يۈزەكى - لىككە تولغان ماھارەت بولۇپ، ئادەمنى تولۇق رازى قىلالمايدۇ، كې - يىنكىسى بولسا ئەدەبىي ئەسەرلەر بىلەن مۇناسىۋەتسىزلا بىر ئىش.

يەنە بىر سەۋەب، مۇنداق بىرتەرەپلىمە قاراشنىڭ بولغانلىقىدا: يە - نى، «ئىنسانلار پائالىيىتى تەمىنلىگەن باشقا سەۋەب ـ نەتىجە مۇنا - سىۋەتلىرى توغرىسىدىكى چۈشەندۈرۈشلەرگە ئاساسلانمىغاندا، ئەدە - بىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىش مۇمكىن ئەمەس» دەپ قارالغانلىقىدا. ئۇچىنچى سەۋەب بولسا ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ ئومۇمىي تەرەققىياتى توغرىسىدىكى ئۇقۇمنى قانداق تونۇش مەسىلىسىدۇر. ھەرقانداق بىر ئادەم رەسىم ياكى مۇزىكىنىڭ ئىچكى تارىخىنى يېزىپ چىقىش مۇم - كىنچىلىكىدىن گۇمانلانمايدۇ. يىل تەرتىپى بويىچە تىزىلغان ياكى مەلۇم «ئېقىم» لار بويىچە ئايرىم رەتلەنگەن ئەسەرلەر كۆرگەزمىسىنى كۆرۈپ بېقىش ئارقىلىقلا بىر بۆلۈك رەسىم سەنئىتى تارىخىنى تو - لۇق چۈشىنىۋالغىلى بولىدۇ، ئۇ يا رەسساملىنىڭ تارىخىغا ئوخشىمايدۇ، يا مەلۇم رەسىم ئەسەرلىرىدىن ھۆزۈرلىنىش ۋە ئۇنى باھالاشقىمۇ ئوخشىمايدۇ. ئەسەرلەرنىڭ يىل تەرتىپى بويىچە ئورۇنلاشتۇرۇلغان مۇزىكا كېچىلىكىگە قاتناشقان ھەرقانداق ئادەم بىر مۇزىكا تارىخىنى نەزىرىدىن ئۆتكۈزگەندەك بولىدۇ، ئۇنىڭ كومپوزىتورنىڭ تەرجىمە - ھالى، ئەسەر بارلىققا كەلگەن ئىجتىمائىي شارائىت ۋە بەزى مۇزىكا ئەسەرلىرىدىن ھۆزۈرلىنىش دېگەندەك ئاممىلار بىلەن قىلچە مۇناسە - ۋىتى يوق. ۋىنكېلمان (J.J.Winckelmann) 1764 ـ يىلى «قەدىمكى سەنئەت تارىخى» ناملىق ئەسىرىنى يېزىپ چىققاندىن كېيىن، بەزى - لەر رەسساملىق ۋە ھەيكەلتىراشلىق ساھەسىدە شۇنىڭغا ئوخشايدىغان

تارىخلارنى يېزىپ چىقىشقا ئۇرۇنۇپ باقتى، بارنىي (C.Burney) مۇ - زىكا شەكلىنىڭ تارىخىغا دىققەت قىلغاندىن ئېتىبارەن، شۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان مۇزىكا تارىخلىرىمۇ كۆپلەپ مەيدانغا كەلدى.

ئەدەبىيات تارىخىدىمۇ شۇنىڭغا ئوخشاش مەسىلەر مەۋجۇت، ئە - دەبىيات تارىخىنى بىر خىل سەنئەت سۈپىتىدە تەتقىق قىلغاندا، ئەدە - بىيات تارىخى بىلەن ئۇنىڭ ئىجتىمائىي تارىخىنى، ئاپتورنىڭ تەر - جىمىھالىنى ھەمدە ئايرىم ئەسەرلەرگە بولغان زوقلىنىشىنى ئىنچە - كە سېلىشتۇرۇشقا ۋە پەرقلەندۈرۈشكە توغرا كېلىدۇ. ئەلۋەتتە، مەنە جەھەتتىن چەكلىمىگە ئۇچرايدىغان بۇنداق ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىشنىڭ ئۆزىگە تۇشلۇق قىيىن تەرەپلىرى بار. بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەر بىلەن بىر پارچە رەسىم ئوخشىمايدۇ، بىر پارچە رەسىمنى بىر قاراپلا تولۇق كۆرۈپ تۈگەتكىلى بولىدۇ، ئەمما بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەرنى بىر مەزگىل ئۇزۇلدۇرمەي ئوقۇش ئارقىلىق ئاندىن چۈشەن - گىلى بولىدۇ، شۇڭا، ئۇنى باش - ئاخىرى بىرلىككە كەلگەن بىر پۈ - تۈن گەۋدە سۈپىتىدە چۈشىنىش سەل تەسكە توختايدۇ. ئەمما، شۇنىڭ بىلەن ئوخشاش مۇزىكىنىمۇ ئەستە قالدۇرۇش ئۈچۈن بىر مەزگىل قايتا ـ قايتا ئاڭلاشقا توغرا كەلسىمۇ، ئەمما، ئۇنى بىر پۈ - تۈن شەكىل سۈپىتىدە چۈشىنىش يەنىلا مۇمكىن. بۇنىڭدىن سىرت، يەنە بەزى ئالاھىدە مەسىلەرمۇ مەۋجۇت. ئەدەبىياتنىڭ ۋاستىسى بولغان تىل ئۆز نۆۋىتىدە يەنە كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى ئالاقە ۋاسە - تىسى، بولۇپمۇ، ئىلىم ـ پەننىڭ ۋاستىسى بولغانلىقى ئۈچۈن، ئە - دەبىياتتا ئاددىي بايان تىلىدىن يۇكسەك دەرىجىدىكى تەشكىللىك سەنئەت ئەسەرلىرىگە ئۆتۈشتەك تەدرىجىي ئۆزگىرىش يۈز بېرىدۇ. شۇڭا، بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەردىكى ئىستېتىكىلىق قۇرۇلمىنى ئايرىپ چىقىش تېخىمۇ تەسكە توختايدۇ. تېببىي دەرسلىكلەردىكى قىستۇرما رەسىم ۋە مارش بۇنىڭ ئەڭ روشەن مىسالىلىرى بولۇپ، ئۇلار باشقا سەنئەتلەردىمۇ مۇشۇنداق قىيىنچىلىقنىڭ مەۋجۇت ئە -

كەنلىكىنى چۈشەندۈرىدۇ، شۇنداقلا، تىل ۋاستىسى بىلەن ئىپادە-
لەنگەن ئەسەرلەردىكى سەنئەت ئامىلى بىلەن غەيرىي سەنئەت ئامىللە-
رىنى پەرقلەندۈرۈشنىڭ زۆرۈر ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭدا قىيىنچىلىقنىڭ
پەقەت سان جەھەتتىنلا چوڭلايدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

ئەلۋەتتە، يەنە بەزى نەزەرىيەشۇناسلار ئەدەبىياتنىڭ تارىخى بارلى-
قىنى ئاددىي ھالدىلا ئىنكار قىلىدۇ. مەسىلەن، كېررر «بىز ئەدەبىيات
تارىخى دېگەندەك نەرسىگە موھتاج ئەمەس، چۈنكى، ئەدەبىيات تارىخ-
نىڭ ئوبيېكتى ھەمىشە مەۋجۇت، يەنى، «مەڭگۈ» مەۋجۇت، شۇڭا، ھە-
قىقىي ئەدەبىيات تارىخىنىڭ بولۇشى ئەسلا مۇمكىن ئەمەس»[9] دېگەن.
توماس ئېلىيوتمۇ بىر پارچە سەنئەت ئەسىرىنىڭ «ئۆتمۇش» كە ئايا-
لىنىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ھومېردىن بۇ-
يانقى پۈتكۈل ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ ھەممىسى تەڭ مەۋجۇت بولۇپ
تۇرىدۇ ھەمدە بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان تەرتىپنى تەشكىل قە-
لىدۇ.[10]» بەزىلەر بەلكىم شوپېنخاۋېر(A.Schopenhauer) بىلەن مۇنا-
زىرىلىشىپ، «سەنئەت ھەرقانداق چاغدا ئۆز نىشانىغا يېتىپ كەلگەن،
ئۇنىڭدا مەڭگۈ ئۆزگىرىش بولمايدۇ، ئۇ قايتىلانمايدۇ ھەم باشقا نە-
رسىمۇ ئۇنىڭ ئورنىنى ئالالمايدۇ» دېيىشى مۇمكىن. سەنئەتتە، بىز
رانكې (L.Ranke) نىڭ تارىخ يېزىش خىزمىتىگە بىر نىشان بەلگىلەپ
بەرگىنىگە ئوخشاش «ئۆتمۇش زادى قانداق ئىدى؟» دەپ ئىزدىنىش-
مىزنىڭ ھاجىتى يوق، چۈنكى، بىز سەنئەتتىكى تەجرىبىلەردىن
ئەھۋالنىڭ زادى قانداق ئىكەنلىكىنى تامامەن بىۋاستىلا بىلىۋالالاي-
مىز. شۇڭا، ئەدەبىيات تارىخى ھەرگىزمۇ ھەقىقىي تارىخ ھېسابلانماي-
دۇ، چۈنكى، ئۇ ھازىرمۇ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇۋاتقان، ھەممىلا يەردە
ئۇچراتقىلى بولىدىغان ۋە مەڭگۈ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان شەيئىلەر
توغرىسىدىكى بىلىمدۇر. ئەلۋەتتە، كىشىلەر سىياسىي تارىخ بىلەن
سەنئەت تارىخى ئوتتۇرىسىدىكى مەلۇم پەرقلەرنى ئىنكار قىلالمايدۇ.
بۇ پەرقلەر سىياسىي تارىخنىڭ تارىخ ۋە ئۆتمۇش ئىكەنلىكىدە، سە-

ئەت تارىخىنىڭ بولسا ھەم تارىخ، ھەم مەلۇم مەنىدىن ئېلىپ ئېيىت-
قاندا، ھازىرمۇ مەۋجۇت ئىكەنلىكىدە ئىپادىلىنىدۇ.

بىز ئالدىنقى مەزمۇنلاردا سۆزلەپ ئۆتكەندەك، بەزى سەنئەت ئە-
سەرلىرى تارىخىي جەريانىدا ئىزچىل ئۆزگىرىمەي كەلگەنمۇ ئەمەس.
ئەلۋەتتە، سەنئەتتىكى مەلۇم قۇرۇلمىلار خاسلىق جەھەتتە خېلى بىر
مەزگىللەرگىچە ئۆز ئالاھىدىلىكىنى ساقلاپ قالىدۇ. ئەمما، بۇ خىل
قۇرۇلمىلار ھەرىكەتچان بولىدۇ؛ تارىخىي تەرەققىيات جەريانىدا، ئو-
قۇرمەنلەر، ئوبزورلار ۋە شۇلار بىلەن دەۋرداش سەنئەتكارلارنىڭ ئۇ-
نىڭغا بولغان قارىشى ئۈزۈكسىز ئۆزگىرىپ بارىدۇ. چۈشەندۈرۈش،
ئوبزور ۋە ھۆزۈرلىنىش جەريانى ئەزەلدىن يېرىم يولدا ئۈزۈلۈپ قا-
لغان ئەمەس ھەم قارىماققا چەكسىز داۋاملىشىدىغاندەكلا كۆرۈنىدۇ،
ياكى، مەدەنىيەت ئەنئەنىسى ئوتتۇرىدا ئۈزۈلۈپ قالمىسىلا، ئەھۋال
ھېچبولمىغاندا شۇنداق بولىدۇ. ئەدەبىيات تارىخىنىڭ بىر ۋەزىپىسى
دەل مۇشۇ جەريانىنى تەسۋىرلەپ بېرىشتۇر. يەنە بىر ۋەزىپىسى بولسا
ئورتاق بولغان يازغۇچى ياكى تۇر، ئۇسلۇب تۇرى، تىل ئەنئەنىسى قاتار-
لىقلارغا ئاساسەن ھەرخىل ئەسەرلەرنىڭ تەرەققىيات جەريانىنى چوڭ-
كىچىك گۇرۇپپىلارغا بۆلۈش ھەمدە پۈتكۈل ئەدەبىياتنىڭ ئىچكى قۇ-
رۇلمىسىدىكى ئەسەرلەرنىڭ تەرەققىيات جەريانى توغرىسىدا يەنمۇ
ئىلگىرىلىگەن ھالدا ئىزدىنىشتىن ئىبارەت.

بىراق، بىر يۈرۈش بەدىئىي ئەسەرلەرنىڭ تەرەققىيات جەريانى
توغرىسىدىكى ئۇقۇمنى مەيدانغا كەلتۈرۈش تولىمۇ قىيىن. مەلۇم مە-
نىدىن ئېيتقاندا، ھەربىر پارچە بەدىئىي ئەسەر دەسلىپىدە قارىماققا
باشقا قوشنا بەدىئىي ئەسەرلەر بىلەن مۇناسىۋەتسىزدەكلا كۆرۈنىدۇ.
بەزىلەر شۇڭا «بىر پارچە مۇستەقىل ئەسەر بىلەن يەنە بىر مۇستەقىل
ئەسەر ئوتتۇرىسىدا ھېچقانداق تەرەققىيات مۇناسىۋىتى يوق» دېيىلە-
شى مۇمكىن. بەزىدە ھەتتا «ئەدەبىيات تارىخى دېگەن نەرسە ئەسلا
مەۋجۇت ئەمەس، پەقەت كىشىلەرنىڭ يېزىقچىلىق تارىخىلا مەۋجۇت»

دېگەنگە ئوخشاش قارشى پىكىرلەرگىمۇ ئۇچراپ قېلىشىمىز مۇمكىن.[1] لېكىن، بىز مۇشۇنداق قاراشلار بويىچىلا يول تۇتىدىغان بولساق، ئۇ چاغدا تىل تارىخى ياكى پەلسەپە تارىخىنى يېزىشتىن ئەقىياخشىسى ۋاز كەچسەك بولىدۇ، چۈنكى، ئۇ كىشىلەرنىڭ گەپ قىلىشۇاتقىنى ياكى بىرەر مەسىلىنى ئويلىشۇاتقىنى، خالاس. چېكىدىن ئاشقان بۇ خىل «كىشىلىك خاراكتېر ھەممىدىن ئەلا» نەزەرىيەسى (personalism) مۇقەررەر ھالدا بىر خىل قاراشنى، يەنى «ھەربىر پارچە يەككە سەنئەت ئەسىرى پۈتۈنلەي مۇستەقىل بولىدۇ» دەيدىغان قاراشنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ، بۇ ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭ ئالاقە قىلغىلى ھەم چۈشەنگىلى بولمايدىغان بىر نەرسىگە ئايلىنىپ قالىدىغانلىقىدىن دېرەك بېرىدۇ. شۇڭا، بىز ئەدەبىياتنى ئەسەرنى ئۆزئىچىگە ئالغان مۇكەممەل سىستېما دەپ قارىشىمىز كېرەك، بۇ مۇكەممەل سىستېما يېڭى ئەسەرلەرنىڭ قوشۇلۇشىغا ئەگىشىپ ئۆزىنىڭ ھەرخىل مۇناسىۋەتلىرى ئۈزۈكسىز ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ ھەمدە بىر ئۆزگىرىشچان مۇكەممەل سىستېما بولۇش سۈپىتى بىلەن ئۈزۈكسىز زورىيىپ بارىدۇ.

لېكىن، پەقەت مەلۇم بىر دەۋردىكى ئەدەبىياتنىڭ ئەھۋالى بىلەن ئالدىنقى ئون يىل ياكى ئالدىنقى بىر ئەسىردىكى ئەدەبىياتنىڭ ئەھۋالى ئوتتۇرىسىدا ئۆزگىرىش يۈز بەرگەنلىكىدىن ئىبارەت بۇ ئەمەلىيەت بىر ئەمەلىي تارىخنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانىنى دەللەپ بېرىشكە يەنىلا ئاجىزلىق قىلىدۇ، چۈنكى، ئۆزگىرىش ئۇقۇمى بىر قاتار خالىغان تەبىئىي ھادىسىلەرگىمۇ ماس كېلىۋېرىدۇ. بۇ خىل ئۆزگىرىش پەقەتلا بىر خىل يېڭىلىنىشتىن دېرەك بېرىشى، لېكىن، ئۇ يېڭىلىنىش ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق ھەم چۈشەنگىلى بولمايدىغان قايتا ئۆزگىرىشتىنلا دېرەك بېرىشى مۇمكىن، خالاس. شۇڭا، تېگگارت (E.J.Teggart) ئۆزىنىڭ «تارىخ نەزەرىيەسى[2]» نامىلىق كىتابىدا ئوتتۇرىغا قويغان ئۆزگىرىشنى تەتقىق قىلىش ئۇسۇلى

بىزنى پەقەت تارىخىي جەريان بىلەن تەبىئىي جەريان ئوتتۇرىسىدىكى بارلىق ئوخشىماسلىقلارغا ئېتىبار بەرمەيدىغان، تارىخشۇناسلارنى پەقەت تەبىئىي پەنلەرگە تايىنىپلا تەتقىقات ئېلىپ بارىدىغان قىلىپ قويىدۇ، ئەگەر بۇ ئۆزگىرىشلەر مۇتلەق قانۇنىيەتلىك ھالدا ئۈزۈكسىز تەكرارلىنىۋەرسە، ئۇ چاغدا بىز فىزىكلارغا ئوخشاش قانۇنىيەتنى توغرىسىدىكى ئۇقۇمغىلا ئېرىشەلەيمىز. سىپېنگلېر بىلەن توينبى (A.Toynbee) گەرچە بۇ توغرۇلۇق ناھايىتى ئاقىلانىلىك بىلەن ئىزدىنىپ باققان بولسىمۇ، ئەمما ئاخىرىدا، ئالدىن پەرەز قىلغىلى بولمايدىغان بۇخىل ئۆزگىرىشنىڭ ئەزەلدىن ھەم ھېچقانداق تارىخىي جەريانداا بايقىلىپ باقمىغانلىقىنى سەزگەن.

تەرەققىياتنىڭ يەنە باشقا مەنىلىرىمۇ بار بولۇپ، پەقەت ئۆزگىرىشنىلا، ھەتتا قانۇنىيەتلىك ۋە ئالدىن پەرەز قىلغىلى بولىدىغان ئۆزگىرىشنىلا كۆرسەتمەيدۇ. شۇنىسى ئېنىقكى، ئۇنى بىيولوگىيەدە بايان قىلىنغان تەرەققىيات مەنىسى بويىچە تېخىمۇ جانلىقراق قوللىنىش كېرەك. بىيولوگىيە ئىلمىدە، ئەگەر بىز تېخىمۇ ئىنچىكىلەپ تەكشۈرىدىغان بولساق، بىر - بىرىگە پەقەتلا ئوخشىمايدىغان ئىككى خىل تەدرىجىي تەرەققىيات ئۇقۇمىنى كۆرەلەيمىز: ئۇنىڭ بىرىنچىسى، تۇخۇمدىن قۇشقا ئايلىنىشتەك مىساللار ئارقىلىق ئىپادىلىنىۋاتقان تەدرىجىي تەرەققىيات؛ ئىككىنچىسى، بېلىق مېڭىسىدىن ئادەم مېڭىسىگە ئۆزگىرىشتەك مىساللار ئارقىلىق ئىپادىلىنىۋاتقان تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانى. ئەمەلىيەتتە، بۇنداق تەرەققىي قىلغان بىر قاتار مېڭىلەر ئەزەلدىن بولۇپ باقمىغان، پەقەتلا ئۇقۇم مەنىسىدىكى بەزى سۈبيېكتىپ شەيئىلەر، يەنى، فۇنكسىيەلىك ئىقتىدارغا ئاساسەنلا ئېنىقلىما بېرىلگەن «مېڭە» لەر بولغان، خالاس. بۇ خىل تەرەققىيات جەريانىدىكى ھەربىر باسقۇچنىڭ ھەممىسى «ئادەم مېڭىسى» كەلتۈرۈپ چىقارغان ئۇلگىلەرگە ئوخشاپ كېتىدىغان نۇرغۇن نەرسىلەر دەپ تەسەۋۋۇر قىلىنىدۇ.

بىز ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىنى يۇقىرىدا بايان قىلىنغان مۇشۇ ئىككى خىل مەنىدىن تەھلىل قىلساق بولامدۇ - يوق؟ بىرۇناگىي بىلەن سىمونز بۇنىڭغا «بولۇشى مۇمكىن[11]» دەپ جاۋاب بەرگەن. ئۇلار «ئەدەبىياتنىڭ تۇرلىرىنى تەبىئەت دۇنياسىدىكى ماددىلارنى سىلىشتۇرۇش ئۇسۇلى بويىچە تەھلىل قىلغىلىمۇ بولۇشى مۇمكىن» دەپ پەرەز قىلغان. بىرۇناگىي «ئەدەبىياتنىڭ تۇرلىرى مەلۇم بىر ئاخىرقى پەللىگە يەتكەندە چوقۇم قاقشال بولىدۇ، چۈشىدۇ، ئاخىرىدا يوقىلىدۇ» دېگەن. يەنە كېلىپ، ئەدەبىياتنىڭ تۇرلىرى خۇددى دارۋىننىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىدىكى ماددىلارنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئوخشاش قەدەممۇقەدەم ھالدا بىرقەدەر يۇقىرى دەرىجىدىكى ۋە تېخىمۇ ئۆزگىرىشچان تۇرلەرگە ئايلىنىدۇ. بىرىنچى خىل مەنىدە ئىشلىتىلگەن «تەدرىجىي تەرەققىيات» ئۇقۇمى ئېنىقلا بىر خىل ئالاھىدە نەقىلدىن ئىبارەت. بىرۇناگىينىڭ قارىشىغا ئاساسلانغاندا، مەسىلەن، فىرانسىيە تىراگېدىيەسىمۇ پەيدا بولۇش، ئۆسۈپ يېتىلىش، ئاجىزلاش ۋە يوقىلىشتىن ئىبارەت باسقۇچنى بېسىپ ئۆتكەن. لېكىن، تەدرىجىي تەرەققىياتنىڭ يۇقىرىدا بايان قىلىنغان ئۇچىنچى خىل مەنىسى (يەنى، تەبىئەت دۇنياسىدىكى ماددىلار بىلەن ئەدەبىيات تۇرلىرىنى سىلىشتۇرۇش قارىشى) دىن ئېلىپ ئېيتقاندا، فىرانسىيە تىراگېدىيەسىنىڭ پەيدا بولۇشى پەقەت رودېلدىن كېيىن يۇز بەرگەن. تىراگېدىيەنىڭ يوقىلىشى دېگەن گەپ ئەمەلىيەتتە ژولتېردىن كېيىن ھېچكىم بىرۇناگىينىڭ غايىسىگە ماس كېلىدىغان مۇھىم بىر تىراگېدىيە ئەسىرىنى يېزىپ باقمىدى دېگەنلىكتۇر. ئەمما، كېيىنكى ئۇلۇغ تىراگېدىيەلەرنىڭ ھەممىسى ئاساسەن دېگۈدەك فىراڭسىيەدە يېزىلغان. بىرۇناگىينىڭ قارىشى بويىچە بولغاندا، راسىنىنىڭ «فىدېل» ناملىق ئەسىرى تىراگېدىيەنىڭ خارابلاشقانلىقىدىن، كورنېراشقا باشلىغانلىقىدىن بېشارەت بەرگەن، لېكىن، ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى تىراگېدىيەلەرگە سېلىش-

تۇرغاندا راسىنىنىڭ بۇ تىراگېدىيەسى بىزگە ياش ھەم يېڭىچە تۇيۇلىدۇ. ھالبۇكى، بىرۇناگىيەنىڭ نەزەرىيەسى بويىچە بولغاندا، ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى تىراگېدىيەلەر فىرانسىيە تىراگېدىيەلىرىنىڭ «ياش ۋاقتى» ھېسابلىنىشى كېرەك. بىرۇناگىينىڭ مۇنازىرە قىلغۇسىز يەنە بىرخىل قارىشى بار، يەنى، ئۇ «بىر خىل ئەدەبىي تۈر خۇددى فىرانسىيەنىڭ كىلاسسىزم دەۋرىدىكى دىنىي نۇتۇقلارنىڭ رومانتىزملىق لىرىك شېئىرلارغا ئايلانغىنىغا ئوخشاش باشقا بىرخىل ئەدەبىي تۈرگە ئايلىنالايدۇ» دەپ قارىغان. ئەمەلىيەتتە بولسا بۇنداق «ئايلىنىش» ئەزەلدىن يۈز بېرىپ باقمىغان. بىز شۇنداق ئېيتالايمىزكى، بۈرۈنقى دىنىي نۇتۇقلار بىلەن كېيىنكى لىرىك شېئىرلاردا ئوخشاش كەيپىيات ياكى بىر - بىرىگە سەل ئوخشاشراق كېتىدىغان كەيپىيات ئىپادىلەنگەن، ياكى مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ چاغدىكى دىنىي نۇتۇقلار بىلەن لىرىك شېئىرلار ئوخشاش بىر ئىجتىمائىي مەقسەت ئۈچۈن خىزمەت قىلغان بولۇشى مۇمكىن.

شۇڭا، بىز ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتى بىلەن تۇغۇلۇشتىن ئۆلگۈچە بولغان يېپىق ھالەتتىكى تەدرىجىي تەرەققىيات ئوتتۇرىسىدا بىيولوگىيەچە سىلىشتۇرۇش ئېلىپ بېرىش قارىشىنى نەزەردىن ساقىت قىلمۇېتىشىمىز كېرەك. بۇ خىل قاراش يوقىلىپ كەتكىنى يوق، يەنە قىنىدىن بۇيان سىپېنگلېر بىلەن توينبىلار ئۇنى يەنە تىرىلدۈردى. شۇڭا، «تەدرىجىي تەرەققىيات» نىڭ ئىككىنچى خىل مەنىسى قارىماققا ھەقىقىي «تارىخىي» تەدرىجىي تەرەققىيات ئۇقۇمىغا سەل - پەل يېقىنلىشىدىغاندەك تۇرىدۇ. بۇ خىل تەدرىجىي تەرەققىيات ئوقۇمى ئەدەبىيات تارىخىدا ئۆزگەرگەن سىستېمىلارنىڭ بارلىقىنى پەرەز قىلىپلا قالماستىن، يەنە بۇ خىل ئۆزگەرگەن سىستېمىلاردا مەلۇم مەقسەتنىڭ بارلىقىنىمۇ ئېتىراپ قىلىدۇ. سىستېمىدىكى ھەرقايسى تەركىبلەر چوقۇم ئەڭ ئاخىرقى نەتىجىگە يېتىشىنىڭ زۆرۈر شەرتى بولۇشى كېرەك. ئالاھىدە بىر مەقسەتكە يېقىنلىشىدىغان بۇ خىل

تەدرىجىي تەرەققىيات ئۇقۇمى (مەسىلەن، ئادەمنىڭ مېڭىسى) بولسا بىر سىستېمىدىكى ئۆزگىرىشتىن باش - ئاخىرى بولغان ھەم بىر - بىرىگە ھەقىقىي باغلىنىدىغان ماددىلار سىستېمىسىنى ھاسىل قىلىدۇ. لېكىن، ئىككىنچى خىل مەنىدىكى بىيولوگىيەچە «تەدرىجىي تەرەققىيات» بىلەن مۇڭاپىق مەنىدىكى «تارىخىي تەدرىجىي تەرەققىيات» ئوتتۇرىسىدا يەنىلا مۇھىم پەرقلەر مەۋجۇت. بىيولوگىيەچە تەدرىجىي تەرەققىياتتىن پەرقلەندۈرۈش داۋاملىدا تارىخنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىنى ئىگىلەش ئۈچۈن، بىز چوقۇم تارىخىي ۋەقەلەرنىڭ خاسلىقىغا كاپالەتلىك قىلىشىمىز، ئەمما، تارىخنى يەنە كەينى - كەينىدىن يۈز بەرگەن، لېكىن، ئازراقمۇ باغلىنىشى يوق ۋەقەلىكلەر دۆۋىسىگە ئايلاندۇرۇپ قويماسلىقىمىز كېرەك.

بۇ مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشنىڭ ئاچقۇچى تارىخىي جەريانىنى مەلۇم بىر خىل قىممەت ياكى ئۆلچەم بىلەن بىرلەشتۈرۈشتە. شۇنداق قىلغاندىلا، ئاندىن ئەھمىيەتسىز ۋەقەلەر سىستېمىسىدىن ماھىيەتلىك ۋە ماھىيەتلىك بولمىغان ئامىللارنى ئايرىپ چىقىلى بولىدۇ. شۇنداق قىلغاندىلا، بىز ئاندىن تارىخنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتى ئۈستىدە توختىلالايمىز، يەنە كېلىپ، بۇ تەدرىجىي تەرەققىيات جەريانىدىكى ھەربىر مۇستەقىل ۋەقەلىكنىڭ خاسلىقىمۇ ھەرگىز ئاجىزلاپ كەتمەيدۇ. بىز ھەربىر رېئاللىقنى ئادەتتىكى قىممەت بىلەن بىرلەشتۈرگەندە، ھەربىر ئايرىم گەۋدىنى ئادەتتىكى ئۇقۇم شەكلىدىلا تەھلىل قىلىپ قويماستىن، بەلكى ئۇنىڭغا مەنە بېرىشىمىز كېرەك. تارىخ ھەرگىزمۇ ئادەتتىكى قىممەتنى ئاددىي ھالدىكى يەككىلەشتۈرۈش ئەمەس (ئەلۋەتتە، ئۇ يەنە بىر - بىرىگە ئۇلانمىغان ئەھمىيەتسىز ئېقىمۇ ئەمەس)، ئۇ ھازىرچە بىلگىلى ياكى ئالدىن پەرەز قىلغىلى بولمايدىغان يېڭى قىممەت شەكلىنىڭ ئۈزۈكسىز پەيدا بولۇشىدۇر. شۇنىڭدا، ئايرىم سەنئەت ئەسىرى بىلەن مەلۇم بىر قىممەت ئۆلچىمىنىڭ تىپىلىكى پەقەت ئۇنىڭ خاسلىقى بىلەن بۇ قىممەت ئۆلچىمىنىڭ

چىمى ئوتتۇرىسىدىكى زۆرۈر مۇناسىۋەتتىنلا ئىبارەت بولىدۇ. تەرەققىيات سىستېمىسىنى قىممەت ياكى ئۆلچەملىك سىستېمىغا ئاساسەن قۇرۇپ چىققىلى بولىدۇ. لېكىن، بۇ قىممەتلەر ئەسلىي ماھىيىتىدىن پەقەت مۇشۇ تەرەققىيات جەريانىغا بولغان دەققەت - ئېتىبارىدىنلا ھاسىل بولىدۇ. شۇنى ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەككى، بۇ يەردە بىر لوگىكىلىق ئايلىنىش مەۋجۇت: تارىخنىڭ جەريانىغا قىممەت ئارقىلىق ھۆكۈم چىقىرىلىدۇ ، قىممەتنىڭ ئۆزى بولسا يەنىلا شۇ تارىخ تىن كېلىدۇ.[1] بۇ خىل ئايلىنىشتىن ھەرگىز خالىي بولغىلى بولمايدۇ، ئۇنداق بولمىغاندا، بىز تارىخنى ئەھمىيەتسىز بىر ئۆزگىرىش ئېقىمى دەيدىغان قاراشنى ئېتىراپ قىلىپ قالمىز ياكى شۇنداق قىلىشقا مەجبۇر بولمىز، ياكى بولمىسا ئەدەبىي ئۆلچەمدىن ھالقىپ كەتكەن مەلۇم بىر ئۆلچەمنى، يەنى، ئەدەبىيات جەريانىنى مۇتلەق ھەم تاشقى بولغان مەلۇم ئۆلچەملەر ئارقىلىق تەتقىق قىلىشقا مەجبۇر بولۇپ قالمىز.

بۇنداق ئۇسۇل ئارقىلىق ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات مەسىلىسىنى مۇنازىرە قىلىش مۇقەررەر ھالدا بىر سۇبېيېكتىپ مۇنازىرە بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. بۇ خىل مۇنازىرە ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتى بىلەن بىيولوگىيەلىك تەدرىجىي تەرەققىياتنىڭ ئوخشىمايدىغانلىقىنى ئىسپاتلاشقا، ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىنىڭ «بىر» مەڭگۈلۈك ئەندىزىگە مايىللاشقان ئومۇمىي تەدرىجىي تەرەققىيات بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلاشقا ئۇرۇنىدۇ. تارىخ پەقەت ئۇزۇكسىز ئۆزگىرىپ تۇرۇۋاتقان قىممەت سىستېمىسىغا ئاساسەن يېزىپ چىقىلىدۇ، بۇ قىممەت سىستېمىلىرى بولسا چوقۇم تارىخنىڭ ئۆزىدىن سۈغۇرۇپ ئېلىنغان بولۇشى كېرەك. بۇ خىل قاراشنى ئەدەبىيات تارىخى دۇچ كېلىۋاتقان مەلۇم مەسىلىلەر ئارقىلىق چۈشەندۈرۈشكە بولىدۇ.

سەنئەت ئەسەرلىرى ئارىسىدىكى ئاڭ روشەن مۇناسىۋەت، يەنى

ئەسەر مەنبەسى ۋە ئۆزئارا تەسىر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت دائىم مۇھاكىمە قىلىنىدىغان مەسىلە، ئۇ يەنە ئەنئەنىۋى تەتقىقاتنىڭ مەركىزىي نۇقتىسىنى شەكىللەندۈرگەن. يازغۇچىلار ئارىسىدىكى ئۆزئارا مۇناسىۋەتنى ئېنىق بەلگىلەش ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىشتىكى ئەڭ مۇھىم تەييارلىق خىزمىتىدۇر. گەرچە، ئەدەبىيات تارىخىغا بۇنداق تار مەنىدە قاراش توغرا بولمىسىمۇ. مىسالەن ئېيتساق، ئەگەر بىز 18 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيەنىڭ شېئىرىيەت تارىخىنى يېزىپ چىقماقچى بولساق، ئۇنداقتا بىز شۇ ئەسىردىكى شائىرلارنىڭ سەپىنسېر، مىلتون ۋە دىلايتون قاتارلىقلار بىلەن بولغان ئېنىق مۇناسىۋىتىنى چوقۇم چۈشىنىشىمىز كېرەك. ھاۋېنز (R.D.Havens) نىڭ «مىلتوننىڭ ئەنگلىيە شېئىرىيىتىگە بولغان تەسىرى[1]» ناملىق كىتابىدا ئاساسلىقى ئەدەبىيات تەتقىق قىلىنغان بولۇپ، ئۇنىڭدا مىلتوننىڭ پەيدا قىلغان تەسىرى كىشىلەرگە چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەنلىكى ئىسپاتلار ئارقىلىق بايان قىلىپ بېرىلگەن. بۇ كىتابقا 18 ـ ئەسىردىكى شائىرلارنىڭ مىلتونغا بولغان قاراشلىرى توپلىنىپلا قالماستىن، بەلكى، يەنە ئۇلارنىڭ ئەسلىي ئەسەرلىرىمۇ تەتقىق قىلىنغان، ئۇلاردىكى پاراللېل ۋە ئوخشاش بولغان تەرەپلەر تەھلىل قىلىنغان. پاراللېل ئىزدەش (parallel – hunting) ئۇسۇلى يېقىندىن بۇيان ئومۇميۈزلۈك گۈمانىي قاراشقا دۇچ كېلىۋاتىدۇ، بولۇپمۇ، ھېچقانداق تەجرىبىسى يوق بىر تەتقىقاتچى بۇ خىل ئۇسۇلنى قوللىنىشقا ئۇرۇنغان چېغىدا، ئېنىقلا بىر خەتەرلىك ئەھۋالغا چۈشۈپ قېلىۋاتىدۇ. ئەڭ ئاۋۋال ئۇ بىر ھەقىقىي پاراللېللىق بولۇشى، ھەرگىز مۇ دۆۋىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئېنىق بولمىغان تۈرلەرنى دەلىل ـ ئىسپاتقا ئايلاندۇرۇۋالماسلىقى كېرەك. بولمىسا، قىرىق دانە نۆلنى بىر ـ بىرىگە قوشسا يەنە ئوخشاشلا نۆل بولغاندەك ئاقىۋەت كېلىپ چىقىدۇ. ئىككىنچىدىن، بۇ پاراللېللىق چوقۇم مۇتلەق پاراللېللىق بولۇشى كېرەك؛ يەنى، بۇ خىل پاراللېللىق چوقۇم ئىشەنچلىك بولۇ-

شى كېرەك. پاراللېللىقنىڭ ھەرقايسى تەرەپلىرىنى ئورتاق مەنبە ئارقىلىق چۈشەندۈرۈشكە بولمايدۇ، پەقەت تەتقىقاتچى كەڭ دائىرىلىك ئەدەبىي بىلىمگە ئىگە بولغاندىلا ۋە ياكى پاراللېللىقنىڭ سېلىشتۇر-مىسى بىرنەچچە يەككە «تۈپ مەسىلە» ياكى سۆزلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئاددىيلا سېلىشتۇرۇلما بولماستىن، بەلكى، يۇقىرى دەرىجىلىك مۇ-رەككەپ شەكىل بولغاندىلا، ئاندىن بۇ مەقسەتكە يەتكىلى بولىدۇ. بۇ ئاساسلىق تەلەپكە خىلاپ ھالدا يېزىلغان تەتقىقات ئەسەرلىرى كۆپ-مۇ چۆچۈتكۈدەك دەرىجىدە كۆپ، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇلارنىڭ بەزىلىرى-مۇ خېلى نام ـ ئاتىقى بار تەتقىقاتچىلار يازغان. بۇ تەتقىقاتچىلار ئەسلىدە بىر دەۋردىكى «تۈرمۇش سۆزى» نى پەرقلەندۈرەلىشى، يەنى، ئا-شۇ قالايمىقان ئىشلىتىلگەن سۆزلەر، كونىراپ كەتكەن ئوخشىتىشلار ھەمدە ئورتاق بولغان ئاساسىي تېمىدىن كېلىپ چىققان تۈر-لەرنى پەرقلەندۈرەلىشى كېرەك ئىدى.[2]

بۇنداق ئۇسۇلنىڭ قانداق كەمچىلىكلىرى بولۇشىدىن قەتئىينە-زەر، ئۇ يەنىلا بىر سىستېمىلاشقان ئۇسۇل، شۇڭا، ئۇنىڭدىن ھەر-گىزمۇ بىراقلا ۋاز كېچىپ كېتىشكە بولمايدۇ. ئەسەرلەرنىڭ مەنبە-سىنى ئېھتىياتچانلىق بىلەن تەتقىق قىلغاندا، ئەدەبىياتتىكى خىل-مۇخىل مۇناسىۋەتلەرنى ئىسپاتلاپ چىققىلى بولۇشى مۇمكىن. بۇ خىل مۇناسىۋەتلەر ئىچىدە نەقىل كەلتۈرۈش، ئۆلۈك ھالدا كۆچۈرۈش ۋە سادىدىلارچە دوراشتەك بىمەنىلىكلەرمۇ بار، ئۇلار ئەڭ كۆپ بولغان-دىمۇ مۇشۇنداق بىر رېئاللىق بىلەن مۇناسىۋىتى بارلىقىنى ئىسپات-لىيالايدۇ، خالاس. ئەلۋەتتە، ستېئېن ۋە بارتون (R.Burton) غا ئوخشاش بەزى يازغۇچىلار نەقىل كەلتۈرۈش ئۇسۇلىنى قانداق ئىش-لەتكەندە ئۆزىنىڭ سەنئەتتىكى مەقسىتى ئۈچۈن مۇلازىمەت قىلدۇر-غىلى بولىدىغانلىقىنى بىلگەن. لېكىن، ئەدەبىيات مۇناسىۋىتىدىكى كۆپلىگەن مەسىلىلەر ئېنىقكى ناھايىتى مۇرەككەپ بولۇپ، ئۇلارنى پەقەت تەنقىدىي تەھلىل ئارقىلىقلا ھەل قىلغىلى بولىدۇ، پاراللېلل-

قى ئوخشاش نەرسىلەرنى بىر يەرگە قويۇپ سېلىشتۇرۇش پەقەت ئىككىنچى خىل ۋاستە، خالاس. مۇشۇ خىلدىكى كۆپلىگەن تەتقىقات-نىڭ يېتەرسىز تەرىپى دەل مۇشۇ قائىدىگە سەل قارالغانلىقىدا: ئۇلار مەلۇم بىر يەككە ئالاھىدىلىكنى ئايرىپ چىقىشقا ئۇرۇنغان ۋاقىتتا، سەنئەت ئەسىرىنى قول ھۈنەر ـ سەنئەتچىدىكى پارچە ـ پارچە ماتېرىيالارغا ئايلاندۇرۇپ قويىدۇ. ئەدەبىي ئەسەرنى پەقەت ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىيات سىستېمىسىدىكى مۇۋاپىق ئورۇنغا قويۇپ تېخىمۇ ئىنچىكىلەپ تەكشۈرگەندىلا، ئىككى ياكى ئۈنىڭدىن ئارتۇق ئەدەبىي ئەسەر ئارىسىدىكى مۇناسىۋەتكە ئائىت مۇنازىرە ئاندىن مەلۇم ئۇنۇمگە ئېرىشەلەيدۇ. سەنئەت ئەسەرلىرى ئارىسىدىكى مۇناسىۋەت تەتقىقاتى دەل ئىككى پۈتۈنلۈك، ئىككى قۇرۇلمىغا بولغان تەنقىد توغرىسىدىكى سېلىشتۇرما تەتقىقات بولۇپ، ئۈنىڭدا پۈتۈنلۈكنى پارچىلاپ يەككە-لەشتۈرۈش ئۈسۇلىنى قوللىنىشقا بولمايدۇ، ئەگەر ئالدىن تەييارلىقسىز ئىگە دەسلەپكى تەتقىقات بىلەنلا كۆپايىلەنسەك بۇنىڭ يولى باشقا.

بىزنىڭ سېلىشتۇرۇشىمىز ھەقىقىي تۇردە ئىككى ئومۇمىي گەۋ-دىگە مەركەزلەشكەن ۋاقىتتا، ئاندىن ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئاساسلىق مەسىلىگە ئائىت خۇلاسىگە ئېرىشەلەيمىز، بۇ ئاساسلىق مەسىلە دەل مۇستەقىل ئىجادىيلىق مەسىلىسىدۇر. بىزنىڭ بۇ دەۋرىمىزدە كىشى-لەر ھەمىشە مۇستەقىل ئىجادىيلىقنى خاتا ھالدا ئەنئەنىدىن چەتنە-گەنلىك دەپ چۈشىنىۋالىدۇ، ياكى بولمىسا سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تېمىسى ياكى ئۈنىڭدىكى ئەنئەنىۋى ھادىسىلەر ۋە كۆچۈرۈپ كېلىن-گەن قۇرۇلما دېگەندەك ئەسەر قۇرۇلمىلىرى (scaffolding) دىن مۇس-تەقىل ئىجادىيلىقنى ئىزدەيدۇ، بۇ ئېنىقلا نىشاندىن ئازغانلىق. دەس-لەپكى مەزگىللەردە، كىشىلەر ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ ماھىيىتىگە نىسبەتەن خېلى يېتەرلىك چۈشەنچىگە ئىگە بولغان، ساپ ھالدىكى مۇستەقىل ئىجادىيەت ھادىسىسى ياكى ماتېرىيالارنىڭ بەدىئىي قىممە-تىنىڭ ئىنتايىن كىچىك بولىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەن. ئەدەبىيات ـ

سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ۋە يېڭى كىلاسسىزم تەرجىمىگە، بولۇپ-مۇ، شېئىر تەرجىمىسىگە ئىنتايىن مۇھىم ئورۇن بەرگەن، شۇنداقلا، «تەقلىد قىلىش» (imitation) قىمۇ ناھايىتى ئەھمىيەت بەرگەن، بۇ يەردىكى «تەقلىد قىلىش» فوبېرنىڭ ھىراسىنىڭ ھەجۋىي ئەسەرلىرى-گە تەقلىد قىلىپ يازغان ئەسەرلىرىنى ياكى دوكتور جونسۇننىڭ جۇ-ۋېنالنىڭ ئەسەرلىرىگە تەقلىد قىلىپ يازغان ئەسەرلىرىنى كۆرسە-تىدۇ.[18] كوتئوس ئۆزىنىڭ «ياۋروپا ئەدەبىياتى ۋە لاتىنلارنىڭ ئوتتۇرا ئەسىرى» ناملىق كىتابىدا ئۆزى ئېيتقان كۈندىلىك تۇرمۇش سۆزلە-رى، تەكرار پەيدا بولغان باش تېما ۋە ئىماگ قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىيات تارىخىدا ئوينىغان غايەت زور رولىنى ئادەم قايىل بولغۇدەك دەرىجىدە دەلىللەپ بەرگەن، بۇ تۇرمۇش سۆزلىرى، باش تېما ۋە ئىماگلار قە-دىمدىن تارتىپ تاكى لاتىنلارنىڭ ئوتتۇرا ئەسىرىگىچە ئىزچىل تار-قىلىپ ھازىرقى زامانىدىكى بارلىق ئەدەبىياتقا سىڭىپ كەتكەن. ھېچ-قانداق بىر يازغۇچى ئۆزىنىڭ قەدىمدىن تارتىپلا ئېتىراپ قىلىشقا ئېرىشكەن ئەنئەنىۋى تېمىلار ۋە ئىماگلارنى ئىشلەتكەنلىكى، تۇزگەن-لىكى ۋە ئۇنى ئانچە ـ مۇنچە بېزىگەنلىكى سەۋەبلىك ئۆزىنى تۆۋەن قاتلام كىشىلىرىدەك ياكى مۇستەقىل ئىجادىيلىقى يوقتەك ھېس قى-لىپ باققان ئەمەس. سەنئەتنىڭ تەرەققىيات جەريانىغا بولغان خاتا قاراشلار بۇ تۇردىكى تەتقىقات ئەسەرلىرىدە خېلى كۆپ مەۋجۇت، سېر-سىدنىي لىنىڭ ئېلىزابېت دەۋرىدىكى سونېتلار توغرىسىدىكى تەتقىقا-تى بۇنىڭغا مىسال بولالايدۇ. ئۇنىڭ تەتقىقاتى بۇ خىل شىئىرلاردىكى شەكىل كۆچۈرمىچىلىكىنى ئىسپاتلاپ چىققان، ئەمما، ئۆزى قىياس قىلغان بۇ خىل شېئىر شەكلىنىڭ ناچار ياكى ساختا ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلاپ چىقالمىغان.[19] ئالاھىدە بىر خىل ئەنئەنە ئىچىدە ئىجادىيەت ئېلىپ بېرىش ھەمدە ئۈنىڭدىكى خىلمۇ خىل ماھارەتلەرنى قوللىنىش ئەسەر ئىجاد قىلىشتىكى ھېسسىي كۈچ ۋە بەدىئىي قىممەتكە تەسىر-قۇنلۇق قىلالمايدۇ. بىزنىڭ تەتقىقاتىمىز دەڭسەش ۋە سېلىشتۇرۇش

باسقۇچىغا يەتسىلا، بىر سەنئەتكارنىڭ قانداق قىلىپ يەنە بىر سەنئەتكارنىڭ نەتىجىسىنى قوللانغانلىقىنى كۆرسىتىپ بېرەلىگۈدەك شارائىتنى ھازىرلىيالىسىلا، يەنە كېلىپ، بىز شۇ سەۋەبلىك سەنئەتكارلاردىكى ئەنئەنىۋى نەرسىلەرنى ئۆزگەرتەلەيدىغان ئاشۇنداق ئىقتىدارنى كۆرەلىسەكلا، ئاندىن بۇ خىل تەتقىقاتتىكى ھەقىقىي تەنقىدخارلىكنىڭ مەسىلىسىگە يېقىنلاشتۇق دەپ ئېيتالايمىز. ھەربىر پارچە ئەسەرنىڭ ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدىكى ھەقىقىي توغرا ئورنىنى بېكىتىپ چىقىش ئەدەبىيات تارىخىدىكى مۇھىم ۋەزىپىلەرنىڭ بىرى.

شۇنداق بولغاندا، ئىككى ياكى ئۇنىڭدىن ئارتۇق سەنئەت ئەسىرىنىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدىكى تەتقىقات ئەدەبىياتىنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىدىكى يەنە بەزى مەسىلىلەرنىمۇ سۆرەپ چىقىدۇ. ئەڭ ئاۋۋال، ھەممىدىن روشەن بولغان سەنئەت ئەسەرلىرى سىستېمىسى دەل ئاشۇ بىر يازغۇچى تەرىپىدىن يېزىلغان ئەسەرلەر ھېسابلىنىدۇ. بۇ ئەسەرلەرنىڭ قىممەت سىستېمىسى ۋە مەقسىتىنى ئىسپاتلاپ چىقىش ئەڭ كۆچ تەلەپ قىلمايدىغان بىر خىزمەت. بىز مەلۇم بىر ئەسەر ياكى بىر گۇرۇپپا ئەسەرنىڭ شۇ يازغۇچىغا نىسبەتەن ئەڭ پىشقان ئەسەر ھېسابلىنىدىغانلىقىغا ھۆكۈم قىلالايمىز، ئاندىن، ئۇ يازغۇچىنىڭ باشقا ئەسەرلىرىدىكى مۇشۇ ئەسەرلەرگە بولغان ئوخشاش لىقلارنى تۇتقا قىلىپ تۇرۇپ ئۇنىڭ باشقا ئەسەرلىرىنى تەھلىل قىلساق بولىدۇ. گەرچە، بۇ تەتقىقاتلاردا ئۆز ئىچىدىكى مەسىلىلەرگە نىسبەتەن چۈشەنچە تازا دېگەندەك ئېنىق بولمىسىمۇ، يەنە كېلىپ، دائىم دېگۈدەك ئاشۇ مەسىلىلەر بىلەن يازغۇچىنىڭ كىشىلىك تۇرمۇش كەچۈرمىشلىرى ئۆزئارا ئارىلاشتۇرۇۋېتىلىسىمۇ، ئەمما، بۇنداق تەتقىقات نۇرغۇن كەسىپىي ئەسەرلەردە ئاللىبۇرۇن سىناق قىلىنىپ بولغان.

تەدرىجىي تەرەققىيات سىستېمىسىنىڭ يەنە بىر خىل تۇرى — بەزى سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى مەلۇم بىر خىل ئالاھىدىلىكنى ئايرىپ

چىقىپ، ئاندىن ئۇنىڭ مەلۇم بىر خىل مۇكەممەل تۈرگە (يەنى، ۋاقىتلىق مۇكەممەل تۈرگە) تەرەققىي قىلىش جەريانى ئۈستىدە ئىزدىنىشتىن ئىبارەت. بۇ خىل سىستېما تۈرىنى بىر يازغۇچىنىڭ ئەسەرلىرىنى ئايرىم تەتقىق قىلىش ئارقىلىقمۇ كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ، يەنى كىلايمانىنىڭ[6] شېكسپىر ئىماگلىرىنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتىنى تەتقىق قىلغىنىغا ئوخشاش، ياكى بولمىسا ئۇنى بىر دەۋر ياكى بىر مىللەت ئەدەبىياتىنىڭ ئومۇمىيلىقىدىن چىقىپ تۇرۇپ تەتقىق قىلىشقىمۇ بولىدۇ. سان زىبورى ئۆزىنىڭ ئەنگلىيە شېئىرلىرى ۋە نەسرلىرىدىكى رېتىم تارىخى[7] توغرىسىدىكى تەتقىقاتىدا مۇشۇ ئۇسۇلنى قوللانغان، ئۇ مۇشۇنداق تەركىبلەرنى ئايرىپ چىققان ھەم ئۇلارنىڭ تارىخى ئۈستىدە ئىزدەنگەن. لېكىن، سان زىبورىنىڭ بۇ دەبدەبىلىك ئەسىرىدىمۇ كەمچىلىك مەۋجۇت، سەۋەبى، ئۇنىڭ بۇ ئەسىرىدە مەۋھۇم ھالەتتىكى ۋە كونىراپ كەتكەن تۇراق ۋە رېتىم نەزەرىيەسى ئاساس قىلىنغان، بۇ شۇنى بىلدۈرىدۇكى، ناۋادا مۇۋاپىق بىر سىلىشتۇرۇش سىستېمىسى ئاساس قىلىنمايدىكەن، ھەقىقىي تارىخىنى ھەرگىزمۇ يېزىپ چىققىلى بولمايدۇ. بۇنداق مەسىلىلەر ئەنگلىيەنىڭ شېئىرىيەت لېكسىكىسى تارىخىدىمۇ مەۋجۇت، بۇ توغرۇلۇق پەقەت مېرىسلا سىستېمىلىق تەتقىقات ئېلىپ بارغان. ئەنگلىيەنىڭ شېئىرىيەت خاھىشى تارىخىدىكى مۇشۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان مەسىلىلەرگە بولسا تېخى ھېچكىم تېگىپ باقمىدى.

بەزىلەر بۇخىل تەتقىقاتنىڭ كۆپلىگەن ئاساسىي تېما ۋە موتىف (themes and motifs) تارىخى توغرىسىدىكى تەتقىقاتلارنى خۇددى ھامىلىبت ياكى دون جۇئان ۋە ياكى سەرگەردان يەھۇدىي دېگەنگە ئوخشاش ئاساسىي تېما ۋە موتىفلارنى يەنمۇ تەپسىلىي تۇرلەرگە ئايرىشنى ئۇمىد قىلىدۇ، لېكىن، ئەمەلىيەتتە بۇلار تۇيۇتسىز ئوخشىمايدىغان مەسىلەردۇر. ئوخشاش بىر ھېكايىنىڭ ئوخشاش بولمىغان خىلمۇخىل ئۆزگىرىشلىرى ئارىسىدا ھەرگىزمۇ رېتىم ۋە سۆزلەرگە ئوخشاش

زۆرۆر باغلىنىش ۋە داۋاملىشىش بولمايدۇ. مەسىلەن، ئەدەبىياتتا شوتلاندىيە ئايال پادىشاھى ماررىنىڭ پاجىئەسى باش تېما قىلىنغان بارلىق ئەسەرلەر توغرۇلۇق ئىزدىنىش سىياسىي نۇقتىئىنەزەر تارد-خىدىكى ناھايىتى ياخشى ھەم ناھايىتى مۇھىم مەسىلە. ئەلۋەتتە، ئۇ-نىڭدا يەنە ئەدەبىيات تارىخىدىكى قىزىقارلىق ئۆزگىرىشلەر، ھەتتا تىراگېدىيە ئۇقۇملىرىدىكى ئۆزگىرىشلەرمۇ قوشۇمچە بايان قىلىنىد-دۇ. لېكىن، بۇ خىل ئىزدىنىشتە ھەقىقىي بىرەكلىك ۋە دىيالېكتىد-كىلىق خۇسۇسىيەت بولمايدۇ. ئۇ ھېچقانداق مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويالمايدۇ، شۇنداق بولغانىكەن، تەنقىدىي مەسىلىلەرنى تېخىمۇ ئوت-تۇرىغا قويالمايدۇ.[۞] ماتېرىيال تارىخى (Stoffgeschichte) ئەدەبىي خۇسۇسىيەت ئۈچۈن ئاز تارىخ ھېسابلىنىدۇ.

ئەدەبىياتنىڭ تۈرى (genre) ۋە تىپى (type) توغرىسىدىكى تارىخ باشقا بىر گۇرۇپپا مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويدى. لېكىن بۇلارمۇ ھەل قىلغىلى بولمايدىغان مەسىلىلەر ئەمەس. كىروزى كىشىلەرنى بۇ بىر پۈتۈن ئۇقۇمدىن گۇمانلاندۇرۇشقا ئۇرۇنغان بولسىمۇ، بىز يەنىلا مۇ-شۇ نەزەرىيەگە ئائىت تەييارلىق خاراكتېرلىدىكى بىرمۇنچە تەتقىقاتنى تېپىپ چىقالايمىز، ئۇنىڭ ئۈستىگە، بۇ خىل تەتقىقات ئەسلىدىنلا قاتلاملىرى ئېنىق بىر خىل تارىخىي ئىزدىنىشنى زۆرۈر بولغان نە-زەرىيەۋى كۆزىتىش ئىقتىدارى بىلەن تەمىنلەيدۇ. تۈرلەر تارىخى دۇچ كېلىۋاتقان قىيىنچىلىق ئۆز نۆۋىتىدە ھەممە تارىخ دۇچ كېلىۋاتقان قىيىنچىلىقتۇر، مۇنداقچە ئېيتقاندا، بىر خىل پايدىلىنىش سىستې-مىسى (يەنى، مۇشۇ يەردە دېيىلىۋاتقان تۈرلەر) نى تېپىش ئۈچۈن، بىز چوقۇم تارىخنى تەتقىق قىلىشىمىز، تارىخنى تەتقىق قىلىش ئۇ-چۈن يەنە كۆڭلىمىزدە تاللاپ ئىشلىتىشكە بولىدىغان بەزىبىر پايدە-لىنىش سىستېمىلىرىنى تەييارلىۋېلىشىمىز كېرەك. ئەمەلىيەت داۋامىدا، بۇ خىل لوگىكىلىق ئايلىنىشمۇ يەڭگىلى بولمايدىغان نەر-سە ئەمەس. بەزىبىر مىساللاردا، مەسىلەن، سونېتلاردىكى روشەن بىر

قىسىم تاشقى تۈرلەر سىستېمىسى (يەنى، ھەربىر كۆپلېت سونېتتە-كى مەلۇم بىر چەكلىمە ئەندىزە) بۇ ھەقتىكى تەتقىقاتنى زۆرۈر بولغان چىقىش نۇقتىسى بىلەن تەمىنلىدى. يەنە باشقا مىساللار ئارقىلىقمۇ، يەنى، مەرسىيە (elegy) ۋە قەسىدە (ode) لەرنى تەتقىق قىلىش ئار-قىلىقمۇ بىز ئەقىلگە ناھايىتى مۇۋاپىق ھالدا «تىلدىكى ئورتاق ئاتال-غۇدىنمۇ كۆپرەك بىر نەرسە بولغاندا ئاندىن ئەدەبىيات تۈرلىرىنىڭ تارىخىنى بىرلەشتۈرگىلى بولامدۇ ـ قانداق؟» دېگەن گۇماننى ئوتتۇ-رىغا قويالايمىز. بېن جونسىنىڭ «ئۆزلۈك قەسىدىسى»، كېلىنىسىنىڭ «گۈگۈمغا مەدھىيە» ۋە ۋوردىسۋورسىنىڭ «مەڭگۈلۈك دىتقا مەدھىيە» دېگەن ئۇچ پارچە قەسىدىسى ئوتتۇرىسىدىمۇ ھېچقانداق ئورتاقلىق ئامىلى يوق؛ لېكىن، كۆزى ئۆتكۈر ھەرقانداق ئادەم ھېررىاس بىلەن پىندانىڭ قەسىدىلىرىدە بىر ئورتاق نەسەبنىڭ بارلىقىنى كۆرەلەيدۇ ھەمدە ئۇنىڭ ئوخشاش بولمىغان ئەنئەنە ۋە دەۋر ئوتتۇرىسىدىكى مۇ-ناسىۋەت ۋە باغلىنىش ئىكەنلىكىنىمۇ جەزملەشتۈرەلەيدۇ.

بۇخىل «مورفولوگىيەلىك» ئىزدىنىش ئۇسۇلىنى خەلق ئېغىز ئەدەبىياتى تەتقىقاتىدا كەڭ كۆلەمدە قوللىنىشقا بولىدۇ ھەم شۇنداق قىلىش كېرەك، خەلق رىۋايەتلىرىنىڭ تۈرلىرى كېيىنكى بەدىئىي ئەدەبىيات (art – literature) نىڭ تۈرلىرىگە قارىغاندا ھەمىشە كىش-لەر تەرىپىدىن تېخىمۇ ئېنىق ئېتىراپ قىلىنىدۇ ھەم جەزملەشتۈرۇ-لىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە، خەلق رىۋايەتلىرىدە «مورفولوگىيەلىك» مۇلاھىزە ئۇسۇلى ئادەتتە كىشىلەر بەكلا قىزىقىدىغان «موتىف» ۋە سۈژېتنى تارقىتىش ۋە كۆچۈرۈشتەك تەتقىقات ئۇسۇلى بىلەن ئاسا-سىي جەھەتتىن ئوخشاش ئەھمىيەتكە ئىگە. ھازىر بۇ خىل ئىزدە-نىشتە ئىنتايىن ياخشى بىر باشلىنىش بولدى، بولۇپمۇ رۇسىيەدە.[۞] ئەگەر كىلاسسىك ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى بىلەن ئوتتۇرا ئەسىردە يې-كىندىن پەيدا بولغان تۈرلەرنى تەڭلا ئىگىلىۋالمىساق، ئۇ چاغدا ھا-زىرقى زامان ئەدەبىياتىنى چۈشىنەلمەيمىز، ھېچبولمىغاندا روماد-

تەزمچە ئاسىيلىق دەۋرىگىچە بولغان ئەدەبىياتنى چۈشىنەلمەي قالـ
مىز. كىلاسسىك تۇرلەر بىلەن ئوتتۇرا ئەسىردىكى تۇرلەرنىڭ ئۆز ـ
ئارا ئارىلىشىپ كېتىشى ۋە تەسىر كۆرسىتىشى ھەمدە ئۇلار ئوتتۇـ
رىسىدىكى كۆرەش 1500 ـ يىلىدىن 1800 ـ يىلىغىچە بولغان ئەدەبـ
يات تارىخىدىكى ئەڭ مۇھىم مەزمۇندۇر. دەرۋەقە، رومانتىزم دەۋرى
ئەدەبىيات تۇرلىرى ئارىسىدىكى چەك ـ چېگرانى قانداق غۇۋالاشتۇـ
رۇۋەتكەن ھەم نۇرغۇن ئارىلاش تۇرلەرنى باشلاپ كىرگەن بولسۇن،
تۇر ئۇقۇمىنىڭ تەسىر كۈچىنى تۆۋەن مۆلچەرلەش يەنىلا بىر خاتالىق
ھېسابلىنىدۇ. ئەمەلىيەتتە، بۇ خىل تەسىر كۈچ ھەتتا ھازىرقى زامان
ئەدەبىياتىدىمۇ ئۆز رولىنى ئويناپ كەلمەكتە. بىروناگىي ياكى سـ
مونزىنىڭ ئەدەبىياتىنىڭ تۇرلىرى توغرىسىدىكى دەسلەپكى تەتقىقاتى
ئەدەبىي تۇرلەر بىلەن بىيولوگىيەلىك تۇرلەرنىڭ پاراللېل سېلىشـ
تۇرمىسىغا زىيادە يۆلىنىۋالغانلىقتىن بەزى كەمچىلىكلەردىن ساقـ
لىنالمىغان. يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بۇيان، بەزىلەر بۇ خىل تەدـ
قىقاتنى تېخىمۇ ئىنچىكىلىك بىلەن ئېلىپ بارغان. لېكىن كېچىكىپ
ئېلىپ بېرىلغان بۇ تەتقىقاتلاردا يەنىلا بىرخىل خەتەر مەۋجۇت، ئۇ
بولسىمۇ تەتقىقاتنى شەكىل توغرىسىدىكى تەسۋىرگە ئايلاندۇرۇپ قو ـ
يۇش ياكى بىر ـ بىرىگە مۇناسىۋەتسىز بىر قاتار يەككە مۇنازىرىگە
ئايلاندۇرۇپ قويۇشتىن ئىبارەت. ئۆزىنى تېياتىر تارىخى ۋە ياكى ھې ـ
كايە تارىخى دەپ ئاتىۋالغان كۆپلىگەن ئەسەرلەردە مۇشۇنداق مەسىلە
مەۋجۇت. ئەمما، يەنە بىر قىسىم ئەسەرلەر تۇرلەر تارىخىدىن ئىبارەت
بۇ مەسىلىگە ناھايىتى ئوچۇق پىكىرلىك بىلەن يۇزلەنگەن. بۇنداق
مەسىلىلەرگە ئەنگلىيە دىرامىچىلىقىنىڭ شېكىسپىرغىچە بولغان تا ـ
رىخىنى يېزىشتا تېخىمۇ سەل قاراشقا بولمايدۇ. بۇ بىر مەزگىللىك
تېياتىر تارىخىدىكى سىرلىق تېياتىر (Mysteries) ۋە ئەخلاق تېياتـ
رى (Moralities) نىڭ ئۆزئارا ئالمىشىشىنى ھەمدە زامانىۋى تېيا ـ
تىرچىلىقنىڭ باش كۆتۈرۈشىنى بېل (J.Bale) نىڭ «پادىشاھ جون»

ناملىق تېياتىرىدەك ئاپئاشكارا ئارىلاش تېياتىر شەكلىدىن ئېنىق
ئىزدەپ تاپقىلى بولىدۇ. گەرچە گىرىگېنىڭ «سەھرا شېئىرلىرى ۋە
سەھرا تېياتىرلىرى» ناملىق كىتابىنىڭ مەقسىتى پۈتۈنلەي تۇر مە ـ
سىلىسىنى تەتقىق قىلىش بولسىمۇ، ئەمما، ئۇ تۇرلەر تارىخىنى خېلى
بالدۇر تەتقىق قىلغان ئەسەرلەرنىڭ بىر تىپىك مىسالىدۇر[3]؛ كېيىنـ
كى C.S لوئىسنىڭ «مۇھەببەت تەمسىلى[4]» ناملىق ئەسىرى بولسا
تۇرلەرنىڭ تەرەققىيات سىستېمىسىنى ئىدىيەۋى پىكرى ئېنىق بول ـ
غان ئىسپاتلار بىلەن تەمىنلىگەن. گېرمانىيەدە، ئىنتايىن ياخشى يې ـ
زىلغان ئىككى كىتاب بار بولۇپ، بىرى فېدولنىڭ «گېرمانىيە شې ـ
ئىرىيەت تارىخى» ناملىق كىتابى، يەنە بىرى موللېرنىڭ «گېرمانىيە
خەلق ناخشىلىرىنىڭ تارىخى» ناملىق كىتابى.[5] بۇ ئىككى يازغۇچى
ئۆزلىرى دۇچ كەلگەن مەسىلە ئۈستىدە ئىنتايىن ئۆتكۈرلۈك بىلەن
پىكىر يۈرگۈزگەن.[6] فېدول بىز بايا تىلغا ئېلىپ ئۆتۈپ كەتكەن لو ـ
گىكىدىكى ئايلانما ئىسپاتلاش مەسىلىسىنى ناھايىتى ئېنىق كۆر ـ
گەن، ئەمما، بۇ مەسىلىلەردىن قورقۇپ كەتمىگەن، ئۇ تارىخچىلارنىڭ
گەرچە ۋاقىتلىق بولسىمۇ، لېكىن بىۋاستە سەزگۈ بىلەن ئۆزى دىق ـ
قەت قىلغان تۇرلەرنىڭ ماھىيەتلىك تەرىپىنى چىڭ تۇتۇپ، ئاندىن بۇ
تۇرلەرنىڭ مەنبەسىنى تەتقىق قىلىشى كېرەكلىكىنى ھەم شۇ ئارقـ
لىق ئۆزىنىڭ پەرىزىنى دەلىللىشى ياكى تۇزىتىشى كېرەكلىكىنى تو ـ
نۇپ يەتكەن. تۇرلەر گەرچە ئەدەبىيات تارىخىنى تەشكىل قىلىدىغان
يەككە ئەسەرلەردە كۆرۈنسىمۇ، ئەمما، ئۇلار تارىخنى ھەرگىزمۇ ئاشۇ
يەككە ئەسەرلەردە ئەكس ئەتتۈرۈلگەن ئالاھىدىلىكلىرى بويىچىلا
تەسۋىرلىسە بولمايدۇ. بىز تۇرلەرنى چوقۇم «قېلىپلاشقان» ئۇقۇم،
مەلۇم بىر خىل ئەندىزە، ئەمەلىي ۋە ئۇنۇملۇك بىر قائىدە سۈپىتىدە
تونۇشىمىز كېرەك. چۈنكى، ئۇ ئەمەلىيەتتىكى شەكىل بولۇش سۈپە ـ
تى بىلەن كونكرېت ئەسەرلەرنىڭ قانداق يېزىلىدىغانلىقىنى بەلگە ـ
لەيدۇ. بۇ تارىخ ئالاھىدە بىر مەقسەتكە يېتىشكە مەڭگۈ موھتاج ئە ـ

مەس، يەنى، ئۇنىڭ ئەدەبىيات تۇرلىرىدە ئەمدى ھېچقانداق بىر تەرەققىيات ياكى ئۆزگىرىش بولمايدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ يۇرۇشنىڭ ھاجىتى يوق، لېكىن، ھەقىقىي بىر تۇرلەر تارىخىنى يېزىپ چىقىش ئۈچۈن، بىز يەنىلا كۆڭلىمىزدە يەنىلا ۋاقىتلىق بولسىمۇ مەلۇم بىر نىشان ياكى ئەندىزىنى ھازىرلىۋېلىشىمىز كېرەك.

پۈتۈنلەي ئوخشاش مەسىلىلەرمۇ بىر ئەدەبىيات دەۋرى ياكى ئەدەبىيات ھەرىكىتىدە تەڭ ئوتتۇرىغا چىقىشى مۇمكىن. تەرەققىياتقا ئائىت مۇنازىرىلەردە ئېيتىپ ئۆتۈلگىنىدەك، بىز چېكىدىن ئاشقان مۇنداق ئىككى خىل قاراشقا قوشۇلالمايمىز: يەنى، بىرىنچىدىن، ئەدەبىيات دەۋرىنى بىر ئەمەلىي گەۋدە دەيدىغان قاراشقا قوشۇلمايمىز، ئۇنىڭ ماھىيىتى بىۋاستە سىزىمگە تايىنىپ شەكىلنى چۈشىنىش قارىشىغا بەكرەك مايىل؛ يەنە بىرى، ئەدەبىيات دەۋرىنى پەقەت خالىغان مەزگىلدىكى بىر جەريانىنى تەسۋىرلەش ئۈچۈن ئىشلىتىلىدىغان تىل بەلگىلىرى دەپ قارايدىغان نومىنالىزمچە بىر تەرەپلىمە قاراشقا قوشۇلمايمىز. نومىنالىزمچە قاراشتا دەۋر ئۇقۇمى «خالىغان بىر قۇشۇمچە بۆيۇمنى بىر دۆۋە ماتېرىيال ئۈستىگە قوشۇپ قويۇش دېگەنلىك، بۇ بىر دۆۋە ماتېرىيالمۇ ئەمەلىيەتتە ئۇزۇكسىز داۋاملىشىۋاتقان، لېكىن، نىشانى يوق بىر ئېقىمدىنلا ئىبارەت، خالاس» دەپ قارايدۇ. مۇشۇنداق بولغاندا، بىزنىڭ ئالدىمىزغا قويۇلغىنى بىر تەرەپتىن كونكرېت ۋەقەلەرنىڭ ئارىلاشمىسى، يەنە بىر تەرەپتىن نوقۇل ھالدىكى بىر سۈبېيېكتىپ ئۆلچەم بولۇپ قالىدۇ. ئەگەر بىز مۇشۇ قاراشتا چىڭ تۇرساق، ئۇنداقتا بۇ ئۆزگىرىشى خىلمۇ خىل، ئەمما ماھىيىتى ئوخشاش رېئاللىقنىڭ قايسى تەرىپىگىلا كېسىك قويساق بىز ئۈچۈن بەربىر ئوخشاش ئىش بولىدىغانلىقىدىن دېرەك بېرىدۇ. شۇنىڭ بىلەن، ئەدەبىياتنى مەيلى قايسى خىل ئۇسۇلدا دەۋرلەرگە بۆلەيلى، بۇ خىل دەۋرگە بۆلۈش سىستېمىسى ھەرقانچە ئىختىيارىي ۋە مېخانىكىلىق بولسىمۇ ئۇنىڭ بەربىر ئەھمىيىتى بولمايدۇ. مۇنداقچە ئېيتقاندا، بىز ئەدەبىيات تارىخىنى تارىختىكى ئەسىر، ئون يىل، يىل دېگەندەك ئوخشاش بولمىغان دەۋرگە بۆلۈش ئۇسۇلى بويىچە بىر تەزكىرە قىلىپ يېزىپ چىقساقمۇ بولۇۋېرىدۇ. بىز ھەتتا سىمونز ئۈزىنىڭ «ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى رومانتىزم ھەرىكىتى» ناملىق كىتابىدا قوللانغان ئۆلچەمنى قوللانساقمۇ يەنە بولۇۋېرىدۇ.[8] ئۇ بۇ كىتابىدا پەقەت 1800 ـ يىلىدىن بۇرۇن تۇغۇلغان، 1800 ـ يىلىدىن كېيىن ۋاپات بولغان يازغۇچىلار ئۈستىدىلا مۇلاھىزە ئېلىپ بارغان. بۇ يەردە «دەۋر» دېگەن بۇ ئۇقۇم پەقەتلا بىر قولايلىق سۆز، يەنى، بابلارغا ئايرىش ۋە مۇندەرىجىنى تاللاش ئۈچۈنلا قوللىنىلغان سۆز بولۇپ قالغان، خالاس. بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ قوللىنىلىشى گەرچە بىر قەستەنلىك بولمىسىمۇ، ئەمما، ئۇ ئەدەبىيات تارىخىغا ئائىت نۇرغۇن ئەسەرنىڭ ئاساسى بولۇپ قالغان، بۇ ئەسەرلەردە ئاشۇ ئەسىرلەر ئوتتۇرىسىدىكى ۋاقىتنى ئايرىش سىزىقىغا ئىنتايىن ئەھمىيەت بەرگەن، ياكى بولمىسا مۇھاكىمە تېمىسىنى ئېنىق بولغان بىر ۋاقىت چەكلىمىسىنىڭ ئىچىگە (مەسىلەن، 1700 ـ يىلدىن 1750 ـ يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتا) قاپسۇپ قويغان، شۇڭا، بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ ئىشلىتىلىش قىممىتىدىن باشقا ھېچقانداق مۇۋاپىق ئاساسى يوق. ئەلۋەتتە، تارىختىكى يىل، ئاي، كۈنلەرگە ئەھمىيەت بېرىدىغان بۇ خىل ئۇسۇل نوقۇل ھالدىكى يازما ۋەسىقىلەرنى توپلام قىلىپ تۈزۈشكە خىلىلا مۇۋاپىق كېلىدۇ، بۇ ئۇسۇل تەمىنلىگەن پىرىنسىپ دوۋېينىڭ ئونلۇق سىستېما ئۇسۇلى ئارقىلىق كۈتۈپخانىنى تەمىنلىگەن پىرىنسىپىغا تامامەن ئوخشايدۇ. لېكىن، بۇنداق دەۋرگە ئايرىشنىڭ كەسكىن مەنىدىكى ئەدەبىيات تارىخى بىلەن ھېچقانداق مۇناسىۋىتى يوق.

كۆپلىگەن ئەدەبىيات تارىخى سىياسىي ئۆزگىرىشنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ دەۋرلەرگە بۆلۈنگەن. شۇڭا، كىشىلەردە «ئەدەبىياتنى پۈتۈنلەي بىر دۆلەتنىڭ سىياسىتى ياكى ئىجتىمائىي ئىنقىلابى بەلگە-

لەيدىكەن» دېگەن قاراش پەيدا بولۇپ قالغان. ئۇنى قانداق بۆلۈش مە-
سىلىسىمۇ سىياسەت ۋە جەمئىيەت تارىخچىلىرىغا تاپشۇرۇلغان،
ئۇلارنىڭ بۆلۈش ئۇسۇلىمۇ شەك ـ شۇبھىسىز ھالدا ئىشلىتىلىۋە-
گەن. بىز ئەگەر سەل بۇرۇنقى ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىنى تەكشۈ-
رۈپ باقىدىغان بولساق، يازغۇچىلارنىڭ بىر بولسا سان ئارقىلىق
دەۋرگە بۆلۈش ئۇسۇلىنى قوللانغانلىقىنى، بىر بولسا ئاددىي بىر سە-
ياسىي ئۆلچەمنى قوللانغانلىقىنى، يەنى، ئەنگلىيە تارىخىدىكى ھەر-
قايسى پادىشاھلارنىڭ دەۋر سۈرگەن ۋاقتىنى بۆلۈش ئاساسى قىلىپ
تۇرۇپ قەلەم تەۋرەتكەنلىكىنى بايقايمىز. ئەگەر، كېيىنكى ئەنگلىيە
ئەدەبىيات تارىخىنى دەۋرگە بۆلۈشتىمۇ پادىشاھلارنىڭ ئۆلۈپ كەتكەن
ۋاقتى ئاساس قىلىنمىدىغان بولسا، ئۇنداقتا، بىزنىڭ ئېرىشىدىغىنى-
مىز بىر قالايمىقان نەتىجىلا بولىدۇ، خالاس. 19 ـ ئەسىرنىڭ باشلى-
رىدىكى ئەدەبىياتقا تەۋە بولغان جورجى III، جورجى IV ۋە ۋىلىيام IV
دىن ئىبارەت بۇ ئۇچ دەۋر ئەدەبىياتى ئارىسىدىكى پەرق توغرۇلۇق تې-
خى ھېچكىم ئەستايىدىللىق بىلەن ئويلىنىپ باقمىدى. ئەلۋەتتە، ئا-
يال پادىشاھ ئىلزابىت، جېمىس ۋە چارلىس ھۆكۈمرانلىق قىلغان
ۋاقىتتىكى ئەدەبىياتنىمۇ شۇنداق ئۇسۇلدا ئايرىپ تەتقىق قىلىش
ئەھۋالى مەلۇم دەرىجىدە يەنىلا مەۋجۇت.

ئەگەر بىز نىسبەتەن يېقىن زامانىدىكى ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخ-
ىنى كۆزىتىپ باقىدىغان بولساق، ئەدەبىياتنى كالېندارىدىكى ئەسىر يا-
كى پادىشاھلار ھۆكۈمرانلىق قىلغان ۋاقىتلار بويىچە دەۋرگە بۆلۈش
ئۇسۇلىنىڭ ئاللىبۇرۇن يوقاپ كەتكەنلىكىنى، ئۇنىڭ ئورنىنى بىر
قاتار دەۋرلەرنىڭ ئىگىلىگەنلىكىنى، بۇ دەۋرلەرنىڭ ئاتىلىش جەھەت-
تە بولسىمۇ ئىنسانلارنىڭ ئەڭ كۆپ روھىي پائالىيەتلىرىنى ئاساس
قىلغانلىقىنى بايقايمىز. گەرچە بىز «ئىلزابىت دەۋرى» ئەدەبىياتى ۋە
«ۋىكتورىيە دەۋرى» ئەدەبىياتى دېگەندەك ئوخشاش بولمىغان پادىشاھ-
لىق دەۋرلىرى بويىچە ئايرىلغان كونا ئاتالغۇلارنى ھېلىھەم قوللا-

نىۋاتقان بولساقمۇ، لېكىن، بۇ ئاتالغۇلار بىر ئەقلىي تارىخىي س...
تېمىدا ئاللىقاچان يېڭى بىر خىل مەنىلەرگە ئىگە بولۇپ بولغان.
بىزنىڭ ئۇلارنى ئىزچىل ئىشلىتىشىمىزدىكى سەۋەب دەل بۇ ئىككى
ئايال پادىشاھنى ئاشۇ دەۋردىكى ئالاھىدىلىكلەرنىڭ سىمۋولى دەپ
قارىغانلىقىمىزدا. ئەدەبىيات تارىخىنى خان ـ پادىشاھلارنىڭ تەختكە
ئولتۇرغان ياكى ئۆلگەن ۋاقتى بويىچە دەۋرگە بۆلىدىغان ئۇنداق ئۇ-
لۇك ئۇسۇلنى ئەمدى يەنە قوللىنىۋەرسەك بولمايدۇ. بىز قوللىنىۋاتـ-
قان «ئىلزابىت دەۋرىدىكى ئەدەبىيات» دېگەن بۇ ئاتالغۇ ئەملىيەتتە
پۈرتىان مۇخلىسلىرى تېياتىرخانىلارنى تاقىۋېتىشتىن (1642 ـ يى-
لىدىن) بۇرۇنقى يازغۇچىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان، ئەمما، تېياتىرخا-
نىلارنىڭ تاقىۋېتىلىشى بولسا ئايال پادىشاھ ئالەمدىن ئۆتۈپ 40 يىل-
دىن كېيىن بولغان ئىشلار. يەنە بىر تەرەپتىن، ئوسكار ۋىلدقا ئوخ-
شاش يازغۇچىلار دەل ئايال پادىشاھ ۋىكتورىيەنىڭ ھۆكۈمرانلىق دەۋ-
رىدە ۋاپات بولغان بولسىمۇ، لېكىن، بىز بۇنداق يازغۇچىلارنى ئال-
دىراپ ـ تېنەپ «ئايال پادىشاھ ۋىكتورىيە دەۋرى» دېگى يازغۇچىلار
دەپ قارىمايمىز. بۇ خىل ئاتالغۇ ئەسلىدە بىر سىياسىي ئاتالغۇ بول-
سىمۇ، لېكىن، ھازىر ئەقلىي تارىختىلا ئەمەس، ھەتتا، ئەدەبىيات تا-
رىخىدىمۇ بۇ ئاتالغۇ ئالاھىدە بىر مەنىگە ئىگە بولدى. ئەمما، بىز ھا-
زىر ئىشلىتىۋاتقان بۇ ئاتالغۇلارنىڭ مەنبەسى ئىنتايىن مۇرەككەپ
بولغاچقا يەنىلا ناھايىتى قالايمىقانچىلىقنى كۆرۈنىدۇ. «خىرىستىيان دى-
نىنىڭ ئىسلاھات ھەرىكىتى» خىرىستىيان دىنى تارىخىدىن كەلگەن،
«ئىنسانپەرۋەرلىك» ئاساسلىقى ئىلىم ـ پەن تارىخىدىن كەلگەن،
«ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرى» سەنئەت تارىخى-
دىن كەلگەن، «جۇمھۇرىيەت تۈزۈمى دەۋرى» بىلەن «پادىشاھلىق ھا-
كىمىيەت تىرىلدۈرۈلگەن دەۋر» بولسا ئالاھىدە سىياسىي ۋەقەلەردىن
كەلگەن. «18 ـ ئەسىر» دېگەن بۇ سان ئارقىلىق ئىپادىلەنگەن كونا
ئۇسلۇبتىكى ئاتالغۇلار ھازىر مەلۇم ئەدەبىي ئاتالغۇلارغا خاس ئىق-

تىدارغا ئىگە بولۇپ بولىدى، خۇددى «ئاۋگوستۇ دەۋرى» ۋە «يېڭى كىلاسسىزم» دېگەن ئەدەبىي ئاتالغۇلارغا ئوخشاش. «ئالدىنقى رومان-تىزم» ۋە «رومانتىزم» ئەسلىدىنلا ئەدەبىي ئاتالغۇلار بولسىمۇ، لې-كىن، «ۋىكتورىيە دەۋرى»، «ئېدۋارد VII دەۋرى» ۋە «جورجى پادىشاھلىق دەۋرى» دېگەنلەر ھۆكۈمرانلارنىڭ ھاكىمىيەت سۈرگەن دەۋرىدىن كەلگەن. ئاتالغۇلاردىكى بۇ خىل قالايمىقانچىلىق ھەر قانداق بىر ئە-دەبىياتتا مەۋجۇت، مەسىلەن، ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى «مۇستەملىكە دەۋرى» «سىياسىي» ئاتالغۇ، لېكىن، «رومانتىزم» ۋە «رېئالىزم» بولسا ئەدەبىي ئاتالغۇدۇر.

ئەگەر، ئاتالغۇلاردىكى بۇ خىل قالايمىقانچىلىقلارنى سەۋەب كۆرسە-تىپ مەكچى بولساق، «سىرتقى جەھەتتىكى بۇ خىل قالايمىقانچىلىقنى دەل تارىخنىڭ ئۆزى كەلتۈرۈپ چىقارغان» دېگەن قاراشتا چىڭ تۇرۇشقا-مىز كېرەك. ئەدەبىيات تارىخشۇناسى بولۇش سۈپىتىمىز بىلەن، ئەڭ ئاۋۋال يازغۇچىلاردىكى ئىدىيە، ئۇقۇم، باش پىرىنسىپ ۋە نام دېگەن-لەرگە دىققەت قىلىشىمىز كېرەك، بۇنىڭدا، ئۇلارنىڭ ئۆزلىرى ئوتتۇرىغا قويغان ئايرىش ئۆسۇلىنى قوبۇل قىلىش بىلەن قانائەتلىنىش-مىزگە توغرا كېلىدۇ. ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئاڭلىقلىق بىلەن سىستېمىلىق ھالدا بايان قىلىنغان پىروگراممىلار، ئايرىم ئېقىملار ۋە ئۆز - ئۆزى توغرىسىدىكى چۈشەندۈرۈش قاتارلىقلار تەمىنلىگەن ئىسپات ماتېرىياللارغا ئەلۋەتتە سەل قاراشقا بولمايدۇ؛ «ھەرىكەت» دېگەن بۇ ئاتالغۇ ئەنە شۇنداق ئۆزلۈك ئېڭى ۋە ئۆز - ئۆزىنى تەنقىد قىلىش ھەرىكىتىنى ئاھايىتى ياخشى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ، يەنە كې-لىپ خۇددى بىز بۇ ئاتالغۇ ئارقىلىق ھەرقانداق بىر ئىشنى ۋە تارىخ-نىڭ ئۆزۈكسىزلىكىنى بايان قىلىپ بېرەلىگەندەك ئۇنى ئاھايىتى ياخشى ھالەتتە ساقلاپ قالالايدۇ. لېكىن، بۇنداق پىروگراممىلار بىز - نىڭ مەلۇم بىر دەۋرنى تەتقىق قىلىشىمىزغا پەقەت ماتېرىيالىلا بولالايدۇ، خۇددى پۈتكۈل ئوبزور تارىخى ھەرقانداق بىر ئەدەبىيات تا-

رىخىنى پەقەت ئۆزۈكسىز مۇلاھىزە بىلەنلا تەمىنلىيەلمىگىنىدەك. ئۇلار بىزگە ئىلھام ۋە كۆرسەتمە بېرەلەيدۇ، لېكىن، بىز ئۆزىمىزنىڭ ئۇسۇلىنى ۋە دەۋرلەرگە بۆلۈش ئۇسۇلىمىزنى شۇلارغا ئاساسەنلا بەل-گىلىۋالساق بولمايدۇ. بۇنداق دېيىشىمىزدىكى سەۋەب ھەرگىزمۇ ئۆ-زىمىزنىڭ قارىشىنى ئۇلارنىڭكىدىن چوڭقۇر دەپ قارىغانلىقىمىزدا ئەمەس، بەلكى، بىز پايدىلىق ئورۇندا تۇرساق، ئۆتمۈشنى ھازىرقى نەزىرىمىز بىلەن تېخىمۇ ئىنچىكە كۆزىتەلەيمىز دەپ قارىغانلىقى-مىزدا.

ئۇنىڭ ئۈستىگە، شۇنداق دېيىش كېرەككى، كېلىش مەنبەسى ئوخشاش بولمىغان بۇ قالايمىقان ئاتالغۇلار ھەرگىزمۇ ئۇلار كۆرسەت-كەن ئاشۇ دەۋرلەردە بېكىتىۋېتىلگەنمۇ ئەمەس. ئەنگلىيەدە «ئىنسا-پەرۋەرلىك» دېگەن بۇ ئاتالغۇ تۇنجى قېتىم 1832 - يىلى بارلىققا كەلگەن، «ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى» 1840 - يىلى، «ئىلزابىت دەۋرى» 1817 - يىلى، «ئاۋگوستۇ دەۋرى» 1819 - يىلى، «رومانتىزم» 1844 - يىلى مەيدانغا كەلگەن. «ئوكسفورد لۇغىتى»دىن ئاختۇرۇپ چىقىلغان بۇ ۋاقىتلارمۇ بەك ئىشەنچلىك بولماسلىقى مۇمكىن، چۈنكى، «ئاۋگوستۇ دەۋرى» دېگەن بۇ ئاتالغۇ 1690 - يىللار-دىلا ئاندا - ساندا تىلغا ئېلىنىشقا باشلىغان. كاللېر 1831 - يىللا «رومانتىزم» دېگەن ئاتالغۇنى ئىشلەتكەن.[8] لېكىن، بۇ چېسلالار ئاشۇ دەۋر بىلەن ئۇلارغا نام بېرىلگەن ۋاقىت ئوتتۇرىسىدا بىر مەزگىللىك ۋاقىت پەرقى بارلىقىنى ئىپادىلەپ بەردى. بىز رومانتىزمچىلارنىڭ ئۆز ۋاقتىدا ئۆزلىرىنى رومانتىزمچى دەپ ئاتىمىغانلىقىنى بىلىمىز، ھېچبولمىغاندا ئەنگلىيەدە شۇنداق بولغان. شۇنىسى ئېنىقكى، كولە-رىج بىلەن ۋوردىسۋورس تەخمىنەن 1849 - يىلىنىڭ ئالدى - كەينە-دە ئاندىن رومانتىزم ھەرىكىتى بىلەن باغلاپ چۈشىنىلگەن ھەمدە شېللىر، كىتېز ۋە بايرونلار بىلەن بىر ئېقىمدىكى ئەدىب دەپ قارال-غان.[9] ئولىفانت خانىم (M.Oliphant) ئۆزىنىڭ «18 - ئەسىرنىڭ

ئاخىرى ۋە 19 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تارىخى» (1882) ناملىق كىتابىدا بۇ ئاتالغۇنى پەقەتلا ئىشلەتمىگەن ھەم «كۆل بويى شېئىرىيەت»ئېقىمى، «ئەنگلىيە بايۇەچىلىرى» ئېقىمى ۋە «شاياتۇن» ئېقىمىدىكى بايرونىي ئوخشاش بىر ھەرىكەتكە تەۋە دەپ قارىمىغان. شۇڭا، ھازىر كىشىلەر تەرىپىدىن ئومۇمىيۈزلۈك ئېتىراپ قىلىنغان ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ دەۋرلەرگە بۆلۈنۈشىنىڭ ھېچقانداق توغرا تارىخىي ئاساسى يوق. شۇڭا، كىشىلەرنىڭ «بۇ خىل دەۋرگە بۆلۈنۈش ئەمەلىيەتتە نۇرغۇن سىياسىي، ئەدەبىي ۋە سەنئەت ئاتالغۇلىرىدىن تەشكىل تاپقان، پۈت تىرەپ تۇرالمايدىغان ئەبجەش بىرنېمىكەن، خالاس» دېگەن يەكۈننى چىقىرىپ قويۇشمۇ ئېھتىمالدىن يىراق ئەمەس.

بىراق، بىزدە ئىنسانلارنىڭ مەدەنىيەت تارىخىنى، يەنى، سىياسەت، پەلسەپە ھەم باشقا سەنئەت قاتارلىقلارنىڭ تارىخىنى تېخىمۇ ئىنچىكە ھەم ئىخچام قىلىپ دەۋرلەرگە بۆلىدىغان ئۇسۇل بولغان ھالەتتىمۇ، ئەدەبىيات تارىخى يەنىلا مەقسەت ـ مۇددىئاسى ئوخشاش بولمىغان نۇرغۇن ماتېرىياللاردىن ئېرىشىلگەن مەلۇم بىر خىل سىستېمىنى قوبۇل قىلىش بىلەنلا قانائەتلىنىپ قالسا بولمايدۇ. ئەدەبىياتنى پەقەتلا ئىنسانلارنىڭ سىياسىي، ئىجتىمائىي ياكى ئەقلىي تەرەققىيات تارىخىنىڭ پاسسىپ ئىنكاسى ياكى كۆچۈرۈلگەن نۇسخىسى دەپ قاراشقا تېخىمۇ بولمايدۇ. شۇڭا، ئەدەبىياتنىڭ دەۋرلەرگە بۆلۈنۈشى چوقۇم ئەدەبىياتنىڭ خاس ئۆلچىمى بويىچە بېكىتىلىشى كېرەك.

ئەگەر، مۇشۇنداق بۆلۈنگەندىن كېيىنكى نەتىجە سىياسەت، جەمئىيەت، سەنئەت ۋە ئەقىل تارىخىنى تەتقىق قىلىدىغانلارنىڭ بۆلۈش نەتىجىسى بىلەن بىردەك چىقىپ قالسا بۇنىڭغا ھېچكىم قارشى تۇرمايدۇ. لېكىن، بىزنىڭ چىقىش نۇقتىمىز چوقۇم ئەدەبىيات دەپ ھېسابلانغان ئەدەبىياتنىڭ تارىخى بولۇشى كېرەك. شۇنداق بولغاندا،

دەۋرگە بۆلۈش پەقەت ئەدەبىياتنىڭ نورمال تەرەققىياتىدىكى كىچىك باسقۇچلاردىنلا ئىبارەت بولىدۇ، خالاس. ئۇنىڭ تارىخىنى ئۇزۇكسىز ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان بىر قىممەت سىستېمىسىدىن پايدىلىنىپ يېزىپ چىقىش مۇمكىن، لېكىن، بۇ قىممەت سىستېمىسى چوقۇم تارىخنىڭ ئۆزىدىن ئايرىپ چىقىلغان بولۇشى كېرەك. شۇڭا، ھەرقانداق بىر دەۋر ئەدەبىي قېلىپ، ئەدەبىي ئۆلچەم ۋە قائىدە سىستېمىسى يانداشقان ۋاقىتنىڭ توغرا كەسمە يۈزى ھېسابلىنىدۇ، بۇ قېلىپ، ئۆلچەم ۋە قائىدىلەرنىڭ قوللىنىلىشى، تارقىتىلىشى، ئۆزگىرىشى، ئۇنۇمۇبرساللىشىشى ۋە يوقىلىشى توغرۇلۇق تېخىمۇ ئىنچىكە ئىزدىنىشكە بولىدۇ.

ئەلۋەتتە، بۇ ھەرگىزمۇ مۇشۇنداق بىر قېلىپ سىستېمىسى ئارقىلىق ئۆز ـ ئۆزىمىزنى چەكلەپ قويۇشىمىز كېرەك دېگەنلىكتىن دېرەك بەرمەيدۇ. بىز چوقۇم تارىخنىڭ ئۆزىدىن بۇ سىستېمىنى سۈغۇرۇپ ئېلىشىمىز، يەنى، ئۇنى ئەمەلىيەتتە مەۋجۇت بولۇپ كېلىۋاتقان شەيئىلەر ئىچىدىن بايقىۋېلىشىمىز كېرەك. مەسىلەن، «رومانتىزم» ھەرگىزمۇ يۇقۇملۇق كېسەل ياكى چۇماغا ئوخشاش تارقىلىدىغان يەككە ماددا ئەمەس. ئەلۋەتتە، پەقەتلا بىر سۆز بەلگىسىمۇ ئەمەس. ئەگەر سىز كانت پەلسەپىسىدىكى ئاتالغۇلارنى ياقتۇرۇپ قالغان بولسىڭىز، ئۇنى بىر تارىخىي كاتېگورىيە ياكى بىر « قېلىپلاشقان قاراش» (regulative idea)، ۋەياكى بىر پۈتۈن قاراش سىستېمىسى (a whole system of idea) دەپ چۈشەنسىڭىز بولۇۋېرىدۇ، بىز ئۇنىڭدىن پايدىلىنىپ تارىخىي جەريانلارنى چۈشەندۈرىمىز. بىراق، بۇ قاراش سىستېمىسىنى بىز تارىخىي جەريانلارنىڭ ئۆزىدىن ئاللىبۇرۇن بايقاپ بولغان. «دەۋر» ئاتالغۇسىغا ئائىت بۇنداق بىر ئۇقۇم بىلەن ئاددىي ئىشلىتىلىدىغان پىسخىكىلىق تۇرلەرگىچە كېڭەيتىپ كەتكەن ھەمدە ئۇنىڭ تارىخىدىكى ئىلگىرى ـ كېيىنلىك مۇناسىۋىتىدىن مۇستەسنا بولغان ۋاقىتقا مۇناسىۋەتلىك ئۇقۇم بىر ـ بىرىگە ئوخ-

شمايدۇ. بېكىتىلمىپ بولغان تارىخىي ئاتالغۇلارنى ئىشلىتىپ پىسخولوگىيە ياكى سەنئەتنىڭ تۈرلىرىگە نام بېرىش مۇڭاپىق ئەمەس، بىز بۇ نۇقتىنى ئاڭقىرىش ئىسپاتلىغۇچىلىماي تۇرۇپمۇ بۇنداق ئەدەبىيات تۈرشۇناسلىقى بىلەن بىز مۇھاكىمە قىلىۋاتقان مەسىلىنىڭ تۈپتىن ئوخشىمايدىغانلىقىنى بىلىۋالالايمىز، تار مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇ ئەدەبىيات تارىخىغا تەۋە بولمايدۇ.

شۇڭا، بىر دەۋر بىر تۈر ياكى بىر خىل تىپ بولماستىن، بەلكى، تارىخىي جەريانغا يوشۇرۇنغان ھەمدە بۇ جەريانىدىن ئايرىلىپ چىقالمايدىغان قېلىپ سىستېمىسى تەرىپىدىن بەلگىلىگەن بىر ۋاقىتتىنىڭ توغرا كەسمە يۇزىدۇر. كىشىلەر «رومانتىزم» غا ئېنىقلىما بېرىش ئۈچۈن شۇنچە كۆپ تىرىشچانلىقنىڭ ئەھمىيىتى بولمىدى، بۇ بىر «دەۋر» ئۇقۇمىنى بىلەن لوگىكىدىكى «تۈر» ئۇقۇمىنىڭ بىر - بىرىگە ھەرگىزمۇ ئوخشىمايدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ بەردى. ئەگەر، ئۇلار راستتىنلا ئوخشاش بولغان بولسا، ئۇ چاغدا بارلىق يەككە ئەسەرلەرنى مۇشۇ نام ئاستىغا يىغىنچاقلاشقا بولاتتى. لېكىن، بۇ ئېنىقلا مۇمكىن بولمايدىغان ئىش. ھەربىر پارچە يەككە سەنئەت ئەسىرى بىر تۈر ئىچىدىكى ئەملىي مىسال بولماستىن، بەلكى، ئۇ ۋە باشقا ئەسەرلەردىن ئورتاق شەكىللەنگەن ئاشۇ دەۋر ئۇقۇمىنىڭ بىر قىسمى ھېسابلىنىدۇ. بىر مۇستەقىل ئەسەر ئۆز ماھىيىتىدىن پۈتكۈل ئۇقۇمغا تەسىر كۆرسىتەلەيدۇ. ھەرخىل «رومانتىزم»[6] ئېنىقلىمىسى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىش نەزەرىيەۋى ئاساس جەھەتتىن خاتا بولۇشى مۇمكىن، مەيلى بۇ خىل پەرق ئۇلارنىڭ ئۆز سىستېمىسىنىڭ مۇرەككەپلىكىنى كۆرسىتىپ بېرىش جەھەتتە قانچىلىك قىممەتكە ئىگە بولۇپ كەتسۇن. شۇنى ئېنىق كۆرۈشمىز كېرەككى، ئالاھىدە بەلگىلەنگەن بىر دەۋر ھەرگىزمۇ بىر غايىۋى تۈر، بىر ئابستراكت ئەندىزە ياكى بىر خىل تۈر ئۇقۇمى سىستېمىسى ئەمەس، بەلكى، بىر ۋاقىتتىنىڭ توغرا كەسمە يۇزىدۇر، بۇ توغرا كەسمە يۇز بىر ئومۇمىي

ئۆلچەم سىستېمىسى تەرىپىدىن ئورۇنلاشتۇرۇلىدۇ، ئەزەلدىن تارتىپ ھېچقانداق بىر سەنئەت ئەسىرى ئۆزى پۈتۈنلۈك نۇقتىسىدا تۇرۇپ كۆرسىتىپ بېرىپ باقمىغان. ئەدەبىياتتىكى مەلۇم بىر دەۋرنىڭ تارىخى بىر ئۆلچەم سىستېمىسىدىن يەنە بىر ئۆلچەم سىستېمىسىغىچە داۋاملاشقان ئۆزگىرىش توغرىسىدىكى ئىزدىنىشنىڭ ئىچىدە بولىدۇ. بىر دەۋر مەلۇم خىل بىر دەكلىككە ئىگە بولغان ۋاقىتنىڭ مۇشۇنداق توغرا كەسمە يۇزى دەپ قارالغاچقا، ناھايىتى ئېنىقكى، بۇ خىل بىر دەكلىك پەقەت نىسپىي ھالەتتىلا بولىدۇ. بۇ خىل مەنە مۇشۇ دەۋردىكى مەلۇم بىرخىل ئۆلچەم سىستېمىسىنىڭ ئىنتايىن ئېنىق ئىپادىلەپ بېرىلگەنلىكىنى كۆرسىتىدۇ. ئەگەر، ھەرقانداق بىر دەۋردىكى بىر دەكلىك مۇتلەق بولسا، ئۇنداقتا، بىر - بىرىگە قوشنا بولغان دەۋرلەر خۇددى تاشلارغا ئوخشاش قاتتىرىسىغا تىزىلىپ كېتىدۇ - دە، تەرەققىيات سىجىللىقى بولمايدۇ. شۇڭا، ئالدىنقى بىر دەۋردىكى ئۆلچەم سىستېمىسىنىڭ قالدۇق تومۇرى بىلەن كېيىنكى دەۋرنىڭ ئۆلچەم سىستېمىسى توغرىسىدىكى بېشارەت ھەمدە ئۇنىڭ ئۆزۈك-سىزلىكى يەنىلا مەۋجۇت دەپ قارىلىدۇ.[7]

مەلۇم بىر دەۋردىكى ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىشتا بىز ئالدى بىلەن قانداق بايان قىلىش مەسىلىسىگە دۇچ كېلىمىز، ئەمەلىيەتتە بىز ئەنئەنىۋى ئادەتنىڭ زاۋاللىققا يۈز تۇتۇشى ۋە باشقا بىر خىل ئەنئەنىۋى ئادەتنىڭ باش كۆتۈرۈشىنى ئايرىپ چىقىشقا موھتاج. بۇ ئەنئەنىۋى ئادەتنىڭ ئۆزگىرىشى نېمە ئۈچۈن مەلۇم بىر ئالاھىدە شارائىتا يۈز بەرسە بىر تارىخىي مەسىلىگە ئايلىنىپ قالىدۇ دېگەن سوئالغا ئادەتتىكى ئاتالغۇلار بىلەن جاۋاب بېرىپ بولغىلى بولمايدۇ. مەلۇم بىرى بۇنىڭغا جاۋاب بېرىپ، «ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىيات جەريانىدا مەلۇم بىر خىل خارابلىشىش دەۋرى كۆرۈلسىلا، ئۇ بىر خىل يېڭى ئۆلچەمنىڭ پەيدا بولۇشىنى تەلەپ قىلىدۇ» دېگەن. رۇسىيە فورمالىزمچىلىرى بۇ جەريانىنى بىر خىل «ئاپتوماتىك» (automatization)

جەريان دەپ تەسۋىرلىگەن، يەنى، «مەلۇم بىر دەۋرگە ئۇنۇملۇك تەسىر كۆرسەتكەن شېئىرلاردىكى خىلمۇخىل ماھارەتلەر ھەم ئاددىي ھەم كونا نەرسىگە ئايلىنىپ قالسا، يېڭى ئوقۇرمەنلەرنىڭ ئۇلارغا بولغان سەۋر قاچىسى توشىدۇ ھەمدە ئوخشىمايدىغان مەلۇم نەرسىلەرنىڭ بو - لۇشىنى، بۇرۇن يوقلىنىپ كەتكەن نەرسىلەر بىلەن قارىمۇقارشى ھا - لەتتە تۇرالايدىغان مەلۇم نەرسىلەرنىڭ پەيدا بولۇشىنى ئارزۇ قىلىدۇ» دەپ قارىغان. نۆۋەتلىشىپ ئۇستۇنلۇكنى ئىگىلەشتەك بۇ خىل تىكىپ - سۆكۈش شەكلىدىكى ئۆزگىرىش دەل تەرەققىيات سىستېمىسىدۇر، يېڭى سۆز ئىشلىتىش ئۇسلۇبىنى، ئاساسىي تېمىنى ۋە باشقا بارلىق ماھارەتلەرنى بىر - بىرلەپ مەيدانغا چىقىرىدىغان بىر قاتار ئاسىي - لمقتۇر. لېكىن، ئەدەبىيات تەرەققىياتىنىڭ نېمىشقا مۇقەررەر ھالدا ئۆزى ئاللىقاچان مېڭىپ بولغان بۇ ئالاھىدە يۆنىلىشكە قاراپ ماڭىدى - غانلىقىنى بۇ نەزەرىيە تېخىچە ئايدىڭلاشتۇرۇپ بولالمىدى، «تىكىپ - سۆكۈش» شەكلىگە ۋە سىستېمىلىق نەزەرىيەلەرگە تايانغان بىلەنمۇ پۈتكۈل تەرەققىيات جەريانىنىڭ مۇرەككەپلىكىنى ئېنىق ۋە تولۇق تەسۋىرلەپ بەرگىلى بولمايدۇ. يەنە بىر خىل چۈشەندۈرۈشتە بۇخىل يۆنىلىشنىڭ ئۆزگىرىش سەۋەبى «سىرتقى كاشىلا ۋە ئىجتىمائىي مۇ - ھىتنىڭ بېسىمى» بىلەن مۇناسىۋەتلىك دەپ قارالغان. ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدىكى ھەربىر قېتىملىق ئۆزگىرىشنى ھەمىشە ئۆزلىرىگىلا خاس بىر خىل سەنئەتنى ياراتماقچى بولغان يېڭى قاتلام ياكى يېڭىدىن باش كۆتۈرۈپ چىققان بىر تۈركۈم كىشىلەر كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. رۇسىيەنى مىسالغا ئالساق، 1917 - يىلىدىن ئىلگىرى ئۇ يەردە رو - شەن سىنىپ ئايرىمىسى ۋە بېقىنىش مۇناسىۋىتى ئومۇميۈزلۈك مەۋجۇت ئىدى، شۇڭا، ئۇ يەردىكى ئىجتىمائىي ئۆزگىرىش ئەدەبىيا - تىكى ئۆزگىرىش بىلەن ئىنتايىن زىچ مۇناسىۋەتنى ساقلاپ كەلگەن. غەربتە بولسا، بۇ خىل مۇناسىۋەت ئانچە روشەن ئەمەس، بىز ئاشۇ ئەڭ روشەن ئىجتىمائىي پەرق ۋە زور تارىخىي ئۆزگىرىشلەردىن ھالقىپلا

كەتسەك، ئۇنى كۆرەلمەيمىز.

يەنە بىر خىل چۈشەندۈرۈشتە ئاساس قىلىنغىنى بولسا يېڭى بىر ئەۋلاد كىشىلەر بارلىققا كەلتۈرگەن نەزەرىيەدۇر. گورنوت (Gournot. A.A) نىڭ «ئىدىيە تەرەققىياتىغا نەزەر» (1872 - يىلى) ناملىق كى - تابى نەشر قىلىنىدىن چىققاندىن بۇيان، بۇ نەزەرىيە نۇرغۇن ئادەمنىڭ ھىما - يىسىگە ئېرىشتى، بولۇپمۇ گېرمانىيەدە، پېتېرسون (J.Petersen) بىلەن ۋېكلىس بۇ نەزەرىيەنى ناھايىتى تەپسىلىي شەرھلىدى.[6] لې - كىن، بۇ خىل نەزەرىيەگە نىسبەتەن يەنە قارشى پىكىرنى ئوتتۇرىغا قويۇشقىمۇ بولىدۇ. «زامان» دېگەن بۇ ئۇقۇم بىيولوگىيە ئىلمىدىكى بىر ئەملىي جىسىم بولۇش سۈپىتى بىلەن ھېچقانداق مەسىلىنى ھەل قىلالمايدۇ. ناۋادا بىز ئۆچ ئەۋلادنى بىر ئەسىرنىڭ ئىچىگە قويۇپ، تەسەۋۋۇر قىلساق، مەسىلەن، 1800 - يىلىدىن 1833 - يىلىغىچە، 1834 - يىلىدىن 1869 - يىلىغىچە ۋە 1870 - يىلىدىن 1900 - يى - لىغىچە بولغان ئۆچ دەۋرنى قىياس قىلساق، ئۇنداقتا، بىر ئەسىرنىڭ ئىچىگە تەڭلا قويغىلى بولمايدىغان باراۋەر دەرىجىدىكى ئۆچ ئەۋلادنىڭ بارلىقىنىمۇ چوقۇم ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەك، مەسىلەن: 1801 - يىلىدىن 1834 - يىلىغىچە بولغان دەۋر، 1835 - يىلىدىن 1870 - يىلىغىچە ھەم 1871 - يىلىدىن 1901 - يىلىغىچە بولغان دەۋر قاتار - لىقلار. بىيولوگىيە ئىلمى قارىشىدىن قارىغاندا، بۇ سىستېمىلارنىڭ ھەممىسى بىر - بىرىگە ئوخشايدۇ، 1800 - يىلىنىڭ ئالدى - كەينى - دە تۇغۇلغان بىر تۈركۈم كىشىلەرنىڭ ئەدەبىياتىكى ئۆزگىرىشكە بولغان تەسىرىنىڭ 1815 - يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە تۇغۇلغان يەنە بىر تۈركۈم كىشىلەرنىڭكىدىن تېخىمۇ چوڭقۇر بولغانلىقىدەك بۇ ئەملىيەتكە چوقۇم ساپ بىيولوگىيە ئىلمىگە خاس چۈشەندۈرۈشلەر - دىن سىرت يەنە باشقا سەۋەبلەرنىمۇ ئىزدەپ بېقىش كېرەك. شەك - شۇبھىسىزكى، مەلۇم بىر تارىخىي دەۋردە، ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشى بىر تۈركۈم قۇرداش ياشلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىمايى قالمايدۇ، گېرما -

نىيەدىكى «تېز ئىلگىرىلەش» ھەرىكىتى ياكى رومانتىزم ھەرىكىتى قاتارلىقلار بۇنىڭ روشەن مىسالىدۇر. مەلۇم «بىر دەۋر» نىڭ بىر - لىككە كەلگەن گەۋدىسىنى تۇڭەندىكىدەك ئىجتىمائىي ۋە تارىخىي ۋە - قەلەر شەكىللەندۈرىدۇ، يەنى، مەلۇم بىر ئالاھىدە ياشتىكى بىر تۈر - كۈم كىشىلەرلا ئۆزلىرىنىڭ ئوخشاش بىر سەزگۈر مەزگىلىدە فىرانسىيە ئىنقىلابى ياكى ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىغا ئوخشاش مۇ - شۇنداق چوڭ - چوڭ ۋەقەلەرنى بىشىدىن ئۆتكۈزەلەيدۇ. ئەمما، بۇ بىر كۈچلۈك ئىجتىمائىي تەسىردىن كېلىپ چىقىدىغان ئەھۋال، خالاس. باشقا ئەھۋاللاردا، بىز ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشىگە تەسىر كۆرسەتكەن كونا بىر ئەۋلاد يازغۇچىلارنىڭ پىشقان ئەسەرلىرىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىدىن ئاسانلىقچە گۇمانلىنالمايمىز. يىغىپ ئېيتقاندا، دەۋرلەرنىڭ ئالمىشىشى ياكى ئىجتىمائىي قاتلام پەرقىگە ئاساسلا - نىپلا ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشىنى تولۇق چۈشەندۈرۈپ كەتكىلى بول - مايدۇ. ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشى بىر مۇرەككەپ جەريان، ئۇ ئورۇننىڭ يۆتكىلىشىگە ئەگىشىپ خىلمۇخىل ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ. بۇ خىل ئۆز - گىرىشنىڭ بىر قىسمى ئىچكى سەۋەبتىن، يەنى، ئەدەبىياتتىكى ئۆل - چەملەرنىڭ كونىرىشىدىن ۋە ئۆزگىرىشكە بولغان تەخىرسىزلىكتىن كېلىپ چىقىدۇ، يەنە بىر قىسمى بولسا سىرتقى سەۋەبتىن، يەنى ئىجتىمائىي، ئەقلىي ۋە باشقا مەدەنىيەت ئۆزگىرىشلىرىدىن كېلىپ چىقىدۇ.

ھازىرقى زامان ئەدەبىيات تارىخىدىكى ھەرقايسى ئاساسلىق دەۋر - لەر توغرىسىدىكى مۇلاھىزە ئەزەلدىن توختاپ قالغىنى يوق. «ئەدەبە - يات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى»، «كىلاسسىزم»، «رومانتىزم»، «سىمۋولىزم» ھەمدە «باروكچە سەنئەت ئۇسلۇبى» قاتارلىق ئاتال - غۇلارغا توختىماي ئېنىقلىما بېرىلىۋاتىدۇ، توختىماي تالاش - تار - تىش بولۇۋاتىدۇ.[1] بىز ئايدىڭلاشتۇرماقچى بولغان نەزەرىيە جەھەتتە - كى مەسىلىلەر يەنىلا قالايمىقان پېتى كېتىۋەرسە، مۇنازىرىگە قاتنە -

شۇئاتقان كىشىلەر تۈر ئۇقۇمى بويىچە ئېنىقلىما بېرىشتە يەنىلا چىڭ تۇرۇۋېلىپ، «دەۋر» ئاتالغۇسى بىلەن «تىپ» (type) ئاتالغۇسىنى ئۆزئارا ئارىلاشتۇرۇۋەتسە، ئاتالغۇلارنىڭ سىمانتىكىلىق تارىخى بىلەن ژانىر ئۇسلۇبىنىڭ ئەمەلىيەتتىكى ئۆزگىرىشىنى ئارىلاشتۇرۇۋەتسە، ئۇنداقتا بۇ خىل مۇنازىرىدە ھەرقانداق شەكىلدىكى بىر دەك پىكىرنى ھاسىل قىلىش مۇمكىن ئەمەس. شۇڭا، لوۋجوي ۋە باشقا بىر قىسىم كىشىلەرنىڭ «رومانتىزم» دىن ئىبارەت بۇ ئاتالغۇنى ئەمەلدىن قال - دۇرۇۋېتىشنى تەشەببۇس قىلغانلىقى ئەجەبلىنەرلىك ئەمەس. لېكىن، بىر دەۋرنى مۇلاھىزە قىلىش، ھېچبولمىغاندا ئەدەبىيات تارىخىدىكى ھەر خىل مەسىلىلەرنى، مەسىلەن، ئاتالغۇلار تارىخى، ئوبزور پىرىن - سىپى ۋە ئۇسلۇبتىكى ئەمەلىي ئۆزگىرىشلەر دېگەندەك مەسىلىلەر - نى، ئەدەبىيات دەۋرى بىلەن ئىنسانلارنىڭ باشقا بارلىق پائالىيەتلىرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت مەسىلىسىنى، بىر دۆلەتنىڭ مەلۇم بىر دەۋرى بىلەن باشقا بىر دۆلەتنىڭ ئوخشاش دەۋرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت مەسىلىسى دېگەندەك مەسىلىلەرنى ئوتتۇرىغا چىقىرىدۇ. «رومانتىزم» بىر ئاتالغۇ بولۇش سۈپىتى بىلەن ئەنگلىيەدە بىرئاز كېچىكىپ ئىشلىتىلگەن. لېكىن، ۋوردىسۋورس بىلەن كولېرىجنىڭ نەزەرىيىلىرىدە ئاللىقاچان يېڭى پىروگراممىا پەيدا بولۇپ بولغان، بۇ پىروگراممىنى چوقۇم ئۇلارنىڭ ئەمەلىيىتىنى باشقا دەۋرداش شا - ئىرلارنىڭ ئەمەلىيىتىگە باغلاپ تۇرۇپ مۇھاكىمە قىلىش كېرەك.

18 - ئەسىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدىكى بىر يېڭى ئۇسلۇبنى ئەنگ - لىيە رومانتىزمىنىڭ بېشارىتى دەپ چۈشىنىشكە بولىدۇ. بىز ئەنگ - لىيەنىڭ رومانتىزمىنى فىرانسىيە بىلەن گېرمانىيەنىڭ ئوخشاش بولمىغان رومانتىزمىغا ئىنچىكىلىك بىلەن سېلىشتۇرساق، ئەدەبە - ياتتىكى رومانتىزم بىلەن گۈزەل سەنئەتتىكى رومانتىزم ھەرىكىتە - نىمۇ باراۋەر ھالەتتە سېلىشتۇرالايمىز. ھەربىر دەۋر ۋە ھەربىر جاي - دىكى مەسىلىلەر بىر - بىرىگە ئوخشاپ كەتمەيدۇ، شۇڭا، ئۇلارنىڭ

ھەممىسىگىلا ماس كېلىدىغان ئادەتتىكى بىر ەر قائىدىنى تېپىپ چە-
قىش ھەقىقەتەنمۇ قىيىن. كازاكىيان ئىلگىرى «ئەدەبىيات دەۋرىدىكى
ئالىمىشىش جەريانى بارغانسېرى تېزلىشىپ كېتىۋاتىدۇ» دەپ پەرەز
قىلغان. بۇگۈنكى كۈندە بۇ خىل تەۋرىنىش خېلىلا مۇقىملىشىپ
قالدى، دېمەك، ئۇنىڭ قارىشى ئېنىقلا خاتا. بۇنىڭغا ئوخشاش يەنە بىر
خىل خاتا ئۇسۇل بولسا يېڭى ئۇسلۇب پەيدا بولۇۋاتقان مەزگىلدە
قايسى سەنئەتنىڭ يەنە بىر سەنئەتتىن ياكى قايسى مىللەتنىڭ يەنە
بىر مىللەتتىن ئاۋۋال تۇرغانلىقىنى ئېنىق بەلگىلەۋېلىشقا ئۇرۇ-
نۇشتىن ئىبارەت. شۇنىسى ئېنىقكى، بىز نوقۇل ھالدىكى ۋاقىت ئا-
تالغۇسىدىن ئۈنداق چوڭ ئۇمىد كۈتۈپ كەتمەسلىكىمىز كېرەك،
چۈنكى، بىر سۆزنىڭ ئون نەچچە خىل مەنىسىنىڭ بولۇشى مۇمكىن
ئەمەس. لېكىن، «ۋاقىت» ئۇقۇمىنى ئەمەلدىن قالدۇرۇشنى تەشەببۇس
قىلىدىغان گۇمان نەزەريەسىنىڭ نەتىجىسىمۇ ئوخشاشلا خاتادۇر،
چۈنكى، ۋاقىت ئۇقۇمى تارىخىي بىلىملەرنى ئىگىلەشتىكى ئاساسلىق
قوراللارنىڭ بىرى، ئەلۋەتتە.

تېخىمۇ چوڭقۇر ھەم دائىرىسى تېخىمۇ كەڭ بولغان مەسىلە بىر
پۈتۈن مىللەتنىڭ ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىش بولۇپ، بۇنى
ھەتتا تەسەۋۋۇر قىلىشمۇ تەس. پۈتكۈل قۇرۇلما ماھىيەت جەھەتتە
ئەدەبىياتقا تەۋە بولمىغان ماتېرىياللاردىن پايدىلىنىشنى ھەمدە مىل-
لىي ئەخلاق ۋە مىللىي خاراكتېر قاتارلىق ئەدەبىيات ـ سەنئەت بىلەن
ئانچە چوڭ مۇناسىۋىتى يوق مەزمۇنلار توغرۇلۇق ئويلىنىشنى تەلەپ
قىلىدىغان بولغاچقا، بىر مىللەتنىڭ ئەدەبىيات تارىخى ئۇستىدە ئىز-
دىنىش ھەقىقەتەنمۇ ئاسان ئەمەس. ئامېرىكا ئەدەبىياتىنىڭ ئەھۋالىنى
ئېلىپ ئېيتساق، ئۇنىڭ باشقا بىر مىللەت ئەدەبىياتى بىلەن تەل
جەھەتتە ھېچقانداق پەرقى يوق، شۇڭا ئۇنىڭ ئۇچرايدىغان قىيىنچە-
لىقىمۇ كۆپ تەرەپلىمىلىك بولىدۇ، چۈنكى، ئۇنىڭ تەرەققىياتىنى
ھەرگىزمۇ مۇكەممەل دېيىشكە بولمايدۇ، يەنە كېلىپ، ئۇنىڭ مەلۇم

قىسمىنى بىرئاز كونا ۋە بىرقەدەر كۈچلۈك بولغان ئەدەبىيات ئەنئە-
نىسىدىن ئايرىۋەتكىلى بولمايدۇ. شۇنىسى ئېنىقكى، ھەرقانداق بىر
مىللەتنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئىتىنىڭ تەرەققىياتى تارىخشۇناسلار سەل
قارىسا بولمايدىغان بىر مەسىلىنى ئوتتۇرىغا چىقىرىدۇ، گەرچە بۇ
مەسىلىلەر توغرۇلۇق ئەزەلدىن بىرەرسى ھەرقانداق سىستېمىلىق
شەكىلدە ئىزدىنىپ باقمىغان بولسىمۇ. شۇڭا، بىرقانچە مىللەتنى
بىر گۇرۇپپا قىلغان ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىپ چىقىش ھازىرچە
تېخىمۇ ئەمەلگە ئاشمايدىغان بىر ئارزۇ ھېسابلىنىدۇ، خالاس. نۆۋەتە-
تىكى بەزى مىساللاردىن قارايدىغان بولساق، مەسىلەن، ماچال
(J.Machal) نىڭ «ئىسلاۋىيان ئەدەبىياتى» ياكى ئولىسكى يېزىشقا
ئۇرۇنۇپ باققان ئوتتۇرا ئەسىردىكى لاتىن تىلىدىكى ئەدەبىيات تارى-
خىنىڭ ھېچقايسىسى مۇۋەپپەقىيەتلىك بولمىغان.[6] دۇنيا ئەدەبىيات
تارىخى توغرىسىدىكى نۇرغۇن كىتابلاردا قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە
رىمدىن ئىبارەت بۇ ئورتاق قان سىستېمىدىن بىرلىككە كەلگەن ياۋ-
روپا ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ئەنئەنىسىنى تەتقىق قىلىشقا ئالاھىدە
كۈچ سەرپ قىلىنغان بولسىمۇ، لېكىن، ئۇلارنىڭ ھېچقايسىسى ئى-
دىئولوگىيەدىكى ئاددىي پىرىنسىپلار ياكى ماتېرىيال توپلاشتىكى
ئاددىي سەۋىيەدىن ھالقىپ كېتەلمىگەن. بەلكىم، شلېگىل ئاكا ـ
ئۇكىلارنىڭ بىر پارچە ئېسىل ئوچېركىلا بۇنىڭ سىرتىدا بولۇشى
مۇمكىن، شۇنداقتىمۇ، ئۇ ھازىرقى زامانىنىڭ ئېھتىياجىدىن يەنىلا
يىراقتا. ئەڭ ئاخىرىدا تەكىتلەپ ئۆتۈندىغىنىمىز، ئومۇمىي خاراك-
تېردىكى بىر پارچە ئەدەبىيات ـ سەنئەت تارىخىنى يېزىپ چىقىش
ھازىرچە ئەمەلگە ئاشۇرۇش مۇمكىن بولمايدىغان بىر غايە. بەزى سە-
ناقلاردا بۇ نۇقتا ئىسپاتلىنىپ بولغان ، مەسىلەن، بىروۋىن
(J.Brown) نىڭ 1763 ـ يىلىدىن باشلانغان «شېئىرنىڭ باش كۆتۈ-
رۇش ۋە تەرەققىيات تارىخى» دېگەن كىتابىدا دەستەكچىلىك خاھىشى
بەك ئېغىر بولۇپ كەتكەن، ئۇنىڭ ئۇستىگە تېزىس شەكلىنى ئېلىپ

قالغان. يەنە چادۇنك ئاكا ـ سىڭىللار يېزىپ چققان ئۇچ تومليۇق «ئە ـ دەبىياتنىڭ تەرەققىياتى» ناملىق كىتابتا بولسا مۇقىم بولغان ئاغزاكى ئەدەبىياتنىڭ تۈر مەسىلىسىگە ئارتۇقچە ئېتىبار بېرىپ كېتىلگەن[9].

بىز ھازىر قانداقلا بولمىسۇن بىر پارچە بەدىئىي ئەسەرنى ئومۇ ـ مىي گەۋدە نۇقتىسىدىن تەھلىل قىلىشنى ئۆگىنىشكە باشلىدۇق. بىز قوللىنىۋاتقان بۇ ئۇسۇللار يەنىلا ئىنتايىن قاتمال، بۇ ئۇسۇللار ـ نىڭ نەزەرىيەۋى ئاساسى ھېلىھەم ئۇزۇكسىز ئۆزگىرىپ تۇرماقتا. شۇڭا، بىز قىلىشقا تېگىشلىك يەنە نۇرغۇن ئىشلار بار. ئەدەبىيات تا ـ رىخىنىڭ ئۆتمۈشى بولغان، كەلگۈسى بولىدۇ، ئۆتۈپ كەتكەنگە ئەپ ـ سۇسلىنىشنىڭ ھاجىتى يوق. كەلگۈسىدە كونا ئۇسۇللاردىن بايقىغان سىستېمىدىكى بوشلۇقنى تولدۇرۇش بىلەنلا قانائەتلىنىپ قالساق تېخىمۇ بولمايدۇ. بىز چوقۇم يېڭىچە بىر خىل ئەدەبىيات تارىخى غا ـ يىسىنى ۋە بۇ غايىنى ئەمەلگە ئاشۇرالايدىغان يېڭى ئۇسۇللارنى ئەستا ـ يىدىللىق بىلەن بېكىتىپ چىقىشىمىز كېرەك. ئەگەر بۇ يەردە قىس ـ قىچە ئوتتۇرىغا قويۇلغان غايە ئەدەبىيات تارىخىنى بىر سەنئەت سۈ ـ پىتىدە يېزىپ چىقىشنى تەكىتلىگەنلىكى سەۋەبلىك سەل زىيادە «ساپ» كۆرۈنۈپ قالسا، بىز باشقا ھەرقانداق بىر خىل ئۇسۇلنىڭ كىشىلەر تەرىپىدىن ئۇنۇمسىز دەپ قارىلىپ باقمىغانلىقىنى، مەر ـ كەزلەشتۇرۇش ئۇسۇلىنىڭ كىچىمچىلىك ھەرىكىتىدىكى بىر خىل زۆرۈر بولغان تۈزەش ئۇسۇلى ئىكەنلىكىنى، ئەدەبىيات تارىخىنىڭ نەچچە ئون يىلدىن بۇيان دەل مۇشۇنداق كىچىمچىلىكىنىڭ كۆلەڭ ـ گىسى ئاستىدا تەرەققىي قىلغانلىقىنى ئاشكارا ئېتىراپ قىلساق بو ـ لىدۇ. بەزىلەر بەلكىم كۆپ خىل ئۇسۇللار بىرلەشتۈرۈلگەن ئۇسۇلنى تاللىشى مۇمكىن، لېكىن، ھەر خىل ئۇسۇللار ئارىسىدا مەۋجۇت بو ـ لۇپ تۇرۇۋاتقان مۇناسىۋەت سىستېمىسىغا نىسبەتەن سەگەك ھالەتنى ساقلاشنىڭ ئۆزى ئەقلىي ئىقتىدار جەھەتتىكى قالايمىقانچىلىققا تا ـ قابىل تۇرۇشنىڭ ئەڭ ئۇنۇملۇك دورىسىدۇر.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① T ۋارتوننىڭ «ئەنگلىيە شېئىرىيەت تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1774 ـ يىلى، 1 ـ توم، 11 ـ بەت). ئەترابلىق مۇھاكىمە ماتېرىيالى لازىم بولسا R ۋېلېكنىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىنىڭ باش كۆتۈرۈشى» نامـ ـ لىق ئەسىرىگە قارالسۇن (چېركاۋ تېغى، 1941 ـ يىلى، 166 ـ 201 ـ بەتلەر).

② H مووررنىڭ «ئەنگلىيە يازغۇچىلىرى» غا يازغان كىرىش سۆزىگە قارالسۇن (لوندون، 1864 ـ يىلى، 1 ـ توم).

③ L ستېفېننىڭ «18 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيە ئەدەبىياتى ۋە جەمئىيىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1904 ـ يىلى، 14 ـ، 22 ـ بەتلەر).

④ J. W كوئۇتوپنىڭ «ئەنگلىيە شېئىرىيەت تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1895 ـ يىلى، 1 ـ توم، 15 ـ بەت).

⑤ E گوئېسىنىڭ «ھازىرقى زامان ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخى» ناملىق ئە ـ سىرىنىڭ كىرىش سۆزىگە قارالسۇن (لوندون، 1897 ـ يىلى نەشرى).

⑥ C. F غا يېزىلغان خەتلەرگە قارالسۇن (1924 ـ يىلى 3 ـ ئاينىڭ 19 ـ كۈنىدىكى)، E چاتلىس «سىر گوئېسىنىڭ ھاياتى ۋە خىزمەت ـ چەكلىرى» (لون ـ دون، 1931 ـ يىلى نەشرى، 477 ـ بەت) ناملىق كىتابتىن ئالغان .

⑦ O ئېلتون سانت ـ زىبور توغرىسىدىكى نۇقتىدا نەقىل كەلتۈرگەن تې ـ كىستكە قارالسۇن («بىرىتانىيە ئىلمىي جەمئىيىتىنىڭ يىغىن خاتىرىسى» نىڭ 1933 ـ يىللىق 19 ـ سانىدىن ئېلىنغان)؛ D رىچاردىزنىڭ «سانت ـ زىبور ۋە سەنئەت ئۇچۇن سەنئەت» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ھازىرقى زامان تىلشۇ ـ ناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1944 ـ يىلىدىكى 59 ـ سانىغا بېسىلغان، 243 ـ، 260 ـ بەتلەر).

⑧ O ئېلتوننىڭ «1780 ـ 1830 ـ يىللارىدىكى ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تۇغ ـ رىسىدا ئومۇمىي بايان» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1912 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ توم، 7 ـ بەت).

⑨ L كازادىياننىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات پىسخولوگىيەسىنىڭ تەدرىجىي تە ـ رەققىياتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1920 ـ يىلى نەشرى)؛ شۇنداقلا يەنە E رېگوئى بىلەن كازادىياننىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخى» ناملىق ئەسىرى (پارىژ، 1924 ـ يىلى نەشرى) نىڭ كېيىنكى قىسمىغا قارالسۇن.

⑩ P. W كولىنىڭ «توماس ۋارتون» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (1910 ـ يىلى؛ «ئىلمىي ماقالىلەر توپلىمى»، لوندون، 1927 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ توم، 100 ـ بەت).

⑪ S.T ئېلىيوتنىڭ «ئەنئەنە ۋە كىشىلىك تالانت» ناملىق ئەسىرىگە

قارالسۇن («مۇقەددەس ئورمان» غا كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1920 ـ يىلى، 42 ـ بەت).

⑫ S. R كىلاننىڭ «ئالى مەكتەبلەر ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى تارىخىي تەدقىقى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئىنگلىز تىلى ژۇرنىلى»، مەكتەب نەشرى، 1935 ـ يىلىدىكى 24 ـ سانىغا بېسىلغان، 645 ـ 667 ـ بەتلەر).

⑬ J. F تىگوتنىڭ «تارىخ نەزەريىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خاۋېن، 1925 ـ يىلى نەشرى.)

⑭ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 4 ـ بۆلۈمىگە قارالسۇن.

⑮ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 4 ـ بۆلۈمىگە قارالسۇن.

⑯ D. R. خانسىنىڭ «مىلتوننىڭ ئەنگلىيە شېئىرىيىتىگە كۆرسەتكەن تەسىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ماساچۇستېس، كەمبىرىج، 1922 ـ يىلى نەشرى).

⑰ تۆۋەندىكى مۇنازىرىگە قارالسۇن E.N. R: دوجنىڭ «مەنبە ئىزدىنىشى توغرىسىدىكى ئىلھاملار» ناملىق ئەسىرى («ھازىرقى زامان پەلسەپەسى» نىڭ 1911 ~ 1912 ـ يىللىق 9 ـ سانىغا بېسىلغان، 211 ـ، 223 ـ بەتلەر)؛ L كازادىيانىنىڭ «گىيوتى ئەنگلىيەدە: تەسىر مەسىلىسى توغرىسىدىكى بەزى ئويلار» ناملىق ئەسىرى («گېرمانىيە تەتقىقاتى» نىڭ 1921 ـ يىللىق 12 ـ سانىغا بېسىلغان، 371 ـ، 378 ـ بەتلەر)؛ H كېللىرنىڭ «شېكسپىر ۋە ژېلسوننىڭ ئىستېلستىكا سەنئىتى: «مەنبە ئۆلچىمىنى بېكىتىش توغرىسىدىكى تەتقىقات» ناملىق ئەسىرى («پەلسەپە تەتقىقاتى» نىڭ 1931 ـ يىللىق 28 ـ سانىغا بېسىلغان، 86 ـ 98 ـ بەتلەر)؛ C. C تايلورنىڭ «مونتايگىن ــ شېكسپىر ۋە ئەملگە ئاشمايدىغان تەكشى ھالەتتىكى سېلىشتۇرما» ناملىق ئەسىرى («پەلسەپە پەسىللىك ژۇرنىلى» نىڭ 1943 ـ يىلىدىكى 22 ـ سانىغا بېسىلغان، 330 ـ، 337 ـ بەتلەر). بۇ ماقالىدە مۇشۇ خىل تەتقىقاتتا ئەملىي قوللىنىلىپ كېلىۋاتقان 75خىل تۈرگە ئايرىش جەدۋىلى تىلغا ئېلىنغان؛ L. D. كىلاكنىڭ «جىئېزن شىللېرغا قانداق تەسىر كۆرسەتكەن» ناملىق ئەسىرى («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1941 ـ يىلىدىكى 56 ـ سانىغا بېسىلغان، 479 ـ 497 ـ بەتلەر)، بۇ ماقالىدە لوسىنىڭ تەكشى تەتقىقات توغرىسىدىكى قىزغارلىق رەددىيىلىرى ستاتا ئېلىنغان؛ L. H ھاسانىنىڭ «ئەدەبىيات تارىخىدىكى تەسىر مەسىلىسى» ناملىق ئەسىرى («ئېستېتىكا ۋە بەدىئىي تەنقىد» نىڭ 1955 ـ يىلىدىكى 14 ـ سانىغا بېسىلغان، 66 ـ 76 ـ بەتلەر)؛ H. M. بىلوكنىڭ «سېلىشتۇرما ئەدەبىياتتىكى تەسىر ئۇقۇمى» ناملىق ئەسىرى («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ۋە ئومۇمىي ئەدەبىيات يىلنامىسى» نىڭ 1958 ـ يىلىدىكى 7 ـ سانىغا بېسىلغان، 30 ـ، 36 ـ بەتلەر)؛ C كۆۋېللىنىڭ «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەسىر كۆرسىتىدىغان ئېستېتىكا» ناملىق ئەسىرى («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات: خەلقئارالىق سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ئىلمىي جەمئىيىتىنىڭ 2 ـ قېتىملىق يىغىنىدا ئوقۇلغان ئىلمىي ماقالىلەر» گە بېسىلغان، W. P. فىرىدىرىخ تۆزگەن، شىمالىي كارولىنا، چېركاۋ تېغى 1959 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ تۇم، 175 ~ 192 ـ بەتلەر).

⑱ H. O ۋايتنىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات ـ سەنئەتىنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى كۆچۈرمىچىلىك ۋە تەقلىد» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(ماساچۇستېس، كەمبىرىج، (1935 ـ يىلى؛ E. M ماننىڭ «1750 ~ 1800 ـ يىللاردىكى ئەنگلىيە ئەدەبىي تەتقىدچىلىكىدىكى مۇستەقىل ئىجادچانلىق مەسىلىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پەلسەپە پەسىللىك ژۇرنىلى» نىڭ 1939 ـ يىلىدىكى 18 ـ سانىغا بېسىلغان، 97 ـ، 118 ـ بەتلەر)؛ H. S. ژېلسوننىڭ «تەقلىد» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («دۇنيا ئەدەبىيات لۇغىتى» گە كىرگۈزۈلگەن، J.T شىپلېر تۆزگەن، نيۇيورك، 1943 ـ يىلى نەشرى، 315 ـ، 317 ـ بەتلەر).

⑲ S لىننىڭ «ئىلزابىت دەۋرىدىكى سونېتلار» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىككى تۇم، لوندون، 1904 ـ يىلى نەشرى).

⑳ W كىلېمېننىڭ «شېكسپىر ئىماگلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بوئېن، 1936 ـ يىلى نەشرى؛ ئىنگلىزچە نۇسخىسى، ماساچۇستېس، كەمبىرىج، 1951 ـ يىلى نەشرى).

㉑ G سانت زىبورىننىڭ «ئىنگلىزچە نەسرىي ئەسەرلەر تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە (ئۈچ تۇم، لوندون، 1906 ~ 1910 ـ يىلى نەشرى)، «ئىنگلىزچە نەسرىي ئەسەرلەرنىڭ رېتىم تارىخى» (ئېدىنبورگ، 1912 ـ يىلى نەشرى) ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن.

㉒ B كىروزىننىڭ «باش تېما ۋە ئەدەبىيات تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئېستېتىكا مەسىللىرى»، پارىژ، 1910 ـ يىلى، 80 ~ 93 ـ بەتلەر).

㉓ مەسلەن، A يۇلىسنىڭ «ئاددىي شەكىل» ناملىق ئەسىرى (خائار، 1930 ـ يىلى نەشرى)؛ ۋېرشىلۇبسكىنىڭ «تارىختىكى شېئىرىيەت» ناملىق ئەسىرى (V رىرمونسكى تۆزگەن، لېنىنگراد، 1940 ـ يىلى نەشرى)؛ J ياگنىڭ «رۇسىيە خەلق ناخشىلىرىدىكى ئورگانىك قانۇنىيلار» ناملىق ئەسىرى («گېرمان ـ ئىسلاۋىيان» لارنىڭ 1937 ـ يىللىق 3 ـ سانىغا بېسىلغان، 311 ـ 64 ـ بەتلەر)، بۇ ماقالىدە ئىستاتىستىكا ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۇسلۇب بىلەن باش تېما

ئوتتۇرىسىدىكى باغلىنىش مۇناسىۋىتى چۈشەندۈرۈلگەن ھەمدە شۇ مەزگىللەردە ئومۇملاشقان بىر خىل تۇردىن مىساللار ئېلىنغان.

㉔ W.W. گىرېگنىڭ «ئېكىنزار شېئىرلىرى ۋە ئېكىنزار تېياتىرلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1906 ـ يىلى نەشرى).

㉕ C.S لۇئىسنىڭ «مۇھەببەت تەمسىللىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئوكسفورد، 1936 ـ يىلى نەشرى).

㉖ K فىدولنىڭ «گېرمانىيە قەسىدە شېئىرلىرى تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (مىيۇنخېن، 1923 ـ يىلى نەشرى)؛ G موللېرنىڭ «گېرمانىيە قوشاقلىرى تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (مىيۇنخېن، 1925 ـ يىلى نەشرى.)

㉗ مەزكۇر كىتابنىڭ 17 ـ بابىدا پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىگە قارالسۇن.

㉙ A سىمونسنىڭ «ئەنگلىيە شېئىرلىرىدىكى رومانتىزم ھەرىكىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(لوندون، 1909 ـ يىلى نەشرى).

㉙ J ئىسكىسنىڭ ماقالىسىگە قارالسۇن («تايمىس گېزىتىنىڭ ئەدەبىيات ژۇرنىلى» نىڭ 1935 ـ يىلى 5 ـ ئاينىڭ 9 ـ كۈنىدىكى سانىغا قارالسۇن، 301 ـ بەت).

㉚ T شاۋنىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات تېزىسلىرى» (لوندون، 1849 ـ يىلى نەشرى) دە تۇنجى قېتىم ئېنىق ھالدا مۇشۇنداق قىلغان.

㉛ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 3 ـ بۆلەكىنىڭ 4 ـ تارمىقىغا قارالسۇن.

㉜ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 1 ـ بۆلەكىگە قارالسۇن.

㉝ W پېندىنىڭ «ئەدەبىياتتىكى ‹ۋاكالىتەن، مەسلىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بېرلىن، 1926 ـ يىلى نەشرى)؛ J پىتېرسوننىڭ «ئەدەبىياتتىكى‹ۋاكالىتەن›» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى پەلسەپە» گە بېرىلغان، E ئىماتىگېر تۇزگەن، بېرلىن، 1930 ـ يىلى نەشرى، 130 ـ، 187 ـ بەتلەر)؛ E ۋېكسلېرنىڭ «ياش ئەۋلادلار ۋە ئۇلاردىكى ئىدىيەۋى شەكىلنى چۆرىدىگەن كۆرەش» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيىپزىگ، 1930 ـ يىلى نەشرى)؛ D.W شورمانىنىڭ «گېرمانىيە ئىدىيەسىدىكى مەدەنىيەت يىللىرىنىڭ ئايرىلىش مەسىلىسى: تەنقىدىي ئوبزور» ناملىق ئەسىرى («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1936 ـ يىلىدىكى 51 ـ سانىغا بېسىلغان، 1180 ـ، 1207 ـ بەتلەر) ۋە «يىل ئايرىمىسى مەسىلىسى: ئىستاتىستىكا يولى»

ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1337 ـ يىلىدىكى 52 ـ سانىغا بېسىلغان، 596 ـ، 608 ـ بەتلەر)؛ H پىئېلنىڭ «ئەدەبىياتتىكى ‹ۋاكالىتەن›» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1948 ـ يىلى نەشرى).

㉞ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 2 ـ بۆلەكىگە قارالسۇن.

㉟ J مارسېلنىڭ «ئىسلاۋيان ئەدەبىياتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئۈچ توم، پىراگا، 1922 ـ 1929 ـ يىلى نەشرى)؛ L ئورخىگنىڭ «ئوتتۇرا ئەسىردىكى لاتىن ئەدەبىياتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئەدەبىيات تەتقىقاتى قوللانمىسى» غا كىرگۈزۈلگەن، ژارزېر تۇزگەن، ۋېدبوك ـ بوستون، 1928 ـ يىلى نەشرى).

㊱ M. H ۋە K. N چادۋېكنىڭ: ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئۈچ توم، لوندون، 1932 ـ، 1936 ـ، 1940 ـ يىلى نەشرى).

图书在版编目（CIP）数据

文学理论：维吾尔文 / 《文学理论》阿不都卡德尔·加拉里丁主持译. —乌鲁木齐：新疆教育出版社，2011

ISBN 978-7-5370-8318-8

Ⅰ. ①文… Ⅱ. ①文… Ⅲ. ①文学理论—维吾尔语（中国少数民族语言） Ⅳ. ① I0

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 004915 号

复　　审：**买买提吐尔逊·艾力**

责任编辑：**牙里坤·肉孜**

责任校对：**克依木·吐尔逊**

文学理论

（维吾尔文）

*

新疆教育出版社出版

http//www.xjjycbs.com

新疆新华书店发行

新疆教育出版社排版中心排版

乌鲁木齐市科恒彩印有限公司印刷

*

890×1240 毫米　32 开本　21.125 印张

2013 年 6 月第 1 版　　2013 年 6 月第一次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 978－7－5370－8318－8

定价：45.00 元

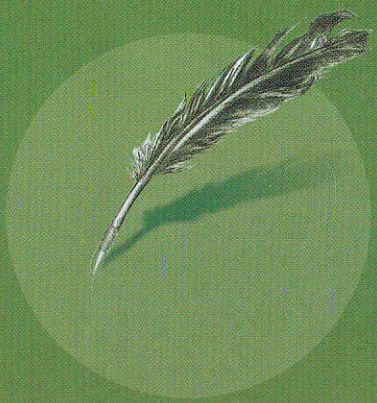
著作权所有·请勿擅自用本书制作各类出版物·违者必究

如发现有印、装质量问题，请与新疆教育出版社联系调换

地址：乌鲁木齐市胜利路 187 号　邮编：830049

电话：(0991) 2863761 、2870654

مۇقاۋىنى لايىھەلىگۈچى: نۇرمۇھەممەت ئۆمەر



ISBN 978-7-5370-8318-8

9 787537 083188 >

定价：45.00元