چەت ئەللىك مەشھۇر ئىلمىي ئەسەرلىرى

رېنى ۋېلىك
ئوستېن ۋارېن
(ئامېرىكا)

ئەدەبىيات نەزەريىسى



شىنجاڭ مائارىپ نەشرىياتى

چەت ئەللىك مەشھۇر ئىلمىي ئەسەرلىرى

رېنى ۋېلېك
ئوستېن ۋارېن
(ئامېرىكا)

ئەدەبىيات نەزەرىيەسى



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 كۆچۈرتمىپ بېسىشىغا بولمايدۇ.
بېسىش - تۈپلەش سۇپىتىدە مەسىلە كۆرۈلسە ئالماشتۇرۇپ بېرىلىدۇ.
ئادرېس: ئۇرۇمچى شەھىرى غالىبىيەت يولى 187 - قورۇ
پوچتا نومۇرى: 830049؛ تېلېفون: 2870654, 2863761 (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 رۇھ 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 لايىقىتى ئۇستىدە ئويلىنىشقىمۇ ئۇلگۈرمىدى. بەزىلىرى ھەرقايسى ئەدەبىي ژۇرناللار، ئىلمىي ژۇرناللار ۋە تور بەتلىرىنى مۇلاھىزە بىلەن تەمىن ئەتكۈچى ئاپتورلاردىن بولۇپ قالدى. قىسقىسى، يېڭىچە نەزەر، يېڭىچە بىلىم قورۇلمىسى بىلەن ئەدەبىياتىمىزدا تاشلىنىپ ياتقان مەسىلىلەر ۋە تېمىلارنى قولغا ئېلىدىغان زامانىۋى مېتودلۇق تەتقىقاتچىلار قوشۇنىنىڭ يېتىلىشى ئاللىقاچان تەخىرسىزلىككە ئايلاندى.

تەتقىقاتچىلار 20 - ئەسىرنى ئەدەبىي ئوبزور دەۋرى، دەپ سۆيەتلىشىدۇ، 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، چېرنىشېۋسكىي، 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 سىنتېما ھالىتىگە ئەكېلىش، 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 قارىغاندا

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

* * * *

ئەقلىي سەرمايىلەرنىڭ توپلىنىشى تەرجىمىدىن باشلىنىدۇ، تاريختا، بۇنىڭغا ئائىت مىساللار تالاي. رېنى ۋېلېك (1995 ~ 1903، Rene Wellek)، ئوستىن ۋارېن (1986 ~ 1899، Austin Warren) لار بىرلىشىپ يازغان، 1956 - يىلى تۇنجى قېتىم نەشر قىلىنغان «ئەدەبىيات نەزەريىسى» (Theory of Literature) نىڭ ئۇيغۇر تىلىغا تەرجىمە قىلىنىشى يىراق مۇساپىلىك نەزەريىە قورۇلۇشىمىز ئۈچۈن قىلىنغان ئەملىي ھەرىكەتلەرنىڭ بىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ كىتاب 20 - ئەسىردە بارلىققا كەلگەن، نۇرغۇن مىللەتلەرنىڭ تىلىدا تەكرار نەشر قىلىنغان كىلاسسىك نەزەريىەۋى 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 نەزەريىەسى 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 شۇنجاڭ 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 ئوقۇغۇچىنى تەشكىللەپ، پۈتكۈل تەرجىمىنى كۆرۈپ، ئاتالغۇلارنى بىرلىككە كەلتۈرۈشكە ئورۇنلاشتۇردۇم. مەكتىپىمىزدە ئوقۇۋاتقان ئامېرىكىلىق جاشۇئا فىرمان (Joshua Freeman) شەخسلەرنىڭ ئىسمىنى ئىنگلىزچە تەلەپپۇز بويىچە رەتلەپ، قىسقىچە لۇغەت تۈزۈپ چىقتى، ئىسىملارنىڭ تەلەپپۇزى شۇ ئاساستا بىرلىككە كەلتۈرۈلدى. شۇ قېتىملىق تەرجىمىگە قاتناشقان ئوقۇغۇچىلارنىڭ ئىسىملىكى تۆۋەندىكىچە: ئابدۇمىجىت مۇھەممەت، زۇمرەت ئالىم، رەيھانگۈل مۆيدىن، ھۈسەنجان ئىبراھىم، رىزۋانگۈل رەخمىتۇللا، ئارزۇگۈل ھەسەن، گۈلزىبا روزاخۇن، پاتىگۈل ئابلا، جاشۇئا فىرمان، 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 نەزەريىەسى» دېگەن بۇ كىتابنى تەرجىمە قىلىش ئاسان ئىش ئەمەس ئىدى، كىتابنىڭ تەر -

جەمئىيەتنىڭ قىيىنلىقىدىن ئىبارەتتۇر. ئۇ، كەسىپتە 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 لىيو شياڭيۇنىڭ «ۋېلىك ۋە ئۇنىڭ ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نامىلىق ئۇزۇن بىر كىرىش سۆزى بېرىلگەن بولۇپ، ۋېلىكنىڭ ئىلمىي ھاياتى ۋە نەتىجىلىرىنى، ئەدەبىيات نەزەـ

رىيەسى ۋە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ساھەسىدىكى ئورنى ۋە تۆھپىسى ـ
لى بىزنىڭ قايتا تونۇشتۇرۇشىمىزغا ئورۇن قالمايدىغان دەرىجىدە
تەپسىلىي تونۇشتۇرغان. بىز بۇ كىرىش سۆزنى ئەينەن ئالدۇق، بۇ
كىرىش سۆزنىڭ تەرجىمىسىنى شىنجاڭ ئۇنىۋېرسىتېتى فىلولوگـ
ىە 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 ئوبزورچىلىقى ـ
مىز ئالدىمىزدىكى ئەنە شۇ جاپالىق مۇساپىنى بېسىش داۋامىدىلا
ئىلمىي پەللىگە يۈكسىلەلەيدۇ.

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

2012 - يىلى ماي، 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 تومۇق «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 تىزىملىكى» 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-تۈرۈش 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 تۈمەنگە يە-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 ۋېيېنناداد 1903 - يىلى تۇغۇلغان. ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەرنىڭ مەدەنىيەت سا-پاسى ناھايىتى يۇقىرى ئىدى. دادىسى چېخىيەلىك بوننىسلاف ۋېلېك مۇزىكىغا ئىشتىياق باغلىغان قالتىس ناخشىچى بولۇپ، ۋاگنېرنىڭ ئوپېرالىرىغا باھا بېرىدىغان ماقالىلەرنى، چېخنىڭ داڭلىق كومپو-زىتورى سىمىتانانىڭ 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 ۋېلېك 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، كاتىلۇس، 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 - يىلى ئۇ چېخىتىكى ئاتاقلىق چارلىز ئۇنىۋېرسىتېتى (ھازىرقى پىراگا ئۇنىۋېرسىتېتى) غا كىرىپ گېرمان ئەدەبىياتى ئۆگىنىپ، تىل - ئەدەبىيات، سېلىشتۇرما فولكلور قاتارلىق دەرسلەرنى ئوقۇغان، ئاتايىن ھېيدېلبېرگقا بېرىپ، ئەينى چاغدا شېكېسپېر بىلەن گىيوتىنى سېلىشتۇرۇپ تەتقىق قىلىش بىلەن نام چىقارغان ئوبىزورچى 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، يۇتۇن زېھنىنى چېخلارنىڭ مىللىي مەدەنىيىتىنى گۈللەندۈرۈشكە بېغىشلىغان كىشى ئىدى. ئۇ ئىنچام، يېڭىچە بىر خىل ئەدەبىي ئىستىلنى تەشەببۇس قىلغان، ئۇ - قۇغۇچىلارنى 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 - شاگىرت ئوتتۇرىسىدا ئىشەنچ ۋە دوستلۇق ئورنى-

تىلغان. ۋېلېك مادىشيۇسنىڭ يېتەكلىشى بىلەن شېكېسپېر ۋە رومانتىزمچىلارنىڭ ۋە ئۇنكتورىيە دەۋرى شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرى-نى 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 - ۋە 1925 - يىلى ئىككى قېتىم ساياھەت قىلغان. ئەينى چاغدىكى ئەنگلىيەدە 17 - ئەسىردىكى دوننى، مارۋېل قاتارلىق مېتافىزىكىچى شائىرلارغا قايتىدىن باھا بېرىلىۋاتقان بولۇپ، بۇ ھال ۋېلېكنىڭ زور قىزىقىشىنى قوزغىغان. دەل مۇشۇ مەزگىللەردە ۋېلېك ماقالىلىرىنى ئېلان قىلىشقا باشلىغان. ئۇنىڭ تۇنجى ماقالىسى «رومىيو - جۇلېيت» نىڭ چېخچە تەرجىمىسى ھەققىدىكى باھا ئىدى. ئۇنىڭ كېيىنكى ماقالىلىرىدە بايرون، شېلېي 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 قاراشنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، ئىلىم ساھەسىنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1926 - يىلى ئەمدىلا 23 ياشقا كىرگەن ۋېلېك تىل - ئەدەبىيات بويىچە دوكتورلۇق ئىلمىي ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن.

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

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

شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ سىمىس ئىنستىتۇتىدا بىر يىل گېرمان-
چىدىن دەرس ئۆتكەن. يانۋارقى يىلى پېرىنسىپتونغا 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 ئۆزە-
نىڭ ئىككىنچى پارچە ئىلمىي ماقالىسىدە «كانتنىڭ ئەنگلىيەگە تە-
سىرى» نى يازماقچى بولغان. كېيىنچە، ئەنگلىيە ئارقىلىق ۋەتەنگە
قايتقان، بۇيۇك بېرىتانىيە 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،
ئىنگلىزچىدىن 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 كامبرىج ئوبزورچىلىرىنى باھالايدىغان ماقالە-
لەرنى ئېلان قىلدۇرغان. بۇ مەزگىلدە رۇسىيە شەكىلچىلىكى بىلەن
چېخ قۇرۇلمىچىلىقى ھەققىدىكى نەزەرىيەلەر ئۇنىڭ كۆچلۈك قىزە-
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 ئىنگاردىنىڭ
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 ياردەمگە ئېرىشكەن. يېڭى گۇمانىزم
قارىشىنى ياقلايدىغان ئىۋژادىكى ئىشتاتلىق ئۇنىۋېرسىتېت ئەدەبىيات
ئىنستىتۇتىنىڭ مۇدىرى فوستېر ۋېلىكنى مەزكۇر مەكتەپتىكى
ئىنگلىز تىلى فاكۇلتېتىنىڭ لېكتورلۇقىغا تەكلىپ قىلغان، ۋېلىك
ئەر - خوتۇن كامبرىجدا 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 ئىۋژا شەھىرىدىكى بىر تۇرالغۇغا كېلىپ جايلاشقان.

ئىۋژادىكى ئىشتاتلىق ئۇنىۋېرسىتېتتا ژېلېك «ياۋروپا پىروزچىلىقى» دېگەن دەرس بىلەن «گېرمان ـ ئىنگلىز ئەدەبىياتى مۇناسىۋىتى» كۇرسىنى ئېچىپ، پىكىرداش بىرقانچە ئىشداشلار بىلەن تونۇشقان، ئۇلاردىن ئوستىن ژارېن 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 ئوبزورچىلىقا 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. ژېلېك 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 ئۇستىگە ئېلىشقا باشلىغان.

بۇ مەزگىلدە ژېلېك ئىلگىرى ـ كېيىن بولۇپ «يېڭى تەنقىدچىلىك گۇرۇھى» نىڭ WK ۋىموسات، C بىروكس، A تات. RP ژارېن قاتارلىق بىرنەچچە ئاتامانى بىلەن تونۇشقان. يېڭى تەنقىدچىلىك گۇرۇھىنىڭ نەزەرىيەلىرى ژېلېكقا چوڭقۇر تەسىر قىلغان، ئۆز نۆۋىتىدە ئۇ يېڭىچە گۇمانىزم نەزەرىيەلىرىنىڭ يېتەرسىزلىكلىرىنى چوڭقۇر ھېس قىلغان، شۇنىڭ بىلەن ئوستىن ژارېن 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، ژېلېكنىڭ پىراگا ئېقىمىدىكىلەر بىلەن بولغان ئالاقىسى ئۇزۇلۇپ قالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ نەزەرىيەگە بولغان قىزىقىشى بارغانسېرى ئېشىپ بارغان. 1944 ـ يىلى ئۇ پروفېسورلۇققا كۆتۇرۇلگەن، ياندۇرقى يىلى يازدا، ژېلېك روكفېللېر فوند جەمئىيىتىنىڭ ياردىمىدە ماساچۇستېس كامبىرىجدا ژارېن بىلەن مۇڭۇپپەقىيەتلىك ھەمكارلىشىپ، «ئەدەبىيات نەزەرىيەسى» نىڭ ھەرقايسى باب، پاراگرافلىرى ھەققىدە پىكىر ئالماشتۇرغان ھەمدە بەزى بابلارنى يېزىپ تاماملىغان.

شۇ يىلى كۈزدە، ئۇلار ئىۋژاغا قايتقاندا، ژېلېكنىڭ ئىلگىرىكى ئۇستازى مادىشيۇسنىڭ چېخ ئازاد بولۇشتىن بۇرۇنلا قازا قىلغانلىقىنى خەۋىرى يېتىپ كەلگەن. ئۇ ئەمدى پىراگاغا قايتىپ ئۇستازىنىڭ ئىشلىرىغا ژارىسلىق 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 چېگرasى ھالقە-غان دائىرىگە تەرەققىي قىلىشى كېرەك، دەپ ھېسابلىغان. 1947 – يىلى ۋە 1948 – يىلىدىكى ئىككى يازدا ۋارېن يالنغا 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 بۇ-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، كېنيون ئىنىس-تىتۇتىنىڭ تەتقىقاتچىسى بولۇپ قالغان. بۇ يىلى «ئەدەبىيات نەزەرد-

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

يىسى» 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، فرانسىيە، 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 ۋاشىنگتون 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 ئوب-زورچى» بىلەن «ئوبزورچىلىق تارىخى» نىڭ بىرىنچىدىن بەشىنچىگىچە تومىلە-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 نەزەريەسى بىلەن ئەدەبىيات ئوبزورىنى ۋېلېك ئۆمۈر-لۈك كەسىپ قىلغان. ئۇنىڭ نەزەريە جەھەتتىكى ئىزدىنىشلىرى ئە-دەبىيات ئونتولوگىيەسى («ئەدەبىيات نەزەريەسى»، «ئەدەبىيات نەزە-رىيەسى، ئەدەبىيات ئوبزورى ۋە ئەدەبىيات تارىخى»، «پىراگا گۇرۇھى-دىكىلەرنىڭ ئەدەبىيات نەزەريەسى ۋە ئېستېتىكىلىق ئىدىيەلىرى» قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ)، ئەدەبىيات تارىخى («ئەدەبىيات تا-رىخى نەزەريەسى»، «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 تەنقىدچىلىكنىڭ 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 ئاپتورنىڭ «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 ئىتتى - پاقىدا ئاتالمىش سوتسىيالىستىك رېئالىزم نەزەرىيەلىرىدە تەرەققىي

① مۇشۇ كىتابنىڭ تۇنجى نەشرىگە كىرىش سۆزىگە قاراڭ.

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 تۇرمۇشنىڭ مۇناسىۋىتى، ئەدەبىيات ـ سەنئەتچىلەرنىڭ تۇرمۇشنى 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 داۋلىسى بار، چۈنكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت رېئاللىق بىلەن، تۇرمۇش 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 سوۋېتلىق ئەدەبىيات نەزەرىيىلىرى بىلەن ئېستېتىك 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 يولىرىغا قارشى تۇرۇپ، تەتقىقاتنىڭ مۇھىم نۇقتىسىنى ئەدەبىياتنىڭ ئۆزىگە مەركەزلەشتۈردى، ئۆزىدىكى ئەسەرلەرنىڭ تىلى، شەكلى، قۇرۇلمىسى، ماھارىت، 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 پسىخولوگىيەسى 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 نەزەريەسى» بىلەن «بەلگىلەش نەزەريەسى» گە ھەددىدىن زىيادە ئېغىپ كېتىشكە بولمايدۇ، چۈنكى «تاشقى تەتقىقات»تىن ئىبارەت چەكتىن ئاشقان بۇنداق ئۇسۇل ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قىممەتىگە ھۆكۈم قىلىش ۋە باھالاشقا تامامەن سەل قارىغان، ئەسەرلەرنى ھەققىدىكى «ئىچكى تەتقىقات» قا ئەھمىيەت بەرگەندىلا، ئاندىن ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق ئەھمىيىتى بىلەن قىممىتىنى ھەقىقىي ھالدا چۈشەنگىلى بولمىدۇ.

«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 ئىندىۋىدۇئاللىقى، پسىخىكىسى قاتارلىق جەھەتلەردىن ئېلىپ بېرىلىشى كېرەك دەپ قاراش؛ ئىككىنچىسى، ئەدەبىيات بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ «تەشكىللىك تۈرمۇش» نىڭ مۇناسىۋىتى قويۇق بولغاچقا، ئەدەبىي ئىجادىيەتنىكى ھەل قىلغۇچ ئامىلنى چوقۇم ئىنسانىيەت تۈرمۇشنىڭ 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 ئەكەن، 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 پسىخولوگىيەسى تەتقىقات ئۇسۇلى ھەققىدە كىتاب ئاپتورلىرىنىڭ قارىشى شۇنداقكى، پسىخولوگىيەنى چەتكىش 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 پسىخىكىلىق قۇرۇلمىسى، ئىجادىيەت جەريانىدىكى «ئىلھام» قاتارلىق مەسىلىلەر گەرچە ئوقۇتۇش جەريانىدا رول ئوينىسىمۇ، لېكىن يەنىلا ئەدەبىيات ـ سەنئەت پسىخولوگىيەسىدىكى ئىككىنچى ئورۇندا تۇرىدىغان مەسىلىلەر قاتارىغا كىرىدۇ، بۇ ساھەدە ئەدەبىي ئەسەرلەردىن پسىخولوگىيەلىك تەپ ۋە قائىدىلەرنى قىدىرىش تېپىدىكى تەتقىقاتنىلا ئەدەبىيات تەتقىقاتى دېيىشكە بولىدۇ. ئاپتورلار ئېرىئۇد، جۇڭ قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت پسىخولوگىيەسى 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 بەدئىي 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 بەدئىي 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 مىساللار 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 بەدئىي ئىجادىيەت ئارقىلىق ئەسەرلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق قۇرۇلمىسىنىڭ ئورگانىك تەركىبىگە ئايلانغاندىلا ئاندىن تەتقىقات قىممىتىگە ئىگە بولىدۇ. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئەدەبىيات بىلەن ئىدېئولوگىيەنىڭ مۇناسىۋىتىنى ئېستېتىكىلىق ۋە بەدئىي

① مۇشۇ كىتابنىڭ توققۇزىنچى بابى «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت» كە 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 نۇقتە-
سىنى ئەمەلىي بەدىئىي ئەسەرلەرگە، يەنى ئۇلارنىڭ قۇرۇلما مۇناسە-
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 قالىدۇ؛ ئەكسىچە، نەزەرىيەۋى نەزەر بولمىسا، بىر يۇرۇش ئۆلچەم، كاتېگورىيەلەر ۋە ئابستراكت ئۇمۇملاشتۇرۇشلار بولمىسا، ئەدەبىيات ئوبزورىنى قانات يايدۇرۇش، ئەدەبىيات تارىخىنى يېزىش مۇمكىن بولماي قالىدۇ. 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 ئېلىنىدىغان 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، ئەمىلىي 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 قىلىدۇ 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 ېيزىلغان 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 قارىشىنى دېرەك بەرمەيدۇ، ئەملىيەتتە دەل «ئەدەبىياتنىڭ مىللىيلىكى» شۇنىڭدەك ھەرقايسى مىللەتلەرنىڭ ئۇمۇمىي ئەدەبىياتقا قوشقان ئالاھىدە تۆھپىسى سە-

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 دەن 1 ھەجمىنى ئىگىلىگەن، بۇنىڭدىن ئاپتورنىڭ بايان مەركىزىدە يەنىلا ھازىرقى ۋە بۈگۈنكى زامان ئەدەبـ ـ ياتى تۇرمۇشلۇقىنى كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇ.

«ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى»نى غەرب ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى ئەدەبىي ئوبزور تارىخىغا ئائىت تۇنجى ۋە ھەقىقىي ئە ـ سەر دېيىشكە بولىدۇ. ئۇنىڭدىن بۇرۇن مەيدانغا كەلگەن ئوخشاش تۇرمۇشلۇقى 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.

ئى قىزىقتۇرغىنىمۇ غەيرىي ئەدەبىيات، غەيرىي ئوبزور ئامىللىرى بىلەنلا چەكلەنگەن، ناۋادا ئوبزور تىلغا ئېلىنغان تەقدىردىمۇ تەسىرات خاراكتېرىدىكى ياھالار بىلەنلا بولدى قىلىنىپ، ئوبزور ئەمەلىيىتى بىلەن ئوبزورچىلىق نەزەرىيەسى كەمدىن ـ كەم سىستېمىلىق بايان قىلىنغان. ۋېلىكنىڭ 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 ۋېلىك پەلسەپە تارىخى، ئېستېتىكا تا ـ رىخى، ئىدېئولوگىيە تارىخى تۇرىدىكى ئەسەرلەرنىڭ پىكىر يوللىرىدىن ئالاھىدە پايدىلانغان، ۋېلىكنىڭ 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 ئۆتۈ-
مۈشتىكى پاكىتلار ئەدەبىي تەنقىدچىنىڭ قەلىمىدە «ھازىر»غا ئايلى-
نىدۇ، خۇددى گېگىل پەلسەپە تارىخى ھەققىدە توختالغاندا دېگىنىدەك
«پەلسەپە تارىخى تارىخ بولغان تەقدىردىمۇ، لېكىن بىزنىڭ ئۆتمۈشتە-
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، يەككە 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 - ئۆكا شلېگېللارنىڭ نەزەرىيەلىرىنى رومانتىزملىق

ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ ئاۋانگارتى دېيىشكە بولىدۇ، رۇسىيە شە-
كىلچىلىكىنىڭ نەزەرىيەلىرى كېلەچەكسىزملىق شېئىرىيەت ئىجاد-
چىلىقى ئاساس قىلىدۇ، شۇڭا ئاكا - ئۆكا شلېگېللارنىڭ نەزەرىيە-
لىرى تەبىئىي ھالدا رومانتىزمغا چېتىلىدۇ، رۇسىيە شەكىلچىلىكى
ھەققىدە توختالغاندىمۇ رۇسىيە كېلەچەكچىلىك شېئىرىيەت ئىجاد-
چىلىقىدىن 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، دەلىلىچىلىك پەلسەپىسىنىڭ 19 - ئەسىرنىڭ كې-
ينكى 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
ئۆلچەمنى 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 گۇ-زەللىكىنىڭ نېمىلىكى ھەققىدىكى ئابستراكت مۇنازىرىلىرىگە ئە-مەس، بەلكى ئەدەبىي ئوبزورچىلىقىغا ئالاقىدار مەسىلىلەرگە مەركەز-لەشتۇرۇلگەن.

قىسقىسى، سەككىز تومۇق بۇ «ئوبزورچىلىق تارىخى» تارىخىي ئۇچۇرلىرىنىڭ موللۇقى، بايانىنىڭ مۇپەسسەللىكى بىلەن ئېلىم ساھەسىنىڭ بىر دەك ئېتىراپىغا ئېرىشكەن، گەرچە ئۇنىڭدا ھەقىقە-تەنمۇ «دەۋرنىڭ ئومۇمىي روھىغا» دېگەندەك ئېتىبار بېرىپ كېتەل-مىگەنلىكتەك يېتەرسىزلىكلەر بولسىمۇ، ئەدەبىي ئوبزورنىڭ ئۆزۈ-دىن ئالغاندا، ئۇ ھەقىقەتەنمۇ ئىلگىرى ئۆرنىكى، كېيىن تەڭدىشى بولمىغان كاتتا ئەسەر ھېسابلىنىدۇ. ۋېلېكىمۇ «ئەدەبىيات نەزەرىيە-سى» ۋە «ھازىرقى زامان ئەدەبىي ئوبزورچىلىق تارىخى»نى يازغانلىقى ئۈچۈن تارىخ سەھىپىسىدىن مەڭگۈ ئورۇن ئالىدۇ.

3

مېتودولوگىيە جەھەتتىن ئالغاندا، ۋېلېكنىڭ ئەدەبىيات نەزەرى-يەسى 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 ئۇ-سۇل. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە نەزەر سالغاندا شۇنى كۆرۈش تەس ئەمەس-كى، ئۇ ھەرقانداق بىر ئۇقۇم ھەققىدە ئىزدەنگەندە ھەمىشە ئۇنىڭ مەنبەسى، يىلتىزى ھەققىدە ئىزدىنىپ، ھەرقايسى گۈرۇھ ـ مەزھەپ-لەرنىڭ بۇ ھەقتىكى كۆزقاراش ۋە باھالىرىنىڭ مېغىزىنى ئېلىۋې-لىپ، شاكىلىنى چىقىرىۋېتىپ، ئاندىن ئۆزىنىڭ چۈشەنچىسىنى

ئوتتۇرىغا قويىدۇ، شۇڭا ئۇنىڭ تەتقىقاتلىرى كىشىگە ئىشەنچلىك ۋە سەمىمىيەت تۇيغۇسى بېرىدۇ. بۇ نۇقتىنى ئۇنىڭ ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيەسى ھەققىدىكى ئىزدىنىشلىرىنى مىسال قىلىپ چۈشەندۈر-سەك ئارتۇقچە كەتمەيدۇ.

مۇشۇ ئەسىرنىڭ باشلىرىغىچە، ئەدەبىيات تارىخى نەزەرىيەسىدە ئۇدا ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرۇپ كەلگىنى ھەر خىل «تەدرىجىي تەرەق-قىيات» نەزەرىيەسى بولدى. ۋېلېك بۇنىڭ مەنبەسىنى سۈرۈشتۈرۈش ئارقىلىق ئارىستوتېل ئەسەرلىرىدىمۇ «تەدرىجىي تەرەققىيات» قارىشى بارلىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئارىستوتېل شۇنداق دەيدۇ: تىراگېدىيە شاراب ئىلاھىغا مەدھىيە ئوقۇشتىن باشلانغان، «ئۇنىڭ ئەڭ دەسلەپ-كى شەكلىدىن تارتىپ شائىرلارنىڭ ئۇنىڭغا ئۆزۈكسىز ھالدا يېڭى نەرسىلەرنى قوشۇشىغا ئەگىشىپ ئاز ـ ئازدىن تەرەققىي قىلغان، نۇرغۇن ئۆزگىرىشلەرنى باشتىن كەچۈرگەندىن كېيىن، ئەمدى ئۆز-گىرمەي، ۋايىغا يەتكەن، تەبىئىي ھالىتى شەكىللەنگەن[1].» ئارىستو-نىڭ تىراگېدىيەنىڭ تەرەققىياتى ۋە ئۆزگىرىشى ھەققىدىكى بۇ با-يانى ھاياتلىقنىڭ ئۆزىۋې يېتىلىپ بالاغەتكە يېتىش جەريانى بىلەن بىر دەكلىككە ئىگە. ئۇتۇمۇشتىكى ئالىملار ئاساسەن ئارىستوتېلنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات ھەققىدىكى بۇ قارىشىدىن پايدىلانغان ھەمدە نۇرغۇن ساھەلەردە بۇ نەزەرىيەنى قوللانغان. مەسىلەن، قەدىمكى گې-رېك ئالىمى دىيونىسوس «دىموسىنى ژانىرلىرى» دا گىرېتسىيەنىڭ ئۇتۇق تېكىستلىرى تەرەققىي قىلىپ دىموسىنىغا كەلگەندە پىشىپ يېتىلگەن دېسە، قەدىمكى رىم ئالىمى كۇئىنتىليانۇس قەدىمكى رىم ناتىقلىقى سېسىروغا كەلگەندە تۇراقلىشىپ ئەڭ يۇقىرى چەككە يەت-

① ۋېلېك بۇ يەردە ئەللىن گىلبېرت (Allan Gilbert) نىڭ ئىنگلىزچە تەر-جىمىسىدىن پايدىلانغان. «پوئېتىكا» نىڭ لو نيەنشېڭ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىل-غان 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، ۋېكو، 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 ۋىنكلماننىڭ «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 كۆرسىتىپ، بۇ جەريان ئاخىر ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ يەنە بىر قېتىم بىر گەۋدىلىشىشتىن ئىبارەت ئېپتىدائىي 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، پېرىكل دەۋرىدىكى بالاغەتكە يېتىش پەسلى، نۇرغۇن

دوراملار يىغىلغان ئاجىزلىشىش پەسلى ۋە ھال تارتىش ئۇسلۇبى شەكىللەنگەن ھالاكەت پەسلىدىن ئىبارەت تۆت باسقۇچنى بەسسىپ ئۆتكەن، دېگەن. كېيىنچە خېرىدىر بىلەن كىچىك شىلېگىللارمۇ ۋىنكلماننىڭ ئىزىنى بېسىپ، ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىش جەريانىنى جانلىقلارنىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسى ئارقىلىق بايان قىلغان. خېرىدىر شېئىر ئېپتىدائىي دەۋرلەردە گۈللەنگەن بولسىمۇ، لېكىن ناھايىتى تېزلا زاۋاللىققا يۈزلىنىپ، كىلاسسىزم دەۋرىگە كەلگەندە ئاللىقاچان غازاڭ بولغان دېسە، كىچىك شىلېگېل قەدىمكى شېئىرلار ئۆسۈپ يېتىلىش، بەرق ئۇرۇش، چېچەكلەپ مېۋە بېرىش، سولىشىش، يىمىرىلىشتىن ئىبارەت يېپىق جەريانىنى باشتىن كەچۈرگەن، دېگەن. ئۇلارنىڭ ئېيتقىلىرى 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 كۈچىگە 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 - كېسىل جارى قىلدۇرالمىغان[1].

سېپىنسېردىن دارۋىنغىچە بولغان تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريەسى گەرچە تېخىمۇ يۇقىرى باسقۇچقا قاراپ تەرەققىي قىلغان بولسىمۇ، بىراق ئۇ ماھىيەتتە يەنىلا كونىچە ئورگانىك تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريەسىنىڭ 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 ئۇچ 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 ئۇچ خىل تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى ئارىلاشتۇرۇۋەتكەن، ستېيېندال بىلەن لازاروس يازغان «مىللىي پىسخولوگىيە ھەققىدە»، دىلتېر بىلەن شېللىڭ يازغان گېرمانىيە ئەدەبىيات تارىخى ۋە ئەدەبىيات نەزەريەسى ھەققىدىكى ئەسەرلەر بۇلارنىڭ ئىچىدە ۋەكىللىك خاراكتېرگە ئىگە. ئەنگلىيە ئالىملىرى دارۋىن ۋە سېپېنسېرچە تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريەسىنى كۆپرەك قوللانغان. «شېئىرنىڭ كېلىپ چىقىشى»، «ئەدەبىياتنىڭ تەدرىجىي تەرەققىياتى» دەل مۇشۇ خىل قاراشنى نامايان قىلىدىغان ۋەكىللىك ئەسەرلەر ھېسابلىنىدۇ. ئەنگلىيە ئالىمى سىموندز ئۆزى

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

نىڭ «شېكسپېردىن بۇرۇنقى ئەنگلىيە دىرامىچىلىقى» دېگەن ئەسىرىنىڭ كىرىش سۆزىدە بۇنداق «تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشى پىرىنسىپىنى ئەدەبىيات - سەنئەتكە تەتبىقلىغانلىقى» نى ئېنىق ئوتتۇرىغا قويغان؛ يەنە ئىنگلىيەدىكى ئەنگلىيەلىك مىسسىيونېر بوسنېت يازغان «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» دېگەن كىتابتا سېپېنسېرنىڭ 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 «ئۇچ ئامىل» قارىشى ئاساسەن گېگىل ئەندىزىسىگە ئاساسلانغان. ئۇ ئەدەبىياتتىكى تەدرىجىي تەرەققىياتنى ئومۇمىي ئورگانىك تارىخىي تەرەققىيات جەريانىنىڭ بىر قىسمى دەپ قارىغان. ئۇنىڭچە، ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتى ئىچكى سەۋەبىلىنى، يەنى دەۋر، ئىرق، مۇھىت ئامىلىغا ئىگە، ئەدەبىياتتىكى تەرەققىيات ئۆزگىرىشى ئىجتىمائىي تارىخىي دەۋرنىڭ تەرەققىياتى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك. بىرۇنېتېرې ئەدەبىياتتىكى تەدرىجىي تەرەققىياتنى 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 تۇرلەرنىڭ ئۆزگىرىشى دارۋىن ئوتتۇرىغا قويغان تۇرلەرنىڭ تەرەققىياتىغا ئوخشاپ كېتىدۇ دەپ ھېسابلىغان، بۇ ئارقىلىق ئۇ گېگىل بىلەن دارۋىننىڭ ئىككى خىل تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىنى بىرلەشتۈرگەن. 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىغا كەلگەندە، فرانسىيەلىك نەزەريەچى بىرۇنېتېر بىرىگسون بىلەن ئىتالىيەلىك نەزەريەچى كروسى بىرۇنېتېرنىڭ بۇ قاراشلىرىغا قوشۇلمىغان. بىرىگسون سەنئەتتە بىۋاستە

سېزىمنى تەكتلەپ، «ئىجادىي بولغان تەدرىجىي تەرەققىيات» قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، سەنئەت ۋاقىتنىڭ 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 ۋېسېلوۋسكىي سېپېنسېرنىڭ 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 ۋېسېلوۋسكىينىڭ قاراشلىرىنى قوبۇل قىلماستىن، گېگىلنىڭ دىيالېكتىكىلىق تەدرىجىي تەرەققىيات قارىشىدىن پايدىلانغان.

ۋېلېك ھەرقايسى گۇرۇھ 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

ۋېلېك 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

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

19 ـ ئەسىرنىڭ كېپىنكى يېرىمىدىن باشلاپ تاكى بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشىغىچە دەللىلچىلىك پەلسەپە ئېقىمى پۈتكۈل ياۋروپانىڭ ئىدېئولوگىيە 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، شۇنىڭدەك ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت مەنبەسى دېگەندەك ئىشلارغا بەكلا قىزىقىدۇ. ئۇلار بۇلارنى پۈتۈن كۈچى بىلەن، بىرنىمۇ قالدۇرماي قېزىپ دەللىلىگەن، مۇشۇ جەھەتتىكى پاكىتلار تولۇق بولسىلا بۇلار ئارقىلىق بىلىم ئېھرامىنى قۇرۇپ چىققىلى بولىدىغانلىقىغا ئىشەنگەن. ۋېلېك 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 سۆيەتتۇر[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 نەزەرىيە ۋە ئۆلچەملەرنى 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 ئوبيېكتىپلىق، توغرىلىق ۋە شەخسسىزلىكتىن ئىبارەت ئومۇمىي ئىلمىي روھنى تەكىتلەپ، ماھىيەتتە پاكىتچىلىق مەيدانىنى قۇۋۋەتلىگەن. ئارقىدىنلا تەبىئىي پەنلەردىكى سەۋەب ـ نەتىجىنىڭ مەنبەسى نەزەرىيەسىنى 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، 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 تۈرلەرگە ئوخشىشىپ كېتىدىغان ھېچقانداق مۇقىم تۈرمۇ 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 تۈرلۈك ئىپادىسى[3]» دەپ تەتقىق قىلىشتىن ئىبارەت. ۋېلېكنىڭ بۇ قاراشلىرى تەبىئىيكى ناھايىتى سەمىمىي، شۇنداقلا ناھايىتى مۇھىم، چۈنكى جۇڭگونى ئۆز ئىچىگە ئالغان بۈگۈنكى دۇنيادىكى ئەدەبىيات تەتقىقاتىدا بۇنداق دەلىلچىلىك ئېقىمى تېخىچە پەسەيگىنى يوق، ئۇنىڭ تەسىرى خېلىلا كۈچلۈك.

ۋېلېك يەنە ئەنئەنىۋى، ئەدەبىي زوقنى ئاساس قىلغان «تەسىرات» تىپىدىكى ئوبزورچىلىقنىمۇ تەنقىد قىلىپ، ئۇنى ئېستېتىكا ئۆلچەملىرىدىن چەتنىگەن، ئاسانلا سۇبيېكتىۋىزملىق ۋە نىسپىيلىككە ئېلىپ بارىدىغان ئوبزور دەپ ھېسابلىغان. ئۇ يەنە «يېڭى ئىنسانپەرۋەرلىك» قەدىمكىگە ئەھمىيەت بېرىپ، ھازىرقىغا سەل قارىدى، دەلىللەشكە 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 «رېئالىزم» دەپلا قارايدىغان بىر تەرەپلىمىلىكنى تەنقىد قىلىپ، لۇكاسنىڭ ئىككى تۈملۈق «ئېستېتىكا» سىدىلا «رېئاللىق-نىڭ ئىنكاسى» (Wirderspiegeiung der wirklichkeit) دېگەن ئاتالغۇ 1032 ئورۇندا ئۇچرايدۇ دەپ كۆرسەتكەن[2].

يېقىنقى يىللاردىن بۇيان، غەربنىڭ كېيىنكى مودېرنىزم ئېقىمىدا مەدەنىيەتكە، ئەدەبىياتقا قارشى تۇرلۇك مۇقاملار پەيدا بولدى، «ئەدەبىيات ئۆلدى»، «سەنئەت ئاخىرلاشتى» دېگەندەك گەپلەر ھەممىلا يەردە ئۇچرايدىغان بولدى. بەزىلەر «ئەدەبىيات بىر دۆۋە گۈزەل ھېسسىياتنىڭ ئەخلەت دۆۋىسى. ‹گۈزەللىك، كە تولغان مۇزېي، ئۇنىڭ ئۆمرى تۆگەپ بارار يېرىگە بېرىپ بولدى[3]» دېيىشتى. ئامېرىكىنىڭ چاغداش پىروزىچىسى نورمان مۇللېر «بىز مەدەنىيەتتە بەزى نەرسىلەرنى سەنئەت بۇيۇمى دەپ قارايدىغان ھېلىقى نۇقتىدىن ئۆتتۇق[4]» دېگەن.

ۋېلېك بۇ قاراشلارنى ئەدەبىياتقا قارىتىلغان «ھۇجۇم» ھېسابلاپ،

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

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

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

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

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

ۋېلېكنىڭ كۆرسەتمىشچە، بەزىلەرنىڭ ئەدەبىياتقا ھۇجۇم قىلىشى نامامەن سىياسىي ئېھتىياجنى چىقىش قىلغان، ئۇلارنىڭ نەزىرىدىكى ئەدەبىيات - سەنئەت بىر خىل كونسېرۋاتىپ كۈچ، پەقەت ھۆكۈمرانلار سىنىپى ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان قورالدىنلا ئىبارەت. مەسىلەن، فىرانسىيەنىڭ كېيىنكى قۇرۇلمىچىلىق نەزەرىيەچىسى رولان بارت «قۇرۇلما نۇقتىسىدىن قارىغاندا ئەدەبىيات ئەكسىيەتچىلىكتۇر[1]» دېسە، گېرمانىيە ئالىمى ئوسۋارد ۋېننا «ھەرپنى ھۆكۈمەت پۇقرالارغا زورلاپ تاڭغان[2]» دېگەن؛ ئىلگىرى ئامېرىكىدا «زامانىۋى تىلشۇناسلىق ئىلمىي جەمئىيىتى» نىڭ رەئىسلىكىنى ئۆتىگەن لۇئىس كامف «سەنئەت يۇقىرى تەبىقىگە يىلتىز تارتىپ سىنىپىي ئېكسپلاتاتسىيەنىڭ قورالغا ئايلىنىپ قالدى[3]» دېگەن. ۋېلېكنىڭ قارىشىچە، يۇقىرىقى قاراشلار تەبىئىيكى بەك چەكتىن ئېشىپ كەتكەن. غەرب مەدەنىيىتى شەكسىزكى مېھنەتكەشلەرنىڭ جاپالىق ئەجرى بىلەن قان - تەرى ئاساسىغا قۇرۇلغان، شۇڭا نۇرغۇن مەدەنىيەتنى ئەمگەكچىلەر يارىتقان دېگىلى بولىدۇ، ئەمما بۇ ئەدەبىياتنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بارلىق مەدەنىيەتكە ئۆچمەنلىك قىلىشقا ھەرگىزمۇ ئاساس بولالمايدۇ. مەدەنىيەت ئىلگىرى كۆپىنچە تارىخنىڭ ئىلگىرىلىشىگە تورتكە بولغان، مەسىلەن، مەرىپەتچىلىك دەۋرىنىڭ پەلسەپىسى ۋە ئەدەبىئولوگىيەسى فىرانسىيە بۇيۇك ئىنقىلابىغا ئاساس ھازىرلىغان؛ نۇرغۇن مۇتەپەككۇر ۋە ئەدىبلەرنىڭ چار پادىشاھ ھۆكۈمرانلىقىغا قارىتقان ئۇزاق مەزگىللىك ھۇجۇمىمۇ روسىيە ئىنقىلابىنى ئە-

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

② «مېركۇرىي» 25 - سان، 1971 - يىل.

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

ەدىيەۋى قورال بىلەن تەمىنلىگەن. يۇقىرىقى مۇقاملارنىڭ ھۈجۈم قە-
لىدىغىنى ئەسلىي كونسېرۋاتىپ ئىدىيىلەر بولۇشى كېرەك ئىدى،
لېكىن كونسېرۋاتىپ ئىدىيىلەرگە قارىتىلغان ھۈجۈم ھەرگىز ئەدە-
بىياتقا قارىتىلماسلىقى كېرەك. سىياسىي نۇقتىدىن چىقىپ ئەدەبە-
ياتقا قىلىنغان ھۈجۈمنىڭ ھەرقاندىقى ئاقىللىق ئەمەس. ھەتتا ناداە-
لىقتىن ئىبارەت.

يەنە بەزىلەرنىڭ ئەدەبىياتقا قاراتقان ھۈجۈمى تىلنىڭ ھېسسىياە-
نى ھەقىقىي ھالدا ئىپادىلىيەلەيدىغانلىقى ھەققىدىكى گۇمانىنى چە-
قىش قىلغان. ھەقىقەتەنمۇ، تارىختىن بۇيان تىل بەزىدە ئادەملەرنىڭ
قەلب چوڭقۇرلىدىكى يوشۇرۇن ھېس - تۇيغۇلارنى، چوڭى كائىناتتىن
تارتىپ كىچىكى ھاياتلىق تەنچىلىرىگىچە بولغان سىرلارنى كەم -
كوتىسىز ھالدا ئىپادىلەپ بېرەلىگەن ئەمەس. ئوتتللو سىپرۇس ئارە-
لىدىن قۇرۇقلۇققا چىقىپ دېستىمونانى قايتا كۆرگەندە «قەلبىمدە-
كى خۇشاللىقنى تولۇق سۆزلەپ بېرىشكە ئامالسىزمەن[1]» دېسە، كور -
دىلىيا دادىسىنىڭ سوئاللىرىغا جاۋاب بەرگەندە «گېپىم يوق، يۈرىكىم
ئېغىرلىمغا چىقالمايدۇ - دە[2]» دەيدۇ؛ گىيوتى ھەمىشە تىلنىڭ ئاجىز -
لىقىدىن ئاغرىنغان؛ لوكتىن بۇيانقى پەيلاسوپلارمۇ ھەمىشە دېگۈدەك
تىل ھەققىدىكى گۇمانلىرىنى ئىپادىلىگەن؛ سىمۇۋولىزمچى شائىر
مالالارمېي تىلنىڭ چوڭقۇر، بىپايان، سۆكۈتلۈك، قورقۇنچلۇق بولغان
كائىنات سىرلىرىنى ئىپادىلىيەلمەيدىغانلىقىدىن بەكلا ئۈمىدسىز -
لەنگەن. دەۋرىمىزدە تىلنىڭ ئىقتىدارىدىن ئېغىر دەرىجىدە گۇمانلە-
نىش تەرەققىي قىلىپ چەككە يېتىپ، كىشىلەر ئومۇمىيۈزلۈك ھالدا
تىل بىر خىل ۋاستە بولۇش سۈپىتىدە ئىدىيە ۋە ھېسسىيات ئال -
ماشتۇرۇش رولىدىن مەھرۇم بولدى دېيىشمەكتە. فىرانسىيەنىڭ كې-

① «شېكسپىر ئەسەرلىرى توپلىمى» غا قارالا، جۇ خاۋسېڭ تەرجىمە قىلغان،
بېيجىڭ خەلق ئەدەبىياتى نەشرىياتى، 1978 - يىلى نەشرى، 9 - توم 310 - بەت.
② يۇقىرىقى كىتاب، 152 - بەت.

پىنكى قۇرۇلمىچىلىق ئوبزورچىسى مىچېل فۇكاۋ (1926 — 1984)
گۇرستىشچە، كىشىلەرنىڭ تىل پوزىتسىيەسى ئالاھازەل ئۈچ باس-
قۇچلۇق ئۆزگىرىشنى باشتىن كەچۈرگەن: ئالدىنقى ئىدراكىزم دەۋ-
رىدە تىل ئوبيېكتىپ شەيئى بولۇپ، كىشىلەر تىلنىڭ سىرلىق رو-
لىغا ئىشىنەتتى؛ مەرىپەتچىلىك دەۋرىگە كەلگەندە، كىشىلەر تىل
ئارقىلىق ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ قانۇنىيەتلىرىنى بايقاشقا ئۇرۇ-
ھان؛ دەۋرىمىزدە تىل ۋە ئۇ ئىپادىلەيدىغان شەيئىلەر پارچىلىنىپ
كەتتى، ئادەملەر تىلنىڭ تۇزىقىغا، سىرلىق ئوردىسىغا كىرىپ قە-
لىپ، ئاخىر ھېچقانداق بىلىم ۋە ئۇچۇرغا ئېرىشەلمەيدىغان بولۇپ
قالدى. تىل — ئەدەبىياتتىكى ۋاستە، تىلنىڭ رولى شۇنچە زور گۇ-
مانلارنى پەيدا قىلغان يەردە ئەدەبىيات تەبىئىي ھالدا ھۈجۈم ئوبيېك-
تىغا ئايلىنىپ قالدۇ. تىل شۇنچە چوڭقۇر گۇمان پەيدا قىلغانلىقى
تۈپەيلىدىن، بارت «ئەدەبىيات دېگەن ئادەم ئالدايدىغان مەنىلەر سىس-
تېمىسى، ئۇ ھەمىشە مەلۇم مەنىلەرنى ئىپادىلىسىمۇ، ئەمما ھەمىشە
قىلچە ئەھمىيەتسىزدۇر[1]» دېگەن. فىرانسىيەنىڭ بۈگۈنكى زامان تەد-
قىدچىسى ماۋرىس بىرانچوت ئەدەبىيات ھامان يوقىلىدۇ، يازغۇچى،
سەنئەتكار، مۇتەپەككۇر ۋە كىتابلار بولمايدىغان بىر دەۋر يېتىپ كە-
لىدۇ، دېگەن.

ۋېلېك توغرا كۆرسەتكەنكى، تىل ۋە ئەدەبىياتنىڭ بۇنداق گۇمانلە-
نىش، ماھىيەتتە ئىنسانىيەت مەدەنىيىتىدىن، ئىنسانىيەتنىڭ كېلە-
چىكىدىن، ئىنسانىيەتنىڭ ئۆزىدىن ھەمدە ئۇ ئىجاد قىلغان نەرسىلەر-
دىن، شۇنداقلا ئىنسانىيەت جەمئىيىتىدىن گۇمانلىنىشتۇر. تىل -
يېزىق كەشپ قىلىنغاچقىلا، ئىنسانىيەتنىڭ ياۋايىلىقتىن قۇتۇلۇپ
مەدەنىيلىككە كىرىشى تېزلەشكەن. تىل ۋە يېزىقسىز ھالدا ئىنسانە-
يەت جەمئىيىتىنىڭ قانداق بولۇپ كېتىدىغانلىقىنى تەسەۋۋۇر قىلىش
تەس. تېخىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا شۇنداق ئېيتىش مۇمكىنكى، تىل

① «بارت ماقالىلىرى توپلىمى»، پارىژ، 1964 - يىلى نەشرى، 265 - 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 روناق 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 مەيدانداً تۇرغان، مەدەنىيەتكە، ئەدەبىياتقا قارشى تۇرلۇك قاراشلار بىلەن تەۋرەنمەي كۈ-

① ۋېلېكنىڭ پاكىت ئارقىلىق كۆرسىتىشىچە، 1913 - يىلى پىروزىنىڭ گېرمانىيە نەشرى بۈيۈملىرى 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، ئىلىم 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 يېڭى تەكتىلىگەن «نۇرغۇن ئاساسىي قاراشلار كەلگۈسى دەۋرلەردە قايتىدىن مۇقەملىشىدۇ[2]» غانلىقىغا ئىشەنگەن، بىز ۋېلېك ئەدەبىيات جەھەتتە ئومۇمەن بۇ ئۇچ 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. («پەرقلەندۈرۈش: ئوبزور ئۇقۇمىنىڭ داۋامى»غا كىرگۈزۈلگەن، يالى ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1970 - يىلى نەشرى، 37 — 54 - بەتلەر).

② «يېڭى تەنقىدچىلىكىنىڭ 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 بىرلەشتۇرۇشنى تەشەببۇس قىلغان، بىرلا تەرەپنى تەكتىلەش 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»، «سېلىشتۇرما 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، ژۇرنال 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، شېكسپىر، بالزاك ۋە كېتىز قاتارلىقلارنى سېرۋانتېس، مونتايگىن، 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 تۇردىكى ئەسەرلەر سەھنىدە ئويۇن قويماستىن ئۇزاققىچە جىمجىتلىقنى ساقلايدىغان «ئورۇنلاش»، سەرەڭگە تېلى، كونسېرۋا قۇتىلىرى، لامپۇچكا، تاماكا قالدۇقى، تۇگمە قاتارلىقلار بىر-بىرىكتۇرۇلگەن «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 قارىشنى قوبۇل قىلغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ كونكرېت ئارقا كۆرۈنۈشكە ئىگە بولىدىغانلىقىغا تامامەن سەل قارايدىغان تارىخچىلىققا قارشى خاھىشىغا قوشۇلمىغان؛ ئۇ ۋېسېلوۋىسكىي بەرپا قىلغان «تارىخىي شېئىرىيەت» تىن 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 قاراشنى 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 ۋېلېكنىڭ ئاساسەن ئىنگاردىنىنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ كۆپ خىل ئوخشىمىغان قاتلامدىن تۇزۇلىدىغانلىقى ھەققىدىكى نەزەرىيەسىنى راۋاجلاندۇرۇپ، ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە قارىتا ئېستېتىكىلىق ھۆكۈم قىلماي پەقەت ئەسەرنىلا ئىزاھلايدىغان ساپ ھالەتتىكى ھادىسىشۇناسلىق قارىشىدىن ۋاز كەچكەنلىكىنى كۆرسۈۋېلىشىمىز 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 تۇرغۇن ھالەتتە ئەمەس، بەلكى ھەرىكەتچان ھالەتتە بولىدۇ، ئەدەبىي ئەسەرلەرنى ئەۋلادمۇ ئەۋلاد كىتابخانلار، ئوبزورچىلار ۋە باشقا سەنئەتكارلار ئوقۇيدۇ ۋە ئانالىز قىلىدۇ، بۇنداق تارىخىي جەريانىدا ئۇ (قۇرۇلما) ئۆزۈكسىز ئۆزگىرىدۇ. بۇ مەنىدىن ئالغاندا، ئەدەبىي ئەسەر ھەم تارىخىي، ھەم ئەبەدىي بولىدۇ دەپ ھېسابلىغان.

ۋېلېك بۇنداق «تولۇق كۆزىتىش» نەزەرىيەسىگە ئاساسلىنىپ، ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ مەۋجۇتلۇق ھالىتىنى ئۈچ ئاساسىي قاتلامغا ـــ 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 ئۇنۇۋېرسالالاشقان، 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 تەسۋىرچانلىققا، 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 يۇ- سۇپ 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 قىلالىشى 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. بىرئوكېس بىرنەچچە قېتىم «تەنقىدچى تارىخشۇناسنىڭ ياردىمىگە موھتاج» دېسە، ئېلىيوت «مەن ھازىرغا كېلەچەك ئارقىلىق قارىماقچىمەن» دېگەن؛ تېتىر ئېلىيوت- نىڭ بۇ قارىشىنى قوزغۇتلەپ، شېئىرنى ھەمىشە تارىخ ئىچىدە كۆ- زىتكەن؛ 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 ئەنئەنىۋى 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 ھۇ- جۇم» غا كىرگۈزۈلگەن، شىمالىي كارولىنا ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى 1982 - يىلى نەشرى، 87 — 103 - بەتلەر).

لىكىنىڭ بۇ ئىزاھاتى ئاساسسىز ئەمەس، ۋېلىكىنى يېڭى تەنقىدچىلەر قاتارىغا قوشۇپ شەكىلچىلىكىنىڭ مۇخلىسى قىلىۋېتىشكە بولمايدۇ. لېكىن يېڭى تەنقىدچىلىكنى چۈشىنىدىغانلار قانداقلا قىلىپ بولمىسۇن، بۇ ئېقىم تەرەپدارلىرىنىڭ ئەسەرلەرنىڭ بەدىئىي 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 «ئوبزور تارىخى» نى ئەدەبىيات تەرەققىياتىنىڭ تارىخى بىلەن قاپلىماقچى بولغان بولسىمۇ، ئاخىر بۇ ھەقتىكى تىرىشچانلىقلىرىنىڭ مۇۋەپپەقىيەتلىك بولمىغانلىقىنى بايقىغان. ئۇ ئەپسۇسلانغان ھالدا «مەن ‹ئوبزور تارىخى›، دا كىشىنى قايىل قىلمىدىغان 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 ئۇتتۇرىغا قويۇپلا قالماستىن، بەلكى يەنە پىراگا ئېقىمى بىلەن رۇسىيە شەكىلچىلىكىنىڭ رادىكال شەكىلۋازلىق مەۋقەسىنى ئاشكارا رەت قىلغان. (شكلوۋسكى «نەسر نەزەرىيەسى» نىڭ 1934 ـ يىلىدىكى چېخچە تەرجىمىسىگە قارالسۇن.)

① «ئەدەبىيات تارىخىنىڭ زاۋالغا يۈز تۇتۇشى» غا قارالسۇن. (بۇ «ئەدەبىياتقا مۇجۇم» 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 بولىدۇ. 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 دراما يېزىپ باقمىغان ئادەم ئىلزابىت دەۋرىدىكى دراملارنى 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) شەكىلگە ئايلاندۇرۇشى، شۇنداقلا، ئۇنى باش ــ ئاخىرى ئىزچىللاشقان مۇڭاپىق بىر سىستېما ھالىتىگە كەلتۈرۈشى كېرەك، شۇندىلا، 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 پىكىردە چىڭ تۇرۇۋالىدۇ. بۇ خىل گۇماني نەزەرىيە تەسەۋۋۇر قىلغۇسىز دەرىجىدە، كىشى كۆلەمدە ئېقىپ يۇرمەكتە. ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭدا مۇھىتقا 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-
لىشىنىڭ مۇمكىنچىلىكى بارمۇ؟ قانداق قىلغاندا مۇمكىنچىلىكى بار
بولىدۇ؟ بەزىلەر بۇنىڭغا «تەبىئىي پەندە قوللىنىلىۋاتقان ئۇسۇللارنى
ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەتبىقلىساقلا، شۇنداق ئىمكانىيەتنى يارىتىلى
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 يىغىشتۇرۇۋەتتى، ياكى بولمىسا «پەننىي ئۇسۇللار كەلگۈسىدە
چوقۇم غەلىبە قىلىدۇ» دەيدىغان خام خىياللار بىلەن ئۆزى-ئۆزىگە تە-
سەللى بەردى. مەسىلەن، رىچاردز (I.A.Richards) روھىي كېسەل-
لىكلەر 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-
تودولوگىيە جەھەتتە ئۆزئارا كىرىشىدىغان ۋە تەكرارلىنىدىغان نۇر-
غۇن يەرلىرى بار. مەسىلەن، يىغىنچاقلاش، يېشىش، تەھلىل قىلىش،
ئومۇملاشتۇرۇش، سېلىشتۇرۇش 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 مۇۋاپىقلىقىتىلىرى ئېھتىمال ئاشۇ پەنلەرنىڭ مۇۋاپىقلىقىتىلىرىنى يېپىپ كەتكەن بولسا كېرەك. ئەمما، بۇ ھەرگىزمۇ «گۇمانىتار پەنلەردىكى ئاشۇ خىل بىلىش ئۇسۇللىرى مۇشۇنىڭغا بىلەنلا چىن ھەم ئۇنۇملۇك بولماي قالدى» دېگەنلىك ئەمەس؛ بۇ يەردە چوقۇم «بەزىدە ئازراق ئۆزگەرتىش كىرگۈزگەن ۋە تولۇقلىغاندىن كېيىن، ئۇلار ئۆز رولىنى تېخىمۇ ياخشى جارى قىلدۇرىدۇ ياكى ئىنقىلاب خاراكتېرلىك ئۆزگىرىشلەرنى ھاسىل قىلىدۇ» دېيىش كېرەك. دېمەك، بىز تەبىئىي پەن بىلەن گۇمانىتار پەنلەرنىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى بولسا «داۋاملىشىدىغان ھادىسىلەر» دېگەن تەبىرنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئىتالىيەدە، كىروسى (B.Croce) ئۆزىنىڭ بارلىق پەلسەپىسىنى تەبىئىي پەندىكى ئۇسۇللارغا ئوخشىمايدىغان تارىخىي تەتقىقات ئۇسۇللىرى ئاساسىغا قۇرۇپ چىققان[7].

بۇ مەسىلىلەرنى تولۇق تەھلىل قىلمىز دەيدىكەنمىز، ئۇ پەنىنىڭ تۇرلەرگە ئايرىلىشىغا، تارىخ پەلسەپىسى ۋە بىلىش نەزەريىەسى قاتارلىق جەھەتلەردىكى چوڭىنچىلەرگە بېرىپ تاقىلىدۇ[8]. لېكىن، بەزى كونكرېت مىساللار ھېچبولمىغاندا ھەرقانداق بىر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسىنىڭ «بىز نېمە ئۈچۈن شېكسپېرنى تەتقىق قىلىمىز؟» دېگەن ناھايىتى ئەمەلىي مەسىلىگە چوقۇم يۈزلىنىشى كېرەكلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئېنىقكى، بىزنىڭ قىزىقىدىغىنىمىز شېكسپېرنىڭ 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 دەۋرىدىكى دىراماتورگلارغا ئوخشايدىغان تەرەپلىرىمۇ ئەمەس، ئەگەر شۇنداق بولىدىغان بولسا، بىز دېككېر (T.Dekker) بىلەن خېيۋود (T.Heywood) نى تەتقىق قىلساقلا بولۇۋېرەتتى. بىزنىڭ ئىزدىدىغىنىمىز شېكسپېرنىڭ خاسلىقىدۇر، يەنى، شېكسپېرنى شېكسپېرغا خاس قىلغان نەرسىلەردۇر؛ بۇ ئېنىقكى خاسلىق ۋە قىممەت مەسىلە-

نىڭ چېگراسى توغرۇلۇق ئومۇملاشتۇرۇش ۋە شەخسىي مۇھاكىمە قىلىشقا ئانچە كۆچەپ كەتمەي، تەبىئىي پەنلەر بىلەن گۇمانىتار پەنلەر ئوتتۇرىسىدىكى پەرقلەرگە ئالاھىدە ئېتىبار بىلەن قارىغان.[9] 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، سىنوپولمۇ تەبىئىي پەننىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى «تەكرارلىنىدىغان ھادىسىلەر»، گۇمانىتار پەنلەرنىڭ تەتقىقات ئوبيېكتى بولسا «داۋاملىشىدىغان ھادىسىلەر» دېگەن تەبىرنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئىتالىيەدە، كىروسى (B.Croce) ئۆزىنىڭ بارلىق پەلسەپىسىنى تەبىئىي پەندىكى ئۇسۇللارغا ئوخشىمايدىغان تارىخىي تەتقىقات ئۇسۇللىرى ئاساسىغا قۇرۇپ چىققان[7].

بۇ مەسىلىلەرنى تولۇق تەھلىل قىلمىز دەيدىكەنمىز، ئۇ پەنىنىڭ تۇرلەرگە ئايرىلىشىغا، تارىخ پەلسەپىسى ۋە بىلىش نەزەريىەسى قاتارلىق جەھەتلەردىكى چوڭىنچىلەرگە بېرىپ تاقىلىدۇ[8]. لېكىن، بەزى كونكرېت مىساللار ھېچبولمىغاندا ھەرقانداق بىر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسىنىڭ «بىز نېمە ئۈچۈن شېكسپېرنى تەتقىق قىلىمىز؟» دېگەن ناھايىتى ئەمەلىي مەسىلىگە چوقۇم يۈزلىنىشى كېرەكلىكىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئېنىقكى، بىزنىڭ قىزىقىدىغىنىمىز شېكسپېرنىڭ 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 دەۋرىدىكى دىراماتورگلارغا ئوخشايدىغان تەرەپلىرىمۇ ئەمەس، ئەگەر شۇنداق بولىدىغان بولسا، بىز دېككېر (T.Dekker) بىلەن خېيۋود (T.Heywood) نى تەتقىق قىلساقلا بولۇۋېرەتتى. بىزنىڭ ئىزدىدىغىنىمىز شېكسپېرنىڭ خاسلىقىدۇر، يەنى، شېكسپېرنى شېكسپېرغا خاس 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 خاراكتېرد-
گىلا قىزىقىدۇ.

خاسلىق تەلىماتى بۇ يەردە يەنە بىر كۆچلۈك ئىسپات تاپالايدۇ، يە-
نى، ئەدەبىياتنىڭ ئومۇمىي قائىدىسىنى مۇھاكىمە قىلىش تىرىشچاـ-
لىقى ھامان مەغلۇپ بولىدۇ. كازامىيان (L.Cazamian) ئوتتۇرىغا
قويغان ئاتالمىش ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ قانۇنىيىتىنى، يەنى، ئەنگ-
لىيەلىكلەرنىڭ مىللىيلىك رېتىمى ھېسسىيات بىلەن ئەقىلدىن ئـ-
بارەت ئىككى قۇتۇپ ئارىسىدا تەۋرىنىپ تۇرىدۇ (يەنە كېلىپ بۇ خىل
تەۋرىنىش بارغانسېرى كۆچەيمەۋاتىدۇ) دېگەن قاراشنى ئەگەر تاينى
يوق، ئەھمىيەتسىز گەپ دېگىلى بولمىسا، ئۇنداقتا چوقۇم بىمەنە
قاراش دېيىش كېرەك. بۇ «قائىدە» ۋېكتورىيە دەۋرىگە پەقەتلا ماس
كەلمەيدۇ.[9] بۇخىل قائىدىلەرنىڭ كۆپىنچىسى تەسىر بىلەن ئەكس
تەسىر ياكى ئەنئەنگە ئېسىلمۇۋېلىش بىلەن ئەنئەنگە قارشى چىقىش
ئوتتۇرىسىدىكى پىسخىكىلىق يۇزلىنىشلەردىن باشقا نەرسە ئەمەس.
ئۇلاردىن گۇمانلىنىشقا بولمىغان تەقدىردىمۇ، ئىجادىيەت جەريانىدـ-
كى ھەرقانداق ئەھمىيەتلىك ئەمەلىي نەرسىلەرنى يەنىلا چۈشەندۈرۈپ
بېرەلمەيدۇ. فىزىكىنىڭ ئەڭ زور مۇۋەپپەقىيىتىنى بىر تۇركۇم ئـ-
مۇمىي قائىدىلەرنىڭ تۇرغۇزۇلغانلىقىدىن، مەسىلەن، توك ۋە ئىسـ-
سىقلىق، تارتىش كۈچى ۋە نۇر قاتارلىقلارنىڭ فورمۇلاسىدىلا 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 بـ-

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 مۇستە-
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 چۈـ-
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» خاراكتېرنىلا 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 تەنىمىسىز مۇنازىرە ئارىستوتېل (Aristotle) دىن باشلانغان بولۇپ، ئۇ شېئىرنى «تارىخقا قارىغاندا تېخىمۇ ئومۇمىيلىقا ئىگە، شۇڭا، ئۇنىڭدا پەلسەپىۋى پۇراق تېخىمۇ كۈچلۈك، تارىخىي پىرىنسىپلار بولسا ئالاھىدە ۋەقەلەرگىلا دىققەت قىلىدۇ» دەپ جاكارلىغان؛ دوكتور جونسون (S. Jonson) مۇ: شائىرلار «كۆركۈمگۈلىنىڭ بەرگىنى ساناپ يۈرمەسلىكى كېرەك» دەپ كېسىپ ئېيتقان. رومانتىزمچىلار بىلەن ھازىرقى زامانداىكى نۇرغۇن ئوبزورچىلار شېئىرنىڭ ئۆزگىچىلىكىنى، گەۋدىسى (texture)نى، ئۇنىڭ كونكرېتلىقىنى ھارماي ـ تالماي تەكىتلەيدۇ.[10] ھالبۇكى، ھەربىر ئەدەبىي ئەسەرنىڭ ھەم ئومۇمىيلىقىغا ھەم خاسلىقىغا ئىگە بولىدىغانلىقىنى ياكى پۈتۈنلەي خاسلىق بىلەن «يەكتا» خاراكتېرنىڭ ئوخشىمايدىغانلىقىنى چوقۇم بىلىۋېلىشىمىز كېرەك.[11] بىر ئادەمگە ئوخشاش ھەربىر ئەدەبىي ئەسەرە ئالاھىدىلىك ھازىرلانغان بولىدۇ؛ لېكىن، ئۇنىڭ باشقا بەدىئىي ئەسەرلەرگە ئوخشايدىغان تەرەپلىرىمۇ بولىدۇ، خۇددى، ھەربىر ئادەمنىڭ ئىنسانىيەت بىلەن، جەمئىيەتشۇناسلىرى بىلەن، مىللەتداشلىرى، سىنىپداشلىرى ۋە كەسىپداشلىرى بىلەن مەلۇم ئورتاقلىقى بولغىنىدەك. 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 ئەدەبىياتىنىڭ خاسلىقىنى چۈشەندۈرۈشكە كۈچەيدۇ. لېكىن بۇ خىل چۈشەندۈرۈشتە بىر خىل ئەدەبىيات نەزەرىيەسىنى ئاساس قىلغاندا ھەممىگە ئورتاق بولغان ئاتالغۇلارنى ئىشلەتكەندىلا ئاندىن مۇۋاپىقىيەت قازىنىشتىن سۆز ئاچقىلى بولىدۇ. ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ئۇ سۈل 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 ئەدەبىيات 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 ئەدەبىيات تەتقىقاتىنى نوقۇل ھالدا ئوقۇش سەنئىتى ئۆچۈنلا خىزمەت قىلىدۇ دېسەك، ئۇ ھالدا بۇ سىستېمىلىق بىلىمنىڭ ئاساسىي مەقسىتىنى خاتا چۈشىنىۋالغان بولۇپ قالىمىز. كەڭ مەنىدىكى «ئوقۇش» تەتقىد خاراكتېرىدىكى چۈشىنىش ۋە تەسىراتنى ئۆز ئىچىگە ئالسىمۇ، لېكىن، «ئوقۇش سەنئىتى» يەنىلا شەخسنىڭ ئۆز ـ ئۆزىنى ناكامۇللاشتۇرۇشىدىكى نىشان ھېسابلىنىدۇ. كىشىلەر ئوقۇش سەنئىتىگە تولىمۇ ئېھتىياجلىق، يەنە كېلىپ، ئۇ بەدىئىي تەربىيەلىنىشنى ئومۇملاشتۇرۇشنىڭ ئاساسى، لېكىن، ئۇ ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئورنىنى باسالمايدۇ، چۈنكى، «ئەدەبىياتشۇناسلىق» (scholarship literary) دېگەن بۇ ئۇقۇم ئاللىبۇرۇنلا شەخسىي «مەنىدىكى ئەنئەنىدىن ھالقىپ كەتكەن، توختاۋسىز تەرەققىي قىلىدىغان بىلىم، تەجرىبە ـ ساۋاق ۋە ھۆكۈم قىلىش سىستېمىسى» دەپ قارىلىپ بولغان.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① س. پوتېرنىڭ «كىشەنلەنگەن مىيۇز» (لوندۇن 1937 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

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

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

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

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

⑥ ھېنىرىچ رىكېرت «تەبىئىي پەنلەردىكى ئۇقۇم شەكىللەندۈرگەن كاتېگورىيە 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. ماندىلبائۇم: «تارىخي بىلىم مەسىلىلىرى» (نىيۇيورك، 1938 ـ يە-
لى) ۋە ر. ئارون: «تارىخ ئوبزورى» (پارىژ، 1938 ـ يىلى) دېگەن بۇ ئىككى كى-
تابتا تېخىمۇ تەپسىلي بايان قىلىنغان.

⑨ ل.كازامىيانىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ پىسخولوگىيەلىك تەدرىجي
تەرەققىياتى» (پارىژ، 1920 ـ يىلى)؛ ئى. لېگوئى 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 ـ 1927 ـ يىللىرى) گە قارالسۇن.

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

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

⑫ كوللېكتۇدنىڭ «تارىخ بىلەن پەن قارىمۇقارشىمۇ ئەمەسمۇ؟» («ئىدىيە»
نىڭ 31 ـ سانىغا بېسىلغان. 1922 ـ يىلى، 449 ~ 450 ـ بەت)؛ سوروگىن:
«جەمئىيەت ۋە مەدەنىيەتنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى» سىنسىننات (1937 ـ
يىلى، بىرىنچى توم، 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 كۆرۈن-
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.»[1] 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 قوشنىلىرىنىڭ 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 كە- لىنگەن، نەتىجىدە، ئەدەبىياتنىڭ قىممىتىنى ئۇنىڭغا قوشنا پەنلەر ياكى ئاشۇ پەنلەرنىڭ تەتقىقاتى تەمىنلىگەن ماتېرىياللارغا ئاساسلە- نىپلا بەلگىلەشكە توغرا كەلگەن. ئەدەبىيات تارىخى بىلەن مەدەنىيەت تارىخىنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىش ئەمەلىيەتتە ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئۆزىگە خاس ساھە ۋە ئۇسۇللارغا ئىگە ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلغا- 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 ئېستېتە- تىكلىق 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 بېركلى ۋە ھىيۇم (D. Hume)، ئېپىسكوپ 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 كۆزىتە- مىز. دۈرۈس، ھىيۇمنى پەيلاسوپ، گىببون (E. Gibbon)نى تارىخ-

شۇناس، ئېپىسكوپ باتلېرنى ئەخلاقشۇناس ھەم خىرىستىيان دىنىنىڭ 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 كۆرۈنۈش 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 تۈزگۈچى ياكى ئۆزىنىڭ گېپىنىلا يورغىلىتىدىغان تاجاۋۇزچىلا بولالىغان، خالاس.

بىر «مەشھۇر» ئەسەرنى يەككە ھالدىلا تەتقىق قىلىش بەلكىم ئوقۇتۇش 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 شۈبھىلىنىمىز. بۇ خىل كىتاب ئوقۇش پىرىنسىپىغا ئېھتىمال ئىلىم ـ پەن، تارىخ ياكى سىجىل تەرەققىي قىلىدىغان ھەم جۇغلىنىشچانلىققا ئىگە پەن تۈرلىرىدىلا قاتتىق ئەمەل قىلىش تەلەپ قىلىنسا 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، ئەدەبىي ژانىر تۈرلىرى (genres) نىڭ ئاستا ـ ئاستا ئۆزگىرىشىنى ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەت جەريانىنىڭ ماھىيىتىنىمۇ چۈشىنىشكە ئامالسىز قالىمىز. تارىخ، پەلسەپە ۋە شۇنىڭغا ئوحشاش باشقا پەنلەردىكى 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 مىساللارنى ھېسابقا ئالمىغاندا، گەۋدىلەندۈرگۈچىنى ئۇلۇغ باشلامچىلارنىڭ ئۈستىگە 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) قولدا 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 تىراشلىقىنىڭ، رەڭ رەسساملىقنىڭ ياكى ئاۋاز مۇزىكىنىڭ ماتېرىيالى بولغىنىدەك. لېكىن، بىز يەنە شۇنىمۇ بىلىۋېلىشىمىز كېرەككى، تىل ھەرگىزمۇ تاشقا ئوخشاش ھەرىكەتسىز 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 پېنىكلىك بىلەن ھەل قىلىۋەتكىلى بولمايدۇ. چۈنكى، ئەدەبىيات باشقا سەنئەت تۈرلىرىگە ئوخشمايدۇ، 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 ئوخشمايدىغان مەنىلىرى (ambiguities) بار؛ تارىخىي جەريانىدا شەكىللەنگەن ھەربىر خىل تىلدا تاۋۇشى ئوخشاش، ئەمما مەنىسى ئوخشمايدىغان خەتلەر ھەمدە گىرامماتىكىدىكى «جىنس» كاتېگورىيەسىگە ئوخشاش ئىسىمدات، نامۇۋاپىق تۈرلەر بار، يەنە كېلىپ ئۇلارنىڭ ھەممىسى تارىخىي ۋەقەلەرنى، ئەسلىمە ۋە باغلىما 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 ئىنتوناتسىيەسى 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 تەلمىدا يېزىق بەلگىلىرىنىڭ ماھىيەتلىك مەنىسىگە، سۆزلەرنىڭ ئاۋاز جەھەتتىكى سىمۋوللۇق ئالاھىدىلىكىگە بەكرەك ئەھمىيەت بېرىلىدۇ. ھازىر يېزىق تىلىدىكى بەلگە ۋە سىمۋوللۇق مەنىلەرنى تەتقىق قىلىدىغان ۋەزىن(meter)، ئاللىتېراتسىيە (alliteration) ۋە ئاۋاز ئەندىزىسى (patterns of sound)دېگەندەك نۇرغۇن تېخنىكىلار كەشىپ قىلىندى.

ئىلىم - 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 ئاممىلار «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 رومان‌دا، بىر پارچە ھەجۋىي شېئىردا ياكى بىر پارچە دېداكتىك شېئىردا بولسا ئۇ ناھايىتى ئېغىر سالماقنى ئىگىلىشى مۇمكىن. ئۇنىڭ ئۇستىگە، تىلنىڭ ئەقلىلىشىش دەرىجىسىدىمۇ ناھايىتى زور پەرق مەۋجۇت؛ پەلسەپىۋى شېئىرلار ۋە دېداكتىك 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 - 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 ۋاريانتلارنى 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 - 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 سىمۋوللىرىدا ياكى قوش مەنىلىك سۆزلەردە ھەققەتەنمۇ بەلگىلەرنىڭ ئەسلىي مەنىسىگە بولغان دىققەت - ئېتىبار ئىپادىلىنىدۇ. شۇبھىسىزكى، كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى ئادەتتە مەلۇم بىر خىل مەقسەتكە يېتىشكە، يەنى، قارشى تەرەپلەنگە ھەرىكىتى ۋە پوزىتسىيەسىگە تەسىر كۆرسىتىشكە بەكرەك ئىنتىلىدۇ. لېكىن، كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىنى كىشىلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئالاقە بىلەنلا چەكلەپ قويۇش توغرا ئەمەس. بىر بالا ھېچقانداق ئاڭلىغۇچى يوق ھالەتتىمۇ بىرمۇنچە گەپلەرنى قىلىپ كېتىدۇ.

شى مۇمكىن، قۇرامىغا يەتكەن بىر ئادەممۇ باشقىلار بىلەن ھېچقانداق مەنىسى يوق قۇرۇق گەپلەرنى قىلىشىپ قېلىشى مۇمكىن. مانا بۇلار تىلنىڭ ھەرخىل ئىشلىتىلىش ئورنى بارلىقىنى، ئۇنى نوقۇل ھالدا ئالاقە بىلەنلا چەكلەپ قويۇشنىڭ ھاجىتى يوقلۇقىنى، ئۇنىڭ ھېچ-بولمىغاندا پەقەت ئالاقىگىلا ئىشلىتىلمەيدىغانلىقىنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ.

شۇڭا، مىقدار جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئەدەبىيات تىلىنى ئەڭ ئاۋۋال كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى ھەرخىل تىل ئىشلىتىش ئۇسۇلىدىن پەرق-لەندۈرۈۋېلىش كېرەك. ئەدەبىيات تىلى سۆزلەر ئېتمولوگىيەسى (resources language) نى قېزىش ۋە ئۇنىڭدىن پايدىلىنىش جەھەتتە تېخىمۇ ئىنچىكە ۋە سىستېمىلىقتۇر. بىر سۇبيېكتىپ شائىرنىڭ ئەسىرىدە بىز تولىمۇ ئىزچىللىققا ۋە روشەن «خاسلىق»قا ئىگە نەر-سىلەرنىڭ بارلىقىنى بايقايمىز. ئۇ كىشىلەرنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇش ھالىتىدە ئالدىراپ ئۇچرىمايدۇ. مەلۇم تۈردىكى شېئىرلاردا بەلكىم پارادوكس (paradox)، كۆپ خىل مەنە، كونتىكىستتىكى سېمانتىكىـ-لىق ئۆزگىرىش، ھەتتا گىرامماتىكىلىق بىرىكمە (مەسىلەن، جىنس ياكى زامان رايى) جەھەتتىكى تەرتىپسىزلىك دېگەندەك ئۇسۇللارنى قوللىنىشقا بەكرەك ئەھمىيەت بېرىلىشى مۇمكىن. شېئىرىي تىل كۈندىلىك 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 ئۇن-سىز ھالدا ئىشلىتىپ كېلىشى نەتىجىسىدە شەكىللەنگەنلىكىنى باي-قايدۇ. بىرنەچچە دۆلەتنىڭ يۈكسەك 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 (يۇقىـ-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 كۆرۈنىـ-دۇ، مەسىلەن، نۇرغۇن تېز يازما ۋە تەۋەككۈلچىلىك ھېكايىلىرىدە ئىپادىلەنگەن ئەھۋالغا ئوخشاش؛ لېكىن، قۇرۇلمىسى مۇرەككەپ ۋە مۇكەممەل بەزى شېئىرلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، بىرلىك تەبىئىي ھالدىلا كۈچىيىپ بارىدۇ: بۇ شېئىرلاردا ھەتتا بىرەر سۆز ئالماشتۇ-رۇۋېتىلسە ياكى بىرەر سۆزنىڭ ئورنى ئۆزگەرتىۋېتىلسىلا، ئۇنىڭ ئومۇمىي ئۈنۈمىگە تەسىر يېتىدۇ.

ئەدەبىيات تىلى بىلەن كۈندىلىك تۇرمۇش تىلىنىڭ ئىشلىتىلىش جەھەتتىكى پەرقى خېلىلا ئېنىق. بىز بىزنى مەلۇم ئىجتىمائىي پائا-لىيەت بىلەن شۇغۇللىنىشقا ئۈندىگەن تىلنى 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 بېـ-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 ھەرىكەتچانلىققا ئىگە ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭدا ھەرگىزمۇ مۇت-لەق بىر چەكنىڭ بولمايدىغانلىقىنى تونۇپ يېتىشىمىز كېرەك. ئېستېتىكىلىق رولنى تۈرى ھەرخىل ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان ئەمەلىي يېزىق ۋە كۈندىلىك تۇرمۇش تىلى دائىرىسىگىچە كېڭەيتىشكە بولىـ-دۇ. 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 ئىستىلىستىكىلىق

ۋاستىلەر بەكرەك ئىشلىتىلىدىغان ماقالىلەرنىمۇ ئەدەبىيات دەپ ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەك. ئوخشىمىغان تارىخىي دەۋردە، ئېستېتىكىلىق تۇيغۇ رول ئوينايدىغان دائىرىمۇ ئوخشاش بولمايدۇ؛ ئۇ بەزىدە كېڭىيىدۇ، بەزىدە تارىيىدۇ: خۇسۇسىي مەكتۇپلار ۋە ۋەز – نەسىھەت ماقالىلىرى بۇرۇن بىر خىل سەنئەت شەكلى دەپ قارالغان ئىدى، ھازىر بولسا ژانىر قالايمىقانچىلىقىغا قارشى تۇرىدىغان خاھىش شەكىللەندى، شۇنىڭ بىلەن، گۈزەللىك تۇيغۇسىنىڭ تەسىر كۆرسىتىش دائىرىسى يەنە بىر قېتىم تارىيىپ، كىشىلەر سەنئەتنىڭ ساپلىقىنى بەكرەك تەكىتلەيدىغان ھەم شۇ ئارقىلىق 19 – ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى ئېستېتىكىشۇناسلار ئوتتۇرىغا قويغان پان ئېستېتىزىم (pan – aestheticism) تەشەببۇسىغا قارشى تۇرىدىغان ۋەزىيەت بارلىققا كەلدى. قارىغاندا، گۈزەللىك تۇيغۇسىنىڭ تەسىرى ئاساسىي ئورۇندا تۇرغان ئەسەرلەرنى ئەدەبىيات دەپ قاراش، شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا يەنە ئېستېتىكىلىقنى نىشان قىلمىغان ئىلمىي ماقالىلەر، پۇبلىستىك 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 – 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، سۇبيېكتىپ لىرىك شېئىرلاردىكى

«مەن» مۇ توقۇلما، دىراماتىك «مەن» ھېسابلىنىدۇ. رومانلاردىكى پېرسوناژلار بولسا تارىخىي شەخسلەر ياكى رېئال تۇرمۇشتىكى ئادەملەرگە ئوخشىمايدۇ. رومانلاردىكى پېرسوناژلار پەقەتلا ئاپتورنىڭ تەسۋىر – 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، ھوستافنىڭ ياش ۋاقتىدا قانداق ئورۇقلاپ كەتكەنلىكىنى[4]، «شېكېسپېرنىڭ قەلىمىدىكى ئايال پېرسوناژلارنىڭ قىزلىق مەزگىلىدىكى تۇرمۇشى» نى، شۇنداقلا «مېكپىس خانىمنىڭ قانچە بالىسى بار»[5] دېگەندەك مەسىلىلەرنى قايتا تەكشۈرۈپ يۈرۈش 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 ئۈزۈندىلىرى بولسىمۇ، ھەممىسى ئوخشاشلا مەلۇم سەنئەت قانۇنىيىتىگە ئاساسەن توقۇپ چىقىرىلغان بولىدۇ. بولۇپمۇ، كېيىنكى تارىخىي نەزەر بىلەن قارىساق، ھەرخىل ناتۇرالىستىك رومانلارنىڭ باش تېما تاللاش، ئوبراز يارىتىش، سۇژىت ئورۇنلاشتۇرۇشى ۋە دىيالوگ ئۇسلۇبى جەھەتلەردە قانچىلىك ئوخشىشىپ كېتىدىغانلىقىنى كۆرۈۋالالايمىز. بىز يەنە ناتۇرالىستىك تۈس ئەڭ قويۇق بولغان تىياتىرلاردىمۇ كۆرۈنۈش قۇرۇلمىسى، زامان ۋە ماكاننىڭ بىر تەرەپ قىلىنىشى، دىيالوگلارنىڭ تاللىنىشى، شۇنداقلا ھەرخىل پېرسوناژلارنىڭ مەيدانغا چىقىش ۋە چۈشۈش ئۇسۇلى قاتارلىقلارنىڭمۇ ناھايىتى پۈختا بىر خىل تەرتىپكە ئىگە ئىكەنلىكىنى كۆرۈۋالالايمىز.[6] «بوران – 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 چىقىرىۋېتىشكە 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، ئۇز 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 ئىسىتېكىغا، 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 يادرو-لۇق 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 توغ-رىسىدىكى ناھايىتى كەڭ ئومۇملاشقان بىر خىل خاتا قاراش، يەنى، «تەسەۋۋۇرچانلىق» قا ئىگە ئەدەبىياتتا ئىماگنى ئىشلىتىشنىڭ ھېچ-قانداق 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-مۇ بولمايدۇ. ئەدەبىياتتا پۈتۈنلەي ئىماگسىز ياخشى شېئىرلار، ھەتتا، «تۈپتۈز بايان تۇسىدىكى شېئىرلا»[7] مۇ بار. يەنە كېلىپ، ئىماگ رېئال، ھېسسىي ۋە كۆرۈش سەزگۈسى ئوبرازلىرىنىڭ شەكىللىنىش جەريانى بىلەن ئارىلىشىپ كەتمەسلىكى كېرەك. گېگىل (F . Hegel . G . W) نىڭ تەسىرى ئاستىدا، 19 ـ ئەسىردىكى بەزى ئېستېتىكا-شۇناسلار، مەسىلەن، ۋىشېر (F . T . Vischer)ۋە خارتمان (Hartmann E . von) «بارلىق سەنئەت پۈتۈنلەي پىكىرنىڭ سەزگۈلەرنى قوزغا-شى» (sensuous shining forth of the idea)دېگەننى تەشەببۇس قىلدى. 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 قىلدى. لېكىن، نۇرغۇن ئۇلۇغ ئەدەبىياتلارنىڭ ھېچقايسىسى ھېسسىي ئى-ماگنى ئويغىتالمىغىنى يوق، ئەگەر شۇنداق ئەسەر بار دېيىلسە، ئۇ پە-قەت تاسادىپىيلىق، ھەم دەۋرىيلىك ھادىسە، خالاس.[9] بىر توقۇلما پېرسونا‌ژنى تەسۋىرلەۋاتقان چېغىدا، ئاپتور كۆرۈش سەزگۈسى ئى-ماگلىرىغا تايانمىسىمۇ تامامەن بولۇۋېرىدۇ. بىز دوستويېۋسكىي (F . Dostoyevsky) ياكى ھېنرى جامېس (H . James) لارنىڭ قەلە-مىدىكى پېرسونا‌ژلارنىڭ تاشقى قىياپىتىنى ھەرگىزمۇ كۆرەلمەيمىز، ئەمما، ئۇلارنىڭ روھىي ھالىتىنى، ھەربىرىنىڭ مۇددىئاسىنى، زوق-ھەۋىسىنى، تۇرمۇش پوزىتسىيەسىنى ۋە ئارزۇ ـ ئىستەكلىرىنى ناھا-

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 ساكېرىي [W. M. Thackeray] نىڭ رومانلىرىدىكى قىستۇرما رەسىملەردەك). بۇ پاكىت شۇنى چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇكى، يازغۇچى بىزنى شۇنچىلىكلا بىر لايىھە بىلەن تەمىنلەيدۇ، شۇنداقلا، كىشىلەرنىڭ ئۇنى تۇجۇپلەپ 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 ئېچىدىن «چۈشىنىش»، «تەبرىلەش»، «يوقىتىش»، «ماددا»، «سۈبېيېكتىپ»، «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 خرىستىيان 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 خاسلىقىنى ئىپادىلىنىشى، تىل ۋاستىسىگە بولغان ھېسسىي سەزگۈ ۋە ئۇنىڭدىن پايدىلىنىش، ئەمەلىي ئىشلىتىش مەقسىتىنى قوغلاشماسلىق، شۇنداقلا توقۇلما دېگەندەكلەردە ــ سېمانتىكىلىق تەھلىل نۇقتىسىدىن 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»[10] 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 قىممىدىكى ھەرخىل ئامىللار ئوتتۇرىسىدا مەۋجۇت بولغان زىچ مۇناسىۋەتكە دىققەت قىلىشقا ئۇندىسىمۇ، ئەمما، ئۆز نۆۋىتىدە يەنە بەزى خاتا چۈشەنچىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىشتىنمۇ خالىي بولالمايدۇ. 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 چېتىلسۇن، ئۇنۇمى مۇقەررەر ھالدا ئوخشاش بولىدۇ دەيدىغان بىر خىل خاتا قاراشنى شەكىللەندۈرۈپ قويىدۇ. شۇنىڭ بىلەن، كىشىلەر ئەسەرنىڭ ئومۇمىيلىقىنى ئىنچىكە كۆزىتىش زۆرۈرىيىتىگە سەل قارايدۇ. «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 تەقدىردىمۇ، ئۇلار سەنئەتنى يەنىلا ناھايىتى ئاددىي ھالدا ئىككىگە بۆلۈپ تاشلايدۇ. ھازىرقى زامانداىكى سەنئەتنى تەھلىل قىلىش ئۇسۇلى بىزدىن ئەڭ ئاۋۋال تېخىمۇ مۇرەككەپ بەزى مەسىلىلەرگە، مەسىلەن، سەنئەتنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلى (mode of existence)، ئۇنىڭ قاتلام سىستېمىسى (system of strata) دېگەندەكلەرگە ئالاھىدە دىققەت قىلىپ 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 شېكېسپېرنىڭ دىرامىسى «ھېنرى تۆتىنچى» ۋە «ۋېنىسورنىڭ ئىشقىۋاز خوتۇنلىرى» دېكى بىر پېرسوناژ. دىرامىدا ئۇ بىر سېمىز كېلەشسىز ئوبراز.

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

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

⑦ ۋوردسۋورسنىڭ «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 «دىرايدېن شېئىرلىرى تەتقىقاتى» (نيۇيورك، 1946 - يىلى، 67 - بەت) تە ئەڭ ئاۋۋال «تۆپتۇز بايان تۈسىدىكى شېئىرلار» دېگەن ئاتالغۇنى ئىشلىتىپ، دىرايدېننىڭ شېئىرلىرىغا يان باسقان. ھالبۇكى، كەڭ مەنىدىكى بوشۇرۇن ئوخشىتىش يەنىلا شېئىر ئىجادىيىتىنىڭ ئاساسىي پىرىنسىپى، ۋ. ك. ۋىمساتت ۋە بىرۇكس بىرلىكتە يازغان: «ئەدەبىي ئوبزورنىڭ قىسقىچە تارىخى» غا قارالسۇن. (نيۇيورك، 1957 - يىلى، 749 - 750 - بەت.)

⑧ ئا. شىربۇلەندنىڭ: «ئوبراز يارىتىش سەنئىتىنىڭ شەكىل مەسىلىسى» (ستراسبۇرگ، 1901 - يىلى)؛ خ كونىرس: «فېدىرىكنىڭ 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 كىروسي «سەنئەت نەزەرىيەسى» («يېڭى ئېستېتىكا»، پارىژ، 1920 - يىلى، 239 — 254 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

⑨ ت. مىيىرنىڭ «شېئىرىي ئۇسلۇب نەزەرىيەسى» (لېيپزىگ، 1901 - يىلى) 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 ئوز رولىنى ئەڭ ئۇنۇملۇك ۋە ئەڭ مۇۋاپىق ھالدا جارى قىلدۇرالايدۇ. جىسىمنىڭ ئاساسلىق رولى يوقالغاندىلا ئاندىن ئۇنىڭ ئىككىلەمچى رولى ئالاھىدە گەۋدىلىنىپ چىقىدۇ. مەسىلەن، كونا تېپتىكى توقۇمىچىلىق ماشىنىسىنىڭ بىرەك بۇيۇمىغا ياكى مۇزىپىدىكى كۆرگەزمە بۇيۇمىغا ئايلىنىپ قالغىنىغا، چاسا شەكىللىك رويالنىڭ مۇزىكا چېلىشقا ئىشلىتىلمەي نەرسە - 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 جىسمنىڭ 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 ئوقۇملار تارىخىي تەرەققىيات جەريانىدا ئۆزگىرىپ باققانمۇ - يوق؟ بۇ مەسىلىگە جاۋاب بېرىش بەكمۇ تەس. لېكىن بىز ناھايىتى قەدىمكى تارىخىي مەزگىللەرگە قارىتا تەكشۈرۈش ئېلىپ بارساق، ئاندىن بۇ سوئالغا «شۇنداق، ئۆزگىرىپ باققان» دەپ جاۋاب بېرەلەيمىز. بىز ئەدەبىيات، پەلسەپە ۋە دىن ئورتاق 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 - تارتىش قەدىمدىنلا داۋاملىشىپ كەلگەن، بۇ يەردىكى بەزى مەزمۇنلارنى بىز چۈشىنەلمەيمىز» دېيىشى مۇمكىن. يەنە بىر تەرەپتىن، بىز 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى «سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت» ئېقىمى ۋە يېقىنقى زامانىدىكى «ساپ شېئىر» (poesie pure) لارنىڭ يېڭىلىق يارىتىش جەھەتتىكى رولىنى بەك كۆپتۈرۈۋۈەتمەسلىكىمىز كېرەك. ئەمەلىيەتتە، «ئۇگۇت سەپسەتىسى» - ئالالان پوئې (Edgar Allan poe) دەپ ئۆتكەن «شېئىردىكى ئېتىقاد بولسا ئىلھامنىڭ ۋاستىسىدۇر» دېگەن قاراش - ئەدەبىيات - 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 كەلمەيدۇ.

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، ئەدەبىيات

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 (ھەرقانداق دەرسلىك قوللانمىسىغا ئوخشاش) دېمەكتۇر» دېگەن قاراشقا رەددىيە بەردى.[1] «بارلىق شېئىرلار تەشۋىقاتتۇر ياكى چوقۇم شۇنداق بولۇشى كېرەك» دەيدىغان قاراش بولسا يەنە «شېئىر كىشىلىك ھېسسىيات بىلەن مۇناسىۋەتسىز، ئۇ ساپ ئاۋاز ۋە ئىماگلارنىڭ بىرىكمىسىدۇر ياكى چوقۇم شۇنداق بولۇشى كېرەك» دەيدىغان قاراشقا ھەمراھ بولۇپلا كەلدى. بىر - بىرىگە زىت بولغان بۇ ئەجەللىك ئىككى تېما «سەنئەت ئويۇنمۇ ياكى خىزمەتمۇ» (پىروزىدىكى «ماھارەت» ياكى سەنئەتتىكى «مەشغۇلات» كېيىنكىسىگە قارىتىلغان) دېگەن بەس - مۇنازىرىدە تېخىمۇ روشەن ئىپادىلەندى. يۇقىرىدا بايان قىلىنغان ھەربىر خىل قاراشنى مۇستەقىل ھالەتتە كۆزەتسەك ھېچقايسىسى رەتتىن ئۆتەمەيدۇ. ناۋادا بىز شېئىرنى «ئويۇن» دەپ قارىساق ھەم ئۇنى «بىۋاستە سەزگۈدىكى خۇشاللىق» دەپلا چۈشەنسەك، سەنئەتكارلارنىڭ يۈرگۈزگەن پىكرى ۋە ئەسەرنى تاۋلاشقا سەرپ قىلغان ئەجرىنى نۆلگە چىقىرىۋەتكەن، شېئىرنىڭ كەسكىنلىكى ۋە مۇھىملىقىغا ئېتىبارسىز قارىغان بولىمىز؛ لېكىن، ناۋادا شېئىرنى «مەشغۇلات» 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 تەپنى چوقۇم تەڭلا ھۆرمەت قىلىشىمىز كېرەك.

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

مۇلاسى بىزنى ئىجادىي خاراكتېرلىك بىر باشلىنىش نۇقتىسى بىلەن تەمىن ئېتىدۇ. سەنئەتنىڭ ئەھمىيەتلىكلىكىنى تەكىتلەشتە كىشىلەرگە بىر خىل ئەخلاقىي ساۋاقنى زورلاپ تېڭىشنىڭ ھاجىتى يوق، گەرچە لىبوسۇ (R. Le Bossu) بۇنى ھومېرنىڭ «ئىلىيادا» نى يېزىشىدىكى سەۋەب دەپ چىڭ تۇرغان بولسىمۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە گېگىل ئۆزى ياخشى كۆرىدىغان «ئانتىگونى»[2] نامىلىق تراگېدىيەدىمۇ دەل مۇشۇنداق ساۋاقنى بايقىغان بولسىمۇ، بۇ خىل قاراشلار يەنىلا يۇقىرىقى پىكرىمىزنى رەت قىلمىدىغان نەزەرىيەۋى ئاساس بولالمايدۇ. «پايدىلىق» لىقنىڭ ئۆزى «ۋاقىتنى ئىسراپ قىلماسلىق» دېگەنلىكتۇر، يەنى، سەنئەت «ۋاقىت ئۆتكۈزۈش»نىڭ بىر خىل ئۇسۇلى ئەمەس، بەلكى، ئەھمىيەت بېرىشكە تېگىشلىك نەرسىدۇر. «شېرىن» لىك بولسا «كىشىلەرنى بىزار قىلماسلىق»، «سەنئەت بىر خىل مەجبۇرىيەت 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 ئەدەبىي ئەسەرنى باھالاشنىڭ ئۆلچىمىمۇ؟ ئەدەبىياتقا مۇناسىۋەتلىك بولغان دەسلەپكى مۇھاكىمىلەردە «ئۇلۇغ»، «ياخشى» ياكى «تۆۋەن سەۋىيەلىك» دەيدىغان دەرىجە ئايرىمىلىرى ناھايىتى ئاز كۆرۈلگەن. بىز (ئاممىباب گېزىت - ژۇرنال دېگەنگە ئوخشاش) تۆۋەن سەۋىيەلىك ئەدەبىياتتىن «بۇنىڭ پايدىسى بارمۇ - يوق؟» ياكى «تەربىيەۋى ئەھمىيىتى بارمۇ - يوق؟» دەپ گۇمانلانساق تامامەن بولىدۇ. ئۇلار كىشىلەر تەرىپىدىن دائىم رېئاللىقتىن «ئۆزىنى ئېلىپ قېچىش» ۋە «ئۆز كۆڭلىنى خۇش قىلىش» نىڭ ۋاستىسى دەپلا قارىلىدۇ. لېكىن ئۇلارنىڭ پايدىسى بار - يوقلۇقىغا ھەرگىزمۇ «ياخشى ئەدەبىيات» ئوقۇرمەنلىرىنىڭ 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 تۇغدۇرىدۇ؛ سەنئەتكارلار مىسسىسىپى ۋادىسىدىكى ئىستىراھەت كۈيلىرىنى ساپ ئاھاڭى بىلەن ئېيتالمىسلا، چوقۇم كاتتا «ئىلھام» لارنى پەيدا قىلالايدۇ» دەپ قارىغان.[3]

يۇقىرىدا ئوتتۇرىغا قويۇلغان مەسىلىلەرگە مۇنداق جاۋاب بېرىش-كىمۇ بولىدۇ: پۈتكۈل سەنئەت ئۆزىدىن مۇۋاپىق پايدىلىنىالمىغان كى-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 تەمەسىز 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 روللىرىنى ئۇلارغا مەنسۇپ دەپ قارايدۇ. ئارنولد (M. Arnold) نىڭ «شېئىر دىن ۋە پەلسەپىنىڭ ئورنىنى ئالالايدۇ» دېگەن قارىشىغا قارىتا ئېلىيوت: «مەيلى باقي ئالەمدە بولسۇن ياكى پانىي 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 ئىماگ قاتارلىق نۇرغۇن ئامىللارنىڭ ئارىلاشمىسى بولغانلىقى ئۈچۈن، ھازىرقى زامان ئىقتىسادىنىڭ تەرەققىياتى جەريانىدا كىشىلەر ئارىسىغا تارقىلالامدۇ 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 بەكھۈر 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 تۈركۈم كىشىلەر شېئىرنىڭ مەلۇم بىر خىل بىلىمنى يەتكۈزۈپ بېرەلەيدىغانلىقىنى بايقىدى، شۇ سەۋەبتىن شېئىرنىڭ ئەملىي ئۇنۇمىنى ۋە كەسكىنلىكىنى چۈشەنگەنىدەك 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 سەمىۋئىل 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 تۈر سۈپىتىدىكى ئومۇمىيلىقىنى كۆرسىتىدۇ) ياكى ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىچىلىكىدىن زادى قايسىسى مۇھىم؟ ئەدەبىيات نەزەرىيەلىرى ۋە بەس ــ مۇنازىرىلەردە دائىم ئالدىدىكىسى 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 تۇرۇۋالىدۇ. خاسلىق ئىچىدە ئومۇميلىق ئىپادىلىنىدۇ، ئومۇميلىق 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 تۇرلەش نەزەريەسىنىڭ 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 سۆرۈشتۇرۇشكە بولىدۇ. بىز يەنە 17 ـ ئەسىردىكى پېرسوناژلار رەسالىسى بىلەن مولىيېر (Moliere) نىڭ كومېدىيەلىرى ئارقىلىق بۇ خىل تۇرلەشنىڭ ئالاھىدىلىكىنى يەنە بىر قېتىم ھېس قىلدۇق. لېكىن بۇ خىل تۇرلەش ئۇقۇمىنى تېخىمۇ كەڭ دائىرىدە قوللانساق بولامدۇ ـ يوق؟ «رومىئو ۋە ژۇلىيەت» 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 ھېسابلىنىدۇ. لېكىن ھاملىت يەنە كۆپ قاتلاملىق 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، «دۇگىلەك»(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: «بازغۇچىلار سىزگە پىسخولوگلارغا قارىغاندا تېخىمۇ كۆپ ئادىمىيلىك بىلىملىرىنى ئۆگىتىدۇ». ھورنېي (K. Horney) دوستويېۋسكىي، شېكسپىر، 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 پىسخولوگلارنىڭ (ئۇلگىلىك مەسىلەن خاتىرىلەنگەن) ماتېرىيال ئامبىرى ياكى ئارخىپ ئىشكاپى» دېيىشىمۇ مۇمكىن. بىز بۇ يەردە يەنە بىر ئەمەلىيەتنى روشەنلەشتۈرگەندەك قىلىمىز: پىسخولوگلار 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.

ئىستمەن (M. Eastman) گە ئوخشاش ئانچە مۇھىم بولمىغان شائىرلار «ئەدىبلەر پەن - تېخنىكا دەۋرىدە ھەقىقەتنى بايقىدى» دېگەننى ئىنكار قىلىشى مۇمكىن. ئۇنىڭ نەزىرىدە «ئەدىبلەر» ئىلىم - پەندىن بۇرۇنقى دەۋردىكى ھېچقانداق ئارتۇقچىلىقى بولمىغان ئىشتىن سىرتقى ھەۋەسكارلاردىنلا ئىبارەت بولۇپ، ئۇلار تولا تەكرارلىنىپ تەمى قالمىغان سۆز - ئىبارىلەرنى ئەگىتىپ ئىشلىتىش ھۇنىرى ئارقىلىق كىشىلەرگە ناھايىتى مۇھىم «ھەقىقەت» نى تەشۋىق قىلىۋاتقاندەك تۇيغۇ بېرىشكە ئۇرۇنىدۇ. بىز شۇنداق قارايمىزكى، ئەدەبىياتتىكى ھەقىقەت بىلەن ئەدەبىيات سىرتىدىكى ھەقىقەت، يەنى سىستېمىلىق ھەم ئاشكارا ئىسپاتلانغان بىلىملەر بىر - بىرىدىن قىلچە پەرقلەنمەيدۇ. ئىجتىمائىي پەنلەر ھازىرلىغان بىلىملەر يازغۇچىلارنىڭ «دۇنياسى» (توقۇلما رېئاللىق) نى تەكشۈرىدىغان «ھەقىقەت» نى تەشكىل قىلدى. يازغۇچىلارنىڭ بۇ خىل بىلىم سەۋىيەسىگە يېتىشىدە ھېچقانداق تۈز يول يوق. لېكىن، ئىستمەنمۇ تەسەۋۋۇرغا باي يازغۇچىلار، بولۇپمۇ شائىرلار ئەگەر ئىلىمنى بايقاش ۋە تارقىتىشنى 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 قىلىشنىڭ يازغۇچى - شائىرلارنىڭ ھەقىقىي مەجبۇرىيىتى ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن.[9]

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

لايىھەلەنگەندەك تەسىراتنى بەرمەيدۇ. ئوسكار ۋېلد (Oscar wilde) ئۆزىنىڭ «مۇددىئا» دېگەن كىتابىدا ۋىستىر (J. A. M. Whister) نىڭ تۇماننىڭ ئېستېتىكىلىق قىممىتىنى بايقىغانلىقىنى، شۇنداقلا، رافائىلدىن بۇرۇنقى رەسساملارنىڭ كىشىلەر ئەزەلدىن گۈزەل دەپ قارىمىغان ياكى تىپىكلەشتۈرۈلمىگەن ھەرخىل تىپتىكى ئاياللاردىن گۈزەللىكنى تاپقانلىقىنى تىلغا ئالغان. بۇلار «بىلىش» ياكى «ھەقىقەت» كە مىسال بولالامدۇ؟ بۇنىڭغا بىز كېسىپ بىرنېمە دېيەلمەيمىز. بىز پەقەت ئۇلارنى يېڭى «ئىدراك قىممىتى» (perceptual values) نىڭ بايقىلىشى ۋە يېڭىچە «ئېستېتىكىلىق خاراكتېر» نىڭ بايقىلىشى دەپلا ئېيتالايمىز.

بىزگە ئادەتتە شۇنىسى مەلۇمكى، «ھەقىقەت» كىشىلەر تەرىپىدىن ھۆرمەتلىنىدىغان ئاتالغۇ بولغانلىقى ئۈچۈن، سەنئەتكارلار «ھەقىقەت»نىڭ بەدىئىي ئەسەرلەرنىڭ بىر خىل خۇسۇسىيىتى ۋە ھۆكۈم ئۆلچىمى ئىكەنلىكىنى كەسكىنلىك بىلەن رەت قىلىۋېتىشكە پېتىنالمايدۇ.[10] سەنئەتنى ھەقىقىي يوسۇندا ھۆرمەتلەيدىغان ئېستېتىكىشۇناسلار مەنتىققە خىلاپ ھالدا «ناۋادا سەنئەت ‹ھەقىقەت› بولمىسا، ئەپلاتون غەزەپ بىلەن سۆككەن ‹يالغان گەپ› بولۇپ قالىدۇ» دەپ قورققاچقا، ھەقىقەتنى سەنئەتنىڭ بىر خىل خۇسۇسىيىتى ۋە تەڭداشسىز قىممىتى قىلىۋالىدۇ. ھالبۇكى، تەسەۋۋۇر خاراكتېرلىك ئەدەبىيات ئەسلىدىنلا بىر خىل «توقۇلما»، ئۇ يېزىق سەنئىتى ئارقىلىق «تۇرمۇشنى تەقلىد قىلىدۇ». «توقۇلما» دېگەننىڭ قارىمۇقارشى سۆزى «ھەقىقەت» بولماستىن، بەلكى، «ئەمەلىيەت» ياكى «ماكان ۋە زاماندىكى مەۋجۇتلۇق» تۇر؛ «ئەمەلىيەت» ئەدەبىياتتا بىر تەرەپ قىلىنىدىغان ئاشۇ خىل مۇمكىنچىلىكلەردىنمۇ ئۆتە غەلىتە بولىدۇ.[11]

ئەدەبىيات ھەرخىل سەنئەت تۇرلىرى ئىچىدە بەدىئىيلىك جەھەتتە مۇكەممەللىككە ۋە ئىزچىللىققا يەتكەن ھەربىر ئەسەردىكى كىشىلىك تۇرمۇش قارىشى (دۇنيا قاراش) ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ھەقىقىتىنى تولىمۇ ئېنىق جاكارلاپ ماڭىدۇ. پەيلاسوپلار ياكى ئوبزورچىلار چوقۇم بۇنىڭ ئىچىدىكى بەزى ئەدەبىياتچىلارنىڭ «قارىشى» نى باشقا ئەدەبىياتچىلارنىڭكىگە قارىغاندا ھەقىقەتكە تېخىمۇ باي دەپ قارىشى

مۇمكىن. مەسىلەن، ئېلىيوت دانتېنىڭ كىشىلىك تۇرمۇش قارىشىنى شېللىر (P . B . Shelly) نىڭكىگە، ھەتتا شېكىسپىر نىڭكىگە 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 كۆڭۈل بولىدىغان بىر كاتېگورىيە؛ سەنئەتكارلار بولسا ئۇنداق مۇتەپەككۇرلار ئەمەس، گەرچە، ئۇلار ئەدەبىياتقا سىڭدۈرۈۋېتىشكە مۇۋاپىق كېلىدىغان پەلسەپە نەتىجىلىرىنى تاپالمىغان ۋاقىتىدا ئاشۇنداق مۇتەپەككۇرلاردىن بولۇشقا ئۇرۇنسىمۇ.[12]

يۇقىرىدىكى دەلىللەر قارىماققا سېمانتىكا دائىرىسىگە تەۋەدەكلا كۆرۈنىدۇ. بىز بۇ يەردە دەۋاتقان «بىلىم»، «ھەقىقەت»، «تونۇش»، «پاراسەت» قاتارلىق ئاتالغۇلار زادى نېمىدىن دېرەك بېرىدۇ؟ ئەگەر بارلىق ھەقىقەتلەر ئۇقۇم خاراكتېرلىك ۋە ھۆكۈم خاراكتېرلىك بولسا، ئۇ ھالدا سەنئەت، ھەتتا، ئەدەبىيات ــ سەنئەت ھەرگىزمۇ ھەقىقەتنىڭ شەكلى بولالمايدۇ. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئەگەر پوزىتسىۋىزم (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.[13] بۇ ئىككىلىسى 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.[14]

«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 تە-
رىپىدىن 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.[15] بۇ ئاتالغۇنىڭ مەنىسى شۇنچە
تار بولغاچقا، بىزمۇ بەزى سەنئەتنى (ئەڭ تۆۋەن دەرىجىلىك سەنئەت-
نى) تەشۋىقات دېيىشكە مەجبۇر بولىمىز. لېكىن «ئۇلۇغ سەنئەت»،
«ياخشى سەنئەت» ياكى «سەنئەت» دېگەن بۇ مەخسۇس نامىلارنى تەشۋە-
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 بولالايدە-
غان ئەخلاقىي مەجبۇرىيەت بار» دېيىشكە بولىدۇ.

بەلجىن (M. Belgion) مۇنداق دەپ قارىغان: «ئەدەبىيات ـ سەنـ
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 بېتىلەنگەن
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 بولـ
مايدىغان شائىرلار» نى مەسئۇلىيەتسىز تەشۋىقاتچىلار ۋە (لوكرېتىس
Lucretius) بىلەن دانتېنغا ئوخشاش) ئۈچىنچى خىل تىپتىكى «ناھا-
يىتى ئاڭلىق ۋە مەسئۇلىيەتچان» تەشۋىقاتچىلاردىن ئېنىق پەرقلەن-
دۈرگەن ھەمدە يازغۇچىلارنىڭ مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىغا ئىجادىيەت
مۇددىئاسى ۋە تارىخىي تەسىردىن ئىبارەت ئىككى تەرەپتىن چېقىپ
كىرىپ تۇرۇپ ھۆكۈم قىلغان.[16] «مەسئۇلىيەتچان تەشۋىقاتچى» دېگەن
بۇ سۆز كۆپ ساندىكى كىشىلەرگە نىسبەتەن ئۆزئارا زىددىيەتلىك-
تەكلا بىلىنىدۇ؛ لېكىن، بىز ئۇنى ئىككى خىل تارتىش كۈچى ئوت-
تۇرىسىدىكى كېرىلىش كۈچىگە تەقلىد قىلىپ چۈشەندۈرسەك، ئۇ
قايىل قىلىش كۈچىگە ئىگە بولىدۇ. كەسكىن سەنئەت بىر خىل كە-
شىلىك تۇرمۇش قارىشىدىن بېشارەت بېرىپ تۇرىدۇ، بۇ خىل كىشە-
لىك تۇرمۇش قارىشىنى پەلسەپۋى ئاتالغۇ ھەتتا ھەرخىل پەلسەپە
سىستېمىسى ئارقىلىق تېخىمۇ ئېنىق شەرھلىگىلى بولىدۇ.[17] سەنـ
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 قارە-
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 شەرھشۇناسلىققا تەئەللۇق مەسىلە بولۇپ، بىز ئۇنى «بۇ ئاتالغۇنى ھازىر قانداق قوللىنىش كېرەك» دېگەن مەسىلە بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋەتمەسلىكىمىز كېرەك. بەزىلەر «ئەدەبىياتنىڭ رولى شۇكى: ئۇ بىزنى (ياغۇچى ۋە ئوقۇرمەنلەرنى) بېسىلىپ قالغان ھېسسىيات ئىلكىدىن ئازاد قىلىدۇ»؛ ھېسسىياتنىڭ ئېپادىلىنىشى دەل ھېسسىيات مەھكۇملۇقىدىن قۇتۇلۇش دېگەنلىكتۇر، ئاڭلىشىمىزچە، گىيوتى (J . W . Von . Goethe) «ياش ۋېرتېرنىڭ دەردى» نى يېزىش ئارقىلىق ئۆزىنى ئېغىر روھىي ئازابتىن خالاس قىپتىكەن؛ بىرەر تراگېدىيە 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.[18]

لېكىن، ئەدەبىيات زادى بىزنى ھېسسىيات بېسىلمىسىدىن خالاس قىلامدۇ ياكى ھېسسىياتمىزنى ئۇرغۇتامدۇ؟ ئەپلاتون: «بىزنىڭ ھېسسىياتىمىز قاغجىراپ كەتكەندە»، تراگېدىيە بىلەن كومېدىيە ئۇنى سۇغىرىپ تۇردى دەپ قارىغان. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ «ئەدەبىيات بىزنى ئۆز ھېسسىيات مەھكۇملۇقىدىن ئازاد قىلسا، بۇ ھېسسىياتلار يەنە شېئىرىي توقۇلمىلارغا ئىشلىتىلسە، ئەجەبا بۇمۇ 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 ھەرگىز ئۇ ئىشلار ئۈچۈن ياش تۆكمەيمەن. پەقەت دىدو[19] نىڭ زىيانكەشلىكىگە 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؟[20] 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 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. شۇنىڭ بىلەن، شائىرلار ۋە شېئىرغا تېگى ـ تېگىدىن 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»[21] دېگەنگە ئوخشاش كىتابلار (ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيەسىگە ئائىت كىتابلار) نى يازدى: ئەدەبىيات ساھەسىدىكى بۇ ئىلمىي ئەسەرلەرنى

ئىلاھىيەتشۇناسلىقتىكى «دىنىي ئەقىدىلەرگە رەددىيە بېرىش»[22] 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 ئاممىنىڭ مۇنداق سوئاللىرىغا دائىم باشقىلارنىڭكىگە ئوخشىمايدىغان جاۋاب بېرىپ كەلدى. بىرەدلىي (A. C. Bradley) ئوتتۇرىغا قويغان «شېئىر ئۈچۈن شېئىر» قارىشى[23] بۇنىڭ بىر مىسالى. يەنە كېلىپ، نەزەرىيەچىلەر «رول» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ناھايىتى ئۇستىلىق بىلەن پۈتكۈل «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 كوللىنگۇۇد «سەنئەتنىڭ قائىدىلىرى» دە (ئوكسفورد 1938 ـ يىلى) يالغۇز بۇلارنىڭ ئىچىدىكى ھەرقانداق بىر مەقسەتنى قوبۇل قىلمىدىغان «ئۇچىغا چىققان بىمەنە قاراشلار» غا رەددىيە بەردى.

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

③ م. ئادلىرنىڭ «سەنئەت ۋە ئېھتىياتچانلىق» (نيۇيورك، 1937 ـ يىلى، 35 ـ بەت)؛ ك. بېرك «تەنقىد 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» (ماسساچوسېتس، كامبىرىج، 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 تىياتىرىدىكى 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 پىسخىكىسى: 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. ۋولىنىڭ «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 مادداسىنى ئىپادىلىيەلىگەن شائىرلار ... بارلىق ئۇلۇغ شېئىرلار مەلۇم خىل تۇرمۇش قارىشىنى نامايان قىلىپ بېرىدۇ. بىز ھومېر، سوفوكلېس، ۋېرگىل، دانتې ياكى شېكسپېرنىڭ سەنئەت دۇنياسىغا كىرىدىغان بولساق، ئەقلىگە تەۋە مەلۇم نەرسىنى چۈشىنىدىغانلىقىمىزغا ئىشىنىمىز؛ چۈنكى، ھەربىر ئىنچىكە ھېسسىيات ئەقلىي ئىپادىلەش ئۇسۇلىغا مايىلدۇر» دېگەن.

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

⑭ يۇقىرىقى كىتابنىڭ 288 - بېتىگە قارالسۇن.

⑮ بەزى كىتابلارنى ئوقۇش ۋە سېتىۋېلىش چەكلىنەتتى، ھەممىگە چۈشەنىشلىك 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» (زابىر تۇزگەن «ئامېرىكىنىڭ ئەدەبىيات قاراشلىرىغا چۈشەنچە» گە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك 1937 - يىلى 25 - بەت قاتارلىق بەتلىرى) تېكى «شېئىر» ۋە تەشۋىقاتقا دائىر بايانلارغا قارالسۇن.

⑰ سىتەيسىنىڭ نەقىل كەلتۈرۈلگەن ماقالىسىنىڭ 164 - بەتلىرىگە قارالسۇن.

⑱ گىيوتىنىڭ «شېئىر ۋە ھەقىقەت» دېگەن كىتابىنىڭ 13 - بابىغا قارالسۇن. كوللىكتۇۋد «ھېسسىياتنى ئىپادىلەش» (سەنئەت) ۋە «ھېسسىياتقا ئاسىيلىق قىلىش» (غەيرىي سەنئەت) نى پەرقلەندۈرگەن.

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

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

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

㉒ سىپىنگارننىڭ: «ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى مەزگىلىدىكى ئەدەبىي ئوبزور تارىخى» (نيۇيورك، 1924 - 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 - يىلى، 3 -، 34 - 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 - 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 مەتودى» (1877 - يىلىدىكى نەشرى، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بىر قىسىم ماتېرىياللار 1809 - 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 — 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 گېرمانىيە رومانتىزمچىلىرى تەكىتلىگەن «مىللىي روھىيەت پېنى» (science of national spirit) نى كۆرسىتىدۇ. بۇگۈنكى كۈندە، فىلولوگىيە دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ئېتىمولوگىيەسى ۋە كۆپلىگەن مۇتەخەسسىلەرنىڭ 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 مۇڭاپىق 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 ئاتالمىدۇ، ئۆيدە ئورۇندۇققا 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 ئىدىيىلىك 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. ئىكىنچىدىن، ئەدەبىياتنىڭ پىرىنسىپلىرى ۋە ھۆكۈم قىلىش ئۆلچىمى توغرىسىدىكى تەتقىقات بىلەن كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلەرگە مۇناسىۋەتلىك تەتقىقاتنى — ئايرىم تەتقىقات بولسۇن ياكى يىل تەرتىپى بويىچە ئېلىپ بېرىلغان يۇرۇشلۇك تەتقىقات بولسۇن — 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 پەرقلە 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 — مەزكۇر كىتابتىمۇ شۇنداق.

يۇقىرىقى بىرقاتار ئېنىقلىمىلارنىڭ پەرقى خېلىلا ئېنىق، ئۇنى بىلىدىغانلارمۇ كۆپ. ئەمما، ئادەتتىكى كىشىلەر يۇقىرىقى ئاتالغۇلار كۆرسەتكەن تەتقىقات ئوسۇللىرىنىڭ 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 تولۇمۇ قىيىن. شۇنىسى ئېنىقكى، ئەدەبىيات نەزەرىيەسى ئەگەر كونكرېت ئەدەبىي ئەسەرلەردىن يىلتىزلانمىسا، ئۇنىڭ نەزەرىيە سۈپىتىدە مەيدانغا چىقالىشى مۇمكىن ئەمەس. ئەدەبىياتنىڭ ئۆلچىمى، كاتېگورىيەسى ۋە ئەدەبىيات ماھارىتىنىڭ ھېچقايسىسى «ئاساسسىز» بارلىقا كەلمەيدۇ. ياندۇرۇپ ئېيتساق، بىر قاتار مەسىلىلەر، ئۇقۇملار بولمىسا، 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 باققان. مەسىلەن، باتسون (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 پەرقلەندۇرۇش ھەرگىز پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ. ئەدەبىيات تارىخىدا پۈتۈنلەي ئوتتۇراھال «ئەمەلىيەت» كە مەنسۇپ ماتېرىيال يوق. ماتېرىيالنىڭ تاللىنىشى قىممەتكە بولغان ھۆكۈمنى بەكرەك نامايان قىلىدۇ: دەسلەپ ئاددىي ھالدا، ئادەتتىكى ئەسەرلەرنى ئىچىدىن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى تاللاپ چىقىپ، ئوخشىمىغان سەھىپىلەردە بۇ ياكى ئۇ يازغۇچىنى مۇھاكىمە قىلساق، ھەممىسى بىر خىل تاللاش ۋە ھۆكۈم ھېسابلىنىدۇ. ھەتتا، مەلۇم بىر يىلنامە ياكى كىتابنىڭ ئىسمىنى بەلگىلىگەن ۋاقىتتا، بۇ مەلۇم بىر خىل ئاللىبۇرۇن 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 ئېتىراپ قىلغان بولىمىز، خالاس. ئەمما چوڭقۇرراق بولغان ھەرقانداق بىر مەسىلە، يەنى مەلۇم بىر كىتابنىڭ نەشر نۇسخىسىنى سېلىشتۇرۇپ كۆرۈش مەسىلىسى، ياكى مەنبە ۋە تەسىر كۆرسىتىش مەسىلىسى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئۇزۇكسىز ھۆكۈم چىقىرىشقا موھتاج. «پوپ دىرايدىن (J. Dryden) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان» دېگەن نۇقتىئىنەزەرنى مىسالغا ئالساق، بۇنىڭدا ئالدى بىلەن دىرايدىن بىلەن پوپنى ئۇلار بىلەن دەۋرداش سانسىزلىغان شائىرلار ئىچىدىن تاللاپ چىقىشىمىزغا، يەنە تېخى ئۇلارنىڭ ئالاھىدىلىكىنى تونۇپ يېتىشىمىزگە، ئاندىن ئۇلارنى داۋاملىق دەڭسەپ، سېلىشتۇرۇپ ۋە تاللاپ، قايسىسىنىڭ ماھىيەتتە ھالقىلىق ئورۇندا تۇرىدىغانلىقىنى كۆرۈپ بېقىشىمىزغا توغرا كېلىدۇ. يەنە مەسىلەن، باۋمونت (F. Beaumont) بىلەن فلىچېر (J. Fletcher) ئىككىسىنىڭ ھەمكارلىشىپ ئىجاد قىلىش مەسىلىسىنى بىز ئاۋۋال مۇنداق مۇھىم بىر پىرىنسىپنى قوبۇل قىلماندىن 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 ھۆكۈمنىڭ زۆرۈرلۈكىنى 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 كۆچىمىزنىڭ بارچە نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىشىمىز كېرەك» دېگەننى تەشەببۇس قىلىدۇ. بۇ خىل قاراش «تارىخىزم» دەپمۇ ئاتىلىدۇ، ئۇ 19 - ئەسىردىكى گېرمانىيەدە ناھايىتى زور تەسىر قوزغىغان، بىراق، يەنىلا گېرمانىيەنىڭ مەشھۇر تارىخ نەزەرىيەچىسى تىرولىچ (E . Troeltch) نىڭ سۆكۈشىگە ئۇچرىغان.[3] ھازىر بۇ قارش بىۋاستە ياكى ۋاستىلىك ھالدا ئامېرىكا ۋە ئەنگلىيەگە سىڭىپ كىردى. بىزنىڭ نۇرغۇن ئاتالمىش «ئەدەبىيات تارىخچىلىرى» مىز ئۇنى ئازدۇر - كۆپتۇر قوبۇل قىلدى. مەسىلەن، كىراگ يېقىنقى زامان پېنىنىڭ 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 نەزەرىيەسى (Doctrine of Humours)[6] ۋە شائىرلارنىڭ ئىلھام - پەن قارىشى نەزەرىيەسى بىلەن ساختا ئىلھام - پەن قارىشى نەزەرىيەسى قاتارلىقلاردىنمۇ كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.[7] توف (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 بولمىغان ئەدەبىي ئوبزور قارىشى ۋە ئەدەبىي ئوبزور ئۆلچىمى بولىدىغانلىقىنى چۈشىنىۋالالايمىز. شۇڭا، بەزىلەر «ھەربىر دەۋر مۇستەقىل ۋە ئۆز - 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 «ئومۇمىيۈزلۈك 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 يوقىلىپ كەتكەن ئەنئەنىگە نىسبەتەن ھېسداشلىق تۇيغۇسىنى ھازىرلاشنى تەلەپ قىلىدۇ. ئالىملار ھەرخىل ئوخشاش بولمىغان مەدەنىيەت شەكىللىرىنى ئىچىدىكى ئومۇمىي كىشىلىك تۇرمۇش قارىشى، كىشىلىك تۇرمۇش پوزىتسىيەسى، خۇراپاتلىق ۋە يوشۇرۇن تەسەۋۋۇر قاتارلىقلارنى مۇۋاپىقلاشتۇرۇش ھالدا دەللىلەپ چىقتى. شۇڭا بىز قەدىمكى گرېتسىيەلىكلەرنىڭ ئىلاھقا، ئاياللارغا ۋە قۇللارغا تۇتقان ھەرخىل پوزىتسىيەسىنى ئىنكار قىلىشىمىز كېرەك.

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 ئەز-
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 سەز-
ئەتنىڭ روھىي ماھىيىتى بىزنىڭ دەۋرىمىزدىكىگە پۈتۈنلەي ئوخشە-
ىايدۇ، ئۇلارنىڭ ئېنىق چەك - چېگرا سى 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 ئوبزور چىلىق تارىخى ۋە ئەدەبىي ئەنئەنىدىن قول سې-
لىپ يۈرگۈزۈشكە بولىدۇ، ئەگەر بىر يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت مۇددە-
ئاسىنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋالساق ھەم شۇ يازغۇچىنىڭ نىشانغا يەتكەن-
لىكىنى كۆرۈپ يېتەلىسەك، دېمەك، بىزمۇ ئەدەبىي ئوبزور مەسىلە-
سىنى ھەل قىلغان بولىمىز، ئەسلىي ئاپتور ئۆزى ياشىغان دەۋرنىڭ
ئېھتىياجىنى قانداق ئورغانىكەن، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئەسىرىگە قارىتا يەنە
مۇ ئىلگىرىلەپ قايتا تەنقىد يۈرگۈزۈشنىڭ 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 قاقىدىغان 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 ۋوردىسۋورىس-
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 تارىخى-
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[11]؛ ئارىمىزدىكى ناھايىتى ئاز
سانلىق كىشىلەرلا دانتېنىڭ قەلىمىدە تەسۋىرلەنگەن قاتمۇ قات
دوزاخ ۋە پۈلسىرات كۆۋرۈكىنىڭ راستلىقىغا ئىشىنىدۇ. ئەگەر بىز
«ھاملىت» دىرامىسىنىڭ ئەينى چاغدىكى تاماشىبىنلارغا بولغان ئەھ-
مىيىتىنى راستتىنلا 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 چۈشىنىشنى 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 بولمى-
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
نەزەريەسىگە رەددىيە بېرىش دوگماتىزمچە مۇتلەقچىلىك ئەمەس —
مۇتلەقچىلىك ئادەتتە «ئۆزگەرمەس ئىنسان تەبىئىتى» گە ياكى «سەن-
ئەتنىڭ ئومۇمىيلىقى» غا كۆپرەك مۇراجىئەت قىلىدۇ. شۇڭا، بىز
پېرسپېكتىۋىزم (perspectivism ماھىيىتىگە يېتىش نەزەريەسى) 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 ئالاھىدىلىكىنى
مەڭگۈ ساقلاپ قالىدۇ)، ھەم «تارىخىيلىق» قا ئىگە بولىدۇ (يەنى، ئە-
زى قالدۇرۇلغان بىر تەرەققىيات جەريانىنى باشتىن كەچۈرىدۇ).
نىسپىيچىلىك ئەدەبىيات تارىخىنى بىر - بىرىگە باغلاشمايدىغان،
قالايمىقان ۋە پارچە - پۇرات 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 گۇمانىزم «new humanism»[12]، ماركسىزم ۋە يېڭى تو-
ماسىزم دېگەندەك ئوبزور ئېقىملىرىنىڭ ئۆلچىمى، بۇلار تارىختىكى

ئەدەبىياتقا دائىر نۇرغۇن ئۆزگىرىشچان قاراشلارغا ماس كەلمەيدۇ). «پېرسپېكتىۋىزم» (ماھىيىتىگە يېتىش نەزەريىسى) 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 ئۆتۈشۇشچانلىقى يوق بىر قاتار ئۆزگىچە ئەسەرلەر تىزمىسى ئەمەس، شۇنداقلا، مەلۇم بىر دەۋر (مەسىلەن، رومانتىزم دەۋرى ۋە كىلاسسىزم دەۋرى، ئالبېك-ساندىر پوپ دەۋرى ۋە ۋوردسۋورىس دەۋرى) نىڭ ئىدىيەسى تەرىپە-دىن پۈتۈنلەي چۈشەپ قويۇلغان ئەسەرلەر دۆۋىسىمۇ ئەمەس. ئۇ يەنە بىرلا قېلىپتا قۇيۇلغان، 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، ھەممىلا 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.»[13]

يېقىنقى زامان ئەدەبىياتىنىڭ ھەقىقىي رەۋىشىدىكى 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 قاتارىدىن ئورۇن ئالالمىغان ئىدى. كېيىن، 18 — ئەسىر ئەدەبىياتى ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات تارىخىدا مۇۋاپىق ئورۇن ۋە ياخشى باھاغا ئېرىشتى؛ 18 — ئەسىرنى تەتقىق قە-لىشمۇ بارا — بارا مودىغا ئايلاندى، چۈنكى بۇ دەۋردىكى ئەدەبىيات كىشىلەرگە تېخىمۇ گۈزەل، مۇقىم ۋە تەرتىپلىك بىر دۇنيانى سۈرەت-لەپ بەرگەن. رومانتىزم دەۋرى ۋە 19 — ئەسىرنىڭ ئاخىرقى مەزگە-لىمۇ ئەپلاتونچى ئالىملار (ئىنستىتۇت ئالىملىرى) نىڭ دىققەت — ئېتىبارىنى قوزغىدى؛ ھەتتا، ئەپلاتونچىلار ئىچىدە ئاز بىر قىسىم ئا-لىملار بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتىنى چىن كۆڭلىدىن ھىمايە قىلدى ھەم تەتقىق قىلدى.

ھازىر ھايات ياشاۋاتقان يازغۇچىلارنى تەتقىق قىلىشقا قارشى تۇ-رىدىغان كىشىلەرنىڭ پەقەت بىرلا سەۋەبى بار: يەنى، تەتقىقاتچىلار ھازىر ھايات ياشاۋاتقان يازغۇچىنىڭ ئەڭ داڭلىق ئەسىرىدىن ئالدىن ئۇچۇر بېرىشكە ئامالسىز، چۈنكى، ئۇنىڭ ئىجادىيەت ھاياتى تېخى ئاخىرلاشقىنى يوق، يەنە كېلىپ، ئۇنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرى ئىل-گىرىكى ئەسەرلىرىگە ئىزاھات بېرىشى مۇمكىن. لېكىن، بۇ پايدا-سىز ئامىل پەقەت ئالدىغا ئىلگىرىلەپ كېتىۋاتقان ھايات يازغۇچى بىلەنلا چەكلىنىدۇ؛ بىراق، بىز ھازىر ھايات ياشاۋاتقان يازغۇچىنىڭ دەۋرى ۋە شارائىتىنى بىلەلەيمىز، پۈرسەت تېپىپ ئۇلار بىلەن تونۇ-شالايمىز ھەم پىكىرلىشەلەيمىز، ياكى ھېچبولمىغاندا ئۇلار بىلەن

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 پۇرسىتى بىلەن تەمىنلەيدۇ، يەنە كېلىپ، ھەربىر پارچە سەنئەت ئەسىرى (مەيلى ئۇ تۇنۇگۈن يېزىلغان ياكى مىڭ يىل ئىلگىرى يېزىلغان بولسۇن) سەنئەتكىنى 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 شەخسنىڭ 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 نۇقتىئىنەزەرلىرىنى كىرگۈزۈش ۋە مەنبە مەسىلىسى توغرىسىدىكى سىستېمىلىق تەكشۈرۈشنىڭمۇ بۇگۈنكى زامان ئەدەبىياتىدىمۇ مەلۇم بايقاشلارنى قولغا كەلتۈرگىنىگە ئوخشاش بىر ئىش. ئەدەبىيات ئوبزورچى بىلەن ئەدەبىيات تارىخنى ئايرىۋېتىمدىغان ئۇسۇل ھەر ئىككىلىسى ئۈچۈن پايدىسىزدۇر.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① پ. ئا . بوكنىڭ «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. تىرولىچنىك: «تارىخ ۋە ئۇنىڭغا دائىر مەسىلىلەر» (تۇبىنگېن، 1922 ـ يىلى)، «تارىخ ھەممەدىن غالىب كېلىدىغان قۇدرەتلىك كۈچ» (بېرلىن، 1924 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

④ خ. كىراگ «ئەدەبىيات تەتقىقاتى ۋە ئىلمىي كەسىپلەر» ۋاشىنگتون، سېئاتىل، 1944 ـ يىلى نەشرى ، 70 ـ ، 126 ـ ، 127 ـ بەتلەرگە قارالسۇن. ئۇ-نىڭدا «ئەڭ ئاخىرقى بىر ئەۋلاد كىشىلەر ئويلىمىغان يەردىن ئىلگىرى ئۆتكەن يازغۇچىلاردىن ئۈلارنىڭ ئەھمىيىتى ۋە قىممىتىنى بايقاشنى مۇئەييەنلەشتۈرد-ۇ. مەسىلەن، شېكېسپېرنىڭ ئەھمىيىتىگە قەتئىي ئىشىنىشنىڭ ئۆزى بولسا شېكېسپېرنىڭ ئەڭ چوڭ ئەھمىيىتى» دېيىلگەن.

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

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

⑦ لىلى كامبېل، ئوسكار ج كامبېل، ئى. ئى ستول قاتارلىقلارنىڭ شې-كېسپېر ھەققىدىكى ئەسەرلىرىگە قارالسۇن.

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

⑨ «ئىماگ ۋە لوگىكا: رام ۋە مىستىكچىلارنىڭ شېئىرىيەت ئىلمى»، («ئە-دىيە 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-لى، 1946 ـ يىلى قايتا نەشرى) غا قارالسۇن.

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

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

⑬ ر. گ. كوللىڭۇۇد: «سەنئەتنىڭ پىرىنسىپلىرى» (ئوكسفورد، 1938 ـ يىلى، 4 ـ بەت). مەسىلەن: تەيت مۇنداق دېگەن «دىرايدېننى چۈشىنىمەن دەۋال-غان ئاشۇ ئالىملارنىڭ خوپكىنس ياكى پېتىز توغرۇلۇق ھېچنېمىنى بىلمەسلە-كى، دىرايدېننى ئازراقمۇ چۈشەنمەيدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ.»، («ئىملى بە-رونت ۋە ئۇنىڭ تەرجىمھال 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 نەزەريەسى، 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 كۈتكەن 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 مەسىلىنى پۈتۈنلەي چۈشەندۈرۈپ بېرەلمەيدۇ. چۈنكى، سېلىشتۇرۇش بارلىق ئوبزورچىلىق ۋە ئىلىم ـ پەن ساھەسىدە ئورتاق ئىشلىتىلىدىغان ئۇسۇل بولۇپ، ئۇ ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئالاھىدە جەريانىنى 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 ئەدەبىياتىنىڭ ھەرقايسى تەرەپلىرىنى 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 «يۇ» قىرى 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 ئادەتى، ئېتىقادى، ئۆز ـ ئۆزىگە 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 ئەدەبىياتنىڭ 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 ئەدەبىياتنىڭ ئىجتىمائىي ئورنى كۆرۈنەرلىك دەرىجىدە يۇقىرى كۆتۈرۈلدى دېيەلەيمىز. رېئىسارلار قىسمىسى 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 بولغان ئېتىقادىنى تەۋرىتىپ قويسىمۇ، لېكىن، بىزگە تونۇشلۇق بولغان خەلق ناخشىلىرى، ئەپسانە ۋە رىۋايەتلەر ھەقىقەتەنمۇ كىشىنى مەيدانغا كەلگەن، يەنە كېلىپ، يۇقىرى تەبىقىدىكىلەر ئەدەبىياتىدىن كەلگەن. بىراق، ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىيات جەريانىنى ۋە ئەدەبىي تۈرلەرنىڭ، ئىپادىلەش ئۇسۇلىنىڭ بارلىققا كېلىش ۋە گۈللىنىش جەريانىنى چۈشىنىشىنى ئويلايدىغان ھەرقانداق بىر ئەدەبىياتشۇناسقا نىسبەتەن ئاغزاكى ئەدەبىيات تەتقىقاتى شەك ـ شۇبھىسىزكى، ناھايىتى 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 ئەدەبىياتنىڭ خام ماتېرىيال تەتقىقاتى بىلەنلا چەكلىنىپ قېلىۋاتىدۇ.[4] شۇنداقتىمۇ، بەزى فولكلور تەتقىقاتچىلىرىنىڭ دىققىتى يېقىندىن بۇيان بارا ـ بارا ئەندىزە، شەكىل ۋە ئۇسۇل تەتقىقاتىغا، ئەدەبىيات ئەندىزىسىنىڭ قۇرۇلما فورمىسى تەتقىقاتىغا، ھېكايە سۆزلىگۈچى، بايان قىلغۇچى ۋە ئاڭلىغۇچى قاتارلىقلار توغرىسىدىكى تەتقىقاتقا بۇرۇلۇۋاتىدۇ، بۇنىڭ بىلەن، ئۇلارنىڭ تەتقىقات خىزمىتىنى ئەدەبىياتتىن ئىبارەت بۇ ئىلمىنىڭ ئومۇمىي ئۇقۇمى دائىرىسىگە كىرگۈزۈشكە داغدام يول ئېچىلىۋاتىدۇ[5]. ئېغىز ئەدەبىيا-

لىنى تەتقىق قىلىشتا، تارقىلىش ۋە ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش دە-گەندەك ھەرخىل ئالاھىدە مەسىلىلەر مەۋجۇت بولىدۇ[6]، 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-دىنوۋىيە دۆلىتىنىڭ ئەدەبىيات تارىخشۇناسلىرى بۇ خىل تەتقىقاتلار-غا ئىزچىل ئەھمىيەت بېرىپ كەلدى. بىراق، «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» 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 ئوبزورى» (Revue de literature compare) ژۇرنىلى ئەتراپىغا ئۇيۇشۇپ بىر مەھەل تەسىر قوزغىغان فرانسىيە سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ئېقىمى-دىكىلەر ئوتتۇرىغا قويغان.[7] بۇلار بەزىدە مېخانىكىلىق ئۇسۇل بى-لەن، بەزىدە ناھايىتى ئۇستىلىق بىلەن گىيوتېنىڭ فرانسىيە ۋە ئەنگلىيەدىكى ياكى ئوسسىن (Ossian)[8]، كارلايل (T. Carlyle)، شىل-لېر (F. Sachiller) قاتارلىق داڭلىق يازغۇچى ـ شائىرلارنىڭ فرا-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 ساياھەتچى 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 دېگەن فىرانسىيەدە»نى تەتقىق قىلىش بىلەن «شېكسپىر 18 ـ ئەسىردىكى ئەنگلىيەدە» نى تەتقىق قىلىش ئوتتۇرىسىدا، ياكى «ئاللان 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 ھالدا مۇھىم نۇقتىنى پەقەت «پاكىت» قىلا باغلاپ قويۇشنى، ياكى مەنبە ۋە تەسىرگىلا باغلاپ قويۇشنى قوللىمايدىغانلىقىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېردى.

ھالبۇكى، ئۇچىنچى خىل ئۇقۇم يۇقىرىدا ئېيتىپ ئۆتۈلگەن ئىلاھىتىن 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 بۈيۈك 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 مەنداش 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 نەزەريەسى ۋە پىرىنسىپلىرىنى كۆرسىتىپ كەلگەن. يېقىنقى نەچچە ئون يىل مابەينىدە، ۋان تىگىم (Tieghem . Van P) بۇنى «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» بىلەن روشەن سېلىشتۇرما ھاسىل قىلالايدىغان ئالاھىدە بىر ئۇقۇم قىلىپ كۆتۈرۈپ چىقتى.[1] ئۇنىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، «ئومۇمىي ئەدەبىيات» مىللەت ھالقى ـ غان ئەدەبىيات ھەرىكەتلىرى ۋە ئەدەبىي ئۇسلۇبلارنى تەتقىق قىلىدى ـ كەن، «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 ئىكەن ـ لىكىنى 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. «سې ـ لىشتۇرما 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 قىيىنچى ـ لىققا 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 مىللىي ئەدەبىياتتىن ئىبارەت بۇ ئۇقۇمدا روشەن خاتالىقنىڭ بارلىقى دەل «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ياكى «ئومۇمىي ئەدەبىيات» ۋەياكى «ئەدەبى ـ يات» 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 تەسىر ـ دە، مىللىي ئەدەبىياتنى بارغانسېرى تار مەنىدىكى يەرلىك قاراش بە ـ لەن تەتقىق قىلىش خاھىشى شەكىللەندى. ھالبۇكى، 19 ـ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىغا كەلگەندە، دۇنياۋى ئەدەبىيات تارىخى توغرىسىدە ـ كى بۇ غايە تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريەسىنىڭ 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.[12] بىراق، تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەريەسى 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 ئالىمەتلەر 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 ھەمىسىگە 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 خرىستىيان دىنىي ئەقىدىلىرىنىڭ مول مىراسلىرىغا ۋارىسلىق قىلغانلىقىنى كىشىلەرگە قايىل قىلارلىق دەرىجىدە ئىسپاتلاپ بەردى.[13]

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

ئېخىمۇ 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.[15] 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.[16] پولشالىق ئالىملار ئىزچىل قارشى تۇرۇپ كەلگەن بولسىمۇ، ئەمما، سلاۋىيان تىلى سىستېمىسىدىكى تىللارنىڭ قانداشلىق مۇناسىۋىتى، ھەممىسىگە ئورتاق بولغان ۋەزىن ئەنئەنىسى ۋە ۋەزىن شەكلى جەھەتتىكى ئورتاق ئەنئەنە قاتارلىقلار قوشۇلۇپ قارىماققا يەنىلا ھەممىسىگە ئورتاق بولغان بىر ئىسلاۋىيان تىلى ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىنى ھاسىل قىلغان.[17]

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،[18] ئۇلارنىڭ جۇغراپىيەلىك
تارقىلىشىمۇ ئوخشىماسلىقى مۇمكىن، مەسىلەن، ئەدەبىيات ـ سەن-
ئەتنىڭ 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 ئەدەبە-
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 ئۆچرىشىشنىڭ ئىنتايىن كەمچىل بولۇشىنى كەلتۈرۈپ چىقار-
دى. ئۇلارنىڭ ھەممىسى بىر ـ بىرىنىڭكىگە پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان

ئالاھىدىلىكلەرگە ئىگە بولۇپ، ھەرقايسىسى ئوخشاش بولمىغان ئۇ-
سۇللارنى قوللىنىدۇ. شۇنىڭسىزكى، 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 ئېيتە-
قاندا، بۇ خىل پەرق پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ؛ ئوخشاش خاراكتېرىدىكى
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-
ناتتى. ئەنگلىيەنىڭ ئوتتۇرا قەدىمكى دەۋر ئەدەبىيات تارىخىدا ئەگەر
كۆپلىگەن لاتىن يېزىقى ۋە ئانگلو ـ نورماندى يېزىقىدىكى ئەسەرلەر-
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 مۇجمەللەشتۇرۇۋېتىلدى. ئەگەر، ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ ئومۇمىي ئەدەبىياتقا بولغان ئەمەلىي تۆھپىسى 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.[19] كۆپلىگەن ماقالىلەردە يېڭى ئىنگلاند، ئوتتۇرا غەربىي رايون ۋە جەنۇبنىڭ ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدىكى رولى ھەققىدە سۆزلەنگەن، نۇرغۇنلىغان ماقالىلەر، مۇھاكىمىلەر يۇرتۋازلىق تۈسى ئالغان بولسىمۇ، بىراق، ئۇلاردا ئىپادىلەنگىنى پەقەتلا سەمىمىي ئۈمىد، شۇ يەرلىكلەرنىڭ غۇرۇرى ھەمدە ھاكىممۇتلەقلىقكە بولغان نارازىلىقى، خالاس؛ ھەرقانداق ئوبيېكتىپ تەھلىلدە يازغۇچىنىڭ دۆلەت تەۋەلىكى، ئەسەرنىڭ ئىجاد قىلىنغان جايى، دەۋر ئارقا كۈرۈنۈشى قاتارلىق ئىجتىمائىي مەسىلىلەر ھەمدە تەبىئىي مۇھىتنىڭ ئەمەلىي تەسىرى، ئەدەبىيات ئەنئەنىسى، ئەدەبىيات ئۇسلۇبى قاتارلىق مەسىلىلەر چوقۇم پەرقلەندۈرۈلۈشى كېرەك.

ئەگەر بىز ئوخشاش بىرخىل تىلدىكى ئەدەبىياتنى ئوخشاش بولمىغان مىللەتلەرنىڭ ئەدەبىياتى دەپ قارىساق (خۇددى ئامېرىكا بىلەن ھازىرقى ئېرلاندىيە ئەدەبىياتىنى پەرقلەندۈرگەندەك) ئۇنداقتا، «مىللەت چېگراسى» مەسىلىسى تېخىمۇ بەك مۇرەككەپلىشىپ كېتىدۇ. نېمە ئۈچۈن گولدسمىت (O. Gddsmith)، سىتەرن (L. Sterne) ۋە شەرىدىن (R. B. sheriden) قاتارلىقلار ئېرلاندىيە ئەدەبىياتىغا تەۋە بولماي، ئەكسىچە، يېتىز بىلەن جويس ئېرلاندىيە ئەدەبىياتىغا تەۋە بولۇپ قالىدۇ؟ بۇنىڭغا ئوخشاش مەسىلىلەرگە چوقۇم جاۋاب بېرىش كېرەك. مۇستەقىل ھالدىكى بېلگىيە ئەدەبىياتى، شىۋېيتسارىيە ئەدەبىياتى ۋە ئاۋسترىيە 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 بېرىشنىڭ ئۆزىلا پۈتكۈل ئەدەبىيات تارىخىدىكى بىلىۋېلىشقا ئەرزىيدىغان نۇرغۇن نەرسىلەرنى چۈشەنگەنلىك بىلەن باراۋەر بولىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① بالدىنسپىرگىر: «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات: نامى ۋە ماھىيىتى» («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ژۇرنىلى»غا بېسىلغان، 1921 - يىلى، 1 - سان 1 -، 29 - بەتلەر) گە قاراڭ.

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

③ خ. نومان «قەدىمكى ئۇرۇقداشلىق جەمئىيىتىنىڭ كۈلتۈرى» (يېنا، 1921 - يىلى).

④ ج. شىكنىڭ «ھاملىتچە ھېكايىلەرنىڭ ئومۇمىي توپلىمى» (بەش توملۇق نۇسخىسى، بېرلىن، 1912 ~ 1938 - يىللىرى)، دۇنيادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەردىن يىغىلغان ئوخشىشىپ كېتىدىغان ھېكايىلەر، شېكېسپېر تەتقىقاتى بىلەن ئالاقىسىز.

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

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

⑦ بۇ بابنىڭ پايدىلانغان ماتېرىياللار تىزىملىكىگە قارالسۇن.

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

پۈنۈشنى ئىپادىلىگەن، ياۋروپانىڭ ئاز بولمىغان شائىرلىرىغا تەسىر كۆرسەتكەن. تۆۋەندە دېيىلگەن ئوسىنچە ئۇسلۇبمۇ شۇنى كۆرسىتىدۇ، ئالتىنچى باپتىمۇ يەنە ماكفېرسوننىڭ ئوسىننىڭ نامىدا ئەسەر يازغانلىقى توغرىسىدا توختىلىمىز.

⑨ ب. كىروسىنىڭ: «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات»، («ئېستېتىكا مەسىلىلىرى»، پارىژ، 1910 - يىلى، 73 -، 79 - بەتلىرىگە قارالسۇن)؛ ر. ۋېلېكنىڭ «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات كىرىزىسى» («خەلقئارا سېلىشتۇرما ئەدەبىيات جەمئىيىتىنىڭ ئىككىنچى قېتىملىق يىغىنى ماقالىلەر توپلىمى» غا بېسىلغان، فىرېدرىخ تۈزگەن، 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 - توم، 97 - بەت) گە قارالسۇن.

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

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

⑬ گېرمانىيەدە 1860 - يىلى «ئىنسانىيەت پىسخولوگىيەسى ژۇرنىلى» نى تەسىس قىلغان خ. سىتەنتېر تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنى ئەڭ ئاۋۋال ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا سىستېمىلىق تەتبىقلىغان؛ رۇسىيەدە ۋېسېلوۋىسكىي «تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسى پوئېتىكىسى» ھەققىدە ئەتراپلىق مۇھاكىمە ئېلىپ بارغان، ئۇ سىتەنتېرنىڭ ئوقۇغۇچىسى؛ فىرانسىيەدىمۇ تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسى ئىدىيەسى ناھايىتى كۆرۈنەرلىك بولغان، مەسىلەن ئى. مېللىرنىڭ «كومېدىيە تارىخى» (ئىككى توملۇق 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، پرىنسېتون، 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 توم، 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. پېيرنىڭ «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 قۇۋۋەتلىگەن.

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. تۇنجى 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

ئاساسنىڭ 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 ۋاقتىنى 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 كېم 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 كۆرسىتىدىغان 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 بولىدۇ 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 ئەيىبلىشىگە ئۇچرايدۇ. 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 كېمپېنىڭ كىتابى» (The book of Magery kemppe)، مەدۇال

(H. Medwall) نىڭ «فۇلگىنس بىلەن لۇكرىس» (and Lucrece Fullgens) ۋە سىمارت (C. Smart) نىڭ «ئىيسا ئۈچۈن 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 چۈشەندۈرسەك 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 بوسۋىل (J. Boswell) نىڭ قول يازمىسىنىڭ قايتا بايقىلىشى دېگەندەكلەرنىڭ ھەممىسىنى بۇ يەردە داڭلىق مىسال قاتارىدا كۆرسىتىشكە بولىدۇ.[2] باشقا دۆلەتلەرنىڭ ئەدەبىياتىدا يېڭى نەرسىلەرنى قېزىپ چىقىش مۇمكىنچىلىكى تېخىمۇ زور بولۇشى مۇمكىن، بولۇپمۇ ئەدەبىي ئەسەرلەرگە ئېنىق باھا بېرىلىدىغان دۆلەتلەردە تېخىمۇ شۇنداق بولۇشى مۇمكىن.

ئېغىز ئەدەبىياتى تەتقىقاتى ساھەسىدە، ماتېرىيال توپلاشنىڭ ئۆزىگە خاس قىيىنچىلىقى بار. مەسىلەن، ئىپادىلەش ئىقتىدارىغا ئىگە داستانچىلار ياكى مەدداھلارنى قانداق بايقاش، ئۇلارنى شېئىر ئوقۇش ياكى داستان سۆزلەشكە قانداق ئىلھاملاندۇرۇش، ئۇلارنىڭ ئېيتقانلىرىنى ئاۋاز ئالغۇ ۋە تىلشۇناسلىقتىكى خاتىرىلەش ئۇسۇللىرى ئارقىلىق قانداق خاتىرىلىۋېلىش دېگەندەكلەر ئادەمدىن خېلىلا كۈچ سەرپ قىلىشنى تەلەپ قىلىدۇ. قول يازما تۈرىدىكى 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 رازۋېدكا ماھارەتلىرىنى ئىشلىتىشكە توغرا كېلىدۇ.[3] بۇنداق ماتېرىيال ئىزدەش خىزمىتىدە ئالاھىدە بىلىملەرگە تايانمايمۇ بولمايدۇ، مەسىلەن، خوتسوننىڭ ئېيتقىنىدەك، ئۇنداق ئادەم چوقۇم ئىلزابىت دەۋرىدىكى قانۇن — تەرتىپلەرگە ئائىت نۇرغۇن بىلىمدىن خەۋەردار بولۇشى كېرەك، شۇندىلا، ئۇ ئاممىۋى ماتېرىياللارنى خاتىرىلەش ئورگىنىدىكى دۆۋە — دۆۋە ماتېرىياللار ئىچىدىن ئۆزىگە كېرەكلىك بولغان ماتېرىياللارنى تاپالايدۇ. كۆپ ساندىكى ئەدەبىيات تەتقىقاتچىلىرى ئۆزلىرىگە كېرەكلىك ماتېرىياللارنى كۇتۇپخانىلاردىن تاپالايدىغان بولغاچقا، ئاساسلىق كۇتۇپخانىلار ۋە ئۇلاردىكى كىتابلار مۇندەرىجىسىنى ھەمدە ئايرىم قورال كىتابلار بىلەن پىششىق تونۇشۇۋېلىشنىڭ ئۆزى ھەرخىل نۇقتىدىن ئېيتقاندىمۇ ھەربىر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسى ئۈچۈن كەم بولسا بولمايدىغان مۇھىم مەشىقتۇر.[4]

بىز كىتابلارنىڭ كاتولوگىنى تۇرغۇزۇش ۋە پايدىلىنىش كىتابلىرىنى ئايرىم — ئايرىم تۈرلەر بويىچە رەتلەش خىزمەتلىرىنى كۇتۇپخانا خىزمەتچىلىرىگە ۋە كەسپىي كاتولوگچىلارغا قالدۇرساق تامامەن بولاتتى؛ بىراق، ئاشۇ كاتولوگدا ئەكس ئەتتۈرۈلگەن پاكىتلار بەزى 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 ياردەم بېرەلەيدۇ، ئەسەرنىڭ ھەرخىل نەشرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى پەرق بولسا بىزنى ئاپتورنىڭ تۈزىتىش 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) دېگەندىگە ئوخشاش ماھىرلىق بىلەن تۈزۈلگەن كىتابلار مۇندەرىجىسى تەتقىقاتچىلارنى ناھايىتى كەڭرى بىر تەتقىقات دائىرىسى بىلەن تەمىنلىيەلەيدۇ؛ گىرېگ (W. W. Greg) نىڭ «ئەنگلىيە تىياتىرلىرى كاتولوگى»، جونسوننىڭ «سىپېنسىر كاتولوگى»، ماكدونالد (H. Macdonald) نىڭ «دىرايدىن كاتولوگى»، گىرىفىس (R. H. Griffith)

نىڭ «ئالېكساندىر 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 يارىدىمى 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 تەنقىدلەر 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 چوسېر توپلىمى بۇنىڭ پېقىنقى 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 تۇرگە 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 تۇرگە ئايرىش تېخنىكىسىنى كەشىپ قىلغان ھەمدە بۇ خىل تېخنىكىنى «پەننىي جەھەتتىن ناھايىتى توغرىلىقتا ئىگە» دەپ ئاتىغان. بىراق

باشقا ئالىملار، مەسىلەن، بېدىر (J. Bedier) بىلەن شىپارد (W. Shepard) بولسا «بىزدە بۇنداق تۇرگە ئايرىشتا ئاساسلىنىدىغان يۇزدە ـ يۇز ئوبيېكتىپ ئۇسۇل يوق» دەپ قارىغان. بۇ خىل زىدىيەت 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»[1] 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.[2] تەھرىرلىكتە «راست ياكى ساختا» ئىكەنلىكىنى بېكىتىش ئۆلچىمىنى قوللىنىش، يەنى، مەلۇم بىر سۆز ياكى مەلۇم بىر بۆلەـ كىنىڭ ئەڭ كونا ۋە ئەڭ ياخشى (ئەڭ نوپۇزلۇق) قول يازمىدىن تاللاپ ئېلىنغانلىقىنى دەلىللەش كېرەك. بىراق، ئۇنىڭ «توغرىلىق» مەسـ لىسىنىمۇ ھەقىقىي تۇرىدە 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 ئۆزىمەيلىچە قىياس قىلىشنى خالىمايـ دىغان بولۇپ كەتتى، شۇڭا ئۇلار مەلۇم بىر ئەسەرنى ئەسلىي قول يازمىسىدىكى تۈزگۈچى ئىلاۋىسى ۋە خاتا سۆزلەر، شۇنداقلا، ناتوغرا 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 ئەسلىي 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 ئەسەرلەرگە كەلسەك، ئادەتتە ئۇنىڭ مۇس-تەقىل نوپۇزغا ئىگە نۇسخىسىدىن پەقەت بىر - ئىككىسىلا بولىدۇ، ئەسلىي 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 ئاۋارىچىلىك بولغىنىدەك. تەھرىرلىگۈچىلەر بۇنداق تىرىشچانلىقتىن خېلى بۇرۇنلا ۋاز كەچكەن. پېرسى (T. Percy) بىلەن سىكوت ئىلگىرى راست-يالغانلىقىنى ئايرىمايلا خەلق قوشاقلىرىنىڭ ھەرخىل نەشر نۇسخە-لىرىنى تۈزۈپ 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 كۈچ سەرپ قىلىپ ئەسلىي نۇسخىسىغا سېلىشتۇرۇپ چىقىشقا ئەرزىمەيدۇ» دەپ قارا-غان، يەنە بىر تەرەپتىن، باسما نۇسخىسىغا ئاساسەن كۆچۈرۈلگەن قول يازمىلار ئادەتتە ئەسلىي ئاپتورنىڭ بىرنەچچە قېتىم ئۆزگەرتە-شىدىن ئۆتكەن ئارگىنال نۇسخىسى بولغان، بەزى چاغلاردا ھەتتا سەھنىدە ئىشلىتىلىدىغان سۆز دەپتىرى تىياتىرخانىدىكىلەرنىڭ خا-لىغانچە ئۆزگەرتكەن سۆزلىرى ۋە باشقا يازمىلار بىلەن توشۇپ كە-تكەن. 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 ئەسلىي ئەسەرنىڭ تېز خاتىرىلەنگەن نۇس-خىسىغا ئاساسەنلا بېسىلىپ چىققان. يېقىنقى نەچچە ئون يىلدىن بې-رى، بۇ مەسىلىگە نۇرغۇن ئادەم دىققەت قىلغان، پوللارد (Pollard. A. W) بىلەن گىرېگ ئىككىسى ئۆزلىرىنىڭ يېڭى بايقىشىنى ئېلان قىلغان، يەنى شېكسپىر ئەسەرلىرىنىڭ تۆت فورماتلىق باسما نۇس-

خسىنى قايتىدىن تۇرگە ئايرىغان.[19] پوللارد ساپ پوچېركىشۇناسلىق بىلىمىگە ئاساسلىنىپ، مەسىلەن، سۇ باسمىسى ۋە خەت شەكلى دې-گەنلەرگە ئاساسەن شېكسپېيرنىڭ بەزى تۆت فوراماتلىق دراما نۇس-خىلىرى بېسىپ چىقىرىلغان ۋاقىتنىڭ باشقىلار تەرىپىدىن ئەتەي بالدۇر يېزىپ قويۇلغانلىقىنى ئىسپاتلىغان (ئەمەلىيەتتە، ئۇلارنىڭ بېسىپ چىقىرىلغان ۋاقتى 1619 - يىلى)، بۇ خىل ئۆزگەرتىش شې-كسپېير دراملىرىنىڭ تولۇق توپلىمىنى نەشرگە تەييارلاشنى مەق-سەت قىلغان. نەتىجىدە ئۇ توپلام نەشر قىلىنمىغان.

بەزى كىشىلەر «مور» دېگەن دراما ئەسىرىنىڭ ھازىرغىچە ساقلىنىپ كەلگەن قول يازمىسىنىڭ ئىچىدىكى ئوچ بەتلا شېكسپېيرنىڭ ئۆز پوچېركىسى دەپ قارىغان.[18] شۇنىڭ بىلەن، بەزىلەر ئىلزابىت دەۋرى-دىكى پوچېركىلارنى ئىنچىكىلىك بىلەن تەتقىق قىلدى، بۇ نەشر نۇسخىلىرىنى تەھرىرلەش خىزمىتىگە نىسبەتەن مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە، بۇ خىل تەتقىقات بىزنى ھازىرقى شارائىتتا ئىلزابىت دەۋرىد-كى ھەرپ تىزغۇچىلارنىڭ ئەسلىي ئەسەردىكى بەزى سۆزلەرنى خاتا كۆرۈپ قېلىش سەۋەبىدىن كەتكۈزۈپ قويغان سەۋەنلىكلىرىنى تۇرگە ئايرىيالايدىغان ئىمكانىيەتكە ئىگە قىلدى. باسما مەشغۇلاتى ھەققىد-كى تەتقىقاتلار بولسا، قايسى تۇردىكى خاتالىقلارنىڭ كۆپرەك كۆرۈلە-دىغانلىقىنى 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 تۇزگەن كامبرىج نۇسخىسىدىكى شېكسپېير دراملىرى تو-لۇمىغا يازغان كىرىش سۆزىدە روشەنكى ناھايىتى كۆپ ئاساسسىز ۋە زۆرۈر بولمىغان پەرەزلەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان، بۇ 18 - ئەسىردىكى تەھرىرلەرنىڭ خىزمەت ئۇسۇلىغا ئوخشاپ قالغان. بىراق كىشىنى قىزىقتۇرىدىغىنى شۇكى، تىيوبالد (L . Theobald) نىڭ كۆپكلى خا-نىمنىڭ فوستاۋنىڭ ئۆلۈمى توغرىسىدىكى تەسۋىرلىرىگە قارىتا ئوت-تۇرىغا قويغان ئاقىلانە پەرىزى ئەسلىدە ئۇنىڭدىكى ھېچقانداق مەنە-

سى بولمىغان «a table of green fields» دېگەن جۈملىنى «green fields a babbled of» دەپ ئۆزگەرتىشكە سەۋەب بولغان. بىز ئىلزابىت دەۋرد-دىكى پوچېركىلار ۋە ھەرپ تىزىش ئۇسۇلىنى ئىنچىكە تەتقىق قىلغاند-دىن كېيىن، ئۇنىڭ پەرىزىنىڭ توغرا ئىكەنلىكىنى، يەنى، «a table» دېگەن سۆزنىڭ ئەمەلىيەتتە «a babld» (ياكى «a babbled») دېگەن سۆزنىڭ خاتا باسمىسى بولۇشى مۇمكىنلىكىنى بايقايمىز.[19] كىشىنى قايىل قىلارلىق بىر خىل قاراش بار بولۇپ، ئۇنىڭدا شېكسپېير دراملىرىنىڭ تۆت فوراماتلىق نۇسخىلىرى (ئۇنىڭ ئىچىدىكى ئىن-گلىز قالايمىقان بولغان ئاز ساندىكى تۆت فوراماتلىق نۇسخىلار بۇنىڭ سىرتىدا) ئاپتورنىڭ ئەسلىي قول يازمىسى ياكى سەھنە سۆزى قوللانمىسىغا ئاساسەن بېسىپ چىقىرىلغان بولۇشى مۇمكىن دەپ قا-رىلىدۇ. بۇ خىل قاراش شېكسپېير دراملىرىنىڭ دەسلەپكى نەشر نۇسخىلىرىنى قايتىدىن ئالاھىدە نوپۇزغا ئېرىشتۈرگەن، شۇنداقلا، دوكتور جونسون دەۋرىدىن باشلاپ ئالاھىدە شۆھرەتكە نائىل بولغان شېكسپېير دراملىرىنىڭ ھەرخىل فورماتلىق نۇسخىلىرىنىڭ يۇكسەك 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 ئىل-گىرى ئۇ قول يازمىلارنىڭ نوپۇزىنىڭ ھەربىر خىل تۆت فوراماتلىق شېكسپېير دراملىرىغا بولغان تەسىرىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈشكە ئۇ-رۇنغان، يەنە كېلىپ، ئۆزلىرىنىڭ نەزەريەسىنى — چەكلىك ماتېرد-يالىلارغا ئاساسەن قىسمەن جەھەتتىن تۇرغۇزۇلغان نەزەريەسىنى — شېكسپېير دراملىرىنىڭ مەنبەسىنى، تۈپلىنىشىنى، ئۆزگەرتىلە-شىنى ھەمدە ئۇنىڭ باشقا يازغۇچىلار بىلەن بولغان ھەمكارلىقى دې-گەندەك مەسىلىلەرنى ئايدىڭلاشتۇرۇشقا ئىشلەتكەن. ئۇلار دىققىتىنى پەقەت چەكلىك دائىرە ئىچىدىلا نەشر نۇسخىلىرىنى تەكشۈرۈپ بې-كىتىشكە قاراتقان، بولۇپمۇ، ۋىلسوننىڭ خىزمىتى «ئالاھىدە تەكشۈ-رۈپ بېكىتىش» دائىرىسىگە تەۋە بولۇپ كەتكەن.

ۋىلسون ئۆزىنىڭ تەھرىرلىك ئۇسۇلىغا ناھايىتى ئىشەنگەن ھالدا مۇنداق دېگەن: «بىز ھەردائىم ھەرپ تىزغۇچلارنىڭ تېنىگە ئۆملەپ 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 دەلىللىگەن. لېكىن، ۋىلسوننىڭ ئىسپات ماتېرىيالىلىرىغا نۇرغۇنلىغان غەلىتە پەرەزلەر ئارىلىشىپ كەتكەن، چۈنكى ئۇنىڭ ھۆكۈمىنى تەھقىقلەيدىغان ھېچقانداق ئىسپات بولمىغان. ۋىلسوننىڭ شېكىسپىرنىڭ «بوران ـ چاپقۇنلۇق يامغۇر» ناملىق دىرامىسىنىڭ بارلىققا كېلىشى توغرىسىدىكى دەلىللەشلىرى دەل ئاشۇنداق خىيالىي پەرەزدىنلا ئىبارەت. ئۇ «بۇ دىرامىدىكى پۈتۈن سۆزلىنىش 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 خىياللارنى 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، ئائۇستىن (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 ئۇنى 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 ئۈسۈلىغا قارشى تۇرىدۇ. مەسىلەن، كىتىنىڭ 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 ئۈسۈلىنى ساقلاپ قېلىشنى خالايمىز، ئەمما، بىز يەنە ۋوردسۋورس ئەستايىدىللىق بىلەن تۈزۈپ چىققان تۈرلەر بويىچە رەتكە تىزىش ئۈسۈلىنى ئىزچىل قوللىنىشنىڭ زۆرۈرىيىتى بار - يوقلۇقىدىن گۇمانلىنىشىمىزمۇ مۇمكىن. لېكىن، بىز ۋوردسۋورس بېكىتكەن رەتكە تىزىش تەرتىپىنى بۇزۇۋېتىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا شېئىرلارنى يىل تەرتىپى بويىچە تىزىش ئۈسۈلىنى 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 ئۈلارنىڭ 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 تۈزىتىلىش ئېھتىياجىغا — بۇ خىل تۈزىتىشلەر ئەمەلىيەتتە شۇ ئەسەرنىڭ سۈپىتىنى ئازدۇر - كۆپتۇر يۇقىرى كۆتۈرىدۇ — پەقەتلا ئېتىبار بەرمەسلىك ھەرگىزمۇ ئاقىلانىلىك ئەمەس. سېلىنكورت (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 ھەد

ئىدىن 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 ھەممىلا ئاشۇ توپلاملارغا كىرگۈزۈۋېتىلگەن، شۇنىڭ بىلەن، نۇرغۇن شائىرلارنىڭ نامىغا مەلۇم دەرىجىدە نۇقسان يەتكەن.

ئىزاھاتمۇ نەشر نۇسخىسىنى تەھرىرلەش مەقسىتىنىڭ ئوخشاشلىقىغا قاراپ پەرقلىنىدۇ[2]: شېكسپىرنىڭ بىر ئىزاھاتلىق ئەسەرلەر توپلىمىغا شېكسپىرشۇناسلارنى توختىماي ماتېرىيال ئاخىرۇش ئاۋارىچىلىكىدىن خالاس قىلىش ئۈچۈن ئىلگىرى شېكسپىر 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 ئىلزابېتنى 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 تۈپەيلى 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 ماتې-

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 ئايـ-
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 تارد-
خىي ئارقا كۆرۈنۈش توغرىسىدىكى ئىزاھاتلار ھەمدە ئېستېتىكىلىق
خاراكتېرگە ئىگە باھا قاتارلىقلار دائىم ئارىلىشىپ كەتكەن. بۇ مۇ-
قىم 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 سۋېن-
بۇرن (A . Swinburne) قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ نامى ھېچقانداق
ئەدەبىي قىممىتى بولمىغان ئاشۇنداق خەت ـ چەكلەرنى بېسىپ چى-
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
تۇتۇلمىسا، 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-
لىق 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 ياز-
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 ھېسابـ-
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 شېكسپىر ئەسەر-
لىرىنىڭ يېزىلىش تەرتىپىنى بېكىتىپ باقايلى. بۇنىڭدا بىز ناھايى-
تى زور خاتالىق پەرقى دائىرىسىدە ئۇنىڭ ھەرقايسى سەھنە ئەسەرلە-

رىنىڭ يېزىلغان ۋاقتىنى نىسپىي ھالدىلا جەزملەشتۈرەلەيمىز.[19] 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 - 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 ئويناپدىغان باشقا ئىسپاتلار بولمە-
سا، ئۇ چاغدا ۋەزىن شەكلى جەھەتتىكى ئىسپاتلارنى بىر - بىرىگە
ئوخشىمايدىغان مەنىلەردە چۈشەندۈرۈشكە بولىدۇ. مەسىلەن، 18 -
ئەسىردىكى ھۇردىس (J.Hurds) ئىسىملىك بىر ئوبزورچى شېكىس-
پىر دىراملىرىدىكى ۋەزىن شەكىللىرىنى ئاساس قىلىپ بىر - بى-
رىگە پەقەتلا ئوخشىمايدىغان يەكۈنلەرنى چىقارغان، ئۇ شېكىسپىرنىڭ
ئەدەبىي ئىجادىيىتى «قىشتىكى ھېكايە» دىكى تەرتىپسىز شېئىر
شەكلىدىن باشلانغان، ئاندىن ئاستا - ئاستا تەرتىپلىك شېئىر شەك-
لىگە ئۆزگەرگەن، شۇڭا، ئەڭ ئاخىرىدا مۇكەممەل ۋەزىنگە ئىگە بول-
غان «خاتالىق كومېدىيەسى» نى يېزىپ چىققان دەپ قارىغان.[20] 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.[21]

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 - چەكلىرىدىكى مارکا
ھەمدە پوچتا تامغىلىرىغا ئاساسەن كالېندارغا مۇراجىئەت قىلىش-
مىز، ھەتتا، ئۇ يازغۇچىنىڭ تۇرغان جايى ۋە ئۇي كۆچۈش ئەھۋالى
توغرىسىدا ئىنچىكىلىك بىلەن ئىزدىنىشىمىز مۇمكىن، چۈنكى،
بۇلارنىڭ ھەممىسى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ۋاقتىنى بېكىتىشىمىزدە
بىزنى يېتەكچى 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-
كىسپىر 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 - ئەسىرنىڭ ئاخىرىدا بۇنىڭ ئۈچۈن ئاساس سې-
لىپ قويغان، بىراق، شۇ ۋاقىتتىن باشلاپ، نۇرغۇنلىغان ئىنچىكە
ھالقىلار توغرىسىدىكى بەس - مۇنازىرە ئەزەلدىن توختاپ باقمىدى.

ئەسەرنىڭ راست - 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.[22] ھازىرقى زامانىدىكى 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-
پىشماقنىلا 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.[1] بىراق، يەنىنقى 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» گېمۇ 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.[2] 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 شېكسپېيىرنىڭ نامىدا ئەنگە ئېلىنغان ئەسەرلەر قاتارلىقلاردىن) قايسى دىرامىلارنىڭ شېكسپېيىرنىڭ ئۆز ئىجادىيىتى ئىكەنلىكىنى بىلەلەيمىز. بىراق، روبىرتسون بولسا ناھايىتى قاتمال بولغان بىر خىل ئېستېتىكىلىق ھۆكۈمگە تايىنىپلا، ئۇ ئەسەرلەردىكى بەزى پاساھەتلىك بۆلەكلەرنىلا تاللىۋېلىپ ئۇنى «شېكسپېيىر ئۆز قەلىمى بىلەن يازغان» دەپ قارىغان، سەۋىيەسى تۆۋەنرەك يەنە بىر شۇ دەۋردىكى باشقا دىراماتورگلارنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشىشىپ قالغان ئەسەرلەرنى بولسا بىراقلا ئىنكار قىلىۋەتكەن. لېكىن، «نېمىشقا شېكسپېيىرنىڭ بەزى چاغلاردا ئىنتايىن ناچار ئەسەرلەرنى يېزىپ قېلىش ئېھتىماللىقى پەقەتلا يوق؟» يەنە بىر «نېمىشقا ئۇنىڭ شۇ دەۋردىكى باشقا دىراماتورگلارنىڭ ئۇسلۇبىغا تەقلىد قىلىپ ئەسەر يېزىش مۇمكىنچىلىكى يوق؟» دېگەن سوئالغا تا ھازىرغىچە ھېچكىممۇ كىشىنى قايىل قىلغۇدەك جاۋاب تېپىپ بېرەلمىدى. يەنە بىر تەرەپتىن، شېكسپېيىر دىرامىلىرىدىكى ھەربىر سۆز ئۇنىڭ ئۆز قولىدىن چىققان دېگەن بۇرۇنقى قاراشلارغىمۇ مۇتلەق ئىشىنىپ كەتكىلى بولمايدۇ.

بۇ بىرنەچچە مەسىلىدە پۈتۈنلەي ئېنىق خۇلاسىگە ئېرىشىش مۇمكىن ئەمەس، چۈنكى، ئىلزابىت 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 ئۆزىنىڭ يازغانلىقىنى ئايرىيالماي قالىدۇ. ئەدەبىيات جەھەتتىكى دەللىلەش ئارقىلىقمۇ بۇ خىل ھەمكارلىقنى بەزى چاغلاردا ئايرۇالغىلى بولمايدۇ.[3] 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 كىشى تېخىمۇ ئامالسىز قالدۇرىدۇ، بۇ ئەسەر دەسلەپتە ئۇ ئىككىسىنىڭ ھەمكارلىقىدىن پۈتكەن ئەسەر دەپ قارالغان، بىراق، ھازىر ئۇنى ۋېبستېر (J.Webster)، تۇۋنېر (C.Tourneur)، مىدلېتون (T.Middleton) ماربستون (J.Marston) لار ئىلگىرى - كېيىن يېزىپ پۈتكۈزگەن ياكى ئوخشىمىغان ھەمكارلىشىش ئۇسۇلى بىلەن يېزىپ چىققان دەپ قارالماقتا.[29]

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 مىساللار ئىنتايىن كۆپ، دانىل دېفو (Defoe) نىڭ زادى نەچچە پارچە خاتىرە يازغانلىقىنى بەلكىم ھېچكىم جەزملەشتۈرەلمەسلىكى مۇمكىن.[30] ھەرخىل ژۇرناللاردا نامسىز ئېلان قىلىنغان ھەرخىل ئەسەرلەرنى ئېنىقلاش تېخىمۇ مۇمكىن ئەمەس. لېكىن، نۇرغۇن مىساللار 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.[31] 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.[32] ئۇسلۇبشۇناسلىقتىكى دەللىلەش ئۇسۇلى بىلەن ئەستايىدىل تەكشۈرۈلسە ھەم مۇھاكىمە قىلىنسا، ھەقىقەتەنمۇ زۆرۈر بولغان مەلۇم ئىسپاتلارغا ئېرىشكىلى بولىدۇ، بۇ ئىسپاتلار پۈتۈنلەي ئىشەنچىلىك بولۇپ كەتمىسمۇ، 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 گەھرلەرنىڭ خەلق قوشاقلىرىنى تەتقىق قىلىشىغا تۈرتكە بولغان. چاتىرتون (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.[33] ۋارتون (Warton.T)، تىرۋىت ۋە مالون ئۇچى چەتىرتوننى مۇھاكىمە قىلغاندا، تارىختىكى ۋە ئەدەبىياتتىكى ئىسپاتلارنى ئوتتۇرىغا قويۇش ئارقىلىق «روبې شېئىرلىرى» (Rowley poems) نىڭ پۈتۈنلەي ئەينى چاغدىكى كىشىلەر تەرىپىدىن ئويدۇرۇپ چىقىرىلغان ساختا ئەسەرلەر ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىغان. ئۇ ئىككىسىدىن كېيىن، سكىت (W.W.Skeat) ئوتتۇرا قەدىمكى زامان ئىنگلىز تىلى گىراماتىكىسىنى سىستېمىلىق تەتقىق قىلىپ، چەتىرتوننىڭ ساختا ئەسەرلىرىدىكى ئاساسىي گىراماتىكا 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 ئۇخشاش، 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 تەستىقىي قاراشلارنى ئېلان قىلىشقا ئۇندىگەن. مەسىلەن، 10 - ئەسىردىكى گېرمانىيەلىك ئايال موناخ خىروسۋىزا (Hroswitha) نىڭ سەھنە ئەسەرلىرىنى بەزىلەر 15 - ئەسىردىكى گېرمانىيەلىك گۇمانىزمچى كېلتىس (C.Celtes) ئۇيدۇرۇپ چىقارغان دەپ قارىغان. يەنە مەسىلەن، رۇسىيەدىكى «پادىشاھ ئىگورنىڭ سەپىرى» دېگەن ئەسەرنى ئالىملار ئومۇمىيۈزلۈك ھالدا 20 - ئەسىردىكى ئەسەر دەپ قارىغان. بىراق، يەنىمۇ بەزىلەر ئۇنى «18 - ئەسىرنىڭ ئاخىرقى مەزگىلىدە مەيدانغا چىققان ساختا ئەسەر» دەپ ئېلان قىلدى.[34] بوسنىيەدە «ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئىككى پارچە ساختا قول يازما» دەپ گۇمان قىلىنغان «يەشىل قارىغايلىق» (zelena bora) ۋە «ئايال پادىشاھنىڭ سارىيى» (Kralove dvur) ناملىق ئىككى پارچە ئەسەر 19 - ئەسىرنىڭ 80 - يىللىرىدا سىياسىي ساھەدىكى قىزىق نۇقتىغا ئايلىنىپ قالغان. كېيىن چېخنىڭ پىرېزدېنتى بولغان ماساريك (T.G.Masaryk) مۇ مەلۇم جەھەتتىن ئېيتقاندا دەل مۇشۇ مەسىلە توغرىسىدىكى بەس - مۇنازىرىدە خەلقنىڭ قەلبىنى ئوتۇۋالغان. بۇ بەس - مۇنازىرە دەسلەپتە تىل مەسىلىسى توغرىسىدىكى مۇنازىرىدىن باشلىنىپ، كېيىن پەننىڭ چىنلىقى ۋە رومانتىكىلىقنىڭ ئۆز - ئۆزىنى ئالدىشى توغرىسىدىكى تالاش - تارتىشقا ئايلىنىپ كەتكەن.[35]

ئەسەرنىڭ راست - يالغانلىقىنى ۋە ئاپتورىنى دەلىللەش مەسىلىسى ئۆزنۆۋىتىدە يەنە نۇرغۇن مۇرەككەپ ئىسپات مەسىلىلىرىگە

بېرىپ چېتىلىدۇ، ئۇنىڭدا يەنە قەدىمكى يېزىقشۇناسلىق، كاتالوگشۇناسلىق، تىلشۇناسلىق ۋە تارىخشۇناسلىق قاتارلىق جەھەتلەردىكى بەلگىلەردىن پايدىلىنىشقا توغرا كېلىدۇ. يېقىنقى يىللاردىكى ساختا ئەسەرلەرنى پاش قىلىش ئىشىدا ئەڭ گەۋدىلىك بولغىنى ۋايىس (T.J.Wise) نىڭ 19 - ئەسىردىكى سەكسەن ئالتە پارچە خاتىرىسىنى 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.[36] بۇ خىلدىكى ساختا ئەسەرلەر مەسىلىسى ئەدەبىياتقا ناھايىتى بوش ھالەتتە بۈاستە تەسىر كۆرسەتكەن. مەسىلەن، ۋايىس 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 - ئەسىردىكى ئەسەر دەپ ئىسپاتلانغانلىقى ئۇچۇنلا جەلپكارلىقى ئېشىپ كەتمەيدۇ، ياكى كۇرسى چۈشۈپ كەتمەيدۇ، ئەخلاق جەھەتتىكى غەزەپ تۇپەيلىدىن 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.[38] 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 ئويناپدىغان 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 سىمارت: «ئىيسا ئۇچۇن تەنتەنە» (ۋ. ف. سىتات تۇزگەن، لوندون، 1939 ـ يىلى) قاتارلىقلارغا قارالـ-
سۇن.

② ل. خوتسوننىڭ: «مارلوۋنىڭ ئۆلۈمى» (لوندون، 1925 ـ يىلى)، «شە-
كىسپىر ۋە شېرلوك» (بوستون، 1931 ـ يىلى)؛ «جالھىدبۇرگدىن بايقالغان بوسۇلىنىڭ خۇسۇسىي ۋەسىقىلىرى» (گ. سېكۇنت بىلەن ف. ئا. پوتل تۇز-
گەن، 18 تومۇق نۇسخا، ئوكسفورد، 1928 ~ 1934 ـ يىللار)؛ يالى ئۇنىۋېر-
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 قارالـ-
سۇن.

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

سۇن: 1770 ـ يىلىدىن بۇرۇن بېسىپ تارقىتىلغان سېپېنسىرنىڭ 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. گىرىفس: «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 قارالـ-
سۇن.

⑧ ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتى تەتقىقات ماتېرىياللىرى ئىچىدىكى قەدىمكى بېرىقلار ھەققىدە ۋ. كىللىرنىڭ «ئەنگلىيەنىڭ قەدىمكى ۋەسىقىلىرى» (ئىككى تومۇق نۇسخىسى، بېرلىن، 1906 ـ يىلى) گە قارالسۇن؛ ئىلىزابېت دەۋرىدىكى قول يازمىلار ھەققىدە م. بايروننىڭ «ئىلىزابېت دەۋرىدىكى قول يازمىلارغا يېـ-
تەكلىمە» («ئەنگلىيە ئىلمىي ئوبزورلىرى»، 1 ـ سان، 1925 ـ يىلى، 198 ~ 209 ـ بەتلەر) گە؛ ھ. جىنكىنسوننىڭ «ئىلىزابېت دەۋرىدىكى قول يازمىلار» («كۈتۈپخانا»، تۆتىنچى مەجمۇئە، 3 ـ سان، 1922 ـ يىلى، 1 ~ 34 ـ بەتلەر) غا؛ يۇقىرىدىكى مەكروۋنىڭ ئەسىرىنىڭ ئىلىزابېت 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 قارالـ-
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 ئوبزورلـ-
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 - مۇئەن 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» دىرامىسىدىكى ئا - يال غوجايىن، ئۇ مەزكۇر دىرامىنىڭ ئىككىنچى پەردە ئۇچىنچى كۆرۈنۈشىدە فوستاۋنىڭ ئۆلۈمىنى تەسۋىرلەيدۇ. بۇ‌دىكسى شېكسپېر دىراملىرىنىڭ ئەسلىي ئارگىنالىنى سېلىشتۇرۇپ دەللىلەشكە مۇناسىۋەتلىك مۇرەككەپ مە - سىلە. ئەسلىي تېكىست « his nose was as sharp as apen, and a babbled of green fields.» For 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 تىيا - 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 پورتريتى»، 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 پىرىنسىپى» («ئىنگلىز تىلى جەمئىيىتى 1941 ــ يىلى يىللىق سانى» غا كىرگۈزۈلگەن، نە - يۇيورك، 1942 ــ يىلى، 115 ~ 128 ــ بەتلەر) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

㉓ مالون «شېكسپېر دىراملىرىنىڭ يىل تەرتىپى ھەققىدە» (ستېۋېنس «شېكسپېر دىراملىرى توپلىمى»، 2 ــ نەشرى، 1788 ــ يىلى، 1 ــ توم، 269 ~ 346 ــ بەتلەر)، بۇ تۇنجى غەلىبىلىك سىناق بولۇپ، پاروتنىڭ «شې - كسپېرنىڭ 23 دىراما 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 دىراملىرىنىڭ 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)؛ ۋېنتلى «ياگېبېن ۋە كارولىن دەۋ - رىدىكى دىراملارنىڭ راست ــ يالغانلىقى ۋە ئاپتورلىرى» (يۇقىرىقى سانىنىڭ 101 ~ 118 ــ بەتلىرى)؛ ئولىفانت: «ئېلىزابېت دەۋرىدىكى دىراما ئەدەبىياتىنىڭ ئاپتورلىرى مەسىلىسى» («ھازىرقى زامان فىلولوگىيەسى»، 8 ــ سان، 1911 ــ يىلى، 411 ~ 459 ــ بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉗ شلېگىل: «شېكسپېر دىراملىرىنىڭ راست ــ يالغانلىقىغا قوشۇم - چە» («دىراما سەنئىتى ۋە ئەدەبىيات تۇغرىسىدا 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)، «شېكسپىيرنىڭ ھەقىقىي ئەسەرلىرى تەتقىقاتىغا مۇقەددىمە» (لوندۇن، 1924 - يىلى)؛ چامبېرىز: «شېكسپىيرنىڭ بىردەكسىز لىكى» («ئەنگلىيە باكلاۋۇرلۇق ئىنستىتۇتى ماقالىلەر توپلىمى»، 9 - سان، 1925 - يىلى، 89 ~ 108 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉙ ئې. ن. س. تومپسون: «ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىياتىر ئىجادىيىتىدە ھەمكارلىق» («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى»، 40 - سان، 1908 - يىلى، 30 ~ 46 - بەتلەر)؛ ۋ. ج لاۋرېنس: «دەسلەپكى تىياتىر ئىجادىيىتىدە ھەمكارلىق»، («پادىشاھلىق ھاكىمىيەت تىرىلىشتىن بۇرۇنقى تىياتىرلار تەتقىقاتى»، كامبرىج، 1927 - يىلى)؛ ئې. خ. س. ئولىفانت: «ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىياتىر ئىجادىيىتىدە ھەمكارلىق: «لاۋرېنس نەزەريىسى» (فىلولوگىيە پەسسللىك ژۇرنىلى، 8 - سان، 1929 - يىلى، 1 ~ 10 - بەتلەر) قاتارلىقلارغا قارالسۇن. دىدېرو بەلەن پاسكال توغرىسىدىكى مۇھاكىمىلەر ئۈچۈن ئا. مورىزنىڭ «ئەدەبىيات تارىخى مەسىلىلىرى ۋە ئۇسۇللىرى» (بوستون، 1922 - يىلى، 157 ~ 193 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉚ ئولىفانت: «باۋمونت ۋە فلىچېرنىڭ دراملىرى» (نيۇخەۋىن، 1927 - يىلى)، «قىساسكارنىڭ تراگېدىيەسى، نىڭ ئاپتورى» («فىلولوگىيە تەتقىقاتى»، 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 تۈزگەن، چىكاگو، 1927 - يىلى) قا قارالسۇن.

㉝ يۇل: «ئەدەبىي سۆزلۈكنىڭ ئىستاتىستىكا تەتقىقات ئۇسۇلى» (كامبرىج، 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 پەسسللىك ژۇرنىلى»، 245 - سان، 1925 - يىلى، 331 ~ 345 - بەتلەر) د. س. تومسون: «مەكفېرسوننىڭ ئوسىن، نىڭ گەھەر تىلى ماتېرىيالى» (ئېدىنبۇرگ، 1952 - يىلى)؛ سىكىرت تۈزگەن «توماس چەتىرتون شېئىر توپلىمى» (ئىككى توم نۇسخىسى، لوندون. 1871 - يىلى) ت. تىرۇ «توماس لول يازغان شېئىرلارغا ئىلاۋە» (لوندون، 1778 - يىلى، 2 - نەشرى)، «لول شېئىرلىرىنىڭ ئىلاۋىسى ئۇستىدە ئىزدىنىش» (لوندون، 1782 - يىلى)؛ ئى. مايو «لول شېئىرلىرى توغرىسىدا» (لوندون، 1782 - يىلى)؛ ت. ۋارتو: «لول شېئىرلىرىنىڭ راست - يالغانلىقى» (لوندون، 1782 - يىلى) ج. مېيىر «تۆتىنجى ئويدۇرمىچى» (لوندون، 1938 - يىلى)؛ چالمېرس: «شېكسپىيرنىڭ ھۆججەتلىرىگە ئېتىقاد قىلغۇچىلارنىڭ چۈشەندۈرۈشى» لوندون، 1797 - يىلى) قاتارلىقلارغا 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 خاتىرلىرى»، 61 - سان، 1946 - يىلى، 50 ~ 55 - بەتلەر)؛ ئا. مازون: «پادىشاھ ئىگورنىڭ ھېكايىسى» (پارىژ، 1940 - يىلى)؛ خ. گ hاريگورى قاتارلىقلار: «شاھزادە ئىگورنىڭ بۇيۇك ئۇتۇقلىرى» (نيۇيورك، 1948 - يىلى) قاتارلىقلارغا قارالسۇن.

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

㊲ كات ۋە پوللاردنىڭ «19 - ئەسىردىكى كىتابچىلارنىڭ خاراكتېرى ھەققىدە 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 قورمانغا چېتىلىدۇ، ھەمدە ئادەم ئىشەنمىگۈدەك دەرىجىدە گوسقا دارتىملانغان.

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 يۈكلەپ 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 تاياقتا 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 بېتەرلىك دەپ قارالغان ئايرىم ئامىللارنى باھالىساق، سېلىشتۇرساق ھەم تەھلىل قىلساقلا، ئەمەلىي مەسىلىلەر 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 ئوبۇ-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 ئەم-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 يېتەرسىزلىك-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 مۇئەييەنلەشتۈرە - لەيمىز. ئاخىرىدا، «تەزكىرە شائىرلارنىڭ پسىخىكىسى ۋە شېئىرنىڭ ئىجاد قىلىنىش جەريانى توغرىسىدىكى سىستېمىلىق تەتقىقاتنى زۇ - رۇر ماتېرىيال بىلەن تەمىنلىدى» دېيىلەيمىز.

يۇقىرىدىكى ئۇچ خىل قاراشنى چوقۇم ئىنچىكە پەرقلەندۈرۈش كېرەك. بىرىنچى خىل قاراش، بىز دەپ ئۆتكەن «ئەدەبىياتشۇناسلىق» بىلەن بىۋاستە مۇناسىۋەتلىك. ئىككىنچى خىل قاراشتا تەزكىرىنىڭ ئىچكى قىممىتىنى تەتقىق قىلىش تەشەببۇس قىلىنغان بولۇپ، دىق - قەت مەركىزى ئادەمنىڭ خاسلىقىغا يۆتكەلگەن. ئۈچىنچى خىل قاراشتا، تەزكىرە بىر خىل ئىلىم ياكى كەلگۈسىدىكى بىر خىل ئى - لىم - پەننىڭ ماتېرىيالى، يەنى، سەنئەت ئىجادىيىتىنىڭ پىسخولوگى - يەلىك ماتېرىيالى دەپ ھېسابلانغان.

تەزكىرە قەدىمكى بىر خىل ئەدەبىيات تۈرى. ئەڭ ئاۋۋال يىلنامە ۋە لوگىكا تەرەپتىن ئېيتقاندا، تەزكىرە تارىخنامە تۈزۈش خىزمىتى - نىڭ بىر قىسمى. تەزكىرە يازغۇچىسى بىر سىياسىيون، بىر قو -

ماندان، بىر بىناكار، بىر ئادۋوكات ياكى سىياسىي ئىشلارغا ئارىلاش - مايدىغان بىر ئاددىي پۇقرا ئۇچۇن تەزكىرە يازغاندا، ئۇلار ئۇسۇل جەھەتتە ھېچقانداق پەرقلەنمەيدۇ. خۇددى ساموئېل. ت. كولېرىج (S.T.Goleridge) نىڭ دېگىنىدەك، «ھەرقانداق ئادەمنىڭ ھايانى مەيلى ئۇ قانچىلىك ئەھمىيەتسىز بولسۇن، ئۇنى چىنلىق بىلەن خاتىرىلەپلا قويساق، بۇنىڭ بىزگە ھامان پايدىسى بولىدۇ ياكى بولمىسا ئۇ كەلگۈ - سىدە كىشىنى جەلپ قىلىدىغان بىر ماتېرىيال بولۇپ قالىدۇ.[1] كولرىجنىڭ بۇ قارىشىنىڭ ناھايىتى ئاساسى بار. بىر تەزكىرىچىنىڭ نەزىرى بىلەن كۆزەتكەندە، شائىرلار پۈتۈنلەي باشقىچە ئادەم ھېساب - لىنىدۇ، ئۇلارنىڭ ئەخلاق - پەزىلىتى ۋە ئەقىل - پاراسىتىنىڭ يې - تىلىش جەريانىنى، ئۇلارنىڭ كەسپى ۋە ھېسسىي تۇرمۇشىنى پۈتۈ - لەي مەلۇم ئۆلچەملەر ئارقىلىق (كۆپىنچە بىر قاتار ئېتىكىلىق ئۆل - چەملەر ياكى ھەربىر مىزانلىرى ئارقىلىق) قايتىدىن ئەكس ئەتتۈ - رۈپ بەرگىلى ۋە باھالىغىلى بولىدۇ. شائىرنىڭ ئەسىرى پەقەتلا نەشر پاكىتى بولۇشى مۇمكىن، خۇددى ھەربىر قىلىش ئىقتىدارىغا ئىگە ھەرقانداق ئادەمنىڭ ھاياتىدىكى ئادەتتىكى بىر ئىشقا ئوخشاش. شۇنداق بولغاندا، بىر تەزكىرىچى دۇچ كېلىدىغان مەسىلە ئەمەلىيەت - تە بىر تارىخچى دۇچ كېلىدىغان مەسىلىدۇر. تەزكىرىچى شائىرنىڭ ئەدەبىي يازمىلىرى، مەكتۇپلىرى، ئەينى چاغدىكى تىرىك شاھىتلار - نىڭ بايانلىرى، ئەسلىمىلىرى ۋە ئۆزئارا جىممىھالى خاراكتېرىدىكى باشقا يازما ماتېرىياللىرىنى چۈشەندۈرۈشى كېرەك، يەنە تېخى ماتې - رىياللارنىڭ 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 قاتار - لىق مەسىلەرگە دۇچ كېلىدۇ. تەزكىرىنىڭ بىر ئەدەبىي ژانىر بو - لۇش سۈپىتى بىلەن كۆپ ئۇچرىتىدىغىنى ۋە بىر تەرەپ قىلىدىغىنى دەل مۇشۇ مەسىلەردىن ئىبارەت. لېكىن، بۇ مەسىلەر ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتتىكى پەۋقۇلئاددە مەسىلەر 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 ئاممۇۋى ھۆججەتلەر، ئۇنىڭدىن باشقىلىرى بولسا ئەسەرگە ئائىت ماتېرىياللاردۇر. ئالايلۇق: بىز شېكسپىرنىڭ ئەينى چاغدىكى پائالىيەتلىرىنى ناھايىتى يۈزەكىلا ئېنىقلىيالايمىز، ھەم ئۇنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالىدىن ئاز - تولا خەۋەردار بولالايمىز، شېكسپىر 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 شېكسپىرنىڭ ھاياتىنى تەتقىق قىلدى، لېكىن، ئۇلار ئەدەبىي قىممەتكە ئىگە بىرەر ئالاھىدە نەتىجىگە ئېرىشەلمىدى، ئېرىشكىنى پەقەتلا شېكسپىرنىڭ ئىجتىمائىي مۇناسىۋىتى ۋە ئىجتىمائىي ئورنى توغرىسىدىكى يۈزەكى مەلۇماتلار ۋە چۈشەندۈرۈشلەرلا

بولدى. شۇڭا، شېكسپىرنىڭ ھەقىقىي تەرجىمھالىنى، ئۇنىڭ ئەخلاقىي تۇرمۇشى بىلەن ھېسسىي تۇرمۇش مۇساپىسىنى يېزىپ چىقىشقا ئىنتىلگەن كىشىلەرنىڭ ئېرىشكىنى تۆۋەندىكى بىر قانچە خىل نەتىجە بىلەنلا چەكلىنىپ قالدى. سىپۇرگېن (C. Spurgeon) خۇددى شېكسپىر سېماسىنى 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 شېكسپىرنىڭ تازا چۈشكۈنلەشكەن 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 شېكسپىرنىڭ قايغۇ - ھەسرىتىگە مۇناسىۋەتلىك ھېچقانداق ئىسپات تاپالمىغانىمىز يوق.[4] شېكسپىر

ھەرگىزمۇ ئۆز ئەسىرىدىكى تايمىر ۋە مېكپىس قاتارلىق پېرسو-ناژلارنىڭ تۇرمۇش پوزىتسىيەسىگە مەسئۇل بولالمايدۇ، ئۇنىڭ ئۆز دىرامىسىدىكى دىرىست[5] ۋە ئىگو قاتارلىق پېرسوناژلىرىنىڭكىدەك قاراشتا بولۇشمۇ ناتايىن. بىزنىڭ «پىلۇسپىرونىڭ دېگەنلىرى دەل شېكسپىرنىڭ دېگەنلىرى» دەيدىغانغا ھېچقانداق ئاساسىمىز يوق. يازغۇچى ھەرگىزمۇ ئۆزىنىڭ قەلەمىدىكى باش قەھرىمانلارنىڭ ئىدىيەسى، ھېسسىياتى، قارىشى، ئەخلاق - پەزىلىتى ۋە جىنايەتلىرىنىڭ جاكارچىسى بولۇپ قالسا بولمايدۇ. يەنە كېلىپ بۇ يالغۇز تىياتىرلاردىكى 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 تەشەببۇس قىلىدىغانلار بۇ خىل قاراشقا چوقۇم قارشى چىقىدۇ. ئۇلار بەلكىم «شېكسپىير 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 ياققان، 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 چۇشەندۇرمىكىمىز 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 ئاملىرى 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، سۇبيېكتىپ شائىرلار بولغان تەقدىردىمۇ، ئۇلارنىڭ تەر-
جىمىھال خاراكتېرلىك شەخسىي بايانلىرى بىلەن ئوخشاش بىر مو-
تېفنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى ئىشلىتىلىشى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى
نەزەردىن ساقىت قىلىۋېتىشكە بولمايدۇ ھەم ئۇنداق قىلغىلىمۇ بول-
مايدۇ. بىر پارچە سەنئەت ئەسىرىنىڭ رېئاللىق بىلەن بولغان مۇنا-
سىۋىتى بىر پارچە ئەسلىمىنىڭ، بىر پارچە كۈندىلىك خاتىرىنىڭ
ياكى بىر پارچە مەكتۇپنىڭ رېئاللىق بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە
ھەرگىزمۇ ئوخشىمايدۇ، ئالدىنقىسى باشقا بىر تەكشىلىكتە شەكىل-
لەنگەن بىر پۈتۈن گەۋدە ھېسابلىنىدۇ. تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات
تەتقىقات ئۇسۇلىنى خاتا قوللىنىپ قالغان ئادەملا بىر يازغۇچىنىڭ
خۇسۇسىي خاراكتېردىكى ۋە ئەڭ تاسادىپىي بولغان ھايات ماتېرىيال-
لىرىنى ئاساسلىق تەتقىقات ئوبيېكتى قىلىدۇ ۋە ئاشۇ ماتېرىياللارنى
ئاساس قىلىپ تۇرۇپ، شائىرنىڭ ئەسەرلىرىنى چۈشەندۈرىدۇ ھەم
رەتكە تىزىپ چىقىدۇ، ھالبۇكى، بۇ خىل چۈشەندۈرۈش ۋە رەتكە تى-
زىش ئۇسۇلى ھەمىشە ئەسەرنىڭ ئۆزى توغرىسىدىكى ھۆكۈم ۋە تەھ-
لىللەردىن ئېرىشىلگەن خۇلاسە بىلەن ھەرگىز ئوخشاش بولمايدۇ،
ھەتتا ئۆزئارا زىددىيەتلىك بولۇپ قالىدۇ. شۇڭا، بىراندس «مېك-
پىس»قا ناھايىتى تۆۋەن باھا بەرگەن، ئۇنى «مەززىسى يوق ئەسەر»
دەپ قارىغان، چۈنكى، ئۇنىڭ بىراندسنىڭ تەسەۋۋۇرىدىكى شېكىس-
پېرنىڭ خاراكتېرى بىلەن ھېچقانداق مۇناسىۋىتى بولمىغان. كىڭس-
مىل (H. Kingsmill) مۇ ئارنولد يازغان «گىراف بىلەن لوستۇن»
ناملىق شېئىرنى ئاشۇنىڭغا ئوخشاش سەۋەب بىلەن ئەيىبلىگەن.[7]

ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىدە تەرجىمىھال ماتېرىياللىرىدى-
كىلىرى بىلەن بىردەك بولغان بەزى ئامىللار بولسىمۇ، بۇ ئامىللار-
نىڭ ھەممىسى قايتىدىن رەتلەش ئارقىلىق ئەسەرگە سىڭدۈرۈۋېتىلگەن
بولغاچقا، ئەسلىدىكى ئالاھىدە خۇسۇسىي مەنىلىرىنى يوقىتىپ قوي-
غان ھەمدە پەقەتلا كونكرېت كىشىلىك ھايات خام ماتېرىيالىغا، ئە-
سەرنىڭ ئايرىلماس تەركىبىي قىسمىغا ئايلىنىپ كەتكەن. فىرناندىز
(R. Fernandez) سىتېندالنى (Stendhal) تەھلىل قىلغان چېغىدا،
بۇ نۇقتىنى كىشىنى قايىل قىلارلىق دەرىجىدە بايان قىلىپ ئۆتكەن.

مېيىر (G. W. Meyer) تەرجىمىھال خاراكتېرىگە ئىگە دەپ قارالغان
«مۇقەددىمە شېئىر» بىلەن بۇ شېئىردا تەسۋىرلەنگەن مۇناسىپ ۋاقىت
ئىچىدىكى ۋوردىسۋورسنىڭ ئەمەلىي تۇرمۇشى ئوتتۇرىسىدىكى نۇر-
غۇن پەرقلەرنى ئايرىپ چىققان.[8]

سەنئەت نوقۇل ھالدا ئۆزىنى ئىپادىلەش، شەخسىي ھېسسىيات ۋە
تەجرىبىلەرنىڭ قايتا نامايان قىلىنىشى دەيدىغان قاراش، شەك ـ
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 ئۇنتۇلۇپ 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 قىلدى. چۈنكى،
ئۇ ئەدەبىي تەرجىمىھالنىڭ ئىزچىللىقىنى بۇزۇپ تاشلاپ، ئۇنىڭ
ئورنىغا يازغۇچىنىڭ پارچە ـ پۇرات، شەخسىي تۇرمۇش تەجرىبىلى-
رىنى دەسسەتتى. تەزكىرە تىپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات ئۇسۇلى يەنە
ئىنتايىن ئاددىي بولغان پىسخولوگىيەلىك پاكىتلارغىمۇ سەل قارى-
دى. «ئەدەبىي ئەسەردە ئىپادىلىنىدىغىنى يازغۇچىنىڭ ئەمەلىي تۇر-
مۇشى» دېگەندىن كۆرە شۇ يازغۇچىنىڭ خىيالى دېگەن تۈزۈك. ياكى
بولمىسا، سەنئەت ئەسىرىنى يازغۇچىنىڭ ئەسلىي قىياپىتىنى يوشۇ-
رىدىغان «نىقاب» ياكى «ئۆزلۈككە ئاسىيلىق قىلىشى» دېيىشكە بولى-
دۇ؛ ئۇنى يەنە تۇرمۇشنىڭ كارتىنىسى، كارتىنىدىكى تۇرمۇش، ياز-
غۇچى ئۆزىنى قاچۇرۇۋاتقان تۇرمۇش دېيىشكىمۇ بولىدۇ. ئۇنىڭدىن
باشقا، بىز سەنئەتكارلارنىڭ سەنئەت ئارقىلىق ھېس قىلغان تۇرمۇش-
نىڭ 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 تەبىئىي.[9]

بۇنىڭدىن مۇنداق بىر يەكۇن چىقىدۇ: تەرجىمھال ئارقىلىق چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنى ھەر قانداق بىر سەنئەت ئەسىرىگە قوللانغاندا، چوقۇم ھەر بىر ئايرىم ئەھۋالنى ئىنچىكىلىك بىلەن كۆزىتىش ۋە تەھلىل قىلىش لازىم، چۈنكى، 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 ھەققىي 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 ئوتكۈزگەن دەپ قارىغان. يەنە بەزىلەر: بىر ئايالنىڭ «شاۋقۇنلۇق قورۇق»تەك بۇنداق كاتتا ئەسەرنى يېزىپ چىقالىشى مۇمكىن ئەمەس، ئېمىلىنىڭ ئىنىسى پاتريكلا (Patrick) بۇ كىتابنىڭ ھەققىي ئاپتورى دەپ قارىغان.[10] بۇ باھالار بەزىلەرنىڭ «شېكسپىر 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 ئۆلچىمىگە ئاساسلانساق شېكسپىر چوقۇم ئايال بولۇپ چىقىدۇ.»

بىراق، يەنە بەزىلەر «بۇنداق بىمەنە مىساللارنى كەلتۈرۈش يازغۇچى خاسلىقىنىڭ ئەدەبىياتتا گەۋدىلىنىشى مەسىلىسىنى يوق قىلىۋېتىدۇ» دېيىشى مۇمكىن. بىز دانتى، گىيوتى، تولستويلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇدۇق، ئۇ ئەسەرلەرنىڭ كەينىدە بىر ئادەمنىڭ بار لىقىنىمۇ 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 مەنسىدىلا 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 «ۋېرگېلچە» ياكى «شېكسپىرچە» ئىجادىيىتى ئۇسلۇبى ئىكەنلىكىنى بىلىمىز، ئەمما بۇنىڭ ئۇچۇن بۇ ئىككى داڭلىق شائىرنىڭ ھەققىي 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 تېپىدىكى ئەدەبىيات تەتقىقات 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 ھەققىي 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 ماتېرى-
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 ماتېرى-
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
مەزمۇنىدىكى دىنىي شېئىرلار (ئۇنىڭدىكى ھېسسىياتنىڭ قانداق قا-
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.[1]
بۇ شېئىر ھازىرمۇ بار، ئەسلىي ئارگىنالدا ياش دېغى بولسۇن ياكى
بولمىسۇن، بايرونىنىڭ ئۇ چاغدىكى ھېسسىياتى ئاللىبۇرۇن ئۆتەمۈش-
كە ئايلىنىپ بولدى، ئۇنى ھازىر ئىز قوغلاپ تەكشۈرگىلى بولمايدۇ
ھەم ئۇنداق قىلىشنىڭمۇ ھاجىتى يوق.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① س. ت. كولىرىجنىڭ ت. پۈلغا يازغان خېتى («خەت ـ چەكلەر» گە كىر-
گۈزۈلگەن، 1797 ـ يىلى 2 ـ ئاي، ئى. خ. كولىرىج تۈزگەن، لوندون، 1895 ـ
يىلى، بىرىنچى تۇم، 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 ئۇچىنچى ئىزاھاتتا تىلغا ئېلىنغان كىتابى (425 ـ بەت)؛

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

⑧ فىرنەندىز: «رومان ۋە تەرجىمھال: ستېندال مىسالىدا» («ئوچېرىكلار» غا كىرگۈزۈلگەن، پارىژ، 1926 ـ يىلى، 78 ~ 109 ـ بەتلەر؛ ئىنگلىزچە تەرجىمە نۇسخىسى، لوندون، 1927 ـ يىلى، 91 ~ 136 ـ بەتلەر)؛ مېيىر: «ۋوردسۋورسنىڭ پىشقان چاغلىرى» (مىچىگان، 1943 ـ يىلى) غا قارالسۇن.

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

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

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

سەككىزىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە پىسخولوگىيە

«ئەدەبىيات پىسخولوگىيەسى» (psyhology of literature) نى يازغۇچىنى پىسخولوگىيە نۇقتىسىدىن بىرخىل تىپ ياكى يەككە شەخس دەپ تۇرۇپ تەتقىق قىلىدىغان پەن دېيىشكە بولىدۇ. ئۇنى ئىجادىيەت جەريانى توغرىسىدىكى تەتقىقات دېيىشكە ياكى ئەدەبىي ئەسەردە ئىپادىلەنگەن پىسخولوگىيەلىك تىپلار ۋە قانۇنىيەتلەر توغرىسىدىكى تەتقىقات دېيىشكىمۇ، ئاخىرىدا يەنە تېخى ئەدەبىياتنىڭ ئوقۇرمەنلەرگە بولغان تەسىرى (ئوقۇرمەنلەر پىسخولوگىيەسى) توغرىسىدىكى تەتقىقات دېيىشكىمۇ بولىدۇ. بىز ئەدەبىياتنىڭ، يەنى، ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئوقۇرمەنلەرگە بولغان تەسىرى توغرۇلۇق «ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت» دېگەن بابتا تەپسىلىي توختىلىپ ئۆتىمىز. قالغان ئۈچ جەھەتتىكى مەزمۇنلارنى بولسا مۇشۇ بابتىلا تەھلىل قىلىمىز. كەسكىن ئېيتقاندا، ئۇچىنچى جەھەتتىكى مەزمۇنلا ئەدەبىيات تەتقىقاتى دائىرىسىگە 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 (يەنى، «سەۋەب سەپسەتىسى» گە) قارشى تۇرىمىز.

ئەدەبىي تالانتنىڭ ماھىيىتى ئادەمنى دائىم ئويلاندۇرىدۇ. قەدىمكى گىرېتسىيەدە، تالانت كىشىلەر تەرىپىدىن «مەجنۇنلۇق» بىلەن مۇناسىۋەتلىك دەپ قارالغان (يەنى سەپرا مىجەز بىلەن «روھىي كېسەل» 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 ـ 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 دەمودوكوسنى كۆرۈش قۇۋۋىتىدىن مەھرۇم قىلغان، لېكىن ئۇنىڭغا يېقىملىق ئاۋازدا غەزەلخانلىق قىلىش تالانتىنى ئىنئام قىلغان («ئودىسسا» غا قاراڭ)، قارىغۇ تىرىسسىئاسقا بولسا ھەممىگە ئالدىن بېشارەت بېرەلەيدىغان ئالاھىدە سەزگۈرلۈك (vision) نى ئاتا قىلغان. ئەلۋەتتە، نۇقسان بىلەن تۇغما تالانت ھەمىشە ئۇنداق بىۋاسىتە باغلىنىشلىق بولۇۋەرمەيدۇ. كېسەل بىلەن مەجرۇھلۇقمۇ فىزىيولوگىيەلىك ھادىسە بولماستىن، بەلكى، پىسخىكىلىق ۋە ئىجتىمائىي ھادىسە بولۇشى مۇمكىن. ئالېكساندىر پوپ بىر دۈمچەك ھەم پاكىنەك، بايرون بولسا بىر توكۇر. پىرۇست قىسمەن يەھۇدىي قېنى بار زىققا ھەم نېرۋا كېسىلى بىمارى. كېتىز ئادەتتىكى ئادەملەردىن پاكار، توماس ۋولف ئادەتتىكى ئادەملەردىن بەكلا ئېگىز.

بۇ نەزەرىيە پۇت تىرەپ تۇرالمايدۇ، سەۋەبى، ئۇنىڭ تاشنى تاياققا تاڭغاندەك ئىش قىلغانلىقىدا. ۋاقتى كەلگەندە، ھەرقانداق ئۇتۇق قازانغۇچىنىڭ مىسالىنى تولدۇرما خاراكتېرلىك ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچكە يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ، چۈنكى ھەرقانداق ئادەم مۇكەممەل بولمايدۇ، يېتەرسىزلىكتىن، پايدىسىز شارائىتلاردىن خالىي بولالمايدۇ. بەلكىم مۇشۇ سەۋەبلىك ئۆزىنى رىغبەتلەندۈرۈشى مۇمكىن. بىز 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 تەمىنلىدىمۇ ياكى يالغۇز يېزىقچىلىق مۇددىئاسى بىلەنلا تەمىنلىدىمۇ، مۇبادا 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 ئوقۇرمەنلەر ئۇنىڭ ئەسىرىنى قانداق چۈشىنىدۇ؟ يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت پائالىيىتى چوقۇم بىر كېسەللىك تارىخىنى خاتىرىلەش بىلەنلا چەكلەنمەيدۇ. ئۇ چوقۇم ئىپتىدائىي تىپتىكى مەلۇم بىر ئەندىزىنى (دوستويېۋسكىي «ئاكا ـ ئۇكا كارامازوفلار» دا يازغانغا ئوخشاش) يازىدۇ ياكى بۇگۈنكى كۈندىكى ئومۇمىيۈزلۈك ئەۋج ئالغان بىنورمال خاراكتېردىكى شەخسلەرنى يازىدۇ.

فىرېئۇد (S.Freud) نىڭ يازغۇچىلارغا بولغان قارىشى ئۇنىڭ نۇرغۇنلىغان ياۋروپالىق كەسىپداشلىرىغا 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 ئاۋسترىيەدە تەربىيەلەنگەن. كىچىكىدىنلا گېرمانىيە كىلاسسىك ئەدەبىياتىغا ۋە مەشھۇر ئەسەرلەرگە ئىشتىياق باغلىغان. شۇڭا ئۇ ئەدەبىيات ساھەسىدىن ئۆز تەلىماتلىرىنى شەرھلەيدىغان ۋە دەلىللەيدىغان نۇرغۇنلىغان قاراش ۋە بىلىملەرنى بايقىدى. مەسىلەن، «ئاكا ـ ئۇكا كارامازوفلار»، «ھاملېت»، دىدرونىڭ «رامونىڭ جىيەنى» ياكى گىيوتىنىڭ ئەسەرلىرى قاتارلىقلاردىن 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 ـ ھەۋەسلىرى ۋە ياۋايى ئىس-

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

دېمەكچى شائىر پۈتۈن جەمئىيەت ئېتىراپ قىلىدىغان ياكى چوقۇنىدىغان خام خىيالچىدۇر. ئۇ ئۆز خام خىيالىغا ھېرىسمەن خاراكتېرىنى ئۆزگەرتىشى بىھاجەت. 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 دەلىلىزملىك پەس كۆرۈشكە ئايلاندى. تەپەككۇر پائالىيىتىنى ئەمەلىيەت پائالىيىتى ئەمەس، بەلكى كۆزىتىش ۋە نام بېرىش ھەرىكىتى دەرىجىسىگە چۈشۈرۈپ قويدى. بۇ خىل چۈشەندۈرۈش تەپەككۇر خاراكتېرىگە ئىگە ئەسەرلەرنىڭ ۋاسىتىلىك رولى ۋە يانداش رولىنى ۋەياكى ھېكايە يازغۇچىلىرى ۋە پەيلاسوپلارنىڭ ئوقۇرمەنلىرى ئەمەلگە ئاشۇرىدىغان تاشقى دۇنيانى ئۆزگەرتىش ئۈنۈمىنى ئىنكار قىلغانلىق. بۇ خىل چۈشەندۈرۈش ئىجادىيەتنىڭ ئۆزىنىڭ تاشقى دۇنيادىكى بىر خىل خىزمەت شەكلى ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتەلمىدى. خام خىيالچىلارنىڭ پەقەتلا ئۆز ئارزۇ - ئىستەكلىرىنى قاندۇرۇش ئۈچۈنلا ئۆزلىرىنىڭ خىيالىنى يازىدىغان-

لىقىنى، ئەمەلىي يېزىقچىلىق قىلىدىغانلارنىڭ «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 يېزىشنى 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 ئىللەتلىرى ئىدى. شۇڭا ئادىن (W.H.Auden) مۇ كېسىپلا مۇنداق دېگەن: سەنئەتچىلەر ئۆز قابىلىيىتىنىڭ يېتىشىچە يەنى ئىمكانقەدەر نېرۋا كېسىلى بولۇشى كېرەك. لېكىن كۆپ ساندىكى ئەدىبلەر ئېرىك فىروم (E.Fromm) بىلەن كاردىنىر (A.kardiner) نىڭ فىرېئۇدنىڭ قاراشلىرىنى تۈزىتىش پىكرىگە قوشۇلىدۇ. ئۇلار فىرېئۇدنىڭ نېرۋا كېسەللەر ۋە نورمال ئادەملەر توغرىسىدىكى چۈشەنچىلىرى، 19 - ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ۋىيېننادىن كەلگەن ماركسىزمچىلار ۋە ئىنسانشۇناسلارنىڭ تۈزىتىشىگە موھتاج دەپ قارايدۇ.[3]

سەنئەتكار دېمەك نېرۋا كېسەلدۇر 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 خىيالنىڭ ئازابىغا ئۇچرىغۇچى چوڭلاردۇر. ئۇلار يەنە رېئال دۇنيانى ئۆز ئارزۇ - ئۈمىدلىرى ۋە خىيالىدىكى ۋەھىمىلىك دۇنيا بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىدۇ. يەنە بەزىلەر يازغۇچىلار (مەسىلەن، دىككېنىسقا ئوخشاش) مۇنداق دەيدۇ: ئۇلار ئۆز قەلىمى 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 كۈچىنى
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 ھۆكۈمىگە 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]

ئەدەبىلەرنىڭ، 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 تۇگۈنىدە 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 بـ-
روك بىلەن رومانتىزملىق سەنئەتنىڭ ئالاھىدىلىكى دەپ قارالغان.

«روشەنلىك ۋە ئېنىقلىق» قا ئىنتىلىدىغان بۇ «خاسلىق»، سېلىشتۇ-
رۇش ۋە بىرەدەكلىكنى (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 كۈچەپ تەشەببۇس قىلدى: شائىرلار مۇھىم نۇق-
تىلارنى بايان قىلىدۇ، تېخىمۇ ئېنىق قىلىپ ئېيتقاندا، شائىرلار
مىللەتنىڭ مۇكەممەل تارىخىنى ساقلاپ قالغۇچىلار، ئۇلار كەلگۈسە-
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 «سىمۋوللۇق قىم-
مەتكە ئىگە، بىراق بىز تېخىمۇ ئېنىقراق قىلىپ چۈشەندۈرۈشكە ئا-
مالسىزمىز. چۈنكى بۇ خىل ئىماگلار بىز كۆرۈشكە ئامالسىز بولغان
سەزگۈنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىنى ئايان قىلىپ بەردى.» ئېلىيوت ئەس-
لىي ئاپتور كالىت (E.Caillieet) بىلەن بەدىنىڭ ماقۇللۇقىنى ئالغاز-
دىن كېيىن ئۇلارنىڭ ئەسىرىدىكى سىمۋولىزم 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 ئۇچرىغاز-
لىقىنى ۋە ئۇنىڭ تۆۋەندىكى 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.

يۇڭنىڭ بىر يۈرۈش ئىنچىكە پىسخولوگىيەلىك تىپولوگىيە (Psychological typology) تەلىماتى بار بولۇپ، بۇنىڭغا ئاساسلانغاندا ئادەم پىسخىكىسىنى ئىككى تىپقا — «ئىچكى مىجەز» (introrert)، «تاشقى مىجەز» (extrovert) دەپ ئىككى چوڭ تۈرگە بۆلۈشكە بولىدۇ. بۇ خىل تۈر يەنە تۆۋەندىكى تۆت خىل ئېلېمېنت، يەنى ئىدىيە، بىۋاسىتە سېزىم، سەزگۈ، ھېسسىيات قاتارلىقلارنىڭ ئىچىدە قايسىبىرىنىڭ ئاساسلىق رول ئوينايدىغانلىقىغا ئاساسەن يەنە تۆت تۈرگە بۆلۈندۇ. يۇڭ ھەرگىزمۇ بىز ئويلىغاندەك بارلىق يازغۇچىلارنى «بىۋاسىتە سېزىمچان ئىچكى مىجەز» تىپىغا كىرگۈزمىدى ياكى ئومۇمىيۈزلۈكلا ئىچكى مىجەز تىپىغا تەۋە دەپ قارىمىدى. ئاددىيلاشتۇرۇش خاھىشىغا يەنىمۇ 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.[7]

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

ھالىتى تۇراقلىقلار بار بولۇپ، بىرخىلى ئىستىخىيەلىك مەستانە ياكى ئالدىن كۆرەر شائىرلاردۇر. يەنە بىر خىلى بولسا «بەرپاچىلار» دۇر. بەرپاچىلار مەشىقلەندۈرۈلگەنلەر بولۇپ، ماھارەتنى پىششىق ئىگىلىگەن، مەسئۇلىيەتچانلىققا ئىگە، ھۈنەر — سەنئەتلىك يازغۇچىلاردۇر. بۇ خىل ئايرىش مەلۇم دەرىجىدە تارىخىي مەنبەگە ئىگە بولۇپ، ئىپتىدائىي دەۋردىكى شائىرلار، سېھىرگەر داخانلارنىڭ ھەممىسى روھىي ھالىتى بىنورماللار، رومانتىزمچى شائىرلار، ئىپادىزمچىلار ۋە ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلارنىڭ ھەممىسى مۇشۇ تىپقا كىرىدۇ. ئېرلاندىيە بىلەن ئىسلاندىيەدىكى غەزەلخانلار مەكتىپىدە تەلىم ئالغان كەسپىي شائىرلار، ئەدەبىيات — سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرى ۋە يېڭى كىلاسسىزم دەۋرىدىكى شائىرلارنىڭ ھەممىسى «بەرپاچىلار». ئەلۋەتتە بىز بۇلارنىڭ بىر — بىرىنى چەتكە قاقمايدىغانلىقىنى، لېكىن بۇ ئىككىسىنىڭ خاراكتېرىنىڭ ئوخشىمايدىغانلىقىنى بىلىشىمىز كېرەك. مەشھۇر يازغۇچىلاردىن مىلتون، ئاللان پوئې پو، ھېنرى جامىس ۋە گىيوتى، شېكېسپېر، دوستويېۋسكىي قاتارلىقلارنىڭ ھەم «روھىي ھالىتى بىنورماللار» ئىكەنلىكىنى ھەم «بەرپاچىلار» ئىكەنلىكىنى بىلىشىمىز كېرەك. ئۇلار روھىي ھالىتى بىنورمال ۋاقىتتا ئېرىشكەن تۇرمۇش ھەققىدىكى خىيالىي تۇيغۇلىرى بىلەن ئاڭلىق، تۈجۈپىلەپ ئورۇنلاشتۇرۇشنى بىرلەشتۈرۈپ، بۇ خىل خىيالىي تۇيغۇلارنى ئىپادىلەيدۇ[8].

بەلكىم ھازىر قارىمۇقارشى تىپقا مۇناسىۋەتلىك نەزەرىيەلەر ئىچىدە، تەسىر كۈچى ئەڭ زور بولغىنى نىتچې (F. Nietzsche) نىڭ «تىراگېدىيەنىڭ پەيدا بولۇشى» دا شەرھلەنگەن نەزەرىيە بولسا كېرەك. بۇ قارىمۇقارشىلىق گىرېكلارنىڭ ئىككى سەنئەت ئىلاھى — ئاپوللو بىلەن دىيونسوس ئوتتۇرىسىدا مەۋجۇت، ئۇلار ھەيكەلتىراشلىق بىلەن مۇزىكىدىن ئىبارەت ئىككى خىل سەنئەتنى ۋە ئىككى خىل سەنئەت جەريانىنى، چۈشتىكى پىسخىكىلىق ھالەت بىلەن مەستۇمۇستەغرىق پەيتىدىكى پىسخىكىلىق ھالەتنىڭ پەرقىنى گەۋدىلەندۈردى. 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 نەزەريەسىگە 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 سىمۋولنى بىرىكتۈرگۈچى سەنئەتكارلار بولۇپ، سىمۋولىزمچى 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 ئىماگىنى يۇغۇرۇپ، شۇ ئارقىلىق ھېسسىياتنى سىرتلاشتۇرىدۇ. شۇبھىسىزكى، ئېلىيوت رىبوتنىڭ نەزەريەسىنى 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 مىسالارنى ئالالمىغان. بىراق «ھاياجانلىق ھېسسىيات» ۋە «قالايمىقانلىق» تىن ئىبارەت بۇ زىت

ئۇقۇملار كىشىدە بىر خىل ئومۇمىي باغلىما 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 دانتى، 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 بۇۋاستە سېزىم دەرىجىسىگە چۈشۈرۈپ قويغان. ئۇنىڭ بۇ قارىشى يازغۇچىلار ۋە تەنقىدچىلەرنىڭ قوللىشىغا ئېرىشەلمىگەن. دەرۋەقە، لېۋىس (G.S.LeWis) بۇ خىل چۆكۈرمە نەزەريەگە 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 رەسساملىڭ 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 ئاممىلىرى تۈپەيلى فورمىغا كىرىدۇ. سەنئەتكارنىڭ جۇغلايدىغىنى مۇكەممەل بولمىغان تەجرىبە ئەمەس.[10]

«ئىلھام» ئىجادىيەت جەريانىدىكى ئاڭسىزلىق ئاممىلىرىنىڭ ئەنئەنىۋى نامى. بۇ نام قەدىمدە ئەستە تۇتۇش ئىلاھىنىڭ قىزى مېۋز بىلەن باغلىنىشلىق بولغان. بىراق خرىستىيان دىنىي قاراشلىرىدا، ئىلھام ئىلاھ بىلەن مۇناسىۋەتلىك دېيىلگەن. ئۇنىڭ ئېنىقلىمىسىدىن ئىپتىلغاندا، 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 بىنورمالىق» 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.[11]

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 كاللىنى بىخۇدلاشتۇرىدۇ، زىيادە قاتتىق «تەكشۈرۈش»نى بوشاشتۇرۇۋېتىدۇ – دە، يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيەتلىرىنى ئۆز مەيلىگە قويۇۋېتىدۇ. كولرىج بىلەن دې كىۋىنسى (T. De Quincey) ئەپيۇننىڭ رولىنى ئۇلتۇرۇپ ياكى ئېسىلزادىلەر بىلەن لىق تولغان قەھۋەخانىلاردا ئولتۇرۇپ يېزىشنى ياخشى كۆرىدىكەن. يەنە بەزى يازغۇچىلار كىچىچە يېزىپ، كۈندۈزى ئۇخلايدىكەن، بۇنداق مىساللار ئادەتنى تولمۇ قى-

ھازىرقى زامان تېبابىتىنىڭ كىلىنىكىلىق دوكتورلىرىغا ئاساسلانغاندا، ئەپيۇن چەككەن شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئۆزگىچە تەركىبلەر ئۇلارنىڭ سەپرا مىجەز پسىخىكىسىدىن كەلگەنمىكەن، ھەرگىزمۇ مەست قىلغۇچى دورىلارنىڭ ئالاھىدە ئۇنۇمىدىن كەلگەن ئەمەسكەن. سىنېيدىر (E. Schmeider) نىڭ ئېيتىشىچە، دې كۇئىنسىنىڭ «ئەدەبىياتتىكى (ئەپيۇن چۈشى) گەرچە كېيىنكى ئەسەرلىرىگە ناھايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن دېيىلگەن بولسىمۇ، لېكىن ئەملىيەتە، ئازراق ئىنچىكىلەشتىن باشقا، 1803 – يىلى ئەپيۇن چېكىشتىن ئىلگىرى يازغان بىر خاتىرىسى بىلەن ھېچقانچە پەرق قىلمايدۇ.»[12]

ئىپتىدائىي جەمئىيەتتىكى پالچى شائىرلارنىڭ ھەممىسى ئۆزلىرىنى «روھىي بىنورمالىق» 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 كەلتۇرۇلگەن. شۇڭا ھازىرقى زامانىدىكى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ ئىجادىيەت ھالىتىگە كىرىشىگە مەدەت بېرىدىغان خىلمۇ خىل ئىش – ھەرىكەتلەرنى ئۆگەنگەن ياكى ئۆگەنمەكچى بولىدۇ. شۇلار يېزىقچىلىق ئۇستىلىگە سېسىق ئالمىلارنى تىزىپ قويىدىكەن، بالزاك يېزىقچىلىق قىلغاندا راھىبلارنىڭ يەكتەكنى كىيىۋالىدىكەن. نۇرغۇن يازغۇچىلار يېتىپ پىكىر يۈرگۈزىدىكەن، ھەتتا كارىۋاتتا يېزىقچىلىق قىلىدىكەن. مەسىلەن، پىرۇست ۋە مارك تىۋېندىن ئىبارەت ئۇسلۇبى بىر – بىرىگە تامامەن ئوخشايدىغان 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 ئادەتنى تولمۇ 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
بۈنىڭدىن قېلىشمايدىغان يەنە بىر خىل رومانتىزملىق ئەنئەنىنى
ئەسكە ئالماي تۇرالمايمىز، ئۇ بولسىمۇ ۋوردسۋورسچە ئەنئەنە، ئۇلار
ھەمىشە سەھەردە (باللىقنىڭ يېڭىچە يەشمىسى) يېزىقچىلىق قىلى-
دۇ. يەنە بەزى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ پەقەت مەلۇم پەسلىدە يازىدى-
غانلىقىنى ئېيتىدۇ، خۇددى مىلتونغا ئوخشاش. ئۇ ئۆزىنىڭ شېئى-
رىي قان تومۇرلىرىنىڭ كۈز ۋە ئەتىياز پەسلىدىن باشقا پەسلىلەردە
پەقەتلا راۋانلاشمايدىغانلىقىغا قەتئىي ئىشىنىدۇ. جونسون دوكتور
بۈنداق نەزەريىلەرنىڭ 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 يىڭىزا بۇ ئادەت ۋە يو-
سۇنلاردا بەزى ئورتاقلىقلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى پەرەز قىلالايمىز، يەنى
ئۇلارنىڭ ھەممىسىدىلا باغلىما تەسەۋۋۇر ۋە ئادەتلەرنىڭ يارىتىلىدە
سىستېمىلىق ئىجادىيەت پائالىيىتى ئىلگىرى سۈرۈلگەن.[13]

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 خاتىرلىگۈ-
زۈش ئۇسۇلىغا كەلسەك، ئۇنى ھەر خىل سالاھىيەت ۋە مەجبۇ-
رىيارلىقتىكى يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى قوللانغان. مىلتون كاللە-
سىدا كومپوزىتسىيەلىۋالغان «جەننەتتىن قوغلىنىش»نىڭ مىسرا-
رىنى ئاغزىدا ئېيتىپ بېرىپ كۆچۈرگۈچىگە خاتىرلەتكۈزگەن. سە-
كوت، ياشانغان گىيوتى ۋە ھېنرى جامىسنىڭ ئىشلىرى تېخىمۇ قە-
يىرىق. 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.[14]

ئىجادىيەت جەريانىنىڭ ئۆزى ھەققىدە ئوتتۇرىغا قويۇلغان
قاراشلاردىن، بۈگۈنگىچە ئەدەبىيات نەزەريىسىنىڭ نەزەريىۋى 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 ھەققىدىكى ھازىرقى زاماندىكى ھەرقانداق تەتقىقات ئۇسۇلى ئاساسلىقى يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتى ۋە ئاڭ پائالىيىتىنىڭ ئىجادىيەتتىكى نىسپىي رولىغا مەركەزلەشكەن. بۇنداق ئۇسۇل ئارقىلىق ئەدەبىيات تارىخىدىكى دەۋرلەرنى سېلىشتۇرۇش ناھايىتى ئاسان. يەنى ئاڭسىزلىققا ئەھمىيەت بېرىدىغان رومانتىزم ۋە ئىپتىدائىزم دەۋرى بىلەن ئەقلىنى، تۇزىتىشنى ۋە ئالماشتۇرۇشنى تەكتىلەيدىغان كلاسسىزم ۋە ئەقلىچىلىك دەۋرىنى پەرقلەندۇرگىلى بولىدۇ. بۇ خىل سېلىشتۇرۇش ئاسانلا كۆپتۈرۈڭۈتىلىدۇ. شۇڭا، كلاسسىزمچىلار بىلەن رومانتىزمچىلارنىڭ ئوبزورچىلىق نەزەرىيەسى ئوتتۇرىسىدىكى پەرق بۇ ئىككى ئېقىمنىڭ ئاڭ داڭلىق يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقتىن تېخىمۇ گەۋدىلىك.

ئۆزلىرىنىڭ بەدئىي ماھارەتلىرىنى شەرھلەشنى ياخشى كۆرىدىغان يازغۇچىلار تەبىئىيلا ھەمىشە ئۆز ئىجادىيەت پائالىيىتى جەريانىدىكى بەزى بەدئىي ماھارەتلەرنى ئاڭلىق، مەقسەتلىك ئىشلىتىش ئەھۋالى توغرۇلۇق سۆزلەيدۇ. ئەمما «تاشقى دۇنيادىكى ھەر خىل ئاللار ئاتا قىلغان»، ئاڭسىزلىق ئاللىرى رول ئوينىغان قىسىملارنى بولسا نەزەردىن ساقىت قىلۋېتىدۇ. 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 ئېستېتىكلىق 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 خامۇشلۇق، 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 ئاممىللىرىنى بىرىكتۈرۈپ يېڭى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش) مۇتەخەسسىسى. ئۇ يېزىقىنى ئۆزىنىڭ

ۋاستىسى قىلىدۇ. بىر ئەدەب بالىلىق دەۋرىدىلا يېزىق جۇغلاشقا كىرىشىدۇ، بىراق باشقا بالىلار بولسا ئويۇنچۇق، ماركا ۋە ئەرمەك هايۋانلارنى يىغىدۇ. شائىرغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، يېزىق مۇھىمى «بەلگە» ياكى بىر قاراپلا بىلىۋالغىلى بولىدىغان سان - 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 ئەستە ساقلىشىغا قولايلىق ئەپسانىۋى 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 - 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 ئىچىدە 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 مەسىلىدە لوۋېس ئاسانلا قانائەتلىنىپ قالغان. ئۇ پەقەت ئازغىنە بىرنەچچە ئوخشىتىشىمان 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 ياقتۇرمىغان 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 ئەڭ يۇقىرى چەكتە جارى قىلىدۇرۇلغان چاغدا، ئالڭ 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] ئېپىكىلىق 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 قارالىدى. ئەمما دىككىنىسىغا ئوخشاش «ئىجادىيلىققا» ئېڭ باي يازغۇچىنىڭ ئەسەرلىرىدىمۇ پېرسوناژلار تىپى ۋە بايان ماهارەتلىرىنىڭ هەممىسىلا ئەنئەنىۋى بولۇپ، كەسپىي ئۇقۇم ئېتىراپ قىلغان تەييار ئەدەبىي ئەسەرلەردىن ئېلىنغان[18].

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 يارىتىشىدا ئاساسلىقى كۆزىتىش ياكى «هېسسىيات كۆچۈرۈش» پائالىيىتى بىلەن مەشغۇل بولىدۇ، رومانتىزمچى يازغۇچىلار بولسا «جىلۇىلەندۇرۇش» پائالىيىتى بىلەن شۇغۇللىنىدۇ. بىراق كۆزىتىشكىلا تايىنىپ رېئال تۇرمۇشتىكى ئەينەن ئادەمنىڭ ئوبرازىنى يارىتىلى بولامدۇ ـ يوق، دېگەن مەسىلە ئادەمنى گۇمانلاندۇرىدۇ. بىر پسخولوگ مۇنداق دەيدۇ: «فائۇست، مىفىست، ۋېرتېر ۋە ۋىليام ماستېر قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ «هەممىسىنى گىيوتى ئۆزىنىڭ هەر خىل مىجەز ـ خاراكتېرىنى توقۇلما ئەسەردە جىلۇىلەندۇرۇش 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 ئۈكىلارنىڭ هەممىسى دوستويېۋسكىينىڭ پۈتكۈل قىياپىتىنىڭ ئەينەن تەسۋىرىدىن ئىبارەت. بىز بىر ئەر يازغۇچىنىڭ قەلەم

دىكى ئايال باش قەھرىمانلىرىمۇ مۇقەررەر هالدا كۆزىتىشىنىڭ مەھسۇلى دېيەلمەيمىز. فىلوبېر «بوۋارى خانىم دەل مەن ئۆزۈم» دەيدۇ. پەقەت يوشۇرۇن «ئۆزلۈك»لا «جانلىق پېرسوناژ» غا، «ياپىلاق» ئەمەس، بەلكى «مۇكەممەل» پېرسوناژلارغا ئايلىنالايدۇ.[19]

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 سەھنە ئەسەرلىرىدە غايىب بولغان. مەيلى سەھنە ئەسەرلىرىدىن ياكى يېزىلمىغان ئىشلاردىن بولسۇن، بىز شېكسپېرنىڭ بىر جۇنسوننىڭ 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[20] 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 ئىدىلەيدۇ ۋە باشقىلارنىڭ قەلبىگە هېس ـ تۇيغۇ بەخش ئېتىدۇ.[21]*

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 ئۇستىدە 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 ــ 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 ئەسلىي ئەسەرنىڭ قاتلاملىرىنى پەرق ئېتىش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلىدى. ئەسەردىكى ھەرخىل تۈزىتىشلەرنى خۇددى يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت ئېلىپ بېرىش جەريانىنى كۆرۈۋالغاندەكلا تەتقىق قىلىپ چىقتى.[2]

بىراق، ناۋادا بىز كوپىيەنى يېزىش، قىسقارتىش، ئىخچاملاش ۋە تۈزىتىش قاتارلىق تەرتىپلەرنى كۆزەتسەك، بۇ تەرتىپلەرنىڭ تامامىلاغان 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 يېتەلمەيمىز. كېتىز «بۇلبۇل قەسىدىسى» نامىلىق شېئىرىدا مۇنداق يازىدۇ:

ئوخشاش ناخشا ئاۋازى، ھەمىشە مەستانە ــ 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 — سۆ-
رۈشتۇرۈش مەسىلىسى بىزنىڭ كونكرېت ئەسەرنى تەھلىل قىلىش
ۋە باھالىشىمىزغا دەخلى قىلسا بولمايدۇ.[25]

بۇ يەردە يەنە ئەسەرنىڭ ئۆزىدىكى «پىسخولوگىيە»لىك مەسىلە-
لەرنى مۇھاكىمە قىلىشقا توغرا كىلىدۇ. 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 كىلىشى مۇمكىن. شۇ-
نىمۇ لىكى كامىبىل خانىم ھاملېتنى «غەمكىن ـ پەرىشان كۆپ قا-
لىقلار» تىپىغا مەنسۇپ دەپ قارىغان. ئىلزابىت 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 كەلتۈرۈپ 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 قەلەمىدىكى 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
قۇراشتۇرۇشىدىمۇ ئۇنىڭ بۇ نەزەرىيەلىرى مۇھىم رول ئويناغان.
فىرېئۇدچە پىسخىكىلىق ئانالىز ھەمىشە يازغۇچىلار تەرىپىدىن ئاڭ-
لىق قوللىنىلغان، ئائىكىن (G.Aiken) ياكى فىرانىك (W.Frank)
دەل مۇشۇنداق قىلغان.[26]

بۇ يەردە يازغۇچى پىسخولوگىيەنى ئۆز پېرسوناژلىرى ۋە پېرسو-
ناژلار مۇناسىۋىتىدە ھەقىقىي ئۇتۇقلۇق ھالدا گەۋدىلەندۈرەلەمدۇ ـ
يوق دېگەن بىر مەسىلە تۇغۇلىدۇ، ئەلۋەتتە. يازغۇچى پىسخولوگىيە
بىلىملىرىنى ۋە نەزەرىيەلىرىنى ئادەتتىكىچە بايان قىلىپ قويسا يە-
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 بۇگۈنكى زامانىدىكى پىس-
خولوگىيەگە تاقىلىپ قالىدۇ، بۇ گۇمانلىنىشقا ياكى ئېتىبارسىز
قاراشقا تېگىشلىك. ھاملېت ياكى ياكىسنى ئىلزابىت دەۋرىدىكى بەزى
پىسخولوگىيە سىستېمىلىرىغا ئەكىرىشكە ئۇرۇنۇش توغرا ئەمەس،
چۈنكى ئىلزابىت دەۋرىدىكى پىسخولوگىيە ئۆزئارا زىددىيەتلىك، ئا-
دەمنى قايمۇقتۇرىدۇ ۋە گاڭگىرىتىدۇ. ئەمما ھاملېت ۋە ياكىس بولسا
ئۇ خىل پىسخولوگىيە تېپىلىرىدىن بەكمۇ ھالقىپ كەتكەن. گەرچە
راسكىرنىكوف 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 ئاممى-
باب تىياتىر، تىياتىردىكى كىشىنى جەلپ قىلىدىغان كۆرۈنۈشلەر

چىنلىق بىلەن تەسۋىرلەنگەن پسىخىكىلىق مۇددىئالاردىن تېخىمۇ مۇھىم. 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.[25]

بىز بىر يازغۇچى ئۆز پېرسوناژلىرىنىڭ ھەرىكىتىنى ئۇتۇقلۇق ھالدا «پسىخولوگىيەلىك ھەقىقەتلەر»گە ئىگە قىلدى دەپ پەرەز قىلغان تەقدىردىمۇ، يەنىلا بۇ «ھەقىقەتلەر»نىڭ بەدىئىي 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 بەدىئىي قىممىتىنى ئاشۇرۇپمۇ قالماي، بۇنى جەزملەشتۈرۈشكە بولىدۇ. بۇنداق ئەھۋاللاردا، پسىخولوگىيە جەھەتتىكى بىلىملەر ئەسەرنىڭ مۇرەككەپلىكى ۋە ئىزچىللىقى ئىگە بولغان مۇھىم بەدىئىي قىممەتنى ھەقىقىي دەللىلەيدۇ. ئەمما 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 بەدىئىي قىممەت مەۋجۇت ئەمەس.[26]

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 بەدىئىي ئىجادىيەت پائالىيىتىنىڭ بىر خىل ھازىرلىقىدىنلا ئىبارەت. ئەسەرنىڭ ئۆزىدىن ئېيتقاندا، پسىخولوگىيەلىك ھەقىقەتلەر پەقەت ئەسەرنىڭ ئىزچىللىقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى ئاشۇرغان چاغدىلا ئاندىن بىرخىل بەدىئىي قىممەتكە ئىگە بولىدۇ. قىسقىسى، پسىخولوگىيەلىك ھەقىقەتنىڭ ئۆزى سەنئەت بولغاندىلا، ئاندىن ئۇ بەدىئىي قىممەتكە ئىگە بولىدۇ.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① ئادلېر: «ئەزالاردىكى ئەيىب ۋە ئۇنىڭ ماددىي تولۇقلىمىسى توغرىسىدا تەتقىقات» (1907 ـ يىلى، ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، 1917 ـ يىلى)؛ ۋوھان: «تولۇقلاش پسىخىكىسى» («پسىخولوگىيە ئوبزورى» غا بېسىلغان، 33 ـ سان، 1926 ـ يىلى، 467 ~ 479 ـ بەتلەر)؛ ئى. ۋىلسون «زىيانكەشلىك 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 ژ. 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 يازغۇچىلارنىڭ پسىخىكىلىق ئانالىزى مەسىلىلىرى تەتقىقات تېمىلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئى. يەنىس: «ئەينەن ئوبراز ۋە تېپىشۇناسلىق تەتقىقات ئۇسۇلى» (لوندون، 1930 ـ يىلى)، «تىپ پسىخىكىسى ۋە پسىخىكىلىق فىزىيولوگىيە تەتقىقاتى» («تۇيغۇ ۋە ھېسسىيات» قا كىرگۈزۈلگەن، ماسساچوستېس، ئوستو، 1928 ـ يىلى، 355 ـ بەت قاتارلىق جايلاردا) غا قارالسۇن.

⑤ باغلىما سەزگۈ توغرۇلۇق، ئو. فىشېر: «رەڭ ۋە ئاۋازنىڭ مۇناسىۋىتى: ئەدەبىيات پسىخولوگىيەسى تەتقىقاتى» («ئېستېتىكا ژۇرنىلى» نەشرى 2 ـ سان، 1907 ـ يىلى، 501 ~ 534 ـ بەتلەرى)؛ 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 سىمبولد: «ئەنگلىيە، گېرمانىيە، فرانسىيەنىڭ رومانتىزمىدىكى سەزگۈ ئەزالارنىڭ گارمونىيەسى» («ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 47 ـ سان، 1932 ـ يىلى، 577 ~ 592 ـ بەتلەر)؛ ژ. سىلز: «دېڭىز 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. ئېگىرستروم: «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 ئېلىنىدى) ئېلىيوت كۆز ـ سەتكەن ماقالە «سىمۇۋلىزم ۋە ئىپتىدائىي مەنتىيەت» («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ژۇرنىلى» 12 ـ سانغا بېسىلغان، 1932 ـ يىلى، 356 ~ 386 ـ بەتلەر). يەنە

ئى. كالىتىنىڭ «سىمۇۋلىزم ۋە ئىپتىدائىي ئادەملەر» (پارىژ، 1936 ـ يىلى) ناملىق ماقالىسىدىن پايدىلىنىشقا بولىدۇ. بۇ كىتابنىڭ «خاتىمە» سىدە ئېلىيوت يەنە قىلىنغان بىر ئابزاس سۆھبەت بار.

⑦ يۇڭ: «ئانالىز پسىخولوگىيەسى يەنە شېئىر سەنئىتىنىڭ مۇناسىۋىتى» («ئانالىز پسىخولوگىيەسىنىڭ مېۋىسى» غا كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1928 ـ يىلى)، «پسىخىكا تىپى» (خ.گ. باينىس تەرجىمىسى، لوندون، 1926 ـ يىلى)؛ ياكوبى «يۇڭنىڭ پسىخولوگىيەسى» (باشۇ تەرجىمىسى، نيۇ خەۋىن، 1943 ـ يىلى). ئەنگلىيەلىك پەلسەپىشۇناس ، پسىخولوگ ۋە ئېستېتىكاشۇناسلار ئارىسىدا يۇڭدىن نەپكە ئېرىشكەنلىكىنى ئاشكارا جاكارلىغانلاردىن تۆۋەندىكىلەر بار: سوپئىن، «سەنئەت ۋە ئاڭسىزلىق» دېگەن ئەسىرى بار (1925 ـ يىلى)؛ م. بودكىن «شېئىرىدىكى ئەسلىي تىپ» ۋە «تەسەۋۋۇرنىڭ پسىخولوگىيەلىك تەتقىقاتى» (1934 ـ يىلى) دېگەن ئەسىرى بار؛ خ. لىت «ئەپسانە، چۈش 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 «ئايالالارنىڭ مەخپىيىتى» (لوندون، 1935 ـ يىلى).

⑧ خاراكتېر تېپىشۇناسلىقى توغرىسىدا، تۆۋەندىكى ئەسەرلەر ئاپتورلىرىنىڭ بايانىغا قارالسۇن. ئا.ئا. لوباكىنىڭ: «كىشىلەرنىڭ مىجەزىدىن خاراكتېرىنىڭ پسىخىكىلىق مېخانىزمىنى كۆرۈش» (نىيۇيورك، 1928 ـ يىلى)؛ ئى. رانگېر: «ئادەملەرنىڭ تىپى؛ خاسلىق پسىخولوگىيەسى...» (پىگىس تەرجىمەسى، ھار، 1928 ـ يىلى)؛ ئى. كىرەچمىر: «پسىخىكا ۋە خاراكتېر» (سېپلوت تەرجىمىسى، لوندون، 1925 ـ يىلى)؛ «تالانتلىقلارنىڭ پسىخىكىسى» (كاتىر تەرجىمىسى، لوندون، 1931 ـ يىلى). «بەرپاچى» ۋە «سىرلىق مەستخۇش بولۇچى» توغرىسىدا، ژ.خ ئادىن: «پسىخولوگىيە ۋە سەنئەت» («بۈگۈنكى 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 «ئىپتىدائىي 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 لۇبس: «شەخسنىڭ خاتالىقى...» (لوندون، 1959 - يىلى 22 — 23 - بەتلەر) دۇبس: «كەچۈرمىش ۋە شېئىر» (لېپىزگ، 1906 - يىلى)؛ يۇقىرىدا دې- يىلگەن شۇتزىنىڭ ئەسىرى (69 - بەت) غا قارالسۇن.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⑳ ئەمۇچىن بولسا شېكېسپېرنىڭ تىياترى «شىنېبىلىن» دىكى پېرسوناژ — تەرجىمان ئىزاھاتى.

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

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

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

㉔ لىلى كامبېل: «شېكېسپېرنىڭ تراگېدىيەلىك باش قەھرىمانى: قاينىاق ھېسسىياتنىڭ قۇلى» (كامبىرج، 1930 - يىلى)؛ ئوسكار كامبېل: «ھاملېت توغرىسىدا» («يېل ئوبزورى» غا بېسىلغان، 32 - سان، 1942 - يىلى. 309 — 322 - بەتلەر)؛ دراكولوۋا «ستېفىنداللنىڭ پسىخىكىسى» (پارىژ، 1918 - يىلى)؛ ف. ج. خوفمان: «فىرېئۇدىزم ۋە ئەدەبىيات ئىدىيەسى» (1945 - يىلى، 256 — 288 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

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

㉖ ستولنىڭ ئەسەرلىرىگە قارالسۇن، بولۇپمۇ «شېكېسپېردىن جويىسقە- چە» دېگەن ئەسىرىگە (نيۇيورك، 1944 - يىلى، 70 - بەت قاتارلىقلار) قارال- سۇن.

توققۇزىنچى باب

ئەدەبىيات ۋە جەمئىيەت

ئەدەبىيات بىر خىل ئىجتىمائىي ئەمەلىيەتتىن ئىبارەت. ئۇ تىلدىن ئىبارەت بۇ ئىجتىمائىي ھاسىلاتنى ۋاستە قىلىدۇ. سىمۋول ۋە ۋەزىن قاتارلىق ئەنئەنىۋى 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 رېئاللىققتىن ئىبارەت. ھەتتا تەبىئەت دۇنياسى بىلەن شەخسنىڭ ئىچكى ياكى سۇبېيېكتىپ 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 ئايرىۋالمقىمىز 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 تاراق 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 كەلگۈسىنىمۇ 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 ئەھۋالىنى «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 مۇپەسسەل ئىپادىلىشى كېرەك، ئۇ شۇ دەۋرنىڭ ۋە جەمئىيەتنىڭ «ۋەكىل» بىگە 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 ئىدىئولوگىيەگە ئىگە بولۇشى لازىم دېگەنىنمۇ بىلدۈرىدۇ.

گېگىلچى ۋە تەينىچى ئوبزورچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەسەرلەردە ئىپادىلەنگەن تارىخىي ياكى ئىجتىمائىي ئۇلۇغۋارلىقنىڭ ئۆزى سەنئەتتىكى 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 ئۈچۈن ناھايىتى ياخشى ئىجتىمائىي ھۆججەتتەك قىلسىمۇ، بىراق تەينىگە نىسبەتەن ئۇلارنىڭ ئىپادىلەش كۈچى يوق، شۇڭا ۋەكىللىك خاراكتېرىگىمۇ ئىگە ئەمەس. دەرۋەقە ئەدەبىيات جەمئىيەت تەرەققىياتىنىڭ بىر خىل ئاددىيلاشكاسى 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 ئەڭ ئوبدان

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

بىرىنچىدىن، يازغۇچىلىقتىن ئىبارەت بۇ كەسپىنى ۋە ئەدەبىياتىتىن ئىبارەت بۇ ئەملىيەتنى 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 ئەملىي ئىجتىمائىي تەسىرى قاتارلىق مەسىلىلەر بار. ئەدەبىيات ئەملىيەتتە ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش، ئىجتىمائىي ئۆزگىرىش ۋە تەرەققىيات قاتارلىق ئاممىلار 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 ئېنىقلىۋېلىشىمىز كېرەك. ئاخىرىدا مەدەنىيەتنىڭ بىرگەۋدىلىشىش مەسىلىسى، بولۇپمۇ ئۆز مەدەنىيىتىمىزنى قانداق بىرگەۋدىلەشتۇرۇش مەسىلىسى ھەققىدە سۆزلىشىمىز كېرەك.

يازغۇچى جەمئىيەتنىڭ بىر ئەزاسى بولغانىكەن، بىز ئۇنى ئىجتىمائىي مەۋجۇدىيەت سۈپىتىدە تەتقىق قىلساق بولىدۇ. ئۇنىڭ تەرىكىسى 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 ئەملىي رولىنى چۈشەندۈرەلەيمىز. مەسىلەن، ئامېرىكا ئەدەبىيات مۇنبىرىدە ھەر خىل كەسىپتىكىلەر ۋە سودىگەرلەرنىڭ بالىلىرى ھۆكۈمران ئورۇننى ئىگىلىگەن دېگەنگە ئوخشاش.[5] 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 مىساللارنى 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 چۈشەن-دۈرۈش بەكمۇ تەس. يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى ئۇنىڭ ئىجتىمائىي ئېڭىنى ۋە مەۋقەسىنى بەلگىلەمدۇ؟ شېللىي، كارلىل ۋە تولستوي قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ھەممىسى ئۆز سىنىپىغا «ئاسىي-لىق قىلىش» نىڭ روشەن مىسالىرى. رۇسىيەدىن باشقا ئەللەردە، كوممۇنىست يازغۇچىلارنىڭ كۆپىنچىسى پىرولېتارىيات سىنىپىدىن كېلىپ چىقمىغان. سوۋېت ئىتتىپاقى ۋە باشقا دۆلەتلەردىكى مارك-سىزمچى ئوبزورچىلار كەڭ كۆلەملىك تەكشۈرۈش ـ تەتقىقات ئېلىپ بېرىش ئارقىلىق رۇسىيە يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چە-قىشى ۋە مەۋقەسىنى توغرا بېكىتكەن. ساكۇلىن (P.N.Sakulin)نىڭ قىنىقى زامان سوۋېت ئىتتىپاقى ئەدەبىياتىنى دېھقانلار ئەدەبىياتى، ئۇششاق بۇرژۇئازىيە ئەدەبىياتى، دېموكراتىك زىيالىيلار ئەدەبىياتى، ئىجتىمائىي ئورنى يوق زىيالىيلار ئەدەبىياتى، بۇرژۇئازىيە ئەدەبىيا-تى، 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 سۇنغان زې-مىندار ئاقسۆڭەكلەرنىڭ مەنپەئەتىگە، گوگولنىڭ ئوكرائىنالىق كە-چىك زېمىندارلارنىڭ مەنپەئەتىگە ۋەكىللىك قىلىدىغانلىقىدىن ئىبا-

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

بىر يازغۇچىنىڭ ئىجتىمائىي كېلىپ چىقىشى ئۇنىڭ ئىجتىما-ئىي ئورنى، مەۋقەسى ۋە ئىدېئولوگىيەسى كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغان ھەر خىل مەسىلىلەر ئىچىدە پەقەت قوشۇمچە ئورۇندا تۇرىدۇ. چۈنكى يازغۇچىلار ھەمىشە ئۆزلىرىنى باشقا سىنىپلار ئۈچۈن خىزمەت قى-لىشقا ئۇندەيدۇ. ئوردا شائىرلىرىنىڭ كۆپىنچىسى گەرچە تۆۋەن تەبە-قىدىن 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 ھۆ-جەتلەرگە تايىنىپمۇ تەتقىق قىلغىلى بولىدۇ. يازغۇچىمۇ پۇقرا. ئۇ زور ئىجتىمائىي ۋە سىياسىي مەسىلىلەرگە قارىتا پىكىر بايان قىلى-دۇ، ئۆز دەۋرىدىكى چوڭ ئىشلارغا قاتنىشىدۇ.

نۇرغۇن كىشىلەر يازغۇچىلارنىڭ شەخسىي سىياسىي ۋە ئىجتىما-ئىي قاراشلىرىنى تەتقىق قىلىشقان. ئەمما يېقىندىن بۇيان تېخىمۇ كۆپ كىشىلەر بۇ خىل قاراشلارنىڭ ئىقتىسادىشۇناسلىق جەھەتتىكى مەنىسىگە بارغانسېرى دىققەت قىلىشتى. شۇڭا نايتس مۇلاھىزىسىدە بېن جونسوننىڭ ئىقتىسادىشۇناسلىق پوزىتسىيەسىگە ئوتتۇرا قەدىم-كى زامانىنىڭ تامغىسىنىڭ چوڭقۇر بېسىلغانلىقىنى ئېيتىدۇ ھەمدە ئۇنىڭ بىرنەچچە زامانداش تىياتىر تورگىلارغا ئوخشاش جازانىخورلار، مونوپولچىلار، ھايانكەشلەر ۋە «ھۆددىگەرلەر» دىن تەشكىل تاپقان يې-ڭىدىن گۇللەنگەن سىنىپلارنى قانداق مەسخىرە قىلغانلىقىنى چۈ-شەندۈرىدۇ.[9] نۇرغۇن ئەدەبىي ئەسەرلەرنى، مەسىلەن، شېكىسپىر نىڭ

«تارىخىي دىرامىلىرى» نى ۋە سىۋىفت (J.Swift) نىڭ «گىرىفنىڭ ساياھىتى» قاتارلىقلارنى تەتقىقاتچىلار ئۇلارنىڭ ئەينى چاغدىكى سىياسىي مۇھىت بىلەن بولغان زىچ مۇناسىۋىتىدىن چۈشەندۈرۈشكەن.[10] بىز ھەرگىزمۇ يازغۇچىلارنىڭ باياناتلىرى، قارارلىرى ۋە پائالىيەتلىرىنى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئەمەلىي مەنىسى بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويماسلىقىمىز كېرەك. بالزاك بۇنىڭ ئېنىق مىسالى. چۈنكى ئۇ كونا تەرتىپلەرنى ئېتىراپ قىلسىمۇ ۋە ئۇلارغا، ئاقسۆڭەكلەرگە ھەم دىنىي جەمئىيەتكە ھېسداشلىق قىلسىمۇ، بىراق تۇغما ئىقتىدار ۋە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارى سەۋەبلىك، ئۇ ھايانكەشلەر ياكى بۇرژۇئازىيەنىڭ يېڭى كۈچتۈڭگۈرلىرى 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 ماكاندىكى يازغۇچى تىپى جەمئىيەتشۇناسلىقى بارلىققا كېلىدۇ. بىز يازغۇچى بىلەن جەمئىيەت تەرەققىياتىنىڭ بىرلىشىش دەرىجىسىگە ئاساسەن يازغۇچىلارنى تۈرگە 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 زاماندا، يەنە كېلىپ غەربتە يازغۇچىلار سىنىپىي بويۇنتۇرۇقلاردىن قۇتۇلغاندەك قىلىدۇ. نىسبەتەن مۇستەقىل، ھەرقايسى سىنىپلار ئوتتۇرىسىدا تۇرىدىغان كەسپىي قاتلام ـــ «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. ئاممىۋىلاشقان ئېغىز ئەدەبىياتىدا بىز داستانچى ياكى مەدداھلارنىڭ رولىنى تەتقىق قىلالايمىز. ئۇلارنىڭ ئورنى پۈتۈنلەي ئاۋامنىڭ ياقتۇرۇشىغا باغلىق بولغان بولىدۇ. قەدىمكى گىرېك ۋە قەدىمكى گېرمان قەبىلىلىرىنىڭ ھاپىزلىرى، شەرقنىڭ ۋە رۇسىيەنىڭ كەسپىي مەدداھلىرى 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. ۋېرگېل، خوراس ۋە ئوۋىد (Ovid) قاتارلىق يازغۇچىلار ئىمپېراتور ئاۋگۇست ۋە ماسىناسنىڭ 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 مەدداھ، غەزەلخان ياكى ھاپىز بولغان. ھەتتا بوسېمىيەنىڭ ۋېنسېسلائۇس (Wenceslaus II) ياكى شوتلاندىيەنىڭ جامېس (James I) دېگەندەك پادىشاھلىرىمۇ شائىرغا ـــ ھەقىقىي شائىرلىق

ماقامىغا يەتمىگەن ھەۋەسكار شائىرغا ئايلانغان. گېرمانىيەدىكى «شەئىرىيەت ئۈيۈشمىسى» ھۈنەرۋەنلەردىن 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 ھامىيلىرىنىڭ ھامىيلىقىدىن تەدرىجىي ئايرىلىپ، كۆرۈنۈشتە ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنىڭ ۋاكالەتچىسىگە ئوخشايدىغان نەشرىيات سودىگەرلىرىنىڭ مەبلىغىگە تايانغان. ئاقسۆڭەكلەرچە ھامىيلىق تۈزۈمى ئەينى چاغلاردا ئومۇملاشمىغان. دىنىي جەمئىيەتلەر بىلەن تىياتىرخانىلارمۇ بەس ـ بەستە ئالاھىدە ئەدەبىيات تۈرلىرىنى قوللىغان. ئەنگلىيەدىكى ھامىيلىق تۈزۈمى 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 چېستېرفىلد (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 مەردلىك بىلەن قىلغان ياردىمى نەتىجىسىدە بايلىق جۇغلىۋالغان.

19 ـ ئەسىرگە كەلگەندە، يەنى سىكوت 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.[11] خۇددى تورندىك (A. Thorndike) كۆچەپ تەكىتلىگەندەك:

19 ـ ئەسىر نەشر بۇيۇملىرىنىڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى ئاممىباب‌لىشىش ياكى ئاددىيلىشىش ئەمەس، بەلكى كەسىپلىشىش. بۇ خىل نەشر بۇيۇملىرى ئەمدىلىكتە قارىغۇچىلار ھالىدا بىر خىلالا قىزىقىش ـ ھەۋەسكى ئوقۇرمەنلەر ئاممىسىنى ئوبېيكت قىلمايدۇ. ئۇلار ئايرىم ـ ئايرىم ھالدا نۇرغۇن ئوخشاشمىغان قاتلامدىكى ئوقۇرمەنلەرنى كۆزلىگەچكە، ئوخشاشمايدىغان باش تېمىغا، پەرقلىق پۇراققا ۋە مۇددىئاغا ئىگە بولغان.[12]

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

بۇ كىتابتا لېۋىس (Q.D.Leavis)[1] مۇنۇلارنى كۆرسىتىدۇ: 18 - ئە-سىردە دېھقانلار ئوقۇشنى ئۆگەنمەكچى بولسا يۇقىرى تەبىقە كىشى-لىرى ياكى ئۇنىۋېرسىتېت ئۆلىمالىرى ئوقۇيدىغان نەرسىلەرنى ئو-قۇشقا مەجبۇر بولاتتى. كەسكىن قىلىپ ئېيتقاندا، 19 - 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 - 10 ياش-لىق بالىلارغا ماس كېلىدىغان كىتاب - ژۇرنالالارمۇ بار، ئوتتۇرا مەكتەپ يېشىدىكى ياش - ئۆسمۈرلەرگە باب كېلىدىغان كىتاب - 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 - 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.[2] ھەتتا يازغۇچىلارغا غەمخورلۇق قىلغۇ-چى ئاقسۆڭەك ھامىيلارمۇ ھېسابتا ئوقۇرمەن، يەنە كېلىپ تېخى ئىنتايىن تەلەپچان ئوقۇرمەن - دە. ئۇلار يالغۇز يازغۇچىلاردىن ئۆز-لىرىگە خۇشامەت قىلىشنى تەلەپ قىلمىلا قالماستىن، يەنە ئۇلارنىڭ ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ قائىدە - تەرتىپلىرى بىلەن بىردەكلىكنى 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 شېكسپىير دەۋرىدىكى تىياتىر ئۇسلۇبىنىڭ ئۆزگىرى-شىنى تەتقىق قىلماقچى بولۇپ، تايمىس دەرياسىنىڭ جەنۇبىي قىر-غىقىدىكى «يەرشارى» ئۆستى ئوچۇق تىياتىرخانىسى بىلەن «قارا پوپ» ئۆڭي ئىچى تىياتىرخانىسىدىكى تاماشىبىنلارنىڭ ئوخشاشمايدى-غانلىقىنى، ئالدىنقىسىنىڭ تاماشىبىنلىرىنىڭ ھەممىلا سىنىپلارنىڭ ئارىلاشمىسىدىن ئىبارەت ئىكەنلىكىنى، كېيىنكىسىنىڭ تاماشىبى-نلىرى 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 - توقاي مۇناسىۋەت شەكىللەندى. شۇڭا يازغۇچى بىلەن ئو-قۇرمەنلەر ئاممىسى ئوتتۇرىسىدىكى ئالاھىدە مۇناسىۋەت ھەققىدە ئىزدىنىشىمۇ قىينىلىشىپ 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-دى. 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 پا-ئىدىلىق بولدى. بولۇپمۇ ئامېرىكىدا مەخسۇس چارچاپ كەتكەن سودا-

گەرلەر ئۇچۇن بەزى قۇرۇق پاراڭلارنى ياكى ئەرمەك ئەسەرلەرنى يازدىدىغان ئاياللار (ۋېبلىن [T.Veblen] شۇنداق قارايدۇ) ئاللىقاچانلا ئەدەبىي قىزىقىشنىڭ كۇچلۇك بەلگىلىگۇچى ئامىللىرىغا ئايلىنىپ قالدى.

گەرچە شۇنداق بولسىمۇ، كونا ئۇسۇللارغا تولۇق خاتىمە بېرىلمىدى. ھازىرقى زامانىدىكى بارلىق ھۆكۈمەتلەر ئەدەبىياتنى ئوخشاشمىغان 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، تەكشۈرۈش، نەشردىن توختىتىش ۋە جازالاش قاتارلىق سەلبىي تەسىرلەر نەمۇ، «قان ۋە تۇپراق» دېگەندەك ئانا تۇپراقنىزم ياكى سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ «سوتسىيالىستىك رېئالىزم» غا ئوخشاش ئىجابىي رىغبەتلەندۈرۈشنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بىر دۆلەت ئۇتۇقلۇق ھالدا ھەم ئىدېئولوگىيە تەلىپىگە ئويغۇن بولغان، ھەم ئۇلۇغ سەنئەت دەپ قاراشقا بولىدىغان ئەدەبىياتنى بەرپا قىلىشقا ئامالسىز. بىراق بۇ پاكىت يەنىلا ھۆكۈمەت تۈزگەن ئەدەبىياتقا دائىر قانۇن - بەلگىلىمىلەرنىڭ ھۆكۈمەتنىڭ بەلگىلىمىلىرىگە ئىختىيارىي ئەمەل قىلىدىغان ياكى مەجبۇرىي ئىتائەت قىلىدىغان ئەدىبلەرنى ئىجادىيەت ئىمكانىيەتلىرى بىلەن تەمىنلەيدىغانلىقىدىن ئىبارەت قاراشنى ئىنكار قىلالمايدۇ. شۇڭىمۇ سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ ئەدەبىياتى ھېچبولمىغاندا نەزەرىيە جەھەتتىن بىر خىل كومۇناچە سەنئەتكە ئايلانغان، سەنئەتكارلار يېڭىباشتىن جەمئىيەت بىلەن بىرلىشىپ كەتكەن.

بىر پارچە ئەسەرنىڭ مۇۋەپپەقىيىتى، مەۋجۇتلۇقى ۋە قايتا تارقىلىشى 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 يازغۇچىنىڭ باشقا يازغۇچىلارغا بولغان ئەمەلىي تەسىرى ھەمدە ئۇنىڭدىكى ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدە بۇرۇلۇش ياساش ۋە ئۇنى ئۆزگەرتىش قۇدرىتى ئارقىلىق ئۆلچىنىدۇ. ئاتاق - ئابرۇي قىسمەن جەھەتتىن يەنە ئوبزورچىلارنىڭ 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 ئوبزورلىرىغا ئاساسلانغان. شۇڭا «قىزىقىشنىڭ ئۆزگىرىشى» ئومۇمەن ئېيتقاندا «ئىجتىمائىي مەسىلە» بولغاچقا، يازغۇچىنىڭ ئاتاق - ئابرۇيىغا دائىر مۇھاكىمىلەر تېخىمۇ شەكسىز ھالدا جەمئىيەتشۇناسلىقنى ئاساس قىلىشى كېرەك. بىر پارچە ئەسەر بىلەن ئۇنىڭ داڭقىنى چىقارغان مۇئەييەن ئوقۇرمەنلەر ئاممىسى ئوتتۇرىسىدىكى ئەمەلىي ماسلىق ئەھۋالىنى ئەتراپلىق تەتقىق قىلىشقا بولىدۇ. يەنە تېخى نەشر قېتىم سانى ۋە سېتىلىش مىقدارى جەھەتتىن پاكىت كەلتۈرۈشكىمۇ بولىدۇ. ھەربىر ئىجتىمائىي قاتلام مۇناسىپ ئىجتىمائىي قىزىقىش قاتلىمىدا ئەكس ئېتىدۇ. يۇقىرى تەبىقىدىكىلەرنىڭ ئۆلچىمى 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. بۇرژۇئازىيەنىڭ ئەدەبىياتقا رەھبەرلىك قىلىش ھوقۇقىنى قولغا ئېلىشى ئۇنىڭ ھاكىمىيەتنى قولغا ئېلىشىدىن خېلى بۇرۇنقى ئىش. ئىجتىمائىي 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 پلېخانوف (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.[14]

شۇنىڭ «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.[15]

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 ھاميلىرىغا 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 پېرسونا ژنىڭ ئەندىزىسى بويىچە ئۆز تۈرمۇشىنى لايىھەلەيدۇ. ئۇلار ئەسەرلەردىكى پېرسونا ژلارنى 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 مەكتەپلەرنىڭ ۋە يوقسۇللار پاناھگاھلىرىنىڭ ئىسلاھ قىلىنىشىغا تۈرتكە

بولغانمۇ؟[18] ستوۋ (B.Stowe) ھەقىقەتەن «جەنۇب - شىمال ئۇرۇ-شىنى قوزغىغان كەنجى خانىم» مۇ؟ «ئەنسىز يىللاردىكى نازىنىن» ئامېرىكىنىڭ شىمالىدىكى ئوقۇرمەنلەرنىڭ ستوۋ «قوزغىغان» ئۇ-رۇشقا بولغان پوزىتسىيەسىنى ئۆزگەرتەلىگەنمۇ - يوق؟ ھېمىڭۇاي ۋە فولكنېرلار ئۆز ئوقۇرمەنلىرىگە قانداق ئۇسۇلدا تەسىر كۆرسەت-كەن؟ ئەدەبىياتنىڭ ھازىرقى زامان مىللەتچىلىكىنىڭ باش كۆتۈرۇ-شىدە قانچىلىك رولى بار؟ شەكسىزكى، شوتلاندىيەلىك سكوت، پولشالىق سېنكېۋىچ (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)، ياشاڭ-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 يەنمۇ بىر قەدەم ئىلگىرىلىيەلەيمىزمۇ - يوق؟ بىز راي سىناش ۋە جەمئىيەتشۇناسلىقنىڭ باشقا تەكشۈرۈش ئۇسۇللىرىدىن پايدىلىنالايمىزمۇ - 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.[19]

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 بولمىغانلىقىغا 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-يسى دەۋرلەرنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى سادىقلىق بىلەن خاتىرىلەش ۋە ئەڭ تەسىرلىك، چوڭقۇر مەنىلىك كىشىلىك مۇناسىۋەت قائىدە - يوسۇنلىرىنى ساقلاپ قېلىشتەك ئالاھىدە ئەۋزەللىككە ئىگە» دەپ كۆرسەتكەن.[20] ۋاھالەنكى، ۋارتون ۋە ئۇنىڭ مەدەنىيەت يادىكارلىقلىرى تەتقىقاتى بىلەن شۇغۇللىنىدىغان نۇرغۇن ۋارىسلىرىغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەدەبىيات ئەسلىدە كىيىم - كېچەك ۋە ئۆرپ - ئادەتلەر-نىڭ خەزىنىسى، مەرپەت تارىخىنىڭ ماتېرىياللار جەمگاھى، بولۇپمۇ ئوتتۇرا ئەسىردىكى رېتسارلىق تۇزۇمىنىڭ گۈللىنىشى ۋە يىمىرد-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 تەپەززىسى 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 دىراممىلىرى، دېلونېي (T.Deloney) نىڭ ئەسەرلىرى بىزنى ئېلىزابېت دەۋرىدىكى ئوتتۇرا تەبىقىدىكىلەرنىڭ تۇرمۇشىدىن خەۋەرلەندۈرىدۇ. ئادىسون، فېلدىڭ (H.Fielding)، سمولېت (T.Smollet) لار 18 - ئەسىردىكى ئەنگلىيەدە يېتىدىن گۇللەنگەن 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 پۇتكۈل 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 يېپىدىن - يېڭىنسىغىچە سۈرەتلەپ بەردى. 19 - ئەسىر رۇسىيە پومېشچىكلىرى تۇرگېنېۋ بىلەن تولستوينىڭ قەلەمدە نامايان بولدى. چېخوفنىڭ ھېكايە - دىراممىلىرىدا رۇسىيە سودىگەرلىرى ۋە زىيالىيلىرىنىڭ قىياپىتى تەسۋىرلەندى. شولوخوف ئەسەرلىرىدە كوپېراتسىيەلىشىشتىن 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 كۆرەڭ قىلالايمىز. ياكى بولمىسا بىز يەنە ئاۋۇ ئۈستىن 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 پىروزلىرى ۋە دىراممىلىرىدىكى ماتروسلار» ياكى «20 - ئەسىر پىروزىلىرىدىكى ئېرلاندىيەلىك ئامېرىكىلىقلار» قاتارلىق تېمىلاردا خاس ئەسەر يېزىشىمىزنى ماتېرىيال بىلەن تەمىنلەيدۇ.

ناۋادا تەتقىقاتچىلار ئەدەبىياتنى ئۆز مەيلىچە تۇرمۇشنىڭ ئەينىكى، 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 ئەتتۈرگەن ئىجتىمائىي رېئاللىقنىڭ مۇنا-
سىۋەتنىڭ قانداقلىقىنى تۈتۈرۇقسىز گەپلەر بىلەن ئەمەس بەلكى
كونكرېت چۈشەندۈرەلىسەك، ئۇ ھالدا بۇنداق تەتقىقاتنىڭ ئەھمىيىتى
بولىدۇ. ئەسەرنىڭ رېئاللىق ھەققىدىكى تەسۋىرلىرى رېئاللىزمچىمۇ؟
ياكى ئەسەردە مەلۇم جەھەتلەردە ئىجتىمائىي رېئاللىق ھەجۋىيلەشتۈرۈ-
لۈپ تەسۋىرلەنگەنمۇ؟ ياكى بولمىسا ئۇنىڭدا ئىجتىمائىي رېئاللىق رو-
مانتىزمچە غايىۋىلەشتۈرۈلگەنمۇ؟ كون - بىرامستېد (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، قايسىلىرىنىڭ رېئاللىقنى كۆزىتىشنىڭ مەھسۇلى ئىكەنلىكىنى، يەنە قايسىلىرىنىڭ يازغۇچىنىڭ ئارزۇسىنىڭ ئىپادىسى ئىكەنلىكىنى ئاڭقىرالايدۇ، ۋەھاكازالار. ھەربىر ئىجادىيەت مىسالىدىكىسىنى قىلىنى قىرىقتا يېرىش ئۇسۇلى بويىچە پەرقلەندۈرۈش زۆرۈر.[1]

كون - بىرامستېد ماكس ۋېبېر (M. Weber) نىڭ ھېلىقى غايىۋى
«ئىجتىمائىي فورماتسىيە» ئۇقۇمىنى ئىشلىتىپ سىنىپىي ئۆچمەس-
لىك، ئۇشتۇمتوت 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 — يازغۇچىلار ئەسەرلەردە ئوتتۇرىغا
قويغان سىياسىيغا، ئىقتىسادقا ۋە ئومۇمىي ئىجتىمائىي ئاممىۋى
مەسىلىلەرگە ئائىت قاراشلاردىن پايدىلىنىشقا مەجبۇر بولىدۇ.

پېروزىلاردىكى ئەر - ئايال باش پېرسوناژلار، خۇمپەرلەر ۋە تە-
ۋەككۇلچىلەر قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى بۇ خىل ئىجتىمائىي پوزىتـ-
سىيەلەرنى قىزىقارلىق ئىزاھاتلار بىلەن تەمىنلەيدۇ.[2] بۇنداق پوزىتـ-
سىيەلەر ھەققىدىكى تەتقىقاتلار ھەمىشە ئەخلاق تارىخى ۋە دىنىي ئىـ-
دىيەلەر تارىخى توغرىسىدىكى تەتقىقاتلارغا چېتىلىدۇ. ۋەتەن خائىـ-
لىرىنىڭ ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئىجتىمائىي ئورنى ۋە ئوتتۇرا ئەسىـ-
رنىڭ جازانىخورلارغا تۇتقان پوزىتسىيەسى بىزگە ئايان. بۇ خىل پو-
زىتسىيە ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىگىچە
داۋاملاشقان ۋە شېكسپىير قەلىمىدىكى شېرلوكنى، كېيىنچە مول-
لېرنىڭ «پىخسىق» نى بارلىققا كەلتۈرگەن. كېيىنكى ئەسىرلەر ئە-
دەبىي ئەسەرلەردىكى خۇمپەرلەرگە قانداق «چوڭ جىنايەت» لەرنى
يۈكلىدى؟ ئۇلارنىڭ پەسكەشلىكلىرى شەخسىنىڭ ئەخلاقىي قاراشلـ-
رىغا ئاساسەن ئىپادىلەنگەنمۇ ياكى جەمئىيەتنىڭ ئەخلاقىي قاراشلـ-
رىغا ئاساسەن ئىپادىلەنگەنمۇ؟ ئالايلۇق، ئۇ ئادەتلەنگەن پاھىشىۋاز -
بۇلاڭچىمۇ ياكى تۇل خوتۇنلارنىڭ زايۇملىرىنى ئوغرىلىقچە ئىشلـ-

تۇالغۇچىمۇ؟

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 كۈلكىلىرىگە تولغان ساماۋى دۇنياسى؟ ياكى ماكالاي (T.B.Macaulay) بىزنى ئىشەندۈرمەكچى بولغاندەك، چۇشكۇن، شاللاق ۋە شەپقەتسىز ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ ئەينەن كارتىنىسىمۇ؟[8] ياكى ۋەھاكازالار. يۇقىرىقى قاراشلارنىڭ ئىككىسىگلا بىز قوشۇلالمايمىز. ئەجەبا بىز بۇ خىل سەنئەتنى قايسى ئالاھىدە ئىجتىمائىي گۈرۇھنىڭ 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.[9]

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. تەينىنىڭ ئىرق، مۇھىت ۋە زاماندىن ئىبارەت ئۈچ ئەدەبىيات ئاملى تەلىماتى ئەمەلىيەتتە پەقەتلا كىشىلەرنى مۇھىتنى مەخسۇس تەتقىق قىلىشقا يېتەكلەيدۇ. ئىرق بىر نامەلۇم تۇراقلىق ئامىل. تەينى 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 ئوتتۇرىغا 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 ۋاستىلىك بولىدۇ. ئەلۋەتتە، ئىنسانلارنىڭ تۇرلۇك پائالى-
يەتلىرىنىڭ ھەممىسى ئۆزئارا باغلىنىشچانلىقىغا ئىگە. بىز ئەڭ ئا-
خىرقى ھېسابتا ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇللىرى بىلەن ئەدەبىيات ئو-
تتۇرىسىدا 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 ئۇسۇلىدىن 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-
كسپىرنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى مۇنداق پاكىتقا تاقىغان:

شېكسپىر 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.[20]

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 تىراگىدىيەلىك نەزەردە قارىشىغا ئۇنىڭ دراملىرىدا ئېلىزابېت دەۋرىدىكى ئىلگىرىكى ئىمتىيازلىرىدىن مەھرۇم قالغان فېئودال ئاقسۆڭەكلەر سىنىپىنىڭ ئىپادىلەنگەنلىكى سەۋەب بولغان.[21]

ئوپتىمىستىك ۋە پىسسىمىستىك كاتېگورىيەلەردىن پايدىلىنىغان يۇقىرىقى ئۆزئارا زىت ئىككى خىل نائېنىق قاراش ھەم شېكىسپېر دراملىرىدىكى جەزمەشتۈرگىلى بولمىدىغان ئىجتىمائىي مەزمۇنلارنى ۋە ئۇنىڭ سىياسىي مەسىلىلەر ھەققىدىكى پىكىرلىرىنى (بۇنداق پىكىرلەر ئۇنىڭ تارىخىي دراملىرىدا 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 ئېنىق 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.[22]

ماركسمۇ ھازىرقى زامانداىكى ئىش تەقسىماتىنىڭ «ئىشلەپچىقىرىش كۆچلىرى»، «ئىجتىمائىي مۇناسىۋەت» ۋە «ئاڭ» دىن ئىبارەت جەمئىيەت تەرەققىياتىنىڭ ئوچ ئاملى (ئۇ گېگىلىچىلارنىڭ ئاتالغۇسىنى قوللىنىپ «ئېلېمېنت» دەپ ئاتىغان) ئوتتۇرىسىدا روشەن زىددىيەتنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەن. ئۇ ئۇتوپىيەنىڭ 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.»[23]

ھېلىقى «چاكىنا ماركسىزمچىلار» بىزگە پالان ياكى پۇكۇن يار-

غۇچى بۇرژۇئازىيە سىنىپىدىن، ئۇ دىنىي جەمئىيەتكە ۋە دۆلەتكە قا-
رىتا ئەكسىيەتچىل ياكى تەرەققىيپەۋەر پىكىر بايان قىلدى دېگەنلەر-
نى ئېيتىدۇ. بۇنداق ساددىلارچە بەلگىلەش نەزەرىيەسى بىلەن ئادەت-
تىكى ئېتىكىلىق ھۆكۈملەر ئوتتۇرىسىدا چۈشىنىش قىيىن بولغان
زىددىيەت مەۋجۇت. بۇ خىل بەلگىلەش نەزەرىيەسى «ئالاق» جەزمەن
«مەۋجۇدىيەت» كە بېقىنىدۇ، بۇرژۇئازىيە سىنىپىنىڭ ئادەمنى
«مەۋجۇدىيەت» ھېسابلىماي مۇمكىن ئەمەس دېگەنلەرنى پەرەز قىلى-
دۇ. دەققەت قىلىشىمىزچە، سوۋېت ئىتتىپاقىدا ئەسلىي بۇرژۇئازىيە
سىنىپىدىن كېلىپ چىققان، ئەمما كېيىن پىرولېتارىيات سىنىپىغا
كىرگەن يازغۇچىلارنىڭ ساداقىتى ھەمىشە شۇبھىلەردىن خالىي
بولالمىغان. بۇ يازغۇچىلارنىڭ سەنئەت جەھەتتىكى ياكى ئادەمىيلىك
جەھەتتىكى ھەربىر سەۋەنلىكى ئۇلارنىڭ كېلىپ چىقىشىغا دۆڭگەپ
قويۇلغان. بىراق مارکسىزملىق قاراش بويىچە بولغاندا، ئەگەر «ئىل-
گىرىلەش» بىۋاستە ھالدا فېئودالىزمدىن كاپىتالىزمنى بېسىپ ئۆ-
تۈپ «پىرولېتارىيات ھاكىمىيىتى» گە ئۆتۈشتىن ئىبارەت بىر خىل
مۇساپىنى كۆرسەتسە، ئۇنداقتا بىر مارکسىزمچىنىڭ ھەرقانداق
دەۋردىكى «تەرەققىيپەرۋەر» لەرنى مەدھىيەلىشى تەبىئىي شۇنداقلا
مەنتىققە ئۇيغۇن يەكۈندىن ئىبارەت بولىدۇ. شۇنداق بولغاندا، مارک-
سىزمچىلار كاپىتالىزمنىڭ دەسلەپكى باسقۇچىدا تۇرۇۋاتقان ۋە قال-
دۇق فېئودالىزم كۈچلىرى بىلەن كۈرەش قىلىۋاتقان مەزگىلدىكى
بۇرژۇئازىيە سىنىپىنى مەدھىيەلىشى كېرەك ئىدى. ئەمما مارک-
سىزمچىلار ھەمىشە 20 ـ ئەسىرنىڭ نەزىرىدە يازغۇچىلارنى تەنقىدلەپ
كەلدى. ياكى سمىرنوف (A.A.Smirnov) ۋە گىرىب (V.Grib) قا
ئوخشاش «چاكىنا جەمئىيەتشۇناسلىق» قا ئىنتايىن كەسكىن تەنقى-
دىي پوزىتسىيە تۇتقان مارکسىزمچىلار بۇرژۇئاز يازغۇچىلار ئومۇمىي
ئىنسان تەبىئىتىگە ئىگە بولغاچقا «قۇتقۇزۇۋېلىنىشى» كېرەك دەپ
قاراشتى. شۇڭا سمىرنوف مۇنداق خۇلاسىگە كەلدى: شېكسپىر

«بۇرژۇئازىيە سىنىپىدىن كېلىپ چىققان گۇمانىزمچى مۇتەپەككۇر،
ئۇ بۇرژۇئازىيە پىروگراممىسىنىڭ جاكارچىسى سۈپىتىدە ئىنسانىيە-
لىق نامىدا بىرىنچى بولۇپ فېئودال تەرتىپلەرگە جەڭ ئېلان قىل-
دى.»[61] بىراق، ئىنسانپەرۋەرلىك قارىشى ۋە بەدىئىي ئومۇمىيلىق قا-
رىشىنىڭ ھەممىسى مارکسىزمنىڭ ئاساسىي قائىدىلىرىگە پۈتۈنلەي
خىلاپتۇر.

مارکسىزملىق 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 ئۇسۇلىغىمۇ ھەمدە شىل-
لېر (M.Scheller) ۋە كارل مەنخېيىم (K.Mannheim) نىڭ «بىلىم
جەمئىيەتشۇناسلىقى» غىمۇ ئوخشاپ كېتىدىغان بىر خىل شەرھىلەش
ئۇسۇلىدىن ئىبارەت. يۇقىرىقى زىيالىيلار ئەقىلدىن، ئاشكارا جا-
كارلانغان ئىزملاردىن ۋە نوقۇل بايانلاردىنمۇ گۇمانلانغان ئىدى.
ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى ئاساسلىق پاسىل شۇ ئىدىكى، نىتچې بىلەن
فىرېئۇدنىڭ ئۇسۇلى پسىخولوگىيەلىك ئۇسۇل، پارېتونىڭ «ئېشىنە-
دىلار» ۋە «مەھسۇلاتلار» نى تەھلىل قىلىش ئۇسۇلى بىلەن شىللېر
ۋە مەنخېيىمنىڭ ئىدېئولوگىيە ھەققىدىكى تەھلىل ئۇسۇللىرى
جەمئىيەتشۇناسلىققا ياتاتتى.

شىللېر، ۋېبېر ۋە مەخېيىم قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى «بە-
لىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» شەرھىلىرى ئىنچىكە مۇلاھىزىلەرنىڭ
مەھسۇلى بولۇپ، ئۇلار قارىمۇقارشى نەزەرىيەلەرگە سېلىشتۇرغاندا
بەزى روشەن ئەۋزەللىكلەرگە ئىگە ئىدى.[62] ئۇ مۇئەييەن ئالاھىدە ئى-
دېئولوگىيەلەرنىڭ نۇقتىئىنەزەر جەھەتتىكى ئالدىنقى شەرتىگە ۋە
مەنسىگە دەققەت قىلىپلا قالماي، بەلكى يەنە تەكشۈرگۈچىنىڭ پىز-
ھان قىياسلىرى ۋە خاھىشچانلىقىنىمۇ تەكىتلەيدۇ. شۇڭا «بىلىم

جەمئىيەتشۇناشلىقى» ئۆز - ئۆزىنى تەنقىدلەش ۋە ئۆزلۈك ئېڭىغا ئىگە بولغان، ھەتتا ئاخىرى بىنورماللىق دەرىجىسىگە بېرىپ يەتكەن. ماركسىزم ۋە پىسخىكىلىق ئانالىز قاتارلىق ئېقىملارغا سېلىشتۇر - غاندا، ئۇ يەككە ئامىلنى كۆتۈرۈپ چىقىپ، ئۇنى شەيئىلەرنىڭ ئۆز - گىرىشىنى بەلگىلىگۈچى بىردىنبىر ئامىل قىلىۋېلىشى ئانچە گەۋدە - لىك ئەمەس. ۋېبېرنىڭ دىنىي ئامىلنى يەككە ھالدا كۆتۈرۈپ چىقىپ قانداق مەغلۇپ بولغانلىقىدىن قەتئىينەزەر، ئۇنىڭ دىن جەمئىيەتشۇ - ناسلىق جەھەتتىكى تەتقىقاتىنىڭ قىممىتى بار. چۈنكى بۇ تەتقىقاتلار ئىدېئولوگىيە ئامىللىرىنىڭ ئىقتىسادىي ھەرىكەتلەرگە ۋە ئىقتىسا - دىي تۈزۈلمىگە كۆرسىتىدىغان تەسىرىنى چۈشەندۈرۈشكە تىرىشقان. ئىلگىرى پەقەت ئىقتىسادنىڭ ئاڭغا بولغان تەسىرىلا تەكىتلىنەتتى.[30] 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 يەك - كە ھالدا كۆتۈرۈپ چىقىش، خۇددى دىنىي ئامىلنى يەككە ھالدا كۆتۈ - رۈپ چىققانغا ئوخشاشلا قىيىن ئىش. بۇنداق ئەھۋالدا تەسىرنىڭ زادى مۇشۇ ئامىلنىڭ ئۆزىدىن كەلگەنلىكىگە، ياكى باشقا كۈچلەردىن كەل - گەنلىكىگە جاۋاب بېرەلمەك ئوخشاشلا تەس. بۇ كۈچلەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ھېلىقى ئامىل پەقەت بىر «مۇقەددەس قەسىر» ۋە «يول» لا بولىدۇ، خالاس.[31]

ۋاھالەنكى، «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» دائىم ئۆزىدىكى زىيادە تارىخىزملىقىنىڭ زىينىغا ئۇچراپ كېتىدۇ. گەرچە ئۇنىڭ ھۆكۈملە - رى ئىختىلاپلىق قاراشلارنى بىرلەشتۈرۈپ مۇرەسسەلەشتۈرۈش شەك - لىدە «ئوبىيېكتىپلىق» قا يەتكەن بولسىمۇ، بىراق ئاخىرقى ھېسابتا يەنىلا شۇبھىچىلىككە يۈزلەنگەن بولىدۇ. «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلە - قى» ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەتبىقلانسا، مەزمۇن بىلەن شەكىلنى بىر -

لەشتۈرگىلى بولمايدۇ - دە، ئۇنىڭ نۇقسانلىرىمۇ ئاشكارا بولۇپ قا - لىدۇ. ماركسىزمغا ئوخشاشلا، «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى»مۇ بىر ئىررراتسىيونالىزملىق چۈشەندۈرۈشنى قوبۇل قىلغاچقا، ئېستېتىكا ۋە ئەدەبىي ئوبزورنى ئەقلىي ئاساس بىلەن تەمىنلىيەلمەيدۇ. ئەلۋەت - تە، ئەدەبىياتنىڭ تاشقى ئامىللىرى ھەققىدىكى بارلىق تەتقىقاتلاردا ئوخشاش نۇقسانلار مەۋجۇت. سەۋەب - 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. بىرەك - لىك، ماسلىق، ئىزچىللىق، گارمونىيەلىك، قۇرۇلما خاسلىقى ۋە ئىستىلىستىكىلىق سېلىشتۇرمىلىق دېگەندەك سىمۋوللۇق ياكى مە - نىدار مۇناسىۋەتلىگۈچى ئىبارىلەردىن پايدىلىنىشقا بولىدۇ. يا بول - مىسا قانداق ئىبارىلەردىن پايدىلىنىشمىزدىن قەتئىينەزەر، ئۇلار مەلۇم بىر مەدەنىيەت گەۋدىسى بىلەن كىشىلەرنىڭ ھەر خىل پائال - يەتلىرى ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا مۇناسىۋەتنى ئېنىق كۆرسىتىپ بېرەلمىسىلا بولدى. سوروكىن كۆپ خىل ئېھتىمالىلىقلارنى ئېنىق تەھلىل قىلغان.[32] 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، بىز جەمئىيەت ئەدەبىي ژانىر - 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.[16] 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.[17] 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.[18]

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 كېسىپلا 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 نەزەريەسىنىڭ نىسپىچىلىك تەركىبلىرى» («ھازىرقى زامان فىلولوگىيەسى» 42 - سان، 1934 - يىلى، 193 ~ 210 - بەتلەر)؛ ب.كىروسى: «ئەدەبىيات تۈرمۇشنىڭ ئىنكاسى» («ئىستېتىكا مەسىلىلىرى»، پارىژ، 1910 - يىلى، 50 ~ 60 - بەتلەر).

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

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

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

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

⑧ خ.شوفلېر: «پىروتېستانت دىنى ۋە ئەدەبىيات» (لېيپزىگ، 1922 - 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 - 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 - يىلى؛ پىنگۋىن مەجمۇئەسى، 1962 - يىلى) كە قارالسۇن.

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

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

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

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

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

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

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

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

⑰ ل.ل.شۇكىڭ: «ئەدەبىي پۈراقلىق جەمئىيەتشۇناسلىق» (مىۋنخېن، 1923 - يىلى، لېپزىگ، 1931 - يىلى قايتا نەشرى؛ ئىنگلىزچە نەشرى، لوندون، 1941 - يىلى)، «پىروتېستانتىزمچى جەمئەت» (لېپزىگ، 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 ئىناۋىتى» (پارىژ، 1893 - يىلى)؛ گ. راگېئۇت: «مۇۋەپپەقىيەت: يازغۇچى ۋە ئاۋام — 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 - ۋىسكىي «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 — فرانسىيەنىڭ ئاۋۋالقى رومانتىزم ھەركىتى» (گوناب، 1930 - يىلى، بىرىنچى توم)؛ ر.پ.ئۇتبىر 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 — 327 - بەتلەر)

㉓ س.لامب: «ياسالما كومېدىيەلەر» («ئىلىيا خاتىرىلىرى» گە كىرگۈزۈلگەن، 1891 - يىلى)؛ ت.ب. ماكالاي: «ۋېچېرلېي، كونگېرېۋ، ۋانبرۇگ ۋە فار - كۇھارلارنىڭ 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 ھەقىدە» (نىيۇيورك، 1930 - يىلى، ئىككىنچى تۇم، 154 - بەت).

㉖ لۇناچارسكىي: «ئاڭلارمەن» (1934 - يىلى 27 - دېكابىر). نەقىل ئۈچۈن نايتسىنىڭ «بېن جونسون دەۋرىدىكى تىياتىر ۋە جەمئىيەت» ناملىق كىتابقا 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 تۇزگەن، بېرلىن، 1948 - يىلى، 21 ~ 22 - بەتلەر) دېگەن كىتابقا كىرگۈزۈلگەن. بۇ يازمىلاردا ماركسىزملىق مەيداندىن 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. — 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 ـ ئارا تەسىر كۆرسىتىشنى تۆۋەن مۆلچەرلىگەنلىكىنى ئېيتىراپ قىلغان. ئۇ 1893 ـ يىلى 14 ـ ئىيۇلدا مېرىڭغا يازغان خېتىدە يەنە ئۆزلىرىنىڭ شەكىلگە «سەل قارىغان» لىقىنى، ئىدىيەسىنىڭ دەل مۇشۇ تەرەپكە قاراپ تەرەققىي قىلغاد ـ لىقىنى ئېيتقان («ماركس ـ ئېنگېلس تاللانما ئەسەرلىرى»، ئىنگلىزچە نەشرى، بىرىنچى توم، 383 ـ ، 391 ـ بەتلەر). ئىلگىرىلىمە تەتقىقاتلار ئۇچۇن پ.دېمىـ ـنىڭ «ماركس ـ ئېنگېلس ۋە شائىرلار» (ستۇتگارت، 1959 ـ يىلى) غا قارالا.

㉘ قارالا: «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 ئېنـ ـگېلسلارنىڭ «تارىخىي ئوبزورلار توپلىمى» گە كىرگۈزۈلگەن، ئادوراتسكىي تۆزگەن، بېرلىن، 1932 ـ يىلى، بەشىنچى توم، 21 ـ ، 373 ـ بەتلەر) دىن ئېـ ـلىندى.

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

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

㉜ م.شىللېر: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى مەسىلىلىرى» («بىلىم جەمئـ ـيەتشۇناسلىقى ھەققىدە ئىزدىنىش» كە كىرگۈزۈلگەن، شىللېر تۆزگەن، مـ ـيۇنخېن 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؛ نىيۇيورك، 1955 ـ يىلى قايتا نەشرى)؛ خ.ئو.دالكى: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلـ ـقى» (بۇگۈنكى زامان جەمئىيەتشۇناسلىقى» غا كىرگۈزۈلگەن، خ.ئي.بارنېس قا ـ تارلىقلار تۆزگەن، نىيۇيورك، 1940 ـ يىلى، 64 ~ 99 ـ بەتلەر)؛ ر.ك. مېر ـ

تون: «بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» («20 ـ ئەسىر جەمئىيەتشۇناسلىقى» غا كىرگۈزۈلگەن، گ.گۇرۇچ قاتارلىقلار تەرجىمىسى، نىيۇيورك، 1945 ـ يىلى، 366 ~ 405 ـ بەتلەر)؛ گ.ل.دېگرې: «جەمئىيەت ۋە ئىدىيە: بىلىم جەمئىيەتشۇ ـ ناسلىقى ھەققىدە مۇھاكىمە» (نىيۇيورك، 1943 ـ يىلى)؛ ئې. گىرۇنۋالد: «بى ـ لىم جەمئىيەتشۇناسلىقى مەسىلىلىرى» (ۋىيېننا، 1934 ـ يىلى)؛ ت.ز.لاۋىن: «ناتۇرالىزم ۋە بىلىم ئۇستىدە جەمئىيەتشۇناسلىق ئانالىزى» (ناتۇرالىزم ۋە ئىنسانىيەت روھى» غا كىرگۈزۈلگەن، خ.كىرىكورىئان تۆزگەن، نىيۇيورك، 1944 ـ يىلى، 183 ~ 209 ـ بەتلەر)؛ ئا.س.كېرن: «ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى بىلىم جەمئىيەتشۇناسلىقى» (سۇئان 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؛ پىنگۇئىن مەجمۇئەسى، 1938 ـ يىلى، يېڭى نەشرىدە 1937 ـ يى ـ لىدىكى كىرىش سۆزمۇ بار)؛ ج.ۋاچ: «دىن جەمئىيەتشۇناسلىقى» (چىكاگو، 1944 ـ يىلى).

㉞ پ. سوروكىننىڭ ئوبزورى: «بۇگۈنكى زامان جەمئىيەتشۇناسلىق نەزەرد ـ يەسى» (نىيۇيورك، 1928 ـ يىلى، 710 ـ بەت).

㉟ پ. سوروكىن: «بەدىئي شەكىللەرنىڭ ئۆزگىرىشى، جەمئىيەت ۋە مەدە ـ نىيەتنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى (لوندون، 1937 ـ يىلى، بىرىنچى تۇم). مۇشۇ كىتابنىڭ بىرىنچى بابىدىن نۇقتىلىق پايدىلىنىڭ.

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

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

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

سون: «قەدىمكى سەنئەت ۋە مۇراسىملار» (نيۇيورك، 1913 ـ يىلى)، «تويمىس» (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 بولىسا 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 كۆپتۈرۈڭۈتىلىدۇ. 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 ۋېكتورىيە دەۋرى شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرىدىكى مىستىك جۈملىلەر بۇرۇن نۇرغۇن ئۇقۇرمەنلەرگە 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 بارىچە 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 پاراللېل 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، ئىلاھىيۇناسلىق، 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، ئۇزۇنىڭ «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 ئىسخېمىسى دەپلا قارايدۇ. بۇنىڭ پەقەت لاۋجوينىڭ رېئاللىقنى ھەقىقىي، چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرگەن ئەدەبىياتتە-كى ئىدىيەلەرنىڭ كۆپ قىسمىنى «سۈيۈقلاندۇرۇلغان پەلسەپىۋى ئە-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 سپىتزېر (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-لا 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 تارد-خىنى ئەكس ئەتتۈرگەنلىكىنى كۆرۈۋالالايمىز. ئىلزابىت دەۋرىدىكى شېئىرلاردا ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئەپلاتونىزم تولۇپ تۇرىدۇ: سپېنسېر (E.Spencer) ئۆزىنىڭ تۆت پارچە قەسىدىسىدە ماددىيلىقتىن يۈكسىلىپ ساماۋى گۈزەللىككە يە-تىشتەك بېچى ئەپلاتونچە پەلسەپىۋى روھنى تەسۋىرلىگەن. «پەرىزات» ناملىق ئەسەردە، «ئۆلۈم» بىلەن «تەبىئەت» ئوتتۇرىسىدىكى ئىختىلاپ-نى 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 - 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 - ئوقۇبەت ۋە بەخت - سائادەتكە ئۇچرىغاندا تەمكىن كەيپىياتنى ساقلاشنى تەشەببۇس قىلىدۇ) پەلسەپىسىنىڭ تەسىرىنى بايقىغىلى بولىدۇ. دوننىنى تەتقىق قىلغان ۋاقتىمىزدا، بىز ئەينى دەۋردىكى يېڭى ئىلىم - پەننىڭ ئۇنىڭ تەسىرلىنىش ئېقتىدارىغا كۆرسەتكەن تەسىرىنى كۆرۈش بىلەن بىر ۋاقىتتا، يەنە ئۇنىڭ پوپ ۋە مەدرىسە پەيلاسوپلىرىنى قانچىلىك چوڭقۇر چۈشىنىدىغانلىقىنىمۇ بىلۈۋالالايمىز. 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 ئۆزۈق ئېلىپ، ماددىچىلىق ۋە ئەپلاتونىزم تەركىبلىرىنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرگەن» دەپ قارىدۇ.

دىرايدىن (Dryaen) مۇ پەلسەپىۋى شېئىرلارنى يازغان، ئۇ شېئىرلار شۇ دەۋردىكى ئىلاھشۇناسلىق ساھەسى بىلەن سىياسىي ساھەدىكىلەر ئوتتۇرىسىدىكى بەس - مۇنازىرىلەرنى بايان قىلىپ بەرگەن ھەم شۇ ئارقىلىق دىرايدېننىڭ ئېتىقادچىلىق، زامانىۋى پەن - تېخنىكا، شۇبھىچىلىك ۋە تەبىئەت ئىلاھىچىلىقى نەزەريەسى بىلەن پىششىق تونۇشىدىغانلىقىنى ئىپادىلەپ بەرگەن. تومسۇن (J.Thomson) نىمۇ نيۇتون تەلىماتى بىلەن شاپتىسبۇرىنىڭ نەزەريىسىنى بايان قىلىپ بەرگۈچى دەپىشكە بولىدۇ. ئالېكساندىر پوپنىڭ «ئادەم توغرىسىدا» دېگەن كىتابىمۇ پەلسەپىۋى قاراشلار بىلەن تولغان، گىراي (T.Gray) لوكنىڭ قاراشلىرىنى ئۆزىنىڭ شېئىرلىرىدا ئىپادىلىگەن. ستېرن (sterne) بولسا لوكنىڭ قىزغىن چوقۇنغۇچىسى، ئۇ ئۆزىنىڭ «ساندى تەزكىرىسى» ناملىق

ئەسىرىدە، باشتىن - ئاخىر لوكنىڭ باغلانما تەسەۋۋۇر ۋە پىسخىكىلىق داۋاملىشىش توغرىسىدىكى قارىشىدىن پايدىلىنىپ، كومېدىيىلىك ئۇنۇمگە ئېرىشكەن.

ئۇلۇغ رومانتىزمچى شائىرلارنىڭ ئىچىدە كولرىج (coleridge) جاسارەتلىك، خاس پىكىرلىك ۋە ماھارەتلىك پەيلاسوپتۇر. ئۇ كانت ۋە شىللىڭنىڭ پەلسەپىسىنى قېتىرقىنىپ ئۆگىنىپ، ئۇلارنىڭ قاراشلىرىنى ئىزاھلىغان، گەرچە بەزىدە ئۇنىڭ ئىزاھلىرىدا تەنقىد كەم بولسىمۇ، ئۇنىڭ ۋاستىسى ئارقىلىق گېرمانىيە پەلسەپىسى ۋە يېڭى ئەپلاتونىزمنىڭ نۇرغۇن قاراشلىرى ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدە ئەنئەنىسىگە قايتىدىن كىرگەن. گەرچە، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ئۇنىڭ سىستېمىلىق پەلسەپە ئىدىيەسىنىڭ تەسىرىگە ئىنتايىن ئار ئۇچرىغان بولسىمۇ. ۋوردىسۋورسنىڭ شېئىرلىرىدىنمۇ كانتنىڭ تەسىرىنى بايقاشقا بولىدۇ، بەزىلەر ئۇنى پسىخولوگ خارتلي (D.Hartley) نىڭ ئامراق ئوقۇغۇچىسى دەپ قارايدۇ. شىللي ئەڭ دەسلەپتە، 18 - 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 - پەن بىلەن دىن ئوتتۇرىسىدىكى تالاش - تارتىشلار تېننىيسون (A.L.Tennyson) بىلەن بىروۋنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىنتايىن ئېنىق ئىپادىلەنگەن. سۇئىنبېرن بىلەن خاردى (T.Hardy) شۇ دەۋردىكى چوشكۇن ئاتېئىزمچە ئىدىيەنى ئەكس ئەتتۇرگەن، خوپكىنىس (G.M.Hopkins) بولسا سكوتىسنىڭ 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 فرېئۇد نەزەريەسىنى ۋە ئۇنىڭغا دائىر ئەسەرلەرنى ئوقۇغان. جويىس فرېئۇد بىلەن يۇڭنى پىششىق بىلىپلا قالماي يەنە، ۋىكو (G.Vico) ۋە بىرۇنو (G.Bruno)، توماس

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

باشقا مىللەتلەرنىڭ ئەدەبىياتىدا، بۇ تۈردىكى مەسىلىلەرگە نىس-بەتەن 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 - 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 بول-غان تەسىرى، گېبگىلنىڭ ھىببىل (F.Hebbel) غا كۆرسەتكەن تە-سىرى قاتارلىق تېمىلارنى تەتقىق قىلدى. دېمىسىمۇ، گېرمانىيە پەل-سەپىسى بىلەن گېرمانىيە ئەدەبىياتى ئوتتۇرىسىدىكى ھەمكارلىق ئىنتايىن زىچ بولۇپ كەلگەن، بولۇپمۇ رومانتىزم دەۋرىدە فىچت (J.G.Fichte)، شىللىڭ ۋە گېبگىللار شائىرلار بىلەن دائىم ھەم-سۆھبەتتە بولۇپ تۇرغان. بۇنىڭدىن ئۇلارنىڭ مۇناسىۋىتىنىڭ يېقىن-لىقىنى، بىر - بىرىگە بولغان تەسىرىنىڭ چوڭقۇرلۇقىنى تەبىئىيلا بىلىۋالغىلى بولىدۇ. ھەتتا ھولدېلىن (F.Holderlin) دەك نوقۇل شا-ئىرلارمۇ ئونتولوگىيە ۋە مېتافىزىكىلىق مەسىلىلەر ئۈستىدە سىس-تېمىلىق تەپەككۇر قىلىشنى ئۆزىنىڭ باش تارتىپ بولمايدىغان مەس-ئۇلىيىتى دەپ قارىغان. دېمەك، باشقىلارغا تېخىمۇ گەپ كەتمەيدۇ. رۇسىيەدە دوستويېۋىسكىي بىلەن تولستوي كىشىلەر تەرىپىدىن پەيلاسوپ ۋە دىنىي مۇتەپەككۇر دەپ قارالغان، ھەتتا پۈشكىنمۇ تېگ-

گە يەتكىلى بولمايدىغان بىر خىل ئەقىل - پاراسەت ئىگىسى دەپ قارالغان.[12] سىمۇۋولىزم 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.[13] بەزى ۋاقىتتا ئۇنى ئۆزلىرىنىڭ قاراشلىرىنى تەشۋىق قىلدىغان 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 مە-سىلىلەرنىڭ ھەممىسىگە ۋاقىتدا جاۋاب بېرىپ بولغىلىمۇ بولمايدۇ. پەيلاسوپلارنىڭ ئىدىيەسى شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدە قوزغىغان تە-سىرنى قانداق دەرىجىگە يەتكەندە ئاندىن بىر يازغۇچىنىڭ قارىشى دې-يىشكە بولىدۇ، بولۇپمۇ شېكسپىرىدەك دراماتورگنىڭ. شائىرلار بە-لەن باشقا يازغۇچىلارنىڭ پەلسەپىۋى قاراشلىرى زادى قايسى دەرىجە-دە ئېنىق ۋە سىستېمىلاشقان بولىدۇ؟ ئەگەر بۇرۇنقى دەۋردىكى بىر يازغۇچىنىڭ ئۆز ئالدىغا بىر پەلسەپىۋى قارىشى بار دەپ پەرەز قىل-ساق، ھەتتا ئۇنىڭغا ئىھتىياجلىق ئىكەنلىكىمىزنى ھېس قىلساق، ياكى مۇشۇ خىل شەخسىي قاراشنى ئىلھاملاندۇرىدىغان ئەندىزىدە ۋە ئۇنىڭغا قىزىقىدىغان كىشىلەرنىڭ ئارىسىدا ياشاۋاتقان بولساق، ئە-جەبا بۇ دائىم سادىر قىلىدىغان ئىنتايىن چوڭ دەۋر خاتالىقى ئەمەس-مۇ؟ ئەدەبىيات تارىخچىلىرى دائىم يازغۇچىلارنىڭ (بولۇپمۇ يېقىنقى زامان يازغۇچىلىرىنى) پەلسەپىۋى ئېتىقادىنىڭ بىردەكلىكىنى، ئې-نىقلىقىنى ۋە دائىرىسىنى بەك يۇقىرى مۆلچەرلىۋېتىدۇ ئەمەسمۇ؟

بىز بەزى يازغۇچىلارنى ئىنتايىن يۇقىرى ئۆزلۈك ئېڭى بار، ھەت-تا 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 ھېسابلى-
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
دانتېنى بەكرەك ياخشى كۆرگەن. چۈنكى ئۇ دانتېنىڭ پەلسەپىسى
شېكېسپىيىرنىڭكىگە قارىغاندا مۇكەممەلرەك دەپ قارىغان. گېرمانىيە-
لىك گىلوكنېر (H.Glockner) ئىسىملىك بىر پەيلاسوپ ئىلگىرى-
«شېئىر بىلەن پەلسەپىنى ئايرىۋېتىشتەك ئەھۋال ھېچقانداق ئەسەردە
دانتېنىڭ ئەسەرلىرىدىكىدەك روشەن ئىپادىلىنىپ باققان ئەمەس.
چۈنكى دانتې ئاللىبۇرۇن تامامىلىنىپ بولغان بىر خىل پەلسەپە
سىستېمىسىنى قىلچە ئۆزگەرتمەستىن ئۆز پېتى كۆچۈرۈپ قويغان»
دېگەن.[18] 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 ئەسەرلەر-
نى يەنى پەلسەپىۋى شېئىر ۋە شېئىرىي پەلسەپىلەرنى يازغان. كې-
ينكى 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 بىردەك مۇرەسسە-
چىلىك بىلەن تولغانلىقىنى تولۇق پاكىتى بىلەن كۆرەلەيمىز، لېكىن

ئومۇمىي گەۋدىسىدىن قارىغاندا بىر قەۋەت سىرلىق ھەم ئوزۇق
رەڭدارلىق بىلەن قاپلانغانلىقى ئۈچۈنلا ئەينىلەشكە ئۇچرىسا بولا-
دۇ؟ شىللېينىڭ بەزى ۋاقىتلاردا گودۋىننىڭ ئىپتىدائىي ماددىيچە-
لىققىتىن ئەپلاتونچە غايىچىلىككە تەرەققىي قىلغىنىدەك ئەمەلىيەت
ئۇنى بىرقەدەر ياخشى شائىر ياكى ناچاراق 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؟[19] شەك ـ شۈب-
ھىسىزكى، بۇ خىلدىكى بارلىق ھۆكۈملەرنىڭ ئۆلچىمى خاتا چۈشە-
نىشلەر سەۋەبىدىن، يەنى ھەممىسى سەنئەت بىلەن پەلسەپىنىڭ رو-
لىنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىپ، ئىدىيەنىڭ ئەدەبىياتقا كىرىشتىكى توغرا
ئۇسۇلىنى چۈشەنمىگەنلىكتىن شەكىللەنگەن.

گېرمانىيەدە ئوتتۇرىغا چىققان بەزى ئۇسۇللاردا پەلسەپىۋى مە-
زمۇندىن 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.[20] 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 كۆپىن-
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؛ دېنىي «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، ئادەملەرنىڭ مۇھەببەت قاراشلىرى قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان؛ ئەڭ ئاخىرىدىكىسى جەمئىيەت، ئائىلە ۋە دۆلەت مەسلىسى بولغان. تەتقىقاتچىلار يازغۇچىلار بىلەن مۇشۇ خىل مەسىلىلەرنىڭ مۇناسىۋىتى ئارقىلىق ئۇلارنىڭ پوزىتسىيەسىنى تەتقىق قىلغان، ھەمدە مەلۇم ئەھۋالدا پەرەز قىلىنغان ئىچكى يىپ ئۇچلىرىنىڭ تەرەققىياتىغا ئاساسلىنىپ تۇرۇپ، بۇ مەسىلىلەرنىڭ تارىخىنى تەتقىق قىلغان. رەھىم (W.Rehm) كاتتا بىر ئەسەر يېزىپ، گېرمانىيە شېئىرلىرىدىكى ئۆلۈمنى مۇھاكىمە قىلغان، كىلۇكھولن (P.Kluckhohn) نىڭ ئەسەرلىرىدە بولسا 18 ـ ئەسىر ۋە رومانتىزم دەۋرىدىكى مۇھەببەت قارىشى بايان قىلىنغان.

باشقا تىللاردا يېزىلغانلىرىمۇ بار.[17] ماريئو پىراز (M.Praz) نىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى» ناملىق ئەسىرىنى جىنس بىلەن ئۆلۈم تەتقىق قىلىنغان مەخسۇس ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ. بۇ نۇقتىنى ئۇنىڭ ئىتالىيانچە نەشرىدىكى «رومانتىزملىق ئەدەبىياتتىكى ھاۋايى ـ ھەۋەس، ئۆلۈم ۋە ئالۋاستى» دېگەن كىتاب نامىدىن تېخىمۇ ئېنىق كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.[18] لۇۋىس (G.S.Lewis) نىڭ «مۇھەببەت مەسىلىرى»مەسەل تارىخىنى تەتقىق قىلىدىغان كىتاب بولۇپلا قالماستىن، ئۇنىڭدا يەنە تارىختىكى كىشىلەرنىڭ مۇھەببەت ۋە نىكاھقا بولغان پوزىتسىيەسىنىڭ ئۆزگىرىش ئەھۋالى خېلى تەپسىلىي بايان قىلىنغان. سپېنسىر (T.Spencer) «ئۆلۈم ۋە ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىراگېدىيە» دېگەن ئەسىرىنىڭ مۇقەددىمىسىدە، ئوتتۇرا ئەسىردىكى ئۆلۈم چۈشەنچىسىگە نەزەر سېلىش بىلەن بىر ۋاقىتتا، ئۇنى ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئۆلۈم قارىشى بىلەن سېلىشتۇرغان.[19] بۇ يەردە مۇنداق بىر مىسالنى ئېلىپ ئۆتەيلى: ئوتتۇرا 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 تىرىلىش ئۈچۈندۇر» دەيدىغان خىرىستىيانچە قاراشتىن پۈتۈنلەي ۋاز كەچكەنلىكىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. فىرچىلد (H.N.Fairchild) شائىرلارنى دىنىي ھېسسىياتنىڭ كۈچلۈكلۈك دەرىجىسىگە ئاساسلىنىپ تۇرلەرگە ئايرىغان ھەم 18 ~ 19 ـ ئەسىرلەردىكى دىنىي ئىدىيەۋى ئېقىم ئۈستىدە ئىزدەنگەن.[20] فىرانسىيەدە، بىرىموند (A.H.Bremond) «17 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيە دىنىي ئىدىيە تارىخى» دېگەن ئەسىرىدە، ئەدەبىياتتىن زور مىقداردا ماتېرىيال ئالغان. ماڭلىند (A.Monglond) بىلەن تىراھارد (P.Trahard) فىرانسىيە ئىنقىلابچىلىرىدىكى سىنتىمېنتالىزم شۇنداقلا تەبىئەتكە بولغان ئاۋۇالقى رومانتىزملىق كەيپىيات ۋە قىزىقىشقا قارىتا ئىنتايىن چوڭقۇر ھەم ئەتراپلىق تەتقىقات ئېلىپ بارغان.[21]

ئەگەر ئۇنگىرنىڭ ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىرىنى بىر ـ بىرلەپ تەكشۈرسە، كىشىلەر شۇنى كۆرۈۋالالايدۇكى، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بىر قىسىم مەسىلىلەر ئېنىقلا پەلسەپە ۋە ئىدىيە مەسىلىلىرىدۇر. فىلىپ سىر سىدنېينىڭ (P.Sir Sidney) گېپى بويىچە ئېيتقاندا، شائىرلار بۇ مەسىلىلەرنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدىغان ئاممىباب پەيلاسوپلاردىنلا ئىبارەت، خالاس. ئۇنىڭدىن باشقا بىر قىسىم مەسىلىلەرنى ئىدىيە ۋە پەلسەپە مەسىلىلىرى دەپ كەتكىلى بولمايدۇ، ئەكسىچە ئۇلار ھېسسىيات ۋە كەيپىيات تارىخى كاتېگورىيەسىنىڭ دائىرىسىگە تەۋە بولۇشى كېرەك. بەزىدە ئىدىيە مەسىلىسى بىلەن ھېسسىيات مەسىلىسى ئۆزئارا كىرىشىپ كېتىدۇ. ئادەمنىڭ تەبىئەتكە تۇتقان پوزىتسىيەسى ھەم ئالەم قارىشى بىلەن دىنىي ئىدىيەنىڭ تەسىرىگە ئۇچرايدۇ، ھەم ئېستېتىكىلىق مۇلاھىزىلەرنىڭ، ئەدەبىياتتىكى دائىملىق ئادەتلەرنىڭ تەسىرىگە بۇئاستە 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 ھە دېسىلا 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 كىلىمتېيىننىڭ 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 قوللىنىلمىدىغان 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، ھوببىس (T.Hobbes) نى ئۆز ئىچىگە ئالغان فرانسىيە قامۇسچىلار ئېقىمى، ھازىرقى زامان ماتېرىيالىزمچىلىرى ۋە دەللىزمچىلەر (پوستىۋىزمچىلەر) نى ئۆز ئىچىگە ئالغان دەللىزم (پوستىۋىزم)؛ ھېراكلىت (Heraclitus)، سپىنوزا، لىبنىز، شىللىڭ، گېگىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئوبېيكتىپ ئىدىيالىزمچىلار؛ ئەپلاتون، خرىستىيان ئىلاھشۇناسلىرى، كانت ۋە فىچتىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان دوگالىستىك (ئىككى مەنبەچى) ئىدىيالىزمچىلار ياكى ئەركىن ئىدىيالىزمچىلار قاتارلىقلاردىن ئىبارەت. بىرىنچى تۈردىكى پەيلاسوپلار ماددا ئارقىلىق روھنى چۈشەندۈرىدۇ، ئىككىنچى تۈردىكى پەيلاسوپلار رېئاللىقنى مەڭگۈلۈك ھەقىقەتنىڭ بىر خىل ئىپادىلىنىشى دەپ قاراپ، مەۋجۇدىيەت بىلەن قىممەت ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، ئۇچىنچى تۈردىكى پەيلاسوپلار روھ بىلەن تەبىئەتنى

نسپي مۇستەقىل بولىدۇ، دەپ قارايدۇ. ئۇنىڭدىن كېيىن دىلتەي 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 ھالدا چىڭ تۇرغان ئىدىيەۋى قاراشلىرى ئاساسىدا تىكلىنىپلا قالماي، بەلكى ئاڭسىز سەنئەت ئىچىدىن مەنتىقىي يول بىلەن خۇلاسلەپ چىقىلغان. بۇ تۈرلەرنى يەنە رېئالىزم بىلەن ئەقىل ئۈستۈنلۈكى پىسخىكىسى، ئوبېيېكتىپ ئىدېئالىزم بىلەن ھېسسىيات ئۈستۈنلۈكى پىسخىكىسى، دۇئالىستىك (ئىككى مەنبە-چىلىك) ئىدېئالىزم بىلەن ئىراده ئۈستۈنلۈكى پىسخىكىسى باغلىنىشى دېگەندەك پىسخولوگىيەدىكى ئومۇمىي چۈشەنچىلەر بىلەنمۇ بىرلەشتۈرگىلى بولىدۇ.

نول (H.Nohl) ئىدىيە تارىخىنىڭ بۇ تۈرلىرىنى رەسساملىق ۋە مۇزىكا ساھەسىدە قوللىنىشقا كۆپ كۈچ چىقارغان.[27] ئۇنىڭ بۆلۈش ئۇسۇلى بويىچە، رېمبرانت (R.Rembrandt) بىلەن رۇبىنس (P.P.Rubens) ئوبېيېكتىپ ئىدېئالىزمچى، پان ئىلاھىزمچى؛ ۋېلازكۇېز (D.Velazquez) بىلەن ھالىس (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 ساھەسىدە بۇ خىل بۆلۈش ئۇسۇلىنىڭ قوللىنىلىشى مۇناسىق مۇھىم بىر نۇقتىنى ئەزەلتۈرۈپ چىقارغان، ئۇ بۇ خىل پەلسەپىۋى تۈرلەرنىڭ ئېنىق ئەقلىي مەزمۇنغا ئىگە بولمىغان ئەدەبىياتتىمۇ ئوخشاشلا مەۋجۇت ئىكەنلىكىدىن بېشارەت بەرگەن. ئۇنىڭ بۇ ئۈچ خىل تۈرنىڭ پەرقىنى ئوخشاشلا مورىك (E.Morike)، مېيېر (C.F.Meyer)، لىلىنكرون[28] (D.Von Liliencron) قاتارلىقلارنىڭ قىسقا لىرىكىلىرىغا خاس كېلىدىغانلىقىنى بىلدۈرۈشكە تىرىشقان. ئۇ ۋە نوللار «دۇنيا قاراش»نى ژانىر ئۇسلۇبىدىن، ھېچبولمىغاندا، بۇ ئاستە ئەقلىي مەزمۇنى بولمىغان ھىكايىلەردىكى 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» ھەم تېخىمۇ ئاددىي بولغان تىپشۇناسلىق بىلەن باغلاشقا ئۇرۇنغان.[29]

كىشىلەردە بۇ خىل مۇلاھىزىلەرگە 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 ھادىسىلىك خاراكتېرىنى ھېس 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 ئىلاھشۇناسلىق نەزەرىيەسى مەلۇم باسقۇچتا ناتۇرالىزمنى مەيدانغا چىقارغان. ناتۇرالىزم تەسىراتچىلىقنى مەيدانغا چىقارغان، تەسىراتچىلىقنىڭ سۇبېيېكتىپلىقى ئەڭ ئاخىرىدا يېڭى بىر خىل ئىدېئالىزمنى مەيدانغا چىقارغان. ۋالزېلنىڭ بايانلىرى دىيالېكتىكىلىق ھەم ئاخىرقى ھېسابتا گېگىلچە ئۇسلۇبتا.

بۇ بايانلارغا سەگەك پوزىتسىيە تۇتقان بىر خىل قاراش، ئۇنىڭ بىردەكلىكى 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 گې-
گىل ۋەكىللىكىدىكى دىيالېكتىكىلىق تېپنى ئۆزى ئايرىپ چىققان.
دەللىلزمنىڭ 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 تېپىشۇناسلىق-
نىڭ ئومۇمىي مەزمۇنى پەقەت پۈتكۈل ئەدەبىياتنى ئۇچ، كۆپ بولسا
بەش، ئالتە تېپىتىكى ماۋزۇ ئاستىغا ئورۇنلاشتۇرۇشنى كەلتۈرۈپ
چىقىرىدۇ. شائىرلارنىڭ كونكرېت خاسلىقى ۋە ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرى
بولسا سەل قارىلىدۇ ياكى ئۇلار ئەڭ تۆۋەن دەرىجىدە قىسۇبتىلىدۇ.
ئەدەبىيات نۇقتىسىدىن قارىغاندا، بېركېلى، ۋوردىسۋورس ۋە شېل-
لىيىدەك بىر - بىرىگە تۇپتىن ئوخشىمايدىغان شائىرلار «ئوبيېكتىپ
ئىدىئالىزمچىلار» دېگەن بىر تۈركۈمگە ئايرىپ قويۇلسا، بۇنىڭدىن
ھېچقانداق نەتىجە چىقماسلىقى مۇمكىن. شېئىرىيەت تارىخىنى ئۇچ
خىل ياكى ئۇنىڭدىنمۇ كۆپ دۇنيا قاراشلار تىزمىسى بىلەن بىرلەش-
تۈرۈپ قويۇشنىڭمۇ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. ئەڭ ئاخىرىدا بۇ
خىل نەزەرىيەلەرگە چەكتىن ئاشقان تەلۈلەرچە بىر خىل نىسپىيچە-
لىكمۇ يوشۇرۇنغان بولىدۇ: ئۇنىڭ مەنىسى ئېنىقلا مۇنداق: ئۇچ خىل
تېپىنىڭ قىممىتى ئوخشاش، شائىرلار ئۆزلىرىنىڭ مەجەزىگە ئاساسەن
ئۇ ئۇچىدىن بىرىنى تاللىۋالسلا بولىدۇ ياكى مەلۇم تامامەن بىئەقلىي
خاراكتېردىكى، بېكىتىلگەن دۇنيا قاراشنى تاللىۋالسا بولىدۇ. باش-
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 بولى-
دۇ. يەنى ئۇ لاۋجوي (A.O. Lovejoy) ئاتىغان «ئىدىيە تارىخى» نىڭ
ئەق ئۆزىدۇر. بۇ گېرمانچە ئاتالغۇنى ئىنگلىزچىسى بىلەن سېلىش-
تۇرغاندا، ئۇنىڭ ئەقلىيلىكى كۈچلۈك بولمايدۇ، لېكىن، ئەۋزەللىك-
لەرگە ئىگە. روھىيەت (Geist) دېگەن بۇ گېرمانچە ئاتالغۇنىڭ ئىش-
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 باغ-
لىنىشى ھەرگىزمۇ كىشىلەر ئويلىغاندەك ئۇنچە كۆپ ئەمەس. گېر-
مانچىدا «روھىيەت تارىخى» ھەمىشە ئالاھىدە بىر خىل مەنىدە چۈشە-
نىلىدۇ. 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 - كېچەكلىرىگىچە ھەممىسىمۇ شۇنىڭ دائە-
رىسىگە كىرىپ كېتىدۇ. بىز ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ ئارقىسىدىن
پۈتۈنلۈككە ئىگە نەرسىلەرنى ئىزدەيمىز ھەم مۇشۇ دەۋر روھىدىن
(time spirit) پايدىلىنىپ بارلىق ئەملىيەتلەرنى چۈشەندۈرىمىز» دەپ
پەرەز قىلىنىدۇ.[30]

روھىيەت تارىخىدا ئادەمنىڭ مەدەنىي ۋە باشقا پائالىيەتلىرىنىڭ
ئىنتايىن زىچ باغلىنىپ تۇرىدىغانلىقى، سەنئەت بىلەن ئىلىم - پەن-
نىڭ ئارىسىنىڭ پۈتۈنلەي پاراللېل بولىدىغانلىقى پەرەز قىلىنىدۇ.
بۇ خىل روھىيەت تارىخى ئۇسۇلىنىڭ مەنبەسى شىلېگېل ئاكا - 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 - يىلىدىن 1830 - يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتىكى گېرمانىيە ئەدەبىيات تارىخىنى ئەقلىلىكتىن غەيرىي ئەقلىيلىككىچە، ئاندىن گېگىلچە ئۇنىۋېرسال، دىيالېكتىكىلىق ھەرىكەتچان ئاتالغۇلار ئارقىلىق تەتقىق قىلدى) سوغۇققان دىيالېكتىكىلىق ئۇسۇلدىن سىسارز (H.Cysarz)، دويچ-باين (M.Deutschbein)، ستېفانسكىي (G.Stefansky)، مېيسنىر (P.Meissner) لارنىڭ غەلىتە، سوفىستىكىلىق، ساختا، سىرلىق سۆز - ئىبارىلەرگە ئۆلۈك ھالدا يېپىشىۋالغان تەتقىقاتلىرىغچە ھەممىسى بار.[31] 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 ئەملىيەتتىن ئۆتكۈزۈش يولىدىكى ئۆزگىچىلىككە ئىگە ھەر خىل پائالىيەتلەر ئۈچۈن ئىنتايىن كەڭرى سورۇن ھازىرلاپ بەردى.

مېسنىرنىڭ «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 - 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، مېسنىر ئىنتايىن قانائەتلىنەرلىك نەتىجىگە — باروك دەۋرى ھەرقايسى جەھەتلەردە زىددىيەت، توقۇنۇش ۋە جىددىي ھالەتنى ئىپادىلىگەن، دېگەن نەتىجىگە

كېلىشكەن. مېسنىر ھەرگىزمۇ ئۆزىنىڭ مەسلەكداشلىرىغا ئوخشاشلا، باشقا بارلىق دەۋرلەردىنمۇ مۇشۇنىڭ بىلەن ئوخشاش بولغان قارىمۇقارشى ھالەتلەرنى تاپقىلى بولامدۇ؟ دېگەندىن ئىبارەت بىر ئېلىق ۋە نېگىزلىك مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويمىغان. ئۇ ئوخشاشلا يەنە، «بىز پۈتۈنلەي ئوخشاشمايدىغان زېت خاھىشلارنى 17 - ئەسىرگە ئاڭساق بولامدۇ - بولمامدۇ، يۇقىرىدا بايان قىلىنغان كەڭ كۆلەمدىكى ئوقۇشلۇقلاردىن يەكۈنلەپ چىققان قارىمۇقارشى كاتېگورىيەلەرگە ئاساسلانغان تەقدىردىمۇ بارمۇ - 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 يېغىنچاقلانغان. كورفنىڭ ئەسەرلىرىدە، ئەقلىيلىك ناھايىتى تېز سۈرئەتتە بىر خىل شەكلەن مەنگە، يەنى «كلاسسىزم» مەنىسىگە ئىگە بولغان. غەيرىي ئەقلىيلىك بولسا شىددەتلىك ھەرىكەتكە ئوخشاش چېچىلاڭغۇ بولغان بىر خىل شەكلەن مەنگە ئېرىشكەن. گېرمانىيە روماننىزمى بولسا مەجبۇرىي ھالدا ئۇلارنىڭ بىرىكمىسىگە ئايلىنىپ قالغان. بۇنىڭدىن باشقا گېرمانىيەدىكى يەنە نۇرغۇن كىتابلاردا مۇنداق سېلىشتۇرۇلغان: كاسسىرنىڭ (E.Cassirer) ئادەتتىن تاشقىرى سەزگۈرلۈك بىلەن يېزىلغان «ئەركىنلىك ۋە شەكىل» ناملىق ئەسىرى، سىسارزنىڭ ئەگىتىپ يېزىلغان «تەجرىبە ۋە ئىدىيە» ناملىق ئەسىرى دەل مۇشۇ تېپقا تەۋەدۇر.[32] گېرمانىيەلىك بەزى يازغۇچىلاردا ئىدىيە - ئاڭلارنىڭ تېپلىرى يا ئىرق تېپلىرى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك بولغان ياكى ئاستا - 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، كلاسسىزم بىلەن 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، پەرقلەندۇرمەك 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 نەزەرىيەسى نۇرغۇن شەرت ـ شارائىتلار ھازىرلانغاندىلا، ئاندىن پۈت تىرەپ تۇرالايدۇ. پەلسەپە بىلەن شېئىرىيەت ئارىسىدىكى پاراللېلىق نەزەرىيەسى 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 مۇبالىغەلەشتۇرۇۋېتىلگەن. 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 ئەمەلىيىتى 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 شەخسىنىڭ تېياتىرىدۇر. 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 ئەسەر-
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 ئە-
دىيە جەھەتتىكى ئېغىر يۇكنىڭ تەكشىسىزلىكىنى ھېس قىلمىمىز.
دوستويېۋسكىينىڭ جارچىسى زوسىمېئا 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: «شېكېسپېرنىڭ دراما سەنئىتى ھەققىدە مۇھاكىمە» (1839 ـ يىلى) گە قارالسۇن.

② گ. بوس: «پەلسەپە ۋە شېئىر» (ماسساچۇستېس، ۋىدۇن ئىنستىتۇتى، 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 فرانسۇزچە، 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 گار-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 نۇسـ-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 فرانسۇزچىدىن تەرجىمە قىلىنغان، نە-يۇيورك، 1934 ـ يىلى)؛ ۋ. ئىۋانوف: (ئەركىن ۋە تىراگېدىيەلىك ھايات: دوس-تويېۋسكىي تەتقىقاتى» نيۇيورك، 1952 ـ يىلى).

⑭ خ. گىلوكنىر: «قەدىمكى گىرېكلاردىن گېگىلىغچە 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-

خى تەرىقىسىدىكى ئەدەبىيات تارىخى» (بېرلىن، 1924 ـ يىلى)، «ئەدەبىيات تا-رىخى ۋە روھ تارىخى» («ئەدەبىيات تارىخى ۋە روھ تارىخىنىڭ گېرمانچە پەسىل-لىك ژۇرنىلى»، 4 ـ سان، 1925 ـ يىلى، 177 ~ 192 ـ بەتلەر) گە قارالسۇن. يۇقىرىدا دېيىلگەن ماقالىلەر «ئەدەبىيات تارىخى ئوقۇتۇش پىرىنسىپى توغرى-سىدىكى ماقالىلەر توپلىمى» (ئىككى توم، بېرلىن، 1929 ـ يىلى) غا كىرگۈ-زۈلگەن.

⑰ ئۇنگېر: «ھېدېر، نوۋالىس، كىلىست: ئۆلۈم مەسىلىسىنىڭ تەرەققىياتى توغرىسىدا» فىرانكفورت، 1922 ـ يىلى)؛ رىھىم: «گېرمانىيە شېئىرلىرىدىكى ئۆلۈم تېمىكى كۆرى» (ھال، 1928 ـ يىلى)؛ پ. كىلۈكھولن: «18 ـ ئەسىر ۋە رو-مانتىزملىق ئەدەبىياتتىكى «مۇھەببەت» قارىشى» (ھال، 1922 ـ يىلى) غا قارال-سۇن.

⑱ م. پىراز: «رومانتىزملىق ئەدەبىياتتىكى ھاۋايى ـ ھەۋەس، ئۆلۈم ۋە ئالۋاستى» (مىلان، 1930 ـ يىلى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمىسى ئا.داۋىدسون، «رومان-تىزمنىڭ 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-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-نوب، 1930 ـ يىلى)؛ پ. تىراھارد: «18 ـ ئەسىردىكى فىرانسىيە ھېسسىياتـ-نىڭ پېشۋاسى» (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-بىياتتىكى تۈسنىڭ قوللىنىلىشى» ناملىق ماقالىدىكى قالتىس بايانلارغا قارال-سۇن. بۇ كىتابنىڭ كاتالوگىنىڭ 1183 ـ تارماقتا تەبىئەت مەنزىرىسى ھېسسـ-ياتىغا مۇناسىۋەتلىك ماتېرىياللارنى تىزىپ چىققان.

㉓ بالزاكنىڭ «بېت خېنىم»، 9 ـ باب.

㉔ گىللېرتنىڭ گىراف خ. مولىزغا يازغان خېتى (1755 ـ يىلى 4 ـ ئاي-نىڭ 3 ـ كۈنى، يالى ئۇنۇۋېرسىتېتىنىڭ كۆتۈپخانىسىدا ساقلانغان) غا قارال-سۇن.

㉕ دوكتور جونسون: «تىلاۋەت قىلىش ۋە چوڭقۇر ئويلىنىش»، (بۇسـ-خانقىزغا يازغان خېتى قاتارلىقلار) غا قارالسۇن.

⑳ دىلتېينىڭ بۇخىل تۈرگە ئايرىش نەزەرىيەسىنىڭ ئەڭ دەسلەپكى چۈ-شەندۈرۈلۈشى ئۇچۇن ئۇنىڭ «19 ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى ئىدىيە سىستېمىسىنىڭ ئاساسلىق ئۇچ تۈرى» گە قارالا. («پەلسەپە تارىخى ماقالىلەر توپلىمى» غا بېسىلغان. 6 ـ سان، 1898 ـ يىلى، 557 ~ 586 ـ بەتلەر؛ ئۇنىڭ «ماقالىلەر تولۇق توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن. لېپزىگ، 1925 ـ يىلى، 9 ـ تۇم، 528 ~ 554 ـ بەتلەر). ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىلدىكى چۈشەندۈرۈشى ئۇچۇن «پەلسەپىنىڭ ماھىيىتى»، «ھازىرقى زامان مەدەنىيىتى» گە بېسىلغان، پ. سە-نىبىبورگ تۈزگەن، بىرىنچى قىسىم، 6 ـ پاراگراف، «سىستېما پەلسەپىسى» بېرلىن، 1907 ـ يىلى، 1 ~ 72 ـ بەتلەر؛ كېيىن ئۇنىڭ ئىلمىي ماقالىلەر تو-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. فىرىشىېن ـ كۆھلېر تۈز-گەن، بېرلىن، 1991 ـ يىلى، 3 ~ 54 ـ بەتلەر؛ كېيىن ئۇنىڭ «ئىلمىي ماقا-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 ئۇنگېرنىڭ «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. ئېپېلشمېرنىڭ «ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى مە-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 ئەدەبـ-يات تارىخىدا ئۇقۇمنىڭ تەرەققىياتىدىكى بىر سىناق» (تۆت تۇم، لېپزىگ، 1923 ~ 1953 ـ يىللىرى)؛ ئىسىيسا: «تەجرىبە ۋە ئىدىيە» (ۋېينا، 1921 ـ يىلى، «گېرمانىيە باروك شېئىرلىرى») لېپزىگ، 1924 ـ يىلى)، «روھشۇناس-لىق تارىخى ھېسابلانغان ئەدەبىيات تارىخى» (ھال، 1926 ـ يىلى) «شىللېردىن نىتچىغىچە» (ھال، 1934 ـ يىلى)؛ دۇچېبن: «رومانتىزمچىلار ئېقىمىنىڭ ما-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، ئۇستى ئوچۇق سەھنىدىكى ئويۇنلاردىن
ئىلھاملىنىپ يازغانىكەن. لورەين (C.Lorrain) بىلەن روسا (S.Rosa)
نىڭ رەسىملىرى 18 ـ ئەسىردىكى تەبىئەت لىرىكىلىرىغا ئۆز تەسە-
ۋرىنى 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 چۈشىنى 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 - 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 نەزەريەسى 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 مۇناسۇبتى 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 مۇناسۇبتى 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 شەكىلەنگەن رەسىمگە ئايلىنىشىنى ئويلايدۇ. بەزىدە مۇزىكىنىڭ ئۇنۇمىگە ئېرىشىپ مۇزىكىغا ئايلىنىشىنى ئويلايدۇ. يەنە بەزىدە ھەيكەلگە ئايلىنىشىنى 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 - 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. شېئىردىكى تەھلىل قىلىشقا بولىدىغان بىردىنبىر نەرسە سالماق، تەمكىن ۋەزىن ۋە سۆز - 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] شېئىردىكى تەھلىل قىلىشقا بولىدىغان بىردىنبىر نەرسە سالماق، تەمكىن ۋەزىن ۋە سۆز - جۈملىلەر بولۇپ، ئۇلار ئىنتايىن ئۆزگىچىلىككە ئىگە، كىشىلەرنى ھەربىر سۆزگە دىققەتىنى مەركەزلەشتۈرۈشكە، دېكلاماتسىيە قىلغاندا سالماق بولۇشقا ئۇندەيدۇ.

ئەمما كىشىلەر ھوراس (Horace) نىڭ «رەسىم كەبى شېئىر» قائىدىسىنىڭ ئېرىشكەن مۇۋەپپەقىيەتلىرىنى ئېتىراپ قىلىدۇ.[8] كىشىلەر شېئىر ئوقۇغاندا كۆزۈش سەزگۈسىگە تايىنىپ شېئىردىن كۆرەلەيدىغان نەرسىلەرنىڭ مىقدارى مۇبالىغە قىلىنغان بولۇشى مۇمكىن، بىراق ئۆتكەن دەۋرلەردىكى نۇرغۇن شائىرلار ئوقۇرمەنلەرنى شېئىر ئوقۇغاندا مىسرالاردىن بىر نەرسىلەرنى كۆزۈش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلغان. لېسسىڭ ئارىئىستو (L.Ariosto) نىڭ ئايالارنىڭ گۈزەللىكى ھەققىدىكى نۇرغۇن تەسۋىرلىرىدە كۆزۈش سەزگۈسى ئو-

نۇمىنىڭ كەمچىللىكىنى تەنقىد قىلغان. ئېھتىمال، لېسسىڭنىڭ بۇ خىل قارىشى توغرا بولۇشى مۇمكىن. 18 - ئەسىردىكى كىشىلەرنىڭ ئەدەبىي ئەسەر ئارقىلىق رەسمىدىكىدەك ئۇنۇمگە ئېرىشىشكە بولغان مەپتۇنلۇق ھېسسىياتىنى يوقاتماق ناھايىتى تەس. چاتېئۇبرىياندىن پىرۇست (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 شائىرلارنىڭ ئاشۇ رەسىملەردىن قىلچە خەۋىرسىز ھالدىكى قىياسلىرى ئوقۇرمەنلەرگە راستىنلا رەسىم كەبى بەدىئىي ئۇنۇم ئاتا قىلالايدىغان - قىلالمايدىغانلىقى گۇمانلىق بولسىمۇ، بىراق بىر نۇقتا ئېنىقكى، ئومۇمىي مەدەنىيەت ئەنئەنىلىرىمىز ئىچىدە يازغۇچىلار ھەقىقەتەن ئۆز ئەسەرلىرىدە قەدىمكى بېشارەتلىك رەسىملەر، 18 - 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 مۇزىكىدىكى «مېلودىيە» پۈتۈنلەي ئوخشاش بولمىغان نەرسە. مۇزىكىدارلىقنىڭ 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 مۇزىكىدارلىقىغا 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، كۇي شەكلىنى سېلىشتۇرۇش ۋە ماسلاشتۇرۇش قاتارلىقلار بىلەن بىر نەرسە ئەمەسلىكىنىڭ سەۋەبىنى چۈشەندۈرۈش قىيىن.[9] بەزى ئايرىم مىسالىلاردا شېئىر ھەققەتەن مۇزىكىلىق ئاۋازىنى 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 ھېيە-

نى (H.Heine) نىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى ۋە مۇللېر (W.Muller) نىڭ ئەسەرلىرى شۇبېرت بىلەن شۇمانىنىڭ ئەڭ ياخشى مۇزىكىلىرىغا ناخشا تېكستى 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 شېكسپېرنىڭ 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 تېكستى 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 - خۇراملىق ھېس قىلىمىز. بىراق توغرا تەھلىل قىلىشتىن قارىغاندا، بۇ بىر خىل ھېچقانداق قىممىتى بولمىغان تەڭ دەرىجىلىك سېلىشتۇرۇش. بىر مۇزىكا ئەسىرى ئۇرغۇتقان خۇشاللىق ھەرگىزمۇ ئادەتتىكى خۇشاللىق ئەمەس، ھەتتا ئالاھىدە تېپتىكى خۇشاللىقمۇ ئەمەس، بەلكى ئاشۇ مۇزىكىنى ۋە ئونىڭغا زىچ باغلىنىپ كەتكەن بىر خىل ھېسسىياتنى چوڭقۇر چۈشەنگەنلىكىنىڭ نەتىجىسى. مۇزىكىدىن بىز ھېس قىلغان ھېسسىيات بىلەن ئەملي تۇرمۇشتىكى ھېسسىيات پەقەت ئومۇمىي مۇقام جەھەتتە بىردەكلىككە ئىگە، بۇ خىل ھېسسىياتلارنىڭ چەك - چېگراسىنى ئېنىق ئايرىغان تەقدىردىمۇ، بىزنىڭ شۇ ھېسسىياتلارنى قوزغىغان ئالاھىدە ئىشلار بىلەن بولغان ئارىلىقىمىز يەنىلا ناھايىتى يىراق. ھەر خىل سەنئەت تۇرلىرى ئوتتۇرىسىدىكى تەڭ دەرىجىلىك سېلىشتۇرۇش ئوقۇرمەنلەر ياكى كۆرۈرمەنلەر نىڭ 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 كىلاسسىزم ۋە رومانتىزم ھەرىكىتىدە، ئوخشاش بولمىغان سەنئەت تۈرلىرىدە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان سەنئەتكارلارنىڭ ئوخشاش ياكى ئوخشاپ كېتىدىغان ئىجادىيەت مەقسىتىنى ئوتتۇرىغا قويغانلىقىنى بايقايمىز. بىراق مۇزىكىدىكى كىلاسسىزم بىلەن ئەدەبىياتتىكى كىلاسسىزم ئوخشاپ كەتمەيدۇ. بۇنىڭ داۋلىسى ناھايىتى ئاددىي، يەنى قەدىمكى مۇزىكىلار كىشىلەرگە نامەلۇم ئىدى، شۇ سەۋەبتىن مۇزىكىدا تەدرىجىي تەرەققىيات بولمىغان. بىراق ئەدەبىيات ئەملىيەتتە قەدىمكى قاراشلار ۋە ئەملىيەتلەرنىڭ تەدرىجىي ئۆزگىرىشىدىن كەلگەن. ئوخشاشلا گەرچە كىشىلەر دائىم كىلاسسىك 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 كىلاسسىك رەسساملىقنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان دېگىلى ھەرگىز بولمايدۇ. بىراق ھەيكەلتىراشلىق ۋە بىناكارلىقنى كىلاسسىك نەمۇنىلەر ۋە ئۇلاردىن ھاسىل بولغان شەكىللەر بەلگىلىگەن. ئۇلار كىلاسسىك 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
تېخىمۇ ھاجىتى يوق.

ئاپتورلارنىڭ ئىجادىيەت مۇددىئاسى ھەققىدىكى چۈشەندۈرۈشلە-
رىنىڭ قانچىلىك ئېنىقسىز بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ئىنتايىن ئاز
ئۇچرايدىغان ھەم سەنئەتكار ھەم شائىرلار مىسالىدىن ئۆلارنىڭ ئىجا-
دىيەت مۇددىئاسى توغرۇلۇق بەكمۇ ياخشى ئىزدەنگىلى بولىدۇ. مە-
سىلەن، بىلەيك (Blake) ياكى روسەتتى (D.G.Rossetti) نىڭ ھەر-
قايسىسىنىڭ شېئىرلىرى بىلەن رەسىملىرىنى سېلىشتۇرىدىغان
بولساق، ئۇلارنىڭ رەسىملىرى 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 سورۇنى» غا ئۆز قولى بىلەن قىستۇرما رەسىم سىزغان، بىراق
ئۇ پېگى ساپو ئۇچۇن سىزغان ھاماقەتلەرچە ھەجايىغۇچىنىڭ پورترې-
تى بىلەن رومانىدىكى پېگىنىڭ مۇرەككەپ خاراكتېرى ئوتتۇرىسىدا
قىلچە ئورتاقلىق يوق. قۇرۇلما ۋە خاراكتېر جەھەتتىن مىكىلانجىلو-
نىڭ سونېتلىرى بىلەن ئۇنىڭ ھەيكەللىرى ۋە رەسىملىرىنى 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
دەللەشكە تېگىشلىك) يالغۇز سەنئەتكار ئۆز خاسلىقىنى ئىپادىلەش-
تە جەزمەن يېتىدىغان 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، تېخىمۇ قىممەتلىك بولغىنى ئورتاق ئىجتىما-
ئىي ۋە مەدەنىيەت ئارقا كۆرۈنۈشىدە ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىش-
تۇرۇشتىن ئىبارەت. كىشىلەر ھەقىقەتەن ھەر خىل سەنئەتلەر ۋە ئە-
دەبىياتلارنى يېتىشتۇرگەن ئورتاق ۋاقىتلىق، قىسمەن ئىجتىمائىي
تۇپراقنى 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)[17] چوڭ بىرۇگېلھېلدىنىڭ (P.Breugheltheelder) رەسسامنى 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.[18]

ئوخشاشلا ياكى ئوخشاپ كېتىدىغان ئىجتىمائىي ئارقا كۆرۈنۈش ياكى ئەقلىي ئارقا كۆرۈنۈش ھەققىدىكى ھەقىقىي پارالىل 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 بىردەك 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 پارالىل سىلىشتۇرۇشنىڭ زۆرۈر ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىيالمايدۇ.

شۇنىسى ئېنىقكى، ھەر خىل سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى سىلىش-تۇرما تەتقىقاتنىڭ ئەڭ مۇھىم ئۇسۇلى ئەمەلىي 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. بۇ ئىپادىلەشنىڭ ئۇسۇلى مەۋجۇت ئەمەس دەپ كېسىپ ئېيتىدۇ. بۇ يەنە «سەنئەتنى ئېستېتىكىلىق تۇرگە ئايرىشقا ئورۇنۇشتەك ھەرقانداق قىلىق بىمەنىلىكتۇر» دەپ ئەيىبلەيدۇ. شۇنداق قىلىپ، بۇ سەنئەت تۇرلىرىنىڭ ھەممە بەرقا-

رىنى ئېتىراپ قىلىشنى ئۆزۈل ـ كېسىل رەت قىلىدۇ.[11] جون دېۋېي (J.Dewey) قۇۋۋەتلىگەن نەزەريەمۇ مەسىلىمىزنى ھەل قىلىشىمىزغا كۆپ پايدىلىق ئەمەس. ئۇ «سەنئەت تەجرىبە دېمەكتۇر» (1934) ناملىق ئەسىرىدە ھەر خىل سەنئەتلەر ئورتاق ماھىيەتكە ئىگە، چۈنكى، «تەجرىبە بىر ئومۇمىي مۇھىتتىن ئايرىلسا مەۋجۇت بولالمايدۇ» دېگەنلەرنى ئوتتۇرىغا قويىدۇ.[12] ئۇ بارلىق سەنئەت ئىجادىيىتى پائالىيەتلىرىدە، ياكى ئىنسانلارنىڭ بارلىق ئىجادىيەت، بارلىق پائالىيەت ۋە بارلىق تەجرىبىلىرىدە شۇبھىسىز مەۋجۇت بولغان ئورتاق ئالاھىلىرنى ئېتىراپ قىلغان. بىراق، بۇنداق قاراشلارنىڭ ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرۇشىمىزغا ھېچقانداق پايدىسى يوق. بۇ ھەقتە گېرىن (T.M.Greene) ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرۇش ئىمكانىيىتىگە ئىگە قىلىدىغان ئاممىلارنى مۇرەككەپلىك، مۇكەممەللىك ۋە رىتىم دەپ بېكىتكەن. ئۇمۇ دېۋېيغا ئوخشاشلا قايىل قىلارلىق دەرىجىدە مۇنازىرىلىشىپ، «رىتىم» دېگەن سۆزنى شەكىل يارىتىش سەنئىتىگە تامامەن قوللانغىلى بولىدۇ دېگەن.[13] بىراق بىر مۇزىكا ئەسىرىنىڭ رىتىمى بىلەن تۇۋرۇكلۇك دەھلىزنىڭ رىتىمى ئوتتۇرىسىدىكى زور پەرقنى يوقىتىش مۇمكىن بولمىسا كېرەك. چۈنكى تۇۋرۇكلۇك دەھلىزنىڭ قۇرۇلمىسىدا ئاۋاز تەرتىپلىرىمۇ، ئاۋاز سۈرئىتىمۇ مەۋجۇت ئەمەس. مۇرەككەپلىك ۋە مۇكەممەللىك بولسا پەقەتلا «كۆپ خىللىق» ۋە «بىرلىك»نىڭ يەنە بىر خىل ئاتىلىشى، شۇڭا ئۇلارنىڭ ئىشلىتىلىش دائىرىسى بەكمۇ چەكلىك. ئاز ساندىكى كىشىلەرنىڭ قۇرۇلما ئاساسىدا ھەر خىل سەنئەتلەردىكى ئورتاق ئالاھىلىرنى ئىزدەش تىرىشچانلىقى بەزى ئىلگىرىلەشلەرگە ئېرىشتى. خارۇارد ئۇنىۋېرسىتېتنىڭ ماتېماتىكا ئالىمى بىركخوف (G.D.birkhoff) «ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم»[14] ناملىق كىتابىدا ئاددىي بەدىئىي شەكىللەر بىلەن مۇزىكىنىڭ بىر ئورتاق ماتېماتىكىلىق ئاساسىنى تېپىپ چىقىشقا تىرىشقان ھەم بەزى ئۇتۇقلارغىمۇ ئېرىش-

كەن. ئۇ ماتېماتىكىلىق تەڭلىمە ۋە كوئېففىتسېنتقا ئاساسەن شەئىرنىڭ «مۇزىكىدارلىقى»نى تەتقىق قىلغان. ھالبۇكى شېئىرىيەتتىكى «گارمونىيە» مەسىلىسىنى مەندىن ئايرىلغان ھالدا ھەل قىلغىلى بولمايدۇ. بىركخوفنىڭ ئاللان پوئېنىڭ شېئىرلىرىنى ئالىي شەئىرلار ھېسابلىشى بۇ قاراشنى ئىسپاتلاپ تۇرۇپتۇ. ناۋادا ئۇنىڭ تۆۋەن كۆڭۈللۈك بىلەن ئوتتۇرىغا قويغان بۇ نۇقتىسىنەزىرى قوبۇل قىلىنسا، ئۇ ھالدا شېئىرىيەتنىڭ «ئەدەبىي ماھىيىتى ۋە ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم» دىكى ئەدەبىياتقا قارىغاندا تېخىمۇ كۆپ ئورتاقلىقلارغا ئىگە بولغان ھەر خىل سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدا پەرقنى چوڭايتىۋېتىش ئېھتىماللىقى ئىنتايىن چوڭ.

سەنئەتتىكى پاراللېل سېلىشتۇرما تەتقىقاتتا دەسلەپكى مەزگىللەردىلا سەنئەت تارىخىدىكى ئۇسلۇب ئۇقۇمى ئەدەبىياتقا قوللىنىلغان. 18 ـ ئەسىردە كىشىلەر سېپىنسېرنىڭ «پەرىزات» قۇرۇلمىسى بىلەن گوت ئۇسلۇبىدىكى چېركاۋلارنىڭ سەلتەنەتلىك تەرتىپسىزلىكىنى كۆپ سېلىشتۇرغان.[15] سېپىنگلېر «غەربنىڭ زاۋاللىققا يۈز تۇتۇشى» ناملىق كىتابىدا بىر خىل مەدەنىيەتتىكى ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرغان. ئۇ « 18 ـ ئەسىردىكى توغرا قۇرۇلمىلىق ئۆي جابدۇقلىرى بىلەن سەرەمجانلاشتۇرۇلغان ئۆيلەردىكى ھۇزۇرلىنىشقا تەييارلانغان ئۆي مۇزىكىلىرى، چوڭ ئەينەكلىك ئۆي، قىشلاق ناخشىلىرى، 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 «شىددەتلىك ئەلنەغمىچى» دەپ سۈپەتلىگەن بولسا، ۋان دىك (Van Dyke) نى «ئۇيناق ئەلنەغمىچى» دەپ تەرىپلىگەن.[16] گېرمانىيەدە، ھەر خىل سەنئەتلەرنى سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلىنىڭ نەتىجىسىدە گوتلارنى ۋە باروك روھىنى مۇھاكىمە قىلىدىغان نۇرغۇن ماقالىلەر بارلىققا كەلدى، ئەدەبىياتتا «لوكىك»، «بىدېرمېر» قاتارلىق ئاتالغۇلار ئىشلە-

تىلدى. ئەدەبىيات تارىخىنى دەۋرلەرگە بۆلۈش جەھەتتە، گوتچە ئۇسۇلۇب، ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى، باروك، لوكىك، رومانتىزم، بىدېرمېرچە ئۇسلۇب، رېئالىزم، تەسىراتچىلىق، ئىپتىدىزم دېگەندەك بەدىئىي ئۇسلۇبلار ئارقىلىق دەۋرلەر تەرتىپىنى ئىپتىدىلەش ئەدەبىيات تارىخچىلىرىغا روشەن تەسىر كۆرسەتتى. ھەمدە ئەدەبىياتقا كىرىپ كەلدى. بۇ ئۇسلۇبلارنى كىلاسسىزم ئۇسلۇبى ۋە رومانتىزم ئۇسلۇبىدىن ئىبارەت بىر ـ بىرىگە قارىمۇقارشى ئىككى چوڭ تۈركە يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ. گوت ئۇسلۇبى، باروك، رومانتىزم، ئىپتىدىزم بىر تۈركە مەنسۇپ؛ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ گۈللىنىشى، يېڭى كىلاسسىزم، رېئالىزم يەنە بىر تۈركە مەنسۇپ. لوكىك بىلەن بىدېرمېرچە ئۇسلۇبنى باروك بىلەن رومانتىزم ئۇسلۇبىنىڭ كېيىنكى چۈشكۈن، ھەشەمەتلىك ۋاريانتى دەپ قاراشقا بولىدۇ. بۇ خىل ئۇسلۇب سېلىشتۇرۇش تولىمۇ ئۆلۈك بولۇپ، بۇ ئۇسۇلنى ئىشلىتىپ ئادەتلىنىپ كەتكەن ئەڭ داڭلىق ئالىملارنىڭ ماقالىلىرىدىمۇ ئاسانلا نۇقسان كۆرۈلەتتى.[21]

سەنئەت تارىخىدىكى كاتېگورىيەلەرنى ئەدەبىياتقا ئېلىپ كىرىشتە، ۋالزېلنىڭ سىنىقى ئەڭ كونكرېت بولۇپ، ئۇ ۋولفلىننىڭ ئۆلچىمىنى قوللانغان. ۋولفلىن «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى»دا ساپ قۇرۇلمىنى چىقىش قىلىپ، سەنئەتنى ئاساسلىقى ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبى ۋە باروك ئۇسلۇبىدىن ئىبارەت ئىككى تۈركە بۆلگەن. ئۇ ئەينى چاغدىكى ھەرقانداق رەسىم، ھەرقانداق ھەيكەل، ھەرقانداق بىناكارلىق شەكلىگە تەتبىقلىغىلى بولىدىغان سېلىشتۇرما نەزەرىيەنى بەرپا قىلغان. ئۇ مۇنۇلارنى ئوتتۇرىغا قويغان: ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبىدىكى سەنئەت «فىگۇرىسىمان»، باروك ئۇسلۇبىدىكى سەنئەت بولسا «رەسىمسىمان» بولىدۇ. «فىگۇرىسىمان»لىق نەقىش نۇسخىلىرى ۋە سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تاشقى كۆرۈنۈش فىگۇرىلىرىنىڭ ئوچۇقلۇ-

قىنى كۆرسىتىدۇ، «رەسىمسىمان» لىق بولسا سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تاشقى كۆرۈنۈشىنىڭ نۇر ۋە رەڭ ـ بوياقلارنىڭ يۆگىشىشى تۈپەيلى تۇتۇقلىشىنى كۆرسىتىدۇ، بۇنداق ئەھۋالدا نۇر ۋە رەڭ ـ بوياق سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئاساسىي ئاملىغا ئايلىنىدۇ. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى رەسسامىلىق ۋە ھەيكەلتىراشلىقتا «يېپىق» شەكىل قوللىنىلغان بولۇپ، سىممېترىك ۋە تەڭپۇڭ نەقىش نۇسخىلىرى ياكى قاتلاملار بىرىكتۈرۈلگەن. باروكچە رەسسامىلىق ۋە ھەيكەلتىراشلىقتا بولسا «ئوچۇق» شەكىل ئىشلىتىلگەن بولۇپ، ئەسەر قۇرۇلمىسى ئىنتايىن سىممېترىك، مۇھىم نۇقتا بىر پارچە رەسىمنىڭ مەركىزىدە ئەمەس، بەلكى بۇرجەكلىرىدە، ھەتتا رەسىم سىرتىدىكى مەلۇم نۇقتىلاردا بولغان. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى رەسىملەر «ياپىلاق» بولىدۇ، يا-كى ئويمان يۇزدىن تەشكىل تاپىدۇ. باروكچە رەسىملەر بولسا «ئۇزۇنسىغا ئىچكىرىلىمە ھالەت»تە بولىدۇ، كۆرۈرمەننى يىراق ـ يىراقلاردىكى، ئايرىۋالغۇسىز ئارقا كۆرۈنۈشلەر قوينىغا باشلايدۇ. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى سەنئەت ئەسەرلىرى «كۆپ خىللىق» قا ئىگە بولۇپ، نۇرغۇنلىغان روشەن ـ ئوچۇق تەركىبلەردىن تۈزۈلگەن، باروكچە سەنئەت ئەسەرلىرى بولسا «بىرلىك»كە ئىگە بولۇپ، يۇقىرى دەرىجىدىكى مۇكەممەللىك ۋە سىپتىلىق، پۈختىلىقنىڭ بىرىكمىسىدىن ئىبارەت. ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ گۈللىنىشى دەۋرىدىكى سەنئەت ئەسەرلىرى «سۇزۇك ـ ئوچۇق»، باروكچە سەنئەت ئەسەرلىرى بولسا «غۇۋا ـ تۇتۇق»، ئوچۇق ئەمەس.

ۋولفلىن كونكرېت سەنئەت ئەسەرلىرى ئۇستىدىكى تولىمۇ سەزگۈرلۈك بىلەن ئېلىپ بېرىلغان تەھلىللىرىدىن يەكۈن چىقىرىپ، سەنئەتنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ گۈللىنىشىدىن باروكقا قاراپ تەدرىجىي تەرەققىي قىلىشىنىڭ 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 قارىشى فېدلېر ۋە ھىلدېبراندنىڭ نوقۇل كۆرۈشچانلىق (Pure visibility) نەزەريەسىگە قايتقان، ئەڭ ئاخىرىدا ھېربېرتچە ئېستېتىكشۇناس زىمېرمان (R.Zimermann) نىڭ نەزەريەسىدىن مەنبەلەنگەن.[21] بىراق ۋولفلىن-نىڭ ئۆزىمۇ كېيىنكى چاغلاردىكى بەزى باياناتلىرىدا[22] ئۆزىنىڭ بۇ خىل ئۇسۇلىنىڭ چەكلىمىلىكىنى، ئۆزىنىڭ سەنئەت شەكىللىرىنىڭ تارىخى ھەققىدىكى تەتقىقاتىنىڭ سەنئەت تارىخىدىكى بارلىق مەسىلىلەرنى تەلتۆكۈس ھەل قىلدى دەپ ھەرگىز ئېيتالمايدىغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. دەسلەپكى مەزگىللەردىمۇ، ئۇ «شەخسىي» ۋە «يەر-لىك» ئۇسلۇبنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئېتىراپ قىلغان ھەمدە بۇ خىل ئۇسلۇبلارنىڭ 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.[23] ئۇ شېكېسپېر دىرامىلىرىنىڭ قۇرۇلمىسىنى تەتقىق قىلىپ تۆۋەندىكىدەك خۇلاسىگە كەلگەن: شېكېسپېر سەھنە ئەسەرلىرى باروك ئۇسلۇبىغا مەنسۇپ، چۈنكى ئۇنىڭ دىرامىلىرىدا ۋولفلىن ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبىدىكى رەسىملەردىن بايقىغان سىممېترىك قۇرۇلما كەمچىل. بەزى قوشۇمچە روللار سىممېترىكلىقنى شەكىللەندۈرەلمەيدۇ، ئوخشىمىغان ئېغىرلىق مەركىزى دىرامىنىڭ ئوخشىمىغان قىسىملىرىغا توغرا كېلىدۇ. بۇ ئالاھىدىلىكلەر شېكېسپېرنىڭ ماھارىتىنىڭ باروكچە ماھارەتكە ئوخشايدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ. ئەمما كورنېل (P.Corneille) ۋە لېسسىڭلار تىراگېدىيەنىڭ بىر مەركىزىي پېرسوناژنى چۆرىدەپ بەرپا قىلغان ھەمدە ئارىستوتېلنىڭ ئەنئەنىۋى تىراگېدىيە نەزەريەسىگە ئاساسەن ئېغىرلىق مەركىزىنى دىرامىنىڭ ھەرقايسى پەردىلىرىگە تەقسىملەۋەتكەن. شۇڭا ئۇلارنىڭ دىرامىلىرى ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبىغا ئىگە. ۋالزېل «ھەر خىل سەنئەتلەرنىڭ ئۆزئارا بايانى» ناملىق كىتابىدا ۋە كېيىنكى مەزگىللەردىكى نۇرغۇن ماقالىلىرىدە[24] بۇ كۆچۈرۈلمە نەزەريەنى تەپسىلىي شەرھلەشكە ۋە ئىسپاتلاشقا تىرىشقان. ئۇنىڭ دەلىللەشلىرى باشتا كەمتەرلىك بىلەن باشلانغان بولسا، ئارقىدىنلا تەدرىجىي تەكەببۇرانە تۇس ئالغان.

ۋولفلىننىڭ بەزى ئۇسلۇب تېپلىرىنى ئەدەبىيات ئاتالغۇلىرى ئارقىلىق ئىنتايىن ئاسانلا يېڭىباشتىن ئېنىق قىلىپ ئىپادىلەپ بەرگىلى بولاتتى. ئومۇمىي كۆرۈنۈش ياكى ئىزناسى ئېنىق، ھەرقايسى قىسىملىرى ئوچۇق سەنئەتلەر بىلەن قۇرۇلمىسى چېچىلاڭغۇ، ئومۇمىي كۆرۈنۈشى تۇتۇق سەنئەتلەر ئارىسىدا بىر خىل ئېنىق سېلىشتۇرۇش مەۋجۇت ئىدى. سترىچ (F.strich) ۋولفلىننىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ئۇسلۇبى ۋە باروك ئۇسلۇبى توغرىسىدىكى قاراشلىرى ئارقىلىق گېرمانىيە كىلاسسىزمى ۋە رومانتىزمنىڭ قارىمۇقارشىلىقىنى تەسۋىرلىمەكچى بولغان. ئۇنىڭ سىناقلىرى بۇ ئۇسلۇب تېپلىرىنى خالىغانچە چۈشەندۈرۈش ئارقىلىق مۇكەممەل كىلاسسىزملىق شېئىرىيەت بىلەن تاماملانمىغان، پارچە ـ پۇرات، تۇتۇق رومانتىزملىق شېئىرىيەت ئوتتۇرىسىدىكى كونا قارىمۇقارشىلىقنى يېڭىباشتىن مۇئىييەنلەشتۈرگىلى بولىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ بەردى.[25] ھالبۇكى، بۇنداقتا پۈتكۈل ئەدەبىيات تارىخىغا قا-

رىتا بىزده پەقەت بىر جۈپ قارىمۇ قارشى ئۇقۇملا بار بولىدۇ. ئەڭ 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 شىلېگېل ئاكا - ئۈكىلارغا، شىل-لىڭ ۋە كولىرىجغا 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 شىللېر بىلەن گىيوتېنىڭ ساختا كىلاسسىزملىق دىراملىرى 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 ئايلاڭ-دۇرۇپ قويغىنىغا ئوخشاش. ئەملىيەتتە 18 -، 19 - ئەسىر ئالىمە-شىش مەزگىلىدىكى گېرمانىيە ئەدەبىياتى نىسپىي بىر پۈتۈن گەۋدە-نى 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 نۆۋەتلەشمە شەكىل-دىكى كونا ئىككى مەنبەچىلىك تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيەسىنى بەرپا قىلىشىمىزغا ھەتتا ئۇنى دەللىلەشتۈرۈشىمىزگە 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 سۈرئەتتە 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.[20] 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[21] 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-
مىغاندەمۇ، پەقەتلا تەقلىدىي ھەم ھاسىلىي نەرسىلەر دۆۋىسىدىن ئى-
بارەت بولىدۇ. ئىلزابىت دەۋرىدىكى ئەدەبىياتنىڭ گۈزەل سەنئەتنىڭ
گۈللىنىشىگە ئەگىشىپ گۈللەنمىگەنلىكى دەل مۇشۇنىڭ جۈملىسى-
دىندۇر. بۇ بىز ھەرقانچە كاللا قاتۇرۇپمۇ جاۋاب تاپالمايدىغان مەسى-
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-
بېنس 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 بىمھاجەت. 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-

غەمىزدىلا، ئاندىن ئەدەبىيات تارىخىدىكى دەۋرلەرنى «دەۋر روھى»نىڭ كونترولىدىكى 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 - 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: «ئىدموند سپېنسېر» (پارىژ، 1923 - يىلى)؛ ۋ. ئې. مانۋارىن، «18 - ئەسىردىكى ئەنگلىيەنىڭ ئىتالىيانچە مەنزىرىسى» (نيۇيورك، 1925 - يىلى)؛ س. كولۇئن سىمىر: «جون كېتىز» (لوندون، 1917 - يىلى) غا قارالسۇن.

② س. ئا. لارابى: «ئەنگلىيە جاھانكەزدى شائىرلىرى ۋە گىرېتسىيە مەرمەر تاشلىرى: رومانتىزم دەۋرىدىكى ھەيكەلتىراشلىق بىلەن شېئىرنىڭ مۇناسىۋىتى» (نيۇيورك، 1943 - يىلى) غا قارالسۇن.

③ A. تىبودىت: «ستېفىن ماللارمېنىڭ شېئىرلىرى» (پارىژ 1926 - يىلى) غا قارالسۇن.

④ مۇشۇ بابنىڭ پايدىلانغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 1 - پاراگرافىغا قارالسۇن.

⑤ ب. پاتسون: «ئەنگلىيەدە ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى مۇزىكا ۋە شېئىرىيەت» (لوندون، 1948 - يىلى)؛ گ. باندو: «ئەنگلىيەنىڭ ئىلزابىت دەۋرىدىكى ناخشىلىرى» (پارىژ، 1938 - يىلى)؛ م. م. كاستىندىك: «ئەنگلىيەدىكى مۇزىكىلىق شائىرلار: توماس كامپىيون» (نيۇيورك، 1938 - يىلى)؛ ج. ھوللەند: «تىنچسىز ئاسمان» (پرىنسېتون، 1962 - يىلى) غا قارالسۇن.

⑥ ئې. پانوۋسكىي «مەبۇدكە چوقۇنۇش تەتقىقاتى» (نيۇيورك، 1939 - يىلى، 1962 - يىلى قايتا نەشرى)؛ «سەنئەتتىكى مەنىدىن زوق ئېلىش» (نيۇيورك، گۇلباغ شەھىرى، 1955 - يىلى) غا قارالسۇن؛ ژاربۇرگ 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 - يىلى)؛ لويىس سىشان: «گىرېتسىيە تېراگېدىيەلىرى بىلەن فار فۇر سەنئىتىنىڭ مۇناسىۋىتى»، (پارىژ، 1926 - يىلى) غا قارالسۇن.

⑦ لارابىنىڭ ئىككىنچى ئىزاھاتتىكى ئەسىرگە قارالسۇن؛ ر. ۋېلىكىنىڭ 1944 - يىلى «فىلولوگىيە پەسسلىك ژۇرنىلى» نىڭ 23 - سانىدا ئېلان قىلغان ماقالىسى مۇشۇ مەسىلىنى تەپسىلىي مۇھاكىمە قىلغان، 382 ~ 383 - بەتلەرگە قارالسۇن.

⑧ ۋ. گ. خوۋارد: «رەسىم كەبى شېئىر»، «ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى»، 24 - سان، 1909 - يىلى، 40 ~ 123 - بەتلەر)؛ س. دەيۋىس: «رەسىم كەبى شېئىر»، «ھازىرقى زامان تىل ئوبزورچىلىقى»، 30 - سان، 1935 - يىلى، 159 ~ 169 - بەتلەر)؛ ر. ۋ. لى: «رەسىم كەبى شېئىر: رەسساملىقتىكى ئىنسانپەرۋەرلىك نەزەريىسى»، («سەنئەت ئاخباراتى»، 22 - سان، 1940 - يىلى، 197 ~ 269 - بەتلەر)؛ ج. خ. خاگسترام: «قەبرىنداش سەنئەت: ئەدەبىياتتىكى رەسساملىق ئەنئەنىسى ۋە درايدېندىن گىرېغىچە بولغان ئەنگلىيە شېئىرىيىتى» (چىكاگو، 1958 - يىلى) غا قارالسۇن.

⑨ ئۇ. ئېلىس فىرمور خانىم: «جامېس I دەۋرىدىكى تىياتىرلار»، (لوندون، 1936 - يىلى) غا قارالسۇن. ئۇ بۇ كىتابتا، ئۇنىڭ بىن جونسۇنىنىڭ «ۋولفۇن» دېگەن ئەسىرگە قارىتا مۇزىكىلىق تەھلىل ئېلىپ بارغان؛ گ. ر. كىرنودېل: «ئىلزابىت دەۋرى تەتقىقاتى» (كولۇرادۇ، بۇلدې، 1945 - يىلى، 185 ~ 191 - بەتلەر)، بۇ كىتابتا «پادىشاھ لىر» نىڭ سىمفونىيە شەكلىنى تېپىپ چىقىشقا ئۇرۇنغان.

⑩ ھېركۇلانېئۇم (Herculaneum) ئىتالىيەنىڭ جەنۇبىي قىسمىدىكى بىر قەدىمكى شەھەر، مىلادىيە 79 - يىلى ۋىسۇۋې يانار تېغى پارتلىغان ۋاقىتتا پومپېي (Pompeii) بىلەن بىرلىكتە كۆمۈلۈپ كەتكەن.

⑪ ئېرۋىن پانوۋسكىي: «يېڭى ئەپلاتونىزم ۋە مىكلانجېلو» («مەبۇدكە چوقۇنۇش تەتقىقاتى» نيۇيورك، 1939 - يىلى، 171 - بەت قاتارلىق جايلار) غا قارالسۇن.

⑫ چارلس تولنبي: «قەدىمكى پېتىر بىروگىل» (ئىككى توم، بىرىۇسسېل 1935 - يىلى)، «پېتىر بىروگىلنىڭ سىدام سىزمىلىرى» (مىيۇنخىن 1925 - يىلى)غا قارالسۇن. كارل نۇمەننىڭ «گېرمان پەسسللىك ژۇرنىلى» دىكى ئوبزۇ - رىغا قارالسۇن.

⑬ ئالدىنقى بابقا قارالسۇن.

⑭ ب. كىروسى: «ئېستېتىكا» (تەرجىمان د.ئەنسىلى، لوندون 1929 - يى - لى، 62 - ، 110 - ، 188 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑮ جون دېۋېي «سەنئەت تەجرىبە دېمەكتۇر» (نىيۇيورك، 1934 - يىلى، 212 - بەت) غا قارالسۇن.

⑯ ت. م. گىرىن: «سەنئەت ۋە ئوبزور سەنئىتى » (پىرنسېتون، 1940 - يىلى، 213 - ، 221 - ، 228 - بەتلەر)؛ جون دېۋېي: يۇقىرىقى كىتاب (175 - بەتنىڭ ئاخىرى ۋە 218 - بەتنىڭ ئاخىرى)؛ شەكىل ياراتىش سەنئىتىدە «رە - تىم» ئۇقۇمىنى ئىشلىتىشكە قارشى تۇرۇشقا مۇناسىۋەتلىك قاراشلاردا ئې. نۇ - مەننىڭ «رېتىم ھەققىدە پسىخولوگىيەلىك ۋە ئېستېتىكىلىق تەتقىقات» (لېپزىگ، 1894 - يىلى)؛ ف. مىدىكۇس: «سەنئەت سېلىشتۇرما تارىخىدىكى مە - سىلىلەر» («ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ پەلسەپىسى»، ئى. ئېرماتىنگىر تۇزگەن، بېرلىن، 1930 - يىلى، 195 - بەتنىڭ ئاخىرى) گە قارالسۇن.

⑰ گ. د. بىركخوف: «ئېستېتىكىلىق ئۆلچەم» (ماساچۇسېتس، كامبە - رىج، 1933 - يىلى) گە قارالسۇن.

⑱ ج. ھۇگىسىنىڭ 1715 - يىلى نەشر قىلغان «پەرىزات» نىڭ كىرىش سۆ - زىگە ۋە ر. ھۇردىنىڭ «رېتسارلىق سالاپىتى ۋە قىسسىلىرى ھەققىدە مەكتۇپلار» (1762 - يىلى) غا قارالسۇن.

⑲ ئو. سىپېنگلېر: «غەربنىڭ زاۋاللىققا يۈز تۇتۇشى» (مىيۇنخىن، 1923 - يىلى، بىرىنچى توم، 151 - ، 297 - ، 299 - ، 322 - ، 339 - بەتلەر) گە قارال - سۇن.

⑳ بىدېرمېر (Biedermeier)، 19 - 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 - پاراگرافى) ۋە ئۇنىڭ «ئەدەبىيات تەتقىقاتىدىكى باروك چۈشەنچىسى» («ئېستې - تىكا ۋە سەنئەت ئوبزورى». 5 - سان. 1946 - يىلى، 77 ~ 108 - بەتلەر) دە بې - رىلگەن نۇرغۇن ئەمەلىي پاكىتلار ۋە پايدىلانغان ماتېرىياللارغا قارالسۇن.

㉒ خ. ۋولفلىن: «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى» (مىيۇنخىن، 1915 - يىلى؛ تەرجىمان م. د. ھوتتىنگىر، نىيۇيورك، 1932 - يىلى.) غا قارالسۇن.

㉓ خ. لېۋېي: «ھىنرى ۋولفلىن ۋە ئۇنىڭ نەزەرىيەسى ھەم ئۇستازى» (رو - تۇۋىل، 1936 - يىلى) غا قارالسۇن.

㉔ خ. ۋولفلىن: «سەنئەت تارىخىنىڭ پىرىنسىپلىرى — بىر نۇقتىنى تۇ - زىتىش» («لوگوس» 22 - سان، 1933 - يىلى، 210 ~ 224 - بەتلەر، كېيىن «سەنئەت تارىخىغا مۇناسىۋەتلىك بىر قىسىم قاراشلار»غا كىرگۈزۈلگەن، 1941 - يىلى، 18 ~ 24 - بەتلەر) كە قارالسۇن.

㉕ ئو. ۋالزېل «شېكسپېر دىرامىلىرىدىكى بىناكارلىق سەنئىتى» («شې - كسپېر ئىلمىي جەمئىيىتى يىللىق توپلىمى»، 52 - سان، 1916 - يىلى، 3 ~ 35 - بەتلەر. كېيىن «سۆز سەنئىتى ۋە ئۇنىڭ تەتقىقات ئۇسۇلى» غا كىرگۈزۈلگەن، لېپزىگ، 1926 - يىلى، 302 ~ 325 - بەتلەر) گە قارالسۇن.

㉖ ۋالزېل: «ھەرخىل سەنئەتلەرنىڭ ئۆزئارا بايانى» (بېرلىن، 1917 - يى - لى)، بولۇپمۇ «شېئىرىي سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل» (ۋىلدپاك پوتسدام، 1923 - يىلى، 265 - ۋە 282 - بەت قاتارلىقلار) گە قارالسۇن.

㉗ ف. سىترېچ: «گېرمانىيە كىلاسسىزمى ۋە رومانتىزمى، ياكى ئاخىرلاش - تۇرۇش ۋە چەكسىزلىك» (مىيۇنخىن، 1922 - يىلى)؛ م. شۇتزى: «غايىب بولغان ئىلمىيلىك» ناملىق ئوبزورى (چىكاگو، 1933 - يىلى، ھامدىن كون 1962 - يىلى قايتا باسمىسى، 13 - ، 16 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉘ س. خۇسسىي: « رەسىم كەبى ئۇسلۇب: مەلۇم بىر نۇقتىدىن تەتقىق قە - لىش» (لوندون، 1927 - يىلى، 5 - بەت) قا قارالسۇن.

㉙ ج. بۇركخارد: «ئىتالىيەنىڭ ئەدەبىيات - سەنئەتىنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى مەدەنىيىتى» (ۋ.ۋ. كەيگى تۇزگەن، بېرىن، 1943 - يىلى، 370 - بەت) گە قارالسۇن.

㉚ پ. سوروكىننىڭ «جەمئىيەت ۋە مەدەنىيەتنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈ - چى» ناملىق ئەسىرى بۇ نەزەرىيەۋى مەسىلىلەر ھەققىدە چوڭقۇر ئىزدىنىش ئە - لىپ باردى. (1 - توم، سىنسىنات، 1937 - يىلى)؛ ۋ. پاسارگ «بۈگۈنكى زامان روھىيەت تارىخىنىڭ پەلسەپىسى» (بېرلىن، 1930 - يىلى).

㉛ ئې. لىگوئې ۋە ل. كازامىيان : «ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تارىخى» (پارىژ، 1924 - يىلى، 279 - بەت) غا قارالسۇن.

تۆتىنچى بۆلۈم

ئەدەبىيات ھەققىدىكى ئىچكى تەتقىقات

مۇقەددىمە

ئەدەبىيات تەتقىقاتىنىڭ ئەقىلگە 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 ئۈستىدىكى تەھلىللەرگە بەكمۇ سەل قارىدى، يەنە كېلىپ مۇھىت ۋە ئارقا كۆرۈنۈش ئۈستىدىكى 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 نەزەرى-يەسى نۇقتىئىنەزىرىنى، يەنى ئوخشاشمىغان دەۋر ئوخشاشمىغان ئۆلچەمگە موھتاج دېگەن قاراشنى ئاساس قىلغاندىلا، ئۇ ئاندىن يېڭى كىلاسسىزملىق ئۇبزورچىلىق سىستېمىسىنى ئاغدۇرۇپ تاشلىيالا-دۇ. شۇنداق قىلىپ، تەتقىقاتنىڭ مۇھىم نۇقتىسى ئەدەبىياتتىن ئۇ-نىڭ 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 ئەدەبىيات-نى شەرھلەش ئەينى چاغدىكى بىر ئۇلۇغ شوئارغا ئايلاندى. ئۇنىڭدىن باشقا، تەتقىقاتتا دىققەتنىڭ ئوقۇرمەننىڭ شەخسىي قىزىقىشىغا يۆتە-كىلىشىگە ئەگىشىپ، كونا ئەدەبىي ئۇبزورچىلىق تەلتۆكۈس يېمە-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 دىققەتنى 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 قاتارلىقلار 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 كۈنتەرتىپىگە كىرگۈزۈلدى. فىرا-نسىيەدە «ئەسلىي تېكىستنى شەرھلەش» (explication de textes) ئې-قىمى بارلىققا كەلدى.[2] گېرمانىيەدە ۋالزېل يېتەشتۇرگەن، 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-
نۋى ئىككىگە بۆلۈش ئۇسۇلىغا ئېڭ كۈچلۈك قارشى چىقتى. بۇ خىل
بۆلۈش ئۇسۇلى بىر بەدىئىي ئەسەرنى يۇزەكى مەزمۇن ۋە ئۇنىڭغا تە-
ئەللۇق ئىلغان نوقۇل تاشقى شەكىلدىن ئىبارەت ئىككى بۆلەككە پارچىلۇ-
تەتتى.[9] شۇنىسى ئېنىقكى بىر پارچە بەدىئىي ئەسەرنىڭ ئېستېتى-
كىلىق ئۇنۇمى ئۇنىڭ ئاتالمىش مەزمۇنىدا 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-
دىغان گەپ. شۇنداقلا قارىماققا، بۇ ئىككىسىنىڭ چەك - چېگرىسى
خىلى ئېنىقتەك قىلىدۇ. ئەگەر بىز ئەدەبىي ئەسەرنىڭ مەزمۇنى ئار-
قىلىق ئۇ يەتكۈزمەكچى بولغان ئىدىيە ۋە ھېسسىياتنى چۈشەنسەك،
ئۇنداقتا شەكىل مۇقەررەر ھالدا مۇشۇ مەزمۇنلارنى ئىپادىلەيدىغان
بارلىق 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 تەركىبلەرنىمۇ 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 سىدنىي لى: «ھازىرقى زامان ئۇنىۋېرسىتېتلىرىدا ئەنگلىيە ئەدەبىياتىنىڭ 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 ھەربكەتلىرى ھەققىدە ۋ. ئېرلىچنىڭ «رۇسىيە شەكىلچىلىكى» (خەيبا، 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: «ئالېكساندىر پوپنىڭ 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. ستول، ل. ل. شۇكىڭ 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. شكلوۋسكىينىڭ «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 ئېرىتمە 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 قويۇشىمىز 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. شۇندىلا 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 –

دە. ئېنىقكى، بۇ خىل جاۋاب كىشىنى پەقەتلا قانائەتلەندۈرەلمەيدۇ. ئالدى بىلەن، كۆپلىگەن ئاغزاكى «ئەدەبىيات» مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇپ- تۇ. 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 مىكالىيەدەك 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 قىلىۋەتسەك، 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 خاراكتېرلىكى 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 دۇئالىرىدا 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 شېئىرداىكى رولى يالغۇز يۇقىرىقىدەك ئازساندىكى بېسىلىشى ئاجايىپ - غارايىپ ئەسەرلەردىلا ئىپادىلەنمەيدۇ. شېئىر مىسرالىرىنىڭ ئاخىرلاشتۇرۇلۇشى، كۇپلېتلارنىڭ ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى، نەسرىي ئەسەرلەرنىڭ بۆلۈنۈشى، پەقەت قوشۇپ يېزىش ئارقىلىقلا چۈشەنگىلى بولمىدىغان كۆرۈنمە قاپىيەلەر ياكى قوش مەنىلىك سۆزلەر ھەممە يۇقىرىقىغا ئوخشاش نۇرغۇن بىرەسمىي ئۇسۇللارنىڭ ھەممىسى ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى كەم بولسا بولمايدىغان ئامىللاردۇر. بىر خىل نوقۇل ئاغزاكى نەزەردىيە بۇ ئامىللارنى پۈتۈنلەي نەزەردىن ساقىت قىلماقچى بولىدۇ. ئەمما ئۇلارغا سەل قارالسا نۇرغۇن ئەدەبىي ئەسەرلەرگە مۇكەممەل تەھلىل يۈرگۈزگىلى بولماي قالىدۇ. ئۇلارنىڭ مەۋجۇتلۇقى بىر تەرەپتىن ھازىرقى زامان شېئىرىي ئىجادىيىتىدە ئەمەلىيەتتە 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 دېڭىز دولقۇنلىرى تىلغا ئېلىنىپ، «كۆتۈرۈلدى دېڭىز سۇيى 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 ئولگۈرەلمەي

قالمىز. ناۋادا شېئىر ئۇنلۇك دېكلاماتسىيە جەريانىدا مەۋجۇت بولمىسا، ئەگەر دېكلاماتسىيە قىلىنمىسا بىر پاچە شېئىر مەۋجۇت بولمايدۇ، شېئىرنىڭ ھەربىر قېتىم دېكلاماتسىيە قىلىنىشى 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 كۆچلۈكلۈك دەرىجىسى قاتارلىق شېئىردىكى خىلمۇخىل يوشۇرۇن تەركىبلەرنىڭ تاللىنىشىغىمۇ ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇلار توغرا بولۇشىمۇ مۇمكىن. توغرا بولغان تەقدىردىمۇ پەقەت بىر پارچە شېئىرنىڭ بىر خىل ئوقۇش ئۇسۇلىغلا 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-

رۇنلاش 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 پۇراقلىرىدىن 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)، ئىياغ 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 ھېسسى (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 ھېسسىغا باراۋەر بولۇپ قالمايدۇ. ھەر بىر ئادەمنىڭ بىر پارچە شېئىر ھەققىدىكى ھېسلىرى بەزى شەخسىي خاسلىق ۋە ئالاھىدىلىكلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇ خىل ھېسلار شەخسىي كەچىپىيات ۋە مەنىۋى جۇغلانما 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 گاڭگىراشتىنلا 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
ھېسسىرىنى تەنقىدلەيدىغان رىچاردس ئۆزىنىڭ مەشھۇر تەنقىدچىلىك
ئەمەلىيىتى بىلەن تۇپتىن قارىمۇقارشى بولغان رادىكال پسىخولوگ-
يە نەزەرىيەسىنى ياقلاپ چىقتى. ئۇ شېئىرنى كىشىلەرنىڭ پسىخ-
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 ئوبيېكتى (كونكرېت ئەدەبىي ئە-
سەر) سىرتىدا تۇرىدۇ. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە قىم-
مىتى بىلەن باغلىنىش ھاسىل قىلىشى مۇمكىن ئەمەس. پسىخولو-
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 كېينىكى 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-
رىلگەن.[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 بېرەلمەيدىغانلىقى مۇمكىن ئەمەس. ئۇنىڭ ئۈستىگە شېئىر دېكلاماتسىيەسىگە ھەمىشە ساقلانغىلى بولمايدىغان شەخسىي ئامىللار قوشۇلۇپ كېتىدۇ.

ئاڭلىشىمىزچە، تۆتىنچى خىل جاۋاب بۇ قېتىنچىلىقتىن خالاس قىلالايدىكەن. بۇ خىل جاۋاب شېئىر ئاپتورنىڭ تەجرىبىسىدىن ئىبارەت دەپ قارايدۇ. بىز جىق گەپ قىلىپ ئولتۇرمىساقمۇ، ئىجادىيەتنىڭ 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 باردۇر. 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» دېگەن يەنىلا ئوخشاشمىغان ئىككى خىل مەنىنى بار: ئۇنىڭ بىرى، ئاپتورنىڭ ئاڭلىق ئاڭ تەجرىبىسى ۋە مۇددىئاسى. بۇنى ئاپتور ئەسەردە

نامايان 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 تەنقىدات ئۇسۇللىرىنى نەزەريەۋى ئاساس بىلەن تەمىنلىگەن ۋە نۇرغۇنلىغان بەس ـ مۇنازىرىلەردىكى ئالاھىدە شەرھلەر ئۈچۈن پايدىلىق دەلىل بولغان. ئەمما كۆپ سانلىقى 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 توغرىسىدا 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 ئىـ

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 بەدىئىي 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 ئۇنىڭ قەدىمكى مىزانلارغا قاتتىق رىئايە قىلغىنى ئىدى. دېلىستوندىكى يۇكسەك دەرىجىدە روكېكلاشتۇرۇلغان زىۋىڭ ناملىق ئىمارەتنى سالغان بىناكار پوپېلمان (D.Poppelmann) بىر كىتابچە يېزىپ ئۆز ئىجادىيىتىنىڭ ۋىترۇۋىئۇس (Vitruvius) نىڭ ئەڭ ساپ پىرىنسىپلىرىغا قاتتىق رىئايە قىلغانلىقىنى جاكارلىدى.[8] مېتافىزىكىچى شائىرلارنىڭ بىرنەچچە كەمتۈك تەنقىد ئۆلچىمى («كۆچلۈك شېئىرىي مىسرا»دىگەندەك) 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 پىروزىچىلىقىنىڭ 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 يەكۈنلاشقىلى 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 مەشغۇل بولۇشىمىز كېرەك ئۇچرىشالمايمىز. يەنە كېلىپ، بىزنىڭ شېئىر ئوقۇغاندىكى ھېسسىياتىمىزنى قانداق قىلغاندا ئاپتورنىڭ ئۇزاق زامانلار ئىلگىرىكى تەجرىبىلىرى بىلەن ئويغۇنلاشتۇرالايدىغانلىقىمىزنى ئۇزۇكسىز 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 ئۇزاق ۋاقىتقىچە، يەنە تېخى ھەممىشە 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.[10] بۇ ئەسەرنىڭ پۈتكۈل مەزمۇنىنىڭ ئىلگىرى بىر مەزگىل مىلتوننىڭ ئېچىنىش ۋە يوشۇرۇن ئېچىنىش 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 يۇز بەرگەن بىر قېتىملىق چىش ئاغرىقى دېگەنگە ئوخشاش ئىشلارنىمۇ خالىغانچە پەرەز قىلىشقا ئېلىپ بارىدۇ.[11] ئوقۇرمەننىڭ، ئاڭلىغۇچىنىڭ 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 ئوقۇرمەننىڭ 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.[12] بۇ مۇقەررەر ھالدا سەنئەت ئەسىرىنى بارلىق تەجرىبىلەرنىڭ ئومۇمىي مەخرىجى دەرىجىسىگە چۈشۈرۈپ قويىدۇ. بۇ مەخرەج مۇقەررەركى ئەڭ كىچىك ئومۇمىي مەخرەج، يەنى ئەڭ يۈزە، ئەڭ چولتا، ئەڭ ئۇششاق ـ چۈشەك تەجرىبىلەردىن ئىبارەت. بۇ خىل ئېھتىماللىق ئۇنىڭدىكى مەۋجۇت ئەملىي قىممىتىنچىلىقلارنى 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-

دىسمۇ ئەمەس، بەلكى ھەرخىل تەجرىبىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدى. 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 تەجرىبىلەرنىڭ نېمىشقا بەزىلىرىنىڭ توغرا، بەزىلىرىنىڭ ناتوغرا ئىكەنلىكىدىن ئىبارەت مۇشۇنداق بىر ئاددىي پاكىتنىمۇ ئېنىق چۈشەندۈرۈپ بېرەلمىگەن. ھەربىر ئادەمنىڭ تەجرىبىلىرى ئىچىدىكى كىچىككىنە بىر قىسمىلا ھەقىقىي شېئىرنىڭ ماھىيىتىگە چېتىلىدۇ. 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 — بىر خىل ئازدۇر - كۆپتۇر مۇۋاپىقىيەتلىك ۋە مۇكەممەل سىناق — بۇ ئۆلچەمنى چىڭ تۇتۇشنى مەقسەت قىلغان سىناق.

بۇ يەردە ئىشلىتىلگەن «ئۆلچەم» ئىبارىسىنى ئەلۋەتتە كىلاسسىزملىق ۋە رومانتىزملىق ئەخلاقىي ئۆلچەم ياكى سىياسىي ئۆلچەملەر بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويۇشقا بولمايدۇ. بىز دەۋاتقان ئۆلچەم ئىچكى ئۆلچەم بولۇپ، ئەسەردىكى ھەربىر تەجرىبىدىن ئابستراكتسىيەلىنىشى، 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 تۇپەيلىدىنلا تەكىتلىگۈچىلەرگە ئوخشاش ئىش قىلىنسا، خاسلىق ئۇقۇمى ھەددىدىن زىيادە تەكىتلىنىپ، ھەربىر سەنئەت ئەسىرى ئەنئەنىدىن ئايرىپ تاشلىنىدۇ — دە، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ مەنمۇ ئىپادىلىيەلمەيدىغان، چۈشەنگىلىمۇ بولمايدىغان نەرسىگە ئايلىنىپ قالىدۇ.[9] بىز ئىشنى بىر يەككە سەنئەت ئەسىرىنى تەھلىل قىلىشتىن باشلىدۇق دېسەكمۇ، يەنىلا ئىككى ياكى تېخىمۇ كۆپ سەنئەت ئەسەرلىرى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم باغلىنىشنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى، ئوخشاش، ئورتاق تەركىب ياكى ئامىللارنىڭ ئۇلارنى ئۆزئارا يېقىنلاشتۇرىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلالمايمىز. مۇشۇنداق بولغاندا بىر پارچە يەككە سەنئەت ئەسىرى ھەققىدىكى تەھلىلدىن مەلۇم بىر تۈردىكى 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 مەسىلە. بىز بۇ ئۆلچەملەر نەدە، ئۇلار قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ دېگەن مەسىلىلەرنى يەنمۇ ئىچكىرىلەپ ئايدىڭلاشتۇرۇشمىز زۆرۈر. بىر سەنئەت ئەسىرى ھەققىدىكى ئىنچىكىرەك تەھلىللەر ئەڭ ياخشىسى ئۇنى ئۆلچەمنى ئۆز ئىچىگە ئالغان سىستېما دەپ قارىۋالماي، نەچچە قاتلامدىن تەركىب تاپقان سىستېما دەپ قاراش كېرەككىنى، ھەربىر قاتلامنىڭ ئۆزى تەۋە بولغان تەركىبنى يوشۇرۇن ئۆز ئىچىگە ئالىدىغانلىقىنى چۈشەندۈرىدۇ. پولشا پەيلاسوپى ئىنگاردېن (R. Ingarden) ئۆزىنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلەر ھەققىدىكى ئاقىلانە، كەسپىچانلىقى 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 مەنە- سى بولىدۇ، ئۇلارنىڭ ھەممىسى كونتېكستتا بىرلىكنى تەشكىل قى- لىدۇ، يەنى جۈملە ئېلىمېنتى 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- سە بولۇۋېرىدۇ. ئەدەبىياتتا ئىپادىلەنگەن ئىش ـ ۋەقەلەرنى «كۆرگە- لى» مۇ ياكى «ئاڭلىغىلى» مۇ بولىدۇ، ئوخشاش بىر ئىش ـ ۋەقە بول- غان تەقدىردىمۇ شۇنداق. مەسىلەن، ئىشىكنى قاتتىق يېپىش ھەر- كىتىدىن، بىر پېرسوناژنىڭ ئۇنىڭ «ئىچكى» ياكى «تاشقى» ئالاھىد- لىكىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. ئاخىرىدا ئىنگاردېن «مېتافىزىكىلىق خاراكتېر» قاتلىمى (يۈكسەكلىك، تىراگىدىيەلىك، ۋەھىمىلىك، مۇ- قەددەسلىك) نى، بۇ قاتلام ئارقىلىق سەنئەتنىڭ كىشىنى چوڭقۇر ئويغا سالىدىغانلىقىنى ئوتتۇرىغا قويىدۇ. ئەمما بۇمۇ كەم بولسا بول-

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 ئەملىيەتنى 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.[13] 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 سۆيلىگەن ئەدەبىي ئەسەرنى مەڭگۈ ئەتراپلىق چۈشىنىپ كې- تەلمەيمىز، خۇددى شەخس سۆيلىگەنلىكى بىز ئۆز ئانا تىلىمىزنى

مەڭگۈ مۇكەممەل ئىشلىتەلمىگىنىمىزگە ئوخشاشلا. شەيئىلەرنى بەلىش ھەرىكىتىدىمۇ ئەھۋال شۇنداق. بىز بىر ئوبيېكتنى ئوخشاشمىغان نۇقتىلاردىن سىنچىلاپ كۆزىتەلىسەكمۇ، ئەمما ئۇنىڭ خاراكتېرىنى 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 بەلىش ھەرىكىتىمىز ئۆز مەيلىمىزچە يارىتىش ياكى سۈبيېكتېپ پەرقلەندۈرۈش ئەمەس، بەلكى رېئاللىقنى بىلىش بىزگە ئاتا قىلغان مەلۇم ئۆلچەملەر ئاساسىدىكى ھەرىكەتتىن ئىبارەت بولىدۇ. مۇشۇنىڭغا ئوخشاشلا، بىر سەنئەت ئەسىرىنىڭ قۇرۇلمىسىمۇ «مەن بىلىشىم زۆرۈر» ئالاھىدىلىكىگە ئىگە. مېنىڭ ئۇنى بىلىشىم ھەمىشە مۇكەممەل بولمايدۇ، لېكىن گەرچە مۇكەممەل بولمىسىمۇ، خۇددى ھەرقانداق شەيئىنى بىلىشتىكىگە ئوخشاشلا، ئۇنىڭدا مەلۇم «بەلگىلىگۈچ قۇرۇلما» يەنىلا مەۋجۇت بولىدۇ.[16]

ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىرى يوشۇرۇن ئاۋازنى تاۋۇش ئېلىمېنتى سۈپىتىدە تەھلىل قىلغان، ئۇلارنى يەنە مورفېما ۋە جۈملە ئېلىمېنتى سۈپىتىدە تەھلىل قىلىشقىمۇ بولىدۇ. مەسىلەن، بىر جۈملىنى بىر ئالاھىدە تەلەپپۇز ئۇسۇلى دەپ تەسۋىرلەشكىمۇ، بىر جۈملە شەكلى دەپ تەسۋىرلەشكىمۇ بولىدۇ. تاۋۇش ئېلىمېنتى توغرىسىدىكى تەھلىلدىن تاشقىرى، تىلنى فۇنكسىيە جەھەتتىن تەھلىل قىلىدىغان ھازىرقى زامان فۇنكسىيە 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 مۇھاكىمە قىلىنىپ بولغان مورفولوگىيە ۋە سىنتاكسىسقا مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەرنىڭ بىر قېتىملىق قايتا مۇھاكىمىسىدىن ئىبارەت

ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ مەنە بىرلىكى قاتلىمى ۋە ئۇنىڭ ئېستېتىكىلىق مۇددىئانى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئالاھىدە قۇرۇلمىسىنى تەھلىل قىلغاندا، شېئىرىيەت سېمانتىكىسى، سۆز ئىشلىتىش، ئىماگ قاتارلىق باشقىلار يېڭىچە ۋە تېخىمۇ ئىنچىكە ئاساسلار بىلەن يېڭىباشتىن ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىلەرگە دۇچ كېلىمىز. تەسۋىر ئوبيېكتىغا مۇناسىۋەتلىك بولغان مەنە بىرلىكى، جۈملە ۋە جۈملە قۇرۇلمىسى مەنزىرە، ئۆي سەرەمجانلىرى، پېرسوناژ، ھەرىكەت ياكى ئىدىيە قاتارلىق خىيالىي رېئاللىقنى تەشكىل قىلىدۇ. بۇ خىيالىي رېئاللىقنى تەجرىبە - كەچمىش رېئاللىقى بىلەن ئارىلاشتۇرۇپ قويۇشقا بولمايدۇ، 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 مۇناسىۋەتلىك سۆز - جۈملىلەردىن بارلىققا كېلىدۇ. ئۆزىنىڭ ئۆتمۈشى بىلەن ئورگانىك باغلىنىشقا ئىگە كىشىلەرگە سېلىشتۇرغاندا، پىروزىدىكى پېرسوناژلارنىڭ قۇرۇلمىسى نائېنىق بولىدۇ.[17] ئوخشىمىغان قاتلاملارغا ئاساسەن پەرقلەندۈرۈشتەك بۇ ئۇسۇل ئەۋزەللىكىگە ئىگە. ئۇنى ئەنئەنىۋى، ھەمىشە خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدىغان مەزمۇن 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 نامزىم (ئىدىيە ۋە ئومۇمىي قاراشلارنىڭ ئەمەلىي ئاساسى يوق، ئۇلار پەقەت ئىسىملار

دىنلا ئىبارەت دېگەن قاراش) بىلەن رېئالىزم، ئىدېئالىزم بىلەن قىلىمىشىزم (ئىنسانلار پەقەت دوراشتىنلا ئۆگىنەلەيدۇ دېگەن قاراش) ئوتتۇرىسىدىكى تالاش - 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 ئايلاندۇرۇشىمىز، كونكرېتلاشتۇرۇشىمىز ھاجەتسىز، ئۇنى بىر مەڭگۈلۈك ماھىيەتلىك كاتېگورىيەنى چەكلەش رولىغا ئىگە بىر خىل ئەسلىي تىپ قارىشىغا ئايلاندۇرۇشنىڭمۇ ھاجىتى يوق. ئەدەبىي ئەسەر ئۇچ بۆلۈكۈ ئۇقۇمىدەك، سان ئۇقۇمىدەك ياكى «قىزىل» دېگەن سۈپەتتەك 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 پۈتۈنلەي يۇقىتىشقا ئۇچرايدۇ. 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 ئېلېمېنتىنى بىر خىل توقۇلما دەپ ئاتاش، ياكى تىل سىستېمىسىنى «گەپ قىلىش ھەرىكىتىنىڭ پەننىي تەسۋىرى» دەپ ئاتاش مۇقەررەر ھالدا ھەقىقەتنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا كۆز يۇمغانلىقتۇر.[8] 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 ئۆلچەمنىڭ ئۆزى ئوخشاش ئەمەس. «h» نىڭ تەلەپپۇزى بىلەن تاۋۇش ئېلېمېنتى «h» ئوخشاش ئەمەس. بىز رېئاللىقتىن بىر يۈرۈش 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 بۇۋاستە سېزىم پائالىيىتى ئارقىلىق بۇ بىر يۈرۈش ئۆلچەمنىڭ پۈتكۈل سىستېمىسىنى ئىگىلىۋالغاندەك قىياپەتكە كىرىۋالسا بولىدىغانلىقىدىن دېرەك بېرەمدۇ. ئەمەلىيەتتە، بىز بىلىشىمىزنىڭ بىر قىسمى

ئاساسدا تۇرغۇزۇلغان تېخنىكا 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 چىقىمىز 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 تە-
رىبە پاكىتىمۇ ئەمەس، ھەرقانداق ئالاھىدە شەخس ياكى بىر گۇرۇپپا
شەخسنىڭ پىسخىكىلىق ھالىتىمۇ ئەمەس، ئۇچ بۇلۇڭغا ئوخشاش
ئۇنداق غايىۋى، قىلچە ئۆزگەرمەس ئوبېيېكتىمۇ ئەمەس. سەنئەت ئە-
سىرى «بىر تەجرىبە ئوبېيېكتى» (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 ئوبېيېكتلارغا 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 ئوبېيېكتلارغا 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 چاغدىكى 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 پەرقلەندۈرەلەيمىز؟ 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 تايىنىدىغان 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 زاماندىكى سەنئەتكارلارنىڭ كاللىسىدىن ئۆتكەندە ئۆزگىرىدۇ.[19] شۇنداق قىلىپ، بۇ ئۆلچەم سىستېمىسى ئۇزۇكسىز يېتىلىپ بارىدۇ، ئۆزگىرىدۇ، مەلۇم مەنىدە

ھامان تولۇق رېئاللىققا ئايلانمايدۇ. لېكىن بۇ خىل ھەرىكەتچانلىق نۇقتىئىنەزىرى سۈبېيېكتىۋىزمدىن ياكى نىسپىيېچىلىكتىن 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 تەقەللەر يېتەرلىك شەرھلەنگەن قاراشلارغا سىڭىپ كەتكەن بولىدۇ. بارلىق نىسپىيېچىلىكنى 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 (ئۇچ بۇلۇڭغا ئوخشاش). ئۇ ھەر خىل سۈبېيېكتىپلار 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 بېرەلىسە 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 يېكى ئىچىدە «مۇقىم مەۋجۇت بولىدۇ» دەپ قارىغانلىقىدا. تەھلىل جەھەتتىكى دەل مۇشۇ خاتالىق، يەنى ئىنگلاردېننىڭ سەنئەت ئەسەرلىرىنى قىممەتنى قايرىپ قويۇپ تەھلىل قىلىشقا ئورۇنۇشى، ئۇنىڭ ئەسلىدە ئۆزگىچە كۆز- قاراشلارغا ئىگە كىتابىنىڭ قىممىتىنى چۈشۈرۈۋەتتى. بۇ خىل خاتا- لىقنىڭ مەنبەسى ھادىسىشۇناسلارنىڭ مەۋجۇدىيەتنىڭ بىر خىل ئە- بەدىيلىككە ئىگە «ماھىيەتلىك» تەرتىپى بولىدۇ، تەجرىبىنى خاسلاشتۇرۇش پەقەتلا كېيىن قوشۇلغان دېگەندىن ئىبارەت پەرىز- دىدۇر. ناۋادا بىر مۇتلەق قىممەت ئۆلچىمى مەۋجۇت دەپ پەرەز قىل- ساق، ئۇ ھالدا بىز ئايرىم ھۆكۈملەرنىڭ نىسپىي باغلىنىشىدىن مۇ- قەررەر مەھرۇم بولۇپ قالىمىز. بىر قاتمال «مۇتلەقلىق» نىڭ يۇزلە- نىدىغىنى ئايرىم ھۆكۈملەرنىڭ قىممەتسىز كۆچمە گەۋدىسىدىن ئى- بارەت بولىدۇ.

مۇتلەقچىلىك نۇقتىئىنەزىرى كەمتۈك، ئۇنىڭغا قارىمۇقارشى بولغان نىسپىيچىلىك نۇقتىئىنەزىرىمۇ ئوخشاشلا كەمتۈك. شۇڭا جەزمەن يېڭىچە بىر مۇجەسسەم نۇقتىئىنەزەرنى دەسستىش 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)[2] دەپ ئاتايمىز. ئەمما بۇ ئاتالغۇ قىممەت ھەققىدىكى كەلسە - كەلمەس چۈ- شەندۈرۈشلەرنى ۋە شەخسىنىڭ ئاجايىپ - غارايىپ ئىدىيەلىرىنى مەدھىيەلەشلەرنى كۆرسەتمەيدۇ. بەلكى ھەرخىل ئوخشاشمىغان، تە- بىرلىكلى ۋە تەنقىدلىگىلى بولىدىغان نۇقتىئىنەزەرلەردىن ئو-

يېكتىنى بىلىش جەريانىدۇر. قۇرۇلما، بەلگە ۋە قىممەت بۇ مەسىلە- نىڭ ئۇچ تەرىپىنى تەشكىل قىلىدۇ، ئۇلارنى سۇنئىي ھالدا ئايرىۋە- 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 ۋەزىننى ئۆز ئىچىگە ئالى- دۇ. (2) مەنە بىرلىكى. ئۇ ئەدەبىي ئەسەرنىڭ شەكلى جەھەتتىكى تىل قۇرۇلمىسى، ئۇسلۇبى ۋە ئىستېلىستىكىلىق قائىدىلىرىنى بەلگە- 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) سىمۋول ۋە سىمۋول سىستېمە- سىدا مەۋجۇت بولغان شېئىرنىڭ ئالاھىدە «دۇنيا» سى. بىز بۇ سىم- ۋول ۋە سىمۋول سىستېمىسىنى شېئىرنىڭ «ئەپسانىسى» دەپ ئاتاي- مىز. ئۇنى ئېپىكلىق 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 تۇرلەرنىڭ خاراكتېرى مەسىلىسى، بۇنىڭغا قوشۇپ ئەدەبىي تەنقىدچىلىككە مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەرنى مۇھاكىمە قىلىمىز. يەنى(7) ئەدەبىي ئەسەرلەرنى باھالاش مەسىلە- سى. ئەڭ ئاخىرىدا ئەدەبىيات ھەققىدىكى تەدرىجىي تەرەققىيات قارە- شىغا قايتىمىز. (8) ئەدەبىيات تارىخىنىڭ خاراكتېرى ۋە سەنئەت تارىخى سۇپىتىدىكى 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، پۈزۈر، ئەتەي سىرلىقلاشتۇرىدىغان بىر خىل ئەدەبىي ئۇسلۇب. — خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىنىڭ ئىزاھاتى.

③ ئې. فېنولوسا: «شېئىرنىڭ ۋاستىسى سۈپىتىدىكى جۈڭگو يېزىقى» (نيۇيورك، 1936 - يىلى)؛ م.چۇرچ: «ئەڭ بالدۇرقى گېئوماېتىرىيەلىك شەكىلسىمان ئىنگلىزچە شېئىر» «ھازىرقى زامان تىللىرى ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 61 - سان، 1946 - يىلى، 636 ~ 650 - بەتلەر)؛ ئا.ل.كورن: «پۈتىنھام ۋە شەرق گېئوماېتىرىيەلىك شەكىلسىمان شېئىرلىرى» «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» قا بېسىلغان، 4 - سان، 1954 - يىلى، 289 ~ 303 - بەتلەر) غا قارالسۇن.

④ ئا.ئېنستېن: «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 سېپىنگارن ئېيتقاندەك: «شائىرنىڭ مۇددىئاسىغا جەزمەن بەدىئىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان ۋاقىتدا ھۆكۈم قىلىش كېرەك. يەنى شېئىرىيەت سەنئىتىنىڭ ئۆزى ئارقىلىق ھۆكۈم قىلىش كېرەك.» «يېڭى تەنقىدچىلىك» تىن ئېلىندى، «تەنقىدچىلىك ۋە ئامېرىكا» غا قارالسۇن. نيۇيورك، 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 تەنقىدچىسى» (پارىژ، 1925 - يىلى) دە بەس - مۇنازىرە قىلىپ، سەنئەت ئەسىرى «ئاپتورنىڭ ھاياتىدىكى بىر باسقۇچقا ۋەكىللىك 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» دە 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 («خاستىنگىس 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 بىردەك ئەمەس.

ئون ئۈچىنچى باب

ئاھاڭداشلىق، رېتىم ۋە ۋەزىن

ھەربىر ئەدەبىي ئەسەر ئالدى بىلەن بىر ئاۋازلار چاتمىسىدىن ئىبارەت. مانا مۇشۇ ئاۋازلار چاتمىسىدىن مەنە ھاسىل بولىدۇ. بەزى ئەسەرلەردە بۇ ئاۋاز قاتلىمىنىڭ مۇھىملىقىنىڭ ئەڭ 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

پەرقلەندۇرۇشىمىز كېرەك. بىر ئەدەبىي ئەسەرنى ئوقۇلۇق دېكلاماتسىيە قىلىش بىر خىل ئاۋازلىق ئورۇنلاش، ئاۋاز ئەندىزىسىگە بەزى شەخسىي ئۆزگىچىلىكلەر قوشۇلغان بىر خىل چۈشىنىش، يەنە بىر تەرەپتىن ئۇ بۇ خىل ئاۋاز ئەندىزىسىنى ئۆزگەرتىش ياكى ئوقۇغا پۈتۈنلەي سەل قاراش بولۇشى مۇمكىن. شۇڭا رېتىم ۋە ۋەزىنگە مۇناسىۋەتلىك ئىلىم پەقەت يالغۇز شەخسنىڭ دېكلاماتسىيەسى ھەققىدىكى تەتقىقاتقىلا تايىنىۋالسا بولمايدۇ. ئىككىنچى خىل خاتا قىياستىكىلەر مەنىنى پۈتۈنلەي 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 ئوقۇملاردىن ئىبارەت بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. باشقىلارنىڭ بىز پەقەت چۈشەنمەيدىغان چەت ئەل تىلىدىكى دېكلاماتسىيەسىنى ئاڭلىغان تەقدىردىمۇ، بىزنىڭ ئاڭلىغىنىمىز نوقۇل ئاۋازلا بولمايدۇ، بەلكى دېكلاماتسىيەچىنىڭ مەنىگە تولغان ئىنتونلۇقسىيەسى 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 ئۆلچەم[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 ئاملى بىلەن مۇناسىۋەت ئاملىنى پەرقلەندۇرۇشىمىز كېرەك. ئاۋازنىڭ ئەسلىي ئاملى 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 ئاملىرى جەھەتتىكى پەرق ئېھتىمال رېتىم بىلەن ۋەزىنىڭ ئاساسى بولۇشى مۇمكىن: ئاۋاز ئېگىزلىكى، ئاۋاز سوزۇلمىسى، ئۇرغۇ ۋە تەكرارلىق چاستوتىسى قاتارلىقلار. بۇ مۇناسىۋەت ئاملىرىنىڭ 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 پەرقلەندۈرەلەيدۇ. رۇسىيەلىكلەر بۇ ئاملىلارنى «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 چۈشەندۈرمەكچى 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 «قاپىيەسىزلەشتۈرۈش» ئۇسۇلىنى ئىشلىتىشنى ئويلىشىش زۆرۈر بولۇپ قالىدۇ. بىروڭنىڭ ۋە خوپكىنسقا ئوخشاش شائىرلار دەل شۇنداق. ئۇلار ئۆزىنىڭ شېئىرلىرىنى مەردانە، غىدىقلاشچان ۋە ئېپادىلەش 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 ئېپادىلەش كۈچىگە باي ئاۋازلارنىڭ ئىشلىتىلىشىدىن ئىبارەت. رۇسىيە شەكىلچىلىرى ئاۋاز ئەندىزىسىنى ئۆزىگە خاس ئىجادچانلىق بىلەن تەتقىق قىلىشقان. ئەنگلىيەدە بېيت جون كېتىزنىڭ شېئىرلىرىدىكى تۇجۇپىلەپ 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 تۇجۇ-

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 تۇردىن 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 ئەستە تۇتۇشىمىز كېرەك. ئۆز نۆۋىتىدە بىز بىر خىل تىلنىڭ بىر يۇرۇش خاس تاۋۇش ئىلپى-مېنتى سىستېمىسى بولىدىغانلىقىنى، ئۇنىڭدا سۆزۈق تاۋۇشلارنىڭ قارىمۇقارشىلىقى ۋە پاراللىلىقى ياكى ئۇزۇك تاۋۇشلارنىڭ يېقىنلىقى قاتارلىق ئۆزگىچىلىكلەرنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئېسىمىزدە 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 تەڭلەشتۇرمەكچى بولۇشتى. بۇنداق قىلىق پەقەت بىر مېتافورادىن ئىبارەت، خالاس. چۈنكى شې-

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) سۈپە - تىدە ئاھاڭداشلىق ھاسىل قىلىش ئىقتىدارىغا ئىگە. لانز (H.Lanz) «قاپىيەنىڭ فىزىكىلىق ئاساسلىرى»[6] نامىلىق ئەسىرىدە سوزۇق تا - ۋۇشلارنىڭ قاپىيەسىنى ئۇلارنىڭ قوشۇمچە تەلەپپۇزى بەلگىلەيدۇ دەپ چۈشەندۈرىدۇ. بىراق ئاھاڭنىڭ بىر تەرىپى گەرچە قاپىيەنىڭ ئاساسى بولسىمۇ، ئەمما ئۇ پەقەتلا قاپىيەنىڭ بىر تەرىپىدىنلا ئىبارەت. قاپە - يەنىڭ ئېستېتىكا جەھەتتىكى مۇھىملىقى ئۇنىڭ ۋەزىن فۇنكسىيە - سىدىن ئىبارەت. ئۇ بىر مىسرا شېئىرنىڭ ئاياغلاشقانلىقىنىڭ سىگ - نالى بولىدۇ، ياكى ئۆزىنىڭ كۈپلېت ئەندىزىسىنىڭ تەشكىللىگۈچە - سى ئىكەنلىكىنى، بەزىدە ھەتتا بىردىنبىر تەشكىللىگۈچىسى ئىكەن - لىكىنى نامايان قىلىدۇ. بىراق تېخىمۇ مۇھىمى قاپىيەنىڭ مەنىگە ئىگە ئىكەنلىكى، ئۇنىڭ بىر پارچە شېئىرنىڭ بارلىق ئالا - ھىدىلىكى ئىچىدىكى مۇھىم بىر ھالقا ئىكەنلىكى. قاپىيە يېزىقنى تەشكىللەپ ئۇلارنى ئۆزئارا باغلايدۇ ياكى سېلىشتۇرمىلىققا ئىگە قى - لىدۇ. بىز قاپىيەنىڭ سېمانتىكىلىق فۇنكسىيەسىنىڭ بىرقانچە تە - رەپىنى 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 فونېتىكى - لىق ۋە سېمانتىكىلىق رولغا ئىگە دەپ سورىيالايمىز. بىز يەنە قاپە - يەلىك سۆزلەر قانداق سېمانتىكىلىق دائىرىدىن تاللانغان، ئالايلۇق،

بۇ سۆزلەر بىر خىل ياكى بىرنەچچە خىل تىل كاتېگورىيەسى (سۆز تۈركۈملىرى، ئوخشىمىغان كېلىشلەر) گە تەۋەمۇ، ياكى نەچچە گۇ - رۇپپا ئوخشاشمايدىغان شەيئىگە تەۋەمۇ دېگەندەك سوئاللارنىمۇ قو - يالايمىز. 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 كە - شىنى ھەيران قالدۇرارلىق ئۇنۇم ھاسىل قىلىش ئۈچۈنلا ئوخشاش - مىغان سېمانتىكىلىق كاتېگورىيەگە مەنسۇپ سۆزلەرنى بىرىكتۈر - گەنگە 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 (چىملىدىق)، elope (ئاشقى بىلەن قې - چىپ 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 كۇز - تېكستىدىكى رولىنىڭ دەرىجىسىنى، قانداق ئەھۋالدا قاپىيەلىك سۆزنىڭ يالغۇز تولۇقلىغۇچىلا بولىدىغانلىقىنى، ياكى يەنە بىر جە - ھەتتىن قارىغاندا، يالغۇز قاپىيەلىك سۆزگىلا ئاساسەن پۈتۈن شېئىر ياكى بىر كۈپلېت شېئىرنىڭ مەنىسىنى قىياس قىلالايدىغان - قىلالمايدىغانلىقىمىزنى ئايدىڭلاشتۇرۇشىمىز كېرەك. قاپىيە بىر كۈپلېت شېئىرنىڭ قۇرۇلمىسىغا ئايلىنىشىمۇ، شېئىردا ھېچقانداق رول ئوينىيالماسلىقىمۇ مۇمكىن. ئېھتىمال كىشىلەر ھەتتا ئۇنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا دىققەتمۇ قىلماس (مەسىلەن: بىروۋنىڭنىڭ «ئۆلۈپ

كەتكەن 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 «مۇڭاپىق» 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 ئۈزۈك 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 سوسىي (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 «گۈم» 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[11] 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[12]). 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.[13]

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 بولۇپ، 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.[14] 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 سۈبېيېكتىپلىقتىن خالىي بولالمىغان. ئەمما مەلۇم بىر تىل سىستېمىسىدا يەنىلا مەلۇم يېزىق «رەمماللىق» ى (physiognomy) دېگەندەك ئۇسۇللار مەۋجۇت. بۇ ئاۋاز تەقلىدى ئۇسۇلىدىن 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 تۇجۇپىلەپ 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،[15] بىراق يەنە ساپ ئىختىيارىيلىق تۇسىگىمۇ ئىگە. تىل ئالدى سوزۇق تاۋۇشلا-

رى (ئې، ئى) بىلەن نېپىز، چاققان، ئوچۇق ۋە يورۇق جىسىملار ئوتـ
تۇرىسىدىكى ئاساسىي باغلىنىش، تىل ئارقا سوزۇق تاۋۇشلىرى (ئو،
ئۇ) بىلەن ئېغىر، ئاستا، مۇجمەل ۋە توتۇق جىسىملار ئوتتۇرىسىدـ
كى ئاساسىي باغلىنىش ئاۋازشۇناسلىق تەجرىبىلىرىنىڭ ئىسپاتلـ
شىدىن ئۆتكەن.[16] ستۇمپ بىلەن كوخلېر (W.Kohler) نىڭ تەتقىقا ـ
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 بولـ
ىدىغانلىقىنى 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 ـ
سەرلەردە ئۇنىڭ قوللىنىلىشى ۋە قۇرۇلمىسىدىن ئىبارەت مەسىلىمۇ
مەۋجۇت. بولۇپمۇ كېيىنكى مەسىلىنى بىز ھېچقانچە تەتقىق قىلال ـ
مىدۇق.

رىتىم ۋە ۋەزىندىن كېلىپ چىقىدىغان مەسىلىلەر «ئاككوردلاش ـ
تۇرۇش ئۇسۇلى» دىن كېلىپ چىققان مەسىلىگە ئوخشىمايدۇ. بۇ
مەسىلىلەر توغرۇلۇق كەڭ كۆلەملىك تەتقىقاتلار ئېلىپ بېرىلدى.
نۇرغۇن ماقالىلەر بۇ مەسىلىلەرنى مۇھاكىمە قىلدى. ئەلۋەتتە، رىتىم
يالغۇز ئەدەبىيات بىلەن تىلغىلا خاس ئەمەس. تەبىئەتتىمۇ، ئەمگەك ـ
تىمۇ، چىراغ نۇرى سىگنالىدىمۇ، مۇزىكىدىمۇ رىتىم مەۋجۇت. ھەتتا
مەلۇم مېتافىزىكىلىق مەندىن ئېيتقاندا، شەكىل يارىتىش سەنئە ـ
تىدىمۇ رىتىم بار. رىتىم ئادەتتىكى بىر تىل ھادىسىسى. بىزنىڭ رە ـ
تىمنىڭ ماھىيىتىگە مۇناسىۋەتلىك نەزەريىلەرنى مۇھاكىمە قىلىپ
ئولتۇرۇشمىزنىڭ ھاجىتى يوق.[19] بىزنىڭ مەقسىتىمىز دىن ئېيتـ
قاندا، رىتىمغا مۇناسىۋەتلىك تۆۋەندىكى ئىككى نەزەريىنى پەرقلەـ

دۇرسەكلا بولدى. بىر خىل نەزەريە «دەۋرىيلىك» نى رىتىمنىڭ مۇتـ
لەق زۆرۈر شەرتى دەپ قارىۋالىدۇ. يەنە بىر خىل نەزەريە رىتىمنىـ
مەنىسىنى بەكمۇ كېڭەيتىپ، ھەتتا بىتەكرارلانما ھەرىكەت شەكىللـ
رىنمۇ رىتىمنىڭ تەبىرى دائىرىسىگە كىرگۈزۈۋالىدۇ. بىرىنچى
خىل كۆزقاراش ئېنىقلا رىتىم بىلەن ۋەزىننى بىر نەرسە دەپ قارايـ
دۇ. بۇ ھال مۇقەررەر رەۋىشتە «نەسرىي رىتىم» دېگەن ئۇقۇمنى ئىنـ
كار قىلىشقا، نەسرىي رىتىمنى ئۇنىڭ بىلەن قارىمۇقارشى دەپ
قاراشقا، ياكى نەسرىي رىتىمنى بىر خىل ئوخشىتىش دەپ چۈشـ
ىنىشكە ئېلىپ بارىدۇ.[20] كېيىنكى تەبىردىكى كېڭەيتمە چۈشەنچە سى ـ
ۋېرس (E.Sievers) نىڭ تەتقىقات نەتىجىسىنىڭ كۆچلۈك قوللىشىغا
ئېرىشكەن. سىۋېرسنىڭ تەتقىقاتى مۇنۇلارنى ئىسپاتلىغان: شەخسنىڭ
گېپىنىڭ رىتىمى بولىدۇ، نۇرغۇن مۇزىكىلارنىڭمۇ رىتىمى بولىدۇ،
ھەتتا يەككە مېلودىيەلىك ئىلاھ قەسىدىلىرىدە ۋە دەۋرىيلىككە ئىگە
بولمىغان چەتئەل كىرگەن مۇزىكىلاردىمۇ رىتىم بولىدۇ. بۇ قاراشقا
ئاساسلانغاندا، رىتىم تەتقىقاتى شەخسنىڭ گەپ ـ سۆزلىرىنى ۋە بار ـ
لىق نەرسىلەرنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئېلىشى كېرەك، بىز بارلىق نەرسىلەر ـ
دىمۇ مەلۇم رىتىمنىڭ بارلىقىنى ناھايىتى ئاسانلا چۈشەندۈرەلەيمىز،
ھەتتا ئەڭ نەرسىلىشىپ كەتكەن جۇملىدىنمۇ رىتىم تاپقىلى بولىدۇ،
يەنى ئۇنى ئۇزۇن ۋە قىسقا تاۋۇشلار گۇرۇپپىسىغا، ئۇرغۇلۇق ۋە ئۇر ـ
غۇسىز بوغۇملارغا بۆلگىلى بولىدۇ. 18 ـ ئەسىردىلا ستېبل
(J.Steele) بۇ ھەقتە نۇرغۇن تەتقىقاتلارنى ئېلىپ بارغان.[21] ۋاھالەنكى
بۇگۈنكى كۈندە تېخىمۇ كۆپ ئىلمىي ئەسەرلەر نەسرىنىڭ رىتىمىنى
تەتقىق قىلىۋاتىدۇ. تەتقىقاتلارنىڭ ئىسپاتلىشىچە، رىتىم بىلەن «مې ـ
لودىيە» زىچ باغلىنىشلىق، مېلودىيە ئىنتوناتسىيەنىڭ ئەگرى سىزـ
قى، ئۇ ئاۋاز ئېگىزلىكىنىڭ تەرتىپى تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ. شۇڭا
«رىتىم» دېگەن سۆزنى كىشىلەر كەڭ مەنىدە، يەنى رىتىم بىلەن مې ـ
لودىيەنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مەنىدە ئىشلىتىۋاتىدۇ. گېرمانىيەنىڭ

مەشھۇر تىلشۇناسى سۇئېرس شەخسنىڭ رېتىم ئەندىزىسى بىلەن ئىنتوناتسىيە ئەندىزىسىنى پەرقلەندۇرۇش كېرەك دەپ كۆرسەتكەن. روتز (O.Rutz) ئۇلارنى بەدەن قىياپىتى (فىگۇرىسى) ۋە نەپەسنىڭ فىزىيولوگىيەلىك ھالىتى بىلەن باغلاشتۇرغان.[22] گەرچە بەزىلەر بۇ تەتقىقات نەتىجىلىرىنى كەسكىن ھالدا ئەدەبىياتقا تەتبىقلاشقا تىرىشقان ھەمدە ئەدەبىي ئۇسلۇب بىلەن روتزنىڭ تېپىلىرى ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا مۇناسىۋەت بەرپا قىلماقچى بولغان بولسىمۇ،[23] 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 ئوقۇرمەنلەرنمۇ ئۆزىگە كۆچلۈك جەلپ قىلىۋېلىشى مۇمكىن. خۇددى ئىنگلىزچە «ئىنجىل» دىكى ۋە سىر بىروۋن (Sir T.Browne)، روسكىن 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»[24] بىر مەشھۇر كىتاب. بۇ كىتابتا ئۇ رېتىمنى تولىمۇ ئىجتىھات بىلەن ئىجادىي بۆلۈنگەن بىر يۈرۈش رېتىم سىستېمىسى ئارقىلىق چۈشەندۈرمەكچى بولغان. سېنتسبۇرى (G.Saintsbury) ئىنتايىن مۇكەممەل بولغان «ئىنگلىزچە نەسر رېتىمى تارىخى»[25] دا نەسر رېتىم «ئۆزگىرىش» ئاساسىغا قۇرۇلغان بولىدۇ دېگەننى تەكىتلىگەن بولسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭ ماھىيىتىگە پەقەت ئېنىقلىما بەرمىگەن. ناۋادا سېنتسبۇرىنىڭ «چۈشەندۈرۈشى» توغرا بولسا، ئۇ ھالدا رېتىمدىن پەقەتلا ئېغىز ئاچقىلى بولماي قالىدۇ. بىراق شۇبھىسىزكى، سېنتسبۇرى نەسرىي رېتىمنى تەكىتلەۋېتىپ ئېنىقلا ھالدا ۋەزىن ئەندىزىسى خەۋپىگە دۇچ كېلىپ قالغان. ھېچبولمىغاندا بىز بۈگۈنكى 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 قائىدىلىرگە 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.[26]

ئومۇمەن ئېيتقاندا، نەسرنىڭ بەدىئىي رېتىمنى تەتقىق قىلىشنىڭ ئەڭ ياخشى ئۇسۇلى ئۇنى جەزمەن نەسرنىڭ ئادەتتىكى رېتىمىدىن ۋە شېئىرىي رېتىمدىن پەرقلەندۇرۇشنى 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 كۆچى بىلەن ئاۋاز ئېگىزلىكى خېلى زور دەرىجىدە پەرقلىق بولىدۇ. ئەمما رېتىم - لىق نەسرىدە ئۇرغۇ بىلەن ئاۋاز ئېگىزلىكى پەرقچانلىقتىن تەڭپۇڭ - لۇقتا يۇزلىنىشتەك روشەن خاھىش ناماياں بولىدۇ. توماشېۋسكىي (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.[22] رېتىمنىڭ قانۇنىيەتلىكلىكى بىلەن دەۋ - رىيلىكىنىڭ كىشىگە بېرىدىغان ئادەتتىكى تەسىراتىنى ھەمىشە فو - نېتىكا ۋە سىنتاكسىس جەھەتتىكى ۋاستىلەر كۆچەيتىدۇ. بۇ ۋاسە - تىلەر ئاۋاز گېئومېتىرىيەلىك شەكلى، پاراللېل جۈملە، سېلىشتۇر - ما تەڭپۇڭ جۈملە قاتارلىقلاردىن ئىبارەت. بۇ ۋاستىلەر ئارقىلىق پۈتكۈل مەنە قۇرۇلمىسى رېتىم ئەندىزىسىنى بارلىق كۆچى 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 ئوسمىئان 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.[23] ئىنگلىز تىلى ئەدەبىيا - تىدا رېتىملىق نەسر 17 - ئەسىردە گۈللەنگەن ھەمدە سىر بېروۋن 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، گىبېن ۋە بۇركى قاتارلىقلار ۋەكىللىكىدىكى يېڭى «كۆچ - تۈكگۈرلەر»بارلىققا كەلگەن.[24] 19 - ئەسىرگە كەلگەندە، رېتىملىق نەسرلەر دې كۇئىنسېي، رۇسكىن، ئىمېرسون ۋە مارۇېللارنىڭ ئە - سەرلىرىدە ھەمدە ستېئېن ۋە جويس قاتارلىقلارنىڭ ئۆزگىرىشچان 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 ئۈزۈد - دىلىرى ناماياں بولدى، كېيىنچىرەك بېيلى (A.Byely) نىڭ «بې - زەك» 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 ھۇزۇرلا - 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 - مىزدىكى بىر خىل تەنقىد بىرتەرەپلىمىلىكى بولۇشى ئېھتىمالغا يەك 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 پارالليل سىلىشتۇرما مۇناسىۋىتىنى نامايان قىلە-
دۇ. ئۇ ئاغزاكى گەپ ـ سۆزلەرنى تەشكىللەپ سەنئەتكە ئايلاندۇرىدۇ.

ۋەزىنشۇناسلىق نەچچە ئەسىردىن بۇيان نۇرغۇنلىغان تەتقىقاتـ
چىلار كۆپ قان ـ 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 ئىشىدىن پەخىرلەنگەن. مەسىلەن،
ئۇ ئۇزۇن ـ قىسقا تاۋۇشلار توغرۇلۇق سۆزلەيدۇ، ئەمما بۇ ئاتالغۇلار-
نىڭ ئاۋازنىڭ سوزۇلۇش ۋاقتىنى كۆرسىتىدىغانلىقىنى ياكى ئۇرغۇ-
نى كۆرسىتىدىغانلىقىنى ئېنىق چۈشەندۈرمەيدۇ.[29] پېرىي (B.Perry)
«شېئىرىيەت تەتقىقاتى» ناملىق كىتابىدا سۆز «ئېغىرلىقى» (weight)
ۋە «سۆزنىڭ مەنىسىنى ياكى مۇھىملىقىنى بىلدۈرگۈچى ئاۋازنىڭ
نىسپىي چوڭ ـ كىچىكلىكى ياكى ئاۋاز ئېگىزلىكى»[30] 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-
لىق 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[31] 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 تۇرلەر بىلەن ھەپىلىشىشتىن
ساقلانغىنىمىز، ئەڭ ياخشىسى ئۇنىڭ بىرنەچچە مۇھىم تۇرىنىلا ئاي-
دىڭلاشتۇرۇۋالغىنىمىز تۇزۇك. «ئىسخىمىسمان» ۋەزىننى ۋەزىننىڭ
ئەڭ كونا تۇرى دەپ ئاتاشقا بولىدۇ. ئۇ ئەدەبىيات ـ 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 ئۆلارغا قاتتىق رىئايە قىلىشنى تەلەپ قىلىدۇ. بىر ئون-

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 ئەسقاتمىدىغان ۋە ئەڭ چۈشىنىشلىك سۆزلەردۇر. بىراق بۇ خىل سىستېمىنىڭ يېتەرلىك ئەمەسلىكىنى بۇگۈنكى كۈندە كىشىلەر ئومۇميۈزلۈك قوبۇل قىلىشتى. بۇ نەزەرىيە ئەمەلىي تىل تاۋۇشىغا دىققەت قىلمىغان بولۇپ، ئۇنىڭ ئادەتتىكى دوگما قېلىپى پۈتۈنلەي خاتا. ئەگەر شېئىر راستلا بۇ خىل ئىسخېمىلىق ۋەزىن ئەندىزىسىگە تامامەن بويسۇنمىدىغان ئىش بولسا، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئەڭ زېرىكىشلىك، ئادەمنىڭ ئىچىنى سىقىدىغان شېئىر بولۇپ قېلىشى مۇقەررەر. ھالبۇكى، بۇ نەزەرىيەنىڭ ئەۋزەللىكىمۇ بار. ئۇنىڭ مۇھىم نۇقتىسى ئېنىقلا ئىسخېما ئەندىزىسىگە مەركەزلەشكەن بولۇپ، نۇرغۇنلىغان ھازىرقى زامان نەزەرىيەلىرى 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.

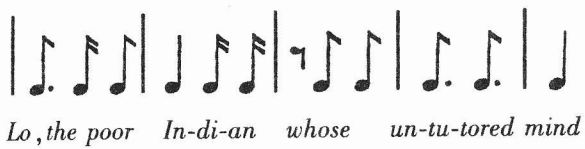
ئىككىنچى خىل تۇر «مۇزىكىدارلىق» نەزەرىيەسى بولۇپ، ئۇ شېئىردىكى ۋەزىن مۇزىكىدىكى ريتىمغا ئوخشايدۇ، شۇڭا ئەڭ ياخشىسى مۇزىكىدىكى بەلگە ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك دېگەن قىياس ئاساسىغا قۇرۇلغان. ئىنگلىز ئەدەبىياتىدا بۇ نەزەرىيە ئەڭ بالدۇر ئوتتۇرىغا قويۇلغان ئەسەر لانىئېر (S.Lanier) نىڭ «ئىنگلىز شېئىرىيىتى ئىلمى» (1880 ـ يىلى) دۇر. ئامېرىكىدا بۇ خىل نەزەرىيەنى ھېچبولىمىغاندا ئىنگلىز تىل ـ ئەدەبىياتى ئوقۇتقۇچىلىرى يەنىلا قوبۇل قىلالايدۇ.

بۇ نەزەرىيە بويىچە، شېئىردىكى ھەربىر بوغۇمغا بىر ئاۋاز بەلگىسى تەقسىملەشكە بولىدۇ، ئەمما ئاۋاز بەلگىسىنىڭ ئېگىزلىكى ئېنىق ئەمەس بولىدۇ، ئاۋاز بەلگىسىنىڭ ئۇزۇنلۇقىنى ئىختىيارىي بەلگىلەشكە بولىدۇ، ئىككى بوغۇنمە ئاۋاز بەلگىسىنى بىر ئۇزۇن بوغۇمغا تەقسىملەشكە، تۆت بوغۇنمە ئاۋاز بەلگىسىنى بىر يېرىم قىسقا بوغۇمغا تەقسىملەشكە، سەككىز بوغۇنمە ئاۋاز بەلگىسىنى بىر قىسقا بوغۇمغا تەقسىملەشكە، قالغانلىرىنى مۇشۇ تەرتىپ بويىچە داۋاملاشتۇرۇشقا بولىدۇ. ئۇدارنى ھېسابلاشتا، بىر ئۇرغۇلۇق بوغۇمدىن يەنە بىر ئۇرغۇلۇق بوغۇمغىچە بىر بوغۇنلۇكچە ھېسابلاشقا بولىدۇ. ئوقۇش سۈرئىتى تېخىمۇ ئېنىقسىزلىشىدۇ. 4/3 ئۇدارنى ياكى 8/3 ئۇدارنى تاللاشقا بولىدۇ. مەلۇم ئالاھىدە ئەھۋال ئاستىدا يەنە 2/3 ئۇدارنى تاللاشقىمۇ بولىدۇ. بۇ نەزەرىيەگە 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 نەزەرىيەگە 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.[16]

بۇ نەزەرىيەنىڭ ئەۋزەللىكى شۇكى، ئۇ نەزمىي ئەسەرلەرنىڭ سۈيىكتىپ تۇيغۇنىڭ ھەمدەۋرىيلىكىگە يۈزلىنىش خاھىشىنى، يەنى سۇبيېكتىپ تۇيغۇنىڭ تېزلىشى ياكى ئاستىلىشىغا، سۆزلەرنى ئوقۇش سۈرئىتىنىڭ ئۇزارتىلىشى 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.[17] ھالبۇكى مۇزىكا نەزەرىيەچىلىرى خەلق ناخشىلىرىنىڭ ۋەزنىنى «ئىككى تۇراق» لىق شەكىلگە ئايلاندۇرالايدۇ، ھەتتا قايتۇرما ئۇدارنى ئۇتۇقلۇق ھالدا ھەسسىلىيەلەيدۇ،[18] «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

(كۇل رەڭ دېڭىز ۋە ئۇزاققا سوزۇلغان قارا تۇپراق

سېرىق ھىلال ئاي چوڭ ھەم پەستىلا)[19]

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، سۇنىبۇرن، مېرىدىس ياكى بىروۋنىڭنىڭ بەزى شېئىرلىرى. ئەمما بۇ نەزەرىيەنىڭ ئېغىر بېتەرسىزلىكمۇ 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 سېلىشتۇرمىسىنىڭ ھەممىسى ھەمدەۋرىيلىككە ئىگە دەپ قارايدىغان سۇبيېكتىپ نەرسىدىن ئىبارەت.

ئۇچىنچى خىل ۋەزنىشۇناسلىق نەزەرىيەسى بۇگۈنكى كۈندە كىشىنىڭ ئېتىبارىغا 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 سېۋېرس 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.[20] بىز سىرام (W. L. Schramm) نىڭ «ئىنگلىزچە شېئىر ۋەزنىشۇناسلىقى تەتقىقات ئۇسۇلى»دىن بۇ نەزەرىيەۋى ئۇسۇلغا ۋە ئۇنىڭ ئۇتۇقلىرىغا مۇناسىۋەتلىك ئومۇمىي بايانلارنى تاللا-

پالايمىز.[41] ئاكوستىكىلىق ۋەزىن نەزەريەسى ۋەزىننى تەشكىل قىلغۇچى ئاممىللارنى 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.[42] 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 بىۋاستە مۇناسىۋەتلىك دېگەندەك قىياسلارنىڭ ھېچقايسىسى پۈت تىرەپ تۇرالمايدۇ. نەزمىي ئەسەرلەرنىڭ ئۇدارى بىر خىل ئۇمىد قىلىش تېپىدىكى ئۇدارىدىن ئىبارەت.[43] بىز مەلۇم بىر ئۇدارىدىن كېيىن رېتىمغا ئىگىت بىر سىگنالنىڭ ئوتتۇرىغا چىقىشىنى ئۈمىد قىلىمىز. ئەمما بۇ خىل دەۋرىيلىكنىڭ توغرا بولۇشى ناتايىن. بۇ خىل سىگنالنىڭ جەزمەن ئۇنداق كۆچلۈك بولۇشىمۇ 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 ۋەزىن 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)[44]

«Silért upon a péak in Dá rién» دېگەندىن ئىبارەت ۋەزىن ئەندە-زىسىدە ئوقۇشقىمۇ بولىدۇ؛ «Sílent up?n a péak in Dúrien» دېگەندىن ئىبارەت نەسىر ۋەزنى بويىچە ئوقۇشقىمۇ بولىدۇ؛ ياكى نەزمىي ۋەزىن ئەندىزىسى بىلەن نەسرىي رېتىمنى ماسلاشتۇرۇش ئۇسۇلى بويىچە ئوقۇشقىمۇ بولىدۇ. «Silért» دېگەن ئوقۇلۇشتىن ئىنگلىز تىللىق ھېسابلانغان بىز «نورمال» تەلەپپۇزنىڭ بۇزۇلغانلىقىنى سېزىمىز. «Sílent»دېگەن ئوقۇلۇشتىن بىز يەنىلا ئالدىدىكى بىرنەچچە مىسرا-دىن كېلىۋاتقان ۋەزىن 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 ۋەزىن شەكلى ھەققىدىكى تەھلىل قىلچە ئالاقىسىز بولىدۇ. بۇ خىل ۋەزىن شەكلىنى ۋەزىن 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 ئېيتى-لغاندا، نەزمىي ئەسەرنىڭ ئەندىزىسىنى چۈشەندۈرگىلىمۇ، چۈشەنگە-لىمۇ بولمايدۇ. ۋەزىنگە 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 «ۋەزىن ماھىيەتتە مەندىن مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدۇ، بىز مەنە بىلەن مۇنا-سىۋەتسىز ھەرقانداق بىر مىسرانىڭ ۋەزىن تۈزۈلۈشىنى يېڭىباشتىن نامايان قىلىشنى لايىقىدا سىناپ باقساق بولىدۇ» دېگەن.[43] ۋېرنېر بىلەن ساران بىز بىر چەت ئەللىكنىڭ قارىشىغا ئاساسلىنىشىمىز، يەنى تىل ئۇقمىغان ئەھۋال ئاستىدا باشقىلارنىڭ ئوقۇغان شېئىرىنى ئاڭلىشىمىز زۆرۈر دېگەن قائىدىنى ئوتتۇرىغا قويغان.[45] ئەمما بۇ خىل قاراش ئەملىيەتتە پۈتۈنلەي ئاساسسىز. شۇڭمۇ ستېۋارت ئۇنىڭ-دىن ۋاز كەچكەن.[47] بۇ خىل ئۇسۇلنى قوللىنىش ھەرقانداق ۋەزىن 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 ئەملىي 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[8] ۋەزىنشۇناسلىقنى يېپىيېڭى ئاساس ئۇستىگە تۇرغۇزۇشقا تىرىشقان. ئۇلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، «تۇراق» دېگەن ئىبارە ئېنىقلا يېتەرلىك ئەمەس ئىدى. چۈنكى نۇرغۇن شېئىرلاردا «تۇراق» يوق ئىدى. «ھەمدەۋرىيلىك» نى گەرچە سۇبيېكتىپ جەھەتتىن كۆپلىگەن شېئىرلارغا ئىشلەتكىلى بولسىمۇ، ئەمما يەنىلا بەزى ئالاھىدە تۇردىكى شېئىرلار بىلەنلا چەكلىنەتتى. شۇنىڭ ئۈچۈن ۋەزىن توغرىسىدا ئوبيېكتىپ 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 نورمال سىستېمىسىدىكى ئۇزۇن 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.[9] ئەگەر بىز كونتېكستتىن ياكى سىگنال سۈپىتىدىكى باسما ئورۇنلاشتۇرۇشىدىن بىر بۆلەك چاچما شېئىرنىڭ شېئىر ئىكەنلىكىنى بىلەلمىسەك، بىز ئۇنى نەسرەدەك ئوقۇپ كېتىشىمىز، ئەمەلىيەتتىمۇ ئۇنى نەسرىدىن پەرقلەندۈرمەسلىكىمىز مۇمكىن. ئەمما بىز ئۇنى ھەقىقەتەن شېئىردەك ئوقۇشىمىز، ئوخشاشمىغان ئۇسۇللاردا (مەسىلەن، ئوخشاشمىغان ئۇرغۇلاردا) ئوقۇشمىز 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» ھەربىرىكەتچان، 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 شەكىلىنىڭ 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 – تۆۋەن ئاۋازلىق تۇراق» ياكى «تۇراقسىز» ئۇرغۇ دەپ، ياكى «تىل كەلمەسلىك» دەپ ئاتىلىدۇ. ئەگەر ئىسخېمىسىمان شەكىل ئارقىلىق ئىستاتىستىكا نەتىجىسىنى ئىپادىلەشكە توغرا كەلسە، 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 ئۈنۈملۈك، چۈنكى ھەربىر رۇسچە سۆزنىڭ پەقەت بىرلا ئۇرغۇسى (قوشۇمچە ئۇرغۇ ئۇرغۇغا ھېساب ئەمەس، ئۇ پەقەتلا نەپەسلىك ئوقۇلۇش مەسىلىدۇر) بولىدۇ. بىراق ئىنگلىزچىدە ئىستاتىستىكىلاش ئۇسۇلىنى ئۈنۈملۈك قوللىنىش خېلى مۇرەككەپ ئىش. چۈنكى ئۇنىڭدا قوشۇمچە ئۇرغۇ ۋە باشقا نۇرغۇن ئۇرغۇسىز ئەگەشمە سۆزلەر ھەم قوشۇمچە سۆزلەرنىمۇ جەزمەن ئويلىشىشقا توغرا كېلىدۇ.

رۇسىيەلىك ۋەزىنشۇناسلار 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 مىقدارىلىق دېگەندەك تۈرلەرگە بۆلۈشىدۇ. بىراق بۇ مۇكەممەل ئەمەس، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئاسانلا خاتا چۈشەنچە پەيدا قىلىپ قويىدۇ. مەسىلەن، سېرۋىيە – كىرودىيە تىللىرى ۋە فىنلاند تىلىدىكى ئېپوسلاردا يۇقىرىقى بۆلۈش پىرىنسىپىنىڭ ئۈچىلىسى — بوغۇملۇق، تاۋۇش مىقدارىلىق، ئۇرغۇلۇق — رول ئوينايدۇ. ھازىرقى تەتقىقات نەتىجىلىرى ئادەتتە ساپ تاۋۇش مىقدارىلىق دەپ قارىلىدىغان لاتىن تىلى ۋەزنىنىڭمۇ ئەمەلىـ

يەتتە ئۇرغۇ ۋە يېزىق چەكلىمىسىگە دىققەت قىلغانلىق سەۋەبىدىن خېلى زور دەرىجىدە ئۆزگەرتىلگەنلىكىنى ئىسپاتلىغان.[50]

ھەرقايسى تىللار رىتىم جەھەتتىكى ئاساسىي ئامىللىرىنىڭ ئوخشاشماسلىقى سەۋەبىدىن پەرقلىق بولىدۇ. ئىنگلىزچىدە رىتىمنى ئېنىقلا ئۇرغۇ بەلگىلەيدۇ. ئۇنىڭدا تاۋۇش مىقدارى ئۇرغۇغا بېقىنىدۇ، يېزىق چەكلىمىسىمۇ بىر مۇھىم رىتىم رولىنى ئوينايدۇ. ئەمما ئىنگلىزچىدە تاق بوغۇملۇق سۆزلەردىن تۈزۈلگەن بىر مىسرا بىلەن پۈتۈنلەي كۆپ بوغۇملۇق سۆزلەردىن تۈزۈلگەن بىر مىسرا ئوتتۇرىسىدىكى رىتىم پەرقى ئىنتايىن روشەن بولىدۇ. چېخ تىلىدا يېزىق چەكلىمىسى رىتىمنىڭ ئاساسى بولۇپ، ئۇ ھەمىشە مەجبۇرەن ئۇرۇغۇغا ئەگىشىپ كېلىدۇ. لېكىن ئۇنىڭدا تاۋۇش مىقدارى كۆپ خىل تاللىما ئامىلدىن ئىبارەت. خەنزۇ تىلىدا ئاۋاز ئېگىزلىكى رىتىمنىڭ مۇھىم ئاساسى. گىرېك تىلىدا تاۋۇش مىقدارى رىتىم تەشكىللەش پىرىنسىپى ھېسابلىنىدۇ، بىراق ئاۋاز ئېگىزلىكى بىلەن يېزىق چەكلىمىسى كۆپ خىل تاللىما ئامىللار ھېسابلىنىدۇ.

مەلۇم بىر تىل تارىخىدا نەزمىي ئەسەرلەر سىستېمىسىنىڭ ئورنىغا گەرچە باشقا يېڭى سىستېمىلار ئۈزۈكسىز 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 ۋەزىنچىلىكتە بوغۇمىزم خېلى ئۇزاق بىر مەزگىل ھۆكۈمران بولغان. چېخ تىلىدا خېلى ئۇزۇنغىچە شېئىرىي ۋەزىندە تاۋۇش مىقدارى ئاساس قىلىنغان. ناۋادا كىشىلەر لىدگات (J.Lydgate)، خاۋېس (S.Hawes) ۋە سىكېلتون (J.Skelton) لارنىڭ بىمۇكەممەل ۋەزىندە يازمىغانلىقىنى ۋە ئۇلارنىڭ ئۆز قائىدىلىرىگە رىئايە قىلغانلىقىنى تونۇپ يەتسە، بۇ چوسېردىن سۇرېيغىچە بولغان ئەنگلىيە

نەزمىي ئەسەرلەر تارىخىي تەتقىقاتىدا ئىنقىلاب خاراكتېرلىك ئۆزگىرىش پەيدا قىلغان بولاتتى.[51] 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 ئۇتۇققا ئېرىشەلمىگەن ھەرىكىتى ھېچبولمىغاندا دەسلەپكى مەزگىللەردىكى ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى بوغۇم ياكى ۋەزىن قاتماللىقىنى 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 ۋىدا سانسكرىت تىلى ۋەزىنلىرىنى سېلىشتۇرغان.[52] ياكوبسون يۇگۇسلاۋىيە ئېپوسلىرى ۋەزىنىنىڭ بۇ قەدىمكى ۋەزىن ئەندىزىسىگە ئىنتايىن يېقىن كېلىدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ چىققان. بۇ قەدىمكى ۋەزىن ئەندىزىسىدە بوغۇم تىپىدىكى بىر مىسرا تاۋۇش مىقدارىغا ئۇلۇك ۋە قاتمال ئەمەل قىلىنغان بىر جۈملە بىلەن بىرلەشتۈرۈلگەن.[53] سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلىدا خەلق قوشاقلىرىدىكى ئوخشاشمىغان ۋەزىن تىپلىرىنى پەرقلەندۈرگىلى ۋە ئۇلارنىڭ تارىخىنى سۈرۈشتۈرۈش مۇمكىنچىلىكى بولىدۇ. ئېپوس دېكلاماتسىيەلىرى بىلەن لىرىك شېئىرلاردا ئىشلىتىلىدىغان «مېلودىيەسىمان» نەزملەرنىڭ 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.[5]

19 ـ ئەسىردىكى رۇسىيە لىرىكىلىرىغا ئائىت تولىمۇ قىممەتلىك تەتقىقاتلار ئېچىلىپ،[6] ئېخىنبائۇم ئىنتوناتسىيەنىڭ «مېلودىيەسىمان»، «ناخشا قىلىپ ئېيتىشقا بولىدىغان» شېئىرلاردىكى رولىنى تەھلىل قىلىشقا تىرىشقان. ئۇ رۇسىيە رومانتىزملىق لىرىك شېئىرلىرىنىڭ ئۇچ تۈراقلىق ۋەزنىنى، سۇراق جۈملە ۋە ئۇندەش جۈملە قاتارلىقلارنىڭ ئۇرغۇ شەكىللىرىنى ھەم پاراللېللىق 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[7].

رۇسىيەلىكلەرنىڭ نەزەرىيەسىگە قارىتا بىزنىڭ يەنە كۆپلىگەن گۇمانلىرىمىز بولۇشى مۇمكىن. ئەمما بىز ئۇلارنىڭ تەجرىبىخانىدىكى ۋەزىن نەزەرىيەسى بىلەن مۇزىكىدارلىق ۋەزىن نەزەرىيەسىنىڭ ساپ سۇبيېكتىپلىقى ئوتتۇرىسىدىن بىر يولنى تاپقان. بۇ نەزەرىيەنىڭ نۇرغۇن تەرەپلىرى يەنىلا تۇتۇق ۋە مۇنازىرىدە تۇرۇۋاتىدۇ. لېكىن ۋەزىنشۇناسلىق بۇگۈنكى كۈندە شۇبھىسىز ھالدا تىلشۇناسلىق ۋە سېمانتىكا بىلەن بولغان مۇقەررەر باغلىنىشىنىى ئەسلىگە كەلتۈرۈۋاتىدى. 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 ئىستىلىستىكىلىق 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 پەسىلىنىڭ 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: «سۇرېيدىن ئالېكساندىر پوپقىچە بولغان ئىنگلىز شېئىرىيىتىنىڭ قاپىيەسى ھەققىدە تەتقىقات» (لوندون، 1923 ـ يىلى،)؛ ف.نېس: «شېكسپېر تېياتىرلىرىدا قاپىيەنىڭ ئىشلىتىلىشى» (نيۇخەۋېن، 1941 ـ يىلى).

⑨ جىرمۇنسكىي: «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 – يىلى)؛ ئى.ئا. رىچاردس: «ئەمەلىي تەنقىدچىلىك» (لوندون، 1929 – يىلى، 232 ~ 233 – بەتلەر).

⑪ rok رۇسچە pok نىڭ ئاھاڭ تەرجىمىسى. — خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

⑫ zvonit رۇسچە ЗВОНИТЬ نىڭ ئاھاڭ تەرجىمىسى. — خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

⑬ قاراڭ: رانسوم: «دۇنيانىڭ سۇبيېكتى» (نيۇيورك، 1938 – يىلى، 95 ~ 97 – بەتلەر). بىراق كىشىلەر مۇنازىرە قىلىپ مۇنداق دەيدۇ: رانسوم ئەپەندىنىڭ بۇ ئۆزگەرتىشىنىڭ تىلغا ئالغۇچىلىكى يوق. «murmuring» دىكى m نىڭ ئورنىغا d نى ئالماشتۇرغاندا m — 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 – يىلى).

⑮ ر.ئېتىئېمبل: «سوزۇق تاۋۇشلۇق سونېتلار»(سېلىشتۇرما ئەدەبىيات ژۇرنىلى»، 19 – سان، 1939 – يىلى، 235 ~ 261 – 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 – سان، 1931 – يىلى، 226 ~ 262 – بەتلەر).

⑰ ستۇمپىنىڭ ئۇچىنچى ئىزاھاتتا كۆرسىتىلگەن ئەسىرىگە ۋە ئۇنىڭ بەلەن ۋ. كوخلېرنىڭ «ئاكوستىكا تەتقىقاتى» غا قاراڭ («پسىخولوگىيە ژۇرنىلى» غا بېسىلغان، 54 – سان، 1910 – يىلى، 241 ~ 289 – بەتلەر؛ 58 – سان، 1911 – يىلى، 59 ~ 140 – بەتلەر؛ 64 – سان، 1913 – يىلى، 92 ~ 105 – بەتلەر؛ 72 – سان، 1915 – يىلى، 1 ~ 192 – بەتلەر؛ ر. ياكوبسون: «بالىلار تىلى، زۇۋانسىزلىق ۋە ئادەتتىكى فونېتىكا قانۇنىيىتى» (ئۇپسالا، 1941 – يىلى)، ئۇ بالىلار تىلى ۋە زۇۋانسىزلىققا ئائىت مەسىلىلار ئارقىلىق بۇ نەتىجىلەرنى قوللىغان.

⑱ ئې. م. خورنبوستېل: «ئاۋاز ۋە سەزگۈ ئەزالىرى» («خوفمان خاتىرىسى ماقالىلىرى توپلىمى»، ھامبۇرگ، 1927 – يىلى، 329 ~ 348 – بەتلەر)؛ خ. ۋېرنېر: «تىل رەمىماللىقنىڭ ئاساسىي مەسىلىلىرى»، لېپزىگ، 1932 – يىلى)؛ ك. م. ۋېلسون «ئىنگلىز شېئىرىيىتىدىكى ئاۋاز ۋە مەنە» (لوندون، 1930 – يىلى)، بۇ كىتابتا ۋەزىن بىلەن ئاۋاز ئەندىزىسىگە ئومۇمىي باھا بېرىلگەن.

⑲ نۆۋەتتە بۇ جەھەتتىكى مودا ئومۇمىي بايانلاردىن تۆۋەندىكىلىرى بار: ئا. ۋ. گىروت: «رىتىم ھەققىدە» («يېڭى تىلشۇناسلىق» قا بېسىلغان، 17 – سان، 1932 – يىلى، 81 ~ 100 –، 177 ~ 197 –، 241 – 265 – بەتلەر)؛ ئو. سېپىر: «خولدېرلىننىڭ تىل رىتمى» (لېپزىگ، 1937 – 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 – يىلى، 5 ~ 8 – بەتلەر.

㉑ ج. ستىل: «ئەقلىي قاپىيەشۇناسلىق» (لوندون، 1975 – يىلى).

㉒ سۆپرس: «رىتىم – مېلودىيە تەتقىقاتى» (ھېيدېلبېرگ، 1912 – يىلى)؛ ئو. رۇتز: «ھېسسىيات ئىپادىلەش شەكلى ھېسابلانغان مۇزىكا، سۆز ۋە بەدەن» (لېپزىگ، 1911 – يىلى)، «تىل، ناخشا ۋە بەدەن قىياپىتى» (مۇنخ، 1911 – يىلى)، «ئىرق ۋە سەنئەت» (جېنا، 1921 – يىلى)؛ گ.ئىسپېن ۋە ف. كارگ: «ئاۋاز تەھلىلى سىنىقى» (ھېيدېلبېرگ، 1938 – يىلى).

㉓ ۋالزېل: «شېئىرىيەت سەنئىتىدىكى مەزمۇن ۋە شەكىل» (پوتسدام، 1923 – يىلى، 96 ~ 105 –، 391 ~ 394 – بەتلەر)؛ گ. بېكىك: «مۇزىكىلىق رىتىم يەنى بىلىشنىڭ مەنبەسى» (ئاۋگوسبۇرگ، 1923 – يىلى)، بۇ كىتاب گەرچە كىشىنىڭ زوقىنى كەلتۈرسىمۇ، ئەمما ئۇنىڭدا سۆپرسنىڭ نەزەرىيەسى زىيادە بىمەنىلىك بىلەن قوللىنىلغان.

㉔ ۋ. م. پاتېرسون: «نەسرنىڭ رىتمى» (نيۇيورك، 1916 – يىلى).

㉕ گ. سېنتسبۇرى: «ئىنگلىزچە نەسر رىتمى تارىخى» (لوندون، 1913 – يىلى).

㉖ ئېلتون: «ئىنگلىزچە نەسر سانلىرى» («ئىلمىي ماقالىلەردىن بىر دەستە» گە كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1922 – يىلى)؛ م. ۋ. كىرول: «ئىنگلىزچە نۇقتۇق نەسرلىرىنىڭ كۆتۈرمە – چۈشۈرمىسى ۋە پائۇزا – بۇرۇلمىسى» («فىلولوگىيە تەتقىقاتى» غا بېسىلغان، 16 – سان، 1919 – يىلى، 1 ~ 55 – بەتلەر).

㉗ ب. توماشېۋسكي: «قاغا ماتكىسى، نېمىشقا نەسرىي رېتمى» (شېئىرىيەتكە ئائىت ئىلمىي ماقالىلەر توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، لېنىنگراد، 1929 ـ يىلى).

㉘ ئې. نوردېن: «قەدىمكى گىرېتسىيە ـ رىمنىڭ بەدىئىي نەسرلىرى» (ئىككى توم، لېيپزىگ، 1898 ـ يىلى)؛ئا.گىروت: «كىلاسسىك نەسر رېتمى قوللانمىسى» (گىرونىنگېن، 1919 ـ يىلى).

㉙ ۋ. ك. ۋىمسات: «سامۇئېل جونسوننىڭ نەسر ئۇسلۇبى» (نىيۇخاۋېن، 1941 ـ يىلى).

㉚ گ. سېنتسبۇرى: «ئىنگلىزچە نەسر تارىخى» ناملىق كىتاب (ئۈچ توم، لوندون، 1906 ~ 1910 ـ يىللىرى).

㉛ ب. پېئىرى: «شېئىرىيە تەتقىقاتى» (لوندون، 1920 ـ يېڭى نەشرى، 145 ـ بەت.

㉜ ت. س. ئۇموند: «ئىنگلىز شېئىرىيىتىنىڭ ۋەزىن نەزەريەسى تارىخى» (ئوكسفورد، 1921 ـ يىلى)؛ پ. باركاس: «ھازىرقى زامان ئەنگلىيە نەسرچىلىكىگە ئوبزور» («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى» غا بېسىلغان، موسباخا قاتارلىقلار تۈزگەن، 82 ـ سان، خال، 1934 ـ يىلى).

㉝ م.ۋ.كىرول: «مۇزىكا ۋە ۋەزىن» («تىل تەتقىقاتى» غا بېسىلغان، 20 ـ سان، 1923 ـ يىلى، 388 ~ 394 ـ بەتلەر)؛ سىتېۋارت: «ئىنگلىز شېئىرىيىتى ماھارىتى» (نىيۇيورك، 1930 ـ يىلى).

㉞ بۇ ئۇقۇم م.ۋ.كىرولنىڭ «ئەنگلىيە شېئىرىيىتى تەتقىقاتى» (پىرىنسېتون، 1929 ـ يىلى مايباسما، 8 ـ بەت) دىن كەلگەن.

㉟ ئالېكساندىر پوپنىڭ «ئادەم ھەققىدە» دىن ئېلىندى. ئەسلىي ئەسەرنىڭ 99 ـ ۋە 100 ـ مىسرالىرى مۇنداق:

d mind'Lo,the poor Indian, whose untutor

him in the wind Sees God in clouds,or hears

ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچى ئىزاھاتى

㊱ ۋ. تومسون «تىل رېتمى» (گىلاسگوۋ، 1923 ـ يىلى) دا نەچچە يۈزلىگەن مىسالىلار ئارقىلىق بۇنى نەزەريە جەھەتتىن تەپسىلىي بايان قىلغان. يېقىندا بۇ ھەقتە ئىنچىكە مۇلاھىزە يۈرگۈزگىنى ئالېكساندىر پوپنىڭ «بېئوۋۇلفنىڭ رېتمى» (نىيۇخاۋېن، 1942 ـ يىلى) ناملىق كىتابىدۇر.

㊲ د. ستائۇفېر: «شېئىرنىڭ ماھىيىتى» (نىيۇيورك، 1946 ـ يىلى،

203 ~ 204 ـ بەتلەر).

㊳ ستېۋارت: «خەلق قوشاقلىرى ۋەزنىدىن ھازىرقى زاماندىكى ۋەزىن ماھارىتىگە نەزەر، 1700 ~ 1920 ـ يىللار» (نىيۇيورك، 1922 ـ يىلى).

㊴ روبېرت بىروۋنىڭنىڭ قىسقا شېئىرى «كېچىدىكى ئۇچرىشىش» تىن ئېلىنغان. ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن

㊵ مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكىنىڭ ئۇچىنچى پاراگرافى ئىككىنچى قىسمىغا قارالسۇن.

㊶ ۋ.ل.سىرام، ئىئووۋا ئۇنىۋېرسىتېتى «مەقسەت ۋە ئىلگىرىلەش تەتقىقاتى» مەجمۇئەسى، 46 ـ سان (ئىووۋا، 1935 ـ يىلى).

㊷ خ.لانز: «قاپىيەنىڭ فىزىكىلىق ئاساسلىرى» (سىتاندفورد نەشرىياتى، 1931 ـ يىلى) تىتولغا قارالسۇن.

㊸ ۋ.بېنۇسى: «ۋاقىتنى چۈشىنىش پسىخولوگىيەسى» (ھېيدېلبېرگ، 1913 ـ يىلى، 215 ـ بەت قاتارلىقلار).

㊹ بۇ جون كېتىزنىڭ «چاتمان تەرجىمە قىلغان ھومېرنى ئوقۇشتىن ھاسىلاتلار» ناملىق سونېتنىڭ ئەڭ ئاخىرقى مىسراسى. ـــ خەنزۇچىغا تەرجىمە قىلغۇچىدىن.

㊺ ستېۋارت: «ئىنگلىز شېئىرىيىتى ماھارىتى» (نىيۇيورك، 1930 ـ يىلى، 3 ـ بەت).

㊻ ساران: «گېرمان شېئىرىيىتى نەزەريەسى» (1 ـ بەت)؛ ۋېرنېر: «ئىلمىي ماقالىلەر...» (بىرىنچى توم، 4 ـ بەت).

㊼ ستېۋارت «phrase» دېگەن سۆزنى كىرگۈزۈپ، مەنىنى چۈشىنىشنى بېشارەتلىگەن.

㊽ مەزكۇر بابنىڭ پايدىلانمىلار تىزىملىكى ۋە ۋ.ئېرلىچ: «رۇسىيە شەكىللىرى» (خەيبا، 1955 ـ يىلى).

㊾ مۇكاروۋسكي: «ئىنتوناتسىيە ـــ شېئىرىي رېتىم ئاملى» («گوللاندىيە تەجرىبە فونېتىكا ماتېرىياللىرى» غا بېسىلغان، 8 ~ 9 ـ سان، 1933 ـ يىلى، 153 ـــ 165 ـ بەتلەر).

㊿ ئې. فىرائېنكېل: «لاتىنچە دېكلاماتسىيە شېئىرلىرىنى كۆچەپ ئوقۇش ۋە ئۇرغۇ» (بېرلىن، 1928 ـ يىلى).

(51) ئا.خ. لىكلىدېرنىڭ «چوسېر ئەنئەنىسىدىكى ۋەزىن نەزەريەسى» (بال تىمور، 1910 ـ 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 پەرقلەندۇرگەن.

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 چەمرىپ 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، ۋىكتورىيە دەۋرىدىكى ئىنگلىز تىلىنىڭ گۈڭگالىقى 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 مۇھىتى 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 «فرانسىيە مەدەنىيىتىنىڭ فرانسۇز تىلى تەرەققىياتىدىكى ئىپادىلىرى» ناملىق كىتابىدىكى نۇرغۇن ياخشى

تىل مەسىللىرىنى نەقىل كەلتۈرگەن. رۇسىيەلىك ژىنوگرادوف پۈشكىننىڭ ھازىرقى زامان رۇس تىلىدىكى ئوخشاش بولمىغان تەر-كىبلەرنى ئىشلىتىش ئەھۋالىنى، يەنى، دىنىي جەمئىيەت ئاساسلىق قوللانغان ئىسلاۋىيان تىلىنى، جەمئىيەتتە ئومۇملاشقان ئېغىز تىلى-نى ھەمدە رۇس تىلىغا سىڭىپ كىرگەن فرانسۇزچە ۋە گېرمانچە سۆزلەرنى ئىنچىكە تەھلىل قىلغان.[3]

لېكىن، باتسوننىڭ ئىدىيەسى شەك ـ شۇبھىسىزكى ئەملىيەتتىن چەتنەپ كەتكەن. ئۇنىڭ «شېئىرىيەت تىلىنىڭ 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 فرانسۇز تىلى بولسۇن ياكى ھازىرقى زامان ئىنگلىز تىلى بولسۇن، ئەگەر يېڭى كىلاسسىزملىق ئەدەبىيات بولمىغان بولسا، ئۇلارمۇ ھازىرقىدەك ھالەتكە كېلەلمىگەن بولاتتى. شۇنىڭغا ئوخشاشلا، ئەگەر مارتېن لۇتىر(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 قاقىدىغان لېكسىكىلىق مەنىلەردىنمۇ بېشارەت بېرىدۇ.

شۇنىڭ ئۈچۈن، تىل تەتقىقاتى شېئىر تەتقىقاتىدا ئالاھىدە مۇھىم رول ئويناىدۇ. 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 قىلغان قىممەتلىك مول ماتېرىياللار بار. كىڭ (A.H.King) يازغان شۆھرەت

ئەدەبىياتى توغرىسىدىكى بىر كىتابتا بېن جونسۇننىڭ «ساترك شائىر» ناملىق ئەسىرىدىن پايدىلىنىپ ئەينى چاغدىكى ئىجتىمائىي دېيالېكت ۋە سىنىپىي دېيالېكتلارنى ئىنچىكە تەھلىل قىلغان، فرانز (W.Franz) ناھايىتى ئەستايىدىللىق بىلەن «شېكسپېير 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 ئۆتەلمىشىمىز 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 ئەدىب 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، ئالفىرد تېننىيسوننىڭ تۆۋەندىكى 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 مىساللاردىن سۆز مەنىلىرىنى تارىخىي جەھەتتىن قايتىدىن تەكشۈرۈشنىڭ زۆرۈرلۈكىنى ئېتىراپ قىلساق، ئۇنداقتا، ھەرقانداق ئەھۋال ئاستىدا مۇشۇ خىل ئېھتىمالىق 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 گىرېك تىلىنى تىلغا ئېلىش تېخىمۇ ھاجەتسىز. بىز شۇ دەرىجىگە يېتەلىگەن تەقدىردىمۇ، ئۆزىمىزدە مەلۇم بىر يازغۇچى بىلەن دەۋرداش كىشىلەرنىڭ تىل سەۋىيەسىنى ھازىرلىدۇق دەپ قارىغانلىقىمىز ئۈچۈنلا 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 چوك ھەم ئاستا ئۆسىدۇ.)

تىيتىر (L. Teeter) بۇنىڭغا مۇنداق باھا بەرگەن:

مۇھەببەتكە سىمۋول قىلىنغان كاللەكبەسەينىڭ ئەلئېھرامدىنمۇ ئۇزۇن بولغىنى ھەم ئۇنى تولۇق يېپىپ كېتەلىگەنلىكىدىن ئىبارەت بۇ غەلىتە تەسەۋۋۇر بۇ شېئىرغا نىسبەتەن چوڭقۇر بەدىئىي تەھلىل يۈرگۈزۈلگەندىن كېيىن ھاسىل بولغان نەتىجىدۇر. لېكىن، بىز مارۋېلنىڭ كاللىسىدا ھەرگىزمۇ بۇنداق ئېنىق ئۇقۇمنىڭ بولمىغانلىقىنى جەزملەشتۈرەلەيمىز. 17 ـ ئەسىردە، (vegetable كۆكتات) دېگەن سۆز «ئۆسكەن، ئۆسۈش ئىقتىدارىغا ئىگە» دېگەندەك مەنىلەرنى بىلدۈرەتتى، شائىر بۇ سۆزنى ئىشلىتىش ئارقىـ

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 - سىللاردا 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 — 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 كۆچەيتكۈچىلەر ۋە ئاجىزلاشتۇرغۇ - چىلار دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىلىدۇ. كۆچەيتكۈچى ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلەر تەكرارلاش ئۇسۇلى، جەملەش ئۇسۇلى، مۇبالىغىلەشتۈرۈش ئۇسۇلى ۋە يۇكسەكلەشتۈرۈش 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 پىسخولوگىيەگە ئائىت مەسىلىلەرنى ئەدەبىي تەنقىد بىلەن بىرلەشتۈ - رۈۋەتكەن. ئۇلار ھومېر، شېكىسپىر، 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 ياراتقان، رومانتىك شېئىرلاردا بولسا «ۋە» دېگەن بۇ باغلىغۇچىنى كەينى - كەينىدىن ئىشلىتىۋەرسە ئادەمنى بىراقلا ھاياجانلاندۇرۇۋې - تىدىغان ئەھۋال كېلىپ چىقىدۇ. مۇبالىغىلەشتۈرۈش 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 ئۈنۈمى يارىتىلماي قالىدۇ. كىشىلەر سېسىرونىڭ بىرنەچچە ۋاراقلىق ماقالىسىدە ۋاسىتىلىق جەزملەشتۈرۈش ئۇسۇلى ۋە يوشۇرۇن چۈشەندۈرۈش ئۇسۇلىنىڭ كۆپ قوللىنىلغانلىقىغا دىققەت قىلدى، يەنە جونسۇن باش مۇھەررىرلىكىدىكى «كىنايىچى» دېگەن ژۇرنالدا تەكشى سىنتاكسىسقا ياتىدىغان نۇرغۇن جۈملىنىڭ بارلىقىنىمۇ بايقىدى. يۇقىرىقى ئىككى خىل مىسالدا يېزىقنىڭ مەنىسى دېگەندەك ئېتىبارغا ئېلىنمىغان، ئۇنى پەقەت يېزىق ئويۇنى دېيىشكىلا بولىدۇ.[12]

ئەمما، بىز ئىستىلىستىكىلىق ۋاسىتىلەر بىلەن ئالاھىدە «ئىپادىلەش كۈچى قىممىتى» ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا ماسلىشىدىغان مۇناسىۋەت بولۇشى كېرەك دەپ قارايدىغان ئاتوم نەزەرىيەسى نۇقتىئىنەزىرىنى چۆرۈپ تاشلاش بىلەن بىر ۋاقىتتا، يەنە ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكى بىلەن ئىپادىلەش ئۈنۈمى ئوتتۇرىسىدا ئالاھىدە مۇناسىۋەت شەكىللەندۈرۈشنىڭمۇ پەقەتلا مۇمكىن بولمايدىغان ئىش ئەمەسلىكىنى چوقۇم تونۇپ يەتمىسەكمۇ بولمايدۇ. بۇنىڭ بىر ئۇسۇلى — مەلۇم بىر خىل ئىستىلىستىكىلىق ۋاسىتە بىلەن باشقا بىر خىل ئىستىلىستىكىلىق ۋاسىتىنى يۈكسەكلىك، كومېدىيەلىك، تىپىكلىك ۋە سەبىيلىككە ئوخشاش — مەلۇم بىر خىل ھېسسىيات ئارىلاشقان ئابزاسلاردا تەكرار ئوتتۇرىغا چىقىرىشتۇر. كىشىلەر بۇنى ۋېمساتقا ئوخشاش «بىر خىللا ئىستىلىستىكىلىق ۋاسىتىنىلا قايتىلاۋېرىش ھەرگىزمۇ ئۇنى مەنىسىز نەرسىگە ئايلاندۇرۇپ قويمايدۇ»، «جۈملە شەكلىنىڭ تەكرارلىنىشى خۇددى سۆز ئاخىرىنىڭ ئۆزگىرىشى ۋە پېئىلنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئوخشاش ئىش بولۇپ، ئۇنىڭدا يەنىلا مەلۇم بىر خىل ئىپادىلەش شەكلى مەۋجۇتتۇر[13]» دەپ چۈشەندۈرسە بولىدۇ. كىشىلەر قەدىمكى نەزەرىيە بويىچە، ئۇسلۇبنى يۇقىرى دەرىجىلىك ۋە تۆۋەن دەرىجىلىك، ئاسىياچە ۋە گىرېكچە ئۇسلۇب دېگەندەك تۈرلەرگە ئايرىپ قويۇش بىلەنلا قانائەتلىنىپ قالماسلىقى كېرەك. ئۇلار بۇ

نىڭدىنمۇ مۇرەككەپ بولغان تۈرلەرنى ئايرىپ چىقالايدۇ. سىنېيدىر (W. Schneider) ئۆزىنىڭ «گېرمان تىلىنىڭ ئىپادىلەش شەكىللىرى» ناملىق ئەسىرىدە (1931 – يىلى) مۇشۇ خىل ئۇسۇلنى سىناپ كۆرگەن. لېكسىكا ۋە ئۇ ئىپادىلىمەكچى بولغان شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتكە ئاساسەن ئۇسلۇبنى ئۇقۇم خاراكتېرىدىكى، ھېسسىيات خاراكتېرىدىكى، ئىخچام، ئۇزۇن ياكى يىغىنچاق ۋە كۆپتۈرۈلگەن، ئېنىق، مۇجمەل، سالماق، كۆتۈرەڭگۈ، يۇقىرى دەرىجىلىك 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 تۈرلەرگە، سۆزلۈكنىڭ يازغۇچى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىگە ئاساسەن ئۇسلۇبنى ئوبيېكتىپ ۋە سۇبيېكتىپ دېگەن تۈرلەرگە بۆلۈشكە بولىدۇ.[14] بۇنداق تۈرلەرگە بۆلۈشنى ئەمەلىيەتتە بارلىق تىل سىستېمىلىرىدا قوللانغىلى بولىدۇ، لېكىن، بۇ خىل تۈرگە ئايرىشنىڭ زور بىر قىسىم نەزەرىيەۋى ئاساسى ئەدەبىي ئەسەرلەردىن تاللاپ ئېلىنغان ھەم ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئۇسلۇبىنى تەھلىل قىلىشتا قوللىنىلغان. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئۇسلۇبشۇناسلىق ئىستىلىستىكىلىق ۋاسىتىلەرنى تۈرگە ئايرىشنى ئاساس قىلغان كونا نەزەرىيە بىلەن ئېتى ئۇلۇغ، سۇپرىسى قۇرۇق زامانىۋى ئۇسلۇبلار (مەسىلەن، گوت ياكى باروك ئۇسلۇبى) ئوتتۇرىسىدا مۆتىدىل بىر يولنى تېپىۋالغان.

ئەپسۇسلىنارلىقى شۇكى، نۇرغۇن كىشىلەرنىڭ تەتقىقاتىدا تار مەنىدىكى نىشانلا چىقىش نۇقتىسى قىلىنغان، ئۇلار ئۇسلۇبشۇناسلىقنى «ئارىلىقتىكى» مەلۇم بىر خىل ئىزاھ خاراكتېرلىك ژانىر 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، ۋېكسلېر (E. Wechssler)، فوسلېر ۋە دوكتور ۋۇتچىبىئېن 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 ئۇسلۇبشۇناسلىق» 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 تەپپەر چىقىمىز. ئىدىيە ئالماشتۇرۇشنى مەقسەت قىلغان كۆنىدىلىك سۆھبەتلەردە سۆزنىڭ ئۇرانىغا ياكى سۆز تەرتىپىگە (ئىنگلىز تىلىدا سۆز تەرتىپى ئادەتتە ئىگىدىن خەۋەرگە قاراپ ماڭىدۇ) ۋە ياكى جۈملە قۇرۇلمىسىغا (كۆزىتىش ئۇسۇلى ۋە بىرىكتۇرۇش ئۇسۇلىغا) ئىنتايىن ئاز ساندىكى كىشىلەرلا دىققەت قىلىدۇ. ئۇسلۇب تەھلىلىدىكى بىرىنچى قەدەم تىل تاۋۇشىنىڭ تەكرارلىنىشىنى، سۆز تەرتى-

پىنىڭ قالايمىقان بولۇپ كېتىشىنى، ھەرخىل دەرىجىدىكى جۈملە قۇرۇلمىسىنى كۆزىتىپ، ئۇلاردا مۇقەررەر بار بولۇشقا تېگىشلىك ئېستېتىكىلىق ئىقتىدارنى، مەسىلەن، كۈچەيتىش ياكى ئېنىقلىما، ۋەياكى ئۇلارنىڭ ئەكسىچە ئېستېتىكا يول قويغان دائىرىدە يوشۇرۇن ئىپادىلەش ۋە غۇۋالاشتۇرۇش قاتارلىق ئىقتىدارلارنى ئىزدەپ تېپىشتۇر.

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.[15] بېن جونسۇننىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، سىپېنسېر «تىل ئىشلەتمەي» يېزىقچىلىق قىلغان، ئۇ ئىشلەتكەن قەدىمىي تىل، يېڭى سۆزلەر ۋە دىيالېكتلارنى تەھلىل قىلىش تولىمۇ ئاسان[16]. مېلتون ئىنگلىز تىلى لېكسىكىسىنىڭ ئەسلىي شەكلىگە ئايلىنىپ قالغان لاتىنچە لېكسىكىنى ئىشلىتىپلا قالماستىن، بەلكى يەنە ئۆزىگە خاس ئالاھىدە جۈملە قۇرۇلمىسىنى قوللانغان. خوپكىنىسن بولسا ئۆزىنىڭ ئۇسلۇبىدا ساكسون تىلى ۋە دىيالېكت سۆزلۈكى قوللىنىپ، لاتىن تىلى سۆزلۈكلىرىنى ئىشلىتىشتىن ساقلانغان، دېمەك، ئۇ ئارىيانلاشتۇرۇش ھەرىكىتىنىڭ نەزەرىيە ۋە ئەمەلىيەت جەھەتتىكى تەسىرىگە، ئارىيانچە ئالاھىدە سۆز ياساش ئۇسۇلى ۋە سۆزلەرنى بىرىكتۈرۈش ئۇسۇلىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.[17] 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 قىلىشىمىز ھەرگىزمۇ تەسكە توختىمايدۇ.

بىراق، باشقا نۇرغۇن مىساللاردا مەلۇم بىر يازغۇچىنىڭ ئۇسلۇ-

بىنى پەرقلەندۈرۈش ئىنتايىن تەس، بولۇپمۇ ئادەتتىكى ئۇسلۇبنى قوللانغان يازغۇچىلارنى. مەسىلەن، ئىلزابىت دەۋرىدىكى دىراماتورگلار 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 كۆرسەتكەن.[18] بۇ قاراش ئادەمدە گۇمان قوزغىماي قالمايدۇ. مۇشۇ تۈردىكى نۇرغۇن تەتقىقاتچىلار ئۇسلۇب تەھلىلىنى، مەزمۇن مۇناسىۋىتىنى، مەنبە ھەمدە تەكرار پەيدا بولىدىغان بېشارەت دېگەندەك مەسىلىلەرنى 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 ساختىلىقىنى پەرقلەندۈرۈشنىڭ ھەمدە ئەدەبىيات تەتقىقاتىغا تەييارلىق قىلىشنىڭ ئاساسىغىلا ئايلىنىپ قالىدۇ، خالاس.

ئاساسىي ئېقىم بولۇۋاتقان ئۇسلۇبنىڭ مەۋجۇت بولۇشى سەۋەبىدىن مەلۇم بىر داڭلىق يازغۇچى كەلتۈرۈپ چىقارغان دوراش ھادىسىسى ۋە شۇ دەۋردىكى تەسىر دائىرىسى ئۇسلۇبشۇناسلىقتا بەزى قىيىن بولغان ئەمەلىي مەسىلىلەرنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ. ئىلگىرى ئەدەبىياتنى تۈرگە ئايرىش توغرىسىدىكى بەزى قاراشلار ئۇسلۇبشۇناسلىق ئەنئەنىسىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن. مەسىلەن، چاۋېتسىرنىڭ «كانتىبورى ھېكايىلىرى» ناملىق ئەسىرىدىكى ھەربىر ھېكايىنىڭ ئۇسلۇبىدا ناھايىتى زور پەرق بار. چوڭ دائىرىدىن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ ئوخشاشمىغان دەۋردىكى ئوخشاشمىغان تۈردىكى ئەسەرلىرىدىمۇ ئۇسلۇب جەھەتتە پەرق چوڭ. 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 گىيوتىنىڭ 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 مىساللار، 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 تۈرغۇن ئەمەلىيەتچىل كىشىلەرنى ئۆزىگە جەلپ قىلغان؛ ئىسپانىيە - دە بولسا، داماسو ئالونسو (D. Alonso) گۇنگورانىڭ شېئىرلىرىنى سىستېمىلىق ھالدا تەھلىل قىلىشقا باشلىدى؛ ئامادو ئالانسو بولسا نېرۇدا (P. Neruda) نىڭ شېئىر ئۇسلۇبىنى ناھايىتى ئۆتكۈرلىك بە - لەن تەھلىل قىلدى.[19] 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.[20]

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 - شۈشەندۈرۈش 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 -
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 - ئەسىر شېئىرىيىتىدىكى دۇردانە سۆز - 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 تۇزۇپ چىققان ھەم ئۇ توپلامنى
«ئىلاھىيەت — فىزىكا ئاتالغۇلىرى» توپلىمى دەپ ئاتىغان. لېكىن،
ئۇ بۇ ئەستايىدىللىق بىلەن توپلانغان ئىستاتىستىكىلارنى ئۇسلۇب
توغرىسىدىكى ئومومىي تەھلىلنىڭ ئىچىگە كىرگۈزمىگەن.[17] ئىشنى
رىتىمدىن 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 ھەرىكەتچان ئېغىز تىلى
نىڭ ھەرىكەتچان بىر خىل تەبىئەت قارىشىغا ئۆزگەرگەنلىكىنى
قانداق ئەكس ئەتتۈرگەنلىكىنى چۈشەندۇرۇپ بەرگەن.[18] نورې بولسا
ئۇسلۇبنىڭ خاسلىقىنى دىلتېي ئوتتۇرىغا قويغان پەلسەپىنىڭ ئۇچ
خىل تۈرى بىلەن بىرلەشتۈرۈشكە بولىدىغانلىقىنى ئىپادىلەشكە ئۇ
رۇنغان.[19]

گېرمانىيە ئالىملىرى «تېما ۋە يېزىق» دەپ ئاتالىدىغان تېخىمۇ
سىستېمىلىق بىر خىل ئۇسلۇب تەھلىل قىلىش ئۇسۇلىنى تۇزۇپ
چىقتى، بۇ ئۇسۇلنىڭ ئاساسى «تىل ئالاھىدىلىكى بىلەن مەزمۇن
تەركىبى ئوتتۇرىسىدا بىر خىل پارالىلىل مۇناسىۋەت مەۋجۇت» دەپ
قىياس قىلىشتۇر. سىپېنسېر دەسلەپتە مۇشۇ خىل ئۇسۇلنى قوللى
نىپ، باربۇس (H.Barbusse) نىڭ ئەسىرىدە تەكرار كۆرۈلگەن «قان
ۋە جاراھەت» تۇرىدىكى تېمىلارنى تەتقىق قىلغان. كورنېر (Korner.
J) بولسا شىنىتزلېر (A.Schnitzler) نىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئانا تېمى
نى ئومۇمىيۈزلۈك تەتقىق قىلغان.[20] 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»[21] (unanimism) بىلەن بىرلەشتۈرۈشنى
سىناپ كۆرگەن. مورگېنستېرن (C.Morgenstern) نىڭ شېئىر -

لىرى ئىنتايىن تەمسىز بولۇپ، مەجبۇرىي يېزىلىش دەرىجىسى كار-
رول (L.Carroll) نىڭ ئەسەرلىرىدىكىدىن قېلىشمايدۇ. ئۇنىڭ يېزىق
رىۋايىتى توغرىسىدىكى چۈشەندۈرۈشلىرىدىن ئۇنىڭ مائۇز-
نېر (F.Mauthner) نىڭ نومىنالىزم تېپىدىكى «تىل ھۆكۈمى» دېگەن
ئەسىرىنى ئوقۇغانلىقىنى ھەمدە شۇنىڭدىن «تىل پەقەتلا چۈشىنىگ-
سىز بىر قاراڭغۇ دۇنيانى تېخىمۇ قاراڭغۇلاشتۇرۇۋېتىدۇ» دېگەن يە-
كۈننى چىقارغانلىقىنى بىلۈۋالغىلى بولىدۇ.[26]

سۈپىنسېرنىڭ بەزى ماقالىلىرىدىكى قاراشلار ئەملىيەتتىن
بەكلا يىراقلاپ كەتكەن. ئۇ يازغۇچىنىڭ ئۇسلۇبىدىن شۇ يازغۇچىنىڭ
پىسخىكىلىق ئالاھىدىلىكىگە ھۆكۈم چىقىرىپ تۇرۇۋالغان. ئۇ پې-
رۇستنىڭ ئۇسلۇبىنى دەل ئاشۇنداق تەھلىل قىلىشقا بولىدۇ دەپ
قارىغان. فىلىپ (C.L.phillipe) نىڭ ئەسەرلىرىدە «چۈنكى» دېگەن
سۆز ئارقىلىق باغلىغان جۈملە قۇرۇلمىلىرى كۆپ ئۇچرايدۇ، سۈ-
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 سۈپىنسېر 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]
سۈپىنسېرنىڭ ئاساسلىق پەرىزى تۆۋەندىكىدەك بولغان:

نورمال مەنىۋى تۇرمۇشقا زىت ھالدا پەيدا بولغان
ھېسسىي ھاياجاننى چوقۇم نورمال ئادەتكە زىت بولغان تىل
ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك[28].

سۈپىنسېر 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) ئوبە-
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 ئۇچرىمايى 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 تۇردىكى 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 بۇاستە سېزىم ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئىنكار قىلدى. كىروسېنىڭ سىستېمىسىدا، بىر قاتار بىرىكىش نەزەرىيە جەھەتتىكى پالەچلىكنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. ئۇ ئالدى بىلەن شېئىرىيەت ئىجادىيىتىنى ھەقىقىي تۇردە تەھلىل قىلغان، ئەمما، ئۇنىڭ نۇقتىئىنەزىرى ئەمەلىيەتتىن چەتنەپ كېتىپ، ئۇنىڭدىكى ئىچكى ئامىللارنى پەرقلەندۇرەلمەيدىغان ئەھۋال- غا چۇشۇپ قالغان. ھازىر قارىساق، مۇنداق بىر نۇقتا ناھايىتى ئېنىقكى، تاكى ئاخىرقى بىرلىككىچە ئىجادىيەت جەريانى بىلەن ئەسەر، مەزمۇن بىلەن شەكىل، ئىپادىلەش بىلەن ئۇسلۇب مۇقەررەر ھالدا ۋاقىتنىچە ئايرىلىپ تۇرىدۇ ھەم مۇقىم بولمايدۇ. مۇشۇنداق چۇشەنگەندىلا، ئاندىن ئەدەبىي ئوبزورچىلىق جەريانىدىكى تەرجىمە ۋە مۇۋاپىق باھانى ھاسىل قىلغىلى بولىدۇ.

ئەگەر بىز مەلۇم بىر ئەسەر ياكى يازغۇچىنىڭ ئۇسلۇبىنى تەسۋىرلەپ بېرەلىسەك، ئۇ چاغدا بىر يۈرۈش ئەسەر ۋە بىر ئەدەبىيات تۇرىنىڭ ئۇسلۇبىنى، گوت ئۇسلۇبىدىكى ئېپىكىلىق ئەسەرلەرنى، ئىلزابىت دەۋرىدىكى سەھنە ئەسەرلىرىنى، مېتافىزىكىلىق شېئىرلارنىمۇ شەك - شۇبھىسىز تەسۋىرلەپ بېرەلەيمىز، 17 - ئەسىر ئەسرلىرىدىكى باروكچە ئۇسلۇبتا يېزىلغان ئەسەرلەرنىڭ ئۇسلۇب تۇرلىرىنىمۇ تەھلىل قىلالايمىز.[10] ھەتتا تېخىمۇ ئىلگىرىلىگەن ھالدا مەلۇم بىر دەۋر ياكى مەلۇم بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ ئۇسلۇبىنى يېغىنچاقلىيالىشىمىزمۇ مۇمكىن. ئەمەلىيەت داۋامىدا، تەجرىبىنىڭ توغرىلىقىغا ئاساسلىنىپلا بۇ جەريانىنى ئورۇنلاپ كېتىش ئىنتايىن ئەس. بارات (E.Barat) نىڭ «شېئىرنىڭ ئۇسلۇبى ۋە رومانتىزملىق ئىنقىلاب» دېگەن ئەسىرى ياكى تون (L.Thon) نىڭ «گېرمانىيە ئىمپېرىيىسىنىڭ تىلى» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىمۇ بىر ئېنىقىم ۋە ئەدەبىي ھەرىكەتتىكى نۇرغۇنلىغان ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكى بايقى

جۇملە شەكلى، لېكسىكا ئالاھىدلىكى تەھلىل قىلىنغان.[42] قەدىمكى گېرمان تىلىدا يېزىلغان شېئىرلارنىڭ ئۇسلۇبىنىمۇ نۇرغۇن ئالىملار تەتقىق قىلغان.[43] لېكىن، بۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ئورتاق ئۇسلۇب بولۇپ، ماھىيەتتە ھەممىسى ئاساسەن بىر دەك، 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 ئاملىنى تېپىپ چىقىشىمىز كېرەك.

سەنئەت تارىخىدا ئاممىا 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 قىلىساق، بىز يەنە سەنئەت بىلەن ئەدەبىياتنىڭ مۇناسىۋىتى مەسىلىسىگە، ھەرخىل سەنئەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى پارالىلىللىق سىلىشتۇرما 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 (مىيۇنخېن، 1923 ـ يىلى نەشرى، 37 ـ بەت).

③ فوسلېرنىڭ «فرانسىيە مەدەنىيىتىنىڭ ئۆز تىل تەرەققىياتىدىكى ئەكسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خېدىلبېرگ، 1913 ـ يىلى نەشرى؛ 1929 ـ يىلقى يېڭى نەشرىدە ئىسمى «فرانسىيە مەدەنىيىتى ۋە تىلى» دەپ ئۆزگەرتىلگەن)؛ ۋىنوگرادوۋنىڭ «پۇشكىننىڭ تىلى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (موسكۋا، 1935 ـ يىلى نەشرى).

④ بۇلارنىڭ ھەممىسى ۋېررىيېرنىڭ 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. فرانسىنىڭ «شېكسپىير 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 ۋېلدىنىڭ «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 ئېلىندى).

⑩ باللىينىڭ «فرانسۇزچە ئۇسلۇبشۇناسلىق نەزەرىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خېدىلبېرگ، 1909 ـ يىلى نەشرى)؛ L. سىپېنسېر ئۆزىنىڭ «لاتىن تىلى سىنتاكسىدىكى سىنتاكسىس» (يېڭى تىل» ژۇرنىلىنىڭ 1919 ـ يىللىق 25 ـ سان 338 ـ بېتىدىن ئېلىنغان) قاتارلىق دەسلەپكى ئەسەرلىرىدە «ئۇسلۇبشۇناسلىق سىنتاكسىسنى ئۆز ئىچىگە ئالمايدۇ» دەپ قارىغان.

⑪ «كۇچلۇك ئۇسلۇب» توغرىسىدا .M ئارنولدنىڭ«ھومېرنى چۈشىنىش» ناملىق ئەسىرىگە، G سانت زىبورىنىڭ «شېكىسپىر ۋە كۇچلۇك ئۇسلۇب»، «مىلتون ۋە كۇچلۇك ئۇسلۇب»، شۇنداقلا «دانتى ۋە كۇچلۇك 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. سىنىيدىرنىڭ «گېرمان تىلىنىڭ ئىپادىلەش شەكلى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېپزىگ 1931 ـ يىل نەشرى، 21 ـ بەت)

⑮ W.M كىلورنىڭ «ئېفۇېس» 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 ژارېننىڭ «ئىچكى ئالاھىدىلىكتىكى قايتا ئوقۇلۇش» («گېرد مانىرى 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 ـ 1932 ـ يىل نەشرى) گە قارالسۇن.

⑲ مەزكۇر بابتا پايدىلىنىلغان كىتابلار تىزىملىكىنىڭ 2 ـ بۆلىكىگە قارالسۇن.

⑳ J مېرىسنىڭ «شېرىن تىل» («G .M خوپكىنس» 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 نەشىر، 84 ـ بەت).

㉒ F گاندولفىنىڭ «گىيوتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بېرلىن، 1915 ـ يىل نەشرى).

㉓ H نوئېلنىڭ «شېئىر ۋە مۇزىكىدىكى بەدىئىي ئۇسلۇب» (يېيىپ، 1915 ـ يىلى نەشرى)، «ئەدەبىي ئۇسلۇب ۋە دۇنيا قاراش» (يېيىپ، 1920 ـ يىلى نەشرى) ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن.

㉔ H سىپېربېرنىڭ «باش تېما ۋە يېزىق، ئەدەبىيات تەتقىقاتى ۋە ئېغىز تىلى پسىخولوگىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە؛ L سىپېنسېرنىڭ «گۇستاف مىرىنكنىڭ باش تېمىسى ۋە يېزىقى»، «C مورگېنستانزىۋىچنىڭ يارىتىلىشى ۋە ئېغىز تىلى پسىخولوگىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېپىزگ، 1918 ـ يىلى نەشرى)؛ J كولىنانىڭ «A سىنىسرنىڭ يارىتىلىشى ۋە بەزى مەسىلىلەر» (مىۇنخېن، 1921 ـ يىل نەشرى)، «كەچمىش ـــ باش تېما ـــ ماتېريال» («يېڭى ئەدەبىيات تەتقىقاتى روھى» دىن ئېلىنغان، «ۋالزىبرنىڭ خاتىرە ئەسەرلىرى توپلىمى» غا قارالسۇن، ۋىدبوك ـــ 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 دەكلىنى خاسلىقتىنمۇ مۇھىم دەپ قارايدىغان بىر خىل نەزەرىيە ـــ تەرجىماندىن

㉖ L سىپېنسېرنىڭ «شېل بېككىنىڭ ئەدەبىي ئۇسلۇبى» («ۋالزىبر خاتىرە ماقالىلىرى توپلىمى» غا كىرگۈزۈلگەن، ۋىدبوپ ـــ 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. مورگېنستان توغرىسىدا 206 ـ بەتتىكى 4 ـ ئىزاھاتقا قارالسۇن.

㉗ L سىپېنسېرنىڭ «رابىلەينىڭ ئۇسلۇب ۋاستىسىدىكى سۆز ياساش ئۇسۇلى» (خائىر، 1910 ـ يىلى نەشرى)غا؛ «C ـ L فىلىپنىڭ ساختا ئوبيېكتىپ مەقسىتى» («فىرانسىيە 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» (پىرنېستون، 1948 ـ يە- لى نەشرى، 1 ~ 40 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

㉙ «سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» (1958 ـ يىللىق 10 ـ سانى)تىن ئېلىنغان، R ۋېلېكنىڭ «L سىپېنسېر، 1887 ـ 1960» نامىلىق ماقالىسىگە قارالسۇن («سېلىشتۇرما ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنىڭ 1960 ـ يىللىق 12 ـ سانىغا بېسىل- غان، 310 ~ 334 ـ بەتلەر، ئۇنىڭدا يەنە سىپېنسېر ماقالىلىرىنىڭ تەپسىلىي كاتالوگىمۇ بار)

㉚ مەسىلەن، F سىتىرىخنىڭ «17 ـ ئەسىردىكى لىرىك شېئىرلارنىڭ بەدە- ئىي ئۇسلۇبى» نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن («گېرمانىيە ئەدەبىيات تارىخى تو- غرىسىدىكى ئىلمىي ماقالىلەر» 1916 ـ يىل مېيۇنخېن نەشرى، 21 ـ ۋە 53 ـ بەتلەر، بولۇپمۇ 37 ـ بەت.)

㉛ W. M كىلورنىڭ «نەسرىدىكى باروكچە ئۇسلۇب» نامىلىق كاتتا ماقالىسى- گە قارالسۇن («ئىنگلىز تىلى تەتقىقاتى»غا بېسىلغان، مىننېئاپولىس، 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-

نوپ توروپتوكى، ئولارنىڭ كۆرسىتىدىغىنى ئوخشاش بىر كاتېگورىيەگە تەۋە. شوندىق دېيىشكىمۇ بولىدۇكى، بىز مۇندىق تەرتىپ بويىچە تىزىساق، ئىماگ، ئىستېئارە (مېتافورا، مەجاز دەپمۇ قوللىنىلىدۇ)، سىمۋول ۋە ئەپسانە ئىككى لىنىيەنىڭ جەم بولۇشىغا ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇ ئىككى لىنىيە شېئىرىيەت نەزەريەسىگە نىسبەتەن تولىمۇ مۇھىم. بىرىنچى لىنىيە سەزگۈ ئەزالارغا مۇراجىئەت قىلىدىغان يەككە ئوسۇل ياكى سەزگۈ ئەزالارغا مۇراجىئەت قىلىش ئوسۇلى بىلەن ئېستېتىكىلىق داۋاملىشىشنىڭ بىرگەۋدىلىشىشى بولۇپ، ئۇ شېئىرنى مۇزىكا ۋە رەسساملىق بىلەن بىرلەشتۇرىدۇ ھەمدە يەنە شېئىرنى پەلسەپە ۋە ئىلىم ـ پەندىن ئايرىپ چىقىدۇ؛ ئىككىنچى لىنىيە بولسا «ئوخشىتىش» ياكى «ۋاستىلىك» ئىپادىلەش ئوسۇلى 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 ئوسۇللىرىدىن خېلىلا پەرقلىنىدۇ. شېئىرىيەت ئاددىيغىنە بىر بەلگىلەر سىستېمىسى ئارقىلىق بايان قىلىنىدىغان ئابستراكت سىستېما ئەمەس، ئۇنىڭدىكى ھەربىر سۆزنىڭ ئۆزى بىر بەلگە، ئولار يەنە مەلۇم بىر شەيئىنى ئىپادىلەيدۇ، بۇ سۆزلەرنىڭ ئىشلىتىلىش ئوسۇلى 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 ئوسۇلىغا سەزگۈرلۈك بىلەن دىققەت قىلىش ھازىرقى ئەڭ ياخشى ئوسۇل.

ئىماگ ھەم پسىخولوگىيەگە، ھەم ئەدەبىياتقا تەۋە تەتقىقات تېمى-

سى. پسىخولوگىيەدە، «ئىماگ» دېگەن سۆز بۇرۇنقى تەسىرات ياكى تۇيغۇدىكى تەجرىبىنىڭ قەلبىتە قايتا ئايان بولۇشى ياكى ئەسلىنىشىنى كۆرسىتىدۇ، ئەمما، بۇ خىل قايتا ئايان بولۇش ياكى ئەسلىنىشنىڭ 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. پسىخولوگلار ۋە ئېستېتىكشۇناسلار ئىماگنى ھەرخىل تۈرلەرگە ئايرىغان، ئۇنىڭ ئىچىدە «تەم سەزگۈسى»، «پۇراق سەزگۈسى» بولۇپلا قالماستىن، يەنە تېمپېراتۇرا ئىماگى، بېسىم ئىماگى («ھەربىر سەزگۈسى»، «تېگىش سەزگۈسى»، «ھېسداشلىق سەزگۈسى»)، يەنە تېخى ھەربىر تىز ئىماگ بىلەن ھەربىر تېجان ئىماگ (ياكى ھەربىر تەندۇرگۈچ 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 پسىخىكىسى كەلتۇرۇپ چىقارغان ياكى ئەدەبىياتتىكى ئادەت كەلتۇرۇپ چىقارغان بولسۇن) بىر خىل تۇيغۇنى يەنە بىر خىل تۇيغۇغا ئايلاندۇرىدۇ، مەسىلەن، ئاۋازنى رەڭگە ئايلاندۇرىدۇ. ئاخىرىدا، يەنە شېئىر ئوقۇرمەنلىرىگە پايدىلىق بولغان بىر تۈرگە ئايرىش ئوسۇلى بار، يەنى، «چەكلەنگەن» ۋە «ئەركىن» ئىماگلار. چەكلەنگەن ئىماگ ئاڭلاش سېزىمىدىكى كۆرۈنۈشنى ۋە مۇسكۇل سېزىمىدىكى كۆرۈنۈشنى كۆرسىتىدۇ، بۇ خىل ئىماگلارنى ئوقۇرمەنلەر شېئىر ئوقۇغاندا چوقۇم ھېس قىلالايدۇ، يەنە كېلىپ، سەۋىيەلىك ئوقۇرمەن-

لەرگە نسبەتەن ئېيتقاندا ئوخشاش بىرئۇنۇم يارىتالايدۇ. ئەركىن ئە-
ماگ بولسا كۆرۈش سېزىمى ۋە باشقا سېزىملاردىكى ئىماگنى كۆرسە-
تىدۇ، بۇ خىل ئىماگلار ئادەملەردىكى پەرقلە قاراپ ئوخشاش بولمايدۇ،
ياكى ئادەملەرنىڭ تىپىغا ئاساسەن بىر - بىرىدىن پەرقلىنىدۇ.④

رىچاردىزنىڭ 1924 - يىلى نەشر قىلىنغان «ئەدەبىي ئوبزور پە-
رىنسىپى» ناملىق ئەسىرىدە چىقارغان تۆۋەندىكى خۇلاسىسى بۇگۈ-
كى كۈندىمۇ يەنىلا بىزنىڭ پايدىلىنىشىمىزغا ئەرزىيدۇ.

*كىشىلەر ئىماگنىڭ سېزىمچانلىقىغا ھەمىشە بەكرەك ئەھمىيەت بېرىپ كېتىدۇ. ئەمەلىيەتتە، ئىماگنى ھەقىقىي ئىقتىدارغا ئىگە قى-لىدىغىنى ئۇنىڭ ھەرىكەتچانلىقى ئەمەس، بەلكى، ئۇنىڭ بىر پىسخە-كىلىق ھادىسە بىلەن سەزگۈ ئوتتۇرىسىدىكى ئاجايىپ بىر خىل غە-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 تۇغ-
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 ئۇزۇنىي 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-
زەريىچىسى بولغان ئەزرا پوند (E. Pound) «ئىماگ» قا مۇنداق ئې-
لىنىلما بەرگەن: «ئىماگ» تەسۋىرىي شەكىلدىكى قايتىلىنىش ئە-
مەس، بەلكى، «ئىنتايىن قىسقا ۋاقىت ئىچىدە شەكىللەنگەن ئەقىل
بىلەن ھېسسىياتنىڭ مۇرەككەپ تەجرىبىسى»، شۇنداقلا «بىر - 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، ئۇزۇنىڭ «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، سۈت سېغىۋاتقان سەھرا قىزى ياكى پادىچى بالا ئە-
مەس .... بۇ شېئىرلار كىشىلەرگە قۇلاقتىنلا تەسىر قىلىدۇ، ئۇنىڭ-
دىن قالسا ئاندىن ھەم دېھقان، سۈت 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 بولمى-

غان شەيئىلەرنىڭ بىر-بىكىشى، (مەسىلەن، مەسەل؛ يەنى، بىر - بىر-گە تۇپتىن ئوخشىمايدىغان ھەر خىل ئۇقۇملارنىڭ بىر-بىكىشى) تە-كىتلەنگەن. بىئوپتىك ئىماگ بىر خىل ھېس - تۇيغۇ ياكى سېزىم، بىراق، ئۇ يەنە كۆرگىلى بولمايدىغان مەلۇم بىر خىل شەيئىگە، «ئىچكى» نەرسىگە ۋەكىللىك قىلىدۇ ھەم شۇنىڭدىن بېشارەت بې-رىدۇ. 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 ھەممىسىنى 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 ئىسىمنىڭ «ئىماگ» قا ئوخشاشلا بىر ئالاھىدە ئىدەبىيات ھەربىكتى 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 پېئىلىنىڭ مەنىسى بولسا «سېلىش-ئۇرۇش، قۇراشتۇرۇش» دېگەنلەردىن ئىبارەت بولغاچقا، ئەينى ۋاقىت-تا بەلگە ۋە ئۇ ۋەكىللىك قىلغان باشقا شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدا سې-لىشتۇرۇپ بېقىش ئىستىكىنىڭ 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 سۇپىتىدە 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...[10]»، 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[11]»

«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 قېلىشمۇ مۇمكىن، ئەمما، ناۋادا ئۇ پەيدا بولۇش ۋە قايتا ئايان بولۇش شەكلىدە

ئۇزۇكسىز تەكرارلىنىۋەرسە، ئۇچاغدا سىمۋولغا ئايلىنىپ كېتىدۇ، ھەتتا، سىمۋول سىستېمىسىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلىنىپ كېتىشمۇ 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 بىر. 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.[12]

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 سىمۋولى» ۋە ئۆتكەن دەۋرلەردىكى شائىرلار كەڭ دائىرىدە ئىشلەتكەن، ئاسان چۈشەنگىلى بولىدىغان سىمۋولىغا ئايرىيدىغان ئەھۋال كېلىپ چىقىشى مۇمكىن. «خۇسۇسىي سىمۋول» دېگەن بۇ سۆز ئالدى بىلەن بىر خىل ئەيىبلەش مەنىسىنى بېرىدۇ، لېكىن، بىزنىڭ شېئىرلاردىكى سىمۋولغا 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 سىمۋول» بىر سىستېمىدىن دېرەك بېرىدۇ، ئەستايىدىل تەتقىقاتچىلار ئۇنى خۇددى بىر شىفىر يەشكۈچى مەلۇم بىر يېڭىياچە مەخپىي شىفىرنى يەشكەندەك يېشىپ چىقىدۇ. كۆپلىگەن خۇسۇسىي سىمۋول سىستېمىسى (مەسىلەن، بىلەيك بىلەن يېتىزنىڭكى سىستېمىسى) دا، ئەنئەنىۋى سىمۋول بىلەن بىرىكىپ كەتكەن نۇرغۇن تەركىبلەر بار، گەرچە ئۇلار ئەڭ كەڭ دائىرىدە ئومۇملاشقان ھەم ئوقۇرمەنلەر تەرىپىدىن قوبۇل قىلىنغان سىمۋوللار بولمىسىمۇ.[13]

بىز «خۇسۇسىي سىمۋول» بىلەن «ئەنئەنىۋى سىمۋول» ئۈستىدە توختىلىپ بولغاندىن كېيىن، ئاشكارا بولغان يەنە بىر خىل «تەبىئىي» سىمۋول ئۈستىدە چوقۇم توختالمىساق بولمايدۇ، بۇنىڭدىمۇ نۇرغۇن مەسىلىلەر بار. روبېرت فىروست (Robert Frost، ئامېرىكىلىق شائىر) ئۆزىنىڭ بەزى ئەڭ ئېسىل شېئىرلىرىدا دەل «تەبىئىي سىمۋول» نى ئىشلەتكەن، بىراق، بىز ئۇ ئىشلەتكەن بۇ سىمۋوللۇق مەنىلەرنى تازا ئېنىق ئاڭقىرالمىدۇق: «قاقاس يول»، «تام»، «تاغ» قاتارلىقلار دەل ئاشۇنداق سىمۋوللاردۇر. «ئورمانلىقنىڭ يېنىدا توختاش» دېگەن شېئىردىكى «مەن ئۇخلاشتىن بۇرۇن يەنە نۇرغۇن يولنى

بېسىشىم كېرەك» (miles to go before I sleep) دېگەن مىسرالاردا قارىماققا مەلۇم بىر ساياھەتچى تەسۋىرلەنگەندەك كۆرۈنىدۇ، لېكىن، تەبىئىي سىمۋولدا «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 ئۈچ سۈپەتنىڭ ھەممىسى مەدھىيەلەش خاراكتېرىگە ئىگە) دېگەن جۈملىنى ئەخلاق ۋە ئىجتىمائىي ئادەتنىڭ چەكلىمىسى يوشۇرۇنغان «ۋەدىسىنى ئەمەلدە كۆرسىتىش» (promise to keep) دېگەن سۆزلەر بىلەن سېلىشتۇرساق، ئۇ چاغدا بۇ يەردە سىمۋولنىڭ (گەرچە چوقۇم شۇنداق مەنىنى ئىپادىلىشى زۆرۈر بولمىسىمۇ) «ئۆلۈم» گە ۋەكىللىك قىلغانلىقىنى، يەنى، ئۇنىڭ مەلۇم بىر خىل ئۆلۈمنى بىر ئادەمنىڭ مەسئۇلىيەتچانلىقىنىڭ ئىپادىسى دەپ قارايدىغان ئېستېتىكىلىق تەپەككۇر ئىكەنلىكىنى پۈتۈنلەي ئىنكار قىلالمايمىز. يىغىپ ئېيتقاندا، شېئىر ئوقۇشقا ئامراق ئوقۇرمەنلەرنىڭ ھەممىسى روبېرت فىروستنىڭ ئىدىيەسىنى خاتا چۈشەنمىسە كېرەك. شۇڭا، ئۇ كۆپلىگەن ئوقۇرمەنلەرنى ئۆزىگە جەلپ قىلالىغان، ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا «تەبىئىي سىمۋول» نىڭ كۆپ قوللىنىلغانلىقى بۇنىڭدىكى مۇھىم سەۋەبلەرنىڭ بىرى. لېكىن، بەزىبىر ئوقۇرمەنلەر ئۇ ئىشلەتكەن «سىمۋول» دىكى ھەرخىل ئېھتىماللىقنى ئىگىلىۋالغاندىن كېيىن، ئۇنىڭ كۆپ مەنىلىك سىمۋوللىرىنى 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 «شىئېرىيەت ئىلمى» دېگەن ئەسىرىدە «ۋەقەلىك» «بايان خاراكتېرلىك قۇرۇلما»، «ھېكايە ـ مەسەل» دېگەن مەنىلەر بىلەن شەرھلەنگەن.[14] «ئىدىيە» بولسا ئۇنىڭ قارىمۇقارشى مەنىلىك سۆزى

قىلىپ كۆرسىتىلگەن. ئەپسانە بىر خىل بايان، ھېكايە؛ دىيالېكتىكىلىق دىيالوگ بىلەن ئېلان خاراكتېرلىك ئەدەبىياتنىڭ سىلىشتۇرمىسى؛ سىستېمىلىق ھەم پەلسەپىۋى بايانلار بىلەن بولغان سىلىشتۇرما؛ ئۇ ئېسخىلۇس (Aeschylus، گىرېك دراماتورگى) نىڭ تىراگېدىيەلىرى بىلەن سوقراتنىڭ دىيالېكتىكىسى ئوتتۇرىسىدىكى سىلىشتۇرما.[13]

«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.[14]

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.[15]

تارىخىي نۇقتىدىن ئېيتقاندا، ئەپسانە دىنىي مۇراسىملاردىن كېلىپ چىققان ھەم ئۇنىڭ بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك، ئۇ «دىنىي مۇراسىملارنىڭ باشلىنىش نۇقتىسى، دىنىي مۇراسىملاردا ئوينىلىدىغان ھېكايە». مۇراسىم بولسا باستىرۇ ۋەكىللىكىدە جەمئىيەتتە ئۆتكۈزۈلىدىغان، بالا ـ قازادىن ساقلىنىش مەقسەت قىلىنغان پائالىيەت بولۇپ، ئۇ ئۇزۇكسىز 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 ئۇلارغا چۈشەندۈرۈپ قويىدۇ ھەمدە ئۇلارغا تەبىئەت بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرى توغرىسىدىكى تەربىيەۋى ئەھمىيەتكە ئىگە نۇرغۇن ئىماگلارنى بىلدۈرىدۇ.[16]

ئەدەبىيات نەزەريەسىدىن 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 قارىتىپ، ئاندىن، شۇ تەتقىقات دائىرىسىنى باشقا تېمىلارغا كېڭەيتىپ بولىدۇ. سورېل (Sorel) پۈتۈن دۇنيادىكى ئىشچىلارنىڭ ئومۇميۈزلۈك ئىش تاشلا-

شىنىڭ ئۆزىنى بىر ئەپسانە دەپ قارىغان. يەنى، ئۇ شۇ ئارقىلىق بۇ نىڭ مەڭگۈ ئەملگە ئاشمايدىغان بىر غايە ئىكەنلىكىنى، ئىشچىلارغا ئىلھام بېرىش ۋە ئۇلارنى رىغبەتلەندۈرۈش ئۈچۈن ئۇنى كەلگۈسىدە چوقۇم يۈز بېرىدىغان بىر تارىخىي ۋەقە سۈپىتىدە تەسۋىرلەش كېرەكلىكىنى كۆرسەتمەپ بەرگەن. دېمەك، بۇ ئەپسانە پىروگرامما 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 بۇاستە سەزگۈگە ئىگە كونكرېت ھادىسە سۈپىتىدە ئەقلىلىككە ئىگە ئابستراكت ھادىسىلەرگە قارىمۇقارشى ھالەتتە تۇرىدۇ دېيىش كېرەك. ئادەتتىكىچە ئېيتقاندا، ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرى ۋە ئۇلارنىڭ قوللىغۇچىلىرىنىڭ بۇ جەھەتتىكى قارشى پىكرى «ئەپسانە جەمئىيەتكە مەنسۇپ، ئۇ نامسىز ھەم كوللېكتىپ ئىجادىيەت» دېگەندىن ئىبارەت. ھازىرقى زامانداً، 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 كىشىلەرنىڭ «رەسىملار 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 تارالتىي، خۇددى، دۇنياۋى چوڭ شەھەرلەردە قەدىمكى گىرېتسىيەدە ئىجتىمائىي ھالەتنىڭ خېلى ئۆزۈنغىچە داۋاملاشقىنىغا ئوخشاش.[10]»

ئۇنداقتا، بۇگۈنكى دەۋر كىشىلىرىدە ئەپسانە ياكى شۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك بىر يۇرۇش ئەپسانە سىستېمىسى يوقمۇ؟ نىتچې (Nietzsche): «سوقرات ۋە سوفىستىكچىلار (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 يۇرۇش 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 (مۇرا سىملار 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 قىلمىغان 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 يۇرۇش 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.[2]

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 بۇلاقتۇر. شۇ سەۋەبتىن، فىلىپ ۋېلرايت (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.[3]

بۇ بىر قاتار مەسىلىلەردە (يەنى، ئىماگ، ئىستېئارە، سىمۋول، ئەپسانە توغرىسىدىكى تالاش - تارتىشلاردا) بىز بىرقەدەر كونا بولغان نەزەرىيەلەرنى ياقلىمايمىز. ئۇ نەزەرىيەلەر بۇ تۇرلەرنى پەقەت سىرتىدىن يۈزەكى ھالدىلا تەتقىق قىلغان، ئۇلارنىڭ زور بىر قىسمىنى ئەدەبىي زىننەت ۋە ئىستىلىستىكىلىق تەركىب سۈپىتىدىلا چۈشەنگەن، 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 ئۇندەيدۇ، 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 يۇزلەندۈرىدۇ؛ 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 ئېستېلىستىكىچىلار ئوخ-
شىتىش بىلەن ئېستېتارنى ھېسابلىغىلى ھەم تاللۇالغىلى 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 ئېستېلىستىكچىلارنىڭ 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 ئېستېلىستىكىلىق
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 (شېكسپىر باشتىن - ئاياغ بىزنىڭ ئاساسلىق تەت-
قىقات ئوبيېكتىمىز بولدى). كىشىلەرنىڭ «قوللىنىشچان ئوبزور»
لارنى يېزىش قىزغىنلىقىنىڭ يۇقىرى دولقۇنىغا كۆتۈرۈلۈشىگە ئە-
گىشىپ، ناھايىتى چوڭقۇرلۇققا ئىگە بىر تۈركۈم ئېستېلىستىكا 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 ئېستېلىستىكىلىق ۋاستىلەر 250 تىن
ئارتۇق تۈرگە بۆلۈنۈپ، ئاندىن، ئىككى ياكى ئۈچ چوڭ تۈرگە ئايرىل-
دى. «ئۆزگىرىشچان ئاۋاز تېپىدىكى سۆزلەر ئېسخىمىسى» بىلەن
«كىنايە» (trope)[3] ئەنە شۇ تۈرلەرنىڭ بىرى بولۇپ، ئۇلارنى يەنە
«ئاۋازلىق ئوخشىتىش» ۋە «مەنەن ئوخشىتىش» دېگەن ناملار 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 لايىھەلىنىشى 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 ئويۇننىڭ 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.[24]

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 باغلىنىشچانلىققا 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 ئېقتىدارىنى كۆرسىتىپ بېرىدۇ.

شىرلىي (Shirley) نىڭ كىشىلەرگە تونۇش بولغان بىرقانچە مىسرادا 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.[25]

كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تېخىمۇ بەكرەك تارتىدىغىنى ۋىرگىل (Virgil)، سىپېنسېر (Spenser)، مىلتون (Milton) ۋە گىرەي (Gray) قاتارلىق كىلاسسىك شائىرلار ئۆز ئىجادىيىتىدە قوللانغان «ۋەكىللىك ئوخشىتىش» تۇر. «سەنسفوينىڭ ئۆلۈك تويلۇق پۇلى» (Sansfoys dead dowry) دېگەن مىسرادا (ئۆلگەن —— dead) دېگەن سۆيەت سۆزى ئەسلىي ئىگىسى (Sansfoys) دىن ئىگىلىنگەن نەرسە (dowry) غا ئۆزگىرىدۇ. گىرەينىڭ (drowsy tinkling) «ئۇيقۇدەپ 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 مىسرادا، «دىمىق» دېگەن سۆيەت بىزگە ئىختى-يارسىزلا يازنىڭ ئىسسىق كېچىلىرى بىلەن گىرەلىشىپ كەتكەن چۈننىڭ ئاۋازىنى ئەسلىتىدۇ. ئەسلىي تېكىستتىن ئايرىپ ئېلىنغان بۇ مىسالالارنى 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 ئوينىيالىغان ياكى ئوينىيال-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 قىلىپتۇ جان.
مەن ئۇچۇن زىياندۇر ئەگە چوڭ مەنپەئەت،
كىبىرلەر ۋۇجۇدۇمدا بولماقتا گۇمران.

قارا، ئۇنىڭ باش، قوللىرى، بىقىنىدىن
ئاقماقتا ئارىلىشىپ سۆيگۈ ھەم ئازاب.
بۇ ئىككىسى بۇرۇن شۇنداق ئاققانمۇ بىللە،
تىكەنلەردىن شاھانە تاج باققانمۇ ياساپ؟[29]

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 تەگ قىلىنغانلىقىنى ھېس قىلال-
مايدۇ. ئۇ مۇھەببەت ئۇچۇن ئۆلدى، ئۇنىڭ مۇھەببىتى بولسا سەۋەب،
قانىنىڭ ئېقىشى بولسا نەتىجىدۇر. 17 - ئەسىردىكى شائىر كۋارلىر
(Quarles) «كېبىرلەرنىڭ گۇمران بولۇشى» نى بىر بىئوپىك ئوخ-
شىتىشقا تەققاسلاپ، ئۇنى بەلكىم غۇرۇر ئوتىنى بىر چېلەك مەنسىز
مەسلىك سۇيى ئۆچۈرۈپ تاشلىدى دەپ ئىزاھلاش مۇمكىن دەپ قار-
غان؛ ئەمما «ئۆچۈرۈش» دېگەن سۆز بۇ يەردە مەنىنى كۇچەيتىش 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 كەلتۇرۇپ چىقارغان
تەسەۋۋۇردىن پۈتكەن شېئىر ۋە كۆپ خىل مەنبەلەر ئارىلىشىپ كە-
تكەن دۇنيادىكى سىلىشتۇرمىدىن پەيدا بولغان شېئىر» دەپ ئىككى
تۇرگە ئايرىدى. بۇلېر (Bühler) ئىلگىرى كېيىنكى تۇردىكى ئادەم
ھەيران قالغۇدەك تەسەۋۋۇر بىلەن «شېئىر ھەرخىل دۇنيانى ئۆزىگە
مۇجەسسەملىگەن ئەجىەش ھاراقتۇر[30]» 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 ۋەكىل-
لىك ئوخشىتىش بولۇپ، ئۇلار پۈتكۈل* شېئىردىكى دېموكراتىك قۇ-

رۇلۇش خاراكتېرىدىكى ئاساسىي مەقسەتنىڭ نەمۇنىسىنى ۋە ئۆرنىكىنى ياراتقان.[28]

بىز شۇنداق دېيەلەيمىزكى، ۋىتمان ئۆزىنىڭ شېئىر ئىجادىيىتىدە تەھلىلىي شەكىلدىكى بىر خىل قانات يايدۇرۇش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئۇ «ئۆزلۈك ناخشىسى» (Song of Myself) ناملىق شېئىرىدا ئاساسلىقى ئىنچىكە تەپسىلاتلار ۋە ئايرىم شەيئىلەرنى بىر پۈتۈنلۈككە ئىگە بۆلەك سۈپىتىدە تەدرىجىي نامايان قىلغان. گەرچە ئۇ تەرتىپ بويىچە تەھلىل قىلىشقا ئامراق بولسىمۇ، ئەمما، ئۇنى ھەقىقىي بىر كۆپ مەنبەچى (pluralist) ياكى ھەقىقىي سۇبېكتىۋىزمچى (personalist) ئەمەس، بەلكى ھەقىقىي بىر پانتىئىزم ئىدىيەسىگە ئىگە مونېزمچى (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.

ئىستىئارە ئىلگىرى ئارىستوتېلدىن بۇيانقى نۇرغۇن ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرى ۋە ئىستىلىستىكىشۇناسلارنىڭ دىققىتىنى تارتقان، ئارىستوتېلنىڭ ئۆزىمۇ ئەدەبىيات نەزەرىيەچىسى ھەم ئىستىلىستىكىشۇناس ئىدى. يېقىنقى يىللاردىن بېرى، ئىستارە يەنە ئاز بولمىغان تىل تەتقىقاتچىلىرىنىمۇ كەڭ تۈردە ئۆزىگە جەلپ قىلدى. رىچاردىز 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 «بويىنى» دېگەندەكلەرنىڭ ھەممىسىدە ئەنە شۇنداق سېلىشتۇرۇش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئادەم بەدىنىدىكى مەلۇم بىر ئەزا جانسىز نەرسىلەردە ئىشلىتىلگەن. بىراق، بۇ خىل مەنە جەھەتتىكى كېڭەيتىشلەر تىلغا ئالىلىقاچان سىڭىپ كەتكەن. ھازىر ئۇلار ئەدەبىيات ۋە تىل جەھەتتىن ئەڭ سەزگۈر ئادەملەرگىمۇ ئوخشىتىشتەك تۇيۇلمايدۇ. ئۇلار «غايىب بولغان»، «كاردىن چىققان» ياكى «ئۆلگەن» ئىستىئارىلەردۇر.[29]

بىز «تىلنىڭ ئومۇملىشىش پىرىنسىپى» غا ماس كېلىدىغان ئىستارىلەرنى (رىچاردىزنىڭ گېپى) شېئىرلاردىكى ئالاھىدە ئىستارىلەر بىلەن چوقۇم پەرقلەندۈرۈشىمىز كېرەك. جورجى كەمبىل (George Campbell) تىلنىڭ ئومۇملىشىش پىرىنسىپىغا ئۇيغۇن ئىستىئارىنى تىل تەتقىقاتچىلىرىنىڭ بىر تەرەپ قىلىشىغا، كېيىنكىسىنى بولسا ئىستىلىستىكىشۇناسلارنىڭ تەتقىق قىلىشىغا تاپشۇرۇپ بېرىش كېرەك دېگەن. تىلشۇناسلار لېكسىكىنى ئېتمولوگىيە نۇقتىسىدىن پەرقلەندۈرسە، ئىستىلىستىكىشۇناسلار لېكسىكىنى «ئاڭلغۇچىلارغا تەسىر كۆرسىتەلىدىمۇ - يوق» دېگەن مەيداندا تۇرۇپ پەرقلەندۈرىدۇ. ۋۇنت (Wundt) شىرەنىڭ «پۇتى»، تاغنىڭ «ئايىغى» دېگەندەك كۆچۈرۈپ ئىشلىتىلگەن سۆزلەرنىڭ ئىستىئارە ھېسابلىنىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلغان ھەمدە «ئىشلەتكۇچى ھېسسىيات جەھەتتىن مەلۇم بىر خىل ئۇنۇم ھاسىل قىلىش مەقسىتىدە ئەتەي ياساپ چىققان ئوخشىتىشلارلا ھەقىقىي ئىستىئارىنى باھالاشنىڭ ئولچىمى بولۇشى كېرەك» دەپ قارىغان. كونراد (H. Konrad) ئىستىئارىنى «تىل» دىكى ئىستىئارە ۋە «ئىستىلىستىكا» دىكى ئىستىئارە دەپ ئىككى تۈرگە ئايرىپ، ئالدىنقىسىنى (شىرەنىڭ «پۇتى» دېگەندەك سۆزلەرنى) «شەيئىلەرنىڭ ئاساسلىق ئالاھىدىلىكىنى گەۋدىلەندۈرىدۇ، كېيىنكىسى بولسا شۇ شەيئىگە يېڭچە تەسىرات بېغىشلاپ، ئۇنى يېڭىچە بىر خىل كەيپىياتقا چۆكتۈرىدۇ» دەپ كۆرسەتكەن.[30]

ئىستىئارىنى ئايرىش تەس بولغان مىسال ئېھتىمال مەلۇم بىر ئەدەبىيات ئېقىمىدىكىلەر ئورتاق ئىشلەتكەن ياكى مەلۇم بىر دەۋر ئەدەبىياتىدا ئورتاق ئىشلىتىلگەن ئىستىئارىلەر بولسا كېرەك. بۇنىڭغا

ياتىدىغان مىساللاردىن، قەدىمكى ئەنگلىيە شائىرلىرى ئىشلەتكەن «سۆڭەك ئۆي»، «ئاق قۇ يولى»، «سۆز ئامبىرى» دېگەندەك قېلىپلىشىپ كەتكەن سۆزلەر، ھومېر دائىم ئىشلىتىدىغان «ئەتىرگۈل بار مىقىدىكى سۈبھى» («ئىلىيادا» نىڭ بىرىنچى تومىدا 27 قېتىمدىن ئارتۇق قوللىنىلغان) ئىلزابىت دەۋرىدە كەڭ ئىشلىتىلگەن «مەرۋا يىتتەك چىش» (pearly teeth)، «قىزىل گۆھەردەك لەۋ» (ruby lips) «پىلنىڭ خارتۇمىدەك بويۇن» (ivory neck) ۋە «ئالتۇن سىمدەك چاچ» (hair of goldenwire)، ئاۋگۇست دەۋرىدە ئىشلىتىلگەن «سۇ يۈزىدەك تەكشىلىك» (watery plain)، «كۈمۈش ئېقىن» (silver streams) قاتارلىقلار بار.[33] ھازىرقى زامان ئوقۇرمەنلىرىنىڭ قارىشىچە، بۇ ئوخشىتىشلارنىڭ بىر قىسمى (بولۇپمۇ، ئاشۇ ئانگلو ـ ساكسونچە شائىرلارنىڭ ئىشلەتكەنلىرى) بەك يۈرەكلىك ھەم «شېئىرىي تۈسى بەك قويۇق» ئىستىئارىلەر ھېسابلىنىدۇ، قالغانلارنىڭ كۆپىنچىسىنى بولسا ھازىرقى ئوقۇرمەنلەر ۋاقتى ئۆتكەن، غەلىتە ئىستىئارىلەر دەپ قارايدۇ. ئەلۋەتتە، بىلىمسىز ئادەملەر ئۆزىگە ناتونۇش بولغان بىر قىسىم ئەڭ قەدىمىي مىساللارنى كېلىپ چىقىشى ئېنىق بولمىغان نەرسىلەر دەپلا چۈشىنىدۇ. دەرۋەقە، بىر خىل تىلنىڭ لېكسىكىسىدىكى ئىستىئارىلەرنى ئادەتتە شۇ مىللەتنىڭ تىلىدا سۆزلىشىدىغان ئادەملەر «تونۇيالمايدۇ»، ئەكسىچە، ئۆتكۈر تەھلىل قىلىش ئىقتىدارىغا ئىگە چەت ئەللىكلەر ئۇنى ئۆزگىچە شېئىرىي مۇۋەپپەقىيەت دەپ قارايدۇ.[34] ھەرقانداق ئادەم تىلنىڭ ئەنئەنىۋى قانۇنىيىتىنى ناھايىتى پىششىق بىلسە، يەنە ئەدەبىياتنىڭ ئەنئەنىۋى قانۇنىيىتىنىمۇ ئوبدان چۈشەنسە ئاندىن مەلۇم بىر شائىر ئىشلەتكەن ئىستىئارىلەرنىڭ تېگىگە يېتەلەيدۇ. قەدىمكى ئىنگلىز تىلىدا ئىشلىتىلگەن «سۆڭەك ئۆي»، «سۆز ئامبىرى» دېگەن سۆزلەر شۈبھىسىزكى، ھومېرنىڭ «قاناتلانغان سۆزلەر» (winged words) دېگىنى بىلەن ئوخشاش بىر تۈرگە تەۋە. يەنى، ئۇلار شائىرنىڭ سەنئەت جەھەتتىكى تەربىيەلىنىشىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلىنىپ كەتكەن، چۈنكى، ئۇلار ئەنئەنە جەھەتتە كىشىلەرگە تونۇش بولۇپ كەتكەن، مەخسۇس مۇراسىم شەكلىدىكى 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.[35]

ھەممە ئادەم ئولتۇرسا ـ قوپسا گىنشۇناسلىقنىلا ئويلايدىغان بۇ دەۋرىمىزدە، نۇرغۇن ئادەم ئىستىئارىنىڭ 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 بالىلارغا قارىتا ئانالىز خاراكتېرلىك كۆزىتىش ئېلىپ بارساق تارىختىن ئىلگىرىكى مەدەنىيەت تارىخىنى چوقۇم قايىتىدىن قۇرۇپ چىقالايمىز. ۋېرنېر (Heinz Werner) نىڭ چۈشەندۈرۈشىگە ئاساسلانغاندا، پەقەت تارىختىكى ئاشۇ چەكلەش ۋە پەرھىز ۋاسىتىلىرىنى قوللانغان ھەمدە ئۆز نامىنىمۇ بىۋاسىتە ئاتاشتىن ساقلانغان ئىپتىدائىي مىللەتلەرلا ئىستىئارىنى زور مىقداردا ئىشلەتكەن.[36] بۇ بىزگە دەرھاللا ئەقىل ـ پاراسەتلىك يەھۇدىيلارنىڭ ئۆز ئىلاھلىرىنى بىۋاسىتە ئاتىماي «قىيا تاش»، «قۇياش»، «شىر» دەپ ئاتىغانلىقىنى ئەسلىتىدۇ، شۇنداقلا، جەمئىيىتىمىزدىكى بەزىبىر سىپايە گەپلەرنىمۇ يادىمىزغا سالىدۇ. بىز ئۆزىمىز ياخشى كۆرۈنىدىغان نەرسىلەرنى، ئۆزىمىز ئارزۇ قىلغان، ئويلىغان ئوبيېكتلارغا ھەمىشە ئىستىئارىچە سۆزلەش ئۇسۇلىنى ئىشلىتىمىز، بۇنىڭدىكى مەقسەت، ئۇلارنى ئوخشاشمىغان نۇقتىدىن، ئالاھىدە بىر كېسىشىش نۇقتىسىدا تۇرۇپ شۇنىڭغا ئوخشاپ كېتىدىغان بارلىق نەرسىلەردىن ئايان بولغان ئۆزگىچە يورۇقلۇقتا كۆزىتىشتۇر.

ئەگەر بىز تىل ئىستاتىسى ۋە قائىدىلەشكەن ئوخشىتىشنىڭ مەق-
سىتىدىن قوتۇلۇپ چىقىپ شېئىرىي ئىستېئاتىنىڭ مەقسىتىنى
ئويلاشساق، ئۇ چاغدا بۇ تېخنىمۇ كەڭ بىر دائىرىگە بېرىپ چېتىلى-
دۇ، ئۇ دەل تەسەۋۋۇر خاراكتېرىدىكى ئەدەبىياتنىڭ ئومۇمىي ئىق-
تىدار مەسىلىسىدۇر. ئىستېئاتە ئوقۇمىدىكى 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، كە-
شىلەرنىڭ ئۇلارغا تۇتقان پوزىتسىيەسىمۇ ئوخشاش بولمىغان. مەلۇم
بىر نەزەرىيەچى «قەدىمكى گىرېك ـ رىم مىللىتىنىڭ ئىستېئاتىلىرى
ئاساسەن ئوخشاش بىر تۈر بىلەنلا (ئەمەلىيەتكە ئۇيغۇن بولغان بىر
خىل تەكشى سېلىشتۇرما بىلەنلا) چەكلەنگەن، ئىماگ بەلگىلىرى ئې-
نىقلا گېرمان مىللىتىگە خاس بولغان ئىستېئاتىدۇر» دەپ قارىغان.[9]
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. ئىستېئاتىدىكى توت مۇھىم ئا-
مىلنى ئوخشىمىغان دەۋر ۋە شۇ دەۋرلەردە كەڭ تارالغان ھاياتلىق
پەلسەپىلىرى نۇقتىسىدىن پەرقلەندۇرۇش مېنىڭچە تېخنىمۇ ياخشى
ئۇسۇل بولۇشى مۇمكىن.
ھەربىر دەۋردىكى ئۇسلۇبنىڭ ئۆز دۇنيا قارىشىنى ئىپادىلەپ بې-
رىدىغان ئۆزىگە خاس ئىستېلىستىكا ئەندىزىسى بولىدۇ. ئىستېئاتى-
دىن ئىبارەت بۇ ئاساسلىق ئوخشىتىش ۋاستىسىدىن ئېلىپ ئېيى-
قاندا، ھەربىر دەۋرنىڭ ئۆزىگە خاس ئىستېئاتە 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 ئۇچ خىل بولۇپ، ئۇچىنچى خىل
پوزىتسىيە ھەممىنى ئاللىبۇرۇن ئاشكارا بولۇپ كەتكەن ئىككى خىل
قاراشنىڭ ئوتتۇرىدا تۇرۇپ، ئۇلارنى تەڭشەش رولىنى ئويناىدۇ:

*«ئۇنىڭغا بەزى چەت ئەل يازغۇچىلىرى بىلەن ئۆز يازغۇچىلىرى-
مىز ئېتىبارسىز قارايدۇ، پەقەت كىلاسسىك يازغۇچىلارلا ياكى ھا-
زىرقى زامان يازغۇچىلىرىلا ئۇنى قەدىرلەيدۇ.*[10]»

باروك دەۋرىدىكى تىپىك ئىستېلىستىكا ئەندىزىسى قارىماققا
ھاشقىچە 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 نۇقتىدە 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 قا-
ماشتۇرغۇدەك قاراڭغۇلۇق» (deep but dazziling darknees) دېگەن بىر
مىسرا دەل بۇنىڭ بىر مىسالى. يېڭى كىلاسسىزمچە قاراشتىكىلەر
شەيئىلەرنى ئېنىق پەرقلەندۈرۈش بىلەن ئەقلىي جەھەتتىن ئىلگىرى-
لەشنى ياقتۇرىدۇ، يەنى، چوڭ تۈرلەردىن كىچىك تۈرلەرگە ئۆتىدى-
غان، ئايرىم تۈرلەردىن ئومۇمىي تۈرلەرگە تەرەققىي قىلىدىغان ئال-
ماشتۇرۇش شەكلىدىكى تەرەققىياتنى قۇۋۋەتلەيدۇ. ئەمما، باروكچە
ئىدىيەدىكىلەر بولسا ئالدىن مۆلچەرگىلى بولمايدىغان بىر خىل بى-
رىكتۈرۈش ئۇسۇلى ئارقىلىق دۇنيانى ئۆز ئىچىگە ئالغان بىر چەك-
سىز ئالەمگە خىتاب قىلىشنى ياخشى كۆرىدۇ.

يېڭى كىلاسسىزمچە شېئىرىيەت نەزەرىيەسىدىكىلەر «تىپىك با-
روكچە ئىستىئارىلەر ئەلۋەتتە تۆۋەن دەرىجىلىك، ساختا ئەقىل تىپى-
دىكى ئىستىئارىلەر ھېسابلىنىدۇ، ئۇلار بىر بولسا تەبىئىيلىك بىلەن
ئەقلىيلىكنى قەستەن بۇرمىلايدۇ، بىر بولسا ساختىپەزلىك بىلەن
نەيرەڭ ئىشلىتىدۇ» دەپ قارايدۇ ھەمدە ئۆزلىرىنىلا تارىخقا ھۆرمەت
قىلغان ئاساستا شېئىرىي مەنىلەرگە ئىگە ئىستىلىستىكىلىق ۋاسى-
تىلەر ئارقىلىق بىر خىل كۆپ مەنبەلىك تونۇش نەزەرىيەسىنى ۋە
تەبىئەتتىن ھالقىغان ئاساسىي گەۋدە نەزەرىيەسىنى ئىپادىلەپ بەردۇق
دەپ جاكارلايدۇ.

«سۆزلەرنى قەستەن خاتا مەنىدە ئىشلىتىش ئۇسۇلى»
(catachresis) بىزنى قىزىقارلىق مىساللار بىلەن تەمىنلەيدۇ. 1599 –
يىلى، خوسكىنس (J. Hoskins) لاتىنچە ئاتالغۇنى «سۆزلەرنى قالايمى-
قان ئىشلىتىش ئۇسۇلى» (abuse) دەپ ئىنگلىزچىلاشتۇرغان ھەمدە
بۇ ئادەتنىڭ «مودا بولۇپ كەتكەنلىكى» دىن قاتتىق ئەپسۇسلانغان. ئۇ
بۇنى «ئاتالغۇلارنى زورلاپ بىرلەشتۈرۈش»، «ئىستىئارىدىنمۇ ئۆتە
ناچار ئۇنۇم بېرىدۇ» دەپ قارىغان ھەمدە سىدنىي (Sidney) نىڭ «ئاركا-
دىيا» (Arcadia، گۈزەل سەھرا دېگەن مەنىدە) ناملىق شېئىرىدىن «مەن

بىر گۈزەل ئاۋازنى ئاڭلىدىم» دېگەن جۈملىنى نەقىل كەلتۈرۈپ، ئۇ-
نى كۆرۈش سەزگۈسىنى تەسۋىرلەشكە ماس كېلىدىغان بىر سۆزنى
قەستەن ئاڭلاش سەزگۈسىنى تەسۋىرلەشكە ئىشلەتكەنلىكنىڭ 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 قول-
لىنىلغان ئوخشىتىشلارنىڭ مىسالى قىلىپ كۆرسەتكەن. جورجى
كەمبىل (George Campbell) ئۆزىنىڭ «ئىستىلىستىكىدىكى پەلسە-
پە» (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 سەز-
گۈسىگە قارىتىلغان، ئەمما، ھازىر پۇراقنى، مېلودىيەنى ياكى مەلۇم
بىر خىل مەنزىرىنى تەسۋىرلەشكە ئىشلەتسىمۇ بولىدۇ» دېگەننى ئېـ-
تىراپ قىلغان بولسىمۇ. ئۇ يەنە ياخشى بىر ئىستىئارىدە «سەزگىلى
بولىدىغان شەيئىلەر» نى ئىشلىتىش ئارقىلىق «ساپ ئەقلىي خاراك-
تېردىكى شەيئىلەر» دىن بېشارەت بەرسە بولىدۇ دەپ قارىغان ھەم شۇ
سەۋەبلىك سەزگىلى بولىدىغان شەيئىلەرنى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇشنىڭ
پەقەتلا ھاجىتى يوق دەپ ئۇھسىنغان. يەنە بىر جەھەتتىن، بىر يېقىنـ-
قى زامان كاتولىك دىنى ئىستىلىستىكىسى تەتقىقاتچىسى سۆزلەرنى
قەستان خاتا مەنىدە ئىپادىلەشنى ئىككى ماددا ئوتتۇرىسىدىكى ئوخـ-
شاشلىقتىن كېلىپ چىققان بىر خىل ئىستىئارە دەپ ئاتىغان ھەمدە
بۇ خىل ئىستىئارىنىڭ ئارتۇقچىلىقلىرىنى تېخىمۇ چوڭقۇرلاپ تەتـ-
قىق قىلىشنى تەشەببۇس قىلغان، شۇنداقلا، ۋىكتور ھىيۇگونىڭ
«شەبنەمدىكى مەرۋايىت» (les perles de la ros é e) ۋە «دەرەخ يوپۇرمىـ-
قىدىكى قار» (il neige des feuilles)[37] دېگەن سۆزلىرىنى مىسال ئېلىش
ئارقىلىق بۇ تەشەببۇسىنى 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 ئەجەش «دۇنيا» دەل تەبىئىيەت دۇنياسى بىلەن ئىنسانلارنىڭ ھۇنەر ۋە تېخ - نىكا دۇنياسىنىڭ بىرلەشمىسىدۇر. لېكىن، يېڭى كىلاسسىزم «سەن - ئەت تەبىئەت دۇنياسىغا بولغان تەقلىد» دېگەن قاراشنى چىقىش 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.[8]

شەك - شۇبھىسىزكى، 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 بولمايدە - غان سىپېنسېرنىڭ شېئىرلىرى بىلەن سىلۋېستېر (Sylvester) تەرجىمە قىلغان دۇ بارتاس[9] (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 سەھەرىدىكى 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، خىرىسلىنىيانچە 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 ئوبزورچىلىق 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 تۇرلەر ئىلمىنى تۇرغۇزۇشنى تۇپ مەقسەت قىلغان بولۇپ، بۇ تۇرلەر 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، نەزەريەنى 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 تۇزگەن تەرتىپىگە ئاساسلانغاندا، ئىماگ جەمئىيەتتە خىلغا ئايرىلغان. ئۇلار: بېزەش خاراكتېرلىك ئىماگلار (Decorative)، چۆكمە مەنىلىك ئىماگلار (Sunken)، مەجبۇرىي بىر -

لەشتۈرۈلگەن (ياكى كۆپتۈرۈپ بىرلەشتۈرۈلگەن) ئىماگلار (Fustian Violent or)، تۈپ ئىماگ (Radical)، نەپىس ئىماگ (Intesive)، كېڭەيمە ئىماگ (Expansive) ۋە مۇرەككەب ئىماگ (Exuberant) دېگەنلەردىن ئىبارەت. 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 بىرىكتۈرۈلگەن ۋە بېزەش خاراكتېرىدىكى ئىستىئارىسىمان ئىماگلاردۇر، ياكى «ئاممىباب ئىستىئارە» ۋە ئەپچىل ئىستىئارىلەردۇر. بېزەش خاراكتېرلىك ئىماگلار سىدنىينىڭ «ئاركادىيا» ناملىق ئەسىرىدە ناھايىتى كۆپ قوللىنىلغان، بۇ خىل ئىماگلارنى تىپىك ئىلزابىت دەۋرىدىكى ئىماگ دېيىشكە بولىدۇ. مەجبۇرىي بىرىكتۈرۈلگەن ئىماگلار ئاساسلىقى گىد بىلەن ئىلزابىت 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 بىرىكتۈرۈلگەن ئىماگلارمۇ «ھەرقانداق دەۋر» گە مەنسۇپ بولۇۋېرىدۇ. «كۆپتۈرۈۋېتىلگەن»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 «سۇبيېكتىپ 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 بىرلەشتۈرۈپ قويىدۇ (خۇددى زىددىيەتلىك گىراماتىكىغا ئوخشاش). بۇنىڭدىن سىرت، بېزەش خاراكتېرلىك ۋە مەجبۇرىي بىرىكتۈرۈش خاراكتېرلىك ئىماگلاردا ئوخشىتىش مۇناسىۋىتىنى شەكىللەندۈرگەن ئىككى تەرەپ بىر - بىرىگە ئارىلاشتۇرۇۋېتىلمەيدۇ ھەم پۈتۈنلەي ئايرىۋېتىلىدۇ. 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 روياپقا چىقىرىدىغانلىقىغا، يەنى، يېڭىچە بىر خىل چۈشەنچىنى پەيدا قىلىدىغانلىقىغا ئىشەنگەن.

بىزنىڭ مۇشۇ تۈر ۋە دەرىجىگە ئايرىشىمىز بويىچە مېڭىۋېرىدىغان بولساق، مۇرەككەپ ئىماگ ۋە نەپىس ئىماگلار پەيدا بولىدۇ. مۇرەككەپ ئىماگ مەجبۇرىي بىرىكتۈرۈلگەن 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 ساقىت قىلىۋەتتۇق. تارىختىن ئېلىپ ئېيتقاندا، مۇرەككەب ئىماگنى ئىلزابىت دەۋرىدىكى تۇنجى ئۇلۇغ ئەدىب مارلودىن باشلاپ سۆزلەشكە، ئاندىن، ئالدىنقى رومانتىزم دەۋرىدىكى بورنېس 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 ئۈستىگە قۇرۇلغان ھەم چېچىلاڭغۇ بولغان سېلىشتۇرمىلار سىڭىپ كەتكەن. بورنېس 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.[1]

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-
تېئارە كۆپىنچە ھاللاردا بەلگە ياكى سىمۋول دەپ قارىلىدۇ.» «لېس-
سىداس» تىكى ئاجايىپ رەڭدار ئوخشىتىش — كوماسىنىڭ ئۇچىسىغا
تۇكلىرى ھۇرپىيىپ تۇرغان پىلاشنى يېپىنچاقلاپ، بېشىغا چىغ قال-
پاق كىيىۋالغانلىقى، سانت پېتېرنىڭ دىنىي تاجنى تاقاپ، قولىدا
ئىككى تال ئاچقۇچنى تۇتۇپ تۇرغانلىقى — 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، ئىستېئارە شەكلىدىكى تەپەككۇرگە)

ئىگە، ھەرقايسى تەرەپلەرنىڭ ئۆزئارا ئارىلىشىپ بىر گەۋدىگە ئايلانغانلىقىنى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ (يەنى، كۆچلۈك بولغان بىرىكتۇرۇش ۋە كۆپەيتىش ئىقتىدارىغا ئىگە).

تىنىق ھالەتتىكى ئىماگلارنى بۇرۇنقى ياكى كونىراپ كەتكەن ئىماگلار بىلەن ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە بولمايدۇ، ئۇ ھەرۋاقىت «پۈتكۈل كۆرۈش سەزگۈسى ئاستى» غا يوشۇرۇنغان بولۇپ، سەزگۈ ئەزالاردىن كونكرېت ئىماگلارنى تەلەپ قىلىدۇ، ئەمما، مەلۇم بىر مەنىنى ئېنىق بىلدۈرمەيدۇ ھەم گەۋدىلەندۈرمەيدۇ. ئۇنىڭدا بېشارەت كەمچىل بولغاچقا، تەپەككۇر خاراكتېرىدىكى شېئىرلارغا ناھايىتى ماس كېلىدۇ. ئىلزابىت دەۋرىدە تىنىق ھالەتتىكى ئىماگنى ئىشلەتكەنلەرنىڭ تىپىك ۋەكىلى دانىئېل (S.Daniel) بولۇپ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ۋازۋاتس بىلەن سورىئو (H.Thoreau) نىڭ ماختىشىغا سازاۋەر بولغان.

Unless above himself he can
Erect himself,how poor a thing is man!
(ئادەم ئۆزىنىڭ ئۈستىدە ئۆز ئوبرازىنى تىكلىيەلمىسە،
نېمىدېگەن بىچارە ـ ھە[42]!)

شېكسپېرنى تىنىق ھالەتتىكى ئىماگنى ئىشلىتىشىنىڭ 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 بولىدۇ. بۇ يەردە، تەبىئەت دۇنياسىدىكى زىرائەتلەرنىڭ ھاياتلىق قانۇنىيىتى 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 تۇرالىسۇن
قوغلاپ كېلىۋاتقان كۈنلەرنىڭ ئاپەت خاراكتېرلىك ھۇجۇمىغا.[43])

بۇ مىسرا شېئىرنى ئەستايىدىل تەھلىل قىلىپ بېقىشقا توغرا كېلىدۇ، چۈنكى، ئۇ ئوخشىتىشنىڭ ئىچىدە ئوخشىتىشنى ئىشلەتكەن: «كۈن» ۋاقىت بىلەن دەۋرنىڭ يوشۇرۇن ئوخشىتىلىشى، ئەمما، ۋاقىت بىلەن دەۋر ئۆز نۆۋىتىدە يەنە بىر شەھەرنىڭ مۇھاسىرىگە ئېلىنغانلىقى ۋە ھۇجۇم ئوبيېكتى قىلىنغانلىقىغا ئىشارە قىلىنغان. بۇ زەربىلەرگە نېمە تاقابىل تۇرالايدۇ؟ ئۇ بولسىمۇ ياشلىق، شەھەر سېپىلىغا ئوخشايدىغان ياكى شۇ سېپىلدىكى ھۆكۈمرانغا ئوخشايدىغان جەسۇر ياشلىق، بۇ ياشلىق يەنە يازغىمۇ ئوخشىتىلغان، تېخىمۇ ئېنىقراق ئېيتقاندا، يازدىكى خۇشبۇي 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 ئۇسۇلىدۇر. 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.[14]

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 بول-
غاچقا شۇنداق بولىدۇ. دېمەكچىمىزكى، تۈپكى ئىماگ روشەن ھېس-
سىي باغلىنىشى بولمىغان، نەسرىي شەكىلدىكى ئابستراكت ياكى ئە-
مەلىي نەرسىلەرنى ئىستاتىنى ئىپادىلەش قورالى قىلىدۇ. دانىئېل ئۆزىنىڭ دىنىي شېئىرلىرىدا «قىزغىن گېئومېتىرىيەلىك» تىن 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 سىركۇل توغرىسىدىكى ئوخشىتىش. لېكىن، خۇددى ۋېلس ئىنچىكە-
لىك بىلەن تەھلىل قىلغاندەكىدەك، ناۋادا «تەھلىلي خاراكتېرلىك ئۇسۇل» نى قوللىنىپ يېزىقچىلىق قىلغاندا، تۈپكى ئىماگنى تاغ، دەريا، دېڭىز دېگەندەك رومانتىزمغا خاس ئىماگلار توپىدىن پۈتۈنلەي ئايرىپ چىققىلى بولىدۇ.[15]

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 ئىستاتىنى 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 مىسالالارنى 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-دۈزدىكى گۈزەل ئىشلار بېشىنى ساڭگىلىتىپ كەتتى ئۇيقۇغا» دېگەن مىسرادا، شېئىرىي گۈڭگالىق بىلەن كونكرېتلىق ئۆزئارا بىرلىشىپ كەتكەن. ئۇنىڭدىكى ئىگە بىلەن خەۋەر بىر - بىرىنى گەۋدىلەندۈرۈش رولىنى ئويناغان. ئەگەر پېئىللىدىن باشلانغان بولسا، ئۇ چاغدا بىز قانداق نەرسە — قۇشمۇ، ھايۋانمۇ، ئادەممۇ ياكى گۈل - گىياھمۇ — بېشىنى ساڭگىلىتىپ، مۇگدەشكە باشلىدى دەپ سوئال قويالىتىۇق، ئاندىن، ئىگىنىڭ ئابستراكتلىقىغا دىققەت قىلىپ، بېشىنى ساڭگى-لىتىپ مۇگدەشكە باشلاشنىڭ ئۆزى «ھوشيارلىقنى يوقىتىپ قويغان-لىق» نەك، «رەزىللىكنىڭ كۈچ - قۇدرىتى ئالدىدا توخۇ يۈرەكلىك بىلەن تۇگۈلىۋالغانلىق» نىڭ بېشارىتىمۇ دەپ سورايالىتۇق.[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 ئىستىئا-رىنى ئايرىۋەتكەن؛ لېكىن، ئۇلار بۇنى يەنىلا ئىستىلىستىكىلىق ۋاستە جەھەتتىنلا پەرقلەندۈرگەن. بىزنىڭ يەنە بىر تۇرشۇناسىمىز پېنسى بولسا ئۇلارنى ئىككى قۇتۇپ ئارىسىدىكى غايەت زور سېلىش-تۇرما، بىر تەرىپى رېئاليەتسىمان تەسەۋۋۇر، ئۇ ئادەمنىڭ كىشىلىك خاراكتېرىنى تاشقى شەيئىلەردە ئەكس ئەتتۈرىدۇ، ئۇلارغا تەبىئىي ھاياتلىق ۋە روھ ئاتا قىلىدۇ، يەنە بىر تەرىپى بولسا ئۇنىڭغا قارىمۇ-قارشى ھالەتتىكى تەتۇر تەسەۋۋۇر، ئۇ ئۆزىگە ناتونۇش بولغان يات شەيئىلەر ئىچىدە تىمسىقلاپ يۈرۈپ، ئۆزىنىڭ ھاياتىي كۈچىنى ۋە سۈبيېكتىپ ئېڭىنى يوقىتىدۇ دەپ قارىغان ھەمدە «ئوخشىتىش ئە-پادىلەيدىغان بارلىق مۇمكىنچىلىكلەر پۈتۈنلەي مۇشۇ ئىككى خىل ھەم سۈبيېكتىپ ھەم ئوبيېكتىپ شەكىلنىڭ ئىچىگە مۇجەسسەملە-

نىپ كېتىدۇ» دېگەن.[17]

روسكىن بۇ ئىككىسىنىڭ ئىچىدىكى بىرىنچى خىل شەكىلنى «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.[18] سىرلىق سىمۋولىزم تەتقىقاتىغا ئۆزىنى بېغىشلىغان بىر تەتقىقاتچى مۇنداق بىر قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان: دۇنيادىكى شەيئىلەرنىڭ ئۇچ 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 ئۇنەرسىلەردىن ـــ توسقۇنسىز نۇر ۋە ھاۋادىن، بىز ھەركۈنى ئوخشىمىغان شەكىلدە ئىشلىتىدىغان سۇدىن ھەرگىزمۇ ئايرىلالمايمىز.[19]

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 خىلى ئەتراپلىق شەرھلىدۇق، مىستىسىزمچىلار ئانورگانىك ئالەمللارنى 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.[20]

ئىنسانشۇناسلار ئېتنىدائىي 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 شەيئىلەردە 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. ئۇلارنىڭ ھەممىسىلا ئىماگنى ھاياتىي كۈچكە ئىگە قىلالايدىغان سەنئەتكارلار ئىدى.[9] خەلق سەنئىتى ئېستېتىكىسىدا، ئىماگنى ياراتقۇچىلار باخشى – پېرىخون ۋە سېھىرگەرلەر بولۇپ، شائىرلار بولسا ئىلھامغا ئېرىشكۈچى، مەپتۇن بولغۇچى، ئىشلەپچىقىرىش كۈچلىرى ئىچىدىكى تەلۈە ئادەملەر سانالغان.[10] ئېپتىدائىي جەمئىيەتتىكى شائىرلار ئەپسۇنلارنى يارىتالايتتى، ھازىرقى زامان شائىرلىرى بولسا خۇددى پېتىزغا ئوخشاش شېئىردا سېھرىي ئىماگلارنى ئىشلىتەلەيدۇ، يەنى، ئەدەبىي ئىماگنى بىر خىل سېھىرگەرلىك ئورنىدا — سىمۋوللۇق ئىماگ قىلىپ ئىشلىتەلەيدۇ.[11] مىسسىتسىزمنىڭ 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 – ئۆزىنى ئىپادىلىيەلەيدۇ.[12]

سىرلىق ئىستېئارە بىلەن سېھىرگەرلىكنىڭ ھەرئىككىلىسى ھاياتى

لىقنى ۋەيران قىلغۇچىلاردۇر (deanimizing): ئۇلارنىڭ ئادەمسىز دۇنيادا ئەكس ئېتىش ئىستارىسى ئادەملەرنىڭكى بىلەن پۈتۈنلەي قارىمۇقارشى؛ ئۇلار باشقا بىر دۇنيانى چاقىرىدۇ، يەنى، ھېچقانداق ھاياتلىق، ئۆلمەس سەنئەت ۋە فىزىكىلىق قانۇنىيەت بولمىغان بىر دۇنيانى ئۆزىگە مۇجەسسەملەيدۇ. بېرىيكىنىڭ 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 دېيىلۇاتقان «يولۇاس» ھەرگىز-مۇ ھايۋانات باغچىسىدىكى تىرىك يولۇاس ئەمەس، بىرىيك لوندون مۇنارىدا كۆرگەن يولۇاسمۇ ئەمەس، بەلكى، ئاپتورنىڭ قەلبىدىكى بىر خىيالىي جانلىق، يەنى، بىر شەيئى، شۇنداقلا بىر سىمۋول.

سېھىرلىك ئىستارىلەردە بۇنداق پېرىم ئېنىقلىق كەمچىل. ئادەمنى تاشقا ئايلاندۇرۇۋەتكىنى دەل مەدۇزانىڭ نىقابى پېنسى گېئۇر-گىنى دەل مۇشۇ خىل ئىستارىنىڭ ۋەكىلى، تىرىك ئادەمنى تاشقا ئايلاندۇرۇۋېتىش ئىستىكىنى گەۋدىلەندۇرگۈچى 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 سېھ-رىسىمان بىر دۇنيانى شەكىللەندۈرۈشكە تەييارلىق قىلىشنىڭ ئاساسى.[13]

ئىنگلىز تىلى شېئىرلىرى ئىچىدە، دېگىنسون (E. Dickinson)

بىلەن يېتىز ھاياتلىقنى ۋەيران قىلغۇچى بۇ خىل ئانتىمىستىك (anti – mystic)[95] 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 جۈپ پاكار پۇت دېگىسىلاپ ماڭدى نەچچە رەت،
كەپشەرلىۋېتىلگەن ئېغىزلا بېرەلەيدۇ سۆزلەپ:
سىناپ باق! ئۇ قورقۇنچلۇق مىخنى بۇرىيالامسەن؟
سىناپ باق! كۆتۈرەلەمسەن پولاتتىن ياسالغان ئۇ بازغانىنى؟[96])

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... دېڭىز 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.[97]

بىز پېنسى ئوتتۇرىغا قويغان تۇرلەرنى بەزىبىر جانلىق مىسالىلار بىلەن شەرھلەپ ئۆتتۇق، ئۇنىڭ تۇرگە ئايرىشتىكى ئالاھىدىلىكى شۇكى، شېئىر ئۇسلۇبى بىلەن ھاياتلىق توغرىسىدىكى قاراشلارنى بىرلەشتۈرۈۋەتكەن.[98]

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. پەنسى ئوتتۇرىغا قويغان ئۇچ خىل تۇرنىڭ ھەممىسى ئادەتتە تولا دىيىلمىدىغان زامانىۋى ئىدىيە كاتېگورىيەسىگە، يەنى، راتسىيونالىزم-غا، ناتۇرالىزمغا، پوزىتسىۇنىزم ۋە ئىلىم ـ پەن كاتېگورىيەسىگە تەۋە ئەمەس. پەنسىنىڭ ئىستېئارىلەرنى بۇ خىل تۇرگە ئايرىشى «شېئىر-رىيەت يەنىلا ئىلىم ـ پەندىن بۇرۇنقى دەۋردىكى ئىدىيە شەكلىگە سا-دىق بولىدۇ، شائىرلاردا يەنىلا باللار ۋە ئىپتىدائىي ئادەملەر (يەنى، باللارنىڭ 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 ئالدىنىلا تۇغۇلىدۇ.

بىز ئىماگىنىڭ مەنبە دائىرىسى توغرىسىدىكى تەتقىقاتنى (L. ماكنېس بۇ خىل تەتقىقاتنى «تېما تەتقىقاتىغا مەنسۇپ دەپ قارالسا ئەڭ مۇۋاپىق» دېگەن[61])، شۇنداقلا ئىماگىنىڭ ئىشلىتىلىش ئۇسۇلى توغرىسىدىكى تەتقىقاتنى، يەنى، تەتقىق قىلىنغان رايونىنىڭ «گەۋدە» سى بىلەن «مەسىلەن 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، دىنىي خاراك-تېردىكى، ئۆلۈم 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 بايقىۋالغىلى بولىدۇ. ئىستېئارىنىڭ ئىككى تەرىپى قارشى تەرەپنى توختىماستىن ھاياجانغا سالالىسا، دې-مەك، بۇ ئۇلارنىڭ شائىرنىڭ ئىجادىيەت پىسخىكىسىدا ھەقىقىي تۇر-دىكى ئۆزئارا سىڭىشىش رولىنى ئوينىيالىغانلىقىنى 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 ئوخشتىشلار-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 ئىماگىقا 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.[67]

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[68]، 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 سىرداشى ساۋاقچى 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 ئىستىئارە 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.[69]

«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؟ يا-كى 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 سىپېرگۈېننىڭ 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 بىلغا ئالىت بەزى يازما ماتېرىياللارنى ئاساس قىلىپ تۇرۇپ ئۇنى تەتقىق قىلىشىمۇ مۇمكىن. سىپېرگۈېن «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.

سىپېنىگۈېن بۇ يەردە شېكىسپېرنىڭ چۈشكۈنلۈك تۇيغۇسىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان ئالاھىدە سەۋەبنى تېپىپ چىققىلى بولىدۇ دېگەن

نى يوق، بەلكى، ئۇ «ھاملىت» تا دەل ئاشۇنداق چۈشكۈنلۈك تۈيغۇسى ئىپادىلەنگەن، بۇ خىل چۈشكۈنلۈك تۈيغۇسى يەنە كېلىپ شېكسپىر پېرسونىژ ئۆزىدىكى چۈشكۈنلۈك بولۇشى مۇمكىن دېگەن قاراشنى تەكىتلىگەن.[6] ناۋادا، شېكسپىر سەممىي بولمىغان بولسا، يەنى، ئۆز زىدىكى روھىي كەيپىياتىنى ئەينەن يېزىپ چىقمىغان بولسا، بۇنداق بىر ئۇلۇغ ئەسەرنى ۋۇجۇدقا چىقىرالمىغان بولاتتى. سىپېرگىۋېننىڭ بۇ خىل قارىشى ستول قاتارلىق كىشىلەرنىڭ قارىشىغا زىت بولۇپ قالغان. ستول قاتارلىقلار شېكسپىرنىڭ بەدىئىي مۇۋەپپەقىيىتىنى تەكىتلىگەن، ئۇنىڭ بۇرۇنقىلار يارىتىپ مۇۋەپپەقىيەت قازانغان بولغان ئومۇمىي ئەندىزە ئىچىدىن يەنە سۇغۇرۇلۇپ چىقىپ، يۇقىرى بەدىئىي ماھارەت بىلەن ئاشۇنداق يېڭى ۋە سەرخىل ئەسەرلەرنى مەيدانغا كەلتۈرەلىگەنلىكىنى گەۋدىلەندۈرگەن. مەسىلەن، «ھاملىت» تىراگېدىيەسى، «ئىسپانىيە پاجىئەسى» ئاساسىدا ئىجاد قىلىنغان، «قىشتىكى ھېكايە» بىلەن «جۇدۇن» بولسا بورمان بىلەن فىلىچېرنىڭ ئوخشاش تېپىتكى 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 پېرسونازلار 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 بىما 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، «تىرويروس» تىكى يىمەكلىك ۋە ھەزىم قىلىغۇچى ئەزالار توغرىسىدىكى ئىماگ، شۇنداقلا، «ئوسىبرو» دىكى «ھايۋانات ھەرىكەت قىلمۇاتىدۇ، بىر - بىرىنى يېقىۋاتىدۇ...» دېگەن ئىماگدۇر. ئۇ بۇ تۆۋەن قاتلامدىكى قۇرۇلمىلارنىڭ پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ئومۇمىي مەزمۇنىغا قانداق تەسىر كۆرسەتكەنلىكىنى ئىپادىلەپ بېرىشكە ئالاھىدە كۈچىگەن. 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 مەنىلەر 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 ئۇسلۇب 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. ئالىكساندىر 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 ئالىكساندىر 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 چېتىلىدىغان بولغاچقا، ھەربىر شائىرنى تونۇشتۇرۇپ بولغاندىن كېيىن، كىشىلەرنىڭ ئېرىشىدىغىنى پەقەتلا بىر خىل ئورۇنسىز تەسىرات بولۇپ قالىدۇ. شېئىر بىر خىل «پاش قىلىش»، ئەمما، ئۇ زادى نېمىنى پاش قىلىدۇ؟

كىنىتنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشاش بەزى نەرسىلەرنى بايقىغان، ئەمما، ئۇنىڭدىنمۇ بەكرەك دەل جايىنى تاپقىنى W. كىلايماننىڭ ئەسەرلىرىدۇر. ئۇنىڭ «شېكىسپىر ئىماگلىرى»[19] ناملىق ئەسىرىدە ماۋزۇدا ئىپادىلەنگەن مەزمۇن، يەنى، ئاپتورنىڭ ئىماگ تەرەققىياتى ۋە ئىقتىدارىنى تەتقىق قىلىش تۇغرىسىدىكى 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 ئېپىتىدائىي 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 قىلا-غان ھايات مۇساپىسىنى ئەمەس، بەلكى، شېئىرنى تەتقىق قىلمۇاتقان-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.ئومۇمەن، 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) ۋىل-ھېرگىت (wheelwright.P) ئۆزىنىڭ «شېئىرىدىكى سىمانتىكا» ناملىق ئەسىر-ىدە ئىشلەتكەن ئىككى ئاتالغۇ («كونيون ئوبزورى»نىڭ 1940 ـ يىللىق 2 ـ سا-نىغا 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 بىزەك رولىنىمۇ ئۆتەيدۇ، ئۇ ئىشلىتىلىش

قىممىتىگە ئىگە بولۇپلا قالماستىن، بەلكى ئۇنىڭدا يەنە ئىچكى ئېستېتىك قىممىتىمۇ 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 تەتقىقا-تى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1929 ـ يىلى نەشرى)؛ J . P سارتـ-رېنىڭ «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 تەھـ-لىل»).

⑥ E پوندنىڭ «باۋاننىس ۋە دۆسونىس» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇـ-يورك، 1918 ـ يىلى نەشرى)، T . S ئېلىيوتنىڭ «دانتى» ناملىق ئەسىرىگە قارال-سۇن («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 دې-يەلەيمىزكى، قەلبىتىن ئېتىلىپ چىققان ھەربىر پسىخىكىلىق ئىماگ مەلۇم مە-نىدىن ئېيتقاندا سىمۋوللۇق خاراكتېرگە ئىگە». C بودۇېننىڭ «پسىخىكىلىق تەھلىل ۋە ئېستېتىكا»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1924 ـ يىلى نەشرى، 28 ـ بەت).

⑧ M . J مورىنىڭ «ئىستېئارە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پسىخىكىلىق دائىرە» گە كىرگۈزۈلگەن، لوندون، 1931 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ 16 ـ بەتلەر)؛L ماكىنسىنىڭ «ھازىرقى زامان شېئىرىيىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇـ-يورك، 1938 ـ يىلى، 113 ـ بەت).

⑨ P توبانىنىڭ «فىرانسىيە سىمۋولىزمىنىڭ ئامېرىكا شېئىرىيىتىگە كۆرسەتكەن تەسىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1929 ـ يىلى نەش-رى)،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 ۋېكستېدنىڭ «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 شېللىرنىڭ «مەركىزىي ئىماگ» ناملىق ماقالىسى توغرۇلۇق توختالغان). ئىستېئارە قاچانلاردىن باشلاپ سىمۇولغا ئۆزگىرىپ قالدى؟ بىرىنچىدىن، ئىستېئارىنىڭ «قورال»كونكرېت بولۇپ، ئۇنى ھېس قىلغىلى بولىدۇ، مەسىلەن، «پاقلان»، «كىرپىست» دېگەنلەر ئىستېئارە بولماستىن، بەلكى تەمسىل خاراكتېرىدىن ئۆزگەرگەن سىمۇول بولۇپ، ئىسانىڭ شۇنىڭدا ئۆلگەنلىكىنى بىلدۈرىدۇ، خۇددى ساينىت لاۋرىنسنىڭ «كاۋاپ تۇتۇرۇكى» ۋە ساينىت كاسىرىنىڭ «چاق» ى ئازابلىنىشنى بىلدۈرگەندەكلا، بۇنداق ئەھۋال ئاستىدا، «قورال» ئۆزىنىڭ سىمۇوللۇق مەنىسى بىلەن مەيدانغا چىقىدۇ. بۇ مەنە ئۆز نۆۋىتىدە يەنە ئۇنىڭ ھەركەت نەتىجىسى بولىدۇ. ئىككىنچىدىن، ئىستېئارە توختىماي تەكرارلىنىۋېرىپ، ئاساسىي يېتەكچىلىك رولىنى ئويناپ، مەسىلەن، كىرىشۇ، پېتىرز، 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 بىدئەتلىكى بىلەن دانتېنىڭ ئەنئەنىۋىيلىكىدە ئوخشاشلا ئەنئەنە بار» دېگەن. M شورېر ئۆزىنىڭ «ۋىلىيام بىلاك» (نىيۇيورك، 1946 ـ يىلى نەشرى، 23 ـ بەت) ناملىق ئەسىرىدە «بىلاك پېتىرغا ئوخشاشلا سىۋىتىنبورگ بىلەن پومېرانىڭ 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 تېغى، 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 سىتېرىنىڭ «كىروپستوكتىن ۋاگنېرغىچە بولغان گېرمانىيە ئەدەبىياتىدىكى رىۋايەتلەر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىككى توم، بېرلىن، 1910 ـ يىلى نەشرى).

⑱ S.H خوككېرنىڭ «رىۋايەت ۋە مۇراسىم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئوكسفورد، 1933 ـ يىلى نەشرى)؛ J.A سىتېرۇتنىڭ «ئەپلاتون ئەپسانىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1915 ـ يىلى نەشرى)؛ E كاتسېلىنىڭ «سىمۇول شەكىلدىكى پەلسەپە» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («رىۋايەتلەردىكى 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 «رىۋايەتلەردىكى ھەقىقەتنىڭ قىممىتى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («دىنىي تەجرىبىلەرنىڭ ماھىيىتى» ناملىق كىتابقا كىرگۈزۈلگەن، نىيۇيورك، 1937 ـ يىلى نەشرى).

⑳ R.M كۇئىئاستارانىڭ «رىۋايەت 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 ماچېننىڭ «سىمۇوللۇق يېزىق ۋە يېشىش تەس بولغان بەلگىلەر»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1923 ـ يىلى نەشرى). بۇ كىتابتا دىننىڭ (يەنى رىۋايەتلەر بىلەن دىنىي مۇراسىملارنىڭ شېئىرىيەتنىڭ) يەنى سىمۇولىزم بىلەن ئېسىتېتىكىلىق 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 كۆرىشى»ناملىق نىقابلىق 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 بىللېرنىڭ «تىل نەزەرىيەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (يېيىي، 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 مېرىسكىينىڭ «ۋېتمان: ئامېرىكىنىڭ دېموكراتىك شائىرى» نامـ-لىق ئەسىرىگە قارالسۇن («تەنقىدچىلەر گۇرۇپپىسىنىڭ 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-ئۇستۇنلۇك مۇناسىۋىتى، بىر خىل ماددىي مۇناسىۋەتنىڭ سېلىشتۇرمىسى دەپ قارىغان.

㉛ M پارىرنىڭ «ھومېرنىڭ ئەنئەنىۋى ئىستىئارىلىرى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («كىلاسسىك تىل» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1933 ـ يىللىق 28 ـ سانـ-غا بېسىلغان،30 ـ 43 ـ بەتلەر.)پارىرى 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 ئاۋگۇست 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 «سۇكۇتتىكى سەنئەت» ناملىق ئەسىرگە؛ A دىئېننىڭ «بېزنەچىلىق سەنئىتى» (كۇببېيجىڭ، 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 ارچاردىزنىڭ «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 ھاسىل بولغان ئىستاره، يەنە بىر خىلىنى بولسا كىشىلەرنىڭ بۇ ئىككى خىل ماددىغا بولغان ئۇرتاق پوزىتسىيەسىدىن شەكىللەنگەن ئىستېئاره دەپ ئاتىغان.

㊷ داننېلنىڭ «مارگارىت خانىمغا مەكتۇپ» ناملىق ئەسىردىن ئېلىنغان، ژازۇاتىس بىلەن سورېئا ئۇنىڭ مۇشۇ ئىككى مىسراسىنى كۆپ قېتىم نەقىل كەلتۇرگەن.

ـــ تەرجىماندىن

㊸ شېكېسپېرنىڭ 65 ـ سونېتاسىدىن ئېلىنغان.

ـــ تەرجىماندىن

㊹ شېكېسپېرنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدە تېز سۈرئەتتە ئۆزگىرىدىغان ئوخشىتىشلار كۆپلەپ ئىشلىتىلگەن، پىشقەدەم تەتقىقاتچىلار ئۇنى «ئارىلاشما ئىستېئاره»دەپ ئاتىغان. كىشىلەر يەنە «شېكېسپېرنىڭ ئويلىغىنى سۆزلىگىنىدىن تېز بولغان» دېيىشكەن. W كىلېمېن (W.Clemen) نىڭ «شېكېسپېر نىڭ ئىماگلىرى» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (بوئېن، 1936 ـ يىلى نەشرى، 144 ـ بەت)؛ ئىنگلىزچىگە «شېكېسپېر ئىماگلىرىنىڭ تەرەققىياتى» دەپ تەرجىمە قىلىنغان، ماساچۇسېتس، كەمبرىج، 1951 ـ يىلى نەشرى).

㊺ H.W (ۋېللىسنىڭ «شېئىردىكى ئىماگ» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1924 ـ يىلى نەشرى،127 ـ بەت). بۇ ئىستاتا دوننىڭ «بىرىنچى خاتىره يىلى: دۇنيا ھەققىدە تەھلىل» ناملىق ئەسىردىن ئېلىنغان (409 ـ 412 ـ بەتلەر). ۋېللىس دون، ۋېربوست، ماستون، چارپمان، تېننار، شېكېسپېر ۋە 19 ـ ئەسىرنىڭ ئاخىرقى مەزگىللىرىدىكى مىرىدىس ۋەF تومپسونلارنىڭ ھەممىسىنى «ئاساسىي ئىماگنى ئىشلىتىشنىڭ ئەھلى» دەپ قارىغان. ئۇ مىرىدىسنىڭ «ھازىرقى زاماندىكى سۆيگۈ» ناملىق ئەسىرىنى «ئادەتتىن تاشقىرى بولغان، بۇكسەك دەرىجىدە زىچلاشتۇرۇلغان، قىزىقارلىق بىر سىمۋوللۇق ئىدىيەنى ئۆز ئىچىگە ئالغان» دېگەن.

㊻ C بىرۇكس ئۆزىنىڭ «يالىڭاچ بوۋاق ۋە ئەرلەرچە شوخلۇقنىڭ تەسۋىرى» («نەپىس لوڭقا» ناملىق مەجمۇئەگە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1947 ـ يىلى نەشرى، 21 ~ 46 ـ بەتلەر) ناملىق ئەسىردە «ماك ۋېت» تىكى ئىماگلارنى ناھايىتى ياخشى تەھلىل قىلغان.

㊼ كۇنتىليان «ئىستېئارىلەر 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 ئىشارە قىلىش؛ بىر جانسىز نەرسىنى يەنە بىر جانسىز نەرسىگە ئىشارە قىلىش؛ جانسىز نەرسىنى جانلىق نەرسىگە، جانلىق نەرسىنى جانسىز نەرسىگە ئىشارە 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 كەلتۇرگەن مىساللاردا ئاشكارا ئوخشىتىش روشەن چەتكە قېقىلغان، چۈنكى، ئاشكارا ئوخشىتىشنى ئۇ «تەبىئەت دۇنياسىدىكى شەيئىلەر بىلەن ھېسسىي باھانى ناھايىتى ئېنىق ئايرىۋېتىدۇ» دەپ قارىغان. جانلاندۇرۇش ۋەسىمۋولىزمدىكى چەكتىن ئاشۇرۇۋېتىش ھادىسىسى توغرىسىدىكى بايانلارغا قىزىقۇچىلار M.T.L پىنودنىڭ «تۇرلەرگە ئايرىشنىڭ رولى ۋە دىنىي ئەقىدەشۇناسلىق» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (پارىژ، 1931 ـ يىلى نەشرى، 197 ـ بەت).

㊾ M.A ئېۋېلىنىڭ «سىرلىق سىمۋولىزم توغرىسىدا ئومۇمىي بايان» ناملىق ئەسىرگە قارالسۇن (لوندون، 1933 ـ يىلى نەشرى، 164 ~ 165 ـ بەتلەر).

㊿ ۋوسلېر، سىپېنگىرى، T.E خوم («خىيال» غا قارالسۇن، لوندون، 1924 ـ يىلى نەشرى)، يېتىز ۋە پېنىس قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى W ۋولنگېر

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)؛ ئىككىنـ چى ئىستاتا سىپېنگىرىدىن ئېلىنغان، سىپېنگىرى بۇنى ژورنىگىدىن ئالغان.

㊿ بۇ يەردە مىسال كەلتۈرۈلگەن ئاگرىپا قاتارلىق بەش ئادەمنىڭ ھەممىسى غەربتە بۇرۇن ئۆتكەن داڭجياڭ مۇخلىسلىرى، مۇنەججىملەر، ئالتۇن تاۋلاش ئۇستىلىرى ۋە ئۇستا قول ھۈنەرۋەنچىلەر بولۇپ، ئېيتىشلارغا قارىغاندا، ئۇلار نىڭ ھەممىسىدىلا تەبىئەتتىن ھالقىغان بىر خىل كۈچ بارىكەن. ئۇلارنىڭ ئىچـ دىكى بالاسبرىس، پېگمىللىن قاتارلىقلار كېيىن نۇرغۇن يازغۇچىلارنىڭ ئىجـا دىيەت ماتېرىيالى بولۇپ قالغان.

— تەرجىمە قىلغۇچىدىن

(51) E كېللىسنىڭ «سەنئەتنىڭ يولى ھەققىدە ئىزدىنىش» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن S (لوراند تۇزگەن «بۇگۈنكى پىسخىكىلىق ئانالىز» ناملىق مەجمۇئە گە كىرگۈزۈلگەن، نيۇيورك، 1944 ـ يىلى نەشرى، 36 ~ 362 ـ بەتلەر).

(52) پېتىزنىڭ «تەرجىمھالىم» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1938 ـ يىلى نەشرى، 219 ~ 225 ـ بەتلەر).

(53) ۋولىبرنىڭ«مەدەنىيەتتىكى ئۆسەك سۆز روھى»ناملىق ئەسىرىگە قارال سۇن (ئىنگلىزچىغا تەرجىمە قىلىنغان نۇسخىسى، لوندون، 1932 ـ يىلى نەش رى، 4 ـ بەت). ۋولىبر بۇ ئەسىردە سېھىرگەرلىك تېپىدىكى نەرسىلەر بىلەن سىرلىق نەرسىلەر مەڭگۈ بىر ـ بىرىگە زىت دەپ قارىغان. ئۇ: «سېھىرگەرلىك بىلەن مىستىسىزم مەڭگۈ سىغىشالمايدۇ، سېھىرگەرلىك تىلىنى قورال قىلىپ تۇرۇپ، دۇنيادىكى بارلىق نەرسىلەرنى، ھەتتا تەڭرىنىمۇ ئۆز كونترولىغا تۇ تۇشقا ئۇرۇندۇ، مىتىسىزم بولسا بارلىق شەكىللەرنى بۇزۇپ تاشلايدۇ، ھەر قانداق بىر شەكىلنى رەت قىلىدۇ، بارلىق شەكىللەرنى ئۆز قىممىتىدىن مەھ رۇم قىلىدۇ» دېگەن.

(54) H پېنسىنىڭ «ئىماگ» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بىرىنچى توم، 296 ـ بەت.)

(55) ئالدىنقى بۆلەكتە «سىرلىق ئىستىئارە بىلەن سېھىرگەرلىكنىڭ ھەـ ممىسى 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.

— تەرجىمە قىلغۇچىدىن

(57) E دىككېنسىنىڭ «شېئىرلار»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بوستون، 1937 ـ يىلى نەشرى، 192 ـ 161 ـ 215 ـ بەتلەرگە قارالسۇن، بولۇپمۇ 38 ـ بەتتىكى «مەن ‹داڭقېتىپ›كۈلدۇم» 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 (يېيىي، 1920 ـ يىلى نەشرى).

(60) E كاللىئېتنىڭ «سىمۇولىزم ۋە دەسلەپكى روھىيەت» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1936 ـ يىلى نەشرى). بۇ كىتابتا «لوگىكىلىق ھالەتتىن بۇـ رۇنقى ئىپتىدائىي ئادەملەرنىڭ بېشى بىلەن سىمۇولىستىك شائىرلارنىڭ ئىجا دىيەت خاھىشى ئوپمۇ ~ ئوخشاش» دېگەن قاراش قىلچە تەنقىد ئالماشتۇرۇلـ مايلا قوبۇل قىلىنغان.

(61) L ماكىنسىنىڭ «ھازىرقى زامان شېئىرىيىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارال سۇن 111 (ـ بەت).

(62) H روسسېنبورگنىڭ «رىۋايەت ۋە شېئىر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («مەخسۇس تېمىدىكى ئىلمىي ماقالىلەر» ناملىق مەجمۇئەنىڭ 1931 ـ يىلىدە 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 تومپسۇنـ 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 سپورگىئوننىڭ «شېكسپىيرنىڭ ئىماگلىرى ۋە

ئۇلارنىڭ يوشۇرۇن مەنىلىرى» ناملىق كىتابىغا، بولۇپمۇ ئۇ كىتابنىڭ بىرىنچى بۆلىكىگە ناھايىتى ئەستايىدىللىق بىلەن باھا بارگەن.

⑯ C سىپورگىئوننىڭ A بىرايدىن تۇزگەن «شېكىسپىرگە 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 «شېكىسپىرنىڭ 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 كىنايىتىنىڭ «رىۋايەت ۋە مۇجىزە: شېكىسپىردىكى 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» (تورىنتو، 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 كىلھېمىنىڭ «شېكىسپىرنىڭ ئىماگلىرى» (بوئېن، 1936 ـ يىلى نەشرى؛ ئىنگلىزچە تەرجىمە نۇسخىسى، ماسساچۇستېس، 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 زامانىنىڭ 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 ئۆزگىنى 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 ئوقۇغانىنىڭ زېھنىنى بارىكى پايدىسى

يوق، بار دېيىلگەن تەقدىردىمۇ ئادەمگە بىردەملىكلا ئارامىلىق 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 جەھەتتىكى بىر مەنگە، بىر ئومۇمىي گەۋدىگە خاس ئۇلانما خاراكتېرلىك ئونمگە 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 يېقىنلىشىدۇ» دەپ قارىغان. بۇ بىر جۈملە مەشھۇر سۆز مەڭگۈلۈك ئەسكەرتە

مە خاراكتېرىنى ئالغان. رېئاللىقتا بىر خىل چىنلىق بار بولۇپ، ئۇ نىڭدىكى 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. سىدنېي 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 بىلدۇرمەكتە.

فوللېت (W.Follett) دېگەنىڭ 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 كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى رېئاللىق ئەمەس. ئەگەر ھەممىنى مۇشۇ ئۆلچەم بويىچە ئۆلچىسەك، ئۇنداقتا، خاۋرېس ۋە كېللىر (G.Keller) قاتارلىق يازغۇچىلار «پادىشاھ ئودى-پوس»، «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 بولمايى-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 تۇي-

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 ئۆزگەرتەلەيدۇ» دېيىشى مۇمكىن. ئەلۋەتتە، ئاشۇنداق بەدئىي 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 تىپ 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 تەسەۋۋۇردىكى دۇنيادىن باشقا بىر دۇنياغا يۆتكىگەندىكى ھالەتنى تەسەۋۋۇر قىلىپ بېقايلى، مەسىلەن، پىكىسنىفىنى ‹ئالتۇن تاۋاق› قا يۆتكىسەك[5]، ئۇ بىراقلا يوقلىپ كېتىدۇ... بىر يازغۇچىنىڭ سەنئەتتىكى ئەپۇقىلغىلى 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

غان 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 بايقىغان 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 كۆپنى كۆرگەن بىر ئادەمنىڭ بىلىدىغانلىرىدەك تەسىر بېرەلمىسە، بىز ئۇ يازغۇچىنى چىن قەلبىمىزدىن ئۇلۇغ يازغۇچى دېسەك تامامەن بولىدۇ.

«دۇنيا» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئىشلەتكەن ۋاقتىمىزدا، بىزنىڭ ئىشلەتكىنىمىز بىر بوشلۇق ئاتالغۇسى ھېسابلىنىدۇ. بىراق، «پايان

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 تەقسىردىن قۇتۇلۇشقا، ئۆزىنى جەمئىيەت 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 يۈز 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 خارابلىشىش 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 يۈز 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 يۈز 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 يۈز بېرىپ، يېشىمدىكى ۋەقە - لىك بىلەن دەسلەپكى ھالەت بىر ـ بىرىگە پۈتۈنلەي ئوخشىمايدىغان ئەھۋالنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.

بىر ھېكايىنى بايان قىلىشتا ئۇنىڭ ئاخىرلىشىشىغىلا ئەمەس، بەلكى، ۋەقەنىڭ يۈز 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 سۈژېتنىڭ (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 يالغۇز 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 قىلدۇرىدۇ. 19 - 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 تەرىقىسىدە ئويناشقا بولىدىغان دىيالوگلارنى مەيدان كۆرۈنۈشى تەسۋىرلىرىگە قوشۇۋېتىشكە ھەمدە يۇز بەرگەن ۋەقە توغرىسىدىكى مۇھىم بايانلارنىڭ ئىچىگە قىستۇرۇۋېتىشكە تامامەن بولىدۇ.[8]

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 - 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 ئىشلارنى 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 - بىرىگە ئوخشىمايدىغان بۇ ئىككى خىل تىپ نەسرىي بايان شەكلىنىڭ ئىككى خىل قان سىستېمىسىنى ئىپادىلەپ بېرىدۇ. ھېكايە غەيرىي توقۇلما خاراكتېرلىك بايان شەكلىدىن، يەنى خەت - چەك، كۈندىلىك خاتىرە، ئەسلىمە، تەزكىرە، يىلنامە، سايياھەت خاتىرىسى ياكى تارىخ قاتارلىقلاردىن تەرەققىي قىلىپ كەلگەن، شۇڭا، ئۇنى يازما ماتېرىياللار 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 ئېرىشمەكچى 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 خاۋسورننىڭ مۇنۇ بايانلىرىنى نەقىل كەلتۈرۈپ تۇرۇپ ئۇنى «شېئىرىي مەنىدىكى ... بىر پەللە، بۇنداق پەللىگە چىنلىق دېگەن نەرسىنىڭ ... قىلچە لازىمى يوق[10]» دېسەك بولىدۇ.

ھېكايە توغرىسىدىكى تەھلىل ۋە تەنقىد ئادەتتە ئۇنى ئۈچ تەركىبىي قىسىمغا، يەنى، ۋەقەلىك، پېرسوناژ ۋە ئارقا كۆرۈنۈشتىن ئىبارەت ئۈچ بۆلەككە ئايرىيدۇ. ئەڭ ئاخىرقى ئامىل، يەنى ئارقا كۆرۈنۈش ئامىلى ناھايىتى ئاسانلا سىمۋول خاراكتېرىگە ئىگە بولۇپ قالىدۇ. بەزى ھازىرقى زامان نەزەرىيەلىرىدە ئۇ «كەيپىيات» ياكى «ھېس - تۇيغۇ» غا ئايلىنىپ قالغان. ھەممىگە ئايانكى، بۇ ئۈچ تەركىبىي قىسىم بىر - بىرىگە تەسىر كۆرسىتىدۇ ھەم بىر - 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 «سۇژىت» 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 گۇدۋېننىڭ «كوربۇ ۋېليامس»[11] دېگەن ئەسىرىدىكى قويۇق خىيالىي تۈس ئالغان بايان خاراكتېرلىك قۇرۇلما شەكلى بىلەنلا چەكلىنىپ قالماسلىقى كېرەك. بىز سۇژىتنىڭ تۈرلىرىنى بىرقەدەر ئەركىن ۋە بىرقەدەر مۇرەككەپ سۇژىت دەپ ئايرىشىمىز، يەنى، «رومانتىك» ۋە «رېئال» سۇژىت دەپ ئىككىگە ئايرىشىمىز كېرەك. ئەدەبىياتتا ئۆزگىرىش يۈز بەرگەن ۋاقىتتا، مەلۇم بىر يازغۇچى بەلكىم

مۇشۇ ئىككىلا تۈردە ئەسەر يېزىشقا مەجبۇر بولۇشى مۇمكىن، ئۇنىڭ ئىچىدىكى بىرى چوقۇم ئېتىباردىن 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. «ھاككېلبىرفېننىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتلىرى» نىڭ ئاخىرقى ئۈچتىن ئىككى قىسمى كۆرۈنەرلىك ھالدا باشتىكى قىسىملىرىغا يەتمەيدۇ. بۇنىڭدىكى سەۋەب بەلكىم مارك تىۋېننىڭ 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 رىۋايەت شەكلىدىكى ۋەقەلىك بولۇپ، تۆت ئادەم خىلمۇخىل سەۋەبلەر تۈپەيلى بىدئەت جەمئىيەتتىن قېچىپ چىقىپ، بىر سال ياسىغاندىن كېيىن ئۇنى دەرياغا تاشلاپ شۇ دەريانى بويلاپ ساياھەت قىلىدۇ. ئەڭ قەدىمىي ۋە ئەڭ ئومۇملاشقان سۇژىتنىڭ بىرى دەل ساياھەت ۋەقەلىكى بولۇپ، بەزىلىرى قۇرۇقلۇقتا، بەزىلىرى دېڭىز - ئوكياندا بولىدۇ. «ھاككېلبىرفېننىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتلىرى»، «ئاق كىت»، «جەننەتكە سەپەر»، «دون كىخوت»، «پىكۋېكنىڭ تەرجىمىھالى» ۋە «غەزەپلەنگەن ئۈزۈم» قاتارلىق رومانلارنىڭ ۋەقەلىكى دەل ئاشۇنداق ۋەقەلىكتۇر. بارلىق سۇژىتلار ئادەتتە مەلۇم توقۇنۇشنى ئۆزئىچىگە ئالغان بولىدۇ دەپ قارىلىدۇ، مەسىلەن، ئادەم بىلەن تەبىئەت، ئادەم بىلەن ئادەم ياكى ئادەم بىلەن ئۆزلۈك ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشلار. بىراق، سۇژىتقا

ئوخشاشلا، «توقۇنۇش» دېگەن بۇ ئاتالغۇمۇ كەڭرەك مەنە بېرىشى لازىم. توقۇنۇش «كومېدىيەلىك» 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.[12] ئەدەبىياتشۇناسلار مۇشۇنىڭغە يۆلەپ تۇرۇپ ئىشلەتكەن «موتىف» دېگەن ئاتالغۇ بولسا ئەپسانە - رىۋايەتلەر ۋە ھەرخىل خەلق قىسسىلىرىنى تەتقىق قىلغان فىنلاندىيە فولكلورشۇناسلىرىدىن كەلگەن.[13] بۇنداق «موتىف» نىڭ ئەدەبىياتتا تۆۋەندىكىدەك روشەن مىساللىرى بار: سالاھىيىتىنى خاتا تونۇپ قېلىش («خاتالىق كومېدىيەسى»)، چوڭ - كىچىكلىكى ئارىلىشىپ كېتىشى («بىرىنچى ئاي ۋە بەشىنچى ئاي»)، پەرزەنتلەرنىڭ ئاتىسىغا بولغان ۋاپاسىزلىقى («پادىشاھ لىئېر» ۋە «گورىيو بوۋاي»)، ھەمدە ئوغۇلنىڭ ئاتىسىنى ئىزدىشى («يۇلىسېس» ۋە «ئودىسسا») قاتارلىقلار بار.[14]

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 ئاغىت 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.[15]

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 ئەسەرلىرىنىڭمۇ ئۆز ئالدىغا ئالاھىدىلىكى بار. دىئالئۇس دىككېنسنىڭ قەلەمى 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 شەكىلدىكى بىر خىل سۈژىت ئۇستىگە قۇرۇلغان موتىف ئېچىگە ئېلىپ كىرگەن، يەنى، ئۆلدى دەپ قارالغان ئادەمنىڭ قايتا تىرىلىپ قېلىشى، بالىنىڭ ئۆز دادىسىنىڭ ئەڭ ئاخىرىدا ئىسپاتلىنىپ چىقىشى، سىرلىق نىجاتكارنىڭ ئەسلىي بىر جىنايەتچى ئىكەنلىكى، ۋەھاكازالار.[10]

بىر پارچە ئەدەبىي ئەسەردە، موتىفنىڭ شەكىللىنىشى چوقۇم «رېئال خىيالىي سېزىم» نى چوقۇم ئاشۇرالمىشى، يەنى، ئېستېتىكىلىق رولغا ئىگە قىلالمىشى كېرەك. «رېئالىستىك» موتىفنىڭ شەكىللىنىشى بولسا بىر خىل بەدىئىي ماھارەتتۇر. سەنئەتتە، «خۇددى» دېگەن سۆز «ئەمەلىيەتتە» دېگەن سۆزگە قارىغاندا تېخىمۇ مۇھىم.

مەسەل بولسا ۋاقىت بىلەن سەۋەب ـ نەتىجىنىڭ تەرتىپلىك داۋاملىشىشى بولۇپ، مەيلى ئۇ قانداق بايان قىلىنسۇن، ئۇنىڭ تەرتىپىنىڭ داۋاملىشىشى يەنىلا «ۋەقەلىك» ياكى شۇ ۋەقەلىكنىڭ ماتېرىيالى 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 قىلىنغان بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ گەۋدىلىك مىسالىرىنىڭ بىرى ۋاقىتنىڭ ئالماشتۇرۇلۇشى، يەنى، ھېكايىنى ئوتتۇرىدىن باشلاپ بايان قىلىش.

مەسىلەن، «ئودىپسسا» ياكى «باناپى روكى». يەنە بىر خىل مىسالى ھېكايىنى ئاخىرىدىن ئالدىغا قاراپ بايان قىلىش ئۇسۇلى دېيىلىدۇ، مەسىلەن، فوكنېرنىڭ «ئابسالوم، ئابسالوم» ناملىق ئەسىرى. فوكنېرنىڭ «مەن سەكراتقا چۈشكەندە» دېگەن ئەسىرىدە بىر ئائىلە كىشىلىرىنىڭ ئانىسىنىڭ جەسىتىنى كۆتۈرۈپ يىراق بىر جايدىكى قەبرىستانلىققا ماڭغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. ئەمما ھېكايىنىڭ «sujet» ى بولسا بۇ بىر ئائىلە كىشىلىرىنىڭ نۆۋەت بويىچە سۆزلىگەن ھېكايىلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. بۇ ھېكايىدە «كۆزقاراش» ئارقىلىق، يەنى «مۇھىم نۇقتىنى بايان قىلىش» ۋاستە بولغان، «sujet» بولسا ۋەقەلىككە ئايلانغان. مەسەل ھېكايىنىڭ ئەسلىي ماتېرىيالى (يازغۇچىنىڭ تەجرىبىسى، ئوقۇغان ماتېرىياللىرى قاتارلىقلار) ئابستراكت ئۇقۇملاردىن كەلگەن؛ «sujet» بولسا «مەسەل» دىن كەلگەن، ياكى تېخىمۇ ئېنىقراق ئېيتقاندا، ئۇ بايانىدىكى كۆرۈش سەزگۈسىنى تېخىمۇ ئۆتكۈر ھالدا بىر يەرگە مەركەزلەشتۈرگەن.[11]

مەسەل ۋاقتى ھېكايىدىن توقۇپ چىقىلغان بىر بۆلەك مۇكەممەل ۋاقىتنى كۆرسىتىدۇ. بىراق، «بايان قىلىش ۋاقتى»، «sujet» نىڭ تەلىپىگە 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 ھارىنى ئاجراتسىمۇ بولۇۋېرىدۇ.[12]

پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشنىڭ ئەڭ ئاددىي شەكلى پېرسوناژلارغا ئىسىم قويۇش بولۇپ، بۇ ئارقىلىق ھەربىر چاقىرغاندا پېرسوناژلارنى جانلىق، ئوبرازلىق ۋە تېپىك ھالەتكە ئەكەلگىلى بولىدۇ. تەمسىل خاراكتېرىدىكى ياكى شۇنىڭغا ئوخشاش كېتىدىغان ئىسىملار 18 ـ ئەسىردىكى كومېدىيەلەردە پەيدا بولغان ، فېرتىنىڭ قەلىمى

ئاستىدىكى ئولۇورسى، سۇنيكوم، ۋىتولىد، مالافروف خانىم، سىر بىنجامىن باكبايىت ئەپەندى قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىسملىرى[1] بېن جونس ۋە سېپېنسېر 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 - ئايال قاتارلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى دەل شۇنداق قويۇلغان.[2] 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.[3]

ئوبراز يارىتىشنىڭ نۇرغۇن شەكلى بار. كونا بىر ئەۋلاد يازغۇچىلار، مەسىلەن، سىكوتقا ئوخشاشلار ھەمىشە بىر بۆلەك تەپسىلىي قىياپەت تەسۋىرى بىلەن ھەربىر مۇھىم پېرسوناژنى چۈشەندۈرەتتى، ئاندىن، باشقا بىر بۆلەك ئارقىلىق ئۇلارنىڭ ئەخلاق - پەزىلىتى ۋە پسىخىكىلىق ماھىيىتىنى تەھلىل قىلاتتى. بىراق، بۇنداق پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش شەكلىنى چۈشەندۈرۈش خاراكتېرىدىكى بايانلارغا ئايلاندۇرۇپ قىسقارتىشقا بولىدۇ، ياكى بۇ خىل چۈشەندۈرۈش خاراكتېرىدە قىسقارتىلغان بايانلارنمۇ 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 ئىشلىتىدىغان بىر قول ئىشارىتىنى تەكرارلاپلا تۇرىدۇ. خاۋسورن بەزىدە بىر خىل ئەمەلىي بەلگىلەردىن پايدىلىنىپ ئوبراز يارىتىدۇ. مەسىلەن، زېنوبىيانىڭ قىزىلگۈلى، ۋېسۋېللىنىڭ 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، «ئورۇش ۋە تىنچلىق». بىراق ئۇ دراملارغا ئىشلىتىشكە مۇۋاپىق كەلمەيدۇ، چۈنكى، دراما نىڭ بايان قىلىش ۋاقتى چەكلىك بولىدۇ. دراما (مەسىلەن، ئىبسېننىڭ دراملىرىدا) 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 ھەجۋىي لىشىشنى ياكى ئابستراكت جەھەتتىن غايىۋىلىشىپ قېلىشىنى كەلتۈرۈپ چىقىرىشى مۇمكىن. كىلاسسىك ئېپىم دراملىرىدا (مەسىلەن، راسىننىڭ دراملىرىدا) مۇشۇ خىل ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئاساسلىق پېرسوناژلارنىڭ ئوبرازى يارىتىلغان. «تولۇق» ھالەتتىكى ئوبراز يارىتىش شەكلى ھەرىكەتچان 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 بېرلەشتۈرۈش ئارقىلىق ئارقا كۆرۈنۈشتىكى پېرسوناژلار ياكى «خور ئەترىتى» دىكى پېرسوناژلار[2] بىرتەرەپ قىلىنىدۇ.

روشەنكى، ئەدەبىياتتىكى پېرسوناژ ئوبرازىنى يارىتىش ئۇسۇلى بىلەن خاراكتېر، خاسلىق تىپىدىكى نەزەرىيەۋى خاراكتېر ئىلمى ئوتتۇرىسىدا مەلۇم بىر خىل باغلىنىش مەۋجۇت. كۆپ خىل خاراكتېر تىپىدىكى ئىلمىنى يازغۇچىلار ئومۇميۈزلۈك قوللانغان. ئارىسىدىكى مەلۇم قىسمى ئەدەبىي ئەنئەنىگە، يەنە مەلۇم بىر قىسمى فولكلور ئىنسانشۇناسلىقىغا تەۋە. 19 - ئەسىردىكى ئەنگلىيە ۋە ئامېرىكا ھېكايىلىرىدە ئەر - ئايال ئىككى خىل جىنستىكى قارامتۇل تىپىكى ئاق ئەنلىكلەرنى تاپقىلى بولىدۇ. مەسىلەن، خىسلىق، 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 تىپىدىكى ئاياللار بولۇپ، ئۇلار ئېغىر - بېسىق، تەمكىن، يېقىشلىق كېلىدۇ. قارامتۇل ئاياللار بولسا قىزغىن، كەسكىن، سىرلىق، كىشىنى مەپتۇن قىلىدىغان ۋە ئىشەنچسىز كۆرۈنىدۇ. ئانگلو - ساكسونلارنىڭ قارىشى بويىچە قارىغاندا، بۇنداق ئاياللار شەرقنىڭ، يەھۇدىيلارنىڭ، ئىسپانىيەنىڭ ۋە ئىتالىيە ئايال لىرىنىڭ خاراكتېر ئالاھىدىلىكىنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن[3].

تىياتىرلارغا ئوخشاش، ئېپىك ئەسەرلەردىمۇ ھېسسىي ئوبرازلار بەلگىلىك ۋاقىتتا ئويۇن تىزىملىكىدىكى تىياتىر ئۆمىكىگە 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 موماي) رولىدىكى ئارتىسلارمۇ بار. لاتىن ئەنئەنىسىدىكى تىياتىر سەنئىتىدىكى پىلاتوس ۋە تېرېنسىنىڭ كومېدىيەلىرى، «ھەجۋي تىياتىرلار»[4]، بېن جونېس ۋە مولىلىرنىڭ كومېدىيەلىرىدە ئاساسەن «پوچى ئەسكەر»، پىخسىق ئاتا ۋە ھىيلىگەر خىزمەتكار قاتارلىق كۆچلۈك خاراكتېر ئالاھىدىلىكىگە ئىگە ئەنئەنىۋى تىپلاردىن پايدىلىنىلغان. بىراق دىككېنسقا ئوخشاش ئۇلۇغ يازغۇچى بولسا 18 - ئەسىردىكى ئۇسسۇل سەھنىسىنى ۋە رومانلاردىكى تىپلارنى ئۆزگەرتىپ قوبۇل قىلغان. ئۇ ياراتقان تىپلار پەقەتلا ئىككى خىل بولۇپ، بىر خىلى يار - يۆلەكسىز قېرىلار ۋە ياشلار، يەنە بىر خىلى خىيالپەرەسلەر. مەسىلەن، «مارتىن گولۇبىت» تىكى توم بېنجى.[5]

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 تىپىدىكى قەھرىمانلار بۇنىڭ تىپىك مىسالىدۇر. پىلاز ئۆزىنىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى» ناملىق كىتابىدا بۇ پېرسوناژلارنى خېلى چوڭقۇر تەتقىق قىلغان.[6]

ئارقا كۆرۈنۈش ئەدەبىي تەسۋىر ئاساسى بولۇپ، بايان بىلەن پەرق

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 ئومۇمىيۈزلۈك 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 لايىھەلىگۈچىلەر 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-
رىقىش 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 مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇ ۋائۇتربىغا 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 سىنكلېر لۇئىسنىڭ 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 كۆندىلىك 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 جىددىي 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 ۋەھىملىك 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 مەستىنى 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 دەۋىدىكى 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 ھەجۋىي 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 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 ھاككېربېلفىن بولسا ئۆزلىرى تەسۋىرلەنگەن ھېكايىدىكى نۇقتىلىق پېرسونا‌ژلاردۇر. «خەتەرلىك ئۆينىڭ ئۆرۈلۈشى» ناملىق

ئەسەردە ئاللان پوئېنىڭ بىرىنچى شەخس تىلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلى ئوقۇرمەنلەرگە خەتەرلىك ئۆيدىكى نېيترال دوست 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، «ئوتراتقۇ قورغىنى»، «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 پوئېنىڭ بىرىنچى شەخس تىلى بىلەن يېزىلغان ھېكايىلىرىدە بەزىدە قارىماققا كومېدىيەلىك مونولوگدەك كۆرۈنىدىغان مەزمۇنلار بار (مەسىلەن، «بىر كۇب 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 تۇيغۇنى 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 قىلسىمۇ، «ھەممىنى بىلىدىغان تولۇق ئىقتىدارلىق يازغۇچى» بولسىمۇ بولۇۋېرىدۇ. بۇ ئېنىقكى ئەنئەنىۋى ھەم تەبىئىي بولغان بايان قىلىش ئەندىزىسى بولۇپ، ئۇنىڭدا، ئاپتور خۇددى 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 رېخبت بىلەن دېكې، رۇسىيەلىك ۋېلتمان ۋە گوگوللار ئۇنىڭ ئىزباسارلىرى ھېسابلىنىدۇ. «تىجارەت يولى» نى ھېكايە يېزىقچىلىقىغا ئاڭ ئىت بىر پارچە ھېكايە دېيىشكە بولىدۇ. گىدنىڭ «ساختا پۇل ياسىغۇچى» ناملىق ھېكايىسى ھەمدە ئۇنىڭ ئىلھامىدا يېزىلىپ چىققان «رېتىم ۋە قارىمۇقارشىلىق» نىمۇ 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 رودىۋىك، فىرانسىيەلىك فىلوبېر ۋە موپاسسان ھەمدە ئەنگلىيەلىك ھېنرى جامۇس قاتارلىقلار بار.[9] بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ يېشىپ چۈشەندۈرگۈچىلىرى مەيلى ئوبزورچى ياكى سەنئەتكار بولسۇن، ھەممىسى بۇ خىل ئۇسۇلنى بىردىنبىر بەدىئىي ئۇسۇل دېيىشكە ئۇرۇنغان (بۇنداق ئۆزىنى بېشىمچىلىق 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. رودىۋېخنىڭ نەزەرىيەسى ئاساسلىقى دىككېنسنىڭ ئەسەرلىرىدىكى تەجرىبىلەر ئۇستىگە قۇرۇلغان. دىككېنسنىڭ گاچا تىياتىر شەكلىدىكى تەسۋىرلىرى ۋە كۇندىلىك 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[10].

ھېكايىدىكى ئوبىيېكتىپ ئۇسۇلنى پەقەت دىيالوگنى يېزىش ۋە پېرسوناژلارنىڭ ئىش ـ پائالىيەتلىرىنى دوكلات قىلىش بىلەنلا چەكلىنىدۇ دەپ قارىساق بولمايدۇ، جامۇسنىڭ «بىغۇبار ياشلىق» نامىلىق رومانى ۋە ھېمىڭۋاينىڭ «قاتىل» ناملىق ھېكايىسى بۇنىڭ مىسالىدۇر. ھېكايىدىكى ئوبىيېكتىپ ئۇسۇلغا بۇنداق چەكلىمە قويۇش ھېكايىنى دراما بىلەن بىۋاستە ۋە ماس كەلمەيدىغان رىقابەتكە سېلىشتۇرۇشقا 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 ھېكايىنىڭ 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 سۇبيېكتىپ ئېڭىغا قارىتىلغان، دىرامىدىكى بىر «كۆرۈنۈش» نىڭ بولسا ھېچبولمىغاندا يېرىمى دېگۈدەك دىيالوگ ئىچىدە يۈز بېرىدۇ ھەمدە مۇھىم ئىشلارنى ياكى ھادىسىلەرنى تەپسىلىي سۈرەتلەپ بېرىدۇ.[32] «رەسىم» بىلەن «ئويۇن» ئوخشاشلا «ئوبيېكتىپ» نەرسە، «رەسىم» پەقەتلا بىر ئالاھىدە سۇبيېكتىپ (مەسىلەن، بوۋارى خانىم ياكى سىتلېسقا ئوخشاش شەخسلەر) نىڭ ئوبيېكتىپ ئىپادىسى. ئويۇن بولسا ھەرىكەت ۋە دىيالوگنىڭ ئوبيېكتىپ ئىپادىسى. ئەگەر بۇ نەزەرىيەدە سىستېما بار بولسا، ئۇ بەزى «قاراشلار»[33] (point of view) نىڭ ئۆزگىرىشىگە رۇخسەت قىلىدۇ، خۇددى، «ئالتۇن قاچا» نىڭ كېيىنكى يېرىمىدا ۋەقەلىك شاھزادىنىڭ قارىشىدىن مەلىكىنىڭ قارىشىغا ئۆزگىرىپ كەتكەندەك. ئۇ يەنە يازغۇچىنىڭ ھېكايىدە بىر خىل پېرسوناژنى ئىشلىتىشىگىمۇ رۇخسەت 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 سىترىئېسقا ئوخشاش. ئەڭ موھىمى ھېكايىنىڭ ئۆزىدىكى ئوبيېكتىپلىقتا چىڭ تۇرۇشتۇر. ئەگەر ئاپتورنى ھېكايىنىڭ ئىچىگە سىڭدۈرۈۋەتمەستىن ئايرىم ھالەتتە گەۋدىلەندۈرسەك، ئۇنداقتا چوقۇم ئۇنىڭ ياكى ئۇنىڭغا ۋەكىللىك قىلىدىغان پېرسوناژنىڭ كۆلىمى بىلەن ئور-

نىنى باشقا پېرسوناژلارنىڭكىگە ئوخشاش ھالەتتە يىغىنچاقلىشىمىز كېرەك.[34]

ۋاقىت ئىچىدە ئىپادىلەش ئوبيېكتىپ ئۇسۇلنىڭ كەم بولسا بولمايدىغان بىر قىسمى، ئوقۇرمەن باشتىن - ئاخىر ئەسەردىكى پېرسوناژلار بىلەن بىرلىكتە تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. مەلۇم دەرىجىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، «رەسىم» بىلەن «ئويۇن» ھەمىشە «ئومۇملاشتۇرۇپ بايان قىلىش» ئارقىلىق تولۇقلىنىدۇ (دىرامىلاردا بولسا «بىرىنچى پەردە بىلەن ئىككىنچى پەردە ئارىسىدا بەش كۈن ئۆتتى» دېگەن ئۇسۇل ئارقىلىق يىغىنچاقلاپ 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، خوۋۋېرىس ھەمدە ئۇلارنىڭ زامانداشلىرى بۇ خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇلىدىن ۋاز كەچكەن، ئۇلار بۇ خىل يېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى سەنئەت جەھەتتىكى خاتالىق دەپ قارىغان. بايانىدىكى 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[35] 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.[36]

ئوبيېكتىپ خاراكتېرلىك ھېكايىلەردە ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكە ئىگە بىر ماھارەت بار، گېرمانلار ئۇنى «erlebte Rede» دەپ ئاتاي-

دۇ، فرانسۇزلار «lestyleindirectlibre» ۋە «lemonologueinteireur» دەپ ئاتايدۇ.[17] ئىنگلىز تىلىدا ۋېليام جامس ئىجاد قىلغان «ئاڭ ئېقىنى» (stream of consciousness) دېگەن ئىبارە پىرىنسىپال بولمىغان ھەم بىرقەدەر كەڭ ئومۇملاشقان مەنىدىن ئېيتقاندا، ئاساسىي جەھەتتىن يۇقىرىقى ئاتاشلار بىلەن تەڭداش كېلىدۇ.[18] 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 پسىخىكىسىنى بايان قىلمايدۇ، بەلكى ئۇنىڭغا ئۆزىنىڭ روھىي ھالىتىنى بايان قىلدۇرىدۇ ھەمدە ئۇنى دىرامىلاشتۇرىدۇ.[19] 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. سىتېئىننىڭ روك ئوتتۇرىغا قويغان ئەركىن تەسەۋۋۇر نەزەريەسىنى قوللىنىشى باشقا بىر خىل ئەسلىي تىپ؛ «روھىي دۇنيا تەھلىلى»، يەنى، يازغۇچىنىڭ پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيەۋى ھېسسىيات پائالىيىتىگە بولغان قوشۇمچە بايانلىرى بولسا ئۇچىنچى بىر خىل ئەسلىي تىپتۇر[20].

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 جەزملەشتۇرەلمەيدۇ، شۇڭا، ئۇ ئەزەلدىن يالغان گەپ قىلمايدۇ» دېگەن.

② ۋېلف خانىم بىلەن باگرىف خانىم دىئونىڭ «1705 ـ يىلى 9 ـ ئاينىڭ 8 ـ كۈنىدىكى ئىشلار»نامىلىق ئاخبارات خاراكتېرلىك ئۇزۇن خاتىرىسىدىكى پېرسوناژلار ـــ (تەرجىمادىن).

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 («سۆزانى 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 رېفىنىڭ «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 دېككېنسنىڭ بىر جۈملە گېپىنى ئىستاتا قىلىش بىلەن باشلانغان: « سىز گودۋېننىڭ ،كىرىب ۋېليامىس، ناملىق ئەسىرىنى تەتۇر بايان ئۇسۇلىدا يازغانلىقىنى بىلەمسىز؟»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 تەنقىدچى- 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(خېلىنسكى، 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 ۋېتكومبىنىڭ «ھېكايە تەتقىقاتى» ناملىق ئەسىرىدىن ئېلىنغان(بوستون، 1905 ـ يىلى نەشرى، 6 ـ بەت). ئۇ بۇ ئەسىرىدە «باش تېما شەكلى» نى بىر تېخنىكىلىق ئاتالغۇ دەپ ئاتىغان ھەمدە ۋەقەلىك تەرەققىياتى- نىڭ 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 بولالايدۇ: «ھەرقانداق بىر پۇلدار بويتاق جەزمەن ئۆيلىنىشنى ئويلايدۇ، بۇ ھەممە ئې- تىراپ قىلغان بىر ھەقىقەت» (شۇ ناملىق رومانغا قارالسۇن).

⑯ دىبورىيونىڭ «دىككېنس» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيپزىگ، 1926 ـ يىلى، 2 ـ نەشرى، 383 ـ بەت).

⑰ بۇ يەردە ئاساسلىقى توماشۇبسكىينىڭ «ئەدەبىيات نەزەريىسى» (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 ــ 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 بېللېنتېرنىك «پائۇلىنىك ئىسمى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ھا-
زىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1942 - يىلدىكى 62 - سا-
نىغا بېسىلغان)؛ H. E گوردېننىڭ «دىككېنس ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ
ئىسىملىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («نېبراسكا ئۇنىۋېرسىتېتى تىل تە-
تقىقاتى» ناملىق ژۇرنالالار، 1917 - يىلى) ؛J. فوستېنىڭ «دىككېنسنىڭ ھاياتى»
ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (توققۇزىنچى توم، 7 - باب، يازغۇچىنىڭ ئەسلەت-
مىسىدىن ئېلىنغان ئىسىملار). H. جامىس ئۆزىنىڭ پۈتكۈزۈپ بولالمىغان رو-
مانى «پىل چىشى مۇنارى» بىلەن «بۇرۇنقى قاراش» (ھەر ئىككىسى 1917 - يىلى
نەشر قىلىنغان) نىڭ كېيىنكى ئەسلەتمىسىدە ئۆزىنىڭ پېرسوناژلىرىغا ئىسىم
قويۇش مەسىلىسى توغرۇلۇق توختالغان، يەنە جامىسنىڭ «خاتىرىلەر» ناملىق
ئەسىرىگىمۇ قارالسۇن (نيۇيورك، 1947 - يىلى نەشرى، 7 ~ 8 - بەتلەر).
بالزاكنىڭ پېرسوناژلىرىنىڭ ئىسىم مەسىلىسى توغرىسىدا E. فىركونىڭ
«بالزاك» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، لوندون، 1914
- يىلى نەشرى، 120 - بەت). گوگولنىڭ پېرسوناژلىرىنىڭ ئىسمى توغرىسىدا
V نابا كوۋنىڭ «گوگول» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1944 - يىلى
نەشرى، 85 - 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 - يىلى نەشرى، 103 - 104 - بەتلەر).

㉓ ئەنگلىيەلىك ئايال پېرسوناژلارنىڭ تىپى مەسىلىسى توغرىسىدا P.R
ئوتتۇل ۋە B.C نىدامنىڭ «پارىملانىڭ قىزلىرى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن
(نيۇيورك، 1936 - يىلى نەشرى). سۇس تېرىلىك ۋە قېنىق تېرىلىك ئايال
باش قەھرىمانلارنىڭ خاراكتېر مەسىلىسى توغرىسىدا F كارپېنتېرنىڭ «پال-
دىن مۇخلىسلىرى تېرىسى ئاق، چېچى سېرىق، زەڭگەر كۆزلۈك ئاياللارنى بەك
ياخشى كۆرىدۇ» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («يېڭى ئىنگلاند پەسىللىك
ژۇرنىلى» نىڭ 1936 - يىللىق 9 - سانىغا بېسىلغان، 253 ~ 272 - بەت-
لەر)؛ P لائۇفنىڭ «سەلمىنىڭ نېگىر خوتۇنى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پار-
تىيە - گۈزەللار ئوبزورلىرى»نىڭ 1941 - يىللىق 13 - سانىغا بېسىلغان،
362 - 381 - بەتلەر).

㉔ «كۆلكىلىك كومېدىيە» (commedia dell'arte) ياكى «قىزىقارلىق كومې-
دىيە» دەپمۇ تەرجىمە قىلىنىدۇ. ئەدەبىيات - سەنئەتنى قايتا گۈللەندۈرۈش
دەۋرىدە ئىتالىيەدە پەيدا بولغان، كېيىن ياۋروپادىكى ھەرقايسى ئەللەرگە تارال-
غان، تاكى 18 - 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 كۆلكىلىك ئۇنۇم يارىتىشنى
ئاساسىي مەقسەت قىلغان؛ ئويۇن داۋامىدا ئارتىسلار كۆتۈلمىگەن ھەرىكەتلەر-
نىمۇ ئىشلەپ قويىدۇ، ئەمما سەل قوپالراق چىقىدۇ — تەرجىماندىن)

㉕ بورېيوسنىڭ «دىككېنس» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيپزىگ،
1916 - يىلى نەشرى).

㉖ M پىلاسنىڭ «رومانتىزمنىڭ ئازابى»ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوز-
دون، 1933 - يىلى نەشرى).

㉗ A ژۇۋېلنىڭ «شېكسپىر دىراملىرىدىكى ئورۇن ۋە ۋاقىت» ناملىق ئە-
سىرىگە قارالسۇن («تىل - ئەدەبىيات تەتقىقاتى» نىڭ 1945 - يىلىدىكى 42 -
سانىغا بېسىلغان، 205 ~ 224 - بەتلەر).

㉘ P روبكېلنىڭ «ھېكايىچىلىق ماھارىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن
(لوندون، 1921 - يىلى نەشرى، 205 ~ 235 - بەتلەر).

㉙ بىتەرەپ دوست، بۇ يەردە دېيىلمۇاتقىنى بايان قىلغۇچىدۇر. (تەرجىما-
دىن).

㉚ O لودۋېخنىڭ «پىروزا تەتقىقاتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئىلمىي ما-
قالىلەر توپلىمى»، 1891 - يىلى نەشرى، 6 - توم، 59 - ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى
بەتلەر)؛ مۇپاسسانىنىڭ «پىئېل ۋە ژان» غا يازغان كىرىش سۆزىگە قارالسۇن
(1887 - يىلى)؛ H جامىسنىڭ «پىروزا سەنئىتى» ناملىق توپلامدىكى كىرىش
سۆزىگە قارالسۇن (نيۇيورك، 1934 - يىلى نەشرى)؛ ۋارزېلنىڭ «ئوبيېكتىپ
بايان» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(«يېزىقچە سەنئەت بۇيۇمى»غا بېسىلغان، لې-
يپزىگ، 1926 - يىلى نەشرى، 182 - ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر)؛ J.W.
بېچنىڭ «20 - ئەسىر پىروزىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (نيۇيورك،
1932 - 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 دېيىلىۋاتقان«كۆزقاراش» دېگەن سۆز بىز ئادەتتە ئىشلىتىپ كېلىۋاتقان «قاراش»، «نۇقتىئىنەزەر» دېگەنلەرگە ئوخشىمايدۇ، ئۇ ئاساسلىقى كۆزىتىش 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)» قىمۇ 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 ئۇنىڭدىن 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 ۋالزېرنىڭ «تەجرىبىلىك نۇقتۇق،توغرىسىدا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («يېزىقچە سەنئەت بۇيۇملىرى» گە بېسىلغان، 1926 ـ يىلى نەشرى، 207 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر)؛ تىبوتنىڭ «فلوبېر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پارىژ، 1935 ـ يىلى نەشرى، 229 ~ 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 بوۋېرنىڭنىڭ «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 بېرىدۇ.[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 ئىبراي 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، ۋەياكى 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 تېخىمۇ 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 ئۆسۈلى 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، مەسىل شەكلىدىكى پېرسوناژلار داستاندا پەيدا تەكچىلىك ئورۇننى ئىگىلىگەن دەۋردە پەيدا بولغان 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 «ئېللىسىنىڭ ئاجايىپ سەرگۈزەشتى» قاتارلىق ئەسەرلەرنى پېيزا 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 خوراتسىنىڭ كىلاسسىك تۈرلەرگە ئايرىش نەزەرىيەسى بىزگە ئۆرنەك بولالايدۇ. بىز ئۇلارنىڭ نەزەرىيەسىگە ئاساسلىنىپ تۈرۈپ، داستان بىلەن تىراگېدىيەنىڭ ئوخشاش بولمىغان خۇسۇسىيەتكە ئىگە ئاساسلىق ئىككى خىل ئەدەبىي شەكىل ئىكەنلىكىنى بىلەلەيمىز. بىراق ئارىستوتېل تېخىمۇ كۆپ پەرقلەرنى، يەنى دىراما، داستان ۋە لىرىك شېئىرلارنىڭ پەرقلىرىنى كۆرۈپ يەتكەن. ھازىرقى زامانداكى 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 پەيدا بولغان 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 كېڭەيتكەندە، يەنى، تارىخىي تۇرلەرگە ئىشلىتىشنى تەشەببۇس
قىلمىز. ئالدىنقى كۆز قاراشقا ئېنىقلىما بېكىتىش قىيىن، ئەمما-
يەتتىمۇ 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؛ دراما بولسا شائىر ئۆز رولىنىڭ كەينىدە
پۈتۈنلەي كۆزدىن غايىب بولىدۇ.[10]

بەزىلەر ئىلگىرى ۋاقىتنىڭ ئۆزۈن ياكى قىسقىلىقىنى ئاساس
قىلىپ تۇرۇپ، ھەتتا، تىل مۇھىتىدىكى ئوخشىماسلىقنى ئاساس قە-
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 تۈسىدە يېزىلىدۇ؛ داستان بولسا ئۈچىنچى شەخس تە-
لىدا ئۆتكەن زامان تۈسىدە يېزىلىدۇ؛ لىرىك شېئىر بولسا بىرىنچى
شەخس تىلىدا تاق سان ھالىتىدە كېلىدىغان زامان تۈسى 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 ئۇنىڭ تەقدىرىگە بۇ ۋاستە 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
مەنۇى ۋە ئۇسۇل جەھەتتىن خېلىلا پەرقلىنىدۇ. مەسىلەن، رۇسىيە-
لىك فورمالىزمچى ياكوبسىن تىلدىكى مۇقىم گىرامماتىكىلىق قۇ-
رۇلمىلار بىلەن ئەدەبىيات ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى چۈشەندۈ-
رۈشنى ئۇمىد قىلغان. ئۇ لىرىك شېئىرنى «بىرىنچى شەخس تىلى بو-
يىچە تاق سان ھالىتىدە ھازىرقى زامان تۈسى بويىچە يېزىلىدۇ»،
داستانىنى بولسا «ئۈچىنچى شەخس تىلى بويىچە ئۆتكەن زامان تۈسىدە
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. ئاريستوتېل 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.[11] 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.[12]

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، ساپلاشتۇرۇش 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؟[13]

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 ئوب-زورچى 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 «نەكرار

ئىنچىكە بۆلۈش» كە تەۋە بولغان بۇنداق بۆلەكلەرنى ئۆلچەملىك هالدا ئەدەبىياتتىكى «تۇرلەر» دەپ ئاتاش كېرەك.

17 ـ، 18 ـ ئەسىرلەر ئەدەبىياتنىڭ تۇرلىرىگە ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىلگەن دەۋرلەردۇر. بۇ ئىككى ئەسىردىكى ئوبزورچىلار ئەدەبىياتتىكى تۇرلەر مەسىلىسىنى «ھەقىقەتەن مەۋجۇت مەسىلە» دەپ قارىغان.[9] ئەدەبىياتتىكى تۇرلەرنىڭ پەرقى ناھايىتى ئېنىق، يەنە كېلىپ ئۇلارنى چوقۇم شۇنداق پەرقلەندۈرۈش يېڭى كىلاسسىزمنىڭ بىر تۈرلۈك قائىدىسى. بىراق، بىز يېڭى كىلاسسىزمچە تەنقىد نەزەرىيەسىنىڭ تۇرلەر 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 تۇرلەرنى ئېپتىك 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 قاتارلىقلار تەرىپىدىن بەلگىلەنگەنمۇ قانداق؟ بۇنىڭغا بىر نېمە دېمەك قىيىن. لېكىن، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، نۇرغۇن يېڭى كىلاسسىزمچىلارغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، بارلىق تۇر 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 ئەك ئاخىرىدا «تەسۋىرىي شېئىرلار» ھەققىدە توختالغاندا «تەسۋىرىي شېئىرلاردا تالانتنى ئەك 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 ئۇلگىسى، 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 ھەمىدىن تۇزۇك.

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 ئىدراكىزمنىڭ

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 ۋۈجۇدقا كەلتۈرگەن» دەپ مەدھىيەلەيدۇ. ئۇ يەنە تومسونىنىڭ «تۆت پەسىل» ناملىق ئەسىرىنى «يېڭى بىر خىل ... شېئىر»، شېئىردىكى «ئىدىيە ۋە ئىپادىلەش شەكلى» نى «ئۆزگىچە ئىجادچانلىققا ئىگە» دەپ قارايدۇ.

تۈرلەرنىڭ ساپ بولۇش نەزەريەسىنى تارىختا فرانسىيە كلاسسىك 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»[20] دەپ قارىغان.

تۈرلەرنىڭ دەرىجىسى مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا بىر «خۇشاللىقنى قوغلىشىش خاھىشىنىڭ دىففېرېنسىيال ۋە ئىنتېگرالىدۇر». كلاسسىك بايانلاردا خۇشاللىقنىڭ دەرىجىسى ھەرگىزمۇ نوقۇل ھالدىكى كۆچلۈك ـ ئاجىزلىق نۇقتىسىدىن ياكى نوقۇل ھالدىكى قۇرمەنلەر ۋە ئاڭلىغۇچىلارنىڭ سانىنىڭ ئاز ـ كۆپلۈكى نۇقتىسىدىن

ئۆلچەنگەن ئەمەس. تۈرلەرنىڭ دەرىجىسى بىرخىل ئىجتىمائىي، ئەخلاقىي، ئېستېتىكىلىق ۋە ئەنئەنىۋى خاراكتېرلارنىڭ يۇغۇرۇلۇشىدىن ئىبارەت بولۇشى كېرەك. ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ھەممىگە 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 ـ سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى تەنقىدچىلەر بولسا داستاننى بىردەك بىرىنچى ئورۇنغا قويغان. كېيىنكى تەنقىدچىلەر گەرچە بۇ ئىككى تۈر توغرىسىدىكى تەشەببۇسلار ئوتتۇرىسىدا ئۇياق ـ 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 ئۇسلۇب ۋە شېئىرىي رىتىم بەلگىلىك رول ئوينىغان تۈرلەر توغرۇلۇق توختىلىپ باقايلى. بىز سونېتلار، فرانسۇزچە ئون ئۇچ قۇرلۇق شېئىرلار ۋە باللادا دېگەنلەرنى نېمىگە ئاساسەن تۈرلەرگە ئايرىيمىز؟ ئۇلار مەلۇم خىل تۈرگە تەۋەمۇ ياكى باشقا نەرسىمۇ؟ نۇرغۇنلىغان فرانسىيە ۋە گېرمانىيە يازغۇچىلىرى ئۇلارنى «تۈراقلىق شەكىل»

دەپ ئاتاشقا، ئۇلارنى بىر خىل تۈر شەكلىدە تونۇشقا ھەمدە ئۇلارنى ئەدەبىياتنىڭ باشقا تۈرلىرىدىن ئايرىپ قاراشقا مايىل. ئەمما ۋىئەتېر بۇنداق قارىمايدۇ، ئەڭ 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 بولىمىز. 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 ئۇدار جەھەتتىن ۋە ئىجتىمائىي ھېسسىيات جەھەتتىن بولسۇن ھەممىسى بىر خىل ئالاھىدە شېئىر تۈرىدىن ئىبارەت دېگەن مەنىنى بىلدۈرسە[21]، يەنە بىر جەھەتتىن، بىزنىڭ تۈرگە ئايرىشتا پەقەت شېئىر رىتىمىغا ئاساسلىنىپلا قالماستىن (مەسىلەن، بىر قەسىدىنىڭ ئەڭ ئاخىرىدىكى «C.M ۋە L.M»[22] دېگەندەك قاپىيەلەر)، 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 رىتىم 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 «ساتىرىك 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 قاپىيەلىك مەرسىيەلەر ئەڭ دەسلەپتە قەدىمكى گىرېتسىيە ۋە قەدىمكى رىمدا، شۇنداقلا ئەنگلىيەدە پەيدا بولغان. ھالبۇكى، قەدىمكى مەرسىيە يازغۇچىلىرى ئۆزلىرىنى ئۆلگۈچىگە بولغان ھەسرەت - نادامىتىنى ئىپادىلەش بىلەنلا چەكلەپ قويمىغان. گىراينىڭ ئۇستازلىرى بولغان خاممۇند (J.Hammond) ۋە شېنىستون (W.Shenstone) لارمۇ ھەم شۇنداق. ئەمما، گىراينىڭ مەرسىيەلىرى 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.

كىشىلەر 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 زاماندىن 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 ئەللىك 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 ئادەن دەۋرى پەيدا بولدى. تېخىمۇ يىراقىراق نۇقتىدىن كۆزەتكەندە، بۇ دەۋردىكى ئالاھىدىلىكلەر ئىچىدە ئورتاق نىشان ۋە خاراكتېرگە ئىگە بولغان بەزى نەرسىلەرنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى بايقايمىز، خۇددى بىز ھازىر بايرون، ۋوردسۋورس، شىللېر قاتارلىقلارنى ئەنگلىيەنىڭ رومانتىزم يازغۇچىلىرى دەپ قارىغىنىمىزغا ئوخشاش.[3]

19 - ئەسىردە قانداق تۈرلەر بار ئىدى؟ ۋاقىت ۋە باشقىلار ھەمىشە تارىخىي رومانلارنى بۇنىڭ مىسالى سۈپىتىدە تىلغا ئالىدۇ.[4] 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 ھەربىرىكەت 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 ھەربىرىكىتى 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 سۈزۈت 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 ئېزىتقۇ 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»[9] 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 ئىشلەتكەنده ئاندىن دىيالوگقا تېخىمۇ يېقىنلاشقىلى بولىدۇ، داستاندا ئۇرغۇلۇق ئالتە تۇراقلىق شېئىر شەكلىنى ئىشلەتكەنده 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.»[10]

«شېئىر رېتىمى» 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 سۆزئىت ياكى باش تېمىغا مەنسۇپ بولىدۇ. 18 - ئەسىردىن كېيىنكى ئەدەبىياتتا بۇنداق قۇرۇلمىلارنى تېپىش ئۇنچە ئاسان ئەمەس، پەقەت «ئىنچىكە قۇرۇلمىلىق دىراما» لار ۋە رازۋېدكا رومانلىرى (سىرلىق قاتىللىق دېلولىرى) دىكى ئەتراپلىق ئورۇنلاشتۇرۇلغان ۋەقەلىكىلەردىلا 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.[11]

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. كىلاسسىك نەزەرىيەلەر تۇر ۋە تۇر ئوتتۇرىسىدا خاراكتېر ۋە بەدىئىي- لىك جەھەتتە پەرق بارلىقىغا ئىشىنىپلا قالماستىن، يەنە ئۇلارنىڭ ئۆز ئالدىغا مۇستەقىل ئىكەنلىكىگىمۇ، ئۇلارنى ئارىلاشتۇرۇۋېتىشكە ھەرگىز بولمايدىغانلىقىغىمۇ ئىشىنىدۇ. مانا بۇ داڭلىق «تۇرلەر ساپ- لىقى» ياكى «تۇرلەرنىڭ يەككىلىكى» (genre tranche) تەلىماتىدۇر.[9] بۇ نەزەرىيە ئەزەلدىن ئەتراپلىق ھەم ئومۇمىي دائىرىلىك ماتېرىيال سۇپىتىدە تۇزۇپ چىقىلمىغان بولسىمۇ، ئەمما، ئۇ پەقەت بىر يۇرۇش ئىجتىمائىي دەرىجە ئايرىمىسىنلا ئەمەس، بەلكى، يەنە بىر ھەقىقىي ئېستېتىكا نەزەرىيەسىنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان. بۇ ئېستېتىكا نەزەرد- يەسى بولسا ئەسەر ئىنتوناتسىيەسىدە بىرخىل قاتمال بىرلىك بولۇش- نى، ئۇسلۇبىدا ساپلىق ۋە «ئاددىيلىق» بولۇشنى، ئەسەرنىڭ دىققەت- ئېتىبارىنى بىرلا ۋەقەلىك ياكى بىرلا ئاساسىي تېمىغا مەركەزلەشتۇ- رۇش ئارقىلىق، بىر خىل ئاددىي بولغان كەيپىياتنى (ۋەھىمە ياكى كۇلكىنى) يارىتىشنى تەلەپ قىلىدۇ. بۇ نەزەرىيە يەنە تۇرلەرنىڭ مەخ- سۇسلىشىنى ۋە كۆپ خىللىشىشىنىمۇ تەلەپ قىلىدۇ. ئەگەر ھەر- بىر بەدىئىي تۇرنىڭ ئۆزىگە خاس مەسئۇلىيىتى ۋە خۇشاللىقى بار دې- يىلسە، ئۇنداقتا، شېئىرلارنى «رەسىمدەك» يېزىش ياكى «مۇزىكىلىق- قا» ئىگە قىلىشنىڭ نېمە ھاجىتى؟ مۇزىكا ئارقىلىق بىرەر ھېكايىنى سۆزلەش ياكى بىرەر ۋەقەلىكنى تەسۋىرلەپ بېرىشكە ئورۇنلۇشنىڭمۇ نېمە ھاجىتى؟ مۇشۇ مەنىدىن بىز «ئېستېتىكىلىق ساپلىق» نى قول- لىنىش ئارقىلىق تۆۋەندىكىدەك يەكۈننى كەلتۈرۈپ چىقىرالايمىز: بىر سىمفونىيە بىر ئوپېرا ياكى بىر ئوراتورىيەدىن ساپ بولىدۇ، چۈنكى، كېيىنكى ئىككىسىدە ھەم ناخشا ئېيتىدۇ ھەم سىمفونىيە بو- لىدۇ، 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 ئىج- تىمائىيلىق ئۆلچىمىنىمۇ ئاساس قىلىدۇ. داستان بىلەن تىراگېد- يەدە خان - پادىشاھ ۋە ئاقسۆڭەكلەرنىڭ ئىشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ، كومېدىيەدە ئوتتۇرا بۇرژۇئازىيە (شەھەر ئاھالىلىرى ۋە بۇرژۇئازلار) نىڭ ئىشلىرى تەسۋىرلىنىدۇ، ساتىرىك ئەدەبىيات ۋە كۇلكىلىك ئو- يۇنلاردا بولسا ئادەتتىكى پۇقرالار تەسۋىرلىنىدۇ. ئۇلاردا پېرسو- ناژلار (dramatis personae) كۆرۈنەرلىك پەرقلىنىپلا قالماستىن، يەنە ئوخشاش بولمىغان سىنىپلارنىڭ ئەخلاق ئۆلچىمىگە مۇۋاپىق بولۇ- شى، يەنى، «لايىقىدا، مۇۋاپىق» بولۇش پىرىنسىپىغا ئۇيغۇن بولۇشى، شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ژانىر ۋە تىل قۇرۇلمىسىنىڭ يۇقىرى، ئوتتۇرا ۋە تۆۋەن دەپ ئۈچ دەرىجىگە ئايرىلىشى تەلەپ قىلىنىدۇ.[10] كىلاسسىزم نەزەرىيەلىرىدىمۇ ئەدەبىياتنىڭ تۇرلىرى ئوخشاش بول- مىغان دەرىجىلەرگە بۆلۈنىدۇ ، بۇ خىل دەرىجە تۇزۇمىدە پېرسو- ناژلارنىڭ سالاھىيىتى ۋە ئورنى، يېزىقچىلىق 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 قوللىنۇچىسى (خۇددى ۋان تىكان بىزنىڭ تەتقىقاتىمىزغا باھا بەرگەندەك)[11] يېڭى كىلاس- سىزمنىڭ تىپ تەلىماتىغا بىر ئەملي مىسال تۇزۇپ چىقىشنى ئوي- لىشى، ياكى بولمىسا ئېستېتىكا نەزەرىيەسى ئاساسىدا يېڭى كىلاس- سىزم نەزەرىيەچىلىرى تەمىنلىگەن ئەملي مىساللاردىنمۇ كۆپ ۋە ياخشى مىساللارنى تۇزۇپ چىقىشنىڭ زۆرۈرلۈكىنى ھەقىقەتەن ھېس قىلىشى مۇمكىن. بۇنداق ئەملي مىساللارنى بىز ئېستېتىكىنىڭ ساپلىق پىرىنسىپىنى چۈشەندۈرگەن ۋاقىتىمىزدا 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.[1] 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 «مولليىش» 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 ئەدەبىياتىمىزنىڭ ئىچكى تەرەققىياتىغا بولغان دىققىتىمىزنى قوزغايدۇ، يەنى، ۋېلىسىنىڭ «كونا دەۋردىن كەلگەن يېڭى شائىر» (1940) دېگەن كىتابىدىكى «ئەدەبىي ئىرسىيەتشۇناسلىق» قا بولغان دىققىتىمىزنى قوزغايدۇ. ئەدەبىيات بىلەن باشقا قىممەت ساھەسى ئوتتۇرىسىدا مەيلى قانداق مۇناسىۋەت بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ئىش-

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 ئەدەبىياتىتكى 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 ئىپتىدائىي 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، مايا كوۋسكىي (V.Mayakovsky) نىڭ لىرىك شېئىرلىرى بولسا گېزىت - ژۇرناللارنىڭ ھەجۋىي رەسىم سەھىپىسىدىكى كۆلكىلىك شېئىرلارنى مەنبە قىلغان.[28]» ب.بىرېخت (B.Brecht) مۇ گېرمانىيەدە، ئودېنمۇ ئەنگلىيەدە ئادەتتىكى مودا شېئىرلارنى ھەقىقىي ئەدەبىي ئەسەرگە ئۆزگەرتىدىغان بۇ خىل ئۇسۇلنى سىناپ باققان. بۇ خىل قاراشنى «ئەدەبىيات تېخىمۇ ياۋايىلىشىش (re-barbarization) ئارقىلىق ئۆزىنى يېڭىلاشقا موھتاج» دەپ يەغىنچاقلاشقا بولىدۇ.[29] جوللېسمۇ مۇشۇ خىل قاراشتا چىڭ تۇرغان بولۇپ، ئۇ ئەدەبىي شەكىللەرنىڭ بىرقەدەر ئاددىي شەكىللەردىن تەرەققىي قىلغانلىقىنى ، ئىپتىدائىي 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.[30] 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.

تۈرلەرنىڭ ۋارىسلىق خاراكتېرىگە مۇناسىۋەتلىك يەنە بىر مەسىلە بار. ئادەتتە، ف. بىرۇنېتىئېر ئۆلچەملىك بىيولوگىيەدىكى «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.[31] 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 تېيگىمنىڭ ھومېر داستانلىرى ۋە ژاۋېرلېي رومانلىرىغا قارىتا ئېلىپ بارغان باغلانما سېلىشتۇرمىسى، ئودىننىڭ شېئىرىي قىسسىلىرى بىلەن ھازىرقى زامان پىسخىكا رومانلىرى توغرىسىدىكى باغلانما سېلىشتۇرمىلار ھەمدە بەزى زامان بىلەن ماكانىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىغان ئەسەرلەر توغرىسىدىكى تەتقىقاتلارنىڭ ھەممىسىدە مۇشۇ خىل ئۇسۇل قوللىنىلغان. لېكىن، ژان تېيگىم بۇنداق سېلىشتۇرما تەتقىقاتنى يېرىم يولدا ئۈزۈپ قويغان ھەمدە بىراقلا ئۆزگىرىپ «بۇ ئەسەرلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت ھەرگىزمۇ ئەسلىي مەنىسىدىكى ئەدەبىيات تۈرىگە ۋەكىللىك قىلالايدۇ» دەپ كۆرسەتكەن.[39] 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 ئەسەرلەردىكى 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 تارىخنىڭ خاراكتېرىگە مۇناسىۋەتلىك مەسىلىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. بەزىلەر «تەنقىدىي خاراكتېرلىك بىر تۈر تارىخنى يېزىپ چىقىش مۇنكىن ئەمەس، چۈنكى، شېكسپىر 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.[40] ھەر ئىككى نۇقتىنىزەرنىڭ قايىل قىلىش كۈچى بار. قارىغاندا بۇ مەسىلىگە «ئىلزابىت دەۋرىدىكى تىراگېدىيەنىڭ تارىخىنى تىراگېدىيەنىڭ شېكسپىرغىچە بولغان تەرەققىياتى ھەمدە شېكسپىردىن 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 تارىخىنى تەتقىق قىلغاندا تۇر ۋە ئۇنىڭدىكى مۇستەقىل بىرلىكلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى، بىر تۇر بىلەن كۆپ خىل تۇرلەر ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى، شۇنداقلا، نۇرغۇنلىغان ئادەتتىكى ئۇقۇملارغا يوشۇرۇنغان ماھىيەت مەسىلىسى قاتارلىق پەلسەپىۋىلىك مەسىلىلەرگە تەڭ ئېتىبار بېرىشنىڭ زۆرۈرلۈكىنىمۇ ئەسكەرتتى.

مەنبە ۋە ئىزاھات

① كىلوزنىڭ «ئېستېتىكا» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ئىنگلىزچە تەرجىمىسى، 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 يىلىدىكى 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 ئەسىرىگە 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 (پارىژ، 1930 ـ يىلى نەشرى، 184 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلەر).

⑥ E.C خوتمىئېلىنىڭ «ئەدەبىيات ئېنىقلىمىسىدىكى ئۇنۇمدارلىق» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ھازىرقى زامان تىلشۇناسلىق ئىلمىي جەمئىيىتى ژۇرنىلى» نىڭ 1924 ـ يىلىدىكى 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» دېگەن 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 بايان، قىزغىن ھاياجان ۋە كىشىلىك ھەرىكەت شەكلىدىكى شېئىرلار، يەنى ئېپوس، لىرىك شېئىر ۋە كومېدىيەدىن ئىبارەت » دېگەن («شەرق ۋە غەرب ئايال چولپانلىرىنىڭ خاتىرىلىرى» ناملىق ئەسەرگە قارالسۇن، «گىيوتى ئەسەرلىرى»گە كىرگۈزۈلگەن، 5 ـ تۇم، 223 ـ، 224 ـ بەتلەر). ئىنگلىزچە ئاتالغۇلارنى ئىشلىتىش بىر ئاز ئاۋارىچىلىق، شۇڭا بىز «تۇر» (types) نى ئەڭ چوڭ كاتېگورىيە ئۇرنىدا (خۇددى پېلسونغا ئوخشاش)، «تۇر» (genres)نى «خىل» (spesies) ئورنىدا ئىشلەتسەك بولىدۇ، خۇددى تىراگېدىيە، كومېدىيە ۋە قەسىدىگە ئوخشاش. «تۇر» (erneg) دېگەن سۆزنىڭ ئىنگلىز تىلىدا مۇقىم بىر ئورۇنغا ئېرىشكىنىگە تېخى ئۇزاق بولۇپ كەتمىدى. «يېڭى ئىنگلىز تىلى لۇغىتى» دە ئۇ تېخى ئەدەبىي مەنىنى بىلدۈرىدىغان سۆز سۈپىتىدە ئىشلىتىلمىگەن.«تۇر» (dnik)دېگەن بۇ سۆزمۇ شۇنداق. 18 ـ ئەسىردە ئۆتكەن يازغۇچىلار، 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 دورىشىغا رۇخسەت قىلىنسا، ئۇ چاغدا ئۇ ئادەمنىڭ خاسلىقىغا زەرەر يېتىدۇ....» J.J. دونخاۋنىڭ «ئەدەبىيات تۇرلىرى...» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن، 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 كىرگۈزۈلگەن خوبۇس ئىلمىي ماقالىلىرىگە قارالسۇن (سىپىنگائىن تۇزگەن، ئوكسفورد، 1908 ـ يىلى نەشرى، 54 ـ 55 ـ بەتلەر).

⑫ E.S داللاسنىڭ «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 ژازۋاتستىمۇ 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. بۈگۈنكى 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 قوۋۋەتلەيدۇ.

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 تىبودىتتىنىڭ 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 سەكسىز 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.

㉓ 1849 ـ يىلىغا بارمايلا، «كۆل بويى ئېقىمى شائىرلىرى» (پوئېتىس 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: بوكخېدىنىڭ «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 سارموسىنىڭ «گوتچە ئىز قوغلاش...» (لوندون، 1938 ـ يىلى نەشرى) دېگەنلەر.

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 مەزنارنىڭ لانسمنىڭ سوئاللىرىغا جاۋاب بەرگەن «شېكېسپېر سو-نېتلىرىدىكى ئوخشىتىش خاراكتېرلىق تىل قوزۇلمىسى» 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 خائىر «ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى ئەدەبىي تەنقىد» ناملىق ئەسىرىدە ناھايىتى تەپسىلىي تەتقىقات يۈرگۈزگەن (نىيۇيورك، 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، ئۇچىنچى 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 مەمۇسلار 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 (خائىر، 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 بىرۇناگىيېففنىڭ «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 فىدول مۇشۇنداق ئىككى خىل قاراشتا بولغان. ئۇنىڭ «گېرمان تىلىدىكى قەسىدىلەر تارىخى» ناملىق ئەسىرىگە (مىيۇنخېن، 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 زوقلانغان، ئاندىن ئەدەبىي ئەسەرلەرگە باھا بەرگەن. بىز مەلۇم بىر شەيئى ياكى بىر خىل قىزىقىشنىڭ دەرىجىسىگە باھا بەرگىنىمىزدە، مەلۇم بىر خىل قائىدىگە ئاساسلانمىشىمىز، بىر يۇرۇش 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 قىزىقىشنى 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 ئەدەبىياتنىن 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 قىلالمىغانلىقى ئۇنىڭ نېمىكىنى، 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 ئاممىلارنىڭ بىردىنبىر ئۆلچىمى بولۇپ قالماي، 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 رومان 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 مەقسەتنىڭ (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 ئاممىلارنىڭ يوق ئىكەنلىكىنى كۆرسەتمەيدۇ، 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 ئاممىلاردىنلا 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 بولىمىزمۇ؟ 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 ساھە) 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 بىھۇدە 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 ئىپتىدائىي، ئەڭ تۆۋەن دەرىجىسى دەپ قارايدۇ ياكى بەزى ئىسلاھاتچىلارغا ئوخشاش سەنئەتنىڭ قىممىتىنى ئۇنىڭ ئەمەلىي ھەرىكەت جەريانىدا ئۆتەيدىغان رولى بىلەن ئۆلچەيدۇ. ئۇلار بەلكىم «سەنئەت» نىڭ (بولۇپمۇ ئەدەبىياتنىڭ) قىممىتىنىڭ دەل ئۇلارنىڭ ھەممىبابلىقىدا ئىكەنلىكىنى، بولۇپمۇ، ئۇلارنىڭ مەخسۇسلاشمىغان ھەممىبابلىقىدا ئىكەنلىكىنى بايقىشى مۇمكىن. يازغۇچىلار 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» كە ئېرىشتۈرەلەيدۇ. ئەمما، بۇنداق دەبدەبىلىك تەشەببۇس، دەل ئۆزىنىڭ ئاشۇ دەبدەبىلىكى تۈپەيلىدىنلا پۇت تىرەپ تۇرالمايدۇ، ناۋادا ھەربىر قىممەت ساھەسى، مەيلى ئۇ دىنىي ساھە، پەلسەپە ساھەسى، ئىقتىسادىي ياكى سەنئەت ساھەسى بولسۇن قىزىقچىلىق قىلىپ، مېنىڭ غايىۋى ھالىتىمگە باشقا ساھەلەردىكى ئەڭ ياخشى ۋە ئەڭ ھەقىقىي نەرسىلەر مۇجەسسەملەنگەن دەپ قالسا بۇنىڭ يولى باشقا.[5] ئەدەبىياتنىڭ بىر قىسىم ھىماتچىلىرى ئۈچۈن 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 مەنىسىدىكى «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،

راستتىنلا بىر روشەن «ئېستېتىكىلىق تەجرىبە» ياكى ئېستېتىكىلىق ئوبيېكت بىلەن خۇسۇسىيەتنىڭ ئۆز - ئۆزىنى كونترول قىلىپ تۇرىدىغان مۇستەقىل ساھەسى بارمۇ؟ بۇ مۇستەقىل ساھەنىڭ نېگىزىدىن مۇشۇنداق بىر تەجرىبىنى روياپقا 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 بىۋاسىتە سېزىۋالغىلى بولىدۇ، ئۇنى ئىپادىلەپ ياكى كۆرسىتىپ بەرگىلى بولسىمۇ، 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» (ھەرىكەتكە بىۋاسىتە 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 ئۈلگە 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. دېمەكچىمىزكى، 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 ئۇرۇنمايدۇ، 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 دۈشمىنىدۇر؛ ئادەت بولسا ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنىڭ يەنە بىر ئاساسلىق دۈشمىنى بولۇپ، قوللىنىشچانلىق يارىتىپ بەرگەن تەييار يولدا ئېستېتىكىلىق تەجرىبىگە توسقۇنلۇق قىلىش رولىنىلا ئوينايدۇ.

ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ئۆزى ئېستېتىكىلىق ئوبيېكتتۇر، ئۇ ئېستېتىكىلىق تەجرىبىنى ھاسىل قىلالايدۇ. بىز ئەدەبىي ئەسەرلەر-

گه پۈتۈنلەي 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 ماتېرىيال- نى ئويلىشىۋېلىپ، ئاندىن شەكلىنى ئويلىشىمىز كېرەك، چۈن- كى، ئۇنىڭ «خام ماتېرىيالى» نى ئېستېتىكىلىق ھالدا بىرلەشتۈرە- دىغىنى دەل ئاشۇ «شەكىل» دۇر. مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان بىر سە- نئەت ئەسىرىدە ماتېرىيال پۈتۈنلەي 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 ھەرىكەت 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 بول- 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 يېڭىقتەك 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 يېڭىنى يېڭىچە ئۇسۇل بىلەن ئادەمنى ھەيران قالدۇرغۇدەك ھالەتتە بىرىكتۈرگەن 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» ئۈچۈن ئوخشىمىغان ئىككى نۇقتىدىن ئۆزئارا ھەمكارلاشقان، بىرى تونۇش تىلنى «ئاجايىپلاشتۇرۇشقا»، يەنە بىرى بولسا ئاجايىپلاشتۇرۇلغان تىلنى «ئاممىبابلاشتۇرۇش» ئۈچۈن 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 ئۈچۈن كۈچىگەن. پاتېر (pater) ئېستېتىكىلىق مەشغۇلاتنىڭ ھېسسىي بىلىشتىكى ئادەت كۈچى تۈپەيلىدىن پەيدا بولغان توسقۇنلۇقنى چەكلىيەلەيدىغانلىقـ-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 ۋاقىتىنچە «ئىشلىتىپ بولغان» لىقىمىزنى، يەنى، قايسى نەرسىلەر-نى تولۇق چۈشىنىپ بولغانلىقىمىزنى دەرھال ھېس قىلالايمىز. بەزى چاغلاردا، قايتا ـ قايتا كەينىمىزگە ئۆرۈلۈپ ئولاردىن تەكرار ھۇزۇرلىنىمىز. بەزىدە بولسا ئولاردىن 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 ئوخشىمايدـ-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 شېكېسپېرغا ئوخشاش ئەدەبىلەرنىڭ ئەسەرلىرىدە چوقۇم مەلۇم بىر خىل «كۆپ قاتلاملىق مەنە» نىڭ بارلىقىنى، يەنى، ئۇ ئەسەرلەردىكى ئېستېتىكىلىق قىممەتنىڭ چوقۇم ئىنتايىن مول ئىكەنلىكىنى، ئۆز 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. شېكېسپېرنىڭ 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 ئۆزىنىڭ 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 تۈزۈلگەن 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، شېكېسپېر 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 مۇڭەپپە-قىيەتلىك مىسالىلارنى ئوتتۇرىغا قويغان. ناۋادا شېئىردا ھەقىقىي «ئا-رىلىشىش» ئەمەلگە ئاشۇرۇلغان بولسا، بىزنىڭ بۇ مەسىلىگە تۇتقىغان پىرىنسىپىمىز شۇكى، شېئىرنىڭ قىممىتى ئۇنىڭدىكى ماتېرىيال-نىڭ ئاز - كۆپلۈكى بىلەن ئوڭ تاناسىپ بولىدۇ.

«ئېستېتىكىدىن ئۇچ 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 - ئوقۇ-بەت، رەزىللىك، ۋەز - نەسىھەت ۋە ئەمەلىي ئىشلىتىلىدىغان ماتېرى-ياللار دېگەندەكلەر) دىن نۇرغۇن ئەجىر ئارقىلىق ئېرىشىلگەن گۈزەل-لىك ئوتتۇرىسىدىكى پەرق دېيىشكە بولىدۇ. بۇ خىل پەرق 18 - 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 - 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 شېكسپىرنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى ئىنسانىيەتنىڭ ئەڭ زور

دەرىجىدە 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 بېرىشى، 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 ئۇرۇنغان. 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.[10]

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، ئۆتكەن بىر ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ ئېستېتىكىلىق ئىدىيەسىدە، مەسىلەن، ل. پ. شىمىس (P. Smith. L) نىڭ ئېستېتىكا ئىدىيەسىدە «جەننەتتىن قوغلىنىش» نامىلىق ئەسەرمۇ ۋاقتى ئۆتكەن ئىلاھىيەتشۇناسلىق بىلەن قولاققا ياقىدىغان نەرسىلەر ئارىلىشىپ كەتكەن ئەبجەش بىر نەرسە، مەدھىيە خاراكتېرلىك « يېقىملىق گارمونىيە» دەپ قارالغان بولسا كېرەك، مانا بۇ مىلتون ئېرىشكەن بارلىق باھا.[11] بۇ يەردە شېئىرنىڭ «مەزمۇنى» نەزەردىن مۇتلەق ساقىت قىلىۋېتىلىشى، شېئىرنىڭ شەكلى بىلەن مەزمۇننى 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 - گۇرۇھسىز بىر ئىلاھىيەتشۇناس بولۇپ، «قولدىن كەتكەن جەننەت» نامىلىق ئەسىرى ئۇستىدە 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» دېيىشكە

گەننى ئىسپاتلاشقا ئۇرۇنغانمۇ بولسۇن، ئىشقىلىپ، ئۇنىڭ شېئىر-لىرى بىلەن ماقالىلىرىنىڭ مەقسىتى يەنىلا ئوخشىمايدۇ. ئۇنىڭ شېئىرلىرىنىڭ 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.[19] 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 ئېيتقىنىمەك ئۇنىڭدىكى ئىلاھى-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 بىمە-نە» «ئىدىيە» گە ئۆزگىرىپ قالىدۇ. بۇ خىل بۆلۈش قارىشى ئەمەلىي يەتتە ئەسەرنىڭ 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 بايانىي، 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 مەنىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، «رېتىملىق ئاۋاز» نى «شەكلەن گۈزەل-لىك» گە ئىگە دەپ قاراشقا، يەنى، تاۋۇشتىكى بىرەكلىك دېيىشكىمۇ بولىدۇ. لېكىن، شېئىرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەدەبىي ئەسەرلەر ئە-چىدە شەكىل گۈزەللىكى ئاساسەن دېگۈدەك ئىپادىلەش ئۇچۇن مۇلا-زىمەت قىلىدۇ، بىز «رېتىملىق ئاۋاز» نىڭ ۋەقەلىكىنى، 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 كۇلكىلىك بىرنەرسىگە ئايلىنىپ قالىدۇ.

فورمالىزملىق تەنقىد چوقۇم ئۆزىمىزنىڭ قائىدىسى بىلەن ئوخ-شاش بىر يازغۇچى ياكى شېئىرىي ئەسەر ئوتتۇرىسىدا بىرەكلىكنىڭ

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.[20] 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 يارەدەم بېرىشنى، يەنى، سەنئەت بىلەن رېئاللىقنى ئۆزئارا سېلىشتۇرۇشنى تەلەپ قىلىدۇ. بىز ئېلىيوتقا مۇناسىۋەتلىك جاۋاب بەرسەك بولىدۇ، يەنى، بىر پارچە بەدىئىي 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 سېلىشتۇرۇشتىن ئىبارەت. بىز بۇ خىل ماسلىق مۇناسىۋىتىگە بولغان ھۆكۈمىمىزنى جانلىق ۋە كۆچلۈك نۇسخا سېلىشتۇرمىسى، 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.[21]

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 يۈقىرىدا 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 ھوقۇقپەرەسلىك ھەمدە ئۇ تۇزگەن نەمۇنىلىك ئەسەرلەر تىزىملىكىگە قارشى تۇرۇپ، ئاشۇرۇۋېتىلگەن ھەمدە ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى بولمىغان رېلاتىۋىزمغا (نىسپىيچىلىككە) ئېغىپ كېتىۋاتىدۇ. بۇ خىل زامانىۋى

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 چۈشەنگىنىمۇ بەكرەك مۇرەككەپتۇر.

مەلۇم شەكىل ئارقىلىق ئەدەبىي قىممەتنىڭ ئوبيېكتىپچانلىقىغا ھۆكۈم قىلماقچى بولساق، مەلۇم ئۆزگەرمەس تېپلاردىن يارىدىم تەلەپ قىلىشىمىزنىڭ ھاجىتى يوق. چۈنكى، بۇ خىل تېپلارنىڭ ئىچىگە يېڭى ئىسىملارنى قوشقىلى بولمايدۇ، ئۇنىڭدىكى دەرىجە ۋە ئورۇنلار مۇ ئۆزگىرىش يۈز بەرمەيدۇ. تاتى (tate) «ھەرقانداق بىر يازغۇچىنىڭ شان - شۆھرىتى مەڭگۈ ئۆزگەرمەيدۇ» دەيدىغان قاراشقا نىسبەتەن قارشى پىكىرنى 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] تاتىمۇ ئېلىئوتنىڭ «ھازىر ئۆتمۈشنى ئۆزگەرتىدۇ» دېگەن مەشھۇر سۆزىنى ئېسىدە چىڭ تۇتقان، ئۇمۇ ئېلىيوتقا ئوخشاش ئىجادچانلىققا ئىگە يازغۇچى بولغاچقا، ئىنگلىزچە شېئىرلارنىڭ ئۆتمۈشىگە، شۇنداقلا، بۇ گۈنىگە ۋە كەلگۈسىگىمۇ 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 ئۆزگەرتۇېتەلەيدۇ. ۋاللېر (E.Waller) بىلەن دېنخام (denham) ئالېكساندېر 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 ئۆتتۇلگەن 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)، شېكسپېر، 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 ھېسسىياتىنى تولۇق قاندۇرالايدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئېدىسون («بىتەرەپچىلەر» ناملىق ماقالىسىدە) بىلەن پوپنىڭ ماختىشىغا سازاۋەر بولغان

يېڭى كىلاسسىزمچى مىلتون ھەمدە رومانتىزمچى مىلتون ياكى بايرونىنڭ 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 بۇيۇك سەنئەت ئەسەرلىرىدىكى نامۇۋاپىق ئامىللار تاشلىنىپ ماڭىدۇ، ئەسەرنىڭ مەلۇم قاتلاملىرىدا «گۈزەللىك» نىڭ كەمچىل ئىكەنلىكى ياكى ئەمەلىيەتتە ئۇنىڭدا پەقەت خۇنۇكلۇكلا بارلىقى بايقالسىمۇ (خۇددى يېڭى كىلاسسىزمچىلارنىڭ شېكسپىير ئەسەرلىرىدىكى قوش يۈنلىشلىك سۆزلەرنى ئېدىتلاپ چىقىقىنىغا 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 تۈرلۈك ئېستېتىكىلىق ئۆلچەملەرنىڭ نۆۋەت بىلەن ئالمىشىش ھادىسىسىنى بايقىدى (خۇددى ژورفلىنىڭ 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 بېشارەت بەردى. بىز يەنە «كۆپ قىممەتلىك» نۇقتىئىنەزىرىگىمۇ ئېرىشتۇق.[28] بۇ خىل نۇقتىئىنەزەر «ئۆلمەس سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ئوخشىمىغان دەۋردىكى تەرىپلىگۈچىلەرنى ئۆزىگە تارتالىشىدىكى سەۋەبلىرىمۇ ئوخشىمايدۇ» دەپ قارايدۇ. شۇڭا، يۇقىرىقى ئىككى خىل يەكۈننى ئۆزئارا بىرلەشتۈرسەك، ئاشۇ داڭلىق ياكى «ئۇلگىلىك» ئەسەرلەر ئۆزىدىكى تەسىرلەندۈرۈش كۈچى ياكى «سەۋەب» نىڭ ئۆزۈك-

سىز ئۆزگىرىپ تۇرۇشى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئورنىنى 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 ئەسەرلىرى) كېيىنكى دەۋر ئەدەبىياتى بىلەن ئۇنى ھاسىل قىلغان دەۋر ئەدەبىياتى 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.[29]

بۇ خىل قاراشتىن ھالقىپ كېتىش تەس بولۇشى مۇمكىن، ئەمما شۇنداق قىلغىلى بولىدۇ. بىر تەرەپتىن، بىزنىڭ ئۆتمۈشتىكى ئوبزورچىلار كۆچەپ تەرغىب قىلغان نۇقتىئىنەزەرلەرگە ئاساسەن ئۆزىمىزنىڭ كىلاسسىك ئەسەرلەر (مەسىلەن، ھومېر، ۋىگىل، مىلتون ۋە باشقا مەشھۇر يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرى) گە بولغان زوقلىنىش تۇيغۇمىزنى چەكلەپ قويۇشىمىزنىڭ ھاجىتى يوق. بىز ئۆتمۈشتىكى ئەدەبىي ئوبزورلارنىڭ ئۆز دەۋرىدىكى ئىجادچانلىققا ئىگە ئەسەرلەرگە ياكى ئۆزلىرىنىڭ ئېستېتىكىلىق تەجرىبىسىگە ئادىل مۇئامىلە قىلغانلىقىنى ئېتىراپ قىلمىساقمۇ بولۇۋېرىدۇ.[30] يەنە بىر تەرەپتىن، بىز يەنە ھەقىقىي مەنىدىكى ئەدەبىي تەنقىدنى دەۋرىزم دۇچ كەلگەن ھەرقانداق قىيىنچىلىقتىن ساقلىنالايدۇ دەپ قارىساقمۇ بولىدۇ. شۇنداق بولغاندا، ۋىلىيامسېن[31] ئەڭ ياخشى مېتافىزىكىلىق شېئىرلار دەپ قارىغان شېئىرلار ھەقىقەتەنمۇ ياخشى شېئىرلار ھېسابلىنىدۇ. بۇ ئېقىمدىكى شېئىرلارنى ماختاشنىڭمۇ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى بولمايدۇ، يەنە كېلىپ، بۇ ئېقىمدىكى ئەڭ ياخشى شېئىرلار 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 تەرىپلەنمەكتە.[28] 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 بېكىتىۋېلىشقا 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 ھېچبولمىغاندا بىلايىك بىلەن جون كېتىزغا ئېتىبار بىلەن قاراپ كېلىۋاتىدۇ.

بىزنىڭ قارىشىمىزچە، ھېچقانداق بىر ئەدەبىي ئوبزورچى ھەرگىزمۇ ئۆزىنى ئېستېتىكىلىق دائىرە مەۋجۇت بولغان دەۋرىزمنى 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 ئەسەرگە مەجبۇرىي ھالدا ئارىلاشتۇرۇپ قويۇلغان ياكى باغلانما تەسەۋۋۇر ئارقىلىق قوشۇپ قويۇلمىغانلىقىنى، بەلكى، شۇ ئەسەرنىڭ ئىچكى قىسمىدا ئالاھىدە غىدىقلاشتىن ھاسىل بولغان بىر قەدەر كۈچلۈك بايقاش كۈچى تەرىپىدىن بايقالغانلىقىنى ئىسپاتلاشتىن ئىبارەت.

ئوبزورچىلارنىڭ «ئېستېتىكىلىق قىممەت زادى نەدە؟ شېئىردىمۇ ياكى شېئىرنىڭ ئوقۇرمەنلىرىدىمۇ؟ ۋەياكى شېئىر بىلەن ئوقۇرمەنلەرنىڭ مۇناسىۋىتىدىمۇ؟» دەپ سورىشى مۇقەررەر. ئەگەر بۇنىڭغا «ئېستېتىكىلىق قىممەت شېئىرنىڭ ئوقۇرمەنلىرىدە بولىدۇ» دەپ جاۋاب بەرسەك، ئۇ سۇبيېكتىپ قاراش بولۇپ قالىدۇ. بۇ خىل جاۋاب قىممىتى بار نەرسىلەرنى ئادەمگە باھالىتىشنى تەشەببۇس قىلىدۇ، بۇ توغرا، ئەمما، ئۇنىڭدا ئىنكاس بىلەن ئوبيېكتنىڭ خاراكتېرى ئۆزئارا باغلانماي قالىدۇ. بۇ خىل جاۋاب دىققەتنى ئوبيېكتقا بولغان سېلىشتۇرما ۋە ھۇزۇرلىنىشتىن ئۆزلۈككە، ھەتتا يوشۇرۇن ۋە ئادەتتىكى ئۆزلۈك تۇيغۇسى بىلەن ھەم ھېسسىي غىدىقلىنىشقا يۆتكىۋېتىدۇ، بۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، بۇ خىل جاۋاب پىسخولوگىيەگە ياتىدۇ. ناۋادا «ئېستېتىكىلىق قىممەت شېئىردا ياكى شېئىر بىلەن ئوقۇرمەنلەرنىڭ مۇناسىۋىتىدە» دەپ جاۋاب بېرىلسە، ھەممىسىلا شېئىرغا بولغان ئىزاھاتتەك تۇيۇلۇپ قالىدۇ. بىر كەسپىي پەيلاسوپقا نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئەگەر ئېستېتىكىلىق قىممەت شېئىرنىڭ ئۆزىدە بولىدۇ دەپ قارالسا، ئۇنداقتا ئەپلاتونىزم ياكى ئىنسانلارنىڭ ئېھتىياجى ۋە تونۇشىغا مۇناسىۋەتسىز بولغان باشقا مۇتلەق ئۆلچەملىك سىستېمىلارغا بېرىپ چېتىلىدىغان باغلانما تەسەۋۋۇردىن خالىي بولغىلى بولمايدۇ. ھەتتا بىر ئادەم ئەدەبىيات نەزەرىيەچىلىرىگە ئوخشاش ئەدەبىيات قۇرۇلمىسىنىڭ ماھارەتتىن «مەنە» گىچە بولغان ئوبيېكتىپلىقىنى چوقۇم تاپماقچى بولسا، يۇقىرىدا ئېيتىلغان بىرىنچى خىل جاۋاب تېخىمۇ چوڭ قىيىنچىلىققا دۇچ كېلىشى، يەنى، قىزىل

ياكى سوغۇققا ئوخشاش «ھەممە ئادەمگە ئورتاق بولغان» ئەدەبىي قىمـ
مەتنى يەنىلا يېشىپ بېرەلمەسلىكى مۇمكىن. ئەلۋەتتە، ھېچقانداق
ئەدەبىي ئوبزورچى شېئىرنىڭ بۇنداق مۇتلەق ئوبيېكتىپلىققا ئىگە
بولۇشىنى تەلەپ قىلىپ كەتمەيدۇ. لاڭگىنۇس ۋە باشقا «كىلاسسىزمـ
چى» لار بولسا ئوبيېكتىپلىقنى «ھەممە دۆلەت 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، شېـ
ئىر پەقەتلا ئوقۇرمەنلەرنىڭ «شېئىرىي تەجرىبىسى» نىڭ پەيدا بولۇـ
شىدىكى تۈپ سەۋەب ياكى يوشۇرۇن سەۋەب بولۇپلا قالماستىن، بەلـ
كى، يەنە ئوقۇرمەنلەرنىڭ تەجرىبىسىنى ئۆزگىچە شەكىلدە تەشكىلـ
لەيدىغان تىزگىنلىگۈچىدۇر. شۇڭا، ئوقۇرمەنلەرنىڭ تەجرىبىسىگە
ناھايىتى مۇۋاپىق ھالدا «شېئىرنىڭ تەجرىبىسى» دەپ ئېنىقلىما بېـ
رىلگەن. شېئىرغا بېرىلگەن باھا ھەرقانداق بىر ئىقتىدارلىق زوقلانـ
غۇچىنىڭ شېئىردا قۇرۇلما خاراكتېرىدە ئايان بولغان ئېستېتىكىـ
لىق قىممەتنىڭ خۇسۇسىيىتى ۋە ئۇنىڭ مۇناسىۋىتىگە قارىتىلغان
تەجرىبىسى ھەم تونۇشىدىن ئىبارەت. ۋىۋاس (E. vivas) ئۆزى تىلغا
ئالغان «ئوبيېكتىپ نىسپىيچىلىك» ياكى «ئاشكارا رېئالىزم» نى يېـ
شىپ چۈشەندۈرگەن ۋاقتىدا مۇنداق دېگەن:

*بەزى شەيئىلەرنىڭ بىر خىل خۇسۇسىيىتى ئۇنىڭ ئۆـ
زىدە «ئىپادىلىنىدۇ». ئەمما، ئۇ تەبىئىي ئىقتىدارغا ئىگە
ۋە مەشىقلەندۈرۈشتىن ئۆتكەن كىشىلەر ئۈچۈنلا ئۆزىنى
ئىپادىلەيدۇ، ئۇنىمۇ ھەم شۇنداق ئىقتىدارغا ئىگە ۋە مەـ
شىقلەندۈرۈلگەن ئادەملەرلا كۆرەلەيدۇ.*[29]

ئەدەبىياتتىكى كۆپ خىل قىممەت ئۇنىڭ قۇرۇلمىسىدا يوشۇرۇن
مەۋجۇت بولۇپ، ئوقۇرمەنلەر زۆرۈر شارائىتلارغا دۇچ كەلگەن چېغىـ
دىلا ئاندىن ئۇلارنى تونۇيالايدۇ ھەم ئۇلارغا ئەمەلىيەت جەھەتتىن باھا
بېرەلەيدۇ. يەنە بىر خىل خاھىشمۇ بار بولۇپ، دېموكراتىيە ياكى ئىـ
لىم - پەننىڭ نامى ئاستىدا ئەڭ مۇكەممەل بولمىغان مەنتىق بىلەن
جامائەتچىلىككە ئىسپاتلاپ بېرىلگەن ئوبيېكتىپلىقنى ياكى «قىمـ
مەت» نى ئىنكار قىلىدۇ. ئەمما، بۇنداق ئىپادىلەنگەن «قىممەت» تە
ھەقىقىي قىممەتتىن ئەسلا سۆز ئاچقىلى بولمايدۇ.

بىرقەدەر كونا بولغان ئەدەبىي ئوبزور ئەسەرلىرىدە «باھا خاراكتېرـ
لىك» ئوبزور بىلەن «تەسىرات» خاراكتېرلىك ئوبزور دائىم قارىمۇ -
قارشى قويۇپ قويۇلىدۇ. بۇ ئادەمنى خاتا چۈشەنچىگە يېتەكلەيدىغان
بىر خىل ئايرىش ئۇسۇلى. «باھا خاراكتېرلىك» ئوبزوردا قوللىنىلـ
غىنى قارىماققا ئوبيېكتىپلىققا ئىگىدەك كۆرۈنىدىغان قائىدە ياكى
پىرىنسىپلاردىن ئىبارەت ؛ «تەسىرات» خاراكتېرلىك ئوبزور ئۆزىدە
ئاممىباپ ئوبزور ئۆلچىمىنىڭ كەم ئىكەنلىكىنى كۆز - كۆز قىلىـ
دۇ. ئەمەلىيەتتە بولسا، كېيىنكىسى بىر مۇتەخەسسىسنىڭ ئېنىق با-
يانات قوشمىغان ھۆكۈم شەكلى بولۇپ، ئۇنىڭ قىزىقىدىغىنى پەقەتلا
سەزگۈرلۈكى ئانچە يۇقىرى بولمىغان كىشىلەرگە بىرخىل ئۆلچەم
بېكىتىپ بېرىشتىنلا ئىبارەت. مۇشۇ تىپتىكى نۇرغۇن ئوبزورچىلار-
نىڭ گورمونت (R. de Gourmont) كۆرسەتكەن ساداقەتمەن كىشىلەر-
گە ئوخشاش «ئۆزىدىكى كىشىلىك تەسىراتنى قائىدە دەرىجىسىگە كۆـ
تۈرۈش ئۈچۈن» ئالاھىدە تىرىشچانلىق كۆرسەتمەسلىكى ھەرگىزمۇ
مۇمكىن ئەمەس.[30] بۇگۈنكى كۈندە، «ئوبزور» دەپ ئاتالغان نۇرغۇن
ماقالىلەردە ئالاھىدە شېئىر ياكى ئاپتورغا نىسبەتەن پەقەت شەرھىي
ياكى تەقرىزلا يېزىلىپ خۇلاسە خاراكتېردىكى ھېچقانداق باھا ئوتتۇـ
رىغا قويۇلمايۋاتىدۇ. بەزىدە بۇنىڭغا قارشى پىكىرلەرمۇ ئوتتۇرىغا
چىقىپ، بۇ خىل شەرھىينى «ئوبزور» دەپ ئاتاش بايقۇت قىلىنىۋاتىـ

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 بىلەن 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 خاراكتېرد-
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 توغرد-
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-
لىرىنى 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 ئۈسۈلى ئارقىلىق ئۆز پىكرىنى با-
يان قىلغان بولماستىن، بەلكى، ھۆكۈمنى ھەربىر پارچە ماقالىسىگە
باشتىن - ئاخىر سىڭدۈرۈۋەتكەن. ئۆزگىچە سېلىشتۇرۇش ئۈسۈلى،
ئىككى شائىرنىڭ مەلۇم خۇسۇسىيىتىنى سېلىشتۇرۇپ تەتقىق قە-
لىش ئۈسۈلى ھەمدە ۋاقىتلىق ھۆكۈملەرنى ئومۇملاشتۇرۇپ تۇرۇش
ئۈسۈلى قاتارلىقلاردىن پايدىلانغان.

ئېيتىپ ئۆتۈشكە تېگىشلىك بولغان يەنە بىر خىل ئايرىش ئۈسۈ-
لى روشەن ھۆكۈم ۋە يوشۇرۇن ھۆكۈم دېگەندىن ئىبارەت بولۇپ، بۇ-
خىل ئايرىش ئۈسۈلى ھېلىقىدەك ئاڭلىق ۋە ئاڭسىز ھۆكۈم چىقا-
رىش ئۈسۈلىغا 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.

— تەرجىماندىن

② C.S پېپېررنىڭ «تەنقىدنىڭ ئاساسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (ماساچۇستېس، كەمبېرىج، 1945 ـ يىلى نەشرى، 33 ـ 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 ـ پەن، ئىجتىمائى پەن ياكى پەلسەپىگە ئوخشامامدۇ ياكى ئوخشىمامدۇ دېگەن مەقسەتتە ئىشلىتىلگەن)؛ بىز بۇ سۆزنى ھۆر مەتلەش ياكى سېلىشتۇرۇش مەنىسىدە ئىشلەتمەيدۇق، يەنى ئۇنىڭ بىلەن «ئۇلۇغۋار ئەدەبىيات» (great literature) نى كۆرسەتمەيدۇق.

④ پېپېپىر مۇشۇنىڭغا ئوخشاش كېتىدىغان مۇنداق بىر قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان(يۇقىرىقى كىتابنىڭ كىرىش سۆزىگە قارالسۇن): «دۇنيانىڭ ھالىتىدىكى بىر يازغۇچى ئادەمنى ئىككىلا جەھەتتىن قىينايدىغان بىر مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويۇشى مۇمكىن. بىر بولسا يېتىش ئېنىق بېكىتىلگەن ئەقلىي نىشان، بىر بولسا نىشانسىز ھالەتتىكى پاسسىپ خۇشاللىق. كوندىنىڭ ئىككى قايسىسىنىڭ تەتۇر تەكرارلىنىشى ۋە B موربىنىڭ «ئېستېتىكىلىق مەقسەت مۇقىم بولمايدۇ، دېگەن قايتۇرما نەزەريەسى 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 مۇتەدىل 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 بېسىلغان، پىرىنسېتون، 1941 ـ يىلى نەشرى، 85 ـ بەت).

⑥ T. M گېررىننىڭ «سەنئەت ۋە ھۆكۈم قىلىش سەنئىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پىرىنسېتون، 1940 ـ يىلى نەشرى، 389 ـ بەت).

⑦ «ئەدەبىيات ‹ئۇلۇغلۇقى›» نى ساپ ئەدەبىي ئۆلچەم بىلەنلا بېكىتىشكە بولمايدۇ، لېكىن، بىز شۇنى ئۇنتۇپ قالماسلىقىمىز كېرەككى، ئۇ ئەدەبىياتمۇ ـ ئەمەسمۇ دېگەننى چوقۇم ئەدەبىي ئۆلچەم بىلەن بېكىتىش كېرەك.» («قەدىمكى ۋە ھازىرقى ئەسەرلەر»، نىيۇيورك، 1936 ـ يىلى نەشرى، 93 ـ بەت).

⑧ شەكسپىر توغرىسىدا P. W كېلىنىڭ «شېئىرنىڭ شەكلى ۋە ئەدەبىي ئۇسلۇبى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لوندون، 1928 ـ يىلى نەشرى، بولۇپمۇ 95 ـ 104 ـ 137 ـ 145 ـ بەتلىرى)؛ C دېللىرنىڭ «شەكسپىر» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («دۇنيا ئەدەبىياتى لۇغىتى» نىڭ 250 ـ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى بەتلىرىگە قارالسۇن)؛ R ئىنگادېننىڭ «ئەدەبىيات بەدىئىي ئەسەرلەر» (خائار، 1931 ـ يىلى)، «ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى شەكىل ۋە مەزمۇن» («خورىكون» نىڭ 1938 ـ يىلىدىكى 1 ـ سانىغا بېسىلغان، 51 ـ 67 ـ بەتلەر) غا قارالسۇن.

⑨ E لۇسكانىڭ نادىر ماقالىسى «شېئىر سەنئىتىدىكى تۇپ مەسىلىلەر» گە قارالسۇن («ئېستېتىكا ژۇرنىلى» نىڭ 1928 ـ يىلىدىكى 22 ـ سانى، 129 ـ، 146 ـ بەتلەر)، بۇ ماقالىدە «دۇنيا ئەسلىدىنلا قانداق تىلغا ئالىنالمىغان...» 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 ـ يىلىدىكى 35 ـ سانىغا بېسىلغان، 73 ـ، 81 ـ بەتلەر).

⑪ J مۇكاروۋسكىينىڭ «ئىجتىمائى ئەمەلىيەت سۈپىتىدىكى ئېستېتىكىنىڭ ئۇنۇمى، قائىدىسى ۋە قىممىتى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (پىراگا، 1936 ـ يىلى نەشرى، چېخ نۇسخىسى)

⑫ پېپېپىرنىڭ «باغلىنىشچان» تەنقىدى ئاساسىي جەھەتتىن مۇشۇنىڭغا ئوخشاش كېتىدۇ، چۈنكى، بۇ تەنقىدنىڭ ئاساسلىق تەكشۈرۈش ئۆلچىمى «جانلىقلىق»، ئۇنىڭ ئەڭ تۇپ نۇقتىسى بۇ ئۆلچەمنى نۇرغۇن جەھەتتىن قانائەتلەندۈرۈلەيدىغان 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 كىتابنىڭ 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 (ماسسساچۇستېس، كەمبېرىج، 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 («شېكېسپېردىن جويېسقىچە»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 كىتابنىغا 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 بېككىرنىڭ «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 تېئېتنىڭ «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، كەمبېرىج، 1928 ـ يىلى نەشرى)، «قىزىقارلىق تارىخ» (نيۇيورك، 1932 ـ يىلى نەشرى) نامىلىق ئەسىرىگە قارالسۇن؛ H پېئېلنىڭ «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 بولالمايدۇ» 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 بېرەلىيدىغان 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، كەمبۇرىج، 1930 ـ يىلى نەشرى، 21 ـ 211 ـ بەتلەر).

㉘ F .R لېۋېسنىڭ «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 كۆرىمىز دەيدىكەنمىز، بۇ- نىڭ ئۈچۈن شۇ ئادەم ناھايىتى زور تىرىشچانلىق كۆرسەتىشى كېرەك، ئەگەر ئۇ سەممىي بولسىلا». ئېلىيوت گومونتىنىڭ «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 ئۇسۇلىتىدە توختالغاندا «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 ئۇزۇكسىز ئۆسۈپ يېتىلىش جەريانى توغرىسىدىكى تەتقىقات ھېسابلىنىدۇ» دەپ قارىغان.④

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنىغان 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 كېرەك⑤» دەپ تەكىتلىگەن، ئەمما، بۇ قۇرۇق گەپ بولۇپ قالغان، ئۇ پەقەت ئەينى چاغدا فرانسىيەدىن كىرگەن غايۇى 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 يېقىنلاشقان⑦؛ 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 بېۋاستە 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، بەدىئىي ئەسەرلەرگە نىسبەتەن تېخىچە سىن

جەل 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 رەسسامنىڭ 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 رەسسامنىڭ 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 مەسىلىلەر 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 بولغان 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 مەسىلىلەرمۇ 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 ئېستېتىكىلىق 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، كېررى «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»[10] 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 قى-
لىدۇ.[11]» بەزىلەر بەلكىم شوپېنخاۋېر(A.Schopenhauer) بىلەن مۇنا-
زىرىلىشىپ، «سەنئەت ھەرقانداق چاغدا ئۆز نىشانىغا يېتىپ كەلگەن،
ئۇنىڭدا مەڭگۈ ئۆزگىرىش بولمايدۇ، ئۇ قايتىلانمايدۇ ھەم باشقا نەر-
سىمۇ 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 ئېيتى-
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 ئو-
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 تور، ئوسلوب تورى، تىل ئەنئەنىسى قاتار-
لىقلارغا ئاساسەن ھەرخىل ئەسەرلەرنىڭ تەرەققىيات جەريانىنى چوڭ ـ
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» دېيىلى-
شى مۇمكىن. بەزىدە ھەتتا «ئەدەبىيات تارىخى دېگەن نەرسە ئەسلا
مەۋجۇت ئەمەس، پەقەت كىشىلەرنىڭ يېزىقچىلىق تارىخىلا مەۋجۇت»

دېگەنگە ئوخشاش قارشى پىكىرلەرگىمۇ ئۇچراپ قېلىشىمىز مۇمكىن.[12] 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» نەزەريەسى (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 نەزەريەسى[13]» 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 قانۇنىيەت توغرىسىدىكى ئۇقۇمغىلا ئېرىشەلەيمىز. سىپېنگلېر بىلەن توينبى (A.Toynbee) گەرچە بۇ توغرۇلۇق ناھايىتى ئاقىلانىلىك بىلەن ئىزدىنىپ باققان بولسىمۇ، ئەمما ئاخىرىدا، ئالدىن پەرەز قىلغىلى بولمىدىغان بۇخىل ئۆزگىرىشنىڭ ئەزەلدىن ھەم ھېچقانداق تارىخىي جەريانداً 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 سۈبېيكتىپ 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» نامىلىق ئەسىرى تىراگېدىيەنىڭ خارابلاشقانلىقىدىن، كونىراشقا 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 تۇر خۇددى فىرانسىيەنىڭ كىلاسسىزم دەۋرىدىكى دىنىي نۇتۇقلارنىڭ رومانتىزملىق لىرىك شېئىرلارغا ئايلانغىنىغا ئوخشاش باشقا بىرخىل ئەدەبىي تۇرگە ئايلىنالايدۇ» دەپ قارىغان. ئەمەلىيەتتە بولسا بۇنداق «ئايلىنىش» ئەزەلدىن يۇز بېرىپ باقمىغان. بىز شۇنداق ئېيتالايمىزكى، بۇرۇنقى 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، يېقىندىن بۇيان سىپېنگلېر بىلەن توينبىلار ئۇنى يەنە تىرىلدۇردى. 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 يېتىشنىڭ 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 توختالالايمىز، 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 ئېقىنمۇ ئەمەس)، ئۇ ھازىرچە بىلگىلى ياكى ئالدىن پەرەز قىلغىلى بولمايدىغان يېڭى قىممەت شەكلىنىڭ ئۈزۈكسىز پەيدا بولۇشىدۇر. شۇنىڭدا، ئايرىم سەنئەت ئەسىرى بىلەن مەلۇم بىر قىممەت ئۆلچىمىنىڭ نىسپىيلىكى 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.[19] 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 شەكىللەندۇرگەن. 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[10]» 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-لىگەن چۆچۈتكۈدەك دەرىجىدە كۆپ، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇلارنىڭ بەزىلىرى-نى خېلى نام ـ ئاتىقى بار تەتقىقاتچىلار يازغان. بۇ تەتقىقاتچىلار ئەس-لىدە بىر دەۋردىكى «تۈرمۇش سۆزى» نى پەرقلەندۈرەلىشى، يەنى، ئا-شۇ قالايمىقان ئىشلىتىلگەن سۆزلەر، كونىراپ كەتكەن ئوخشى-تىشلار ھەمدە ئورتاق بولغان ئاساسىي تېمىدىن كېلىپ چىققان تۈر-لەرنى پەرقلەندۈرەلىشى كېرەك ئىدى.[11]

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 تەتقىقاتنىڭ 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 لەشتۇرۇش ئۈسۈلىنى قوللىنىشقا بولمايدۇ، ئەگەر ئالدىن تەييارلىقسىز ئىگە دەسلەپكى تەتقىقات بىلەنلا كۆپايىلەنسەك بۇنىڭ يولى باشقا.

بىزنىڭ سېلىشتۇرۇشىمىز ھەقىقىي تۇردە ئىككى ئومۇمىي گەۋدىگە مەركەزلەشكەن ۋاقىتتا، ئاندىن ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئاساسلىق مەسىلىگە ئائىت خۇلاسىگە ئېرىشەلەيمىز، بۇ ئاساسلىق مەسىلە دەل مۇستەقىل ئىجادىيلىق مەسىلىسىدۇر. بىزنىڭ بۇ دەۋرىمىزدە كىشىلەر ھەمىشە مۇستەقىل ئىجادىيلىقنى خاتا ھالدا ئەنئەنىدىن چەتنەكەنلىك دەپ چۈشىنىۋالىدۇ، ياكى بولمىسا سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ تېمىسى ياكى ئۈنىڭدىكى ئەنئەنىۋى ھادىسىلەر ۋە كۆچۈرۈپ كېلىنگەن قۇرۇلما دېگەندەك ئەسەر قۇرۇلمىلىرى (scaffolding) دىن مۇستەقىل ئىجادىيلىقنى ئىزدەيدۇ، بۇ ئېنىقلا نىشاندىن ئازغانلىق. دەسلەپكى مەزگىللەردە، كىشىلەر ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ ماھىيىتىگە نىسبەتەن خېلى يېتەرلىك چۈشەنچىگە ئىگە بولغان، ساپ ھالدىكى مۇستەقىل ئىجادىيەت ھادىسىسى ياكى ماتېرىياللارنىڭ بەدىئىي قىممىتىنىڭ ئىنتايىن كىچىك بولىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەن. ئەدەبىيات ـ

سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىشى ۋە يېڭى كىلاسسىزم تەرجىمىگە، بولۇپمۇ، شېئىر تەرجىمىسىگە ئىنتايىن مۇھىم ئورۇن بەرگەن، شۇنداقلا، «تەقلىد قىلىش» (imitation) قىمۇ ناھايىتى ئەھمىيەت بەرگەن، بۇ يەردىكى «تەقلىد قىلىش» فوبېرنىڭ ھىراسىنىڭ ھەجۋىي ئەسەرلىرىگە تەقلىد قىلىپ يازغان ئەسەرلىرىنى ياكى دوكتور جونسۇننىڭ جۇۋېنالنىڭ ئەسەرلىرىگە تەقلىد قىلىپ يازغان ئەسەرلىرىنى كۆرسىتىدۇ.[18] كوتئوس ئۆزىنىڭ «ياۋروپا ئەدەبىياتى ۋە لاتىنلارنىڭ ئوتتۇرا ئەسىرى» ناملىق كىتابىدا ئۆزى ئېيتقان كۈندىلىك تۇرمۇش سۆزلىرى، 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 قەدىمدىن تارتىپ تاكى لاتىنلارنىڭ ئوتتۇرا ئەسىرىگىچە ئىزچىل تارقىلىپ ھازىرقى زامانىدىكى بارلىق ئەدەبىياتقا سىڭىپ كەتكەن. ھېچقانداق بىر يازغۇچى ئۆزىنىڭ قەدىمدىن تارتىپلا ئېتىراپ قىلىشقا ئېرىشكەن ئەنئەنىۋى تېمىلار ۋە ئىماگلارنى ئىشلەتكەنلىكى، تۇزگەنلىكى ۋە ئۇنى ئانچە ـ مۇنچە بېزىگەنلىكى سەۋەبلىك ئۆزىنى تۆۋەن قاتلام كىشىلىرىدەك ياكى مۇستەقىل ئىجادىيلىقى يوقتەك ھېس قىلىپ باققان ئەمەس. سەنئەتنىڭ تەرەققىيات جەريانىغا بولغان خاتا قاراشلار بۇ تۇردىكى تەتقىقات ئەسەرلىرىدە خېلى كۆپ مەۋجۇت، سېدنىي لىنىڭ ئېلىزابېت دەۋرىدىكى سونېتلار توغرىسىدىكى تەتقىقاتى 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 تۇتۇلۇق 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 تەنقىدخاراكتېرلىك مەسىلىلەرگە 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 ئوخشاشلىقلارنى 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[20] 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[21] 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 ھامىلىبەت ياكى دون جۇئان ۋە ياكى سەرگەردان يەھۇدىي دېگەنگە ئوخشاش ئاساسىي تېما ۋە موتىفلارنى يەنىمۇ تەپسىلىي تۇرلەرگە ئايرىشنى ئۇمىد قىلىدۇ، لېكىن، ئەمەلىيەتتە بۇلار تۈپتىن ئوخشىمايدىغان مەسىلىلەردۇر. 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.[1] ماتېرىيال تارىخى (Stoffgeschichte) ئەدەبىي خۇسۇسىيەت ئەڭ 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 خاراكتېرىدىكى 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 ئۇچۇن، بىز چوقۇم تارىخنى تەتقىق قىلىشىمىز، تارىخنى تەتقىق قىلىش ئۇ-چۇن 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 كۇپلېت 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 ۋوردسۋورسىنىڭ «مەڭگۈلۈك دىتقا مەدھىيە» دېگەن ئوچ پارچە قەسىدىسى ئوتتۇرىسىدىمۇ ھېچقانداق ئورتاقلىق ئامىلى يوق؛ لېكىن، كۆزى ئۆتكۈر ھەرقانداق ئادەم ھەرراس 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 سۇژېتنى تارقىتىش ۋە كۆچۈرۈشتەك تەتقىقات ئۇسۇلى بىلەن ئاسا-سىي جەھەتتىن ئوخشاش ئەھمىيەتكە ئىگە. ھازىر بۇ خىل ئىزدە-نىشتە ئىنتايىن ياخشى بىر باشلىنىش بولدى، بولۇپمۇ رۇسىيەدە.[2] ئەگەر كىلاسسىك ئەدەبىياتنىڭ تۈرلىرى بىلەن ئوتتۇرا ئەسىردە يې-كىدىن پەيدا بولغان تۈرلەرنى تەڭلا ئىگىلىۋالمىساق، ئۇ چاغدا ھا-زىرقى زامان ئەدەبىياتىنى چۈشىنەلمەيمىز، ھېچبولمىغاندا روماد-

تىزمچە 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 تەـ
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 تېپىك مىسالىدۇر[24]؛ كېيىـ
كى C.S لوئىسنىڭ «مۇھەببەت تەمسىلى[25]» 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.[26] بۇ ئىككى يازغۇچى
ئۆزلىرى دۇچ كەلگەن مەسىلە ئۈستىدە ئىنتايىن ئۆتكۈرلۈك بىلەن
پىكىر يۈرگۈزگەن.[27] 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 ئۈنۈملۈك 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 تۈرلىرىدە ئەمدى ھېچقانداق بىر تەرەققىيات ياكى ئۆزگىرىش بولمايدىغانلىقىنى ئىسپاتلاپ يۈرۈشىنىڭ ھاجىتى يوق، لېكىن، ھەقىقىي بىر تۈرلەر 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 شەكىلىنى 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 بۈيۇمنى بىر دۆۋە ماتېرىيال ئۈستىگە قوشۇپ قويۇش دېگەنلىك، بۇ بىر دۆۋە ماتېرىيالمۇ ئەمەلىيەتتە ئۇزۇكسىز داۋاملىشىۋاتقان، لېكىن، نىشانى يوق بىر ئېقىمدىنلا ئىبارەت، خالاس» دەپ قىياس قىلىنىدۇ. 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 ئۆزىنىڭ «ئەنگلىيە شېئىرىيىتىدىكى رومانتىزم ھەرىكىتى» ناملىق كىتابىدا قوللانغان ئۆلچەمنى قوللانساقمۇ يەنە بولۇۋېرىدۇ.[20] 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 يىلىدىن 1750 ـ يىلىغىچە بولغان ئارىلىقتا) قاپسىپ 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 تۈرۈپ 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 ئىشلىتىلىۋەر-
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 ئۈچ 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 بۆلىنىدىغان ئۇنداق ئۆ-
لۈك ئۇسۇلنى ئەمدى يەنە قوللىنىۋەرسەك بولمايدۇ. بىز قوللىنىۋاتـ-
قان «ئىلزابىت دەۋرىدىكى ئەدەبىيات» دېگەن بۇ ئاتالغۇ ئەمەلىيەتتە
پۈرتىتان مۇخلىسلىرى تىياتىرخانىلارنى تاقىۋېتىشتىن (1642 ـ يى-
لىدىن) بۇرۇنقى يازغۇچىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان، ئەمما، تىياتىرخا-
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 قالايمىقانىدەك 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 بولدى، خۇددى «ئاۋگوستۇ دەۋرى» ۋە «يېڭى كىلاسسىزم» دېگەن ئەدەبىي ئاتالغۇلارغا ئوخشاش. «ئالدىنقى رومانتىزم» ۋە «رومانتىزم» ئەسلىدىنلا ئەدەبىي ئاتالغۇلار بولسىمۇ، لېكىن، «ۋىكتورىيە دەۋرى»، «ئېدۋارد Ⅶ دەۋرى» ۋە «جورجى پادىشاھلىق دەۋرى» دېگەنلەر ھۆكۈمرانلارنىڭ ھاكىمىيەت سۈرگەن دەۋرىدىن كەلگەن. ئاتالغۇلاردىكى بۇ خىل قالايمىقانچىلىق ھەر قانداق بىر ئەدەبىياتتا مەۋجۇت، مەسىلەن، ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى «مۇستەملىكە دەۋرى» «سىياسىي» ئاتالغۇ، لېكىن، «رومانتىزم» ۋە «رېئالىزم» بولسا ئەدەبىي ئاتالغۇدۇر.

ئەگەر، ئاتالغۇلاردىكى بۇ خىل قالايمىقانچىلىقنى سەۋەب كۆرسەتكەن بولساق، «سىرتقى جەھەتتىكى بۇ خىل قالايمىقانچىلىقنى دەل تارىخنىڭ ئۆزى كەلتۈرۈپ چىقارغان» دېگەن قاراشتا چىڭ تۇرۇشىمىز كېرەك. ئەدەبىيات تارىخشۇناسى بولۇش سۈپىتىمىز بىلەن، ئەڭ ئاۋۋال يازغۇچىلاردىكى ئىدىيە، ئۇقۇم، باش پىرىنسىپ ۋە نام دېگەنلەرگە دىققەت قىلىشىمىز كېرەك، بۇنىڭدا، ئۇلارنىڭ ئۆزلىرى ئوتتۇرىغا قويغان ئايرىش ئۆسۈلىنى قوبۇل قىلىش بىلەن قانائەتلىنىشىمىزگە 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 ناھايىتى ياخشى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ، يەنە كېلىپ خۇددى بىز بۇ ئاتالغۇ ئارقىلىق ھەرقانداق بىر ئىشنى ۋە تارىخنىڭ ئۆزۈكسىزلىكىنى بايان قىلىپ بېرەلىگەندەك ئۇنى ناھايىتى ياخشى ھالەتتە ساقلاپ قالالايدۇ. لېكىن، بۇنداق پىروگراممىلار بىزنىڭ 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 بەلگىلۈالساق بولمايدۇ. بۇنداق دېيىشىمىزدىكى سەۋەب ھەرگىزمۇ ئۆزىمىزنىڭ قارىشىنى ئۇلارنىڭكىدىن چوڭقۇر دەپ قارىغانلىقىمىزدا ئەمەس، بەلكى، بىز پايدىلىق ئورۇندا تۇرساق، ئۆتمۈشنى ھازىرقى نەزىرىمىز بىلەن تېخىمۇ ئىنچىكە كۆزىتەلەيمىز دەپ قارىغانلىقىمىزدا.

ئۇنىڭ ئۈستىگە، شۇنداق دېيىش كېرەككى، كېلىش مەنبەسى ئوخشاش بولمىغان بۇ قالايمىقان ئاتالغۇلار ھەرگىزمۇ ئۇلار كۆرسەتكەن ئاشۇ دەۋرلەردە بېكىتىۋېتىلگەنمۇ ئەمەس. ئەنگلىيەدە «ئىنسىاز-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.[9] 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، كولىرىج بىلەن ۋوردىسۋورس تەخمىنەن 1849 - يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە ئاندىن رومانتىزم ھەرىكىتى بىلەن باغلاپ چۈشىنىلگەن ھەمدە شېللىر، كىتېز ۋە بايرونلار بىلەن بىر ئېقىمدىكى ئەدەب دەپ قارالغان.[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 ئەملىيەتتە 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 سۇغۇرۇپ ئېلىشىمىز، يەنى، ئۇنى ئەملىيەتتە 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 ئاددىيلاشتۇرۇلىدىغان پىسخىكىلىق تۇرلەرگىچە كېڭەيتكەن ھەمدە ئۇنىڭ تارىخىدىكى ئىلگىرى ـ كېيىنلىك مۇناسىۋىتىدىن مۇستەسنا بولغان ۋاقىتقا مۇناسىۋەتلىك ئۇقۇم بىر ـ بىرىگە ئوخ-

شمايدۇ. بېكىتىلمپ بولغان تارىخىي ئاتالغۇلارنى ئىشلىتىپ پىسخولوگىيە ياكى سەنئەتنىڭ تۈرلىرىگە نام بېرىش مۇۋاپىق ئەمەس، بىز بۇ نۇقتىنى ئاۋۋال ئىسپاتلىۋالماي تۇرۇپمۇ بۇنداق ئەدەبىيات تۈرىنى ئاسانلىقى بىلەن بىز مۇھاكىمە قىلىۋاتقان مەسىلىنىڭ تۈپتىن ئوخشايدىغانلىقىنى بىلىۋالالايمىز، تار مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇ ئەدەبىيات تارىخىغا تەۋە بولمايدۇ.

شۇڭا، بىر دەۋر بىر تۈر ياكى بىر خىل تىپ بولماسلىق، بەلكى، تارىخىي جەريانغا يوشۇرۇنغان ھەمدە بۇ جەريانىدىن ئايرىلىپ چىقالمايدىغان قېلىپ سىستېمىسى تەرىپىدىن بەلگىلىگەن بىر ۋاقىتلىنىڭ تۇغرا كەسمە يۇزىدۇر. كىشىلەر «رومانتىزم» غا ئېنىقلىما بېرىش ئۈچۈن شۇنچە كۆپ تىرىشچانلىقنىڭ ئەھمىيىتى بولمىدى، بۇ بىر «دەۋر» ئۇقۇمىنىڭ بىر - بىرىگە ھەرگىزمۇ ئوخشايدىغانلىقىنى 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 بولماسلىق، بەلكى، ئۇ ۋە باشقا ئەسەرلەردىن ئورتاق شەكىللەنگەن ئاشۇ دەۋر ئۇقۇمىنىڭ بىر قىسمى ھېسابلىنىدۇ. بىر مۇستەقىل ئەسەر ئۆز ماھىيىتىدىن پۈتكۈل ئۇقۇمغا تەسىر كۆرسىتەلەيدۇ. ھەرخىل «رومانتىزم»[1] ئېنىقلىمىسى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋېلىش نەزەريەۋى 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 ۋاقىتلىنىڭ تۇغرا كەسمە يۇزىدۇر، بۇ تۇغرا كەسمە يۇز بىر ئومۇمىي

ئۆلچەم سىستېمىسى تەرىپىدىن ئورۇنلاشتۇرۇلىدۇ، ئەزەلدىن تارتىپ ھېچقانداق بىر سەنئەت ئەسىرى ئۆنى پۈتۈنلۈك نۇقتىسىدا تۇرۇپ كۆرسىتىپ بېرىپ باقمىغان. ئەدەبىياتتىكى مەلۇم بىر دەۋرنىڭ تارىخى بىر ئۆلچەم سىستېمىسىدىن يەنە بىر ئۆلچەم سىستېمىسىغىچە داۋاملاشقان ئۆزگىرىش تۇغرىسىدىكى ئىزدىنىشنىڭ ئىچىدە بولىدۇ. بىر دەۋر مەلۇم خىل بىر دەكلىككە ئىگە بولغان ۋاقىتنىڭ مۇشۇنداق تۇغرا 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 تۇغرىسىدىكى بېشارەت ھەمدە ئۇنىڭ ئۆزۈك-سىزلىكى يەنىلا مەۋجۇت دەپ قارىلىدۇ.[2]

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 قالمىدۇ 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 بولۇشىنى، بۇرۇن يوقىلىپ كەتكەن نەرسىلەر بىلەن قارىمۇقارشى ھالەتتە تۇرالايدىغان مەلۇم نەرسىلەرنىڭ پەيدا بولۇشىنى ئارزۇ قىلىدۇ» دەپ قارىغان. نۆۋەتلىشىپ ئۈستۈنلۈكنى 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 ئاسىيلىقتۇر. لېكىن، ئەدەبىيات تەرەققىياتىنىڭ نېمىشقا مۇقەررەر ھالدا ئۆزى ئاللىقاچان مېڭىپ بولغان بۇ ئالاھىدە يۆنىلىشكە قاراپ ماڭىدىغانلىقىنى 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 مۇھىتنىڭ 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 روشەن سىنىپ ئايرىمىسى ۋە بېقىنىش مۇناسىۋىتى ئومۇمىيۈزلۈك مەۋجۇت ئىدى، شۇڭا، ئۇ يەردىكى ئىجتىمائىي ئۆزگىرىش ئەدەبىياتتىكى 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. گورنۇت (Gournot. A.A) نىڭ «ئىدىيە تەرەققىياتىغا نەزەر» (1872 – يىلى) ناملىق كىتابى نەشردىن چىققاندىن بۇيان، بۇ نەزەرىيە نۇرغۇن ئادەمنىڭ ھىمايىسىگە ئېرىشتى، بولۇپمۇ گېرمانىيەدە، پېتېرسون (J.Petersen) بىلەن ۋېكلىس بۇ نەزەرىيەنى ناھايىتى تەپسىلىي شەرھلىدى.[3] لېكىن، بۇ خىل نەزەرىيەگە نىسبەتەن يەنە قارشى پىكىرنى ئوتتۇرىغا قويۇشقىمۇ بولىدۇ. «زامان» دېگەن بۇ ئۇقۇم بىيولوگىيە ئىلمىدىكى بىر ئەمەلىي جىسىم بولۇش سۈپىتى بىلەن ھېچقانداق مەسىلىنى ھەل قىلالمايدۇ. ناۋادا بىز ئۈچ ئەۋلادنى بىر ئەسىرنىڭ ئىچىگە قويۇپ، تەسەۋۋۇر قىلساق، مەسىلەن، 1800 – يىلىدىن 1833 – يىلىغىچە، 1834 – يىلىدىن 1869 – يىلىغىچە ۋە 1870 – يىلىدىن 1900 – يىلىغىچە بولغان ئۈچ دەۋرنى قىياس قىلساق، ئۇنداقتا، بىر ئەسىرنىڭ ئىچىگە تەڭلا قويغىلى بولمايدىغان باراۋەر دەرىجىدىكى ئۈچ ئەۋلادنىڭ بارلىقىنىمۇ چوقۇم ئېتىراپ قىلىشىمىز كېرەك، مەسىلەن: 1801 – يىلىدىن 1834 – يىلىغىچە بولغان دەۋر، 1835 – يىلىدىن 1870 – يىلىغىچە ھەم 1871 – يىلىدىن 1901 – يىلىغىچە بولغان دەۋر قاتارلىقلار. بىيولوگىيە ئىلمى قارىشىدىن قارىغاندا، بۇ سىستېمىلارنىڭ ھەممىسى بىر – بىرىگە ئوخشايدۇ، 1800 – يىلىنىڭ ئالدى – كەينىدە تۇغۇلغان بىر تۈركۈم كىشىلەرنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئۆزگىرىشكە بولغان تەسىرىنىڭ 1815 – يىلىنىڭ ئالدى – كەينىدە تۇغۇلغان يەنە بىر تۈركۈم كىشىلەرنىڭكىدىن تېخىمۇ چوڭقۇر بولغانلىقىدەك بۇ ئەمەلىيەتكە چوقۇم ساپ بىيولوگىيە ئىلمىگە خاس چۈشەندۈرۈشلەردىن سىرت يەنە باشقا سەۋەبلەرنىمۇ ئىزدەپ بېقىش كېرەك. شەك – شۈبھىسىزكى، مەلۇم بىر تارىخىي دەۋردە، ئەدەبىياتنىڭ ئۆزگىرىشى بىر تۈركۈم قۇرداش ياشلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىماي قالمايدۇ، گېرما-

نىيەدىكى «تېز ئىلگىرىلەش» ھەرىكىتى ياكى رومانتىزم ھەرىكىتى قاتارلىقلار بۇنىڭ روشەن مىسالىرىدۇر. مەلۇم «بىر دەۋر» نىڭ بىر - لىككە كەلگەن گەۋدىسىنى تۆۋەندىكىدەك 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.[9] 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 زۆنىر ئۇسلۇبىنىڭ ئەمەلىيەتتىكى ئۆزگىرىشىنى ئارىلاشتۇرۇۋەتسە، ئۇنداقتا بۇ خىل مۇنازىرىدە ھەرقانداق شەكىلدىكى بىردەك 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، ۋوردسۋورس بىلەن كولىرىجنىڭ نەزەرىيەلىرىدە 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 بىرەر قائىدىنى تېپىپ چە-
قىش ھەقىقەتەنمۇ قىيىن. كازاكىيان ئىلگىرى «ئەدەبىيات دەۋرىدىكى
ئالمىشىش 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 ئۆسۈل بولسا يېڭى ئۇسلۇب پەيدا بولۇۋاتقان مەزگىلدە
قايسى سەنئەتنىڭ يەنە بىر سەنئەتتىن ياكى قايسى مىللەتنىڭ يەنە
بىر مىللەتتىن ئاۋۋال تۇرغانلىقىنى ئېنىق بەلگىلەپلىشقا ئۇرۇ-
نۇشتىن ئىبارەت. شۇنىسى ئېنىقكى، بىز نوقۇل ھالدىكى ۋاقىت ئا-
تالغۇسىدىن ئۇنداق 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 كۆچلۈك 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. نۆۋەتـ
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.[15] 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 ئوچ تومۇق «ئە-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-مىي گەۋدە نۇقتىسىدىن تەھلىل قىلىشنى ئۆگىنىشكە باشلىدۇق. بىز قوللىنىۋاتقان بۇ ئۇسۇللار يەنىلا ئىنتايىن قاتمال، بۇ ئۇسۇللار-نىڭ نەزەرىيەۋى ئاساسى ھېلىھەم ئۇزۇكسىز ئۆزگىرىپ تۇرماقتا. شۇڭا، بىز قىلىشقا تېگىشلىك يەنە نۇرغۇن ئىشلار بار. ئەدەبىيات تا-رىخىنىڭ ئۆتمۈشى بولغان، كەلگۈسى بولىدۇ، ئۆتۈپ كەتكەنگە ئەپ-سۇسلىنىشنىڭ ھاجىتى يوق. كەلگۈسىدە كونا ئۇسۇللاردىن بايقىغان سىستېمىدىكى بوشلۇقنى تولدۇرۇش بىلەنلا قانائەتلىنىپ قالساق تېخىمۇ بولمايدۇ. بىز چوقۇم يېڭىچە بىر خىل ئەدەبىيات تارىخى غا-يىسىنى ۋە بۇ غايىنى ئەملگە ئاشۇرالايدىغان يېڭى ئۇسۇللارنى ئەستا-يىدىللىق بىلەن بېكىتىپ چىقىشىمىز كېرەك. ئەگەر بۇ يەردە قىس-قىچە ئوتتۇرىغا قويۇلغان غايە ئەدەبىيات تارىخىنى بىر سەنئەت سۈ-پىتىدە يېزىپ چىقىشنى تەكىتلىگەنلىكى سەۋەبلىك سەل زىيادە «ساپ» كۆرۈنۈپ قالسا، بىز باشقا ھەرقانداق بىر خىل ئۇسۇلنىڭ كىشىلەر تەرىپىدىن ئۇنۇمسىز دەپ قارىلىپ باقمىغانلىقىنى، مەر-كەزلەشتۇرۇش ئۇسۇلىنىڭ كىڭەيمىچىلىك ھەرىكىتىدىكى بىر خىل زۆرۈر بولغان تۈزەش ئۇسۇلى ئىكەنلىكىنى، ئەدەبىيات تارىخىنىڭ نەچچە ئون يىلدىن بۇيان دەل مۇشۇنداق كىڭەيمىچىلىكىنىڭ كۆلەڭ-گىسى ئاستىدا تەرەققىي قىلغانلىقىنى ئاشكارا ئېتىراپ قىلساق بو-لىدۇ. بەزىلەر بەلكىم كۆپ خىل ئۇسۇللار بىرلەشتۇرۇلگەن ئۇسۇلنى تاللىشى مۇمكىن، لېكىن، ھەر خىل ئۇسۇللار ئارىسىدا مەۋجۇت بو-لۇپ تۇرۇۋاتقان مۇناسىۋەت سىستېمىسىغا نىسبەتەن سەگەك ھالەتنى ساقلاشنىڭ ئۆزى ئەقلىي ئىقتىدار جەھەتتىكى قالايمىقانچىلىققا تا-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). ئەتراپلىق مۇھاكىمە ماتېرىيالى لازىم بولسا R ۋېلېكنىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات تارىخىنىڭ باش كۆتۈرۈشى» نام-لىق ئەسىرىگە قارالسۇن (چېركاۋ تېغى، 1941 ـ يىلى، 166 ـ 201 ـ بەتلەر).

② H مۇررېنىڭ «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-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-دون، 1931 ـ يىلى نەشرى، 477 ـ بەت) ناملىق كىتابتىن ئالغان.

⑦ O ئېلتون سانت ـ زىبور توغرىسىدىكى نۇقتىدا نەقىل كەلتۈرگەن تې-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-ناسلىق ئىلمىي ژۇرنىلى» نىڭ 1944 ـ يىلىدىكى 59 ـ سانىغا بېسىلغان، 243 ـ، 260 ـ بەتلەر).

⑧ O ئېلتوننىڭ «1780 ـ 1830 ـ يىللاردىكى ئەنگلىيە ئەدەبىياتى تۇغ-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-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 تەدقىد» 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 نەزەريەسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (خاۋېن، 1925 ـ يىلى نەشرى.)

⑭ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 4 ـ بۆلۈكىگە قارالسۇن.

⑮ مەزكۇر كىتابنىڭ پايدىلىنىلغان كىتابلار مۇندەرىجىسىنىڭ 4 ـ بۆلۈكىگە 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 ۋېلسونىنىڭ ئىستېلىستىكا 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 لوسنىڭ تەكشى تەتقىقات توغرىسىدىكى قىزغىنلىق رەددىيەلىرى ستاتا ئېلىنغان؛ L . H ھاسانىنىڭ «ئەدەبىيات تارىخىدىكى تەسىر مەسىلىسى» ناملىق ئەسىرى («ئېستېتىكا ۋە بەدئىي 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 كۆۋېللىننىڭ «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 تۈزگەن، شىمالىي كارولىنا، چېركاۋ تېغى 1959 ـ يىلى نەشرى، 1 ـ تۇم، 175 ~ 192 ـ بەتلەر).

⑱ H . O ۋايتنىڭ «ئەنگلىيە ئەدەبىيات ـ سەنئەتىنىڭ قايىتا گۈللىنىشى دەۋرىدىكى كۆچۈرمىچىلىك ۋە تەقلىد» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن(ماساچۇستېس، كەمبىرىج، (1935 ـ يىلى؛ E . M ماننىڭ «1750 ~ 1800 ـ يىللاردىكى ئەنگلىيە ئەدەبىي تەنقىدچىلىكىدىكى مۇستەقىل ئىجادچانلىق مەسىلىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («پەلسەپە پەسىللىك ژۇرنىلى» نىڭ 1939 ـ يىلىدىكى 18 ـ سانىغا بېسىلغان، 97 ـ، 118 ـ بەتلەر)؛ H . S . ۋېلسوننىڭ «تەقلىد» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («دۇنيا ئەدەبىيات لۇغىتى» گە كىرگۈزۈلگەن، J . T شىپلېر تۈزگەن، 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)؛ ۋېرشىلىۋىسكىنىڭ «تارىختىكى شېئىرىيەت» ناملىق ئەسىرى (V رىرمونسكى تۈزگەن، لېنىنگراد، 1940 ـ يىلى نەشرى)؛ J ياگنىڭ «رۇسىيە خەلق ناخشىلىرىدىكى ئورگانىك قانۇنىلىلار» 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 تۈردىن مىساللار ئېلىنغان.

㉔ W.W. گىرىگنىڭ «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 Λ 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 پېيندنىڭ «ئەدەبىياتتىكى ‹ۋاكالىتەن، مەسلىسى» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (بېرلىن، 1926 ـ يىلى نەشرى)؛ J پېتېرسوننىڭ «ئەدەبىياتتىكى‹ۋاكالىتەن›› ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن («ئەدەبىيات تەنقىداتىدىكى پەلسەپە» گە بېسىلغان، E ئىماتىگېر تۈزگەن، بېرلىن، 1930 ـ يىلى نەشرى، 130 ـ، 187 ـ بەتلەر)؛ E ۋېكسلېرنىڭ «ياش ئەۋلادلار ۋە ئۇلاردىكى ئىدىيەۋى شەكىلنى چۈردىگەن كۆرەش» ناملىق ئەسىرىگە قارالسۇن (لېيىپزىگ، 1930 ـ يىلى نەشرى)؛ D.W شورماننىڭ «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 پېئىلنىڭ «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 تۈزگەن، ژېدبوك 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

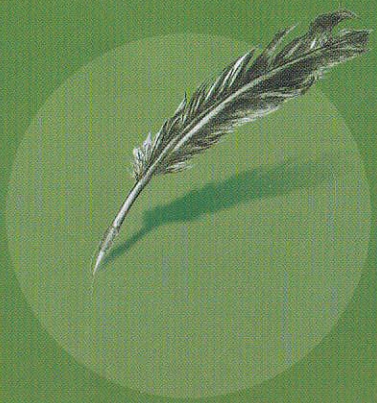
著作权所有·请勿擅自用本书制作各类出版物·违者必究

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