

6-12-2018

Composition of a dramatic work

D. KURONOV

Fergana state university, Ferghana, str,Murabbiylar 19, fdujournal@fdu.uz

Follow this and additional works at: <https://uzjournals.edu.uz/fdu>



Part of the [Linguistics Commons](#)

Recommended Citation

KURONOV, D. (2018) "Composition of a dramatic work," *Scientific journal of the Fergana State University*.

Vol. 1 , Article 30.

DOI: 8-21+7.01

Available at: <https://uzjournals.edu.uz/fdu/vol1/iss2/30>

This Article is brought to you for free and open access by 2030 Uzbekistan Research Online. It has been accepted for inclusion in Scientific journal of the Fergana State University by an authorized editor of 2030 Uzbekistan Research Online. For more information, please contact sh.erkinov@edu.uz.

УДК: 8-21+7.01

ДРАМАТИК АСАР КОМПОЗИЦИЯСИ КОМПОЗИЦИЯ ДРАМАТИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ COMPOSITION OF A DRAMATIC WORK

Д.Қуронов

Аннотация

Мақолада драматик асар композициясига хос хусусиятлар, композицион бўлақлар ва воситалар, уларнинг асар структурасидаги ўрни ва бадиий-эстетик функциялари ёритилган.

Аннотация

В статье описаны особенности композиции драматического произведения, композиционные детали и средства, их место и художественно-эстетические функции в структуре произведения.

Annotation

This article describes the features of composition of a dramatic work, compositional details and means, their role and artistic-aesthetical functions in the structure of a work.

Калит сўз ва иборалар: драматик асарнинг ташқи қурилиши, архитектоника, рамка, рамка унсурлари, ремаркалар, парда, кўриниш, пролог, эпизодий, эксод, хор қисми, воқеа бутунлиги, композиция қисмлари, экспозиция, туғун, воқеа ривож, кульминация, ечим, эпилог.

Ключевые слова и выражения: внешняя конструкция драматического произведения, архитектоника, рамки, элементы рамок, пометки, акт, явление, пролог, эпизодий, эксод, хоровая часть, целостность события, элементы композиции, экспозиция, замысел, развитие события, кульминация, развязка, эпилог.

Keywords and expressions: external construction of the dramatic work, architectonics, limits, elements of the limits, marks, act, scene, prologue, episode, exodus, chorus part, event integrity, elements of the composition, exposition, culmination, development of event, denouement, epilogue.

Драматик асар композицияси ҳақидаги гапни унинг ташқи қурилиши – ташқи композициясидан бошлаш мақсадга мувофиқ. Негаки, бу нав асарнинг ташқи қурилишидаёқ саҳнадаги ва саҳнадан ташқаридаги унсурлар, яъни матннинг персонажларга тегишли қисми (асосий матн) билан муаллифга тегишли қисми (ёндош матн) яққол ажралиб туради. Тўғри, асар муаллифи, номи, жанри каби маълумотларнинг аниқ ажралиб кўзга ташланиши барча турдаги асарларга ҳам хос. Бироқ драмада, масалан, бундан кейинги рамка унсурлари (қатнашувчилар рўйхати, парда, саҳна ёки эпизодларнинг ажратиб белгиланиши, воқеа кечадиган жой тавсифи ва б.) ҳам саҳна воқеасидан аниқ ажралиб туради.

Рамка унсурларини навбати билан бир-бир кўриб ўтамиз. Энг аввал, муаллиф исми-шарифи. Муаллифнинг ким (классик, машхур, таниқли, бошловчи) экани ўқувчининг асарга дастлабки муносабатини белгиловчи омилдир. Зеро, муаллиф номи билан боғлиқ ҳолда ўқувчида муайян эстетик кутув ҳосил бўладиги, мутолаа давомида кутуви ё ўзини оқлайди, ё сароб бўлиб чиқади, ё кутилмаганлик эффекига дўнади. Ҳозирда урф бўлган сўз билан айтсак, муаллиф номи ўзига хос “бренд”дир. Албатта, асарни товарга менгзаганимиз бироз қўпол кўринар, лекин бу

ўринда моҳиятдаги муштараклик, функциялар ўхшашлигига кўз юмиш ҳам тўғри бўлмайди.

Асар номи – сарлавҳа ҳам ўқувчи диққатини жалб этиши, қизиқтириши лозим. Масалан, “Темир хотин” ҳақида умуман маълумотга эга бўлмаган одам учун номдаги сирлилик кутувни кучайтирувчи омил бўлади. Тездаёқ, иштирок этувчилар рўйхати билан танишгач, сирни фаҳмлайди (яъни сарлавҳа мавзуга ишора қилади) ва энди қизиқиши робот иштирокидаги воқеага йўналади. Аксинча, “Темир хотин” ҳақида эшитган (ёки фильмини кўрган) одам учун сарлавҳа ҳам “бренд” бўлади, яъни у асарни таниб олади. Айни чоқда, сарлавҳа таъсирида “таниш”ни эслашдан ҳосил бўлган қизиқиш ва кутувнинг табиати ўзгача: “Асар ҳақида ўзгалардан эшитганим баҳолар қай даражада тўғри?” ёки “Уни экран талқини машхур қилганми ё асарнинг ўзи ҳам зўрмиди?” қабилда. Сарлавҳанинг энг умумий функцияси асар мавзусига ишора қилиш, уни лўнда ифодалашдан иборатдир. Масалан, жуда кўп драматик асарлар (“Жалолиддин Мангуберди”, “Мирзо Улуғбек”, “Алишер Навоий” ва б.) сарлавҳасига уларнинг иштирокчиси бўлмиш шахс номлари чиқарилади. Бундай номларнинг аксарияти асарнинг тарихий-биографик характерда экани, сарлавҳага чиқарилган шахслар билан бевосита боғлиқ тарихий воқеалардан баҳс этишини англатади.

Шунингдек, баъзан сарлавҳага асарда қўйилган асосий муаммо (Беҳбудий. “Падаркуш ёхуд ўқимаган боланинг ҳоли”; Ҳожи Муин. “Эски мактаб, янги мактаб”; И.Султон. “Имон”) ҳам чиқарилиши мумкин. Айрим ҳолларда сарлавҳа орқали асарда тасвирланган воқеаларга ғоявий-ҳиссий муносабат лўндагина ифода этилади. Жумладан, Ҳамзанинг “Заҳарли ҳаёт ёхуд ишқ курбонлари”, “Тухматчилар жазоси”; А.Қаҳҳорнинг “Тобутдан товуш”, “Оғриқ тишлар” пьесаларининг номланишида аниқ шундай ҳолни кузатиш мумкин. Албатта, айтганларимиз сарлавҳанинг бадиий-эстетик функциялари ҳақидаги энг умумий гаплар, холос. Ҳолбуки, ҳар бир конкрет ҳолда сарлавҳа булардан бошқа функцияларни бажариши, кутилмаган маъно қирраларини намоён этавериши ҳам мумкин. Демак, сарлавҳага муҳим композицион унсур сифатида қараш, асар таҳлилида бунинг ёдда тутиш мақсадга мувофиқдир.

Сарлавҳадан сўнг, одатда, асар жанри кўрсатилади. Албатта, бу ҳам шунчаки одат эмас, балки ўқувчини асарни қабул қилишга эмоционал жиҳатдан “созлаш”га хизмат қиладиган унсурдир. Дейлик, сарлавҳадан сўнг “комедия” дейилганини кўрганида ўқувчи яйраб кулишга, “трагедия” сўзини кўрганида эса ўткир ва зиддиятли ҳисларга шерик бўлмоққа руҳан чоғланади. Аксар ҳолларда муаллифлар асар жанри билан бирга унинг таркибини ҳам қайд этиб ўтадилар: “Беш пардали тарихий фожиа” (М.Шайхзода. “Мирзо Улуғбек”), “Беш парда, ўн кўринишли драма” (Уйғун, И.Султон. “Алишер Навоий”), “Тўрт пардали комедия. Эпилоги билан” (А.Қаҳҳор. “Оғриқ тишлар”). Айрим ҳолларда, ўқувчини янада аниқроқ “созлаш” мақсади билан бўлса керак, муаллиф жанрни ноодатий тарзда белгилайди. Масалан, “Темир хотин”нинг жанри “жиддий комедия” деб белгиланган. Аввало, “жиддий комедия” дейилишида парадокс борки, шунинг ўзиёқ ўқувчи диққатини жалб этади. Иккинчи томондан, муаллиф ўқувчисини кулги остида жиддий гаплар ётганидан огоҳ этмоқда, яъни гўё айтмоқчи бўладики: “Мақсадим кулдириш эмас, кулги – ўткир муаммоларга диққатингизни тортиш воситаси, холос”. Айтиш керакки, асар жанрини бу каби қўшимча мақсадли қилиб белгилаш миллий драматургиямизнинг илк одимлариданоқ кўзга ташланади. Масалан, ўзбек тилидаги илк драматик асар – “Падаркуш”нинг жанри “Туркистон маишатидан олинган ибратнома” деб белгиланган. Тўғри, Беҳбудий бунинг

остида яна “3 парда 4 манзарали, миллий биринчи фожиа” деб асар жанрини аънанавий тарзда ҳам қайд этади. Бироқ муаллифнинг ўзи учун “ибратнома” муҳимроқ, бу билан у юртдошларини ибратланишга, кўзни очишга чақиради. Шунга ўхшаш, Э.Аъзам “Фаррош кампирнинг туши” номли асари жанрини “Бошига “кулфат” тушган бир бекорчихона ҳангомаси”, таркибини эса “Икки қисм – бир талай дийдиёдан иборат” деб белгилайди. Албатта, зийрак ўқувчи “ҳангома” дейилганидан қаршисидаги комедия эканини дарҳол фаҳмлайди. Шу билан бирга, ишхонанинг “бекорчихона”, унда юз бермиш воқеаларни эса “бир талай дийдиё” деб аталгани ўқувчига асарнинг ўткир сатирик руҳда эканидан дарак беради.

Қатнашувчилар рўйхати ҳам драматик асарнинг муҳим композицион унсурларидан саналади. Унинг асосий вазифаси воқеа иштирокчилари билан таништиришдан иборат. Қатнашувчиларни қай даражада таништириш, яъни уларга оид тафсилотларнинг бор ё йўқлиги, оз ёки кўп бўлиши муаллифнинг ғоявий-бадиий нияти, сюжет асосида ётган воқеа табиати, иштирокчилар таркиби каби қатор омиллар билан боғлиқ. Дейлик, мисол қилиб олинган “Темир хотин”да қатнашувчиларга оид тафсилотлар деярли йўқ: на ёши, на қиёфаси, на феъл-хўйи, на бошқасига оид чизги, – ҳеч бири берилган эмас. Масалан, бош қаҳрамонни “Кўчкор – тракторчи” дея таништириш билангина чекланган. Гап шундаки, асар ёзилган даврда – республикада етти ёшдан етмиш ёшгача ҳамма пахтакор бўлган шароитда бунга эҳтиёж йўқ эди. Зеро, “тракторчи” деганининг ўзи эртаю кеч қорамоёга беланиб ишлагани билан косаси оқармай, ҳаётда пахтадан ҳам муҳим нарсалар бўлиши мумкинлигини хаёлига яқин ҳам келтиролмай қолган одамни – ижтимоий-тарихий типни тасаввур қилиш учун етарли эди. Бундан фарқли ўлароқ, Ҳамза “Заҳарли ҳаёт...” қатнашчиларини анча муфассал таништиради. Масалан: “Мирзо Ҳамдамбой. Ўрта бўйлик, мош-биринч соқол, қизил юзли, ўртача кийинган, 55 ёшда, рўз-давлатлик бўлса ҳам илм маърифатдан ироқ киши”. Персонаж қадди-басти, қиёфаси, ёши ҳақидаги тафсилотлар ўз йўлига, бу ерда муаллиф учун энг муҳими – “илм маърифатдан ироқ” сифати. Иккинчи қатнашувчи “Абдиқодирбой. Мирзо Ҳамдамбойнинг ошнаси, Маҳмудхонга муҳаббатлик, бир озгина замондан хабардор киши. Узун бўйлик, қора соқол, расмий кийинган” дея тақдим этилганки,

АДАБИЁТШУНОСЛИК

бунда “бир озгина замондан хабардор”лик урғуланади. Шунга ўхшаш, Маҳмудхоннинг “оврупоча кийинган, хусусий муаллим олиб ўқиган”и, Марямхонимнинг эса севгилиси таъсирида “роман, газета, журнал каби маориф таъсиротидан қалби уйғонган”и таъкидланади. Албатта, бу энг аввал асар жадид маърифатчиси мавқеидан туриб яратилгани билан боғлиқ. Яъни бу тарз таништирувнинг ғоявий-бадий функцияси ҳам аниқ – персонажлар хатти-ҳаракатлари, воқеанинг муаллиф истаган талқинда тушунилишини таъминлаш. Бошқа томони, Ҳамза ҳамма қатнашувчиларга ҳам бунақа тафсилли таъриф бермайди. Айримлари ҳақида “Эшон. Узун тўн ва катта саллали”, “Сора. Марямхоннинг онаси, 35 ёшларда” дейиш билан чекланади. Тўғри, бунда муаллиф муносабатининг таъсири сезилади. Бироқ яхлит олиб қаралса, қатнашувчиларга берилган таърифларнинг фарқлилигида ҳар бир персонажнинг асарда тутган ўрни ва мақоми, шунингдек, маълум даражада уларнинг ўзаро муносабатлари ҳам намоён бўлади. Шу жиҳатдан қаралса, қатнашувчилар руйхатини асар персонажлар системасининг эскизи дейиш мумкинки, у ўқувчининг асар воқелигини тўлақонли тасаввур этишига замин ҳозирлайди.

Драматик асарларнинг ташқи композициясига хос жиҳатлардан бири уларнинг парда ва кўринишларга бўлинишидир. Умуман, асарни бу тарзда бўлақларга ажратиш анъанаси антик даврлардан келади. Жумладан, Аристотель “Поэтика”да трагедиянинг, бир томондан, *пролог*, *эпизодий* ва *экюд*, иккинчи томондан, *хор қисми* (у ҳам икки турли: *парод* ва *стасим*)дан таркиб топишини айтади. Файласуфнинг уқтиришича, пролог – хор пайдо бўлгунига қадар бўлган қисм; эпизодий – яхлит хор қўшиқлари орасидаги қисм(лар); экюд – якуний қисм, ундан кейин хор қўшиғи бўлмайди [1.160]. Кўринадик, трагедиянинг мазкур қисмлари хор қўшиғи билан ажратилади. Буни схемада куйидагича кўрсатиш мумкин:

пролог – *парод* – 1-эпизод – *стасим* – 2-эпизод – *стасим* –

3-эпизод – *стасим* – 4-эпизод – экюд

Сўнгги қисм – экюдда диалог ва стасим қоришуви кузатилган, охирида актёрлар билан хор иштирокчилари тантанали тарзда сахнани тарк этишган. Антик трагедия (ва комедия)ларда хор сахнада содир бўлаётган воқеага ҳиссий жўрлик қилиш, муаллиф ғоявий-ҳиссий муносабатини ифодалаш, зарур

ўринларни тўлдириш, шарҳлаш каби вазифаларни бажарган. Яъни, бошқача айтсак, антик драмада актёрлар диалогги объектив ибтидони, хор эса субъектив ибтидони ташкил қилган. Драманинг кейинги поэтик такомилли эса субъектив ибтидонинг тобора йўқолиб бориши ўзанида кечди. Хусусан, янги юнон комедиясининг асосчиси саналувчи Менандр асарларида хор ўзининг илгариги мақомини йўқотди – асосий воқеага боғланмаган, шунчаки қисмлар орасини тўлдирувчи воситага айланди. Натижада энди қисмларга ажратилган драматик асар ва ўша қисмларни ажратувчи восита (худди, масалан, парда каби) юзага келди. Ўрта асрларда, театр бозор майдонларига чиққан даврда сахна асарларини пардаларга ажратиш урфдан қолди. Шунингдек, Уйғониш даврида яратилган драматик асарлар, жумладан, Шекспир трагедиялари ҳам пардаларга ажратилган эмас (бу ишни замона тақозоси билан кейинча амалга оширган). XVI – XVII асрларга келиб драматик асарларни парда ва кўринишларга ажратиш қоида мақомига кўтарилди. Бу классицистларнинг фаолияти билан боғлиқ бўлиб, улар антик адабиётда кенгроқ тарқалган беш пардага бўлишни намуна, деб қабул қилишди. Умуман, классицистлар ҳар неда юксак даражадаги тартиб тарафдори бўлганларки, табиий, драматургия ва театр санъатини ҳам шундай тартибга солишга интилганлар. Замонавий театр кўриниши (зал – парда - сахна) айна шу даврда оммалашиб, сахна асарининг нисбий тугал қисми – *акт*ларни парда билан ажратиш (жаҳон адабиётшунослигида (лот. *actus* – ҳаракат) термини билан ифодаланувчи маънонинг бизда “парда” истилоҳи билан берилиши шундан) қатъий қоидага айланиши ҳам шунинг натижаларидандир. Шунингдек, парда ичида кўринишларни ажратиш ҳам қоидага айлантирилган. Кўриниш сахнада айна вақтда ҳозир қатнашчилар таркиби билан белгиланади, яъни таркибдаги ҳар қандай ўзгариш – персонажлардан бирининг чиқиб кетиши ёки янчисининг чиқиб келиши янги кўриниш ҳисобланади.

Классицистлар ўрнатган бу тартиб яратадиган қулайликлари туфайли XVIII – XIX асрларда ҳам деярли тўлиқ сақланди. Зотан, адабиётда реалистик тенденциялар кучайган бир шароитда пардаларга бўлиш ҳар доимгидан ҳам муҳим бўлиб қолди. Чунки антик даврдан келувчи ва классицистлар қатъий тутган “вақт, жой, воқеа” бирлиги қоидаси реалистик тасвир имконларини

торайтиради, парда эса, аксинча, вақт ва жой кўламини кенгроқ олишга йўл беради. Яъни биринчи пардада воқеалар бир жой (вақт)да, иккинчисида тамом бошқа жой (вақт)да кечавериши, парда туширилганда эса кейинги қисм ижроси учун зарур ишлар (саҳна декорацияси, костюм ўзгариши, грим ва ш.к.) тезликда амалга оширилиши мумкин. Дарвоқе, пардаларга бўлишда ижронинг техник имкониятлари ҳам кўзда тутилганини алоҳида таъкидлаш лозим. Масалан, бир парданинг ижро вақти давомийлиги саҳнани ёритувчи махсус шамнинг ёниш вақтига мосланган – парда туширилган вақтда тезлик билан янги шамлар ўрнатилган.

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

Жадид маърифатчилари қаламига мансуб “Падаркуш” (Беҳбудий), “Адвокатлик осонми?” (Авлоний), “Заҳарли ҳаёт ёхуд ишқ қурбонлари” (Ҳамза), “Мазлума хотин” (Ҳожи Муин) каби миллий драматургиямиз илк намуналарининг аксарияти пардаларга ажратилгани ҳолда, кўринишларга бўлинмаган (“Падаркуш”ни муаллиф “уч парда 4 манзарали” деб тақдим этган. Шунга қарамай, биз уни ҳам санадик. Асарни яна бир карра кўздан кечириб, нега шундай қилганимизни ўйлаб кўринг. Бошқача фикрда бўлсангиз, мавзу бўйича амалий ёки семинар машғулотида фикрларингизни ўртага ташланг, муҳокамага кўйинг). Кейинча, 30-йиллардан кўринишларга бўлиш аста-секин урфга киришни бошлаб, то ўтган аср охирларига қадар, шунга ёзилмаган қоида ўлароқ амал қилинди. Жумладан, Уйғун, С.Абдулла, А.Қаҳҳор, М.Шайхзода, К.Яшин, С.Азимов, И.Султон, С.Аҳмад ва яна бошқа кўплаб драматурглар яратган драматик асарларда парда ва кўринишларни аниқ белгилашга муҳим эътибор берилган. Ўтган аср охирларидан бошлаб ўзбек драматургиясида ҳам бу анъанадан чекинила бошланди. Масалан, “Темир хотин”да сарлавҳадан сўнг жанр қайд этилгани ҳолда, асар таркиби

кўрсатилган эмас. Асар эса тўрт қисмга бўлинган бўлиб, улар “саҳна” деб аталган, яъни тўрт саҳнадан иборат қилиб қурилган. Ҳолбуки, ҳар бир саҳна якунида “Парда” деб ҳам ёзилган. Шунақа экан, қисмларни одатдагидек “парда” деб атайверса бўлмасмиди? Бунга нима монелик қилади? Гап шундаки, реализм босқичига келиб, “парда” деганда кўпроқ асарнинг бир жойда кечувчи воқеани ўз ичига олган бўлаги тушунила бошлаган. “Темир хотин”нинг эса ҳамма воқеалари бир жойда – Қўчқорнинг ҳовлисида кечади, шу боис ҳам навбатдаги саҳналар аввалидаги жой тавсифи жуда қисқа: “Ўша жой”, “Ўша манзара”, “Ўша ҳовли”. Яъни пардаларга ажратиш ҳам асоссиз ва ортиқча каби, ҳам бунга зарурат йўқдек (декорациялар ўзгармайди, даврий узилишни эса пардадан бошқа воситалар билан ҳам ифодалаш мумкин). Шунинг таъсирида бўлса керак, асар қисмлари ноанъанавий (“саҳна”) номлангани ҳолда, уларнинг якунида парда тушиши ҳам назарда тутилган. Бунда муроса – анъана билан янгиликни келиштириш ҳаракати кузатилса, У.Азимнинг “Бир қадам йўл” драмаси ўн бир қисмдан таркиб топган-у, қисмлари номланмаган (“парда” ёки “саҳна” деб), шунчаки рақамланган, парда тушиши ҳам назарда тутилмаган. Хуллас, макон ва замон ифодасида шартлиликнинг кучайиши, саҳналаштиришнинг техник имконлари ортиши баробари ўзбек драматургиясида турли ижодий тажрибалар амалга ошмоқдаки, улар, жумладан, ташқи композициясида жиддий ўзгаришларни юзага келтирмоқда.

Драматик асарда воқеа кечаётган жой, вақт, саҳнадаги дастлабки ҳолат кабилар ҳақидаги муаллиф қайдлари ҳам муҳим ғоявий-эстетик аҳамиятга эга. Зеро, улар шунчаки саҳналаштирувчи режиссёр ёки безакчи рассомга мўлжалланган йўриқнома бўлиб қолмай, балки энг аввал ўқувчига содир бўлажак воқеа моҳиятига кириш, иштирок этувчилар ҳақидаги (ижтимоий мақоми, турмуш тарзи, феъл-ҳўйи) илк тасаввурларини конкретлаштиришда ёрдам беришга сафарбар этилгандир. Масалан, “Темир хотин”даги воқеа юз берадиган жой тавсифи “Қишлоқ. Оддий, камтарона ҳовли” деган сўзлар билан бошланади. Бу эса, Қўчқорни тип деганимиз каби, ҳовли ҳам типик эканини таъкидлашга хизмат қилади. Ўша типик – косаси оқармайдиган ўзбек деҳқони хонадонидаги “ҳар бир жиҳоз, ҳар бир буюмда нимадир етишмайди”ки, бу – ҳам воқеа моҳиятини очиш, ҳам унга муайян ғоявий-ҳиссий

АДАБИЁТШУНОСЛИК

муносабатни шакллантириш воситаси. Шунга ўхшаш, “Адвокатлик осонми?”да воқеа “мукаммал оврупоча бежалган уй”да, “Абулфайзхонда эса “Бухоро аркинда... шоҳона тўшалиб, безанган” уйда бошланади. Буларда ҳам аввал асосий белги умумлаштириб айтилади (“оврупоча”, “шоҳона”), сўнг шуни конкретлаштирувчи уч-тўртта деталь қайд этилади. Масалан, Авлоний “қозуқларда осилган камзул, шим, шлафа” ва “устол-устуллар”ни қайд этса, Фитрат уй ўртасидаги “мухташам “чил чироғ”нинг бутун шамлари ёниб тургани”га диққат қилади. Шунингдек, жой тавсифидан ташқари, муаллиф қайдларида кўпинча сахнадаги ҳаракатнинг бошланғич ҳолати ҳам акс этади. Масалан, “Темир хотин”да бошланғич ҳолат – пешайвон устунига чирмаб боғлаб қўйилган Қўчқорнинг ўзига келган чоқдаги илк хатти-ҳаракатлари, “Абулфайзхон”да – хонлик амалдорларининг шахмат ўйнаб ўтирганлари, “Тобутдан товуш”да эса зиёфатдан сўнг учиб қолган кишиларнинг бетартиб ва хунук ётишлари, яъни муаллифлар ниятича, парда очилганида томошабин кўзи тушадиган илк манзара шулар бўлиши керак.

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

Драматик асар муаллифи, бир томондан, гўё асар воқеаларидан бутун икир-чикиригача хабардор, шу боис воқеа тафсилотлари, унинг юз бериш вақти ва жойи ҳақида олдиндан маълумот бера олади. Айни чоқда, гўё воқеа

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

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

Бунгача айтилган фикрлар, уларнинг тасдиғи учун таҳлилга тортилган мисоллар драматик асарнинг ташқи қурилиши унинг бадиият ҳодисаси ўлароқ воқеланишида нечоғли муҳимлигини яққол кўрсатади. Зеро, драматик асарнинг ташқи қурилиши, аввало,

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

Аристотель трагедия “тугалланган, муайян ҳажмга эга бутун” воқеага тақлид қилишини уқдириб, бутун деганда “бошланиши, ўртаси ва охири бор” нарса тушунилишини айтади [1.156]. Юқорида кўриб ўтилган трагедиянинг “пролог, эпизодий ва эксод” қисмлари шунга мувофиқ ажратилганини кўриш қийин эмас. Аввало, Аристотель назарда тутган воқеа – содир бўлаётган (яъни ҳикоя қилинаётган эмас) воқеа эканини таъкидлаш керак. Бундай воқеа эса персонажларнинг хатти-ҳаракатлари ва гап-сўзларининг муайян йўналишда бирикуви натижасида рўёбга келади. Худди шу муайян битта йўналишдаги изчил ривожланиш драматик воқеанинг бутунлигини таъминлайди, яъни, Аристотель айтмоқчи, уни “боши, ўртаси ва охири”ни бор этади.

Драмани поэзиянинг гултожи деб билган Гегельга кўра, воқеа бутунлиги коллизия асосидаги мудом олдинга – катастрофа, яъни ечимга томон интилиш туфайлидирки, шу маънода коллизия – бутунликнинг ядроси. Шундан келиб чиқиб, Гегель драматик асар моҳиятан уч акт (парда)дан таркиб топиши керак, деб ҳисоблайди. Бунда биринчи актда коллизия намоён этилиши, иккинчи актда унинг манфаатлар тўқнашуви ва курашлар асосида ривожлантирилиши, ниҳоят, учинчи актда зиддиятнинг ўткирлашуви ҳадди аълосига чиқиши-ю ечимини топиши кўзда тutilади. Гегель ўзига замондош адабиётда испанларгина драмани шу тарз уч актга бўлиши, инглиз, француз ва немисларда эса

беш актга ажратиш урфлигини таъкидлайди. Айни чоқда, уларда биринчи акт экспозиция, кейинги учтаси конфликтнинг ривожланиши, бешинчисида эса конфликт ечим топадики [2.548-550], улар ҳам моҳиятан учта қисмдан иборатдек. Яъни ҳар қандай ҳолатда ҳам “бошланиши – ўртаси – охири” қолипи (схемаси) амал қилмоқда, демак, драматик асарга нисбатан уни универсал дейиш мумкин бўлади.

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

Экспозиция воқеага кириш вазифасини ўтайди, иштирокчилар билан таништириб, ўқувчининг асосий конфликт юзага келган ҳаётий вазиятни тасаввур қилишига ёрам беради. Жумладан, “Темир хотин”да биринчи саҳна асосан шу вазифага қаратилган бўлиб, унинг якунида *тугун* қўйилади. Қўчқорнинг Қумри билан диалоглари ўқувчини воқеа кечадиган *маиший*, Олимжон билан диалоглари эса *ижтимоий* вазият билан таништиради. Агар воқеа қишлоқда кечиши ремаркада қайд қилинган бўлса, экспозицияда унинг вақти ҳам аён бўлади: “Ҳукумат ичманглар, деб қарор чиқариб қўйибди...”, “ҳозир “оилани планлаштириш” деган гап чиқиб турибди...” дейилишидан ўқувчи воқеа ўтган асрнинг 80-йиллари ўрталарига оидлигини фаҳмлайди (табиийки, кейинги давр ўқувчилари учун айни нуқталар тегишли изоҳ билан таъминланиши зарур бўлади). Қўчқорнинг боғлаб қўйилиши (персонаж тилидан), Қумрининг болаларини олиб онасиникига кетиши, Олимжоннинг кириб келиши, Аломатнинг таништирилиши, – булар воқеанинг экспозицияга боғлиқ қисмидаги таянч нуқталар. Шу тарз тайёргарликдан сўнг асарнинг асосий тугуни – Қўчқорнинг Аломатга уйланиш қарори ўртага тушади.

Иккинчи саҳнадан воқеалар ривож кузатилади: никоҳ ўқилиши – қўшни Салтанат билан жанжал; учинчи саҳнада – Қўчқорни ишдан кутиб олиш – Кечки овқат – Қўчқор билан Олимжон суҳбати; тўртинчи саҳнада – Қўчқор билан Аломат суҳбати. Ушбу суҳбат

АДАБИЁТШУНОСЛИК

мавзуси ривожланиб боради-да, сахнанинг охири – гипноз қилинган Қўчқорнинг йиғлашида асосий конфликт ғоят кучайган тарзда намоён бўладики, бу – *кульминация*. Бешинчи сахна эса тўласича ечим: Қумрининг қайтиб келиши – Аломатнинг зўриқишдан куйиб кетиши. Кўриб турганимиздек, “Темир хотин”нинг композицияси ўша Гегель тилга олган инглиз, француз ва немисларнинг беш актли драмаларидаги каби.

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

қурилишига ҳам алоҳида эътибор керак. Шунингдек, қатнашувчилар рўйхати орқали персонажлар тизимининг эскизи берилган бўлса, энди уларнинг ўзаро муносабатларини ўрганиш, масалан, Қумри билан Аломат ёнма-ён қўйилгани асар ғоясини ифодалашда муҳим аҳамият касб этади. Драматик вазиятнинг фрагментлари орасидаги алоқа-муносабатлар ҳам шундай муҳим. Масалан, гипноз сахнаси билан “Яна ўйнайлик...” қўшиғининг алмашиниши ёки худди шу қўшиқнинг якунда умуман асарда тасвирланган ҳолатга зидланиши натижасида ўқувчи кўз олдида мавжуд ҳолат моҳияти тўла намоён этилади, яъни зидлаш асосида фрагмент бадий ҳукми ифодаловчи рамзий образга айланади.

Хуллас, ҳар қандай асар каби, драматик асарнинг бадий баркамоллиги ҳам унинг қай даражада оқилона, яъни бадий ният ижроси учун энг оптимал тарзда қурилгани билан боғлиқдир. Шу боис ҳам у ёки бу драматик асарнинг эстетик қимматини белгилаш, бадий жозибасини ёрқин хис этиш-у мазмун-моҳиятини англашда унинг қандай қурилганини билиш ғоят муҳим. Бироқ адабиётшуносликда драмани ўрганишга эътиборнинг бироз сустлиги, ўқувчи омманинг драматик асарлар мутолаасига камроқ қизиқиши, таълим тизимида уларни ўқитишга жуда кам вақт ажратилганидан бўлса керак, бу масалада оқшаш борлигини ҳам таъкидлаш лозим. Ҳолбуки, драма адабиётнинг тенг ҳуқуқли вакили, демак, уни чуқур ўрганиш адабиётшунослик зиммасидаги вазифадир.

Адабиётлар:

1. Aristotel. Ritorika. Poetika. – М.: Labirint, 2000.
2. Gegel. Estetika. V 4-x t. T.3. – М.: Iskusstvo, 1971.
3. Xalizev Ye.V. Drama kak rod literaturi. – М.: MGU, 1986.
4. Uspenskiy B.A. Poetika kompozitsii. – SPb.: Azbuka, 2000.
5. Nikolina N.A. Filologicheskiy analiz teksta. – М.: ACADEMIA, 2003.

УДК: 8-1/-9

ЎЗБЕК МУМТОЗ АДАБИЁТИДА ҲИКМАТНАВИСЛИК АНЪАНАСИ

С.Рафиддинов, И.Маннопов

Аннотация

Мақолада Хожа Аҳмад Яссавийнинг “Девони ҳикмат” асари таъсирида ўзбек мумтоз адабиётида ҳикматнавислик анъанасининг мавжуд бўлганлиги ёритилган.

Аннотация

В статье излагается факт существования в узбекской литературе традиции творения хикматов (мудрых изречений) под влиянием произведения Ахмада Яссави “Дивани хикмат”.

Annotation

The existence of hikmat tradition under influence of “Divani hikmat” by Ahmad Yassaviy in Uzbek literature is scientifically substantiated in the thesis.

Таянч сўз ва иборалар: ҳикматнавислик анъанаси, комиллик, ирфоний-тасаввуфий ғоялар, яссавийлик тариқати, ҳикмат жанри, анъанавийлик, издошлик.

Ключевые слова и выражения: традиция создания хикматов, совершенство, духовно-суфийские идеи, орден Яссавия, жанр хикмат, традиционность, преемственность.

Keywords and expressions: tradition of hikmat creation, perfection, spiritual and Sufi ideas, the Yassaviya order, hikmat genre, traditionality, succession.

Хожа Аҳмад Яссавий ҳазратлари яссавия тариқатининг асосчиси, муршид ва сўфий шоир, туркий миллатларнинг маънавий ва маданий ҳаётида асрлар мобайнида ўчмас из қолдирган такрорланмас шахсиятлардан биридир. Шунинг учун у «Пири Туркистон», «Хожаи Туркистон» деб, алоҳида ҳурмат билан тилга олинган.

Алишер Навоий «Насойим ул-муҳаббат»да Хожа Аҳмад Яссавий ҳақида маълумот берган [1.248].

Хожа Аҳмад Яссавийнинг шахсияти ҳақидаги тарихий ҳужжат ва маълумотлар жуда кам. Аммо маноқибий характердаги манбалар йўқ эмас. Масалан, милодий 1146 йил Донишманд Хожанинг ўғли Мавлоно Сафийуддин Ўрунг Қўйлоқий томонидан арабчадан туркийга ўгирилган «Насабнома», XII асрда ёзилган Сўфий Муҳаммад Донишмандга нисбат берилётган «Миръот ул-қулуб», XIII аср охири ёки XIV аср бошида олим Имом Сиғноқий томонидан қаламга олинган «Рисола дар таржимаи Аҳмад Яссавий» шулар жумласидандир [2.12-27].

Ҳасанхожа Нисорийнинг «Музаққир ул-аҳбоб», Фахруддин Али Сафийнинг «Рашаҳоту айнил-ҳаёт», Шайх Зинда Алининг «Самарат ул-машойих» асарларида

ҳам Аҳмад Яссавий ҳаёти ва фаолиятига доир маълумотлар мавжуд бўлиб, улар маноқибий характерга эгадир.

Маноқиб характердаги асарларда унинг тўқсон тўққиз минг муриди бўлганлиги айтилади. Бу рақамга ишониш қийин бўлса ҳам, Хожа Аҳмад Яссавийнинг минглаб муриди, издошлари бўлганлиги, уларни Туркистоннинг турли ҳудудларига иршод учун жўнатганлиги маълум. Кейинчалик ҳудуд доираси янада кенгайиб, яссавия дарвешлари Хуросон, Онадўли, Россия ҳудудларида ҳам фаолият кўрсата бошлаган эдилар.

Хожа Аҳмад Яссавий вафотидан сўнг яссавия анъаналарини тарғиб қилишда унинг халифалари муҳим роль ўйнади. Хожа Аҳмад Яссавийнинг илк халифаси, устози Арслонбобнинг ўғли Мансур Ота (ваф. 1197-98)дир. Мансур Отадан сўнг унинг ўрнига ўғли Абдумалик Ота, ундан сўнг эса унинг ўғли Тож Хожа шайхлик вазифасини бажаради. Иккинчи халифаси Саид ота (ваф. 1218 – 19) асли хоразмлик бўлиб, у ҳақда кўп маълумот сақланиб қолмаган. Учинчи халифаси Сулаймон Ҳаким Ота бўлган.

Хожа Аҳмад Яссавийдан сўнг унинг услубида ҳикмат айтиш яссавиянинг ўзига хос одобларидан бирига айланди. Бу ҳодиса туркий халқлар адабиёти тарихида муҳим ҳодиса бўлди. Абдурахмон Саъдий 1922 йили «Инқилоб» журналининг 2-сонидаги «Яссавий

С.Рафиддинов – ЎРФА Ўзбек тили, адабиёти ва фольклори институти катта илмий ходими, филология фанлари номзоди, доцент.

И.Маннопов – ФарДУ ўзбек тили ва адабиёти кафедраси тадқиқотчиси.