ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მარინა ალექსიძე

სპარსული პოეტიკა

(მოკლე კურსი)

თბილისი

2018

წინამდებარე წიგნი წარმოადგენს სახელმძღვანელო კურსს სპარსულ პოეტიკაში და განკუთვნილია როგორც ირანისტიკის სპეციალობის სტუდენტებისთვის, ისე სპარსული პოეზიის მოყვარული ფართო საზოგადოებისთვის.

წიგნს დართული აქვს აეტორის წერილები სპარსული პოეტიკის ცალკეულ საკითხებზე.

რედაქტორი: ფილოლოგიის დოქტორი მზია ბურჯანაძე

რეცენზენტები: ფილოლოგიის დოქტორი ნანა ერგემლიძე
ფილოლოგიის დოქტორი თამთა ფარულავა

© ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018

© მარინა ალექსიძე, 2018

ISBN 978-9941-479-07-6

სარჩევი

წინასიტყვაობა 9

შუა საუკუნეების სპარსული პოეტიკური ტრაქტატები 11

სპარსული პოეტიკის განშტოებები 17

ლექსთწყობის მეცნიერება – 'ელმ-ე 'არუზ 19

არუზი და სპარსული ლექსის რიტმული სტრუქტურა – 19, როქნები – მუხლები – 21, ჯოხვები – ტერფები – 21, ბაჰრები და დაიერეები – საზომები და საზომთა წრეები – 22, ზიჰაფები – სახეცვლილი საზომები – 24, თაყთი' – სკანდირება – 25

რითმის მეცნიერება – 'ელმ-ე ყაფიე 27

რითმის შემადგენელი ელემენტები – 27, რითმათა კლასიფიკაციები – 29, რედიფიანი რითმა – 30, შინაგანი / შიდა რითმა – 32, ომონიმური და ტავტოლოგიური რითმა – 33, გარითმვის ნაკლოვანებები – 34

სიტყვაკაზმულობის მეცნიერება – 'ელმ-ე ბადი' 36

ხატოვანი (წარმოსახვითი) ფიგურები 36

სეფათი – ეპითეტი – 36, თაშბიჰი – შედარება – 37, შედარებათა ჯაჰჯი და ჯაჰჯური შედარება – 39, ესთე'არე – მეტაფორა – 40, ნომადი – სიმბოლო – 42, მაჯაზ-ე მორსალი – მეტონიმია – 44, ქენაიე – ქარაგმა – 45, იჰამი – ალეგორია – 45, ეყრაყი – ჰიპერბოლა – 46, თალმიჰი – ალუზია – 46, ერსალ-ე მასალი – „ანდაზური ჩანართი" – 47, ლოყაზი – თავსატეხი, გამოცანა – 47, მო'ამმა – ლოგოგრიფი, შარადა – 48, თარიხი – ქრონოგრამა – 48, ჰაშვი – ჩანართი – 50, სოალ ეა ჯაეაბი – „კითხვა-პასუხი" – 50, ესთედრაქი – 51

ვერბალური (სიტყვიერი) ფიგურები 51

თაჯნისი – კალამბური, ზმა – 51, ეშთეყაყი – 53, თარსი'ი – „მოვარაყება" – 53, საჯ'ი – რითმული პროზა – 54, მაყლუბი – ინვერსია – 55, 'აქსი – „ანარეკლი", „უკუფენა" – 56, მორაბბა' – „კვადრატი" – 56, თადვირი – „ბზრიალა" – 56, მოთაზალ'სელი – „ზანზარა" – 57, თაქრირი – „გამეორება" – 57, რად ალ-'აჯოზ ალა ას-სადრი – „შეწყობილი" – 57, მოეა'შაჰი – აკროსტიქი – 59, მოლამმა' – ორენოვანი ლექსი – 60, რაყთა – 60, ხაიფა – 60

ვერბალურ-ხატოვანი ფიგურები 61

მოთაზადი – ანტითეზა – 61, თაზმინი – ციტირება – 61, ჰოსნ ალ-მათლა' – „კოხტა მათლა"' – 62, ჰოსნ ათ-თახალოსი – „კოხტა თახალოსი" – 62, ჰოსნ ალ-მაყთა' – „კოხტა მაყთა"' – 63

სპარსული სალექსო ფორმები 64

ლექსის სტრუქტურული ერთეულები – 64, მყარი სალექსო ფორმები – 64, ყასიდა – 65, ყაზალი – 69, ყითა – 73, მესნევი – 75, რობაი – 76, დუბეითი – 78, მოფრედი – 80, თარჯი'ის ჯგუფის სალექსო ფორმები – 80, მოსამმათის ჯგუფის სალექსო ფორმები – 84, მოსთაზადი – 87

სპარსული ლირიკის შანრები და სახეობები 89

მადჰიე – ხოტბა – 89, ფახრიე – თვითგანდიდება – 91, რელიგიური ჰიმნები – მონაჯათი, თაუჰიდი და ნა'თი – 92, ჰაჯვიე – კიცხვა – 94, მონაზერე – გაპაექრება – 95, შექვაიე – ნიეილი – 96, ჰაბსიე – ციხის ელეგია – 97, მარსიე – დატირება – 99, შე'რ-ე თა'ლიმი / მოუ'ეზე – დიდაქტიკური ლექსი – 101, ხამრიათი – ღვინის ლირიკა – 102, ჰაზლიათი – სახუმარო პოეზია – 103, შე'რ-ე შაჰრი /შაჰრ-აშუბი – ქალაქური ლექსი – 104

ბიბლიოგრაფია 107

დანართი – წერილები სპარსული პოეტიკის საკითხებზე 111

სპარსული „სასიმღერო ხმები“ გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში 113

სპარსული მარსიეს სათავეებთან 139

„შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყარო 151

წერილი როგორც მეტყველების ფორმა ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში“ 175

წინასიტყვაობა

სპარსული პოეტიკის საკითხების კვლევა ქართულ ირანისტიკაში დიდი ხანია წარმატებით მიმდინარეობს. შექმნილია მრავალი ღირსშესანიშნავი გამოკვლევა, რომელთა მნიშვნელობა სცდება ქართული მეცნიერების ფარგლებს, მაგრამ ეს ნაშრომები მხოლოდ ცალკეულ საკითხებსა და პრობლემებს ეხება და ერთიან, განზოგადებულ სურათს არ ქმნის. სამწუხაროდ, არ არსებობს სპარსული პოეტიკის ქართული სახელმძღვანელოც, რაც შესაბამისი დარგის სტუდენტებს მრავალ დაბრკოლებას უქმნის.

წინამდებარე წიგნში განხილულია სპარსული კლასიკური ლექსის მეტრული და რითმული სტრუქტურა, ხატოვანი სამყარო, სპარსულ პოეზიაში გავრცელებული სალექსო ფორმები, ასევე სპარსული ლირიკის ჟანრები და სახეობები. მასში გათვალისწინებულია როგორც შუა საუკუნეების სპარსული პოეტიკური ტრაქტატების მონაცემები, ასევე ქართველ, ევროპელ და ირანელ მეცნიერთა შრომები ამ დარგში. წიგნს დართული აქვს ავტორის წერილები სპარსული პოეტიკის ცალკეულ საკითხებზე. რა თქმა უნდა, ძნელია მოკლე სახელმძღვანელოში საფუძვლიანად მიმოიხილო სპარსული პოეტიკის ყველა სფერო და სიღრმისეულად შეაფასო მისი არსი და მნიშვნელობა. ჩემს მიზანს წარმოადგენდა მხოლოდ ზოგადი კონტურების მოხაზვა და ყურადღების გამახვილება იმ საკვანძო საკითხებზე, რომელთა გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია სპარსული ლექსის სათანადოდ გაგება და დაფასება.

წინამდებარე სახელმძღვანელოში ჩვენ განვიხილეთ სპარსული კლასიკური პოეზიისა და პოეტიკის საკითხები და საგანგებოდ არ შევეხეთ თანამედროვე სპარსულ პოეზიას, ე. წ. „შე'რ-ე ნოუს", რადგან ამ უკანასკნელის რიტმული და რითმული სტრუქტურა – ისევე, როგორც ხატოვანი სამყარო – სრულიად განსხვავებული მოვლენაა და, შესაბამისად, ცალკე კვლევის საგანია.

სახელმძღვანელოზე მუშაობისას მთავარ სიძნელეს სპარსული ტერმინების სწორი ქართული შესატყვისების შერჩევა წარმოადგენდა. ტერმინების ქართულ ენაზე გადმოტანისას

ჩვენ მათ სპარსულ ტრანსკრიფციას ვითვალისწინებთ და, შესაბამისად, ვწერთ მოსთაზადს და არა მუსთაზადს, მოთაყარებს და არა მუთაყარიბს და ა. შ. ამა თუ იმ პოეტური ფიგურისა თუ სტილისტური ხერხის განხილვისას, მათი სპარსული სახელწოდებების პარალელურად, ჩვენ მოგვყავს საერთაშორისო ლიტერატურათმცოდნეობაში მიღებული დასახელებებიც. რაც შეეხება სპეციფიკურ აღმოსავლურ ტროპებსა და სტილისტურ ხერხებს, რომელთა ზუსტი ანალოგი მსოფლიო ლიტერატურაში არ არის და, შესაბამისად, არც ტერმინი არსებობს, ჩვენ შევეცადეთ მათი შესატყვისი ქართული სახელწოდებები თავად შეგვერჩია. ისინი წიგნში ბრჭყალებშია ჩასმული. აღსანიშნავია, რომ ახალი ქართული ტერმინების შემოღების იდეა ეკუთვნის წიგნის რედაქტორს მზია ბურჯანაძეს, რომელმაც იდეასთან ერთად რამდენიმე ტერმინიც შემოგვთავაზა. მინდა დიდი მადლობა მოვახსენო მას ამ და ბევრი სხვა ფასეული წინადადებისა და შენიშვნისათვის. ასევე მადლობას ვუხდი ჩემს კოლეგებსა და ამ წიგნის რეცენზენტებს ნანა ერგემლიძეს და თამთა ფარულავას.

დასასრულს, მინდა განსაკუთრებული მადლიერებით მოვიგონო ჩემი მასწავლებელი და ხელმძღვანელი ვახუშტი კოტეტიშვილი, ვინც მაზიარა სპარსული პოეზიის ჯადოსნურ სამყაროს და ვისმა პიროვნულმა ხიბლმა და არაჩვეულებრივმა ლექციებმა დიდწილად განაპირობა ჩემი დაინტერესება სპარსული პოეზიითა და პოეტიკით.

შუა საუკუნეების
სპარსული პოეტიკური ტრაქტატები

სპარსულ პოეტიკურ აზროვნებას IX-X საუკუნეებში ჩაეყარა საფუძველი და იგი არაბული პოეტიკის პრინციპებს დაემყარა. ირანელმა პოეტებმა არაბული ლექსის ნორმები შემოქმედებითად მიუსადაგეს სპარსულ პოეზიას და ამ ამოცანას მეტნაკლები წარმატებით გაართვეს თავი. სრულიად განსხვავებული ენის ლექსიკური მოდელების მექანიკურმა გადმოტანამ სპარსულისათვის მძიმე შედეგები გამოიღო. სპარსული ლექსის მარტივი ნორმები არაბული სქოლასტიკური თეორიის შემოტანის შედეგად საკმაოდ გართულდა და გაბუნდოვანდა. ეს ხელოვნურად თავსმოხვეული თეორია საფუძვლად დაედო მთელ სპარსულ კლასიკურ პოეტიკას (ვ. კოტეტიშვილი).

სპარსული პოეტიკის, როგორც მეცნიერების, ჩასახვას X-XI საუკუნეთა მიჯნით ათარიღებენ. უკვე X საუკუნის ბოლოს ჩნდება პოეზიის თეორიული გააზრებისა და პოეტური კრიტიკის მოთხოვნილება. ამ პერიოდში ქმნიან ირანელი პოეტები ერთმანეთის ლექსების კრიტიკული შეფასების პირველ პოეტურ ნიმუშებს. ასეთი პოეტური კრიტიკის მაგალითია ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში“ ავტორის მიერ დაყოყის ლექსების ციტირება და მათი კრიტიკული შეფასება. ცნობილია აგრეთვე ღაზნელი მეხოტბეების ონსორისა და ყაზაირი რაზის ერთგვარი პოეტური დუელი – ყასიდების ციკლი, რომლებშიც პოეტები ერთმანეთის ლექსებს აანალიზებენ და აკრიტიკებენ. პოეტური კრიტიკის ბრწყინვალე ნიმუშია ხაყანი შირვანის ონსორისადმი მიძღვნილი ყასიდა-ფაჰრიე (თვითგანდიდება), რომელშიც პოეტი საკუთარი პოეზიის ხოტბას ონსორის ლექსების კრიტიკაზე აგებს:

بمعشوق نیکو و ممدوح نیک — غزل گو شد و مدح خوان عنصری
جز از طرز مدح و طراز غزل — نکردی ز طبع امتحان عنصری
شناسند افاضل که چون من نبود — بمدح و غزل درفشان عنصری
که آن سحرکاری که من میکنم — نکردی بسحر بیان عنصری
مرا شیوهٔ خاص ازو عار داشت — همان شیوهٔ باستان عنصری
ز ده شیوه کان حکمت شاعریست — بیک شیوه شد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست ازان عنصری

„ლამაზი სატრფოსა და კეთილი მამდუჰისთვის
ყაზალების მთქმელი და მეხოტბე იყო ონსორი.
ხოტბის ჟანრისა და ყაზალის მორთვის გარდა
თავისი ნიჭი ვერაფერში გამოიყენა ონსორიმ.
სწავლულებმა იციან, რომ ჩემ დარად არ იყო
მარგალიტების მფრქვეველი ხოტბასა და ყაზალში
ონსორი.

ის ჯადოქრობა, რომელსაც მე ვაკეთებ,
ვერ გააკეთა სიტყვაკაზმულობის ხელოვნებაში
ონსორიმ.

მე საკუთარი სტილი მაქვს, მასთან სამარცხვინოა
ონსორის ძველებური სტილი.
ათი ჟანრიდან, რომლებიც პოეზიის მეცნიერებას
შეადგენს,
მხოლოდ ერთში გაითქვა სახელი ონსორიმ.
არც ჭეშმარიტებისა უთქვამს, არც სამოძღვრებო და
არც ასკეტიზმისა,
რადგან ერთი სიტყვაც კი არ იცის მათ შესახებ
ონსორიმ ...“

X-XI საუკუნეთა მიჯნაზე ჩნდება თეორიული ხასიათის პირველი თხზულებები, მაგრამ ჩვენამდე მათი ავტორების მხოლოდ სახელებმა მოაღწია. ესენი იყვნენ ვინმე აბუ იუსუფი და აბუ ლ-ალა შუშთარი, რომელთა ნაშრომები, გადმოცემით, პოეზიის რაობის, ლექსთწყობისა და რითმის შესახებ იყო. XI საუკუნის დასაწყისშივე მოღვაწეობდა ნაკლებად ცნობილი პოეტი რაშიდი სამარყანდი, რომელსაც რამდენიმე პოეტიკური თხზულება მიეწერება. სამწუხაროდ, ყველა მათგანი განადგურდა, სავარაუდოდ, მათი ავტორის ქრისტიანული აღმსარებლობის გამო და შემორჩა მხოლოდ ერთი თხზულების სახელი – „მორთულობათა წიგნი“ (كتاب الحلى). XI საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობდა აბუ ლ-ჰასან ალ-ბაჰრამი ას-სარახსი, რომელიც პოეტიკის საკითხებზე რამდენიმე თხზულების ავტორი იყო. ამ თხზულებათა სახელები შემოგვინახა ნიზამი არუზი სამარყანდიმ, რომელიც თავის „ჩაჰარ მაყალეში“ წერს: „ყველამ, ვისაც პოეზიის ნიჭი აქვს და გამართულ ლექსებს თხზავს, უნდა შეისწავლოს პოეზიის მეცნიერება და პროსოდია და არ

გადაუხვიოს ოსტატ აბუ ლ-ჰასან ალ-ბაჰრამი ას-სარახსის თხზულებებს: „ორი პროსოდიის ზღვარი“, „რითმების საგანძური“, „პოეტური ხატების კრიტიკა“, „ფრაზეოლოგიის კრიტიკა“, „პლაგიატები“ და „ბიოგრაფიები“.

დღემდე მოღწეულ სპარსულ პოეტიკურ თხზულებათაგან უძველესია XI საუკუნის ბოლოს მოღვაწე მოჰამად არრადუიანის „მჭევრმეტყველების თარგმანები“ (ترجمان البلاغه). მასში აღნუსხულია სპარსულ პოეზიაში გავრცელებული ძირითადი პოეტური ფიგურები. ცნობილია, რომ რადუიანი ეყრდნობოდა არაბ ავტორებს და, განსაკუთრებით, X საუკუნის შუაახიელი არაბულენოვანი ავტორის აბუ ლ-ჰასან ნასრ ალ-მარღინანის თხზულებას „მახასინ ალ-ქალამ“. არსებობს მოსაზრება, რომ მან თარგმნა ნასრის წიგნი და სწორედ ამიტომ უწოდა თავის თხზულებას „თარჯომან“ – „თარგმანი“. მაგრამ ის ფაქტი, რომ ნასრს აღწერილი აქვს 33 ფიგურა, ხოლო რადუიანის – 77, ეჭვქვეშ აყენებს ამ ვარაუდს. თავად რადუიანი საკუთარი თხზულების შესახებ ასე წერდა: „გადავწყვიტე, რომ ჩემს წიგნში შემეკრიბა არაბ ავტორთა გამოცდილება რიტორიკის საკითხებზე და მათ წიგნებზე დაყრდნობით შემექმნა კარგი თხზულება“. ამგვარად, რადუიანის ტრაქტატი არის თუმცა კი ნაწილობრივ კომპილაციური, მაგრამ მაინც ორიგინალური თხზულება, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც თეორიული, ისე ისტორიულ-ლიტერატურული თვალსაზრისით. XI საუკუნის დამლევსვე დაიწერა ქეი ქაუსის წიგნი „ყაბუს-ნამე“, რომლის ერთ-ერთ თავში „შაირობისთვის“ განხილულია არაბულ-სპარსული ლექსთწყობის სისტემის – არუზის საზომები, სალექსო ფორმები და ჟანრები.

XII საუკუნიდან იწყება სპარსული პოეტიკური აზრის აყვავების ხანა. XII საუკუნის დასაწყისში ნიზამი არუზი სამარყანდი წერს თავის „ოთხ საუბარს“ (چهار مقاله), რომლის მეორე „საუბარი“ ეძღვნება პოეზიას. ითვლება, რომ ამ „საუბარმა“ ჩაუყარა საფუძველი ლიტერატურული თეზქერეების (ტრაქტატების) ტრადიციას ირანში.

ამავე პერიოდში მოღვაწეობდა რაშიდ ად-დინ მოჰამადი, ცნობილი მეტსახელით ვათვათი. სავარაუდოდ, ის 1080-1177 წლებში ცხოვრობდა და ხორეზმშაჰ ათსიზის კარზე მდივნის (კანცელარიის გამგე) თანამდებობა ეკავა. გადმოცემით, იგი

დაბალი, შეუხედავი და მელოტი იყო (სწორედ ამიტომ შეარქვეს „ვათვათი“, რაც სპარსულად „ღამურას“ ნიშნავს), მაგრამ ამბიციური, ქედმაღალი და ენამოსწრებული კაცის სახელი ჰქონდა. ტრადიციამ მის შესახებ არაერთი ანეკდოტი შემოგვინახა. ერთხელ, ხორეზმშაჰის წინაშე ოპონენტებთან კამათისას მას ისეთი მჭევრმეტყველება გამოუჩენია, რომ ხორეზმშაჰს უთქვამს: „სამელნე გაწიეთ, რომ დავინახო ვინ ლაპარაკობსო“, რაზეც ვათვათს უპასუხია: „ადამიანს განადიდებს მისი სხეულის ორი უმცირესი ნაწილი – გული და ენაო“. მეორე ანეკდოტი ენამოსწრებულობის გარდა, ვათვათის სიმამაცეზეც მიუთითებს: ხორეზმშაჰს ისე ჰყვარებია თავისი მდივანი, რომ უბრძანებია მისთვის სახლი თავისი სასახლის პირდაპირ აეგოთ, რათა საშუალება ჰქონოდა მასთან ფანჯრიდან ელაპარაკა. ერთხელ როცა ვათვათი ფანჯარაში იყურებოდა, სულთანს დაუძახია: „ეი, რაშიდ, შენ ფანჯარაში მგლის თავს ეხედავო“, რაზეც ვათვათს უპასუხია: „ო, ფადიშაჰო, ეს მგლის თავი კი არა, სარკეა ფანჯარაშიო“. გასაკვირი არ არის, რომ ხორეზმშაჰის კარზე ოცდაათწლიანი მოღვაწეობის განმავლობაში თავისი მოსწრებული და გესლიანი ენის გამო ვათვათი ორჯერ იყო შერისხული, მაგრამ ორჯერვე მოახერხა ხელმწიფის კეთილგანწყობის დაბრუნება. გარდა მრავალრიცხოვანი ლექსებისა, ვათვათი ავტორია პოეტიკური ტრაქტატისა „პოეზიის სინატიფეთა ჯადოსნური ბაღები“ (حدائق السحر فی دقایق الشعر). წიგნის წინასიტყვაობაში მან მკაცრად გააკრიტიკა რადუიანის ტრაქტატი „სტილისტური გადატვირთულობისა და აზრობრივი გაუმართაობისთვის“, მაგრამ შემდგომ თითქმის სიტყვა-სიტყვით გაიმეორა მისი თხზულება და დაამატა მხოლოდ რამდენიმე ფიგურა და მაგალითი, რომლებიც, ძირითადად, არაბული და საკუთარი პოეზიიდან აიღო. რაც შეეხება სტილს, ვათვათის ტრაქტატის ენა ბევრად უფრო ღელარჭნილი და რთულად გასაგებია, ვიდრე რადუიანისა.

განხილულ საკითხთა მრავალფეროვნებით შეუდარებელია XIII საუკუნის ავტორის შამსი ყაის არ-რაზის ტრაქტატი „სპარსული ლექსის საზომები და განმარტებები“ (المعجم فی معاییر اشعار العجم). ტრაქტატი 1218-1233 წლებშია დაწერილი და სამართლიანად ითვლება ყველაზე სრულ, კრიტიკულ და სარწმუნო სპარსულენოვან გამოკვლევად

ლექსის თეორიაში. გარდა ლექსთწყობის, რითმის და ტრო-პული სისტემებისა, შამსი ყაისი ყურადღებას ამახვილებს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების საკითხებზეც. მისი განმარტებით, „ნებისმიერ შინაარსს (სიუჟეტს) შეუნის ლამაზი ფორმა ისე, როგორც მომხიბვლელ ქალს – ლამაზი ტანსაცმელი“.

XIII საუკუნის ავტორია ნასირ ად-დინ თუსი, იგივე ხოჯა ნასირი, რომელმაც 1251/52 წელს დაწერა თხზულება „პოეზიის საზომები“ (معيار الاشعار). გარდა ლექსთწყობის სისტემისა, იგი შეეხო ისეთ საკითხებსაც, როგორიცაა, პოე-ზიის დანიშნულება და რეალურ სამყაროსთან მისი დამოკი-დებულება, სინამდვილის გამოხატვის მეთოდები, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართება, მხატვრული ლიტერატურისა და რიტორიკის გამიჯვნის პრობლემა და სხვა.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სპარსულენოვანი ავტორი, რომელმაც ლექსთწყობის, რითმისა და პოეტურ ფიგურათა შესახებ ნაშრომები დაგვიტოვა, არის XV საუკუნის სწავლული ეჰიდ თაბრიზი. მის კალამს ეკუთვნის ორი თხზულება: „საოცრებათა გასაღები“ (مفتاح البدايق) პოეტური ფიგურების შესახებ და „პატარა კრებული“ (مختصر جمع) ლექსთწყობისა და რითმის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტრაქტატები სპარსული ლექსის საკითხებზე დაწერილ თხზულებათა შორის განსაკუთრებით პოპულარული იყო, თავად მათი ავტორის შესახებ ძალიან მცირე ცნობები მოგვეპოვება და ამ ცნობებსაც, ძირითადად, თავად ტრაქტა-ტები გვაწვდის. „საოცრებათა გასაღების“ წინასიტყვაობიდან ვიგებთ, რომ ეჰიდ თაბრიზის ის თავისი ძმისშვილის საფი ად-დინის თხოვნით დაუწერია, რათა თხზულება დამწყები პოეტისთვის ლექსის რთულ სამყაროში ერთგვარი გზა-მკვლევი ყოფილიყო და მას ლექსის წერა გაადვილებოდა. თხზულების ბოლოს, ქრონოგრამის შემცველ ბეითში კი ტრაქტატის დაწერის თარიღია გამჟღავნებული:

بخوبی و خیر این سخن ختم ازان شد که تاریخ این مختصر هست خیری

„ეს სიტყვები კარგად და სასიკეთოდ იმის გამო
დასრულდა,
რომ ამ პატარა ტრაქტატის თარიღი არის სიკეთე“.

ავტორის მინიშნებით, ქრონოგრამის გასაღები იმალება სიტყვაში „خيرى“ („სიკეთე“). აბჯადის სისტემით[1] ასო „ხ“-ს შეესაბამება ციფრი 600, ასო „რ“-ს – 200, ხოლო ორ „ი“-ს – 20. სულ მიიღეთ 820, ანუ ტრაქტატის დაწერის თარიღია ჰიჯრის 820 ანუ ქრისტიანული წელთაღრიცხვის 1417/18 წელი. მეორე თხზულება „პატარა კრებული“ ვაჰიდ თაბრიზიმ, სავარაუდოდ, 1417-1420 წლებს შორის დაწერა.

XV საუკუნეში მოღვაწეობდა ათაალაჰ მაჰმუდ ჰოსეინი, რომელიც ავტორია თხზულებისა „პოეტურ ფიგურათა საოცრებები“ (بدايع الصنايع). მან შეისწავლა როგორც სპარსულენოვანი, ისე არაბულენოვანი ავტორების პოეტიკური თხზულებები და გაითვალისწინა რა თავის წინამორბედთა გამოცდილება, მოგვცა შემაჯამებელი ნაშრომი, რომელშიც ამომწურავად მიმოიხილა ლექსთწყობის, რითმისა და პოეტურ ფიგურათა სისტემები. ათაალაჰ ჰოსეინის ნაშრომის მთავარი ღირსება, რაც მას წინამორბედთაგან განასხვავებს, არის პოეტურ ფიგურათა სისტემატიზაციის მცდელობა და რიტორიკისა და სტილისტიკის აღმნიშვნელი ტერმინების – „ელმე ბალაყათ“ (علم بلاغت), „ელმე მა'ანი“ (علم معانی), „ელმე ბაიან“ (علم بيان) და სხვათა – შემოტანა.

და ბოლოს, პოეტიკური ტრაქტატების ავტორია დიდი სპარსელი პოეტი აბდ ორ-რაჰმან ჯამი. მის თხზულებებში „რითმის ტრაქტატი“ (رساله قافيه) და „არუზის ტრაქტატი“ (رساله عروض) შესაბამისად რითმიკისა და მეტრიკის საკითხებია განხილული.

[1] აბჯადის სისტემა არის არაბული ანბანის ასოთა გარკვეული თანმიმდევრობა, როცა თითოეულ ასოს შეესაბამება კონკრეტული რიცხობრივი მნიშვნელობა 1-დან 1000-მდე.

სპარსული პოეტიკის განშტოებები

ჯერ კიდევ XI საუკუნეში ალ-ფარაბიმ თავის ნაშრომში „ტრაქტატი მეცნიერებათა კლასიფიკაციების შესახებ“ პოეტიკა სამ ნაწილად დაყო:

1. ელმ-ე ‘არუზ (علم عروض) – ლექსთწყობის მეცნიერება ანუ მეტრიკა.

2. ელმ-ე ყაფიე (علم قافیه) – რითმის მეცნიერება ანუ რითმიკა.

3. ელმ-ე ბადი‘ (علم بدیع) – სიტყვაკაზმულობის მეცნიერება.

სიტყვაკაზმულობაში ის გულისხმობდა ხატოვან მეტყველებას (სახისმეტყველებას) ანუ სტილისტური ხერხებისა და ფიგურების შემსწავლელ მეცნიერებას. ალ-ფარაბის ეს დაყოფა მცირეოდენი ცვლილებებით გაიმეორეს მომდევნო ხანის ლიტერატურის თეორეტიკოსებმა.

შუა საუკუნეების არაბი ავტორები პოეტიკასა და რიტორიკას, როგორც დისციპლინებს, არ მიჯნავდნენ და მას, პირობითად, სამ სფეროდ ყოფდნენ: ელმ-ე მა‘ანი, რომელიც სწავლობდა სიტყვებს და მათ მნიშვნელობებს და წინადადებაში მათი ურთიერთდაკავშირების ხერხებს; ელმ-ე ბაიან, რომელიც სწავლობდა სტილისტურ ხერხებსა და ფიგურებს; ელმ-ე ბადი‘, რომელიც სწავლობდა სიტყვაკაზმულობას. ათაალაჰ ჰოსეინიმ არაბულ პოეტიკურ ტრაქტატებზე დაყრდნობით სიტყვაკაზმულობის თეორიის (ელმ-ე ბადი‘) ოთხი განშტოება განსაზღვრა:

1. ელმ-ე ბალაყათ (علم بلاغت) – მჭევრმეტყველება, რიტორიკა;

2. ელმ-ე მა‘ანი (علم معانی) – პოეტური ხატების მეცნიერება;

3. ელმ-ე ბაიან (علم بیان) – სტილისტიკა;

4. ელმ-ე თავაბე‘-ე ბალაყათ (علم توابع بلاغت) – რიტორიკას დაქვემდებარებული მეცნიერება.

თანამედროვე სპარსულ პოეტიკურ ნაშრომებში და, მათ შორის, პოეტიკურ ლექსიკონებშიც ელმ-ე ბალაყათ ზოგადად მჭევრმეტყველების, რიტორიკის მნიშვნელობით იხმარება, ხოლო ელმ-ე ბადი‘, ელმ-ე მა‘ანი და ელმ-ე ბაიან მის განშტოებებს წარმოადგენს. თუმცა ირანელ მეცნიერთა

უმრავლესობა აღიარებს, რომ მკვეთრი ზღვარი ამ განშტოებების განსახილველ საკითხთა შორის არ არის და ტერმინოლოგიურადაც მათი გამიჯვნა ჭირს. სწორედ ამიტომ სპარსულ ლექსიკონებში ისინი განმარტებულია, როგორც რიტორიკა, სტილისტიკა.

ლექსთწყობის მეცნიერება – ʻელმ-ე ʻარუზ (علم عروض)

არუზი და სპარსული ლექსის რიტმული სტრუქტურა

ლექსთწყობის სისტემები, პირობითად, ორ დიდ ჯგუფად იყოფა: ოდენობითი (კვანტიტატიური) და თვისებრიები (კვალიტატიური). პირველი ეფუძნება გრძელი და მოკლე მარცვლების კანონზომიერ მონაცვლეობას და ერთგვარ მუსიკალურ წყობას წარმოადგენს. თვისებრიები ლექსთწყობის საფუძველს კი ქმნის მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სისტემური და მოწესრიგებული ურთიერთშეფარდება. ის ტრადიციულად სამ სახეობად იყოფა: სილაბური, სილაბურ-ტონური და ტონური. არაბულ-სპარსული ვერსიფიკაციის სისტემა არუზი ოდენობითი ლექსთწყობის სისტემათა ჯგუფს განეკუთვნება.

არუზი არაბულ სინამდვილეში წარმოიშვა და შემდგომ გავრცელდა ირანსა და თურქეთში. როგორც ამბობენ, არაბებმა ისლამურ სამყაროში შემავალ ხალხებში ორი რამ დაამკვიდრეს: ისლამი და არუზი. ითვლება, რომ არაბული ლექსის რიტმულ სტრუქტურას გრძელი და მოკლე მარცვლების მონაცვლეობა ჯერ კიდევ ისლამამდელ ხანაში განსაზღვრავდა, მაგრამ როგორც ვერსიფიკაციული სისტემა, ის ჰიჯრის II ანუ ჩვენი წელთაღრიცხვით VIII საუკუნეში ჩამოყალიბდა. არუსის შექმნა მიეწერება ხალილ იბნ აჰმად ალ-ფარაჰიდის, რომლის შესახებაც ჩვენამდე ერთმა ლეგენდამ მოაღწია: ერთხელ ბასრაში სეირნობისას ალ-ფარაჰიდის ჩაუვლია მრეცხავი ქალების გვერდით, რომლებიც სარეცხს საჯანდრაეს სცემდნენ. სწორედ ჯანდერისას გამოცემული „მოწესრიგებული“ მონოტონური ხმები გამხდარა საფუძველი მის მიერ არუსის აღმოჩენისა. რა თქმა უნდა, ეს ამბავი მხოლოდ და მხოლოდ ლეგენდაა, მაგრამ ის კი უდავოა, რომ არუსის მეცნიერებისა და მისი თეორიული საფუძვლების შემქმნელად სწორედ ალ-ფარაჰიდი ითვლება.

XI საუკუნის მოღვაწის აბუ რეიჰან ბირუნის აზრით, ალ-ფარაჰიდიმ ისარგებლა ინდური ვერსიფიკაციის სისტემა „ჩანდით“ და საკუთარი არუ'ხის სისტემა მას დააფუძნა. თავისი ვარაუდის დასამტკიცებლად, ბირუნის მოჰყავს ის მრავალრიცხოვანი ანალოგიები, რომლებიც ლექსთწყობის ამ ორ სისტემას შორის არსებობს. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის იდენტური ტერმინები და მათ შორის თავად ტერმინი „'არუზ“, რომელიც ალ-ფარაჰიდის თეორიაში ლექსის პირველი მისრის ბოლო ტერფს ნიშნავს და ინდური „არია“, რომელიც ჩანდის სისტემაში იმავეს აღნიშნავს.

არუ'ხი არაბული სიტყვაა და მას რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: 1. კარვის ცენტრალური ჭოკი, 2. მხარე, ადმინისტრაციული ერთეული და 3. მედინას ერთ-ერთი სახელი. თავის ვერსიფიკაციულ სისტემაში ალ-ფარაჰიდიმ ამ სიტყვის პირველი მნიშვნელობით ისარგებლა, რასაც ადასტურებს ის ფაქტი, რომ მის მიერ შემოტანილი სხვა პოეტიკური ტერმინებიც კარავთან არის დაკავშირებული. არუ'ხის ტერმინების კავშირს კარვის სხვადასხვა ელემენტის აღმნიშვნელ სიტყვებთან ასე ხსნის შამსი ყაისი: „არაბების საცხოვრებელი არის კარავი, რომელიც სამ ბურჯს, სვეტს ეყრდნობა. კარვის აღსამართავად და მის ამ სვეტებზე გადასაჭიმად ასევე საჭიროა თოკი („საბაბ“), კარვის გასამაგრებელი პალო („ვათად“) და კარვის კალთებს შორის არსებული სიერცე („ფასილა“). კარვის მსგავსად, ლექსის გასამართადაც საჭიროა სამი ბურჯი – არუზი, რითმის თეორია და სიტყვაკაზმულობის თეორია, ხოლო საბაბი, ვათადი და ფასილა ის ელემენტებია, რომლებსაც ლექსის რიტმული სტრუქტურა ეფუძნება“.

არუზის საფუძველს წარმოადგენს გრძელ და მოკლე მარცვალთა მონაცვლეობა, რაც ქმნის სხვადასხვა მუხლს („როქნ“), ტერფს („ჯოზვ“) და საზომს, მეტრს („ბაჰრ“).

სპარსულ ენაში მოკლე მარცვლად ითვლება: ღია ანუ მოკლე ხმოვანზე დამთავრებული მარცვალი, ცალკე მდგომი თანხმოვანი და იზაფეტი. ხოლო გრძელ მარცვლად მიიჩნევა დახურული ანუ თანხმოვნით ჩაკეტილი მარცვალი, ცალკე მდგომი გრძელი ხმოვანი და იზაფეტი. გრაფიკულად მოკლე მარცვალს გამოეხატავთ ნიშნით ⏑, ხოლო გრძელ მარცვალს ნიშნით –.

როქნები (ركن) – მუხლები

არუზის თეორეტიკოსები სამ როქნს – მუხლს გამოყოფენ:

1. საბაბი (سبب) – ორასოიანი მუხლი. თუ პირველი ასო გახმოვნებულია, ხოლო მეორე – არა, საბაბი მსუბუქია (سبب خفيف) – گل (გო-ლ), تن (თა-ნ); ხოლო თუ ორივე ასო გახმოვნებულია, საბაბი მძიმეა (سبب ثقيل) – نا (ნა-მე), خا (ხა-ნე).

2. ვათადი (وتد) – სამასოიანი მუხლი. თუ პირველი ორი ასო გახმოვნებულია, მესამე კი – არა, ვათადი შეერთებულია (وتد مقرون) –سفر (სა-ფა-რ), ხოლო თუ გახმოვნებული ასოები კიდეებზეა, გაუხმოვნებელი კი – შუაში, ვათადი გათიშულია (وتد مفروق) – عشق (‘ე-შ-ყი).

3. ფასილა (فاصلة) – ოთხ ან ხუთასოიანი მუხლი. თუ პირველი სამი ასო გახმოვნებულია, ხოლო მეოთხე – არა, ფასილა პატარაა (فاصلة صغرى) – برو (ბე-რა-ვა-მ), ხოლო თუ ოთხ გახმოვნებულ ასოს მოჰყვება მეხუთე გაუხმოვნებელი, ფასილა დიდია (فاصلة كبرى) – تبارك (ბე-ქა-რა-მა-თ).

ჯოზვები (جزء) – ტერფები

მუხლების გარკვეული მონაცვლეობა ქმნის ჯო'ზვებს – ტერფებს. არუზის სისტემაში 10 ძირითადი ტერფია, რომელთა წარმოსაჩენად გამოიყენება არაბული ზმნის „ფაყალა“ („კეთება“) სხვადასხვა ძირი:

1. Fa‘ûlun – შეერთებული ვათადი + მსუბუქი საბაბი (∪ – –).

2. Fâ‘ilun – მსუბუქი საბაბი + შეერთებული ვათადი (– ∪ –).

3. Mafâ‘îlun – შეერთებული ვათადი + 2 მსუბუქი საბაბი (∪ – – –).

4. Mustaf‘ilun – 2 მსუბუქი საბაბი + შეერთებული ვათადი (– – ∪ –)

5. Fâ‘ilâtun – მსუბუქი საბაბი + შეერთებული ვათადი + მსუბუქი საბაბი (– ∪ – –).

6. Mufâ‘ilatun – შეერთებული ვათადი + პატარა ფასილა (∪ – ∪ ∪ –).

7. Mutafâ‘ilun – პატარა ფასილა + შეერთებული ვათადი (∪ ∪ – ∪ –).

8. Maf'ûlâtu – 2 მსუბუქი საბაბი + გათიშული ვათადი (– – – ⏑).

9. Fâ'ilâtu – გათიშული ვათადი + 2 მსუბუქი საბაბი (– ⏑ – ⏑).

10. Musta'ilun – მსუბუქი საბაბი + გათიშული ვათადი + მსუბუქი საბაბი (– ⏑ ⏑ –).

ბაჰრები (بحر) და დაიერეები (دایرة) – საზომები და საზომთა წრეები

ტერფების გარკვეული კომბინაცია ქმნის ბაჰრებს – საზომებს, მეტრებს. სპარსული პოეტიკური ტრადიცია გამოყოფს 19 ძირითად საზომს და მათ 6 დაიერედ – წრედ აჯგუფებს[2]:

I. მო'თალეფეს წრე (دایرة مؤتلفه):

1. ჰაზაჯი (هزج):
Mafâ'îlun Mafâ'îlun Mafâ'îlun Mafâ'îlun.
(⏑ – – – /⏑ – – – /⏑ – – – /⏑ – – –)

2. რაჯაზი (رجز):
Mustâf'ilun Mustâf'ilun Mustâf'ilun Mustâf'ilun.
(– – ⏑– /– – ⏑– /– – ⏑– /– – ⏑–)

3. რამალი (رمل):
Fâ'ilâtun Fâ'ilâtun Fâ'ilâtun Fâ'ilâtun.
(– ⏑– – /– ⏑– – /– ⏑– – /– ⏑– –)

II. მოთაფეყეს წრე (دایرة متفقه):

1. ვაფერი (وافر):
Mufâ'ilatun Mufâ'ilatun Mufâ'ilatun Mufâ'ilatun.
(⏑ – ⏑⏑– /⏑ – ⏑⏑– /⏑ – ⏑⏑– /⏑ – ⏑⏑–)

2. ქამელი (كامل):
Mutafâ'ilun Mutafâ'ilun Mutafâ'ilun Mutafâ'ilun.
(⏑ ⏑– ⏑– /⏑ ⏑– ⏑– /⏑ ⏑– ⏑– /⏑ ⏑– ⏑–)

---

[2] უნდა აღინიშნოს, რომ ალ-ხალილი 18 ე. წ. „იდეალურ" საზომს გამოყოფდა და მათ 5 წრედ აჯგუფებდა. ამ დაყოფას დღემდე იმეორებს მეცნიერთა ნაწილი და, მათ შორის, ქართველი მეცნიერებიც. სპარსული პოეტიკური ტრაქტატების უმეტესობა ექვს წრეს გამოყოფს და მათში 19 საზომს აჯგუფებს. სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებულია წრეების სახელებიცა და მათში შემავალი საზომებიც. ჩვენ ვიხელმძღვანელეთ ვაჰიდ თაბრიზის ტრაქტატში მოცემული წრეების სისტემით.

III. მოჯთალებეს წრე (دايرة مجتلبة):

1. თაეილი (طويل):
   Fa'ûlun Mafâ'îlun Fa'ûlun Mafâ'îlun
   (∪ – – / ∪ – – – / ∪ – – / ∪ – – –)
2. ბასითი (بسيط):
   Mustâf'ilun Fâ'ilun Mustâf'ilun Fâ'ilun
   (– – ∪ – / – ∪ – / – – ∪ – / – ∪ –)
3. მადიდი (مديد):
   Fâ'ilâtun Fâ'ilun Fâ'ilâtun Fâ'ilun
   (– ∪ – – / – ∪ – / – ∪ – – / – ∪ –)

IV. მოშთაბეჰეს წრე (دايرة مشتبهة):

1. მოთაყარები (متقارب):
   Fa'ûlun Fa'ûlun Fa'ûlun Fa'ûlun
   (∪ – – / ∪ – – / ∪ – – / ∪ – –)
2. მოთადარექი (متدارك):
   Fâ'ilun Fâ'ilun Fâ'ilun Fâ'ilun
   (– ∪ – / – ∪ – / – ∪ – / – ∪ –)

V. მოხთალეფეს წრე (دايرة مختلفة):

1. მონსარეჰი (منسرح):
   Mustâf'ilun Maf'ûlâtu Mustâf'ilun Maf'ûlâtu.
   (– – ∪ – / – – – ∪ / – – ∪ – / – – – ∪)
2. მოზარე'ი (مضارع):
   Mafâ'îlun Fâ'ilâtun Mafâ'îlun Fâ'ilâtun.
   (∪ – – – / – ∪ – – / ∪ – – – / – ∪ – –)
3. მოყთაზაბი (مقتضب):
   Maf'ûlâtu Mustâf'ilun Maf'ûlâtu Mustâf'ilun.
   (– – – ∪ / – – ∪ – / – – – ∪ / – – ∪ –)
4. მოჯთასი (مجتث):
   Mustâf'ilun Fâ'ilâtun Mustâf'ilun Fâ'ilâtun.
   (– – ∪ – / – ∪ – – / – – ∪ – / – ∪ – –)

VI. მონთაზე'ეს წრე (دايرة منتزعة):

1. სარი'ი (سريع):
   Mustâf'ilun Mustâf'ilun Maf'ûlâtu.
   (– – ∪ – / – – ∪ – / – – – ∪)

2. ღარიბი (غريب):
   Fâ‘ilâtun Fâ‘ilâtun Mustâf‘ilun.
   (– ᴗ– – /– ᴗ– – /– – ᴗ–)
3. ყარიბი (قريب):
   Mafâ‘îlun Mafâ‘îlun Fâ‘ilâtun.
   (ᴗ – – – / ᴗ – – – / – ᴗ– –)
4. ხაფიფი (خفيف):
   Fâ‘ilâtun Mustâf‘ilun Fâ‘ilâtun.
   (– ᴗ– – / – – ᴗ– /– ᴗ– –)
5. მოშაქელი (مشاكل):
   Fâ‘ilâtun Mafâ‘îlun Mafâ‘îlun.
   (– ᴗ– – / ᴗ – – – / ᴗ – – –)

ამ ცხრამეტი მეტრიდან ხუთი სპეციფიკურად არაბულია: ვაფერი, ქამელი, თაეილი, მადიდი და ბასითი, სამი მეტრი კი – სპეციფიკურად არაარაბული: ღარიბი, ყარიბი და მოშაქელი. შამსი ყაისის მიხედვით, ამ საზომებიდან სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში, ძირითადად, გვხვდება შვიდი საზომი: ჰაზაჯი, რაჯაზი, რამალი, მოთაყარები, მოთადარექი, ხაფიფი და სარი‘ი.

ზიჰაფები (زحاف) – სახეცვლილი საზომები

სალექსო საზომები პოეზიაში ხშირად სახეცვლილი ფორმით იხმარება და მას ზიჰაფი ჰქვია. ეს ტერმინი წარმოდგება არაბული სიტყვიდან „ზაჰფ“, რაც საფუძვლიდან, ნორმიდან გადახვევას ნიშნავს. ზიჰაფი ძირითადად მდგომარეობს ტერფების რამდენიმე ასოთი გაზრდა-შემცირებაში. შამსი ყაისი თვლიდა, რომ ტერფის შემცირება დასაშვებია ხუთ ასომდე, ხოლო გაზრდა – ორ ასომდე, თუმცა სასურველია მხოლოდ ერთი ასოთი გაიზარდოს. სპარსულ პოეზიაში იგი გამოყოფდა 35 ზიხაფს, რომელთაგან 22 არაბულიდან არის ნასესხები, ხოლო 13 საკუთრივ სპარსულია. თვალსაჩინოებისთვის განვიხილავთ რამდენიმე ყველაზე გავრცელებულ ზიჰაფს:

ქაფფი (كف) – (არ. „შეკავება“) მდგომარეობს შვიდასოიანი ტერფიდან ბოლო გაუხმოვნებელი ასოს ამოვარდნაში. ეს ეხება ტერფებს Mafâ‘îlun და Fâ‘ilâtun და შეკვეცის შედეგად რჩება Mafâ‘îlu და Fâ‘ilâtu.

ხარმი (خرم) – (არ. „ცხვირის ძგიდის გაკეთა“) მდგომარეობს თავკიდურა ასო მიმ-ის ამოვარდნაში ტერფიდან Mafâ'îlun და რჩება fâ'îlun.

ჰაზზი (حذذ) – (არ. „კუდის მოჭრა“) მდგომარეობს ტერფიდან Mustaf'ilun შეერთებული ვათადის ამოვარდნაში, რის შედეგადაც რჩება Mustaf.

ესალათი (الذال) – (არ. „კაბის კალთის გადაფარება“) მდგომარეობს შეერთებულ ვათადზე დამთავრებულ ტერფებზე ერთი გაუხმოენებელი ასოს დამატებაში. ეს ეხება ტერფებს Mustaf'ilun და Fâ'ilun და დამატების შედეგად ვიღებთ ფორმებს Mustaf'ilân და Fâ'ilân.

თაყთი' (تقطيع) – სკანდირება

სკანდირება (ლათინური სიტყვიდან scando – „დამარცვლით ვკითხულობ“) დეკლამაციური ხერხია, რომელიც გულისხმობს ლექსის წარმოთქმისას ყველა მეტრული ელემენტის ხაზგასმით გამოყოფას.

არუზის მეცნიერებაში სკანდირების გამოსახატავად ხმარობენ ტერმინს „თაყთი' “ (تقطيع – „პატარა ნაჭრებად დაჭრა“), რაც ნიშნავს ლექსის არუზის ტერფებით გაზომვას, რათა გაიმიჯნოს სწორი და არასწორი წაკითხვა. სკანდირებისას ამოსავალია არა დაწერილი, არამედ წარმოთქმული ასოები. მაგალითად, თეშდიდიანი ასო სკანდირებაში ორმაგად ითვლება და, შესაბამისად განსხვავებულ ტერფს ქმნის: من سرّ („ჩემი საიდუმლო“) გვაძლევს ტერფს fâ'ilun – ser re man (– ᴗ –), ხოლო من سر – se re man თეშდიდის გარეშე მოგვცემდა ტერფს fa'ilun (ᴗ ᴗ –). ან, პირიქით, იწერება და სკანდირებაში არ ითვლება ისეთი ასოები, როგორიცაა و სიტყვებში تو და بو, ან • სიტყვებში که და چه და სხვა. თვალსაჩინოებისთვის, სკანდირებულად ჩაეწერთ ჰაფეზის სხვადასხვა საზომის ყაზალების თითო მისრას:

ჰაზაჯი:

اگر آن ترك شیرازی بدست آرد دل مارا

a gar ân tor / ke shî râ zî / be das tâ rad /de le mâ râ
Mafâ'îlun Mafâ'îlun Mafâ'îlun Mafâ'îlun
(ᴗ– – – /ᴗ– – – /ᴗ– – – /ᴗ– – –).

რამალის ზიჰაფი (მოკვეცილია ბოლო მუხლი):

از که میپرسی که دور روزگارانرا چه شد

az ke mî por / sî ke dou re / ru ze gâr ân / râ che shod
Fâ'ilâtun Fâ'ilâtun Fâ'ilâtun Fâ'ilâ
(– ⏑ – – /– ⏑ – – /– ⏑ – – /– ⏑ –).

რაჯაზის ზიჰაფი (მოკვეცილია ბოლო ორი მუხლი):

ساقی بنور باده برافروز جام ما

sâ qî be nu / re bâ de bar / af ru z jâ / me mâ
Mustâf'ilun Mustâf'ilun Mustâf'ilun Mustâ
(– – ⏑ – /– – ⏑ – /– – ⏑ – /– –).

რითმის მეცნიერება – ʿელმ-ე ყაფიე (علم قافیه)

რითმის შემადგენელი ელემენტები

არაბულ-სპარსული ტრადიციული რითმის თეორია გამოირჩევა თავისი სქოლასტიკური ხასიათით. მასში ყოველი მოვლენა უკიდურესად არის დანაწევრებული. რითმის შემადგენელ ყოველ ასოსა თუ ბგერას თავისი დასახელება აქვს და მათი ადგილი მკაცრად არის გაწერილი რითმის ზოგად სტრუქტურაში.

სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში რითმა შემდეგნაირად არის განმარტებული:

შამსი ყაისი – „იცოდე, რომ რითმა არის ბეითის უკანასკნელი სიტყვის ნაწილი იმ პირობით, რომ ეს სიტყვა სხვა ბეითების ბოლოს არსად მეორდება იმავე ფორმითა და მნიშვნელობით და თუ მეორდება, მას რედიფს უხმობენ, ხოლო რითმა მის წინ იქნება“.

ვაჰიდ თაბრიზი – „იცოდე, რომ რითმას „კაფია“-ს იმიტომ უწოდებენ, რომ იგი ლექსს უკან, კეფაში (არ. قفا – „კეფა“, მ. ა.) მოუდის“.

აბდ ორ-რაჰმან ჯამი – „იცოდე, რომ ირანელი პოეტებისთვის რითმა არის ის, რისი გამეორებაც ბეითის ბოლოს ითვლება აუცილებლად ან სასურველად, თუ იგი დამოუკიდებლად კი არ წარმოითქმის, არამედ სიტყვის ნაწილს წარმოადგენს, ანდა რაიმეს ამგვარს. ზოგიერთნი ბეითის ბოლო სიტყვას მთლიანად რითმას ეძახიან, სხვანი კი მხოლოდ „რაეი“-ს უხმობენ რითმას“.

არაბულ-სპარსული პოეტიკური ტრადიციით, რითმის საფუძველია ერთი ასო, რომელსაც „რაეი“-ს უწოდებენ. ტერმინი „რაეი“ მოდის სიტყვიდან „რივა“, რაც ნიშნავს თოკს, რომლითაც აქლემზე ტვირთს აბამენ. „და როგორც ამ თოკით ებმის აქლემს ტვირთი, ისე ასო რაეით იკერის ლექსი და მის გარეშე ლექსი ვერ გაიმართება“ (ვაჰიდ თაბრიზი). საეალდებულოა, რომ რაეისთვის შერჩეული ასო ფუძისეული იყოს.

ასო რაეის გარდა, რითმას ქმნის კიდევ რეა ასო-ელემენტი (თანხმოვნები და გრძელი ხმოვნები): ოთხი რაეის წინ და ოთხი მის უკან. რაეის წინამავალ და მომდევნო ასოთა ერთობლიობა, რომლის გამეორება საეალდებულოა ლექსის ყველა სარითმო სეგმენტში, ქმნის კლაუზულას. ხშირად რითმა და კლაუზულა იგივეობრივი სიდიდეებია.

რითმის შემადგენელი ცხრა ასო-ელემენტია:

1. რაეი (روی) — რითმის ძირითადი ასო.
2. ყაიდი (قید) — თანხმოვანი, რომელიც უშუალოდ წინ უძღვის რაეის.
3. რედფი (ردف) — რედფი ორგვარია: რედფ-ე მოფრადი (ასლი) — გრძელი ხმოვანი, რომელიც უშუალოდ ან შუალობით წინ უძღვის რაეის; რედფ-ე ზაიდი — თანხმოვანი, რომელიც დგას რაეისა და რედფ-ე მოფრადს შორის.
4. თა'სისი (تاسیس) — გრძელი ა, რომელიც წინ უძღვის რაეის და მათ შორის არის გახმოვნებული ასო.
5. დახილი (دخیل) — თა'სისის მომდევნო თანხმოვანი, რომელსაც მოკლე ხმოვანი ახლავს.
6. ვასლი (وصل) — რაეის მომდევნო პირველი ასო.
7. ხორუჯი (خروج) — ვასლის მომდევნო ასო.
8. მაზიდი (مزید) — ხორუჯის მომდევნო ასო.
9. ნაირე (نائره) — მაზიდის მომდევნო ასო.

ასო-ელემენტების გარდა, რითმის შედგენაში მონაწილეობენ მოკლე ხმოვნებიც. არაბულ-სპარსულ პოეტიკებში 6 ასეთი ელემენტი გამოიყოფა და მათ აღსანიშნავადაც შემუშავებულია სპეციალური ტერმინოლოგია:

1. რასსი (رسّ) — თა'სისის თანმხლები მოკლე ა.
2. ეშბა' (إشباع) — დახილის თანმხლები მოკლე ხმოვნები (ა, ე, ო).
3. ჰაზეი (حذو) — რედფ-ე ასლის თანმხლები ან ყაიდის წინამავალი მოკლე ხმოვანი.
4. თოუჯიჰი (توجیه) — რაეის წინამაეალი მოკლე ხმოვანი.
5. მაჯრა (مجری) — რაეის მომდევნო მოკლე ა.
6. ნაფაზი (نفاذ) — ვასლის მომდევნო მოკლე ხმოვანი.

რითმათა კლასიფიკაციები

სპარსულ ტრადიციულ პოეტიკაში გამოყოფილია რითმის სხვადასხვა ტიპი, რომლებიც ზემოთ ჩამოთვლილ ელემენტთა კომბინაციებით იქმნება, რაც მათ დასახელებებშიც კარგად ჩანს: „ყაიდის შემცველი რითმა“ (قید حرف یا قافیه), „თა'სისისა და დახილის შემცველი რითმა“ (تاسیس و دخیل یا قافیه) და სხვა. შამსი ყაისის ტრაქტატში მათი რიცხვი 31-ს აღწევს. თანამედროვე მეცნიერებმა ეს რიცხვი 25-მდე დაიყვანეს. ეს 25 სახეობა ვარიანტებითურთ 34 სტრუქტურულ ნაირსახეობას ქმნის.

სპარსული რითმის ერთ-ერთი პირველი მარტივი კლასიფიკაცია ეკუთვნის ვაჰიდ თაბრიზის. მან რითმის ორი სახეობა გამოყო: ძირითადი რითმა (قافیه اصلی) და მართული რითმა (قافیه معمولی). მისი თეორიით, ძირითადია რითმა, რომლის შემადგენელი სიტყვები ფუძისეულია (ماست და راست) და მართულია რითმა, რომლის შემადგენელი სიტყვები სხვადასხვა გრამატიკული ელემენტის ნაზავია (خواست და جاست).

სპარსული რითმის თეორიის ტრადიციული, არაბულიდან მომდინარე ნორმები მიუღებელი აღმოჩნდა თანამედროვე მეცნიერებისთვის. მათ შრომებში ეხვდებით სპარსული რითმის ახლებური გააზრების მცდელობას და ძველი, ფორმალისტური კლასიფიკაციების საპირწონედ ახალ, თანამედროვე მეცნიერულ მონაცემებზე დამყარებულ, კლასიფიკაციებს. მაგალითად, ა. აზერი სპარსული რითმის 4 სახეობას გამოყოფს:

1. უმარტივესი რითმა (قافیه کافی) – რითმა, რომლის მაწარმოებელი ელემენტები ფუძისეული ასოებია;
2. სრული რითმა (قافیه سرشار) – სრული რითმა იქმნება მარტივი რითმის წინ დამატებითი ბგერების დართვით და რაც მეტია დამატებითი ბგერები, მით უფრო კეთილხმოვნად ითვლება რითმა.
3. მდიდარი რითმა (قافیه گنگ) – მდიდარი რითმა იქმნება მარტივი რითმის შემდეგ დამატებითი ბგერების (სუფიქსების და ნაცვალსახელური ენკლიტიკების) დართვით;

4. რედიფიანი რითმა (ردیف قافیه) – რედიფის შემცველ რითმას რედიფიანი რითმა ეწოდება;

5. განსაკუთრებული რითმა (ویژه قافیه) – განსაკუთრებული, მეტწილად ხელოვნური, ხერხებითა და საშუალებებით შექმნილი რითმა.

გარდა ამ სახეობებისა, მეცნიერი რითმის ქვესახეობებსაც გამოყოფს: უმარტივეს და რთულ რითმებში – 9-9, ხოლო მდიდარ რითმაში – 13 ნაირსახეობას.

ა. ა'სერის კლასიფიკაციები ტერმინოლოგიური და სემანტიკური უზუსტობების, ცნებათა აღრევისა და სხვა შეუსაბამობების გამო გააკრიტიკა ვ. კოტეტიშვილმა ნაშრომში „სპარსული რითმის სტრუქტურა", რომელშიც სპარსული კლასიკური რითმის ფონეტიკური, მორფოლოგიური და მეტრული სტრუქტურებია განხილული.

რედიფიანი რითმა

რედიფი არის სარითმო სიტყვის მომდევნო სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც უცვლელად მეორდება ყველა სარითმო სტრიქონში:

درد مارا نیست درمان الغیاث هجر مارا نیست پایان الغیاث

„ჩვენს დარდს არა აქვს წამალი, გვიშველეთ,
ჩვენს განშორებას არა აქვს ბოლო, გვიშველეთ"
(ჰაფეზი).

ამ ბეითში „დარმან" და „ფაიან" სარითმო სიტყვებია, ხოლო „ალყიას" – რედიფი.

ვ. კოტეტიშვილი, სპარსული ენის თავისებურებებზე დაყრდნობით, რედიფს საკუთრივ სპარსულ მოვლენად თვლიდა და ამით ხსნიდა არაბული ენის ნორმებზე ორიენტირებული სპარსული პოეტიკური ტრაქტატების ნაკლებ ინტერესს ამ საკითხისადმი. შამსი ყაისი, ვაჰიდ თაბრიზი და სხვები რედიფს მხოლოდ გაკვრით ეხებიან და მას, ძირითადად, რითმის ცნების განსაზღვრისთვის იყენებენ.

რედიფი შეიძლება ერთი, ორი ან რამდენიმე სიტყვისგან შედგებოდეს და შესაძლოა მთელი ფრაზაც კი შეადგინოს. სპარსულ პოეზიაში გვხვდება შემთხვევები, როცა სარითმო

სტრიქონის პირველი სიტყვა წარმოადგენს სარითმო ერთეულს, ხოლო ამ სტრიქონის მთელი დანარჩენი ნაწილი რედიფად გვევლინება:

با من بودی منت نمیدانستم
یا من بودی منت نمیدانستم
چون من شدم از میان ترا دانستم
تا من بودی منت نمیدانستم

„ჩემთან იყავი [და] ვერ შეგიცანი,
ან ჩემში იყავი [და] ვერ შეგიცანი,
როცა დაგშორდი, მივხედი:
სანამ ჩემში იყავი, ვერ შეგიცანი“.

ამ ლექსში „ბა“, „ია“ და „თა“ სარითმო სიტყვებია, ხოლო „მან ბუდი მანათ ნემიდანესთამ“ მთლიანად რედიფია.

შამსი ყაისი ცალკე განიხილავს რედიფის ისეთ სახეობას, რომელიც წინ უძღვის სარითმო სიტყვას. იგი რედიფის ამ სახეობას ჰაჯებს (حاجب) უწოდებს, ხოლო ამგვარ რედიფიან რითმას – მაჰჯუბს (محجوب). მაშასადამე, სარითმო სიტყვის მიმართ პოსტპოზიციურ განმეორებად სიტყვას რედიფი ეწოდება, ხოლო პრეპოზიციურს – ჰაჯები. ჰაჯების ნიმუშია მას'უდ სა'ად სალმანის შემდეგი ლექსი:

نور سلطان ملکست در دل
هر روز بروی او کند سور سلطان
هرگز نرود برو و بر زور سلطان
چشم بد خلق ازو و از دور سلطان

„სულთან მალექი სულთნის [მას'უდის] გულის სხივია,
ყოველ დღე სულთანი მისთვის ქეიფს მართავს,
ნურასოდეს შეეხება მასა და სულთანს ძალადობა,
მასა და სულთანს ავი თვალი განეშოროს“.

ამ ლექსში სარითმო სიტყვებია „ნურ“, „სურ“, „ზურ“ და „დურ“, ხოლო „სულთან“ – ჰაჯებია.

ხშირად რედიფს გარდა ეფონიური ფუნქციისა, შინაარსობრივი დატვირთვაც აქვს. მაგალითად, რუდაქის „სიბერის ელეგიაში“ რედიფი „ბუდ“ (იყო) მართლაც რომ სამგლოვიარო ზარივით ჟღერს და მთელ ლექსს წარსულზე (რაც იყო და გაქრა) გლოვის იერს აძლევს.

შინაგანი / შიდა რითმა (قافیۀ داخلی/ میانی)

ლექსში მდებარეობის მიხედვით, რითმათა სამი სახეობა გამოიყოფა: ბოლოკიდური, საწყისი და შიდა, შინაგანი. შინაგანია რითმა, როცა სიტყვები ან ერთმანეთს, ან სტრიქონის სარითმო სიტყვას ერითმება. კლასიკური სპარსული პოეზიის ადრეულ ეტაპზე შინაგანი რითმა იშვიათად გამოიყენებოდა. შემორჩენილია ამ პერიოდის სამმაგი შინაგანი რითმით გაწყობილი ლექსი, რომელიც რუდაქის მიეწერება:

گل بهاری بت تتاری
نبید داری چرا نیاری
نبید روشن چو ابر بهمان
بنزد گلشان چرا نیاری

„გაზაფხულის ვარდო, თათრულო კერპო,
ღვინო გაქვს და რატომ არ მოგაქვს?
ბაჰმანის [თვის] ღრუბელივით მოელვარე ღვინო
ვარდნარში რატომ არ მოგაქვს?“

ეს ლექსი იმდენად უჩვეულოა ამ პერიოდის სპარსული პოეზიისთვის, რომ მეცნიერების ნაწილს ეჭვი ეპარება რუდაქის ავტორობაში და მის ადრინდელობაში, ნაწილი კი მას გამონაკლისად მიიჩნევს და მის სპარსულ ფოლკლორთან კავშირზე მიუთითებს.

შინაგანი რითმებით გატაცება დამახასიათებელია სახოტბო პოეზიისათვის, რომელშიც საგანგებო ყურადღება ეთმობა ლექსის ევფონიას და პოეტურ ოსტატობას, მაგრამ ღაზნელ მეხოტბეებთანაც მას ფრაგმენტული ხასიათი ჰქონდა და ჩამოყალიბებულ მხატვრულ ხერხს არ წარმოადგენდა. შინაგანი რითმა სისტემაში მოიყვანა და მისი ბრწყინვალე ნიმუშები შექმნა ხაყანი შირვანიმ. ხაყანის სისტემის მიხედვით, პირველი ბეითი თავისუფალია შინაგანი რითმისგან და ის შემოდის მეორე ბეითში და ლექსს ბოლომდე გასდევს. ამრიგად, ერთი ბეითის ფარგლებში გვაქვს სამმაგი შინაგანი რითმა, ამასთან, ყოველ ბეითში იხმარება ახალი სარითმო ერთეული, რაც გარე რითმებთან ერთად ეირტუოზულ პოეტურ ხერხს ქმნის. სამმაგი შინაგანი რითმის ბრწყინვალე

ნიმუშები მოგეცეს სპარსული კლასიკური პოეზიის ისეთმა დიდმა წარმომადგენლებმა, როგორებიც არიან ნიზამი განჯელი, საადი, ჯალალ ედ-დინ რუმი, ჰაფეზი და სხვა. ჯალალ ედ-დინ რუმის ცნობილი ლექსის „ეი, ჯან, ჯან-ე ჯანჰა“ თორმეტი ბეითიდან თითოეული სხვადასხვა სამმაგი შინაგანი რითმით არის გაწყობილი, ხოლო რედიფი „ეა ჩიზე დიგარ“ კრავს ლექსს:

ای جان جان جانها جانی و چیز دیگر وی کیمیای کانها کانی و چیز دیگر
ای آفتاب باقی وی ساقی سواقی وی مشرب مذاقی آنی و چیز دیگر
ای مشعله یقین را وی پرورش زمین را وی عقل اولین را ثانی و چیز دیگر

„ჰოი, სულო, სულთა სულო, სული ხარ და რაღაც სხვა,
ჰოი, ქანების ალქიმიავ, ქანი ხარ და რაღაც სხვა.
ჰოი, მარადიულო მზეე, ჰოი, მერიქიფეთა მერიქიფეე,
ჰოი, გემოს შეგრძნებავ, ისა ხარ და რაღაც სხვა.
ჰოი, ჭეშმარიტების ჩირაღდანო, ჰოი, მიწის აღმზრდელო,
ჰოი, უპირველესო სიბრძნეე, მეორეც ხარ და რაღაც სხვა...“

ომონიმური და ტაეტოლოგიური რითმა

სპარსულ პოეზიაში ხშირია შემთხვევები, როცა სარითმო სიტყვების ფონეტიკური სტრუქტურა მთლიანად ემთხვევა ერთმანეთს. იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ეს სიტყვები სემანტიკურად, განსხვავებული თუ მსგავსი, გვექნება ომონიმური და ტაეტოლოგიური რითმები.

ომონიმურია რითმა, როცა სარითმო სიტყვები მსგავსია ფონეტიკურად, მაგრამ განსხვავდება შინაარსით:

ای چراغ همه بتان خطا دور بودن ز روی تست خطا

„ჰოი, ხათას კერპების ჩირაღდანო,
შენგან შორს იყოს ცოდვა“ (რაშიდ ად-დინ ვათვათი).

ამ ბეითში გამოყენებული სარითმო სიტყვა „ხათა“ ერთ შემთხვევაში ტოპონიმს, ხოლო მეორე შემთხვევაში „ცოდვას“ აღნიშნავს.

ისეთ რითმას, რომელშიც სარითმო სიტყვები მსგავსია როგორც ფონეტიკურად, ისე სემანტიკურად, ტაეტოლოგიური რითმა ეწოდება. შუა საუკუნეების პოეტიკური ტრადიცია

დასაშვებად მიიჩნევდა ტაეტოლოგიურ რითმას, მაგრამ არაუმეტეს ერთი შემთხვევისა ერთსა და იმავე ლექსში. ზოგადად, მისი ხმარება არასასურველად მიიჩნეოდა და პოეტის ოსტატობას აკნინებდა. ტაეტოლოგიური რითმა განსაკუთრებით ხშირია ყასიდის ფორმის ლექსებში, რადგან გრძელი ლექსის ერთ რითმაზე აგების აუცილებლობა პოეტს იძულებულს ხდიდა, ამ ხერხისთვის მიემართა:

کنون که میدمد از بوستان نسیم بهشت — من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت
قدم دریغ مدار از جنازه حافظ — که گرچه غرق گناهست میرود به بهشت

„ახლა, როცა ბაღნარიდან სამოთხის სიო უბერავს,
[ვართ] მე, სიხარულის მომნიჭებელი ღვინო და ჰურიის
მოდგმის სატრფო...
ფეხს დანანებით ნუ დაადგამ ჰაფეზის საფლავს,
მიუხედავად იმისა, რომ ცოდვაშია ჩაფლული, მაინც
წავა სამოთხეში“ (ჰაფეზი).

ამ ყაზალის პირველი ბეითის პირველი მისრის ბოლოს და ბოლო ბეითის მეორე მისრის ბოლოს სიტყვა „ბეჰეშთ“ (სამოთხე) ქმნის ტაეტოლოგიურ რითმას.

გარითმვის ნაკლოვანებები

შუა საუკუნეებში იქმნებოდა სპეციალური ნაშრომები, რომლებშიც ავტორები განიხილავდნენ, აანალიზებდნენ და აჯგუფებდნენ ყველა იმ ნაკლოვანებას, რომელსაც პოეზიაში ხედებოდნენ. თავიდან ეს ანალიზი თან ერთვოდა პოეტიკურ ტრაქტატებს, მოგვიანებით კი მათ დამოუკიდებელი ხასიათი მიიღეს. ასე ჩამოყალიბდა ლიტერატურული კრიტიკის მეცნიერება – علم نقد ادبی. შუა საუკუნეების ლიტერატურის თეორეტიკოსები რითმასთან დაკავშირებულ რამდენიმე სახის ნაკლოვანებას გამოყოფენ:

1. შაიგანი (شایگان) – როცა რაიმე ფუძისეული ასო არ არის;
2. ითა' (اطا) – სარითმო სიტყვის გამეორება;
3. ექფა' (اکفا) – რაიმის შეცვლა მსგავსი ულერადობის ასოთი;
4. ეყვა' (اقوا) – როცა თაუჯიჰი არ ემთხვევა ჰაზეს;

5. სენადი (سنة) – რედფის შეცვლა.

საინტერესოა ათაალაჰის შენიშვნა ამ ნაკლოვანებებთან დაკავშირებით: „თუ პოეტი თავად აღიარებს ამ ნაკლოვანებას და მკითხველს იქვე ბოდიშს მოუხდის, მას ეს ნაკლი შეიძლება ეპატიოს“.

სიტყვაკაზმულობის მეცნიერება – 'ელმ-ე ბადი'
(علم بديع)

შუა საუკუნეების პოეტიკის თეორეტიკოსები სიტყვაკაზმულობაში გულისხმობდნენ ხატოვან მეტყველებას (სახისმეტყველებას), ხოლო სიტყვაკაზმულობის მეცნიერებაში – ტროპული სისტემების შემსწავლელ მეცნიერებას. მათ ტრაქტატებში მოცემულია პოეტური ხერხებისა და ფიგურების კლასიფიკაციები, რომლებიც შეიცავს როგორც სხვადასხვა ხალხთა ლიტერატურაში გავრცელებულ, ისე სპეციფიკურ, აღმოსავლურ ტროპებს.

ათაალაჰ ჰოსეინიმ პოეტური ფიგურები სამ ჯგუფად დაყო:

1. მაჯაზ-ე მა'ნავი (معنوی مجاز) – ხატოვანი (წარმოსახვითი) ფიგურები;
2. მაჯაზ-ე ლაფზი (لفظی مجاز) – ვერბალური (სიტყვიერი) ფიგურები;
3. მაჯაზ-ე ლაფზი ვა მა'ნავი (معنوی و لفظی مجاز) – ვერბალურ-ხატოვანი ფიგურები.

მიუხედავად იმისა, რომ თავად ათაალაჰ ჰოსეინი აღიარებდა ამ კლასიფიკაციის ნაკლოვანებებს, ეს დაყოფა მცირეოდენი შესწორებებით გაიმეორეს შუა საუკუნეების სხვა ავტორებმაც. თანამედროვე სპარსულ პოეტიკურ ლექსიკონებშიც იგივე სახეობებია გამოყოფილი, მხოლოდ ტერმინებია შეცვლილი: „მაჯაზ-ე მა'ნავი"-ს ნაცვლად გვხვდება „მაჯაზ-ე 'ეყლი" (عقلی مجاز) ან „მაჯაზ-ე ესნადი" (اسنادی مجاز), ხოლო „მაჯაზ-ე ლაფზი"-ს ნაცვლად – „მაჯაზე ლოყაი" (لغوی مجاز).

ხატოვანი (წარმოსახვითი) ფიგურები (معنوی مجاز)

სეფათი (صفت / هنری صفت) – ეპითეტი

სეფათი – ეპითეტი არის ემოციური შეფერილობის მქონე ხატოვანი განსაზღვრება, რომელიც საგნისა თუ მოვლენის გარკვეულ ნიშანს გამოკვეთს.

ეპითეტის ორი სახეობა გამოიყოფა: კონკრეტულ-მგრძნობელობითი და ფუნქციონალური. სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში ფუნქციონალური ეპითეტები ჭარბობს. მაგალითად, სატრფოს ეპითეტებიდან კონკრეტულ-მგრძნობელობითია: چشم آهو – ქურციკისთვალება, سرو قد – საროსტანიანი, سمن بر – ჟასმინივით (თეთრი) მკერდის მქონე, سمن بوی – ჟასმინის სურნელის მქონე და ა.შ., ხოლო ფუნქციონალური: ماه بی – უსიყვარულო, باغ بی – მოღალატე, ორგული, خوشه – კეკლუცი, شهر آشوب – ქალაქის ამკლები და მრავალი სხვა.

თაშბიჰი (تشبیه) – შედარება

თაშბიჰი – შედარება არის სტილისტური ხერხი, როცა ორი ან მეტი საგანი ერთმანეთს დარდება მათი რომელიმე ნიშან-თვისების საფუძველზე. შესაბამისად, შედარებაში მონაწილეობს ოთხი კომპონენტი: შესადარებელი (مشبه), შედარებული (به مشبه), შედარების ნიშანი (وجه شبه) და შედარების დამხმარე სიტყვა (ادات تشبیه). სპარსულ ენაში შედარების დამხმარე სიტყვებია: ჩუნ (چون), მანანდ (مانند), მესლ (مثل), გუიი (گویی), ფანდარი (پنداری) და სხვა.

შუა საუკუნეების სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში შედარების შვიდი სახეობა გამოიყოფა:

1. აბსოლუტური შედარება – ორი საგანი ერთმანეთს დარდება დამხმარე სიტყვის მეშვეობით ყოველგვარი პირობის, უპირატესობის, შებრუნებული წყობის და ა.შ. გარეშე:

رخش سرخ مانند ارغوان جوان سال و بیدار و بخشش جوان

„მისი ღაწვი არღავანივით წითელია,
ახალგაზრდაა, ფხიზელი და სვებედნიერი“ (ფირდოუსი).

2. პირობითი შედარება – ორი საგანი ერთმანეთს რაღაც პირობით დარდება:

اگر موری سخن گوید و گر مویی روان دارد
من آن مور سخن گویم من آن مویم کی جان دارد

„თუ ჭიანჭველა დაილაპარაკებდა და თმას სული ექნებოდა,
მე ეიქნებოდი ის მოლაპარაკე ჭიანჭველა და ის
გასულიერებული თმა“ (‘ამ‘აყი).

3. ქარაგმული შედარება – პოეტი შესადარებელზე შედარებულის მეშვეობით ქარაგმულად მიანიშნებს:

عنان شکر بار تو هرگه کی بخندد شاید که بخندد بعنان و شکر بر

„ყოველთვის, როცა შენი შაქარიით [ტკბილი] უნაბი იცინის,
შესაძლოა თავად უნაბსა და შაქარს დასცინის“ (მო'აზი).

აქ „უნაბში“ წითელი ბაგე იგულისხმება და პოეტი მასზე შედარებულის მეშვეობით მიუთითებს. თანამედროვე მეცნიერები შედარების ამ სახეობას მეტაფორასთან აიგივებენ და მას მეტაფორის ერთ-ერთ სახეობად თვლიან.

4. გამათანაბრებელი შედარება – პოეტი ორ საგანს გარკვეული ნიშნის მიხედვით ადარებს მესამეს და ამ შედარებით პირველ ორ საგანს შორის მსგავსება მყარდება:

یک نقطه آید از دل من وز دهان تو یک موی خیزد از تن من و ز میان تو

„ერთ წერტილს ჰგავს ჩემი გული და შენი ბაგე,
ერთ თმის ღერს ჰგავს ჩემი ტანი და შენი წელი“ (მანთეყი).

5. შებრუნებული შედარება – ორი საგანი რიგრიგობით დარდება ერთმანეთს:

ز سمّ ستوران و گرد سپاه زمین ماه رو و زمین روی ماه

„ცხენების ჩლიქებისგან და ლაშქრის მტვრისგან
მიწა მთვარესავით გახდა და მთვარე მიწასავით“
(ფირდოუსი).

6. ფარული შედარება – პოეტი საგნებს ისე ადარებს ერთმანეთს, თითქოს შედარება არც ჰქონდეს მიზნად:

هر کس که بدید چشم او گفت کو محتسبی که مست گیرد

„ყველამ, ვინც მისი თვალები დაინახა, თქვა:
სად არის მუჰთასიბი, რომ მთვრალი დააკავოს?!“ (ჰაფეზი).
(მინიშნებაა სატრფოს მიბნედილ თვალებზე).

7. უპირატესობის მიმნიშნებელი შედარება – პოეტი ორ საგანს ჯერ ერთმანეთს ადარებს, მერე ამ შედარებას

უარყოფს და შესადარებელს შედარებულზე უპირატესობას ანიჭებს:

چو ماه بود و چو سرو و نه ماه بود و نه سرو
کمر نبندد سرو و کله ندارد ماه

„მთვარესავით და საროსავით იყო, [მაგრამ] არც მთვარე
იყო და არც სარო,
საროს ქამარი არ არტყია, მთვარეს ქუდი არ ახურავს“
(ფაროხი).

შედარებათა ჯაჭვი და ჯაჭვური შედარება

სპარსულ პოეზიაში და, განსაკუთრებით, ეპოსში ხშირია ერთ ან ორ მომიჯნავე ბეითში რამდენიმე შედარების თავმოყრა. ამ სიმრავლეს ზოგი მეცნიერი „შედარებათა ჯაჭვს“ უწოდებს, ზოგი კი – „შედარებათა კომპლექსს“. ძირითადად, ეს არის მოწესრიგებული სიმრავლე, რომლის თითოეული რგოლი დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონეა, თუმცა კი გარკვეულ კავშირშია მის მეზობელ რგოლთან. სპარსულ პოეზიაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ყველაზე ხშირია შემთხვევები, როცა ჯაჭვში შემავალ შედარებებს საერთო შესადარებელი, მაგრამ განსხვავებული შედარებულები ჰყავს, რაც საგნის უფრო მრავალმხრივი აღწერის საშუალებას იძლევა:

یکی دیزه یی بر نشسته چو نیل بتک همچو آهو بتن همچو پیل

„შაე ცხენზე იჯდა, როგორც ნილოსი,
სირბილით – კანჯარის მსგავსი, ტანით – სპილოს მსგავსი“
(ფირდოუსი).

სპარსულ პოეზიაში გვხვდება შედარებათა კიდევ ერთი ტიპი, რომელიც, ერთი შეხედვით, შედარებათა ჯაჭვის ნაირსახეობად შეიძლება ჩაითვალოს:

نیابد کسی چاره از چنگ مرگ چو باد خزانست و ما همچو برگ

„ვერ ჰპოვებს კაცი საშველს სიკვდილის კლანჭებიდან,
ის შემოდგომის ქარის მსგავსია და ჩვენ – ფოთლების
მსგავსი“ (ფირდოუსი).

ამ ბეითში თაემოყრილი შედარებები მხოლოდ გარეგნულად ჰგავს შედარებათა ჯაჭვს, შინაარსობრივად კი რადიკალურად სხვა მოვლენაა. უპირველეს ყოვლისა, ისინი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ერთეულებს და თითოეული შედარების არსი მხოლოდ მეზობელი შედარების საშუალებით ვლინდება: ადამიანი იმიტომ დარდება ფოთოლს, რომ სიკვდილი შემოდგომის ქარს არის შედარებული და პირიქით. და, რაც მთავარია, მიუხედავად იმისა, რომ სახეზეა ორი შესადარებელი, შედარებული და დამხმარე სიტყვაც კი, საქმე გვაქვს არა ორ, არამედ ერთ რთულ, ორი კომპონენტისგან შემდგარ შედარებასთან, რომელსაც ჯაჭვურ შედარებას ეუწოდებთ. ჯაჭვური შედარება არის რთული, ორი ან მეტი შედარებისგან შემდგარი შედარება, რომლის თითოეული კომპონენტი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ერთეულს და მათი არსი მხოლოდ ერთმანეთთან მიმართებაში ვლინდება.

სპარსულ პოეზიაში გვხვდება შემთხვევები, როცა ჯაჭვური შედარება სამ, ოთხ შედარებას აერთიანებს. ასეთ დროს, როგორც წესი, ერთი შედარება არის ამოსავალი, მთავარი, ხოლო დანარჩენები მისი საშუალებით აიხსნება:

در پادشاه همچو دریا شمر پرستنده ملاح و کشتی هنر
سخن لنگر و بادبانش خرد بدریا خردمند چون بگذرد

„სამეფო კარი ზღვის მსგავსად ჩათვალე,
მსახური – მეზღვაური და მოხერხებულობა – გემი,
სიტყვა – ღუზა და გონება – იალქანი,
ზღვაში გონიერი კაცი თუ გაემგზავრება...“ (ფირდოუსი).

აქ სამეფო კარის ზღვასთან შედარება ამოსავალია და გასაგებს ხდის დანარჩენ შედარებებსაც.

ესთე'არე (استعاره) – მეტაფორა

ესთე'არე (მეტაფორა) სპარსული სიტყვაა და „სესხებას“ ნიშნავს. ვათვათის განმარტებით, ეს ხერხი მდგომარეობს იმაში, რომ დაბირი (მწერალი, ლიტერატორი) არ პოეტი სიტყვას მიჯნავს თავისი ნამდვილი მნიშვნელობისგან და

შემოაქვს სხვა მნიშვნელობა, თითქოს სესხულობსო. ზოგადად კი, მეტაფორა არის სიტყვა ან ფრაზა, რომელიც გადატანითი, არაპირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება.

შუა საუკუნეების აღმოსავლელი თეორეტიკოსები ბევრს მსჯელობდნენ საკითხზე, დამოუკიდებელი პოეტური ფიგურაა მეტაფორა თუ ის სხვა ტროპების – შედარების, ალეგორიის ან მეტონიმიის ნაირსახეობას წარმოადგენს. ზოგიერთი მათგანი მეტაფორას „შეკეცილ შედარებას“ (تشبيه محذوف), ზოგი კი „ქარაგმულ შედარებას“ (تشبيه كناية) უწოდებდა.

სპარსულ პოეზიაში ეს სტილისტური ხერხი ძალიან გავრცელებულია. საუკუნეების განმავლობაში მთელი რიგი მეტაფორებისა კლიშეებად იქცა და კონტექსტის გარეშეც გასაგებია: ნარგიზი – თვალი, ლალი – ბაგე, ლომი – გმირი, მეომარი და სხვა:

نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان نیم شب دوش به بالین من آمد بنشست

„მისი ნარგიზი მშფოთვარე და ბაგეები მომნანიე,
გუშინ შუაღამისას ჩემს სასთუმალთან მოვიდა,
ჩამოჯდა“ (ჰაფეზი).

შუა საუკუნეების ავტორები მეტაფორებს რამდენიმე ნიშნის მიხედვით აჯგუფებენ. ფორმალური ნიშნით ისინი გამოყოფენ გახსნილ მეტაფორას (استعاره مصرّحه) და დახურულ, ფარულ მეტაფორას (استعاره مكنيه). გახსნილია მეტაფორა როცა შესადარებელი არ ფიგურირებს და იგი შედარებულით არის წარმოჩენილი. დახურული მეტაფორის შემთხვევაში კი შედარებული არ ჩანს, მაგრამ იგულისხმება, რადგან მისი რომელიმე ნიშან-თვისება შესადარებელზე არის გადატანილი. შინაარსობრივი ანუ შედარების ნიშნის მიხედვითაც მეტაფორათა ორი ჯგუფი გამოიყოფა: მახლობელი (استعاره قريب) და შორეული (استعاره بعيد). მახლობელია მეტაფორა, როცა შედარების ნიშანი აშკარაა, ხოლო შორეული მეტაფორის შემთხვევაში შედარების ნიშანი ბუნდოვანია და ერთი შეხედვით გაუგებარია, თუ რა ნიშნით დაკავშირდა ორი ობიექტი. ირანელი თეორეტიკოსები ასევე გამოყოფენ მარტივ (استعاره مفرد) და რთულ, შედგენილ (استعاره مركبه) მეტაფორებს. მარტივია მეტაფორა, როცა მეტაფორის ობიექტი ერთი

სიტყვაა, ხოლო შედგენილი მეტაფორა შესაძლოა რამდენიმე სიტყვას და წინადადებასაც კი შეიცავდეს. ევროპელი თეორეტიკოსები ასეთ ხერხს გაშლილ მეტაფორას ან მეტაფორულ თქმას უწოდებენ.

სპარსულ ენაში გვხვდება სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც ადრე გადატანითი მნიშვნელობით იხმარებოდა და მეტაფორას წარმოადგენდა, მაგრამ ხშირი ხმარების შედეგად თავისი გადატანითი მნიშვნელობა დაკარგა. ასეთ მეტაფორებს ირანელი თეორეტიკოსები მკვდარ მეტაფორას (استعاره مرده) უწოდებენ. მაგალითად, თანამედროვე მეტყველებაში კომპოზიტი „ჩეშმყორრე“ (چشم غرّه) მრისხანე, ბრაზიან მზერას ნიშნავს და მისი უწინდელი მეტაფორული მნიშვნელობა „ბრაზით მოღრიალე თვალი“ ხშირი ხმარებისგან გაიცვითა და დაიკარგა.

ნომადი (نماد /رمز /سمبول) – სიმბოლო

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული მოსაზრებით, სიმბოლო არის ან შემოკლებული მეტაფორა, ან სუბსტანტივირებული ეპითეტი. პირველ შემთხვევაში, ამ პოეტური ფიგურის სემანტიკური მოდიფიკაცია შემდეგნაირად ხორციელდება: შედარება (მისი ვარდივით სახე) → მეტაფორა (მისი სახის ვარდი) → სიმბოლო (მისი ვარდი, ანუ სახე). მეორე შემთხვევაში კი ეპითეტი, რომელიც წინადადებაში ზედსართავის ფუნქციას ასრულებს, არსებითი სახელის ფუნქციას იძენს: ეპითეტი (შავთვალა სატრფო) → სიმბოლო (შავთვალა).

X-XI საუკუნეების სპარსულ პოეზიაში ნომადი – სიმბოლო სხვა ტროპებთან შედარებით იშვიათად გვხვდება. XII საუკუნიდან სიტუაცია იცვლება და ირანელი პოეტები, განსაკუთრებით კი, სუფი ავტორები სიმბოლოებს სულ უფრო და უფრო ხშირად მიმართავენ. დროთა განმავლობაში ხშირი ხმარების შედეგად რიგ სიმბოლოებს დაეკარგათ სიახლისა და მოულოდნელობის ეფექტი და ისინი ერთგვარ პოეტურ შტამპებად იქცნენ. მაგალითად, სპარსულ პოეზიაში სატრფოს ყველაზე გავრცელებული სიმბოლოებია لب – გულწარმტაცი, سرو – მთვარისსახიანი, خورشید – მზე, چشم آهو – შავთვალა, لاله – გულქვა, خط شبرنگ – ლომივით

მრისხანე, شیر – კერპი და მრავალი სხვა, ლირიკული გმირის – دیوانه – დარდის მნახველი, شکسته – გატეხილი, განადგურებული, خانه خراب – სახლკარდაქცეული, در بدر – კარიდან კარზე მოხეტიალე და ა.შ.

მიუხედავად იმისა, რომ სპარსული კლასიკური პოეზია საკმაოდ მდიდარია სიმბოლოებით, სპარსული პოეტიკური ტრაქტატების უმეტესობაში ის ცალკე ტროპად არ გამოიყოფა და, შესაბამისად, უკანასკნელ დრომდე სპარსულ ენაში მის გამოსახატავად სპეციალური ტერმინი არ არსებობდა. თანამედროვე პოეტიკურ ტერმინთა ლექსიკონებში ფიქსირდება როგორც სპარსული ტერმინები نماد და رمز, ისე ევროპული سمبل.

თანამედროვე ირანელი ავტორები სიმბოლოებს სამ ჯგუფად ყოფენ:

1. ფართოდ გავრცელებული ანუ ცნობადი სიმბოლოები (نمادهای شناخته شده / مرسوم), რომლებიც სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურაში გვხვდება. მაგალითად, მზის ამოსვლა – დაბადება, მზის ჩასვლა – გარდაცვალება, თეთრი ფერი – სისუფთავე, სიწმინდე და სხვა. ბევრი ცნობადი სიმბოლო კონკრეტული ხალხის მითებითა და ლეგენდებით საზრდოობს და შემდეგ სხვა ხალხებში ვრცელდება. მათ პირობითად მითოლოგიურ სიმბოლოებს (نمادهای اساطیری) უწოდებენ. მაგალითად, ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სიმბოლოა ცეცხლიდან უნებლად გამოსვლა, რაც განწმენდაზე, გამართლებაზე და, ზოგადად, უცოდველობაზე მიანიშნებს. ამ სიმბოლოს წყარო შეიძლება ვეძებოთ ბიბლიური აბრაამის ისტორიაში, ან ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ გმირის სიავუშის ისტორიაში, თუმცა ხშირად მკითხველი, რომლისთვისაც ესა თუ ის მითოლოგიური სიმბოლო სრულიად გასაგებია, შეიძლება მის პირველწყაროს არც იცნობდეს.

2. ახალშემოღებულ ანუ პიროვნულ სიმბოლოებს (نمادهای شخصی / ابداعی) კონკრეტული პოეტები და მწერლები ქმნიან და ეს სიმბოლოები, ძირითადად, მათ შემოქმედებაში გვხვდება. მაგალითად, სპარსულ პოეზიაში გაცნობიერებული მკითხველისთვის ქოთანი (کوزه) და მექოთნე (کوزه گر) უპირველეს ყოვლისა ომარ ხაიამთან ასოცირდება, ცხენი (اسب) – მანუჩჰრ ათეშის პოეზიასთან და სხვა. თუმცა შესაძლოა

დროთა განმავლობაში პიროვნული სიმბოლოების გამოყენების არეალი გაფართოვდეს და ისინი ცნობადი სიმბოლოების კატეგორიაში გადაიზდნენ.

3. შეუცნობელი ანუ სიტუაციური სიმბოლოები (رمز واقعی/ناب), ძირითადად, საზოგადოების გარკვეული წრის, ლიტერატურული თუ ფილოსოფიური მიმდინარეობის წიაღში იქმნება. ამ დროს სიტყვა თავის პირველად მნიშვნელობას შორდება და სიტუაციურად ახალ მნიშვნელობას იძენს. შეუცნობელი სიმბოლოებით განსაკუთრებით მდიდარია სიმბოლისტი და სუფი პოეტების შემოქმედება. მაგალითად, სუფიური პოეზიისთვის ჩვეული ხატი – თავჩაქინდრული ია, რომელიც მედიტაციაში მყოფი სუფის სიმბოლოს წარმოადგენს, ამოუხსნელი დარჩება სუფიურ რეალიებში გაურკვეველი მკითხველისთვის (ტრადიციულ ლურჯ ხერყეში გახვეული სუფი, რომელიც ფეხმორთხმული და თავჩაქინდრული ლოცულობს, მართლაც რომ იის ასოციაციას ბადებს).

მაჯაზ-ე მორსალი (مجاز مرسل) – მეტონიმია

მაჯაზ-ე მორსალი – მეტონიმია პოეტური ტროპია, რომელიც გულისხმობს სიტყვის ან მოვლენის სახელის გადარქმევას და სხვა სახელის დარქმევას, რომელსაც პირველთან მიზეზობრივი კავშირი აქვს. მის რამდენიმე სახეობას გამოყოფენ:

1. ავტორის ხსენება მისი ნაწარმოების სახელის ნაცვლად. მაგალითად, „ფირდოუსისთან“ და არა „ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში“.

2. ავტორზე მისი ნაწარმოების მიხედვით მინიშნება. მაგალითად, „ლეილისა და მაჯნუნის მეხოტბე“ ნიზამის ნაცვლად.

3. საგნის ან მოვლენის ხსენება მისი რომელიმე ნიშნის მიხედვით. მაგალითად, „ფეხბედნიერი“ (پا خجسته) წინასწარმეტყველ ხიზრის ნაცვლად, „ბებერთაიანი“ ანუ ჭაღარათმიანი (سر سپید) ზაალის (ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ ერთ-ერთი გმირი, რომელიც თეთრთმიანი დაიბადა) ნაცვლად და სხვა.

4. პატარა საგნის ან მოელენის დასახელება და მისი საშუალებით უფრო დიდის წარმოჩენა და პირიქით:

بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت کنار آب رکناباد و گلگشت مصلا را

„მერიქიფეე, მომეცი დარჩენილი ღვინო, რადგან
სამოთხეში ვერ ნახავ
მდინარე რუქნაბადის ნაპირს და მუსალას ვარდნარს“
(ჰაფეზი).

აქ კონკრეტული ტოპონიმების მიღმა ზოგადად ეს ქვეყანა და ამქვეყნიური სიამეები იგულისხმება.

ქენაიე (کنایه) – ქარაგმა

ქენაიე – ქარაგმა არის სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც ორგვარი – პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით შეიძლება გაიგოთ. მაგალითად, ანდაზა “هر که بامش بیش برفش بیشتر” – „ვისაც უფრო დიდი სახურავი აქვს, თოელიც მეტი აქვს“ შეიძლება ორგვარად გავიგოთ: პირდაპირი მნიშვნელობით – დიდი სახლის დიდ სახურავზე ბევრი თოელი ეტევა და, შესაბამისად, მის პატრონსაც მეტი წვალება უწევს და გადატანითი მნიშვნელობით – დიდი სახლის მქონე შეძლებულ ადამიანს თავისი ქონების გამო მეტი საფიქრალი და თავსატეხი აქვს.

ქარაგმის ორ სახეობას გამოყოფენ: ახლობელია ქარაგმა (کنایهٔ قریب), რომლის გადატანითი მნიშვნელობა ადვილად იკითხება და შორეულია ქარაგმა (کنایهٔ بعید), რომლის ამოსახსნელად მკითხველს მდიდარი წარმოსახვა სჭირდება.

იჰამი (ایهام) – ალეგორია

იჰამი – ერთგვარი ალეგორია სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში განმარტებულია, როგორც სტილისტური ხერხი, როცა პოეტი ან დაბირი ხმარობს ორი ან მეტი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებს, რაც მკითხველს ერთი ტექსტის რამდენიმე წაკითხვის საშუალებას აძლევს:

آن کودک طباخ بر آن چندان نان مارا بلبی همی ندارد مهمان

„ეს პატარა ხაბაზი, რომელსაც ამდენი პური აქვს,
ჩვენ პურის ყუაზეც არ გვეპატიჟება (ჩვენ საკოცნელად
არ გვეპატიჟება)“ (ანბარი).

ამ ბეითში იჰამს ქმნის სიტყვა „ლაბ“, რომელსაც ორი მნიშვნელობა აქვს: კიდე და ბაგე.

ეყრაყი (اغراغ) — ჰიპერბოლა

ეყრაყი (არ. „მშვილდის მოზიდვა“) — ჰიპერბოლა, სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი საგანს ან მოვლენას გაზვიადებულად აღწერს:

ز چوگان او گوی شد ناپدید تو گفتی سپهرش همی بر کشید

„მისი ჩოგნისგან ბურთი უხილავი გახდა,
იტყოდი, ცამ ჩაყლაპაო“ (ფირდოუსი).

სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში ეყრაყი, ყოლუ (غلو) და მობალეყე (مبالغه) ერთ სტილისტურ ხერხად აღიქმება, თუმცა მათ შორის ხარისხობრივი სხვაობაა: მობალეყე ყველაზე მაღალი გრადაციის გაზვიადებაა, რომელიც გონებისა და ტრადიციის დასაშვებ ფარგლებს სცილდება; ეყრაყი ითვლება საშუალო დონის გაზვიადებად, რომელსაც გონება დასაშვებად მიიჩნევს, მაგრამ ტრადიცია — დაუშვებლად; ყოლუ კი ისეთი გაზვიადებაა, რომელიც როგორც ტრადიციის, ისე გონების აღქმის ფარგლებში ჯდება.

თალმიჰი (تلمیح) — ალუზია

თალმიჰი — ალუზია სტილისტური ხერხია, როცა მწერალი პროზასა თუ პოეზიაში მიანიშნებს რაიმე ცნობილ ფაქტზე, ნაწარმოებზე ან გმირზე:

ببین که سیب زنخدان تو چه میگوید هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست

„შეხედე, შენი ნიკაპის ვაშლი რას ამბობს:
ათასი ეგვიპტელი იოსები ჩავარდნილა ჩემს ჭაში“ (ჰაფეზი).

ამ ბეითში ალუზიაა ბიბლიური იოსებ მშვენიერის ისტორიაზე და, კერძოდ, ძმების მიერ იოსების ჭაში ჩაგდების ეპიზოდზე.

ერსალ-ე მასალი (مثل ارسال) – „ანდაზური ჩანართი“

ერსალ-ე მასალი არის სტილისტური ხერხი, როცა პოეტი ლექსში ცნობილ ანდაზას ურთავს. მაგალითისთვის მოვიტანთ ომარ ხაიამის რობაის, რომლის ბოლო, დამაგვირგვინებელი მისრა სპარსულ ანდაზას შეიცავს:

گویند کسان بهشت با حور خوش است
من میگویم که آب انگور خوش است
این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار
کاواز دهل شنیدن از دور خوش است

„ხალხი ამბობს: სამოთხე ჰურიებით კარგია.
მე ვამბობ: ღვინო (ყურძნის წვენი) კარგია.
ეს ნაღდი აიღე და იმ ნისიაზე უარი თქვი,
დოლის ხმის მოსმენა შორიდან უკეთესია“.

ლოყაზი (لغز) – გამოცანა

ლოყაზი – თავსატეხი, გამოცანა სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ან დაბირი საგანზე მის დაუსახელებლად, მისი ნიშან-თვისებების აღწერით მიანიშნებს და მკითხველს ამ გამოცანის ამოხსნას სთავაზობს. რადგან სპარსულ ლიტერატურაში ასეთი პოეტური გამოცანები ძირითადად იწყება სიტყვებით „ჩისთ ან“ (რა არის ის), მათ ჩისთანებსაც (چیستان) უწოდებენ:

مشکلی آمده است در پیشم عالمی کو که حل تواند کرد
بلز گوید که چیست انسانی که نه خنثی و نه زنست و نه مرد
همچو سایه نشسته در خانه گشته چون آفتاب عالم گرد

„ერთ თავსატეხს წავაწყდი,
სად არის ბრძენი, რომელიც მას ამოხსნის?
კელავ ამბობს: ვინ არის ის არსება,
ვინც არც უსქესოა, არც ქალია და არც კაცი,
სახლში ჩრდილივით ზის,
სამყაროს მზესავით გარს უვლის“.

ჩისთანების დიდოსტატი ირანელი პოეტის იბნ იამინ ფარიუმადის ამ ყითა-გამოცანის ამოხსნაა თვალის გუგა.

მო'ამმა (معما) – შარადა

მო'ამმა – ლოგოგრიფი, შარადა სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ან დაბირი ტექსტში ქარაგმულად მიანიშნებს რაიმეზე ან ვინმეზე:

دیدم دو هفته ماه ز دیبا برو سلب
کردم درو نگاه بماندم ازو عجب
گفتم چه نامی ای بت گفتا کریم را
بنگار با شکونه وزو نام من طلب

„ორი კვირის მთვარე დავინახე, აბრეშუმის სამოსი ეცვა, შეეხედე და გაეოცდი.
ვუთხარი: კერპო, რა გქვია? მითხრა: [სიტყვა] გულუხვი უკუღმა დაწერე და ჩემს სახელს იპოვი“ (ვათვათი).

სიტყვა „ქერიმ“-ის უკუღმა წაკითხვით ვიგებთ პოეტის სატრფოს სახელს „მირაქ“.

თარიხი / მადდე თარიხი (تاریخ / تاریخ ماده) – ქრონოგრამა

თარიხი / მადდე თარიხი – ქრონოგრამა პოეტური ფიგურაა, როცა პოეტი ან დაბირი ლექსში კონკრეტულ თარიღზე დაფარულად (ქარაგმული ქრონოგრამა) ან პირდაპირ (გახსნილი ქრონოგრამა) მიანიშნებს. ქარაგმულ ქრონოგრამაში, ძირითადად, მინიშნება ხდება გარკვეული სიტყვის ან სიტყვების მეშვეობით, რომლების ასოთა ჯამი აბჯადის სისტემით პოეტის მიერ ჩაფიქრებულ თარიღს შეესაბამება.

ათაალაჰ ჰოსეინი პოეტური ქრონოგრამის მთავარ ღირსებად მის ლაკონიურობას მიიჩნევს და დასძენს, რომ მისასალმებელია, თუ ქრონოგრამაში ამა თუ იმ მოვლენის არა მარტო წელზე, არამედ თვე და რიცხვზეც იქნება მინიშნება.

აღსანიშნავია, რომ პოეტურ ქრონოგრამებს აქტიურად იყენებდნენ არქიტექტურაში, შენობის ფასადისა თუ ინტერიერის გაფორმებაში და მასში ამ შენობის აგების თარიღი

იყო ხოლმე გამჟღავნებული. ამ მხრივ ძალიან საინტერესოა ბორჯომში ირანელი დიდგვაროვნის, საქართველო'ში ირანის გენერალური კონსულის მირზა რეზა ხან არყა' ად-დოულეს (1853-1937) დაკვეთით აგებული „ფირუზეს" სასახლის ქრონოგრამები, რომლებიც, სავარაუდოდ, თბილისში მცხოვრებ ექიმსა და პოეტს მირზა 'ალი ხან ლა'ლის (1845-1907) ეკუთვნის.

„ფირუზეს" სასახლის გახსნილი ქრონოგრამა:

نه رفته بود از سنه سیصد و هزار
کین کلبه محقر و این مشت سبزه زار
فیروزه نام یافت ز احباب و دوستان
کز میرزا رضاخان ماند بیادگار

„1300-დან ცხრა წელი იყო გასული,
როცა ამ პატარა სახლსა და ბაღს
ფირუზე უწოდეს მეგობრებმა და ახლობლებმა
და ის მირზა რეზა ხანის სახსოვრად დარჩა".

ამ ლექსში პოეტი პირდაპირ მიანიშნებს ჰიჯრის 1309 წელზე, რაც ქრისტიანული წელთაღრიცხვით 1892 წელია.

„ფირუზეს" სასახლის ქარაგმული ქრონოგრამა:

خبر ذوق حضرت دانش کاین چنین جایی منتخب فرمود
اندر این قصر خرم و خندان باد تا روزگار خواهد بود
گشت تاریخ سال فیروزش قصر فیروزه جنت الموعود

„რა სასიხარულო ამბავია, რომ მისმა აღმატებულება დანეშმა ასეთი ადგილი შეარჩია.
დაე იყოს ამ მხიარულ და აყვავებულ სასახლეში,
სანამ ქვეყნიერება იარსებებს!
მისი გამარჯვების წელს აღნიშნავს
ფირუზეს სასახლე – დაპირებული სამოთხე".

ქრონოგრამა ლექსის ბოლო მისრაშია ჩაქსოვილი: **قصر فیروزه جنت الموعود**.

ამ წინადადებაში შემავალი სიტყვების ასოების რიცხვითი მნიშვნელობების ჯამი აბჯადის სისტემით არის 1309.

ჰაშვი (حشو) – „ჩანართი“

ჰაშვი სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ან დაბირი ტექსტში ჩანართს სვამს. ჩანართი სამი სახის შეიძლება იყოს:

1. ულაზათო – როცა ჩანართი უადგილოა და აფუჭებს ლექსს:

از بس که بار منت تو بر تنم نشست در زیر منت تو نهان و مستترم

„მას შემდეგ, რაც შენდამი მადლიერება ვიტვირთე,
ამ მადლიერების [ტვირთის] ქვეშ დამალული და
დაფარული ვარ“ (ქამალი).

ამ ბეითში „დამალ'ული“ და „დაფარ'ული“ ტავტოლოგიაა და ლექსს აკნინებს.

2. საშუალო – როცა ჩანართი არც აუშნოებს და არც უხდება ლექსს:

ز هجر روی تو ای دل ربا سیمین تن دلم ندیم ندم شد تنم عدیل عنا

„შენს სახესთან განშორების გამო, ეი,
ვერცხლისტანიანო გულწარმტაცო,
ჩემი გული სინანულს დაუმეგობრდა, ჩემი სხეული –
დარდს“ (ვათვათი).

3. მოხდენილი – როცა ჩანართი ამშვენებს ლექსს:

خیالات تیغش که برنده بادا منازل در ارواح اعدا گرفته

„ფიქრებმა მის ხმალზე, დაე, მჭრელი იყოს,
მტრების გულებში დაისადგურა“ (ვათვათი).

სოალ ვა ჯავაბი (جواب و سوال) – „კითხვა-პასუხი“

ეს სტილისტური ხერხი მდგომარეობს იმაში, რომ ლექსში მოცემულია კითხვა-პასუხი:

گفتم مرا سه بوسه ده ای حور بوستان گفتا ز حور بوسه نیابی درین جهان

„ვუთხარი: სამი კოცნა მიბოძე, ეი, გულწარმტაცო ჰურია,
მიპასუხა: ამ ქვეყნად ჰურიისგან კოცნას ვერ მიიღებ“
(ფაროხი).

ესთედრაქი (استدراك)

ესთედრაქი არის სტილისტური ხერხი, როცა პოეტი ბეითს იწყებს, ერთი შეხედვით, სალანძღავი სიტყვებით და შემდეგ ეს, ვითომ, ლანძღვა ხოტბაში გადაჰყავს:

اثر میر نخواهم که بماند بجهان میر خواهم که بماند بجهان در اثر

„არ მინდა, რომ ემირის კვალი დარჩეს ამ ქვეყნად,
მინდა, რომ ემირმა ამ სამყაროს კვალი დაამჩნიოს“.

აღსანიშნავია, რომ ვათვათი პოეტებს ურჩევს, ამ სტილისტურ ხერხს ერიდონ, რადგან, მისი აზრით, „მიუხედავად იმისა, რომ ბეითი საბოლოოდ ხოტბით სრულდება, არ ღირს მამდუჰისთვის წინასწარ ხასიათის გაფუჭება“.

ვერბალური (სიტყვიერი) შიბურები
(مجاز لفظی)

თაჯნისი / ჯენასი (جنیس/ تجنیس) – კალამბური, ზმა

თაჯნისი / ჯენასი არაბული სიტყვაა და ორაზროვნებას, სიტყვათა თამაშს, ალიტერაციას ნიშნავს. თაჯნისი – კალამბური, ზმა არის სტილისტური ხერხი, რომელიც გრაფიკულად ან წარმოთქმით მსგავსი სიტყვების ხმარებაზეა დაფუძნებული. შუა საუკუნეების ირანელი ავტორები თაჯნისის შვიდ სახეობას გამოყოფენ:

1. სრული თაჯნისი – პოეტური ხერხი, როცა სიტყვები მსგავსია როგორც გრაფიკულად, ისე წარმოთქმით, მაგრამ განსხვავებული მნიშვნელობა აქვთ:

آن قصر که بهرام در او جام گرفت
آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت
بهرام که گور میگرفتی همه عمر
دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

„იმ სასახლეში, რომელშიც ბაჰრამმა თასი ასწია,
კანჯარი გამრაელდა და მელია დამშვიდდა,
ბაჰრამი, რომელიც კანჯრებს იჭერდა მთელი სიცოცხლე,
ნახე, სამარემ როგორ დაიჭირა“ (ომარ ხაიამი).

სრული თაჯნისის აუცილებელი პირობაა, რომ მისი შემადგენელი სიტყვები შედგენილი არ უნდა იყოს.

2. ნაკლული თაჯნისი – პოეტური ხერხი, როცა სიტყვები მსგავსია გრაფიკულად, მაგრამ განსხვავებულად წარმოითქმის:

راه کشنده و گرمای کشنده – „გრძელი გზა და მომაკვდინებელი სიცხე“.

3. კუდიანი თაჯნისი – მისი შემადგენელი სიტყვები მსგავსია როგორც გრაფიკულად, ისე წარმოთქმით, მაგრამ ერთ-ერთს ბოლოში ასო აქვს დამატებული:

مو سیاهتر از شب و شبه – „თმა ღამეზე და შაქ ქარვაზე უფრო შავი“.

4. შედგენილი თაჯნისი – მისი შემადგენელი სიტყვები შედგენილია:

ای دلبر عیسی نفس ترسایی خواهم که بپیش بنده بی ترس آیی
گه اشک ز دیده ترم خشک کنی گه بر لب خشک من لب تر سایی

„ეი, იესოსსუნთქვიანო ქრისტიანო გულწარმტაცო,
მინდა, რომ ჩემთან უშიშრად მოხვიდე,
ხან ჩემს თვალზე ცრემლი შეაშრო,
ხან ჩემს მშრალ ბაგეს შენი სველი ბაგე შეახო“ (აბუ საიდი).

5. განმეორებული თაჯნისი – ეს პოეტური ხერხი მდგომარეობს მისრის ან ბეითის ბოლოს გრაფიკულად და წარმოთქმით მსგავსი სიტყვების ხმარებაში. დასაშვებია, რომ ერთ-ერთ სიტყვას თავში ასოები ჰქონდეს დამატებული:

فلان با سرود و رود است یا فلان زار و نزار است

„მავანს სიმღერა და რუდი აქვს,
მავანი კი მტირალი და გატანჯულია“ (ვაოვაოი).

6. მოჩარჩოებული თაჯნისი – თაჯნისის შემქმნელი სიტყვები ყოველმხრივ მსგავსია, ოღონდ ბოლო ასოებია განსხვავებული:

دل کریم از آزار آزار است – „მოწყალე გული ტანჯვისგან თავისუფალია“.

7. გრაფიკული თაჯნისი – თაჯნისის შემქმნელი სიტყვები მოხაზულობით მსგავსია, მაგრამ განსხვავებული დიაკრიტიული ნიშნები დაერთვის და, შესაბამისად, განსხვავებულად წარმოითქმის:

تو مشکین خال و من چنین مسکین حال

„შენ მუშკის ხალიანი და მე ასეთი უბედური“.

ეშთეყაყი (اشتقاق)

ეშთეყაყი შუა საუკუნეების პოეტიკურ ტრაქტატებში დამოუკიდებელ სტილისტურ ხერხად სახელდება, თუმცა ბევრი თეორეტიკოსი მას თაჯნისის ნაირსახეობად მიიჩნევს. იგი მდგომარეობს პროზასა და პოეზიაში ერთმანეთის ახლოს ისეთი სიტყვების ხმარებაში, რომელთა შემადგენელი ასოები ან მსგავსი, ან მიმსგავსებულია:

نوای تو ای خوب ترک نو آیین — در آورد در صبر من بی نوایی
رهی گوی خوش ور نه پس راهوی زن — که هرگز مبادم ز عشقت رهایی
ز وصفت رسیدست شاعر به شعری — ز نعتت گرفتست راوی روایی

„შენმა სიმღერამ, ეი, ახლადმოქცეულო თურქო,
ჩემი მოთმინება დაასუსტა.
მხეყალო, ლამაზად დაამღერე ან რაჰოვი დაუკარი,
დაე, ნურასოდეს განეთავისუფლდე შენი სიყვარულისგან.
შენს აღწერაში პოეტმა პოეტურობას მიაღწია,
შენს ხოტბაში მთხრობელმა პატივი მოიხვეჭა“ (საინაბი).

თარსი'ი (تصریع) – „მოვარაყება“

თარსი'ი (სპ. „ძვირფასი ქვების ოქროს ბუდეში ჩასმა, მოვარაყება“), ერთგვარი ჰომეოპტოტონი (Homeoptoton), არის სტილისტური ხერხი, როცა პოეტი ან დაბირი ტექსტს ნაწილებად ჰყოფს და ყოველი ნაწილის შესაბამის ადგილას მსგავსი რიტმული მოდელის სიტყვას სვამს. თარსი'ის მაგალითია სპარსული ანდაზა: مرد رفت و مرد رفت – „დედა მოკვდა და ჩაღრიც წაიღო“.

სპარსულ პოეზიაში თარსი‘ი ძალიან პოპულარული პოეტური ფიგურაა. მოვიტანთ მაგალითს რუდაქის პოეზიიდან:

کس فرستاد به سر اندر عیار مرا که مکن یاد به شعر اندر بسیار مرا

„მაწანწალამ ჩუმად კაცი გამომიგზავნა,
[შემომითვალა:] ლექსებში ხშირად ნუ მახსენებო“.

პოეტები ხშირად თარსი‘ს თაჯნისთან წყვილში ხმარობენ და ამ პოეტურ ფიგურას „ალ-თარსი‘ მა‘ათ-თაჯნის“-ს (الترصيع مع التجنيس) უწოდებენ:

یار سر گشته و کار بر گشته – „მეგობარი თავდაკარგულია და საქმეც მოუგვარებელია“.

საჯ‘ი (سجع) – რითმული პროზა

საჯ‘ი (არ. „მტრედის, გვრიტის ღუღუნი“) სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ან დაბირი ტექსტის გარკვეული მონაკვეთების ბოლოს სვამს სიტყვებს, რომლებიც მსგავსია ან რითმის, ან მეტრის, ან ორიენის მიხედვით. საჯ‘ს მეორენაირად რითმულ პროზასაც უწოდებენ. საჯ‘ის სამ სახეობას გამოყოფენ:

1. პარალელური – საჯ‘ის შემქმნელი სიტყვები მსგავსია რიტმული მოდელის და ასო რაიის მიხედვით:

گوی باخته و اسب تاخته – „ბურთი დაიკარგა და ცხენი გაიქცა“.

2. ბოლოკიდური – საჯ‘ის შემქმნელი სიტყვების მხოლოდ ბოლო ასოები ემთხვევა ანუ ისინი მსგავსია ასო რაიის მიხედვით, მაგრამ განსხვავებულია რიტმული მოდელით:

فلان را کرم بسیار است و هنر بیشمار – „მაკანს დიდი სიკეთე და უსაზღვრო ნიჭი აქვს“.

3. გაწონასწორებული – საჯ‘ის შემქმნელი სიტყვები მსგავსია რიტმული მოდელით, მაგრამ განსხვავდება ასო რაიის მიხედვით:

انک مال خزاین گیتی نیست با جود دست او بسیار
وانک کشف سرایر گردون نیست در پیش طبع او دشوار

„ის ისეთია, რომ სამყაროს საგანძურების სიმდიდრე
არაფერია მის გულუხვობასთან,
და ისეთია, რომ სამყაროს საიდუმლოებათა ამოხსნა
მისი ბუნებისთვის სირთულეს არ წარმოადგენს“ (ვათვათი).

მაყლუბი (مقلوب) – ინვერსია

სიტყვა „მაყლუბ“ ნიშნავს გადმობრუნებულს, ამოყირავებულს. სტილისტური ხერხი მაყლუბი, იგივე ინვერსია, ინვერსიული სიტყვების ხმარებაზეა დაფუძნებული. შუა საუკუნეების პოეტიკის თეორეტიკოსები გამოყოფენ მის მრავალ სახეობას, რომელთაგან ოთხი ძირითადია:

1. ნაწილობრივი მაყლუბი – მის შემადგენელ სიტყვებში ასოების ნაწილი გადმობრუნებულად მეორდება:

از آن جادوانه دو چشم سیاه دلم عاشق عدیل عناست

„იმ ორი ჯადოსნური შავი თვალის გამო
ჩემი გული მუდმივად დარდის თანამგზავრია“ (ვათვათი).

2. სრული მაყლუბი – მისი შემადგენელი სიტყვები გადმობრუნებულად მსგავსია:

یا رام ارا مارا یار – „ღმერთო, სიმშვიდე მოგვეცი“ (ვათვათი).

3. ფრთიანი მაყლუბი – იგივეა, რაც სრული მაყლუბი, ოღონდ მისი შემადგენელი სიტყვები ბეითის ან მისრის თავში და ბოლოში უნდა იყოს:

زان دو جادو نرگس مخمور با کشی و ناز
زار و گریان و غریوانم همه روز دراز

„იმ ორი ჯადოსნური, მიბნედილი, ეშხიანი და
ალერსიანი თვალის გამო
მთელი გრძელი დღის განმავლობაში ეტირი, მოთქვამ
და ეგოდებ“ (ვათვათი).

4. სწორი მაყლუბი – მთელი წინადადება იკითხება უკუღმა:

دارم همه مراد – „მაქვს ყველაფერი, რაც მსურს“.

ʿაქსი (عکس) – „ანარეკლი“, „უკუფენა“

ʿაქსი სტილისტური ხერხია, როცა ბეითის მეორე მისრაʾში პირველი მისრის სიტყვები არეულად მეორდება, თითქოს ანარეკლიაო:

مرا هردم بهار آید به خاطر یار یاد آید
به خاطر یار یاد آید مرا هردم بهار آید

„როგორც კი გაზაფხული მოდის, სატრფო მახსენდება,
სატრფო მახსენდება, როგორც კი გაზაფხული მოდის“
(შაჰრიარი).

მორაბბაʿ (مربّع) – „კვადრატი“

მორაბბაʿ (სპ. „კვადრატული“) სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ოთხ ბეითს ან ოთხ მისრას ისე ქმნის, რომ მისი წაკითხვა შეიძლებოდეს როგორც მარჯვენიდან მარცხნივ, ისე ზევიდან ქვევით:

بجانت	نگارا	که داری	وفا
نگارا	وفا کن	بدل	بی جفا
که داری	بدل	دوستتر	مرمرا
وفا	بی جفا	مرمرا	خوشترا

„შენს სულს გაფიცებ, ლამაზმანო, რომ მიერთგულო,
ლამაზმანო, ძალდაუტანებლად, გულით მიერთგულე,
უფრო მეტად შემიყვარე,
მე მირჩევნია ძალდაუტანებელი ერთგულება“ (ვათვათი).

თადვირი (تدویر) – „ბზრიალა“

თადვირი (სპ. „ტრიალი, ბზრიალი“) ჰქვია ისეთ წინადადებას, რომლის წაკითხვა ნებისმიერი სიტყვიდან შეიძლება და აზრი არ იცვლება. ამ სტილისტურ ხერხს ვათვათი ბავშვურ გასართობად მიიჩნევდა:

نگارینا رخان من چرا کردی بدین زردی

„ლამაზმანო, ჩემი ღაწვები ასე რატომ გააყვითლე“
(ვათვათი).

მოთაზალზელი (مزلزل) – „ზანზარა“

მოთაზალზელი (სპ. მერყევი, არამყარი) არის სტილისტური ხერხი, როცა პოეტი ან დაბირი ხმარობს სიტყვებს, რომლის ერთ-ერთი ასოს დიაკრიტიული ნიშნის შეცვლა რადიკალურად ცვლის მთლიანად ბეითის შინაარსს და ხოტბის ნაცვლად ვიღებთ კიცხვას:

سخن هر سري را کند تاج دار

აქ მოთაზალზელს ქმნის სიტყვა „თაჯ“ – გვირგვინი. თუ ამ სიტყვის ბოლო ასო ჯ-ს ერთვის სუქუნი, მივიღებთ ხოტბას: „სიტყვა ყველა თავს გვირგვინოსანს ხდის“. ხოლო თუ ჯ-ს ერთვის ქვსრა, მივიღებთ კიცხვას: „სიტყვა ყველა თავს სახრჩობელის გვირგვინად აქცევს“.

თაქრირ-ი / თექრარ-ი (تكرير / تكرار) – „გამეორება“

თაქრირი სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ლექსის ერთ ბეითში ერთსა და იმავე მნიშვნელობის სიტყვას რამდენჯერმე იყენებს:

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست
مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

„სამიკიტნოში ჩემი სატრფო თასით ხელში მოვიდა,
ღვინით მთვრალი და ლოთები მისი მიბნედილი
თვალებით დათვრნენ“ (ჰაფეზი).

რად ალ-‘აჯოზ ალა ას-სადრ-ი (رد العجز على الصدر) – „შეწყობილი“

ტერმინი „რად ალ-აჯოზ ალა ას-სადრ“ მოდის ბეითის თავისა (სადრ) და ბოლოს (აჯოზ) სახელწოდებებისგან. ეს სტილისტური ხერხი მდგომარეობს იმაში, რომ პოეტი ან დაბირი ბეითის ან პროზაული ტექსტის გარკვეული მონაკვეთის თავსა და ბოლოში ერთსა და იმავე სიტყვას ხმარობს.

სპარსელი პოეტები ამ ხერხს მოთაბეეს (طبق) და მოსადარსაც (مصدر) ეძახიან. ამ ფიგურის ექვსი ნაირსახეობა არსებობს:

1. პოეტური ფიგურის შემქმნელი სიტყვები იდენტურია ფორმითაც და შინაარსითაც:

عصا بر گرفتن نه معجز بود همی اژدها کرد باید عصا

„კვერთხის აღმართვა სასწაული არ არის,
სასწაულია დრაკონად აქციო კვერთხი“ (ყაზაირი).

2. პოეტური ფიგურის შემქმნელი სიტყვები მსგავსია ფორმით, მაგრამ განსხვავებულია შინაარსით:

هوای ترا زان گزیدم بعالم کی پاکیزه تر از سرشک هوایی
گر آیی و این حال چاکر ببینی کنی رحم و در وقت زی من گرایی
چراگاه من بود شیرین لبانت چرایی تو از من رمیده چرایی

„შენი სიყვარული იმიტომ ავირჩიე ამ ქვეყნად,
რომ ნამის წვეთზე უფრო წმინდაა.
თუ მოხვალ და ჩემს საცოდავ მდგომარეობას ნახავ,
შეგებრალები და ჩემკენ გადმოიხრები.
შენი ტკბილი ბაგე ჩემი იალაღია,
რატომ გამირბიხარ, რატომ ?“ (‘ალავი ზაინაბი).

3. პოეტური ფიგურის შემქმნელი სიტყვები მსგავსია როგორც ფორმით, ისე შინაარსით, მაგრამ პირველი მათგანი ზის არა ბეითის თავში, არამედ პირველი მისრის შუაში:

همه عشق او انجمن گرد من همه نیکوی گرد او انجمن

„მთელი მისდამი სიყვარული თავმოყრილია ჩემში,
მთელი სილამაზე მასშია თავმოყრილი“ (ვათვათი).

4. მეოთხე სახეობა მესამის მსგავსია, ოღონდ სიტყვები განსხვავდება შინაარსით:

کریما بده داد من از فلک چو ایزد ترا هرچ بایست داد

„კეთილშობილო, ციური წყალობა მოავლინე ჩემზე,
რადგან ღმერთმა შენ ყოველმხრივ დაგაჯილდოვა“
(ვათვათი).

5. პოეტური ფიგურის შემქმნელ სიტყვებს ერთი ფუძე აქვთ და შინაარსითაც მსგავსნი არიან, მაგრამ ფორმით მცირედ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან:

بیازردی مرا بی هیچ حجت ز من هرگز ترا نبود آزار

„შენ მე ყოველად უმიზეზოდ მაწყენინე,
ჩემგან შენ არასოდეს გქონია წყენა“ (ვათვათი).

6. პოეტური ფიგურის შემქმნელი სიტყვები არც შინაარსით არიან მსგავსი და ფორმითაც მცირედ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან:

نالم از عشق آن صنم شب و روز وینک از ناله گشته ام چون نال

„ღღე და ღამე ვტირი იმ კერპის სიყვარულით,
ისე, რომ ტირილისგან ლერწამივით გავხდი“ (ვათვათი).

მოვაშშაჰი (موشّح) – აკროსტიქი

მოვაშშაჰი (სპ. „ძვირფასი ქვებით მოოჭვილი ქამრით შემოსილი“) – აკროსტიქი სტილისტური ხერხია, როცა პოეტი ან დაბირი ლექსის თავში ან შუაში იყენებს ისეთ ასოებს ან სიტყვებს, რომელთა შეერთებით ვიღებთ ბეითს, ანდაზას, ვინმეს სახელსა და ტიტულს და სხვა:

معشوقه دلم ببرد اندوه بخست
حیران شدم و کسم نمی گیرد دست
مسکین تن من ز پای محنت شد پست
دست غم دوست پشت من خرد شکست

„სატრფომ ნაღველის ისრით გული დამიჭრა,
დავღარდიანდი და არავინ მეხმარება,
ჩემი საბრალო ტანი ტანჯვისგან დასუსტდა,
მტანჯველმა ხელმა წელში გადამტეხა“ (ვათვათი).

ამ ლექსის მისრების პირველი ასოები ქმნის საკუთარ სახელს მუჰამედი.

მოლამმა‘ (ملمّع) – ორენოვანი ლექსი

მოლამმა‘ (იგივე თალმი‘ – تلمّع) არის ორენოვანი ლექსი, რომლის ერთი ნაწილი იწერება სპარსულად, მეორე კი – სხვა, ძირითადად, არაბულ ენაზე:

خداوندا ترا در کامرانی	هزاران سال بادا زندگانی
وقاک الله نائبة اللیالی	وصانک من ملمات الزمانِ
تو آن صدری که از صدر تو یابند	همه اربابِ دانش کامرانی
جنابک روضة الا قبال تزری	اطایبها بروضات الجنان

„მბრძანებელო, კეთილდღეობაში
გაიაროს შენი ცხოვრების ათასმა წელმა,
ალაჰმა დაგიფაროს ბედის უკუღმართობისგან
და წუთისოფლის უბედურებებისგან.
შენ ის თავი ხარ, რომლის ჩრდილქვეშაც პოულობს
ყველა ბრძენი ბედნიერებას.
შენი მფარველობა გულისსმიერების წალკოტია,
რომლის სილამაზესთანაც სამოთხის ბაღები არაფერია“
(ვათვათი).

რაყთა (رقّ)

რაყთა (სპ. „შავი თეთრი წინწკლებით“) სტილისტური ხერხია, როცა პროზაში ან პოეზიაში იხმარება სიტყვები, რომელთა ასოები მონაცვლეობით წერტილებიანი და უწერტილოა:

غمزهٔ شوخ آن صنم خسته بهزل جان من

„იმ კერპის თავხედურმა კეკლუცობამ ჩემი სული
ხუმრობა-ხუმრობით განგმირა“ (ვათვათი).

ხაიფა (خیف)

ხაიფა (სპ. „ცხენი, რომელსაც ერთი თვალი შავი აქვს და მეორე – ცისფერი“) სტილისტური ხერხია, როცა მწერალი პროზაში ან პოეზიაში მონაცვლეობით ხმარობს სულ წერტილებიან და სულ უწერტილო ასოებიან სიტყვებს:

جیش ملک بی عدّ بخشش ملک بی حدّ

„მეფის ლაშქარი ურიცხვია, მეფის წყალობა –
უსაზღვრო“ (ვათვათი).

მოთაზადი (متضاد) — ანტითეზა

მოთაზადი (სპ. წინააღმდეგობა, დაპირისპირება) — ანტითეზა სტილისტური ხერხია, რომლის დროსაც მწერალი პროზაში ან პოეზიაში ერთმანეთის ახლოს ხმარობს საწინააღმდეგო მნიშვნელობის მქონე სიტყვებს. ამ სტილისტურ ხერხს მოთაბეყს (مطابق) და თანაყოზსაც (متناقض) უწოდებენ:

بیدارست عدل و ظلم بنهان مخالف اندک و ناصح فراوان

„სამართლიანობა ხილულია და ძალადობა — ფარული,
მოწინააღმდეგე ცოტაა და კეთილისმსურველი — ბევრი“
(ყამარი).

ამ ბეითში მოთაზადს ქმნიან დაპირისპირებული წყვილები: ბედიდარ-ბენეჰან (ხილული-ფარული), ადელ-ზოლმ (სამართლიანობა-ძალადობა), მოხალეფ-ნასეჰ (მოწინააღმდეგე-კეთილისმსურველი) და ანდაქ-ფარავან (ცოტა-ბევრი).

თაზმინი (تضمین) — ციტირება

თაზმინი (არ. „მოთავსება“) — ციტირება სტილისტური ხერხია, რომლის დროსაც პოეტი თავის ლექსში ათავსებს სხვა პოეტის ლექსის ერთ ან ორ ბეითს. ეს ჩანართი ძალიან ცნობილი უნდა იყოს და საგანგებოდ უნდა გამოიყოს, რათა არ გაჩნდეს ეჭვი პლაგიატზე. სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში თაზმინის ორი სახეობა გამოიყოფა:

1. განსაზღვრული თაზმინი — ციტირებული ავტორი ან პირდაპირ სახელდება, ან მასზე აშკარა მითითება კეთდება:

به یاد جوانی کنون مویه دارم بر آن بیت بو طاهر خسروانی
”جوانی به بیهودگی یاد دارم دریغا جوانی دریغا جوانی“

„ახლა ახალგაზრდობას ტირილით ვიგონებ
ბუ თაჰერ ხოსროვანის ბეითით:
„ახალგაზრდობას ამაოდ ვიგონებ,
ვაგლახ, ახალგაზრდობა, ვაგლახ“ (მოჰამად ‘აბადე).

2. განუსაზღვრელი თაზმინი – ციტირებული ავტორი იმდენად ცნობილია, რომ მისი დასახელება საჭირო არ არის. მაგალითისთვის მოვიყვანთ შაჰრიარის ლექსს, რომელშიც ჰაფეზის ბეითი ავტორის დაუსახელებლად არის ჩართული:

آن شیرزن بمیرد ؟ او شهریار زاد
"هرگز نمیرد آن که دلش زنده شد به عشق"

„ის მამაცი ქალი კვდება? მან შაჰრიარი გააჩინა,
„არასოდეს მოკვდება ის, ვისი გულიც სიყვარულით
გაცოცხლდა".

ჰოსნ ალ-მათლა' (حسن المطلع) – „კოხტა მათლა"

ეს სტილისტური ხერხი მდგომარეობს იმაში, რომ ლექსის (ძირითადად, ყასიდისა და ყაზალის) პირველი ბეითი – მათლა' გამორჩეულად მოხდენილი და დახვეწილი იყოს:

ای لب تو گونهٔ شراب گرفته وعدهٔ تو عادت سراب گرفته

„ჰოი, შენმა ბაგემ ღვინის ფერი დაიდო,
შენმა დაპირებამ ზმანების სახე მიიღო" (ვათვათი).

ჰოსნ ათ-თახალლოს-ი (حسن التخلص) – „კოხტა" თახალოსი

ეს სტილისტური ხერხი მდგომარეობს პოეტის მიერ მამდუჰის ხოტბაში, რომელიც მოხდენილად ებმის ლექსის მთავარ თემას. მნიშვნელოვანია, რომ ხოტბაზე გადასვლა ბუნებრივი და დახვეწილი იყოს:

دریای اخضر فلک و کشتی هلال هستند غرق نعمت حاجی قوام ما

„ცის ლურჯი ზღვა და ახალი მთვარის გემი
ჩაფლულები არიან ჩვენი ჰაჯი ყავამის წყალობაში"
(ჰაფეზი).

ჰოსნ ალ-მაყთა' (حسن المقطع) – „კოხტა მაყთა"

ეს სტილისტური ხერხი მდგომარეობს იმაში, რომ ლექსის ბოლო ბეითი მაყთა' გამორჩეულად მოხდენილი იყოს და ლამაზად დააგვირგვინოს ლექსი:

مبادا صدر تو بی من کی نارد تا که محشر
نه ممدوحی چون تو نه مداحی فلک چون من

„დაე, არ დარჩეს შენი სასახლე უჩემოდ, რადგან
განკითხვის დღემდე
არც სამყარო მოაელენს შენნაირ მამდუჰს და არც ზეცა
ჩემნაირ მეხოტბეს" (ვათვათი).

სალექსო ფორმები

ლექსის სტრუქტურული ერთეულები

მისრა (مصراع) ლექსის უმცირესი სტრუქტურული ერთეულია და პოეტური პწკარის, სტრიქონის მნიშვნელობა აქვს. სპარსულ პოეზიაში გვხვდება დამოუკიდებელი ერთმისრიანი ლექსები და მათ აზადე (თავისუფალი ლექსი) ეწოდება. სალექსო ფორმები, რომლის სტრუქტურის ხერხემალს ქმნის მისრა, არის რობაი, მორაბა', აზადე და სხვა. ითვლება, რომ ეს ფაქტი ამ სალექსო ფორმების არაარაბულ წარმომაელობაზე მიუთითებს.

ერთმანეთზე შერითმულ ორ მისრას ბეითი (بيت) ეწოდება. ბეითი აღმოსაელური ლექსის სტრუქტურის საყრდენ სიდიდეს წარმოადგენს. ის არაბული სიტყვაა და ნიშნავს სახლს, კარავს. ისე როგორც კარავს ორი თანაბარი ფერდი, ფრთა აქვს, ბეითიც ორი თანასწორი სეგმენტისგან – მისრისგან შედგება. მკვლევარების უმეტესობა ბეითის გარითმვის მონაცემებისა და სინტაქსური ანალიზის საფუძველზე მას ერთსტრიქონიან ერთეულად მიიჩნევს, თუმცა არიან მეცნიერები, ძირითადად, სპარსული ლექსთწყობის მკვლევრები, რომლებიც ბეითს ორსტრიქონიან ერთეულად განიხილავენ. ასეთი ორგვარი მიდგომა აიხსნება თავად არაბული და სპარსული ბეითების როგორც პოეტიკური, ისე გრამატიკულ-სტრუქტურული განსხვავებით. სპარსულ ბეითში უფრო მკვეთრია ზღვარი მის ორ შემადგენელ ნაწილს, მისრას შორის და, ამდენად, სპარსული მისრა უფრო თავისთავადი, დამოუკიდებელი სინტაქსური და პოეტიკური ერთეულია.

ბეითზე აგებული სალექსო ფორმებია ყასიდა, ყაზალი, მესნევი, ყითა, დუბეითი და სხვა.

მყარი სალექსო ფორმები

სამეცნიერო ლიტერატურაში მყარი სალექსო ფორმა განმარტებულია, როგორც „ლექსის კომპოზიციური ფორმა,

რომელიც რეპროდუქციისუნარიანია და რომელსაც, მოცემული ენის პროსოდიული კანონებისა და ლექსთწყობის სისტემის კანონზომიერებების ფარგლებში, განსაზღვრავს გარკვეული წესების ცალკე ან კომბინირებული მოქმედება: ა) სალექსო სტრიქონთა რაოდენობა და განლაგება უფრო დიდი კომპოზიციური ერთეულის შიგნით; ბ) უფრო დიდ კომპოზიციურ ერთეულთა (ძირითადად, სტროფის) რაოდენობა და განლაგება ლექსითი ტექსტის შიგნით; გ) ლექსითი ტექსტის სიმეტრიული ან ასიმეტრიული დანაწევრების მთლიანობა; დ) გარკვეული საზომის ან საზომთა გამოყენების აუცილებელი ხასიათი; ე) გარითმვის სქემა; ვ) გარკვეული გამეორებები, რიტმულ-სინტაქსური პარალელიზმი და სხვა“ (ა. სილაგაძე).

ვ. კოტეტიშვილის აზრით, სალექსო ფორმას განსაზღვრავს როგორც გარეგანი, თვალშისაცემი ფაქტორები – ლექსის სტრუქტურა, გარითმვის ნორმები, სტროფიკა, თემატიკა, ისე იდუმალი კანონზომიერებები, რომლებიც ამა თუ იმ ფორმისთვის დამახასიათებელი ხატოვანი აზროვნების სტრუქტურაში და პოეტურ სემანტიკაში ვლინდება. საბოლოო ჯამში, სწორედ გარეგანი და შინაგანი ფაქტორების ერთობლიობა ქმნის სალექსო ფორმის არქიტექტონიკას.

სპარსულ პოეზიაში გავრცელებული მყარი სალექსო ფორმებია ყასიდა, ყაზალი, მესნევი, ყითა, რობაი, დუბეითი, თარჯი'ბანდი, თარქიბბანდი, მოსამმათის ტიპის ლექსები და სხვა.

ყასიდა (قصیده)

ყასიდა აღმოსავლური დივანის ლირიკის უძველესი სალექსო ფორმაა. არაბულ ლიტერატურაში მის ნიმუშებს ჯერ კიდევ ისლამამდელ პერიოდში ეხვდებით. ტერმინი „ყასიდე“ მოდის არაბული ძირიდან „ყასდ“ (قصد), რაც მიზანს ნიშნავს. შესაბამისად, ყასიდა გამიზნულ, ადრესატის მქონე ლექსს წარმოადგენს.

სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში ყასიდის სალექსო ფორმა X საუკუნიდან ჩნდება და მისი თემატიკა, ძირითადად, მეფეთა და დიდებულთა ხოტბით და ომებისა და ლაშქრობების აღწერით შემოიფარგლება. ყასიდების ავტორები, მეტწილად, სამეფო კარის მეხოტბეები არიან და მათი ლექსებიც სამეფო

ოჯახის წევრების სადიდებლად ტწერება. XIII საუკუნიდან სახოტბო და საომარი თემატიკის პარალელურად ჩნდება დიდაქტიკური, ფილოსოფიური და რელიგიური ყასიდები. ეს პერიოდი ყასიდის განვითარების მწვერვალად ითვლება და მომდევნო ხანის პოეტებმა მეტ-ნაკლები წარმატებით მხოლოდ გაიმეორეს წინა საუკუნეების მიღწევები. XIX საუკუნიდან ყასიდის თემატიკაში პოლიტიკურმა და სოციალურმა საკითხებმა წამოიწია, თუმცა სტილისტურად და პოეტიკურად ამ პერიოდის ყასიდები ისევ კლასიკური ყასიდის გავლენის ქვეშ დარჩნენ.

ყასიდა სტრუქტურულად 30-50 ბეითისგან შემდგარი ლექსია, თუმცა გეხვდება 100 ბეითიანი ყასიდებიც. ყასიდის სხვადასხვა ბეითს სხვადასხვა სახელი აქვს: პირველ ბეითს ჰქვია მათლა' (مطلع), მათლას მომდევნო ბეითს – ჰოსნ-ე მათლა' (حسن مطلع), ბოლო ბეითს – მაყთა' (مقطع), მაყთას წინა ბეითს კი – ჰოსნ-ე მაყთა' (حسن مقطع). მათლას პირველ ტერფს ჰქვია სადრი (صدر), ხოლო ბოლო ტერფს – 'არუზი (عروض). მაყთას პირველ ტერფს ჰქვია ებთედა (ابتدا), ბოლო ტერფს კი – ზარბი (ضرب) ან 'აჯოზი (عجز). მისრის პირველ და ბოლო ტერფებს შორის მონაკვეთს ჰაშვი (حشو) ეწოდება. როგორც წესი, მაყთა პოეტის ლიტერატურულ ფსევდონიმს თახალოსს (تخلص) შეიცავს ხოლმე, თუმცა ზოგჯერ თახალოსი ლექსის შუაში ან თავში შეიძლება მოექცეს. თახალოსის შემცველ ბეითს თაჯბეითს (ბეითი-გვირგვინი) ან შაჰბეითს (ბეითი-მეფე), ხოლო ყასიდის საუკეთესო ბეითს ბეით ალ-ყასიდეს (بيت القصيد) უწოდებენ.

ყასიდა არუზის თითქმის ყველა საზომით იწერება. მისი რითმული კონსტრუქცია ასეთია: პირველი ბეითის მისრები ერთმანეთს ერითმება, ხოლო მომდევნო ბეითებში პირველი მისრა გაურითმაეია, მეორე მისრა კი ლექსის ძირითად რითმას იმეორებს:

———————— a ———————— a
———————— b ———————— a
———————— c ———————— a ...

რითმის მიხედვით, უფრო ზუსტად, სარითმო სიტყვის ბოლო ასოს მიხედვით, სხვადასხვა დასახელების ყასიდები

არსებობს. მაგალითად, თუ სარითმო სიტყვის ბოლო ასო ალეფია, ასეთ ყასიდას ყასიდე-იე ალეფიეს უწოდებენ, თუ ასო მიმია, – ყასიდე-იე მიმიეს და ა.შ.

არაბულ პოეზიაში ყასიდის კომპოზიციური სქემა მკაცრად იყო განსაზღვრული. ლექსი იწყებოდა აქლემზე ამხედრებული პოეტისა და მისი მეგობრების მოგზაურობით. გზად პოეტი იგონებდა საკუთარ ტომს, სადაც სატრფო ეგულებოდა და იმ ადგილებს, სადაც სატრფოსთან ერთად დროს ატარებდა. ეს ნაწილი, ძირითადად, წარსულზე და სატრფოზე დარდითა და ტირილით სრულდებოდა. მერე მოგზაურები გზას აგრძელებდნენ. ერთმანეთს ენაცვლებოდა გეოგრაფიული არეალები და ბუნების სურათები, რომელთაც პოეტი მხატვრულად აღწერდა. შემდეგ პოეტი გადადიოდა ლექსის ძირითად ნაწილზე – ხოტბაზე, რომელშიც ლექსის დაწერის მიზანი ცხადდებოდა. ყასიდა, უმეტესად, თხოვნა-ვედრებითა და ლოცვით (დალოცვით) სრულდებოდა. შესაბამისად, ყასიდის შემადგენელი ნაწილებია:

1. ნასიბი ან თაშბიბი (نسيب / تشبيب) – ყასიდის დასაწყისი, რომელშიც გეოგრაფიული ადგილები, ბუნების სურათები, წლის სხვადასხვა სეზონი და მათი შესაბამისი დღეს-წაულებია აღწერილი. ნასიბის თემატიკის მიხედვით ყასიდის რამდენიმე სახეობა გამოიყოფა: თუ მასში გაზაფხულია აღწერილი, ბაჰარიეს (بهارية) უწოდებენ, თუ ზამთარი – შეთაიიეს (شتائية), თუ რამაზანის ღღესასწაული – რამაზანიეს (رمضانية) და სხვა.

2. თაყაზოლი (تغزل) – ყასიდაში ჩართული იმავე სახო-მითა და რითმით გაწყობილი სატრფიალო ლექსი, რომელიც ყაზალის წინამორბედად ითელება.

3. გორიზგაჰი (جرّيزگاه) – ერთი ან ორი ბეითი, რომელიც ასრულებს ყასიდის თხრობით ნაწილს და ძირითად თემაზე გადასვლას აპირობებს.

4. ძირითადი ნაწილი, რომელშიც პოეტი მოგვითხრობს თაყის საგმირო ან სამიჯნურო თავგადასავალზე, ან ხოტბას ასხამს იმ დიდგვაროვანს, ვისთვისაც იწერება ეს ლექსი და ვისგანაც წყალობასა და გასამრჯელოს ელოდება. ზოგჯერ ხოტბის ნაცვლად ყასიდა კიცხვის შემცველია, ზოგჯერ კი ვინმეს დატირებას შეიცავს. ყასიდის ძირითადი ნაწილის

თემატიკის მიხედვით მისი რამდენიმე სახეობა გამოიყოფა: სახოტბო – მადჰიე (مدحیه), სატირული – ჰაჯვიე (هجویه), სამგლოვიარო – რესაიიე (مرثیه), ჩიტილის შემცველი – შექვაიიე (شکوائیه), სუფიური – თოუჰიდი (توحید), ღმერთის სადიდებელი – მონაჯათი (مناجات), წინასწარმეტყველთა და წმინდანთა სადიდებელი – ნა'თი (نعت) და სხვა.

5. ფახრიე (فخریه) – ყასიდის ნაწილი, რომელშიც პოეტი აქებს საკუთარ თავსა და თავის პოეტურ ხელოვნებას.

6. დო'ა (دعا) – ყასიდის ბოლო ნაწილი, რომელშიც პოეტი შესთხოვს ღმერთს, მშვიდობა მოუვლინოს როგორც ხოტბის ობიექტს, ისე თავად მასაც.

დროთა განმავლობაში ყასიდის კომპოზიციური ჩარჩო გამარტივდა: ჯერ ამოვარდა თაყაზოლი და ფაჰრიე, თუმცა სხვა ნაწილები ისევ სავალდებულოდ ითვლებოდა. უფრო გვიანდელი პოეტები კი ნასიბსა და გორიზგაჰსაც ტოვებდნენ და პირდაპირ ძირითად სათქმელზე გადადიოდნენ. ასეთ ყასიდებს შეზღუდულს (محدد) ან მიზანშეწონილს (مقتضب) უწოდებენ.

თვალსაჩინოებისათვის მოვიტანთ ნაწყვეტს დიდი ირანელი პოეტის საყანის ყასიდიდან, რომელიც ოთხი ნაწილისგან შედგება:

(თაყაზოლი – სამიჯნურო ლექსი)

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه — ما را نگاه در تو ترا اندر آینه
تا آینه جمال تو دید و تو حسن خویش — تو عاشق خودی ز تو عاشق تر آینه
ای ناخدای ترس مشو آینه پرست — رنج دلم مخواه و منه دل بر آینه
صورت نمای شد رخ خاقانی از سرشک — روی سرشک خورده نگر منگر آینه

(გორიზგაჰი – გარდამავალი ბეითი)

از رای شاه گیرد نور و ضیا آفتاب — وز روی تو پذیرد زیب و فر آینه

(მადჰი – ხოტბა)

سلطان اعظم آنکه اشارات او ز یب — چونان دهد نشانی کز پیکر آینه
شاهنشهی که بهر عروس جلال اوست — هفت آسمان مشاطه و هفت اختر آینه

(დო'ა – დალოცვა)

بادت جلال و مرتبه چندان که آسمان — هر صبحدم بر آورد از خاور آینه

„ჩვენ შენით ვართ მოხიბლული და შენ – სარკით,
ჩვენ შენ შემოგეყურებთ და შენ – სარკეს.
რაც სარკემ შენი სილამაზე იხილა და შენ – საკუთარი
სილამაზე,
შენ შენს თავს გაუმიჯნურდი და შენზე უფრო
შეყვარებული გახდა სარკე.
ეი, უღმერთო ქრისტიანო, სარკის თაყვანისმცემელი ნუ
გახდები,
ჩემი გულის ტანჯვას ნუ ისურვებ და სარკეს ნუ
მიეჯაჭვები.
გამოჩნდა ხაყანის ცრემლით დანამული ღაწვები,
ცრემლიან სახეს შეხედე, სარკეს ნუ უყურებ.

შაჰის მსჯელობისგან იღებს მზე სინათლესა და
ელვარებას,
შენი სახისგან იღებს სარკე სილამაზესა და
ბრწყინვალებას.

დიდებული სულთანი ის არის, ვისი დაფარული ქარაგმაც
ისე გამოაშკარავდება, როგორც სარკის გამოსახულება.
შაჰინშაჰი, რომლის ბრწყინვალება პატარძლის ხვედრია,
შვიდი ცაა მისი მომკაზმველი, შვიდი ვარსკვლავი – მისი
სარკე...

დაე, იმდენი ბრწყინვალება და დიდებულება ჰქონდეს,
რამდენსაც ცა ყოველ დილით იღებს მზისგან“.

ყაზალი (غزل)

ყაზალი აღმოსავლურ დივანის ლიტერატურაში ყველაზე გავრცელებული სალექსო ფორმაა. დამკვიდრებული აზრით, ყაზალი ყასიდის სატრფიალო ნაწილიდან თაყაზოლიდან წარმოიშვა, შემდგომ დამოუკიდებლად განვითარდა და ორიგინალურ სალექსო ფორმად იქცა.

ტერმინი „ყაზალ“ არაბულია და ქალთან არშიყობას, ტრფიალს ნიშნავს. აღსანიშნავია, რომ შუა საუკუნეების არაბულ პოეტიკურ ტრადიციაში ის შინაარსობრივი კატეგორიაა და სამიჯნურო პოეზიას აღნიშნავს. არაბი თეორეტიკოსები ამ ტერმინს პოეტურ ქმნილებასთან მიმართებით

იშვიათად იყენებდნენ, რადგან თელიდნენ, რომ ყაზალი არის „თავად ფიქრი სიყვარულზე“ (კუდამა იბნ ჯაფარი), „ქალთან არშიყობა და სატრფოს ხასიათთან შეგუება, შეწყობა“ (იბნ რაშიყი). სატრფიალო პოეზიის აღსანიშნავად ისინი ხმარობდნენ იმავე ფუძიდან ნაწარმოებ სიტყვას „თაყაზოლ“. რაც შეეხება შუა საუკუნეების სპარსელ ავტორებს, ისინი ამ ტერმინებს არ მიჯნავდნენ, თუმცა უპირატესობას ყაზალს ანიჭებდნენ. თანამედროვე მკვლევრები, როგორც არაბები, ისე ირანელები, სატრფიალო ლირიკის აღსანიშნავად ტერმინ „ყაზალს“ ხმარობენ.

იტალიელი აღმოსავლეთმცოდნე ალესანდრო ბაუზანი ყაზალის განვითარების ხუთ პერიოდს გამოყოფს:

1. ჩასახვის პერიოდი – IX-X საუკუნეები;
2. ფორმირების პერიოდი – X-XIII საუკუნეები;
3. კლასიკური პერიოდი – XIII-XVI საუკუნეები;
4. ე. წ. „ინდური სტილის“ პერიოდი – XVI-XVIII საუკუნეები;
5. თანამედროვე პერიოდი – XVIII საუკუნიდან დღემდე.

ჩასახვისა და ფორმირების პერიოდში ყაზალი, ძირითადად, სატრფიალო ლექსია და მისი თემატური რკალი სატრფოსა და მიჯნურის, ანუ აშეყ-მაშუყის სემანტიკურ ღერძზეა აგებული. XIII საუკუნიდან ყაზალში ჩნდება მისტიკური, სუფიური თემატიკა, რომელმაც კულმინაციას ათარი ნიშაბურისა და ჯალალ ად-დინ რუმის პოეზიაში მიაღწია. ამ დროიდან ყაზალის ორ განშტოებას გამოყოფენ: სატრფიალო ყაზალი (غزل عاشقانه) და მისტიკური ყაზალი (غزل عارفانه). აშეყ-მაშუყის (მიჯნური-სატრფო) პარალელურად გაჩნდა რინდისა და ზაჰედის (მოქეიფე-ასკეტი) ურთიერთშეპირისპირებული სახეები. წინა პლანზე წამოიწია რელიგიურ-ფილოსოფიურმა და სოციალურმა საკითხებმა, რომლის პარალელურად გვხვდება ბუნების სურათების აღწერა, ღვინის თემატიკა, დიდაქტიკა და სხვა. თუ ყაზალი ერთ თემაზეა აგებული, მას ერთხმიან – „იექ-აჰანგ“ (یک آهنگ) ან „იექ-აეაზ“ (یک آواز) ყაზალს უწოდებენ და თუ ყაზალში რამდენიმე თემაა გაშლილი, მას პოლითემატურ ყაზალს ეძახიან. პოლითემატური ყაზალის დიდოსტატად ჰაფეზი მიიჩნევა. მაგალითისთვის მოვიტანთ მის ერთ-ერთ ყაზალს, რომელშიც სატრფიალო, ღვინის, დიდაქტიკური და ფილოსოფიური

თემები ერთმანეთს ცვლის და ბოლოს ფახრით – თვითგანდიდებით სრულდება:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل مارا
بخال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را
بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت
کنار آب رکناباد و گلگشت مصلا را
فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب
چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را
ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنیست
باب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را
من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم
که عشق از پردهٔ عصمت برون آرد زلیخا را
اگر شنام فرمائی و گر نفرین دعا گویم
جواب تلخ میزیبد لب لعل شکرخا را
نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست تر دارند
جوانان سعادتمند پند پیر دانا را
حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو
که کس نگشود و نگشاید بحکمت این معما را
غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ
که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

„თუ ის შირაზელი ლამაზმანი შემიყვარებს,
მის ინდურ ხალში მივცემ ბუხარასა და სამარყანდს.
მომეცი, მერიქიფევ, დარჩენილი ღვინო, რადგან
სამოთხეში ვეღარ ნახავ
მდინარე რუქნაბადის ნაპირსა და მუსალას სასეირნო ბაღს.
ფრთხილად, რადგან ეს ქალაქის ამკლები კეკლუცი ბოშა
ქალები
ისე იტაცებენ გულიდან მოთმინებას, როგორც თურქები –
ნადავლს.
ჩვენი უსასრულო სიყვარულით უზრუნველყოფილია
სატრფოს სილამაზე,
ფერუმარილი რაში სჭირდება ლამაზ სახეს?!
მე იუსუფის დღითიდღე მზარდი სილამაზისგან შევიტყვე,
რომ სიყვარული უბიწობის საბურველიდან გამოიყვანს
ზოლეიხას.
გინდ გამლანძღო და გინდ დამწყევლო, დაგლოცავ,
მწარე პასუხი უხდება ტკბილმოუბარ ლალის ბაგეს.

რჩევა მოისმინე, სულო, რადგან სულზე მეტად უყვართ
ბედნიერ ახალგაზრდებს მოხუცი ბრძენის რჩევა:
მუტრიბის და ღვინის ამბავი თქვი და სამყაროს
საიდუმლო ნაკლებად ეძიე,
რადგან არავის ამოუხსნია და ვერც ამოხსნის სიბრძნით
ამ ამოცანას.
ყაზალი თქვი და მარგალიტი აასხი, მოდი და კარგად
წაიკითხე, ჰაფეზ,
რადგან შენს პოეზიაზე მიმოფანტავს ცა
თანავარსკვლავეღის ყელსაბამს".

ყაზალი სტრუქტურულად 5-15 ბეითისგან შემდგარი ლექსია. ისე როგორც ყასიდაში, აქაც პირველ ბეითს ჰქვია მათლა' (مطلع), მათლას მომდევნო ბეითს – ჰოსნ-ე მათლა' (حسن مطلع), ბოლო ბეითს – მაყთა' (مقطع), მაყთას წინა ბეითს კი – ჰოსნ-ე მაყთა' (حسن مقطع). მათლას პირველ ტერფს ჰქვია სადრი (صدر), ხოლო ბოლო ტერფს – 'არუზი (عروض). მაყთას პირველ ტერფს ჰქვია ებთედა (ابتدا), ბოლო ტერფს კი – ზარბი (ضرب) ან აჯზოზი (عجز). მისრის პირველ და ბოლო ტერფებს შორის მონაკვეთს ჰაშვი (حشو) ეწოდება. როგორც წესი, მაყთა' პოეტის ლიტერატურულ ფსევდონიმს თახალოსს (تخلص) შეიცავს ხოლმე, თუმცა ზოგჯერ თახალოსი ლექსის შუაში ან თავში შეიძლება მოექცეს. თახალოსის შემცველ ბეითს თაჯბეითს (ბეით-გვირგვინს) ან შაჰბეითს (ბეით-მეფეს), ხოლო საუკეთესო ბეითს ბეით ალ-ყაზალს (بیت الغزل) უწოდებენ.

ყაზალი არუზის თიოქმის ყველა საზომით იწერება. მისი რითმული კონსტრუქცია იმეორებს ყასიდისას: პირველი ბეითის მისრები ერთმანეთს ერითმება, ხოლო მომდევნო ბეითებში პირველი მისრა გაურითმაია, მეორე მისრა კი ლექსის ძირითად რითმას იმეორებს:

———————— a ———————— a
———————— b ———————— a
———————— c ———————— a ...

ყაზალი პოპულარულ სალექსო ფორმად რჩება თანამედროვე სპარსულ პოეზიაშიც. ე. წ. „ახალი ყაზალის" (نو غزل)

დიდოსტატები არიან მოჰამად ჰოსეინ შაჰრიარი, ფარვინ დოულათაბადი, ჰუშანგ ებთეჰაჯი, სიმინ ბაჰბაჰანი და სხვები.

ყითა (قطعة)

ტერმინი ყითა წარმოდგება სიტყვიდან „ყეთ'ე", რაც ნაწყვეტს, ფრაგმენტს ნიშნავს. ყითას სალექსო ფორმა თავისი სტრუქტურითა და რითმული კონსტრუქციით ყასიდას ჰგავს, იმ განსხვავებით, რომ ყითაში, მეტწილად, პირველი ბეითის მისრები ერთმანეთს არ ერითმება. ამიტომ ის ყასიდის შუა ფრაგმენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც, შუა საუკუნეების აღმოსაელელი თეორეტიკოსების აზრით, გახდა მიზეზი, რომ ამ სალექსო ფორმისთვის „ყეთ'ე" – „ნაწყვეტი" დაერქმიათ.

ყითა სტრუქტურულად 2-30 ბეითისგან შედგება, თუმცა უფრო ხშირია 2-10 ბეითიანი ყითები. თუ ყითა ხუთ ბეითზე მეტია, მას დიდ ყითას (قطعة كبير) უწოდებენ.

ყითა არუზის ყველა საზომით იმართება. რითმული სქემის მიხედვით მის ორ სახეობას გამოყოფენ:

1. ყითა, რომლის პირველი ბეითის მისრები ერთმანეთს არ ერითმება და რითმა მხოლოდ ბეითებს აბოლოებს:

———————— b ———————— a
———————— c ———————— a
———————— d ———————— a ....

2. ყითა, რომლის პირველი ბეითის მისრები ურითერთგარითმულია და ამ რითმას მომდევნო ბეითების ლუწი მისრები იმეორებენ:

———————— a ———————— a
———————— b ———————— a
———————— c ———————— a ...

ყითას თემატიკა მრავალფეროვანია. სპარსული პოეზიის ზოგადი თემატიკის გარდა, გვაქვს ამ სალექსო ფორმისთვის სპეციფიკური თემები: სატირა, ეპიგრამა (ჰაჯვი), მილოცვა (თაჰნიათი), ქრონოგრამა (თარიხი) და სხვა. გვხვდება თხრობითი ყითები (قطعة حكايتى), რომლებშიც რაიმე ამბავი, მაგალითად, პოეტის აეტობიოგრაფიული მომენტები, არის ასახული.

სხვა სალექსო ფორმებისგან განსხვავებით, ყითას ენა სადაა, სასაუბრო ენასთან მიახლოებული, და ნაკლებად არის გადატვირთული სხვადასხვა სტილისტური ხერხითა და ფიგურებით. X საუკუნიდან დღემდე ამ სალექსო ფორმას თითქმის ყველა ირანელი პოეტი მიმართავდა. ყითას დიდოსტატად ითვლება იბნ იამინ ფარიუმადი (XIV ს.), თანამედროვე პოეტთაგან კი – ფარვინ ეთესამი და მალექ აშ-შოარა ბაჰარი. მაგალითისთვის მოვიტანთ ბაჰარის ერთ თხრობით ყითას:

دیدم به بصره دختركی اعجمی نسب
روشن نموده شهر به نور جمال خویش
می خواند درس قرآن در پیش شیخ شهر
وز شیخ دل ربوده به غنج و دلال خویش
می داد شیخ درس ضلال مبین بدو
و آهنگ ضاد رفته به اوج کمال خویش
دختر نداشت طاقت گفتار حرف ضاد
با آن دهان کوچک غنچه مثال خویش
می داد شیخ را به دلال مبین جواب
وان شیخ می نمود مکرر مقال خویش
گفتم به شیخ راه ضلال مبین مپوی
کاین شوخ منصرف نشود از خیال خویش
بهتر همان بود که بمانید هر دوان
او در دلال خویش و تو اندر ضلال خویش

„ბასრაში ენახე ერთი ირანელი გოგონა,
ქალაქს ანათებდა თავისი სილამაზით.
ქალაქის შეიხის წინაშე ყურანის გაკვეთილს კითხულობდა,
თავისი კეკლუცობით და სინაზით შეიხს ატყვევებდა.
შეიხი მას უყვებოდა შეცოდებაზე
და ასო „ზადის“ წარმოთქმისას სრულყოფილების
მწვერვალს აღწევდა.
გოგონას მოთმინება არ ჰყოფნიდა, წარმოეთქვა ასო „ზადი“
თავისი პატარა, კოკრის დარი პირით.
შეიხს აშკარა კეკლუცობით პასუხობდა,
შეიხი კი თავის სიტყვას მრავალგზის იმეორებდა.
შეიხს ეუთხარი: შეცოდების გზას ნუ ადგები,
რადგან ეს კეკლუცი უარს არ იტყვის თავის ზრახვაზე.
უკეთესი იქნება, თუ ორივე დარჩებით
ის თავის კეკლუცობაში და შენ შენს შეცოდებაში“.

მესნევი (مثنوی)

მესნევი არის ერთ საზომზე გაწყობილი ლექსი, რომლის ყველა ბეითს თავისი რითმა აქვს და ამ რითმას ბეითის ორივე მისრა იმეორებს:

——————— a ——————— a
——————— b ——————— b
——————— c ——————— c ...

ტერმინი „მესნევი“ ორმაგს, დაწყვილებულს ნიშნავს, რაც მიანიშნებს, რომ ეს არის წყვილ რითმაზე აწყობილი ლექსი, ანუ მისი სტრუქტურის ხერხემალს წარმოადგენს მისრა და არა ბეითი. მეცნიერების აზრით, ეს ფაქტი მის სპარსულ წარმომაელობას ამტკიცებს. არაბები ამ სალექსო ფორმას „მოზდავაჯს“ (შეწყვილებულს) უწოდებენ და მას იშვიათად მიმართავენ.

მესნევი არუზის სისტემიდან ძირითადად იყენებს მოკლე საზომებს (მოთაყარებს, მოთადარექს, ჰაზაჯს, რამალს) და ამიტომ გარკვეული მონოტონურობით გამოირჩევა.

თემატიკის მიხედვით მესნევის ხუთ სახეობას გამოყოფენ:

1. საგმირო-ისტორიული / საგმირო-საზღაპრო – ფირდოუსის „შაჰ-ნამე“, ნიზამის „ესქანდერ-ნამე“ და სხვა.
2. სამიჯნურო / საგმირო-სამიჯნურო – ნიზამის „ლეილი ეო მაჯნუნ“ და „ხოსროე ო შირინ“, აბდ არ-რაჰმან ჯამის „იუსუფ ო ზოლეიხა“ და სხვა.
3. რელიგიურ-ფილოსოფიური – ათარის „მანთაყ ათ-თაირ“, ჯალალ ად-დინ რუმის „მესნევი-ე მა'ნავი“ და სხვა;
4. დიდაქტიკურ-მორალური – ათარის „ფანდ-ნამე“, ნასირი ხოსროვის „საადათ-ნამე“ და სხვა.
5. „შაჰრ-ანგიზები“, ანუ ქალაქური ყოფა-ცხოვრების ამსახველი.

მესნევის სალექსო ფორმას, ძირითადად, ეპოსში იყენებდნენ, რადგან მისი რითმული სქემა მოსახერხებელია გრძელი ამბების გადმოსაცემად. გარდა პოემებისა, მესნევის ფორმით იწერებოდა შედარებით მცირე მოცულობის „საყინამეები“ (მერიქიფის წიგნები), „შარაფ-ნამეები“ (დიდების

წიგნები) და სხვა სამიჯნურო, ფილოსოფიური თუ დიდაქტიკური პოეტური თხზულებები.

მესნევის ფორმით დაწერილ ლექსებს თანამედროვე პოეტების – ფარვინ ე'თესამის, მოჰამად ჰოსეინ შაჰრიარის, ჰუშანგ ებთეჰაჯის, ფორუღ ფაროხზადის დივანებშიც ვხედებით. მაგალითისთვის მოვიტანთ ნაწყვეტს ჰუშანგ ებთეჰაჯის მესნევიდან:

عشق شادی است عشق آزادی است عشق آغاز آدمیزادی است
عشق آتش به سینه داشتن است دم همت بر او گماشتن است
عشق شوری ز خود فزاینده است زایش کهکشان زاینده است
تپش نبض باغ در دانه است در شب پیله رقص پروانه است ...

„სიყვარული ბედნიერებაა, სიყვარული თავისუფლებაა,
სიყვარული ადამიანთა მოდგმის საწყისია.
სიყვარული გულში ცეცხლის ქონაა,
თავგანწირვის ჟამს მისი მსახურებაა.
სიყვარული მზარდი გრძნობაა,
სიცოცხლის მიმცემი გალაქტიკის დაბადებაა.
მარცვალში ბაღის ფეთქვაა,
ჭუპრის ღამეში (წყვდიადში) ფარფანას ცეკვაა...“.

რობაი (ترانه)

რობაი (არ. „ოთხეული“) აღმოსავლური დივანის ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელებული სალექსო ფორმაა. სპარსულად მას „ჩაჰარგანის“ (ოთხეული) და „თარანეს“ (სიმღერა) უწოდებენ. სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული აზრით, ის სპარსული წარმომავლობისაა და არაბულ და თურქულ ლიტერატურაში სპარსულიდან შევიდა. ამ ყარაუდის საფუძველია რობაის სტრუქტურა, რომლის საყრდენ სიდიდეს წარმოადგენს მისრა და არა ბეითი.

სპარსული რობაის ძირითადი მახასიათებლებია ოთხმისრიანი ფორმა, საკუთარი საზომი და რითმული სქემა.

რითმული სქემის მიხედვით რობაი ორგვარია:

1. პირველი, შედარებით ძველი, მონორითმული ფორმა, როცა რობაის ოთხივე მისრა ერთმანეთში გარითმულია (a a a a):

لب بر لب کوزه بردم از غایت آز
تا زو طلبم واسطهٔ عمر دراز
لب بر لب من نهاد و میگفت براز
می خور که بدین جهان نمی آنی باز

„ბაგე მივიტანე დოქის ბაგესთან მეტისმეტი სიხარბით,
რათა მასში მეპოვა დღეგრძელობის საშუალება,
ბაგე ბაგესე მომადო და საიდუმლოდ მითხრა:
ღვინო დალიე, რადგან ამქვეყნად აღარ მოხვალ“
(ომარ ხაიამი).

2. რობაი, რომლის პირველი, მეორე და მეოთხე მისრები ურთიერთგარითმულია, მესამე მისრა კი ურითმოა (a a b a):

گویند که دوزخی بود مردم مست
قولیست خلاف دل در آن نتوان بست
گر عاشق و مست دوزخی خواهد بود
فردا بهشت همچون کف دست

„ამბობენ, რომ ლოთები ჯოჯოხეთში მოხვდებიან,
ტყუილი სიტყვაა და მისი დაჯერება არ შეიძლება.
თუ მიჯნური და ლოთი ჯოჯოხეთში მოხვდებიან,
ხვალვე სამოთხე ისე დაცარიელდება, როგორც
ხელისგული“ (ომარ ხაიამი).

არუზის სისტემაში რობაის საკუთარი საზომი აქვს, რომელიც ჰაზაჯის ზიჰაფად ითვლება. ხარლარის პოეტიკურ ტრაქტატში მას „თარანეს საზომი“ ჰქვია. ის ხუთი ტერფისგან შედგება და მისი კლასიკური სქემა ასეთია:

→ – – / – – / ᴗ – ᴗ/ – – / – –

ამ ხუთი ტერფიდან პირველი და მეოთხე მყარია, დანარჩენები კი შეიძლება შეიცვალოს. ამის გათვალისწინებით გამოყოფენ რობაის 24 საზომს, რომლებიც ორ ჯგუფად იყოფა:

1. ახრაბის ჯგუფი (ახრაბი არის ტერფი, რომელსაც აკლია პირველი მარცვალი „მო“ და ბოლო მარცვალი „ულ“).

2. ახრამის ჯგუფი (ახრამი არის ტერფი, რომელსაც აკლია პირველი მარცვალი „მო“).

ამ 24 საზომიდან სპარსულ პოეზიაში ყველაზე გავრცელებული 12 საზომია:

→

1.– – / ᴗᴗ – / ᴗ– ᴗ/– – / ᴗᴗ –
2.– – / ᴗᴗ – / – ᴗᴗ/– – / ᴗ ᴗ –
3.– – / ᴗᴗ – /– – /– – / ᴗᴗ –
4.– – / ᴗᴗ – / ᴗ– ᴗ/ – – / – –
5.– – / ᴗᴗ – / – ᴗᴗ/– – / – –
6.– – / ᴗᴗ – / – – / – – / – –
7.– – / – – / ᴗ– ᴗ / – – / – –
8.– – / – – / – ᴗᴗ/– – / – –
9.– – / – – / – – / – – / – –
10.– – / – – / ᴗ– ᴗ/– – / ᴗᴗ –
11.– – / – – / – ᴗᴗ/ – – / ᴗᴗ –
12.– – / – – / – – / – – / ᴗᴗ –

შინაარსობრივად რობაის მისრები ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირშია: რობაის პირველი ორი მისრა, გარკვეულწილად, ექსპოზიციის როლს ასრულებს. პირველ მისრაში მოცემულია მინიშნება რობაის თემატიკაზე, მეორე მისრაში კი გაშლილია ეს თემა. მესამე მისრას ეროგეარი მოლოდინის ეფექტი ახლავს, ის თითქოს მომზადებაა ძირითადი სათქმელისთვის, რომელიც მეოთხე მისრაში მჟღავნდება. განსაკუთრებული ემოციურ-სემანტიკური დატვირთულობის გამო მეოთხე მისრას მისრა-დარტყმას – „მესრა'-ე ზარბ" (ضرب مصراع) ეძახიან.

რობაის თემატიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია: გვაქვს სატრფიალო, ფილოსოფიური, მისტიკური (სუფიური), დიდაქტიკური და თხრობითი რობაიები.

დუბეითი (دوبیتی)

დუბეითი, როგორც თავად ტერმინი მიუთითებს, ორი ბეითისგან შემდგარ ლექსს ეწოდება. XV საუკუნის სწავლულის დოულათშაჰის ცნობით, ორბეითიანი ლექსის გამოსახატაად ტერმინი დუბეითი ჯერ კიდევ სპარსული კლასიკური პოეზიის გარიჟრაჟზე (IX-X საუკუნეებში) იყო გაბატონებული.

დუბეითი და რობაი ფორმითა და შინაარსით მსგავსი სალექსო ფორმებია და რობაის დუბეითის ნაირსახეობადაც მიიჩნევენ, თუმცა მათ შორის ორი ძირეული სხვაობაა. უპირველეს ყოვლისა, განსხვავდება მათი სტრუქტურის საყრდენი სიდიდე, რომელიც რობაის შემთხვევაში მისრაა, დუბეითის შემთხვევაში კი — ბეითი. განსხვავებულია მათი მეტრული სტრუქტურაც. ჩვენამდე მოღწეული უძველესი დუბეითები მოკვეცილი მოშაქელის საზომით (⏑ – ⏑ – – / ⏑ – – – / ⏑ – –) არის დაწერილი, თუმცა მოგვიანებით ჩნდება მოკვეცილი ჰაზაჯით დაწერილი დუბეითებიც.

დუბეითის რითმული სქემა შემდეგია: პირველი ბეითის მისრები ურთიერთშერითმულია, მეორე ბეითის პირველი მისრა ურითმოა, მეორე კი პირველი ბეითის რითმას იმეორებს:

بادە برگیرم و سیر گلان شم کنار سبزە و آب روان شم
تو سە جامی خورم با شادکامی دایم مست و بسیر لولیان شم

„ღვინოს ავიღებ და ყვავილებისკენ გავისეირნებ,
მდინარისა და მდელოს პირას გავისეირნებ,
სიამოვნებით დავლევ ორ-სამ ჯამ ღვინოს,
დავთვრები და ბოშა ქალებისკენ გავისეირნებ“
(ბაბა თაჰერ ორიანი).

დუბეითების თემატიკა მრავალფეროვანია, თუმცა სჭარბობს სატრფიალო, დიდაქტიკური და რელიგიურ-ფილოსოფიური დუბეითები.

დუბეითების ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენს მისი ენა, რომელიც ხშირად დიალექტურ მეტყველებასთან არის ახლოს, რის გამოც მათ რეგიონალურ დუბეითებს (دوبیتیهای محلی) უწოდებენ. მაგალითად, დუბეითების დიდოსტატი ბაბა თაჰერ ორიანი ლურის დიალექტზე წერდა, ჰოსეინ ქუჰი ქერმანი და სადეყ ჰომაიუნი — ქერმანის რეგიონის დიალექტზე და სხვა. ამის გამო ზოგი მკვლევარი დუბეითებს ხალხური პოეზიის ერთ-ერთ ნაირსახეობად მიიჩნევდა, რასაც ბევრი მეცნიერი, მათ შორის სპარსული ხალხური პოეზიის ცნობილი მკვლევარი სადეყ ჰედაიათი, არ ეთანხმებოდა.

მოფრედი / ერთბეითიანი (تک بیت / مفرد)

მოფრედი სპარსული პოეზიის ყველაზე პატარა სალექსო ფორმაა და ის ერთ ბეითს შეიცავს:

بشنو که من نصیحت پیران شنیده ام
پیش از تو خلق بوده و بعد از تو بوده اند

„მოისმინე შეგონება, რომელიც ბრძენთაგან გამიგონია:
ღვთის ქმნილებები შენამდეც იყვნენ და შენს შემდეგაც
იქნებიან“ (საადი).

მოფრედის სალექსო ფორმას თანამედროვე ირანელი პოეტებიც აქტიურად იყენებენ:

کوه ها با همند و تنهایند همچو ما با همان تنهایان

„მთები ერთად არიან და მარტო არიან,
ჩვენც ასეთი მარტოსულები ვართ“ (აჰმად შამლუ).

თარჯი'ის ჯგუფის სალექსო ფორმები (ترجیعات)

თარჯი'ი საერთო სახელწოდებაა უძველესი სპარსული სტროფული სალექსო ფორმების – თარჯი'ბანდის და თარქიბბანდის. ეს სალექსო ფორმები აგებულია ბეითებისგან შემდგარი სტროფებით, რომლებსაც აღმოსავლურ პოეტიკაში ბანდები ან ხანები ეწოდება. ლექსში სტროფების და სტროფების შემადგენელი ბეითების რაოდენობა მკაცრად განსაზღვრულია. ყველა სტროფი ერთ საზომზეა გაწყობილი, მაგრამ თითოეულ მათგანს საკუთარი მონორითმა აქვს. სხვადასხვა მონორითმიან სტროფებს ერთმანეთთან აკავშირებს შუამავალი ბეითი – „ბეით-ე ვასეთე“ (بیت واسطه), რომელსაც თავისი რითმა აქვს.

XIII საუკუნემდე თარჯი'ბანდი და თარქიბბანდი ერთი სალექსო ფორმა იყო და „თარჯი'ები“ (ترجیعات) ერქვა. ამ პერიოდის პოეტიკურ ტრაქტატებში ტერმინი თარჯი'ბანდი შუამავალი ბეითის აღსანიშნავად გამოიყენებოდა. თარჯი'ის ჯგუფის ლექსები ყველაზე ხშირად XI-XII საუკუნეების ირანელ პოეტთა დივანებში გვხვდება. მომდევნო საუკუნეების პოეტები ამ სალექსო ფორმას ნაკლებად მიმართავდნენ, მაგრამ ყაჯართა მმართველობის პერიოდში ის თავიდან აღორძინდა და

ფჰლევიანთა ირანშიც შეინარჩუნა პოპულარობა. ამ პერიოდის თარქიბბანდები და თარჯი'ბანდები სტრუქტურულად უფრო მარტივია: იკლო როგორც სტროფების, ისე სტროფებში ბეითების რაოდენობამ.

თარქიბბანდი (ترکیب بند)

თარქიბბანდი თარჯი'ის ჯგუფის სალექსო ფორმაა, რომელიც ერთ საზომზე გაწყობილი, მაგრამ განსხვავებული რითმის მქონე სტროფებისგან შედგება. სტროფებს ერთმანეთთან აკავშირებს შუამავალი ბეითი, რომელსაც დამოუკიდებელი რითმა აქვს.

რითმული სტრუქტურით თარქიბბანდი ორი ტიპისაა:

1. პირველი ტიპის თარქიბბანდში ყველა შუამავალ ბეითს საკუთარი რითმა აქვს. შესაბამისად, მისი რითმული სქემა იქნება:

a.....x; b.....y; c.....z და ა. შ.

(a, b და c სტროფებს აღნიშნავს, წერტილებით კი სტროფებში ბეითების რაოდენობაა აღნიშნული).

2. მეორე ტიპის თარქიბბანდში შუამავალი ბეითები ერთ რითმაზეა აწყობილი:

a.....x; b.....x; c.....x და ა. შ.

მაგალითისთვის მოვიტანთ ნაწყვეტს ეაჰში ბაფყის თარქიბბანდიდან:

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید
داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصهٔ بی سروسامانی من گوش کنید
گفت و گوی من و حیرانی من گوش کنید

شرح این آتش جانسوز نگفتن تا کی
سوختم سوختم این سوز نهفتن تا کی

روزگاری من و دل ساکن کویی بودیم
ساکن کوی بت عربده جویی بودیم
عقل و دین باخته دیوانهٔ رویی بودیم
بستهٔ سلسلهٔ مویی بودیم

کس در آن سلسله غیر از من و دل بند نبود
یک گرفتار از این جمله که هستند نبود

„მეგობრებო, ჩემი განცდების ამბავი მოისმინეთ,
ჩემი დაფარული დარდის ამბავი მოისმინეთ,
ჩემი გაჭირვების ამბავი მოისმინეთ,
ჩემი და ჩემი გამაოგნებლის საუბარი მოისმინეთ.

ამ სულის დამდაგველი ცეცხლის ამბის უთქმელობა
როდემდე?!
ვიწვი, ვიწვი და ეს დაფარული წვა როდემდე?!

ერთხანს მე და ჩემი გული ერთ ქუჩაზე ვსახლობდით,
მშფოთვარე კერპის ქუჩაზე ვსახლობდით.
მისი სახით გაგიჟებულებმა გონება და რწმენა დავკარგეთ,
იმ დალალებიანის ჯაჭვის ტყვეობაში აღმოვჩნდით.

იმ ჯაჭვში მე და ჩემი გულის გარდა სხვა რგოლი არ იყო,
ამდენი ხალხიდან ერთი დატყვევებულიც კი არ იყო...“

თარჯი'ბანდი (بند ترجیع)

თარჯი'ბანდი არის თარჯი'ის ჯგუფის სტროფული სალექსო ფორმა, რომლის ყველა სტროფი ერთ საზომზეა გაწყობილი, მაგრამ თითოეულ მათგანს საკუთარი მონორითმა აქვს.

თარჯი'ბანდი თავისი სტრუქტურით თარქიბბანდის II ტიპის მსგავსია იმ განსხვავებით, რომ მასში სტროფების გამყოფი შუამავალი ბეითები არა მარტო ერთ რითმაზეა გაწყობილი, არამედ სიტყვა-სიტყვით მეორდება. ფაქტობრივად, ეს არის თარქიბბანდის რეფრენიანი ვარიანტი, რომელიც დამოუკიდებელ სალექსო ფორმად იქცა.

თარჯი'ბანდების თემატიკა მრავალფეროვანია. გვხვდება სახოტბო, სამიჯნურო, სუფიური ლექსები. განსაკუთრებით ხშირია ამ სალექსო ფორმით დაწერილი დატირებები — მარსიეები, რაც არ უნდა იყოს შემთხვევითი. როგორც ცნობილია, მარსიეს ჟანრის ლექსების ერთ-ერთი თავისებურება გამეორებების სიჭარბეა, რაც ლექსს მონოტონურობას ანიჭებს. თარჯი'ბანდის შუამავალი ბეითი, რომელიც რეფრენად მიჩნეება ლექსს, მარსიეს ჟანრის ლექსებში შეიძლება ჩაითვალოს გამეორების სტილისტურ ხერხად, რომელიც ხელს უწყობს სამგლოვიარო განწყობილების გამძაფრებას.

მაგალითისთვის მოვიტანთ ნაწყვეტს საადის თარჯი'ბანდის ფორმით დაწერილი მარსიედან:

غریبان را دل از بهر تو خونست دل خویشان نمی دانم که چونست
عنان گریه چون شاید گرفتن که از دست شکیبایی برونست
مگر شاهنشه اندر قلب لشکر نمی آید که رایت سرنگونست
دگر سبزی نروید بر لب جوی که باران بیشتر سیلاب خونست ...

نمی دانم حدیث نامه چونست همی بینم که عنوانش به خونست

بزرگان چشم و دل در انتظارند عزیزان وقت و ساعت می شمارند
غلامان در و گوهر می فشانند کنیزان دست و ساعد می نگارند
که شاهنشاه عادل سعد بو بکر به ایوان شهنشاهی در آرند ...

نمی دانم حدیث نامه چونست همی بینم که عنوانش به خونست...

„შენ გამო უცხოებს გული აქვთ დასისხლიანებული,
ახლობლების გული ხომ არც კი ვიცი, რა დღეშია.
ტირილისგან თავი როგორ უნდა შეიკავო,
როცა თმენა ხელიდან გაგისხლტა?!
ნუთუ მეფეთ-მეფე ლაშქრის ცენტრში
აღარ გამოჩნდება, რომ დროშა ამოყირავებულია?
ბალახი აღარ ამოვა მდინარის პირას,
რადგან წვიმა სისხლის ნიაღვარია ...

არ ვიცი, წიგნში რა ამბავია გადმოცემული,
მაგრამ ვხედავ, რომ მისი სათაური სისხლით არის
დაწერილი.

დიდებულების თვალებსა და გულებში მოლოდინია,
ისინი დროსა და წუთებს ითვლიან,
მსახურები თვალ-მარგალიტს ფანტავენ,
მხევლები მხრებსა და ხელებს იხატავენ,
რადგან სამართლიანი მეფეთ-მეფე საადი აბუ ბექრი
სამეფო აივანზე გამოჰყავთ...

არ ვიცი, წიგნში რა ამბავია გადმოცემული,
მაგრამ ვხედავ, რომ მისი სათაური სისხლით არის
დაწერილი...“

მოსამმათის ჯგუფის სალექსო ფორმები (بحور)

ტერმინ „მოსამმათის“ ლექსიკური მნიშვნელობა მოდის არაბული სიტყვიდან „სემთ“, რაც ნიშნავს ძაფს, რომელზეც მძივებია ასხმული. აქედან, „მოსამმათი“ ნიშნავს გარკვეული წესით ძაფზე ასხმულ მარგალიტებს, ანუ მარგალიტის მძივს, ყელსაბამს.

სპარსულ პოეტიკაში მოსამმათი საერთო სახელწოდებაა რვა სალექსო ფორმისა, რომლებიც ეფუძნება სტროფულ სისტემას. მოსამმათის სტროფებს რეშთეს (رشته) ან ლახთს (لخت) ეძახიან. ლექსის ყველა სტროფი ერთ საზომზეა გაწყობილი, მაგრამ თითოეულ მათგანს საკუთარი რითმა აქვს. სტროფებში მისრათა განსაზღვრული რაოდენობის მიხედვით, მოსამმათი რვა სახეობად იყოფა:

მოსალლას-ი (مثلث) – (არაბ. „სამის შემცველი“) – სამმისრიანი სტროფი.

მორაბბა‘ (مربع) – (არაბ. „ოთხის შემცველი“) – ოთხმისრიანი სტროფი.

მოხამმას-ი (مخمس) – (არაბ. „ხუთის შემცველი“) – ხუთმისრიანი სტროფი.

მოსადდას-ი (مسدس) – (არაბ. „ექვსის შემცველი“) – ექვსმისრიანი სტროფი.

მოსაბბა‘ (مسبع) – (არაბ. „შვიდის შემცველი‘“) – შვიდმისრიანი სტროფი.

მოსამმან-ი (مثمن) – (არაბ. „რვის შემცველი“) – რვამისრიანი სტროფი.

მოთასსა‘ (مسمط) – (არაბ. „ცხრის შემცველი“) – ცხრამისრიანი სტროფი.

მოყაშშარ-ი (مقشر) – (არაბ. „ათის შემცველი‘“) – ათმისრიანი სტროფი.

როგორც ეხედავთ, მოსამმათის ჯგუფის ლექსების სტროფებ'ში მისრათა რაოდენობა მკაცრად კანონიზირებულია და მუდმივ, ინვარიანტულ პროსოდიულ სიდიდეს წარმოადგენს, ამდენად მისი შეცვლა იძლევა მოსამმათის თვისებრივად ახალ სახეობას, რომელსაც დამოუკიდებელი სალექსო ფორმის სტატუსი აქვს.

მოსამმათის რვაეე სახეობაში რითმის განლაგების სამი ვარიანტი ფიქსირდება. ქვემოთ მოყვანილ ზოგად სქემებში წერტილებით აღნიშნულია სტროფებში მისრათა რაოდენობა:

1. a...x / b...y / c...z ...

2. a...x / b...x / c...x ...

3. a... / b...a / c... a ...

სტროფის ბოლოს განსხვაებული რითმა შეიძლება გვქონდეს ბოლო ორ მისრაში. მაგალითად, მოხამმასის შემთხვევაში გვექნება: aaaxx / bbbxx / cccxx .... თუმცა ეს ბოლო გაორმაგებული განსხვაებული რითმა ზემოთ მოყვანილ ზოგად სქემებში ჯდება.

სპარსულ პოეზიაში მოსამმათის სალექსო ფორმის ფუძემდებლად და განუმეორებელ ოსტატად ითვლება XI საუკუნის პოეტი მანუჩეჰრი. ამ სალექსო ფორმის წარმოსაჩენად მოვიტანთ მანუჩეჰრის ერთ მოსადდასს:

بوستانبانا امروز به بستان بده ای
زیر آن گلبن چون سبز عماری شده ای
آستین برزده ای دست به گل برزده ای
غنچه ای چند از او تازه و نوبر چده ای
دسته ها بسته به شادی برما آمده ای
تا نشان آری ما را ز دل افروز بهار

ای شرابی به خمستان رو و بردار کلید
در او باز کن و رو بر آن خم نبید
از سرو روی وی اندر فکن آن تاج پلید
تا از او پیدا آید مه و خورشید بدید
جام هایی که بود پاک تر از مروارید
چون بدخشی کن و پیش آر و فرونه به قطار ...

„მებაღეე, დღეს ბაღში იყავი,
იმ ვარდის ბუჩქის ძირში თითქოს მწვანე ტახტრევანი
გაშალე,
სახელოები დაიკაპიწე და ვარდს ხელი შეახე,
მისი რამდენიმე ახლადგაფურჩქნული კოკორი მოწყვიტე,
თაიგულები გააკეთე და ჩემთან ბედნიერი მოხვედი,
რათა გეხარებინა გულის გამამხიარულებელი
გაზაფხულის მოსვლა.
ეი, ღვინისთვის ღვინის სარდაფში წადი და გასაღები ამოიღე,

მისი კარი გააღე და ღვინის ჭურთან მიდი,
მას მოხსენი ის საზისღარი გვირგვინი,
რათა მისგან გამოანათოს მზემ და მოვარემ.
მარგალიტზე უფრო სუფთა ღვინის ჯამები
ბადახშივით ააელვარე, ჩემთან მოიტანე და გაამწკრიე...“

XVI საუკუნიდან სპარსულ და არაბულ პოეზიაში ჩნდება მოსამმათის ახალი სახეობა, რომელიც თაზმინის (პოეტური ციტირების) ნაირსახეობას წარმოადგენს. პოეტი იღებს რომელიმე ცნობილი ავტორის ლექსს და მისი მისრების საფუძველზე ქმნის მოსამმათს. ამ მოსამმათის სტრიქონების დამასრულებელი მისრა კი უცვლელად გადმოაქვს ზემოხსენებული ლექსიდან. მაგალითისთვის მოვიტანთ მალექ აშშოარა ბაჰარის მოსამმათს, რომელიც მან დიდი ირანელი პოეტის საადის ლექსზე ააგო:

سعدیا چون تو کجا نادره گفتاری هست
یا چو شیرین سخنت نخل شکرباری هست
یا چو بستان و گلستان تو گلزاری هست
هیچم ار نیست تمنای توام باری هست
”مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یاری هست“
”یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست“
لطف گفتار تو شد دام ره مرغ هوس
به هوس بال زد و گشت گرفتار قفس
پای بند تو ندارد سر دمسازی کس
موسی اینجا بنهد رخت به امید قبس
”به کمند سر زلفت نه من افتادم و بس
که به هر حلقهٔ زلف تو گرفتاری هست“ ...

„საადი, შენი საოცარი საუბრის ბადალი სად არის?!
შენი ტკბილი სიტყვების ბადალი შაქრის ნაყოფის მჭონე ფინიკის პალმაა.
შენი „ბუსთანისა“ და „გოლესთანის“ ბადალი ყვავილების წალკოტია,
რადგან მე არაფერი მერგო, ერთ ნაყოფს შენგან ვითხოვ.
„ნუ დაიჯერებ, საყვარელო, რომ შენ გარდა სხვა სატრფო მყავს,
ან რომ დღე და ღამე შენზე ფიქრის გარდა, სხვა საქმე მაქვს“.

შენი საუბრის წყალობის მახეში გაება სიყვარულის ჩიტი,
სიყვარულით შეიფრთხიალა და გალიაში მოხვდა.
შენი ბორკილები ვერავინ მოირგო,
მოსემ გალიაში მოხვედრის იმედით თავისი ბარგი
აქ დატოვა.
„შენი ზილფის ბოლოს ქამანდში მე ვერ მოვხვდი,
რადგან შენი ზილფის თითოეული დალალის ტყვეობაში ვარ..“.

მოსთაზადი (مستزاد)

მოსთაზადი (არ. „გაერცობილი“) არის სალექსო ფორმა, რომლის ძირითად სალექსო ერთეულებს ემატება იმავე საზომით გაწყობილი ერთი ან ორი ტერფი. რითმის მიხედვით, დამატებითი ტერფი შეიძლება იმეორებდეს ლექსის ძირითად რითმას, თუმცა შეიძლება დამოუკიდებელი რითმაც ჰქონდეს. თემატურადაც დამატებითი ტერფი შეიძლება დამოუკიდებელი შინაარსის იყოს და შეიძლება ასრულებდეს ძირითად თემას. ერთ თემაზე აწყობილ მოსთაზადს შეკრულ მოსთაზადს (مستزاد موقوف) უწოდებენ. მოსთაზადის სამ სახეობას გამოყოფენ:

1. დამატებითი ტერფი ერთეის ყოველ მისრას:

آن کیست که تقریر کند حال گدارا
در خدمت شاهی
وز غلغل بلبل چه خبر باد صبارا
جز ناله و آهی

„ის ვინ არის, ვინც მონის მდგომარეობას აღწერს
შაჰის წინაშე,
და ბულბულის გალობისგან დილის ნიავი რას
შეიტყობს გარდა ოხვრა-კვნესისა“.

2. დამატებითი ტერფი ერთეის ყოველ ბეითს:

صد حلقهٔ عنبرین بند اندر بند دلدار ز بهر فتنه بر دوش افکند مانند کمند

„ასი ამბრის [სურნელოვანი] დახვეული კულული
სატრფომ საცდუნებლად მხარზე დაიყარა
ქამანდის დარად“.

3. ბეითს ერთეის არა ერთი ან ორი ტურფი, არამედ მთელი მისრა:

هرگز نفسی به پیش ما ننشستی کاندر پی از خانه غلامی نرسید
برخیز و بیاکه خواجه آوازت داد

„აეხორცი არასოდეს დამჯდარა ჩვენ წინაშე,
კასრში სახლიდან მსახური არ ჩასულა:
ადექი და მოდი, რადგან ხოჯამ დაგიძახა“.

სპარსულ პოეზიაში მოსთაზადად შეიძლება გადაკეთდეს თითქმის ყველა სალექსო ფორმა და შესაბამისად გვხვდება მოსთაზადი-ყაზალი, მოსთაზადი-ყასიდა, მოსთაზადი-რობაი, მოსთაზადი-მოსალლასი და სხვა.

სპარსულ ლიტერატურაში პირველი მოსთაზადი მიეწერება XI საუკუნის პოეტს მას'უდ სა'ად სალმანს. მოსთაზად-რობაიებს წერდნენ რობაიების ისეთი დიდოსტატები, როგორებიც იყვნენ აბუ საიდი და ომარ ხაიამი. მოსთაზადის სალექსო ფორმა პოპულარული იყო XX საუკუნის კონსტი-ტუციური პერიოდის სპარსელ პოეტთა შორისაც, რომლებმაც ამ სალექსო ფორმის ახალი ყარიანტები შექმნეს.

სპარსული ლირიკის ჟანრები და სახეობები
(اقسام و انواع شعر غنایی فارسی)

მადჰიე (مدحیه / مدیحه) – ხოტბა

სახოტბო, პანეგირიკული ჟანრი კლასიკური ხანის სპარსული ლირიკის ერთ-ერთი წამყვანი ჟანრია. ხოტბის ობიექტები ან ძლიერნი ამა ქვეყნისანი, ან ლეგენდარული თუ ისტორიული სასულიერო პირები იყვნენ. ჩვენამდე მოღწეული პირველი სპარსული სახოტბო ლექსი ეკუთვნის მეცხრე საუკუნის პოეტს მოჰამად იბნ ვასიფ საგზის, რომელიც მან საფარიდების დინასტიის დამაარსებელს იაყუბ იბნ ლეის საფარის (861-886) მიუძღვნა.

შუა საუკუნეებში, როცა ყვაოდა საკარო პოეზია, პოეტების ძირითად საარსებო საშუალებას წარმოადგენდა მეფეთა და დიდებულთა საჩუქრები, რომლებსაც ისინი სახოტბო ლექსების საფასურად იღებდნენ. „კაცი ისე უნდა შეაქო, რომ ესიამოვნოს. თუ არ ასიამოვნე, კუთვნილს ვერ მიიღებ“, გვასწავლის ქეიქაუსი თავის „ყაბუს-ნამეში“. ცნობილია, რომ სულთან მაჰმუდ ღაზნელის (999-1030) კარზე ოცამდე პოეტი (სხვა ვერსიით, 400) მოღვაწეობდა, რომლებიც ისტორიას ღაზნელთა მეხოტბეების სახელით შემორჩნენ. კარის პოეტობის მსურველთა რიცხვი იმდენად დიდი იყო, რომ საჭირო გახდა „პოეტთა მეფის“ (მალექ აშ-შო'არა) თანამდებობის შემოღება. პოეტთა მეფის მოვალეობას წარმოადგენდა მრავალრიცხოვან პრეტენდენტთა შორის საუკეთესოების გამორჩევა და მათი საქმეებისა და შემოქმედების განკარგვა. ხოტბას მკაცრად განსაზღვრული სქემა ჰქონდა: ძირითადად იყენებდნენ ამ ჟანრში გავრცელებულ და დაკანონებულ მოტივებსა და სტილისტურ ხერხებს. უფრო მეტიც, ეს სტილისტური ხერხები იერარქიული პრინციპით იყო დახარისხებული: მაგალითად, მეფეს სხვა ეპითეტებით ამკობდნენ, დანარჩენ დიდმოხელეებს კი – სხვა, მათი რანგის შესაბამისი, ეპითეტებით.

სახოტბო პოეზიის ერთ-ერთ თავისებურებას არაობიექტურობა, ხელოვნურობა და გაზვიადებისადმი მიდრეკილება

წარმოადგენდა, შესაბამისად, პოეტები აქტიურად იყენებდნენ სტილისტურ ხერხ ჰიპერბოლას. ხშირად წარმოსახვით სახესა და რეალობას შორის სრული შეუსაბამობა იყო, მაგრამ ეს იმდროინდელ ლიტერატურულ ეტიკეტში ჯდებოდა და ცუდ ტონად არ ითვლებოდა. თუმცა ქეი-ქაუსი პოეტებს მადჰში ზომიერებისკენ მოუწოდებდა: „ყველას ფასი იცოდე და მადჰი საქების შესაფერად შეთხზი. იმ კაცს, რომელსაც დანაც კი არ გაურჭვია ქამარში, ნუ ეტყვი: შენი მახვილი ლომების მხოცველია, შუბით ბისუთუნის მთას შეძრაე და ისრით თმას გააპობ. ვინც ვირზეც კი არ მჯდარა, მის ცხენს დულ-დულს, ბარაყს, რახშს და შაბდიზს ნუ შეადარებ. იცოდე, ვის რა უნდა უთხრა“.

სახოტბო ლექსები, ძირითადად, ყასიდის ფორმით იწერებოდა, თუმცა გვხვდება სხვა სალექსო ფორმებით დაწერილი ხოტბებიც. ნიმუშად მოვიტანთ ნაწყვეტს სახოტბო პოეზიის დიდოსტატ ონსორის ყასიდიდან, რომელიც მან სულთან მაჰმუდს მიუძღვნა. ყასიდაში სულთან მაჰმუდი ღმერთისა და ვარსკვლავების რჩეულად არის გამოცხადებული და მისი მტრობა ან დაუმორჩილებლობა ღვთის საწინააღმდეგო ქმედებებთან და უღმერთობასთანაც კი არის გაიგივებული:

توانگری و بزرگی و کام دل بجهان
نکرد حاصل کس جز بخدمت سلطان
همه عنایت یزدان بجمله بهرهٔ اوست
چه بهره باشد بیش از عنایت یزدان ...
بخواست ایزد کو خسرو جهان باشد
از آنچه ایزد خواهد گریختن نتوان
قضای حقست این ملک و پادشاهی او
روا نباشد کاندر قضا بود نقصان ...
بدانکه هرچه خدای جهان پسندیدست
اگر کسی نپسندد ازو بود کفران
و اگر حدیث بقول منجمان رانی
بحکم اختر و ایام و طالع و دوران
بصد دلیل چنانست حکم طالع او
که کدخدای جهانست و پادشاه قران ...

„ქვეყნად სიმდიდრეს, დიდებასა და საწადელს
ვერავინ მიაღწია სულთნის სამსახურის გარეშე.
ღმერთის მთელი წყალობა მისი ხვედრია,

რა არის ღეთის წყალობაზე უფრო დიდი ხვედრი?! ...
ისურვა ღმერთმა, რომ ის სამყაროს მბრძანებელი
გამხდარიყო,
ღმერთის სურვილს ვერ გაექცევი.
ღმერთის გადაწყვეტილებაა მისი მეფობა,
დაუშვებელია, რომ ამ გადაწყვეტილებაში იყოს ხარვეზი.
იცოდე, ის რაც სამყაროს შემოქმედმა მოიწონა,
თუ კაცი არ მოიწონებს, მისგან ეს ურწმუნობა იქნება.
და თუ ასტროლოგების სიტყვებით ილაპარაკებ
ცის ჩარხის, ჰოროსკოპის და ვარსკვლავების გაელენაზე,
ასი არგუმენტით მისი ჰოროსკოპით ასე განისაზღვრა,
რომ იგი იყოს სამყაროს მბრძანებელი და ბედნიერ
ვარსკვლავზე დაბადებული ფადიშაჰი...“

ფახრიე (فخري) – თვითგანდიდება

თვითგანდიდება – ფახრი სპარსულ ლირიკაში ისევე იყო გავრცელებული, როგორც სხვათა ხოტბის შესხმა. ფახრიეს ჟანრის ლექსებში პოეტი, ძირითადად, თავის პოეტურ ნიჭსა და გონიერებას აქებდა. ისე როგორც ზოგადად სახოტბო პოეზიაში, აქაც პოეტს ზომიერების დაცვა არ ყვალებოდა და იგი სრულიად მოურიდებლად საუბრობდა საკუთარ „მახვილ კალამზე“, „გენიალურობასა“ და „სრულყოფილებაზე“. მადჰის მსგავსად, ფახრიც განსაზღვრულ ტრაფარეტულ ჩარჩოებში ჯდებოდა და წინასწარ შემუშავებული წესებითა და მეთოდებით იქმნებოდა. ფახრიეს ჟანრის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად ითვლება შარაფ ად-დინ აბუ ლ-ჰასან ʿალავის ყასიდა:

داند جهان که قرهٔ عین پیمبرم — شایسته میوهٔ دل زهرا و حیدرم
ناورده ای بشعر چو من در هزار سال — اینک ایدری فلکا و من ایدرم
در عهد من هر آنک کند دعوی سخن — خصمش خدای گر بنشیند برابرم
بر خلق داوری نکنم بهر نظم و نثر — ایرا که من نخواسته دانست داورم..

„მთელმა ქვეყანამ იცის, რომ წინასწარმეტყველის
თვალის ჩინი ვარ,
ზაჰრასა და ჰეიდარის გულის ღირსეული ნაყოფი ვარ.
ლექსებით ჩემი ბადალი ათასი წელია არ გამოჩენილა,
აი, მე და აი, შენ, ცის თაღო, [განსაჯე].

ჩემს თანამედროვეთაგან ვისაც სიტყვის პრეტენზია აქვს, მას ღმერთი დაუპირისპირდება, თუ ჩემ თანასწორად დაჯდება...“

რელიგიური ჰიმნები მონაჯათი (مناجات), თაუჰიდი (توحيد) და ნა'თი (نعت)

რელიგიური ჰიმნები – მონაჯათი, თაუჰიდი და ნა'თი სპარსულ პოეზიაში არაბული ლიტერატურიდან შემოვიდა. თავიდან ისინი პოემების შესავლის აუცილებელ თემატურ ელემენტს წარმოადგენდა, მოგვიანებით კი იქცა დამოუკიდებელ ლექსებად, რომლებითაც, როგორც წესი, პოეტის დივანი იწყებოდა ხოლმე.

მონაჯათი არის ღმერთის სადიდებელი ლექსი, რომელიც, ძირითადად, ალაჰისადმი მიმართული ლოცვა-ვედრების სახით არის გადმოცემული.

თაუჰიდი არაბული სიტყვაა და ერთღმეროიანობას, მონოთეიზმს ნიშნავს (ყურანში ასე ჰქვია სურას, რომელშიც ერთღმერთიანობაა შესხმული). სპარსულ ლიტერატურაში თაუჰიდი ალაჰისადმი მიძღვნილი ლექსია, რომელშიც ღმერთის ერთარსებაზეა საუბარი.

ნა'თი წინასწარმეტყველ მუჰამედის სადიდებლად აღ-ნიშნული რელიგიური ჰიმნია. ნა'თებში პოეტები ან მუჰამედის ცხოვრების ეპიზოდებს აღწერენ, ან წინას-წარმეტყველისადმი თავიანთ სიყვარულსა და თაყვანისცემას გამოხატავენ. აღმოსავლურ პოეზიაში ნა'თის რამდენიმე თემატურ ნაირსახეობას გამოყოფენ: მირაჯი – მუჰამედის ცად ამაღლებისა და ზეციური მოგზაურობის ამსახველი ლექსი, მოვალედი – ლექსი, რომელშიც მუჰამედის დაბადებაა აღწერილი და სხვა. ამათგან განსაკუთრებით გავრცელებული და პოპულარული მირაჯი იყო, ამიტომ ზოგი მკვლევარი მას დამოუკიდებელ ჟანრად მიიჩნევს. ცალკე უნდა გამოიყოს მანყაბათები (منقبت) და მოსალამაოები (مسلمات), რომლებშიც მუჰამედის მიმდევართა ცხოვრებაა აღწერილი.

რელიგიური ჰიმნები, მეტწილად, ყასიდის, თარქიბბანდის, თარჯი'ბანდისა და მოსამმათის სალექსო ფორმებით

გადმოიცემოდა. ნიმუშად მოვიტანთ საადის ყასიდის ფორმით დაწერილ ნა'თს:

در ستایش حضرت رسول (ص)

ماه فرو ماند از جمال محمد — سرو نباشد به اعتدال محمد
قدر فلک را کمال و منزلتی نیست — در نظر قدر با کمال محمد
آدم و نوح و خلیل و موسی و عیسی — آمده مجموع در ظلال محمد
عرصهٔ گیتی مجال همت او نیست — روز قیامت نگر مجال محمد
همچو زمین خواهد آسمان که بیفتد — تا بدهد بوسه بر نعال محمد
شمس و قمر در زمین حشر نتابد — نور نتابد مگر جمال محمد
شاید اگر آفتاب و ماه نتابد — پیش دو ابروی چون هلال محمد
چشم مرا تا به خواب دید جمالش — خواب نمی گیرد از خیال محمد
سعدی اگر عاشقی کنی و جوانی — عشق محمد بس است و آل محمد

წინასწარმეტყველის ხოტბა

„მთვარე უძლურია მუჰამედის სილამაზის წინაშე,
საროც არ არის მუჰამედივით წყობილი.
ცის თაღის სილამაზე და სიდიადე
არაფერია მუჰამედის სილამაზესთან შედარებით.
ადამი, ნოე, ხალილი (აბრაამი), მოსე და იესო
ყველა მუჰამედის ჩრდილქვეშ გაერთიანდა.
ამქვეყნიური ასპარეზი მისი სიდიადის შესაფერისი არ
არის.

განკითხვის დღეს ნახე მუჰამედის შეძლება.
ცას დედამიწაზე ჩამოვარდნა სურს,
რათა ემთხვიოს მუჰამედის ცხენის ნალებს
მზე და მთვარე ჰა'შრის ველზე არ ანათებენ,
იქ მხოლოდ მუჰამედის სილამაზე ელვარებს
გასაგებია, რომ მზისა და მთვარის შუქი იჩრდილება
მუჰამედის ნახევარმთვარესავით მორკალული ორი
წარბის წინაშე.

ჩემს თვალს, რომელმაც ძილ'ში ნახა მუჰამედი,
რული აღარ ეკარება მუჰამედზე ფიქრისგან.
საადი, თუ ახალგა'რდობისა და სიყვარულის ხანა
დადგა
მუჰამედისა და მისი შთამომავლობის სიყვარული იქნება-

ჰაჯვიე (هجو) – კიცხვა

ჰაჯვი (هجو) ან ჰეჯა (هجا) არის ვინმეს გასაკიცხად შექმნილი ლექსი. ის სპარსულ პოეზიაში არაბული ლიტერატურიდან შემოვიდა და ფართოდ გავრცელდა. მეცნიერთა აზრით, მისი პირველი ნიმუშები ეკუთვნის პოეტ-ბედუინებს, რომლებიც საკუთარი ტომის ღირსებებს როგორც ხმლით, ისე კალმით იცავდნენ და მტრებს ამ ორივე იარაღით დაუნდობლად უსწორდებოდნენ.

მიუხედავად იმისა, რომ ქეი-ქაუსი პოეტებს აფრთხილებდა: „ჰეჯას წერას ნუ მიეჩვევი, რადგან კოკა წყალს ყოველთვის არ მოიტანსო“, სპარსულ ლიტერატურაში ჰაჯვიეს ჟანრის ლექსები საკმაოდ პოპულარული იყო, თუმცა მათი წერა ულირს საქციელად და პოეტისთვის დამაკნინებლად ითვლებოდა. აღსანიშნავია სანაი ღაზნევის ყასიდა-ფახრი, რომელშიც ის თავს იწონებს, რომ ჰაჯვი არასოდეს დაუწერია:

این فخر بس مرا که نیست هیچ کس
در نثر من مذمت و در نظم من هجا

„ჩემი თვითგანდიდებისთვის ისიც კმარა, რომ არავის
უნახავს
ჩემს პროზაში მაზამათი (გმობა) და ჩემს პოეზიაში ჰეჯა
(კიცხვა)“.

ჰაჯვის სხვადასხვა გრადაცია არსებობს: საყვედური, დაცინვა, კიცხვა, ქირდეა და ბოლოს ლანძღვა-გინება და წყევლა-კრულვაც კი. ჰაჯვის ობიექტი შეიძლებოდა ყოფილიყო ნებისმიერი პირი, ვინც პოეტს თავის მოწინააღმდეგედ მიაჩნდა, ან ვისითაც უკმაყოფილო იყო. ჰაჯვის ორ სახეობას გამოყოფენ: ფარული და აშკარა. ფარულია ჰაჯვი, რომელშიც პოეტი მოწინააღმდეგეს შეფარულად, სალანძღავი სიტყვების გარეშე კიცხავს, თუმცა აზრობრივად ასეთი ლექსი შეიძლება არანაკლებ მწვავე იყოს. ფარული ჰაჯვი აეტორისგან მახვილ გონებას და დახვეწილ გემოვნებას მოითხოვს და მას სუფთას, უცოდველს (نزاهت) ეძახიან. აშკარა ჰაჯვი კი სავსეა სალანძღავი ეპითეტებითა და სიტყვებით და ზოგჯერ ზღვარგადასულ გინებაშიც კი გადადის.

ჰაჯვიეს ჟანრის პოეზიის ერთ-ერთ ნაირსახეობად ითვლება პოეტების მიერ ერთმანეთის კრიტიკა, რომელსაც „მოჰაჯვათ“ (هجاء) ეწოდება. სპარსულ ლიტერატურაში მოჰაჯვათის დიდოსტატად ხაყანი შირვანი ითვლება. ცნობილია მისი პამფლეტები საკუთარ მოძღვარზე აბუ ლ-ალა‘ განჯვეიზე და ასევე მის თანამედროვე პოეტ ეათეათზე.

ზოგჯერ ჰაჯვიეს ჟანრის პოეზია მამხილებელ ფუნქციასაც ითავსებდა და ამა თუ იმ პირის დანაშაულებათა გამოსააშკარავებლად იწერებოდა. ასეთი ჰაჯვის ნიმუშია სუზანი სამარყანდის მოსადდასი, რომელშიც პოეტი თავისი დროის დიდმოხელეებს, მათ შორის ქალაქ ქუშანის ყადის ამხილებს:

ساخت قاضی در کشانی ملک و اسباب تمام
یافت در شهر کشانی بر همه کس بانگ و نام
حشمتی نزدیک خاص و حرمتی نزدیک عام
خرد رشوتها ز دست هر کسی و سود و وام
پیر گشت و پخته گشت و بر نگشت از کار خام
خامکاری هم بماند تا بسوزد در سعیر

„ყადიმ ქუშანიში მოიხვეჭა დიდძალი ქონება და მამულები,
ქალაქ ქუშანიში მან მოიპოვა საყოველთაო ძალაუფლება და სახელი,
დიდებულებში – პატივისცემა და უბრალო ხალხში – რიდი.
ყველასგან ქრთამს იღებდა და სარგებლიან სესხს გასცემდა.
დაბერდა, დაბრძენდა, მაგრამ უღირს საქმეზე ხელი არ აიღო,
უღირსი დარჩება, სანამ ჯოჯოხეთის ცეცხლში არ დაიწვება“.

მონაზერე (مناظره) –პოეტური პაექრობა

შუა საუკუნეების პოეზიის თეორეტიკოსები ტერმინით „მონაზერე“ ჩვეულებრივ აღნიშნავენ ყასიდის ერთ-ერთ სახეობას, რომლის ნასიბი წარმოადგენს გაპაექრებას, ერთგვარ პოეტურ დუელს ორ წარმოსახვით მოწინააღმდეგეს

შორის. მოწინააღმდეგეები ყოველნაირად ცდილობენ თავიანთი სიმართლისა და უპირატესობის დამტკიცებას, რისთვისაც აუტორიტეტებსაც იშველიებენ. საბოლოოდ, კამათში ერთვება მესამე, მიუკერძოებელი პირი და თავის გადამწყვეტ სიტყვას ამბობს.

სპარსულ ლიტერატურაში ეს ჟანრი ისლამამდეც არსებობდა, რასაც ადასტურებს ფალაური ძეგლი „ასირიული ხე“, რომელშიც ერთმანეთს ფინიკის ხე და თხა ეპაექრებიან. კლასიკურ სპარსულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი პირველი მონაზერე ეკუთვნის ასადი თუსის. ჩვენამდე მისმა ხუთმა მონაზერემ მოაღწია: „დღისა და ღამის გაპაექრება“, „შუბისა და ისრის გაპაექრება“, „ცისა და მიწის გაპაექრება“, „ზოროასტრელისა და მუსლიმის გაპაექრება“ და „არაბისა და ირანელის გაპაექრება“. მოგვიანებით მონაზერე დამოუკიდებელ ლექსად იქცა და ყასიდის გარდა ყითასა და მესნევის ფორმითაც იწერებოდა. განსაკუთრებულ აღმაველობას ამ ჟანრმა XVI-XVII საუკუნეებში მიაღწია. თანამედროვე სპარსულ პოეზიაში ეს ჟანრი ფარვინ ე'თესამიმ აალორძინა.

ნიმუშად მოვიტანთ ნაწყვეტებს ასადი თუსის მონაზერედან „არაბისა და სპარსელის გაპაექრება“:

پوشند مهین کستان کرباس اگر بود
کمتر کس ما دیبه و خز پوشد و کتان ...
بر ما فکنده نور پس آنگه بشما بر
هر روز نخستین چو خور آید ز خراسان ...

„თქვენი დიდებულები ჯვალოს ტანსაცმელს იცვამენ,
თუ აქეთ,
ჩვენს მდაბიოებს დიბა, ქურქი და ტილო აცვიათ...
ჯერ ჩვენ გეტყორცნის სხივებს და მერე თქვენ
ყოველდღე მზე, როცა ამოდის აღმოსავლეთიდან...“.

შექვაიე (شکوائیه) — ჩივილი

სპარსული საკარო პოეზიის განუყოფელი ნაწილია შექვაიეს ჟანრის ლექსები, რომლებშიც გადმოცემულია ჩივილი სხვადასხვა მიზეზის გამო. მეფეთა და დიდებულთა კარზე, სადაც პატივი და დამცირება, წყალობა და რისხვა ელვის სისწრაფით ენაცვლებოდა ერთმანეთს, მეხოტბე

პოეტების მდგომარეობა არ იყო იოლი: მამღუბების კეთილგანწყობისთვის ნამღვილი ბრძოლა მიდიოდა და მოშურნეთა, ენის მიმტანთა და მაბუსღართა ცილისწამებისგან არავინ იყო დაზღვეული. მოქიშპე პოეტის მიერ დროულად და მარჯვედ ნათქვამი ლექსი შეიძლება საკმარისი გამხდარიყო, რომ ხელმწიფის ფაეორიტებიდან შერისხულთა სიაში მოხვედრილიყავი. კარის ინტრიგებს ბევრი პოეტი შეეწირა: ზოგი განდევნეს, ზოგი დაატყვევეს და ზოგიც სიცოცხლეს გამოასალმეს. მაგალითად, ფაროხის ცამეტწლიანი სამსახური მაჰმუდ ღაზნევის კარზე საბოლოოდ განღევნით დასრულდა, რაზეც პოეტი ერთ-ერთ ყასიდაში ასე ჩიეის:

زبان بگر چونانکه رسم اوست مرا جدا فکند از آن حق شناس حرمت دان
بدین غم اندر بگذاشتم سه سال تمام چنین سه روز همانا گذاشتن نتوان

„აეყიას ენამ, ისე როგორც მისი წესია,
მე დამაშორა იმ სამართლიანსა და პატივსაცემს [ემირს].
მთელი სამი წელი გავატარე ისეთ დარდში,
რომლის ატანა სამი დღეც კი შეუძლებელია“.

გარდა ყოფითი თემებისა (ძირითადად, მფარველი დიდებულების წყალობის დაკარგეა ან შემცირება და, შესაბამისად, განცხრომიდან და არხეინი ცხოვრებიდან გაჭირვებაში მოხვედრა), შექვაიეს ჟანრის ლექსები სავსეა ფილოსოფიური თემებითაც. პოეტები ჩიეიან ადამიანთა გაუტანლობაზე, სიმუხთლესა და ღალატზე, ახალგაზრდობის მოკლეეამიერობაზე და სიბერის პრობლემებზე („სიბერის ელეგიები“), საწუთროს დაუდგრომლობასა და წარმავლობაზე და სხვა.

ჰაბსიე (حبسیه) – ციხის ელეგია

ჰაბსიე – ციხის ელეგია შექვაიეს ჟანრის ნაირსახეობად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან მასში გადმოცემულია პოეტის ჩიეილი ტყეეობაში განცდილი გაჭირვების გამო. მაგრამ მიუხედავად სეედიანი განწყობილებისა, ციხის ელეგიების უმეტესობა მთლიანობაში ოპტიმიზმით და მომავალი ბედნიერი ცხოერების იმედით არის გამსჭვალული, რის გამოც მას ცალკე ჟანრად გამოყოფენ.

ჰაბსიეს ფუძემდებლად ითვლება მას'უდ სააღ სალმანი, რომელიც ღაზნელთა დინასტიის უკანასკნელ წარმომადგენელთა კარზე მოღვაწეობდა. მისი ციხის ელეგიები რეალური განცდის ნაყოფია, რადგან პოეტი ციხეში რამდენჯერმე მოხვდა და ჯამში საპყრობილეში 18 წელი გაატარა. ქვემოთ მოტანილი ციხის ელეგია პოეტმა დაწერა ღაზნელთა კარის სახელმწიფო დამნაშავეებისთვის განკუთვნილ ნაის ციხე-სიმაგრეში, რომელიც მიუვალ მთებში მდებარეობდა:

اندر آن تنگیم که وحشت او — جان و دلرا همي بيشارد
سقف اين سمج من سياه شبست — که دو ديده بدوده انبارد
روز هر کس روزنش بيند — اختری سخت خرد پندارد
چشم ازو نگسلم که در تنگی — به دلم نيک نسبتی دارد ...
شعر گويم همی و انده دل — خاطرم جز بشعر نگسارد
اين جهانرا بنظم شاخ زند — هر چه در باغ طبع من کارد
از فلک تنگدل مشو مسعود — گر فراوان ترا بيازارد
بد مينديش سر چو سرو بر آر — گر جهان بر سرت فرود آرد
حق نخفتست بنگری روزی — که حق تو تمام بگذارد

„ისეთ სიყვროვეში ვხიევარ, რომ მისი პირქუშობა
გულსა და სულზე მაწვება.
ჩემი ბუნაგის სახურავი ბნელი ღამეა,
რომელიც თვალებს მიჭვარტლავს.
ყველა, ვინც დღისით მის ღიობს ხედავს,
პატარა ვარსკვლავად თვლის.
მას თვალს ვერ ვაშორებ, რადგან სივიწროეით
ძალიან ჰგავს ჩემს გულს...
ლექსებს ვწერ, რადგან გულის დარდს
ლექსის გარდა ვერაფრით ვიქარვებ.
ამქვეყნად პოეზიით გაიფურჩქნება
ყველაფერი, რაც ჩემი ბუნების ბაღში დაითესა.
ცის თაღს ნუ დაემდურები, მას'უდ,
თუმცა კი ბევრი ტანჯვა მოგაყენა.
ავ ფიქრებს ნუ მიეცემი, საროსავით თავი ასწიე,
გინდ მთელი ქვეყანა თავზე გემხობოდეს.
ღმერთი ფხიზლად არის და ნახავ, ერთ დღესაც
შენს სიმართლეს მოლიანად აღადგენს“.

მარსიე (مرثیه) – დატირება

დატირება არის ლირიკულ-დრამატული იმპროვიზაცია ლექსად, რომელიც მიცვალებულის გლოვის ნიშნად იქმნება. დატირება გენეტიკურად ფოლკლორს უკავშირდება და ხალხური საწესო პოეზიის ერთ-ერთ უძველეს ჟანრად ითვლება. ახლო და შუა აღმოსავლეთში ის „მარსიეს“ ან „რისას“ სახელით არის ცნობილი.

სპარსულ მწერლობაში მარსიე IX-X საუკუნეებში ჩნდება და, როგორც ჩანს, მისი წყარო არაბული ლიტერატურაა. პირველი მარსიეები რუდაქისა და მისი თანამედროვეების შაჰიდ ბალხის, დაყიყის, ზამიმეს და სხვათა პოეზიაში გვხვდება. მაგალითისთვის მოვიტანთ ნაწყვეტს რუდაქის ერთ-ერთი მარსიედან, რომელიც მან აბუ ლ-ჰასან მორადი ბოხარაის გარდაცვალებას მიუძღვნა:

مرد مرادی نه همانا که مرد
مرگ چنان خواجه نه کاری است خرد
جان گرامی به پدر باز داد
کالبد تیره به مادر سپرد
آن ملک با ملکی رفت باز
زنده کنون شد که تو گوئی بمرد
کاه نبد او که به بادی پرید
آب نبد او که به سرما فسرد
شانه نبد او که به مویی شکست
دانه نبد او که زمینش فشرد

„მორადი მოკვდა, მაგრამ განა ის მკვდარია,
სიკვდილს ასეთ ბატონთან რა ესაქმება?!
ძვირფასი სული მამას დაუბრუნა,
ბნელი სხეული დედას ჩააბარა.
ის ხელმწიფე თავის სამფლობელოს დაუბრუნდა,
ახლა გაცოცხლდა, როცა შენ ამბობ: მკვდარია.
ჩალა კი არ იყო, რომ ქარს წაეღო,
წყალი კი არ იყო, რომ სიცივეს გაეყინა.
საჭარცხელი კი არ იყო, რომ თმაში ჩატეხილიყო,
მარცვალი კი არ იყო, რომ მიწაში დაკარგულიყო...“

სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში მარსიესთვის, ძირითადად, ყასიდის ფორმა გამოიყენებოდა, თუმცა გვაქვს ყაზალის, რობაის, დუბეითის და თარჯი'ბანდის ფორმით დაწერილი მარსიებიც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფალაქი შირვანის სამგლოვიარო ყასიდა ან სამძიმრის ოდა საქართველოს მეფე დემეტრე I-ის გარდაცვალებაზე და ვიდადის მარსიე ერეკლე მეფის შვილის ლევანის გარდაცვალებაზე.

მარსიე თავისი შინაარსით სამგლოვიარო ხოტბას წარმოადგენს და ეს არის ამ ჟანრის პოეზიის ძირითადი მოტივი. მოტირალს უკანასკნელი საშუალება ეძლევა, შეაქოს გარდაცვლილის ღირსებები, გაიხსენოს მისი ცხოვრების ღირშესანიშნაი ეპიზოდები. ხოტბას ხშირად ერთვის მუქარის, წყევლის და შურისძიების მოტივი (გარდაცვლილის მტრებისადმი), ასევე საყვედურის მოტივი. საყვედურის ადრესატი ხან თავად მიცვალებულია („ჩემი რიგი იყო და რატომ გამასწარი"), ხან ღმერთი („ჰოი, სამყაროს შემოქმედო, შენ წაართვი ჩემს ხელებს ძალა, შენ დააბნელე ჩემი ვარსკვლავი"). ეს საყვედურები ხშირად ბედის, წუთისოფლის სამდურავში გადადის და იქცევა „ეკლესიასტური ხასიათის" პატარა ფილოსოფიურ ელეგიად, რომელშიც წამოჭრილია ყოფიერებისა და სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული პრობლემები. შედარებით იშვიათია თხოვნითი მარსიეები, როცა მოტირალი შესთხოვს ღმერთს არ მიატოვოს გარდაცვლილი იმქვეყნად, დაუმკვიდროს ადგილი სამოთხეში და მისცეს ნაყოფი იმ მარცვლისა, რომელიც მან ამქვეყნად დათესა.

შინაარსის მხრივ სპარსულ პოეზიაში მარსიეს სამი სახეობა გამოიყოფა: 1. ოფიციალური, ფორმალური (მეფის ან რომელიმე დიდებულის დატირება); 2. ოჯახური და პირადული (ამ ტიპის მარსიეს ნიმუშებია, მაგალითად, ჰაფეზის, ხაყანის და მას'უდ სა'ად სალმანის მიერ თავიანთი ვაჟების დატირება); 3. მოწამეთა დატირებები. ფორმის მხრივაც სპარსული მარსიეები სამ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: 1. მიმართული მონოლოგის ფორმის; 2. თხრობითი; 3. შერეული.

დატირებების და, კერძოდ, სპარსული მარსიეების დამახასიათებელი ძირითადი ნიშნებია: კითხვითი და ძახილის კონსტრუქციები სპეციფიკური სიტყვა-ფორმულებით („სად არის...", „რისთვის მინდა...", „ვის გაუგია..." და სხვა), ჰიპერბოლების სიუხვე (ძირითადად, მიცვალებულის ღირსებების

აღწერისას), მეტაფორული ჩანაცვლებები (გარდაცვალება – მოგზაურობა, სამგლოვიარო პროცესია – ქარავანი, კუბო – სკივრი, უბედურთა სახლი, ცისხე და სხვა) და გამეორებები (მეორდება, მაგალითად, კითხვითი სიტყვა-ფორმულები, სამგლოვიარო სიტყვები „აფსუს“, „ვაგლახ“, გრამატიკული კონსტრუქციები და ა. შ., რაც ლექსს მონოტონურობას და სევდიან მელოდიურობას ანიჭებს).

შე'რ-ე თა'ლიმი (شعر تعلیمی) / მოუ'ეზე (موعظه) – დიდაქტიკური ლექსი

დიდაქტიკური ჟანრი სპარსული პოეზიის ერთ-ერთი უძველესი ჟანრია. მისი პირველი ნიმუშები „ანდარზ-ნამეები“ (اندرز نامه) – დარიგებათა წიგნები ჯერ კიდევ სასანიანთა ეპოქაში შეიქმნა. შუა საუკუნეების სპარსულ ლიტერატურაში დიდაქტიკურ ჟანრში ძირითადად ეპიკური ნაწარმოებები იწერებოდა, თუმცა მისი ნიმუშები სპარსულ ლირიკაშიც ბევრია. ფილოსოფიურ-დიდაქტიკური ხასიათის ლირიკულ ლექსებს ეხვდებით რუდაქის, ნასერ ხოსროვის, ომარ ხაიამის, საადის და სხვათა დივანებში. ნიმუშად მოვიტანთ ნაწყვეტს საადის დიდაქტიკური ყასიდიდან:

پند و موعظه

توانگری نه به مال است پیش اهل کمال
که مال تا لب گور است و بعد از آن اعمال
من آنچه شرط بلاغت است با تو می گویم
تو خواه از سخنم پند گیر و خواه ملال
محل قابل و آنگه نصیحت قائل
چو گوش هوش نباشد چه سود حسن مقال
نصیحت همه عالم چو باد در قفس است
به گوش مردم نادان چو آب در غربال ...

რჩევა-დარიგება

„ღირსეული ხალხისთვის სიმდიდრე ქონება არ არის,
რადგან ქონება სამარის კარამდე მიგყვება, მას შემდეგ
კი შენი საქმეები [დაფასდება].
მე შენ გეტყვი, მჭევრმეტყველების პირობა რა არის,

შენ ჩემი ნათქვამი გინდ რჩევად მიიღე და გინდ მოსაწყენ
სიტყვად.
რჩევა-დარიგების მთქმელს შესაფერისი გარემო უნდა,
თუ მსმენელი უგონოა, რა აზრი აქვს მოსწრებულ
სიტყვას?!
მთელი ქვეყნის დარიგება გალიაში დამწყვდეულ ქარს
ჰგავს
უეიცი ხალხისთვის და საცერში გამავალ წყალს...".

ხამრიათი (خمریات) – ღვინის ლირიკა

ხამრიეს (მრ. რ. ხამრიათ) უწოდებენ ლექსს, რომელშიც ღვინო, მერიქიფე, დუქანი და სხვა მისთანანი არის შექებული. ხამრიე არაბულ ლიტერატურაში ისლამამდე იყო გავრცელებული და იქიდან შემოვიდა სპარსულ და თურქულ პოეზიაში. ერთ-ერთი პირველი სპარსული ხამრიე არის რუდაქის ყასიდა „ღვინის დედა", რომელშიც არა მარტო ღვინის ხოტბაა მოცემული, არამედ ღვინის დაყენების ტექნოლოგიაც არის მხატვრულად აღწერილი:

مادر می را بکرد باید قربان — بچهٔ او را گرفت و کرد به زندان
بچهٔ او را ازو گرفت ندانی — تاش نکوبی نخست و زو نکشی جان
جز که نباشد حلال دور بکردی — بچهٔ کوچک ز شیر مادر و پستان
تا نخورد شیر هفت مه به تمامی — از سر اردیبهشت تا بن آبان
آنگه شاید ز روی دین و ره داد — بچه به زندان تنگ و مادر قربان
چون بسپاری به حبس بچهٔ او را — هفت شبا روز خیره ماند و حیران
باز چو آید به هوش و حال ببیند — جوش بر آرد بنالد از دل سوزان
گاه زبر زیر گردد از غم و گه باز — زیر زبر همچنان ز انده جوشان
باز به کردار اشتری که بود مست — کفک بر آرد ز خشم و راند سلطان
مرد حرس کفک هاش پاک بگیرد — تا بشود تیرگیش و گردد رخشان ...

„ღვინის დედა მსხვერპლად უნდა შესწირო,
მისი შვილი კი უნდა აიყვანო და ციხეში დაამწყვდიო.
მაგრამ დედას ბავშვს ვერ გამოართმევ,
სანამ თავად მას არ გასრეს და სულს არ ამოაცლი.
დაუშვებელია, მოაშორო
პატარა ბავშვი დედის ძუძუსა და რძეს,
სანამ სრული შვიდი თვე რძეს არ დალევს,

ორდიბეჰეშთის დასაწყისიდან აბანის ბოლომდე.
მაშინ კი შესაძლებელია რელიგიითა და სამართლით
ბავშვის ციხეში დამწყვდევა და ღვდის მსხვერპლად
შეწირვა.

როცა მის ბავშვს ციხეში დაატყვევებ,
შეიდი დღე-ღამე იქნება არეული და აშღერეული.
მერე როცა გონს მოვა და თავის მდგომარეობას ნახავს,
აღელდება და დამწვარი გულით აკენესდება.
გამწარებული ხან ზევიდან ქვევით დაეშვება და ხან ისევ
ქვევიდან ზევით გაემართება დარდისგან ადუღებული.
მთვრალი აქლემის მსგავსად
ბრაზისგან დუჟი მოადგება და გამძვინვარდება.
მცველი მას დუჟს მოწმენდს,
რათა დაიწმინდოს და აელვარდეს...“

X-XI საუკუნეებში ხამრიათები მხოლოდ ღვინის სმისა და ლხინის სურათების აღწერით შემოიფარგლებოდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში ამ სურათებმა ფილოსოფიურ-ჰედონისტური ელფერი შეიძინა და ერთგვარ „დარდიანთა ლხინად“ იქცა: სასუფრო პოეზიაში ასახვა ჰპოვა „სოფლის სამდურავის“ თემებმა და ღვინომ პრობლემებისგან გაქცევის და თავდავიწყების ფუნქცია შეიძინა. სუფიური პოეზიის განვითარების ხანაში კი ხამრიათებს მისტიკური ელფერი დაედო და ღვინო და მასთან დაკავშირებული ატრიბუტები სუფიური სიმბოლიკის ერთ-ერთ განუყოფელ ელემენტად იქცა.

ჰაზლიათი (غزلیات) — სახუმარო ლირიკა

ჰაზლიე (მრ. რ. ჰაზლიათ) არის სარკაზმულ-სახუმარო ლექსი, რომლის მიზანი მკითხველის გამხიარულება და გართობაა. მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების ავტორები მას სერიოზულ პოეზიად არ აღიქვამდნენ და „პოეტურ ანეკდოტებად“ (მოთაიებე – طیبه) მიაჩნდათ, ის სპარსული პოეზიის განუყოფელ ნაწილად იქცა და თითქმის ყველა დიდი ირანელი პოეტის დივანშია შეტანილი, თუმცა უწმაწური სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც ამ პოეზიის სპეციფიკაა, მრავალწერტილით არის ხოლმე აღნიშნული. ნიმუშად მოვიტანთ საადის სკაბრეზულ ჰაზლიებს:

گفتم که بیا پیش من ای حور نژاد گفتا که بیار تا چه ام خواهی داد
گفتم که دعا کند بتو مادر من گفتا بدعای مادرت خواهی گاد

„ეუთხარი: მოდი ჩემთან პურიის მოდგმის ლამაზო.
მითხრა: რომ მოვიდე, რას მომცემ?
ეუთხარი: დედაჩემი შენთვის ილოცებს.
მითხრა: დედის ლოცვით გინდა ჩემთან სექსუალური
კავშირი დაამყარო?“

دوش گفتم ز عشق توبه کنم که گه رفتن از جهان آمد
توبه کردم ازین سخن که مرا یاد آن یار دلستان آمد
بر زبان نام ...ن او بردم ...ر را آب بر دهان آمد

„გუშინ ვთქვი: სიყვარულზე აღთქმა უნდა დავდო,
რადგან ამ ქვეყნიდან წასვლის დროა.
აღთქმა დავდე ამ სიტყვაზე, რომელიც
იმ გულწარმტაც სატრფოს მახსენებს.
როგორც კი მისი ...-ს სახელი ვახსენე,
...-გან პირზე დუჟი მომადგა“.

შე'რ-ე შაჰრი (شعر شهر) / შაჰრ-აშუბი (شهر آشوب) – ქალაქური ლექსი

შე'რ-ე შაჰრი არის ლექსი, რომელიც რომელიმე კონკრეტული ქალაქისადმია მიძღვნილი. ძირითადად, პოეტები თავიანთ მშობლიურ ქალაქებს უმღეროდნენ და იქ გატარებულ ცხოვრებას იგონებდნენ და აღწერდნენ. ეს მოგონებები ყოველთვის სასიამოვნო არ იყო. ამდენად, ქალაქური ლექსი როგორც ხოტბის, ისე კიცხვის ელემენტებს შეიცავს. ნიმუშად მოვიტანთ საადის ლექსს, რომელიც ქალაქ შირაზს ეძღვნება:

در وصف شیراز

خوشا سپیده دمی باشد آنکه بینم باز
رسیده بر سراله اکبر شیراز
به دیده بار دگر آن بهشت روی زمین
که بار ایمنی آرد نه جور و قحط و نیاز
به ذکر و فکر و عبادت به روح شیخ کبیر

به حق روزبهان و به حق پنج نماز
که گوش دار تو این شهر نیکومردان را
ز دست ظالم بددین و کافر غماز
به حق کعبه و آن کس که کرد کعبه بنا
که دار مردم شیراز در تجمل و ناز
که سعدی از حق شیراز روز و شب می گفت
که شهر ها همه بازند و شهر ما شهباز

შირაზის სადიდებლად

„რა კარგია განთიადი, რომელსაც კელავ ეხედავ,
მივაღწიე რა ღვთიეკურთხეულ შირაზს.
კიდევ ერთხელ ვნახე ეს ამქვეყნიური სამოთხე,
რომელსაც
უსაფრთხოება მოაქვს და არა ძალადობა, შიმშილი და
გაჭირვება.
გაფიცებ ზიქრს, ღვთისმსახურების საიდუმლოს და
დიადი შეიხის სულს,
რუზბაჰანისა და ხუთი ნამაზის ჭეშმარიტების ხათრით
დაიფარე ეს ღირსეულთა ქალაქი
ურჯულო მჩაგვრელებისგან და უღმერთო
ცილისმწამებლებისგან.
გაფიცებ ქააბას და იმ კაცს, ვინც ქააბა ააგო,
რომ შირაზელი ხალხი კეთილდღეობასა და ფუფუნებაში
გყავდეს.
საადი, დღე და ღამე შირაზზე იმას ამბობდა,
რომ ყველა ქალაქი შევარდენია, ჩვენი ქალაქი კი –
სამეფო შევარდენი“.

ქალაქური ლექსის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა შაჰრ-აშუბი (شهر آشوب), იგივე შაჰრ-ანგიზი (شهر انگیز). მასში პოეტები, ძირითადად, კონკრეტულ ქალაქში გავრცელებულ ხელობებზე და პროფესიებზე საუბრობენ და ადიდებენ მათ წარმომადგენლებს, რომლებსაც სატრფოს და გულწარმტაცს უწოდებენ და ამით ლექსს სატრფიალო ელფერს ანიჭებენ. სპარსულ პოეზიაში ამ ჟანრის დიდოსტატად ითვლება მას'უდ საად სალმანი, რომლის შაჰრ-აშუბების კრებული სხვადასხვა საზომით დაწერილ 92 ყითას აერთიანებს და თითოეული

ყითა მის მშობლიურ ქალაქში განვითარებულ კონკრეტულ ხელობას აღწერს:

اگر آهنگریست پیشهٔ تو — با من ای دلربای در ده تن
از دل خویش و ز دلم برساز — از پی کار کوره و آهن
کاهنی نیست سخت چون دل تو — کوره ای نیست گرم چون دل من

„თუ მჭედლობაა შენი ხელობა,
ეი, გულწარმტაცო, მე მომენდე.
შენი და ჩემი გული გამოიყენე
ქურისა და რკინის საქმიანობაში,
რადგან რკინა არ არის შენი გულივით მტკიცე
და არც ქურაა ჩემი გულივით მხურვალე“.

შაჰრ-აშუბები, მეტწილად, სადა ენითაა დაწერილი და მათი პოეტური ღირსება არ არის დიდი. ამ ჟანრის ლექსების მთავარი ღირებულება არის ინფორმაცია ამა თუ იმ ქალაქში ხელოსნობისა და მრეწველობის განვითარების შესახებ და, შესაბამისად, ისინი უფრო ქალაქების ისტორიის მკვლევართათვის არის საინტერესო.

ბიბლიოგრაფია

წყაროები

ქეი-ქაუსი, ყაბუს-ნამე, დარიგებათა წიგნი, სპარსულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ამირან ლომთაძემ, თბილისი, 1978.

Shams ad-Din Mohammad ebn Qayis ar-Razi, Ketab al-mo'jam fi ma'ayir ash'ar al-a'jam, be tashih-e Mohammad ebn 'Abd al-Vahab Qazvini, Tehran, 1327/1909.

Nezami 'Aruzi Samarqandi, Chahar maqale, Tehran, 1341 / 1962.

Ватват Рашид ад-Дин, Сады волшебства, Перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой, Москва, 1985.

Кашефи Хусайн, Бадаи' ал-афкар фи санаи' ал-аш'ар, Издание текста, предисловие, примечания и указатели Р. Мусульманкулова, Москва, 1977.

Радуйани Мухаммад б. 'Умар, Тарджуман ал-балага, Издание текста, предисловие и комментарии А. Атеша, Стамбул, 1949.

Табризи Вахид, Джам'и мухтасар, Трактат о поэтике, Критический текст, перевод и примечания А. Е. Бертельса, Москва, 1959.

ლიტერატურა

ალექსიძე მ., „სპარსული „სასიმღერო ხმები" გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში", *სპარსელები და სპარსული კულტურა XIX საუკუნის საქართველოში*, თბილისი, 2009, 27-54.

ალექსიძე მ., „სპარსული მარსიას სათაურებთან", *თსუ შრომები*, 341, აღმოსავლეთმცოდნეობა, 2002, 8-18.

ალექსიძე მ., „წერილი, როგორც მეტყველების ფორმა, ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში", *ლიტერატურა და ხელოვნება*, №4, 1998, 21-31.

ალექსიძე მ., „შაჰ-ნამეს" შედარებათა სამყარო", *ქუთაისის უნივერსიტეტის მოამბე*, №1, 1995, 37-64.

ალექსიძე მ., „საკუთარ სახელთა როლი ანტითეზას შექმნაში (ჰაფეზის ლირიკის მიხედვით)", *მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია*, №4, 1986, 110-113.

ალექსიძე მ., „თახალლუსი ჰაფეზის ლირიკაში", *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე*, 120, №2, 1985, 429-432.

ბერაძე გ., ირან-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან (XVI-XVII სს. სპარსელი პოეტის ლექსები საქართველოზე), *მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია*, №2, 1979, 160-169.

გვახარია ა., „რუდაქის პოეტიკა", *ნარკვევები ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან*, I, თბილისი, 1995, 27-63.

გვახარია ა., „შინაგანი რითმის ისტორიიდან", *ნარკვევები ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან*, I, თბილისი, 1995, 124-133.

ერაძე ლ., ქართულ-ასერბაიჯანული ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიიდან, *ლიტერატურული ურთიერთობანი* III, თბილისი, 1972, 265-272.

ერგემლიძე ნ., *არაბული ენისა და პოეტიკის საკითხები*, თბილისი, 2017.

თარგამაძე ნ., *სპარსული და ქართული მყარი სალექსო ფორმები*, თბილისი, 1990.

კობიძე დ., „ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან", *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*, II, თბილისი, 1969, 246-277.

კობიძე დ., „გალაკტიონ ტაბიძე და აღმოსავლური ლექსთწყობის საკითხები", *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*, II, თბილისი, 1969, 351-361.

კობიძე დ., ზოგიერთი პოეტიკური ტერმინის განმარტებისათვის, *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*, III, თბილისი, 1978, 94-112.

კოტეტიშვილი ე., „სალექსო ერთეული სპარსულ პოეზიაში", *თსუ შრომები*, ტ. 206, აღმოსავლეთმცოდნეობა, თბილისი, 1979, 5-8.

კოტეტიშვილი ე., „რობაის სტრუქტურა", *თსუ შრომები*, ტ. 250, აღმოსავლეთმცოდნეობა, თბილისი, 1985, 5-11.

კოტეტიშვილი ე., *სპარსული რითმის სტრუქტურა*, თბილისი, 1986.

კოტეტიშვილი ე., „სპარსული რითმის ტრადიციული თეორია და მისი ახლებური გააზრების ცდები", რეპრინტი, *აღმოსავლეთმცოდნეობა, Oriental Studies*, №4, 2015, 86-104.

ჟორჟოლიანი ლ., „თიკუნად ქცეული ეპითეტები ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში" და მათი ქაროული შესატყვისები", *აღმოსავლეთმცოდნეობა, Oriental Studies*, №2, 2013, 56-62.

სილაგაძე ა., ერგემლიძე ნ., „არაბული ბეითის განსაზღვრისათვის“, *თსუ შრომები*, 250, აღმოსავლეთმცოდნეობა, თბილისი, 1985, 81-86.

სილაგაძე ა., *ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ*, თბილისი, 1987.

სილაგაძე ა., „ლექსის ფინალური მონაკვეთის ვერსიფიკაციული ინფორმაციის შესახებ“, *დავით კობიძე 100*, თბილისი, 2008, 210-215.

სილაგაძე ა., „გარითმვის სისტემა ყურანში“, *აღმოსავლეთმცოდნეობა, Oriental Studies*, №3, 2014, 98-109.

სილაგაძე ა., „ქართული მყარი სალექსო ფორმების აღმოსავლური წყაროები“, *სჯანი*, №17, 2016, 123-138.

ხუბუა მ., „სარითმო ერთეულებისათვის სპარსულ ბაითებში“, *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე*, ტ.IV, №5, 1943.

ჯაველიძე ე., „შუა საუკუნეების აღმოსავლური პოეზიის ტიპოლოგიის და შესწავლის მეთოდისათვის“, *შტუდიები*, თბილისი, 1985, 74-151.

ჯაველიძე ე., *თურქული პოეტიკა*, თბილისი, 1988.

Afsari Kermani ‘Abd ar-Reza, *Negareshi be marsiye-sarayi dar Iran*, Tehran, 1376 / 1997.

Barry P., *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, 1995.

Blachere R., *Chazal*, EI, II, Leiden, 2003, 1028-1036.

Bressler Ch. E., *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice*, 2nd edition, Prentice Hall, 1998.

Davidson O., *Comparative Literature and Classical Persian Poetics: Seven Essays*, Mazda Publishers, 1999.

Farzaad M., *Persian Poetic Metres*, Leiden, 1967.

Fesharaki Mohamad, *Badi'*, Tehran, 1374.

Golchin Ma‘ani Ahmad, *Shahr-ashub dar she‘r-e Farsi*, Tehran, 1346/1967.

Heinriche W.P., *Tajnis*, EI, VIII, Leiden, 2003, 67-69.

Karimi-Hakkak Ahmad, *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran*, University of Utah Press, 1995

Kazzazi Mir Jalal al-Din, *Ma'ani*, Tehran, 1370 / 1991.

Khanlari Natel Parviz, *Vazn-e sher-e farsi*, Tehran, 1373 / 1994.

Mirsadeqi Meymanat (Zulqadr), *Vazhe-name-ye honar-e sha'eri, Farhang-e tafsili-ye estelahat-e fann-e she'r va sabkha va maktabha-ye on*, Tehran, 1385 / 2006.

Rahman M., *Mustazad*, EI, VII, Leiden, 2003, 754.

Shafiqi Kadkani Mohammad Reza, *Sur-e kheyal dar she'r-e farsi*, chap-e sevvom, Tehran, 1366 / 1987.
Shamisa Sirus, *Aruz va qafiye*, Tehran, 1373 / 1994.
Shamisa Sirus, *Sabkshenasi: sh'er*, Tehran, 1374 / 1995.
Shamisa Sirus, *Anva'e Adabi*, Tehran, 1376/1997.
Sümer F., *Bayat*, EI, I, Leiden, 2003, 11-17.
Азер А., *Персидское стихосложение и рифма*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва, 1967.
Азер А., "Рифма персидского стиха", *Проблемы восточного стихосложения*, Москва, 1973.
Бертельс Е., Придворная касыда в Иране и ее связи с развитием изобразительного искусства, *Избранные труды, История литературы и культуры Ирана*, Москва, 1988.
Ворожейкина З., "Приемы усиления рифмы в малых стихотворных формах персоязычной лирики XIII в.", *Проблемы исторической поэтики литератур Востока*, Москва, 1988, 269-285.
Восточная поэтика. Специфика художественного образа, Москва, 1983.
Кляшторина В., *Современная персидская поэзия*, Москва, 1962.
Куделин А., *Средневековая арабская поэтика*, Москва, 1983.
Мусульманкулов Р., "Об истоках редифа в персидско-таджикской поэзии", *Проблемы исторической поэтики литератур Востока*, Москва, 1988, 286-292.
Мусульманкулов Р., *Персидско-таджикская классическая поэтика, X-XV вв.*, Москва, 1989.
Нарзикулов Т., *Художественные приемы в таджикской поэзии*, Душанбе, 1965.
Османов М-Н., *Стиль персидско-таджикской поэзии*, Москва, 1974.
Проблемы восточного стихосложения, Москва, 1973.
Рейснер М., *Эволюция классической газели на фарси*, Москва, 1989.
Силагадзе А., "Метр и ритм арабского стиха", *Труды Тбилисского государственного университета*, 250, 1985, 25-30.
Шидфар Б., *Образная система арабской классической литературы*, Москва, 1974.

დანართი

წერილები სპარსული პოეტიკის საკითხებზე

სპარსული „სასიმღერო ხმები“ გარდამავალი ხანის ძართულ ლირიკაში[1]

XVIII საუკუნის ბოლო ათწლეულები და XIX საუკუნის დასაწყისი – ეპოქა, რომელიც ქართული ლიტერატურისა და, ზოგადად, კულტურის ისტორიაში გარდამავალი ხანის სახელით არის ცნობილი – ერთგვარი გზაჯვარედინია, რომელზეც საქართველოს ცხოვრება მძაფრი წინააღმდეგობებით აღინიშნება. ყოფაში, ქცევის ნორმებში, ეტიკეტში, ჩაცმულობაში, „სუფრის კულტურაში“ კვლავინდებურად ძლიერი იყო ირანული გავლენა. ამავე დროს, სულ უფრო და უფრო ცხადად იკვეთებოდა ქვეყნის ზოგადი ევროპული კულტურული ორიენტაცია. საზოგადოების ყველაზე ინტელექტუალური ნაწილის ცნობიერებაში მძლავრად იჭრებოდა განმანათლებლობის იდეები. ქართველმა მწერლებმა დაიწყეს კორნელის, რასინის, ვოლტერის, მონტესკიეს, ანსილიონის თარგმნა. ამ წინააღმდეგობების ყველაზე ტრაგიკული განსახიერება, ალბათ, თვით მეფე ერეკლე II იყო – სპარსულ კულტურაზე გაზრდილი, სპარსეთის შაჰის ვასალი (ფორმალურად მაინც), სპარსული ლექსისა და მუსიკის მოტრფიალე ქართველი მონარქი, რომელიც ცდილობდა თავის სამეფოში ევროპული ტიპის სამხედრო და სამოქალაქო ადმინისტრაციის, კულტურულ-საგანმანათლებლო ინსტიტუტების, მეურნეობის წესების დანერგვას; ერთი მხრივ, თავის კარზე იწვევდა ევროპელ სწავლულებსა და ოსტატებს და, მეორე მხრივ, ყიზილბაში დიდებულის სამოსს ვერ ელეოდა. რამდენადაც ენერგიულად ებრძოდა ერეკლე თავის სახელმწიფოებრივ საქმიანობაში ირანის პოლიტიკურ და კულტურულ გავლენას, იმდენადვე კომფორტულად გრძნობდა თავს ყოფაში სპარსული „მუღამების“ ატმოსფეროში. ეს ატმოსფერო ახლობელი იყო განათლებული ქართველი არისტოკრატებისთვისაც, იმ ადამიანებისთვის, რომლებიც ქმნიდნენ ქართულ ლიტერატურას. გარდამავალი ხანის

[1] წერილი დაიბეჭდა კრებულში: მ. ალექსიძე, *სპარსელები და სპარსული კულტურა XIX საუკუნის საქართველოში*, თბილისი, 2009, 27-54.

პოეზიაში, რომელშიც, წინა ეპოქისაგან განსხვავებით, ლირიკა დომინირებს, ევროპული ახროვნების მარცვლები აღმოსავლური მელოდიების მოჭარბებულ მგრძნობელობასთან თანაარსებობს. სწორედ ამ დროს განსაკუთრებით გავრცელდა აღმოსავლური სალექსო ფორმები და ტექნიკური მელექსეობის – პოეტური ეკვილიბრისტიკის ხერხები, რომლებიც ლამის XIX საუკუნის ბოლომდე შერჩა ჩვენს პოეზიას. ერეკლეს მერეც, რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს დაპყრობის შემდგომ ათწლეულებშიც, ქართულ ლექსში კვლავაც ხშირად ისმოდა სპარსული პოეზიისათვის დამახასიათებელი „დატანჯულობით კოსტაობა, უიმედობის ეფექტიანი ძაძითმოსილება, მოგონილი წვალება და საერთოდ გულუწრფელობა“[2]. ამ დროის უდიდეს ქართველ პოეტს – ალექსანდრე ჭავჭავაძეს „ზოგიერთი უცხო მოგზაური რიგი ანაქრეონს ადარებდა, რიგი ჰაფიზს.., ერთი ფრანგი მწერალი ე. ორსოლი «კავკასიის ბერანჟესაც» კი უწოდებდა“[3].

აღმოსავლური პოეზიის გაელენის ერთ-ერთი საინტერესო გამოხატულება იყო „უცხო“, ძირითადად, სპარსულ და თურქულ ხმებზე ლექსების თხზვა, რაც XVIII საუკუნეში ერთგვარ ლიტერატურულ მოდად იქცა. ქართულ ლექსთწყობაში სიტყვა „უცხო“ რომ სწორედ აღმოსავლურ ლიტერატურასთან ასოცირდება, ამას „ქილილა და დამანას“ საბასეული ვერსიის ერთი უსათაურო ლექსიც მოწმობს, რომელსაც აქვს მინაწერი: „ამაზედ ოთხი-ხუთი ლექსი ერთს ბრძენს დაუწერია უცხო“. მ. თოდუას განმარტებით, „უცხო აქ ლექსის ფორმის სადაურობაზე უთითებს... იგი აღმოსავლურ პოეზიაში გაერცელებული ლექსის გვარის, მოსამმათის ერთ-ერთი სახეობაა“[4].

სანამ გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში უცხო ანუ „სხვას ჴმით“ ნათქვამი ლექსების განხილვას შეუდგებოდე, მინდა შევჩერდე ტერმინზე „ხმა“ და

---

[2] ვ. კოტეტიშვილი, *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, თბილისი, 1959, 41.

[3] ალ. ჭავჭავაძე, *თხზულებანი*, ი. გრიშაშვილის რედაქციით, თბილისი, 1940, VIII.

[4] ჰუსეინ იბნ ალი ქაშეფი, *ქილილა და დამანა*, სპარსულიდან თარგმნილი მეფე ვახტანგ მეექვსისა და სულხან-საბა ორბელიანის მიერ, მ. თოდუას გამოცემა, ქუთაისი, 2006, 95.

შეძლებისდაგვარად გაეარკვიო, რას გულისხმობენ მასში როგორც XVIII-XIX საუკუნეების, ისე მომდევნო ხანის ავტორები. იოანე ბატონიშვილი, თეიმურაზ ბატონიშვილი, ბესარიონ გაბაშვილი (ბესიკი), ალექსანდრე ჭაჭავაძე მას იყენებენ სპარსული მუხამბაზური სალექსო ფორმების აღსანიშნავად, რომელთაც დიდი გავრცელება ჰპოვეს ამ პერიოდის ქართულ ლირიკაში. მათ პოპულარობას ს. ცაიშვილი მუხამბაზების დიდოსტატ აზერბაიჯანელ პოეტ მოლა ფანაჰ ვაგიფს უკავშირებს[5]. იგი ხშირად ჩამოდიოდა საქართველოში და ერეკლე II-ის კარზეც იყო, როგორც ყარაბახის მფლობელის იბრაჰიმ ხანის ელჩი[6]. ვაგიფმა დიდი გავლენა მოახდინა ქართველ პოეტებზე, რაზეც ის ფაქტიც მეტყველებს, რომ გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში შეიქმნა მთელი ციკლი ლექსებისა „ვაღუფის ხმაზე“ („ვაღიფის ხმაზე“), ხოლო ქართული ტრანსკრიფციით გადაწერილ ვაგიფის ლექსებს ეხვდებით ამ პერიოდის ხელნაწერ კრებულებში დიდი სპარსელი პოეტების ჰაფეზის, ჯამის, საადის ლექსების გვერდით.

გ. მიქაძე „ხმის“ ერთ-ერთ მნიშვნელობად ლექსის სახომს, მეტრს ასახელებს[7]. ტერმინის ეს მნიშვნელობა კარგად ჩანს ქართული პოპულარული ლექსების ხმებზე შექმნილ ლექსებშიც. მაგალითად, დიმიტრი თუმანიშვილის „ახალ აღნაგოს ხმაზეა“ შექმნილი გიორგი თუმანიშვილის „ყფუცავ კრონოსი“ და „ჩე, ეარდო, ფერით მდიდარო“. ორივე მათგანი დაწერილია რვამარცვლიანი საზომით, ისე, როგორც დიმიტრი თუმანიშვილის „ახალ აღნაგო“. როგორც ჩანს, ეს ლექსი ძალიან პოპულარული იყო იმ ეპოქაში, რაზეც გრიგოლ ორბელიანის დღიურიც მიუთითებს: პოეტი იხსენებს, რომ 1832 წელს ქალაქ ელცში მოგზაურობისას მისი მასპინძლის ადგილობრივი პოლიცმაისტერის ცოლმა

---

[5] ს. ცაიშვილი, ბესარიონ გაბაშვილი, წიგნში: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. II, თბილისი, 1966, 671.

[6] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ.: გ. ნატროშვილი, *თხზულებანი*, ტ. II, თბილისი, 1976, 77; А. Шариф, Предисловие, წიგნში: Вагиф, *Избранные стихотворения*. Москва, 1945, 5; ლ. ერაძე, ქართულ-აზერბაიჯანული ლიტერატურული ურთიერთობების ისტორიიდან, *ლიტერატურული ურთიერთობანი* III, თბილისი, 1972, 270.

[7] *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.)*, გ. მიქაძის რედაქციითა და შენიშვნებით, თბილისი, 1954, 250, 277.

ფორტეპიანოზე იმღერა „ახალ აღნაგობ'ზე" შექმნილი სიმღერა[8]. ცნობილია, რომ პუშკინს ძალიან მოსწონდა ეს ლექსი. თაიის მემუარულ თხზულება'ში „მოგზაურობა არზრუმში" იგი წერდა: „მასში რაღაც აღმოსავლური ფანტაზიაა, რომელსაც თაიისი პოეტური ღირსება აქვს"[9]. გეხედება აგრეთვე „ეიშ, რა გეიამას", „სევდის ბაღს შეველის", „გზის გუშაგად მდგომიარეს", „ებჭობ სიყვარულის" და სხვათა ხმებზე ანუ საზომებზე შექმნილი ლექსები. იგივე მნიშვნელობით იხმარება „ხმა" ცნობილი სპარსული ლექსების მიხედვით შექმნილ ნაწარმოებებშიც. ეს სპარსული ლექსები, როგორც ჩანს, იმდენად კარგად იცოდნენ საქართველოში, რომ მათზე მოკლე მინიშნებაც კი საკმარისი იყო მსმენელთათვის. ისე როგორც ქართული ლექსის ხმაზე შექმნილ ნაწარმოებებში, აქაც სათაურში სპარსული ლექსის პირველი სტრიქონი ან რეფრენი არის გამოტანილი. ამ ლექსების პოპულარობა კარგად ჩანს ხელნაწერებში დაცული მინაწერებიდან. მაგალითად, ალ. ჭავჭავაძის ლექსზე „ხარიბა ქაფაშის ხმა" („ვისაც გსურთ") ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის S-1512 ხელნაწერში არსებული შენიშვნიდან[10] ვიგებთ, რომ „ხარიბა ქაფაში" სპარსულია: ეკალი იმის ხელში ვნახე, სისხლი ამიდუღდა". „ხარიბა ქაფაში" მართლაც სპარსულია და ნიშნავს „ეკალი იმის ხელ'ში", ხოლო „ვნახე, სისხლი ამიდუღდა", როგორც ჩანს, დავით რექტორმა დაამატა, რადგან მან კარგად იცოდა ეს ლექსი და მოგვცა მთელი პირველი სტრიქონის თარგმანი.

ქვემოთ ჩამოვთვალეთ გარდამავალი ხანის ლირიკაში ყველაზე პოპულარული რამდენიმე სპარსული ლექსის ხმას.

„ფერიშან ქარდიემის ხმა" (სპარს. „ჩემთვის მიმოფანტე") – ზაალ ბარათაშვილის „როს გიხილავ". დავით რექტორის მინაწერის მიხედვით, „სპარსულია: დაგიფანტავს ზილფები"[11]. ეს არის ხუთი სტროფისგან შემდგარი ოთხსტრიქონიანი და

---

[8] დ. თუმანიშვილი, *ლექსები*, მიხ. ხელთუბნელის რედაქციით, თბილისი, 1938, 15.

[9] ტ. რუხაძე, *ძველი ქართული ლირიკის ისტორიიდან*, თბილისი, 1954, 172.

[10] კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფონდი S, №1512, 219.

[11] იქვე, 159.

თერთმეტმარცვლიანი ლექსი, რომლის რითმული სქემაა aaaa bbba ccca.

„საბაი საბაი ჩამანამის ხმა“ (სპარს. „ჩემი ბაღჩის დილის ნიავი“) – ალ. ჭაეჭაეაძის „შენებანო სახილეოდ“. დაეით რექტორის მინაწერის მიხედვით, „სპარსულია, დილის ნიაეი და ვარდის ბაღჩა“[12]. ეს არის ოთხი სტროფისგან შემდგარი ოთხსტრიქონიანი და თერთმეტმარცვლიანი ლექსი რითმული სქემით aaba ccdc eefe.

„ეი, გულ, ბია თუ ნაზ მაქონის ხმა“ (სპარს. „ვარდო, მოდი, ნუ ინაზები“) – ბარამ ბარათაშვილის „ჯა, მთიები, მთენია“. ეს არის ექვსი სტროფისგან შემდგარი ხუთსტრიქონიანი და რვამარცვლიანი ლექსი რითმული სქემით aabaa ccdcc.

„ეი, გულ მაშოს ხმა“/„ეი, გულმშოს ხმა“ (სპარს. „ვარდო, ნუ წახვალ“) – ოთარ ქობულაშვილის „გონება შმაგობს ხელად“. ეს არის შეიდი ორსტრიქონისგან შემდგარი ლექსი, რომელშიც მარცვალთა რაოდენობა თერთმეტია. რითმული სქემაა ab ab cb db.

„ვასეთ მიარების ხმა“ – დაეით რექტორის განმარტებით, „ზანდის სპარსულია“ და ნიშნავს „შუა შემოეიყეან“[13]. ზანდი – ისტორიული ზენდი არის ერთ-ერთი ქურთული ტომის სახელი. ამ ხმაზეა დაწერილი დიმიტრი თუმანიშვილის „ტრფიალთ დამწუელი“ – ხუთი სტროფისგან შემდგარი შეიდსტრიქონიანი ათმარცვლიანი ლექსი, რომლის რითმული სქემაა aaaaaaa bbccccc ddddddd eefffff.

„ხარიბა ქაფაშის ხმა“/„ხარი ბაქავიშის ხმა“ (სპარს. „ეკალი იმის ხელში“) – ზაალ ბარათაშვილის „შენდა შეყრამდის ეით გასძლებს გული“, ალ. ჭაეჭაეაძის „ეისაც გსურთ“. ეს არის ათმარცვლიანი ლექსი, რომელიც რეფრენით არის შეკრული.

„თაზა ბე თაზა ბანოშას ხმა“ (სპარს. „ახალ-ახალი ია“) – ბარამ ბარათაშვილის „აფროდიტო აღმობრწყინდი“. ეს ხუთი სტროფისგან შემდგარი ოთხსტრიქონიანი რვამარცვლიანი ლექსია, რომელიც რეფრენით არის შეკრული. რითმული სქემაა aaaa bbbb. დ. კობიძე ამ ხმის შესახებ წერდა: „ეს ხმა

---

[12] იქვე, 242.
[13] იქვე, 143.

გვაგონებს დიდი ირანელი ლირიკოსის ჰაფეზის დივანის სოგ გამოცემაში მოთავსებული ლექსის „მუთრიბე ხუშნავა ბეგუ თაზე ბე თაზე ნოე ბე ნოე“ (მუტრიბო ტკბილხმოვანო, თქვი, ახლად და ახლად, ისევ და ისევ) მელოდიას. „თაზე ბე თაზე ბანოშა“ (ბანაფშა), უეჭველია, ჰაფეზზე მიწერილი ლექსის გაელენითაა შეთხზული. მას, როგორც ჩანს, მღეროდნენ და ამ საშუალებით გზა საქართველოსკენ გაუკაფავს“[14].

„გარდუნ გარდუნის ხმა“ (სპარს. „ცის თაღი, ბეღი“) – ალ. ჭაჭავაძის „მომიეც მთოვარეე“. ეს არის სამი სტროფისგან შემდგარი ოთხსტრიქონიანი თერთმეტმარცვლიანი ლექსი. ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს (aaba), რომელთაც ხუთსტრიქონიანი რეფრენი კრავს.

„ქაფარ ბარუხამის ხმა“ (სპარს. „ურწმუნო ჩემს სახეს“) – აშკარაა, რომ ეს არის ლექსის სტრიქონის მხოლოდ ფრაგმენტი, რომლის დასასრულს დაეით რექტორის მინაწერი იძლევა: „სპარსულია, ურჯულომან სახესე შემომხედა“[15]. ამ ხმაზეა დაწერილი ალ. ჭაჭავაძის „ავჯას ვამრაელებ“ – ორსტრიქონიანი რვამარცვლიანი მაჯამა.

ამ ლექსებში „ხმაში“ რომ ლექსის საზომი იგულისხმება, ლექსების სრული სათაურიდანაც კარგად ჩანს: „შაჰნაზის გუშა მშეენიერთა ხელმწიფავის ხმასე“ ან „ჰუსეინის გაფი გარდუნ გარდუნის ხმაზე“. „შაჰნაზი“ და „ჰუსეინი“ მელოდიებია, გუშა და გაფი – სალექსო ფორმები, ხოლო კონკრეტული ლექსები („მშეენიერთა ხელმწიფავ“ და „გარდუნ გარდუნ“) ლექსის მეტრზე მიანიშნებენ.

მაგრამ გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში „ხმას“ ძირითადად მელოდიის, მუსიკალური კილოს აღსანიშნავად ხმარობდნენ: იოანე ბატონიშვილი „ხმას“ უწოდებდა „ფას მუხალიფს, ნაურუზს, რასტს და სხვა აღმოსავლურ მელოდიებს“[16], რომლებზეც ქმნიდნენ და მღეროდნენ პოეტები თავიანთ ლექსებს. გ. სკანდარნოვა აიგივებდა ჰანგს, ხმას და მუღამს:

---

[14] დ. კობიძე, ზოგიერთი პოეტიკური ტერმინის განმარტებისათვის, *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*, III, თბილისი, 1978, 105.

[15] ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ფონდი S, №1512, 237.

[16] იოანე ბატონიშვილი, პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის, წიგნში: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.)*, 57.

„თუმცა ვიშოვე ბეური დაჟთარი,
არც ერთს არ ჰქონდა ჰანგი და ხმები,
სეგა, ილაი, თეჯლის, დიევანი,
რასტი, საარი — სხვა მუღამები“.

ამ ლექსის შენიშვნებში აღნიშნულია, რომ ეს „სპარსული ჰანგების სახელებია, რომელნიც ნიშნავენ: რა სიმღერა რა ხმაზედ უნდა იმღერებოდეს“[17].

თეიმურაზ ბატონიშვილს ქართული ვერსიფიკაციის საფუძვლად სწორედ „სამღერებელი ხმანი“ — გალობა, ღიღინი და სიმღერა მიაჩნია. მისი აზრით, „ყოველთაე ლექსთა აქვს თეის თეისნი გვარნი საგალობელნი და სამღერელნი ხმანი“[18]. სამღერებელ ხმაში თეიმურაზი გულისხმობდა გარკვეული ზომისა და შინაარსის მუსიკალურ ფრაზას, მელოდიის მუხლს, რომელიც შეესაბამება პოეტური მეტყველების ერთ ფრაზას, აგებულს გარკვეულ რიტმსა და მეტრზე. რუსთაველის შაირის ხმის საფუძვლად მას მიაჩნია „ღიღინი არნა ნანოს ხმაზე“ (არნანო ჰარნი არნანო, ჰარნი არნანო ჰარნანო), ხოლო ფისტიკაური ლექსის საფუძვლად — „თარნი ჰარნანოს ხმა“ (თარნი ჰარნანო თარნი ჰარნანო, ჰარნანი თარნი ჰარნი ჰარნანო“). „ხმას“ მელოდიის, მუსიკალური კილოს მნიშვნელობით ხმარობდნენ ნ. მარი, ა. გაწერელია, გ. მიქაძე, კომპოზიტორი ი. კარგარეთელი და სხვა.

აღსანიშნავია, რომ ამ ტერმინის ლექსთმცოდნეობითი მნიშვნელობით ხმარების დროსაც საყურადღებოა სწორედ მუსიკალური მომენტი: „ხმა“ ჰქვია არა ჩვეულებრივ სალექსო ფორმებს, არამედ აღმოსავლური წარმომავლობის სასიმღერო ფორმებს, რომელთაც თ. ბატონიშვილი „სიმღერის ხმას“ უწოდებდა. მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ XVIII-XIX საუკუნეების საქართველოში „ხმა“ არის კომბინირებული პოეტურ-მუსიკალური ტერმინი, რადგან ამ დროს მუსიკალური და პოეტური ხელოვნება ერთმანეთზე ისე იყო გადაჯაჭვული, რომ „ძნელად თუ დაიწერებოდა ლექსი, რომელიც სასიმღეროდ არ გადაქცეულიყო“[19] და ამიტომ მისი დაწერის დროსაც მელოდიური ასპექტი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იყო.

---

[17] გ. სკანდარნოვა, *სალხინო საზანდარი*, ტფილისი, 1895, III.

[18] თეიმურაზ ბატონიშვილი, გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა, წიგნში: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.)*, 65.

[19] ი. გრიშაშვილი, *თხზულებათა კრებული*, ტ. III, თბილისი, 1963, 23.

იოანე ბატონიშვილის აზრით, უცხო ხმებზე ქართულად წერა საიათნოვას სახელს უკავშირდება. თუ ადრე, დაახლოებით 1634-1760 წლებს შორის, საქართველოს სამეფო მომღერლები უცხო ხმებზე უცხო ენებზე მღეროდნენ[20], საიათნოვამ პირველმა სცადა უცხო ხმებზე ქართულად წერა. თავის პოეტიკურ ნაშრომში „პოეზიის ანუ მოლექსეობისათვის“ პეტრე ლარაძის კითხვაზე „სპარსისა და თურქის ხმაზედ ვითარიღა არიან შაირნი ანუ ლექსნი და ან ვის დროს შემოღებულნი“, აეტორი პასუხობს: „პირველ შემომღებელნი ამ ხმისანი ქართულად იყვნენ სომეხთ მოსაკრავენი საათლამად წოდებული და სხვანი“[21]. აი, რას ათქმევინებს „კალმასობა“ საიათნოვას: „მე ვიცოდი ჩონგური კარგად და მასთან სპარსულ ხმებზე გავაკეთე ქართული ლექსები. ჯერ არ იყო შემოღებული და როდესაც მეფემან ირაკლი ინება მეჯლიში და მიგვიყვანეს მოსაკრავენი, მაშინ მე სპარსული ხმით ქართულად ვიმღერე. ბატონს დიდად იამა და ხალათიც მიბოძა. და მერე სხვათაც მრავალთა თქვეს და მომბაძეს“[22].

„ქართლის ცხოვრების“ ცნობით, აღმოსავლური მუსიკა საქართველოში როსტომ მეფის (1632-1658) დროს გავრცელდა: „ამან აღაშენა სახლი ყიზილბაშური, კეკლუცად და ტურფად ნაგები, შემოიღო მოყვინილობა, სმა-ჭამა, გამოსუენება და კეკელაობა... მოიყვანა მეჩანგენი და მუტრიბნი... და მიიქცნენ სრულიად წესსა ზედა ყიზილბაშისასა“[23]. როსტომ მეფის შემდეგ თეიმურაზმა, ვახტანგმა და ერეკლე მეორემ, რომლებიც იყვნენ „კარგად ჰსწავლულნი თაორულისა და სპარსთა ენისა და საკრაყთა და მუღამებთა ანუ ხმებთა“, შემოიღეს საქართველოში აღმოსავლური საკრავები და სიმღერები. ქართული ლექსის სპარსულ და თურქულ მელოდიებზე დამღერებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა ძველი თბილისის პოეზიაში. აქ ყველა ლექსი „შაირ სიტყვაობით დაწყობილი სასიმღერო ჰანგებისთვის იყო შეფარდებულ-შეხამებული“[24]. აღმოსავლური მელოდიების გავრცელებას

---

[20] გ. ლეონიძე, *მგოსანი საათნოვა*, თბილისი, 1930, 16.

[21] იოანე ბატონიშვილი, პოეზიისა ანუ მოლექსეობისათვის, 52.

[22] *ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. II, თბილისი, 1966, 635.

[23] *ქართლის ცხოვრება*, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. II, თბილისი, 1959, 424.

[24] ი. გრიშაშვილი, *თხზულებათა კრებული*, ტ. III, 23.

ხელს უწყობდნენ მესაზანდრეები – „დასტა მემუსიკე-მომღერალთა, უფრო სპარსთა და სომეხთა, რომელნიც დადიან დაბად და ქალაქად სპარსულის ჰანგების რომელიმე მოყვარულის მოწვეევით“[25]. საზანდართა ანსამბლში ძირითადად პროფესიონალი მუსიკოსები შედიოდნენ, რომელთა რეპერტუარი მთლიანად კლასიკურ პოეზიას ეყრდნობოდა.

XVIII-XIX საუკუნეთა პოეტები მელოდიას თავიანთი ლექსებისთვის იღებდნენ აღმოსავლური, ძირითადად, სპარსული და თურქული მუსიკიდან. გამონაკლისს შეადგენენ ის ავტორები, რომლებმაც ცხოვრების უდიდესი ნაწილი ემიგრაციაში, რუსეთის იმპერიაში გაატარეს და, ამდენად, ნაკლებად განიცადეს აღმოსავლური პოეზიის გავლენა. მათ შემოქმედებაში გეხვდება რუსული, უკრაინული, პოლონური სიმღერების ხმები. მაგალითად, დავით გურამიშვილის „რუსული სიმღერის ხმა, ნე დამ პოკოიუ, პოიდუ სტაბოიუ“ („აბრაჰამის ღმერთი“), „რუსულის სიმღერის ხმა, ჩთო ზა პრიჩინა, ვსელდა კრუჩინა“ („ისმინეთ ერნო“), მამუკა ბარათაშვილის „ჩერნიკოს ხმაი“ („შენი ნახვა გულსა ჩემსა ახარებს“), „პრიიდი დრუჟოკის ხმაი“ („ნათობ ვითა ნათელი“), „პოლკაკის ხმაი“ („გულმან რა ქნას საბრალომა“) და სხვა. ხშირია აგრეთვე სომხური ხმებიც, მაგალითად, „ტაფი თაღის ხმა“ (დიმიტრი თუმანიშვილის „ბედნიერებით აღსილი“ და „სატრფო მემთხვია სავარდეს“), „ეთკისირუნის ხმა“ (მირიან ბატონიშვილის „ოდეს გნახე გამოსული სარკმელსა“) და სხვა. რადგან წინამდებარე ნაშრომის მიზანია სპარსულ მელოდიებზე შექმნილი ლექსების ანალიზი, ამიტომ მე მოკლედ შევჩერდები ირანული კლასიკური მუსიკის ზოგად პრინციპებზე, რომლის ტერმინოლოგიაც უხვად არის ამ ლექსების სათაურებში.

აღმოსავლური კლასიკური მუსიკა ეფუძნება მიკროინტერვალურ სტრუქტურას, რომელიც სპეციფიკურ კილოებს – *მაყამებს* უკავშირდება. ჯერ კიდევ XI საუკუნის სპარსული

---

[25] ლ. გაჯაშელი, *ი. კარგარეთელი*, თბილისი, 1959, 123. ამ საკითხთან დაკავშირებით აგრეთვე იხ.: გ. შაყულაშვილი, *საიათნოვას აზერბაიჯანული ლექსები თეიმურაზისეული დაფთრის მიხედვით*, თბილისი, 1970, 46-54; მისივე, *ძველი თბილისის პოეზიის ისტორიიდან*, თბილისი, 1987, განსაკუთრებით 26 და შემდგომ.

ლიტერატურის ძეგლი „ყაბუს-ნამე“[26] და ნიზამის (XII ს.) პოემა „ხოსროვი და შირინი“[27] ადასტურებს თეორიულად დამუშავებულ კილოთა სისტემის არსებობის ფაქტს. საუკუნეთა განმავლობაში შექმნილი აღმოსავლური მუსიკალური ტრაქტატები მეტყველებს აღმოსავლური მუსიკის კილოთა სისტემის ჩამოყალიბების ხანგრძლივ პროცესზე.

აღმოსავლური მუსიკის კილოთა სისტემა თორმეტ ძირითად *მაყამს* მოიცავს. *მაყამი* მუსიკათმცოდნეობაში ორი მნიშვნელობით იხმარება: პირველი, მუსიკალური კილო და მეორე, ციკლური ეოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც რამდენიმე მელოდიას აერთიანებს. თორმეტი *მაყამიდან* შეიდი არის მთავარი, ხოლო ხუთი – დანამატი. სპარსულ *მაყამებს დასთგაჰებს* უწოდებენ, თუმცა ირანში ორივე ტერმინი იხმარება და, ძირითადად, შეიდ მთავარ *მაყამს* ჰქვია *დასთგაჰი*, ხოლო დანამატებს – *ნაღმე* ან *ავაზი*. შეიდი *დასთგაჰი* (*შური, მაჰური, ჰომაიუნი, სეგაჰი, ჩაჰარგაჰი, ნავა და რასტი*), რომელთაგან მხოლოდ ორი – *ნავა* და *რასტი* შედის აღმოსავლური მუსიკის თორმეტ ძირითად *მაყამში*, ქმნის დაახლოებით 228 მოდალურ ნაირსახეობას. *დასთგაჰი* შედგება პატარა მელოდიური ეპიზოდებისგან ან ვირტუოზული ტექნიკური პასაჟებისგან, რომელთაც *გუშე* ეწოდება. ერთი *დასთგაჰი* შეიცავს საშუალოდ 4-40 *გუშეს*[28]. სწორედ კონკრეტული *მაყამების*, *დასთგაჰების* და *გუშეების* აღმნიშვნელი ტერმინოლოგია გეხვდება სპარსულ სასიმღერო ხმებზე შექმნილი ქართული ლექსების სათაურებში. აღსანიშნავია, რომ ეს სათაურები დროთა განმავლობაში დაიკარგა და ახლა მხოლოდ ხელნაწერებში და აკადემიური გამოცემების კომენტარებში შეიძლება ინახოს. დღეს ამ ლექსებს ქართული სათაურებით მოვიხსენიებთ, ძირითადად, პირველი სტრიქონის მიხედვით.

ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური და, კერძოდ, სპარსული სალექსო ფორმებიო ჯერ კიდევ XVIII-XIX საუკუნეებში დაინტერესდნენ. დავით რექტორი, იოანე ბატონიშვილი,

---

[26] ქეი-ქაუსი, *ყაბუს-ნამე*, სპარსულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ა. ლომთაძემ, თბილისი, 1978, 146.

[27] *Kolyāt-e Nezāmī Ganjavī*, j. I, Tehran, 1376/1997, 310-319.

[28] სპარსული კლასიკური მუსიკის შესახებ იხ.: В. Виноградов, *Классические традиции иранской музыки*, Москва, 1982.

თეიმურაზ ბატონიშვილი, დავით ჩუბინაშვილი, ლუკა ისარლიშვილი, მელიტონ კელენჯერიძე და სხვანი იკვლევდნენ გარდამავალი პერიოდის ქართულ ლირიკაში დამკვიდრებულ უცხოური წარმომაელობის სალექსო ფორმებს და შეძლებისდაგვარად ცდილობდნენ უცხოური ტერმინების ახსნას. მაგრამ, როგორც დ. კობიძე აღნიშნავდა, „კვლევა იმთაეითვე არასწორი გზით წარიმართა. მკვლევართა დიდმა უმრაელესობამ ვერ გაითვალისწინა აღმოსაელური პოეზიის მონაცემები“[29]. სპარსული წარმომაელობის სალექსო ფორმებზე მუშაობა XX საუკუნეში წარმატებით გაგრძელდა: დ. კობიძე, ს. გორგაძე, ა. გაწერელია, მ. თოდუა, ალ. გვახარია, ნ. თარგამაძე და მრაველი სხვა სწორედ სპარსული პოეტიკური ტრაქტატებისა და თვით პოეზიის მონაცემებზე დაყრდნობით სწაელობდნენ სპარსულ და ქართულ პოეზიაში იდენტური სახელწოდების მქონე სალექსო ფორმათა წყვილებს. მაგრამ ისინი მხოლოდ გაკვრით შეეხნენ სპარსულ სასიმღერო ხმებს და სპეციალურად მათზე არ შეჩერებულან. ნ. მარმა თავის ლექსიკოლოგიურ გამოკვლევაში გამოყო ქართულ პოეზიაში გავრცელებული რვა სპარსული სასიმღერო ხმის აღმნიშვნელი ტერმინი, როგორც საქართველოზე და, კერძოდ, ქართულ მუსიკაზე სპარსული გაელენის დამადასტურებელი ლექსიკური მასალა. მაგრამ ამ ტერმინების ახსნისას მისი ინფორმაცია მხოლოდ ეულერსის ლექსიკონით ამოიწურებოდა და, როგორც თეითონ მეცნიერი აღნიშნავდა, ეს ინფორმაცია ძალიან მშრალი და მწირი იყო[30].

ქვემოთ შეეცდები შედარებით დაწერილებით მიმოვიხილო გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში გავრცელებული სპარსული სასიმღერო ხმები, ვაჩვენო ამ ხმებზე შექმნილი ქართული ლექსების მეტრული და რითმული თავისებურებანი, ის მახასიათებლები, რაც ამ ლექსების მუსიკალურ ფაქტურას უსვამს ხაზს.

---

[29] დ. კობიძე, ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, *ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი*, II, თბილისი, 1969, 247.

[30] Н. Марр, Словарные заметки, *Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*, V, Санкт-Петербург, 1903, 5-12.

მუხალიფი და ფასმუხალიფი

მუხალიფი და *ფასმუხალიფი* ერთ-ერთი ქველაზე გავრცელებული ხმებია გარდამავალი ხანის ქართულ პოესიაში. ამ ხმების მუსიკალურ წარმომაყლობაზე ჯერ კიდეე XVIII-XIX საუკუნეების აეტორები მიუთითებდნენ: დაეით რექტორი მათ *ნაღმას* (სპარს. „მელოდია“) ეძახდა, ხოლო იოანე ბატონიშვილი *თასნიფს / თასლიფს* (სპარს. „მელოდია“) უწოდებდა და სხვა სამღერებელ ხმებთან ერთად მოიხსენიებდა. იგი ერთი თაეისი ლექსის მინაწერში აღნიშნაედა: „ოდეს სანთურს[31] ვსწყალობდი, მაშინ ესთქუ ჩანგა მუხალიფის თასლიფზედ“. იოანე ბატონიშვილი თაეის თაეს „ამ მუღამის არშიყს“ ეძახდა და დასძენდა, რომ *ფასმუხალიფი*, ისე როგორც სხვა სასიმღერო ხმები, „ყარიბი“ ხმებია, „არ იყო ქართულად და იმიტომ დაეჯღაბნე“[32].

ნ. მარმა აღნიშნა ამ ტერმინების სპარსული წარმომაელობა: „მუხალიფი – moxālef – მუსიკალური მელოდიის სახელი; ფასმუხალიფი – pas moxālef – მუსიკალური ტერმინი“[33], მაგრამ მისი ინფორმაცია ამით ამოიწურებოდა.

მოინის სპარსული განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით, *მუხალიფი* არის სპარსული კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთი *მაყამის* „ერაყის“ *გუშე*[34]. საქართველოში მას მეორენაირად „ჩარგაჰსაც“ უწოდებდნენ. ამ ორი ტერმინის გაიგივება გვხვდება ნ. მარის ზემოხსენებულ გამოკვლეყაში, რაც, როგორც ჩანს, გაიმეორა იოსებ გრიშაშვილმაც. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს გაიგივება მთლად ზუსტი არ არის. *ჩარგაჰი* ასეე სპარსული მუსიკალური ტერმინია და წარმოადგენს სპარსულ კილოთა სისტემის უძველეს *დასთგაჰს*. *ჩარგაჰი* ძალიან ტემპერამენტული, დრამატული მუსიკალური კილოა, რომელიც, ძირითადად, ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებებს უხდება. *მუხალიფი* მისი ერთ-ერთი *გუშეა*. იგი შედგება ხუთი მელოდიისგან, რომელთაგან ერთ-ერთი *ფასმუხალიფია*. *ფასმუხალიფებს* უმეტესად გლოეის დროს, დატირებებზე ასრულებდნენ. აღსანიშნავია, რომ ეს მომენტი ნაწილობრიე

---

[31] სანთური – ძეელი სპარსული მუსიკალური ინსტრუმენტი.

[32] კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფონდი S, №3686, 50.

[33] Н. Марр, Словарные заметки, 7.

[34] Mohammad Mo'īn, *Farhang-e Fārsī*, 3, Tehran, 1375/1996, 3934.

შენარჩუნებულია *ფასმუხალიფის* ხმაზე ნათქვამ ქართულ ლექსებშიც; მაგალითად, „ფას მუხალიფზედ საგლოვად თქმული ძმისა ვისგანვე დისათუს გლოვა“[35], ხოლო სხვა თემაზე დაწერილ ლექსებს ზოგჯერ აქვთ მინაწერი „კილო გლოვისა“.

მუხალიფის და *ფასმუხალიფის* ხმებზე XVIII–XIX საუკუნეთა მიჯნაზე წერდნენ იოანე ბატონიშვილი („დისკო მზისგან საჩენად“, „ზესთა სეო მაღრიბ მზეო“, „ინდისა მთავარის ჩინება“, „მარგალიტი ბარეინს“), დიმიტრი თუმანიშვილი („მეფეთა იგი პირმანგი“, „სატრფო მემთხვია საკარდეს“), გიორგი თუმანიშვილი („ჰი, ჟამნო, ჟამნო“, „იწყე ქებანი გლახ გულო“), ბესიკი („ცრემლთა ისხარნი“), ალ. ჭავჭავაძე („ეაქებ თავსა თმა მდიდარსა“), ქეშიშ დარდიმანდი („ღაწუთა ხალ ინდად ყრილთა“) და სხვა. ამ ლექსების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, *მუხალიფი,* ძირითადად, ხუთსტროფიანი ლექსია, რომლის ყოველი სტროფი ხუთი ან ოთხი სტრიქონისგან შედგება, ხოლო სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობა არის შეიდი ან რვა და, შესაბამისად, თოთხმეტი ან თექვსმეტი. ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს. სტროფს აბოლოებს რეფრენი, რომელიც კომპოზიციურად აკავშირებს ამ სტროფებს და კრავს ლექსს. თუ რეფრენი არ არის, ყველა სტროფის ბოლო სტრიქონი იმეორებს პირველი სტროფის რითმას. მაშასადამე, *მუხალიფის* ხმაზე შექმნილი ლექსების რითმული სქემა ასეთია: aaaaa bbbba cccca და ა.შ.

მუხალიფის და *ფასმუხალიფის* ხმებზე შექმნილი ლექსების ზემოთ მოყვანილი ზოგადი დახასიათება ძალიან პირობითია. არის აგრეთვე ორსტრიქონიანი და ათმარცვლიანი *მუხალიფებიც.* იშვიათად, მაგრამ გვაქვს შემთხვევები, როცა ერთ ლექსში მარცვალთა რაოდენობა იცვლება არა მარტო სტროფების, არამედ სტროფში სტრიქონთა მიხედვითაც, რაც კარგად ჩანს იოანე ბატონიშვილის შემდეგ ლექსში:

„დისკო მზისგან საჩენად,
დისკო მზისგან საჩენად კაცთ მალხენად ნათლისა
მომფენად,
ცი შენსა სხივს ნუ მაშორებო.
თუკი მას უნდეს ელვანი,

---

[35] კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფონდი S, №1534, 11.

თუკი მას უნდეს ელვანი არ საჭირო ჰყოფს თუსგან
განშორებას,
ცი შენსა სხივს ნუ მაშორებო...“

მაშასადამე, *მუხალიფის* და *ფასმუხალიფის* ხმებზე შექმნილი ლექსების სტრუქტურა მყარი და მკაცრად განსაზღვრული არ არის და გვხვდება „ასიმეტრიული ფორმის“ ლექსები, რომელთა სტრუქტურაში სტროფული გამიჯვნის, სტროფების მიხედვით ბწკართა ტოლი განაწილების და სტროფთა გარითმვის ერთი პრინციპი არ არის გატარებული. როგორც ა. გაწერელია აღნიშნავს, აღმოსავლური წარმომავლობის ქართულ სალექსო ფორმებში „სტროფული სახეების ყველაზე კონსერვატული ფორმებიც კი ხშირად შერყეული ჩანს ამა თუ იმ ავტორთან ან ერთი ენიდან სხვა ენაში მოხვედრისას“[36]. ლექსის მეტრულ აგებულებას კი ხშირად განსაზღვრავს ის კონკრეტული აღმოსავლური ლექსი, რომელზე მინიშნებასაც სათაურშიეე აკეთებენ პოეტები. მაგალითად, იოანე ბატონიშვილის *ფასმუხალიფებიდან* ერთი ნათქვამია „ქაფარ ბარუხეთ ვალეილზედ“ („დისკო მზისგან საჩენად“), მეორე – „გ'ულდარ ჩამანდარაიზედ“ („მარგალიტი ბარეინს“), ხოლო მესამე – „ანგირჩარაიზედ“ („ზესთა ზეო მაღრიბ მზეო“).

დუგა

დუგა სპარსული მუსიკალური ტერმინის „*დოგაჰ*“-ის სახეცვლილი ფორმაა. *დოგაჰ* სპარსული სიტყვაა და ნიშნავს ორტონიანს. სპარსულ მუსიკაში გვაქვს აგრეთვე *სეგაჰის* (სამტონიანი), *ჩაჰარგაჰის* (ოთხტონიანი) და *ფანჯგაჰის* (ხუთტონიანი) მელოდიები, რომლებზეც უფრო დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება საუბარი. *დოგაჰი* არის სპარსული კლასიკური მუსიკის 24 სახეობიდან (*შო'ბე*) ერთ-ერთი, რომელიც ისფაჰანური წარმომავლობისაა. დავით რექტორის განმარტებით, *დუგა* არის სპარსული *ნაღმის* სახელი, ნ. მარი მას მუსიკალურ მოტივს უწოდებდა, ხოლო ალ. ბარამიძე – მუსიკალურ კომპოზიციას. ი. გრიშაშვილის აზრით, „დუგა აღმოსავლური სიმღერის ჰანგია, ხოლო

[36] ა. გაწერელია, *ქართული კლასიკური ლექსი*, თბილისი, 1953, 126.

ლექსთწყობაში – ორსტრიქონიანი ლექსი“[37]. XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ პოეზიაში *დუგას* ხმაზე ნათქვამი ლექსებიდან მხოლოდ ერთი – ალ. ჭავჭავაძის „დუგა“ („კუალავ მარად ჩემსა“) არის ორსტრიქონიანი, ხოლო დანარჩენი ოთხ, ხუთ და ექვსსტრიქონიანია. ასე, რომ ი. გრიშაშვილის განმარტება მთლად ზუსტი არ უნდა იყოს. სავარაუდოა, რომ ალ. ჭავჭავაძის ლექსშიც *დუგა* მიმანიშნებელია არა იმდენად ლექსის სტრიქონთა რაოდენობაზე, არამედ იმ მელოდიაზე, რომელზეც იმღერებოდა ამ ლექსში შესული 13 განსხვავებული საზომის მქონე ორსტრიქონიანი ლექსი.

გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში *დუგას* ხმაზე წერდნენ ბესიკი („პირ-ზამბახნი“), ქეთევან ბატონიშვილი („ჰოი, ეითარ ესთქვა“), დიმიტრი ბატონიშვილი („იერიქული ვარდი ჭნებისა“), ბარამ ბარათაშვილი („ეჰა, მთიები მთენია“) და სხვა. თვალსაჩინოებისთვის მოვიტანთ ქეთევან ბატონიშვილის *დუგას*:

„ჰოი, ეითარ ესთქვა განსაკრთომელი,
ჩემის სიცოცხლის დამამცრობელი,
ჩრდილოთ ეიხილე მცირე ღრუბელი,
აზიის მთიებთ დამბნელებელი,
ბედნიერთ პალატთ დამამხობელი,
მშვენიერთ წალკოტთ არ მფურჩნებელი.
ჰოი, ეითარ ესთქვა... “

ქართულ პოეზიაში ასეთი ექვსსტრიქონიანი ათმარცვლიანი *დუგები* ყველაზე ხშირია. გვაქვს აგრეთვე ხუთ და ოთხსტრიქონიანი *დუგებიც*, ხოლო მარცვალთა რაოდენობა რვიდან თექვსმეტამდე მერყეობს. როგორც ჩანს, *დუგას* ხმაზე ნაოქვამი ქართული ლექსის სტრუქტურა მყარი არ არის, გეხედება „ასიმეტრიული ფორმის“ *დუგებიც*. ასეთებია, მაგალითად, ბარამ ბარათაშვილის „ეჰა, მთიები მთენია“ და ბესიკის „პირ-ზამბახნი“.

აღსანიშნავია, რომ ხელნაწერთა ინსტიტუტის S 2385 ხელნაწერში დაცულია დამახინჯებული ქართული ტრანსკრიფციით შესრულებული სპარსული ყაზალი:

„საბა აგარ გუზარი უეთადათ ბაქა შავარდუსთ
ბიარ ნავსეი აზ გისუი ბამან ბარ დუსთ“

---

[37] ალ. ჭავჭავაძე, *თხზულებანი*, 350.

ეს არის XIV საუკუნის დიდი ირანელი პოეტის ჰაფეზის ცნობილი ყაზალი, რომლის სწორი ქართული ტრანსკრიფციაა:

„საბა აგარ გოზარი ოფთადათ ბე ქეშვარ-ე დუსთ
ბიარ ნაფსეი აზ გისუი-ე მოამბარ-ე დუსთ“

„დილის ნიაეო, სატრფოს ქვეყანას თუ ჩაუელი,
სატრფოს ნაწნაეთა სურნელი თან წამოიღე“.

ამ ლექსს აქვს მინაწერი „დიგის გუშა“, რაც სავარაუდოა, რომ დუგაის *გუშას* ნიშნავს. ეს მინაწერი იმაზე მიუთითებს, რომ ალბათ საქართველოში სპარსული ტრადიციით ამ ყაზალს *დოგაჰის* მელოდიაზე მღეროდნენ.

შარაშური

კიდევ ერთი პოპულარული სპარსული მელოდია, რომელსაც გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში ვხვდებით, არის *შაჰრ-აშუბი*. ქართულ პოეზიაში ის იხმარება სახეცვლილი ფორმით *შარაშური* და, შესაძლოა, ამიტომ არ მოხვდა ნ. მარის მიერ შედგენილ სპარსულ ხმათა სიაში.

„*შაჰრ-აშუბ*“ სიტყვასიტყვით ნიშნავს ქალაქის ამფორიაქებელს: „ასე უწოდებდნენ იმათ, ვინც თავისი სიმშვენიერით და ხელობა-საქმიანობით ხიბლავდა მნახველს, მთელს ქალაქს, ვინც „აიძულებდა“ პოეტს აეღო კალამი ხელში და მასზე ლექსები გამოეთქვა“[38]. ეს ტერმინი სპარსულში ორი მნიშვნელობით იხმარება: პირველ რიგში, იგი პოეტური ჟანრის სახელწოდებაა, რომელშიც მოცემულია რომელიმე ქალაქის, მისი მოსახლეობის და, განსაკუთრებით, სხვადასხვა პროფესიისა და ხელობის წარმომადგენელთა პოეტური დახასიათება – ხოტბა ან სატირა[39]; გარდა ამისა, შაჰრაშუბი მუსიკალური ტერმინია და იგი *დასთგაჰ შურის* ერთერთ *გუშეს* წარმოადგენს. რადგან ამ *დასთგაჰის გუშეებზე* შექმნილი ლექსები ყველაზე ხშირია ქართულ პოეზიაში,

---

[38] გ. ბერაძე, ირან-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან (XVI-XVII სს. სპარსელი პოეტის ლექსები საქართველოზე), *მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია*, №2, 1979, 169.

[39] ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ.: გ. ბერაძე, დასახ ნაშრომი; *Shahr-āshub dar she'r-e Fārsi*, tālif Ahmad Golchin Ma'ani, Tehran, 1346/1967; *Anva'e Adabi*, tālif Sirush Shamisā, Tehran, 1376/1997.

ამიტომ მოკლედ შევჩერდები მასზე. „შურ“ სპარსელების უსაყვარლესი *დასთგახია*. ის შედარებით გვიანდელია და აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან განვითარდა მხოლოდ ირანსა და აზერბაიჯანში. აღსანიშნავია, რომ ხალხური სიმღერების და ცეკვების უმრავლესობა სწორედ ამ კილოზეა შექმნილი. ის გამოირჩევა სირბილით, პოეტურობითა და ლირიზმით. მოინის განმარტებით, „ეს კილო ყველაზე კარგად გამოხატავს ადამიანის შინაგან გრძნობებს – სიყვარულს, დარდს, სიბრალულს. შურის მელოდიები სრულიად არ ჰგავს სხვა კილოების, მაგალითად, „დაშთის“ გულისგამგმირავ მუსიკას და მის გამანადგურებელ გრძნობებსა და ემოციებს. შური უფრო გამოცდილ ასაკოვან კაცს შეიძლება შეეფარაროთ, რომელიც დიდი ხანია შეეგუა წუთისოფლის მუხანათობას და ცვალებადობას და თუმცა კი ცრემლებს ღვრის, მაგრამ მაინც მოთმინებით და თითქმის გულგრილად უყურებს ამ სამყაროს წარმავლობას“[40]. *შაჰრ-აშუბი* ამ *დასთგახის* ყველაზე ერცელი *გუშეა*, რომელიც ასრულებს მას. ცნობილია, რომ ზოგადად *დასთგახის* პირველი *გუშეები* ლირიულობით გამოირჩევა და ბოლოსკენ ლირიულობა კლებულობს, ხოლო დინამიურობა მატულობს. *შაჰრ-აშუბიც*, როგორც ფინალური *გუშე*, მხიარულ საცეკვაო რიტმში ჟღერს. სწორედ ამიტომ არის, რომ ზოგიერთ ლექსიკონში *შაჰრ-აშუბი* განმარტებულია, როგორც ირანში ძალიან ცნობილი მელოდიის და ცეკვის სახელი.

გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში *შაჰრ-აშუბის* ხმაზე წერდნენ გიორგი თუმანიშვილი („ჩი ჯამნო, ჯამნო“, „ეჰა, ყოველად სატრფოო“), ალ. ჭავჭავაძე (ვაჰ, დრონი, დრონი“) და სხვა. ძირითადად ეს არის ორსტრიქონიანი ათმარცვლიანი ლექსები, თუმცა გვაქვს რვა და თოთხმეტმარცვლიანი *შარაშურებიც*. ამ ლექსების რითმული სქემა ყაზალის რითმულ კონსტრუქციას იმეორებს: პირველი სტროფის ორივე სტრიქონი გარითმულია, ხოლო რაც შეეხება მომდევნო სტროფებს, მათში პირველი სტრიქონი გაურითმავია, მეორეში კი ძირითადი რითმა მეორდება – aa ba ca... ხშირად სტროფს აბოლოებს რეფრენი, რომელიც კრავს ლექსს და მის მუსიკალურობას უსვამს ხაზს:

[40] Mohammad Mo´īn, დასახ. ნაშრომი, 2012.

„ში ჟამნო ჟამნო ყოყილნო ტაბილად
ესრეთ სად წარხდით ჰსჩანთ აღარსც ჩრდილად.
თვალნი მაქვს ცრემლთ ზღვად ქმნილად და ქმნილად,
დახე დროთ ბრუნვას,
თვალნი მაქვს ცრემლთ ზღვად ქმნილად და ქმნილად.
ამად ეჰსტირ ჩემს სვეს და ლხინთ მოკლებას,
სატრფოსგან ყიქმენ შორად განხდილად.
თვალნი მაქვს ცრემლთ ზღვად ქმნილად და ქმნილად,
დახე დროთ ბრუნვას,
თვალნი მაქვს ცრემლთ ზღვად ქმნილად და ქმნილად...“

ქართულ ლექსებში *შარაშური* რომ ლექსის მელოდიაზე მიუთითებს და არა მის ჟანრზე, მათი შინაარსიდან კარგად ჩანს: მათში ან საწუთროს წარმავლობაზეა ჩიეილი, ან უიღბლო მიჯნურის დარდებია გადმოცემული.

ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდის S 2385 ხელნაწერში დაცულია რამდენიმე, ქართული ტრანსკრიფციით ჩაწერილი, *შარაშურის* სახელის მქონე თურქული და სპარსული ყაზალი. მიუხედავად მრავალი უზუსტობისა და დამახინჯებისა, მათში სპარსული კლასიკური პოეზიის ისეთი დიდი წარმომადგენლების ამოცნობა შეიძლება, როგორებიცაა ჰაფეზი, ჯამი, საადი და სხვა. მაგალითად, ჰაფეზის ყაზალებია „გულ ბი რუხ იარ ხოშ ნაბაშად“ („გოლ ბი როხ-ე იარ ხოშ ნაბაშად“), „ხოშმად გოლვაზუნ ხოშთარ ნაბაშად“ („ხოშ ამად გოლ ვაზ ონ ხოშთარ ნაბაშად“) და სხვა. ეს არის ჰაფეზისათვის ტიპური ყაზალები, რომლებშიც ერთი ბეითი სამიჯნურო ხასიათისაა, მეორე – დიდაქტიკური, მესამეში საწუთროს წარმავლობაზე ჩიეილია და ა. შ. როგორც ჩანს, აქაც მინაწერი *შარაშური* მიუთითებს არა ლექსის ჟანრზე, არამედ მელოდიაზე, რომელზეც იმღერებოდა ეს ლექსი.

შუშტარი

დავით რექტორი ამ სიტყვას ირანის ქალაქ შუშთარს უკავშირებდა და „შუშტარ მუხალიფის ხმა“ ასე ესმოდა: „სპარსულია. შუშტარ – ქალაქი, მუხალიფი – ნაღმა“[41]. ირანში ხუზისტანის ვილაიეთში მართლაც არის ქალაქი

[41] კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფონდი S, №1512, 231.

შუშთარი, მაგრამ, ეფიქრობ, აღნიშნული ტერმინი მას არ უნდა უკავშირდებოდეს. სპარსულ კლასიკურ მუსიკაში *შუშთარი* არის *დასთგახ ჰომაიუნის* ერთ-ერთი *გუშე. ჰომაიუნი* სხვა კილოებთან შედარებით ქვედაზე მელანქოლიურია. მას სპარსული მუსიკის თეორეტიკოსები „ქვედაზე უცნაურ დასთგახს“ უწოდებენ, რადგან ის ერთსა და იმავე დროს ბადებს უძირო სევდისა და უსაზღვრო ბედნიერების გრძნობას. *შუშთარი* ამ *დასთგახის* ერთ-ერთი *გუშეა*, რომელიც მის სასიათსა და თავისებურებებს იმეორებს.

შუშტარის ხმაზე გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში წერდნენ დიმიტრი თუმანიშვილი („ცის მნათობთ“), გიორგი თუმანიშვილი („ეჰა, ყოველად სატრფოო“, „ებჭობ სიყვარულით“, „მი ჟამნო, ჟამნო“), ალ. ჭავჭავაძე („ვაქებ თავსა თმა მდიდარსა“), ქეშიშ დარდიმანდი („ღაწუთა ხალ ინდად ყრილთა“) და სხვა. ეს ლექსები ერთმანეთისგან განსხვავდება როგორც სტრიქონთა და მარცვალთა რაოდენობით, ისე რითმული სქემით. ეს განსხვავება, როგორც ჩანს, იმით არის გამოწვეული, რომ ეს მელოდია, ძირითადად, სხვა მელოდიებთან კავშირში იხმარება: *შუშტარის შარაშური, შუშტარი მუხალითში* და ამ სინთეზურ ხმაში ორსავე კომპონენტს თავისი ხასიათი და ნიშნები შემოაქვს.

რასტი

რასთი (ქართულ პოეზიაში – *რასტი*) მუსიკალური ტერმინია და სპარსული კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთ *დასთგახს* აღნიშნავს. ის შედის აღმოსავლურ *მაყამთა* სისტემის 12 ძირითად *მაყამში* და ქვედა ისლამურ ქვეყანაშია გავრცელებული. *რასთი* სპარსული მუსიკის უძველესი კილოა. ცნობილია, რომ იგი სასანიდების ეპოქაში გვხვდებოდა, ამ კილოზე მღერის ცნობილი მუსიკოსი ბარბადი ნიზამის „ხოსრო და შირინში“[42]. *რასთს* მაჟორული ხასიათი აქვს, მელოდია ვითარდება თანდათანობითი აღმავლობით კულმინაციისკენ. მას მეორენაირად *ფანჯგახსაც* (ხუთტონიანი) უწოდებენ. *რასთი* ევროპულ მიქსოლიდიურ კილოს უდრის.

გარდამავალი ხანის ქართველ პოეტთაგან *რასტის* ხმაზე წერდნენ იოსებ მელიქიშვილი („ბუნდოვანს გულს“), თეკლა

[42] Kolyāt-e Nezāmī Ganjavī, დასახ. ნაშრომი, 310-319.

ბატონიშვილი („მოგახსენებთ ყოველთა“), ბესიკი („ცრემლთა მდინარე“), იოანე ბატონიშვილი („სურს მარად გულსა“) და სხვა. ძირითადად, ეს არის ხუთი სტროფისგან შემდგარი ლექსი, რომელშიც სტრიქონთა რაოდენობა ოთხი ან ხუთია, ხოლო მარცვალთა რაოდენობა შვიდიდან ცხრამეტამდე მერყეობს. ცხრამეტმარცვლიანი *რასტი* ბესიკს ეკუთვნის და, როგორც ა. გაწერელია აღნიშნავს, „ეს საზომი სრულიად უჩვეულოა როგორც ბესიკის შემოქმედებისთვის, ისე მთელ ქართულ პოეზიაში“[43].

რასტის სმაზე შექმნილი ქართული ლექსების უმრავლესობა ერთ რითმულ კონსტრუქციასაა აგებული: ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს და ლექსს კრავს რეფრენი ან გარე რითმა: aaaaa bbbba cccca და ა.შ.

შაჰნაზი

შაჰნაზი არის სპარსული კლასიკური მუსიკის *დასთგახთა* სისტემაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი *დასთგახის შურის გუშა*, რომელიც ორ ან ოთხ ტაქტად იმღერება. ისე, როგორც *შურის* სხვა *გუშეები*, ესეც გამოირჩევა ლირიზმითა და პოეტურობით. ნ. მარი თავის „ლექსიკურ შენიშვნებში“ აღნიშნავდა, რომ სპარსული მუსიკის ამ მოტივზე შექმნილი ლექსები ძალიან პოპულარული იყო XIX საუკუნის საქართველოში.[44] ცნობილია ალ. ჭავჭავაძის „შაჰნაზის გუშა“ („მშვენიერთა ხელმწიფაჲ“), ბარამ ბარათაშვილის „შაჰნაზის გუშა“ („აფროდიტო აღმობრწყინდი“), დიმიტრი თარხნიშვილის „შაჰნაზის გუშა მშვენიერთა ხელმწიფავის სმაზე“ („ნიავმან აწ დამქროლა“) და სხვა.

სხვა სასიმღერო ხმებისგან განსხვავებით, *შაჰნაზის* სმაზე შექმნილი ლექსები შედარებით მყარი სტრუქტურის მქონეა: ეს არის ხუთი სტროფისგან შემდგარი ოთხსტრიქონიანი შვიდ ან რვამარცვლიანი ლექსი. ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს, რომელშიც ერთმანეთს ერითმება მხოლოდ ლუწი სტრიქონები abcb defe...

„მშვენიერთა ხელმწიფავ
მკლავს სიშორე შენითა,

---

[43] ა. გაწერელია, *ქართული კლასიკური ლექსი*, 281.

[44] Н. Марр, Словарные заметки, 8.

ჰკვნესის გული საკედაედ
მსწრაფლ მჩიეანის ჳრითა.
შენ განმშორდი მკურნალო,
ეითარ მექმნას შეუბანი;
ნაცელად შენსა ეინ ეპოეო
მომცეს ჭმუნეის ჳსებანი...“

ასეთი მყარი სტრუქტურა, სავარაუდოა, იმას უკავშირდება, რომ ეს მელოდია ოთხ ტაქტად იმღერება.

გარაილი

ტერმინ „*გარაილს*“ ხშირად ახსენებენ გარდამავალი ხანის ქართველი ავტორები. იოანე ბატონიშვილი მას „მუღამის ხმას“ უწოდებს, ხოლო ლ. ისარლიშვილი – „აღმოსავლური გვარის ლექსს, რომელიც ემსგავსება იამბიკოს და შაირის ლექსებს“[45].

სპარსულ მუსიკათმცოდნეობაში *გარაილი/გარილი,* ისე როგორც ზემოთ განხილული *შაჰნაზი* და *შაჰრ-აშუბი,* არის დასთგაჰ შურის გუშე. იგი ამ კილოს ერთ-ერთი ფინალური პასაჟია და ამიტომ განსაკუთრებული დინამიურობით, ოპტიმისტური, სამარშო ჟღერადობით გამოირჩევა. *გარაილი* იმღერება *შაჰნაზის* მელოდიაზე ორ ან ოთხ ტაქტად და სწორედ ამიტომ *გარაილის* და *შაჰნაზის* ხმებზე შექმნილი ლექსების სტრუქტურა ძალიან ჰგავს ერთმანეთს: ოთხსტრიქონიანი რეამარცელიანი (იშვიათად შეიდმარცელიანი) ლექსი[46].

გარაილის ხმაზე XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე წერდნენ გიორგი თუმანიშვილი („ბულბულს მხედა“, „წალკოტს ყვავილნი“, „ვერცხლმან მაკვირვა“). *გარაილის* ხმაზე ნათქვამი ორი ლექსის ავტორი ზუსტად არ არის ცნობილი, ესენია: „ბულბულმა იწყო შტენა“ და „მადლ მხედავ გარდავსულვარ“. ამ უკანასკნელს აქვს საკმაოდ

---

[45] ლ. ისარლიშვილი, მოკლე კანონნი ქართულის პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებისანი, წიგნში: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII-XIX სს.),* 155.

[46] აღსანიშნავია, რომ S 2385 ხელნაწერში დაცულია ქართული ტრანსკრიფციით შესრულებული სამი თურქულენოვანი გარაილი; ორი მათგანი ორსტრიქონიანი და თექვსმეტმარცელიანია, ხოლო მესამე – ისე, როგორც ქართული გარაილები – ოთხსტრიქონიანი და რვამარცელიანი.

ბუნდოვანი მინაწერი, რომელშიც ორი პოეტი – ალ. ჭავჭავაძე და გიორგი თუმანიშვილია დასახელებული. თუ გაიოთალისწინებთ, რომ ალ. ჭავჭავაძე ამ ხმას ნაკლებად იყენებდა, ხოლო გ. თუმანიშვილი მის ოსტატად ითვლება, სავარაუდოა, რომ ეს ლექსიც გ. თუმანიშვილს ეკუთვნის.

გარაილის სმაზე შექმნილი ლექსების რითმული კონსტრუქციაც შედარებით მყარია. როგორც *შაჰნაზის* მელოდიაზე ნათქვამ ლექსებში, აქაც ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს:

„ბულბულს მხედა გულის ლხენანი,
ესცან წალკოტს კარნი ღიანი,
მერცხალთ ჰყევეს მაღლად ფრენანი,
არე არს ნათელ ღღიანი...“

ნავაი ნიშაბური

ნავა სპარსული კლასიკური მუსიკის კილოთა სისტემის ერთ-ერთ *დასთგაჰს* აღნიშნავს. იგი უძველესი კილოა და, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სპარსული მუსიკის შეიდი *დასთგაჰიდან* მხოლოდ ის და *რასთი* შედიან აღმოსაელური მუსიკის *მაყამთა* სისტემის თორმეტ ძირითად *მაყამში*. საინტერესოა, რომ, თუმცა სპარსული და აზერბაიჯანული *დასთგაჰების* სისტემები თითქმის იდენტურია, *ნავა* არ შედის აზერბაიჯანულ კილოთა სიაში. *დასთგაჰ ნავას* თხუთმეტი *გუშე* აქვს, რომელთაგან ერთ-ერთი *ნიშაბურია*.

ნავაი ნიშაბურის ხმაზეა დაწერილი დიმიტრი თუმანიშვილის ლექსი „დილის ნიავმა მომართვა“:

„დილის ნიავმა მომართვა ჰამბავი სასურველისა,
ამაყის ვარდის სუფევა, სიკეთე უშურველისა,
კეთილსასურვო ორის კეირისა მთვარეო,
ბროლისა ცასა ირისე იკამარეო,
დისკო და ბრწყინვა შესაბამ მაელვარეო,
შენთვის ეიმეთქო შენ სიბრძნით კმად იკმარეო...“

ეს არის ხუთი სტროფისგან შემდგარი ექვსსტრიქონიანი ლექსი. მარცვალთა რაოდენობა სტრიქონების მიხედვით იცვლება – 16 16 13 13 13 13. რითმული სქემა ასეთია: aabbbb ccdddb eefffb და ა.შ.

სეგაი

სეგაი არის სპარსული მუსიკალური ტერმინის „სეგაჰის“ („სამტონიანი“) სახეცვლილი ფორმა. ის *დასთგაჰთა* სისტემის ერთ-ერთი ძირითადი კილოა, რომელიც აზერბაიჯანულ მუსიკაშიც გეხვდება. მისი *გუშა მუხალიფი.* სწორედ „სეგაის მუხალიფის ხმაზეა“ დაწერილი ალ. ჭაჭავაძის „მაისის ეარდმან ფურჩენილმან“ – ექვსი სტროფისგან შემდგარი ოთხსტრიქონიანი რეამარცელიანი ლექსი, რომელშიც ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს:

„მაისის ეარდმან ფურჩენილმან,
ბესკმან მწვანით მკობილმან,
ბულბული ათრო სუნითა,–
რა ქნას აშიკმან თრობილმან?...“

ჰუსეინი

ჰუსეინი დასთგაჰ შურის ერთ-ერთ *გუშას* წარმოადგენს. ისე, როგორც *შურის* სხვა მელოდიები, *ჰუსეინიც* გამოირჩევა პოეტურობითა და ლირიზმით. გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში *ჰუსეინის* მელოდიაზეა შექმნილი ალ. ჭაჭავაძის „მომიეედ მთოვარეე“:

„მომიეედ მთოვარეე, შუქისა მფენო,
მჭვრეტთათვის განცხრომის აღმომაცენო,
მოდით მიჯნურთ დასნო მჭევრისა ენით,
ჩემთანა მნათობის სახის მაქენო.
მოდით, მსწრაფლ მოდით,
მისდა ქებას კრძალვით ჰხმობდით,
სასმენელთა დამიტკბობდით
მისგან ხელ ქმნილსა
და ცნობა მიხდილსა...“

გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში სპარსული სასიმღერო ხმები, ძირითადად, აღმოსავლური წარმომავლობის ორ სალექსო ფორმასთან არიან დაკავშირებული. ესენია *გაფი* და *გუშა* (*დუგაის გუშა* და *დუგაის გაფი, რასტის გუშა, შუშტარის გაფი* და სხვა).

გაფი, დავით რექტორის მიხედვით, „თათრული ტერმინია და იგიეეა, რაც სპარსული იხტილათი და ქართული

შექცევა“[47]. ი. გრიშაშვილის განმარტებით, „გაფი საკუთრივ საუბარს ნიშნავს. ლექსთწყობის ერთ-ერთი ფორმათაგანია, სიმღერაში – მელანქოლიური ჰანგი“[48]. დ. ჩუბინაშვილი ასე აღწერს მას: „გაფი არის რვამარცვლოვანი ლექსი, თითო ტაეპში ხუთი ლექსი, პირველ სამს აქვს ერთი რითმა და ორ უკანასკნელს სხვა“[49]. თუ გადავხედავთ ამ პერიოდის ქართულ პოეზიაში *გაფის* ფორმაზე შექმნილ ლექსებს, ენახავთ, რომ თუმცა რვამარცვლიანი *გაფები* უმრავლესობაა, მაგრამ გვაქვს აგრეთვე ცხრა, ათ და თერთმეტმარცვლიანი ლექსებიც, ხოლო სტრიქონთა რაოდენობა სამიდან შვიდამდე მერყეობს. უფრო ზუსტი განმარტება ამ სალექსო ფორმისა მოგვცა ლ. ისარლიშვილმა: „გაფი იგივე წყობილია ანუ თეჯლისის ზომა და ანუ შერეული, როგორც სიმღერას მოუხდება“[50]. და მართლაც, იმის მიხედვით, თუ *გაფი* რომელ ხმაზე, მელოდიაზეა შექმნილი, იცვლება სტროფების, სტრიქონების და მარცვალთა რაოდენობა. *გაფის* ფორმის ლექსების უმრავლესობაში ყველა სტროფს თავისი რითმა აქვს და ლექსს გარე რითმა კრავს: aaaaa bbbba cccca ან aaaab ccccb ddddb. ქართულ ლირიკაში *გაფი* ხშირად *შაჰბადა/შაბადა* ფორმით გვხვდება ან ორივე ტერმინი ერთად იხმარება – *შაჰბადა გაფი*.

რაც შეეხება მეორე სალექსო ფორმას *გუშას*, ლ. ისარლიშვილის აზრით, „ზომა ამ ლექსისა თეჯლისისა არს“[51] ანუ თერთმეტმარცვლიანი ხუთსტრიქონიანი ლექსია. ნაკლებად დასაჯერებელია ალ. ბარამიძის მოსაზრება, რომელიც ამ სიტყვას სპარსულ ზმნა „გოშადანს“ (გაღება) უკავშირებს და ესმის, როგორც „გამღები“[52].

დუგა, სეგა, ჩარგაჰი, მუხალიფი, ფას მუხალიფი, რასტი, შუშტარი, შარაშური, გარაილი, შაჰნაზი, ჰუსეინი, ნავაი ნიშაბური – ასეთია სპარსული სასიმღერო ხმების არასრული

---

[47] ქ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ფონდი S, №2385, 16.

[48] ი. გრიშაშვილი, დასახ. ნაშრომი, 308.

[49] დ. ჩუბინაშვილი, საზომი ლექსთა, წიგნში: *ქართული პოეტიკის ქრესტომათია (XVIII–XIX სს.)*, 95.

[50] ლ. ისარლიშვილი, დასახ. ნაშრომი, 155.

[51] იქვე, 152.

[52] ბესიკი, *თხზულებანი*, ალ. ბარამიძისა და ე. თოფურიას რედაქციით, თბილისი, 1962, 306.

სია გარდამავალი ხანის ქართულ ლირიკაში. როგორც ვნახეთ, ამ მელოდიებზე შექმნილი ლექსები, ძირითადად, თავისუფალი კონსტრუქციის მქონეა, სტრიქონთა და მარცვალთა რაოდენობა მყარი და მკაცრად განსაზღვრული არ არის და ხშირია ასიმეტრიული ფორმის ლექსები, რომლის სტრუქტურაში სტროფული გამიჯვნის, სტროფების მიხედვით სტრიქონთა ტოლი განაწილების და სტროფთა გარითმვის ერთი პრინციპი არ არის გატარებული. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ყველაზე ხშირია ოთხსტრიქონიანი შეიდ, რეა და, განსაკუთრებით, თერთმეტმარცვლიანი ლექსი, რაც შემთხვევითი არ არის. როგორც ა. გაწერელია აღნიშნავს, „11-მარცვლიანი საზომი ჩამოყალიბდა ქართული პოეზიის პერიფერიულ უბანში, როგორც სხვადასხვა „თეჯლისებისა“ და ნაწილობრივ მუჰამბაზების ძირითადი აქცენტური ფორმა. ყველაზე ძლიერი მახვილი ეცემა ტაეპის ბოლოს, პირველ სარითმო მარცვალს (ბოლოდან მესამეზე). როგორც ჩანს, პოეტ-აშუღებს ეს მომენტი უადვილებდა ტაეპის დამღერებისას კადენცია სავსებით შეეხამებინათ საკრავის მელოდიურ-მუსიკალური ნაკადის ძლიერი დასასრულისთვის“[53]. სპარსულ სასიმღერო ხმებზე შექმნილი ლექსების ინტონაცია გარკვეული მუსიკალური დამღერების იერს ატარებს. პოეტები ხშირად მიმართავენ რეფრენებს, რადგან რეფრენის ხაზი ან სარითმო სტრიქონის ხაზი, რომელიც ლაიტმოტივად გასდევს ლექსს, მის მუსიკალურ ფაქტურას აქცენტირებს. ლექსში ხშირია შინაგანი რითმები და გამეორებები, რაც ასევე მუსიკალურ-ვოკალური ტაეტოლოგიისთვის არის გამიზნული.

ქეთევან, თეკლა, დავით, იოანე და თეიმურაზ ბატონიშვილები, ბესარიონ გაბაშვილი (ბესიკი), გიორგი თუმანიშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, ზაალ ბარათაშვილი, ბარამ ბარათაშვილი, ოთარ ქობულაშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, სტეფანე ფერშანგიშვილი, ქეშიშ დარდიმანდი – აი, ძირითადად ის ავტორები, რომლებიც XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში სპარსულ „სასიმღერო ხმებზე“ წერდნენ. ქართველი პოეტები, რომელთა განათლებაშიც სპარსული ენისა და კულტურის ცოდნას არსებითი ადგილი ეკავა, ჩინებულად ერკვეოდნენ არა მხოლოდ

[53] ა. გაწერელია, *ქართული კლასიკური ლექსი*, 280.

სპარსულ ლექსში, არამედ სპარსულ მუსიკაშიც და დიდადაც აფასებდნენ მას. იმდროინდელი „მაღალი“ გემოვნება არათუ საეს ებით იწყნარებდა სპარსული სასიმღერო ხმების გამოყენებას ქართულ პოეზიაში, არამედ კარგ ტონადაც მიიჩნევდა ამას.

XIX საუკუნის შუახანებიდან დამოკიდებულება ნაწილობრივ შეიცვალა. „სპარსულ ხმებზე“ ლექსის თქმის ტრადიცია არისტოკრატიიდან დაბალ ფენებში გადავიდა. აღმოსავლურად ნამღერი ლექსი სულ უფრო მეტად უკავშირდებოდა უდაბლესი ქალაქური ფენების — კინტოებისა და ყარაჩოხელების ყოფას და ამ ყოფისთვის სპეციფიკურ ვიწრო თემატიკას. შესაბამისად, ზოგი პოეტისათვის ის მდარე ლიტერატურული გემოვნების სიმბოლოდ იქცა. „მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა, კინტოთ კილო, კილო შუა ბაზრისა“ — წერდა ქართული რომატიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ვახტანგ ორბელიანი. თუმცა, ალბათ, ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ მეორე დიდი რომანტიკოსი გრიგოლ ორბელიანი მუხამბაზებსაც სიამოვნებით წერდა და „სავათნავას მიბაძვასაც“ არ ერიდებოდა. ამ მოვლენის შეფასებაში დღესაც არ არის ერთსულოვნება, მაგრამ ეს არსებითად ცალკე საკითხია და მასზე აღარ შევჩერდები.

სპარსული მარსიეს სათავეებთან[1]

დატირება არის ლირიკულ-დრამატული იმპროვიზაცია ლექსად, რომელიც მიცვალებულის გლოვის ნიშნად იქმნება. დატირება გენეტიკურად ფოლკლორს უკავშირდება და ხალხური საწესო პოეზიის ერთ-ერთ უძველეს ჟანრად ითვლება. სხვადასხვა ხალხების ფოლკლორში მან სხვადასხვა სახე მიიღო – პრიმიტიული შეძახილებიდან რთულ სიუჟეტურ პოემებამდე და ხშირად სამგლოვიარო რიტუალის ტრადიციულ-აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენდა. დატირებები გავრცელებული იყო მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონის ხალხებში (ბერძნებში, სერბებში, ბულგარელებში, რუსებში, კარელებში, კომელებში და სხვა), მათ შორის, კავკასიაშიც. ქართულ დატირებებს მოთქმას ან გოდებას უწოდებენ („ხმით ნატირალი“ ან „ძახილით ნატირალი“), რუსულს – причитание-ს ან плач-ს, ბერძნულს – მიროლოგებს, ხოლო ახლო და შუა აღმოსავლეთში ისინი „მარსიეს“ ან „რისას“ სახელით არის ცნობილი.

მარსიე დასაბამს არაბულ სამყაროში იღებს და ისლამამდელ პერიოდს უკავშირდება. არაბული მარსიეს ფესვები უნდა ვეძიოთ სამგლოვიარო რიტუალის დროს თქმულ დატირებებში, რომლებსაც, წესისამებრ, ტომის ქალები ან მიცვალებულის ახლობლები ასრულებდნენ. ასეთი დატირებების მიზანი იყო გარდაცვლილის სულის კიდევ მცირე ხანს შეჩერება და მიცვალებულისთვის სამგლოვიარო ხოტბის შესხმა.[2] ისლამურ პერიოდში, განსაკუთრებით, საკარო პოეზიის განვითარების ხანაში, მარსიემ მიიღო ფორმა „პოეტური რექვიემისა“, რომელიც გასამრჯელოსთვის იქმნებოდა. გამორჩეულად საინტერესოა მეფეთა გარდაცვალებაზე შექმნილი მარსიეები. ეს არის ერთგვარი „მეფე მოკვდა, გაუმარჯოს მეფეს“, რადგან გარდაცვლილი მეფის დატირების პარალელურად პოეტი ლოცავს მის მემკვიდრეს, ხოტბას ახამს მას და როგორც ქვეყანას, ისე თავის თავს სამეფო ტახტზე ღირსეული

---

[1] წერილი დაიბეჭდა ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომებში „აღმოსავლეთმცოდნეობა“, №341, 2002, 8-18.

[2] И. Фильштинский, История арабской литературы V - начало X века, 1985, 55.

შემცველის ასვლას ულოცავს.[3] სპარსულ პოეზიაში ამ ტიპის უძველეს მარსიედ მიჩნეულია ბუხარელი პოეტის აბულ აბას რაბანჯანის ლექსი, რომელიც მან სამანიდი მმართველის ნასრ იბნ აჰმადის სიკვდილზე და ნუჰ იბნ მანსურის გამეფებაზე დაწერა. ითვლება, რომ ეს არის სპარსულ პოეზიაში ფორმულის „Le roi est mort, vive le roi" გამოყენების ყველაზე ადრეული შემთხვევა.[4]

სპარსულ მწერლობაში მარსიე IX-X საუკუნეებში ჩნდება და, როგორც ჩანს, მისი წყარო არაბული ლიტერატურაა. სპარსელებმა ამ ჟანრში თავიდანვე ჭეშმარიტი შედევრები შექმნეს, რომლებიც, საყოველთაოდ გავრცელებული აზრით, თუ არ სჯობს, არ ჩამოუვარდება არაბულ მარსიეებს.[5] ირანში მარსიემ ძალიან მალე სავალდებულო ხასიათი მიიღო, რაც აისახა XI საუკუნის ძეგლში „ყაბუს-ნამე", რომელშიც ქეი ქაუსი ასე არიგებს თავის ვაჟს: „მეგობრებზე და პატივსაცემ ხალხზე მარსიეების წერა სავალდებულოა".[6] სპარსულ პოეზიაში ამ ჟანრის ასეთი სწრაფი გავრცელება, სავარაუდოდ, იმით უნდა აიხსნას, რომ სპარსული მწერლობისთვის მიცვალებულის ღირსად დატირება უცხო არ იყო. საკმარისია, გავიხსენოთ ფალაური ლიტერატურის ძეგლში „ზარერის იადგარი" ბასტვარის მიერ მამის დატირება. მეცნიერების აზრით, ამ დატირების ფესვები სპარსულ ფოლკლორში უნდა ვეძიოთ.[7]

რაც შეეხება სპარსულ ფოლკლორს, არც ვ. ჟუკოვსკის[8], არც ბ. რომასკევიჩის[9] და არც ვ. ივანოვის[10] მიერ

---

[3] E. Vagner, Grundz üge der klassischen arabischen Dichtung, Bd.I: Die altarabische Dichtung, Darmstadt, 1987, 120.

[4] Е. Бертельс, Избранные труды. История персидско-таджикской литературы, Москва, 1960, 343.

[5] Sa'id Nafisi, "Sharh-e ahval va asar-e Rudaki", Divan-e Rudaki, be kushesh-e Jahangir Mansur, Tehran, 1994, 62.

[6] ქეი ქაუსი, ყაბუს-ნამე, დარიგებათა წიგნი, სპარსულიდან თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ა. ლომთაძემ, თბილისი, 1978, 142.

[7] И. Брагинский, Из истории таджикской народной поэзии, Москва, 1956, 222.

[8] В. Жуковский, Образцы персидского народного творчества, СПБ, 1902.

[9] Б. Ромаскевич, Персидские народные четверостишия. ЗВОРАО, т. XXIII, вып. I-II, Пг., 1915, 313-348.

[10] В. Иванов, Несколько образцов персидской народной поэзии, ЗВОРАО, т. XXIII, вып. I-II, Пг., 1915, 30-60.

შეგროვილ სპარსული ხალხური პოეზიის ნიმუშებში არ ფიქსირდება გარდაცვლილთა დატირებები. სავარაუდოდ, ამის მიზეზი მასალის მოპოვების სიძნელეა – სპარსულენოვანი ხალხები გარდაცვლილთა დატირებებს საკრალურად თვლიან და ერიდებიან მათ შესრულებას რიტუალის გარეშე. როგორც ვ. ივანოვი აღნიშნავს, „საწესო სიმღერები და ლექსები სპარსულ ფოლკლორში ძალიან ცოტაა. აღმოსავლეთ ირანში, როგორც ჩანს, საერთოდ არ არის, ხოლო დასავლეთში (შირაზის მახლობლად) შეგროვდა სულ რამდენიმე, მაგრამ ძნელია ზუსტად თქმა, თუ რამდენად არის ისინი საწესო, ანუ დაკავშირებული გარკვეულ კონკრეტულ აქტთან. ამ საწესო სიმღერებიდან, ფაქტობრივად, ყველა საქორწილოა და ისინი არც ისე ძველია“.[11] მაგრამ ე. შვარცის ინფორმაციით, ვ. ივანოვს ჩაწერილი ჰქონდა სპარსული ხალხური შემოქმედების ბევრი პროზაული ნიმუში, მათ შორის ზღაპრები, ანეკდოტები, დრამატული სცენები, დატირებები და სხვა.[12] რადგან ვ. ივანოვის ნაშრომებში ამ მასალას ვერ მიეკვლიეთ, ძნელია თქმა, თუ რა სახის დატირებებზეა ლაპარაკი, სამგლოვიარო თუ ძილისპირულ მოთქმაზე, რომელიც ასე გავრცელებული იყო სპარსულ ფოლკლორში.

ვ. ჟუკოვსკის მიერ შეგროვილი სპარსული ზეპირსიტყვიერების „სხვადასხვა შინაარსის ნიმუშებში“ არის ორი ლექსი, რომლებიც მარსიად შეიძლება ჩაითვალოს.[13] ორივე ჩაწერილია თეირანში 1899 წელს და ნასერ ად-დინ შაჰის (1848-1896) სიკვდილს უკავშირდება. პირველი თხრობითი მარსიაა, რომელშიც შაჰის სიკვდილის ამბავია გადმოცემული და სოფლის სამდურაით სრულდება. მეორე შინაარსობრივად უფრო საინტერესოა და საკუთარი თავის დატირებას წარმოადგენს. უნდა ითქვას, რომ მოტირალის ჩივილი მიცვალებულის პირით საკმაოდ გავრცელებული იყო არაბულ პოეზიაში. ეს იყო მიცვალებულის ერთგვარი ანდერძი, რომელშიც ის თავის უკანასკნელ ნებას გამოხატავდა. ამ ტიპის მარსიები გლოვის პირველ ეტაპზე იქმნებოდა, გარდაცვალებიდან რამდენიმე დღის განმავლობაში, სანამ,

[11] იქვე, 37.
[12] Э. Шварц, К истории изучения фольклора Ирана, Душанбе, 1974, 111.
[13] В. Жуковский, Образцы ..., 254-263.

მოტირალის რწმენით, მიცვალებულის სული ცაში არ იყო ასული. სულის ცაში ასვლის შემდეგ კი იწყებოდა საკუთრივ მოტირალთა გლოვა. საკუთარი თავის დატირების თავისებური ფორმაა პოეტის წინასწარ, სიცოცხლეშივე შექმნილი მარსიე, რომელიც მისი გარდაცვალების შემდეგ მის პანაშვიდზე ხმამაღლა უნდა წაკითხულიყო. მარსიე ნასერ ად-დინ შაჰის გარდაცვალებაზე იწყება თხრობითი მარსიესათვის დამახასიათებელი სიკედილის (ამ შემთხვევაში, მოკვლის) სცენის აღწერით, მაგრამ ფაქტების გადმოცემის შემდეგ გადადის თავად გარდაცვლილის მონოლოგში, რომელშიც მოკლული დასტირის თავის თავს და მოუწოდებს სადრ ა'ზამს (დიდ ვეზირს, პრემიერ-მინისტრს) შურისძიებისაკენ.

სპარსულ ლიტერატურაში მარსიეს გაჩენა როგორც ირანელი, ისე დასავლელი ორიენტალისტების აზრით, სპარსული კლასიკური მწერლობის ფუძემდებლის რუდაქის სახელს უკავშირდება. სწორედ რუდაქისთან გვხვდება ამ ლიტერატურული ჟანრის ორი უძველესი ნიმუში, რომლებიც შაჰიდ ბალხელისა და მორადის გარდაცვალებას ეძღვნება. არც ერთი მკვლევარი არ ასახელებს რუდაქის გვერდით მის თანამედროვეებს, როგორც ჩანს, იმიტომ, რომ მათი შემოქმედებიდან მხოლოდ ფრაგმენტები შემორჩა. თუმცა ამ ფრაგმენტებშიც შეიძლება მარსიეს ამოცნობა. ესენია შაჰიდ ბალხელის, დაყიყისა და ზამიმეს ორ-ორი ბეითი და რაბანჯანის ხუთი ბეითი.[14] გარდა იმისა, რომ ეს ბეითები შინაარსობრივად გარდაცვლილის დატირებას წარმოადგენს, მათში გვხვდება მარსიეს ჟანრისთვის დამახასიათებელი ისეთი ნიშნები, როგორებიცაა საწყისი სიტყვა-ფორმულა „დარიღ" – „ვაი", მიმართული მონოლოგის ფორმა, მეტაფორული ჩანაცვლებები და სხვა. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მარსიე სპარსულ ლიტერატურაში ჩნდება IX-X საუკუნეების მიჯნაზე და პირველი ნიმუშები დაფიქსირებულია რუდაქის, შაჰიდ ბალხელის, ზამიმეს, დაყიყისა და რაბანჯანის შემოქმედებაში.

სპარსულ ლიტერატურაში მარსიეს ჟანრის სათავეების კვლევისას გვერდს ვერ ავუვლით ისეთ სპეციფიკურ სახეობას, როგორიცაა ჩანართი მარსიე, რომლის უადრესი

[14] J. Lazard, *Les premiers poetes persans (IX-X siecles)*, t. 1-2, Paris, 1964.

ნიმუშები ფირდოუსის „შაჰ-ნამეჰ“ შემოგვინახა. ჩანართ მარსიეზე საუბრისას უნდა გაიმიჯნოს პოემის სიუჟეტურ ქარგაში ჩართული პერსონაჟების მოთქმა და ავტორისეული დატირებები ლირიკული გადახვევის ფორმით (გარდაცვლილი ვაჟის დატირება ფირდოუსის მიერ). ეს უკანასკნელი როგორც შინაარსით, ისე ფორმით ჰგავს დამოუკიდებელ მარსიეს, ხოლო სიუჟეტურ ქარგაში ჩართული მარსიეები უფრო სამგლოვიარო საწესო დატირებებს მოგვაგონებს. ეს მსგავსება, უპირველეს ყოვლისა, მათში „დრამატურგიული ელემენტების“ არსებობას უკავშირდება, რასაც ი. ლოტმანი „რიტუალურ ქცევას“ უწოდებდა.[15] მიუხედავად იმისა, რომ სპარსული ეპოსის მარსიეებში ეს ელემენტი ძალიან უმნიშვნელოა, მაინც ტრადიციულ-აუცილებელ ხასიათს ატარებს და სიტყვისა და მოქმედების მაგიური ფუნქციის შერწყმის ილუზიას ქმნის. ეს ელემენტებია ტანსაცმლის შემოხევა, ქალების მიერ სამკაულების მოხსნა, თავზე მიწის დაყრა, მკერდსა და სახეში ხელის ცემა, ლოყების ჩამოხოკვა, „სისხლის ცრემლებით“ ტირილი და სხვა, რაც მთელი დატირების განმავლობაში მეორდება. კიდევ ერთი საინტერესო დრამატურგიული ელემენტია ჩანართი მარსიეების პაუზებით მიმდინარეობა. ეს უკავშირდება უძველეს ტრადიციას: რიტუალის წესის მიხედვით, პაუზებში მოტირალს ტირილი უნდა მოესწრო, ე.ი. რიტუალური სიტყვა რიტუალურ ქცევას უნდა შეეცვალა. მართლაც, ამ პაუზების დროს მგლოვიარე კიდევ ერთხელ იყრის თავზე მიწას, იხევს ტანსაცმელს და ა.შ.

ჩანართ მარსიეთაგან დრამატურგიული მომენტი განსაკუთრებით ძლიერია ჯგუფურ, კოლექტიურ დატირებებში, როცა რამდენიმე ადამიანი ერთად გლოვობს. ეს ჰგავს კარგად დადგმულ სცენას: რიტუალის მონაწილენი გარშემო უსხდებიან კუბოს და რიგრიგობით ამბობენ თავიანთ სათქმელს. ამგვარი დატირების საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს „შაჰ-ნამეში“ ბრძენთა მიერ ისქანდერის დატირება: გარდაცვლილი ისქანდერის გარშემო შეკრებილი რუმელი ბრძენები მასზე გლოვის ნიშნად თითო ბეითს ამბობენ. ერთი აქებს მის გარეგნობას, მეორე – გონებას, მესამე – სიმამაცეს, მეოთხე იმედს გამოთქვამს, რომ იმქვეყნად მეფე იმ ნაყოფს

[15] Э. Померанцева, "Роль слова в обряде оплакивания", *Обряды и обрядовый фольклор*, Москва, 1982, 25-44.

მოიმკის, რაც დათესა და სხვა. ჩანართ მარსიეებში ამგვარი დრამატურგიული ელემენტების არსებობა საფუძველს იძლევა მათ გარდამავალ, ლირიკულ-დრამატულ ხასიათზე ვილაპარაკოთ.

IX-X საუკუნეთა სპარსულ პოეზიაში მარსიესთვის, ძირითადად, ყასიდის სალექსო ფორმა გამოიყენება, თუმცა ვხედებით სხვა სალექსო ფორმებსაც. „შაჰ-ნამეს" მარსიეები, ისევე, როგორც ზამიმეს ლექსის ფრაგმენტი, მესნევის ფორმისაა, ხოლო შაჰიდ ბალხელის ლექსი რობაიაა. მოგვიანებით ჩნდება თარჯი'ბანდისა (ხაყანი, საადი) და ყაზალის (ნიზამი, ჰაფეზი) ფორმის მარსიეებიც, სამგლოვიარო დუბეითები (სანაი) და სხვა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფალაქი შირვანის (XII ს.) სამგლოვიარო ყასიდა ან სამძიმრის ოდა საქართველოს მეფე დემეტრე I-ის გარდაცვალებაზე, რომელიც, გამოჩენილი ორიენტალისტის ჰადი ჰასანის აზრით, „შესაძლოა წარმოადგენდეს საზოგადოდ ერთადერთ სამგლოვიარო ლექსს (მოთქმას), რომელიც კი ოდესმე დაწერილა სპარსულად მუსლიმი პოეტის მიერ ქრისტიანი ხელმწიფის სიკვდილზე".[16] თუმცა, უნდა ითქვას, რომ შემორჩენილია, ასევე, ვიდადის მარსიე ერეკლე მეფის შვილის ლევანის გარდაცვალებაზე.[17]

მარსიე თავისი შინაარსით გარდაცვლილის სამგლოვიარო ხოტბას წარმოადგენს, რომელსაც ე. ვაგნერი „გარდაცვლილის წარდგინებას" უწოდებს და თელის, რომ ეს არის მარსიეს ჟანრის პოეზიის ძირითადი მოტივი. მოტირალს უკანასკნელი საშუალება ეძლეოდა შეექო გარდაცვლილის ღირსებები, გაეხსენებინა მისი ცხოვრების ის ეპიზოდები, რომლებშიც მან თავი გამოიჩინა. სწორედ ამიტომ უწოდებდა აკაკი წერეთელი დატირებას „დავთარს ... კარგაკაცობისა". განსაკუთრებით ხშირი იყო გარდაცვალების (ან მოკვლის) და დამარხვის სცენების აღწერა. საიმისოდ,

---

[16] H. Hasan, *Researches in Persian Literature*, Hyderabad, 1958, 40-41; გ. ბერაძე, „ფალაქი შირვანის ერთი უნიკალური კასიდის შესწავლის ისტორიიდან", *მაცნე, ენის, და ლიტერატურის სერია*, 1975, №4, 170; Р. Рустамова, „Касыда как основная жанровая форма в творчестве персоязычного азербайджанского поэта XII века Фалаки Ширвани", *Древний и средневековый Восток*, Москва, 1984, 240-241.

[17] Д. Алисва, *Из истории азербайджанско-грузинских литературных связей*, Баку, 1958, 43.

რომ ხაზი გაესვა მიცვალებულის ღირსებებისთვის, მოტირალს უნდა დაემცირებინა დაღუპულის მოწინააღმდეგე. „შაჰ-ნამეში“, სადაც გმირებს, ძირითადად, კლავენ, მტრის დამცირებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება და ხშირად მუქარასა და წყევლაში გადადის. ე. ჯაველიძის აღნიშვნით, „შემდგომ მუქარის მოტივმა კონვენციული ხასიათი მიიღო და სპეციფიკური ფორმით დამკვიდრდა როგორც სპარსულ, ისე თურქულ ლიტერატურაში“.[18] მუქარასთან ერთად ხშირია შურისძიების მოტივიც: „მოელვარე შხამიანი ხმალი ამოიღეთ, შურისძიებისთვის მოდით და მტერი მოკალით, თვალები დაისისხლიანეთ, ლამაზი ტანსაცმელი მთლიანად შემოიძარცვეთ, მეფეთა შურისძიებაში არ ხამს, რომ თვალი იყოს მშრალი და გული არ იყოს მრისხანე“ (2. 37-38).[19] შურისძიების მოტივი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფიცის მოტივთან:

„ვფიცავ ღმერთს და შენს სულს, სახელოვანო,
ვფიცავ ნარიმანის და მხედარ საამის მიწას,
რომ არასოდეს ნახავს ჩემი ტანი აბჯრის გარდა არაფერს...
იცოდე, რომ იმ სპილოსტანიანი გმირის გამო
შური მინდა ვიძიო იმ მოღალატე ხალხზე“ (6, 335).

სპარსულ მარსიებში ხშირია საყვედურის მოტივიც. მოტირალი საყვედურობს მიცვალებულს: „ჩემი რიგი იყო და რატომ გამასწარი“, „რატომ წახვედი და წაიღე ჩემი სულის სიმშვიდე“, საყვედურობს ღმერთს: „ჰოი, ქვეყნიერების შემოქმედო, შენ წაართვი ჩემს ხელებს ძალა, შენ დააბნელე ჩემი ვარსკვლავი და მზე“. ეს საყვედურები ხშირად ბედის, წუთისოფლის სამდურავში გადადის და იქცევა „ეკლესიასტური ხასიათის“ პატარა ფილოსოფიურ ელეგიად, რომელშიც წამოჭრილია ყოფიერების, სიკვდილ-სიცოცხლის მარადიული პრობლემები:

„ბოროტი ბედი მრისხანე დრაკონია,
მახეში გააბა მძვინვარე ლომი.

---

[18] ე. ჯაველიძე, *თურქული პოეტიკა*, თბილისი, 1988, 261.

[19] აქაც და შემდგომაც იგულისხმება „შაჰ-ნამეს“ აკადემიური გამოცემა: Фирдоуси, Шах-наме, критический текст под редакцией Е. Бертельса, т. 1-9, Москва, 1960-72. შესაბამისი ადგილების მითითებისას პირველი ციფრი აღნიშნავს ტომს, ხოლო მეორე – გვერდს.

ვაჟკაცობით კაცი მისგან თავს რომ ვერ დააღწევს,
ისეთია ეს ბასრკლანჭიანი დრაკონი“ (5, 226).

შინაარსის მხრივ სპარსული მარსიეები სამ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: 1. ოფიციალური და ფორმალური (მეფის ან რომელიმე დიდებულის დატირება); 2. ოჯახური და პიროვნული; 3. მოწამეთა მარსიეები (სარწმუნოებისთვის წამებულ გმირთა დატირებები).[20] ამათგან IX-X საუკუნეთა პოეზიაში მხოლოდ პირველი ორი სახეობა გვხვდება. ფორმის მხრივ კი მარსიეთა სამი ჯგუფი შეიძლება გამოიყოს: 1. მიმართული მონოლოგის ფორმის; 2. თხრობითი; 3. შერეული.[21]

მიმართული მონოლოგის ფორმის სპარსულ მარსიეებში მიმართვის ადრესატი, მიცვალებულის გარდა, შეიძლება იყოს მისი ჭირისუფალი, ან დაუკონკრეტებელი მკითხველი, ან ღმერთი, რომელიც ამ შემთხვევაში განიხილება, ერთი მხრივ, როგორც მოტირალის სურვილების შემსრულებელი და, მეორე მხრივ, როგორც მიცვალებულის „მასპინძელი“, „პატრონი“ იმქვეყნად. ამგვარი მარსიეები, ძირითადად, ჩანართი მარსიეებია და ისინი მეტწილად კითხვითი ხასიათისაა, ოღონდ, ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ეს რიტორიკული კითხვაა, რომელიც პასუხს არ თხოულობს. აი, ტიპიური ნიმუში ამგვარი მარსიეებისა:

„ამბობდა ზარს [საალი როსტომზე]: ჰოი, სპილოსტანიანო
გმირო,
შენს სხეულს არ უნდა სხვა სამოსი, გარდა სუდარისა.
ვის გაუგია, რომ სპილოსთან უბედურმა მელამ
შურისძიება ჩაიფიქროს ამქვეყნად და ამ მიწაზე?!
ვის გაუგია ასეთი წუთისოფელი,
ვის გაუგია ასეთი რამ მოძღვრისაგან?
რატომ არ მოკედი მასზე უფრო ადრე,

---

[20] Simadad, Farhang-e estelahat-e adabi, Tehran, 1976, 268.

[21] მარსიეების მსგავსი დაჯგუფება გაკეთებული აქვს ხ. ესბერგენოვს თურქულ-მონღოლურ ეპოსთან მიმართებით. იგი მიჯნავს დატირებებს, რომლებშიც არის პირდაპირი მიმართვა მიცვალებულისადმი (ან მისი ცხენისადმი, რომელსაც თან აყოლებდნენ პატრონს) თხრობითი მარსიესაგან და თვლის, რომ პირველი ტიპის დატირებები გაცილებით უფრო ძველია (Р. Липец, “Отражение погребального обряда в тюрко-монгольском эпосе”, *Обряды и обрядовый фольклор*, Москва, 1982, 220-226).

ქვეყნად რატომ დამბრჩა მხოლოდ მოგონება?!
რისთვის მინდა სიცოცხლე და ძალაუფლება,
რისთვის მინდა ძილი და მოსვენება?!
გმირო, უშიშარო, გოლიათო, მბრძანებელო,
მამაცო, ქვეყნისმპყრობელო, ბრძენო,
სად არის შენი სიმამაცე და ვაჟკაცობა,
სად არის შენი სიდიადე და კეთილგონიერება?
სად არის შენი გული, გონება და ნათელი სული,
სად არის შენი მკერდი, მკლავი და კისერი?
სად არის შენი დრაკონის დროშა,
სად არის შენი ისარი, კომბალი და შუბი?“ (6, 334-335).

ეს კითხვითი კილო თავისი სიტყვა-ფორმულებით („სად არის შენი“, ან „ვის გაუგია“, ან „რისთვის მინდა“), რომლებიც, როგორც წესი, ბეითის ან მისრის თავშია გამოტანილი და უცვლელად მეორდება, განსაკუთრებულ სიმძაფრეს ანიჭებს ლექსს.

შედარებით იშვიათია თხოვნითი მარსიეები. მათში მიმართვის ობიექტი, ძირითადად, ღმერთია ხოლმე. მოტირალი ლოცულობს და შესთხოვს ღმერთს, არ მიატოვოს გარდაცვლილი იმქვეყნად, განწმინდოს მისი სული ცოდვებისგან, დაუმკვიდროს სამოთხეში ადგილი და მისცეს ნაყოფი იმ მარცვლისა, რომელიც მან ამქვეყნად დათესა. რაც შეეხება იმპერატიულ-მოთხოვნითი, ბრძანებითი ტონის მარსიეებს, ასეთი სულ რამდენიმეა.

თხრობითი მარსიეების უმრავლესობა შეიცავს გარდაცვლილის ხოტბას, მისი ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდების, მათ შორის, გარდაცვალებისა და დასაფლავების სცენების აღწერას. მათი ტონი შედარებით მშვიდია, თუმცა ზოგჯერ მათშიც არის კითხვითი ჩანართები.

კითხვითი და ძახილის კონსტრუქციების სიმრავლე ზოგადად მარსიეს და, კერძოდ, სპარსული მარსიეს ერთერთ ძირითად თავისებურებას წარმოადგენს. ხოტბაც კი ამგვარი კითხვითი კონსტრუქციების მეშვეობით იგება. ნაცვლად იმისა, რომ უბრალოდ ჩამოთვალოს მიცვალებულის ღირსებები, პოეტი წინადადებას კითხვითი ფორმით აგებს, რაც ამ ხოტბას განსაკუთრებულ ემოციურ დატვირთვას სძენს: „ვის უნახავს ასეთი მეომარი, ვინ ამოაძრობს ასე ყოჩაღად სპილოს ეშვს...“ და ა.შ.

მარსიეებში ხოტბის მთავარი თავისებურება მათი არაობიექტურობაა: გარდაცვლილს მიეწერება არარსებული თვისებები და ქმედებები, ჰიპერბოლი'სირებულია მისი ღირსებები – არა მარტო „შაჰ-ნამეში", სადაც ეს ეპიკური ჟანრის სპეციფიკით შეიძლება აიხსნას, არამედ – ლირიკაშიც. ჰიპერბოლათა სიმრავლე მარსიეს ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენს. ჰიპერბოლა, ისევე, როგორც უარყოფითი პარალელი'სმის ხერხი, ემოციების გამძაფრებას და სამგლოვიარო განწყობის გაძლიერებას უწყობს ხელს:

„ის ჩალა კი არ იყო, ქარს რომ გაჰყოლოდა,
ის წყალი კი არ იყო, სიცივისგან რომ გაყინულიყო,
ის სავარცხელი კი არ იყო, თმაში რომ ჩატეხილიყო,
ის მარცვალი კი არ იყო, მიწას რომ დაეფარა".[22]

IX-X საუკუნეების სპარსული მარსიე არ არის მდიდარი მეტაფორებით, მაგრამ მასში ხშირია მეტაფორული ჩანაცვლებები. გარდაცვალების ძალიან საინტერესო მეტაფორას გვაძლევს რუდაქი: ადამიანი ამქვეყნად თხლეშერეული ღვინოა, რომელიც ბოლოს დოქის პირს ადგება და გადმოდის რა, იწმინდება თხლესაგან.

დატირებებში, როგორც წესი, ტაბუირებულია მიცვალებულის, კუბოს, სასაფლაოს აღმნიშვნელი ცნებები. ამდენად, მარსიეებში ჩნდება ამ ცნებების შემცვლელი ევფემისტური ქარაგმები, რომლებიც, ძირითადად, მეტაფორული ხასიათისაა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სპარსულ მარსიეებში ეს ტაბუირება აუცილებელი და კატეგორიული არ არის, ხშირად პირდაპირი ცნებები და მათი ჩანაცვლებები პარალელურად გვხვდება.

ცნობილია, რომ სპარსულ (და არა მარტო სპარსულ) შუასაუკუნეობრივ აზროვნებაში გარდაცვალება აღიქმება, როგორც მოგზაურობა და ბუნებრივია, რომ სამგლოვიარო პროცესიას პოეტები ეძახიან „ქარავანს", რომელსაც „მშობლიურ სახლში" მიჰყავს მიცვალებული. „სახლში დაბრუნების" თემა მძაფრდება სპარსული ხატოვანი აზროვნებისთვის ჩვეული ხატებით: ცა – მამა, მიწა – დედა. ამდენად, გარდაცვალების შემდეგ ადამიანის სული ბრუნდება

[22] Divan-e Rudaki va sharh-e ahval va asar-e u, tanzim va tashih: Jahangir Mansur, Tehran, 1994, 108.

მამასთან და სხეული – დედასთან. გარდაცვალების შემდეგ სულისა და სხეულის გამიჯვნის თემა არაერთხელ გვხვდება როგორც რუდაქის, ისე ფირდოუსის დატირებებში: „ტკბილი სული მამას დაუბრუნა, ბნელი სხეული დედას ჩააბარა“ ან „მიწის ყალიბი მიწაზე დააგდო, სული და გონება ცაში წაიღო“ და მრავალი სხვა.

სპარსული დატირებებისგან განსხვავებით, მსოფლიო ფოლკლორში იმქვეყნად მოგზაურობას ხშირად რეალისტური შეფერილობა აქვს და ყოფითი იერიც კი დაჰკრავს: აღწერილია გადაადგილების საშუალება, სახე, რომელსაც იღებს მიცვალებული ამ მოგზაურობის დროს (ძირითადად, ეს სახე ზოომორფულია, მაგალითად, ჩიტისა). დაწვრილებით არის მოთხრობილი, თუ რა ხვდება მიცვალებულს იმ ქვეყანაში (მაგალითად, ქართულ ფოკლკლორში – გაშლილი სუფრა და მეღვინეები, ხუცები და დიაკვნები, რომლებიც მის შესანდობარს სვამენ). ბევრი ქვეყნის ფოლკლორში ჩნდება გარდაცვლილის უკან დაბრუნების მოტივი, კონკრეტიზებულია დაბრუნების საშუალება და, ასევე, თუ რა სახით ბრუნდება მიცვალებული.[23] სპარსულ დატირებებში სიკვდილის გზაზე მოგზაურებს უკანდასაბრუნებელი გზა არა აქვთ, რაც ამძაფრებს მოტირალთა ტრაგიზმს. რწმენა, რომ სიკვდილის შემდეგ იწყება ნამდვილი ცხოვრება („ახლა გაცოცხლდა, როცა შენ ამბობ: მკვდარია“), თავისთავად გამორიცხავს უკან დაბრუნების თემას.

იმ ქვეყნის აღსანიშნავად პოეტები არ იშურებენ დადებით ეპითეტებს: „დიდებული სასახლე“, „სამყარო, სადაც ცხვარი და მგელი ერთად არიან“ და მრავალი სხვა, განსხვავებით ამ ქვეყნისაგან, რომელიც „წარმავალი, დროებითი სასახლეა“ და „სანაგვეც“ კი.

მარსიეს უანრის კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანია გამეორებები. შეიძლება განმეორდეს სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, მთელი წინადადება ან პარალელური გრამატიკული კონსტრუქციები. ამ პერიოდის სპარსულ მარსიეებში, ძირითადად, სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი მეორდება: მეტწილად

---

[23] В. Чистяков, “Представление о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX-XX вв.”, *Обряды и обрядовый фольклор*, Москва, 1982, 119.

სამგლოვიარო სიტყვა „დარიღ“ (ვაი), კითხვითი სიტყვა ან სხვა საკვანძო სიტყვები. “შაჰ-ნამეში“ თითქმის ყველა ჩანართი მარსიე იწყება სიტყვა-ფორმულით „თქვა ზარი“, რაც შეიძლება გამეორების ნაირსახეობად ჩაითვალოს. ამგვარი გამეორებები ლექსს მონოტონურობასა და სევდიან მელოდიურობას ანიჭებს, თითქოს ლექსი კი არა, გლოვის ზარიაო.

სამგლოვიარო მარსიეების გარდა, სპარსულ პოეზიაში გვხვდება დატირებები ახალგაზრდობის გასვლის, სიმდიდრისა და ძალაუფლების დაკარგვის, სატრფოსთან განშორების და სხვათა გამო. ამგვარი არასამგლოვიარო მარსიეების შესანიშნავ მაგალითებს წარმოადგენს რუდაქის რამდენიმე ყითა[24] და “შაჰ-ნამეში“ ბარბადის ტირილი ხოსროეის მიერ ძალაუფლების დაკარგვის გამო:

„სად არის შენი ძალა, სად არის შენი სიდიადე და
მდგომარეობა,
სად არის მეფური ქუდი, ეარსკელავი და კეთილდღეობა,
სად არის მეფური შემართება და მეფური მზერა,
სად არის სპილოს ძელის ტახტი და გეირგეინი...“ (8, 315).

კონტექსტის გარეშე ეს დატირება (რომელსაც ასევე ჰქვია: „ზარი“, „მოთქმა“) ნამდვილი სამგლოვიარო მარსიე გეგონება: იგივეა შინაარსი, სტრუქტურა, მსატვრული ხერხები, კითხვითი კონსტრუქციები, გამეორებები და, საერთოდ, ყველა ნიშანი, რომელთა შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი. მაგრამ ასეთი არასამგლოვიარო მარსიეების ანალიზი ამ სტატიის მიზანს სცილდება და მომავალი კვლევის თემაა.

[24] А. Мирзоев, *Рудаки. Жизнь и творчество*, Москва, 1968, 191.

„შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყარო[1]

ფირდოუსის პოეტური სამყაროს საიდუმლო საუკუნეების განმავლობაში გაუნელებელ ინტერესს იწვევდა როგორც მეცნიერთა, ისე რიგით მკითხველთა შორის. მიუხედავად იმისა, რომ კვლევა-ძიება „შაჰ-ნამეს“ გარშემო ყოველთვის დიდი ინტენსიობით მიმდინარეობდა, პოემის მთელი რიგი საკითხები და, განსაკუთრებით, მისი ხატოვანი სისტემა დღესაც შესწავლასა და ანალიზს მოითხოვს.

შედარება „შაჰ-ნამეს“ ხატოვანი სისტემის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტროპია, თუმცა ითვლება, რომ „პოემაში შედარებები, ისე როგორც მეტაფორები, იშვიათია“.[2] წინამდებარე გამოკვლევის მიზანს წარმოადგენს „შაჰ-ნამეში“ დაფიქსირებული დაახლოებით 2500 შედარების მაგალითზე ფირდოუსის შედარებათა სამყაროს კვლევა, რაც გულისხმობს ამ ტროპის როგორც გარეგანი ფორმა-კონსტრუქციის, ისე შინაგანი სტრუქტურის ანალიზს. ნაშრომში განხილულია მთელი რიგი საკითხებისა, როგორებიცაა შედარებათა ინტერპრეტაციისა თუ მრავალხაზოვნების პრობლემა; ასოციაციური მოდელი, რომელსაც ემყარება შედარება; შესწავლილია შედარების კომპონენტები, განსაკუთრებით, დამხმარე სიტყვა, რომლის ამოვარდნასთან დაკავშირებითაც დასმულია შედარებისა და მეტაფორის გამიჯვნის საკითხი; მოცემულია კლასიფიკაციები როგორც შინაარსობრივი, ისე ფორმალური ნიშნის მიხედვით; აღმოსავლური პოეტიკური ტრაქტატებიდან ცნობილი სახეობების გვერდით გამოვლენილია „შაჰ-ნამესთვის“ სპეციფიკური სახეობები; გამიჯნულია ერთეული და განმეორებადი შედარებები, როცა შედარება მეორდება ტიპურ საგნებთან დაკავშირებით ან წარმოადგენს ტიპური სცენის ტიპურ დეტალს; გამოყოფი-

---

[1] წერილი დაიბეჭდა *ქუთაისის უნივერსიტეტის მოამბეში*, №1, 1995, 37-64.

[2] Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, "Sur-e kheyal dar Shah-name", *Sokhan*, doure-ye nuzdahom, shomare-ye yazdahom va davazdahom, 1349/1970, 1157.

ლია შედარება-ფორმულები, განხილულია მათი სახეობები და თავისებურებები პოემაში და სხვა. ყველა ამ საკითხის შესწავლა საშუალებას იძლევა, დეტალურად გაანალიზდეს „შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყარო და, რაც მთავარია, მის ფონზე გამოიკვეთოს სპარსული ეპიკური შედარების ჩამოყალიბების საინტერესო პროცესი.

ეპიკურ და ლირიკულ შედარებებს შორის განსხვავებაზე ბევრი მკვლევარი მიუთითებს. ისინი მიჯნავენ „თავის შინაარსში ჩაძირულ გრძნობათა გამომხატველ ლირიკულ შედარებებს“ და ეპიკურ შედარებებს, რომელთა მიზანს წარმოადგენს, ჯერ ერთი, მკითხველის ყურადღება ჩამოაცილოს მიზეზთა, მოქმედებათა და შედეგთა კავშირს, ინტერესი პრაქტიკული ხასიათის გრძნობებიდან (მოვლენათა განვითარებისა და უცნობი დასასრულის მიმართ ცნობისმოყვარეობა, მოლოდინი, შიში და სხვა) გადაიტანოს სახეებზე, რათა ესა თუ ის სურათი თვალწინ დაგვიყენოს. მეორეც, შედარება აღსაწერ საგანს ერთგვარად გამოჰყოფს სხვა საგნებიდან, როგორც უფრო მნიშვნელოვანს და არ აძლევს საშუალებას სიმღერებისა და მოვლენების მდინარებაში სწრაფად ჩაკედეს, ჩაიფერფლოს.[3] ითქვება, რომ „ეპიკური პოეზიისთვის დამახასიათებელია დროისა და სივრცის განყენებული ცნებების სურათობრივი, თვალსაჩინო აღწერა“[4] და ამიტომ „ეპიკური ნაწარმოების ტროპები აგებულია ძირითად ეპიკურ პრინციპზე, რომელიც თვისებათა რაოდენობრივი უთანასწორობის ფონზე მათ ხარისხობრივ ერთსახოვნებაში მდგომარეობს“.[5] „შაჰ-ნამეს“ შედარებების სხვადასხვა კუთხით ანალიზი საშუალებას მოგვცემს გავარკვიოთ, რამდენად ესადაგება ის მეცნიერებაში ეპიკურ შედარებებზე ჩამოყალიბებულ წარმოდგენებს.

„შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყარო თითქმის მთლიანად კონკრეტული საგნებისგან შედგება. ის ორი-სამი შემთხვევაც, როცა შედარებები აბსტრაქტულ საწყისზე იგება, პოემის ლირიკულ ნაწილს უკავშირდება. ყველაზე ხშირად ფირდოუსი ბუნებასა და ბუნების მოვლენებს მიმართავს, მეტ-ნაკლები ინტენსიობით — მითოლოგიას, საბრძოლო

[3] ჰეგელი, *ესთეტიკა*, ტ.1, თბილისი, 1973, 479.

[4] Ф. Буслаев, *О литературе. Исследования, статьи*, Москва, 1990, III.

[5] И. Шталь, *Художественный мир гомеровского эпоса*, Москва, 1983, 237.

იარაღებსა და სხვა ყოფით ნივთებს. პოემის ხატების საფუძველი, ძირითადად, სპარსულია და არაბული მასში ცოტაა. გამონაკლისია, მაგალითად, ტოპონიმები ჩინეთის ზღვა და ნილოსი. ამ უკანასკნელს ფირდოუსი ძალიან ხშირად მიმართავს, თუმცა მ. ოსმანოვის შენიშვნით, „პოეტს ეს მდინარე არ უნახავს და, როგორც ჩანს, ეს ხატი არაბული პოეზიიდან გადმოიღო“.[6] ძალიან ცოტაა პოემაში წარმოსახვითი შედარებები, როცა შესადარებელი საგანი ბუნებაში არ არსებობს. მიუხედავად იმისა, რომ პოემის ატმოსფერო საგმიროა და ამ ჟანრისთვის საოცრებათა სამყაროსთან კავშირი ტრადიციულია, ფირდოუსი ირეალურ და წარმოსახვით ცნებებს ხატების შესაქმნელად იშვიათად იყენებს. წარმოსახვითი შედარების მაგალითად მოჰამად ქადქანი ასახელებს ამ ტიპის შედარებებს: „ბავშვი როგორც ფერია“ ან „ბედი როგორც აჰრიმანის სახე“, რაც, გარკვეულწილად, არ უნდა იყოს მართებული: ფერიაცა და აჰრიმანიც „შაჰ-ნამეს“ პერსონაჟები არიან ჯემშიდის, როსტომის და სხვათა გვერდით, ისინი მოქმედებენ, იბრძვიან და, ამდენად, პოემაში სრულიად კონკრეტულ სახეს იძენენ. წარმოსახვითი შედარების მაგალითებია ე. წ. მეტაფორული შედარებები რკინის მთასთან, სისხლის წვიმასთან, ბრინჯაოსტანიან სპილოსთან, როცა კონკრეტულ ობიექტზე მეტაფორული ეპითეტის დართვა მას წარმოსახვით, ირეალურ ობიექტად აქცევს.

ასოციაციური მოდელი

ასოციაციური მოდელი, რომელსაც ემყარება ფირდოუსის შედარებები, ძირითადად, აგებულია საგანთა მსგავსებაზე, ანუ შესადარებელსა და შედარებულს შორის ასოციაცია ხორციელდება მსგავსების მიხედვით.

„შაჰ-ნამეში“ სულ რამდენიმე შემთხვევაა, როცა ასოციაცია ორ საგანს შორის ეფუძნება კონტრასტს. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის დაპირისპირებული შედარებები:

بر آشفت کای نامداران تور که این دشت جنگست گر جای سور

[6] М. Н-О. Османов, *Фирдоуси. Жизнь и творчество*, Москва, 1959, 177.

„დაიღრიალა: ჰოი, თურანელო გმირებო,
ეს ბრძოლის ველია თუ საქეიფო ადგილი?!“ (5, 79, 1207).[7]

კონტრასტული ბუნების ასოციაციური მოდელი უდევს საფუძვლად უარყოფით შედარებებსაც:

همی کند روی زمین را بچنگ نه بر گونه شیر و چنگ پلنگ

„მიწას ფხაჭნიდა კლანჭებით
არა მსგავსად ლომისა და ვეფხის კლანჭისა“ (6, 31, 388).

ერთი შეხედვით, ასეთ შედარებებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ამ ტიპის შედარებებიც:

اگر شهریاری و گر زیردست بجز خاک تیره نیابی نشست

„გინდ მეფე იყავი და გინდ ქვეშევრდომი
ბნელი მიწის გარდა ვერ ჰპოვებ სხვა სამყოფელს“ (7, 186, 538).

შედარება აქ თითქოს ორ სტადიად მიმდინარეობს: პირველ სტადიაზე ჯერ წინასწარ შედარებულია ორი საგანი (მეფე და ქვეშევრდომი, მდიდარი და ღარიბი, მეფე და დერვიში და სხვა) სწორედ მათი კონტრასტული ბუნების ხაზგასასმელად, მაგრამ შემდეგ ნაპოვნია რაღაც ერთი, განსაკუთრებული სიტუაცია, როცა ეს ობონიმები ერთმანეთს ემსგავსებიან. და რადგან შედარების მიზანი საბოლოოდ სწორედ ამ ერთ პუნქტში ამ საგანთა მსგავსების ჩვენებაა, ამიტომ ამ ტიპის შედარებათა საფუძველს წარმოადგენს არა კონტრასტებზე, არამედ მსგავსებაზე აგებული ასოციაციური მოდელი. სწორედ ამიტომ ვუწოდეთ ასეთ შედარებებს გამათანაბრებელი შედარება დაპირისპირებული შედარებისგან განსასხვავებლად, როცა ობონიმები არც ერთ სიტუაციაში არ ამჟღავნებენ მსგავსებას.

ზოგჯერ გამათანაბრებელ შედარებაში შედარება მიდის არა სტადიებად, არამედ პირდაპირ: ჯერ დასახელებულია

[7] აქაც და შემდგომაც „შაჰ-ნამეს“ ციტირებისას გამოყენებულია პოემის აკადემიური გამოცემა: Фирдоуси, Шах-наме, критический текст под редакцией Е. Бертельса, т. 1-9, Москва, 1960-72. შესაბამისი ადგილების მითითებისას პირველი ციფრი აღნიშნავს ტომს, მეორე – გვერდს, ხოლო მესამე ბეითის ნომერს.

განსაკუთრებული სიტუაცია და შემდეგ სწორედ ამ სიტუაციის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად მსგავს პოზიციაშია ჩაყენებული ომონიმები ისე, რომ ისინი წინასწარ ერთმანეთს არ დარდება:

اگر بودن اینست شادی چراست شد از مرگ درویش با شاه راست

„ თუ ყოფნა ეს არის, რა გეიხარია?
სიკვდილისგან დერვიში მეფის სწორი გახდა“ (6, 342, 352).

ასოციაციური მოდელის სირთულე ბევრად განაპირობებს შედარების მრავალხაზოვნებას.

მრავალხაზოვნება

მრავალხაზოვნება და, ამასთან დაკავშირებით, მრავალსახოვნება შედარების ღირსების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი განმსაზღვრელი ფაქტორია. ერთი შედარების ფარგლებში რაც უფრო მეტი კუთხით იქნება დახასიათებული საგანი, მისი გარეგნობის თუ ხასიათის რაც უფრო მეტი პლასტი იქნება წინ წამოწეული, მით უფრო მრავალსახოვანი და საინტერესო იქნება შექმნილი ხატი:

گر اینونک آید زمینو سروش نباشد بدان فر و اورنگ و هوش

„ახლა ციდან მახარობელი ანგელოზი რომ ჩამოვიდეს,
არ იქნება ასეთი ბრწყინვალე, ლამაზი და გონიერი“
(3, 116, 1785).

ამ ბეითში ფირდოუსი თეითონ მიუთითებს შედარების ყველა ნიშანზე, მაგრამ გინდაც კონკრეტულ ეპიზოდში არ სახელდებოდეს ყველა ნიშანი და ხაზგასმული იყოს მხოლოდ ერთი, დანარჩენი პლასტები არსებობს და სწორედ მათი სიმრავლე განაპირობებს შედარების მრავალხაზოვნებას.

პოემაში განსაკუთრებული მრავალხაზოვნებით გამოირჩევა მეტაფორული შედარებები. როცა ფირდოუსი დაშნას ცისფერ წყალს ადარებს, აშკარაა შედარების ხაზი — ფერი. მაგრამ მარტო ფერის აღნიშვნა რომ სდომოდა, პოეტი შესადარებლად ისეთ საგანს აირჩევდა, რომლისთვისაც ცისფერი ფერი ბუნებრივია და არა ხელოვნური. მაგრამ პოეტს ფერთან ერთად დასჭირდა წყლის ისეთი თვისებები, რომლებიც სხვა ცისფერ საგნებს არ გააჩნია. შესაძლოა, ეს

იყოს ელვარება ან პრიალა ზედაპირი – ამ პოეტური ხატის პლასტების სიმრავლე მკითხველის ფანტაზიაზეა.

მრავალხაზოვნებით აგრეთვე გამოირჩევა შედარებები, რომელთა შესადარებელს საკუთარი სახელი წარმოადგენს. ასეთი შედარებები „შაჰ-ნამეში“ ძალიან ბევრია. საკუთარი სახელი, რომელსაც აქვს მდიდარი ენციკლოპედიური ინფორმაცია და, აქედან გამომდინარე, მისი ასოციაციური წრე ყველა სხვა საგანთან შედარებით ფართოა, საუკეთესო მასალას იძლევა მრავალხაზოვანი შედარებისთვის. როცა გმირი როსტომს დარდება, გათვალისწინებულია ყველა ის თვისება, რაც როსტომს ახასიათებს: ბრძოლისუნარიანობა, ვაჟკაცობა, გარეგნული მონაცემები და სხვა. ასეთი შედარება მრავალპლანიანია და რამდენიმე ხაზით მიდის. მაგრამ ხანდახან საკუთარი სახელის ხმარებისას, ფირდოუსი უგულებელყოფს ყველა ნიშანს, გარდა ერთისა. მაგალითად, როცა დადებითი გმირი აჰრიმანს დარდება, იგნორირებულია აჰრიმანის ყველა თვისება, გარდა ერთისა – მისი ბრძოლისუნარიანობისა. ასეთ შემთხვევებში შედარების ნიშანი, როგორც წესი, მითითებულია ხოლმე.

შედარების დამხმარე სიტყვები

همچون / چون – A chun B.
کردار – A be-kardar-e B.
سان – A bar-san-e B.
گفتی / گونی – A gofti B.
گون – A B-gun.
رنگ – A be-rang-e B, A az B rang, A B-rang.
همرنگ – A hamrang-e B.
رنگین – A rangin be B.
رنگ گرفتن – A rang-e B gereft.
فش – A B-fesh.
مانند – A manand-e B.
چنان – A chenan B.
جفت – A ba B joft.
بر گونه – A bar-gune-ye B.
افزون – A az B afzun.

که – A ke B.
به – A az B beh.
بیش – A az B bish.
فام – A B-fam.
یکی – A va B yeki.
همبر – A hambar-e B.
چه ...چه – che A che B.
یا ...یا – ya A ya B.
راست – A ba B rast.
یار – A ba B yar.
کم – A az B kam.
اندکی – A az B andaki.
انباز – A ba B anbaz.
برابر – A B-ra barabar.

„შაჰ-ნამეში“ ძალიან ბევრია A=B კონსტრუქციის შედარებები ანუ „უკავშირო შედარებები“, როცა შედარების დამსმარე სიტყვა ამოვარდნილია, ლიტერატურის თეორიაში გავრცელებულია მოსაზრება, რომ მეტაფორის შექმნის ერთ-ერთი ძირითადი ხერხი შედარებიდან დამხმარე სიტყვის ამოვარდნაა. ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა, რომ „ყველა მოხერხებულად ნახმარი მეტაფორა იმავე დროს შედარებაც იქნება, ხოლო შედარება, პირიქით, მეტაფორად იქცევა, თუ არ ფიგურირებს შედარების სიტყვა“.[8] საფიქრებელია, რომ ასეთი „გრამატიკული მიდგომა“ შედარებისა და მეტაფორის გამიჯვნის პრობლემისადმი თავად ამ პრობლემის არსს ვერ გამოხატავს. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ შედარებასა და მეტაფორს შორის არის არა შინაგანი, არამედ მხოლოდ გარეგანი განსხვავება და ამ განსხვავების დადგენა აღნიშნული ტროპების არა შინაგანი სტრუქტურების, არამედ მხოლოდ გარეგანი ფორმა-კონსტრუქციის ანალიზის საშუალებით ხდება.

კლასიკური ხანის აღმოსავლური ლიტერატურის თეორეტიკოსები საკითხს მარტივად წყვეტენ: მათთვის შედარება დამხმარე სიტყვის გარეშე შედარების ერთ-ერთ

[8] *Античные теории языка и стиля*, Москва-Ленинград, 1936, 180.

სახეობას წარმოადგენს, რომელსაც „პირდაპირი შედარებისგან“ განსასხვავებლად „ქარაგმულ შედარებას“ უწოდებენ. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი მეტაფორას, როგორც დამოუკიდებელ ტროპს, საერთოდ არ ცნობენ.

ვფიქრობ, თავისთავად სქემა A=B დამახასიათებელია როგორც შედარებისთვის, ისე მეტაფორისთვის, სოლო ამ ორი ტროპის გამიჯვნისთვის გადამწყვეტს კონტექსტი წარმოადგენს. განვიხილოთ რამდენიმე შემთხვევა:

1. თუ A=B კონსტრუქციის შემცველი წინადადება შედარებათა ჯაჭვის ერთ-ერთი კომპონენტია, მაშინ უეჭველად შედარებასთან გვაქვს საქმე, რადგან ერთ-ერთი შედარების დამხმარე სიტყვა შედარებათა ჯაჭვის ყველა კომპონენტზე ვრცელდება:

ز سار وز گردان هر دو گروه زمین همچو دریا بد و گرد کوه

„იარაღისა და ორივე ჯგუფის გმირებისგან
მიწა ზღვასავით იყო და მტვერი – მთა (-სავით)“ (6, 389, 153).

2. თუ A=B კონსტრუქციის შემცველ წინადადებაში მოცემულია დამატებითი ინფორმაცია შესადარებელ საგანთა შორის მსგავსების ასახსნელად, მაშინ საქმე გვაქვს შედარებასთან და არა მეტაფორასთან. რადგან მეტაფორა „ეს არის განაჩენი სასამართლო განხილვის გარეშე, დასკვნა მოტივაციის გარეშე“[9], ამიტომ ის გაურბის ყოველგვარ ახსნა-განმარტებას და დასაბუთებას, რაც დამახასიათებელია შედარებისთვის:

وزانجا بیامد سوی طیسفون زمین شد لشکر که بیستون

„იქიდან წამოვიდა თისფუნისკენ,
მიწა ლაშქრისგან ბისუთუნის მთა გახდა“ (8, 190, 2353).

3. თუ A=B კონსტრუქციის შემცველ წინადადებაში საგანი დახასიათებულია არა მთლიანობაში, არამედ ნაწილ-ნაწილ, შედარება გვექნება, რადგან მეტაფორა არ აღწერს ნაწილებს:

یکی دختری مهتر چاج بود بیالای سرو و ببر عاج بود

„ერთი ჩაჯის დიდებულის ქალიშვილი იყო,
სიმაღლით – სარო, მკერდით სპილოსძვალი იყო“ (8, 114, 1039).

---

[9] Н. Арутинова, “Метафора и дискурс”, *Теория метафоры*, Москва, 1990, 28.

4. თუ A=B კონსტრუქციის შემცველ წინადადებაში არის ან დროითი, ან ვითარებითი, ან გეოგრაფიული შეზღუდვა, გვექნება შედარება და არა მეტაფორა, რადგან მეტაფორა არ შეიძლება მიუთითებდეს ორ საგანს შორის დროებით, წარმავალ მსგავსებაზე:

بدانید کامروز دارا منم گرو شد نهان آشکارا منم

„იცოდეთ, რომ დღეს დარიოსი მე ვარ,
რადგან ის მიიმალა, მე გამოვჩნდი“ (6, 404, 406).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე აშკარაა, რომ გარკვეული ტიპის შედარებებსა და მეტაფორებს შორის მკაცრი ზღვარი არ არსებობს და ამ ორი ტროპის გამიჯვნისას ამოსავალი კონტექსტი უნდა იყოს. რაც შეეხება შედარებიდან დამხმარე სიტყვის ამოვარდნას, ინდურ პოეტიკურ ტრაქტატებში გვხვდება „ელიპტიკური შედარება“ („ლუპტა“), რომელიც მიანიშნებს, რომ შედარებას ერთ-ერთი ელემენტი აკლია.[10] სწორედ ასეთი ელიპტიკური შედარების მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს A=B კონსტრუქციის მქონე შედარებები.

შედარებათა ფორმალური ჯგუფები

მარტივი და გავრცობილი შედარებები

შედარებათა მოცულობის მიხედვით დაჯგუფებისას გამოიყოფა მარტივი და გავრცობილი შედარებები. მარტივი შედარება „შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყაროს თითქმის ნახევარს შეადგენს. ისინი პოემაში რაიმე თავისებურებას არ ამჟღავნებს, ამდენად, მათზე დაწვრილებით აღარ შევჩერდებით.

რაც შეეხება გავრცობილ შედარებას, „შაჰ-ნამეში“ ის სამეცნიერო ლიტერატურაში დაფიქსირებული ეპიკური გავრცობილი შედარების ფონზე გარკვეულ თავისებურებას იჩენს. ეპიკური შედარების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი ის არის, რომ მსგავსება საგნებს შორის მათი მოქმედების მეშვეობით წარმოჩნდება.[11] აქედან გამომდინარეობს ასეთ

---

[10] П. Гринцер, *Основные категории классической индийской поэтики*, Москва, 1987, 74.

[11] И. Шталь, *Художественный мир гомеровского эпоса*, 237.

შედარებათა დიდი მოცულობა და აგრეთვე ისიც, რომ მისი ორი კომპონენტი არ არის ტოლფასი (ის, რაც დარდება, გაცილებით ნაკლებია იმაზე, რასაც უდარებენ). ასეთი შედარებები „შაჰ-ნამეში“ არ არის ბევრი. ფირდოუსის გავრცობილ შედარებათა უმეტესობა წარმოადგენს შესადარებელზე ეპითეტდართულ შედარებებს. პოემაში იშვიათია შედარება, მაგალითად, უბრალოდ ხღვასთან, ძირითადად, ეს ხღვა არის მრისხანე, აღელვებული, სისხლის, კუპრის და სხვა. შედარების ობიექტზე ეპითეტის დართვით პოეტი აფართოებს მის ასოციაციურ წრეს, რითაც აღწევს ტროპის მრავალხაზოვნებას. გავრცობილი შედარების საინტერესო ნაირსახეობას წარმოადგენს იგავური შედარება, რომლის სტრუქტურული სქემა ასე შეიძლება გამოისახოს: სურათი სურათში. მაგალითად, ნოშრევანი ბოროტი მეფის ხელში ჩავარდნილი ქეშევერდომების ბედზე საუბარს ასე ასრულებს:

شبان بدانديش و دشت بزرگ همی گوسفندان بماند بگرگ

„ავისმზრახველი მწყემსი და დიდი მინდორი,
ცხვრები დარჩება მგელს“ (8, 59, 115).

დადებითი, უარყოფითი და კითხვითი შედარებები

გამოსატვის ფორმის მიხედვით შედარებები იყოფა დადებით, უარყოფით და კითხვით შედარებებად. „შაჰ-ნამეს“ შედარებათა უმრაელესობა დადებითი შედარებაა, შედარებით ნაკლებია უარყოფითი შედარებები, ხოლო კითხვითი სულ რამდენიმეა. უარყოფითი ფორმით, ძირითადად, გამოიხატება უპირატესობის მიმნიჭებელი შედარებები.

ერთეული და წყვილ-წყვილი შედარებები

რაოდენობრივი ნიშნის მიხედვით გამოიყოფა ერთეული და წყვილ-წყვილი ანუ პარალელური შედარებები, შედარებათა ჯაჭვი და ჯაჭვური შედარება.

შედარებებთან დაკავშირებით რაოდენობრივი კლასიფიკაცია – რამდენი საგანი რამდენს დარდება – გაკეთებული აქვს არაბ მეცნიერ ასყარს, თუმცა მას წყვილ-წყვილი

შედარება დამოუკიდებელ სახეობად გამოყოფილი არა აქვს.[12]

ერთეული შედარებები პოემაში რაიმე თავისებურებას არ ამჟღავნებს, თუმცა ისინი ყველაზე ხშირად გვხვდება ტექსტში.

წყვილ-წყვილი შედარების დროს პარალელურად ორი ან მეტი საგანი დარდება ერთმანეთს და, შასაბამისად, შედარებაში ორი ან მეტი წყვილი მონაწილეობს:

همه لشکر طوس با این سپاه چو تیره شبانست با نور ماه

„მთელი თუსის ლაშქარი ამ ლაშქართან
ბნელი ღამის მსგავსია მთვარის შუქთან“ (4, 177, 981).

ჯ. მილერი ოთხი საგნის ასეთ დამოკიდებულებას ანალოგიას უწოდებს. იგი გამოყოფს შედარების მტკიცების სამ ტიპს: თავად შედარება, როცა შედარების საფუძველი ნათელია; მიმსგავსება, როცა შედარების საფუძველი ბუნდოვანია და ანალოგია, როცა შედარებაში მონაწილეობს ოთხი წევრი და მათ შორის დამოკიდებულება აგებულია არითმეტიკული პროპორციის პრინციპზე.[13]

შედარებათა ჯაჭვი

პოეზიაში და, განსაკუთრებით, ეპიკურ პოეზიაში ხშირია ტექსტის ერთ მცირე მონაკვეთში რამდენიმე შედარების თავმოყრა, რასაც ზოგი მეცნიერი (ბ. შიდფარი, დ. ლიხაჩოვი) შედარებათა ჯაჭვს უწოდებს, ზოგი კი (რ. გორდეზიანი) – შედარებათა კომპლექსს.

შედარებათა ჯაჭვი – ეს არის ერთ ან რამდენიმე მომიჯნავე ერთეულში (ჩვენს შემთხვევაში, ბეითში) რაღაც ნიშნის მიხედვით გაერთიანებული შედარებები, რომელთაგან თითოეული დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონეა. შედარებათა უწესრიგო სიმრავლისგან განსხვავებით, შედარებათა ჯაჭვის ყოველი რგოლი გარკვეულ კავშირშია მის მეზობელ რგოლთან. შედარებათა ჯაჭვი განსაკუთრებით

---

[12] Б. Шидфар, *Образная система арабской классической литературы*, Москва, 1974, 19.

[13] Д. Миллер, "Образы и модели, уподобления и метафоры", *Теория метафоры*, Москва, 1990, 252.

ხშირია შუა საუკუნეების მწერალთა შემოქმედებაში, რაც იმით არის განპირობებული, რომ მიუხედავად იმისა, რომ შუა საუკუნეების მწერლის წარმოსახვა იდეათა ნაცნობ წრეში ტრიალებს, მაგრამ ის გამუდმებით ცდილობს, ამ წრის საზღვრები გააფართოვოს და შემოიტანოს მისთვის ნაცნობ სახეთა მთელი ჯაჭვი.[14]

შედარებათა ჯაჭვი საკმაოდ ხშირი მოვლენაა „შაჰ-ნამეში“ და ის, ძირითადად, მკაცრად ჩამოყალიბებულ პრინციპებზეა აგებული:

ა. ყველაზე ხშირია შემთხვევები, როცა შედარებებს აქვთ საერთო შედარებული ან ერთი საგნის სხვადასხვა ნიშანი (თვალი, წარბი, ტანი...) დარდება ერთმანეთს:

یکی دیده یی بر نشسته چو نیل بتک همچو اُهو بتن همچو پیل

„შაე ცხენზე იჯდა, როგორც ნილოსი,
სირბილით – კანჯრის მსგავსი და ტანით – როგორც სპილო“ (6, 99, 492).

ამ ტიპის შედარებათა ჯაჭვში შედარებებს შორის ძირითადი განსხვავება შედარების ხაზებშია, რაც უფრო მრავალმხრივი აღწერის საშუალებას აძლევს მწერალს. მაგრამ ხოგჯერ შედარების ხაზი არ იცვლება და ასეთ დროს მეორე შედარება ან აკონკრეტებს პირველს, ან შედარებები აღმავალი ხაზით მიდის სიძლიერისა და გამომსახველობის მიხედვით. მაგალითად, თუ პირველ შედარებაში ქვეითა დარდება რკინას, მეორე შედარებაში შესადარებელი „ჯაშანში ჩასმული ელბრუსის მთაა“ (2, 143, 260).

ბ. შედარებებს აქვს საერთო შედარების ნიშანი:

ز جای اندر آمد چو آتش قباد بجنبید لشکر چو دریا ز باد

„ცეცხლივით წამოიჭრა ადგილიდან ყობადი,
ღელავს ლაშქარი, როგორც ქარისგან ზღვა“ (2, 65, 56).
შედარების ნიშანი – მღელვარება.

გ. შედარებებს შორის არის სიტუაციური კავშირი, ყველა მათგანი ზოგადად ერთი მოვლენის თუ საგნის აღწერისთვის იხმარება. მაგალითად, ბუნება ბრძოლის დროს:

[14] Д. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва, 1973, 180.

هوا سربسر گشت زنگارگون زمین شد بکردار دریای خون

„ჰაერი ერთიანად ჟანგიყით გახდა,
მიწა სისხლის ზღვასავით გახდა“ (5, 136, 887).

დ. შედარებულსა და შესადარებელს შორის არის წინააღმდეგობრივი კავშირი:

ز مردم زمین بود چون پر زاغ سیه گشته و چشمها چون چراغ

„ხალხისგან მიწა ყორნის ფრთასავით
იყო გაშავებული და თვალები ჰქონდათ ჩირაღდანივით“ (7, 70, 1160).

ე. შედარებებს შორის არის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი:

جهان از شب تیره تاریکتر دلی باید از موی باریکتر

„ქვეყანა შავ ღამეზე უფრო ბნელია,
გული უნდა გქონდეს თმაზე უფრო ფაქიზი (წერილი)“ (8, 221, 2894).

ჯაჭვური შედარება

ერთი შეხედვით, შედარებათა ჯაჭვის ერთ-ერთ ნაირსახეობად შეიძლება ჩაითვალოს შემდეგი ტიპის შედარებები:

نیابد کسی چاره از چنگ مرگ چو باد خزانست ما همچو برگ

„ვერ ჰპოვებს კაცი საშველს სიკვდილის კლანჭებიდან,
შემოდგომის ქარის მსგავსია და ჩვენ – ფოთლების მსგავსი“ (7, 7, 21).

მაგრამ ამ შედარებასა და შედარებათა ჯაჭვის ნიმუშებს შორის კავშირი გარეგანი ფორმა-კონსტრუქციის მსგავსებით ამოიწურება. შინაარსობრივად ზემოთმოყვანილი შედარება რადიკალურად სხვა მოელენაა. უპირველეს ყოვლისა, მასში შემავალი შედარებები არ წარმოადგენს დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ერთეულებს, როგორც ეს შედარებათა ჯაჭვშია. ამ შემთხვევაში თითოეული შედარების არსი მხოლოდ მეზობელი შედარების საშუალებით ვლინდება: ადამიანი იმიტომ არის შედარებული ფოთოლს, რომ სიკვდილი შემოდგომის ქარს არის შედარებული და პირიქით. უფრო მეტიც, ხშირად ერთი შედარება სრულიად გაუგებარია მეზობელი შედარების გარეშე:

نباید که باشد کسی برفزود توانگر بود تار و درویش پود

„არ ხამს, რომ იყოს კაცი აღზევებული,
მდიდარი ქსელია, ხოლო დერვიში – მისაქსელი“
(8, 44, 261).

შედარება „მდიდარი ქსელია“ თავისთავად არაფრის მთქმელია და მასში არც შედარების ნიშანი იკვეთება, რომ არა მეორე შედარება „დერვიში მისაქსელია“. მხოლოდ ამ ორი შედარების შეჯერებით ხდება ნათელი, რომ ლაპარაკია ისეთ მჭიდრო კავშირზე მდიდარსა და ღარიბს შორის, როგორიცაა ქსელსა და მისაქსელს შორის.

და, რაც მთავარია, მიუხედავად იმისა, რომ ზემოთ მოყვანილ მაგალითში სახეზეა ორი შედარებული, შესადარებელი და დამხმარე სიტყვაც კი, საქმე გვაქვს არა ორ, არამედ ერთ რთულ, ორი კომპონენტისგან შემდგარ შედარებასთან. ამ ტიპის შედარებებს ჩვენ ჯაჭვურ შედარებებს ვუწოდებთ.

ჯაჭვური შედარება – ეს არის რთული, ორი ან მეტი შედარების შემცველი შედარება, რომლის თითოეული კომპონენტი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე ერთეულს და მათი არსი მხოლოდ ერთმანეთთან მიმართებაში ვლინდება.

„შაჰ-ნამეში“, ძირითადად, ორკომპონენტიანი ჯაჭვური შედარებები გვხვდება, მაგრამ არის რამდენიმე შემთხვევა, როცა ჯაჭვური შედარება სამ, ოთხ და მეტ შედარებას აერთიანებს. ასეთ დროს, როგორც წესი, ერთი შედარება არის ამოსავალი, მთავარი, ხოლო დანარჩენები მისი საშუალებით აიხსნება:

در پادشاه همچو دریا شمر پرستنده ملاح و کشتی هنر
سخن لنگر و بادبانش خرد بدریا خردمند چون بگذرد

„სამეფო კარი ზღვის მსგავსად ჩათვალე,
მსახური – მეზღვაური და მოხერხებულობა – გემი,
სიტყვა – ღუსა და გონება – იალქანი,
ზღვაში გონიერი კაცი თუ გაემგზავრება...“ (8, 145, 1539-40).

აქ სამეფო კარის ზღვასთან შედარება გასაგებს ხდის ყველა დანარჩენ შედარებასაც.

„შაჰ-ნამეში“ ყველაზე გავრცელებულია შემდეგი კონსტრუქციის ჯაჭვური შედარებები: A=C და B=D, სადაც A და B

შედარებულებია, ხოლო C და D – შესადარებლები. იშვიათად ვხვდებით შემდეგნაირად აგებულ ჯაჭვურ შედარებებსაც: A ხან C, ხან D. ერთი შეხედვით, ჯაჭვურ შედარებად შეიძლება ჩაითვალოს შემდეგი კონსტრუქციის შედარებებიც: A B-სთვის, ისე როგორც C D-სთვის:

پیامی فرستاد نزدیک گو که ای تخت را چون بپالیز خو

„წერილი გაუგზავნა გავს:
ჰოი, შენ ტახტისთვის ისე [ხარ], როგორც ბოსტნისთვის ეკალი“ (8, 235, 314).

მაგრამ ამ ბეითში გაეი კი არ არის შედარებული ეკალს, ხოლო ტახტი – ბოსტანს, არამედ დამოკიდებულება ეკალსა და ბოსტანს შორის შედარებულია გავსა და სამეფო ტახტს შორის დამოკიდებულებასთან. ე.ი. სახეზეა ერთი შედარებული და ერთი შესადარებელი, ამდენად ასეთი შედარებები ჯაჭვური შედარების ნიმუშად არ უნდა ჩაითვალოს.

როგორც ეხედავთ, ჯაჭვურ შედარებაში მონაწილეობს ყოველთვის შესადარებელთა წყვილი და, ძირითადად (მცირე გამონაკლისებით), შედარებულთა წყვილი. შესადარებელთა წყვილი გარკვეულწილად მყარი ერთეულია, იგი წარმოადგენს მზა ფორმულას, რომელსაც მწერალი უსადაგებს საგანთა სხვადასხვა წყვილს შესადარებლებს შორის ურთიერთმიმართების ხასიათის გათვალისწინებით. „შაჰ-ნამეში“ ყველაზე ხშირად ჯაჭვური შედარების შემდეგი წყვილები გვხვდება:

მწყემსი-ფარა – მეფე-გმირები, მეფე-მობედები, მეფე-ქვეშევრდომები;

ქსელი-მისაქსელი – ჰაერი-მდინარე, ჰაერი-ღრუბელი, წყალობა-სიყვარული;

ვეფხვი-ნანადირევი – ირანელები-რუმელები, თალრი-ჩიტები, ქაეუსი-გმირები, ბაჰრამ გური-მეფეები, ფორუდი-ბაჰმანი, გოსთაჰემი-მისი აეისმზრახველი, ანუ ზოგადად, – ძლიერი-სუსტი;

თაეი-ტანი – ქესრა-ქვეყანა;

ცეცხლი-ლერწამი – ირანელი დიდებულები-მათი მტრები;

გემი-იალქანი – სამეფო ტახტი-ლაშქარი;

შემოდგომის ქარი-ფოთლები – სიკვდილი-ადამიანები;

ცა-მიწა – მეფე-ქვეშევრდომები;

სასწორი-მარგალიტი – ენა-საუბარი;

ზოჰაქი-ჯემშიდი – რუმი-ირანი და სხვა.

თავისი სტრუქტურით ჯაჭვური შედარება რთულ წინადადებას მოგვაგონებს. თუ იგი შედგება ორი შედარებისგან, ანალოგია შეიძლება გავაველოთ რთულ თანწყობილ წინადადებასთან, რომელიც ორი ტოლფასი წევრისგან შედგება; ხოლო თუ რამდენიმე შედარებისგან, იგი უფრო რთულ ქვეწყობილ წინადადებას ჰგავს, რომელშიც ერთი წევრი მთავარია და დანარჩენები – მასზე დამოკიდებული.

გაქვავებული შედარება

შედარებათა ფორმალური ნიშნით კლასიფიკაციისას ცალკე ჯგუფად უნდა გამოიყოს „შაჰ-ნამეში“ ფართოდ გავრცელებული შედარების ტიპი, როცა შედარება ერთ რთულ სიტყვაშია მოქცეული და წინადადებაში სხვადასხვა, ძირითადად, ეპითეტის ფუნქციას ასრულებს. ასეთ შედარებებს ჩვენ გაქვავებულ შედარებებს ვუწოდებთ.

გაქვავებული შედარება ორი სახის შეიძლება იყოს:

ა. შედარება შესადარებელზე მსგავსების აღმნიშვნელი სუფიქსების (وار, فش და ა. შ.) დართვით იწარმოება:

چو شاپور را سال شد بیست و شش مهی وش کیی گشت خورشید فش

„როცა შაფური ოცდაექვსი წლის შესრულდა,
მთვარის მსგავსი მეფე მზის მსგავსი გახდა“ (7, 221, 37).

ბ. შედარება შესადარებლისა და შედარების ნიშნის სინთეზით იქმნება. მაგალითად, دیوهپی, რომელიც ფორმალურად შედგენილ სიტყვას წარმოადგენს, მაგრამ ითარგმნება, როგორც „მთასავით მარადიული“.

ცალკე დგას بگونه და رنگ სუფიქსების მეშვეობით შექმნილი შედარებები. ისინი გაქვავებულ შედარებათა მეორე ტიპს უნდა მივაკუთვნოთ, რადგან მათში შედარების ნიშანი – ფერი რამდენადმე ფიგურირებს, რაც ქართულ თარგმანშიც კარგად ჩანს: კუპრისფერი, ქაფურისფერი, ჟანგისფერი და სხვა. ასეთი ფერის აღმნიშვნელი გაქვავებული შედარებები ძალიან ხშირია „შაჰ-ნამეში“ და ისინი დიდ და საინტერესო მასალას იძლევა ფირდოუსის ფერთა სისტემაზე დაკვირვებისთვის.

„შაჰ-ნამეში“ ვხვდებით სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში დაფიქსირებული შედარების თითქმის ყველა სახეობას.

ფირდოუსის შედარებათა სამყაროს ნახევარზე მეტს შეადგენს პირდაპირი შედარებები, როცა ორი საგანი ერთმანეთს დარდება შედარების დამხმარე სიტყვის მეშვეობით ყოველგვარი პირობის, უპირატესობის, შებრუნებული წყობის და სხვათა გარეშე.

პოემაში სიხშირით მეორე ადგილზეა უპირატესობის მიმნიჭებელი შედარებები, როცა ერთი საგნის მეორესთან უპირატესობაა ხაზგასმული. მეცნიერების ვარაუდით, ეს ტროპი სახოტბო ლიტერატურაში უნდა ჩასახულიყო და, ზოგადად, სახოტბო პოეზიისათვის არის დამახასიათებელი.[15] „შაჰ-ნამეში“, სადაც ხოტბას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, არ არის გასაკვირი ამ ტიპის შედარებების სიმრავლე. პოემაში უპირატესობის მიმნიჭებელ შედარებათა ორი ტიპი ფიქსირდება:

ა. შესადარებელი სახეზეა და იგი, ზოგადად, ამ ტიპის საგანთა კლასის გამომხატველია:

نبد خسروانرا چنو کدخدای بپرهیز و دین و براهی و رای

„მეფეებში არ ყოფილა ასეთი მბრძანებელი
სამართლიანობით, რწმენით, გულუხვობით და
ღვთისმოსაობით“ (5, 237, 33).

ბ. შესადარებელი საერთოდ არ არსებობს და შედარება მიიღება შედარებულის მსგავსი საგნის არარსებობის მტკიცებით:

سوی رزم ارجاسپ لشکر کشید سپاهی که هرگز چنان کس ندید

„არჯასპის რაზმისკენ წაიყვანა ლაშქარი,
სპა, რომლის მსგავსიც არასდროს არავის ენახა“ (6, 86, 307).

ორივე ტიპის შედარებები უარყოფითი წინადადების ფორმით ხორციელდება.

„შაჰ-ნამეს“ უპირატესობის მიმნიჭებელი შედარებების ძირითადი თავისებურება მათი ჰიპერბოლური ბუნებაა. ჰიპერბოლათა სიხშირეს აქ თავად ჟანრის სპეციფიკა განაპირობებს, რადგან ჰიპერბოლური შედარებები საგმირო

[15] Е. Бертельс, *Избранные труды. История литературы и культуры Ирана*, Москва, 1988, 134.

პოეზიისთვის დამახასიათებული ემოციური ველის, ამაღლებული განწყობის შექმნას უწყობს ხელს.

ტიპურ ჰიპერბოლათა გვერდით, „შაჰ-ნამეში“ არის შემთხვევები, როცა ჰიპერბოლა გმირის რეალურ ნიშან-თვისებათა საფუძველზე იგება. როდესაც ფირდოუსი როსტომის დახასიათებისას ამბობს, რომ „იგი მჯდომარე ერთი არშინით უფრო მაღალია ყველა კაცზე, ვინც მის წინ ფეხზე დგას“ (2, 213, 561), ის როსტომის რეალურ სურათს გვიხატავს, იმ როსტომისა, რომელიც მან შუა საუკუნეების ეპოსის ესთეტიკური კანონების მიხედვით შექმნა. ასეთ შემთხვევაში გმირის რომელიმე ნიშან-თვისება კი არ არის ჰიპერბოლიზირებული, არამედ თავად გმირია ჰიპერბოლური და, ამდენად, მისი დახასიათებისას ის, რაც შეიძლება გადაჭარბებულად მოგვეჩვენოს, მისი რეალური ასახვაა. თუ გამოვიყენებთ ი. შტალის ტერმინს „ეპიკური ჰიპერბოლა“,[16] ასეთ შედარებებს შეიძლება ეპიკურ-ჰიპერბოლური შედარებები ვუწოდოთ.

„შაჰ-ნამეში“ შედარებით იშვიათია დამაკნინებელი შედარებები, როცა შედარებული შესადარებელზე დაბლა დგას. უპირატესობის მიმნიჭებელი შედარების მსგავსად, ეს უკანასკნელიც უარყოფითი წინადადების ფორმით ხორციელდება:

همین زابلی نامبردار مرد ز پیلی فزون نیست گاه نبرد

„ეს ზაბულისტანელი სახელოვანი კაცი
ბრძოლის დროს სპილოს არ აღემატება“ (4, 219, 176).

უპირატესობის მიმნიჭებელ და დამაკნინებელ შედარებებში წამყვანია არა იმდენად საგანთა შორის მსგავსება-განსხვავების საკითხი, არამედ მათ შორის ურთიერთმიმართების პრობლემა. ისინი სქემატურად ასე შეიძლება გამოისახოს: A>B და A<B. მესამე ტიპი შედარებისა, რომელიც საგანთა ურთიერთმიმართებას ეფუძნება, არის გამათანასწორებელი შედარება – A=B. „შაჰ-ნამეს“ გამათანასწორებელ შედარებათა ერთი ნაწილი შედარებიღან დამხმარე სიტყვის ამოვარდნით მიიღება. ეს მოვლენა ზემოთ დაწერილებით იყო განხილული, ამიტომ ამჯერად შევჩერდებით მეორე ნაწილზე, როცა შედარება გამათანასწორებელი შედარებისთვის სპეციფიკური დამხმარე

[16] И. Шталь, *Художественный мир гомеровского эпоса*, 232.

სიტყვების მეშვეობით ხორციელდება: چ ... چ, اگر ... اگر, یکی, بر و სხვა.

გამათანასწორებელი შედარების დროს ორი საგანი კი არ დარდება ერთმანეთს, არამედ ხაზგასმულია მათი სრული თანასწორობა. უფრო მეტიც, ხშირად გამათანასწორებელი შედარების დროს არ არსებობს შესადარებელი და შედარებული, რადგან შესადარებელი საგნები ტოლფასია მოცემულ კონტექსტში. ეს საშუალებას აძლევს პოეტს არა ორი, არამედ რამდენიმე საგანი შეუდაროს ერთმანეთს:

چه طوس و چه شیر و چه پیل ژیان چه جنگی نهنگ و چه ببر بیان

„გინდ თუსი, გინდ ლომი და გინდ მრისხანე სპილო,
გინდ მებრძოლი ნიანგი და გინდ უდაბნოს ჯიქი“ (4, 52, 695).

უპირატესობის მიმნიჭებელი, დამაკნინებელი და გამათანასწორებელი შედარებები, გარკვეულწილად, განსხვავდებიან სხვა შედარებებისგან, რომელთა შედარებული და შესადარებელი დაკავშირებულია მხოლოდ ერთი ნიშნის – მსგავსების მიხედვით (სხვა საკითხია, ეს მსგავსება რამდენი ნიშნის მიხედვით წარმოებს), ხოლო ზემოთ განხილულ შედარებათა დროს შემოდის დამატებითი ნიშანი – მსგავსების ფონზე მათ შორის ურთიერთმიმართების, თანადობის საკითხი, პირველობის ან თანასწორობის პრობლემა და სხვა. ამიტომ ამ შედარებებს ცალკე გამოვყოფთ სახელწოდებით თანადობითი შედარებები.

„შაჰ-ნამეში“ ხშირად გვხვდება ფარული შედარებები, როცა პოეტი ერთ საგანს ისე უდარებს მეორეს, თითქოს შედარება არც ჰქონდეს მიზნად. ფარული შედარების ერთ-ერთ სახეობად შეიძლება ჩაითვალოს იგავური შედარებები, როცა ანალოგია იქმნება პერსონაჟებსა და ცხოველთა სამყაროს წარმომადგენლებს ან ციურ სხეულებს შორის. მაგალითად, ბიჟანისა და ჰუმანის ორთაბრძოლის ეპიზოდს ფირდოუსი ასე ასრულებს:

سیه مار چندان دمد روز جنگ که از ژرف دریا بر آید نهنگ
درخشیدن ماه چندان بود که خورشید تابنده نهان بود

„შავი გველი მანამდე მრისხანებს ბრძოლის დღეს,
სანამ ზღვის სიღრმიდან არ ამოვა ნიანგი.
მთვარის ელვარება მანამ იქნება,
სანამ კაშკაშა მზე დაფარული იქნება“ (5, 124, 690-91).

ასეთი იგავური შედარება უფრო შთამბეჭდავი, ემოციურად დატვირთულ ხატს ქმნის, ვიდრე ჩვეულებრივი შედარება, ჩვენს შემთხვევაში, ბიჟანისა – გველთან და მთვარესთან, ხოლო ჰუმანისა – ნიანგთან და მზესთან.

შედარებათა ამ შინაარსობრივ-თემატურ ჯგუფებს გვინდა დავუმატოთ კიდევ ერთი სახეობა, რომელიც ჩვენთვის ცნობილ სპარსულ პოეტიკურ ტრაქტატებში განხილული არ არის, მაგრამ საკმაოდ ხშირი მოვლენაა „შაჰ-ნამეში“. ეს არის დაპირისპირებული შედარება, როცა პოეტი ორი საგნის შედარებას მათი დაპირისპირების ფორმით ახდენს. ამ დროს შესადარებელსა და შედარებულს არა მარტო არა აქვთ საერთო ნიშნები, რომლის მიხედვითაც ისინი შეიძლება ერთმანეთს შეუდარო, არამედ ისინი ომონიმებსაც კი წარმოადგენს. მაგრამ კონკრეტულ სიტუაციაში შედარებული იძენს რაღაც ისეთ თვისებას, რაც საშუალებას აძლევს პოეტს ის შესადარებელს შეუდაროს. დაპირისპირებული შედარება, ძირითადად, კითხვითი წინადადების ფორმით ხორციელდება:

بر آشفت کای نامداران تور که این دشت جنگست گر جای سور

„დაიღრიალა: ჰეი, თურანელო გმირებო,
ეს ბრძოლის ველია თუ საქეიფო ადგილი?“ (5, 79, 1207).

და ბოლოს, გვინდა გამოვყოთ კომპლექსური შედარებები, როცა ერთი და იგივე ხატი რამდენიმე სახის შედარებას მოიცავს. „შაჰ-ნამეში“, ძირითადად, შემდეგი ტიპის შედარებები წყვილდება: უპირატესობის მიმნიჭებელი და პირობითი (როცა ერთი საგნის უპირატესობა მეორის მიმართ გარკვეული პირობის დაცვით ხდება), ფარული და უპირატესობის მიმნიჭებელი, ფარული და დამაკნინებელი და სხვა:

جز از پهلوان رستم نامدار بگیتی نبینیم چون او سوار

„გარდა სახელოვანი ფალავნის როსტომისა,
ქვეყანაზე ვერ ვნახავთ მის მსგავს მხედარს“ (6, 16, 131).

კონკრეტულ-მბრძნობელობითი და ფუნქციონალური შედარებები

იმისდა მიხედვით, თუ შედარების დროს საგნის რომელი მხარეა წინ წამოწეული – გარეგნული თუ შინაგანი – შეიძლება გამოიყოს სამი ძირითადი ჯგუფი.

შედარებათა ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილის მიზანია მხედველობითი ხატის შექმნა. ასეთ შედარებებს „პორტრეტულ შედარებებს“ ან „იმპრესიონისტული ტიპის შედარებებს“ უწოდებენ.[17] თუ გამოვიყენებთ ვ. ხლებნიკოვის ფორმულირებას, რომ არსებობს სიტყვები, რომლითაც შეიძლება დაინახო, ანუ სიტყვა-თვალები, ფირდოუსის შედარებათა ეს ჯგუფი სწორედ შედარება-თვალებს წარმოადგენს. მეორე, შედარებით მცირე ნაწილი, არის შედარებები, რომლებიც ხაზს უსვამს მგრძნობელობით მსგავსებას (გემო, ყნოსვა, მატერიის შეგრძნება). ეს ორი ნაწილი ქმნის კონკრეტულ-მგრძნობელობით შედარებათა დიდ ჯგუფს.

რაც შეეხება მეორე, ფუნქციონალურ შედარებათა ჯგუფს, მისი მიზანია საგნის არსის გახსნა, მისი მნიშვნელობის, როლის, ფუნქციის დადგენა, შინაგანი სამყაროს წარმოჩინება. ფუნქციონალურ შედარებებს განეკუთვნება მოქმედების გამომხატველი შედარებების უმრავლესობა.

„შაჰ-ნამეში“ დაახლოებით ერთი და იგივე რაოდენობაა როგორც ფუნქციონალური, ისე კონკრეტულ-მგრძნობელობითი შედარებებისა. უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი შეხედვით კონკრეტულ-მგრძნობელობითი შედარებების დიდი ნაწილი იჩენს მისწრაფებას გმირის შინაგანი ბუნების წარმოჩენისკენაც. როცა პერსონაჟს ყორანს ადარებს, ფირდოუსი ხაზს უსვამს არა მარტო ამ გმირის შავ ფერს კონკრეტულ ეპიზოდში, არამედ მის ბნელ ბუნებასაც. ასეთ დროს შედარება მიდის რამდენიმე ხაზით, რომელთაგან ნაწილი კონკრეტულ-მგრძნობელობით მსგავსებას ეფუძნება, ნაწილი კი — ფუნქციონალურს. ასეთი შედარებები ქმნის მესამე, ე. წ. შერეულ ჯგუფს.

დინამიკური და სტატიკური შედარებები

„შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყარო წარმოადგენს დინამიკურ და სტატიკურ შედარებათა სინთეზს. დინამიკურ შედარებათა უმრავლესობა საბრძოლო ეპიზოდებზე მოდის და ეს არ არის შემთხვევითი: დინამიზმი საგმირო ჟანრის პოეტური ხატების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია. ბრძოლის

[17] Д. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, 176.

ველზე ხმლის ელვარება შავ ღრუბლებში დაკლაკნილ ელვას ჰგავს, გმირის საბრძოლო ყიჟინა – გაზაფხულის მქუხარე ღრუბელს ან მოგუგუნე მეხს და სხვა. მაგალითებიდან ჩანს, რომ დინამიზმი მიღწეულია როგორც მოქმედების ამსახველი შედარებების საშუალებით, ისე შესადარებელზე დართული მოქმედების გამომხატველი ეპითეტებით.

განმეორებადი და ერთეული შედარებები. შედარება-ფორმულები

განმეორებადია შედარება, რომელიც მეორდება ტიპურ სიტუაციაში ან ტიპურ საგნებთან დაკავშირებით. ის, ძირითადად, აგებულია ნაცნობობის ესთეტიკის პრინციპებზე, რითიც განსხვავდება ერთეული შედარებებისგან, რომლებიც მოულოდნელობის ეფექტზეა დაფუძნებული და იშვიათად გვხვდება ტექსტში. ნაცნობობის ესთეტიკა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს „შან-ნამეს“ მთელი პოეტური სისტემის აგებისას, რაც ორი ასპექტით განისაზღვრება: შინაარსობრივი და ფორმალური.

ფირდოუსის შედარებათა უმრავლესობა განმეორებადი შედარებებია: თითქმის ყოველ გვერდზე გვხვდება შედარებები აჩქარებული, გულსწრაფი ადამიანისა ქართან, მებრძოლისა – ლომთან, სპილოსთან, შეშინებული კაცისა – ტირიფთან და სხვა. ამ მხრივ ფირდოუსის შედარება სრულად ჯდება ეპიკური ტროპული სისტემის ჩარჩოებში, რომლის ერთ-ერთ უმთავრეს ნიშანს მუდმივობა წარმოადგენს, რასაც ი. შტალი ეპითეტის მაგალითზე ასე ხსნის: „ეპითეტები მუდმივნი არიან, რადგან მუდმივია „კრებული“ ყოველი პირის, საგნის თუ მოვლენის – ანუ მთელი ერთსახოვანი ეპიკური სამყაროს – ნიშან-თვისებებისა; მუდმივია შესაბამის თვისებათა სრულიად ეპიკური იდენტურობა; მუდმივია რაოდენობრივი უპირატესობა მოცემული პირის, საგნისა თუ მოვლენის ერთი თვისებისა მისთვის დამახასიათებელ ყველა სხვა თვისებაზე; მუდმივია ყოველი ნიშან-თვისების გაუხსნელი მონოლითურობა, ასრისგანმასხვაევებელ ნიშანთა განუყოფადობა, რომლებიც ასე ავიწროებს ეპოსის ეპითეტთა წრეს“.[18]

---

[18] И. Шталь, *Художественный мир гомеровского эпоса*, 233.

განმეორებად შედარებებს აქვს ჩარჩოები, რომლის ორი მხარე – შესადარებელი და შედარებული – მუდმივია. სწორედ ამ ჩარჩოებში ტრიალებს განმეორებადი შედარება და ქმნის სხვადასხვა კომბინაციას: გმირი ხან ჰგავს ლომს, ხან მასზე უფრო ძლიერია, ხან გათანაბრებულია მასთან და ა.შ.

მაგრამ, როდესაც ჩარჩოების აგებაში მონაწილეობს შედარების სამიეე წევრი – შესადარებელი, შედარებული და დამხმარე სიტყვა – და, რაც მთავარია, დაუშვებელია მის ფარგლებში ყოველგვარი ვარიაცია, შედარება-ფორმულის ჩამოყალიბებასთან გვაქვს საქმე. ფორმულა – ეს არის გამონათქვამი, რომელიც რეგულარულად და უცვლელად მეორდება ერთსა და იმავე პირობებში. გარკვეულ სიტუაციაში პოეტს გამზადებული აქვს ფორმულა, რომელიც ამ კონტექსტში ზუსტად ზის. ასეთი მუდმივი გამონათქვამები სრულიად ჩვეულებრივ ფრაზას წონას მატებს და იმ კონტექსტში მათი ხმარება უფრო ეფექტურია, ვიდრე ზოგიერთი აზრობრივად უფრო დატვირთული გამონათქვამისა. ფორმულებით აზროვნება დამახასიათებელია როგორც ეპოსისთვის, ისე, ზოგადად, საგმირო ჟანრის ნაწარმოებებისთვის, რომლებშიც გმირის დასახასიათებლად ავტორი მიმართავს მზა ხატებს. ფირდოუსის პოეტურ სამყაროში შედარებებთან დაკავშირებული ფორმულები, ძირითადად, ოთხი სახისაა:

ა. შედარებული თავად წარმოადგენს ფორმულას, როცა ის ორი ან მეტი კომპონენტისგან შედგება. მაგალითად, چاک و ملخ – ჭიანჭველა და კალია, تن و جان – სხეული და სული, باد و پرّ – ქსელი და მისაქსელი და სხვა.

ბ. ფორმულას ქმნის შედარებული და მასზე დართული ეპითეტი, როცა ეს წყვილი, ძირითადად, მუდმივია. მაგალითად, პოემაში სპილო უმეტესად მთვრალია (مست پیل), ლომი – მრისხანე (شیر ژیان), სამოთხე – მორთული (بهشت آراسته) და სხვა.

გ. ფორმულას წარმოადგენს თავად შედარება, ანუ შედარება-ფორმულები. მაგალითად, მშიშარა კაცის მდგომარეობის გადმოსაცემად ფირდოუსი ძალიან ხშირად ხმარობს შედარებას ზუსტად ამ სახით, ყოველგვარი ვარიაციის გარეშე: „კანკალებდა, როგორც ხის ფოთოლი“ (درخت برگ برسان لرزید), ბრძოლის ველის აღსაწერად იყენებს შედარება-ფორმულას „მიწა გახდა მდინარე ნილოსის მსგავსი“ (نیل سان دریا بکردار شد زمین) და ა.შ.

დ. ფორმულას წარმოადგენს შედარებათა ჯაჭვი. მაგალითად, ძალიან ხშირად მეორდება ასეთი შედარება: „ჰაერი ნილოსისფერი გახდა, მიწა – ებონიტი“ (هوا نیلگون شد زمین ابنوس).

შედარებებთან დაკავშირებული ფორმულები მრავალადაა „შაჰ-ნამეში“, რაც საშუალებას იძლევა, ვთქვათ, რომ პოემის სცენები შექმნილია ფორმულების ენით და ტიპურ დეტალთა ტიპური კომბინაციებით.

რა თქმა უნდა, „შაჰ-ნამეს“ შედარებათა სამყაროს შესწავლა არ ამოიწურება ჩვენ მიერ განხილული საკითხებით. მაგალითების სიმრავლე და მათი მრავალფეროვნება დაუსრულებელი კვლევის საშუალებას იძლევა. კვლევა, სულ ცოტა, ორი მიმართულებით შეიძლება გაგრძელდეს: ქრონოლოგიური კვლევა (შედარებათა ისტორიული ცვლილებების ანალიზი ლიტერატურის განვითარების ქრონოლოგიური პერიოდების მიხედვით) და ჟანრობრივი კვლევა (შედარებათა ცვლილებების ანალიზი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებთა მიხედვით, რაც შედარებათა ჟანრული თავისებურებების გამოვლენის საშუალებას იძლევა).

წერილი, როგორც მეტყველების ფორმა ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში“[1]

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის აღნიშნულა წერილის განსაკუთრებული როლი შუასაუკუნეების აღმოსავლურ მწერლობაში. ამ მხრივ გამონაკლისს არც სპარსული ლიტერატურა წარმოადგენს (იგულისხმება არა ეპისტოლარული ჟანრი, არამედ მხატვრულ ნაწარმოებში ჩართული ეპისტოლარული ფორმა). ფირდოუსის, გორგანის, ნიზამის პოემებში წერილის საშუალებით აგვარებენ მეფეები სახელმწიფო პრობლემებს, წყვეტენ ომისა და მშვიდობის საკითხებს და, რაც მთავარია, წერილს გადამწყვეტი როლი აკისრია ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობაში.

წერილის კვლევისას, უპირველეს ყოვლისა, დგება მისი რაობის საკითხი – თუ რას წარმოადგენს ნაწარმოების სიუჟეტურ ქარგაში მოქცეული ეპისტოლე, როგორც მეტყველების ფორმა, მონოლოგური გამონათქვამის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს იგი თუ დიალოგურისა. სწორედ ამ პრობლემას ეძღვნება წინამდებარე გამოკვლევა.

მეცნიერების ნაწილი წერილს მონოლოგად მიიჩნევს. მაგალითად, მ. ოსმანოვი „შაჰ-ნამეს“ ანალიზისას აღნიშნავს, რომ „მისი მონოლოგები, ძირითადად, მეფეებისა და მხედართმთავრების წერილების სახით არის მოცემული“.[2] მ. ბახტინი ფ. დოსტოევსკის „საბრალო ადამიანების“ კვლევისას წერილს განიხილავს, როგორც „მონოლოგურ გამონათქვამს“, რომელიც ამავე დროს მსგავსებას იჩენს დიალოგის რეპლიკასთან იმით, რომ მას ჰყავს სრულიად რეალური ადრესატი და იგი ითვალისწინებს მის შესაძლო რეაქცია-პასუხს თავის მიმართვაზე.[3] მეცნიერების მეორე ნაწილი თვლის, რომ „წერილი თავისებური დიალოგია ორს შორის, როცა საუბრობს ერთი მხარე, მაგრამ იგულისხმება მეორე და მისი რეაქცია პირველის საუბარზე“.[4]

---

[1] წერილი დაიბეჭდა ჟურნალში „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №4, 1998, 36-46.

[2] М. Османов, Фирдоуси. Жизнь и творчество, Москва, 1959, 167.

[3] М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 19796 238.

[4] А. Лосев, История античной эстетики, Москва, 1964, 450.

ვ. ვინოგრადოვი მიჯნავს წერილს, როგორც დამოუკიდებელ მხატვრულ ნაწარმოებს (ეპისტოლარული უანრი) და ნაწარმოებში ჩართულ გმირების მიმოწერას (ეპისტოლარული ფორმა). პირველს ის განიხილავს, როგორც „მხატვრული ნაწარმოების სამოსში გახვეულ წერილობით-მონოლოგური კონსტრუქციის მარტივ სახეობას“, ხოლო მეორეს – როგორც „დიალოგის წერილობით ფორმას“, ისეთ შემთხვევას კი, როცა წერილი უპასუხოა, იგი „ცალმხრივ დიალოგს“ უწოდებს.[5]

წერილის დიალოგად მიჩნევისათვის მარტო ის არგუმენტი, რომ „იგულისხმება მეორე მოსაუბრე“ არ უნდა იყოს საკმარისი. ასეთი მიდგომა გამორიცხავს მონოლოგის ისეთი მნიშვნელოვანი სახეობის შესაძლებლობას, როგორიცაა მიმართული მონოლოგი. მონოლოგის განსაზღვრებაში, „ვრცელი და აუტენტური გამონათქვამი, რომელიც ან საერთოდ არ არის ვინმესადმი მიმართული, ან არ თხოულობს პირდაპირ დაუყოვნებლივ პასუხს“,[6] სრულიად დასაშვებად არის მიჩნეული მიმართვის ობიექტის არსებობა, რითაც მიმართული მონოლოგი განსხვავდება შინაგანისგან. გამონათქვამის მონოლოგად და დიალოგად გამიჯვნისთვის ძირითად არგუმენტად ადრესატის არსებობის მოყვანა უფრო შორს წაგვიყვანდა: ასე, შინაგანი მონოლოგიც დიალოგის ნაირსახეობად შეიძლება ჩაითვალოს და აღიქვას ადამიანის საუბრად თავის შინაგან „მესთან“ („შინაგან ხმასთან“). ი. ლოტმანი განმარტოებულ მონოლოგში ასეთ წარმოსახვით ურთიერთობას „ავტოკომუნიკაციას“ უწოდებს[7]. თავად გამოთქმაც „თავის თავთან საუბარი“ ადასტურებს მიმართვის ობიექტის არსებობას. საინტერესოა, რომ ფირდოუსის „შაჰნამეში“ ასეთი შინაგანი მონოლოგების უმრავლესობა იწყება ფორმულით be del goft (გულს უთხრა), სადაც აშკარად იკვეთება მიმართვის ობიექტი – გული.

წერილის, როგორც მეტყველების ფორმის, ბუნების გარკვევისას ამოსავალი უნდა იყოს დებულება, რომ ნებისმიერი გამონათქვამის, იქნება ეს დიალოგი თუ მონოლოგი, ერთერთ ძირითად ნიშანს წარმოადგენს მისი მიმართება

[5] В. Виноградов, О языке художественной прозы, Москва, 1980, 242.
[6] იქვე, 305.
[7] იქვე.

ვინმესადმი. ხოლო გადამწყვეტი იქნება არა ის, პყავს ადრესატი წერილს თუ არა, რადგან იგი გამონათქვამის ერთ-ერთი სახეობაა და, აქედან გამომდინარე, აუცილებლად ეყოლება ადრესატი, არამედ ის, თუ როგორი ურთიერთობაა დამყარებული წერილის ავტორსა და ადრესატს შორის. ეს ურთიერთობა რამდენიმე ასპექტს მოიცავს:

1. როგორია წერილის ადრესატი – რეალური თუ არარეალური, წარმოსახვითი. ეს უკანასკნელი შეიძლება იყოს გარდაცვლილი პიროვნება: ან ახლობელი, საყვარელი ადამიანი, ან სათაყვანებელი, მისაბაძი გმირი. ორსავე შემთხვევაში წერილის საშუალებით ავტორი თავის თავს ადრესატთან სიახლოვის ილუზიას უქმნის. არარეალურ ადრესატს წარმოადგენს, მაგალითად, ნაწარმოების გმირის მიერ შექმნილი წარმოსახვითი პიროვნება, რომელიც სჭირდება გმირს, რათა მარტოობას სძლიოს და ვინმეს გული გადაუშალოს. დაუკონკრეტებელი ადრესატის საინტერესო ნიმუშს ვხვდებით „შაჰ-ნამეში“: მიმართვის ობიექტად გამოცხადებულია „ის, ვინც წაიკითხავს წერილს“ (8, 50)[8] ანუ ყველა საზოგადოდ და არავინ კონკრეტულად.

2. თუ ადრესატი კონკრეტული პირია, რამდენად პასუხისუნარიანია იგი. აქ რამდენიმე შემთხვევა შეიძლება გამოიყოს: ა. როცა წერილი გასაგზავნად არც იწერება. ამ შემთხვევაში, ისევე, როგორც არარეალური ადრესატის დროს, წერილის მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ გულის მოოხებაა; ბ. როცა წერილი გასაგზავნად იწერება, მაგრამ არ იგზავნება სიუჟეტიდან გამომდინარე მიზეზთა გამო; გ. როცა წერილი იგზავნება, მაგრამ ადრესატამდე ვერ აღწევს ისევ გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო. მიუხედავად იმისა, რომ სამივე შემთხვევაში შედეგი ერთია – წერილის ადრესატს არა აქვს საშუალება პასუხი გასცეს, მაინც ეს შემთხვევები თავიანთი ხასიათით საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისგან: სულ სხვადასხვანაირია თავისი სტრუქტურით და, განსაკუთრებით, შინაარსით წერილი, რომელიც არ იწერება გასაგზავნად და წერილი, რომლის გაგზავნას და,

[8] აქაც და შემდგომაც იგულისხმება „შაჰ-ნამეს“ აკადემიური გამოცემა: Фирдоуси, Шах-наме, критический текст под редакцией Е. Бертельса, т. 1-9, Москва, 1960-72. შესაბამისი ადგილების მითითებისას პირველი ციფრი აღნიშნავს ტომს, ხოლო მეორე – გვერდს.

მით უმეტეს, ადრესატამდე მიღწევას ობიექტური მიზეზები უშლის ხელს. პირველში ბევრად მეტია ლირიკულობა, ემოციურობა, ასეთი წერილი უფრო ჩაკეტილია თავის თავში და, ამდენად, უფრო მონოლოგურია, ვიდრე მეორე და მესამე ტიპისა.

3. თავად წერილის შინაარსიდან გამომდინარე, საპასუხო წერილი მოსალოდნელია თუ არა.

თუ წერილში კითხვაა ჩადებული, კითხვის ტონი უბიძგებს ადრესატს საპასუხო წერილი დაწეროს და კითხვაზე პასუხი გასცეს. ასეთი წერილი სწორედ პასუხისთვის, პასუხის მოლოდინით იწერება. ამ შემთხვევაში სახეზეა ორი თანასწორი მნიშვნელობის მქონე (იმ ეპიზოდში) გამონათქვამი, რომლებიც დაახლოებით ერთნაირ როლს თამაშობს სიუჟეტის განვითარებაში. ასეთ დროს წერილი მართლაც დიალოგის რეპლიკას ჰგავს, რომელსაც აუცილებლად საპასუხო რეპლიკა უნდა მოჰყვეს და ისევე, როგორც დიალოგის დროს არა აქვს გადამწყვეტი მიშვნელობა, თუ ვინ დაიწყო საუბარი, ვინ დასვა პირველი კითხვა, ასევე გმირების მიმოწერის დროსაც ორივე წერილი დაახლოებით ტოლფასია და ორივე ერთმანეთის გარეშე გარკვეულად უფუნქციოდაც კი რჩება ნაწარმოების მსვლელობაში.

მაგრამ, ხშირად, შინაარსიდან გამომდინარე, პასუხი არც არის მოსალოდნელი და რომც იყოს, მას არაფრის შეცვლა არ შეუძლია არც წერილის ავტირისთვის და არც სიუჟეტის განვითარებისთვის. ამ ეპიზოდში პირველ წერილს მაინც ბოლო, გადამწყვეტი სიტყვის ძალა ექნება და ამ სხვებისგან გამიჯვნაში, როცა წერილი მხოლოდ საკუთარი თავითა და თავისი ინტერესებით იფარგლება, მკლავნდება მისი მონოლოგური ბუნება.

4. როგორია წერილის ადრესატის საპასუხო რეაქცია წერილზე. მ. ბახტინის მოსაზრება, რომ „გამონათქვამის ყოველგვარი გაგება ატარებს აქტიურად საპასუხო ხასიათს“[9], ბუნებრივია, ეხება წერილსაც, როგორც გამონათქვამის სპეციფიკურ წერილობით სახეობას.

წერილის ობიექტის საპასუხო აქტიობას თავად წერილის შინაარსი განსაზღვრავს. ხშირად ადრესატი კითხულობს

---

[9] М. Бахтин, “Проблема речевых жанров”, Литературно-критические статьи, Москва, 1986, 467.

წერილს, იგებს მას, მაგრამ მისი რეაქცია შეიძლება საპასუხო წერილში არ გამოვლინდეს. ამ შემთხვევაში პასუხი ან მოქმედებაში რეალიზდება (მაგალითად, თუ ბრძანებაა, ბრძანების შესრულება), ან საქმე გვაქვს მდუმარე რეაქციასთან (მაგალითად, თანაგრძნობა). ასეთ რეაქციას მ. ბახტინი უწოდებს „შენელებული მოქმედების საპასუხო გაგებას“, როცა მოსმენილი და აქტიურად გაგებული ადრე თუ გვიან ადრესატის შემდგომ სიტყვაში ან ქმედებაში გამჟღავნდება.

5. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პუნქტის გათვალისწინებით, რა სახის დამოკიდებულებაა წერილის ავტორსა და მის ადრესატს შორის: მათ შორის ჩამოყალიბებული ურთიერთობა ორი სრულუფლებიანი, უფრო სწორად, ტოლუფლებიანი მოსაუბრის ურთიერთობაა, თუ მეორე წევრი ამ ურთიერთობაში მხოლოდ მიმართვის ობიექტია და მისი საპასუხო რეაქციაც შენელებული მოქმედების ხასიათს ატარებს.

წერილის მონოლოგური თუ დიალოგური ბუნების გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კიდევ ორ პუნქტს: მის მოცულობასა და შინაარსს, თუ რამდენად დიდი ადგილი უკავია მასში განყენებულ თემებს, რამდენად საქმიანი ხასიათი აქვს მას და ასე შემდეგ. სწორედ ამ სამი კუთხით (1 – წერილის ავტორსა და ადრესატს შორის ჩამოყალიბებული ურთიერთობის ხასიათი; 2 – წერილის მოცულობა; 3 – წერილის თემატიკა) შევეცდებით „შაჰნამეს“ ეპისტოლარული ფორმის ანალიზს (“შაჰ-ნამეს“ ეპისტოლარულ ფორმაში იგულისხმება წერილი („ნამე“), ცნობა („ფაიამ“) და, გარკვეული პირობითობით, დანაბარები მესამე პირის საშუალებით, რომელიც შეიძლება განიხილოს როგორც წერილის ზეპირი ფორმა).

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ „შაჰნამეში“ ცოტაა ლირიკული წერილები, მაგალითად, საერთოდ არ არის სამიჯნურო გზავნილები, რომლებიც ასე ხშირია გორგანის ან ნიზამის პოემებში. ლირიკული ხასიათის წერილებს შეიძლება მივაკუთვნოთ ძალიან მცირერიცხოვანი ჯგუფი ე. წ. წერილ-ანდერძებისა: ისქანდერის წერილი-ანდერძი დედას (7, 103), ქესრას წერილობითი უკანასკნელი სიტყვა თავის ვაჟს ჰორმოზდს (8, 311-314) და ყობადის ანდერძი (6, 205). მიუხედავად სხვადასხვა მოცულობისა (7 ბეითიდან 57 ბეითამდე), ისინი თემატურად

დიდ მსგავსებას ინენენ. სამიეე, ძირითადად, ერთ სქემაზეა აგებული:

- ღმერთის მოხსენიება;
- სიკედილ-სიცოცხლეზე, საწუთროს წარმავლობაზე და სხვა განყენებულ თემებზე საუბარი;
- საკუთარი შემცელელის გამოცხადება, მისი დალოცვა და დარიგება;
- შემცელელისადმი საყოველთაო მორჩილებისკენ მოწოდება;
- დეტალური განსაზღერა არა მარტო დასაფლავების ადგილის, არამედ ხშირად დასაფლავების რიტუალისაც კი.

გარდა ამ პუნქტებისა, რომლებსაც იმეორებს „შაჰ-ნამეს“ ქეელა წერილი-ანდერძი, გეხვდება რამდენიმე ინდივიდუალური თემაც: მაგალითად, ქესრას ანდერძში – საკუთარი გამეფებისა და მეფობის გახსენება; ისქანდერის ანდერძში – შვილების ბედის დეტალური განსაზღერა ან წერილის ადრესატის (კონკრეტულ შემთხვეევაში, დედის) ნუგეში, რაც ლოგიკურად გადადის სიკედილ-სიცოცხლის თემაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ანდერძის ავტორები სრულიად კონკრეტულ მიზნებს ისახავენ (მაგალითად, შემცელელის გამოცხადება), მაინც უდავოა წერილ-ანდერძების ლირიკული ხასიათი, რაც, უპირველეს ყოელისა, თავად ანდერძის სპეციფიკიდან გამომდინარეობს და, ძირითადად, განყენებულ თემაოა სიუხვით გამოიხატება. რაც შეეხება წერილის ავტორისა და ადრესატის ურთიერთობის ხასიათს, წერილი-ანდერძი სწორედ უპასუხო (იგულისხმება კონკრეტული პასუხი) წერილთა რიცხეს განეკუთვნება. მიუხედავად იმისა, რომ, გარდა ერთი გამონაკლისისა (ყობადის ანდერძი), ადრესატი სრულიად რეალური პირია და, ამავე დროს, პასუხისუნარიანიც, მაინც, წერილის თემატიკიდან გამომდინარე, წერილობითი პასუხი არ არის მოსალოდნელი. ამ შემთხვეევაში პასუხი, ძირითადად, მოქმედებაში რეალიზდება (ანდერძის პირობების შესრულება). აქედან გამომდინარე, წერილის ავტორსა და ადრესატს შორის ურთიერთობა ორი ტოლფასოვანი პირის (ამ კუთხით) ურთიერთობად ვერ ჩაითველება: მეორე წევრი მხოლოდ მიმართვის ობიექტად რჩება.

ასეთ უპასუხო წერილთა რიცხეს განეკუთვნება წერილთა შემდეგი ტიპებიც: წერილი-დაეალება (მაგალითად, ბაჰმანის დანაბარები თავის დასთან, სადაც არდაშირის მოწამელას

ავალებს), წერილი-მოწოდება (მაგალითად, ბრძოლისკენ ან, პირიქით, მშვიდობისკენ), წერილი-ინფორმაცია (მაგალითად, ბრძოლის ველიდან გამარჯვების ან დამარცხების შეტყობინება), დიდაქტიკური ხასიათის წერილები (მამა – შვილს, გამზრდელი – გაზრდილს, ბრძენი – მეფეს და სხვა. ისინი გარდა რჩევა-დარიგებისა, სავსეა მოწოდებებით მოთმინებისა და სიყვარულისკენ, ღვთის მორჩილებისკენ და ა.შ.). გასათვალისწინებელია, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ეს წერილები პასუხისთვის არ იწერება და პასუხს არ თხოულობს, წერილი-ანდერძის გარდა არც ერთი არ გამორიცხავს პასუხს.

ამრიგად, უპასუხო წერილთა ყველა ეს სახეობა მეტ-ნაკლებად მსგავს დამოკიდებულებას ისენს ზემოთ ჩამოთვლილი პუნქტებისადმი. ამ დამოკიდებულების ხასიათი საშუალებას იძლევა, მათ მონოლოგურ ბუნებაზე ვილაპარაკოთ, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მონოლოგურობაც თითოეულ მათგანში სხვადასხვაგვარად ვლინდება: მონოლოგურობის ხარისხი მეტია იმ წერილებში, რომელთა ადრესატები არარეალური ან არაკონკრეტული პირები არიან: მაგალითად, ყობადის ანდერძი ან გოშთასფის გზავნილი ქვეყნის ყველა კუთხეში. ამ დროს, სწორედ ადრესატის დაუკონკრეტებელი ხასიათიდან გამომდინარე, საპასუხო წერილის ან თუნდაც საპასუხო რეაქციის შესაძლებლობა ძალიან ბუნდოვანია. ასეთი წერილები მიმართული მონოლოგის ნიმუშებს წარმოადგენს. მათგან განსხვავებით, მაგალითად, სხვა ქვეყნის მეფეებისადმი მიმართვას შეიძლება მოჰყვეს საპასუხო წერილი, თუმცა პირველ წერილს მაინც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ექნება კონკრეტულ ეპიზოდში. თავად ეპისტოლარული ფორმის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ამგვარ წერილთა მონოლოგური ბუნება მეტად თავისებურია: წერილში მუდმივად არსებობს რეალური მოსაუბრის განცდა და ეს არსებობა მთლიანად განსაზღვრავს გამონათქვამის ხასიათს – მათ მეტ-ნაკლებად დაჰკრავს საუბრის ელფერი, რაც საშუალებას იძლევა, ისინი „დიალოგიზირებული მონოლოგის“ თავისებურ ნიმუშად ჩაითვალოს.

უპასუხო წერილთა გვერდით „შაჰ-ნამეში“ ძალიან ხშირია გმირების მიმოწერა, როცა პირველი წერილი სწორედ პასუხისათვის იწერება და იწვევს საპასუხო წერილს (მას

ასეე ჰქვია: „წერილი-პასუხი“ – pasokh-name). ასეთი წერილების უმრავლესობა წერილი-მუქარებია კონკრეტული მოთხოვნებით და ამ მოთხოვნების შესრულების ბრძანებით. საპასუხო წერილი ან მორჩილების გამოცხადებაა ან, თავის მხრივ, წერილი-მუქარა. ამ ტიპის წერილებს განეკუთვნება წერილი-თხოვნა, წერილი-მოთხოვნა და სხვა. წერილის ავტორსა და ადრესატს შორის ურთიერთობის ხასიათის მხრივ ეს წერილები დიდ მსგავსებას იჩენენ: ეს არის ორი თანასწორი პირის ურთიერთობა, ადრესატი სრულიად კონკრეტული პირია და, ამდენად, პასუხისუნარიანიც. თავად წერილის ხასიათიდან გამომდინარე მასზე საპასუხო რეაქცია, უპირველეს ყოვლისა, საპასუხო წერილში ვლინდება ხოლმე და ადრესატს ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი როლი აკისრია ამ ეპიზოდში, ვიდრე მხოლოდ მიმართვის ობიექტის როლი. ამგვარად, „შაჰ-ნამეს“ გმირთა მიმოწერა შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც ორი თანასწორი პირის წერილობითი დიალოგი, თუმცა, ისევე და ისევ წერილის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ზოგჯერ ამ დიალოგს რამდენადმე თავისებური ხასიათი აქვს. პირველ რიგში, ეს გამოიხატება წერილის მოცულობაში, როცა ის სცილდება დიალოგის რეპლიკის ფარგლებს (ხოგიერთი მათგანი რამდენიმეგვერდიანია). სწორედ მოცულობიდან გამომდინარეობს მათი სტრუქტურული სხვაობაც: მოკლე წერილში ან საერთოდ არ არის მზა ფორმულა ღმერთის მოხსენიებით, ან ეს ფორმულა ძალიან შემოკლებულია გრძელი წერილისგან განსხვავებით, სადაც ღმერთის მოხსენიება რამდენიმე ბეითს მოიცავს და მერე ადრესატის ასეევ ერცელ მოხსენიებაში გადადის. არც თემატურად იჩენენ ისინი დიდ მსგავსებას: ზოგჯერ წერილს აქვს საქმიანი ხასიათი, ის მშრალია, ნაკლებად ემოციური, ზოგჯერ კი წერილის ავტორი თავისი მჭევრმეტყველების დემონსტრირებას ახდენს, რაც ასე მნიშვნელოვანია აღმოსავლეთის ქვეყნებში და იგი, კონკრეტულ საკითხთა გვერდით, განყენებულ თემებსაც ეხება. ამდენად, მართალია ასეთ წერილში დაცულია ავტორსა და ადრესატს შორის ურთიერთობის დიალოგისთვის დამახასიათებელი ფორმა, მაგრამ იგი სტრუქტურულად (დიდი მოცულობა, წერილის გაფორმება) და თემატურად (განყენებულ თემათა სიხშირე) მონოლოგისკენ იხრება და ამიტომ ასეთი მიმოწერა „მონოლო-

გიზირებული დიალოგის“ თავისებურ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

წერილის მონოლოგური და დიალოგური ბუნების გასარკვევად კიდევ ერთი პუნქტი შეიძლებოდა გამოყოფილიყო: მისი მხატვრული გაფორმება, რადგან ზოგადად მონოლოგი და დიალოგი ამ კუთხით გარკვეულ თავისებურებებს იჩენს: მონოლოგი, ძირითადად, უფრო გადატვირთულია მხატვრული ხერხებითა და ფიგურებით, ვიდრე დიალოგი. მაგრამ სწორედ წერილის სპეციფიკიდან გამომდინარე, იმის გამო, რომ იგი დიალოგური და მონოლოგური მეტყველების ზღვარზე დგას, ამ კუთხით არსებითი განსხვავება სხვადასხვა ტიპის წერილებს შორის არ შეიმჩნევა. როგორც აღმოჩნდა, წერილის მხატვრული გაფორმება დამოკიდებულია არა იმდენად მისი, როგორც მეტყველების ფორმის ბუნებაზე, არამედ უფრო სათქმელის ხასიათზე, მის ემოციურ დატვირთულობაზე: მაგალითად, წერილი-მონოლოგი მეფისა თავისი ქვეშევრდომებისადმი უფრო მშრალი, საქმიანი და, ამდენად, გამოხატვის ფორმითაც სადაა, ვიდრე შეყვარებული წყვილის მიმოწრა, რომელიც წერილობითი დიალოგის ნიმუშს წარმოადგენს.

ამდენად, „შაჰ-ნამეს“ როგორც უპასუხო წერილების, ისე ნაწარმოების გმირების მიმოწერის ანალიზმა ცხადყო, რომ წერილი, როგორც ეპისტოლარული ფორმა, თავისი ბუნებით მონოლოგური და დიალოგური მეტყველების ზღვარზე დგას და იმისდა მიხედვით, თუ რა დამოკიდებულებაა წერილის ავტორსა და მის ადრესატს შორის, როგორია მისი მოცულობა და თემატიკა, ხან მონოლოგისკენ იხრება და ხან – დიალოგისკენ. ამდენად, წერილი შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც შერეული ხასიათის რთული ფორმა, რომელშიც გადაიკვეთება მონოლოგური და დიალოგური მეტყველების სხვადასხვა ასპექტი, რის გამოც წერილი ხან ტიპური მონოლოგის (მიმართული) და დიალოგის სახით, უფრო ხშირად კი „მონოლოგიზირებული დიალოგისა“ და „დიალოგიზირებული მონოლოგის“ ჰიბრიდული ფორმების სახით წარმოგვიდგება.

مارینا آلکسیدزه

فن شعر فارسی