

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის
არაბისტიკის კათედრა

დარეჟან გარდავაძე

**უზრიული ღაზალი და გადმოცემები
უზრიელ პოეტთა შესახებ**

თბილისი
2018

მონოგრაფიული ნაშრომი წარმოადგენს ომაიანთა ხანის არაბული ლაზალის კვლევას, კერძოდ, უზრიული ლაზალისა. მისი მიზანია ამ პოეზიისა და პოეტთა ცხოვრებაზე არსებული ტრადიციული გადმოცემების ანალიზი მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი არაბული წყაროს – აბასიანთა ხანის ლიტერატორ აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის კრებულ „სიმღერათა ნიგნის“ მასალების მიხედვით. ნაშრომში წარმოჩენილია უზრიული ლაზალის მიმართებები იმავე პერიოდში ჩამოყალიბებულ ლაზალის მეორე მიმართულებასთან – ჰიჯაზურ ლაზალთან. საკითხი მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც უზრიული სასიყვარულო კონცეფციით არაბული გრძნობათა სამყაროს ფასეულობებმა არაბული კულტურის ფარგლები გადალახა და უზრიული ლიტერატურის ამ პოეტურმა ფიგურებმა ბევრად უფრო ფართო განზომილება შეიძინეს როგორც ისლამურ სამყაროში, ისე მის გარეთ. ეს თემა გარკვეულწილად ქართველოლოგთათვისაც საინტერესო უნდა იყოს „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის კვლევისას.

ნაშრომში გაანალიზებულია ისტორიული კონტექსტის შედეგად ჩამოყალიბებული ის ლიტერატურული გარემოებები და კულტურული ფაქტორები, რომელთაც დიდი როლი ითამაშეს უზრიული ლაზალისა და უზრიული სიყვარულის კონცეფციის განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში.

ნიგნი განკუთვნილია ლიტერატურის მკვლევართათვის, არაბული ლიტერატურის სპეციალისტთა და ამ ლიტერატურის შემსწავლელ სტუდენტთათვის.

რედაქტორი:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,

თსუ ემერიტუსი პროფესორი ნანა ფურცელაძე

Darejan Gardavadze, Udhri Ghazal and the stories of Udhri lovers.

د. داريجان غارداڤادزه ، الغزل العذريّ والقصص العاطفيّة العذريّة عند العرب.

© დარეჯან გარდავაძე, 2018

ISBN: 978-9941-9574-2-0

acad.ge

დაბეჭდილია საქართველოში

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი	5
თავი I – ლაზალი ისლამამდელ კასიდაში (ისლამამდელი ნასიბის თავისებურებანი)	11
თავი II – ჰიჯაზური (ომარიტული) ლაზალი	38
თავი III – უზრიული ლაზალი	55
თავი IV – მორული თემები, მოტივები, ტოპოსები უზრიულ პოეზიაში	105
თავი V – გადმოცემები (سبأ) უზრიელ პოეტ-მიჯნურებზე	125
თავი VI – მაჯნუნისა და ლეილას თემისადმი განახლებული ინტერესის გამო ახალ არაბულ ლიტერატურაში (დრამატურგია). უზრიული სიყვარულის რემინისცენციები დასავლურ ლიტერატურაში	154
დასკვნა	175
SUMMARY - Ghazal (love poems) in Early Islamic Poetry. The Umayyad Period	178
დამოწმებული ლიტერატურა	193

„ჭეშმარიტი სიყვარულის ნიშნში და მისი სამშობლო არაბი ბედუინების ჩაბნელებული კარვის ჩრდილში უნდა ვეძიოთ. აქ, ისევე როგორც სხვაგან, განმარტობამ და მშვენიერმა კლიმატმა ადამიანის სულის უკეთილშობილესი მხარე წარმოაჩინა – ის, რასაც საკუთარი ბედნიერებისთვის საპასუხო გრძნობის გამოწვევა ძალუძს, არანაკლებ ძლიერისა, ვიდრე თავადაა.

იმისათვის, რომ სიყვარული ადამიანის სულში მთელი ძალით აუღერდეს, საჭიროა, რომ საყვარელმა ქალმა და მისმა შეყვარებულმა შეძლებისდაგვარად თანაბარი უფლებებით ისარგებლონ. არ არსებობს ასეთი თანასწორობა ჩვენს სევედიან დასავლეთში. არაბულ კარავში წარმოთქმული ფიცი ურყევია. მის გამტეხს სიძულვილი ან სიკვდილი ელის“. (სტენდალი 2013: 222)

შესავალი

უზრიული ღაზალი არაბულ პოეზიაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფენომენია. ის თითქმის თანამედროვე ეპოქამდე ინარჩუნებს მომხიბვლელობას არაბულ ცნობიერებაში. მან ზეგავლენა იქონია სხვა აღმოსავლურ (განსაკუთრებით კი სპარსულ) და დასავლურ ლიტერატურებზე. სპეციფიკური ისტორიული კონტექსტის ნაშობი ამ პოეზიისა და პოეტთა ცხოვრებაზე გადმოცემების წყალობით არაბული გრძნობათა სამყაროს ფასეულობებმა არაბული კულტურის ფარგლები და ჩარჩოები გადალახა და უზრიული მიმართულების ლიტერატურის ამ პოეტურმა ფიგურებმა უფრო ფართო განზომილება შეიძინეს როგორც ისლამურ სამყაროში, ისე მის გარეთ. უზრიულ ლეგენდარულ წყვილთაგან მაჯნუნის, იგივე კაის იბნ ალ-მულავვაჰის და ლეილას წყვილმა განსაკუთრებული და გამორჩეული ინტერესი ჰპოვა ჯერ მოგვიანო ხანის სუფიურ მისტიკურ პოეზიაში და შემდეგ სპარსელ პოეტებთან – ნიზამი განჯელთან (გარდ. 1203 წ.) და აბდარრაჰმან ჯამისთან (გარდ. 1492

ნ.), სადაც ის უკვე ეპიკური ელფერიტა და სიმბოლური ორაზროვნებით შეიმოსა.

ჩვენი ინტერესი უზრიული ლაზალის მიმართ გაიზარდა აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის „სიმღერათა წიგნში“ ამ პოეტთა შესახებ მასალებისა და იმ სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობის შემდეგ, რომელიც ამ საკითხის გარშემო არსებობს. არის სამეცნიერო ნაშრომები ცალკეული უზრიელი პოეტებისა თუ ამ მიმართულების სხვადასხვა პრობლემის შესახებ; თემატური გამოკვლევები კონკრეტულად უზრიულ სიყვარულზე და უზრიულ პოეზიაზე კონცენტრირებით შედარებით ცოტაა, თუმცა მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ჩამოთვლა იმ მთავარი სამეცნიერო ნაშრომებისა და სტატიებისა, რომლებიც მოცემული გამოკვლევის თემას კონცეპტუალურად ეხება და რომელთა დასკვნებმა და შედეგებმაც ჩვენს წინამდებარე შრომაზე და საკვლევი მასალისადმი ჩვენი პოზიციის ჩამოყალიბებაზე გარკვეული გავლენა იქონიეს.

კრაჩკოვსკის კარგად დოკუმენტირებული სტატია – Крачковский И. Ю., Ранняя история повести о Маджнуне и Лейле в арабской литературе. Избранные сочинения, т. II, М.-Л., 1956; გვ. 588-632, მრავალმხრივ საინტერესოა – მაჯნუნის ისტორიულობის დადგენის თვალსაზრისით, ამბის ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული ჩარჩოს დაზუსტებით და რაც მთავარია, ნყაროთა კრიტიკული ანალიზით, თუმცა, მეორე მხრივ, ავტორის ისტორიულ-ბიბლიოგრაფიულ მიდგომას იგი გარკვეულწილად სწორი გზიდან გადაჰყავს იმ კულტურული ფაქტორების შეფასებაში, რომლებიც ხსნიან ამ პოეზიისა და გადმოცემათა ფორმირებასა და პოპულარობას.

კინანისა და ჰილალის სერიოზული გამოკვლევები უზრიული პოეზიისა და უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა ცხოვრების შესახებ – A. Kh. Kinany, The Development of Gazal in Arabic Literature, Pre-Islamic and Early Islamic Periods, Damascus, 1950 და

محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العزبة والصوفية، القاهرة ١٩٧٦

მაინც საკითხისადმი ცალმხრივი მიდგომით ხასიათდება, კერძოდ, ისლამისა და ისლამური ფაქტორების ზეგავლენის წარმოჩენით ამ პოეზიასა და გადმოცემებზე და ხშირად იძლევა გამარტივებულ

გადანყვეტებს. ამავე პათოსითაა აღბეჭდილი არაბ ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართა „არაბული ლიტერატურის ისტორიების“ ჩვენი საკვლევი მასალის მომცველი პერიოდების ლიტერატურული მიმოხილვანი, მაგ. ეგვიპტელ ლიტერატურათმცოდნე შავკი დაიფთან ١٧٧١ القاهرة، العصر الإسلامي، العربى، تاريخ الأبن صيف، دا شوقى ضيف და სხვ.

ყველაზე ახლოს უზრიული პოეზიის ჩემეულ ინტერპრეტაცია-სთან ანდრას ჰამორის გამოკვლევაა Andras Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton, 1974, რომელიც უფრო ფილოსოფიური ხედვაა, ვიდრე ამ პოეზიის ანალიზი ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტის პოზიციიდან. ასევე საკითხისადმი ფილოსოფიური მიდგომით გამოირჩევა ხაირალლაჰის ნაშრომი (მართალია, იგი მხოლოდ მაჯნუნის პოეზიითა და ლეგენდით შემოიფარგლება, მაგრამ არაბულის გარდა სპარსულ ლიტერატურულ ტრადიციასაც მოიცავს), Khairallah As'ad E., *Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Magnun Legend*. Beirut, 1980. თუმცა აღმოსავლელი მკვლევრის ფილოსოფია უფრო მედიტაციური ქერეტაა, განსხვავებით დასავლელის პრაგმატული დამოკიდებულებისგან, რაც ამ ნაშრომებს ერთმანეთისგან განსხვავებული ნიშნით აღბეჭდავს.

ლ. გიფენის საინტერესო სტატია - Lois Anita Giffen, *Love Poetry and Love Theory in Medieval Arabic Literature*. Arabic Poetry, Theory and Development, Edited by G. E. von Grunebaum, Weisbaden, 1973, გვ. 107-124, რომელიც ეხება უფრო სიყვარულის გაგებასა და კონცეფციებს არაბებთან, სიყვარულის თეორიებზე შექმნილ შუასაუკუნეთა არაბულ ნაშრომებს, ვიდრე სატრფიალო პოეზიას, მაინც ფასეულ მინიშნებებს გვაძლევს ჩვენეული დასკვნებისათვის.

უზრიული პოეზიის, როგორც კლასიკური არაბული პოეზიის ორგანული ნაწილისა და მისი სტრუქტურის, მისი მოტივებისა თუ აუთენტურობის საკითხთა კვლევისთვის რასაკვირველია, ფასდაუდებელი დახმარება გაგვინია მონროუს ნაშრომმა - James T. Monroe, *Oral Composition in pre-Islamic Poetry*, *Journal of Arabic Literature*, Volume 3, 1972, გვ. 1-53, შთაგონებულმა Milman Parry-სა

და Albert B. Lord-ის ნაშრომით: *The Singer of Tales*. New York, 1965. მეორე მხრივ, ამ კანონიკურ პოეზიაში ინოვაციის ელემენტთა გამოვლენის საშუალებებს როგორც ფორმალურ, ისე კონცეპტუალურ დონეზე კარგად გვიხატავს რენატე იაკობის სტატია – R. Jacobi, Theme and variations in Umayyad Ghazal Poetry, *Journal of Arabic Literature*, XXIII, 1992, გვ. 109-119. ეს ორი ტენდენცია არ გულისხმობს მათ ურთიერთდაპირისპირებულობას. ისინი ერთგვარად ერთმანეთს ავსებენ და მათი კომბინაციით შეიძლება კლასიკურ არაბულ პოეზიაში ბევრი ნაყოფიერი ჰორიზონტის გახსნა. ტაჰა ჰუსეინისა და მის თანამოაზრეთა სკეპტიკურ პოზიციას ჯაჰილიისა და ადრეული ისლამური პერიოდის პოეზიის მიმართ და კერძოდ კი პოლემიკას უზრიტი პოეტების შესახებ ვიცნობთ, მაგრამ მას დიდი არაფერი შეუმატებია ამ პოეზიისა და გადმოცემების ჩვენეული ლიტერატურული შეფასებისათვის.

ასევე რენატე იაკობის მართებული მინიშნებით დავინტერესდით სოციოლოგ ნიკლას ლუმანის ძალზე მნიშვნელოვანი თეორეტიკული ნაშრომით – Niklas Luhmann, *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, Stanford University Press, 1998, რომელიც სიყვარულის საკომუნიკაციო სიმბოლოდ, ინტერპრეტაციის სოციალურ სისტემად განხილვის ძალიან სერიოზული მცდელობა და მწყობრი სოციოლოგიური თეორიაა. ის კონცეპტუალურად საკმაოდ ბევრი ასპექტით მიესადაგება ჩვენი კვლევის დასკვნებს.

უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა ცხოვრების შესახებ გადმოცემათა კომპლექსური შესწავლისთვის, მათი ინვარიანტული კომპოზიციური სქემის ასაგებად და ზოგადი შტრიხების გამოსაკვეთად გამოგვადგა ვ. პროპის ცნობილი და მრავალგზის აპრობირებული მეთოდი, რომელსაც მან ჯადოსნური ზღაპრის კვლევისას მიმართა და რომელმაც მკვლევარი მისი სტრუქტურული ფორმულის აღმოჩენამდე მიიყვანა, В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, М., 1963. ხოლო „ვეფხისტყაოსანთან“ მიმართებებისთვის დიდი დახმარება გაგვინია მდიდარმა რუსთველოლოგიურმა ლიტერატურამ, სადაც აღმოსავლური პარალელების ძიებას საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავს.

წინამდებარე ნაშრომის I თავი პრეისლამურ ნასიბს ეძღვნება, რადგან მიჩნეულია, რომ უზრიული პოეზია ფორმალური განვითარების თვალსაზრისით ნასიბთანაა დაკავშირებული და ნასიბია მისი მელანქოლიურ-ელეგიური იმპულსების წყარო. ამიტომ ეს თავი იძლევა ფართო ექსკურსს ისლამამდელი კასიდის ნასიბის თავისებურებებში, ასევე ვნების ანტისაზოგადოებრივი, ანტისოციალური ბუნების სიმბოლიზებული ასახვის აღწერას ნასიბში და მის ურთიერთმიმართებას უზრიულ სიყვარულთან. II თავი ჰიჯაზურ (ომარიტულ) ლაზალს დაუთმეთ, რადგან სინქრონულ დონეზე ჰიჯაზური ლაზალი უზრიულის თანადროულია, ომაიანთა ხანის სატრფიალო პოეზიის ეს ორი მიმართულება ერთმანეთის საპირისპიროდ განვითარდა და მათ შორის ურთიერთმიმართებასაც ვერსად ნაუვყავალთ. III და ყველაზე დიდი თავი შეიცავს უშუალოდ ჩვენი საკვლევი საკითხის პრობლემატიკას, იხილავს მის ისტორიულ (სოციალ-პოლიტიკურ) და რაც უფრო მნიშვნელოვანი გვგონია, კულტურულ ფონს და უზრიული პოეზიის ფენომენის ახსნას ცდილობს როგორც რელიგიური ასპექტით, ისე ლიტერატურული გარემოებებით. IV თავი უზრიული პოეზიის წმინდა ლიტერატურული შეფასების მცდელობაა, მისი პოეტური რეპერტუარისა – თემათა, მოტივთა, ტოპოსთა, ასევე ლიტერატურული ეტიკეტის მოქმედებისა მასზე; ანალიზებს ზეპირი პოეზიის ტრადიციების სიმყარეს მასში, ფორმულათა კომპოზიციურ ერთეულად მიჩნევას რომ ეფუძნება და აქედან გამომდინარე, განხილულია ამ პოეზიის აუთენტურობის პრობლემა. V თავი უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა ცხოვრების შესახებ გადმოცემებს განიხილავს აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის (გარდ. 967 წ.) „სიმღერათა წიგნის“ მიხედვით, ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ვ. პროპისეული მეთოდით მათი შესწავლის მიზანშეწონილობას, რადგან ასეთი ანალიზი, კომპლექსური მიდგომა მოგვცემს ზოგად სურათს, ზოგად კანონზომიერებებს; ასევე ამ მეთოდის გამოყენების მართებულობას „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის კვლევისას. პარალელს ავლებს მ. თოდუასეულ „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულის სქემასა და უზრიელი პოეტი-მიჯნურის ცხოვრების ინვარიანტულ სქემას შორის და მსგავსებას

მათ შორის ხედავს მხოლოდ ცალკეულ კომპონენტთა დონეზე. VI თავი უზრიული წყვილების ისტორიის, კერძოდ, მაჯნუნისა და ლეილას ლეგენდარული სიყვარულის ისტორიის გამოძახილს ეთმობა XIX ს-ის არაბულ დრამატურგიაში და იმ სამი პიესის განხილვას, რომელიც ამ უკვდავ თემაზე შეიქმნა სირია-ლიბანსა და ეგვიპტეში, კერძოდ, სალიმ ალ-ბუსთანის, ხალილ ალ-იაზიჯისა და აჰმად შავკის პიესებისა, ასევე უზრიული თემის რემინისცენციებს დასავლურ ლიტერატურაში.

ნაშრომს ასრულებს დასკვნა, სადაც ზოგადი პუნქტების სახით შეჯამებულია კვლევის შედეგები და ნაშრომის შინაარსი.

ლაზალი ისლამამდელ კასიდაში (ისლამამდელი ნასიბის თავისებურებანი)

ლაზალი სატრფიალო ელეგიის ან სატრფიალო ელეგიური ჟანრის მნიშვნელობით იხმარება არაბულში, რომელიც ან კასიდის ნაწილი, ან დამოუკიდებელი, მოკლე ლექსია. ტერმინი არაბულია, მაგრამ გადასულია სპარსულსა და თურქულში, სადაც სპეციფიკური დატვირთვა შეიძინა. ეტიმოლოგიურად ტერმინი ასოცირდება ზმნა *კა-სთან* („რთვა“, „ქსოვა“) და ალბათ კონტამინაციით ქურციკთან, რომელთანაც სატრფო ხშირად არის ხოლმე შედარებული.

ლაზალი ახალგაზრდობით შთაგონებული სასიყვარულო სიმღერაა, მიძღვნილი კაცის მიერ ქალისადმი. მისი კავშირი ახალგაზრდობასთან (სიყვარულის ხანასთან) ჩანს მის ახლო სინონიმში *ბაბიბი* (بابيبي-იდან „ახალგაზრდობა“), რომელიც იმავე სემანტიკურ არეალს განეკუთვნება, რომელსაც ლაზალი და ხშირად იხმარებოდა, როგორც მისი და ნასიბის უბრალო სინონიმი. ეს ჩანს აგრეთვე ძველ და თანამედროვე არაბულ პოეზიაში, სადაც ლაზალი ახალგაზრდულ გართობად მოიხსენიება და ლაზალების თხზვა და სიკვდილის შიში ერთმანეთის საპირისპირო მნიშვნელობით მოიაზრება (Blachère 1965: 1028; Meisami 1999: 249; 87. 265).

სიყვარულის მეხოტბე პოეტი *კა-გ-ად* იწოდება, ხოლო ზმნა *კა-გ-ფ* „სასიყვარულო პოეზიის თხზვა“-ს ნიშნავს.

ლაზალი ჩანს კასიდის ნასიბში – სასიყვარულო ელეგიურ პროლოგში სულ მცირე, VI ს-ის ბოლოდან და სწორედ ამ დროიდან ხდება ლაზალი არაბულ პოეზიაში ისტორიული და კრიტიკული შესწავლის საგანი. დამოუკიდებელი სატრფიალო პოეზიის არსებობა კასიდაში მის ინტეგრაციამდე ჩვენამდე მოღწეული მასალით არ დასტურდება, თუმცა არსებობს ვარაუდები.

ბლაშერი ნასიბსა და ლაზალს, რომელმაც ომაიანთა ხანაში სწრაფ აყვავებას მიაღწია, უკავშირებს ერთთემიან სატრფიალო

ლექსს, რომელიც უკვე VI ს-ში არსებობდა და მიაჩნია, რომ ნასიბიც და ლაზალიც იქიდან წარმოიშვა. ბლაშერის სანიხაალმდეგოდ, ევალდ ვაგნერი მიიჩნევს, რომ ომაიანთა ლაზალი უფრო ნასიბიდან წარმოიშვა და არა ისლამამდელი მონოთემატური სატრფიალო ლექსიდან. გეორგ იაკობი ფიქრობს, რომ ნასიბი წარმოიშვა აქლემების მარეკის (أح) სევდიანი სიმღერებიდან. რენატე იაკობიც ამოდის იქიდან, რომ კასიდის ნასიბი თავდაპირველად დამოუკიდებელი სატრფიალო ლექსი უნდა ყოფილიყო, რომელიც შედგებოდა სიყვარულის გამო ტირილის, სევდისა და სატრფოს სილამაზის აღწერისგან, მაგრამ სამწუხაროდ, ეს მხოლოდ ვარაუდებზე აგებული მოსაზრებებია (Wagner 1988: 83-84).

ჯავილიის პერიოდიდან შემორჩენილი სატრფიალო პოეზიის ერთადერთი სახეობა ნასიბია, რომელიც ყოველთვის ორიენტირებულია წარსულზე. ესაა ძველი სიყვარულის გახსენება და ამით გამოწვეული ტკივილი. გაზაფხულობით, უხვი იალალების სეზონზე, მეზობელი ტომები ერთად დასცემდნენ კარავს და სასიყვარულო ურთიერთობებიც იბმებოდა მათ წევრებს შორის. ეს, ჩანს, მიღებული და მოწონებული იყო ბედუინურ საზოგადოებაში იმდენად, რომ პოეტები ტრაბახობდნენ კიდევ ამაზე ფახრში („თავის ქებაში“). ოლონდ როცა ტომები შორდებოდნენ ერთმანეთს, შეყვარებულებიც უნდა გაყრილიყვნენ. პირადი ურთიერთობები სუბორდინირებული იყო ტომობრივი ინტერესებისადმი. პოეტი ემორჩილება ტომის მოთხოვნებს, მაგრამ მისი ემოციები კვლავ მის გულში რჩება – ეს ის სიტუაციაა, რომელსაც ნასიბი ეხება რამდენიმე ტრადიციულად მიღებული მოტივის მეშვეობით (Jacobi 1999: 631).

ნასიბის შემოტანას კასიდაში მიაწერენ ვინმე იბნ ჰიზამს, ან ცნობილ ალ-მუჰალჰილ იბნ რაბი'ას, ან სულაც თვით იმრუ' ალ-კაისს (Blachère 1965: 1028; Meisami 1999: 249). ეს ორი უკანასკნელი განსაკუთრებით ცნობილია თავისი ლაზალით, რომელიც ხშირად უკავშირდება ფახრს – პოეტის წარმატებები სიყვარულში ავსებს და ემატება მის გამირობებს ომში. ამრიგად, სასიყვარულო ბეითები კასიდის ორ ნაწილში შეიძლება შეგვხვდეს – ნასიბსა და ფახრში. ორივეში ლაპარაკია გარდასულ სიყვარულზე, ოლონდ თუ ფახრში

პოეტი გაბედულად აღწერს ფრივოლურ სიტუაციებს, ნასიბში მაინც უფრო მელანქოლიური ტონი გადასწონის. ფაზრში სასიყვარულო მოტივი ჩანს, მის შიგნით აღმოცენდა და არავითარი დამოუკიდებელი არსებობა ფაზრის გარეშე არ შეიძლებოდა პქონოდა, მაშინ როცა ნასიბის მელანქოლიური ბეითები იზოლირებულად დგანან კასიდაში და ეს მეტ ალბათობას აძლევს მკვლევარებს, ივარაუდონ, რომ ოდესღაც ეს მოტივი დამოუკიდებელი ლექსები იყო (Wagner 1988: 85-86).

ლაზალი (იგივე ნასიბი) ძველ ოდებში ერთგვარი სასიყვარულო პრელუდიაა, რომლითაც ისლამამდელი და ადრეული ისლამის ხანის კასიდების უმრავლესობა იწყება. იგი მეტად იშვიათად იცვლება სხვა თემით და ისიც იმ თემით, რომელიც გახსენებას მიეკუთვნება (Wagner 1988: 83).

ნასიბის კასიდისთვის წამძღვარების ტრადიცია დღეს მხოლოდ ვარაუდებით აიხსნება. რაკი კასიდა ძირითადად კარკასული კონსტრუქციაა, ჩარჩო კი არ იყო, არამედ ლირიკული მოძრაობა, რომელიც მოიცავდა თანამიმდევრულობას ფაზრის, ანუ ეგოს დიონისური ექსპრესიის გასახსნელად, შესაძლოა ნასიბი თავის ადგილს უმადლოდეს იმ ხორციელი და სულიერი გრძნობადი იმპულსების დიდ მნიშვნელობას, რომელსაც იგი აღძრავდა (Blachère 1965: 1028).

იბნ კუთაიბას ტრადიციული ახსნა, რომელსაც ბევრი თანამედროვე კრიტიკოსიც ეთანხმება, იმაში მდგომარეობს, რომ ბედუინ მომთაბარეთა ემოციები, უდაბნოს მძიმე ცხოვრებით დაჩლუნგებული, აღეგზნება ისეთი სტიმულით, როგორიცაა სატრფოს მიტოვებული კარვის ხილვა, ყვავის ჩხავილის ან მტრედის უნუგეშო ღულუნის მოსმენა გაპარტახებულ ნაბინავარზე, სატრფოს ზმანების ხილვა ძილში... „ეს ატყვევებს მსმენელთა გულებს, იპყრობს მათ მზერას და ყურთასმენას, რამეთუ ღმერთს ასე გაუჩენიაო თავისი ქმნილება (ე.ი. კაცი), რომ მას უყვარდეს გართობა ქალთა საზოგადოებაში, მეტად უცნაურად იყოს მიჯაჭვული მასზე და მარად პქონდეს რაიმე გზით, კანონიერად თუ უკანონოდ, იქ ყოფნის სურვილი“. ამიტომ ნასიბით დაწყება პოეტისთვის გარანტია მსმენელის ყურადღების

მოპოვებისა, რის შემდეგაც ის გადადის სხვა თემებზე (Kinany 1950: 59-60).

ზოგიერთი თანამედროვე კრიტიკოსი, მახვილს აკეთებს რა პოეზიის ზნეობრივ-მორალისტურ როლზე, პოეტის მიერ თავისი სიყვარულის აღწერაში და შემდეგ, ასაკის სიბრძნის შეძენასთან ერთად ამ სიყვარულზე უარის თქმაში (ნასიბი ხომ პრაქტიკულად გარდასული სიყვარულის გახსენებაა) ხედავს გონივრულ და ორიგინალურ ხერხს ახალგაზრდების დამოძღვრისა, არ მიეცნენ მცონარა სენტიმენტალიზმს და თავიანთი ყურადღება სასიყვარულო თავგადასავლებიდან გადაიტანონ ტომის თვითგადარჩენისთვის ბევრად უფრო საჭირო რამეზე, მაგ., როგორიცაა მძიმე შრომა და ომი.

არიან ისეთნიც, ვინც იბნ კუთაიბას საწინააღმდეგო ახსნას გვთავაზობენ და ფიქრობენ, რომ ლაზალით კასიდის დაწყება მსმენელთა ყურადღების მიპყრობის მიზანს კი არ ემსახურებოდა, არამედ პირიქით, თავად პოეტის მიერ საკუთარი თავის გამხნევებასა და აღგზნებას, ნიჭის, გონების მოკრებასა და პოეტურ განწყობაზე მოყვანას.

ისინი თავიანთ არგუმენტს იბნ რაშიკის მიერ მოხსენიებულ ერთ ისტორიას უკავშირებენ: ომაიანთა ხანის პოეტს ზუ რ-რუმმას ჰკითხეს, რას იზამდა, ერთხელაც პოეტურ მუზას რომ ეღალატა მისთვის და ლექსის თხზვაზე უარი ეთქვა. პოეტს მიუგია: „როგორ შეუძლია ჩემს ნიჭს ამაზე უარის თქმა, როცა ისეთი ეფექტური საშუალება ვიცი მის ასამოძრავებლად, როგორიცაა სულ რაღაც გახსენება სატრფოსი, როცა მარტო ხარ“ (Kinany 1950: 60).

სხვა კრიტიკოსები თავს იკავებენ ძველი ოდების დასაწყისში ლაზალის არსებობის რამენაირი ახსნისგან თვლიან რა, რომ წარმართული პოეზიის ძირები განეკუთვნება დიდი ხნის დაკარგულ წარსულს, სადაც ინახება კიდევ სწორი პასუხი ამ კითხვაზე და არც იმ ტრადიციას მიიჩნევენ სარწმუნოდ, რომელიც ნასიბის შემომღებთა ვინაობას ასახელებს (Kinany 1950: 61).

იბნ კუთაიბა ამგვარი ინტერპრეტაციებით შესაძლოა, მიზნად ისახავდა პოლითემატიური კასიდის კონტურის ილუსტრაციას ერთი კერძო ვერსიის სქემატიური აღწერით, კერძოდ პანეგირიკისა. ამ

პოეტური ფორმის გაგებაში ფრიად მნიშვნელოვანია მის ნაწილთა შორის კავშირის გაგება, რაც სრულებითაც არ არის ნათელი. იბნ კუთაიბას ახსნა ისტორიულ-ფსიქოლოგიურია – ატლალის დეტალი ბედუინური ცხოვრების სტილის ასახვა, ნასიბი გამიზნულია, გამოალევიძოს მსმენელთა გრძნობები სიყვარულის ხსენებით, პოეტის დამღწეული მოგზაურობა (რაპილი) კი ემსახურება მონარქის კეთილად განწყობისა და დაინტერესების მიზანს, ქმნის რა საფუძველს პოეტის შექებისა და დაჯილდოებისათვის (Sperfi 1989:10).

არაბული პოეზიის თანამედროვე კრიტიკოსებს უფრო აკმაყოფილებთ კასიდის აღქმა, როგორც თავისუფლად, არამყარად შეკრული სავსებით ტრადიციული ერთობისა, თუმცაღა უკანასკნელ წლებში გამოჩნდა მნიშვნელოვანი კრიტიკული ნაშრომები, რომლებიც ეთანხმებიან ისლამამდელი კასიდის წარმოდგენას, როგორც „ტრადიციული მოქმედებების თანამიმდევრული ნაერთისა, რომლებიც თავიანთი ურთიერთკავშირით ხორცს ასხამენ და განასახიერებენ სამყაროს კანონზომიერების, წესრიგის მოდელს“ (Hamori 1974: 22-25).

თავის წიგნში „შუასაუკუნეთა არაბული ლიტერატურის ხელოვნება“ ჰამორი პრეისლამურ ოდას ახასიათებს, როგორც ძველ არაბთა ცხოვრების თვალსაწიერის რიტუალურ გამოხატულებას. მისი თვალთახედვა კონცენტრირებულია „ჰეროიკულ მოდელზე“ – პრეისლამური მორალური ფასეულობების პარადიგმაზე. ჰეროიკული მოდელი ეკვილიბრუმია ორი კონტრასტული პრინციპისა: kenosis („დაცლა“, „დაცარიელება“) და plerosis („აღვსება“). kenosis წარმოადგენს წარმავალი სიამოვნებებისთვის გაღებული ყოველგვარი ძალისხმევის ნებაყოფლობით დათმობა-დატოვებას და გამოიხატება კარვის აყრისას სატრფოსთან კავშირის გაწყვეტით, განშორებით და საბოლოოდ იმ სიმაძაქით და თავდაუზოგავობით, რომლითაც გმირი პირისპირ ხვდება სიკვდილს უდაბნოს სახიფათო მოგზაურობებში თუ ბრძოლაში, ხოლო plerosis მისი საპირისპირო პრინციპია, რომელიც წარმოადგენს ზღვარდაუდებ სენსუალურ სიამოვნებას ცხოვრების სიტკბოებით – სიყვარულით, სმით და

ომში ნადავლის მოხვეჭით. მაგრამ თავის ყოველ ზღვარს გადასულ მცდელობაში საბოლოოდ გმირი ნებაყოფლობით მიეახლება სიკვდილს, როგორც ფინალურ სამზღვარს. სიკვდილთან პირისპირ შეჯახება კასიდის უპირველესი ფუნქცია და ამოცანაა. ჰამორი ხედავს ამ პოეტურ ფორმას – კასიდას, როგორც plerosis-ისა და kenosis-ის დუალიზმის გამოხატულებას და ამას მიიჩნევს ძველი პოეზიის პარალელისტური ხასიათის მიზეზად. ამგვარი ინტერპრეტაციით კი ის მიდის ნასიბისა და რაჰილის ურთიერთკავშირის საინტერესო თვალსაზრისამდე.

ქალი და აქლემი ნასიბისა და ვასფის თემათა ხატებია, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ და რომელთა შორის კონტრასტებიც ხაზგასმით გამოკვეთს კასიდის ორგანიზაციის ორ პრინციპს. უპირველეს ყოვლისა, ისინი მეტაფორული ილუსტრაციაა – ქალი სიმბოლოა არანებელობითი, თავისდაუნებლიე სვლისა დროში სიცარიელისკენ, ხოლო აქლემი ნებაყოფლობითი სვლისა სივრცეში სიცარიელისკენ. მეორეც, ისინი ილუსტრაციაა აგრეთვე ეკვილიბრუმის მიღწევისა ორი კონტრასტული წყვილის მეშვეობით – ქალი წარმოადგენს იოლ ცხოვრებას, ხოლო აქლემი სტრესულ და დაძაბულ ცხოვრებას. თუკი პირველი წარმტაცად სრულია, მეორე ხმელ-ხმელი და ძლიერი, მტკიცეა. ესაა სწორედ plerosis და kenosis.

ჰამორი კასიდის უკიდურეს, მაქსიმალურ ტრადიციულობას, განმეორებადობას და თემატურ შეზღუდულობას ამ პოეტური ფორმის რიტუალური ფუნქციით განპირობებულად მიიჩნევს, სადაც „დონორიც და მიმღებიც ჩაბმულნი არიან ერთ რიტუალურ პერფორმანსში, წარმოაჩენენ რა რალაც სეგმენტს განცდის იმ საყოველთაო, ტოტალური წესრიგისა, რომელსაც პეროიკული მოდელი შეესაბამება“ (Hamori 1974: 23-24). ეს ოდები მითებსა და რელიგიურ რიტუალებზე მეტად წარმოადგენდნენ ერთგვარ იარაღს, საშუალებას სიკვდილ-სიცოცხლის ემოციურად ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ფაქტების დაყოფა-დახარისხების კონცეფციისა (Hamori 1974: 22).

კასიდის, როგორც პანეგირიკული ოდის ფუნდამენტური სტრუქტურული მოდელის გამოსაკვლევად სტეფან სპერლი

განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაპყრობს მის ცალკეულ ნაწილებს შორის კავშირს, კერძოდ, ატლალისა და ნასიბის, ერთის მხრივ და მადიჰისა, მეორე მხრივ. ეს კავშირი არსებითად ანტითეზურია. მისი აზრით, ამ ორ მხარეს დიდი რაოდენობის ბინარული კონტრასტები აპირისპირებს. ზოგი კონტრასტი მოტივთა დონეზეა, ზოგიც მხატვრული სახეების (Sperl 1989: 19).

ატლალი და ნასიბი წარმოადგენენ სიტუაციას, რომელიც მთლიანობაში ნეგატიურია პოეტისათვის – ოდის მთავარი გმირისათვის, რომელიც სატრფომ მიატოვა, დანაპირები არ შეუსრულა და მასაც სხვა აღარაფერი დარჩენია წარსულს ჩაბარებული სიყვარულის გამოტირების გარდა. ორივე, – პოეტიც და სატრფოც, – ბედისწერის უკუღმართობის მსხვერპლია, რომელიც წარმართავს ცხოვრებას და რომლის წინააღმდეგაც ისინი უძლურნი არიან. კარვის წარხოცილი ნაშთები, რომელსაც პოეტი დაბრუნებია, აგონებს მას დროის შეუბრალებლობას. ის ხომ ახლა ხნიერი კაცია, თმაგათეთრებული და ღონეგამოცლილი.

მადიჰი ანტითეზაა. აქ პოეტის პერსონა მფარველის, მონარქის მიერ დაცულია ყოველგვარი უბედურებისგან. სატრფოსგან განსხვავებით ეს უკანასკნელი ასრულებს თავის შეპირებებს და თავის ქვეშევრდომთ ყოველგვარ ხიფათს აშორებს. მისი მოქმედებები ღვთით, ზეცით ხელდასხმულია. მისი დინასტია წმინდა წარსულის და ბრწყინვალე მომავლისაა.

ატლალ-ნასიბისა და მადიჰის ზოგადი შტრიხების უბრალო შეპირისპირებაც კი გამოკვეთს იმ სტრუქტურას, რომელიც ვითარდება უბედურებიდან ხსნისკენ. კავშირი ამ ორ მხარეს შორის გამოიხატება კონტრასტების დაპირისპირებაში. მათი პოლარულობა კარგად ჩანს თემატური კონტრასტების თუ მთავარ გმირთა ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისებების გამოყოფაში.

სტეფან სპერლი სამ ასეთ დაპირისპირებულ წყვილს იძლევა: 1) სატრფო – ხელისუფალი, 2) ბედისწერის ძალა – ხელისუფლის ძალაუფლება, 3) ატლალი – კარის ბრწყინვალეობა, ფუფუნება.

ს ა ტ რ ფ ო და ხ ე ლ ის უ ფ ა ლ ი

ამ ორს შორის დაპირისპირების ყველაზე თვალსაჩინო ნიშნები შემდეგია:

ფიზიკური თვისებები;

მორალური თვისებები;

ფიზიკური მშვენიერება,
ხიბლი;

მორალური ხიბლი;

ფიცისმტეხლობა;

სიტყვის, დანაპირების
ერთგულება;

მის მიერ აღძრული იმედები
აღუსრულებადია;
უბედურების მომტანი;

ის ხორცს ასხამს ყოველ
იმედს;
ბედნიერების მომტანი;

ფიტავს, ძალღონეს აცლის;

ასაზრდოებს;

წარმოსახვითი სიახლოვე
(ხაიალ);

ჭეშმარიტი სიახლოვე,
მიახლება;

სატრფო თავშეკავებულია და
ღირსეული, მაგრამ მისი
ღირსება არ აძლევს ნებას,
შეუსრულოს თავის მიჯნურს
თხოვნები;

ხელისუფალი ღირსეულია.
მისი ღირსება აძლევს თავისი
ხელქვეითის სურვილების
შესრულების
შესაძლებლობას;

განშორება სატრფოსი
მიჯნურთან;

ერთობა; ხელისუფალი
ახდენს საზოგადოების
ინტეგრირებას და მისი
ქვეშევრდომნიც მასთან
ახლოს არიან;

ნაყოფიერება;

უნაყოფობა
(სტერილურობა);

წარსული;

აწმყო და მომავალი;

მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ნასიბში არ უნდა დავინახოთ პოეტის პერსონალური გამოცდილების ანგარიში. სატრფო არ არის სპეციფიკურად ინდივიდუალური, რომელიც რაღაც ეტაპზე შევიდა პოეტის ცხოვრებაში და ახლა ადევნებია მის ხსოვნას. ერთიადიმავე ფორმის მრავალი სხვადასხვა პოეტის მიერ სტერეოტიპული გამოვრება ქცეულა რაღაც ზღვარსგადასულ, უგონოდ აკვიატებულ იდეად. კონტრასტული ურთიერთკავშირები ილუსტრაციაა მეტი არგუმენტისა იმისთვის, რომ სატრფო ერთგვარად სიმბოლოა ადამიანის, კაცის განცდის, გამოცდილების კერძო სეგმენტისა. შესაძლოა, ის წარმოსახავდეს ინდივიდის საზოგადოებისგან თავის დახსნის ძიების იზოლირებულ მცდელობას, კერძოდ კი მგზნებარე სიყვარულში იმისა, ვისთვისაც სხვა ყველას და ყველაფერს მსხვერპლად სწირავს. კასიდის იდეოლოგიით ამგვარი მცდელობა კრაზისთვისაა განწირული მისი ანტისაზოგადოებრივი, ანტისოციალური ბუნების გამო. ხორცშესხმა და განხორციელება უნერია მხოლოდ იმას, რაც საზოგადოებაშია ინტეგრირებული – ტომში თუ სამეფო კარზე, რაც მათ მოთხოვნებსა და კანონებში ჯდება.

ის ფაქტიც, რომ ტრადიციულად სატრფო სხვა ტომის წევრია, ვნების ანტისოციალური ბუნების სიმბოლიზირებაა. იგია მცდელობა ტომობრივი ანუ სოციალური საზღვრების გარღვევისა და დამკვიდრებულ, ჩამოყალიბებულ წეს-წყობას დანგრევით ემუქრება. ვნების აყოლა ანარქიულია თავისი ბუნებით. ის ეძებს წინალობებს, რათა ღიად დაუპირისპირდეს და დაუმორჩილებლობა გამოუცხადოს მათ და ამით უფრო მძაფრად შეიგრძნოს საკუთარი სიშმაგე და მძვინვარება. საბოლოოდ, სასიყვარულო გატაცებას, ვნებას არ შეუძლია და ვერც შეძლებდა ხორცშესხმა ეპოვა ამ ცხოვრებაში. ქორწინება და გამრავლება, კელავენარმოება მის მიზნებში არ შედის. შესაბამისად, ნასიბის სატრფო არ არის პოეტის ცოლი, ის გარეშე ფიგურად რჩება (ამ საკითხს უფრო ვრცლად ქვემოთ დაუბრუნდებით). მისი კონკრეტული იდენტიფიკაცია არაარსებითი, არაფრის მომცემია. სასიყვარულო გატაცება, ვნება აქ ორი ინდივიდის კავშირი როდია, არამედ ცხოვრების წესის განმსაზღვრელი პრინციპი.

ქვეშარიტი ბუნება ვნებისა ვლინდება უზრიული სიყვარულის ისტორიებში. ანგრევენ რა საზოგადოების წეს-წყობას, ეს შეყვარებულნი ნებელობით გამორიცხავენ, გარიყავენ საკუთარ თავს ამ საზოგადოებიდან. პასუხად, ისინიც ცალმხრივად უარყოფილნი არიან საზოგადოების მიერ. უზრიელი მიჯნურები კანონგარეშედ იქნენ გამოცხადებულნი. მათი სიყვარული უბედურია, რადგან დესტრუქციული, დამანგრეველი ძალაა და მხოლოდ სიკვდილში ჰპოვებს ხორცშესხმას.

კასიდაში ვნების ამ ასპექტზე არ კეთდება მახვილი. აქ არ ხდება ხოტბის შესხმა უზრიული სიყვარულისთვის. საზოგადოების და მის წესს დაქვემდებარებული უწყვეტობის, მუდმივობის უარყოფა და უკუგდება, რასაც ვნება იწვევს აირეკლება კასიდაზე ნასიბში, მაგრამ აქვე გვაქვს ნაწილი, რომელიც ხოტბას ასხამს საზოგადოებრივ ფასეულობებსა და ღირსებებს. ამ ფუნქციას პანეგირიკულ ოდაში ასრულებს მადიპი. ხელისუფლის ფიგურა შემოსილია იმ თვისებებით, რომლებიც ყველა ასპექტით კონტრასტულია სატრფოს თვისებებისა. სატრფოს მშვენიერებას უპირისპირდება ხელისუფლის მორალური სტატუსი, მდგომარეობა და თუ ფიზიკური სილამაზე იპყრობს გონებას, მას არ მოაქვს წარმატება და ბედნიერება მიჯნურისთვის მაშინ, როცა ხელისუფლის ძალა იძლევა იმედს და ნუგეშს და ეხმარება ახალგაზრდა კაცს. სილამაზე წარმატალია, ძალა კი მარადიული. სატრფოს პირისმტეხლობასა და მიჯნურისთვის იმედების გაცრუებას უპირისპირდება ხელისუფლის დანაპირების ერთგულება და ქვეშევრდომთათვის იმედების აღსრულება. მიჯნური სატრფოს მიმართ ვნებას იზოლაციისკენ მიჰყავს, მაშინ როცა ხელისუფლის ერთგულების საზღაური საზოგადოებაში ინტეგრაციაა. სატრფოსთან ასოცირდება განშორება, გარიყულობა, იზოლირება და ტკივილი მაშინ, როცა ხელისუფალი ერთობის, კეთილდღეობის და განახლების გარანტია. სატრფოს გახსენება იწვევს მტკივნეულ განცდას დროის სრბოლისა, ახალგაზრდობის გარდაუვალი გაქრობისა და სიბერესთან და სიკვდილთან მიახლებისა, ხელისუფალი კი მომავლის სტაბილურობას უზრუნველყოფს. სატრფოს ყველა ნაკლს და სისუსტეს უპირისპირდება

ხელისუფლის ღირსებები და სატრფოს ღირსებებიც კი სუბლიმირებულია, გადაფარულია ხელისუფლის უფრო მაღალი ღირსებებით. მათ შორის არჩევის გზაჯვარედინზე მყოფი ინდივიდი მწუხარე და პოტენციურად დესტრუქციული ვნებიდან კურსს იღებს და დადებითად განწყობა სამართლიანად მოწყობილ და მართულ საზოგადოებაში ინტეგრაციის მიმართ.

ამ ორ ფიგურას შორის კონტრასტის ტიპი გვიბიძგებს იმ აზრისკენ, რომ ნასიბი არ განვიხილოთ მისი უკიდურესი გამოვლინების – უზრიული სიყვარულის შუქზე. შესაძლოა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ტკივილგამოვლილი ადამიანი უცილობლად უნდა გრძნობდეს და ატარებდეს არსებობის, ყოფიერების სიმძიმეს – სიცოცხლე სწრაფად მიჰქრის და ტოვებს განუხორციელებელი ოცნებების, გამქრალი ბედნიერების ხსოვნას გამოსატირებლად. ხელისუფალთან და სამეფო კართან სიახლოვე კი კეთილდღეობით ხანგრძლივი ცხოვრების საშუალებას იძლევა და თუმცა ნასიბი შეიცავს დაფარული (ლათენტური) ვნების ანტისოციალურ ელემენტებს და აღძრავს უბედურების მოთხოვნილებით ცხოვრების სურვილს, მისი პოზიტიური ანტითეზა კასიდის სტრუქტურაში არის მადიჰი, რომლის მეშვეობითაც საბოლოოდ საზოგადოებრივი ფასეულობები გამოდის გამარჯვებული.

ბ ე დ ის ნ ე რ ის ძ ა ლ ა და ხ ე ლ ის უ ფ ლ ის ძ ა ლ ა უ ფ ლ ე ბ ა

ამ ორს შორის მთავარი ოპოზიციური წყვილები შემდეგია:

ტ ო პ ო ს ე ბ ი:

თვითნებურად მართავს
სამყაროს, ადამიანური
ქმნილებები უღონონი არიან
მასთან.

მართავს სამყაროს
ლეთიური ხელდასხმით. მისი
ქვეშევრდომნი დაცულნი და
მოვლილები არიან.

ქმნის სიცოცხლეს

მოაქვს სიცოცხლე თავის

(მცენარეთა და ცხოველთა
სიცოცხლეს ატლალზე) და
მოაქვს სიკვდილი განურ-
ჩევლად.

კონსტრუქციული და
დესტრუქციული ერთმანეთს
აბათილებენ მასში.

არანაირი სპირიტუალური
პრინციპით არ
ხელმძღვანელობს.

სამფლობელოში;
მოაქვს სიკვდილი თავისი
მტრებისთვის.

კონსტრუქციულიც და
დესტრუქციულიც
ემსახურება მასთან
სამართლიანობის
მხარდაჭერას.

ხელმძღვანელობს
მორალით – ღმერთი და
ღირსება.

კონცეფციები:

დრო;

უგუნურობა, უაზრობა;

გაურკვევლობა;

ქაოსი;

მართავს
სფეროში.

ამორალურ

მარადიულობა;

აზრი, მნიშვნელობა;

გარკვეულობა,
დაჯერებულობა;

ნესრიგი;

მართავს
სფეროში.

მორალურ

პოლარობები ამ ჩამონათვალში წააგავს ანტითეზათა იმ ტიპს,
სატრფოსა და მონარქს რომ აკავშირებს ერთმანეთთან. კვლავ
ერთის ნეგატიური თვისებები უპირისპირდება მეორის პოზიტიურ
თვისებებს.

ბედისწერა განაგებს ატლალისა და ნასიბის სამყაროს. იგია
მამოძრავებელი სიცოცხლის დაუსაბამო ციკლური

თანმიმდევრობისა, სიკვდილისა და სიცოცხლის განახლებისა. ძველი კარვის ნაშთები გაუდაბურებული და დანგრეულია მაშინ, როცა ცხოველთა და მცენარეთა სიცოცხლე გრძელდება მათზე. ბედისწერა ახვედრებს ერთმანეთს პოეტს და მის სატრფოს და კვლავ ბედისწერა აშორებთ მათ, გადაისვრის ერთმანეთისგან დაშორებულ ადგილებში. ბედისწერის მართვა ბრმაა, განურჩეველი და კაცი მხოლოდ და მხოლოდ მისი უმწეო მსხვერპლია. მისი დამყარებული ბალანსი ნეიტრალურია და არაგონივრული: თავის დროზე სიცოცხლე და სიკვდილი, კონსტრუქციული და დესტრუქციული აბათილებენ ერთმანეთს. ამ ორ უკიდურესობას – სიკვდილ-სიცოცხლეს შორის კაცი განწირულია მინადვე იქცეს, მისი იმედები და ოცნებები დაიმსხვრეს, მის რწმენას წყალი შეუდგეს.

ამ კავშირთა შეპირისპირება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სპირიტუალურის უპირატესობას მატერიალურზე. ხელისუფალი თავის ძალაუფლებას განურჩევლად როდი იყენებს, მისი მართვა ბედისწერისაგან განსხვავებით, მოწესრიგებული და აზრიანია. ის მორალური პრინციპით ხელმძღვანელობს მაშინ, როცა ბედისწერის ძალას პრინციპი არა აქვს. ხელისუფლის ძალაუფლება მორალურ სფეროზე ვრცელდება მაშინ, როცა ბედისწერის დომინიონი ატლალი და ნასიბია. ხელისუფლის ღირსებების ბუნება ააშკარავებს მათ წყაროს ისლამამდელ კასიდაში. ისინი არის murawwa-ს (სარაინდო კოდექსის) შემადგენელი ნაწილი – ჰეროიკული მოდელის ეთიკური ბაზისა. მეომრული თვისებები შესაძლებლობას აძლევს ხელისუფალს, სძლიოს სამეფო კარის მტრებს, თავისი უსაზღვრო ხელგაშლილობით და სულგრძელობით კი დააკმაყოფილოს თავის ქვეშევრდომთა საჭიროებები. Sabr – მოთმინება, განონასწორებულობა, რომლითაც გმირი ბედისწერის უკუღმართობებს იტანდა, ახლა ხელისუფლის თვისება ხდება, რაც მისი მოვალეობის სიმძიმეს ატარებინებს.

ატლალ და სამეფო

ტოპოსები:

ნაბინავარის ნაშთები;	„ბრწყინვალეების და დიდების სახლი“ (სასახლე);
ატლალს დაედინება წვიმა, ან პოეტი ნატრობს, რომ წვიმა ედინოს მათ.	ხელისუფალი „ხელგაშლილობის წვიმას“ უწყალობებს თავის ქვეშევრდომთ.
პოეტის ცრემლები;	ხელისუფლის გულუხვობის ზღვა;

კონცეფციები:

მატერიალურის	ღირსების მარადიულობა;
წარმავლობა, დროებითობა;	
ნგრევა, განადგურება;	შექმნა, ჩამოყალიბება;

ყველა ოდა როდი იწყება ისეთი ნასიბით, რომელიც ატლალს შეიცავს. მისი ყოფნა-არყოფნა არსებით გავლენას არ ახდენს კასიდის სტრუქტურაზე, მხოლოდ ნასიბიც საკმარისია მადიჰის ანტითეზად. ატლალი გვხვდება, როგორც ყველაზე ცნობილი მოტივი, რომელიც კასიდის ძირითადი სტრუქტურის განვითარებას აწონასწორებს. პოეტის ძველი საცხოვრისი ბედისწერის მსხვერპლი გამხდარა, რომელსაც დაუნგრევია იგი და წარუხოცავს პირისაგან მიწისა. მისი ანტითეზაა ამჟამინდელი და მომავალი საცხოვრისი, კერძოდ სამეფო კარი, რომლის ნევრიც არის პოეტი და სადაც ის სარჩო-საბადებელს შოულობს და დაცულია ხელისუფლის მიერ ყოველგვარი საფრთხისაგან.

შეიძლება ითქვას, რომ ატლალის ნამდვილი ანტითეზა სამეფო და სამეფო კარი კი არა, მისი ჩამოყალიბებული, დამკვიდრებული ინსტიტუტია, რომელიც იმ სულიერ

ფასეულობებს ეფუძნება, რომლებიც მისი გადარჩენის, სიცოცხლისუნარიანობის წინაპირობებია. ამრიგად, ნანგრევები სუბლიმირებულია bayt al-majd-ის, ანუ სამეფო კარის მარადიულობით, სიმყარით (Sperl 1989: 20-24).

ეს რაც შეეხებოდა ნასიბის მიმართებას კასიდის სხვა ნაწილებთან. ახლა კი თავად ნასიბის სტრუქტურის შესახებ.

ისლამამდელ პოეზიაში სასიყვარულო-ელეგიური ნასიბი მოიცავს თემათა საკმაო რაოდენობას, როგორებიცაა სატრფოს მიტოვებული კარვის ნაშთებისთვის მიმართვა (كلا), აღწერა გასამგზავრებლად აყრილი ტომისა, სიშორეში რომ უჩინარდებიან, პოეტის ჩივილი განშორებით მოგვრილ ნალველზე და უფრო ბედნიერი დღეების გახსენება. თვით მოქმედების განვითარების დეტალებიც კი გარკვეულწილად ფიქციურ სამყაროშია გადატანილი. პოეტური კონვენცია ძალიან ძლიერია და პოეტური ლექსიკის, ფორმულების, ფრაზათა ფონდის ხმარება აძლიერებს კონვენციის სიმკაცრეს (Blachère 1965: 1029).

რ. იაკობის მიხედვით, ნასიბის შინაარსი, სახელდობრ, სიყვარულის ტკივილი და სატრფოს გახსენება და მისი აღწერა მოთავსებულია სხვადასხვა ჩარჩოვან მოტივში, რომლის შიგნითაც იგი თავის მხრივ სხვადასხვა ადგილას ამოტივტივდება. ზოგჯერ კი პოეტი თავის სიყვარულის ტკივილს გამოხატავს რაიმე ჩარჩოვანი მოტივის გარეშე. ჩარჩოს მოტივებია: ა) განშორების დილა; ბ) ქარავნის წასვლა; გ) სატრფოს ზმანების (كلا) გამოჩენა; დ) გოდება კარვის ნაშთებზე (كلا), რომელიც ყველაზე ხშირი ჩარჩოვანი მოტივია ნასიბში. ჩარჩოს ეს მოტივები ზოგჯერ ერთდროულადაც გვხვდება ნასიბში. თითოეული მოტივი შედგება ცალკეული თემებისგან, რომელთა თანამიმდევრობაც შეადგენს მოტივს და რომელთა რიგითობაც ყოველთვის არ არის მკაცრად განსაზღვრული. ცალკეული თემები, როგორიცაა პოეტის გოდება და სატრფოს აღწერა შეიძლება ჩართული იყოს სხვადასხვა ჩარჩოვან

მოტივში, როგორებიცაა **كلاط**, განშორების დილა ან სატრფოს მოლანდება (Wagner 1988: 87-95).

კინანი ისლამამდელი პოეზიის სასიყვარულო პრელუდიათა მიმოხილვის შედეგად მიდის დასკვნამდე, რომ ისლამამდელი ლაზალი მთლიანობაში ითხზებოდა სამ ნაწილად: პირველში პოეტი სევდით აღესილი და მტირალი იძლევა აღწერას სატრფოს სამოსახლოს ნაკვალევისა (**كلاط**), მეორეში ის აღწერს სატრფოს ღირსებებს და ფიზიკურ მომხიბვლელობას და ბოლო ნაწილში, ტრადიციულად ძალიან მოკლედ, ის განსაზღვრავს თავის ამყამინდელ დამოკიდებულებას სასიყვარულო კავშირების მიმართ (Kinany 1950: 100).

პრეისლამური ლაზალის პირველ ნაწილში ყოველთვის უდიდესი ემოცია და სინაზეა კონცენტრირებული, აშკარად თვალშისაცემია სენტიმენტალობისა და ემოციური გრძნობების გადმოფრქვევის სიჭარბე, რაც მკვლევართა შორის ბადებს შეკითხვას, რატომ ხდება სენტიმენტალურ ემოციათა მოზღვაება ნაბინავარის ნაშთებთან და არა პოეტის სატრფოს წინაშე. ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არც აქ არის, მაგრამ სავარაუდოა, ეს იყო სიამაყე და ერთგვარი უცნაური მორცხვობაც წარმართი არაბი პოეტისა, რაც აიძულებდა, ემჯობინებინა ეგლოვა და მუხლებზე დამხობილიყო წარბოცილ ნაბინავართან, ვიდრე ეს გაეკეთებინა თავისი სატრფოს წინაშე.

პრეისლამური ლაზალის მეორე ნაწილი, რომელშიც ძველი პოეტი აღწერს თავის სატრფოს, ყველაზე განვითარებული და მნიშვნელოვანი ნაწილია. აქ ის ხოტბას ასხამს სატრფოს ფიზიკურ მომხიბვლელობას და მის მორალურ ღირსებებს, ოღონდ განსხვავება მორალურ ღირსებებსა და ფიზიკურ მომხიბვლელობას შორის მას არ აღელვებს, რადგან ის არ ყოფს თავის არსებობას სულსა და სხეულში.

ჭეშმარიტებაა, რომ წარმართი პოეტი აქცენტს სატრფოს ფიზიკურ მშვენიერებაზე აკეთებს, თუმცა ტექსტების გამოკვლევა ადასტურებს, რომ ძველ პოეტს თავისი სატრფო მხოლოდ იმიტომ როდი უყვარს, რომ ის იზიდავს მის ინსტინქტებს და ატკბობს მის გრძნობებს, მის სიყვარულში

მორალური ელემენტიც დიდად ფასობს, თუმცა საკმარისად არ არის გამოხატული. ეს ელემენტი იკვეთება, როცა პოეტი სატრფოს მორალურ ღირსებებს აღწერს: პატიოსნებას, კეთილშობილებას, ხელგაშლილობას, სიფრთხილეს, წინდახედულებას, თავაზიანობას, გამორჩეულ წარმომავლობას და ა.შ.

მორალურ ელემენტს უნდა დავუმატოთ ესთეტიკური ელემენტიც, რომელსაც ვხედავთ წარმართი პოეტის მიერ სატრფოს ფიზიკური ხიბლის ხატვისას, თუმცა ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ძველ პოეტთა მიერ სატრფოთა აღწერა და მისი სხეულის სხვადასხვა ნაწილის მშვენიერებისთვის ხოტბის შესახმა უფრო სენსუალურია, ვიდრე ესთეტიკური. ის გათვლილია უფრო მსმენელის შეგრძნებებზე, ვიდრე მშვენიერების მისეულ აღქმაზე, მაგრამ ეს აღწერები იმდენად მშვენიერადაა დასურათებული, რომ შეუძლებელია, მკითხველმა ვერ შენიშნოს ძველ პოეტთა ესთეტიკური შეფასების უნარი და გემოვნება.

პოეტთა ესთეტიკური და მორალური შეფასების კრიტერიუმები, შეიძლება ითქვას, რომ ტომობრივი ცხოვრების გავლენის ქვეშ იმყოფება. ტომობრივი საზოგადოება ერთ ყალიბში აქცევს თავისი წევრების გრძნობებსა და გონებას და მათ აზრს, გემოვნებას, შეფასებას ერთნაირს, მსგავსს ხდის. იგივე ითქმის მხატვრულ ტექნიკაზე, რომელიც გამომსახველობით ხერხთა ერთგვარ მყარ, მუდმივ რეპერტუარს ემყარება არა მხოლოდ სიუჟეტებისა და კომპოზიციის, არამედ პოეტური ლექსიკის, ფორმულათა და მხატვრულ სახეთა დონეზე (ფურცელაძე 1985: 21).

ეს მოვლენა – მემკვიდრეობის რეპროდუქცია, ფუნქციონირება და არა შეცვლა და განვითარება, კლავწარმოება უწინდელ საფუძველზე ტრადიციული საზოგადოებებისთვისაა დამახასიათებელი, რომელსაც სჭირდება ნორმები, ნიმუშები, სტანდარტები, განმტკიცებული წარსულით, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. ბედუინური საზოგადოება კი სწორედ ტრადიციული საზოგადოება იყო, სადაც ჩამოყალიბდა ერთგვარი სოციალური მეხსიერება, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა და

საზოგადოებრივ ღირებულებებს ინახავდა. ეს სოციალური მეხსიერება შეიქმნა არასამწერლობო საზოგადოებაში და შენარჩუნდა შუა საუკუნეებში თვით სამწერლობო ხანაშიც (Оганесян 1987: 305). შუა საუკუნეების არაბულ პოეზიას ხომ საფუძვლად უდევს ისლამამდელი და ადრეული ისლამის ხანის ზეპირი პოეზიის ხანგრძლივი ტრადიცია, რაც ხელს უწყობდა შეფასების ერთგვარი ტომთაშორისი უნივერსალური კრიტერიუმის ჩამოყალიბებას და არაბთა გრძნობებისა თუ სილამაზისადმი დამოკიდებულების დიდწილად უნიფიცირებას.

აი ამიტომ არის, რომ ძველი პოეტების მიერ აღწერილი ქალები ერთმანეთს ძლიერ ჰგვანან – აქვთ კუნაპეტი შავი თმა და ნათელი სახე, გადატყეცილი ლოყები და დიდი შავი თვალები, მუქი ტუჩები და თეთრი, მწყობრად მიჯრილი კბილები, გრძელი და თეთრი ყელი, სავსე და მრგვალი მკერდი, წვრილი და მოქნილი წელი, მსხვილი და განიერი თეძოები, თეთრი მკლავები და წითლად შეღებილი ფრჩხილები. მთლიანობაში სრულები და მალლები არიან და დაგოგმანებენ წელა და სწორად, როგორც ქალაში მობალახე ქურციკნი.

მათი აღწერისას გამოყენებული ერთიდაიგივე მხატვრული სახეები და შედარებები კი ძველი პოეზიის წარმოსახვის სიმწირზე როდი მიუთითებს, არამედ დემონსტრირებას უკეთებს პოეტის ცოდნას წინამორბედი პოეტური რეპერტუარისა და ტრადიციების.

ამ კუთხით ძალიან საინტერესოა კინანის შემდეგი დაკვირვება: სწორედ არაბი პოეტები იყვნენ ისინი, ვინც დაიწყეს არაბი ერის გაერთიანება – თუნდაც მხოლოდ ემოციურ და ესთეტიკურ დონეზე და საფუძველი ჩაუყარეს გრძნობის ეროვნულ ერთობას (Kinany 1950: 108).

კასიდის სტერეოტიპული სტრუქტურა, ძველ პოეზიაში მოტრიალე მხატვრულ სახეთა, მეტაფორათა, შედარებათა ფონდი, ხშირად ლამის ბრმად კოპირებული და კვლავწარმოებული წარმართი პოეტების მიერ, ერთი შეხედვით მათი რეალური განცდისა და პერსონალური შეფასების გარეშე, ლიტერატურული ფაბრიკაციის დიდი ალბათობის შესაძლებლობას იძლეოდა და ამან ისლამამდელი არაბული

პოეზიის აუთენტურობის პრობლემას დაუდო დასაბამი, რომლის გადასაწყვეტადაც მცდელობები ჯერ კიდევ აბასიანთა ეპოქის არაბმა ფილოლოგებმა დაიწყეს და XX ს-ში ორიენტალისტთა სამეცნიერო წრეებში დიდი ვნებათაღელვის საგნადაც იქცა. საკმარისია ამ საკითხს შეჭიდებული ავტორიტეტების სახელების ჩამოთვლა: მარგოლიუსი, არბერი, ტაჰა ჰუსეინი... ამ პრობლემას ჯ. მონროუმ გასაღებად პარი-ლორდის ზეპირი პოეზიის თეორია მიუხადა და მეტ-ნაკლები წარმატებით შუქიც მოჰფინა. ეს პოლემიკა საკმაოდ კარგადაა გაშუქებული სამეცნიერო ლიტერატურაში (ფურცელაძე 1985: 10-12; Крачковский 1956: 196-223; Монроу 1978: 93-104; Фильштинский 1977: 32-33).

შემდეგი შეკითხვა, რომელიც ძველი არაბული ლაზალის პოეტური გამომსახველობის ხერხებთან დაკავშირებით წამოიჭრება – ისინი არა მხოლოდ სტერეოტიპულია, არამედ საკმაოდ მრავალრიცხოვანიც. რატომ იყენებდნენ ისლამამდელი პოეტები თავიანთ კასიდებში ამდენ სახეს? შესაძლოა, ნაწილობრივ თავიანთი რიტორიკული ნიჭის დემონსტრირებისთვის, მაგრამ მთავარი მიზეზი მაინც ის არის, რომ პოეტური სახეები ეხმარება მათ, იყვნენ ლაკონურნი. ნაცვლად სატრფოს ხიბლის ხანგრძლივი აღწერისა, ისინი ადარებენ მას მარგალიტს ან ქურციკს. მისი კოცნის სიტკბოს გამაბრუებელ ზემოქმედებაზე საუბრის ნაცვლად ადარებენ მის ნერწყვს ძვირფას ღვინოს. ისლამამდელი პოეტები ლაკონურობის და სიტყვიერი ხატების დიდი მოყვარულები არიან.

ამასთან დაკავშირებით ძალიან საინტერესოა ალ-ჯაჰიზის მიერ მოტანილი ისტორია არაბული მჭერმეტყველების ლაკონურობის საილუსტრაციოდ: ბედუინი არაბი უსმენს მუსლიმს, რომელიც ყურანის იმ აიებს კითხულობს, სადაც ღმერთი ეკითხება მოსეს, რა გიჭირავსო მარჯვენა ხელში? ის კი პასუხობს: ეს ჩემი კვერთხია. მე ვეყრდნობი მას, მე ვაყრევინებ მისი მეშვეობით ფოთლებს ჩემი ცხვრებისთვის და კიდევ სხვა რამეებშიც ვიყენებ (القرآن الكريم XX-19). ბედუინი ამბობს: მე მნამს,

რომ ეს არაარაბის პასუხია. რატომ? – კითხულობს მუსლიმი. ბედუინი პასუხობს: არაბი უბრალოდ იტყოდა: ეს ჩემი კვერთხია.

ამრიგად ისლამამდელი პოეტები თავიანთ კასიდებში შეიძლება ბევრ სხვადასხვა თემას ეხებოდნენ, მაგრამ მსუბუქად და მალევე გადადიან ახალზე. სრული და ზედმინევნით ამომწურავი აღწერა მათ ინტერესებში არ შედის. ეს უფრო ცივილიზებული ეპოქების კუთვნილებაა (Kinany 1950: 110).

ლაზალის აგებულების კინანისეული დაყოფით მესამე ნაწილში წარმართი პოეტები მას შემდეგ, რაც მომხიბვლელად ისაუბრეს თავიანთ გარდასულ სიყვარულზე და რეალიზმით დაგვიხატეს თავიანთი სატრფოს პორტრეტი, გადადიან თავიანთი დამოკიდებულების ლაკონურ განსაზღვრაზე სასიყვარულო კავშირების მიმართ ლექსის შეთხზვის მომენტში. ძირითადად მიმართავენ ერთგვარ სენტენციებს იმით, რომ უკუაგდებენ სიყვარულს, როგორც თავქარიანობასა და ახალგაზრდულ გართობას და ხანდახან ქვეცნობიერი არასრულფასოვნების კომპლექსით კიცხავენ ქალებს და აბრალებენ მათ მერყეობას და ორგულობას. ზოგიერთი გაჭირვებაში მცხოვრები, მძიმე შრომას მიჩვეული ახალგაზრდა პოეტი უფრო შორს მიდის და ზემოდან დამცინავად უყურებს იმ ახალგაზრდებს, ვინც დროს ფუჭად კარგავს ქალებში (Kinany 1950: 101).

თუ ლაზალის ძირითად ტიპებს განვიხილავთ პრეისლამურ ეპოქაში, ვნახავთ, რომ პრეისლამური ლაზალის სხვადასხვაგვარი კლასიფიცირებისთვის იგი საკმაო რაოდენობის მახასიათებლებს შეიცავს.

მისი კლასიფიცირება უპირველეს ყოვლისა შეიძლება ლაზალის ობიექტის, ანუ იმ ქალების მიხედვით, რომელთაც ლაზალი ეძღვნება. ამ თვალსაზრისით ისლამამდელი კასიდების შესწავლა იძლევა ასეთ სურათს: წარმართი პოეტი თავისი ოდის სასიყვარულო პრელუდიაში სამი ტიპის ქალის მშვენიერებას უმღერის – თავისი არაბი სატრფოსი, ღვინის მწდე ქალების და მონაზვნების. პოეტის ცოლს მის ლაზალში ადგილი არა აქვს.

ლვინის მნდე-ქალების აღწერა კასიდაში შემოაქვს იმ ნადიმების აღწერას, რომელთაც პოეტი დასწრებია ღვინის დუქნებში, თავისი აღმა-დაღმა მოგზაურობებისას რომ გადასწყდომია მთავარ სავაჭრო გზებზე სირიასა და ერაყში, არაბეთის ჩრდილოეთსა თუ იემენში და ჰადრამავთში, სამხრეთში. ამ დუქნებში იმარაგებდნენ ბედუინი მომთაბარეები ღვინოს. აქვე ელოდნენ მათ მშვენიერი მნდე-ქალები, რომელთაც აღწერდნენ თავიანთ ლექსებში. ამასთან, ამ მნდე-ქალებზე ლაპარაკისას, რომლებიც ძირითადად არაარაბები იყვნენ, წარმართი პოეტები უფრო გაბედულები და თამამები არიან და ნაკლებად ეჭვიანნი, ვიდრე ჩვეულებრივ (მაგ., ტარაფა). თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ მართალია, წარმართი პოეტის დამოკიდებულება მომღერალი მნდე-ქალების მიმართ განსხვავდება მისი დამოკიდებულებისგან თავისი არაბი სატრფოს მიმართ, ყოველთვის ადვილი როდია გარჩევა იმ ბეითებისა ერთმანეთისგან, რომელთაც წარმართი პოეტი უძღვნის პირველთ და მეორეთ. თანაც ძველი ოდების ავტორ პოეტთა პირად ცხოვრებაზე ინფორმაციის უქონლობა, აღრევა და ცდომილებანი, რომლებიც ძველ პოეზიას სჩვევია, საკმაოდ მძიმეს ხდის ამ ორი ტიპის ლაზალის ერთმანეთისგან მკვეთრად გამოიჯენას.

არაბი სატრფოებისა და ღვინის დუქნების მნდე-გოგონების გვერდით ძველი პოეტი ხანდახან ხოტბას ასხამს მონაზვნების სიმშვიდეს, სილამაზეს და აუმღვრეველობას. ამის მიზეზი კი ის იყო, რომ ღვინის დუქნები ხშირად მონასტრებისა და დედათა სავეანეების მახლობლად იყო განლაგებული, რომლებიც ამარაგებდნენ მათ ღვინით. ხანგრძლივი მგზავრობით ქანცგანწყვეტილ ბედუინ მგზავრს ხანდახან ნებას რთავდნენ, ღამე ამ მონასტრებში გაეთია და აქ ეძლეოდა პოეტს მონაზვნების ნახვისა და შემდეგ მათი მომხიბვლელობისა და კეთილშობილების აღწერის შესაძლებლობა თავის ლექსებში.

ახლა კი იმაზე, თუ რატომ უნდა არიდებდეს ძველი პოეტი თავს ცოლზე საუბარს სასიყვარულო პრელუდიაში. ზოგი ისტორიკოსი ვარაუდობს, რომ უმმ ჯუნდაბი, მოხსენიებული

იმრუ' ალ-კაისის მიერ ერთ-ერთ თავის კასიდაში, მისი ცოლია, ხოლო შასა კი ჰასანის ცოლი. თუ ეს შენიშვნა მართებულია, მაშინ ორივე პოეტი ქებას უნდა ასხამდეს ამ ქალების მშვენიერებას მათზე დაქორწინებამდე. ორივე პოეტი თავის ქალს იხსენიებს და მიმართავს, როგორც სატრფოს და არანაირად, როგორც ცოლს (Kinany 1950: 65).

წარმართ პოეტთა დუმილი თავიანთი ცოლების ხიბლზე ამ ნიშნით გამორჩეული არ არის, ზუსტად ამასვე აკეთებდნენ მუსლიმი პოეტები და შუასაუკუნეთა ევროპელი პოეტები.

თუ წარმართ არაბ პოეტებთან ამის მიზეზს დავუწყებთ ძებნას, შესაძლოა, ვიპოვოთ იმ ფაქტში, რომ ისინი სასიყვარულო თავგადასავლების ნებას თავს აძლევდნენ მხოლოდ მაშინ, როცა იყვნენ ახალგაზრდები და დაუქორწინებლები. დაქორწინების შემდეგ წყვეტდნენ ახალი სენტიმენტალური განცდების ძიებას და როცა სასიყვარულო პრელუდიის შეთხზვა სურდათ, გარდასული ახალგაზრდული განცდების გახსენებით შემოიფარგლებოდნენ. შესაძლოა, ეს იყოს პოეტური კონვენციის თუ ლიტერატურული ეტიკეტის მოთხოვნის შედეგიც.

ზოგი მკვლევარი ისლამამდელ ლაზალში ცოლების მოუხსენიებლობის მიზეზად ასახელებს იმ ფაქტს, რომ თავად ოჯახური ცხოვრება არცთუ დამკვიდრებული და ჩამოყალიბებული იყო წარმართულ არაბეთში. იმ დროს ოჯახური კავშირების შესუსტების ბევრი მიზეზი იყო, მაგ., დროებითი ქორწინება, რომელიც მაშინ დაშვებული იყო, ცოლის დარჩენის შესაძლებლობა თავის ტომში ქორწინების შემდეგაც კი, ანდა ქალის ტომის გამოსვლის შესაძლებლობა ქმრის ტომის წინააღმდეგ ომის შემთხვევაში, აგრეთვე ის ფაქტი, რომ ქალები ყოველთვის ექვემდებარებოდნენ გამარჯვებული ტომის მხრიდან ტყვედ ან ნადავლად წაყვანას (Kinany 1950: 67).

თუმცა ამ მიზეზს, რომელიც თავისთავად სიმართლეა, არ შეუძლია სრულად ახსნას სადისკუსიო საკითხი, რადგან პოეტთა ცოლები ასევე არ მოიხსენიებიან ლაზალში ისლამურ ეპოქაშიც, როცა ოჯახური ცხოვრება მტკიცედ დამკვიდრდა.

კინანი გვთავაზობს ამ მოვლენის მისეულ, ძალზე საინტერესო ახსნას. ის ემოციის განვითარებას უკავშირდება: ტომური ცხოვრება გარკვეულწილად ოჯახურ ცხოვრებას წააგავს. აქცენტი კეთდება წარმომავლობაზე, ნათესაურ ხაზზე და ტომის ქალები და კაცები ბევრ რამეში და-ძმებივით გრძნობენ თავს. ეს განცდა ხანდახან იწვევდა არცთუ სახარბიელო მდგომარეობას – ტომის წევრთა ემოციური ცხოვრების გახლეჩას ორ ნაწილად: წმინდა სენტიმენტალურ და ეროტიკულ ემოციად. ტომის წევრები გრძნობის სინამდისე ინახავდნენ დედ-მამის, და-ძმების, ხშირად ყველა თავისიანის მიმართ, მათი ეროტიკული ემოცია კი მხოლოდ სხვა ტომელ უცხო ქალს ეკუთვნოდა. ეს დამოკიდებულება ისე ღრმადაა ფესვგადგმული ტომის წევრის ქვეცნობიერში, რომ როდესაც ის ქორწინდება უცხოზე, რომელიც მას უყვარს და რომელიც ამ ქორწინებით მისი ოჯახის წევრი ხდება, ის წყვეტს მის სიყვარულს, როგორც სატრფოსი, უცხოში. ეს ქალი ქვეცნობიერად უკვე ოჯახის სხვა წევრებივით უყვარს. ეროტიკული ემოცია ამიერიდან ცოლს კი აღარ ეკუთვნის, არამედ უკვე ვინმე სხვას, უცხოს, რომელსაც შეუძლია ამ კაცის ფანტაზიის, წარმოსახვის დაპყრობა და ვისზეც შემდეგში ის ილაპარაკებს თავისი კასიდის სასიყვარულო პრელუდიაში (Kinany 1950: 66-67).

ამ კუთხით ძალიან საინტერესოა ე. ვაგნერის მოსაზრება, სადაც ის გაუგებრობად მიიჩნევს ევროპელ ორიენტალისტებთან ნასიბის მოხსენიებას „კასიდის ეროტიულ შესავლად“ და თვლის, რომ ეროტიული მომენტი ფახრშია და არა ნასიბში x(Wagner 1988: 86).

ჩვენი მხრივ, დავსძენდით, რომ ამ შემთხვევაში კინანის მოსაზრების გაზიარება უფრო მართებულია. ნასიბში უდავოდ დევს ეროტიკული ემოცია და ფახრში უბრალოდ უფრო მეტად და უფრო შეუფარავადაა გამოკვეთილი. ორიენტალისტებიც ნასიბის თარგმანში ერთმნიშვნელოვნად არ მიჯნავენ „სასიყვარულო პრელუდიას“ და „ეროტიკულ პრელუდიას“. კინანი, მაგალითად, ორივეს ხმარობს ერთმანეთის სინონიმებად.

ამრიგად, ისლამური ლაზალი არანაირ ზეციურ სიყვარულს, მისტიკურ ექსტაზს ან თუნდაც ცოლქმრულ სიყვარულს არ შეიცავს. ეს არ არის მედიტაციის პოეზია, ხილვების, მისტერიებისა და სიმბოლოთა სამყარო. ეს არის დიდი გრძნობის პოეზია, რომელშიც წარმართი არაბი პოეტები გამოხატავენ სიყვარულს, ბედნიერებას, სიყვარულით მოგვრილ ტკივილს და მწუხარებას. ამას ისინი აკეთებენ თავისუფლად, გულწრფელად, მსმენელთათვის სიამოვნების მისანიჭებლად.

ძველი ლაზალის სხვა კრიტერიუმით კლასიფიკაციაც შეიძლება, კერძოდ, მორალური თვალსაზრისით. ამ კუთხით ლაზალის ორ კატეგორიად დაყოფა შეიძლება: ნესიერი და უხამსი ლაზალი. ნესიერ, თავშეკავებულ ლაზალში პლატონური პოეზია კი არ იგულისხმება, არამედ იმ ტიპის პოეზია, რომელშიც პოეტი თავს იკავებს სატრფოს ვნებიანი აღწერისა და ფრივოლური დეტალების მოხსენიებისგან, რასაც ადგილი ჰქონდა სატრფოსთან ინტიმის დროს.

ბუნებრივია, წარმართული სიყვარულის სენსუალურ სიამოვნებაზე დამოკიდებულება რთულს ხდიდა პლატონური სიყვარულის ფეხმოკიდებას ისლამამდელ არაბულ მენტალიტეტში. ამ კონტექსტში საინტერესოა ე. ვაგნერის დაკვირვება იმის თაობაზე, რომ უზრიტების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ტოპოსი – „სიკვდილი სიყვარულის გამო“ მოიპოვება უკვე ძველ არაბულ ნასიბშიც, როცა ტარაფა ყვება სიყვარულისთვის წამებული მურაკკაშის ამბავს (Wagner 1988: 71; Beeston... 2003: 421). კინანი ამის თაობაზე შენიშნავს: „შესაძლოა, მართალიც იყოს, რომ პოეტი ალ-მურაკკაშ ალ-აქბარი და სხვანიც დაიხოცნენ უიმედო სიყვარულით, როგორც ტარაფა და ზოგი არაბი ისტორიკოსი გვარწმუნებენ, მაგრამ ეს სრულებით არ ამტკიცებს იმას, რომ მათი სიყვარული არამიწიერი, პლატონური იყო. გვაქვს ზოგი არგუმენტი, ვირწმუნოთ, რომ ეს წამებულნი ძალიანაც სენსუალური გრძნობების მატარებელი ხალხი იყო, ვინც ვერ შეძლო სატრფოზე დაქორწინება სიღარიბის ან რაიმე სხვა მიზეზის გამო. ისინი თავიანთმა მგზნებარე ემოციებმა იმსხვერპლეს.

დაიხოცნენ სადღაც გადამხმარ უდაბნოში ისე, რომ ვერ შეძლეს ცხოვრებისა და სიყვარულის წყურვილის მოკვლა. ის რამდენიმე ბეითი, რომელიც ჩვენამდე შემორჩენილია ალ-მურაკკამ ალ-აქბარის ლექსებიდან არა მხოლოდ მეორეხარისხოვანი პოეზიაა, არამედ მოკლებულია ყოველგვარ ღრმა და არამინიერ გრძნობას (Bauer 1999: 552). ფაქტები გვარწმუნებს, რომ სიყვარულის მონამენი პრეისლამურ პერიოდში მიუხედავად მათი უკიდურესი, ერთგვარი ფატალური მგრძნობიარობისა, სიყვარულის ხასიათით ზუსტად ისეთივენი იყვნენ, როგორებიც მათი თანატომელნი“ (Kinany 1950: 70).

ჩვენი მხრივ, დავამატებდით, რომ უზრიული ღაზალის ბევრი თემა, მოტივი ჯერ კიდევ ისლამამდელ პოეზიაში დაიძებნება, ოღონდაც მათ უზრიელ პოეტებთან გარკვეული ინტერპრეტაციის საფუძველზე სხვაგვარი დატვირთვა შეიძინეს (გარდავაძე 2000: 142-144).

რაც შეეხება უხამს პოეზიას, ის არსად ისე არ ფასობდა, როგორც წარმართ არაბებთან. იმ დროის უხამსი ღაზალი თვით თანამედროვე თვალთახედვითაც კი უხამსია. ეროტიკული პოეზიის ამ სახეობას ხანდახან ვნახულობთ სასიყვარულო პრელუდიებში. ხანდახან უკიდურესად უხამსი ღაზალი შედის არა კასიდის სასიყვარულო პრელუდიაში, არამედ მის სატირაში. ეს არის უხამსი აღწერა მტრულად განწყობილი ტომების ქალებისა.

ცხადია, წარმართული სასიყვარულო პოეზიის დაყოფა წესიერ და უხამს ღაზალად მეტად პირობითია, რადგან ძველი პოეტი ზოგ კასიდაში შეიძლება წესიერი იყოს და ზოგშიც უხამსი. თუმცა კინანი გვთავაზობს თავის დაკვირვებას, სადაც შენიშნავს, რომ „წესიერი ღაზალი ხშირად ეკუთვნის ცენტრალურ არაბეთში მცხოვრებ პოეტებს, რომლებიც არაბეთის ნახევარკუნძულს გარეთ არ გასულან, მაგ., ანთარა და ზუჰაირი, უხამსი პოეზია კი ეკუთვნით ან პროფესიონალ პოეტებს (ვინც თავის პოეტურ ნიჭს სარჩოს მოსაპოვებლად იყენებდა), რომელთაც სჩვევიათ თავიანთი ეროტიკული პრელუდიით მსმენელთა ყურადღების მიპყრობა, როგორც მაგ.,

და ალ-ა'შა, ან ღვინის დუქნებში გართობას ჩვეულ და საკარო ცხოვრებასთან დაახლოებულ და გაშინაურებულ პოეტებს, როგორებიც არიან იგივე ნაბილა, ალ-ა'შა და იმრუ' ალ-კაისი და პასანი" (Kinany 1950: 70-71).

თუმცაღა, რა უხამსი და გარყვნილიც არ უნდა იყოს წარმართული ღაზალი, მასში ჰომოსექსუალური პოეზიისთვის ადგილი არ არის. ჰომოსექსუალური სიყვარული, რომელიც აბასიანთა პერიოდში გამოჩნდა არაბულ პოეზიაში, ითვლება, რომ სპარსეთიდან უნდა იყოს გადმოღებული. წარმართი არაბი პოეტები მას არ იცნობენ.

წარმართული არაბული ღაზალი შეიძლება დაიყოს ავტორთა ასაკის მიხედვითაც. ახალგაზრდა პოეტთა მიერ შეთხზული ღაზალი, როგორებიც იყვნენ მაგ., იმრუ' ალ-კაისი, ტარაფა, ამრ იბნ ქულსუმი და ანთარა და ასაკოვანი პოეტების ღაზალი, როგორებიც იყვნენ მაგ., ნაბილა, ზუჰაირი, ალ-ა'შა, აბუ ზუ'აბი. ეს დაყოფაც პირობითია, რადგან ორივე ტიპს მსგავსი შტრიხები აქვს და ორივე მათგანში პოეტები დაკარგულ სიყვარულს მისტირიან. ერთადერთი განსხვავება, რასაც ისინი გვიჩვენებენ, ისაა, რომ ასაკოვანი პოეტები, თავიანთი ახალგაზრდა კოლეგებისგან განსხვავებით, თავიანთ სასიყვარულო პრელუდიებს ამთავრებენ ახალგაზრდული დროსტარების ერთგვარი სენტენციური გაკიცხვით, სიბრძნის და გამოცდილების ასაკის ქებით და ხანდახან ქალების პასკვილითაც, თითქოს მათ მხოლოდ ახალგაზრდა კაცები და ფული აინტერესებთ. ამ კუთხით საინტერესოა კინანის შეკითხვა, „რაკილა ამ ცინიზმს წინ უძღვის მდედრის ხიბლით ეროტიკული ტკობა-ალტაცება, ხომ არ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასეთი პრელუდია პოეტის ახალგაზრდობის ნამუშევარია, რომელსაც იგი მოგვიანებით უმატებს ბეითებს, აღწერს რა თავისი დაძაბუნების რეზულტატს და თავის მარცხს, მიიღოს საპასუხო გრძნობა ახალგაზრდა ქალების სასიყვარულო თავგადასავლებში გამონევეაზე?“ (Kinany 1950: 72)

წარმართული ღაზალი შეიძლება კიდევ ერთი კუთხით დაიყოს. ეს არის განსხვავება ბედუინი პოეტების და ქალაქის

მკვიდრ პოეტთა ღაზალებს შორის, თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს განსხვავება არცთუ დიდია და მკაცრი ლიტერატურული ეტიკეტის არსებობის გამო გამოკვეთილი, მკვეთრი მიჯნის გავლება ამ ორ ტიპს შორის ძნელია. დაკვირვების სახით შეიძლება ითქვას, რომ ბედუინი პოეტები უფრო გულწრფელნი არიან თავიანთ გრძნობებში, უფრო ლაკონურნი, სტილიც უფრო დახვეწილი აქვთ და ძნელად გასაგები, მაშინ როცა ქალაქის მკვიდრი პოეტები უფრო მანერულნი არიან, მათი ღაზალები უფრო დეტალიზებულია, უფრო მეტად ჰიპერბოლიზებული და მეტი გადაჭარბებებით, შესაძლოა, პოეტთა ნაკლებ გულწრფელობის დასაფარავად და შეიცავენ ქალაქურ ცხოვრებასთან დაკავშირებულ ახალ მხატვრულ სახეებს. მათი სტილი ძალიან ცხადია და ადვილად გასაგები, ხანდახან ცოტა დაუდევარიც (Kinany 1950: 71).

თუ კრიტერიუმად პოეტური საზომები აიღება, ძველი სასიყვარულო პოეზია დაიყოფა გრძელი და მოკლე საზომების გამოყენების თვალსაზრისით. აქაც შეინიშნება განსხვავება. პოეტები გრძელ საზომებს (ტავილი, ბასიტი, ქამილი) იყენებენ დაკარგულ სიყვარულზე უფრო ღრმა, სერიოზული განცდების გადმოცემისას, მოკლე საზომები (მაჯზუ' ალ-ქამილი და სხვ.) კი უფრო მსუბუქ გრძნობებზე და ბედნიერ სასიყვარულო თავგადასავლებზე საუბრისას წარმოებს.

ასეთ ვარიაციებს იძლევა ღაზალი ისლამამდელ არაბულ კასიდაში.

ჰიჯაზური (ომარიტული) ღაზალი

ომაიანთა ხანაში ჩამოყალიბდა სატრფიალო პოეზიის ერთმანეთის კონტრასტული ორი ტიპი – ომარიტული (ჰიჯაზური) და უზრიული (ბედუინური) ღაზალი. თუ უზრიელი პოეტები სიყვარულს ეკიდებიან მეტად სერიოზულად, აღწერენ მას რაღაც უფრო თვითნაწილის, ინტროსპექტიული თვალთახედვის კუთხით, უტრიალებენ რა თავიანთ გრძნობას და ხატავენ მას უიმედოდ, სასონარკვეთილად, ტრაგიზმით, ომარიტული მიმართულების პოეტები სიამოვნებას ღებულობენ სიყვარულის მსუბუქი, უფრო მხიარული ფორმებით, აღწერენ რა მას გარეგნულად – საკუთარ გართობებსა და თავგადასავლებს თავიანთ სატრფოებთან (Kinany 1950: 250; Beeston... 2003: 421). პირველთა სიყვარული სუბიექტური განცდების აღწერაა მაშინ, როცა მეორეთა სიყვარული – ობიექტური გარემოებების (Fariq 1952: 7).

თუ უზრიელი პოეტები უკუაგდებენ სიამოვნებას, სიტკბობას სიყვარულში და დასაშვებად მიიჩნევენ ტანჯვას ჭეშმარიტი სიყვარულის ძიებაში, ომარიტი პოეტები ჭეშმარიტი სიყვარულისთვის მსხვერპლად თავის შეწირვას მსუბუქ გრძნობებსა და სიტკბობას ამჯობინებენ. ამ მხრივ ძალიან სახასიათოა ერთი ისტორია: თითქოს ომარ იბნ აბუ რაბი'ას, ჰიჯაზური მიმართულების პოეტთა ლიდერს ჰყავდა ერთი უზრიტი მეგობარი, რომელიც სავარაუდოდ სიყვარულის სენით მოკვდა, რადგან ომარმა ვერ შეძლო მისი დახმარება და შეყვარებულზე დაქორწინება და რომელსაც თავად პოეტი ასე აღწერდა: „ის იყო თავშეკაცებული, უმნიშვნელო სატრფოსთან განმარტობის ჟამს და არ შეეძლო თავისი სიყვარულის დავინწყება ისე იოლად, როგორც მე“ (Kinany 1950: 251). ამრიგად ის ერთობა სიყვარულისა და სენსუალური სიამოვნებისა, ხორცშესხმული ძვ. ისლამამდელ ღაზალში, ომაიანთა პერიოდში

დაირღვა და განცალკევდა ომაიანთა ხანის ლაზალის ორივე ტიპში და ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტია.

ომარიტული ლაზალი არაბული ლიტერატურის არაბულენოვან მკვლევრებთან მოიხსენიება, როგორც الحارث الغزالي („გაცხადებული, გამჟღავნებული, გულახდილი ლაზალი“) (مجدى وهب 1984: 266), რადგან მასში სასიყვარულო გრძნობების ღიად გაცხადება და აღწერაა ისე, რომ არც სატრფოს დასახელებას არიდებდნენ თავს პოეტები; ანდა როგორც الحارث الغزالي („სასიყვარულო ისტორიების მთხრობელი და დიალოგების აღმწერი ლაზალი“), რაკი მასში სასიყვარულო სცენების, შემთხვევებისა და დიალოგების მოურიდებელი, დაუფარავი გადმოცემაა, მრავალ ლექსში პრევალირებს თხრობითი ელემენტი. თხრობაში ჩართულია მრავალი პირდაპირი მიმართვა და დიალოგი. ეს ლაზალი სიტყბოების მადევარი და მძებნელი მდედრის აღწერაა – მისი გარეგნული მშვენიერების, საუბრის, სიტყვათა ზღვარგადასული თამაშია; აღწერა ქალისა, რომელსაც არ აწუხებს და უხერხულობაში არ აგდებს მისთვის მიძღვნილი ლაზალი, პირიქით, ალბათ სიამოვნებას ანიჭებს კიდევაც; ანდა შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც محمد غنيمى هلال (1976: 23) („გასართობი, თავშესაქცევი ლაზალი“), რადგან იგი გამოირჩეოდა თავისი სიმსუბუქით, თავქარიანობით, ცინიზმით და თავაშვებულობით.

ევროპელ მკვლევრებთან ამ ტიპის ლაზალი ჰიჯაზურად იწოდება, რადგან სიყვარულის ის გარკვეული ლიტერატურული კონცეფცია, რომელიც ამ პოეზიას დაედო საფუძვლად, ჰიჯაზის ქალაქებში იშვა, კერძოდ კი მექასა და მედინაში. ამ ჰიჯაზური მანერის ჩამოყალიბებას ბევრი მკვლევარი სოციალ-პოლიტიკურ საფუძველს უდებს. დაპყრობითი ომებით შემოსულმა სიმდიდრის ნაკადმა და აღრინდელი სავაჭრო ოპერაციებიდან მიღებულმა შემოსავალმა, გარკვეული არისტოკრატიული კლანების გამდიდრებითა და პოლიტიკური დანიინაურებით გამოწვეულმა სოციალური სტრუქტურის გახლეჩამ, მექისა და მედინის მოსახლეობაში უცხოური ელემენტების, კერძოდ

პალესტინიდან და ერაყიდან მონების შემოყვანამ, ისევე როგორც მექა-მედინის რელიგიურ ცენტრებად ქცევამ და ომაიანთა ხანაში პოლიტიკური აქტივობის ცენტრის სირიაში, დამასკოში გადატანამ – ამ ყველაფერმა თავისი წვლილი შეიტანა და ეს პროვინცია და მისი ურბანიზებული ცენტრები ერთგვარად დანარჩენი იმპერიისგან მოწყვეტილ სამყაროდ აქცია და მექისა და მედინის საზოგადოებას მიანიჭა მისი საკუთარი დამახასიათებელი ნიშანი. გარკვეულმა არისტოკრატიულმა ელემენტებმა დაკარგეს თავიანთი აქტიური პოლიტიკური როლი და ამ სფეროში იმედგაცრუებულებმა დაუკმაყოფილებელი ამბიციების ნუგეში ჰპოვეს ამქვეყნიური ტკობისა და სიამოვნების დევნაში, სენტიმენტალურ, გრძნობად ინტრიგებში ჩაბმაში (Blachère 1965: 129). მოცალეობა, მოყირჭება, განცხრომა და სიმდიდრე აძლევდა მათ იმის საშუალებას, დაეკმაყოფილებინათ თავიანთი ლტოლვანი და ვნებები. შეიქმნა ერთგვარი კულტი მხიარული ცხოვრებისა და მსუბუქი სიყვარულისა, თავისი ინტრიგებით, ორმაგი მორალით, მომღერალი ვაჟებითა და გოგონებით, რასაც ემსახურებოდა ლირიკული პოეზია და მუსიკა. სხვათა შორის, ეს გარემო ხელსაყრელი აღმოჩნდა როგორც ლირიკული პოეზიის, ისე სასიმღერო ხელოვნების განვითარებისათვის იმ უცხოელი (ძირითადად სპარსეთიდან შემოყვანილი) მონების გავლენით, რომელთაც სიმღერა და მუსიკა შემოჰქონდათ ახალი პატრონებისთვის. სპარსულ-ბიზანტიური სასიმღერო ხელოვნების არაბულთან სინთეზით მოხდა ახალი თეორიის შემუშავება, რომლის საფუძველზეც შეიქმნა ის მელოდიები და მოტივები, რომელზეც პოეზია სრულდებოდა. ეს თეორია შემდეგ არაბულ სასიმღერო ხელოვნებაში (الغناء) მრავალი საუკუნე ბატონობდა. ღაზალიც პოპულარობას იხვეჭს და ფართოდ ვრცელდება სწორედ სასიმღერო ხელოვნების გავლენით. ეს ის თემა იყო, რომელსაც მომღერლებიც ეტანებოდნენ და საზოგადოებასაც ართობდა. პოეტებიც მასში პოულობდნენ თვითგამოხატვისა და საკუთარი ინდივიდუალობის დამკვიდრების საშუალებას. ღაზალით ასეთი საყოველთაო

გატაცების ატმოსფეროში მის გვერდზე სხვა თემები თითქოს მიიჩქმალა მექასა და მედინაში. იმატა მსუბუქმა საზომებმა და თვით მსუბუქი საზომების დანაწილების ტენდენციამ, რათა მომღერლებს შესაძლებლობა მისცემოდათ ამ პოეზიის იმ მელოდიებისა და მოტივებისთვის შესახამებლად, რომელთაც სიმებიან ინსტრუმენტებსა და მუსიკალურ დაფდაფებზე ასრულებდნენ.

ომაიანთა სასიმღერო ხელოვნებამ მხოლოდ ამით როდი იქონია გავლენა თავის თანამედროვე ლაზალზე, არამედ ბიძგი მისცა პოეტებს, ემუშავათ ფრაზათა დახვეწაზე, მათ კეთილხმოვანებასა და სიმარტივეზე კულტურული, ცივილიზებული, ურბანიზებული საზოგადოების მსმენელთა გემოვნების დასატკბობად, რომლისთვისაც იწერებოდა ლაზალი. ეს პირველი ძლიერი ბიძგი იყო არაბული პოეზიის დაწმენდისა უხეში, მკაცრი, მშრალი ბედუინური ფრაზებისგან (شوقي 1976: 348). დიდი პოპულარობა, რომლითაც ომარიტული ლაზალი სარგებლობდა იმ პერიოდის ჰიჯაზში, შეიძლება მიენეროს სწორედ მისი სტილის სიმარტივეს, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ ფაქტზე, რომ ეს პოეზია ასახავდა იმდროინდელი რაფინირებული საზოგადოების სულისკვეთებას.

ეს ახალი ლაზალი ჯაჰილიის პერიოდის ლაზალისგან მხოლოდ მუსიკალურობით, ფორმითა და სტილით როდი განსხვავდებოდა, არამედ შინაარსობლივადაც. ე. ვაგნერის აზრით, თუ სატრფიალო ლირიკის ფორმალურ განვითარებას კასიდას დაეუკავშირებთ, მაშინ სატრფიალო თავგადასავლების აღწერა ჰიჯაზურ პოეზიაში შინაარსობლივად ძლიერ ჰგავს ქალებთან სხვადასხვა თავგადასავლის აღწერას ფახრში (თავის ქებაში), როგორც ეს მაგ. იმრუ' ალ-კაისთან გვხვდება, თუმცა მათ შორის განსხვავებაცაა – ძვ. არაბული ლაზალი ორიენტირებულია წარსულზე, ჰიჯაზური სატრფიალო ლექსი კი აწმყოზე (Wagner 1988: 60). თუკი ისლამამდელი პოეტები წარმავალი სასიყვარულო გატაცების პერიოდად ახალგაზრდობას მიიჩნევდნენ, რომლის გავლის შემდეგ სიმწიფის ხანაში გადასულნი ერთგვარად აგდებითა და ზემოდან

უყურებდნენ მას, როგორც ქარაფშუტულ გართობასა და ახალგაზრდულ არასერიოზულობას, ომარიტი პოეტები სავსებით სხვა შეხედულების იყვნენ. მათ მიერ სიამოვნების დევნა და მათი ფუქსავატი ცხოვრება მათ არსებობას აზრს ანიჭებდა. ასეთი ცხოვრება იყო მათი პრობლემების გადაჭრა და უსიამოვნებათა დაღვნიყება.

ამრიგად, იმედგაცრუება და სკეპტიციზმი, რომელიც დომინირებდა ჰიჯაზის იმდროინდელ საზოგადოებაში, აირეკლა ან ასკეტიზმში და საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან გარიყვაში, ღაზალში ფატალისტური შტრიხების შემოჭრაში, როგორც ეს უზრიულ ლირიკაში გვაქვს, ან სენსუალური ტკობის მადევარი თავაშეებული ცხოვრებისა და თავისუფალი სასიყვარულო პოეზიისათვის თავის მიძღვნაში, როგორც ამას ომარიტი პოეტებთან ვხედავთ. ამრიგად თუკი სიამოვნების ძიება და დევნა ისლამამდელ პოეტთა თვალში ახალგაზრდული თავქარიანობაა, ის ფილოსოფიის გარკვეული სახე და ცხოვრების წესია ომარიტი პოეტებთან, რომელიც გრძელდება მათთან ახალგაზრდული დღეების შემდეგაც საკმაოდ დიდხანს (Kinany 1950: 198-199).

ჰიჯაზური სატრფიალო ლექსის ზოგიერთი თემის წინამორბედი კასიდაშია. ესაა პაემანი, სიყვარულის ტანჯვა, უძილობა, შეყვარებულთა საიდუმლო, შუამავალი და მკიცხველი. სატრფოს სილამაზეც იმავე კლიშეებით არის აღწერილი. არც პოეტური გამომსახველობის ხერხები განიცდის ცვლილებას და არც სილამაზის იდეალები. მართალია, ქალის გარეგნობის იდეალი არ იცვლება, სამაგიეროდ იცვლება სულიერი ურთიერთობა შეყვარებულთა შორის. სატრფო უკვე შორს მყოფი ან ურთიერთობაგანწყვეტილი ქალი კი აღარ არის, რომლის გახსენებასაც პოეტი გაუბრუნებს, როგორც ეს კასიდაშია, არამედ თავის მხრივ ასევე შეყვარებული ქალი, რომელთანაც პოეტი ურთიერთობის გაგრძელებას აპირებს. ისევე როგორც ფაზრში, აქაც პოეტის საკუთარი თავის ღირსების შეგრძნება მაღალია, რასაც ის იცავს მკიცხველის წინაშე, მაგრამ ეს არ არის მხოლოდ ძველ გამარჯვებათა ჩამოთვლა. ამ ლექსში ბედნიერება, წარმატება, შიში და იმედი გამოსჭვივის, მაგრამ არა

მხოლოდ პოეტის მხრიდან, არამედ სატრფოს მხრივაც. ამის გამო სატრფო სტერეოტიპული სილამაზის ეტალონიდან სიცოცხლით სავსე ადამიანად გადაიქცევა. პ. შვარცი ასე ახასიათებს ომარის სახეებს: „ომარის პერსონაჟები არ არიან მკრთალი, სქემატური ქმნილებები, რომელთაც მათი სხეულის ზუსტი აღწერის შემდეგ მაშინვე მიატოვებთ, არამედ მგრძნობიარე, თავაზიანი არსებანი, ინდივიდუალური ცხოვრებით აღსავსე. ისინი თავიანთ სულიერ სამყაროს გადაგიხსნიან. ისინი მოქმედებენ, მეტყველებენ. შინაგანი სითბოთი სავსე დრამატული სცენები მკითხველის თვალწინ მთელი თავისი რელიეფურობით იშლება...“ (Wagner 1988: 63-64; Крачковский 1956: 460).

ჰიჯაზური სატრფიალო ლირიკა ევროპელ მკვლევრებთან ომარიტულ ლაზალადაც იწოდება, რადგან ამ ტიპის პოეზიის მიმდევარ პოეტთა შორის პოეტი, რომელიც ამაღლდა ყველა მათგანზე და მიაღწია მწვერვალს, იყო ომარ იბნ აბუ რაბი'ა (644-712 / სხვა ვერსიით, 719 წწ.). ტაჰა ჰუსეინმა მას უწოდა „უდიდესი პოეტი, რომელსაც კი არაბული ლაზალი ოდესმე იცნობდა“ (Kinany 1950: 235), მისმა თანამედროვე ჯარირმა კი „სიყვარულის საუკეთესო პოეტი“ (Jacobi 1999: 792).

ომარი იყო ნამდვილად შესამჩნევად ჭკვიანი და ჭეშმარიტი სახე იმ რაფინირებული საზოგადოებისა, რომელშიც ის ცხოვრობდა. ეკუთვნოდა რა ყურეიშის ცნობილ, გამორჩეულ და მდიდარ ოჯახს, საარსებო საშუალების ან საზოგადოებრივი მდგომარეობის მოსაპოვებლად მას არ ესაჭიროებოდა, ყოფილიყო დამოკიდებული მფარველებზე, ან პოლიტიკურ ინტრიგებზე, ანდა სუბსიდიებზე. მაღალი მდგომარეობა და წარჩინებული წარმოშობა იმუნიტეტს უქმნიდა და იფარავდა ჰიჯაზის რელიგიური ლიდერების, მმართველების ან ომაიანთა ხალიფების მხრიდან მომდინარე საფრთხისგან. ის დამოუკიდებელი იყო და პოეზიის გარდა სხვა ხელობა არ გააჩნდა. მისმა გაბედულმა ცხოვრებამ და დახვეწილმა პოეზიამ აქცია იგი ჰიჯაზური ლაზალის უბადლო ხელოვნად. სილამაზემ, ახალგაზრდობამ, ტემპერამენტმა, სიმდიდრემ, ფუქსავატობამ

და აღვირახსნილობამ კი დაუმკვიდრა ქალთა გულების მკვლელისა და მექელი დონ ჟუანის რეპუტაცია.

ომარის პოეზიას ახასიათებენ, როგორც ჰიჯაზური კეკლუცობისა და იემენური ლაზალის ნაზავს, იმ სამხრეთული ლაზალისა, რომელშიც თავის მხრივ ზოგი მკვლევარი სპარსულ კვალს ხედავს (Кривкобский 1956: 460). თუმცა იმ ფაქტის გარდა, რომ დედამისი სამხრეთელი იყო და აბისინიელი პოეტი სუჰაიმი შესაძლოა, მამამისის ერთ-ერთი მონა ყოფილიყო, მეტი არაფერია ცნობილი პოეტზე სამხრეთის გავლენაზე. მართალია, მან იმოგზაურა იემენში, მაგრამ ეს მაშინ მოხდა, როცა მისი რეპუტაცია უკვე დამკვიდრებული იყო. იემენელ ვადდაჰსაც არ შეეძლო მასზე გავლენის მოხდენა, რადგან ის ომარის უმცროსი მიმდევარი იყო (Kinany 1950: 231).

ომარმა სიყვარული უდიდეს ამქვეყნიურ ნეტარებად დასახა, რომლით ტკობასაც მაქსიმალურად უნდა ეცადოს კაცი. ცხოვრება ხომ ისედაც ასეთი ხანმოკლეა. მისი მრავალი ლექსი აშკარა სტიმულია სასიყვარულო ავანტიურისკენ. სიყვარული კი მას ესმის, როგორც განცდილი სიამოვნება, ამიტომაც არის, რომ სასიყვარულო ავანსცენის პირველ პლანზე ძირითადად თვითონ ჩანს.

მთელი მისი პოეზია გვარწმუნებს, რომ პოეტს აქვს საოცარი პოეტური ნიჭი, ხატოვანი ფანტაზია, რომლითაც ის აღწერს სცენებს, სურათოვან სიტუაციებს და იძლევა მეტად ცოცხალ აღწერას ფიზიკური და ემოციური სინამდვილისა. იგი შესანიშნავად ფლობს ენას, რის წყალობითაც ახერხებს, მიანიჭოს თავის სურათებს ბუნებრივი გრაცია და რეალისტური გამომსახველობა (Fariq 1952: 4). ყველა მის რიტორიკულ ფიგურაში, მეტაფორაში, შედარებასა და მხატვრულ სახეში პოეტი ისე ახლოა ბუნებრივთან და ისე გულწრფელი, რამდენადაც ეს საერთოდ შესაძლებელია ადამიანისთვის (Fariq 1952: 6). ქალის სილამაზის აღწერაში მან გადააჭარბა ყველა არაბ პოეტს და ამას იმდენად ოსტატურად აკეთებს, რომ მისი დახატული სურათი უფრო ბრწყინვალე და ვნებიანია, ვიდრე ორიგინალი. ამასთან მას არ ახასიათებს დიდი ხატოვანი

გაზვიადება შედარებებითა და მეტაფორებით, რაც დამახასიათებელია სპარსული და მოგვიანო აბასიანთა პერიოდის პოეზიისათვის (Fariq 1952: 6).

ომარის პოეზიის ასეთ პოპულარობაში თავისი წვლილი მიუძღვით მომღერლებსაც. იმ დროის ჰიჯაზის ორი ყველაზე ცნობილი მომღერალი – იბნ სურაიჯი (გარდ. დაახ. 743 წ.) და ალ-ლარიდი (გარდ. დაახ. 716 წ.) მისი დიდი მეგობრები იყვნენ და მის ლაზალებზე სიმღერებს წერდნენ, რომლებიც ჰიჯაზში დიდსა და პატარას პირზე ეკერა. სხვათა შორის, მექაში დაბადებულ თურქი მონის შვილზე, იბნ სურაიჯზე არსებობს ლეგენდა, როგორ ისწავლა სასიმღერო ხელოვნება სპარსელი მშენებლების სიმღერების მოსმენისას, რომლებსაც მექაში მეჩეთს აშენებინებდნენ და შემდეგ სპარსული მელოდია არაბულ ლექსებს მიუსადაგა (Фильштинский 1977: 196).

ომარის თანამედროვე და განუყრელი მეგობარი, ხალიფა აბუ ბექრის შვილთაშვილი იბნ აბუ 'ათთიკი იმ პატარ-პატარა ისტორიებს აგროვებდა, რომლებიც უკავშირდებოდა იმ გარემოებებს, რომელშიც ეს პოეზია ითხზებოდა და რომლებიც ხელს უწყობდა ამ ლექსების გაგებას. შეიძლება ითქვას, რომ ის ომარის ლიტერატურული კრიტიკოსი იყო, რადგან მის შენიშვნებში ჩანს მშვენიერი გემოვნება და სოლიდური ლიტერატურული განათლება. სხვათა შორის, მას ეკუთვნის ასეთი ფრაზა: „ო, ომარ! რა უფასური გახდება სიცოცხლე შენი სიკვდილის შემდეგ!“ (Kinany 1950: 233-234).

ომარის პოეზიის საოცარ პოპულარობაზე არაბულ საზოგადოებაში მოწმობს ის ფაქტიც, რომ ის და მისი პოეზია კარგად ახსოვთ ბევრად მოგვიანო პერიოდშიც, განსაკუთრებით ჰარუნ არ-რაშიდის (786-809) ეპოქაში. აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის „სიმღერათა წიგნის“ შექმნის საინტერესო ისტორიას საფუძვლად უდევს მონათხრობი, თითქოს ჰარუნ არ-რაშიდის დროს გამოკითხვისა და განხილვის გზით ჩატარებულა ერთგვარი კონკურსი საუკეთესო არაბული სიმღერის შესარჩევად. II ადგილი თურმე სწორედ ომარ იბნ აბუ რაბი'ას ლექსზე შექმნილ სიმღერას ერგო (Халидов 1980: 13).

ნიშანდობლივია, რომ „სიმღერათა წიგნის“ I და ყველაზე ვრცელი ნაწილიც ომარის შესახებ გადმოცემებსა (جاسا) და მის პოეზიას ეთმობა.

სხვა გამორჩეულ ომარიტ პოეტებს შორის შეიძლება დავასახელოთ ალ-აჰვასი (დაახ. 655-728 წწ.) – მეტად კოლორიტული პიროვნება. ანსართა ოჯახიდან გამოსულმა (პოეტის გვარი მედინურ აუსის ტომს ეკუთვნოდა) ცხოვრების დიდი ნაწილი მედინის ელიტარულ წრეებში გაატარა. მის ოჯახს თავისი წარმომავლობის გამო გარკვეული პრივილეგიები და სუბსიდიებიც კი დანიშვნია სახალიფო ხაზინიდან, მაგრამ მისმა ნათესავების მედინაში ანტიომეადურ აჯანყებაში მონაწილეობამ და თავად პოეტის მედინის ყადისთან უსიამოვნებამ თავს რეპრესიები დაატეხა. პოეტი უზნეობაში და ჰომოსექსუალიზმშიც კი დაადანაშაულებს და ხალიფა სულაიმანის (715-717 წწ.) ბრძანებით წითელ ზღვაზე, კუნძულ დაჰლაკზე გადაასახლეს, სადაც 5 წელი გაატარა. საბოლოოდ იგი ხალიფა იაზიდ II-ის (720-724 წწ.) მიერ იქნა შეწყალებული. პოეტს დიდი მეგობრობა აკავშირებდა ომარ იბნ აბუ რაბი'ასთან და მომღერალ იბნ სურაიჯთან. ომარისაგან განსხვავებით, ის ღაზალის გარდა პანეგირიკასაც წერდა, სატირასაც.

ასევე ომარიტული ხაზის პოეტია ალ-‘არჯი (დაახ. 694-738 წწ.). ომაიანთა ტომიდან გამოსული (ის ხალიფა ოსმანის შვილთაშვილი იყო) ხალიფატში თავისი პოლიტიკური როლის და ადგილის დამკვიდრებას ცდილობდა. ბიზანტიის წინააღმდეგ საომარ მოქმედებებშიც კი მიუღია მონაწილეობა მასლამა იბნ ‘აბდ ალ-მალიქის (685-705 წწ.) ხელმძღვანელობით და სიმამაცეც გამოუჩენია. მიუხედავად ამისა, ომაიანთა ადმინისტრაციაში მაღალ მდგომარეობას მაინც ვერ მიაღწია. პასკვილებს მექის განმგებლის, ხალიფა ჰიშამის ბიძის, მუჰამედ იბნ ჰიშამის მისამართით, რომლის დედაც მან თავის ლექსებში მოიხსენია, აგრეთვე დამასკოს მმართველებთან მის მუდმივ დაპირისპირებას შედეგად მოჰყვა მის მიმართ ხელისუფლების ანგარიშსწორება. ის ციხეში ჩააგდეს, სადაც გარდაიცვალა კიდევც.

მოგვიანო ხანის ანთოლოგიებმა და ბიოგრაფიულმა ცნობარებმა მრავალი ცნობა შემოგვინახა მასზე. არაბი ფილოლოგები საკმაოდ მაღალი აზრის იყვნენ მის პოეზიაზე. იბნ კუთაიბამ მას „ომაიანთა ხანის უდიდესი პოეტი“-ც კი უწოდა (Филиштинский 1977: 207).

ომარიტული მიმართულების პოეტთა შორის აღნიშვნას იმსახურებს პოეტი იბნ ისმაილ ალ-იამანი, სასიამოვნო გარეგნობის გამო „ვადდაჰი“-ს („თვალისმომჭრელის“) მეტსახელით ცნობილი. მისი წინაპარი სპარსი იემენში VI ს-ში გამოჩნდა სასანიდთა მონარქის მიერ იქ გაგზავნილ სპარსთა რაზმში. სასანიდებს ხომ სამხრეთ არაბეთში დიდი გავლენა ჰქონდათ. პოეტის ცხოვრებაზე ცოტა რამ არის ცნობილი. ბავშვობა ჰიჯაზის ქალაქებში გაატარა. მოგვიანებით იყო დამასკოში, სადაც ხალიფა ალ-ვალიდ I-ს (705-715 წწ.) პანეგირიკს უძღვნიდა, რომელსაც, სხვათა შორის, გადმოცემა მიაწერს ვადდაჰის მოკვდინებასაც 708 წ. (პოეტი ცოცხლად ჩაუმარხავთ მინაში), რადგან ხალიფას ეჭვი მიუტანია პოეტის სასიყვარულო კავშირზე მის ცოლთან, უმმ ალ-ბინთთან. არაბული ლიტერატურის მკვლევრები აღნიშნავენ ვადდაჰის პოეზიაზე სამხრეთის გავლენას.

ერთი რამ ხაზგასმით უნდა ითქვას, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა ზემოთნახსენები პოეტი თავისი ცხოვრების წესითაც და პოეზიითაც ომარიტული მიმართულების პოეტად ითვლება, მათ შორის მხოლოდ ომარ იბნ აბუ რაბი'ა ისეთი, ვისაც ღაზალის გარდა სხვა თემატიკის ლექსი არ დაუწერია.

ომარიტი პოეტების ჰედონისტურ ფილოსოფიას ორი მხარე აქვს – თუ პირველი ცხოვრებით ტკობა და სიყვარულით და მრავალრიცხოვანი სასიყვარულო თავგადასავლებით მიღებული სიამოვნება და ნეტარება, ფლირტი და გარყვნილი ცხოვრებაა, მეორე მხარე რელიგიას უკავშირდება. სინამდვილეში, სიცოცხლისა და სიტკბოების მოყვარული ომარიტი პოეტები ამასთანავე მუსლიმები იყვნენ, მიმდევარნი თავიანთი რელიგიისა. მათ სწამდათ ალაჰი, მუჰამედი და იმქვეყნიური განკითხვის დღე. რასაკვირველია, თავს იიმედებდნენ იმით, რომ

ალაჰი მოწყალეა და მწყალობელი და მათი მდგომარეობა სრულიად არ იყო უიმედო, სანამ ისინი უზავებდნენ ერთმანეთს კეთილ საქმეებს თავიანთ არარელიგიურ ქმედებას, რამეთუ ყურანი ამბობს: „არიან სხვანიც, ვინც ალიარა საკუთარი შეცოდებანი, ვინც ერთმანეთში ურევდა კეთილ საქმეს და ცუდ საქციელს. ეგების ალაჰმა მიუტევოს მათ, რამეთუ ალაჰი მიმტევებელი და მწყალობელია!“ (القرآن IX-102). იდეა ამგვარი „შეზავებისა“ ძალიან ნათლად ჩანს მათ ნააზრევში. მეტიც, მუსლიმური რელიგია ფართოდ უღებს კარს მონანიებას და ომარიტი პოეტებიც ხშირად გამოთქვამენ მონანიების სურვილს თავიანთ პოეზიაში. როგორც გადმოცემა გვაუწყებს, ომარმა მოინანია სიცოცხლის ბოლოს და მას მერე როგორც ჩანს, ტრადიციულად იქცა გარყვნილი პოეტების მონანიება, როცა ისინი აღსასრულის მოახლოებას იგრძნობდნენ. ომარის თანამედროვე პოეტმა ალ-ფარაზდაკმაც მოინანია ცხოვრების ბოლოს. აბასიანთა პერიოდის პოეტებმა: ბაშარმა, აბუ ნუვასმა და აბუ ლ-‘ათაჰიამ თავიანთი ცხოვრება, როგორც ჩანს, ასევე მონანიებით დაასრულეს (Kinany 1950: 201-202).

თუმცა გარკვეული მუსლიმური პურიტანული ტენდენციების გავლენით ასეთი მონანიების შესახებ გადმოცემები ხანდახან მეტისმეტად გაზვიადებულია, მაგალითისათვის გამოდგება ომარის შესახებ ერთ-ერთი ნაკლებად სარწმუნო გადმოცემა, თითქოს მან 80 წელი იცოცხლა, საიდანაც პირველი 40 გართობას მიუძღვნა, მეორე 40 წელი კი ასკეტის ცხოვრებით იცხოვრა (Настухова 1973: 97). საერთოდ, ეს თემა, რომ შესაძლებელია პოეტის ცხოვრების წესი და მისი პოეზიის ხასიათი ასე რადიკალურად განსხვავებული იყოს, სწორედ ამგვარი პურიტანული ტენდენციების ზეგავლენით მიუღებელი სინამდვილის ერთგვარი „შელამაზების“ მცდელობაა და გამყარებული ყურანით, რომელიც პოეტთა შესახებ ამბობს: „ისინი იმას ამბობენ, რასაც არ აკეთებენ“ (القرآن XXVI-226).

ისიც უნდა ითქვას, თავიანთი თავაშვებული ცხოვრების ასახსნელად ომარიტი პოეტების მიერ წარმოდგენილი

არგუმენტები (რომ სიყვარულს გონს გადაჰყავს ადამიანი და რომ ის კონტროლს არ ექვემდებარება) ხელს არ უშლიდა იმას, რომ ისინი ხანდახან დასჯილიყვნენ ომაელი ხალიფებისა და ჰიჯაზის მმართველთა მიერ. მაგ., ვაღდაჰი მოკვდინებულ იქნა ხალიფა ალ-ვალიდის ბრძანებით, რადგან მას უთხრეს, თითქოს ვაღდაჰი მის ცოლს ჰყვარობდა. ალ-‘არჯი და ალ-აჰვასი გაროზგეს და ციხეში გამოამწყვდიეს, ხოლო ომარი ერთხელ იმით დასაჯეს, რომ ალთჰმა დაადებინეს, რომ პოეზიას აღარ გაეკარებოდა, ერთხელაც მექიდან იქნა განდევნილი ხალიფა სულაიმანის (715-717 წწ.) ბრძანებით პილიგრიმობის დღეებში. რეალური მიზეზების ზედმინევენითი გამოკვლევა, რომლის გამოც ისჯებოდნენ ხოლმე ომარიტი პოეტები, გვიჩვენებს, რომ უფრო ხშირად მიზეზები იყო პერსონალური და ძალზე იშვიათად მორალის გამო. სინამდვილეში ამ პოეტებს შეეძლოთ ხელგაშლილი და თავაშვებული ცხოვრებით ეცხოვრათ ჰიჯაზის წმინდა ქალაქებში ომაიანთა პერიოდში შემოსული ისლამის დაპყრობითი ომების შემოსავლის ხარჯზე. მთელს ახლო აღმოსავლეთში, ჩრდილო აფრიკასა და ანდალუსიაში ისლამის დიდი საომარი გამარჯვებების შედეგად უზარმაზარი სიმდიდრე, ამქვეყნიური სიკეთე და მონა ქალები მოედინებოდა ჰიჯაზისკენ, რომლის ლიდერებიც თავიანთ წილს იღებდნენ ამ შემოსავლებიდან. ჰიჯაზის მდიდარი ხალხის უმრავლესობას ჰქონდა მშვენიერი სასახლეები, სპარსთა სასახლეების მოდელზე აგებული და ბაღნარები, რომ აღარაფერი ვთქვათ მონებსა და აურაცხელ ოქრო-ვერცხლზე. მონებმა მოუტანეს მათ ის მანერები, გართობის მოდა, ცხოვრების წესი და ცეკვა-სიმღერა, რომლებსაც ისინი მიჩვეულნი იყვნენ თავიანთ ქვეყნებში: ეგვიპტეში, სირიაში, ერაყსა და განსაკუთრებით კი სპარსეთში. ჰიჯაზი ისეთ ფუფუნებაში ჩაეფლო, რომ მათ წინაპრებს არც კი დაესიზმრებოდათ (محمد بن عيسى 1976: 25). მუსლიმური თემისთვის აქტუალური გახდა „სიმდიდრის“ პრობლემა, ანუ თეოლოგიურ და იურისპუდენციურ სადისკუსიო საკითხად იქცა, ჰქონდათ თუ არა მუსლიმებს უფლება, მიეღოთ ეს სიმდიდრე და დამტკბარიყვნენ ფუფუნებითა და ყველა ამქვეყნიური სიკეთით.

მკვლევართა ნაწილი, პურიტანული თუ ასკეტური მიდრეკილებით შთაგონებული, კიცხავდა ჭეშმარიტ მუსლიმთა მიერ რაიმე პრეტენზიის განცხადებას სიმდიდრესა და ფუფუნებაზე და საამისოდ იმონმებდა ყურანის გარკვეულ აიებსა და ჰადისებს, რომლებსაც მიჰყავდა ისინი ამგვარ ინტერპრეტაციამდე. სხვა მკვლევრები, მოციქულის თანამებრძოლთა გარკვეული რაოდენობის ჩათვლით, სანინალმდეგო თვალსაზრისს ემხრობოდნენ და მათაც ციტატებად მოჰყავდათ ყურანის ის აიები და ის ჰადისები, რომლებსაც მიჰყავდა ისინი ამგვარ მტკიცებულებამდე. მაგ., ყურანი ამბობს: „უთხარი მათ: ვის აუკრძალავს შესამკობელი ალაჰისა, რომელიც მან მოიღო თავის მონათათვის და ნილხვედრი სიამენი?“ (القرآن الكريم VII-32).

ამ ფუფუნებამ პოეზიასაც დაატყო კვალი. რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, ჰიჯაზის წმინდა ქალაქებში, ისლამის გაჩენიდან სულ რაღაც 50-იოდენელიწადში ომარიტულ ლაზალში ღიად ვნახულობთ ასეთ ვნებიან განცდებს და თავაშეებულ სასიყვარულო ავანტიურებს, მათ დეტალურ აღწერებს, რომლებიც იმრუ' ალ-კაისისა და ალ-ა'შას თავგადასავლებს თუ შეედრება ისლამამდელი პერიოდიდან. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს ის განსხვავებაც, რაც ამ სასიყვარულო თავგადასავლების აღწერებში თვალშისაცემია – ისლამამდელ პოეტთა აღწერა ერთგვარი დრამაა, რომელიც სულისშემძვრელ ტრაგედიად იქცევა, რამეთუ დიდი დაბრკოლება ეღობება წინ მიჯნურის სიყვარულით ტკობას: უპირველეს ყოვლისა დრო, რომელიც სწრაფად მიჰქრის და თან მიაქვს პოეტის ახალგაზრდობა, ამასთანავე სატრფოს უცილობელი გამგზავრება მის ტომთან ერთად პოეტის სამეზობლოდან შორს, უცნობ ადგილას. ამ საკითხის ისლამამდელი გადანყვეტა – პეროიკული მოდელი, რომელიც კოლექტიურია და ერთგვარი კონვენციური ჩარჩოა, ასეთია: მოგონების კათარსისული ეფექტის შემდეგ პოეტი გადანყვეტს თავისი სატრფოს დავინყებას და ფზიხელი და დამშვიდებული გონებით აგრძელებს მოგზაურობას. ომარიტი პოეტების

სასიყვარულო განცდები ასევე დრამატულია გარკვეული დოზით, ან შეიძლება ითქვას, უფრო მელოდრამატული, რადგან დაბრკოლებები აქ განსხვავებულია და არც ისე მძაფრი. დროის ფაქტორი მათთან არც ისე დამთრგუნველია, რადგან ფლირტით და სასიყვარულო თავგადასავლებით მათი გატაცება მხოლოდ ახალგაზრდობით როდია შემოფარგლული, ის მთელი ცხოვრების მანძილზე გრძელდება. სატრფოს გამგზავრებაც მათთვის არ არის მნიშვნელოვანი დაბრკოლება, რადგან მათ სატრფოთა უმრავლესობა ჰიჯაზში მცხოვრებია, მათივე ქალაქების მკვიდრი. სხვებსაც, მექაში ეგვიპტიდან, სირიიდან, ერაყიდან ან იემენიდან საპილიგრიმოდ ჩამოსულებს, პილიგრიმობის ახალ სეზონზე კვლავ შეეძლოთ დაბრუნება. ამიტომაც სასიყვარულო თავგადასავლების მათეული აღწერებიც უფრო მსუბუქი, ცოცხალი, ენამჭევრი, იუმორით სავსეა და გარკვეული დრამატული ელემენტებიც ახლავს.

თავიანთ გარყვნილებებს ომარიტმა პოეტებმა დაუმატეს ღვთისმგმობლური, მკრეხელური დამოკიდებულებაც ისლამური რიტუალების, განსაკუთრებით კი პილიგრიმობის მიმართ. საპილიგრიმო სეზონი მათთვის სასიყვარულო თავგადასავლების სეზონი იყო და მექის მეჩეთი, სადაც მოპილიგრიმე ქალები პროცესიაში გასავლელად იხდიდნენ ჩადრებს, მათ სათვალთვალ პუნქტად ქცეულიყო სიყვარულის ახალი ობიექტის შესარჩევად. ქაბის გარშემო, სადაც ათასობით პილიგრიმი მჭიდროდ შეჯგუფდება ხოლმე შავი ქვის ხელშესახებად, ისინი უახლოვდებოდნენ თავიანთ სატრფოებს. როცა პილიგრიმები ტოვებდნენ არაფატის მთას, ისინი მისდევენ მშვენიერ ქალებს... და უამრავ ასეთ „ხელსაყრელ“ შემთხვევას ნახულობდნენ, რომელთა ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანდა. ასეთი გადმოცემაც არსებობს, თითქოს შაჟის სეზონის დადგომისთანავე ომარ იბნ აბუ რაბი'ა ძვირფას, ოქროთი მოსირმულ ხალათში გამოენწყობოდა, კულულებს გაიშლიდა, ნელსაცხებლებს იპკურებდა, მოსასხამს მოიგდებდა და მომავალი ქარავნების შესახვედრად მიეშურებოდა ახალი „მსხვერპლის“ შესარჩევად (Фильштинский 1977: 197).

როგორც ზემოთ ვნახეთ, ბევრ მიზეზს შეუძლია ახსნას ომარიტი პოეტების ასეთი თავშეუკავებლობა: ჰიჯაზის აყვავებას და მატერიალურ კეთილდღეობას, მისი მფლანგველი, ხელგაშლილი არისტოკრატიული საზოგადოების გარყვნილი გარემოს გავლენას, რომელსაც ეს პოეტები ეკუთვნოდნენ და რომლის ცხოვრების წესიც აირეკლებოდა მათ ღაზალში. გარკვეულ როლს ის ფაქტიც ასრულებდა, რომ წმინდა ადგილებში მცხოვრები ხალხი ჩვეულებრივ, მიჩვეული იყო მათ და ნაკლებ პატივს მიაგებდა, ვიდრე უცხონი, ვინც ერთგვარი მისტიკური სინამდით მოსავდა მათ, მაგრამ ეს მიზეზები სრულად მაინც ვერ ხსნიან ყველაფერს. როგორც ჩანს, მხედველობაში უნდა მივიღოთ ამ ეპოქის პოეტთა უფრო მეტად განვითარებული ინდივიდუალიზმიც, რასაც ბევრი მკვლევარი ისლამის გავლენით ხსნის. საშუალებათა სიმწირე, გარემოს იზოლაცია და ცხოვრების დაუცველობა ისლამამდელ პერიოდში აზროვნების თვალსაწიერს ავინრობდა და თითქმის ყველა არაბი პოეტის გემოვნებას დაღს ასვამდა. წრე, რომელშიც ისინი ტრიალებდნენ, იყო ტლანქი, უხეში, უნაყოფო და შეზღუდული. მათი გენიაც თვითგანვითარებაში ამ ყველაფრის პროპორციულად იზღუდებოდა და არ შეეძლო მარადმბრუნავი უბედურებათა წრის საზღვრების გარღვევა და გადალახვა. ისლამმა კი მოიტანა ინტეგრაცია. გაერთიანებამ შედეგად გამოიღო დაცულობა და უსაფრთხოება, დაპყრობითი ომები, სიმდიდრე. ამ ყველაფერმა ჯამში განავითარა ერის ინტელექტი. სიმდიდრემ მოიტანა სიამოვნებით ტკბობა, დიდების ძიება ინტელექტუალური და არა ფიზიკური გამორჩეულობით და ღირსებებით. ასეთმა ცხოვრებამ პოეტთა შემოქმედებაზეც დიდი გავლენა მოახდინა (Kinany 1950: 226). ისლამამდელი პერიოკული მოდელი უკვე აღარ მოქმედებს, ის უკვე ყალბად და პათეტიკურად ჟღერს (Hamori 1974: 31-32). აღარ არსებობს საკითხის „კოლექტიური“ გადანყვება, ის ინდივიდუალური ხდება, როგორც ესთეტიკური, ასევე მორალური კუთხით (Jacobi 1992: 118). როგორც ჩანს, ეს პოეტები, იმედგაცრუებულნი და სენტიმენტალურნი, სასიყვარულო თავგადასავლებსა და

ლაზალში პოულობდნენ თვითგამოხატვისა და საკუთარი ინდივიდუალობის დამკვიდრების საშუალებას მორალურ და რელიგიურ ნორმათა მსხვერვის გზით. ამიტომაც არის, რომ მათ განადიდეს თავიანთი აღვირახსნილი ცხოვრება და საკუთარი თავი წარმოაჩინეს „ცოდვაში დიდებულად“ (Kinany 1950: 208).

ომარიტულ ღაზალს ისლამამდელი ღაზალისგან ისიც განასხვავებს, რომ იგი უპირველეს ყოვლისა, ქალაქური ღაზალია (Meisami 1999: 249). უდაბნოს ჩვეულებები – ნადირობის, მხედრობისა და მომთაბარე ცხოვრების სხვა ისლამამდელი სიამოვნებანი ქალაქურმა გართობებმა შეცვალა, კერძოდ, ღვინომ, მუსიკამ, მომხიბვლელმა ქალებმა, სასიყვარულო თამაშებმა და ლიტერატურულმა სალონებმა. სატრფოთა კარების, პეიზაჟისა და გარემოს წარმართ წინამორბედთა აღწერები ჰიჯაზელ პოეტთა ინტერესის საგანს აღარ წარმოადგენს. სამაგიეროდ ისინი დეტალურად აღწერენ ქალის ბუნებას, მის პიროვნებას, კეკლუცობას, მორცხვობას, ინტრიგებს, ეშმაკობებს, მის გარემოცვას – დებს, მეგობრებს, მონა ქალებს, ასევე ინტიმურ სცენებს.

ომარიტი პოეტების ღაზალს ორი „სამიზნე“ ჰქონდა: განსწავლული, მომხიბვლელი, გაბედული და მოუთოკავი მონა ქალები და მათი ქალბატონები – არისტოკრატი არაბი ქალები, რომლებიც ჰიჯაზის მხიარული ცხოვრებით იღებდნენ სიამოვნებას, რომელთაც არ სურდათ თავიანთი მონა ქალების ჩრდილში ყოფნა და კონკურენციას უწევდნენ მათ ყველაფერში – კეკლუცობასა და სასიყვარულო ავანტურებში სითამამეში. ისინი, განსხვავებით წინა ეპოქის არაბი ქალბატონებისგან, საზოგადოებრივი ცხოვრების არენაზე თვალსაჩინო როლს თამაშობდნენ ჰიჯაზის არისტოკრატულ საზოგადოებაში. ესწრებოდნენ თავყრილობებს ლიტერატურულ სალონებში თავიანთი მონა ქალების თანხლებით, ხვდებოდნენ პოეტებს და მომღერლებს. პოეტები აღწერდნენ მათ მშვენიერებას, გრაციოზულობას, მორთულობას, არომატსა და ტკბილ საუბარს ისე, როგორც ამას მათი წინამორბედი ისლამამდელი პოეტები აკეთებდნენ, მაგრამ მეტი ელეგანტურობითა და სიზუსტით, უფრო ენამჭევრი და ცოცხალი სურათებით.

ომარიტი პოეტები, თავიანთი ისლამამდელი წინამორბედების მსგავსად, საკუთარ სასიყვარულო ლექსებში არ განადიდებდნენ თავიანთი ცოლების მომხიბვლელობას და კეთილშობილებას. მათი ეროტიკული განცდა ობიექტად ყოველთვის უცხო ქალს ირჩევს (Kinany 1950: 210). ეს სწორედ ომარიტი პოეტების შემთხვევაში უფრო მისაღები და დასაშვებია, რადგან მათი ისლამამდელი წინამორბედები, ბოლოს და ბოლოს, არსებობისთვის ბრძოლით იყვნენ დაკავებული და ეროტიკული განცდებისთვის არცთუ ბევრი დრო ჰქონდათ მაშინ, როცა ომარიტი პოეტები შეძლებულები და დაცულები იყვნენ და სენსუალური განცდებით ტკბობის მეტი სხვა არც არაფერი ჰქონდათ საკეთებელი თავიანთი გულების საამებლად.

ამას ისიც უნდა დაემატოთ, რომ ომარიტი პოეტებს ჩვევად ჰქონდათ სასიყვარულო კავშირებით ტრაბახი და თავის მოწონება. სასიყვარულო თავგადასავლების აღწერა მათთვის ხელსაყრელი შემთხვევა იყო თავიანთი „ღირსებების“ წარმოჩენისა. თავის წარმოჩენის სურვილი კი მათთან ბევრად უფრო გამოკვეთილი და ძლიერი იყო, ვიდრე ისლამამდელ პოეტებთან, რომლებთანაც მსგავსი ტენდენცია შეიმჩნევა ხოლმე ფაზრში (თავის ქებაში) ქალებთან სხვადასხვა თავგადასავლით თავის მოწონებაში.

ომარიტული პოეზია მყარი, სტერეოტიპული თემებითა და სიტუაციებით, მოტივებითა და კლიშეებით საკმაოდ მკვეთრად ემიჯნება ომაიანთა ხანაში ჩამოყალიბებული ლაზალის მეორე ტიპს – უზრიულს, თუმცა ასეთი კონვენციურობა სრულებით არ უშლის ხელს ე.წ. „მოარული“ თემების, მოტივების, ტოპოსების გარკვეული ფონდის არსებობას, რომელიც ამ ორ მიმართულებას საერთო აქვს იმდენად, რომ მათ შორის ზუსტი მიჯნის გავლება თითქმის შეუძლებელია, იმდენად ირევიან ეს თემები და მოტივები ერთმანეთში, იმდენად ბევრი საერთო სიმბოლო და მხატვრული სახე აქვთ (გარდავაძე 2000: 141).

მოარული თემები, მოტივები, ტოპოსები უზრიულ პოეზიაში

ომიანთა ეპოქაში ლაზალი (სატრფიალო ლექსი) უკვე კლასიკური ოდის (კასიდის) სასიყვარულო პრელუდია (ნასიბი) კი აღარ არის, არამედ დამოუკიდებელი და საკმაოდ პოპულარული ლიტერატურული ჟანრია, რომელიც ორი ახალი ტენდენციის გამოჩენის მოწმეც გახდა – ჰიჯაზური, იგივე ომარიტული და უზრიული ლაზალისა, რომლებიც, შეიძლება ითქვას, ურთიერთკონტრასტულ მახასიათებლებს გვიჩვენებენ. მათ შორის ყველაზე გამოკვეთილად არაბული ლიტერატურის მკვლევარნი ასახელებენ შემდეგს:

თუ ომარიტული ლაზალი ჰიჯაზის დიდი ქალაქების – მექისა და მედინის გარემოში იშვა და ტიპიური ქალაქური ლაზალის იერს ატარებს ცვალებადი, მსუბუქი სიყვარულის კულტის დანერგვით, სასიყვარულო გრძნობებზე ღიად და თავისუფლად საუბრით და თვით ფრივოლური სცენების მოურიდებელი აღწერითაც კი, უზრიული ლაზალი, რომელსაც ტრადიციულად ბევრი მკვლევარი ბედუინურ ლაზალადაც მოიხსენიებს, ჰიჯაზის ბედუინური ყოფის ნიაღში გაჩნდა. ამ მიმართულების თავად სახელწოდებაც მომდინარეობს ჰიჯაზის ჩრდილოეთში, ოაზის **ءالقي**-დან **القري** **أواس**-ს დაბლობამდე გადაჭიმულ არეალში მოხინდრე იემენური წარმოშობის არაბ ბედუინთა პატარა ტომის **بنو عكر**-ს სახელიდან, რომლის შეყვარებულნიც, ლეგენდის თანახმად, მთელი ცხოვრება ერთ ქალს ეტრფოდნენ და ამ სიყვარულით კვდებოდნენ. მთავარი ელემენტი უზრიულ მიმართულებაში, განსხვავებით ჰიჯაზური მანერისაგან, სწორედ ერთი ქალისადმი სასიყვარულო თავის მიძღვნა, ამ სიყვარულში უმნიკვლოება და სიკვდილამდე ერთგულებაა. მათი სიყვარული იმდენად უმნიკვლო იყო, რომ უზრიული სიყვარული პლატონური სიყვარულის სინონიმად დამკვიდრდა არაბულ

ლიტერატურაში და თვით სიტყვა „უბნოების“, „ქალწულობის“ მნიშვნელობით შევიდა არაბულში. სწორედ ეს ტრადიცია დაედო საფუძვლად იმ ლიტერატურულ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც შეიქმნა უზრიული ღაზალი და ამ მიმართულების მიმდევარ პოეტებს უზრიელი მიჯნურები ეწოდათ მიუხედავად მათი ტომობრივი კუთვნილებისა. მოხდა ერთგვარი განზოგადება ამ ტერმინისა, რომელიც ეთნიკური წარმომავლობის მაჩვენებლად კი არა, ამ სპეციფიკური ლიტერატურული კონცეფციის მიმდევრობის აღმნიშვნელად იქცა. უზრიული ღაზალის ტალღა მოედო ნეჯდისა და ჰიჯაზის უდაბნოთა სხვა ბედუინურ ტომებსაც. უზრიელ პოეტთა და მათი სატრფოთა წყვილები გადაიქცნენ უმნიშვნელო შეყვარებულებზე რომანტიკული ისტორიების გმირებად, რომლებიც ერთურთს განშორებულნიც ერთმანეთის სიყვარულის ერთგულნი რჩებოდნენ და სიყვარულის სენით კედებოდნენ. მათი სასიყვარულო ისტორიები ربابا, ცოტა მოგვიანებით ერაყელი სწავლულების მიერ შეკრებილი მათ პოეზიასთან ერთად, შუასაუკუნეთა ბევრი ცნობილი ფილოლოგის კრებულშია შესული, რაც მათ მიმართ დიდი და ხანგრძლივი ინტერესის დასტურია.

უზრიული ღაზალი არაბული ლიტერატურის არაბულენოვან მკვლევრებთან მოიხსენიება, როგორც الغزل العفيف ან الغزل العفيف („უმნიშვნელო, თავშეკავებული სიყვარულის სახობო ღაზალი“) (مجدى وهب 1984: 266), განსხვავებით ჰიჯაზური მანერის (ომარიტული) الغزل الصريح-ისა, რომელიც გამოირიცხავს الغزل-ს „სინმინდეს“, ანუ უარს სიყვარულში სურვილის აღსრულებისა, როგორც მიჯნურის, ისე სატრფოს მხრიდან (Blachère 1965: 1031). საუბარი შეყვარებულთა შორის, ერთმანეთისთვის სიყვარულის ტანჯვის ჩივილი – აი ის ზღვარი, რომელიც გადაულახავი და დაურღვეველია უზრიულ სიყვარულში.

ما لى بما دون ثوبها خبر	لا والذي تسجد الجباه له
ما كان إلاّ الحيت والنظر	ولا بفيها، ولا هممت به

„არა, ვფიცავ მას, რომელსაც ეთაყვანებიან შუბლები, არ ეუნცი, რაა მისი (სატრფოს) სამოსის ქვეშ და არც ის, რაც მის ბაგეზეა. არ ვინტერესდები არაფრით, გარდა მასთან საუბრისა და მისი ცქერისა“. (ჯამილი) (جليل 1966: 70)

უზრიული სატრფიალო პოეზია, დიაქრონული ასპექტიდან დანახული, ერთგვარი შუალედური ეტაპია პრეისლამურ ნასიბსა და აბასიანთა ხანის ლაზალს შორის, სადაც უზრიულ კონცეფციას შეერევა საკარო პოეზიის ე.წ. „კურტუაზული“ ელემენტები და კურტუაზული სიყვარულის ეთიკური ღირებულებანი (Jacobi 1999: 790).

უზრიული პოეზიის ფორმალური განვითარების თვალსაზრისით მისი ნასიბთან დაკავშირება თითქოს უფრო მართებული ჩანს, რადგან ის ნასიბის მელანქოლიურ-ელეგიურ მოტივებს განაგრძობს (განსხვავებით ჰიჯაზური პოეზიისა, რომელსაც ფახრთან უფრო მეტი პარალელი დაეძვნება), თუმცა მათ შორის დიდი განსხვავებაცაა. ნასიბში პოეტი იხსენებს გარდასულ სასიყვარულო თავგადასავალს, რომლის დავიწყებაც სურს. ამ სიყვარულს ანმყო არა აქვს. უზრიელი პოეტები კი საუბრობენ ამჟამინდელ სიყვარულზე, მართალია აღუსრულებელ და აღუსრულებადზე, მაგრამ მაინც მომავალთან დაკავშირებულზე, რამეთუ მათი ამ სიყვარულისადმი ერთგულება სამარადისოა (Wagner 1988: 59). უზრიელი პოეტი, თუმც მის სიყვარულს აღსრულება არ უნერია, სატრფოს ზურგს არ აქცევს და მისი ერთგული რჩება ბოლომდე. აღსანიშნავია, რომ უზრიული ლაზალი ამ ნიშნითაც ემიჯნება ჰიჯაზურს, რომელიც აღსრულებულ სიყვარულს ეძღვნება და ორიენტირებულია მხოლოდ ანმყოზე.

სინქრონულ დონეზე უზრიული ლირიკა ერთგვარი ელეგიური დუბლიკატია ჰიჯაზური ფრივოლური, ეროტიკული ლაზალისა და ომაიანთა ხანის სატრფიალო პოეზიის ეს ორივე ვარიანტი ერთმანეთის საპირისპიროდ უნდა იყოს განვითარებული (Jacobi 1999: 790). ოღონდ თუ ჰიჯაზური ლაზალი აქცენტს მაინც სასიყვარულო თავგადასავლებისა და სცენების აღწერაზე აკეთებს, უზრიული ლექსის ცენტრში

პოეტის გრძნობები დგას. პოეტის ძირითადი ამოცანა მაინც საკუთარი განცდების გადმოცემაა. ის თვითანალიზით არის დაკავებული, მისი ხედვა ინტროსპექტულია (Kinany 1950: 264). მისი სამყარო მელანქოლიური გრძნობებით არის გაჯერებული და ყველაფერს სევდიანი ნოტიო ალიქვამს. სატრფოს სილამაზე უზრიულ ღაზალშიც ხოტბამესხმულია, ისევე კლიშირებული, როგორც ომარიტულ ღაზალში, მაგრამ არა ისე დეტალურად აღწერილი, როგორც ეს ნასიბში. უტრირებულად თუ ვიტყვით, ძე. არაბი პოეტი საკუთარ „მე“-ზე იყო ორიენტირებული მაშინ, როცა სატრფიალო ბეითებში აღწერდა იმას, რასაც ფლობდა, ხოლო უზრიელი პოეტი საკუთარ „მე“-ზე იყო ორიენტირებული მაშინ, როცა აღწერდა იმას, რასაც გრძნობდა (Wagner 1988: 74). თავიანთი გრძნობები და იმ ტრფობის წვდომა, რაც მათ სტანჯავდა, უფრო მნიშვნელოვანი იყო მათთვის, ვიდრე სატრფოს ფიზიკური სილამაზის აღწერა და რაც უფრო შორს იყო სატრფო და მიუწვდომელი, მით უფრო წმინდა იყო ის გრძნობები, რასაც პოეტი აღწერდა.

ასეთია არაბული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართა მიერ დადგენილი ტრადიციული თანამიმდევრობა, სადაც ომაიანთა ხანაში ჰიჯაზური პოეზიის პარალელურად განვითარებულ უზრიულ პოეზიას ადგილი მიჩენილი აქვს კურტუაზულზე ადრე.

თუმცა არსებობს ბლაშერის თეორიაც, რომლის მიხედვითაც უზრიული პოეზია განვითარდა ადრეულ აბასიანთა ხანაში ჩამოყალიბებული კარის სატრფიალო პოეზიიდან, იმგვარი პოეზიიდან, როგორიც მაგ. ბაშშარ იბნ ბურდსა (გარდ. 783 წ.) და ალ-‘აბბას იბნ ალ-აჰნაფთან (გარდ. 808 წ.) გვაქვს (ტერმინი „კარის“ ან „კურტუაზული პოეზია“ წარმოიშვა დასავლურ ტრუბადურთა და მინნეზანგერების პოეზიასა და ისეთ პოეტებს შორის თემატური მსგავსების გამო, როგორებიც არიან იგივე ალ-‘აბბას იბნ ალ-აჰნაფი და ბაშშარ იბნ ბურდი) (Wagner 1988: 69). ბლაშერს სატრფიალო პოეზიის განვითარების თანამიმდევრულობა ჰიჯაზურიდან უზრიულამდე ასე წარმოუდგენია:

VIII ს-ის I მეოთხედში ერაყში გადასახლებულმა მედინელმა პოეტებმა აქ გადანერგეს თავიანთი ჰიჯაზური სატრფიალო პოეზია და ჰიჯაზური მანერისადმი კეთილგანწყობილი სული, რომელმაც ახალ და ნაკლებ უზრუნველ გარემოში განსხვავებული მიმართულება შეიძინა. ეს მოხდა, როგორც ჩანს, არცთუ მისტიკის გარეშე, რომელიც იმ დროს აყვავებას განიცდიდა ერაყში. კურტუაზული შტრიხების ჩანასახებს ბლაშერი სწორედ ჰიჯაზურ პოეზიაში ხედავს, რომლებიც გარკვეული ერაყული ფაქტორების ზეგავლენით, კერძოდ ბასრის, ქუფისა თუ ბაღდადის პუბლიკის ინტერესთა შესაბამისად ყალიბდებიან განსაზღვრულ სისტემად – კურტუაზულ ლიტერატურულ ეტიკეტად (Blachère 1965: 1031).

სატრფო ჰიჯაზური პოეზიის ობიექტივში მოქცეული დღევანდელი შეყვარებულიდან გადაიქცა გაღმერთებულ ქალად, რომელიც იმ მომენტში მიუღწეველი იყო, მაგრამ პოეტს ჰქონდა იმედი მომავალში ამ სიყვარულის აღსრულებისა. კურტუაზული სიყვარულის კონცეფციის მთავარი ელემენტი წარსული სიყვარულის გახსენება და მომავალი სიყვარულის იმედია, მისი აღსრულების იმედი. შეიძლება ითქვას, რომ კურტუაზული სიყვარული არის „სიყვარული სიცოცხლისათვის“ და არა „სიყვარული სიკვდილისათვის“, როგორც ამას უზრიტებთან ვხედავთ. უზრიული სიყვარული და უზრიული პოეზია კი, ბლაშერის აზრით, სხვა არაფერია, თუ არა, გაზვიადება და ჰიპერტროფია კარის (კურტუაზული) სატრფიალო პოეზიისა ამ დროისათვის უკვე გაუცხოებული არაბული ბედუინური წარსულის რომანტიზაციის გავლენით, რომლის მიხედვითაც სიყვარულს უფრო ზრდის იმის შეგნება, რომ სატრფოსთან არავითარი კონტაქტი არ ექნება. ამგვარი ტიპის ემოციური ეგზალტაცია სწორედ რომ მისაღები იყო ბასრისა და ქუფის იმდროინდელი საზოგადოებებისათვის. ბლაშერი სწორედ ბაშშარ იბნ ბურდისა და ალ-‘აბბას იბნ ალ-აჰნაფის ლირიკაში ხედავს ასეთი უიმედო და პესიმისტური სიყვარულის ჩანასახებს (Blachère 1965: 1032). განვითარების ისტორიის თვალსაზრისი-

თაც და ქრონოლოგიურადაც ბლაშერი უზრიულ პოეზიას კურტუაზულიდან წარმოშობილად მიიჩნევს (Wagner 1988: 70-71).

რაც შეეხება უზრიტ პოეტ-მიჯნურებზე გადმოცემებს, მიაჩნია, რომ VIII ს-ის ბოლოდან მომდევნო 25 წლის მანძილზე ბასრასა და ბაღდადში განვითარდა ნახევრად რომანტიკული, ნახევრად ისტორიული ლიტერატურა, რომელიც საკმაოდ ფართოდ აქვს გამოყენებული აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის, წარმოდგენს რა იმას, თუ როგორ გარდაიქმნებიან პოეტ-მიჯნურთა რეალური პერსონაჟები ნამდვილ სიყვარულის ლეგენდარულ გმირებად. აქედან მოყოლებული, ამ პოეტ-მიჯნურთა სახელის ქვეშ შეკრებილ-შეგროვილი პოეტური ნიმუშები ან შეცდომით მიწერილი მათთვის, სწორედ იმ ლეგენდარულ გმირთა ფსიქოლოგიის ანაბეჭდს ატარებს, რომლებიც ფიგურირებენ სასიყვარულო ისტორიებსა თუ რომანტიზებულ ბიოგრაფიებში (Blachère 1965: 1031).

ეს თეორია ერთი შეხედვით მიმზიდველად გამოიყურება და ბევრი ყურადსაღები დეტალის შემცველია, მაგრამ გარკვეული ცალმხრივობისგან არ არის დაცული. შესაძლოა იმიტომაც, რომ თუ სხვაობა სატრფიალო პოეზიის ჰიჯაზურ და უზრიულ სახეობებს შორის უფრო ნათელია, გადასვლა კურტუაზულზე პრაქტიკულად არც ისე ცხადია. ვაგნერი განვითარების სხვაგვარ სურათსაც გვთავაზობს:

ერთმანეთის პარალელურად და ერთმანეთის გავლენით არაბთა სატრფიალო შეხედულებანი სატრფიალო პოეზიის ორი ტიპის სახით ჩამოყალიბდა: ჰიჯაზური პოეზია, რომელიც აღსრულებულ სიყვარულს ეძღვნება, განვითარდა ფახრიდან და უზრიული სატრფიალო პოეზია, რომელიც აღუსრულებელ სიყვარულს ეძღვნება, განვითარდა ნასიბის გავლენით. კურტუაზულ პოეზიაში ორივე შეხვედა ერთმანეთს, რამეთუ იგი ეძღვნებოდა აღუსრულებელ, მაგრამ აღსრულების იმედის მქონე სიყვარულს (Wagner 1988: 73). გამოსარიცხი არ არის ის თვალსაზრისიც, რომ დიდი ნაწილი ლექსებისა, რომლებიც დღეს უზრიულ პოეტებში ტრიალებს, იმ დროს მიეწერება, როდესაც სატრფიალო რომანები შეიქმნა, მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ

არსებობს ამ პოეზიის აუთენტური ფონდიც, რომლის სინამდვილეშიც ეჭვს ვერ შევიტანთ.

არსებობს არაბული ლიტერატურის მკვლევართა რამდენიმე მეცნიერული მცდელობა უზრიული პოეზიის ანალიზის და ახსნისა ადრეული ისლამური საზოგადოების კონტექსტში, როგორც სოციალ-ეკონომიკური, ისე რელიგიური ასპექტით, დაწყებული ტაჰა ჰუსეინის *Hadith al-arbi'a'*-ით.

ტაჰა ჰუსეინის მოსაზრება სწორედ პოლიტიკურ და სოციალ-ეკონომიკურ მოტივებს წამოსწევს წინ – ჰიჯაზის და მისი მომიჯნავე რეგიონების ბედუინური ტომები, რომელთაც მონაწილეობა არ მიუღიათ ახლადჩამოყალიბებული მუსლიმური სახელმწიფოს დაპყრობით ომებში და აქედან გამომდინარე, არც იმ ნადავლზე მიუწვდებოდათ ხელი, დაპყრობილი ქვეყნებიდან უწყვეტ ნაკადად რომ მოედინებოდა ჰიჯაზის რელიგიური ცენტრებისკენ, მეტად არასახარბიელო ეკონომიკურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ მექისა და მედინის არისტოკრატიულ მოსახლეობასთან შედარებით (უზრას ტომიც ერთ-ერთი მათგანი იყო). ისლამმა, რომელმაც მოიტანა ინტეგრაცია, აკრძალა ტომთაშორისი ომები და ამით მოუსპო მათ შემოსავლის ნაცადი წყარო – მეზობელი ტომების ძარცვით მიღებული. მათი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა პოეზიაშიც აისახა უიმედო, უბედური, დაუკმაყოფილებელი სიყვარულის კულტში (طه حسان 2014: 183-215).

ამავე მოტივს იმეორებს ფოტიევა (Фотиева 1960: 24-27), ხოლო ჯედიდი კიდევ უფრო ზედმიწევნით იკვლევს მის სოციალურ და ეკონომიკურ ბაზისს და მიდის ასევე დასკვნამდე, რომ ეკონომიკური გაჭირვება და სიდუხჭირე სიმბოლურ კორელაციას პოულობს სატრფოს დაკარგვასა და სექსუალურ თავშეკავებულობასთან, განდგომასთან (Jacobi 1999: 790). კინანის აზრით, უზრიული სიყვარული იყო გარკვეულწილად რეაქცია ჰიჯაზის დიდ ქალაქებში გამეფებულ ერთგვარ მორალურ თავაშეებულობაზე და კომპრომისი ადამიანურ ინსტინქტებსა და პურიტანულ რელიგიას შორის, სიყვარულსა და რელიგიას შორის (Kinany 1950: 225).

კრაჩკოვსკისთვის საკითხის ასეთი გადანყვეტა საფუძველს მოკლებული არ არის, მაგრამ სრული სიცხადისთვის საჭიროდ მიაჩნია მისი სპეციალური ღრმა გამოკვლევა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ამგვარ დასაბუთებას „გამარტივებულად“ მიიჩნევს (Крачковский 1956: 607-608).

ჰილალიც იმ აზრს ემხრობა, თითქოს უზრიული ღაზალი დაიბადა ბედუინური ტომების პოლიტიკიდან განდგომისა და იმედგაცრუების გამო, იმის გამოც, რომ ქალაქებიდან შორს იყვნენ და ხელი არ მიუწვდებოდათ იქაურ ფუფუნებაზე, მაგრამ ხაზგასმით აღნიშნავს და ტაჰა ჰუსეინსაც იმონებს, რომ თავად უზრიტი პოეტებისთვის პიროვნულად ამ ტიპის ღაზალისკენ არ უბიძგებია სილატაკეს, რამდენადაც უზრიტი პოეტების უმრავლესობა შეძლებული იყო (محمد غنيمي 1976: 23).

აქ ძალზე საინტერესოდ გვეჩვენება პარალელი ჰიჯაზურ (ომარიტულ) ლირიკასთან, რომლის ჩამოყალიბებასაც ბევრი მკვლევარი ასევე სოციალ-პოლიტიკურ სარჩულს უდებს. ოღონდ იქ პირიქით ხდება: დაპყრობითი ომებით შემოსულმა სიმდიდრემ წაღეკა ჰიჯაზის დიდი ქალაქები – მექა და მედინა, მაგრამ ამასთანავე მათ დაკარგეს თავიანთი აქტიური პოლიტიკური როლი და მხოლოდ რელიგიურ ცენტრებად გვევლინებიან ომაიანთა ხანაში, როცა პოლიტიკური აქტივობის ცენტრმა სირიაში გადაინაცვლა და ყოველნაირად იზღუდებოდა მექა-მედინის არისტოკრატიის ხელისუფლების სათავეებთან მისვლა. დაუკმაყოფილებელი ამბიციების რეალიზება მოხდა ამქვეყნიური სიამეებით ტკობაში, რისი ანარეკლიც იყო მსუბუქი, ცვალებადი სიყვარულის მეხოტბე ჰიჯაზური ღაზალი.

ამრიგად, იმედგაცრუება და სკეპტიციზმი, რომელიც დომინირებდა ჰიჯაზის როგორც ქალაქების, ისე ბედუინური ტომების საზოგადოებაში, აირეკლა ერთის მხრივ სენსუალური ტკობის მადევარ ცხოვრებასა და მსუბუქ, თავისუფალ ომარიტულ ღაზალში, მეორეს მხრივ კი ასკეტიზმსა და საზოგადოებრივი ცხოვრებიდან განდგომაში, ფატალისტური სულისკვეთების უზრიულ ღაზალში მისტიკური ელემენტებით.

არსებობს სხვა ყურადსაღები მოსაზრებაც, რომელიც ანდრას ჰამორის ეკუთვნის. კერძოდ, უზრიტთა უპირატესად მაზოხისტური, ანტისაზოგადოებრივი პოზიციის და დამოკიდებულების ინტერპრეტირებისას უდავოდ მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული რამდენიმე ფაქტორი:

ისლამმა ნამდვილად შეცვალა არაბული პოეზიის საფუძვლები და ძველი სამყარო აბსოლუტურად სხვა მიმართულებით შეატრიალა, ოღონდ ეს ცვლილება მომენტალურად როდი გამოვლინდა. ბევრი ისლამურ პერიოდში დანერგული ლექსი სტილით თუ სულით ძნელად თუ განსხვავდება პრეისლამური ხანის ქმნილებებისგან. ამრიგად, თუმცა ძველ კონცეფციას ნიადაგი გამოეცალა, მაგრამ შეუმჩნევლად. ომაიანთა პერიოდის ნამყვან პოეტთა ერთი გადახედვაც კი საკმარისია იმაში დასარწმუნებლად, რომ არსებითი სხვაობა მომხდარია პოეტურ ეთოსში. სოციალური ცვლილებები კი კიდევ უფრო აგვირგვინებდა ამ პროცესს. ნადავლად მოხვეჭილი და ფიქსირებული შემოსავლები, რომელსაც ხაზინა უზდიდა დაპყრობით ომებში მონაწილე ტომების მეომარ კაცებს, სულ მინიმუმ, დროებით მაინც უზრუნველყოფდა მათ ეკონომიკურ უსაფრთხოებას და დაცულობას, რაც არსებით მოტივებს წარმოადგენდა ძვ. პოეზიისა. ისლამური სახელმწიფოს პოლიტიკური ორგანიზაცია სულ უფრო კომპლექსურად იზრდებოდა და ინდივიდთა სუვერენული გავლენა კი მცირდებოდა და უმნიშვნელო ხდებოდა. სოციალ-ეკონომიკურმა ძვრებმა, რომლებიც თან სდევდა წარმატებულ დაპყრობით ომებს, ძველი ბედუინური კონცეფცია არადამაჯერებლად აქცია ან, როგორც მინიმუმ, ეჭვი შეიტანა მის უნივერსალობაში.

აღვილი დასანახია ისიც, რომ მთლიანობაში ძველი სტილის ჰეროიკული ლექსი უკვე ყალბად აჟღერდა. თუკი წმინდა საღვთო ომში დაცემული მუსლიმი მაშინვე სამოთხის ნეტარებაში ხვდებოდა, სიკვდილთან პირისპირ შეხვედრაც ისეთი საშინელი აღარ იყო და სიკვდილს შეგებებულიც უკვე ისეთი გმირი აღარ გახლდათ, როგორიც მაშინ, როცა უკუგების თუ ჯილდოს მიგების არანაირი იმედი არ არსებობდა. მოკლედ, ჰეროიკული ცხოვრება აღარ არის გასაგები, მწყობრი და

განონასწორებული ადამიანური განცდებისა და გრძნობების მოდელი. სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთმიმართებაში რადიკალური ცვლილება მოხდა. თუ უწინ ისინი ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნებები იყო, ახლა ერთმანეთის თანამიმდევრულ საფეხურებად იქცა გზაზე სამოთხის ან ჯოჯოხეთისკენ. პრეისლამურ კასიდას საფუძველი გამოეცალა. პეროიკულმა მოგონებამ აზრი დაკარგა მუსლიმისთვის, რომლისთვისაც სიკვდილი უკვე აღარ იყო ყოფიერების დასასრული, არამედ მხოლოდ იმ საქმეთა დასასრული, რომლისთვისაც ადამიანი პასუხს აგებს სიკვდილის შემდეგ. ამრიგად, სიკვდილის მიმართ დამოკიდებულების შეცვლამ ბევრი რამ შეცვალა არაბულ პოეზიაშიც.

პეროიკული კასიდა განაგრძობდა არსებობას, რადგან შაბლონი არსებობდა, თუმცა მისი ძალა სუსტდებოდა, რადგან ცხოვრების პეროიკული წესი დაინგრა, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ცხოვრების ის წესი დაინგრა, პეროიკულ იმიჯს რომ ქმნიდა. პეროიკულობა კი უკვე ისლამური თემის თავისთავადი, თვითიმიჯი გახდა (Hamori 1974: 31-33).

ჰამორის სიმპტომატურად მიაჩნია, რომ ადრეული ისლამის ლიტერატურაში პეროიკული შთაგონება ყველაზე დიდხანს არის შემორჩენილი და შემონახული იმ ლექსებში, რომლებსაც ხარიჯიტებს მიაწერენ. ეს სექტა, ჩანს, სათავეს იღებს დაახ. 657 წ.-დან ერაყის საგარნიზონო ქალაქ ქუფის ადრეულ ახალმოსახლეთა შორის, რომლებიც, უცხო ადგილას დასახლებულნი, განიცდიდნენ რა მტკიცე ტომობრივი კავშირების ნაკლებობას, სწრაფად კარგავდნენ მყარ პოლიტიკურ და ეკონომიკურ საფუძველს. მათ მიზნად დაისახეს პურიტანული, უტოპიური თეოკრატია, რომელიც დასაშვებად მიიჩნევს გარკვეული დოზით ანარქიასა და თანასწორობის იდეას, ბედუინთათვის დამახასიათებელს. ისლამის მიღება მათთვის გარანტი ხდება თანასწორობისა არაბებსა და მავალებს – ირანული წარმოშობის მუსლიმებს შორის და ასევე სხვადასხვა სოციალური ფენის მუსლიმებს შორის. იმამ-ხალიფა – ხალიფატის სულიერი და პოლიტიკური ლიდერი, მათი აზრით,

არჩევითი უნდა ყოფილიყო, არჩევნებში მონაწილეობის უფლება კი ყველა მუსლიმს უნდა ჰქონოდა, წარმოშობის მიუხედავად. არჩევითაც, მათი აზრით, მხოლოდ კურეიშელი კი არა, მუსლიმი მონა-ზანგიც შეიძლებოდა არჩეულიყო (მონისტის, მათი აზრით, ისლამის მიღება უკვე საკმარისი საფუძველი უნდა გამხდარიყო მის გასათავისუფლებლად, რადგან მუსლიმი არ შეიძლება ყოფილიყო მონა). კანონიერად მხოლოდ პირველ ორ ხალიფას თვლიდნენ, არ აღიარებდნენ პილიგრიმობას, გარდა მექისა და არ აღიარებდნენ წმინდანთა კულტს. სამაგიეროდ თანდათანობით ჩამოუყალიბდათ „მონამეთა“ კულტი ისლამის საქმისთვის დაღუპული ხარიჯიტებისა. ისინი გამოირჩეოდნენ მკაცრი მარხვით, ლოცვითა და რიტუალების შესრულებით, მკაცრი მორალით (Петрушевский 1966: 48-49).

მათი ღვთისმშობიშობა რეალური იყო, მაგრამ უდავოა, რომ შთაგონებული იმ სოციალური ცვლილებებით, რომელსაც ისინი ადრეული მუსლიმური წყობის დამახინჯებად მიიჩნევდნენ.

ისინი მიდიოდნენ მტკიცებულებამდე, რომ მუსლიმი მართლმორწმუნე, ჩავარდნილი დიდ ცოდვაში, ან რწმენაში დაეჭვებული, ხდება ურწმუნო და მუსლიმურ თემში დაბრუნება შეუძლია მხოლოდ საჯარო მონანიებისა და თემისათვის თავდაუზოგავი მოღვაწეობის შემდეგ.

ხარიჯიტების პოეტური კონსერვატიზმიც მჭიდროდ უკავშირდება მათ პოლიტიკურ კონსერვატიზმს, მაგრამ გარდა ამისა, მათ განიცადეს საკუთარი რელიგიური და პოლიტიკური იმედების გაცრუება. მათი შეხედულებები მტკიცედ გადაიზარდა ფატალიზმში. ისინი ულმობელი სისასტიკით ჩაებნენ წმინდა ომში. არა მხოლოდ ურწმუნოთა, არამედ ყველა არაბარიჯიტი მუსლიმის, როგორც რწმენიდან განდგომილის, დახოცვა მათთან არა მხოლოდ პრაქტიკაში იყო მიღებული, არამედ მალე რელიგიურ პრინციპში გადაიზარდა. ყველაზე შეურიგებელი და უკიდურესად ფანატიკოსი ხარიჯიტები ამ პრინციპის განხორციელებას არა მხოლოდ არაბარიჯიტების, არამედ პასიური ხარიჯიტების წინააღმდეგაც ითხოვდნენ, ვინც წმინდა ომის დროს შინ დარჩებოდა (Петрушевский 1966: 50).

სიკვდილის მიმართაც ხარიჯიტებმა გამოიმუშავეს საკუთარი დამოკიდებულება. ექსპანსიის ადრეულ პერიოდში თუ **مجاهدين** (წმინდა ომში მონაწილეობის მისაღებად ემიგრაცია) სამხედრო სამსახურისთვის ვარგისი ნებისმიერი მუსლიმისთვის მოსალოდნელი იყო, სიკვდილი კი გზა, საშუალება სამოთხისკენ, მაგრამ არცთუ დაუყოვნებლივ სანატრელი, ხარიჯიტები, თავის მხრივ, სწორედ რომ სიკვდილის ნატვრაში იყვნენ. VII ს-ის ხარიჯიტები, განსაკუთრებით მათი რადიკალური დაჯგუფება (აზრაკიტები) შეუდრეკელი მებრძოლები იყვნენ, მათთან ქალებიც იბრძოდნენ. ისინი მოწამებრივ სიკვდილს ეძიებდნენ. მოწინააღმდეგეთა განადგურება მათი მოვალეობა იყო, წამებულის სტატუსის მიღება კი მათი ერთადერთი ჯილდო.

პეროიკული ცხოვრების წესი, რომლის მუზაც სიკვდილია, არსებობდა ხარიჯიტებს შორის. მათთვის სიკვდილი იყო ის, რასაც ირჩევდნენ და რისთვისაც ცხოვრობდნენ. საკუთარ თავს უწოდებდნენ **مجاهدين** („ისინი, ვინც საკუთარი თავი ღმერთს მიჰყიდა“). ეს იყო ერთგვარი ნოსტალგია წარმართული წარმოდგენების, კონცეფციების მიმართ, რამაც პრეისლამური პოეტური მანერის შენარჩუნებას შეუწყო ხელი, თუმცა სრულებით არ არის აუცილებელი, რომ აუდიტორია, რომელიც ამ სიძველისადმი ნოსტალგიას განიცდიდა, გრძნობდა და გააზრებული ჰქონდა, რომ ძველი პოეტების წვდომა და ხედვა უფრო ფართო იყო, ვიდრე მათი რომელიმე თანამედროვე პოეტის (Hamori 1974: 34-35).

VIII ს-ში განვითარებული ახალი ჟანრები ნიშანს იძლეოდნენ, რომ გაჩნდა გარკვეული შეუსაბამობა წარსულთან და ამასთანავე პრეისლამური ლექსის მამოძრავებელ ძალაშიც იყო რალაც, რაც თვითმეტამორფოზის საფუძველს ქმნიდა.

ახალი პოეზია რელიგიური არ იყო. ამაში შესაძლოა, გარკვეულწილად წვლილი მიუძღვის მუჰამედის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას და დაეჭვებას პოეტებში – ცხოვრების საპირისპირო მოდელის პროპაგანდისტებში, მაგრამ მთავარი მიზეზი პოეზიის რელიგიისგან ნებაყოფლობით „განდგომისა“ ამ პერიოდში იდო მაინც ისლამში რელიგიური ბუნდოვანების,

„შეუცნობლის“ შედარებით არქონაში. მაშინ, როცა სწორედ რელიგიურმა ბუნდოვანებამ მისცა ერთგვარი პოეტური იმპულსი ბრწყინვალე რელიგიურ პოეზიას ევროპულ შუასაუკუნეებში. ყურანის სახეობრიობა კონკრეტული და რეალისტურია. ეს კონკრეტიზაცია ნიკოლსონს ათქმევინებს: „არაფერია სპირიტუალური ზეცისა და ჯოჯოხეთის მუჰამედისეულ სურათებში“ (Nicholson 1962: 167). რაც რასაკვირველია, გადაჭარბებული განცხადებაა. ისლამში რელიგიის პოეტური გამოძახილი მისტიკას განეკუთვნება. მისტიკური პოეზია კი განვითარდა საერო ლიტერატურის ორი ჟანრის – სატრფიალო პოეზიისა და ღვინის პოეზიის აღმავლობის, აყვავებისა და დეკადენსის შემდეგ (Hamori 1974: 36-37). ამ ორ ჟანრს, მართალია, პრეისლამურ კასიდაში ეძებნება სანყისები, მაგრამ დამოუკიდებელ ლიტერატურულ ჟანრებად მხოლოდ ისლამურ პერიოდში ჩამოყალიბდნენ.

თუკი ყურანის სახეობრიობა კონკრეტული და რეალისტურია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ყურანი სააქაოსა და საიქიოზე ახალ პერსპექტივებს არ გადაშლის. ამ პერსპექტივებმა შეცვალა ძველი შეხედულებები ადამიანსა და ღვთაებრიობას შორის კავშირზე ძველი წარმართული ღირსებების ახალ რწმენაში რეორიენტირებით და ინტეგრაციით. ახალი რწმენით საიქიო მისაგებელზე და უკვდავებაზე ცხოვრებამ შეიძინა განსხვავებული აზრი, წარმავალ რამეებს მიენიჭა მეტაფიზიკური განზომილება. ისლამი, როგორც რწმენა და როგორც კანონი, მოუწოდებდა მართლმორწმუნე მუსლიმს, ეგრძნო ღვთაების არსებობა ყველგან თავის ცხოვრებაში და აქ ყურანის კონკრეტული სახეობრიობა გარკვეულ როლს თამაშობდა.

კონკრეტული სახეობრიობისა და რეალისტური აღწერების გვერდით ყურანი შეიცავდა მისტიკურ ელემენტებს, რომლებიც მიდრეკილებას ამჟღავნებდა, განვითარებულიყო, როგორც უკვე მედიტაციის ტრადიცია. ყოველ შემთხვევაში, მეტაფიზიკური ტერმინოლოგიის არარსებობა ამზადებდა გზას, ღვთის მიმართ სიყვარულის პოზიცია გამოხატულიყო მხოლოდ არსებული

ტერმინოლოგიით, იმით, რომელიც კონკრეტული ადამიანური სიყვარულისთვის არსებობდა.

მარადიული სიცოცხლის კონცეფციის წარმოდგენით ისლამმა მორწმუნის ცხოვრების ყოველი მომენტი და ასპექტი გახადა უფრო მეტად მნიშვნელოვანი, ვიდრე წარმართი არაბისა, რომლის ცხოვრებაც გარემოცული იყო სიკვდილით. ამ ახალ განზომილებას შეეძლო მორწმუნის მეტაფიზიკურ საკითხებთან დაკავშირებული წარმოსახვის აღგზნება და მისი დაჯერება იმაში, რომ მისი ცხოვრება ერთიანი ღვთაებრივი სქემის ნაწილია (Khairallah 1980: 41).

ზემოთ უკვე განვიხილეთ სატრფიალო პოეზიის, როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ჟანრის დამკვიდრების სოციალური მიზეზები, თუმცა სოციალურ გარემოებებზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი ჩანს ლიტერატურული გარემოებები, რამაც ხელი შეუწყო ამ ახალი ჟანრის განვითარებას და ჩამოაყალიბა პოეტთა პოზიციები და ინტერესები.

თუ პრეისლამური კასიდა ადამიანურ განცდას აღიქვამს, როგორც აბსურდულს, მაგრამ გასაგებსა და თანამიმდევრულს, ისლამური ეპოქის ახალი პოეზია, რომელსაც რელიგია არ აურჩევია თავის ხელსაყრელ, მომგებიან პოზიციად, იძულებულია შეხედოს ადამიანურ განცდას, როგორც აზრისა და მნიშვნელობის მატარებელს ღვთიური მფარველობის ქვეშ, მაგრამ როგორც აუწყობელს, დაუკავშირებელსა და გაუგებარს წმინდა ადამიანურ დონეზე. დაბალანსებული თანამიმდევრულობა და შეკრულობა ძველი მოდელისა, რომელიც მიიღწეოდა მოქმედებით, ახლა გადატანილ იქნა ემოციაში და დაიბადა პოეზია მგზნებარე, მაგრამ აღუსრულებადი სიყვარულისა – მგზნებარე უმოქმედობისა. იგულისხმება უზრიული პოეზიისა და პროზაული სასიყვარულო ისტორიების მიერ ხოტბაშესხმული დამლუპველი სიყვარული – ანტისოციალური, დამასუსტებელი სენი. უზრიულ ღაზალში ყველაფერი დაითმობა ცხოვრებაში, გარდა ამ ერთი დესტრუქციული ემოციისა, რაც წარმოგვიდგება, როგორც ახალი ფორმა kenosis-ის სურვილისა (Hamori 1974: 38).

ეს ის სიყვარულია, რომელიც ფაქტობრივად უზრიტი მიჯნურების ცხოვრების არსი და წესია და როგორც ჰიჯაზური ღაზალი არის არა მხოლოდ მსუბუქი ლირიკა, არამედ ცხოვრების ერთგვარი ფილოსოფია ამ მიმართულების პოეტებისათვის, უზრიული ღაზალიც აშკარად წარმოაჩენს, რომ ეს სიყვარული ამ პოეტთა ცხოვრებას ანიჭებს მიზანს.

رفعتُ عن الدنيا المعنى غير ودّها فما أسأل الدنيا ولا استجيبها

„მე უკუვადდე ყველა ამქვეყნიური სურვილი, გარდა მისი [სატრფოს] სიყვარულისა.

ამრიგად, არაფერს ვითხოვ ამ ქვეყნიდან და არც მეტს ვეძიებ“. (ჯამილი) (جميل 1966: 23)

وساعة منك ألهوها وإن قصرت أشهى إلى من الدنيا وما فيها

„ერთი საათიც კი, თქვენთან (გატარებული), რომლითაც ვტკბები, თუმც კი ხანმოკლეა, უფრო ტკბილია ჩემთვის, ვიდრე წუთისოფელი და რაც მასშია“. (მაჯნუნი) (الإصباحي/مجنون: 82)

أليت، لا اصطفى بالحب غيركم حتى اغيب، تحت الرمس، بالقاع

„ვფიცავ, სანამ გავერები სამარის ბორცვის ქვეშ, თქვენს სიყვარულს არვისში გავცელი!“ (ჯამილი) (جميل 1966: 75)

ეს ტენდენცია მტანჯველი სიყვარულით დაინტერესების ლამის სატრფოზე მეტად ზოგ მკვლევარს (Kinany 1950: 277) აფიქრებინებს, რომ აქ საქმე გვაქვს „მიზნისა“ და „საშუალების“ სუბსტიტუციის ფაქტთან („საშუალება“ ჩაენაცვლება „მიზანს“) როგორც ინდივიდუალურ, ისე კოლექტიურ ფსიქოლოგიაში.

თუკი პრეისლამურ პერიოდში პოეტის როლი მდგომარეობდა სიფრთხილისა და გონივრული ეგოიზმის ნორმათა უგულვებელყოფაში და ამგვარი უგუნურებით ბალანსირებული ცხოვრების მოდელის ფორმულირებაში, ისლამში მუსლიმური თემი ცხოვრობდა იმ ბალანსირებული ცხოვრებით, რომელიც ყურანმა, ჰადისებმა და რელიგიურმა კანონმდებლობამ მოუხაზა დასაშვებსა და აკრძალულს,

მიუღებელს შორის. პოეტი მოძრაობდა საზღვარზე. ის ჯერ ისევ უგუნური ხასიათის მატარებელი იყო ძველი ტრადიციით, მაგრამ მისი ფუნქცია შეიცვალა. თუ ის მიჩვეული იყო, გაეთვალისწინებინა სტრუქტურა, ახლა ის გვერდს უვლიდა და თავს არიდებდა მას. ის იქცა მსახიობად, რომლის საუკეთესო როლი ინსტიტუციონალიზებული უწესრიგობის ზოგიერთი ფორმა იყო. ამგვარი როლისთვის კი საზოგადოებას ჰქონდა მზა ჭურჭრუტანა, ერთგვარი ღრეწო და ჰამორის აზრით, სავსებით შესაძლებელია, სწორედ აქ დაიძებნოს ბევრად მნიშვნელოვანი და სერიოზული მიზეზები სატრფიალო პოეზიის აყვავებისა, ვიდრე ომაიანთა ხანის ჰიჯაზის ახალი სოციალ-ეკონომიკური გარემო ან თუნდაც ერაყისა ცოტა მოგვიანო პერიოდში.

უზრიული პოეზიის მკითხველისთვის მისი ლექსიკური ფონდის ერთი თვალის გადავლებითაც კი ნათელი ხდება, რომ უზრიელი პოეტები ხშირად ძველ კლიშეებს იყენებენ თავიანთი ახალი გრძნობებისთვის, ერთგვარად თითქოს ახალ ღვინოს ასხამენ ძველ ჭურჭელში, შესაძლოა, იმის გაუცნობიერებლად, რომ ძველ კლიშეებს უნებლიედ გადმოჰყვება ტრადიციულად დამკვიდრებული მნიშვნელობები (Kinany 1950: 285).

ძველი ისლამური პოეზიიდან არის გადმოსული კაც „მკიცხველის“ კარგად ცნობილი ფიგურა, რომელიც პოეტს კიცხავს მისი სიყვარულის გამო. კასიდაში მკიცხველი იყო ერთგვარი წარმოსახვითი, ცრუმადიერი პირი, გამაფრთხილებელი, რომლის საქმეც იყო მცდელობა, გაფრთხილებით ხელი შეეშალა მთავარი გმირის ჰეროიკული ჟესტისთვის. მართალია, პოეზიამ უკვე დაკარგა ჰეროიკული სიკვდილის თემა, მაგრამ მზადყოფნა თავის ხიფათში ჩაგდებისა, საფრთხესთან პირისპირ შეყრისა ინარჩუნებდა თავის მომხიბვლელობას და რჩებოდა ყურადღების ცენტრში ახალი ფორმების გამონახვის გზით. სამოთხემ სიკვდილის სპირიტუალიზება მოახდინა და ჰეროიზმის არენიდან გადაანაცვლა. მისი ადგილი მანიაში გადასულმა სიყვარულის აკვიატებულმა იდეამ დაიკავა, რომელიც ფაქტობრივად

გულისხმობს სიკვდილს ყველაფრისა, გარდა აკვიატებული იდეის ობიექტისა (Hamori 1974: 39-40).

لقد لأمنى فيها أخ نو قرابة حبيب إليه فى ملامته رشدى
فقلت له فيها قضى الله ما ترى على، وهل فيما قضى الله من رد

„გამეიცხა მე მის [სატრფოს] გამო ძმამ, ნათესავმა და ამ კიცხვაში მას ეთანხმება ჩემი გონებაც.

ვუთხარ მას სატრფოზე: ალაჰის განჩინებაა ის, რა დღეშიც მხედავ და განა ალაჰის განჩინებას შეაბრუნებ?“ (ჯამილი)

(1971: 36) محمد غنيمي هلال

لقد عدّبتنى يا حبّ لبنى فقع إما بموت أو حياة
فلنّ الموت أروح من حياة تدوم على التّباعد والشتات
وقال الأقربون تعزّ عنها فقلت لم إذا حانت وفاتى

„გამანამე, ლუბნას სიყვარულო! ან მომკალი, ან მაცოცხლე! მართლაც სიკვდილი უფრო უშვოთველია, ვიდრე სიცოცხლე, რომელიც გრძელდება სიშორესა და განცალკევებაში.

მეუბნებიან ახლობლები: გაიქარვე მისი დაკარგვა! ვეუბნები მათ: მხოლოდ როცა დამიდგება აღსასრული!“ (კაის იბნ ზარიჰი) (206 : الإصباحانى/قيس بن نريح)

أعانلى فيها، لك الول، أقصرى من اللوم عنى اليوم انت فداؤها

„თუ მკიცხავ მის [სატრფოს] გამო, დარდიმც მოგეცეს შენ. იკმარე ჩემი გაკიცხვა დღეს, მისი [სატრფოს] სანაცვლომც ყოფილიყავ!“ (ჯამილი) (1966: 14) جميل

يقرّ بعينى قربها و يزينى بها كلّفا من كان عندى يعيبها
وكم قاتل قد قال تب فعصيته وتلك لعمرى توبة لا اتوبها
فيا نفس صبرا لست والله فأعلمى بأولّ نفس غاب عنها حبيبها

„ანუგეშებს ჩემს თვალს მისი სიახლოვე და მიძლიერდება სიყვარული იმისი, ვისაც ჩემს გასაგონად კიცხავენ,

რამდენმა მითხრა უკვე: მიატოვე! ვეურჩები და სიცოცხლეს ვფიცავ, ეს ის არის, რასაც არ მოვინანიებ!

ო, სულო, დაითმინე! იცოდე, ალაჰს ვფიცავ, არ ხარ პირველი, ვისგანაც სატრფო შორსაა“. (კაის იბნ ზარიჰი)

(الإصباح/قيس بن نريح : 193)

وقد لأمنى فى حبّ لىلى أقاربى أختى وابن عمى وابن خالى وخاليا

يقولون لىلى اهل بيت عداوة بنفسى لىلى من عدوّ وماليا

ولو كان فى لىلى شذّا من خصومة للويت اعناق المطىّ الملاويا

„გამკიცხეს ლეილას სიყვარულის გამო ჩემმა ახლობლებმა – ძმამ, ბიძაშვილმა მამის მხრიდან და დედის მხრიდან, ბიძამ.

ამბობენ, ლეილა მტრის სახლობიდანააო. ლეილა მტერთაგანია ჩემთვის, ეს რაა ჩემს თავს!

ლეილაზე გამონაკლისი რომ დაიშვას მტრობაში, მოსახვევში შემოვაბრუნებდი ცხენს (აქლემს).“ (მაჯნუნი) (الإصباح/مجنون : 38)

სხვაც ბევრი პარალელის გავლება შეიძლება პრეისლამურ ლექსებთან. მაგ., წყევლის ფორმულები უზრიულ ლაზალში:

رمى الله فى عينى بثينة بالقذى وفى الغرّ من أنيابها بالقوادح

„ალაჰიმც შეაყრის მტვერს ბუსაინას თვალებში,

ალაჰიმც გაუშაევს მას თვალისმოძრელ კბილებს!“ (ჯამილი) (Hamori 1974: 45), ან

ألا يا غراب البين ويحك نبئنى بعلمك فى لبنى وانت الخير

فإن انت لم تخبر بما قد علمته فلا طرت إلاّ والجناح كسير

ودرت بأعداء حبيبك فيهم كما قد ترائى بالحبيب أنور

„ო, განშორების მაუწყებლო ყვავო, უბედურება შენ! მაუწყე, რაც იცი ლუბნას შესახებ და ცოდნით კი იცი (მცოდნე ხარ).

და თუ არ მაუნყებ, რაც შეგიტყვია, მაშ ფრთამოტეხილს გეფრინოს!

უტრიალებდე მტრებით გარემოცულ შენს სატრფოს ისე, როგორც მხედავ მე, ჩემს სატრფოს რომ ვუტრიალებ“ (კაის იბნ ზარიჰი) (الإصباح/قيس بن خزيمة: 86), ანდა

يا حرجات الحى حيث تحملوا بنى سلم لا جاكن ربيع

„ო, ტომის ჭალაკებო ზუ-სალამში, სადაც საპალნეები აპკიდეს [თავიანთ აქლემებს ლეილას სახლობამ], ნუმც ყოფილიყოს გაზაფხული უხვი თქვენს მიმართ!“ (მაჯნუნი) (الإصباح/مجنون: 27),

უზრიული ღაზალის ეს ბეითები პარალელებს პოულობს ძველ პოეზიაში არსებულ წყევლა-კრულვასთან. სხვათა შორის, ყურანშიც ამ ისლამამდელი წყევლის ფორმულების გამოძახილს პოულობენ (Khairallah 1980: 40).

სამუდამოდ პოტენციაში დარჩენილი, აღუსრულებადი მიზანი უზრიული ღაზალის უპირველესი თემაა. ამგვარი მოტივები, ჩანს, ერთგვარად იზიდავს აკვიატებულ იდეას, მაგრამ არის სხვა მიზეზიც. იმ ეპოქაში, რომელიც სპირიტუალურად აღიქვამს, რომ ადამიანური განცდა იკვრება ზემოდან, პოეზია ამ ზეცისმიერის გამოკლებით ადამიანურ განცდას შეუკერელად, დაუკავშირებლად წარმოადგენს. ამ დაუკავშირებლობაში აკვიატებული იდეა ერთგვარი ორიენტირი ხდება (Hamori 1974: 41).

აკვიატებული იდეით (მანიით) ცხოვრების მზადყოფნა მოცულია იმ აზრით, რომ ბედისწერა მოქმედებს.

لعمري لقد رنقت يا أمّ مالك حياتى وسأقتنى إليك المقادر

„ვფიცავ სიცოცხლეს, ო, უმმ მალიქ, შენ აამღვრიე ჩემი ცხოვრება და ბედისწერას მოვეყვარ შენსკენ!“ (მაჯნუნი) (الإصباح/مجنون: 41)

والحب أول ما يكون لجابة تأتى به وتسوقه الأقدار

حتى إذا اقتحم الفتى لجج الهوى جاءت أمور لا يطاق، كبار

„სიყვარული თავდაპირველად ისაა, რაც იქცევა დაუინებად, მოაქვს იგი და წარმართავს მას ბედისწერა.

იქამდე, რომ თუ გადაეშვა ჭაბუკი სიყვარულის მორევში, შეეყრება აუტანელი, დიდი უბედურებანი“. (ჯამილი) (جميل 1966: 68)

უზრიტ პოეტებთან ხშირად შეხვედებით ბეითებს, რომ ალაჰმა მიუსაჯა მათ ის, რაც მათ თავს ხდება და რომ გამიზნულად, განზრახ არ გადაჰყრიან სიყვარულის სენს, რომლისგანაც სამარადისოდ არა აქვთ შვება.

فاصبحت، مما أحدث الدهر، موجعا وكنت لريب الدهر لا أتخشع
فيا ربّ حبينى إليها واعطنى المودة منها، أنت تعطى و تمنع
وإلاّ فصبرنى، وإن كنت كارها فأنى بها، يا ذا المعارج، مولع

„დავიტანჯე იმით, რაც თავს დამატებს ბედისწერამ მაშინ, როცა არ ვემორჩილებოდი დროის უკუღმართობას.

ო, უფალო ჩემო! შთააგონე მას (სატრფოს) ჩემი სიყვარული და მიწყალო მე სიყვარული მისგან, შენ ხომ აძლევ და ართმევ!

თუ არა და მომეც მოთმინება და ნუგეში, რადგან მე მასზე შეყვარებული ვარ, უფალო, თუმც ეს არ მდომებია“. (ჯამილი) (جميل 1966: 74)

إلا إنما أبكى لما هو واقع فهل جزعى من وشكك نافع
وليس لأمر حاول الله جمعه مشتّ ولا فرّق الله جامع

„მართლაც ეტირი იმის გამო, რაც ხდება და განა ჩემი ნაღველი მოსახდენის წინაშე მდგომს მიშველის რამეს?

არ ჰყავს საქმეს, რომლის შეკრებაც ალაჰმა ისურვა, დამფანტველი და არც შემკრები ჰყავს იმას, რაც გაფანტა ალაჰმა“. (კაის იბნ ზარიჰი) (الإصباحي/قيس بن زريح) (218)

أريتك إن لم اعطك الحب عن يد ولم يك عندي إذ ابيت إباء

„განა ვერ ხედავ (ხომ იცი), რომ თუმც ჩემი ნებით არ მომიძღვნია სიყვარული შენთვის, შენ რომც უარმყო მე, მე არ შემიძლია შენი უარყოფა“. (მაჯუნის/الإصباحي/مجنون : 44)

فلو أن نفسي يا بئين تطيعني لقد طال عنكم صبرها وعزاؤها
ولكن عصتني واستبدت بامرها فأنت هواها، يا بئين، وشاؤها

„ჩემი სული მე რომ მემორჩილებოდეს, ო, ბუსაინა, დიდხანს ავიტანდი და მივითმენდი უშენობას,

მაგრამ ის მეურჩება და საკუთარ ბრძანებებს ემორჩილება და შენ ხარ, ო, ბუსაინა, მისი ტრფობაცა და სასურველიც“.

(ჯამილი) (جميل 1966: 13)

თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ შეცდომა იქნებოდა ბედისწერის როლის გადაჭარბებული შეფასება და გაზვიადება უზრიულ ღაზალში და შემდეგ ბედისწერის დაპირისპირება აზარტთან და ნებაყოფლობით რისკთან პრეისლამურ პოეზიაში.

ძველ პოეზიას ფატალიზმის შტრიხები უდავოდ ჰქონდა. ძველი პოეზიის საფუძველზე ჩანს, რომ წარმართი არაბები ფატალისტები იყვნენ. მათ სჯეროდათ, რომ ადამიანი უხილავი, ყოვლის დამმორჩილებელი ძალების დაქვემდებარებაში იმყოფება. ამ ძალებს ისინი უწოდებდნენ -ს-منا, -ს-منون, -ს-منية, -ს-زها, -ს-دهر, -ს-قدر, ხან კი -ს-حنا ან -ს-قشع.

მათი აზრით, ეს ძალები ახვედრებენ და აშორებენ ადამიანებს, თავიანთი სურვილისამებრ ალამაღლებენ ან ამდაბლებენ მათ და მათი სიძულვილი ან მათდამი საყვედური არაფრის მომცემია. ბედისწერა, იგივე სიკვდილი, იტაცებს ადამიანებს, რომელთაც არანაირი სიფრთხილე არ შველით. ის მოულოდნელად ესხმის მათ თავს, როდესაც არ ელიან, „მწყურვალ აქლემივით“ ენაფება, ადამიანებით იკლავს ნყურვილს, აკეთებს პატარა პაუზას და ისევ ხელმეორედ ენაფება მათ... ის ჭამს და სვამს მათ... ის ირჩევს მათგან

საუკეთესოს. ბედისწერა სხვადასხვა სახით ევლინება ადამიანს და ადამიანი მას ეკუთვნის. ის თვითნებურად განაგებს ადამიანთა ხვედრს. ზუჰაირი მას ბრმა დედალ აქლემს ადარებს, რომელიც ვისაც ეწევა, განურჩევლად კლავს, ვისაც ასცდება, იმას აძლევს სიბერეს (ე.ი. აცოცხლებს): „კლავს ბედი ბეცი აქლემივით, ვისაც ნიხლს ჩასცემს, ვისაც ააცდენს, დიდხანს ცოცხლობს და მიიხრწნება“ (ფურცელაძე 1985: 51).

წარმართი არაბების ღვთაებები ჰა-ს ვერ ცვლიდნენ, მაგრამ განგების გადაწყვეტილებას ანელეზდნენ მაინც. ისიც შესაძლებელია, რომ ასეთი ძალა ყველა ღვთაებას კი არა, მხოლოდ ალაჰს შესწევდა. ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ ერთი ბედუინი (Hamasa) ჰა-ს ალაჰის წყევლას უთვლის:

لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ شَرُّهُ قَبْلَ خَيْرِهِ

„ალაჰიმც დასწყევლის ბედისწერას, მისი ბოროტება ხომ წინ უსწრებს მის სიკეთეს!“ (Pozeh 1872: 13-16)

ამრიგად, ძველ არაბებთან ფატალისტური რწმენის არსებობის უარყოფა შეუძლებელია. სწორედ ძველი პოეზია იყო ბედისწერის კონცეფციის მკვეთრი, რადგან მისი ჰეროიკული იმიჯი ემოციურ მზადყოფნას გამოხატავდა, შეეთავსებინა იდეა გმირის მიერ თავისი ბედის გარისკვისა, ოღონდ განსხვავება ისაა, რომ უზრიული ღაზალი რელიგიური საზოგადოების პირმშოა. ისლამამდელი არაბული საზოგადოების ობიექტური სინამდვილე – არაბეთის ნახევარკუნძულის ნახევრად უდაბნო ბუნება, გვალვები, რომელიც ხანდახან რამდენიმე წელი გრძელდება და მოაქვს გაღატაკება, სიკვდილი და საცხოვრებელი ადგილებიდან ხშირი აყრის აუცილებლობა, გამუდმებული ბრძოლა არსებობისთვის, ცხადია, ბედუინებს მცირე შესაძლებლობებს უტოვებდა, ეფიქრათ მეტაფიზიკურ პრობლემებზე. ისინი მუდამ ფხიზლად უნდა ყოფილიყვნენ ბუნებისა თუ ადამიანთა შემოტევის წინააღმდეგ.

ამრიგად, მათი მთავარი საზრუნავი უპირატესობის სოციალ-მორალური ტიპის მიღწევა იყო, მოკლედ გადმოცემული ცნებით muruwwa, ანუ ვაჟკაცობა, კაცობა, ერთგვარი

„სარაინდო კოდექსი“, დამყარებული გამბედაობაზე, ერთგულებაზე, ხელგაშლილობასა და ღირსებაზე.

თუ კაცი უძლური აღმოჩნდებოდა, შეესრულებინა ეს მოთხოვნები, ის რისკის წინაშე დგებოდა, მოკვეთილიყო ტომისგან და შერცხვენასა და უბედურებას გადაჰყროდა. მაგრამ თვით ვაჟკაცობის ეტალონი muruwa-ც კი არანაირ გარანტიას არ იძლეოდა ბედისწერის (ᠵᠠ-ის) წინააღმდეგ. პირიქით, ვაჟკაცი შეიძლება მეტადაც კი დამდგარიყო მისი დარტყმის საფრთხის წინაშე, რაც გამოხატული იყო ან ბრმა ბედისწერით, ᠲᠡᠭᠦᠨ მრ. ᠰᠢᠨᠠ, ან დრო-ჟამის უკუღმართობით ᠰᠠᠪᠣᠯᠣ᠎ᠠ განაჩენი ბედისწერისა მაინც იგივეა – სიკვდილი და ბედუინი, რომელსაც არ სწამდა უკვდავების, ესწრაფვოდა, ეკეთებინა საუკეთესო რამ თავის ცხოვრებაში, ეცხოვრა muruwa-ს პრინციპებით.

ისმის კითხვა: ბედუინის ინდიფერენტულობა რელიგიის მიმართ იყო შედეგი muruwa-ს მისეული კოდექსისადმი მისი სრული ვალდებულებისა და ერთგულებისა (კოდექსისა, რომელიც არ ითხოვდა და არ წაახალისებდა ღვთისმოსაობას) თუ პირიქით, ბედუინი გამოკეტილი იყო ამ თავის muruwa-ში მეტაფიზიკური ხედვის არქონის გამო? (Khairallah 1980: 31).

უზრიულ პოეზიაში სიყვარულის აკვიატებული იდეა ბედისწერაა, რომელიც გარდაუვალია და წინასწარგანჩინებული, რომელიც ერთი ნახვით სიყვარულს აქცევს არც მეტი, არც ნაკლები, შეცნობის შოკად, მაგრამ რომლის ღვთაებრივი „თავსმოხვევა“ არ გამოორიცხავს ამავედროულად ნებელობის პარალელურ როლს. უზრიელი მიჯნური ნებელობით იღებს ამ ბედისწერას და არ ეწინააღმდეგება მას, პირიქით, უზრიულ ლაზალში ხშირად გვხვდება პოეტის სურვილი, რომ დაე, უფრო გაძლიერდეს მისი ტანჯვა სიყვარულით.

„ო, ლეილას სიყვარულო, ყოველდამ გამოირმაგე ჩემი ნაღველი,

ო, სიყვარულის ნუგეშო, ჩვენ შევხვდებით განკითხვის დღეს“. (მაჯნუნი) (Khairallah 1980:73)

ან მაგალითად أبو صخر الهنلى-თან:

فيا حبا زنى جوى كل ليلة ويا سلوة الايام موعدا الحشر

„ო, სატრფოს სიყვარულო! დამდაგე ყოველდამ ტრფობით. ო, დღეთა ნუგეშო, შენი პაემანი განკითხვის დღეა!“

(محمد غنيمى هلال 1976: 36)

(სხვათა შორის, ამ მოტივის ძალიან საინტერესო გამოძახილი გვაქვს შემდგომი ეპოქის ბევრ პოეტთან:

...”زنى بفرط الحب“... – ომარ იბნ ალ-ფარიდი (ლეკიაშვილი 1979: 349).

თვით თანამედროვე, XX ს-ის ძალზე ცნობილ და პოპულარულ „სიყვარულის არაბ პოეტ“ ნიზარ კაბბანისთანაც კი:

زيبينى عشقا زيبينى يا احلى نوبات جنونى زيبينى

زيبينى غرقا يا سيبتى إن البحر ينادينى

زيبينى موتا على الموت إذا يقتلنى يحيينى

„მომიმატე ტრფობა, მომიმატე! ჩემი სიგიჟის უტკბესო შემოტევებო.

კიდევე უფრო მეტად ჩამძირე! მართლაც, ზღვა მიხმობს მე, მომიმატე სიკვდილზე სიკვდილი, თუ ის მომკლავს, ისევე გამაცოცხლებს“. (نزار قبانى 1998: 111)

ეს არის ის მდგომარეობა, როცა სიყვარულის აკვიატებული იდეის მსხვერპლი აღიქვამს ნებელობას და იძულებით თავსმოხვევას, როგორც ერთად თანაარსებულს.

خلى فيما عشتما هل رايتما قتيلاً بكى من حب قاتله قبل

„ო, ჩემო ორო მეგობარო, ნუთუ თქვენს სიცოცხლეში ოდესმე გინახავთ კიდევე ვინმე სხვა მსხვერპლი, თავისი

მკვლელის სიყვარულის გამო ტიროდეს?“ (ჯამილი) (الإصباحي/جميل : 95)

ამ ბეითის პირდაპირ გამოძახილს ვნახულობთ აბუ ლ-
'ათაჰიასთან (748-825):

يا من رأى قلبى قتيلًا بكى من شدة الوجد على القاتل

„ვის უნახავს ჩემამდე მოკლული, თავისი მკვლელის ძლიერი სიყვარულის გამო რომ ტიროდეს?!“ – აბუ ლ-‘ათაჰია (ლეკიაშვილი 1979: 313).

(ამ მოვლენის – მთარული მოტივებისა და ე.წ. „მოტივტივე ბეითების“ შესახებ იხ. შემდეგი თავი)

სწორედ ამით აიხსნება უზრიელი პოეტი-მიჯნურის ინდიფერენტულობა და განურჩევლობა ბედისნერის განჩინების მიმართ, გონივრული იქნება ის თუ უგუნური.

فإن يك رشدًا حبها أو غوية فقد جنته ما كان منى على عمد

„რამდენადაც სწორი ან შესაძლოა მცდარიც არ უნდა იყოს ჩემი სიყვარული მის მიმართ, მე მოცული ვარ მისით, რამეთუ მე არ ამირჩევია იგი წინასწარგანზრახვით“. (მაჯნუნი) (الإصباحي/مجنون : 150)

სხვათა შორის, ფატალიზმის შეჭრას უზრიულ ღაზალში ზოგი მკვლევარი (მაგ., კინანი (Kinany 1950: 178-179) უკავშირებს ომაიანთა ხანაში მუსლიმი დოგმატიკოსებისა და რელიგიურ საკითხთა მკვლევრების მიერ „თავისუფალი ნებისა“ და „ფატალიზმის“ პრობლემატიკის აქტიურად განხილვას, რადგან მძაფრი შინაომების მოგერიების პროცესში მყოფი ომაიანთა ხალიფები, როგორც ამბობენ, კეთილგანწყობით ეკიდებოდნენ ფატალიზმს, რათა შეენარჩუნებინათ მუსლიმთა რწმენა, რომ მათი ხალიფობის ლეგიტიმურობა ბედისნერით იყო განპირობებული და არ არსებობდა სამყაროში ძალა, რომელიც ამას წინ აღუდგებოდა და შესაბამისად, ასეთმა დამოკიდებულებამ ანარეკლი ჰპოვა უზრიულ პოეზიაშიც.

უზრიელ პოეტებთან ხშირად ვნახულობთ ასევე ბეითებს, რომელშიც ამ სიყვარულისგან გაქცევისა და თავის დაღწევის სურვილს გამოთქვამს პოეტი.

تجنبت ليلي أن يلجّ بك الهوى وهيهات كان الحب قبل التجنب
ألا إنما غادرت يا أمّ مالك صدى أينما يذهب به الريح يذهب

„თავი გაგირიდებია ლეილასთვის, რომ უფრო დაჟინებული გამხდარიყო ტრფობით შენი ტანჯვა, მაგრამ ვაი, რომ სიყვარული იყო გარიდებამდე.

ო, უმმ მალეიქ, მართლაც დატოვე ექო, რომელიც იქით მიდის, საითაც ქარი წაიღებს“. (მაჯნუნი) (الإصباح/مجنون: 18)

ეს უნდა გავიგოთ, როგორც ჩანაცვლება მოტივისა „ყოველივე წარმავალია ამ სიყვარულის აკვიატებული იდეის გარდა“. ანუ უფრო მარტივად, ნებაყოფლობითი حرمان „თავშეკავება, გარიდება“ უფრო ამძაფრებს ამ ისედაც ზღვარსგადასულ სიყვარულს ისევე, როგორც ფიზიკური საფრთხე ამძაფრებს ფსიქოლოგიური ნგრევის განცდას. ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ყველა უზრიტი პოეტის ბიოგრაფიაში ფიგურირებს ეპიზოდი, როცა უზრიელი მიჯნურის მიერ სატრფოსადმი შეუფარავად მიძღვნილი სატრფიალო ლექსებით შენუხებული ქალის სანათესაო შესჩივის მხარის მმართველს (და ზოგი გადმოცემით ხალიფასაც), რომელიც კანონგარეშედ აცხადებს პოეტს, ხელს იღებს მის მფარველობაზე და უფლებას აძლევს პირველივე მომხდურს მისი სისხლი დაღვაროს. ეს ეპიზოდი სიხშირის გამო ლამის ფოლკლორული მოტივი ხდება და მისი მიჩნევა მოგვიანო ხანაში გამოგონილად და რომანტიკული უზრიული ისტორიებისთვის მინერილად სწორედ რომ უსაფუძვლოა. ამ ეპიზოდში ჩანს პოეტის სურვილი შეგნებულად ჩაიგდოს თავი საფრთხეში და ბედი გარისკოს (სხვათა შორის, ტაჰა ჰუსეინი ამ შემთხვევაზე ირონიულად შენიშნავს, რომ ხალიფებს ბევრად უფრო სერიოზული საზრუნავი ჰქონდათ, ვიდრე შეყვარებულ პოეტთა ლექსებით, თუმცა პოეტთა სასიყვარულო ლექსების გამო

დასჯის ფაქტების ისტორიულობა დასტურდება არა მხოლოდ უზრიტი პოეტების, არამედ ჰიჯაზური ლაზალის ცნობილი პოეტების მაგალითზე, ამისთვის ომარისა და მისი თანამედროვეების მაგალითებიც იკმარებდა (Кривковский 1956 : 611-612).

ეს ეპიზოდი რავიათა ნაყალბევად მიაჩნია შავკი დაიფსაც (شوقى 1976: 360), თუმცა ხაზგასმით აღნიშნავს მის ფუნქციონალურ დატვირთვას – ძლიერი აკრძალვის, სიშორის გრძნობის აღძვრას, რაც სიყვარულს გააძლიერებს. აპოთეოზი ამ მოტივისა ჯამილის ბეითია: „ჩემი სიყვარული კვდება, როცა მე მას (სატრფოს) ვხვდები და ცოცხლდება, როცა ჩვენ ეშორდებით“ (Kinany 1950: 275).

ზოგი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ სნორედ ეს حرمان არის მიზეზი ამ გრძნობის ამალღებისა და მისი მოქცევისა ლიტერატურისა და ზოგადად ხელოვნების ინტერესის არეალში, სძენს მას საკაცობრიო ფასეულობას და მხატვრულ შეფერილობას (محمد غنيمى 1976: 18).

حرمان-მა ადამიანურ სიყვარულს გაიდევალების იერი მისცა, გარემოცული რელიგიური მნიშვნელობებით (المعاني) და მთელი უზრიული პოეზია ამ მნიშვნელობათა გარშემო ტრიალებს (محمد غنيمى 1976: 194).

უზრიული სიყვარულის გზა ტანჯვაზე გადის. თვით ამ ტანჯვაშიც სიამოვნება და სილამაზეა დანახული. საქმე გვაქვს ერთგვარ „ტრაგიზმის ესთეტიკასთან“.

هل الحبْ إلاَّ عبرةٌ بعد زفرةٍ وحرٌّ على الاحشاء ليس له برد

„განა რაა სიყვარული, თუ არა ცრემლი და ოხვრა და გაუნღებელი ცეცხლი შიგანში“. (კაის იბნ ზარიჰი) (الإصباح/قيس بن نربح : 196)

وشاهد وجدى نمع عيني وحبها يرى اللحم من احشاء عظمى

ციალი ანათებს ასე თუ განდევილი ბერის ბაზმაკი, ზეთს რომ დაასხამს დაგრეხილ პატრუქს და მეყსეულად დაიკლაკნება“ (ფურცელაძე 1985: 34). მუჰამედი ამ ასკეტ მეუღაბნოვეებს კარგად იცნობდა და პატივისცემითაც ეპყრობოდა. გადმოცემები იუნყებიან მის შეხვედრებს ქრისტიან ბერებთან. ეს ჩანს ყურანშიც: „შენ მართლაც ნახავ, რომ მორწმუნეთა ყველაზე მეტად მოძულენი იუდეველნი და წარმართნი არიან და შენ მართლაც ნახავ, რომ ყველაზე ახლონი სიყვარულით მორწმუნეთა მიმართ არიან ისინი, ვინც ამბობდნენ: „ჩვენ ქრისტიანები ვართ“. ეს იმიტომ, რომ მათ შორის მღვდელმსახურები და ბერები არიან და რომ ისინი არ ქედმაღლობენ“ (القرآن الكريم V-82).

ასკეტიზმისა და წუთისოფლისგან გარიდებისკენ მოწოდებანი ყურანში ნამდვილად იპოვება, მაგ., „იყავ მომთმენი იმათ მიმართ, ვინც თავიანთ უფალს უხმობენ დილა-საღამოს, მიელტვიან მის ბრწყინვალებას. ნუ გადაიტან მათგან მზერას ამქვეყნიურ სილამაზეზე, ნუ დაემორჩილები მათ, ვისი გულებიც შეუვალნი გაეხადეთ ჩვენი ცნობისა და ვინც საკუთარ ვნებებს აპყვა და ზღვარს გადავიდა“ (القرآن الكريم XVIII-28).

სხვაც ბევრი აიაა, ამქვეყნიურ საქმეთ რომ არად მიიჩნევს და წუთისოფელს ცდუნებისა და პატივმოყვარეობის სახლად მოიხსენიებს – **إياك نعبد وإياك نستعین**, იმქვეყნიურ სასჯელსა და სატანჯველს კი ისეთ ფერებში აღწერს, რომ პირველ მუსლიმთა შორისაც, თვით მოციქულის თანამოღვაწეთაგან ბევრს გაუჩინა სურვილი, მისცემოდნენ იმქვეყანაზე ფიქრს და თავი მიეძღვნათ ღვთისმსახურებისთვის. ამის მაგალითები დაიძებნება ჰადისებშიც, მაგ., **أبى سفيان** ჰადისი, სადაც მოციქული მოძღვრავს კაცს, რომელიც სთხოვს ისეთ საქმეთა სწავლებას, რომლის გაკეთების შემთხვევაში ალაჰსაც ეყვარება იგი და ხალხსაც:

ارزهد في الدنيا يحبك الله وازهد فيما عند الناس يحبك الناس

„იყავ ასკეტი ამქვეყნად და შეგიყვარებს შენ ალაჰი, იყავ ასკეტი ხალხთან და შეგიყვარებს შენ ხალხი“. (Jelencsev 1999: 199)

მით უფრო რა გასაკვირია, რომ ომაიანთა ხანაში ასკეტიზმის ტენდენციები კიდევ უფრო გაძლიერებულიყო, როცა ბევრს გადაეწურა იმედი იმ რელიგიური იდეალების განხორციელებისა, რომელსაც ესწრაფვოდნენ.

რაც შეეხება მუსლიმურ პურიტანიზმს, ის ნამდვილად ილაშქრებს ვნებების აყოლისა და გარყვნილების წინააღმდეგ. ყურანის ბევრი აია კიცხავს მათ, ვინც ვნებებს აჰყოლია. ისინი არწმუნებენ მუსლიმებს, უარი თქვან **حش**-სა და **اتحش**-ზე „მდაბალ, სენსუალურ სურვილებზე“, რამეთუ ეს ვნებანი და ცდუნებანი მათ ალაჰის გზას ააცდენენ.

ყურანის აიების გარდა, ჰადისების დიდი ნაწილიც იმასვე მოუწოდებს მართლმორწმუნე მუსლიმებს და აფრთხილებს, მოერიდონ მდაბალ სურვილებს. თავად მოციქულს, ღვთისადმი ვედრებისას, ჩვევად ჰქონია ეთქვა: „ლმერთო, ამარიდე სილატაკე! ღმერთო, დამიცავი სიმდიდრის ცდუნებისგან! ღმერთო, დამიფარე ამქვეყნიური ცდუნებისგან!“ (ეს ჰადისი მოტანილი აქვს **البخارى-ს**) (Kinany 1950:120).

„ჯოჯოხეთისკენ მავალი გზა“ – მოციქულის თქმით, – სწორედ **اتحش**-ზე ანუ სენსუალურ სურვილებზე გადის, ხოლო სამოთხისკენ მავალი გზა კი მკაცრ მოვალეობებზე.

მუსლიმ მკვლევართა აზრით (კინანი, ჰილალი, დაიფი) უზრიული სიყვარული ერთგვარი კომპრომისია ადამიანურ ინსტინქტებსა და პურიტანულ რელიგიას შორის, ანუ ადამიანური სიყვარულის სპირიტუალიზება. სექსუალურ ინსტინქტზე სიყვარულის დამოკიდებულებისგან მისმა ემანსიპაციამ ხელი შეუწყო ღვთაებრივი სიყვარულის განვითარებასაც, რომლის რუდიმენტული პროტოტიპი დაიძენებაო მუსლიმი უზრიტი მიჯნურების გულში (Kinany 1950:140), თუმცა აქვე აღბათ ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ ისლამი არამც თუ არ კრძალავს ხორციელ სიყვარულს, არამედ ბერობის ინსტიტუტი სრულიად მიუღებელიც კია ისლამში.

მუჰამედს მიეწერება არაკანონიკური ჰადისი: لا رهبانية في الإسلام „არ არის ბერობა ისლამში“ (Петрушевский 1966: 318).

სიყვარულით გამოცდა ასევე მეტად მოარული მოტივია უზრიულ ღაზალში.

قضاها لغيري وابتلاني بحبها فها بشيء غير ليلى ابتلاني

„ალაჰმა განაჩინა იგი [ლეილა] სხვისთვის და მისი სიყვარულით გამომცადა მე და ნეტავ ლეილას გარდა სხვა რამით გამოვეცადე“ (მაჯნუნი) (الإصباحاني/ مجنون: 36).

ეს „გამოცდა“ ითვლება გამოხმაურებად ყურანის XII სურისა „იოსები“, სადაც იოსები მოყვანილია ცდუნებით გამოცდის წინაშე ღვთის შიშით გამძლეობის მაგალითად იოსების და ზელისას ამბავში, ასევე ჰადისით ერთი კაცის შესახებ, რომელიც გამოიცადა ერთი კეთილშობილი ღამაზმანის სიყვარულით, მაგრამ ეს კაცი კეთილგონიერი აღმოჩნდა და თავი შეიკავა ღვთის შიშით. მოციქული ამ კაცს მიიჩნევს იმათ შორის, ვინც ალაჰის რისხვას უვნებლად გადაურჩება განკითხვის დღეს, „ვინც თავს აიძულებს, არ აჰყვეს ცდუნებას მომხიბლავ, შესანიშნავ ქალებთან და იტყვის: არა, მე მეშინია ღმერთის!“ სწორედ ის ჰპოვებსო თავშესაფარს ღვთაებრივ ჩრდილში (الله) (ابو هريرة - 1976: 34) (ამ ჰადისს გადმოგვცემს محمد غنيمي მოხსენიებულია البخاري-სთან და مسلم-თან).

ეს სიყვარულით გამოცდა – ابتلاء بالهوى შემდეგში სუფიებთან კიდევ უფრო მეტ დატვირთვასა და სიღრმეს იძენს. სუფიურ „გზაზე“ შემდგარი المتصوّف ვერ შეიცნობდა ღვთიურ სიყვარულს, თუ მანამდე არ გამოსცდიდა მას უფალი სხვა სიყვარულის ობიექტით (ე.ი. ხორციელი სიყვარულით) და الحريد (სუფის მონაფე, I საფეხური სუფიებთან) არ ამჯობინებდა ამ არჩევანში უფლის სიყვარულს. ამგვარად ადასტურებდნენ ისინი ღვთისადმი მათი მორჩილების მასშტაბს, რამდენადაც უფალს არ ჰყავს ბადალი და ტოლი.

სუფიებს თავიანთ ქადაგებებზე მოჰქონდათ მაგალითები იმ უზრიელი შეყვარებულებისა, რომელთაც თავგანწირვით უყვარდათ თავიანთი რჩეულები (محمد غنیمت 1976: 197), რათა **كاسا**-ები („გზაზე დამდგარნი“, სუფიებთან III ხარისხის მფლობელნი) წაექეზებინათ მეტი ძალისხმევის გასაღებად. იბნ ალ-არაბი მაჯნუნს მიიჩნევდა იდეალურ შეყვარებულად და მის სიგიჟეს თვლიდა სიმბოლოდ ნეტარი ღვთაებრივი ხედვისა (Khairallah 1980: 101). აშ-შიბლი (**الشيبلي** გარდ. 945 წ.), თავად სიგიჟეში ბრალდებული და საგიჟეთში გამომწყვდეული, მაჯნუნს ასახელებს ჭეშმარიტი სუფის მაგალითად: „ხალხო, ეს ამირის ტომელი მაჯნუნი იყო, რომ ამბობდა, როცა ლეილაზე ჰკითხავდნენ, მე ვარო ლეილა. იგი ლეილას ლეილათივე ემალებოდა და ყოველგვარ არსს გაურბოდა, ლეილას გარდა. ყველაფერს ლეილას სახელით ამონებდა და როგორ უნდა უხმო მას, ვინც თავის სიყვარულად ასალებს თავს?! ჰოი, რომ მას აქვს ამის უფლება, მიუხედავად იმისა, რომ სრულებითაც არ ყოფილა ასკეტი და არ ჩამოსცილებია მას თავისი რომელიმე თვისება“. (محمد غنیمت 1976: 197)

სუფიები, როგორც ჩანს, პოპულარიზაციას ეწეოდნენ და სარწმუნოდ ხდიდნენ ამ ისტორიას მაჯნუნის მიერ ლეილასთვის თავის არიდებაზე იმ მოტივით, რომ იგი სავსებით იყო მოცული ლეილას არსებობით საკუთარ წარმოსახვაში. ამრიგად, სიყვარული, ქცეული იდეად, არის წმინდა ისლამური მოვლენა, რომელმაც თავისი ადგილი იპოვა მისტიკურ პოეზიაში (Масиных 1978: 58-59).

ალ-ჯუნაიდი (გარდ. 910 წ.) მაჯნუნს ღვთის რჩეულად, წმინდანად აცხადებს: „ის წმინდანთაგანი იყო და ღმერთმა დაიფარა მისი წმინდანობა მისი სიგიჟით“ (Khairallah 1980: 102). ალ-ლაზალი (გარდ. 1111 წ.) მაჯნუნს ასე იხსენიებს: „ამირის ტომელი მაჯნუნი ნახეს მძინარე. ჰკითხეს: ღმერთმა რა გიყო? უპასუხა: მან შემინყალა მე და მაქცია შეყვარებულთა მტკიცებულებადო“ (Khairallah 1980: 102) (აქ შესაძლოა, ღირდეს იმის გახსენება, რომ მუსლიმურ მისტიკაში არსებობს წესი –

ხილვა დაუშვებელია სიფხიზლეში, ის ხდება მხოლოდ ძილში ან ძილ-ღვიძილში (Масиньон 1978: 59). ცნობილი სუფი პოეტი იბნ ალ-ფარიდი (გარდ. 1235 წ.) თავის ლექსებში საკმაოდ ფართოდ იყენებდა სახეთა და პოეტურ კლიშეთა უზრიულ სისტემას და გადმოცემით, მანვე დაამკვიდრა უზრიული პოეზიის მისტიკური ინტერპრეტაცია (Фильштинский 1985: 242).

როგორც ვხედავთ, უზრიტი პოეტებიდან სუფიებს შორის განსაკუთრებული ყურადღება და კანონიზაცია (წმინდანთა შორის შერაცხვა) მაჯუნის ფიგურას ერგო. შესაძლოა, სწორედ ეს ავლევინებს მკვეთრ ზღვარს მაჯუნსა და სხვა უზრიელ პოეტებს შორის ხაირალლაჰს (Khairallah 1980: 4) ისევე, როგორც მინიერ უზრიულ პოეზიასა და ამ პოეზიის სუფიურ გაგებას შორის, რაც რასაკვირველია, მცდარი და უსაფუძვლოდ გადაჭარბებული დასკვნაა.

ასევე ყურანის VII სურის იდეის გამოძახილს პოულობენ უზრიტებთან, თითქოს ალაჰმა თავის მონათაგან მიიღო რწმუნება, ალთქმა მისი აღიარებისა უფლად ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ ისინი მოველინებოდნენ ამქვეყანას (القرآن الكريم VII-172). ეს პირველსანყისი თანხმობა იმავე სურაში უშუალოდ უკავშირდება თანხმობას, შეთანხმებას ღმერთსა და ღვთიური გამოცხადების მიმღებთა შორის. ბევრ უზრიტთან ეპოულობთ ბეითს: قبل خلقنا روحى روحها „ჩემი სული გადაეჯაჭვა მის (სატრფოს) სულს ჩვენს შექმნამდე“ (الإصباح/قيس بن خزيمة 196) ან მაგ., من الله بيننا „ჩვენს შორის გვაქვს შეთანხმება და ღვთიური თანხმობა, დაკისრებული ალაჰისგან“ (ჯამილი) (الإصباح/جميل 150). ამ ბეითის მოგვიანო, ცოტა სხვაგვარი ახსნა იბნ დაუდს ეკუთვნის და მას ცოტა არ იყოს, სუფიური შეფერილობა აქვს. ის უკავშირდება აპოკრიფულ / არაკანონიკურ ჰადისს, რომლის მიხედვითაც თითქოს მოციქულს უთქვამს:

الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف

„სულები გუნდ-გუნდი ჯარებია; ისინი, რომლებიც ერთმანეთს ამოიცნობენ მათგან, დაახლოვდებიან. ისინი, ვინც საერთოს ვერ იპოვიან, შორდებიან“.

იბნ დაუდს მოჰყავს ზოგი ფილოსოფოსის მოსაზრება, თითქოს ალაჰმა ყოველი სული შექმნა სფეროსებრ მრგვალი ფორმის, შემდეგ ისინი გაყო და თითოეულ სხეულში ნახევარი სული ჩაასახლა. როცა ის სხეულები ხვდებიან, რომლებშიც ეს განაყოფი სულებია, მათ შორის იბადება სიყვარული **قشع** . ამის საბუთად სწორედ ზემოხსენებული უზრიული ბეითი მოჰყავს: **خلق قبل روحى روحا** (محمد غنيمى 1976: 200-201).

რასაკვირველია, ადვილი დასანახია ამ მოსაზრების ბერძნული წარმომავლობა, კერძოდ იმ მიტიდან, რომლის მიხედვითაც პირველი ადამიანი – androgyne-დ ნოდებული, გარკვეული ელემენტით ყოველ ადამიანშია, მამრშიც და მდედრშიც. ადამიანის ფორმა მრგვალი იყო, სიმბოლურად იმ წრიული მოძრაობის ნაშობი, რომელიც სამყაროში ბატონობდა. შემდეგ ადამიანი ეურჩა ღმერთ ზევსს და მოინდომა ზეცად ამაღლება. იგი იმით დაისაჯა, რომ ორ ნახევრად იქნა გახლეჩილი. ამ დაყოფის შემდეგ ყოველი ნახევარი ეძებს მეორეს. ამ დროიდან მოყოლებული სიყვარული თანდაყოლილია ადამიანებში, რადგან იგი აბრუნებს მათ იმ პირველყოფილ მდგომარეობაში და შეყვარებულებს ამთლიანებს ერთ სულ და ერთ ხორც. სიყვარული არის სურვილი ადამიანის პირველქმნილ მდგომარეობაში დაბრუნებისა, როცა იგი იყო სრული / სრულყოფილი **اكمل** . ეს თეორია ფილოსოფიურად ჩამოაყალიბა პლატონმა თავის „ნადიმში“. ცოტა უცნაურია, რომ იბნ დაუდს ბერძნული თეორიის დასასაბუთებლად უზრიული ბეითი მოაქვს. როგორც ჩანს, ამაღ და ამის მსგავსმა მაგალითებმა ათქმევინა ფრანგ მკვლევარ ლ. მასინონს, რომ უზრიული სიყვარული წარმოშობისთანავე პლატონური სიყვარულის თეორიის გავლენის ქვეშ იმყოფება (Massignou 1965: 1072), რაც, რასაკვირველია, მცდარი მოსაზრებაა, რადგან, როგორც ზემოთაც ვუჩვენეთ, ამ ბეითს ისლამური ძირები აქვს.

ასევე ხშირია უზრიტებთან ნატვრა განკითხვის დღისა الحشر يوم, რადგან იმედოვნებენ, რომ ამ დღეს სატრფოს შეეყრებიან.

მაგ., عروة بن حزام ნატრობს:

وإني لأهوى الحشر إذ قيل إني وعفراء يوم الحشر ملتقيان

„მე ძლიერ მწყურია განკითხვის დღე, რამეთუ თქმულა, რომ მე და 'აფრა ამ დღეს შევიყრებით' (محمد غنيمي هلال 1976: 37).

اعوذ بك اللهم ان تشحط النوى ببئينة في أنى حياتى ولا حشرى دن:

و جاور إذا مت بينى وبينها فيا حبذا موتى إذا جاورت قبرى

„ღმერთო, შენ მოგმართავ საშველად! დამაშორე ბუსაინას სააქაოს, მაგრამ არა განკითხვის დღეს.

მის მეზობლად მამყოფე, როს მივიცვლები და რა საამოა სიკვდილი, თუკი ის [სატრფო] იქნება ჩემი საფლავის მეზობლად!“ (ჯამილი) (محمد غنيمي هلال 1976: 370).

თავიანთი ბედისწერის განცდის სერიოზულობის გათვალისწინებით უზრიტი პოეტები თავიანთ ლაზალში რელიგიურ ტერმინოლოგიას ისეთი დაუინებით და სიმძაფრით იყენებენ, რომელიც უცხოა და ძალზე შორსაა ომარისა და ჰიჯაზური მიმართულების სხვა პოეტების მიერ ისლამური გამონათქვამების შეფარული იუმორითა და მსუბუქი ცინიზმით ხმარებისგან.

لكلّ حديث عندهنّ بشاشة وكلّ قتيل عندهنّ شهيد

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وإىّ جهاد غيرهنّ أريد

„მეუბნებიან, მონანილეობა მიიღე აჰ-ში, ჯამილ! ნადი სალაშქროდ! მაგრამ რომელი ჯიჰადი შეიძლება ვისურვო ქალებთან მოსახდელი ჯიჰადის გარდა?

მართლაც ყოველი საუბარი მათთან (ქალებთან) სიხარულია და ყოველი მოკლული მათთან ბრძოლაში – მონამე“ (ჯამილი) (محمد غنيمى 1976: 34-350).

ისლამმა წარმართული პეროიკული სიკვდილი მონამეობით შეცვალა. პოეზიამაც მონამეობას გაუტოლა სიყვარულის აკვიატებული იდეით, მანიით სიკვდილი. მეტიც, აპოკრიფული ჰადისის თანახმად მოციქულ მუჰამედს მიენერება ნათქვამი:

من عشق وكتب وعفّ وصبر غفر الله له وأدخله الجنة

„ვინც ეტრფოდა და ფარავდა, კეთილგონიერებას იჩენდა და თავს იკავებდა, დაითმენდა, ალაჰიმც შეინყალებს მას და შეიყვანს სამოთხეში“ (محمد غنيمى 1976: 35), (ეს ჰადისი ზაჰირიტებთან და ჰანბალისტებთან იყო მიღებული)

მისი აბუ ნუვასისეული გალექსილი ვარიანტია:

قال من مات محبا فله اجر شهاده „ვინც მოკვდა შეყვარებული, მას ერგება მონამეობის ჯილდო“ (محمد غنيمى 1976: 35).

ისლამი ჯიჰადის ორ კატეგორიას განარჩევს: ჯიჰადი ალაჰისთვის – جهاد النفس და სულისმიერი ჯიჰადი – جهاد الأكبر. ამ მეორე ჯიჰადს მოციქული მუჰამედი უდიდეს ჯიჰადს უწოდებს – الجهاد الأكبر. ერთ-ერთი ლაშქრობიდან დაბრუნებულ მოციქულს უთქვამს: „დავბრუნდით მცირე ჯიჰადიდან უდიდესი ჯიჰადისკენ წასასვლელად“. უკითხავთ მისთვის, რომელიაო უდიდესი ჯიჰადი? მას უთქვამს: مجاهد العبد هو الله „მონისა ღვთისა ომი თავის ვნებებთან“ (محمد غنيمى 1976: 32). სულიერი სიმტკიცე სწორედ სულიერი ჯიჰადით მიიღწევა და სწორედ ამ სულიერი ჯიჰადის, იგივე უდიდესი ჯიჰადის ანარეკლს ხედავენ უზრიულ ღაზალში. უზრიტი პოეტი-მიჯნურები საკუთარ თავს მოჯაჰედებად – مجاهد, გმირებად – بطل მიიჩნევენ და ამ ჯიჰადში გამარჯვებას კი არ გამოეღიან, არამედ პირიქით, მომეტებულ ჯიჰადს ისურვებენ. სიყვარულისთვის ჯიჰადს ისინი უფრო სასტიკად მიიჩნევენ, ვიდრე სულისმიერ ჯიჰადს და უფრო

საზარლად, ვიდრე ალაჰისთვის ჯიჰადს, ანუ *جهاد في الحرب* და სიყვარულის ჯიჰადში დაცემულს კი ისინი მოწამის – *شهيد* რანგში აღაზევებენ.

თუმცა ისიც აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ რელიგიური რიტუალების სცენები უზრიულ ლაზალში ხშირად ისეთ კონტექსტშია წარმოდგენილი, რომ მათი შეუსაბამობა რელიგიურ დოგმებთან ლამის ღვთის გმობამდე და მკრეხელობამდე მიდის, სიყვარული გამოხატულია ხშირად რელიგიური ტერმინებით, სატრფო არის ობიექტი მიჯნურის სრული თვითშენიშვნისა და თაყვანისცემისა (Meisami 1999: 249), მაგ.: როცა პოეტი ნაცვლად სალოცავად ქააბის მიმართულებით პირის მიქცევისა, ხანდახან ლოცვისას სახეს მიაპყრობს თავისი სატრფოს სამყოფელს,

اراني إذا صليت يعمت نحوها بوجهي وإن كان المصلى ورائي

„ვხედავ (საკუთარ თავს), ლოცვისას პირს ვიბრუნებ მისკენ (სატრფოსკენ), თუმც კი სალოცავი ადგილი ჩემს უკანაა.“ (მაჯნუნი) (*الإصباحي/مجنون*: 68)

ან იგივე პოეტი სთხოვს მეგობრებს, რომელთაც მისი სატრფოს სამყოფელს უნდა ჩაუარონ, ისროლონ იქით რამდენიმე კენჭი *جمرات*, როგორც პილიგრიმები აკეთებენ ამას საპილიგრიმო რიტუალის შესრულებისას მინაში (მექის მახლობლად) (Kinany 1950: 272), ან თვითონ პოეტი აღიარებს, რომ ქააბის გარშემო პროცესიის დროს, როცა ის მთლიანად ლოცვაში უნდა იყოს ჩაღრმავებული, ის ფიქრობდა თავის სატრფოზე,

وبين الصفا والمروتين نكرتكم بمختلف، والناس ساع و موجب
وعند طوافي قد نكرتك مرة، هي الموت بل كانت على الموت تضعف

„საფასა და მარვათეინს [საპილიგრიმო გზის პუნქტები, დ.გ.] შორის გაგისხენეთ [ე.ი. სატრფო] სხვადასხვაგვარად მაშინ, როცა ხალხი მიისწრაფის და მიიჩქარის.

ჩემი შემოვლის დროს გაგისხენე ერთხელ. ის სიკვდილიან-მეთქი, მაგრამ ლამის სიკვდილზე რამდენჯერმე მეტი“ (ჯამილი) (جميل 1966. 82).

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى فهيج أطراب الفؤاد وما يبرى
دعا بأسم ليلى غيرها فكانما اطار بلىلى طائرا كان فى صدى

„დაიძახა ვილაცამ, როს ჩვენ შევუდევით მინას ველს [საპილიგრიმო სვლის პუნქტი], და ააღელვა გულის სიმები ისე, რომ არც უნყოდა.

დაიძახა ლეილას სახელი და თითქოს გააფრინა ლეილასკენ ფრინველი, რომელიც მკერდში მეჯდა“ (მაჯნუნი) (الإصباحانى/مجنون) : 68).

ან მაგ., უზრიტი პოეტი ქუსაირი (كثير) სატრფოს ქრისტიან ბერთა თაყვანისცემის ობიექტად სახავს და მასვე მიანერს მიცვალებულთა აღდგომისა (نشر) და მათი უკვდავყოფის (خلود) ძალასაც (ანალოგი ქრისტესთან):

رهبان مكة والنين عهدتهم يبكون من حذر العذاب قعودا
لو يسمعون كما سمعت حبيثها جروا لعزة ركعا وسجودا
والميت ينشر ان تمس عظامه مسا ، ويخلد ان يراك خلودا

„მექის ბერები და ისინი, ვისაც იგი (სატრფო) იცნობდა, ძრწიან, მოსთქვამენ ტანჯვის შიშით, უარყოფენ რა მას.

მათ რომ მოესმინათ მისი (აზზას) საუბარი ისე, როგორც მე მესმის, პირქვე დაემხობოდნენ მისი დიდების წინაშე მუხლმოდრეკით და თაყვანისცემით.

მკვდარი აღდგება, რომ შეეხოს იგი (სატრფო) მის ძვლებს და უკვდავიყოფა. რომ გიხილოს შენ (ე.ი. სატრფო)” (محمد غنيمى 1976: 38).

მუსლიმი მკვლევარები ამ უხერხული მდგომარეობის გამოსაკეთებლად, რომელიც ყველასათვის ნათელია, აღნიშნავენ, რომ ესეც უზრიტების ღრმა რელიგიურ სულზე და ზედმეტად მორწმუნეობაზე მეტყველებს და არა ერეტიკოსობაზეო (محمد غنيمى 1976: 37; Kinany 1950: 271), ეს არისო სწორედ ექსტაზი (محمد غنيمى 1976: 37) ისე, როგორც ეს ესმით სუფიებს და ნეოპლატონელებს. თუმცა კრიტიკული მზერით ადვილია იმის დანახვა, თუ რამდენად შეიძლება ასეთი აკვიატებული იდეის გადმოცემისას ისლამის ენის გამოყენება საერთოდ არ ტოვებდეს ადგილს რელიგიისთვის. სწორედ ამ კონცეფციის შემდგომი განვითარება ჩანს მომდევნო პერიოდში უზრიული მიმართულების პოეტებისთვის მიწერილ ლექსებში, სადაც რელიგიური თემატიკა შეიძლება ითქვას, პარადოქსულ ფორმას იღებს. მაგ., ჯამილს მიაწერეს ბეითი: „ჩემო მეგობრებო, ნუთუ ცოდვაა, თუკი მონანიების შემდეგ მე მას (სატრფოს) ეტყორცნი მზერას ჩემი გულის განსაკურნად?“ მაჯუნუს კი შემდეგი ბეითი:

يا حبا! عمل الشيطان من عمل! إن كان من عمل الشيطان حبا

„რა ბრწყინვალეა სატანის ნამოქმედარი, თუკი ჩემი სიყვარული მის (სატრფოს) მიმართ სატანის ნამოქმედარია!“ (Khairallah 1980: 75).

სხვათა შორის, ამ უკანასკნელ ბეითს ერთგვარად ეხმიანება ალ-ჰალლაჯის ისტორია – ბალდადის ქუჩებში მოწაფეებთან ერთად რომ სეირნობდა, უეცრად ესმათ ფლეიტის სულისშემძვრელი კვნესა. ერთ-ერთმა მოწაფემ იკითხა: ეს რა არის? ალ-ჰალლაჯმა უპასუხა: ეს სატანის ხმაა, რომელიც ნუთისოფელზე ტირის. ტირის იმიტომ, რომ ნუთისოფლის ხსნა უნდა ნგრევისგან. ტირის იმაზე, რაც წარმავალია, მას კი უნდა სიცოცხლე მიანიჭოს მათ, არადა მხოლოდ უფალია მუდმივი და

მარადიული, სატანა კი განწირულია ურთიერთობისთვის იმასთან, რაც წარმავალია და ამიტომაც ტირის (Масишвили 1978: 59).

ლაზალის დროს ზოგიერთი მქადაგებელი დეკლამაციით კითხულობდა ეროტიკულ პოეზიას თავიანთ ქადაგებებში მოჩვენებითი მიზნით – მიღებულ ყოფილიყო იგი მისტიკური მნიშვნელობით. ლაზალის თანახმად, სინამდვილეში, არასულიერი ბრბო იღებდა პოეზიას პირდაპირი მნიშვნელობით და მიიჩნევდა მას მეტად სასიამოვნო აღმგზნებ საშუალებად, გამომწვევად აზრებისა, რომელნიც მეტად შორს იყვნენ ღვთისაგან და ქადაგების შინაარსისგან (Giffen 1973: 115).

ამრიგად, სიყვარული უზრიტებთან ერთგვარი შიშველი იდეაა, მისტერიაა, რომლის მატერიალიზება ხდება ხოლმე რელიგიური ნიშნით. ამ მიმართებაში ძალიან საინტერესოა ხაირალლაჰის დაკვირვება იმის თაობაზე, რომ უზრიული ლეგენდების ბაზისური ნიშანი არის ის, რომ მისი გმირები (ხაირალლაჰის კონკრეტული გამოკვლევის ობიექტი მაჯნუნია, მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში შეიძლება ამის განზოგადება უზრიტ პოეტ-მიჯნურებზე) წარმოგვიდგებიან, როგორც პოეტები, შეყვარებულნი და გონს გადასულნი. მათი პიროვნების ეს სამივე ასპექტი უზრიული არაბული პოეზიის ზოგადი მოტივები იყო. ამ სამივე ასპექტს შორის არსებობს შინაგანი ერთობა – ისინი სიყვარულის პოეტები არიან, რომლებიც წარმოდგენილნი არიან, როგორც სინამდვილეში შეშლილები, სიყვარულისგან გონს გადასულნი, რომლებმაც მიატოვეს საზოგადოება, რათა დახოცილიყვნენ უდაბნოში.

قالت جنتت على ايش فقلت لها الحب اعظم مما بالمجانين
الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون في الحين

„მითხრა ლეილამ: გონს გადაუყვანიხარო რას? მივუგე: სიყვარულია ყველაზე ძლევამოსილი, რაც კი გიჟებს სჭირთ. შეყვარებული არ ფხიზლდება (გონს არ მოდის) არასდროს,

არამედ გონსგადასული ვარდება დალუპვაში“ (მაჯნუნი)
(الإصباح/مجنون : 36).

ამრიგად, სიყვარული, სიგიჟე და პოეზია ღვთაებრივთან მჭიდრო სულიერი მიახლებისა და კავშირის პირველადი და საწყისი არხები უნდა ყოფილიყო, გზები, რომლებიც გადაეჭდო ერთმანეთს ერთ ლეგენდარულ ხასიათში, ვინც სიმბოლიზებულად წარმოადგენს სხვადასხვა საძიებელ ობიექტს სხვადასხვა კონტექსტში.

თუმცა ყველა ამ კონტექსტში ეს ლეგენდარული ფიგურები წარმოგვიდგება, როგორც სიმბოლო „მე“-ს სწრაფვისა, შექმნას რალაც ღვთაებრივი სრულყოფილების მსგავსი, რომლის მიღწევა და შესრულებაც შეიძლება მხოლოდ სიყვარულის, სიგიჟის და პოეზიის სფეროებში. მაჯნუნი (და სხვა უზრიელი პოეტები) პროტოტიპია ტრიადული ერთობისა – სიყვარულის, სიგიჟის და პოეზიის, როგორც გზებისა სატრფოსთან მიახლების, თანხვდომის და გაიგივებისა. თუმცა ყველა ამ კონტექსტში ეს ლეგენდარული ფიგურები წარმოგვიდგება, როგორც სიმბოლო „მე“-ს სწრაფვისა, შექმნას რალაც ღვთაებრივი სრულყოფილების მსგავსი, რომლის მიღწევა და შესრულებაც შეიძლება მხოლოდ სიყვარულის, სიგიჟის და პოეზიის სფეროებში. მაჯნუნი (და სხვა უზრიელი პოეტები) პროტოტიპია ტრიადული ერთობისა – სიყვარულის, სიგიჟის და პოეზიის, როგორც გზებისა სატრფოსთან მიახლების, თანხვდომის და გაიგივებისა.

რატომ მაინცდამაინც სიგიჟე ამ ტრიადაში? თუკი საზოგადოებაში დამკვიდრებული ნორმების ცნობა და აღიარება და მათთან შესაბამისობა გატოლებულია საღ აზრთან, მაშინ შეგვიძლია შევნიშნოთ, როგორ გადაიქცევა სიგიჟე დამკვიდრებული წყობის წინააღმდეგ უნივერსალური მემამბოხის ერთ-ერთ საუკეთესო ლიტერატურულ სიმბოლოდ, რომელიც დგას მის თავისუფალ „მე“-სა და რეალობას შორის. სიგიჟე ამბოხის სიმბოლოა „საღი აზრის“ წინააღმდეგ და მისი წარმოსახვა და ხედვის სინწინდე და გაბედულება, რომელსაც

იგი იცავს გულუბრყვილობითა და ერთგვარი წინასწარმეტყველურობით, აქცევს გონს გადასულ კაცს თითქმის პოეტურ იდეალად (Khairallah 1980: 20). შემდგომში, სიყვარულის თეორიაზე adab-ის მწერლობის მთავარი ხაზი თავიდანვე უპირობოდ მიიჩნევს, რომ სიყვარული სიგიჟეა და სიყვარულში გადავარდნილი მიჯნური ხშირად – თუ ყოველთვის არა – ყოველგვარი გონიერულის მოწინააღმდეგეა. სიყვარული ბრმაა ან აბრმავებს ადამიანს. უფრო მეტიც, პოეტები მიჩნეულნი არიან განსაკუთრებით მიდრეკილად, გახდნენ ტრფობის მსხვერპლნი, სიყვარულით იქცნენ ხელად (გონს გადასულად), ან იქცნენ სიყვარულის მონად. adab-ის ეს თხზულებები წარმოაჩენენ საზოგადოების გატაცებას სწორედ ირაციონალურით და ექსტრავაგანტულით – სიყვარულის იმ ასპექტებით, რომლებიც ამქვეყნიური გონისა და საღი აზრის მიღმა არიან და რომელთაც შეუძლიათ ადამიანში გამოავლინონ ყველაზე საუკეთესო და კეთილშობილური. სწორედ ამის მაგალითად არიან მოტანილნი უმნიკვლო, მიწიერი ტრფობის მსხვერპლთა – უზრიტი პოეტების ისტორიები და მათი პოეზია. ეს ხიბლი მათი უცნაური, ექსტრავაგანტული თუ ექსტრაორდინარული ქცევისა და ამასთან ლიტერატურული მიზნებისთვის მათი გამოსადეგობა, ჩანს, წარმოგვიდგენს საზოგადოების მხრიდან გაცნობიერებას იმისა, რომ ამგვარი უგუნური ქმედების მორევში შეიძლება არსებობდეს უდაოდ ღრმა და პარადოქსალური სიბრძნე, რომელიც ჩვეულებრივი გონების მისაწვდომობის ფარგლებს მიღმაა (Giffen 1973: 113). ტრფობით შეპყრობილი ასეთი ბრძენი შეშლილებისთვის არ არსებობს ზღვარი პოეტურ წარმოსახვებსა და მათ ცხოვრებისეულ ქმედებებს შორის. შესაბამისად, არა მხოლოდ მათი სასიყვარულო პოეზია, არამედ პოეტთა ცხოვრებანიც იქცნენ ლიტერატურულ მასალად პრინციპით: ხელოვნება ჰბაძავს ცხოვრებას და ცხოვრება ჰბაძავს ხელოვნებას (Giffen 1973: 116).

სოციალური და რაციონალური ზეწოლა და წნეხი გადაადგილებს „მე“-ს (სუბიექტს) არა მხოლოდ გარეგანი

სამყაროდან, არამედ მისი ყველაზე სიღრმისეული ცნობიერებითი ცენტრიდან. ის ქმნის გაუცხოებისა და განდევნის შეგრძნებას და იმედგაცრუებას სოციალ-პოლიტიკური რეფორმებით, რომლებიც უძლურნი არიან, ერთმანეთთან შეარიგონ რაციონალური არარაციონალურთან პიროვნული „მე“-ს შიგნით და გარეთ. ინდივიდუალურ და სოციალურ ვითარებებზე დაყრდნობით, ეს რაციონალური ცალმხრივობა შეიძლება იქცეს ისეთ დამანგრეველად, რომ მას შედეგად მოჰყვეს ჩვენში არსებული არარაციონალური ძალების ძლიერი ტალღა. ეს შესაძლოა, გახდეს წყარო აუნაზღაურებელი დანაკარგის შეგრძნებისა და ყოფიერების ყოვლისმომცველობისგან გამოყოფის სურვილისა. ეს არის არ იმ ფუნდამენტური საჭიროებისა და უკმარობისა, რომელიც ხიბლავს წარმოსახვას და მეტაფიზიკურად და რელიგიურად ინტერპრეტირებულია, როგორც ძლიერი სევდა, მონატრება სრულყოფილებისა და დაკარგული სამოთხისა (ანუ სამყაროსთან ჰარმონიისა), ანუ საჭიროება აბსოლუტურთან მუდმივი თუ ტრანსცენდენტური კავშირისა. ასეთი კავშირი მყარდება მხოლოდ სიმბოლური არხების გავლით. შესაბამისად, პროტოტიპული ხასიათი იმისა, ვინც მიაღწია კავშირის განახლების ამგვარ ფორმას, საყოველთაო მიზიდველობით სარგებლობს. ეს ხელახალი კავშირი წარმოსახვით შეიძლება მიღწეულ იქნას სიზმრების, ოცნებების, ფანტაზიის, ლეგენდების მეშვეობით, ანუ ყველა იმ ფორმით, რომელთაც ახასიათებთ მატერიალური გამოუსადეგარობა. გზები ამგვარი კავშირისა არის სწორედ სიყვარული და პოეზია, მოცული ღვთაებრივი სიგიჟით, რომელიც ისეთივე განუყრელი და არსებითი განზომილებაა, როგორიც პირველი ორი, რამეთუ სწორედ ეს განზომილება პოეზიას აქცევს წინასწარმეტყველურ ხედვად, სიყვარულს კი მისტიკურ კავშირად (Khairallah 1980: 21-23). უზრიტი მიჯნურების ფიგურაში კომბინირებული ეს სამივე ელემენტი და მათი ტრიადული ერთობა მცდელობაა ცნობიერის და არაცნობიერის, რაციონალურის და არარაციონალურის ერთმანეთში მორიგებისა.

სხვათა შორის, თემიდან ლირიკული გადახვევის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ასოციაცია სიყვარულს, პოეზიასა და ირაციონალურს შორის არ არის მხოლოდ შუასაუკუნეების არაბული ტრადიციის პრეროგატივა. უილიამ შექსპირის ფიქრიც ამავე განწყობაზე რბის, როცა „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ თეზეუსს ათქმევინებს:

„მიჯნურებსაც ხომ ტვინი უდულთ გიჟების მსგავსად,
მათი მგზნებარე წარმოსახვა იმას შენიშნავს,
რასაც ვერასდროს ვერ მისწვდება ცივი გონება.
გ ი ჟ ე ბ ს, მ ი ჯ ნ უ რ ე ბ ს და პ ო ე ტ ე ბ ს, ეს ცნობილია,
ტვინი სავსე აქვთ წარმოსახვა-მოჩვენებებით.
იმდენი ეშმა ერვენება ზოგს ქვეყანაზე,
რასაც უძირო ჯოჯოხეთიც კი ვერ დაიტევს.
ეს გიჟებს მოსდით. თავქარიან შეყვარებულებს
შავტუხა ბოშა მიაჩნიათ ტურფა ელენედ.
შთაგონებული მგოსნის თვალი დედამიწიდან
ცის სფეროს სწვდება, მინის წიაღს კვეთავს ზეციდან
და უსხეულო, არარსებულ, უფორმო საგნებს,
რაიც მხოლოდ-ღა წარმოსახვით თუ აღიქმება,
მგოსნის კალამი ხორცს შეასხამს, სახელს შეარქმევს
და ქვეყანაზე თავის ადგილს მიუჩენს ხელად“.

(შექსპირი 1966: 245)

ალარაფერს ვამბობთ „ვეფხისტყაოსანზე“, სადაც ასევე ეს იდეაა გატარებული:

„მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანი ვერ მიხედებია.
ენა დაშვრების, მსმენლისა ყურნიცა დავალდებთან“.

ხაირალლაჰის აზრით, არაბულმა და ისლამურმა კულტურულმა ფონმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა ლეგენდის გენეზისში და შეადუღა პროტოტიპული ასპექტები ერთ ხასიათში (Khairallah 1980: 1-3).

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ ფაქტსაც, რომ რელიგიური სფეროს მიღმა შესაძლოა, ანთროპომორფიზმის შიშით,

ისლამური კულტურული ტრადიცია ცოტა არ იყოს, მწირია მითიური გმირებისა თუ ლეგენდარული ფიგურების გამოსახვაში, მაშინ უზრიტი მიჯნურის პროტოტიპი კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს.

უზრიული ფენომენისთვის მახასიათებელი ამბივალენტურობა (ზღვარდაუდებლობა მინიერ და ღვთაებრივ სიყვარულს შორის) მშვენივრად აიტაცეს სუფიებმა და სული შთაბერეს მას სიმბოლიკითა და ალეგორიული მინიშნებებით, გააერთიანეს რა მასში სხვადასხვა ხალხური და არაორთოდოქსული ელემენტი, უარყოფილი ლიტერატურული ტრადიციით.

სუფიებისთვის მაჯნუნი – შეყვარებული გიჟი პოეტი იქცა უმაღლეს სიმბოლოდ ღმერთთან ერთობისა და სულიერი მიახლებისა პირდაპირ, უშუალოდ, მოციქულის ჩაურევლად.

სწორედ ამგვარმა სიახლოვემ უზრიული სიყვარულისა სუფიურ სიყვარულთან ათქმევინა პილალს: „სუფიური სიყვარული სხვა არაფერია, თუ არა უზრიული სიყვარული, პროგრესირებული რელიგიური და ფილოსოფიური ფაქტორების ზემოქმედების ქვეშ. ორივე მათგანი რელიგიური ზეგავლენის ქვეშ იმყოფება, ასევე რელიგიური ტექსტებისა, გარკვეული ინტერპრეტირების, კჶს-ის შემდეგ. ორივე რწმენიდან ამოდის და ორივე მათგანში სხეულებრივი, ხორციელი მხარე არ არის უგულვებელყოფილი, რამეთუ სიყვარული სუფიებისთვის იყო გზა ალაჰისკენ სხეულებრივი სილამაზის ჭკრეტის მეშვეობით“ (محمد غنيمي هلال) (عن طريق التأمل في الجمال الجسماني) (1976: 38). ჩვენი მხრივ, შევნიშნავთ, რომ ეს კჶს – სუფიების სპირიტუალური პრინციპი, რომლის ცენტრალური პოსტულატი არის ის, რომ ყოველგვარ **ჶს-ს** „ცხადს, ყველასთვის გასაგებს და ხელმისაწვდომს“ ანუ ეგზოთერიანულს მიესადაგება **ატს** რაღაც „დაფარული, სპირიტუალური“ ანუ ეზოთერიანული, უზრიტებთან მაინც გარკვეული, შეზღუდული რაოდენობის შემთხვევებშია საჭირო მაშინ, როცა სუფიური ტექსტის დეკოდირება მხოლოდ ამ კჶს-ის მეშვეობით არის შესაძლებელი.

დასასრულ, ჩვენთვის სავსებით მისაღებია დეფინიცია: „სიყვარული არის დროსა და სივრცეში ცვალებადი სულიერი, ზნეობრივი, ფიზიკური ფასეულობა“ (ალექსიძე 1976: 90). კაცობრიობის მრავალწლოვანი ძალისხმევა – შეიცნოს სიყვარულის ბუნება, ჩასწვდეს მის მისტერიებს, გამოიკვლიოს მისი ფენომენი და მიუჩინოს მას კუთვნილი ადგილი თავის სულიერ სამყაროში, ყოველ ეპოქაში და ყოველი ერის ცხოვრებაში თავისებურ გადაწყვეტას პოულობს ხოლმე. სწორედ ამგვარი ძალისხმევა და აგრეთვე „მე“-სა და „სხვათა“ კონფრონტაციაში „აბსოლუტურის“ ძიება აისახა ალბათ უზრიული სიყვარულის კონცეფციაში, რომლის წარმოშობაც სპეციფიკური ისტორიული კონტექსტის დამსახურებაა, თუმცა მიუხედავად ამისა, უზრიტი მიჯნურების ლეგენდათა მარტივი არაბული სტრუქტურა – გადმოცემებისა (كخاا) და პოეტური ფრაგმენტების მოზაიკა, რომლებიც ამ პოეტ-მიჯნურთა გარშემო ტრიალებენ, იტევდა და კვებავდა ინტერპრეტაციის სხვადასხვა დონეებს. „მან გამოხატა თავისი უნივერსალური მონოდება – საზოგადოების რაციონალისტური მოთხოვნების წინააღმდეგ ჯანყის კოლექტიური საჭიროება და თუკი დავაღთ ამ ლეგენდათა ბაზისურ, ძირითად დამახასიათებელ ნიშნებამდე, ხელთ შეგვრჩება პოეტი, შეყვარებული და ჭკუაზე გადასული“ (Khairallah 1980: 1). ეს სამივე ასპექტი უზრიული პოეზიის ზოგადი მოტივებია, რომელსაც არაბულ კონტექსტში აშკარად სუფიური მინიშნებები ახასიათებს მისი სიმბოლური ორაზროვნების და მისტიკური განზომილებების წყალობით.

როგორც ჩანს, ეს ორაზროვნება, რომელიც ასე თვალშისაცემია, მოდის ბაზისური დილემიდან. არსებითი მსგავსება ეროტიკული და მისტიკური განცდებისა, სატრფიალო და რელიგიური პოეზიისა (ყოველ შემთხვევაში, არაბულში) თითქმის შეუძლებელს ხდის ზუსტი ზღვრის გავლებას სულიერსა და მინიერს შორის სასიყვარულო პოეზიაში. როგორც კონცეფციით, ისე განცდით, სიყვარული და მისტიციზმი მჭიდროდ დაკავშირებულია ერთმანეთთან. ყოველ შემთხვევაში, ისტორიულად, პლატონის დროიდან სიყვარული მიიჩნეოდა

ღვთაებრივ სიგიჟედ. ურთერთკავშირი მისტიური და ხორციელი (მინიერი) სიყვარულის განცდათა შორის ნაწილია იმ საყოველთაო ანთროპომორფიზმის პრობლემისა, რომლის გამორიცხვა ძალიან რთულია ღვთაებრივთან ნებისმიერი წარმოსახვითი, პერსონალური კავშირიდან. ამიტომაც არა მხოლოდ გამოხატვა ამ კავშირისა, არამედ თვით განცდაც კი ითვლება ადამიანურ დონეზე არსებულ განცდათა გადაჭარბება-გაფართოებად და პროექციად. ადამიანისეული თვითეგზალტაციის გრძნობის ბრმა (გაუცნობიერებელ) გამოხატვაში, რომელსაც მისტიური განცდა იწვევს, ეროტიკული მეტაფორა, ჩანს, ყველაზე ახლოს დგას ამ შეგრძნების დამაკმაყოფილებელ გადმოცემასთან. თანამედროვე მეცნიერული კვლევა მაინც იქით იხრება, რომ ხაზი გაუსვას ამ ორი გრძნობის – მინიერი და მისტიკური სიყვარულის არსებით მსგავსებას (Khairallah 1980:100).

როგორც კი ისინი აღწევენ ექსტაზის მდგომარეობას, მინიერი და მისტიკური სიყვარული იჩენენ ტენდენციას, ჰქონდეთ ზემოქმედების ერთიდაიგივე ეფექტი. მეტიც, უზრიული სიყვარულის კონტექსტში სურვილის ფიზიკური მხარე ითრგუნება (ჩაიხშობა) და სატრფიალო მეტაფორები ხდება თანაბრად გამოსადეგი როგორც ღვთიური, ისე მინიერი სატრფოს მიმართ. აღნიშვნის ღირსია არა იმდენად ის, რომ უზრიტი პოეტები ახალი რელიგიის – ისლამის რელიგიური ღვთისმოსაობის გავლენის ქვეშ იყვნენ მოქცეულნი, არამედ უფრო მნიშვნელოვანი – მათ გადმოიტანეს ადამიანის ღვთისადმი დამოკიდებულების რელიგიური კონცეფცია მინიერი სატრფოს მიმართ ადამიანური მიდგომის დონეზე. ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ისინი დაიხოცნენ „სიყვარულის რელიგიით“.

სწორედ ეს ზემოაღნიშნული გარემოებები უადვილებდათ მოგვიანებით სუფიებს ღვთისადმი სიყვარულის გამოსახატავად ეროტიკული ენის გამოყენებას და იგივე გარემოებები ართულებენ უზრიული ღაზალის სიმბოლიკური დონის გაგებას.

სოციოლოგ ნიკლას ლუმანის თეორია, რომელიც სიყვარულს საკომუნიკაციო სიმბოლოდ, ინტერპრეტაციის სოციალურ

სისტემად განიხილავს, ძალიან სერიოზული და მწყობრი სოციოლოგიური თეორიაა (Luhmann 1998). ის კონცეპტუალურად საკმაოდ ბევრი ასპექტით მიესადაგება ჩვენი კვლევის დასკვნებს. კვლევის ავტორი სიყვარულს განზოგადებულ სიმბოლურ საკომუნიკაციო საშუალებად მიიჩნევს. მისი განმარტებით, განზოგადებული საკომუნიკაციო სიმბოლური საშუალებები სემანტიკური მექანიზმებია, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ, ერთი შეხედვით შეუძლებელი კომუნიკაცია წარმატებით დავამყაროთ. სხვაგვარად სოციალური სისტემების ჩამოყალიბება ვერ მოხერხდებოდა. ისინი სწორედ კომუნიკაციის საშუალებით ფორმირდებიან (Luhmann 1986: 18).

სოციალური ევოლუციის დროს მოთხოვნა ყველა საკომუნიკაციო საშუალებაზე, მედიუმზე, თანაბრად იზრდება. რაც უფრო კომპლექსური ხდება სოციალური სისტემა, საკომუნიკაციო საშუალებების არჩევითობაც მით უფრო იზრდება (Luhmann 1986: 19). სოციალური ევოლუციის თეორია, სოციალური სისტემების კომპლექსურობის მკვეთრი ზრდა გვაფიქრებინებს, რომ საზოგადოებაში მიმდინარე კომუნიკაციური პროცესები მიჰყვებიან განვითარების ამ გზას, მეტიც, ისინი ასევე შეეცდებიან ხოლმე გამონახონ სხვა, ერთდროულად უფრო ზოგადი და სპეციალიზებული დონე, რომელიც გააერთიანებს როგორც არჩევანს, ისე მოტივაციას.

განზოგადებული სიმბოლური დატვირთვის მქონე საკომუნიკაციო საშუალებები, რომელთაც ევალებათ მოტივაციისა და არჩევანის გაერთიანება-შენწყვილება, იყენებენ რეალობასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ სემანტიკურ მატრიცებს, როგორიცაა, მაგ., სიყვარული. ამგვარი მედიუმების გამოყენება, მათი მართვა ყოველთვის სოციალურად ხდება – კომუნიკაციის შესაძლებლობებზე მიღებულ შეთანხმებაზე დაყრდნობით. ამ ჩარჩოში განხილული სიყვარული, როგორც მედიუმი, არის არა გრძნობა, არამედ საკომუნიკაციო კოდი, რომლის მიხედვითაც შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ გრძნობები და ემოციები და გვეკონდეს პასუხი ყველა იმ შედეგებზე, რაც ასეთმა კომუნიკაციამ შეიძლება გამოიწვიოს. შუა საუკუნეებშიც კი,

ადამიანებმა იცოდნენ, რომ მიუხედავად სიყვარულის ვნებად განხილვისა, საქმე ჰქონდათ ქცევით მოდელებთან, რომელთა გათამაშება შესაძლებელი იყო. ეს ფაქტორი მათ გააზრებული ჰქონდათ, სანამ სიყვარულის ძიებას დაიწყებდნენ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიყვარულის მოდელი იყო ცოდნის წყარო, ის ასევე აძლევდა ადამიანს საშუალებას, სიყვარულის სიმბოლოების ინტერპრეტირებით საკუთარი მდგომარეობა ბედისწერის ნებად განეხილა (Luhmann 1986: 20).

სიყვარულის ლიტერატურული, გაიდებული ნარმოდგენა თუ თემატური არჩევანი სულაც არ არის პირობითი, ის გვიჩვენებს საზოგადოების ნარმოდგენას სიყვარულზე. არ არის აუცილებელი, რომ ამგვარმა აღწერებმა გამოსატონ სიყვარულის რეალური, ფაქტობრივი მხარე, თუნდაც აღწერის დონეზე, თუმცა ისინი ნამდვილად გვეხმარებიან სოციალური სისტემის ფუნქციური საჭიროებების აღწერაში. შესაბამისად, სიყვარულის სემანტიკა თითოეულ შემთხვევაში გვეხმარება დავადგინოთ, თუ რა ურთიერთობაა სიმბოლურ საშუალებებსა და სოციალურ სტრუქტურებს შორის. შესაბამისად, სიყვარულის გასაგებად საჭიროა არა კომუნიკაციის თემატური დონე, არამედ მისი კოდიფიკაცია (Luhmann 1986: 21). სიყვარულის როგორც კომუნიკაციური მედიუმის ფუნქცია სწორედ დაუჯერებლის შესაძლებელად გახდომაა. პარადოქსია, მაგრამ სიყვარულს ძალუძს კომუნიკაცია კომუნიკაციის გარეშე გააფართოვოს. სიყვარული, პირველ რიგში, აფერადებს ადამიანის შინაგან გამოცდილებას და, შესაბამისად, სამყაროს გადააქცევს შინაგანი გამოცდილებისა და მოქმედებების ჰორიზონტად.

უპირველეს სიმბოლოს, რომელიც სიყვარულის თემატურ სტრუქტურაში ყველაზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევა, „ვნება“ ეწოდება. ვნება კი იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ რაღაცის მიმართ სუბიექტურები ვართ, ის რაღაც ჩვენთვის შეუცვლელია და ვერ ვაკონტროლებთ. სხვა ხატებიც, რომელთანაც ზოგიერთი უძველესი დროიდან მოდის, იმავე სემანტიკური ღირებულებით ხასიათდებიან, მაგალითად, მოარული აზრი, რომელიც მიიჩნევა, რომ სიყვარული დაავადების

გამოვლინებაა, რომ სიყვარული სიგიჟეა, რომ სიყვარული ბორკილებს გვადებს; რომ სიყვარული საიდუმლოებაა, საოცრებაა, ვერ აიხსნება და გამართლებას არ საჭიროებს. ყველა ეს ხატი მიგვანიშნებს ნორმატული სოციალური ნორმებიდან გადახვევაზე, რომელსაც ვეგუებით და ვანიჭებთ განსაკუთრებულ როლს (Luhmann 1986: 26).

მოარული თემები, მოტივები, ტოპოსები უზრიულ პოეზიაში

ზოგადად შუა საუკუნეთა ლიტერატურის და მათ შორის, არაბული პოეზიის, უპირველესი თვალშისაცემი ნიშანი ლიტერატურული ეტიკეტის ბეჭედი, რომელიც განაგებს და წარმართავს შემოქმედებით პრინციპს და რომლითაც აღბეჭდილია ყოველი მეტ-ნაკლებად ღირებული მხატვრული ნაწარმოები. ეს ბუნებრივია „იგივეობის ესთეტიკის“ ტიპის ხელოვნებაში, სადაც ტიპური სტრუქტურების შესწავლას და დადგენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ესთეტიკურ შემეცნებაში ტრადიციულად დამკვიდრებული და მოწონებული შეხედულებანი თითქოს უგულვებელყოფს თვალთახედვის ინდივიდუალურ კუთხეს. აქ წინასწარაა დადგენილი ესთეტიკური კრიტერიუმები და მასთან შესაბამისობაში შემუშავებულია პოეტური ხატები, რომლებიც მყარი და მზა ფორმულების სახით არის მოცემული (ჯაველიძე 1985: 105-113).

ეს მოვლენა – მემკვიდრეობის შენარჩუნება წინასწარ განსაზღვრულ საფუძველზე და არა მისი შეცვლა, ან მიღებული კანონებისა და ნორმების ნგრევა ტრადიციული საზოგადოებებისთვისაა დამახასიათებელი, რომელსაც სჭირდება დაკანონებული ნორმები და სტანდარტები, აბსტრაგირებული აზროვნება (Оганесян 1987: 305). სწორედ კლასიკური არაბული პოეტური აზროვნების მხატვრული სისტემის ეს დამახასიათებელი ნიშანი განაპირობებს თავის მხრივ გარკვეულ ერთგვაროვნებას სახისმეტყველებაში და გამომსახველობით ხერხთა ერთფეროვნებას, მხატვრული შემოქმედების რეპერტუარის სიმყარეს არა მხოლოდ თემების, სიუჟეტების, მოტივების, ტოპოსების, არამედ პოეტური ლექსიკის დონეზეც; ხატების, ეპითეტების, შედარებებისა და სიმბოლოების სტერეოტიპულობას და მუდმივობას (ფურცელაძე 1985: 21). ეს თითქოს შაბლონად აღიქმება, მაგრამ ამ

ლიტერატურულ ტრაფარეტებში, შაბლონებში და ხატებში ირეკლება გარკვეული მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისი (ჯაველიძე 1985: 118).

პოეტის მისია ნორმების კარგ ცოდნასა და მემკვიდრეობის შენახვა-გადაცემაში გამოიხატება, საზოგადოებრივ ღირებულებებსა და ფასეულობებზე დაფუძნებული ერთგვარი სოციალური მეხსიერების ფონდის (Оганесян 1987: 305) ჩამოყალიბებაში. ამგვარი პოეზია თითქმის გამორიცხავს პოეტის ბიოგრაფიულ მომენტებსა და პირად განცდებს. პოეტის გრძნობათა წარმოსახვას ასაზრდოებს არა პირადად განცდილი და აღქმული, არამედ იმ დროის გაბატონებული თვალსაზრისი, რომელიც ამ გრძნობის საერთო გაგებასა და მისი ხედვისა და დახატვის ეტიკეტს ეყრდნობა. ანუ სხვაგვარი ფორმულირებით, ესთეტიკურ გემოვნებას „სოციალური შეკვეთა“ აყალიბებს. ინდივიდუალური ხედვის კუთხე თითქოს იგნორირებულია.

ჯაპილიის პერიოდის პოეტათვის თავსმოხვეული დიდაქტიკური ამოცანა იყო ტომობრივი მორალის მაღალი კრიტერიუმების გამოხატვა და აღწერა. შესაბამისად, პოეტის წარმოსახვა შემოფარგლული იყო murawa-ს იდეალებით, რომლებსაც ის განასხეულებდა და ხორცს ასხამდა საკუთარ თავში, თავის ტომში და იმ ადამიანებში, რომელთაც ის აქებდა. ეს ამოცანა მას ხდიდა ერთგვარ showman-ად, რომელსაც სახალხო თავყრილობის ორგანიზება უნდა გაეკეთებინა, მიღებული ნორმებისთვის მხარი დაეჭირა და ამ ყველაფერში მისი შინაგანი (ინტიმური) გრძნობების გამოვლინება გამოირიცხებოდა, თუკი ისინი საყოველთაოდ მიღებულია და აღიარებულია ზღვარს მიღმა აღმოჩნდებოდნენ. ეტიკეტით იზღუდებოდა რა პოეზიის საგანი და თემები, პოეტს ისლა რჩებოდა, თავისი შთაგონება მსგავსივე (იმავე) მასალის ფორმაცვალებით გადმოეცა უფრო მეტად ეფექტური წარმოსახვით. სწორედ აქედან გამომდინარეობს თემატური მასალისა და მხატვრული გამომსახველობის საშუალებათა ტრადიციონალიზმი და საკმაოდ ფეხმოკიდებული იდეა შინაარსის „გაცვეთილობის“ შესახებ და იმაზე, რომ ყოველი

ხელოვნება სწორედ ამ „გაცვეთილი შინაარსისთვის“ ფორმის მიცემაშია (Khairallah 1980: 34-35). დეტალურად დამუშავებული ეს გარკვეული სტანდარტები, რომელსაც მკაცრად მისდევდნენ როგორც ჯაჰილიის პერიოდის პოეტები, ისე მათი მუსლიმი იმიტატორები და ფილოლოგ-შემგროვებლები, ვინც მიიჩნევდნენ ამ სტანდარტებს ტექსტების აუთენტურობაზე მსჯელობის საუკეთესო კრიტერიუმად, ორიგინალობისთვის დიდ ადგილს აღარ ტოვებდნენ.

სხვათა შორის, ეს მოვლენა, ზოგი მკვლევრის აზრით, ძალიან საინტერესო კითხვას ბადებს: იყო ეს სინამდვილე, თუ მოგვიანო ხანის დეკლამატორთა ნახელავი, რომელთაც მისაბამ მაგალითად აქციეს შემორჩენილ ლექსთა მცირე რაოდენობა აცნობიერებდნენ რა, რომ რაც უფრო ზუსტია იმიტაცია, მით უფრო ადვილია გაკონტროლება? (Khairallah 1980: 35).

მუსლიმ კრიტიკოსებთან კანონიკურობამ ისეთ დონეს მიაღწია, რომ ისეთი შედარებით ლიბერალი კრიტიკოსი, როგორიც იბნ კუთაიბა (გარდ. 889 წ.) იყო, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველთაგანმა უკუაგდო პრინციპი დროის თვალსაზრისით პრიორიტეტისა – როგორც საკმარისი საბუთი სიძველისა (Nicholson 1962: 268), თავს ახვევს მუსლიმ პოეტს ჯაჰილიის ესთეტიკურ ნორმებს და მოითხოვს მათგან ამ ნორმათა განუხრელ დაცვას, რაშიც კიდევ ერთხელ ჩანს ტენდენცია ძველი ტრადიციების გამყარებისა. მოგვიანო პერიოდის პოეტს, იბნ კუთაიბას მოთხოვნების მიხედვით, ნება არ ეძლევა, მიატოვოს ძველთა ჩვეულება კასიდის სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილებთან დაკავშირებით და შეჩერდეს მოგვიანო პერიოდის დასახლებულ ადგილას მაშინ, როცა ძველები ჩერდებოდნენ მიტოვებულ ადგილას და ნაბინაეარის წარხოცილ კვალზე. პოეტს არც იმის უფლება აქვს, ვირზე ან ჯორზე ამხედრდეს და აღწეროს ისინი მაშინ, როცა ძველები დედალ ან მამალ აქლემზე მგზავრობდნენ. ასევე წარმოუდგენელია, მადიჰის ობიექტისკენ მგზავრობისას გადაკვეთდნენ ქვეყნებს, სადაც ხარობდნენ ნარცისები და ვარდები. ძველთათვის სამგზავრო ქვეყნები მხოლოდ ისინია, რომლებშიც უდაბნოს

მცენარეები იზრდება. იბნ კუთაიბას ამ მონოდებას რ. ბლაშერმა და მ. გოდფრუა-დემომბინმა „კლასიციზმის მანიფესტი“ უწოდეს (Фильштинский 1987: 100-101).

უფრო მეტიც, წარმართი პოეტები იდეალად თითქმის ყოველთვის აღწერდნენ ან საკუთარ თავს, ან სატრფოს, ან თავისი ტომის რომელიმე წევრს. ეს აღწერები არ უტოვებდა ადგილს ინდივიდუალურ შტრიხებს, დამახასიათებელ დეტალებს ან თავისებურებებს. მათ გმირებს და პერსონაჟებს იშვიათად აქვთ პირადი ცხოვრება. რამდენადაც იდეალი ტომის კუთვნილება იყო, პოეტს მაქსიმუმში, რისი გაკეთებაც შეეძლო, ამ იდეალის ასახვა იყო, მაგრამ არა მისი ხელახალი დადგენა-განსაზღვრა ან მისთვის წინააღმდეგობა. შესაბამისად, სავარაუდოა, რომ რაღაც რაოდენობა კლიშეებისა მეორედებოდა თვით ამ ადრეულ პოეზიაშიც. მხატვრულ სახეთა რაოდენობა და ძირითადი დასაშვები (მისაღები) შედარებები, რომლებიც კი ვინმეს შეეძლო წარმოედგინა, ცხადია, ლიმიტირებული უნდა ყოფილიყო და სტერეოტიპული აღწერები თავიდან აცილებული ვერ იქნებოდა.

ჯაჰილიის პერიოდის პოეზიაში სტანდარტიზაცია ორი მნიშვნელოვანი ტენდენციის ამხსნელია, რაც შესაძლოა, მთავარი გმირის იდეალიზაციის რეზულტატი ყოფილიყო. პირველი – ჰიპერბოლიზირებული გადაჭარბებაა და მეორე – სამყაროს შავ-თეთრ ფერებში დახატვისკენ მიდრეკილება. ეს ტენდენციები მხოლოდ პრეისტამურ პოეზიას კი არ ახასიათებს, შეიძლება ითქვას, საზოგადო და საყოველთაოა უმრავლესობა ხალხების ჰეროიკული ეპოქისთვის (Khairallah 1980: 36).

მაბალანსებელი ელემენტი, რომელიც ლეგენდარული გმირის შექმნას უწყობდა ხელს იყო ის ფაქტი, რომ სავალდებულო იყო მორალური და ფიზიკური მშვენიერების გაიდება ამ ღირსებათა მატარებელ ცალკეულ, ინდივიდუალურ პიროვნებებთან დაკავშირებულიყო ან ფაზრში და მადიჰში (პანეგირიკი) და მათ რემიფიკაციებში, ან ჰიჯა'-ში (სატირაში, პასკვილში) და თუმცა ეს აღწერები ცალკეულ ინდივიდუალურ ფიზიკურ ან მორალურ ანალიზს არ შეიცავენ,

ისინი მაინც კონკრეტიზების პრინციპით აგებულია შთაბეჭდილებას ტოვებენ. თუ იმასაც დავუმატებთ, რომ *musawwa* ისეთი ღირსებებს ასხამდა ქებას, რომლებიც საკმაოდ თვალსაჩინოა, ცხადი ხდება, რაოდენ მარტივი და უპრობლემო იყო არაბთათვის კულტურული გმირის განვითარება რომელიმე რეალური თუ ლეგენდარული ფიგურისგან, ვინც იქცეოდა ნიმუშად *musawwa*-ს ფასეულობების ტიპიზაციისთვის. ხშირად ამგვარი გმირი იყო პოეტი, რამეთუ ბედუინთა საზოგადოებაში ლექსების თხზვა და დეკლამაცია მხოლოდ პოეტთა პრეროგატივა როდი იყო. ბედუინთა უმრავლესობას შეეძლო, სცოდნოდა და დეკლამაციით წარმოეთქვა პოეტური ბეითები პოეტობის ამბიციის გარეშე და პირიქითაც, პოეტი, რომელიც თხზავდა *musawwa*-ს კოდექსზე დაფუძნებულ პოეზიას, კიდევაც გრძნობდა მას და ეცდებოდა, რეალურადაც ეცხოვრა მისით და გამხდარიყო გმირი პოემებისა, რომელსაც თავად და სხვანი თხზავდნენ.

ამრიგად, გმირის და პოეტის კომბინაცია, რომელიც ჯაჰილიის პერიოდში შეიქმნა, ცოცხლობს მოგვიანო ეპოქაშიც და ჩანს, მიუხედავად იმისა, რომ ისლამის ხანაში ინდივიდუალიზმი და ინდივიდუალური გადაწყვეტები როგორც ესთეტიკური, ისე მორალური კუთხით ბევრად უფრო მეტ თავისუფლებას იხვეჭს, ბევრი რამ ისევ მყარი და უცვლელი რჩება არაბულ პოეტურ შემეცნებაში. უზრიელი პოეტი-მიჯნური, პროტაგონისტი თავისი ელეგიური, ტრაგიკული სასიყვარულო განცდებით სავსე ლექსებისა და ნახევრად ლეგენდარული ისტორიებისა (جبل)، ბევრ პარალელს ბადებს ისლამამდელი გმირი-პოეტის ტიპთან, რომელიც დაბალანსებული პეროიკული მოდელის მორალურ-პრაქტიკული უპირატესობების მაჩვენებელი მოქმედი გმირიდან იქცევა ანტისოციალური, დესტრუქციული და დამლუპველი სიყვარულის – ამ დამანგრეველი ემოციის მატარებელ უმოქმედო გმირად, რომელიც მთლიანად ამ საბედისწერო სიყვარულსაა მინდობილი, რაც თვითშეწირვის რანგში აიყვანება.

თუმცა პრეისლამური პოეტური მემკვიდრეობის ტრანსფორმაციის შესახებ შუასაუკუნეთა არაბულ პოეზიაში ცოტა განსხვავებული მოსაზრებაც არსებობს, რომელიც რენატე იაკობის ეკუთვნის. კერძოდ, კლასიკური არაბული პოეზიის კონვენციურობა და კონსერვატიულობა არც ისეთი შეუვალი და მკაცრია, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოეჩვენოს მკითხველს და როგორც ირწმუნებიან ლიტერატურის ენციკლოპედიები და ცნობარები. მართალია, ხშირად კონვენციური თემების ვარიანტები უფრო გაშუქებულია ამა თუ იმ პოეტთან, ვიდრე ახალი თემატიკა, მაგრამ ტოპოსთა შორის კონტრასტებისა და ტრანსფორმაციის საფუძველზე ჩანს არსი ინოვაციისა როგორც ფორმალურ, ისე კონცეპტუალურ დონეზე (Jacobi 1992: 109). ამ თვალსაზრისის დემონსტრირებისთვის ავტორი დიაქრონული მიდგომით ერთმანეთს ადარებს *ქაჰა-ის* („გაუდაბურებული კარვის ნაშთების“) ტოპოსს, როგორც ყველაზე უფრო ბანალურსა და გაცვეთილს და ამასთანავე უკვდავს, ორ ომეად პოეტთან – ომარ იბნ აბუ რაბი'ასთან და ალ-ვალიდ იბნ იაზიდთან და პარალელებს ავლებს იმრუ' ალ-კაისის მუალლაკის ამავე ტოპოსთან. ამ ტოპოსის ნასიბიდან ლაზალში ტრანსფერენციის დეტალური განხილვა მკვლევარს საკმაო მასალას აძლევს მასში მომხდარი ფუნდამენტური ცვლილებების სამტკიცებლად.

ჩვენს შემთხვევაში საკმაოდ კარგ მასალას იძლევა ანალოგიური პარალელები *ქაჰა-ის* ტოპოსისა ნასიბიდან უზრიულ ლაზალში ტრანსფერენციისას.

ბედუინური საზოგადოების ისლამური ურბანიზებული ცხოვრების წესზე გადასვლა ეტაპობრივი პროცესი იყო, პოეზიასთან მიმართებაში ცვლილებები კი გამოიხატა ზეპირი გადაცემის ტრადიციის ლიტერატურულ, სამწერლობო არენაზე გადასვლით. ტომობრივ საზოგადოებაში მოქმედი ნორმები და მათი ინტუიტიური გამოყენება, როგორც ამას ჯაპილიელ პოეტებთან ვხვდებით, ისლამის საწყისი პერიოდის პოეტებში უკვე შესამჩნევად სუსტდება და იკარგება. მეორეს მხრივ, ჯერ არ არსებობს ახალი პოეტური სტილდარტების ლიტერატურული

თეორია (რომელიც ბევრად მოგვიანო პერიოდში, აბასელთა ხანაში დადგინდება და განისაზღვრება) და ნებისთ თუ უნებლიედ, ომაიანთა ხანის პოეტები თავისუფალი ექსპერიმენტების პერიოდში აღმოჩნდნენ (Jacobi 1992: 110) და წინააღმდეგობაში მოვიდნენ თავიანთი პროფესიის მოთხოვნებთან. ერთის მხრივ, ისინი განსწავლულნი იყვნენ პრეისლამურ ტრადიციაზე და თავიანთი აუდიტორიისგან ელოდნენ ყველასთვის ცნობილი მოდელების გაგებას, მეორეს მხრივ, მათგან მოელოდნენ და ითხოვდნენ ახალი მოდელების წარმოდგენას და ახლადჩამოყალიბებული ურბანიზებული კლასის ემოციათა და მიზნების გამოხატვას.

არსებობს კიდევ ერთი მოსაზრება, რომ შუასაუკუნეებისთვის ჩვეული და დამახასიათებელი მიდრეკილება კანონიკური და ტრადიციული ფორმებისაკენ არაბული პოეზიის შემთხვევაში სოციალ-პოლიტიკურ ტენდენციას თანხვდა და რომ სპეციფიკური სოციალური ფუნქცია განაპირობებდა პოეზიის სიუჟეტურ-კომპოზიციურ თავისებურებებს (Фильштинский 1987: 101). ასე იყო ისლამამდელ პერიოდში და ასევე ხდება ომაიანთა ეპოქაშიც.

კასიდა კოლექტიური, ტომური ცხოვრების სიმბოლური გამოხატულება იყო. ნასიბის შესავლად დრამატული მოტივის – كاسيد -ის ფუნქცია ერთგვარი მოტივირებაა სატრფოსთან მოგონებებში შეხვედრა-განშორებისა. სწორედ ამ ნაწილში გამოხატავს პოეტი უდიდეს მწუხარებას, მაგრამ გამოფხიზლების შემდეგ შესძახებს: „მოეშვი, თავი ანებე ამას!“ (12 ع) და ნუგეშს ეძიებს თავისი აქლემის აღწერაში ან გადადის სხვა თემაზე. ესეც ბედუინური ტომის მომთაბარე ცხოვრების მარადმბრუნავი ციკლის სიმბოლური გამოხატულებაა, დასასრულის გარეშე, როცა განმეორებადობის ფონზე განსაკუთრებით მძაფრად აღიქმება დროის სრბოლა კონკრეტული ადამიანის ცხოვრებაში (Фильштинский 1987: 102). უცაბედი გადასვლა აქლემის აღწერაზე ნიშანია ბედუინის სივრცეში მარადიული გადაადგილებისა. დროსა და სივრცეში სვლა კასიდის პირობითი შესავლის – ნასიბის არსია, რომელსაც

მოსდევს ძირითადი ნაწილი – პანეგირიკი, რომელიც უფრო კონკრეტულია. ამრიგად, ასეთია დამაჯერებელი დამთავრება ნასიბის ისტორიისა და გადასვლა კასიდის სხვა ნაწილზე ტომობრივი საზოგადოების მოთხოვნების შესაბამისად შექმნილი ჰეროიკული მოდელის თანახმად.

ისლამის ხანის პოეტთა ლაზალი უკვე მონოთემატური ლექსია, მეტიც, მთლიანად მიძღვნილი ეროტიკული თემისადმი. შესაბამისად, თუკი პოეტი გადანწყვეტს, მიმართოს *ქაჟა*-ის ტოპოსს, მან ისტორიის ახალი დასასრული უნდა გამოიგონოს. აქ არანაირი კონვენცია არ არსებობს, რომელზე დაყრდნობაც შესაძლებელი იქნება. პოეტი იძულებულია, იპოვოს ინდივიდუალური გადანწყვეტა და ეს გადანწყვეტა სრულებითაც არ არის თითქოს მოსალოდნელი გამოფხიზლება და სატრფოს დავიწყება. პირიქით, აქ სოციალ-პოლიტიკურ ტენდენციებთან თანხედომით, რომლებმაც, თავის მხრივ, გარკვეული როლი ითამაშეს ლიტერატურული ტენდენციების გამოკვეთაში ომაიანთა ხანაში (მაგ., ლაზალის ორი ტიპი – ომარიტული და უზრიული), *ქაჟა*-ის დასასრული ან ჯიუტი და უიმედო ნალევლია (უზრიულ ლაზალში), ან სასიყვარულო happy end-ის იმედი (ომარიტულ ლაზალში).

ცნობისათვის, რა პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ომარ იბნ აბუ რაბი'ა, ქალაქელი პოეტი, რომლის პოეზიაშიც ურბანიზებული შტრიხები ბევრად უფრო ძლიერია, ვიდრე უზრიელ პოეტ-მიჯნურებთან, *ქაჟა*-ის ტოპოსის ხმარებაში ბევრად უსწრებს უზრიელ პოეტებს (სხვათა შორის, ეს პირველად ბროკელმანმა შენიშნა) (Wagner 1988: 73-74). მასთან ეს მოტივი საკმაოდ ხშირად გვხვდება ლაზალის დასაწყისში და მისი გაბედულებაც ქალთა დევნაში იმრუ'ალ-კაისის მანერისაა. უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა შორის ამ ტოპოსს ყველაზე ხშირად ჯამილი მიმართავს. *ქაჟა* უზრიტებთან ესაა ძირითადად გაზაფხულის იალალის მიტოვებული სადგომის აღწერა, რომელიც წარხოცილა და დაცარიელებულა და რომელსაც რწყავენ წვიმები (გადმოცემების – *კაჟა*-ის ყველაზე

გაერცელებული ვერსიის თანახმად უზრიტი პოეტების თავიანთ სატრფოებზე გამიჯნურება ხდება ყმანვილობაში, როცა ისინი ერთად აძოვებდნენ ცხვრებს ან თხეებს). ეს სადგომები აღაგზნებს პოეტის გულს ნალევლით და ცრემლს ადენს. როგორც ნასიბისთვისაა ჩვეული, ამ პასაჟში უზრიულ ღაზალშიც დასახელებულია ხოლმე მთელი რიგი ადგილთა სახელებისა – საგაზაფხულო იალალების სახელები და ა.შ.

أهاجك، أم لا، بالمداخل مربع ودار، باجرع الغديرين ، بلقع
ديار لسلمي، إذ نحلّ بها معا ، وإذ نحن منها بالموذّ نطمع

„გაღელვებს თუ არა გაზაფხულის იალადი ალ-მადახილში და გამოცარიელებული სადგომი ორ გუბურასთან მდებარე ბორცვებთან?

სადგომები საღმასი, როცა ვსახლობდით იქ ერთად და ან კი გენყურია, მიველტვით იმ სიყვარულს“. (ჯამილი) (جميل 1966: 73)

ألا يا ربع لبنى ما يقول ابن لى اليوم ما فعل الحلول
قلو أن الديار تجيب صبا لردّ جوابى الربع المحيل

„ო, ლუბნას გაზაფხულის იალადის სადგომო, განა არ გამომეხმარები? განმიმარტე მე დღეს, რა ქნა ჟამთა სვლამ

და რომ ეპასუხებოდნენ სადგომები მიჯნურს, მომცემდა პასუხს გაზაფხულის სადგომი წარხოცილი“. (კაის იბნ ზარიჰი) (الإصباحانى/قيس بن نريح: 187)

اتهجر هذا الربع ، أم أنت زائرہ وكيف يزار الربع قد بان عامرہ
رايتك تأتي البيت تبفض أهله ، وقلبك فى البيت الذى أنت هجره

„მიატოვე/დააგდე ეს სადგომი [გაზაფხულის იალადისა] თუ მოინახულებ მას? და როგორ ინახვის სადგომი, რომელიც უკვე მიატოვა მისმა მოსახლემ?

გიხილე შენ, შედიხარ სადგომში, რომლის მოსახლენიც
გძულს მაშინ, როცა შენი გული იმ სახლშია, რომელიც დააგდე,
დატოვე". (ჯამილი) (جميل 1966: 69)

სხვათა შორის, ხშირად ეს ტოპოსი დანაწევრებულია და
რიტორიკული შეძახილი ან პოეტის, ან მისი თანამგზავრებისა:
„გონს მოეგე, გამოფხიზლდი!“ გვხვდება ცალკე,
დამოუკიდებლად, გაზაფხულის იალალის მიტოვებული
სადგომის აღწერის გარეშე. მისი გადანწყვეტა კი, როგორც უკვე
აღვნიშნეთ, საპირისპიროა ისლამამდელი გადანწყვეტისა.

ألا أيها القلب الذي لجّ هائما بليلى وليدا لم تقطع تمنامه
أفقد قد افاق العاشقون وقد أنى لك اليوم أن تلقى طيبيا تلاممه
أجدك لا تنسيك ليلي ملامة تلمّ ولا عهد يطول تقادمه

„ჰოი, შენ, გულო, რომელიც ურჩობ, ჯიუტობ, უგონოდ
შეყვარებული ლეილაზე ჯერ კიდევ ბავშვი, ჯერ რომ არ
ჩამოწყვეტილიყო მისი (ბავშვობის) ავგაროზი

გონს მოეგე! გამოფხიზლდნენ უკვე შეყვარებულნი და აი,
დღეს უკვე დაგიდგა დრო, რათა შეხედე მკურნალს, რომელიც
გიშველის.

განა შენი მცდელობა, არ დაგიეინყოს ლეილამ, უბედურება
არ არის, რომელიც მოგენევა? და არ არსებობს პირობა,
რომელიც დიდხანს სძლებდეს“. (მაჯნუნი) (الإصباحاني/مجنون) (6)

أفقد قد افاق العاشقون وفارقوا الهوى، واستمرّت بالرجال المرائ

„გონს მოეგე! გამოფხიზლდნენ უკვე შეყვარებულნი,
განაგდეს ტრფობა და მტკიცედ გადანყვიტეს...“ (ჯამილი) (جميل
1966: 67)

صحا كلّ ذى لبّ وكلّ متيم وقلبي بلبنى ما حييت مروّع
فيا من لقلب ما يفيق من الهوى ويا من لعين بالصباية تجمع

„გამოფხიზლდა, გონს მოეგო ყველა გონიერი და ყველა შეყვარებული მაშინ, როცა ჩემი გული, სანამ ვცოცხლობ, ლუბნათია მოხიბლული

და ო, ვინ ჰყავს გულს, რომელიც არ ფხიზლდება ტრფობისაგან და ვინ ჰყავს თვალს, რომელიც ცრემლს ღვრის უგონო სიყვარულის გამო?“ (კაის იბნ ზარიჰი) (الإصباحی/قیس بن زریح : 191).

ასევე ნასიბის اطلاق-ის ტიპოსისთვის დამახასიათებელი კლასიკური მიმართვა ორი მეგობრის / მხლებლისადმი გვხვდება უზრიულ ღაზალის როგორც საგაზაფხულო იალალის მიტოვებული სადგომის აღწერასთან კომბინაციაში, ისე ისე მის გარეშეც.

يا صاحبیّ الما بی بمنزلّة قد مرّ حین علیها ایما حین
انی اری رجعات الحبّ تقتلنی وکان فی بدنّها ما کان یکفینی

„ო, ჩემო ორო თანამგზავრო, მიმიყვანეთ მე საცხოვრისზე, რომელზეც ჩაუვლია დროს და მერე რა დროს

ვხედავ, მკლავს სიყვარულის შემობრუნებანი, თუმც რაც მის (სიყვარულის) დასაწყისში იყო, ისიც მყოფნიდა.“ (მაჯნუნი) (الإصباحی/مجنون : 41)

خلیلیّ ان دارت علی امّ ما لك صروف اللیالی فابغیا لی ناعیا

„ო, ჩემო ორო მეგობარო! თუ დაატყდა თავს ლეილას (უმამ მალიქს) წუთისოფლის უკულმართობანი, მაშ, ეძიეთ ჩემთვისაც სიკვდილის მაუწყებელი“. (მაჯნუნი) (الإصباحی/مجنون : 40)

სხვათა შორის, სწორედ ამ მიმართვით ორი თანამგზავრის / მეგობრისადმი ნასიბი ითვლება კასიდის ერთადერთ ნაწილად, რომელშიც დიალოგური ფორმების ჩანასახებს ვნახულობთ, რომლის ფუნქციაც დინამიკისა და დრამატიზაციის მომენტის შეტანაა (Шмидт 1974: 15). ამ დიალოგურმა ფორმამ

განსაკუთრებით მდიდარი ნიადაგი ჰპოვა ომაიანთა ხანის პიჯაზურ (ომარიტულ) ლაზალში.

ამ ორივე მოტივს ბუნებრივად ერწყმის ხოლმე გარდასულ ჟამთა და დღეთა განუმეორებლობის მოტივი, რომელიც ასევე ისლამამდელ პოეზიაში უკვე კარგად ცნობილი და დამკვიდრებულია და რომელიც უზრიულ ლირიკაში ნარმოადგენს ერთგვარ რიტორიკულ შეკითხვას პოეტისა – დაბრუნდება კი ოდესმე გარდასული დრო და განვლილი ბედნიერი დღეები?!

فيا ليت شعري، هل تقولين بعدنا إذا نحن أزمعنا غدا لرحيل
ألا ليت أياها مضيئ رواجع، وليت النوى قد ساءت بجميل

„ო, ნეტავ ვუნყოფე, თუ იტყვი ჩვენს (ჩემს) შემდეგ, თუ კი ხვალ ჩვენ [მე] გზას გავუდგებით,

ნეტავ გარდასულ დღეებს თუ უწერიათ დაბრუნება და ნეტავ სიშორე შეენიოსო ჯამილს“. (ჯამილი) (جميل 1966: 75)

يا قلب ويحك، ما عيشى بذى سلم ولا الزمان، الذى قد مرّ، مرتجع

„ო, გულო, ვაი შენ! ჩემი ცხოვრება ზუ-სალამში და დრო, რომელმაც უკვე განვლო, დაუბრუნებელია (არ განმეორდება)“. (ჯამილი) (جميل 1966: 77)

ألا ليت أياها مضيئ تعود فإن عدن يوما إننى لسعيد

„ო, ნეტავ დღეები, რომელიც გავიდა, დაბრუნებულიყვნენ! და თუ დაბრუნდნენ ოდესმე, მართლა ბედნიერი ვიქნებოდი“. (კაის იბნ ზარიჰი) (الإصباح/قيس بن زريق : 210)

როგორც ერთი შეხედვითაც ადვილი შესამჩნევია, ზედაპირულად ეს ტექსტები ძალიან ჰგავს ნასიბის აჟალ-ს. ისინი შეიცავენ ცნობილ ნარატიულ კომპონენტებს – ორი მეგობარი, ნარხოცილი სადგომის ნაშთები, ქალის სახელი, გადაძახილი

ნაკარვალზე და შეხსენება იმისა, რომ ეს ყველაფერი დიდი ხნის წინ მოხდა, ანუ აღწერითი, ლირიკული და დრამატული ელემენტები... ამიტომ პოეტური ტექნიკის დონეზე განსხვავებების დაჭერა, პოეტის ინდივიდუალობის და პოეტური მანერის გახსნა მხოლოდ მისი ხანგრძლივი და დიდი ყურადღებით შესწავლის შემდეგ ხდება შესაძლებელი, რაც მომდევნო თაობების არაბებისთვისაც კი საკმაოდ რთულია, ხოლო ევროპელთაგან კი ლამის მთელ სიცოცხლეს თხოულობს (Гин66 1960: 21-22).

უზრიტების ცნობილი ტოპოსი – **خيا** სატრფოს აჩრდილის სტუმრობა ღამით ძილგატეხილ პოეტთან, ანდა მისი ზმანების **فيا** მოვლენა ძილში ასევე კასიდის ნასიბის ერთ-ერთი მოტივია, თუმცა ნასიბში იგი ისეთი ხშირი არ არის, როგორც შემდგომში უზრიულ ლირიკაში, სადაც მას სხვაგვარი დატვირთვა აქვს. ის წარმოადგენს რეალობის, რეალური სინამდვილის მოვლენათა განვითარების პარალელურ ხაზს, იგი ცხადში აღძრული განცდის ინტენსიფიკაციაა, ცხადში შეკავებული სურვილის რეალიზაცია.

وإني لأهوى النوم في غير حينه لعلّ لقاء في المنام يكون
تحدثني الأحلام إني أراكم فيا ليت أحلام المنام يقين

„მართლაც შევიყვარე ძილი უდროო დროს, ეგების სიზმარში მაინც მოხდეს შეხვედრა.

მიამბობენ სიზმრები, თითქოს მე გხედავთ თქვენ და ნეტავ ზმანებები (სიზმრისა) იყოს სარწმუნო, ნამდვილი“. (კაის იბნ ზარიში) (الإصباح/قيس بن نرّيج: 214).

ჩვეულებრივ, ის ადგილიც მოიხსენიება ხოლმე ლექსებში, სადაც ძილგატეხილ პოეტს ეს ღამეული აჩრდილი ეწვევა. ხშირად სატრფოს ჩვენება სიშორიდან ღამის ფრინველს მოჰყავს, რომელსაც ელოდება ხოლმე პოეტი, როგორც ნიშანს სატრფოს მოვლინებისა.

امتك سرى، يا بثن، طيف تاوآ هـوآ، فهاج القلب شوقا وانصبا؟
عجبت له ان زار فى النوم مضجعى، ولو زارنى مستيقظا، كان اعجبا

„განა შენგანაა მოსული ჩვენება, ო, ბასნა, რომელიც მომეხლა/მომიბრუნდა ღამით და აამღვრია გული ვნებით და სანუხარიით.

გამოცა მან, რომ ესტუმრა ძილში ჩემს სანოლს და რომ ვენახე ცხადში, უფრო განსაცვიფრებელი იქნებოდა“. (ჯამილი) (جميل 1966: 23).

المّ خيال من بثينة طارق على الناي مشتاق إلى وشائق

„ჩამოწვა აჩრდილი ბუსაინასი, ღამის სტუმარი სიშორიდან, ჩემი მნატვრელი და სანატრელი“. (ჯამილი) (ლეკიაშვილი 1979: 279).

الا ما لليلى لا ترى عند مضجعى بليل ولا يجرى بذلك طائر
بلى إنّ عجم الطير تجرى إذا جرت بليلى ولكن ليس للطير زاجر
أزالت عن العهد الذى كان بيننا بذى الأثل أم قد غيرتها المقابر

„ო, რა დაემართა ლეილას, რომ არ ჩანს ჩემს სანოლთან ღამით და არ მოჰყავს იგი ფრინველს?

ღიახ, უცხო ფრინველი თუკი მოდის, მოჰყავს ლეილა, მაგრამ არა ჰყავს ფრინველს მარჩიელი.

ნუთუ დაარღვია სატრფომ პირობა, რომელიც იყო ჩვენს შორის ზუღ-ასლთან, თუ შეცვალა თავად იგი [სატრფო] ბედისწერამ?“ (მაჯნუნი) (الإصباحى/مجنون) (40).

მოარულ ტოპოსებს განეკუთვნება აგრეთვე ქარის, ნიავის დაქროლება, რომელსაც სატრფოს სურნელი მოაქვს პოეტთან.

أيا ربح الشمال أما ترينى اهيم وإننى بادى النحول
هـبى لى نسحة من ربح بثن ومنى بالهبوب إلى جميل

„ო, ქარო ჩრდილოეთისავ, განა არ მხედავ მე, გონს გადასული ვარ და მართლაც აშკარად დაუძღურებული,

მიბოძე მე ნიავი ბუსნას ქარისა და აჩუქე დაქროლება ჯამილს“. (ჯამილი) (ლეკიაშვილი 1979: 278).

لقد عارضتنا الريح منها بنفحة على كبدى من طيب ارواحها برد

„დაგვბერა მისმა გრილმა ქარმა დაქროლებით ჩემს გულზე მისი კეთილსურნელების სიტყბოებიდან“. (მაჯნუნი) (الإصباحي/مجنون : 65)

რაც შეეხება ისეთ უზრიულ თემებს, როგორებიცაა სიყვარულის მალვა اسات, შეყვარებულთა საიდუმლოებანი اسرار, მზერა, რომელიც ამჟღავნებს იმას, რაც გულშია დაფარული, საბედისწერო სიყვარული, რომელიც უკურნებელი სენია, წამალი რომ არა აქვს, რომელიც ხორცს შემოადნობს ნეკნებს, აუძღურებს, გონს ართმევს და აზრებს ფანტავს, ღონემიხდილობა და დაუძღურება სიყვარულისგან, ცრემლთა დენა და ოხერა, გაუნელებელი ცეცხლი შიგანში, გული – დაიარებული გამჭოლი ჭრილობებით, რომელიც ეურჩება საღ აზრს და ტრფობისგან არ ფხიზლდება... ეს თემები გვხვდება როგორც ძველ ისლამამდელ, ისე ჰიჯაზურ პოეზიაშიც და შემდგომში უკვე საკარო, კურტუზულ პოეზიაში, ხოლო სუფიურ პოეზიაში მათ სრულიად სხვაგვარი შინაარსობლივი დატივრთვა შეიძინეს და სხვაგვარი ინტერპრეტაცია განიცადეს.

ტიპიური ჰიჯაზური თემები – პაემანი, შუამავალი და მკიცხველი, რომელთა წინამორბედები ასევე კასიდაშია, დროდადრო გაიჟღერებენ ხოლმე უზრიულ ლირიკაში. გვაქვს უზრიელ ავტორებთან სახასიათო სატრფიალო ლექსების გვერდით ფახრის და ჰიჯა'ს ელემენტთა შედარებით ნაკლები შემთხვევები.

უზრიტების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და ცენტრალური ტოპოსი – სიკვდილი სიყვარულის გამო, როგორც ირკვევა, მოიპოვება უკვე ძვ. არაბულ პოეზიაში (იგულისხმება ალ-მურაკკაშის ლაკაბით ცნობილი VI ს-ის I ნახევარში მცხოვრები

პოეტი, რომელიც თავის პოეზიაზე მეტად განთქმულია, როგორც სატრფიალო რომანის გმირი, რომლის თანახმადაც ის მოკვდა თავისი ბიძაშვილის ასმას მიმართ აღუსრულებელი სიყვარულით, თუმცა მისი სიყვარული არამინიერი და პლატონური სრულებითაც არ ყოფილა და სატრფოზე დაქორწინება გარკვეული სხვა მიზეზების გამო ვერ შეძლო, უფრო დანვრილებით იხ. I თავი). ის გვხვდება აგრეთვე ჰიჯაზურ, ძალზედ ხშირად კურტუზულ და ხანდახან შემდეგდროინდელ სატრფიალო პოეზიაშიც.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ უზრიული ლირიკის თითქმის ყველა თემა, მოტივი, ტოპოსი „არ ახალია, ძველია“, ისინი გაბნეული და განფენილია ძვ. არაბული კასიდებიდან მოყოლებული მომდევნო ხანის პოეზიაშიც, ოღონდაც უზრიელი პოეტი-მიჯნურის ცხოვრების შესახებ გადმოცემების ჩამოყალიბებული სტერეოტიპული ყალიბი და სტრუქტურა პოეტურ ფრაგმენტთა მოზაიკით იტევდა და კვებავდა ინტერპრეტაციის სხვადასხვა დონეებს (ვგულისხმობთ უზრიული თემის მისტიკური განზომილებების, პოეტურ სახეთა და კლიშეთა ფართო გამოყენებას სუფიურ სიმბოლიკაში).

უზრიულ პოეზიასთან მიმართებაში ასევე აუცილებლად აღსანიშნავია კიდევ ერთი მოვლენა – ეს ლირიკა იქმნებოდა იმ პერიოდში, როცა არაბულ ცნობიერებაში ჯერ კიდევ მყარად იყო ფეხმოკიდებული ზეპირი პოეზიის ტრადიციები, რომლის კომპოზიციის მინიმალური ერთეულია არა ცალკეული სიტყვა, არამედ ფორმულა – ერთიდაიმავე მეტრიკულ პირობებში რეგულარულად ხმარებადი სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც ხორცს ასხამს მოცემულ ძირითად იდეას (ეს აღმოჩენა პარი-ლორდის ზეპირი პოეზიის თეორიას დაედო საფუძვლად). ასეთ ფორმულათა მარაგი ქმნის საყოველთაოდ ცნობილ და მიღებულ ფორმულათა ტრადიციულ ფონდს. ზეპირი შემოქმედების ტექნიკის ათვისება გულისხმობს თემათა, სიუჟეტთა, მოტივთა, საკუთარ სახელთა და მყარ ფორმულათა მთელი ფონდის ათვისებას თვით ლექსიკის დონეზეც კი. ტრადიციული იდეების და მოტივების გადმოსაცემად რეგულარულად გამოიყენება ცალკეული მყარი ან ეტიმოლოგიურად მონათესავე სიტყვები

(Монроу 1978: 98-118). პოეტური სტილიც ეფუძნება ფორმულებს, რომლებიც სტაბილურია საზოგადოების მოთხოვნების მიხედვით. ზეპირი პოეზია თავისი არსით კოლექტიურია. მისი ტრადიციები იმდენად ფეხმოკიდებული და მყარია, რომ სამწერლობო ტრადიციის პოეზიის შემოსვლის შემდეგაც დიდი ხნის მანძილზე განაგრძობს არსებობას უკვე თვით ამ წერილობით პოეზიაში ისევე, როგორც საზოგადოების ცნობიერებასა და გემოვნებაში.

ბეითის აგების წესი, რომელიც ჩაფიქრებული იყო, როგორც ერთგვარი დასრულებული რიტორიკული მტკიცებულება, ჩანს, გარკვეულწილად აზიანებდა ლექსის ერთიანობას / მთლიანობას და ბეითთა თანამიმდევრულობის ცვლილებათა და შემთხვევითი წანამატებისა თუ გამოკლებების მხრივ იქცეოდა ერთგვარ „სუსტ წერტილად“ (Khairallah 1980: 52). თუმცა მეორეს მხრივ, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ეს ბეითები აბსოლუტურად დამოუკიდებელია ერთმანეთისგან, როგორც ამას ხშირად ამტკიცებენ (მაგ., გრუნებაუმი, ლ.მასინონი) (Куделин 1983: 63-64). მათ შორის არის გარკვეული გადაბმის წესი, გამოვლინებული მაერთებელი კავშირის ანდა წინა სტრიქონის საკევანძო სიტყვის განმეორებით. ამრიგად, თუნდაც მომდევნო ბეითს წინასთან აზრობრივი კავშირი არც ჰქონდეს, იგი მაინც წინაზეა დამოკიდებული და იმეორებს მის ბგერად მოდელს ფორმულათა განმეორების, ალიტერაციის ან სტრუქტურული მოდელების მეშვეობით (ამას ბეითთა მონორიმით გაფორმებაც უწყობს ხელს) (Монроу 1978: 111).

ამრიგად, თემატური ხაზის ერთიანობაზე აგებული არაბული ლექსი იკვრება იმ ვალდებულების არსებობით, რომ ხაზის შენარჩუნების აუცილებლობისთვის ცალკეულმა მეტრიკულმა და აზრობრივმა ელემენტარულმა ერთეულებმა – ბეითებმა უნდა მისდიონ ერთ რიტმსა და ერთიან ბოლო რითმას, თუმცა ზეპირ ტრადიციას ჩანს, მაინც მიჰყავდა არაბული ლექსი ტოტალურ დეზინტეგრაციამდე (Khairallah 1980: 52). დეკლამატორები, რომლებიც ვალდებულნი იყვნენ ხსომებოდათ უზარმაზარი რაოდენობა ლექსებისა, ტენდენციას იჩენდნენ,

შენახათ მეხსიერებაში უფრო საკვირველი, გამორჩეული ბეითები. რამდენადაც ამ ბეითებს არ ჰქონდათ აუცილებელი ორგანული კავშირი ერთმანეთთან, ადვილი იყო მათი პოზიციათა ცვლა, ერთი პოეტის ბეითების არევა ერთმანეთში ან სულაც მეორე პოეტისაში, რამდენადაც ეს ბეითები უნიფიცირებული იყო მეტრსა და რითმაში და თემაში განუსაზღვრელად შეთავსებადი.

ფორმისა და შინაარსის ფილოსოფიური კავშირის გათვალისწინებით სავარაუდოა, რომ ფორმის სტერეოტიპულობა განაპირობებდა შინაარსისასაც და პირიქით. საერთოდ კი ფორმის პრიმატი შინაარსზე კლასიკურ არაბულ პოეზიაში და შუასაუკუნეთა ფილოლოგების თეორიულ წარმოდგენებში საკმაოდ მყარად იყო დამკვიდრებული (Кудашин 1983: 125). სტილისტური და თემატური ინდივიდუალიზმის არარსებობის წყალობით ბევრი ეს ბეითი იქცეოდა ანონიმურად, ან უკიდურეს შემთხვევაში ადვილად მისაწერად ერთზე მეტი პოეტისთვის. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისინი იქცეოდნენ ე.წ. „მოტივტივე ბეითებად“, რომლებიც თავს ამოყოფდნენ ერთსა და იმავე პოეტის სხვადასხვა ლექსში, ან სულაც ერთ თემაზე მწერ სხვადასხვა პოეტთა ლექსებში. ასეთ „მოტივტივე ბეითებს“ ხშირად ვნახულობთ უზრიელ პოეტებთან.

მეორეს მხრივ, უნდა გავითვალისწინოთ ის შესაძლებლობაცა და ალბათობაც, რომ დეკლამატორს, გადამცემს – rawi-ს შეეთხზა ბეითი ან მთელი ლექსი და მიენერა იგი რომელიმე კონკრეტული პოეტისთვის ან თუნდაც გამოეგონებინა წარმოსახვითი პოეტი და მიენერა მისთვის მთელი დივანი, აგებული ამ „მოტივტივე ბეითებით“ და როგორც კი იგი გამოგონებული იქნებოდა, ასეთი პოეტი უკვე წარმოადგენდა კონკრეტულ ზოგადს (დაკონკრეტებულ უნივერსალურს) (Khairallah 1980: 52), რომელიც ხორცს შეასხამდა პოპულარული მოტივების სულს კონკრეტულ ადამიანურ არსებაში.

ასეთი თვითწარმომქმნელი პროცესისთვის ყველა ეს პერსონა საჭიროებს ხალხური წარმოსახვის მკვეთავ ენერგიას

და უზრიული პოეზია დიდად მიმზიდველი მასალა აღმოჩნდა ასეთი წარმოსახვებისთვის (ისევე, როგორც გადმოცემები ამ პოეტთა ცხოვრებაზე, მაგრამ ამაზე უფრო ვრცლად იხ. შემდეგ თავში). ჯერ კიდევ ალ-ჯაჰიზი (الحافظ) გარდ. 868 წ.) აცნობიერებს, რომ „ხალხი არ ტოვებს არც ერთ ლექსს, დანერილს რომელიმე ლეილაზე, რომ არ მიაწეროს იგი მაჯნუნს, ხოლო ლუბნაზე დანერილ ყველა ლექსს მიაწერს კაის იბნ ზარიჰს“ (الإصباحي/مجنون: 8), ხოლო იბნ ალ-მუ'თაზიზი (ابن المعتز - 861-908) აღნიშნავს: „უბრალო, მარტივად მოაზროვნე ხალხის მასა მიჩვეულია, მიაწეროს აბუ ნუვასს ყველა ფრივოლური და უხამსი ლექსი (مجنون). ამასვე აკეთებენ მაჯნუნის შემთხვევაშიც, ყველა ლექსს, რომელიც ლეილას მოიხსენიებს, ისინი მიაწერენ მაჯნუნს“ (Khairallah 1980: 53). ამავე ტენდენციას ასახავს ალ-ასმა'ის (الأصمعي) გარდ. 828 წ.) მონათხრობი: მე ვკითხე ბედუინს 'ამირის ტომიდან 'ამირიტი მაჯნუნის შესახებ. მან მითხრა: რომელზე მეკითხები, ჩვენს შორის ბევრია სიგიჟეში ბრალდებული (ე.ი. მაჯნუნი), რომელ მათგანს კითხულობ? მე ვუთხარი: იმას, ვინც თხზავდა სასიყვარულო ლექსებს ლეილაზე. მანაც წაიკითხა სამი ასეთი მაჯნუნის ლექსი, რომლებიც ლეილას ეძღვნებოდა და დააყოლა, რომ ყოველი მათგანი გადასწონისო თქვენს ჭკვიანებს (الإصباحي/مجنون: 6-7).

უზრიტი პოეტების პოპულარობა თვალსაჩინოა აგრეთვე მათი ლექსების კორპუსის განუხრელად ზრდაში (მატიებაში) მოგვიანო ხანის კრებულებში, მაგ., იბნ კუთაიბას მიერ მაჯნუნისთვის მიწერილი ლექსების დიდი ნაწილი, თუ ყველა არა, იყო მიკუთვნებული სხვა პოეტებისთვის. ალ-ისბაჰანი (الإسبغاني) წარმოადგენს პოლემიკის ყველა მხარეს და ასკენის – რამდენადაც მაჯნუნზე გადმოცემებში მოხსენიებული ლექსების უმრავლესობა მიეწერება აგრეთვე სხვებსაც, თავად იგი თავს ვერ დადებს მათ აუთენტურობაზე.

ამრიგად, ასეთი მიზეზებით უზრიული პოეზია ხშირად ქცეულა მისი გაუყალბებლობის (აუთენტურობის) გარშემო ატეხილი პოლემიკის საგნად არა მხოლოდ შუასაუკუნეების არაბ

ფილოლოგებთან, არამედ თანამედროვე ლიტერატურის კრიტიკოსებთან (მაგალითისთვის თუნდაც ტაჰა ჰუსეინი გამოდგება (نسطح 2014: 183-215).

უზრიული ლირიკის აუთენტურობა და მათი გადმოცემის საიმედოობა მკვლევართა დაეჭვების საგნად ალბათ იმიტომაც იქცა, რომ ამ კანონიკურ პოეზიაში პოეტური ინდივიდუალობა არ არის იმდაგვარად გამოკვეთილი, რომ შესაძლებელი იყოს ერთი პოეტის შემოქმედების მკვეთრი გამიჯვნა მეორისაგან, ეს კი არა და, არა მხოლოდ უზრიტი პოეტების ბეითები თანხვდება ხოლმე ერთმანეთს, არამედ უზრიული პოეზიის ცალკეული მოტივები თანხვდება თვით ჰიჯაზური პოეზიისასაც კი.

ჩვენთვის სრულიად მისაღები და გასაზიარებელია ხაირალლაჰის მოსაზრება, რომ ამ „მოარულ ვერსიათა“ მთელი კორპუსი, რომლებიც კონკრეტულად არავის ეკუთვნის, კოლექტიური სტილისაა და წარმოადგენს საზოგადოებრივ ფონდს სტერეოტიპული ფასეულობებისა. ეს ვერსიები, რომელთაც ტრადიციული კრიტიკა და ფილოლოგია ამჯობინებს, ჩათვალოს ნაკლებსტილიზებულიად, წარმოადგენს განსაკუთრებით მდიდარ ნიადაგს და ნამდვილ გამოხატულებას კოლექტიური ქვეცნობიერისა და საზოგადოების ესთეტიკური გემოვნებისა, სადაც ხორცი შეისხა ამ ვერსიებმა (Khairallah 1980: 8).

გადმოცემები (سبأ) უზრიელ პოეტ-მიჯნურებზე

სატრფიალო-სათავგადასავლო ისტორიები მედიევალური კულტურის ესთეტიკური და სულიერი მოთხოვნილების შედეგია, საზოგადოებრივი შეკვეთის პროდუქტი და მისი გემოვნების შესაბამისად დაწერილი (ალექსიძე 1976: 9).

უზრიულ სასიყვარულო ისტორიებზე რომ მართლაც დიდი მოთხოვნა იყო, ეს იქიდანაც კარგად ჩანს, რომ VIII ს-დან მოყოლებული, მათ ყველა ცნობილ ფილოლოგიურ კრებულში და ანთოლოგიაში ვხვდებით ვრცელი თუ ფრაგმენტული სახით, სხვადასხვა ვარიანტით, სხვადასხვა წერილობით თუ ზეპირ წყაროზე დაყრდნობით, სულ უფრო და უფრო გამდიდრებულს ახალი ვერსიებით როგორც პოეზიის, ისე პროზაული გადმოცემების მხრივ. ამ ახალი ვერსიების ნელ-ნელა შემატებით, რაშიც დიდი წვლილი შეჰქონდათ გადამცემებს, ეს მასალები ყალიბდებოდა, როგორც კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი, რომელშიც გამოტარებული იყო ძირითადი კულტურული ხედვა და ააშკარავებდა ერის სულიერი, მორალური და მხატვრული მიდრეკილებების ღრმა პლასტებს, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ერის კოლექტიურ ქვეცნობიერს.

უზრიული პოეზიისა და ამ პოეტთა ცხოვრების შესახებ მასალებად გვევლინებიან ძირითადად შემდეგი წყაროები, რომელთა კლასიფიცირებაც მათი მნიშვნელობის მიხედვით მშვენივრად აქვს მოცემული კრაჩკოვსკის:

1. ისტორიულ-ლიტერატურული შრომები – იბნ კუთაიბას (გარდ. 889 წ.) *كتاب الشعر و الشعراء* და აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის (გარდ. 967 წ.) *كتاب الأغاني* მართალია, განსხვავება ამ ორ კრებულს შორის თითქმის 100 წელია, მაგრამ როგორც ჩანს, ორივე ძირითადად ერთსა და იმავე წყაროებს ეყრდნობოდა.

2. თხზულებები, მიძღვნილი სიყვარულის ფსიქოლოგიისადმი ან შეყვარებულ წყვილთა ისტორიებისადმი. მათ შორის ქრონოლოგიურად პირველ ადგილას შეიძლება დავაყენოთ მუჰამედ იბნ და'უდ აზ-ზაჰირის (გარდ. 909 წ.) ანთოლოგია كتاب الزهر , სადაც კონკრეტული მასალები ცოტაა, მაგრამ არის ბევრი ციტატა ამ პოეზიიდან, შეგროვებული გაცილებით ადრე, ვიდრე „სიმღერათა წიგნი“ დაიწერებოდა. თხზულებებიდან შეყვარებულ წყვილთა ისტორიებზე აღნიშვნის ღირსია იბნ ას-სარაჯის (გარდ. 1106წ.) წიგნი مصارع العشاق , რომელიც იცნობს „სიმღერათა წიგნს“ და მის წყაროებს, თუმცა მასთან ისეთი მასალებიც გვხვდება, რომლებიც აბუ ლ-ფარაჯ ალ-ისბაჰანის კრებულში არ შესულა. ამ სერიის უკანასკნელი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია და'უდ ალ-ანტაკი (გარდ. 1596 წ.) თავისი თხზულებით اشواق بتفصيل اسواق და ამავე ჯგუფში შემოდის მისტიური სიყვარულისადმი მიძღვნილი წიგნები.

3. ამ ორი ჯგუფის მასალებთან შედარებით გაცილებით ნაკლებად ინფორმაციულია არაბ ფილოლოგთა, გეოგრაფთა და ისტორიკოსთა ნაშრომებში გაბნეული ცნობები, წარმოდგენილი ამ პოეზიის ციტატებითა და ლექსების გეოგრაფიული ლოკალიზებით, თუმცა არც მათი უგულებელყოფა შეიძლება.

4. მონოგრაფიები, მიძღვნილი სპეციალურად უზრიტი პოეტებისადმი. ესენია: აბუ ბაქრ ალ-ვალიბის „ამბავი მაჯნუნისა“ (XI-XII სს.), სწორედ მას ემყარება მაჯნუნის პოპულარობა არა მხოლოდ არაბულ ქვეყნებში, არამედ ირანში; იუსუფ იბნ ალ-ჰასან ალ-მაბრადი ალ-ჰანბალის (გარდ. 1503 წ.) نزهة المسامر فى ذكر بعض اخبار مجنون بنى عامر ავტორის დაუთარილებელი მონოგრაფია, მიძღვნილი უზრიული სიყვარულის სამი დიდი წარმომადგენლის – ჯამილის, კაის იბნ ზარიჰის და კაის იბნ ალ-მულავვაჰის, იმავე მაჯნუნისადმი, ღელარქნილი სახელწოდებით: احسن ما يميل من اخبار القيسين و جميل (Крачковский 1956: 590-592).

მასალათა მთელი ამ ფონდიდან „სიმღერათა წიგნი“ გამოირჩევა ყველაზე სრულყოფილებით წყაროთა დამოწმებაში და თითოეულ პოეტზე ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ ვერსიათა თავმოყრით, ამიტომ ჩვენი არჩევანიც სწორედ მასზე შეჩერდა.

აბუ ლ-ფარაჯ ალი იბნ ალ-ჰუსაინ ალ-ქათიბ ალ-ისბაჰანი (897-972 წწ.) აბასელთა ხანის ცნობილი ლიტერატორი, მწერალი, ისტორიკოსი, მუსიკათმცოდნე და პოეტი. მის თანამედროვეთა გადმოცემით, ის ყოფილა ფენომენალური მეხსიერების, ერუდიციისა და მახვილი ენის პატრონი. თავისი გონიერების, ნაკითხობის და სხვადასხვა ისტორიათა მისეული „ფონდის“ წყალობით მაღალ წრეებში მეტად მიღებული და სასურველი კომპანიონი. წყაროები იძლევიან მის გვარ-ტომობრივ წარმომავლობასაც და მიუთითებენ, რომ იგი მექელი კურეიშელების ერთ-ერთი ყველაზე წარჩინებული – ომაიანთა გვარის ნაშიერი და ამ დინასტიის უკანასკნელი ხალიფას პირდაპირი შთამომავალი გახლდათ. ჩანს, მისი ოჯახი გადარჩენია ომაიანთა იმ მასობრივ ხოცვა-ჟლეტას, რომელიც ხელისუფლების სათავეში აბასიანთა დინასტიის მოსვლას მოჰყვა. უცნობია, როგორ მოხვდნენ ისინი ირანის ქალაქ ისბაჰანში, სადაც აბუ ლ-ფარაჯი დაბადებულია (აქედან მოდის მისი ნისბა). მეტიც, წყაროები იმასაც აღნიშნავენ, რომ ის შიიტი იყო, ანუ მომხრე იმავე ალის შთამომავლებისა, რომელთანაც მის წინაპრებს სასტიკი ბრძოლა ჰქონდათ VII ს-ის შუახანებში (۷۷۷: 197-199). ეს გარემოება ზოგი მისადმი არაკეთილგანწყობილი კრიტიკოსისთვის გახდა საბაბი მისი, როგორც შიიტის არასაიმედო გადმოცემასა და საექვო ფასეულობების აგიტაციაში დადანაშაულებისა (მაგ., იბნ ალ-ჯავზი და სხვ.), თუმცა ჯერ მისი საფუძვლიანი განათლება (აღიარებულ ისტორიკოს და თეოლოგ ატ-ტაბარისთან, ფილოლოგ და პადისების მკვლევარ ალ-ანბარისთან, ლექსიკოგრაფ იბნ დურაიდთან და სხვ.) და შემდეგ მისი შრომების წყაროთა სერიოზული კორპუსი, რომ აღარაფერი ვთქვათ მის პიროვნულ მონაცემებზე და მხატვრულ

გემოვნებაზე, მისი, როგორც მიუმხრობელი და ობიექტური მკვლევრისა და მეცნიერის რეპუტაციას ეჭვშეუტანელს ხდის (Kilpatrick 1999: 30-31). წყაროებში დასახელებული მისი 25 შრომიდან მხოლოდ 4 შემორჩა, რომელთა შორისაც „სიმღერათა წიგნი“ ყველაზე მთავარი და სერიოზული ნაშრომია, რომლითაც ის ისტორიაში შევიდა. ის იმდენად უნივერსალურია თავისი ისტორიულ-ლიტერატურული თემატიკით, რომ კლასიკური არაბული ლიტერატურის ოქროს ფონდში გამორჩეული ადგილი დაიკავა და მისი გაცნობა ყოველი განათლებული ადამიანის ვალი გახდა (Хамидов 1980: 5-10). აბუ ლ-ფარაჯი მასალებად იყენებს როგორც ათობით წინამორბედ წერილობით წყაროს, ისე თავის თანამედროვე ზეპირ ინფორმატორებსაც. მან ამ ჭარბი მასალის შერჩევისა და დალაგების საინტერესო პრინციპს მიმართა. ეს არის მონათხრობი იმაზე, თითქოსდა ჰარუნ არ-რაშიდის (786-809) დროს გამოკითხვისა და განხილვის გზით ჩატარებულა ერთგვარი კონკურსი საუკეთესო არაბული სიმღერის შესარჩევად. შერჩევა რამდენიმე ეტაპად მომხდარა: პირველად აურჩევიათ 100 საუკეთესო სიმღერა, შემდეგ იმ 100-დან 10, 10-დან 3 და 3-დან 1. ამ ნამდვილი თუ გამოგონილი ისტორიის საფუძველზე აგებს ავტორი თავის „სიმღერათა წიგნს“, ჯერ მოგვითხრობს 3 შერჩეულ სიმღერაზე, შემდეგ დანარჩენ 100-ზე. დალაგების ამ პრინციპით ის თავს არიდებს მასალების ქრონოლოგიურ და თემატურ განლაგებას, რასაც ჩვეულებრივ მიმართავდნენ არაბი ფილოლოგები. ყოველ სიმღერასთან დაკავშირებით ის გვთავაზობს მონათხრობს პოეტზე – სიმღერის ტექსტის ავტორზე, მომღერალ-მუსიკოსზე, ვინც მელოდია შექმნა და პირველად შეასრულა სიმღერა. რამდენადაც მომღერალ-მუსიკოსები ბევრად ცოტანი აღმოჩნდნენ არაბ პოეტებთან შედარებით, გადმოცემები მომღერლებზე წიგნის დასაწყისში მოთავსდა, ხოლო პოეტებზე – თანაბრად განაწილდა წიგნის 24-ივე ნაწილში. თუ ერთ პოეტზე მასალები ძალიან ბევრი იყო, აბუ ლ-ფარაჯს დასაშვებად მიაჩნდა მისი ორ ან სამ ჯგუფად დაყოფა. ამ პრინციპის მთავარი ღირსება არაბული პოეზიის ღრმა მუსიკალურ-სასიმღერო

საფუძვლის წარმოჩენაა, რაც გამოარჩევს მას არაბული ლიტერატურის სხვა ანთოლოგიებისგან. სხვა დანარჩენში ავტორი ცდილობს, მისი წიგნი იყოს საინტერესო და არა მოსაბეზრებელი. ასოციაციური კავშირებით ძალდაუტანებლად აბამს ერთმანეთს ისტორიებს სხვადასხვა თავშესაქცევ შემთხვევებზე, ტრაგიკულ და კომიკურ თავგადასავლებზე, მოაქვს ჭორები საკარო ცხოვრებიდან, ანუ პასუხობს შუასაუკუნეთა არაბული აღმოსავლეთის adab-ის ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარ დანიშნულებას – შეაზავოს ერთმანეთში სასარგებლო და სასიამოვნო, აღზარდოს, მაგრამ თავი არ შეაწყინოს, თან გაართოს და ერთი თემიდან მეორეზე გადასვლით მრავალფეროვნება შეინარჩუნოს, მკითხველი არ დაღალდოს (Халидов 1980: 13).

ფორმით ეს მასალები წარმოადგენს كخاخ-ის კორპუსს პოეტური ჩანარტებით. პროზაულ-პოეტური ნაწილების ეს მოზაიკა ერთმანეთთან ადგენს ერთ განუყოფელ მთელს. ეს კავშირი მკვლევართა მიერ ახსნილია ეპოსისა და ლირიკის სინკრეტულობით. პროზაულ ნაწილს მიიჩნევენ ეპიკურ საწყისად, ხოლო პოეტური ნაწილი ემოციურად ავსებსო მას (Фильштинский 1985: 220). სწორედ ამგვარი სინკრეტული პროზაულ-პოეტური კულტურა ქმნიდა სოციალურ მეხსიერებას, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა და საზოგადოებრივ ღირებულებებს ინახავდა. ეს სოციალური მეხსიერება ჩამოყალიბდა არასამწერლობო საზოგადოებაში და შუა საუკუნეებში შენარჩუნდა თვით სამწერლობო ხანაშიც (Оганесян 1987: 305).

არაბებს ეპოსის არქონას უვსებდათ სწორედ ასეთი ისტორიები / გადმოცემები პოეტური ჩანარტებით. აღვარდტის სამართლიანი შენიშვნით, ეპიკური პოეზია მაშინ იქმნება, როცა საზოგადო თქმულებები და გადმოცემები ამა თუ იმ ხალხის ყველა ტომს პირზე აკერია. არაბებს კი ეს საერთო, საზოგადო გადმოცემები არ ჰქონდათ. ეპიკური პოეზიის არქონა მათთან აიხსნება სწორედ ტომობრივი დაქსაქსულობითა და განცალკევებულობით, რასაც მათი ბუნებრივი პირობებიც

უნყობდა ხელს (Pozeh 1872: 4). პოეტის მოვალეობისა და მოღვაწეობის ცენტრალური, მთავარი ამოცანა ტომობრივი ჭეშმარიტებისა და მეობის მტკიცება იყო (Khairallah 1980: 34). ტომობრივი კავშირი ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი იყო ბედუინისთვის, ვიდრე რელიგიური გრძნობა. თვით ისლამიც კი, რომელმაც თითქოს გადალახა ტომობრივი საზღვრები, უძლური იყო აღმოეფხვრა ბედუინის მიჯაჭვულობა თავის ტომზე, რომელიც ხანდახან ძალიან ფართო ტერმინია. სარწმუნოა იმის თქმა, რომ ისლამამდე და ისლამის შემდეგაც საკმაოდ დიდხანს ბედუინები იმსახურებდნენ იმ შეფასებას, რომელსაც რომელსაც ყურანი აძლევთ მათ: “ბედუინები უფრო მტკიცენი არიან თავიანთ ურწმუნოებასა და ფარისევლობაში და ალბათ უფრო უმეცარნი იმ საზღვრებისა და სივრცეებისა, რომელიც ალაჰმა გაუხსნა თავის მოციქულს” (القرآن IX-97).

უზრიტ პოეტებზე მასალებში اباخا სხირად უხვადაა დოკუმენტირებული اسنا-ით – ტექსტის აუთენტურობის გამყარების მიზნით იმ საიმედო, ავტორიტეტულ პიროვნებათა ჯაჭვით, ვინც ამ ამბებს გადმოსცემდნენ საუკუნეთა მანძილზე კრებულის ავტორამდე/ კომპილატორამდე. ეს მეთოდი ჰადისების შემკრებთა (ძირითადად, اباخا-ს, გარდ. 870 წ. და مسلم-ის, გარდ. 874 წ.) მიერ იქნა დანერგილი და სრულყოფილი. ამ მეთოდის გარკვეული გავლენა ისტორიული და ابا-ის მწერლობის სტილზე ცალკე მსჯელობის თემაა (Giffen 1973: 114), მაგრამ აქ შეიძლება აღნიშვნა, რომ ნებისთ თუ უნებლიედ, იგი უკვე წერილობითი ტრადიციისა და ტექსტების არსებობის პერიოდშიც კი კიდევ ერთხელ აღიარებს ზეპირი ტრადიციის უმაღლეს რანგს, რადგან საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ზეპირი ტრადიცია ისევ აღიქმებოდა გადაცემის უფრო ზუსტ ფორმად. اعرებს (მრ. اعر) მინიჭებული ჰქონდათ ისეთი მნიშვნელობა, რომ ლიტერატურული კრებულები მეტისმეტად იყვნენ დამოკიდებულნი მათ კეთილსინდისიერებაზე, რომელიც სხირად ვერ უძლებდა ცდუნებას, შეეთხზა ახალი მასალა და

ემტიკიცებიან მისი ჭეშმარიტება და თუ იმიტაცია და ნაყალბევი ისე ოსტატურად იყო შესრულებული, რომ ორიგინალად მისი მიჩნევა შესაძლებელი იყო, ისინი ასეც მიიჩნეოდნენ. ამრიგად, ეს მეთოდოლოგიური კრიტერიუმი – انس! თუკი ეფექტურად იქნა გამოყენებული ჰადისებში, სადაც გარკვეული მკაცრი მეთოდები და აუცილებელი პირობები სიყალბეს ააშკარავებდა, ნაკლებ ეფექტური აღმოჩნდა ლიტერატურაში და adab-ის მწერლობაში. ამის საილუსტრაციო მაგალითად ხალაფ ალ-აჰმარის (გარდ. 800 წ.) ცნობილი მონათხრობიც გამოდგება, რომელიც ქუფისა და ბასრის ფილოლოგიურ სკოლებზე საუბრისას ამბობს, რომ მან გააყალბა რამდენიმე პოემა და გადასცა იგი ფილოლოგებს. სიბერეში მოინანია, ისევ მივიდა ფილოლოგებთან და აღიარა თავისი ყალბისმქმნელობა, მაგრამ ფილოლოგებმა, უკვე ილუსტრირებული ჰქონდათ რა ბევრი თავიანთი გრამატიკული არგუმენტი ამ პოემათა მიხედვით, არ მიიღეს მისი ახალი მტიკიცება და დაიცვეს პოემათა აუთენტურობა (Khairallah 1980: 30). შესაბამისად, რა გასაკვირია, რომ უზრიტ პოეტთა ცხოვრების შესახებ კახა-ში ბევრი ჩანართი ისტორია და ეპიზოდი, ხშირად ურთიერთგამომრიცხველიც, გაჩენილიყო დროთა განმავლობაში.

როგორც ამ ტექსტთა ანალიზი გვიჩვენებს, კახა-ის კორპუსი ამ მასალებში ხშირად ნათელს ჰფენს, კომენტირებას უკეთებს და ავსებს პოეტთა ლექსებს (განსხვავებით მაგ., ابن الجرب-ისა, სადაც საპირისპირო მოვლენასთან გვაქვს საქმე – ლექსები გვევლინებიან კახა-ის – მთავარი კომპოზიციური ელემენტის დამატებად და ემოციურ შეფერილობას სძენენ მას).

კახა-ის შედარებითი ანალიზი და მათში გადმოცემული ინფორმაციის ხასიათის გამოკვლევა უჩვენებს, რომ კახა უბრალოდ სოციალური ინფორმაციის მთელი კომპლექსის შენახვასა და დატევას კი არ ისახავენ მიზნად, არამედ მათ ინფორმაციის შერჩევის საკუთარი კრიტერიუმები აქვთ (Оганссян 1987: 306). კახ-ში აკუმულირებულია იშვიათი

მოვლენები, ანომალიები, ყურადსაღები ამბები. კრიტიკიუმებზე საუბრისას საინტერესოა იმის აღნიშვნა, რომ ჰ-ის ყურადღების ცენტრში ექცევა არა ბუნების ან ადამიანის აღწერა, პიროვნების გამოსახვა, არამედ მის მიერ ჩადენილი ქმედება, მ ო ქ მ ე დ ე ბ ა, ან რამე არსებითი ამ მოქმედებისთვის (Оганесян 1987: 308).

მოქმედების ადგილის, ასევე მოგვიანებით ანსა-ის ჯაჭვის მითითება ჰ-ში ლაკონურად, მაგრამ კონკრეტულად და ზუსტად, ჰ-ს ანიჭებს ისტორიულობის თვალსაზრისით ზუსტი ცნობის შთაბეჭდილებას. ამიტომაც არის, რომ ჰ დიდხანს იყო ისტორიკოსთათვის არაბული ისტორიოგრაფიის სისტემატიზაციისა და ქრონოლოგიზაციის პრინციპი და მინიმალური ერთეული (ჰ 1977: 413). თუმცა ისიც მხედველობაშია მისაღები, რომ ჰ ისევე, როგორც პოეზია, VIII ს-მდე ზეპირი ხასიათისა იყო და VIII ს-ის შემდეგაც ინფორმაციის გადაცემის ზეპირი და წერილობითი საშუალებები კარგა ხანს პარალელურად თანაარსებობდნენ არაბებთან, ამიტომაც ფოლკლორში მოქმედი კანონების მიხედვით, ჰ იცვლებოდა, მასში შედიოდა წმინდა ზღაპრული მოტივები, რის შედეგადაც მისი ზუსტ ისტორიულ ცნობად, მონაცემად აღქმა ძნელდება, მაგრამ ამასთან ერთად ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ლიტერატურული ფიქცია ნაყოფია მედიევალური მსოფლმხედველობისა, რომლისთვისაც ზოგი რამ ირეალური და ზებუნებრივი წარმოადგენს რეალურის, ბუნებრივის, შესაძლებლის ნაწილს.

მედიევალური მსოფლგაგების თვალსაზრისით სხვაობა, ზღვარი წამდვილსა და არაწამდვილს შორის მეტად არამყარია (ალექსიძე 1976: 145). ისიც უნდა ითქვას, რომ ჰ ზეპირსიტყვიერების სხვა ჟანრებთან შედარებით ნაკლებად კარგავს ფორმას და გარეგნულად მაინც ახდენს ზუსტი ისტორიული ცნობის შთაბეჭდილებას, რამეთუ დამახინჯებები და გადაჭარბებები მასში დასაშვების ზღვარს იშვიათად სცილდება (Оганесян 1987: 310).

ამრიგად, ურთიერთნინაალმდეგობა ადვილი შესამჩნევია –
خ-ში თითქოს ზეპირსიტყვიერების სხვა ჟანრებთან შედარებით
რეალური ცხოვრების ასახვაა და ამასთან მასშივე ვაწყდებით
რეალობის დამამახინჯებელ ელემენტებს ჯადოსნური ზღაპრის,
ლეგენდის, იგავის და სხვ. მოტივებს.

ა. ვესელოვსკის თეორიის თანახმად, ზღაპრის პირველად,
უცვლელ ელემენტს (თანამედროვე სტრუქტურალიზმის ენით
„ინვარიანტს“) წარმოადგენენ მოტივები, რომელთა შეერთება
წარმოქმნის სიუჟეტს. პროპის მიხედვით, ძირეული და უცვლელი
არც მოტივებია, არც გმირები. ძირეული და უცვლელი არის
მოქმედებები, ანუ ფუნქციები. ესაა მოქმედი პირის ქცევა,
რომელიც განისაზღვრება მოქმედების მსვლელობისთვის მისი
მნიშვნელობის თვალსაზრისით (Проп 1963: 25-27). „ტექსტის
მორფოლოგია“, ანუ კომპოზიცია ამ ფუნქციათა
თანამიმდევრობაზეა აგებული. ჯადოსნური ზღაპრის
საფუძველზე პროპის მიერ დადგენილია ამ ფუნქციათა
განსაზღვრული რიცხვი. ასევე განსაზღვრული და უცვლელია
მათი თანამიმდევრულობა (შეიძლება ყველა ფუნქციას
კონკრეტული ზღაპარი არ შეიცავდეს, მაგრამ თანამიმდევრობა
უცვლელია. შეიძლება ერთი ფუნქცია სრულდებოდეს
სხვადასხვა პერსონაჟის მიერ). ამ მეთოდის გამოყენება
მკვლევართა მიერ ზღაპრული და მითოსური ელემენტების
შემცველი ტექსტების მიმართ გამოსადეგი აღმოჩნდა იმითაც,
რომ ერთგვაროვანი და სიუჟეტურ-თემატურად მსგავსი
ჯგუფების სქემა ინვარიანტად გვევლინება არა მხოლოდ მათი
თემატური გარდასახვებისას, არამედ ამ ტექსტთა
მნიშვნელობის ინტერპრეტაციისთვისაც (Cerah 1966: 16-18).

ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ვ. პროპისეული მეთოდი
მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა შესახებ
გადმოცემათა შესწავლისას, რადგან ასეთი ანალიზი,
კომპლექსური მიდგომა მოგვცემდა ზოგად სურათს, ზოგად
კანონზომიერებებს. თუ ეს გადმოცემები და მათი ვარიანტები
ჩაინერებოდა ერთგვარი სქემატური სახით, მათი შეჯერება
მოგვცემდა ინვარიანტულ მოდელს და ცალკეულ ვარიანტთა

მიმართებაში მოგვეცემდა მათი ურთიერთდამოკიდებულების ცხად სურათს და უფრო ადვილი ასახსნელი გახდებოდა ის შეუსაბამობები და ხშირად ურთიერთგამომრიცხავი წინააღმდეგობები ამ ვერსიებში, რომლებიც ადვილი შესამჩნევია ამ გადმოცემებზე მუშაობისას და სამეცნიერო ლიტერატურაშიც აღნიშნულია.

რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა შესახებ გადმოცემების ინვარიანტული სქემა ტაჰა პუსეინმა მოხაზა, ვინაც საკმაოდ სკეპტიკურად უყურებდა ამ გადმოცემათა ისტორიულობას და თავის *حيات الأبعى*-ში საკმაოდ ირონიულად, მაგრამ მართებულად აღნიშნა, რომ მაჯნუნის მთელი ისტორია შეიძლება ექვს წინადადებაში ჩაეთიოს: მაჯნუნმა შეიყვარა ლეილა, ხელი ითხოვა მისი, უარი მიიღო, ლეილა სხვაზე გაათხოვეს, მაჯნუნი გონს გადავიდა და მოკვდა (Крачковский 1956: 609). ეს დაახლოებით ასეც არის და არა მხოლოდ მაჯნუნთან.

თუ უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა შესახებ გადმოცემების ინვარიანტულ სქემას შევადგენთ, რა სახითაც ეს გადმოცემები იქნა კანონიზებული როგორც „სიმღერათა წიგნი“, ისე სხვა კრებულებსა და საერთოდ ლიტერატურულ ტრადიციაში, იგი ასეთ სურათს მოგვცემს (ჩანერისთვის სიმბოლოებად შემოტანილია ლათინური ასოები იმ სიუჟეტური მიმართებებისთვის, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობა მიენერებათ, ვარიანტული მონაცემების შესატანად კი სიმბოლოთა ინვენტარს ვაფართოებთ დამატებითი ნიშნების შემოტანით, მაგ., ამა თუ იმ სიმბოლოს საპირისპირო ვარიანტისთვის ვიყენებთ ამავე სიმბოლოს ქვეშ ხაზით):

A პოეტი (იგივე ლირიკული გმირი თავისი ლექსებისა) ბავშვობიდან უმიჯნურდება თავისივე ტომელ მშვენიერ ასულს იმ დროიდან, როცა ისინი ერთად მწყემსავდნენ ხორებს ან ცხვრებს. ბავშვობიდან სიყვარული ფიგურირებს ლექსებშიც:

تعلقت ليلي وهى ذات ذؤابة ولم يبد للاثراب من ثديها حج

صغيرين نرعى البهم يا ليت إنا إلى اليوم لم نكبر. ولم تكبر البهم

„შევიყვარე ლეილა მაშინ, როცა ის იყო კულუღლიანი და არ შეუმჩნევიათ თანატოლებს ჯერ ფორმა მისი მკერდისა,

ვმწყემსავდით პატარები ხბორებს და ო, ნეტავ დღემდე არ გავზრდილიყავით და არც ხბორები გაზრდილიყვნენ“. (الإصباحي/مجنون: 11-12)

ألا أيها القلب الذي لجّ هائما بليلى وليدا لم تقطع تمانمه

„ჰოი, შენ, გულო, რომელიც ურჩობ, უგონოდ შეყვარებული ლეილაზე ჯერ კიდევ ბავშვობიდან, ჯერ რომ არ ჩამოგწყვეტოდა ბავშვობის ავგაროზი“. (الإصباحي/مجنون: 11-12)

მაგ., ჯამილი ასე შეხვდა ბუსაინას: ჯამილი, ჯერ კიდევ ბავშვი, აქლემებს მწყემსავდა ვადი ლ-კურაში, როცა ჩამოიარა ბუსაინამ, რომელიც ასევე უზრიელი იყო და ჯამილს ბიძაშვილად ერგებოდა. მან დასასვენებლად ჩაჩოქილ აქლემებს წამოარტყა და ძლიერ მოუვიდა (სხვა ვერსიით, შეუძახა და დააფრთხო). გალანძლა იგი ჯამილმა, რაზეც ბუსაინამ ლანძღვითვე უპასუხა. განაცვიფრა ჯამილი ბუსაინას ენამჭევრობამ თვით ლანძღვაშიც კი და შეუყვარდა იგი (الإصباحي/جميل: 98; جميل 1966: 5-6).

ვარიაციებს ამ თემაზე თავად არაბული გადმოცემები უშვებენ. შესაძლოა, შეყვარება მოხდეს სხვა ტომელი ქალისაც, როგორც მაგ., კაის იბნ ზარიჰის შემთხვევაში:

ერთხელ, მგზავრობისას კაისს ქა'ბ იბნ ხუზა'ას ტომის სადგომებისთვის რომ ჩაუვლია, წყალი მოუთხოვია. წყალი გამოუტანა სწორედ ლუბნამ, რომელიც კაისს ერთი თვალის შევლებით შეუყვარდა. ლუბნას იგი დასასვენებლად შეუნვევია კარავში, მამამისმა კი სტუმარს აქლემიც კი დაუკლა პატივისცემის ნიშნად. შემდეგ კაისმა გზა გააგრძელა, მაგრამ ლუბნას სიყვარული გულიდან ველარ ამოიგდო (الإصباحي/قيس بن حذاف: 181-182).

ან სიყვარული იწყება სიჭაბუკისას, მაგ., მაჯნუნისა და ლეილას გაცნობის მეორე ვერსია არაბული გადმოცემების მიხედვით გამოძახილია ისლამამდელი **العرو**-ს ფასეულობებისა – მაჯნუნი, რომელსაც სმენია ლეილას სილამაზე, ესტუმრება ქალთა თავყრილობას, სადაც ლეილაც იმყოფება. პოეტი უკლავს შეკრებილ ტომის ქალიშვილებს თავის აქლემს იმრუ' ალ-კაისის დარად და უმასპინძლდება მათ (**الإصباح/مجنون** 12). თუმცა ეს ეპიზოდი ომარ იბნ აბუ რაბი'ას ტიპის პოეტის მრავალრიცხოვან თავგადასავლებს უფრო გვაგონებს და ნაკლებად – უზრიტი პოეტი მიჯნურისა (Крачковский 1956: 610).

არსებობს ჯამილის და ბუსაინას სიყვარულის დასაწყისის მეორე ვერსია, შეთხზული ასევე ისლამამდელ სტილში: თითქოს ჯამილი ბუსაინას ერთ-ერთ დღესასწაულზე ხვდება, სადაც სპეციალურად ამ დღისთვის მორთულ-მოკაზმული ქალები თავს აწონებენ ერთმანეთს და თან მამაკაცებს ეპრანჭებიან (**الإصباح/جميل** 98-99). მას მოხიბლავს ბუსაინას სილამაზე და შეუყვარდება იგი.

მთავარი და უცვლელი აქ ის არის, რომ შეყვარება ხდება ერთი ნახვით და სიკვდილამდე. ერთმანეთისკენ მარადი ლტოლვა ამ წყვილის მუდმივი მახასიათებელი ნიშანია.

B გამიჯნურებული პოეტი უძღვნის სატრფოს ლექსებს. მთელი ცხოვრება პოეტის ლექსებში მხოლოდ ამ ერთი ქალის სახელი მოიხსენიება იმდენად, რომ მათ ასეც მოიხსენიებენ: ბუსაინას ჯამილი **جميل بثينة**, ლეილას მაჯნუნი **مجنون ليلى**, ლუბნას კაისი **قيس لبنى** და ა. შ.

C მათი სიყვარული წმინდაა და ამაღლებული („პლატონური“, როგორც დამკვიდრდა ტერმინად არაბული ლიტერატურის მკვლევრებთან). საუბარი მათ შორის და ერთმანეთისთვის ჩივილი სიყვარულის ტანჯვის გამო – ეს ის ზღვარია, რომელიც გადაულახავია უზრიული სიყვარულის ეტიკეტით.

უზრიული სიყვარულის სინმინდზე ლეგენდებს ყვებიან. არსებობს ასეთი გადმოცემა: როცა ჯამილმა სახელი გაუთქვა ბუსაინას თავისი ლექსებით, ამით აღშფოთებულმა ქალის სანათესაომ დევნა დაუნყო პოეტს. ერთხელაც ბუსაინას მამა და ძმები ჩაუსაფრდნენ შეყვარებულებს და ფარულად მონმენი გახდნენ მათი შეხვედრის. იხილეს კი რა: ბუსაინა და ჯამილი შეხვდნენ ერთმანეთს, ჩამოსხდნენ და დიდხანს შესჩიოდნენ ერთმანეთს სიყვარულის აუტანელ ტანჯვას. შემდეგ თვალცრემლიანმა ჯამილმა სთხოვა, დაეჯილდოვებინა იგი ბუსაინას ასეთი ერთგულებისა და ჭირთა თმენისათვის ისე, როგორც ჩვეულებრივ შეყვარებულებს შორის ხდება ხოლმე. ბუსაინამ სასტიკად იუარა და ძლიერაც განანყენდა. მაშინ გახარებულმა ჯამილმა შესძახა, რომ იგი მხოლოდ სცდიდა თავისი რჩეულის თავშეკავებასა და გრძნობის სინმინდეს, რომ სინამდვილეში მსგავსი რამ ფიქრაც არ ჰქონია და რომ დათანხმებოდა ბუსაინა, იგი არ იქნებოდა ღირსი მისი სიყვარულისა და ჯამილი სამუდამოდ მიატოვებდა მას (Фильштинский 1977: 218-219).

ამრიგად, უზრიული სიყვარულის ეტიკეტით მიჯნური „შორით უნდა ბნდებოდეს“, ეს უნდა იყოს მუდმივი ლტოლვა და ვერ მიღწევა, ამიტომაც ბედისწერის ჩადგომა მიჯნურთა შორის, მათი გათიშვა არის ფატალური და გარდაუვალი აუცილებლობა, რათა შემდგომ მიჯნური მთელი სიცოცხლე ენამებოდეს და დაითმენდეს გრძნობით მოგვრილ ტანჯვას, ანუ მისი შემდგომი ცხოვრება მონამებრივი იყოს, მისი სურვილი – „სიკვდიმდე გასატანი“...

უზრიული სამიჯნურო ეტიკეტით ხამს, რომ მიჯნურმა „ჭირი“ მალოს, (نكاح-ის მოტივი), სხვა საქმეა, თუ ჭირი თავს არ დამალავს და თავს უნებლიედ გაამჟღავნებს (ძალზე ხშირად მიჯნურებს ამჟღავნებს თვალები, ნამიერი მზერა, ხანაც ცრემლი სატრფოს ტომის გამგზავრებისას...). ცალკეულ ეპიზოდებში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ისეთი ვერსიები, რომლებშიც უზრიელი მიჯნურები წარმოგვიდგებიან ხოლმე არა იმ სახით, როგორიც კანონიზირებულ იქნა შემდგომში. იქმნება

შთაბეჭდილება მათი გაორებისა, ისინი თითქოს საკუთარ თავს ეწინააღმდეგებიან. მაგ., ცნობილია გადმოცემა, რომ ბუსაინას სანათესაომ, იმის გამო, რომ ქალიშვილს სახელი არ გასტეხოდა, დაყარა ხმები, რომ ჯამილს უყვარდა არა ბუსაინა, არამედ მისი მონა ქალი და უძღვნიდა მას ლექსებს, იხსენიებდა რა მას ბუსაინას სახელით. ჯამილმა, ეს ხმები რომ გაეფანტა, ასეთი რამ მოიმოქმედა: როცა ისინი ფარულად შეხვდნენ ერთმანეთს, შესწიოდნენ რა სიყვარულის სატანჯველს ერთმანეთს და ჯამილი უკითხავდა სატრფოს თავის ლექსებს, ბუსაინა დაიღალა და ჯამილმა შესთავაზა, წამოწოლილიყო. თავადაც წამოწვა მის გვერდით. როცა ბუსაინას ჩაეძინა, ჯამილმა მას თავქვეშ ამოუდო თავისი უნაგირი, რომელიც ყველასთვის კარგად ნაცნობი იყო, ვინც კი ჯამილს იცნობდა. ბუსაინამ გაიღვიძა მხოლოდ დილით, როცა უკვე ბევრმა დაინახა მის თავქვეშ ჯამილის უნაგირი (الإصبعانى/جميل: 127; جميل 1966: 8-9).

თუ ამ თვალთ გადავხედავთ უზრიელ პოეტთა შესახებ გადმოცემებს, ვნახავთ, რომ უზრიული ეტიკეტის ბევრი სერიოზული დარღვევა დაიძებნება მათში, მაგალითად, კაის იბნ ზარიჰი და ლუბნა თავიდანვე არ დაუცილებია ბედისწერას. ისინი ცოლ-ქმარი იყვნენ, ანუ მათი სიყვარული პლატონურის ფარგლებს გასცილდა და საქმე გვაქვს *ღ*-თან, რაც სერიოზულად არღვევს სიუჟეტის მსვლელობის ინვარიანტული მოდელით გათვალისწინებულ ძირითად ხაზს და შესაბამისად, ინვესს სხვა დარღვევებსაც — *ღ* და *ღ* (არც ლუბნას მამა ეუბნება უარს კაისს და არც ლუბნას ათხოვებენ სირცხვილის თავიდან ასაცილებლად სხვაზე, ის კაისს მოჰყავს ცოლად) და რომ არა სიუჟეტის განვითარების ხაზის შემდგომი რადიკალური შემოპრუნება, კაის იბნ ზარიჰის ცხოვრების ვარიანტს ზემოხსენებული დარღვევების გამო ვერც განვიხილავდით, როგორც ერთი ინვარიანტული ყალიბის ვარიანტულ ნაირსახეობას სხვა ვარიანტულ მოდელეებთან ერთ სიბრტყეზე. კაისი და ლუბნა ერთმანეთს ეყრებიან, მოტივაცია კი ასეთია: კაისმა, რომელიც ნაზი და სუსტი ბუნებისაა, მძიმედ იავადმყოფა. მშობლები შეშინებულნი არიან, რადგან ლუბნას შვილი არ ჰყავს და

ეშინიათ, რომ მათი ვაჟი უმემკვიდრეოდ არ გადაეგოს. მამა სთავაზობს კაისს სხვა ქალზე დაქორწინებას, კაისი სასტიკ უარზეა. სთავაზობს მონა ქალებს, მაგრამ კაისს არ სურს, ამით ლუბნას გული მოუკლას. მაშინ კაისის მამა კატეგორიულად მოითხოვს მისგან ლუბნასთან გაყრას და იფიცებს, რომ არ შეეფარება კარავს, სანამ კაისი არ გაეყრება ლუბნას. გადმოცემა გვანდის ძალიან სევდიან და ლამაზ ისტორიას: გადიოდა ზარიჰი, კაისის მამა და დგებოდა მზეში. გადიოდა კაისიც და აფარებდა მამას თავის ნამოსასხამს, თავად კი იტანჯებოდა ხვატით, სანამ მზე არ გადავიდოდა და ჩრდილი არ ნამოადგებოდათ. ასე გრძელდებოდა მთელი წელი (სხვა ვერსიით 40 დღე), სანამ მშობლებმა თავისი არ გაიტანეს და კაისი არ გაშორდა ლუბნას, რომელიც მამამისმა უკან წაიყვანა (الإصباحي/قيس بن نرjis : 184).

რაკი ამ დეტალით (ანუ მათი დაშორებით) ინვარიანტული მოდელის ერთ-ერთი ძირითადი პირობა – საბედისწერო სიშორე აღდგენილია, აღდგება ის პირობაც, რომელიც ამ სამუდამო სიშორის მიზეზი უნდა ყოფილიყო – G სიმბოლო (სხვაზე ქორწინება), ოღონდ მეტად თავისებურად: ჯერ კაისს მოჰყავს ცოლად ფაზარის ტომელი ქალიშვილი, რომელსაც ასევე ლუბნა ჰქვია, რომელსაც შემთხვევით, მათ ტომთან გავლისას ხვდება კაისი და ჰგონია, რომ ის დაავინყებს თავისი ლუბნას დაკარგვით გაჩენილ სევდას და ტკივილს. თავის მხრივ, ლუბნა, მართალია, თავიდან უარს ამბობდა გათხოვებაზე, მაგრამ როდესაც მის ყურამდე მიაღწია ხმებმა კაისის დაქორწინების შესახებ, თანხმდება თავის ნათესაობას გათხოვებაზე და მედინაში მიჰყვება ახალ ქმარს (الإصباحي/قيس بن نرjis : 197-198).

სწორედ უზრიული სიყვარულის ეტიკეტის ამ სერიოზული დარღვევის გათვალისწინებით კინანმა უზრიელ პოეტ-მიჯნურთა კლასიფიკაციაში (Kinany 1950: 252) კაის იბნ ზარიჰი ცალკე გამოყო, ხოლო სხვანი, რომელთაც არ მიეცათ უფლება თავიანთ სატრფოებზე ქორწინებისა (მაგ., მაჯნუნი, იგივე კაის იბნ ალ-მულავევაჰი, ჯამილ იბნ მა'მარი და სხვ.), ცალკე.

უზრიელი მიჯნურის ცხოვრების ნორმატიული სქემის (თავისი პირობითობებითა და დარღვევებით) ნიმუშია „ათას ერთი ლამის“ უზრიული ზღაპრები, სადაც ასევე თვალსაჩინოდაა წარმოჩენილი ამ ჟანრის მოთხოვნები. ეს ზღაპრებია: აბდ ალ-ლაჰ იბნ მა'მარ ალ-კაისის ამბავი და ამბავი ჯამილ იბნ მა'მარისა და მართლმორწმუნეთა მბრძანებლის პარუნ არ-რაშიდისა (ათას ერთი ლამე 1985: 377-382, 405-413; Marzolph 2004). აბდ ალ-ლაჰ იბნ მა'მარ ალ-კაისის ამბავში შეყვარებულნი — უთბა და რეია ქორწინდებიან და მხოლოდ ამის შემდეგ დაატყდებათ თავს ბედისწერის რისხვა, უთბას ბრძოლაში განგმირავენ, ამის მნახველი რეია კი სულს დალევს მწუხარებისგან.

სხვა უზრიელ პოეტთა შესახებ გადმოცემებშიც შეინიშნება გარკვეული დარღვევები, ცნობილია ბუსაინას გათხოვების შემდეგაც ჯამილის ფარული შეხვედრები მასთან ღამით ბუსაინას დების ხელშეწყობით (الإصباح/جميلة: 110, 115). ასეთი წინააღმდეგობები შენიშნული აქვს კრაჩკოვსკის მაჯნუნის შესახებ გადმოცემებში, რომლებიც გვაუწყებენ მაჯნუნის მიერ ლეილას მონახულების ფაქტებს ღამით, როცა მისი ქმარი და მამა მექაში მიემგზავრებოდნენ (جميلة 1966: 72).

D სატრფოს ხელის სათხოვრად მისულ პოეტს უარს ეუბნებიან სხვადასხვა მოტივით (კონკრეტულ ფორმებსაც ვარიანტული მოდელები იძლევიან).

საერთოდ, შენიშნულია, რომ ზღაპრებში გარკვეული მოთხოვნები მოტივირებულია. ეს მოტივაცია აუცილებელია და ხანდახან ძალიან ხელოვნურადაც ჟღერს (ალექსიძე 1976: 65). ზუსტად ამ მოტივაციის შექმნას ემსახურება ზოგიერთი ისეთი პასაჟის ჩართვა უზრიტ პოეტთა ცხოვრების შესახებ كاخلا-ში, რომელთა არარეალურობა და ფაბრიკაცია rawi-ების მიერ აშკარად თვალშისაცემია თავად არაბი მკვლევრებისთვისაც. მაგალითად, გადმოცემა იმის შესახებ, თითქოს არაბთა ტრადიცია, ჩვეულება იყო, არ გაეტანებინათ თავიანთი ქალიშვილები ცოლად იმათთვის, ვინც მათ ლექსებში ხოტბას

შეასხამდა და ამით არაბთა თვალში სახელს გაუტეხდა. ამ დეტალთან დაკავშირებით ყველაზე ბევრი ურთიერთ-წინააღმდეგობა გვხვდება ტექსტებში. მაგ., მაჯნუნზე ყვებიან, რომ სიყვარულის სანყის ეტაპზე ის ხშირად სტუმრობდა ხოლმე ლეილას საღამოობით (الإصباح/مجنون 43), რადგან ბედუინი არაბები არაფერ გასაკიცხს არ ხედავდნენ იმაში, რომ ჭაბუკებს გოგონებთან ესაუბრათ. პარალელურად, აღნიშნულია, რომ არაბული წარმოდგენებით ქალისთვის ლექსების აშკარად, დაუფარავად მიძღვნა ითვლებოდა მისი ღირსების შელახვად, მის შერცხვენად, ამიტომ პოეტები ყოველმხრივ ერიდებოდნენ ამას, ხშირად სატრფოს სახელს ცვლიდნენ მოგონილი, სხვა სახელით და სხვ. (Фильштинский 1985: 226), ამასთანავე, უზრიტმა პოეტებმა ხომ მხოლოდ ამით გაითქვეს სახელი, რომ მთელი სიცოცხლე ერთ ქალს უძღვნიდნენ ლექსებს დაუფარავად. შავკი დაიფი შენიშნავს, რომ ასეთი ტრადიცია უცნობია როგორც ჯაპილიის პერიოდის, ისე ისლამის ეპოქის არაბთათვის, ხოლო rawi-ები ამ პასაჟს კიდევ უფრო ამძაფრებდნენ იმის დამატებით, რომ თითქოს ხელისუფალი (მმართველი, ან სულაც ხალიფა) კანონგარეშე აცხადებდა ამ ლაზალების ავტორთ და მათი სისხლის დაღვრას ნებადართულს ხდიდა, როგორც დამნაშავეებისას. შავკი დაიფი აცხადებს, რომ ეს ყოველივე rawi-ების მოგონილია კვანძის შესაკერელადო (شوقي 1976: 360), ჩვენ კი დავამატებდით, რომ ეს ეპიზოდი ჩართულია უფრო უზრიელი პოეტი-მიჯნურებისა და მათი სატრფოების საბედისწერო სიშორის მოტივაციისთვის.

ხანდახან უარის მოტივაცია უკავშირდება ხოლმე მატერიალურ მიზეზებს. ეს უნდა იყოს გამოძახილი უკვე ძვ. არაბულ პოეზიაში ცნობილი ტოპოსისა – სიკვდილი სიყვარულის გამო, იგულისხმება ალ-მურაკკაჰის ლაქაბით ცნობილი VI ს-ის I ნახევარში მცხოვრები პოეტი, რომელიც გადმოცემის თანახმად მოკვდა თავისი ბიძაშვილის ასმას მიმართ აღუსრულებელი სიყვარულით, რადგან სატრფოზე დაქორწინება ვერ შეძლო მატერიალური მიზეზების გამო (უფრო დანვრილებით იხ. I თავი). მაგ., კაის იბნ ზარიჰს მამა არ აძლევს სატრფოზე დაქორწინების

ნებართვას, რადგან ლუბნა სხვა ტომელია და მამას, თავად შეძლებულს, არ სურს შვილის უცხო ტომელზე ქორწინებით მისი სიმდიდრე სხვა ტომში გადავიდეს (الإصبهانی/قیس بن خضاد : 182).

E გამოჩნდება პოეტის კეთილისმყოფელი პირი, ჩვეულებრივ, წარჩინებული წარმომავლობის ან მაღალი მდგომარეობის მქონე, რომელიც თვითონ, ან ვინმე უფრო გავლენიანი პირის ჩარევით ცდილობს პოეტის დახმარებას და მის სატრფოზე დაქორწინებას, მაგრამ ყოველი მცდელობა უშედეგო და ამოა.

მაჯნუნის შემთხვევაში ასეთები არიან გადასახადების ამკრებნი – ომარ იბნ აბდ არ-რაჰმან იბნ 'აუფი (الإصبهانی/مجنون : 16-17) და ნაუფალ იბნ მუსაჰიკი (الإصبهانی/مجنون 17-18, 66-68]. ასევე ლეგენდა იუნყება მისი თვით კაის იბნ ზარიჰთან შეხვედრასაც, რომლის ლექსების დეკლამაციით წაკითხვაც მაჯნუნს ძლიერ ჰყვარებია და სხვათაგანაც ხშირად ითხოვდა თურმე ამას (الإصبهانی/مجنون : 88-90) და რომლისთვისაც მაჯნუნს ლეილას მონახულება დაუვალეზია.

F პოეტის შეუპოვრობით შეწუხებული ქალის სანათესაო უჩივის მას იმ მხარის გამგებელთან, ან სულაც ხალიფასთან (მაგ., კაის იბნ ზარიჰის შემთხვევაში ლუბნას გათხოვების შემდეგაც კაისის მიერ მისი მედინაში მონახულების გამო ლუბნას მამა თვით ხალიფა მუ'ავიასთან ჩივის) და ისიც კანონგარეშედ აცხადებს მას.

G პოეტისთვის სატრფოს სანათესაოს მიერ გამოცხადებული უარის შემდეგ ქალის ღირსებას ჩრდილი რომ არ მიადგეს, მას სხვაზე ათხოვებენ. ბედისწერა და გარემოებები სამარადისოდ აშორებთ წყვილებს.

სხვათა შორის, ამ სიუჟეტური დეტალის ერთი ვერსია საინტერესოა იმიტომ, რომ სრულიად სხვა, უზრიული სიყვარულის ეტიკეტისთვის სავსებით მიუღებელი ფორმით წარმოადგენს ცნობას ლეილას قتيبة-ის ტომელ კაცზე გათხოვებისა: „ითხოვა

ლეილა, მაჯნუნის გულისსწორი ბევრმა მისივე ტომელმა, მაგრამ ქალმა უარი უთხრა მათ. შემდეგ მისი ხელი ითხოვა ერთმა **فقي-**ის ტომელმა მდიდარმა კაცმა. ეს კაცი ლამაზი იყო. ლეილა დათანხმდა მას ნებით და ამ კაცმაც წაიყვანა იგი" (**الإصباح/مجنون** : 56).

H პოეტი გონს გადადის უზომო სიყვარულით. ჩ გადაიხვეწება საზოგადოებისაგან შორს, უკაცრიელ ადგილას, ყარიბობს და კვლავ დაუსრულებლად იგონებს სატრფოს. ის სიკვდილის პირასაა სიყვარულის სენით (ყველაზე გრძელი გზა მაინც ჯამილს აქვს: ის ჯერ იემენში გაურბის ხელისუფალთა დევნას, იქიდან სირიაში, შემდეგ კი ეგვიპტეში გადაიხვეწება, სადაც აღესრულება კიდევც).

I პოეტი-მიჯნური და მისი სატრფო ერთმანეთზე დარდით იხოცებიან.

თუმცა ვარიანტული მოდელები გვანვდიან ვერსიებს, რომლებიც სრულიად ეწინააღმდეგება ამგვარ დასასრულს და შეგვიძლია არაკანონზომიერი დარღვევების ნიმუშად მოვიტანოთ, მაგ., მოსალოდნელი **I** დასასრულის გვერდით, რომლის მიხედვითაც კაისი და ლუბნა ერთმანეთის სიშორით და ერთმანეთზე დარდით იხოცებიან, გვაქვს მისი საწინააღმდეგო **I** გადმოცემაც, რომელიც მოგვითხრობს, თითქოს კაისის მეგობარი, მედინელი იბნ აბუ 'ათიკი შეეცადა კაისის და ლუბნას კვლავ შეერთებას, ჩარია ამ საქმეში ხალიფა ალის ვაჟიშვილები ჰასანი და ჰუსეინი, აბდალლაჰ იბნ ჯა'ფარი და მთელი ჯგუფი წარჩინებული კურეიშელებისა, რომელთაც მოსთხოვეს ლუბნას ქმარს, გაყროდა ლუბნას, რაზეც მან უარი ვერ შეჰბედათ, შემდეგ კი ლუბნას მამა დაითანხმეს, გაეტანებინა ქალი კვლავ კაისისთვის და ამის გამო კაისმა სახელი გაუთქვაო აბუ 'ათიკს თავის ლექსებში (**الإصباح/قيس بن خزيمة** 219-220) ან მაგ., იბნ კუთაიბა ამბობს, თითქოს მაჯნუნს ჰყავდა შთამომავლობა ნეჯდში (Крачковский 1956: 615) და სხვ.

A+B+C+D+E+F+G+H+I ინვარიანტია როგორც ამ გადმოცემათა სიუჟეტურ-თემატური სტრუქტურისა, ისე მისი ინტერპრეტაციისა. აზრობრივი დაპირისპირების დინამიური ხასიათის შენარჩუნებით ინვარიანტული მოდელის შეკუმშული სქემა შეიძლება ჩაწერილიყო, როგორც **A – G – I** (ერთი ნახევით შეყვარება – ფატალური სამარადისო სიშორე – სიყვარულით სიკვდილი), სადაც დაპირისპირება **A – G** (სამარადისო ლტოლვა – სამარადისო სიშორე) სრულად წარმოგვიდგენს ძირითად კონფლიქტს ამ მოდელისა.

ინვარიანტული მოდელის ვარიანტული გაშლები გვიჩვენებს, რომ უზრიული სიყვარულის ეტიკეტის მოთხოვნების დაცვით შექმნილი ნორმატიული სქემა პოეტი-მიჯნურის ცხოვრებისა მთლად ბუნებრივი არ უნდა ყოფილიყო ტრადიციული არაბული წარმოდგენებისთვის, ხოლო ზოგი მისი კომპონენტი სრულიად უცხო და სწორედ ამ ყალიბის მიერ შემოტანილი ჩანს. ეს შესაბამისად ვლინდება კიდევ ვარიანტულ მოდელებში ამ კომპონენტთა გვერდით მათი სრულიად საპირისპირო ვერსიების მოტანით და მათი გვერდიგვერდ თანაარსებობით.

ასეთი შემთხვევების შესახებ ძალიან კარგი შენიშვნაა ჯამილის დივანის წინასიტყვაობაში: „ბედუინური ბუნება, ჩვეულება სძლედა ხოლმეო მას ხანდახან“ **ولكن خلق البداوة يغلب أحيا على** (جميل: 9). ისიც აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ თხრობის ასეთ პარალელიზმს, ამ საპირისპირო და ხშირად ურთიერთგამომრიცხავ ვერსიებს „სიმღერათა წიგნის“ ფორმატი სრულიად ბუნებრივად იტევს და იტანს, რადგან მასში თავმოყრილ ისტორიათა და გადმოცემათა საერთო დამახასიათებელი ნიშანი არის სწორედ სიუჟეტის განვითარების ერთიანი ხაზის არქონა (Шидфар 1974: 53-54). ისინი, არსებითად, წარმოადგენენ ცალკეული ამბების მექანიკურ გაერთიანებას (Крачковский 1956: 609) და მხოლოდ თხრობის თანამიმდევრულობის ლოგიკურ ხაზზე მათი დალაგებით ვიღებთ თითქმის ერთმანეთის იდენტურ სიუჟეტურ სტრუქტურებს.

კრაჩკოვსკი, მაჯნუნის შესახებ მასალების ანალიზის საფუძველზე ასკვნის, რომ ამგვარი წინააღმდეგობების ახსნა შეიძლება იყოს ორგვარი – ან ესაა ადრინდელი გადმოცემები, სადაც ისტორიული მაჯნუნის სახეს ჯერ არ ჩამოსცილებია ის შტრიხები, რომლებიც შემდგომში მისთვის უცხო აღმოჩნდება, ან ერთმანეთს შეერწყა გადმოცემები რამდენიმე მაჯნუნზე და ეს ქმნის ასეთ არათანამიმდევრობებს (Крачковский 1956: 615).

ჩვენთვის, რასაკვირველია, ლოგიკური და მისაღებია სწორედ პირველი ახსნა – მოგვიანო ხანაში დაკანონებული სტერეოტიპები პოეტი-მიჯნურის ცხოვრების ნორმატიული სქემისა და მისი მოთხოვნები გარემომცველი საზოგადოებრივი აზრისთვის (იმდროინდელი არაბული წარმოდგენებისთვის) არცთუ მთლად ბუნებრივი და გათავისებულია, მით უფრო, რომ ასეთი წინააღმდეგობები მხოლოდ მაჯნუნისა და ლეილას ისტორიაში არ დაგვინახავს.

ამ მიმართებაში საინტერესოა აზრი, რომ სამიჯნურო-სარაინდო ჟანრში ბევრი რამ შეიტანა ჰაგიოგრაფიამ. კორნელი კეკელიძემ ქართული საერო მწერლობის მაგალითზე დაასაბუთა, რომ ის ლიტერატურულ-კომპოზიციური ხერხები და ელემენტები, რომლებიც დაამკვიდრა ჰაგიოგრაფიამ და ჰიმნოგრაფიამ, შემდგომში შეითვისა საგმირო-სამიჯნურო ეპოსმა და სახოტბო პოეზიამ.

მართლაც ის ოთხი ძირითადი ელემენტი, რომელიც ჰაგიოგრაფიის კომპოზიციურ სქემაში გამოყო კ. კეკელიძემ, ძალიან ბევრ ანალოგს ბადებს საერო ეპოსის, კერძოდ სამიჯნურო-სარაინდო რომანების კომპოზიციურ სქემასთან:

1. ჰაგიოგრაფიული მოთხრობის მთავარი გმირი, წმინდანი, ჯერ კიდევ ბავშვობაში იჩენს სულიერ ძლიერებას, სწრაფვას ღვთიურ გზაზე შედგომისა.

2. დავაუკაცებელი წმინდანი სულიერი გმირია, ებრძვის ხორცს, ყოველგვარ საცდურს და სასნაულებს სწადის.

3. წმინდანის ამქვეყნიური ცხოვრება ღვთისადმი სამსახურია და მისი ერთგულებისა და სიყვარულისათვის ყოველგვარი გასაჭირის დათმენა, ამქვეყნიურ ცხოვრებას

გარიდება, მეუდაბნოეობა (შდრ. ველად გაჭრის მოტივი სამიჯნურო-სარაინდო ეპოსში). ველად გაჭრის მოტივთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ვეფხისტყაოსნის პროლოგის „კარგი მიჯნური იგია, ვინ იქმს სოფლისა თმობასა“. პარალელი თავისთავად ივლება საგმირო-სატრფიალო თხზულებათა გმირებთან, რომელთა მიჯნურობა რაინდული სამსახური და თავდადება სატრფოსათვის. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ შუასაუკუნეობრივ აღმოსავლურ პოეზიაში სატრფო ღვთის ალეგორიაა, ამრიგად მისი სამსახური იგივე ღვთის სამსახურია გადატანითი მნიშვნელობით. ასეთი გმირების „ველად გაჭრა“, „სოფლის თმობა“, სულთქმა-ოხვრა და ცრემლშეუშრობელი ტირილი საოცრად ამსგავსებს მათ ღვთის სიყვარულით „ველად გაჭრილ“ პერსონაჟებს ჰაგიოგრაფიული მწერლობისას (გამსახურდია 1991: 159) („სიარული, მარტოობა შეენის, გაჭრად დაეთვლების“).

4. სულიერი გმირი – წმინდანი ან მოწამეობრივი სიკვდილით კვდება, ან ხანგრძლივი ასკეტური ცხოვრების შემდეგ ბუნებრივი სიკვდილით კვდება, მაგრამ სულს ხორცზე ამარჯვებინებს (კეკელიძე 1933: 40-41).

კორნელი კეკელიძემ ამ თვალთახედვით შეადარა ჰიმნოგრაფია და სახოტბო პოეზია (ქართული მწერლობის მაგალითზე) და აქაც გამოყო სამი კომპოზიციური შაბლონი, რომელიც ჰიმნოგრაფიამ დაამკვიდრა და შემდეგ შეითვისა სახოტბო პოეზიამ:

1. ავტორის მიერ თავისი უღირსობის და არარაობის აღიარება.

2. შესხმა და ქება ამა თუ იმ სულიერი გმირისა (წმინდანისა), აღნიშვნა მისი სიღიადე-ბუმბერაზობისა და აღსარება ჰიმნოგრაფისა, რომ მას არ ძალუძს ღირსეულად შეამკოს იგი.

3. შესხმა და ქება ღვთისა, რომელიც არის ბრძენი, კეთილი, უხვი და სხვა ატრიბუტებით შემკული, რომელსაც ყველა – დიდი და პატარა უნდა ემორჩილებოდეს.

აღმოსავლურ ლიტერატურაში (არაბულ და შემდგომ, სპარსულ პოეზიაში) კი პირიქით, სატრფიალო-სამიჯნურო

პოეზიამ მოგვცა შემდგომ ეტაპზე მისი რელიგიური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა და ეს პოეზია უკვე განიხილება რელიგიურ სიმბოლიზმთან და ალეგორიული გამოხატვის სხვადასხვა ფორმებთან ურთიერთკავშირში. ამრიგად, საერო და სასულიერო ლიტერატურის ელემენტთა ურთიერთკავშირი ერთმნიშვნელოვნად ცხადი და აღიარებულია.

მართებულ შენიშვნას აკეთებს პილალი: „უზრიტმა პოეტმა სიყვარულისგან თავისი საგმირო ეპოპეა შექმნა, თავისი განსაცდელით და თავისი ჯიჰადით, სრულყო მასში გმირობა და მამაცობა სატანჯველის პირისპირ დგომისას. ამით გახდა იგი ახალი ტიპის გმირი თავისი საგმირო პოემისა“ (محمد غنيمى 1976: 24).

„ვეფხისტყაოსანში“ აღმოსავლური პარალელების ძიებას რუსთველოლოგიურ ლიტერატურაში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა და დიდი დავისა და პოლემიკის საგანიც გახლავთ. ამ დისკუსიის ღერძს და ამოსავალ წერტილს მაინც პროლოგის „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები“... წარმოადგენს, ჯერ კიდევ ვახტანგ VI-დან მიყოლებული რომ უტრიალებენ მკვლევარნი და ამ თავსატეხი ამოცანის გახსნის მცდელობაში მელანიც უხეად დაღვრილა, ფურცელიც ბევრი დახარჯულა და ენებათღელვის ქარიშხალიც ხშირად მოსდებია ქართულ საზოგადოებასა და ლიტერატურულ წრეებს, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ თითქმის არ დარჩენილა XIX თუ XX საუკუნეების არც ერთი ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და ქართული ლიტერატურის მეტ-ნაკლებად სერიოზული მკვლევარი, ამ საკითხისადმი რომ არ მიეძღვნა რამდენიმე სტრიქონი მაინც. მარტო მათი სახელებისთვის თვალის გადავლება და ბიბლიოგრაფიის უბრალო ჩამონათვალიც კი ძალიან შორს წაგვიყვანდა და მრავალ გვერდსაც დაიკავებდა, მაგრამ ამჟამად ეს არ გეჭირდება ჩვენი საკვლევი საკითხისადმი ვინრო, კონკრეტული მიდგომის გამო და იმიტომაც, რომ ამ პოლემიკას, ქართველი ერისთვის „ვეფხისტყაოსნის“ უდიდესი ეროვნული ღირებულების გათვალისწინებით, ყოველთვის ისეთი ფართო რეზონანსი ჰქონდა ჩვენში, რომ სპეციალისტთა ვინრო

ნრის მსჯელობის საგნად არასდროს დარჩენილა, ყოველ ახალ აზრს საზოგადოების პირუთვნელი სამსჯავრო ელოდა და ელის...

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ამ საკითხისადმი მიძღვნილმა მაგალი თოდუას საინტერესო მონოგრაფიულმა ნაშრომმა „ვეფხვის ნახტომი ანუ რითი სჯობს რუსთაველი შექსპირსა და გოეთეს“, სადაც ავტორი ცდილობს, დააკონკრეტოს „ამბის“ მნიშვნელობა და მიუსადაგოს მას თანამედროვე ლიტმცოდნეობითი ტერმინი, რამეთუ მისივე შენიშვნით, სწორედ ამ საკითხში შეიმჩნევა ყველაზე დიდი აღრევა „ვეფხისტყაოსნის“ მკვლევართა შრომებში, ზოგი „ამბავს“ სიუჟეტთან აიგივებს, ზოგი ფაბულასთან, ზოგთანაც სიუჟეტი და ფაბულა სინონიმურ ცნებებად იხმარება. მ. თოდუა რუსთაველის „ამბავს“ განმარტავს, როგორც ფაბულას, რომელიც ავტორისავე განსაზღვრებით, „მაქსიმალურად შეკუმშული სიუჟეტია“, ერთგვარი ქარგაა, ჩონჩხია, სქემაა, რომლის მხატვრული გაშლა და ხორცმეხსხმაც არის უკვე სიუჟეტი. „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულის გამოსაკვეთად მკვლევარი იყენებს ტექსტის სტრუქტურული ანალიზის ვ. პროპისეულ მეთოდს და პოემის ფაბულას (მ. თოდუასთან ნახმარ ტერმინ „ფაბულის“ იდენტურად ვ. პროპი „კომპოზიციას“, „კომპოზიციურ სქემას“ იყენებს და ამტკიცებს, რომ ერთი და იგივე კომპოზიცია ედება საფუძვლად მრავალ სიუჟეტს. კომპოზიცია სტაბილური ელემენტია, სიუჟეტები – ცვლადი) შეიდ ფუნქციად ყოფს:

I ფუნქცია: ქალსა და ვაჟს ერთმანეთი უყვართ.

II ფუნქცია: მშობლები ვაჟს ქალს არ ატანენ.

III ფუნქცია: ქალსა და ვაჟს ერთმანეთს ჩამოაშორებენ.

IV ფუნქცია: ვაჟი დაეძებს თავის სატრფოს.

V ფუნქცია: ვაჟი გაიცნობს კაცს, რომელსაც დახმარება შეუძლია.

VI ფუნქცია: დამხმარე მიაგნებს ქალისა და ვაჟის შეერთების საშუალებას.

VII ფუნქცია: შეყვარებულები შეერთდებიან. (თოდუა 1993: 38).

ძალიან საინტერესოა, რომ პროპის მეთოდი რუსთველო-ლოგიური ინტერესების სფეროში მანამდეც მოქცეულა „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის სტრუქტურული შესწავლის თვალსაზრისით. კერძოდ, გამოთქმულია საინტერესო მოსაზრება მკვლევარ მარიამ კარბელაშვილის მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ კომპოზიციის (მ. თოდუასეული „ფაბულის“) ჯადოსნური ზღაპრის ინვარიანტთან იდენტიფიცირების თაობაზე და „ვეფხისტყაოსნის“ კონსტრუქცია წარმოდგენილია, როგორც ჯადოსნური ზღაპრის უნივერსალური ფორმულის მოდიფიკაცია (კარბელაშვილი 1980¹). მანამდე ამავე ავტორს ეკუთვნის სტატია ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურული ტიპოლოგიის თაობაზე, კერძოდ, უკავშირებს მას ჯადოსნური ზღაპრის ინვარიანტს და მიდის შემდეგ დასკვნამდე: მართალია, ხალხურ „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურული საფუძველი აქვს და მის ნიადაგზეა აღმოცენებული, მაგრამ ქართულ ფოლკლორში მოხდა რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ სიმბიოზი ფოლკლორის ამ ჟანრთან – ჯადოსნურ ზღაპართან (კარბელაშვილი 1980).

რამდენად მისაღებია და მიზანშეწონილი ამ მეთოდის გამოყენება „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის კვლევისას? ფილოლოგიურ მეცნიერებებში საკვლევი მასალისადმი ერთგვარი სისტემური მიდგომა, მათემატიკური ტიპის ზუსტი მეთოდების გამოყენებისკენ სწრაფვა, როგორც ჩანს, სულ უფრო ფართო ხასიათს იღებს, განსაკუთრებით სტრუქტურულ-ტიპოლოგიური კვლევის სფეროებში.

სტრუქტურული ანალიზის ამგვარი მეთოდებით ჯადოსნური ზღაპრის ჟანრული სპეციფიკის კვლევამ ვ. პროპი მისი სტრუქტურის ფორმულის აღმოჩენამდე მიიყვანა ისევე, როგორც მითების ცნობილი მკვლევარი კლოდ ლევი-სტროსი მითების სტრუქტურის შესწავლით მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ მათაც საფუძვლად სწორედ ფორმულებრივი სისტემა უდევთ და რომ მითების დაჯგუფებაც შეიძლება გარკვეული მყარი მოდელების მიხედვით.

თანამედროვე ლიტმცოდნეობაში უკვე დამკვიდრდა აზრი, რომ არსებობს მითოსის გარკვეული კავშირი ზღაპართან,

ფოლკლორთან და საგმირო-სამიჯნურო ეპოსთან და განსხვავება მათ შორის ისტორიული გრადაციებია. ისინი ერთმანეთის მიმართ ისტორიულად თანამიმდევრულნი არიან. ლევი-სტროსი ზღაპარში ხედავს შესუსტებულ მითს, პროპიც ზღაპარს მითის გენეზისის საფუძველზე მიღებულად მიიჩნევს, ასე რომ მითოსი არის პირველსაწყისი და საფუძველი და დროთა განმავლობაში მეტამორფოზას განიცდის სხვადასხვა ერის ზღაპრებსა და ლეგენდებში, ხალხურ ეპოსში.

ამ თვალსაზრისს ეხმიანება მ. კარბელაშვილის მოსაზრება, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ საფუძველში გარკვეული მითოლოგიკური დაშიფრული, რომლის უნივერსალური მოდელი „დაკარგვა – ძებნა – პოვნა“, რეალიზებული ჯადოსნური ზღაპრის ფორმულის სტრუქტურის მოდიფიკაციით, დაედო საფუძველად „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტურ კომპოზიციას (კარბელაშვილი 1982).

დაკვირვებული თვალი ბევრ პარალელს გაავლებს მ. თოდუასეულ „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულის სქემასა და უზრიელი პოეტი-მიჯნურის ცხოვრების ინვარიანტულ სქემას შორის ისევე, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგში გამოტანილი მიჯნურობის კრედო საკმაო სიახლოვეს ამჟღავნებს უზრიელი სიყვარულის ეტიკეტთან, ზოგი ადგილი კი პირდაპირ იდენტურია მისი:

„მას ერთსა მიჯნურობასა ჭკვიანი ვერ მიხვდებიან...“

„რა მოშორდეს მოყვარესა, გაამრავლოს სულთქმა-უში...“

„გული ერთსა დააჯეროს...“

„კარგი მიჯნური იგია, ვინ იქსოფლისათმობასა...“

„არს პირველი მიჯნურობა არ დაჩენა, ჭირთა მალვა...“

„შორით ბნედა, შორით კვდომა, შორით დაგვა, შორით ალვა...“

„თუ მოყვარე მოყვრისათვის ტირს, ტირილსა ემართლების, სიარული, მარტობა შვენის, გაჭრა დაეთვლების...“ და სხვ.

როგორც ცნობილია, VII ს-ის ბოლოს შექმნილი ეს არაბული გადმოცემები უზრიელ პოეტ-მიჯნურებზე და მათი ლექსები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შუასაუკუნეთა აღმოსავლეთში და ბევრი მოგვიანო ლიტერატურული ნაწარმოების თავნყაროც გახდა. ამ გადმოცემათა ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ვარიანტი, მაჯნუნისა და ლეილას ისტორია დაედო საფუძვლად ნიზამი განჯელის (XII ს.) პოემას „ლეილმაჯნუნთან“.

სპარსულ ლიტერატურასთან მრავალსაუკუნოვანი მჭიდრო ურთიერთობების მქონე ქართული ლიტერატურის მკვლევართ „ვეფხისტყაოსანზე“ მუშაობისას, რასაკვირველია, ნიზამის ეს პოემა ყურადღების მიღმა არ დარჩენიათ. აღინიშნა „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგის თემატური სიახლოვე „ლეილმაჯნუნთან“ შესავალთან (ნ. მარი, იუსტ. აბულაძე, ალ. ბარამიძე), თავად პოემათა შინაარსობლივი მსგავსებანი (კ. კეკელიძე); კ. კეკელიძე თვლის, რომ „ვეფხისტყაოსანში“ ყაისის მოხსენიება საბუთია იმისა, რომ რუსთაველი იცნობს თავისი უფროსი თანამედროვის, ნიზამის ამ პოემას და განიცდის მის გავლენას. გამოითქვა ასევე ვარაუდი, რომ ეს ლიტერატურული გავლენები, შესაძლოა, მომდინარეობდეს უშუალოდ მაჯნუნისა და ლეილას ისტორიის არაბული თავნყაროდანაც კი და ამის საბუთად თავად ტერმინ „მიჯნურის“ რუსთაველის ხანაში უკვე გავრცელება და დამკვიდრებაც არის დამოწმებული – „მიჯნური შმაგსა გვიქვიან არაბულისა ენითა“... (თოდუა 1993: 11-12), თუმცა არც არსებითი განსხვავებაა დავინწყებული რუსთაველისა და ნიზამის გმირებს შორის – ნიზამის მაჯნუნი მისტიკური სიყვარულითაა შეპყრობილი, მისი ველად გაჭრაცა და განმარტოებაც მისტიკურია, ტარიელი კი დაკარგულ სატრფოს დაეძებს მასთან შესაყრელად, მისი სიყვარული ამქვეყნიურია (ალ. ბარამიძე (ბარამიძე 1945: 164-165), ვ. ნოზაძე (ნოზაძე 1975: 161). ამ თვალსაზრისით საყურადღებოდ გვეჩვენება ისევ თავად რუსთაველის სიტყვები:

„სდევს მიჯნურსა ფათერაკი, სანუთროსა დაანავლებს,

მაგრა ბოლოდ ლ ხ ი ნ ს ა მისცემს, ვინცა პირველ ჭირსა გასძლებს“.

გამოვლილი დიდი განსაცდელი, დიდი ჭირი და ვაება კი უფრო აძლიერებს გამარჯვების განცდას და დიდ სიამეს, რამეთუ „მაშა ლხინსა ვინ მოიმკის პირველ ჭირთა უმუშაკო?“, სამაგიეროდ, „მაშინ ლხინი ამო არის, რა გარდხდის კაცი ჭირსა“, ანუ სხვაგვარად: „ყოლა ლხინთა ვერ იამებს კაცი ჭირთა გარდუხდელი“.

საინტერესოა ამ კუთხით თავად აღმოსავლელთა თვალით დანახული „ვეფხისტყაოსანი“. ბალდადის უნივერსიტეტის პროფესორი ჯალილ ქამალ ად-დინი თავის სტატიაში „არაბები ძველ ქართულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში“, რომელიც რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ გამოხმაურებაა, ქართული ლიტერატურის შედევრში ბევრ პარალელს ხედავს აღმოსავლური პოეზიიდან, ხოლო რუსთველის მიჯნურობას პირდაპირ აიგივებს უზრიულ სიყვარულთან. მისი აზრით, ქართველი მიჯნურის ტანჯვა ტრფობით გახელებული არაბის ტანჯვის მსგავსია. სიყვარულისადმი მისი დამოკიდებულებაც არაბი მიჯნურის დამოკიდებულებას ჰგავს ამ გრძნობის მიმართ. პოემის არაბული ფონი კი კიდევ უფრო უძლიერებს მას ასეთ განწყობას (جليل كمال الدين 1980).

ცნობისათვის, შავკი დაიფი, არაბული ლიტერატურის ეგვიპტელი მკვლევარი „სიმღერათა წიგნის“ მიხედვით შედგენილი უზრიელი პოეტების სასიყვარულო ისტორიების თავის კრებულში ხაზგასმით ამტკიცებს, რომ უზრიული სიყვარული იყო ადრეული ისლამის ხანაში არაბთა მიერ განცდილი ხორციელი და რეალური სიყვარული და ზოგი მკვლევრის მცდელობა, ჩამოაშორონ მას ეს ადამიანური მხარე და მხოლოდ სუფიური საფარველით შემოსონ, არის წარუმატებელი და არამართებული (شوقي ضيف 2005: 7-17).

ჩვენი მხრივ, იმას დავამატებდით, რომ გარკვეულ დონეზე მსგავსება ტარიელისა უზრიელ პოეტ-მიჯნურთან, რუსთველური მიჯნურობისა უზრიულ სიყვარულთან მართლაც გვაქვს და ამის აღიარებას ვერსად წაუვალთ, მაგრამ ზემოთ

უზრიელი პოეტი-მიჯნურის შესახებ არაბულ გადმოცემათა ნორმატული სქემის ინვარიანტული მოდელის მოტანა ერთი მხრივ და მეორე მხრივ, „ვეფხისტყაოსნის“ ფაბულის მასთან შედარება თვალსაჩინოდ გვიჩვენებს, რომ ტიპოლოგიურად ეს ორი სხვადასხვა სქემაა და მართალია, მსგავსება ცალკეულ კომპონენტთა დონეზე აშკარაა, გარკვეული სიუჟეტური ხაზებიც თანხვედრიან ერთმანეთს, მაგრამ ერთის ჩონჩხედი „დაკარგვა - ძებნა - პოვნა“, მეორისა კი „შეყვარება - საბედისწერო და სამარადისო განშორება - სიყვარულით სიკვდილი“. ამრიგად, მსგავსება მათ შორის, რაგინდ ხელშესახები და კონკრეტულიც არ უნდა იყოს, მაინც გარეგნულია; ის ატრიბუტიკაც, რომელიც ამ გმირებს აახლოვებს და ის ფერებიც, რომლებიც ამ ორ გრძნობას ხატავს, როგორც ჩანს, ანარეკლი უნდა იყოს მხატვრულ ღირებულებათა, მხატვრულ გამომსახველობით საშუალებათა რაღაც ს ა ე რ თ ო ფ ო ნ დ ი ს ა, რომელიც შუასაუკუნეებში არსებობდა და კვებავდა ყველა მეტ-ნაკლებად ფასეულ მხატვრულ ქმნილებას. რომ აღარაფერი ვთქვათ შუა საუკუნეთა „იგივეობის ესთეტიკაზე“, რომლის ღერძიც იყო „ჩვეული“, „ნაცნობი“ და არა „უცნობი“ და „უცნაური“. აღარც იმაზე გავაგრძელებთ სიტყვას, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ ფასეულობათა სისტემა და მხატვრული ფენომენი სხვაა და გაცილებით უფრო მეტი, ვიდრე მარტოოდენ ფაბულა, რომელსაც ამ ფასეულობათა სისტემაში მაინც შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს.

მაჯნუნისა და ლეილას თემისადმი განახლებული
ინტერესის გამო ახალ არაბულ ლიტერატურაში
(დრამატურგია)

შუა საუკუნეთა არაბული გადმოცემები (السلا) უზრიტ პოეტ-მიჯნურებზე, მათი სატრფიალო პოეზია გახდა შთაგონება მრავალი ლიტერატურული შედევრისა ისლამურ აღმოსავლეთში. ამ წყვილთა სახელებსა და მათ ლეგენდარულ ისტორიებს შორის გამორჩეული ხვედრი მაინც კაის იბნ ალ-მულავვაჰის, იმავე მაჯნუნის ისტორიულ-ლეგენდარულ ფიგურას ერგო. აღმოსავლეთის რომეო და ჯულიეტად წოდებული ამ წყვილის – კაისისა და ლეილას სიყვარულის ისტორიამ – სპეციფიკური ისტორიული კონტექსტის ნაშობმა ამ არაბულმა ლეგენდამ – მრავალ წელს გაუძლო და სპარსულ და თურქულ ლიტერატურებში მეტად პოპულარულ თავნყაროდ იქცა საუკუნეთა შემდეგ.

თანამედროვე არაბული ლიტერატურის ზოგიერთი მკვლევრის (ჰილალი) აზრით არაბულ ნიადაგზე ამ თემამ ნამდვილ ლიტერატურაში სწორედ თანამედროვე ეპოქაში გადმოინაცვლა, კერძოდ კი არაბულ დრამატურგიაში. მის მიზეზად ისინი შუასაუკუნეთა არაბულ ლიტერატურაში ეპიკური სანყისის სისუსტესა და ნაკლებგანვითარებულობას მიიჩნევენ, ასევე ლიტერატურის ისეთი სიუჟეტური ჟანრების არარსებობას, როგორიცაა მოთხრობა, ნოველა, პიესა... (არაბ ფილოლოგთა მიერ შედგენილ ისტორიულ-ლიტერატურული ხასიათის კრებულებში შეტანილი ეს გადმოცემები არსებითად ცალკეული ამბების მექანიკური გაერთიანებაა სიუჟეტის განვითარების ერთიანი ხაზის გარეშე. მხოლოდ ამ ცალკეულ ელემენტთა თხრობის თანამიმდევრულობის ლოგიკურ ხაზზე დალაგებით ვიღებთ ამბის სიუჟეტურ სტრუქტურას), ამის გარდა, თავად კაისის ფიგურაც არაბულში მაინც ისტორიკოსთა პოლემიკის

სფეროში დარჩა, რომელნიც არგუმენტებს არ იშურებდნენ მისი ისტორიული არსებობის ან არარსებობის დამტკიცების მიზნით (محمد غنيمي هلال 1976: 96).

ასეა თუ ისე, არაბულ დრამატურგიას რაც შეეხება, მასში ეს თემა მართლაც ხელახლა გაცოცხლდა, რადგან, როგორც ჩანს, მისდამი ინტერესი არაბულ ცნობიერებაში არ განელეზულა.

ძველ და შუასაუკუნეთა არაბულ ლიტერატურაში დრამატული ჟანრის ნაწარმოები არ მოიპოვება. არაბთათვის დრამის ხელოვნება ფრანგულ ექსპედიციამდე უცნობი იყო (Али-Фатхури 1961: 330). დრამა იმ სახით, რა სახითაც XIX ს-ში ახალ არაბულ ლიტერატურაში წარმოჩინდა – ანუ ევროპული ტიპის დრამატურგია, ფრანგული კლასიციზმის სულით გაჟღენთილი (Долинина 1973:10-11), არაბთათვის სრულიად უცხო იყო, თუმცა იგი არაბულ ნიადაგზე ხელოვნურად გადმონერგილი არ აღმოჩნდა. მართალია, ევროპული გავლენის ქვეშ ჩამოყალიბდა, ის მაინც მალე შეეთვისა არაბულ გარემოს და არაბულ ლიტერატურაში ნაყოფიერი განახლების სფეროდაც იქცა.

ამ მხრივ ფრიად საინტერესოა მუჰამედ აზიზას მიერ ჩამოყალიბებული ერთგვარი „ოთხი კონფლიქტის“ თეორია, რომლის თანახმადაც მხოლოდ კონფლიქტურ სიტუაციას საზოგადოებაში შეუძლია წარმოშვას მასში დრამატული ფორმა. დრამატული ხელოვნების წარმოშობისთვის აუცილებელ კონფლიქტურ სიტუაციებად იგი ოთხს მიიჩნევს (ეყრდნობა რა ბერძნული დრამის მაგალითებს): I – „ვერტიკალური“ კონფლიქტია, როცა ადამიანი, იცავს რა საკუთარ თავისუფლებას, უჯანყდება უზენაეს წესრიგს – ღვთის ნებას. ამის კლასიკურ მაგალითად იგი ესქილეს „პრომეთეს“ მიიჩნევს. II – „ჰორიზონტალური“ კონფლიქტია, როცა ინდივიდი გარემომცველი საზოგადოების კანონებს უჯანყდება, რომლებიც განსაზღვრავენ ზნეობრივ ნორმებს, წეს-ჩვეულებებს, ცხოვრების სოციალურ სტრუქტურას. მის მაგალითად, ავტორის აზრით, სოფოკლეს „ანტიგონე“ გამოდგება. III – „დინამიური“ კონფლიქტია, რომელიც მაშინ წარმოიშობა, როცა ადამიანი ისტორიის

ნინასწარგანჩინებულობის, ბედისწერით დადგენილი გარდაუ-
ლობის იდეას ეწინააღმდეგება. მაგალითად მოყვანილია ესქილეს
„სპარსნი“. IV – „შინაგანი“ კონფლიქტია, როცა ადამიანი თავად
არის საკუთარი უბედურების მიზეზი, ითავსებს რა საკუთარ
თავში ერთდროულად მსხვერპლისა და ჯალათის როლს.
მაგალითისათვის სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ აქვს მოტანილი.

მუჰამედ აზიზა მუსლიმურ სამყაროში ამ კონფლიქტების
არსებობას შეუძლებლად თვლის გარკვეულ მომენტამდე,
რამეთუ მუსლიმს არ შეეძლო თავისი თავისუფლება, პიროვნული
ნება დაეპირისპირებინა ალაჰისთვის, ისლამური საზოგადოების
სოციალური სტრუქტურისთვის, გაორებულიყო თავის ეჭვებში,
რადგან ყოველივე ალაჰშია და მისგან გამომდინარეობს, ხოლო
„მუსლიმური ფატალიზმის“ ცნება საერთოდ არ არსებობსო,
თვლის ამ თეორიის ავტორი. თვით სიტყვა „ფატუმ“ ტიპიური
ბერძნულ-ლათინური ტერმინოლოგიის კუთვნილებააო.

არაბულ სამყაროში კონფლიქტური სიტუაციის მომწიფების
ხანად მუჰამედ აზიზა XIX ს-ს მიიჩნევს, როცა იგი ევროპული
დაპყრობითი მოძრაობის მოქმედების არეალად იქცა და აქედან
გამომდინარე, ამ მოტივაციის საფუძველზე არაბული თეატრის
დაბადების ზუსტ თარიღს – 1848 წ-ს იძლევა (Путинцева 1977: 21-
22).

ეს კონცეფცია ბევრ სუსტ წერტილს შეიცავს. XIX ს-ის
ევროპულ ექსპანსიამდე არაბულმა სამყარომ განიცადა
სელჯუკთა, ჯვაროსანთა, მონღოლთა შემოსევები, ოსმალეთის
იმპერიის უღელი. რაც შეეხება მუსლიმური ფატალიზმის
არარსებობას, არაბული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევართა
უმრავლესობა საპირისპიროს ამტკიცებს (მაგალითად თუნდაც
უზრიული ლაზალი და გადმოცემები უზრიელ მიჯნურებზე
იკმარებს). ასეა თუ ისე, თავად კონცეფცია მაინც
საყურადღებოა.

სწორედ დრამატურგიის გაჩენა ახალ არაბულ ლიტერატუ-
რაში გახდა ერთ-ერთი მიზეზი ავტორთა მიბრუნებისა
კლასიკური არაბულ ლიტერატურისკენ და არაბთა გმირების
სარაინდო ისტორიებისკენ (السيرة), არაბული ფოლკლორისკენ

(განსაკუთრებით, „ათას ერთი ღამისკენ“), რათა თავიანთი პიესების სიუჟეტები ეძებნათ მასში, თუმცა, ეს მაინც არაბული დრამატურგიის მეორე ეტაპი იყო, თარგმნისა და გადმოარაბულების ეტაპს რომ მოჰყვა (Badawi 1992: 340).

დრამატურგია აგრეთვე ის ლიტერატურული დარგია, რომელმაც არაბთათვის ასევე მეორე ახალ დარგთან – ჟურნალისტიკასთან ერთად ძალიან დიდი წვლილი შეიტანა ახალი არაბული ლიტერატურის ენის რეფორმაში, მის გამარტივებასა და ბუნებრივთან მიახლოებაში.

პენსილვანიის უნივერსიტეტის პროფესორმა ჯეკობ ლანდაუმ 1958 წ. გამოაქვეყნა თავისი ნარკვევი არაბული თეატრისა და კინოს ისტორიის შესახებ (J. M. Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia, 1958). მან პირველმა, რომისა და კაიროს არქივებზე დაყრდნობით, შეადგინა ყველა პიესის სია, რომელიც არაბული თეატრების რეპერტუარს ასახავდა 1850-1950 წლებში. აქ შედის როგორც ორიგინალური არაბული პიესები, ისე გადამუშავებული და გადმოარაბულებული თარგმანები, თუმცა მათი ლიტერატურული ტექსტების მოძიება და ფიქსირება საკმაო სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რადგან მხოლოდ მათი მცირედი ნაწილია გამოქვეყნებული. ტექსტებს ან ცალკეული დასი ინახავდა თავისი სპექტაკლებისთვის, ანდა ნადგურდებოდა, როგორც არასაჭირო. ლანდაუ არაბულ დრამატურგიაში გამოყოფს ფარსს, ისტორიულ პიესას, მელოდრამას, დრამას, ტრაგედიას, კომედიას, პოლიტიკურ პიესას და სიმბოლისტურ პიესას (Путинцева 1977: 4-5).

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ორიგინალურ არაბულ მოტივებზე შექმნილი პიესებით გატაცება არაბულ დრამატურგიაში მაინც მეორე ეტაპი იყო, პირველი თაობის არაბ დრამატურგთათვის კი უცხო ლიტერატურული თავნჯაროების ძებნა, რასაკვირველია, მათი გადმოკეთებისა და არაბიზირების პირობით, შეიძლება ითქვას, ნორმად იქცა. თუმცა მაჯუნისა და ლეილას სიყვარულის ისტორია ის თემა აღმოჩნდა, რომელიც არაბული დრამატურგიის ინტერესის სფეროში მალევე

არაერთგზის მოექცა. ამ თემაზე შექმნილ პიესათაგან ყველაზე მეტად აღსანიშნავი, როგორც ლიტერატურული ფაქტი, სამია. ესენია:

I – ცნობილი არაბი განმანათლებლის, ფილოლოგის, ლექსიკოგრაფის, მთარგმნელის, ჟურნალისტის, ევროპული ყაიდის პირველი არაბული ენციკლოპედიის (إثارة المعارف) შემდგენლის და პირველი სირიული სამეცნიერო საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებლის ბუტრუს ალ-ბუსთანის (1819-1883 წწ.) ვაჟის სალიმ ალ-ბუსთანის (1848-1884 წწ.) პიესა „კაისი და ლეილა“, რომელიც 1868 წ. დაიდგა სირიის სამეცნიერო საზოგადოების სცენაზე (მოყვარულთა წრეში).

სხვათა შორის, ბუტრუს ალ-ბუსთანის მიერ 1866-69 წლებში გამოცემულ ცნობილ განმარტებით ლექსიკონში (محيط المحيط) შედის უკვე ტერმინი المسح „თეატრის, სცენის“ მნიშვნელობით, შესაბამისი განმარტებითურთ. ამ დრომდე პიესას, რომელსაც წარმოადგენდნენ მაყურებლის წინაშე, ეძახდნენ رايو-ს, ხოლო XIX ს-ის II ნახევარში გაჩნდა رواية تمثيل, დრამის მნიშვნელობით. მუსიკალური სპექტაკლი, ანუ ოპერა შევიდა رايو تلهفوني სახელწოდებით, პიესის მოქმედება, აქტი იწოდა فصل-ად, ხოლო ცალკეული სცენა منظر-ად (Путинцева 1977: 118).

II – ახალი არაბული ლიტერატურისთვის ასევე მეტად დიდი ისტორიულ-ლიტერატურული მნიშვნელობის მქონე ფიგურის, არაბული ლიტერატურული აღორძინების ბურჯის, ლიბანელი მარონიტი განმანათლებლის, ფილოლოგის და პოეტის შეიხ ნასიფ ალ-იაზიჯის (1800-1845 წწ.) უმცროსი ვაჟის ხალილ ალ-იაზიჯის (1858-1889 წწ.) პიესა „კაისი და ლეილა“, რომელიც 1878 წ. დაუწერია.

III – სიცოცხლეშივე კლასიკოსად და კორიფედ აღიარებული, „პოეტთა ემირის“ საკარო ტიტულის მფლობელი პოეტისა და ლიტერატორის აჰმად შავკის (1868-1932 წწ.) პიესა „მაჯნუნი და ლეილა“, რომელიც მან 1931 წ. დაწერა.

ამ სამი ავტორიდან პირველი ორი სირია-ლიბანიდანაა, მესამე კი ეგვიპტელი. პიესათა ქრონოლოგიასაც თუ დავუკვირდებით, პირველი ორი ნახევარ საუკუნეზე მეტით უსწრებს მესამეს. ეს შემთხვევითობა არ უნდა იყოს, რადგან არაბული დრამატურგიის პირველი ჩანასახები სწორედ ბეირუტსა და დამასკოს უკავშირდება, პირველი არაბი დრამატურგებიც ევროპული ორიენტაციის განმანათლებლები – ლიბანელები და სირიელები იყვნენ. ამის მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ სირია-ლიბანი ბევრად ადრე გაეცნო ევროპული თეატრისა და სასცენო ხელოვნების ნიმუშებს ქრისტიანული მისიონერული სკოლების წყალობით, რომელთა ქსელიც უკვე XVIII ს-ში ფართოდ მოდებულა მთელს სირია-ლიბანში და რომელთა სასკოლო თეატრის სცენებიც არაბთათვის, შეიძლება ითქვას, გახდა „ფანჯარა“ ევროპულ დრამატურგიაში.

პირველი ნაბეჭდი ცნობები მოგზაურებისა იუნყებიან 1830-40-იან წლებში სირიასა და ლიბანში თეატრალური წარმოდგენების არსებობას, რომელსაც ევროპელი გასტროლიორები მართავდნენ (Крымский 1971: 457-465). 1840-იანი წლების ბოლოს იტალიური ოპერაც კი ჩამოსულა ბეირუტში, რომლის სპექტაკლებისთვის სპეციალური შენობაც კი აუგიათ ქალაქში. ამრიგად, თეატრალური წარმოდგენები უკვე იმ ეპოქის კულტურული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი ჩანს. არაბული თეატრის ჩამოყალიბების მნიშვნელოვან ფაქტორად ფრანგულ განმანათლებლობასთან შეხება იქცა. XVIII ს-ის ფრანგული განმანათლებლობის ბევრი იდეალი მეტად მისაღები და საჭირობოროტო აღმოჩნდა XIX ს-ის არაბთათვის. რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რომ XIX ს-ის სირია სწრაფად ითვისებს ევროპის მეცნიერულ და ტექნიკურ მიღწევებს, 50-იან წლებში იქმნება რამდენიმე საგანმანათლებლო საზოგადოება, მათ შორის სირიის სამეცნიერო საზოგადოება, რომელშიც პირველად გამოჩნდა არაბული დრამატურგიული ხელოვნების ფუძემდებლის, ლიბანელი მარონიტის მარუნ ან-ნაკკაშის სახელი (1817-1855 წწ.), რომლის ღვაწლიც ფასდაუდებელია არაბული დრამატურგიისა და თეატრალურ ხელოვნებაში (Badawi 1992:

331) (და რომელსაც, სხვათა შორის, მიენერება სასვენი ნიშნების შემოღება არაბულ ტექსტებში. ევროპულ პიესათა გადმოარაბულებისას მას პირველს უხმარია მძიმე, წერტილი, ძახილისა და კითხვის ნიშნები და მრავალწერტილიც კი). მას მოჰყვა ასევე დიდი სახელები დრამატურგიაში: სირიელი ლიტერატორი ადიბ ისჰაკი (1856-1885 წწ.), ლიბანელი განმანათლებელი ნაჯიბ ალ-ჰადდადი (1867-1899 წწ.) – შვილიშვილი ნასიფ ალ-იაზიჯისა, ნასიფ ალ-იაზიჯისვე ვაჟი ხალილ ალ-იაზიჯი, სალიმ ალ-ბუსტანი და სხვა, რომელთა სახელების მარტო ჩამოთვლაც კი შორს წავიყვანდა.

რაც შეეხება XIX ს-ის ეგვიპტეს, ის ბევრად ჩამორჩება სირიას ამ სფეროში. პირველი საოპერო თეატრი კაიროში 1869 წ. გაიხსნა, ისიც სპეციალურად იტალიური ოპერისთვის. მისი გახსნა სუეცის არხის ათწლიანი მშენებლობის დამთავრების საზეიმო აღნიშვნას მიეძღვნა, რომლისთვისაც სპეციალურად შეუკვეთეს ჯუზეპე ვერდის „აიდა“. მართალია, საბოლოოდ ზეიმზე „რიგოლეტოს“ წარმოდგენა მოუხდათ, რადგან ვერდიმ „აიდას“ დამთავრება ვერ მოასწრო (მისი პრემიერა 1872 წ. 8 თებერვალს მილანში, „ლა სკალაში“ მოეწყო), მაგრამ კაიროში პირველი თეატრის გახსნა მაინც შედგა.

მანამდე კი მუჰამედ ალის (გარდ. 1849 წ.) ეპოქის – წინა საგანმანათლებლო ეპოქის კორიფე მწერალი, პირველი ეგვიპტური გაზეთის *المصرى* *الفاخر*-ს რედაქტორი (ეს გაზეთი 1828 წ. გამოვიდა არაბულ-თურქულად), მარსელიოზას არაბულად მთარგმნელი რიფა'ათ ბეი ატ-ტაჰტაევი 1834 წ. დაწერილ „პარიზის აღწერაში“ საჭიროდ თვლის, თანამემამულეებს დეტალურად აუხსნას, თუ რა არის ევროპული თეატრი და რას წარმოადგენენ და განასახიერებენ იქ. ევროპელებიო, წერს იგი, სამუშაოს შემდეგ სიმშვიდეს და დასვენებას თეატრში ეძებენო. იქ წარმოადგენენ იმას, რაც რეალურ ცხოვრებაში შეიძლება მოხდესო – კარგსაც და ცუდსაც, მხიარულებსაც და სევდიანსაც. ხალხი ამას უყურებს, უსმენს, იცინის, ან ცრემლებს ღვრისო. ხოლო ფარდაზე,

რომელიც წარმოდგენის შემდეგ ეშვება, ანერიაო – „თეატრი ზნეობის სკოლა“ (Крымский 1971: 165-166).

საკუთრივ არაბული თეატრი კი კაიროში სუეცის არხის გახსნიდან ერთი წლის შემდეგ, 1870 წ. დაარსდა. ნაციონალური ეგვიპტური პროფესიული თეატრის ფუძემდებლად ითვლება ჯეიმს, იგივე იაკობ სანნუა (1839-1912 წწ.), ადგილობრივი გაარაბებული ებრაელი, შემდგომში აბუ ნაზზარას ფსევდონიმით ცნობილი, რომელიც ხედივმა ისმაილმა „ეგვიპტელ მოლიერად“ მონათლა და რომელმაც მუჰამედ ალის საგანმანათლებლო რეფორმის ფარგლებში იტალიაში მიიღო განათლება, მისი თეატრალური შთაგონებაც სწორედ იტალიური ოპერიდან იღებს სათავეს (Badawi 1992: 334-338).

თუმცა უნდა ითქვას, რომ ალექსანდრია ამ თვალსაზრისით კაიროსთან შედარებით უფრო დანიშნურებული იყო. მოგზაურთა ცნობები იუწყებიან უკვე 1830-იან წლებში ალექსანდრიაში საკმაოდ საინტერესო ევროპული თეატრის არსებობას, გასტროლიორი ფრანგი მსახიობების სპექტაკლების გამართვას, იტალიური თეატრის გავლენას და ფრანგული კომედიების გავრცელებას.

კაიროს ეგვიპტური არაბული თეატრის დაარსებიდან ხუთი წლის შემდეგ (1875-76 წწ. სეზონზე) არაბული თეატრი დაარსდა ალექსანდრიაშიც, სადაც ევროპული თეატრი უკვე მრავალ წელს ითვლიდა. მისი დამაარსებლები ემიგრანტი სირიელი ლიტერატორები ადიბ ისჰაკი (1856-1885 წწ.) და სალიმ ან-ნაკკაში (გარდ. 1884 წ.) იყვნენ. ისინი ეგვიპტეში გარკვეული პოლიტიკური ვითარებების შედეგად აღმოჩნდნენ – სირია-ლიბანში თურქეთის ხელისუფლების მხრიდან რეაქციული და დესპოტური რეჟიმის დამყარებამ კულტურული ცხოვრების შეფერხება და 70-80-იან წლებში მასობრივი ემიგრაცია გამოიწვია საფრანგეთში, ამერიკასა და უპირველეს ყოვლისა, ეგვიპტეში, სადაც ხედივ ისმაილის მმართველობის ხანაში (1863-1878) გარკვეული ეკონომიკური და კულტურული აღმავლობის ნიშნები გამოჩნდა. მათმა დასმა ალექსანდრიაში ორი წელი იარსება. შემდეგ მათ მოჰყვნენ სხვა სირიელი ლიტერატორები,

დრამატურგები და მსახიობები (ძალზე სახასიათოა, რომ პირველი თაობის დრამატურგები, რომლებიც არსებითად ერთგვარი განმანათლებლები იყვნენ ამ სფეროში, ითავსებდნენ ლამის ყველა თეატრალურ პროფესიას – ორგანიზატორის, დამდგმელის, შემსრულებლის...). 1894 წელი ალექსანდრიაში „თეატრალურ წლადაც“ კი გამოცხადებულა, იმდენად ბევრი კოლექტივი არსებობდა იქ.

სხვათა შორის, ამ პერიოდის ალექსანდრიის ერთ-ერთი დასი ეკუთვნოდა ვინმე აბუ ხალილ ალ-კაბბანის (1833-1903 წწ.) – სირიის მუსიკალური თეატრის დამფუძნებელს, მუსიკალური დრამის შემქმნელს, წარმოშობით თურქს. ეგვიპტეში იგი იმავე პოლიტიკური ვითარების შეცვლის წყალობით მოხვდა, რის გამოც სხვა დანარჩენი სირიელი ლიტერატორები. ალექსანდრიაში ის სპექტაკლებს დადგამდა კაფეში უცნაური სახელწოდებით *الانوب القياسي* („ცისფერი დუნაი“). მის დადგმულ პიესათა შორის იხსენიება „ლეილა და მაჯნუნი“ (რომელიც 1885 წ. 13 ნოემბერს დაიდგა და რომლის შესახებაც ცნობად მხოლოდ ამავე დღის გაზეთ *الاحرام*-ის ნომერი შემორჩენილა). იმავე სახელწოდების პიესა დაუდგამს ალექსანდრიის მეორე თეატრს, რომლის მსახიობები იყვნენ დას „ლიტერატურული პროგრესის“ ჯგუფი, რომელიც 1894 წ. დაარსებულა ალექსანდრიაში (Путинцева 1977: 97).

ამ პიესათა ტექსტის გაცნობა ახლა უკვე შეუძლებელია. არც პიესათა ავტორებზე ვიცით რამ და არც იმაზე, ერთსა და იმავე პიესას წარმოადგენდა ეს ორი თეატრალური დასი თუ არა. ან ეს პიესები ხომ არ იყო სირიაში კარგა ხნის წინ დადგმული სალიმ ალ-ბუსთანის ან ხალილ ალ-იაზიჯის ამავე სახელწოდების პიესები (ეს გასაკვირი არც იქნებოდა, რადგან ალექსანდრიის არაბულ თეატრალურ სკოლას, როგორც ვთქვით, სირიელმა ემიგრანტებმა დაუდეს სათავე). ამის მიზეზი კი ის უნდა იყოს, რომ მართალია, თეატრალური გემოვნება დაბადებას იწყებდა იმ პერიოდის ეგვიპტურ საზოგადოებაში და ისინი დადიოდნენ თეატრში სპექტაკლების სანახავად, მაგრამ ლიტერატურული გემოვნება პიესების კითხვისა იყო ძლიერ სუსტი და

უმნიშვნელო, ამიტომაც თეატრები და თეატრალური დასები დაკავებულნი იყვნენ ძირითადად პიესათა დადგმით, თამაშით, მაყურებლისთვის წარმოდგენით და არ ანუხებდათ და არც ფიქრობდნენ მათ დაბეჭვდასა და გამოცემაზე (Путинцева 1977: 97).

ახლა კი უშუალოდ სამი პიესის შესახებ კაისისა და ლეილას ისტორიის თემაზე, რომლებიც არსებობენ, როგორც ლიტერატურული ფაქტი:

პირველი მათგანის ავტორი სალიმ ალ-ბუსთანი ფართო დიაპაზონის ლიტერატორი იყო, ერთ-ერთი პიონერი ლიბანელი ჟურნალისტი და პროზაიკოსი, აქტიურად ჩაბმული საგანმანათლებლო მოღვაწეობაში, იყო მამამისის ნაციონალურ სკოლაში დირექტორის მოადგილე და სირიის საგანმანათლებლო საზოგადოების ვიცე-პრეზიდენტი. თანამშრომლობდა პრესაშიც, მამამისის მიერ გამოცემულ ორ კვირაში ერთხელ გამომავალ ლიტერატურულ ჟურნალ *النجلى*-ში და მის ლიტერატურულ დამატებაში – გაზეთ *الجلى*-ში, რომელსაც მალე *الجنى* მოჰყვა. წერდა მრავალ ფასეულ სამეცნიერო, პოლიტიკურ, ლიტერატურულ, ისტორიულ და პუბლიცისტურ სტატიას. მის კალამს ეკუთვნის ორიგინალური პიესებიც, მოთხრობები, სამი ისტორიული რომანი, უამრავი ნათარგმნი მოთხრობა და ა.შ. მისი თარგმანები და ადაპტირებები შესაძლოა დიდი ლიტერატურული ღირებულებით არ გამოირჩევა, მაგრამ მიიჩნევა ერთ-ერთ ყველაზე პირველ ნიმუშებად ნოველისა და ისტორიული მოთხრობისა არაბულში.

თუ არაბული დრამატურგიის პიონერნი – მარუნ ან-ნაკკაში და სხვები ფრანგულ კლასიკას მიმართავდნენ, სალიმ ალ-ბუსთანის შთაგონება, როგორც ჩანს, შექსპირი იყო. მისი პიესა „კაისი და ლეილა“ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“-ს უფრო წააგავს, ვიდრე შუასაუკუნეების არაბული გადმოცემების (سكز) სიუჟეტს. შექსპირთან მისი ასეთი სიახლოვის მიზეზი მის მიერ შექსპირის ორიგინალში კარგად ცოდნაა. მასვე ეკუთვნის შექსპირის თარგმანებიც არაბულად (ის, რასაც ნამდვილი

თარგმანი ჰქვია. მან, მაგ., „ოტელო“-ში ორიგინალის სახელიც კი შეინარჩუნა მაშინ, როცა არაბი მწერლები ოტელოს მოიხსენიებენ ხან „ატილა“-დ, ხან კი „უტაილა“-დ).

1868 წ. სირიის სამეცნიერო საზოგადოების შენობაში დაიდგა პიესა „კაისი და ლეილა“. მას ესწრებოდა რჩეული საზოგადოება და დიდი წარმატებაც ხვდა წილად. პიესა ხუთმოქმედებიანია, მაგრამ შექსპირისებურად ბევრი სცენაა. მთელი დრამა გალექსილია, ჩართული მრავალრიცხოვანი სიმღერებით. ენა კლასიკური სალიტერატურო არაბულია, მაგრამ ადვილად გასაგები. კასიდებიც ლექსთწყობის ტრადიციულ სტილშია დაწერილი. ალ-ბუსთანის „კაისი და ლეილა“-ს პირველივე გამომცემელი აღნიშნავს, რომ მისი გმირები სრულებითაც არ ჰგვანან ტრადიციულად ცნობილ ამ ლიტერატურულ პერსონაჟებს. ეს პიესა არის ძალიან საინტერესო სინთეზი მთელს მუსლიმურ აღმოსავლეთში მეტად პოპულარული არაბული გადმოცემების სიუჟეტისა და დასავლეთისთვის ასევე მეტად პოპულარული და უკვდავი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“-სი. გარდა ზოგადი სიუჟეტური შტრიხებისა, ბევრი სცენა ამ პიესაში პირდაპირ ემთხვევა „რომეო და ჯულიეტა“-ს სცენას, თვით გმირების სიტყვების ჩათვლითაც კი.

უშუალოდ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“-ს გადმოკეთება არაბულმა სცენამ მხოლოდ 25 წლის შემდეგ იხილა. მისი სახელწოდება „ტრფობით წამებულნი“ იყო (جاء الغش) და გადმოშვებული კი ნაჯიბ ჰადდადი გახლდათ (1867-1899 წწ.), ლიბანელი განმანათლებელი. კრაჩკოვსკის იგი დრამატული ხელოვნების ფუძემდებლად მიაჩნია არაბულ ლიტერატურაში, მისი პიესა კი ახალი არაბული ლიტერატურის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად (Крaчкoвскiй 1956¹: 28).

სალიმ ალ-ბუსთანის ამ პიესაში კაისი და ლეილა ორი ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილი ბედუინური ტომის წარმომადგენლები არიან. ტომობრივი შუღლის გამო მათ სიყვარულს მომავალი არა აქვს. ლეილას მშობლები ქალის გათხოვებას სხვაზე აპირებენ. კაისი ღამით, საფრთხის

მიუხედავად, მალულად შეიპარება ლეილას სადგომში სატრფოს ნახვის იმედით. მას დაცვა შეიპყრობს. ლეილა მცდელობას არ იშურებს მის გასათავისუფლებლად, მაგრამ კვდება, რადგან მასთან განშორებას ვერ გაუძლებს. კაისი მის საფლავს გათხრის და იქ თავს იკლავს, რათა შეუერთდეს სატრფოს სიკვდილში მაინც. სალიმ ალ-ბუსთან, ჰაბაძეს რა შექსპირს, არაბული ყოფის ელემენტებსაც კი უცვლის სახეს. როგორც კრიმსკი მართებულად შენიშნავს, ბედუინთა სადგომში უცხოთა შეღწევა კი არა, მიახლოებაც კი ძნელად წარმოსადგენია, იმდენი ავი ძალის იცავს მას (Крымский 1971: 55). ეს სცენა კი კაისის მალულად შესვლისა და ღამეში ბორცვზე უნუგეშოდ მტირალ ლეილასთან შეხვედრისა შექსპირის „აიგნის სცენის“ ერთგვარი გადმოღებაა შეყვარებულთა დუეტის თანხლებით. შექსპირისეული ძიძის როლს აქ ლეილას მოახლე ქალი სალმა ასრულებს, როგორც „რომეო და ჯულიეტაში“ ძიძის ხმა წყვეტს შეყვარებულთა საუბარს, ისე სალმას ხმა კარვიდან აწყვეტინებთ დიალოგს, ხოლო ბერი ლორენცოს ნაცვლად კომიკური პერსონაჟი ჩნდება, რომლის ფუნქციაც პიესაში დაცვის მიერ შეპყრობილი კაისის გათავისუფლებაა (რაკილა შექსპირისეული შეყვარებულთა საიდუმლო ნიშნობისა და გმირი ქალის წარმოსახვითი სიკვდილის სცენა სალიმ ალ-ბუსთან პიესაში არა გვაქვს). იგივე კომიკური პერსონაჟი, ერთგვარად ავტორის ხმით, ფილოსოფიური კასიდებით დროდადრო მუხტავს სიტუაციის დაძაბულობას, როგორებიცაა მონოლოგი ფულის სასწაულთმოქმედ ძალაზე, რომელიც მნოშენელოვანს აქცევს უმნიშვნელოდ, დაბრკოლებას გააქრობს, იგია კიბე დიდებისკენ და მაღალი მდგომარეობისკენ, გზა სანუკვარი მიზნების მისაღწევად, მისით ცხოვრება ტკბილია და ია-ვარდით მოფენილი და სხვ. (Путинцева 1977: 124-125).

მიუხედავად 1868 წ. სალიმ ალ-ბუსთან ამ პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლის დიდი წარმატებისა, ავტორი, როგორც ჩანს, არც ისე კმაყოფილი იყო მისით, იმდენად, რომ უარი თქვა მის დაბეჭდვაზე და მხოლოდ ათი წლის შემდეგ შეძლეს მისმა მეგობრებმა ხელნაწერის გამორთმევა და

დაბეჭდვა, ისიც არასრული ტექსტის (კრებულში *مناهج الخواطر*). სხვათა შორის, გამომცემლის დასკვნითი კომპლიმენტი ასეთია: დიდება ალაჰს, ვინაც შთანერგა ცოდნა. და მეცნიერება ალ-ბუსთანის ბუსთანშიო („ბუსთან“ არაბ. „ბალს“ ნიშნავს და აქ სიტყვათა თამაშია) (Путинцева 1977:125). არაბული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევრებთან ეს პიესა საკმაოდ კარგად არის გაშუქებული (ამის მაგალითად კრიმსკის „ახალი არაბული ლიტერატურის ისტორიაც“ იკმარებს).

ხალილ ალ-იაზიჯის ამავე სახელწოდების პიესა, სამწუხაროდ, მეტად იშვიათად იხსენიება არაბული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევრებთან. რაკილა მისი ტექსტი არც ჩვენ გვაქვს ხელთ, მის ლიტერატურულ ღირსებებზე მსჯელობა არ შეგვიძლია, თუმცა ერთს კი დავსძენდით, რომ ავტორს თავისი ხანმოკლე ცხოვრების მანძილზე (იგი ტუბერკულოზით გარდაიცვალა სრულიად ახალგაზრდა) სხვა ინტერესები ჰქონდა (კერძოდ, მათემატიკისა და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიმართ) და მამამისივით ფილოლოგიით მხოლოდ სიკვდილამდე არცთუ დიდი ხნით ადრე დაინტერესდა, ოღონდ მამამისის ინტერესებისთვის სრულიად უცხო დარგმა – დრამატურგიამ გაიტაცა და აღნიშნავენ, რომ შესაძლოა, ეს ბუტრუს ალ-ბუსთანის ვაჟის, სალიმ ალ-ბუსთანის მაგალითის გავლენითაც კი მოხდაო. ასე რომ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, მისი პიესა, რომლის წინამორბედიც სალიმ ალ-ბუსთანის ამავე სახელწოდების პიესა გახლავთ, შეიძლება, სწორედ მისი გავლენით დაიწერა.

რაკი იაზიჯზე ჩამოვარდა სიტყვა, საინტერესოა ამ გვარის წარმომავლობა, რომელმაც თავისი მრავალი წარმომადგენლით დიდი როლი შეასრულა ახალი არაბული ლიტერატურის ჩამოყალიბებასა და საერთოდ, არაბული ინტელექტუალური და კულტურული აღორძინების მოძრაობაში. ეს გვარი ჯერ კიდევ XVII ს-ში ცნობილი იყო ჩრდ. სირიაში, განსაკუთრებით ჰომსსა და ტრიპოლში, როგორც თურქი ჩინოვნიკებისა და უმაღლესი სასულიერო პირების დახელოვნებული მდივნები, საიდანაც მოდის მათი საგვარეულო წოდებაც „იაზიჯი“ (თურქ. „მდივანი“).

მოგვიანებით ამ გვარის ოჯახი ლიბანში გადასახლდა, სადაც ოჯახის თავმა სახელი გაითქვა, როგორც ძველი მედიცინის (ავიცენას სტილში) კარგმა მიმდევარმა.

ნასიფ ალ-იაზიჯის დამსახურებებზე და ფართო საგანმანათლებლო მოღვაწეობაზე ზემოთაც აღვნიშნეთ. ის იყო უალრესად ნიჭიერი ადამიანი. მიუხედავად იმისა, რომ არც ერთი ევროპული ენა არ იცოდა, ის დაეხმარა ამერიკელ მისიონერებს ბიბლიის ახალი თარგმანის შესრულებაში (Крачковский 1956¹: 229-230). იყო სირიის სამეცნიერო საზოგადოების წევრი. ასწავლიდა თითქმის ყველა საუკეთესო სკოლაში – ალ-ბუსთანის ნაციონალურ სკოლაში, ბერძნულ კათოლიკურ საპატრიარქო სკოლაში, სირიულ პროტესტანტულ სკოლაში. ავტორია მრავალი სასკოლო სახელმძღვანელოსი გრამატიკის, ლოგიკის, რიტორიკის, პოეტიკის და მედიცინის სხვადასხვა ასპექტებზე (Sadgrove 1999: 813). აღნიშვნის ღირსია მისი სერიოზული გატაცება მაკამებით, რაც ალ-ჰარირის მაკამების საფუძვლიანი შესწავლით დაიწყო იმდენად, რომ სილვესტრ დე სასის, ალ-ჰარირის მაკამების გამომცემელს, მიაწოდა თავისი კრიტიკული შენიშვნები და კორექტირება ამ გამოცემისა (გამოქვეყნებულია მერენის მიერ A.F. Mehren. *Epistola critica Nasifi al-Yazigi Berutensis ad De Sacyum. laifcigi*, 1848) (Крачковский 1956¹: 230). შემდგომში კი საკუთარი მაკამების შექმნა დაიწყო, რომელიც კრებულად 1855 წ. გამოვიდა და დიდი გამოხმაურება პოვა ევროპაში. თავის უმცროს თანამედროვესთან – ბუტრუს ალ-ბუსთანისთან ერთად იგი თავისი ეპოქის უდიდეს არაბ მოღვაწედ არის აღიარებული და მისი ფიგურა XIX ს-ის არაბული ლიტერატურული ალორძინების გასაღებია (Sadgrove 1999: 813).

ხალხილ ალ-იაზიჯი მისი უმცროსი ვაჟი იყო, რომლის სახელიც არაბულ ლიტერატურის ისტორიას შემორჩა, როგორც პედაგოგისა და მწერლის. 1881 წ. ის კაიროში გამოსცემდა ჟურნალს *مراة الشرق* „აღმოსავლეთის სარკე“ (გამოვიდა სულ რამდენიმე ნომერი). შემდეგ, ბეირუთში დაბრუნებული, არაბულ ლიტერატურას ასწავლიდა ამერიკულ კოლეჯში და კათოლიკურ

საპატრიარქო სკოლაში. მისი ტრაგედიები ძირითადად ისლამამდელ არაბულ პეროიკულ თემატიკაზეა. მასვე ეკუთვნის ოპერა ისლამამდელ პოეტესა ალ-ხანსაზე. მან მოამზადა იბნ ალ-მუკაფას „ქილილა და დამანას“ სასკოლო რედაქცია. ხელნაწერში დატოვა საბუნებისმეტყველო ფილოსოფიის ნაშრომი და ადგილობრივი დიალექტის სინონიმთა ლექსიკონი (Sadgrove 1999: 813). შექმნილი აქვს მშვენიერი პოეტური კრებულიც *نسخة الاوراق* (კაირო, 1888 წ.) (Крачковский 1956¹: 231).

ტაჰა ჰუსეინის მიერ ყველა დროის მუსლიმური ეგვიპტის დიდ მოაზროვნედ და პოეტად აღიარებული აჰმედ შავკი დრამატურგიას საფრანგეთში სწავლისას გაეცნო და დაინტერესდა. ისტორიული დრამისა და პოეტური დრამატურგიის ტრადიციის მიმდევარი, რამდენიმე მცდელობის შემდეგ წერს პიესას „მაჯნუნი და ლეილა“, რომელიც ალ-ბუსთანის პიესისგან განსხვავებით, პირიქით, ზედმინევნით მისდევს შუასაუკუნეთა გადმოცემებს (جدا) იმდენად, რომ კრიტიკოსები რეალიზმით გარკვეულწილად გატაცებაშიც კი უთვლიან ამას და შენიშნავენ, რომ ისტორიული ფაქტების სიმრავლისა და სიზუსტის მიდევნა, ცოტა არ იყოს, პიესის მხატვრულობასა და პერსონაჟთა მკაფიო გამოკვეთას ვნებსო და ხანდახან თვით ამ ფაქტების ბუნებრივი შეკვრაც არ ხერხდება. აჰმედ შავკი კლასიციზმის აღიარებულ მიმდევრად ითვლება და პოეტური დრამატურგიის არჩევას სწორედ ამის ნიშნად უთვლიან (კლასიციზტები ხომ პიესებს პროზით არ წერენ). ავტორის სურვილი, წარმოსახოს დრამა კონფლიქტის განვითარების საფუძველზე, კერძოდ კი, გრძნობასა და მოვალეობას შორის ბრძოლის საფუძველზე ლეილას პერსონაჟში, გარეგნული და სუსტია როგორც თავისი ხასიათით, ისე წარმოდგენითაც, რადგან არსებითად, შინაგანი ბრძოლა აქ არ არის. ლეილა ისე ემორჩილება მამის და სანათესაოს გადაწყვეტილებას, დაიცვან ტომის ტრადიციები, რომ შინაგანად არც ერთვება მასში. იგი არც მერყეობს გრძნობასა და მოვალეობას შორის და არც გრძნობა ძლეულა მასში ამ ბრძოლის შედეგად. ლეილა ბედისწერის მსხვერპლია, რომელიც

უძლეველია და აქ შავკი უბრუნდება ბერძნული დრამის უძველეს პერიოდს, როცა ადამიანი ყოველთვის ბედისწერის მსხვერპლია და მისგან ძლეული.

პიესაში ლეილა თავისი გრძნობის ერთგული რჩება და ამ გრძნობის სინამდისე ნებას იმსახურებს, რომ ქმარიც კი უძლურია ამ გრძნობის წინაშე, ისიც კი ემორჩილება ამ გრძნობის სინამდისეს (ეს აშკარა გადახვევაა არაბული გადმოცემებიდან, სადაც მსგავსი არაფერია ნათქვამი). გრძნობის ასეთი ერთგულება რომანტიკული მხარეა. რომანტიზმის გავლენა ჩანს შავკის მიერ პიესაში შეტანილ სცენაში, როცა ლეილა უარყოფს კაისის თხოვნას, მასთან ერთად უდაბნოში გაიქცეს (მიჯნური გათხოვილ სატრფოს გაქცევას სთავაზობს, ქალი კი უარყოფს ამ თხოვნას – ეს სიუჟეტი მიღებულია რომანტიკოსთა პიესებში, მაგ., რუსოს „ახალი ელოიზა“, ალ. დიუმას „ანტონი“...), ამ მცირეოდენი გადახვევების გარდა არაბული გადმოცემების ცნობები ზედმინევენით დაცულია.

ეს პიესა უდავოდ ლიტერატურული ღირებულების მატარებელია და ბევრად უფრო ბუნებრივი და გასაგები ენით არის დანერგილი, ვიდრე შავკის ლირიკა. მიუხედავად შავკის პიესათა კრაჩკოვსკისეული შეფასებისა, რომ ისინი წინადადებული ნაბიჯიც კი არ არის არაბული დრამატურგიის განვითარებაში, ისინი პუბლიკის დიდი მონონებით და წარმატებით სარგებლობდნენ ეგვიპტურ საზოგადოებაში.

ამრიგად, ამ ძველ არაბულ თემაზე შექმნილი სამივე პიესა უკვე ახალი არაბული ლიტერატურის, კერძოდ კი არაბული დრამატურგიის შემადგენელ ნაწილად იქცა, ხოლო თემა კი, როგორც ჩანს, იმ უკვდავ თემათაგანია, რომელიც, შუასაუკუნეთა დივანებიდან თანამედროვეობაში გადმოსული, კვლავაც გააღვიძებს არაბულ შემოქმედებით აზრს და დროდადრო ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრის მემკვიდრით კვლავაც მოექცევა ხოლმე ყურადღების ცენტრში.

უზრიული თემის რემინისცენციები დასავლურ ლიტერატურაში

აღმოსავლურ-დასავლური ლიტერატურული კავშირებისა თუ ლიტერატურული გავლენების თემა უფრო და უფრო აქტუალური ხდება კულტურათა და ცივილიზაციათა დიალოგზე საუბრის კონტექსტში. ამავე კონტექსტში ძალზე ხშირად მოაქვთ რედიარდ კიპლინგის უკვე ძალზე ცნობილი სიტყვები, რომ „დასავლეთი დასავლეთია, აღმოსავლეთი – აღმოსავლეთი, ამიტომ ისინი ვერასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს“. ამავე კონტექსტს ყურანის II სურის 115-ე აია მიესადაგება: „უფალს ეკუთვნის აღმოსავლეთიცა და დასავლეთიც და საითაც არ უნდა იბრუნო პირი, იქ უფლის სახე დაგვხვდება, რამეთუ უფალი ყოვლისმომცველია და ყოვლისმცოდნე“. აიას, რომლის პერიფრაზიცაა გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ სახელწოდება და რომელიც გოეთეს გადმოტანილი აქვს დივანის I წიგნის – „მუღანნი-ნამეს“ ლექსში: „თილისმანები“.

დასავლურ ლიტერატურაში უზრიული სიყვარულის რემინისცენციებზე საუბრისას უნდა ითქვას, რომ გაუნელებელი ინტერესი ამ თემისადმი აღმოსავლურ თუ დასავლურ ლიტერატურაში უზრიული ლეგენდების ბაზისური ნიშნიდან უნდა მოდიოდეს – მათი გმირები წარმოგვიდგებიან, როგორც პოეტები, შეყვარებულნი და გონს გადასულნი. სიყვარული, სიგიჟე და პოეზია ღვთაებრივთან სულიერი მიახლების სიმბოლური არხები უნდა ყოფილიყო, საყოველთაო მიმზიდველობით რომ სარგებლობდა და სარგებლობს კვლავაც საზოგადოებაში, რომელიც აცნობიერებს, რომ ამ ირაციონალური და ექსტრავაგანტული ასპექტების მიღმა უნდა არსებობდეს უდავოდ ღრმა და პარადოქსული სიბრძნე, ჩვეულებრივი გონების მისაწვდომობის ფარგლებს რომ სცილდება.

უზრიული ლიტერატურული ტრადიცია და მისი ცენტრალური ტოპოსი – „სიკვდილი სიყვარულის გამო“ იმდენად უკვდავი აღმოჩნდა, რომ თვით დასავლურ ლიტერატურაშიც კი შემოაღწია, საუკუნეთა შემდეგ კვლავ გამოაღვიძა

შემოქმედებითი აზრი და დასავლურ-აღმოსავლური ლიტერატურული კონტაქტების კიდეც ერთ რგოლად იქცა.

საერთოდაც, როგორც ჩანს, დასავლურ ცივილიზაციას ზოგადად (და დასავლურ ლიტერატურას უფრო კონკრეტულად) ძველთაგანვე სჩვევია თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე აღმოსავლეთის ხელახლა აღმოჩენა და ამ აღმოჩენის, ანუ დასავლეთზე აღმოსავლური კულტურული გავლენების გამოვლინებათა ბრწყინვალე ნიმუშები ლამის ყოველ ისტორიულ ეპოქაში დაიძებნება.

XVI-XVII ს-დან ევროპულ ლიტერატურაში აღმოსავლეთის მორიგი აღმოჩენის მცდელობად ის ერთგვარი ფილოზოგიკალური ლიტერატურული მიმართულება უნდა ჩაითვალოს, რომელმაც პოეზიის „აღმოსავლური მოტივებით“ ინკუსტრირება, გარეგნული აღმოსავლური ატრიბუტების – სიუჟეტების, სახეების, პერსონაჟების ერთგვარ ორნამენტად გამოყენება თავის საყვარელ მხატვრულ მეთოდად აქცია, სადაც ორიენტალიზმი და აღმოსავლური ეგზოტიკა უფრო დასავლური მენტალიტეტის შირმა იყო, ვიდრე აღმოსავლეთისა და აღმოსავლური კულტურის რეალური და ღრმა წვდომა.

ფილოზოგიკალურმა ნაკადმა განსაკუთრებით რომანტიკოსთა შემოქმედებაში მოიპოვა დიდი ინტერესი. სწორედ რომანტიზმის მიმართ ერთგვარი ხარკის მოხდა XIX ს-ის დიდი გერმანელი ლირიკოსის – ჰაინრიხ ჰაინეს ბალადების (რომანსების) კრებულ „რომანცეროს“ I ციკლში: „ისტორიები“ შესული ულამაზესი ლექსი „აზრა“, რომელშიც სწორედ ეს უკვდავი ძვ. არაბული ტოპოსი – „სიკვდილი სიყვარულის გამო“ გაიხშიანებს და რომლის გავლენითაც დანერა ცნობილი კომპოზიტორის ანტონ რუბინშტეინის შესანიშნავი აღმოსავლური რომანსი „აზრა“. ჰაინეს ლექსი, ჩანს, ტიპური ფილოზოგიკალური ნაკადის ქმნილებაა, რომელმაც განსაკუთრებით რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ჰპოვა დიდი ინტერესი. მართალია, მისი თემა ახალგაზრდა მონის საბედისწერო სიყვარულია სულტნის ქალიშვილის მიმართ, მონისა, რომელიც აცხადებს, რომ იემენელია, აზრას ტომიდან, მაგრამ არც ასეთი წყვილი (სულტნის ქალიშვილი – მონა) და არც

ყმანვილი მონის სახელი - „მუჰამედი“ უზრიული
გადმოცემებიდან არ მომდინარეობს, იმაზე თუ აღარაფერს
ვიტყვით, რომ უზრას ტომი იემენური წარმოშობისაა, მაგრამ
ჰიჯაზში მობინადრე და სწორედ ჰიჯაზს უკავშირდება უზრიული
არაბული ლეგენდები.

რომანტიზმის მიმართ „ხარკის მოხდა“ კი იმიტომ ვახსენეთ,
რომ 1853-54 წწ. ლექსებთან ერთად დაბეჭდილ „აღსარებაში“,
სადაც პოეტი აჯამებს თავის შემოქმედებას, ამბობს:
„მიუხედავად რომანტიზმზე ჩემი სამკვდრო-სასიცოცხლო
გალაშქრებისა, მე მაინც ყოველთვის რომანტიკოსად ვრჩებოდი
და უფრო მეტად რომანტიკოსი ვიყავი, ვიდრე ეს მე თვითონ
წარმომედგინა“.

1815 წ. გამოსული კრებული „რომანცერო“ ჰაინეს
ცხოვრების უმძიმეს პერიოდში იქმნებოდა. მძიმე
საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფონით სულიერად გატეხილ
პოეტს პირადი ტრაგედია (პროგრესირებადი დამბლა, რომელმაც
სამუდამოდ საწოლს მიაჯაჭვა და ამას ზედდართული მძიმე
მატერიალური კრიზისი) კიდევ უფრო უმძაფრებდა ამ ისედაც
მძიმე და მინორულ განწყობას. ის წერდა „რომანცეროს“ ამ
ლექსებს, რომელთა სიუჟეტებს მსოფლიო ლიტერატურიდან
იღებდა და იმ დროს, როცა ავადმყოფი პოეტის ფანტაზია ხან ძვ.
ეგვიპტეს სწედებოდა, ხან შუა საუკუნეთა ესპანეთს, ხან კი ძვ.
იუდეაში დახეტიალობდა, თავად მას არათუ მოგზაურობა,
არამედ დამოუკიდებლად წერაც კი აღარ შეეძლო (ამ ლექსებს
თანაშემწეს კარნახობდა).

XIX საუკუნის ცნობილი კომპოზიტორი ანტონ
რუბინშტეინიც, ცნობილია, ევროპაში ყოფნის დროს (გერმანია-
ავსტრიაში ცხოვრებისას) დაინტერესდა აღმოსავლური
ეგზოტიკით და კოლორიტით. მისი ფილოზოფიკულიზმით
გატაცების ნაყოფი იყო შესანიშნავი ვოკალური ციკლი „12
სიმღერა ფორტეპიანოსთან ერთად“ აზერბაიჯანელი პოეტის -
მირზა-შაფის ლექსებზე (რუსულ გამოცემაში პ. ჩაიკოვსკის მიერ
ეს ციკლი „სპარსულ სიმღერებად“ იწოდება და ასეც გაიცნო და
დიდი წარმატებით მიიღო იგი მსოფლიომ). სწორედ
რუბინშტეინის საზღვარგარეთ ყოფნისას შექმნილ ვოკალურ

ნაწარმოებთა შორისაა ჰაინეს ტექსტზე შექმნილი რომანსი „აზრა“.

„ჩემი მიზანია“ – წერდა გოეთე 1815 წ-ს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანის“ თაობაზე – „სიხარულით დაუწყევშირო დასავლეთი აღმოსავლეთს, წარსული აწმყოს, სპარსული გერმანულს და ჩაეწვდე მათ ზნე-ჩვეულებებსა და მენტალიტეტს, გავიგო ისინი ერთმანეთის მეშვეობით და ურთიერთკავშირში“ (Брагинский 1963). და მართლაც, გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, სადაც „იშკ-ნამეს“ კარში ჩამოთვლილ 6 წყვილს შორის ფიგურირებენ ცნობილ უზრიელ შეყვარებულთა წყვილები – მაჯნუნი და ლეილა, ჯამილი და ბუსაინა, სადაც გოეთე ამაყად მიიწერს საკუთარ თავზე „მაჯნუნის“ სახელს, რომელიც „შეშლილს“ ნიშნავს და აცხადებს, რომ მასავით უყვარს და მის სიახლოვეს გრძნობს, ასეთ შეშლილთა ადგილი კი ციხეში ან ბორკილებში როდი ეგულება, – ეს უსამართლო სამართალი იქნებოდა მათ მიმართ, – არამედ სამოთხეში, რომლის იდეასაც დიდი ადგილი უჭირავს დივანში და რომელიც პოეტს სწორედ ასეთი ხალხისთვის ეგულება; ეს დივანი არ არის „პატრიარქალური ჰაერით გაჯერებული“ აღმოსავლეთისკენ უბრალო ლტოლვა. ფილოორიენტალისტებისგან განსხვავებით, იგი აღმოსავლეთის ღრმა ცოდნას ემყარება, მათ შორის, აღმოსავლური კლასიკური ლიტერატურისა, რაც აშკარად საგრძნობი და ხელშესახებია მკითხველისთვის (Гете 1988). ჰაინემ გოეთეს „დასავლურ-აღმოსავლური დივანს“ უწოდა „დასავლეთის მიერ აღმოსავლეთისთვის გაგზავნილი სალამი“, „ეს სალამი იმის მაუწყებელია, რომ დასავლეთი მოღალა მისმა ყინულოვანმა სპირიტუალიზმმა და აღმოსავლეთის ჯანსაღი, ხორციელი სამყაროთი სურს მომაგრდეს და ძალები აღიდგინოს“ (Кесслер 1973).

ჩვენი ინტერესის ფოკუსში მოქცეული მესამე ლიტერატურული ნაწარმოები სტენდალის ტრაქტატია „სიყვარულის შესახებ“, ან, როგორც ავტორი აკონკრეტებს, „სიყვარულის ფიზიოლოგიის შესახებ“, რომელიც იბნ ჰაზმის „მტრედის ყელსაბამის“ აშკარა გავლენითაა დაწერილი, ხოლო

თავი – „არაბეთი“ უზრიული ლიტერატურული კონცეფციისა და „სიმღერათა წიგნის“ გადმოცემების ცოდნით (ამ თავში ჩართულია მთელი პასაჟი ჯამილის აღსასრულის შესახებ, ამოღებული პარიზული კრებულიდან „სიყვარულის დივანი“) (სტენდალი 2013: 222-232). იგი 1822 წ-ს დაიბეჭდა და აღმოსავლურ-დასავლური ლიტერატურული კონტაქტების კიდევ ერთი შესანიშნავი ნიმუშია.

სხვათა შორის, სტენდალის ტრაქტატის ფორმა და თხრობის „გეომეტრიული“ მანერა მეტად უცნაური, უჩვეულო და გაუგებარი აღმოჩნდა ევროპელი მკითხველისათვის, რამაც, როგორც ლიტერატურის კრიტიკოსები აღნიშნავენ, განაპირობა მისი სრული წარუმატებლობა და ეს მაშინ, როცა სწორედ იგივე ფორმა და თხრობის სტილი საუკუნეთა წინ არამცთუ მისაღები, ძალიან პოპულარული იყო აღმოსავლეთსა და აღმოსავლური კულტურის არეალში შემავალი ლიტერატურული წრეებისთვის (განსაკუთრებით, არაბულ ესპანეთს ვგულისხმობთ).

ამრიგად, შუა საუკუნეების უკვდავი არაბული თემის ევროპულ ლიტერატურაში გამოძახილი ლიტერატურული გავლენებისა და უნივერსალური ლიტერატურული მოტივების ერთ კონკრეტულ გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს.

შეიძლება ითქვას, წინამდებარე მონოგრაფიული ნაშრომის ყოველი თავი წარმოადგენს ერთგვარად დასრულებულ, ორგანულ მთელს, სადაც გამოტანილია დასმული პრობლემის განხილვის შედეგად მიღებული დასკვნები.

ზოგადად, საერთო დასკვნის სახით კი შეიძლება ითქვას, რომ VII ს-ის II ნახევარში არაბეთის ნახევარკუნძულის ბედუინურ ტომებში ჩამოყალიბდა სატრფიალო ლირიკის სპეციფიკური მიმართულება, რომელიც მკაცრად კანონიკურ ხასიათს ატარებდა და პოეტი-მიჯნურის ცხოვრების ასევე მკაცრად დაკანონებულ კომპოზიციურ სქემასთან ერთად ქმნიდა ერთ მთლიან ჟანრს (უზრიული მიმართულების ლიტერატურას), რომლის ჩამოყალიბებაზე და იმ მოთხოვნების განსაზღვრაზე, რომელთა დაცვითაც იქმნებოდა როგორც ეს ლირიკა, ისე გადმოცემები პოეტ-მიჯნურთა ცხოვრების შესახებ, იგრძნობა რელიგიური საზოგადოების ძლიერი გავლენა. აღნიშვნის ღირსია, რომ უზრიული ლირიკის ხასიათი იძლეოდა მისი სხვადასხვანაირი განმარტების საშუალებას და ამ ორაზროვნებას ხელს უწყობდა ექსტაზური სპირიტუალიზმი უზრიტებისა, რომელნიც აღნერდნენ თავიანთ გრძნობას ისეთი ტერმინებითა და სახეებით, რომელნიც ადვილად შეიძლებოდა მიჩნეულიყო რელიგიურ გრძნობათა გამოხატულებად, თავიანთ შინაგან მდგომარეობას სახავდნენ განსაკუთრებული სულიერი და ემოციური დაძაბულობის სახით, რომელიც ძლიერ წააგავდა მისტიური ექსტაზის სანყის სტადიას. ამ ყველაფერმა შემდგომში სუფიზმის მიმდევრებს უზრიული პოეზიის მისტიკურ პლანში ინტერპრეტაციისა და სუფიზმის პოეტურ ენაში პოეტურ კლიშეთა უზრიული სისტემის გამოყენების საშუალება მისცა. უზრიული ლირიკა და საერთოდ უზრიული მიმართულების ლიტერატურა სპეციფიკური ისტორიული კონტექსტის მიერ არის შექმნილი, თუმცა ისტორიულ ფონზე არანაკლებ მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ის ლიტერატურული გარემოებები და

ზოგადად კულტურული ფაქტორები, რომელთაც დიდი როლი ითამაშეს და ხელი შეუწყვეს ამ ახალი ჟანრის განვითარებას და ჩამოაყალიბეს პოეტთა პოზიციები და ინტერესები.

ომიანთა ხანა ორი პერიოდის იდეალთა შეჯახების ხანად იქცა კულტურასა და ლიტერატურაში – წარმართული იდეალებისა, რომლებიც იმსხვერუდა და მუსლიმური იდეალებისა, რომლებიც იბადებოდა. ლაზალის განვითარების თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ ადრეულ მუსლიმურ საზოგადოებაში პურიტანიზმის ტენდენციების განვითარებამ ლაზალის პოზიცია კრიტიკული გახადა. ახალგაზრდული რომანტიკული გზნება ჩამოაცილა და მის ნაცვლად ინტელექტუალური, სულიერი მუხტით დამუხტა. მუსლიმური რელიგიით აღთქმულმა სამოთხემ სიკვდილის სპირიტუალიზება მოახდინა და შესაბამისად, პეროიზმის არენა მის ნაცვლად მანიაში გადასულმა სიყვარულის აკვიატებულმა იდეამ დაიკავა, რომელიც ერთგვარი „მარადი იდეა“, მისთვის გაღებული „ჭირთა თმენა“ და განსაცდელი კი ლამის ჯიჰადს გაუტოლდა.

ორი ეპოქის ფასეულობათა სისტემის შეჯახებამ კონცეპტუალურის გარდა, ნმინდა ლიტერატურულ ეტიკეტსაც დაატყო კვალი – პოეტურ ენას და საზოგადოების ესთეტიკურ გემოვნებას. ისლამამდელი პოეტური მემკვიდრეობის ტრანსფორმაციის პროცესში, როცა პოეტები განსწავლულნი იყვნენ პრეისლამურ ტრადიციაზე, ახალი პოეტური სტანდარტების ლიტერატურული თეორია კი ჯერ არ არსებობდა, ომიანთა პოეზიაში ინდივიდუალიზმმა და ინდივიდუალურმა გადაწყვეტამ როგორც ესთეტიკური, ისე მორალური კუთხით ბევრად უფრო მეტი თავისუფლება შეიძინა და ინოვაცია ომიანთა ხანის ლაზალში გამოვლინდა როგორც ფორმალურ, ისე კონცეპტუალურ დონეზე.

სოციოლოგ ნიკლას ლუმანის თეორიამ სიყვარულის საკომუნიკაციო სიმბოლოდ, განზოგადებულ სიმბოლურ საკომუნიკაციო საშუალებად ინტერპრეტაციის სოციალურ სისტემად განხილვის შესახებ გაამყარა ჩვენი კვლევის დასკვნები.

უზრიული ლიტერატურული ეტიკეტი რომ არაბული (და საერთოდ, შუა საუკუნეების) ცნობიერებისთვის მეტად მომხიბვლელი აღმოჩნდა, იქიდანაც ჩანს, რომ VIII ს-დან მოყოლებული, მასალები უზრიტ პოეტებზე (პოეზია და გადმოცემები) ყველა ცნობილ ფილოლოგიურ კრებულსა თუ ანთოლოგიას ამშვენებს. მისი კვალი ჩანს „ვეფხისტყაოსნის“ ფასეულობათა სისტემაზე (გარკვეული კუთხით) და ამ თემის მარადიულობას მონმობს თვით ახალ არაბულ და ევროპულ ლიტერატურაში გადმოსული მისი გამოძახილი (კერძოდ, არაბულ დრამატურგიაში შექმნილი პიესები მაჯნუნისა და ლეილას სიყვარულზე, ასევე ამ თემის რემინისცენციები დასავლურ ლიტერატურაში). როგორც ჩანს, ის კიდევ ხშირად გააღვიძებს არაბულ თუ დასავლურ შემოქმედებით აზრს.

SUMMARY

Ghazal (love poems) in Early Islamic Poetry. The Umayyad Period

In the Umayyad period, two contrastive types of love poetry were developed in parallel and they influenced each other: frivolous Hijazi urban, erotic *ghazal*, dedicated to fulfilled love and focussing on adventurous, amorous affairs and largely implying external description of amorous scenes and Udhri (Bedouin) *ghazal*, which is dedicated to unfulfilled love and centers around the poet's feelings and emotions, which are described from a more introspective standpoint and presented with sad notes, desperation and tragedy.*¹

Hijazi *ghazal* was born in the vicinity of the big Hijazi towns - Mecca and Medina - and possessed an air of a typical urban love poetry by implementing a changeable love cult, openly and freely talking about amorous feelings, and even by descriptions of frivolous scenes. Udhri *ghazal*, which is traditionally referred to by many scholars as the bedouin *ghazal*, was born in the bedouin environment of the desert. The name of this love poetry direction is derived from the name of a small Arab bedouin tribe of the Yemeni origin, the Banu Udhrah in the north of Hijaz, where lovers, according to the legend, were devoted to only one beloved woman in their lives and died of that love. The main element in Udhri poetry is devotion to one beloved until one's death, innocence and dedication to her until the lover's death. Udhri love has become a synonym of platonic love in Arabic literature, unlike the Hijazi that excludes purity, or refusal of the fulfillment of the will of love from both sides - the beloved and the admirer. This tradition acted as the basis for the literary conception created

¹ * Our starting point is the traditional order established by the researchers of the Arab literature, where the Udhri poetry has a place before the Court poetry. It is a kind of intermediate phase between the pre-Islamic *nasib* and the Abbasid *ghazal*, where the concept of Udhri poetry is mixed with court poetry so-called "Courtesy" elements and ethical values of Court love.

by the Udhri *ghazal* and the followers of this direction were called Udhri lovers regardless of their tribal belonging.

Due to the generalization of this term, it no longer represented the ethnic origin, but denoted the specificity of this particular literary conception. The Udhri poets and their beloved women became the heroes of romantic stories about failed lovers who, despite being physically far away, remained deeply in love with each other and died of lovesickness and who were characterized by loyalty, devotion and self-sacrifice. Their love stories collected by Iraqi scholars a little later within their own poetry are included in many famous medieval philological collections of the Middle Ages, which can be seen as a proof of their long lasting interest in them.

If the formal development of love lyrics is connected to *qasidah***² in the diachronic aspect, then the description of love adventures in Hijazi urban poetry is strongly similar to depicting affairs with women in *fakhr****³ (self praising) and Hijazi *ghazal* seems to have evolved from *fakhr*, but there is a distinction between them - the Ancient Arabian love poetry is focused on the past, whereas the Hijazi *ghazal* is projected to the present. While pre-Islamic poets considered youth as a period of short-lived love, after which comes the period of maturity in which love is considered to be ridiculous and is tolerated as a moment of youthful indiscretion, the poets of Hijazi manner saw the pursuits of pleasure as a certain type of philosophy and a way of life that remains with them long after their youthful days are over and are considered to be tools of self-expression and establishment of individuality.

A different understanding of the time factor leads to the striking difference observed concerning the descriptions of love affairs. Namely, the description provided by pre-Islamic poets presents a drama that turns into a harrowing tragedy, as lovers face a big obstacle: first and foremost is the time, which flies quickly and takes away the poet's youth; at the same time, the compulsory and essential departure of the beloved together with her tribe to a faraway and unfamiliar place from the neighborhood of the

² ** *qasidah* - Traditional form of pre-Islamic Arabic poetry.

³ *** *fakhr* - one of the elements of Syncretic *qasidah* - self- praising.

poet. The pre-Islamic solution of this issue is a heroic, collectivist model, presented as a conventional framework, and described as follows: "After the cathartic, purgatory effect of the recollection, the poet decides to forget his beloved and keeps on traveling with a clear and calm mind". Amorous feelings of the Umarite poets can be more melodramatic, due to the difference in obstacles and their less intensive nature. The time factor is not as important with them as their flirting and love affairs are not determined by their youth, they are all lifelong. The departure of the beloved is not an important obstacle for the poet either, because most of the beloved women live in Hijazi and are inhabitants of their cities. Others, who visit Mecca for annual pilgrimage from Egypt, Syria, Iraq or Yemen, could still return there at the new season. That is why their descriptions of love affairs are more lively, humorous, and eloquent, although they may be accompanied by certain dramatic elements.

Connecting Udhri *ghazal* with *nasib* of *qasidah*⁴ seems to be correct, because it continues the melancholic elegiac motives of *nasib*, but there is a big difference between the two. In *nasib*, the poet recalls the finished love story that he desires to forget. This love does not have any present. The Udhri poets speak of the current love, though unfulfilled and non-fulfilling, but still related to the future, for their loyalty to their love is everlasting. Although realizing that his love will not be fulfilled, the Udhri poet does not betray his beloved and remains loyal to her till the end of his days.

There are several scholarly attempts made by researchers of Arab literature to analyze and explain Hijazi and Udhri poetry in the context of the early Islamic community from social-economic and religious perspectives. No matter how paradoxical it may seem, but the reason for both is considered to be the new religion, conversion to Islam and the greatest socio-political and economic changes associated with it which were reflected differently in two different environments - on the one hand, in the cities of Mecca and Medina and on the other hand, in the Bedouin

⁴ **** *Nasib* - one of the main topics of *qasidah* - reminiscing about the beloved one.

tribes of Hijazi and its neighboring regions. They went through different prisms and were depicted in two opposing directions in *ghazal*.

The social-political foundation of Hijazi *ghazal* is as follows: wealth accumulated from wars and early trade operations, splitting of social structures caused by political advancement and enrichment of certain aristocratic clans; introduction of foreign elements into Mecca and Medina, introduction of slaves particularly from Palestine and Iraq, Iran as well as making Mecca and Medina religious centers and moving political centers to Damascus, Syria in the Umayyad period all contributed to the fact that this province and its urbanized centers became separated parts from the rest of the Empire, whereas the community of Mecca and Medina obtained their own characteristic mark. Some of the aristocratic elements lost their active political role and, frustrated, tried to find escape from unsatisfied ambitions in the pursuit of worldly pleasures and sentimental intrigues. Free time, merriment, and riches gave them the opportunity to satisfy their lust and passions. A kind of cult was created for fun life and easy love, with its intrigues, double standards, for which lyrical poetry and music were utilized. This environment was found to be useful for the development of lyrical poetry and the art of music and singing, thorough the influence of those foreign (mostly Persian) slaves, who brought singing and music for their new owners. *Ghazal* also becomes popular and spreads widely with the help of the influence of the singing art. Great popularity enjoyed by the Urban *ghazal* in the Hijaz of the Umayyad period may be attributed to the fact that this poetry reflected the spirit of the refined society of that time.

In Taha Hussein's view, the reason for the formation of Udhri *ghazal* is a political and socio-economic motive. The bedouin tribes of Hijaz and the neighboring regions who did not participate in the wars of the newly established Muslim state and therefore had no access to the treasures flowing into the Hijaz's religious centers, found themselves in an unfavorable economic condition compared to the aristocratic population of Mecca and Medina (Udhri tribe was one of them). Islam, which brought integration, banned intertribal wars and thus reduced the main source of their income based on robbery from neighboring tribes. Their

dissatisfaction was also reflected in their poetry as well as in the cult of desperate, unhappy, unsatisfied love.

Other researchers also repeat the same reason, whereas Jedid examines the social and economic basis of the motif more closely and concludes that economic hardships find a symbolic correlation with the loss of the beloved and sexual restraint.

For Krachkovsky, such a solution to the question is not groundless, but he considers deeper inspection to be necessary for complete clarification, otherwise such a justification is considered by him as just "simplistic".

Thus, disappointment and skepticism, which was dominant in Hijazi contemporary society, was reflected either in asceticism and exclusion from the social life in the permeation of fatalistic strokes into the *ghazal*, similar to Udhri poetry, or in the dedication to the unbridled life of poets and pursuit of a sensual passion and devotion to free love poetry, as seen in the works of Urban poets of Hijaz.

In special literature, while discussing the relations of the Hijazi *ghazal* to religious aspects, it is often referred to as surprising that in the holy cities of Hijaz, only after 50 years from the conversion to Islam, in Umarite *ghazal*, we can openly read about passionate experiences, bold love adventures and their detailed descriptions. On top of that, urban love poems added the blasphemous attitude of Islamic rituals, especially towards pilgrims and their pilgrimage rituals. To them the season of pilgrimage became the season of love adventures and the Mecca mosque where pilgrim women took off their veils in order to participate in the procession, became the place where women were observed in order to be selected as new love objects. Around Kaaba, where thousands of pilgrims were densely grouped to touch the black stone, they would approach their chosen ladies of love. When the pilgrims left the mountains of Arafat, the poets would follow the beautiful women ... and would see numerous such "favorable" cases.

There are two sides to the hedonistic philosophy of the Hijazi urban poets - if one is concerned with enjoying life, blissful love and numerous love adventures, flirting and lascivious life, the other side is related to

religion. In fact, the Umarite poets, fond of life and pleasure, were also Muslims, followers of their religion. They believed in Allah, Muhammad and the Day of Judgment. They certainly hoped that Allah was merciful and their state was not desperate as long as they combined good deeds with non-religious actions as the Qur'an says: "And [there are] others who have acknowledged their sins. They had combined a righteous deed with another that was bad. Perhaps Allah will turn to them in forgiveness. Indeed, "Allah is Forgiving and Merciful" (IX - 102). The idea of such a "mixture" is very clear in their reasoning. Furthermore, the Muslim religion widely opens the doors to penitence, and Umayyad poets often express their willingness to repent in their poetry. According to the oral tradition, Umar repented his sins at the end of his life, and penitence of lascivious poets close to death became a tradition. However, some Muslim puritanical tendencies are often exaggerated, and for example, one of the less reliable sources about Umar states that he lived for 80 years, from which he dedicated the first 40 years to entertainment and the other 40 years he lived a life of an ascetic lifestyle. In general, the theme of the poet's lifestyle and the nature of his poetry can be radically different, thus, it is an attempt to create an "embellished" reality unacceptable by influencing puritan tendencies and strengthened by the Qur'an which says about the poets: "And that they say what they do not do" (XXVI-226).

To explain all this, we should take into account the more developed individualism of the epoch of poets, which many scholars explain by the influence of Islam. Lack of wealth, environmental isolation and life vulnerability in the pre-Islamic period narrowed the worldview and left their marks on almost all Arab poets' taste. The circle in which they lived was rough, barren and limited. Their genius was limited in proportion to self-development and could not break through the boundaries of the circle of disaster. Islam brought in integration. The union resulted in security and safety, conquering wars and wealth. All of these together developed the nation's intellect. The wealth brought pleasure, searching for fame with intellectual and not physical distinction and virtues. Such life influenced poets' works. Apparently these poets, frustrated and sentimental, found their way of self-expression and their own individuality in love adventures

and the love poetry (*ghazal*) through breaking moral and religious norms. That is why they praised their unbridled life and demonstrated themselves as being "great in sin".

As for the Udhri love, according to Muslim scholars (Kinani, Hilal and Daifi), it was a reaction/a response to moral lustfulness in the large cities of Hijaz and kind of a compromise between human instincts and puritanical religion, between love and religion; in other words, the spirituality of human love. Emancipation from love attitudes toward sexual instincts contributed to the development of the divine love, whose rudimental prototype would be found in the heart of the Udhri lovers. However, it should also be noted that Islam does not prohibit physical love, even more, the "monk institute" is unacceptable to Islam. Mohammed is attributed to the apocryphal *Hadith*: "There is no monk in Islam".

Some scholars link up the invasion of Fatalism in the Udhri *ghazal* to the researchers of Muslim dogmas and religious issues in the Umayyad period who actively studied "free will" and "fatalism", as the Umayyad caliphs, in the process of wars, are said to have favored fatalism in order to preserve the belief that their legitimacy was determined by fate and there was no power in the world that could stand up to it. Thus, such a sense of reflection was also apparent in poetry. Voluntary "restraint, exemption" intensifies the love that oversteps the boundaries, just as a physical threat aggravates a sense of psychological trauma. Some researchers believe that this restraint is the reason for raising this feeling and turning it into the area of interest in literature and generally in arts, adding to it a universal value and artistic color. It gave a sense of idealism to human love.

The voluntary conveyance and restraint in the Udhri *ghazal*, which not only refuses love, but more than that, it reaches self-flagellation and some researchers connect it to Muslim asceticism and puritanism. In the Qur'an, there are obvious callings for asceticism, there are a lot of verses that refer to this world as a house of temptation and vanity, and consider the punishment of the other world and the torment in such shades of light that, even amongst the first Muslims and even the followers of the Prophet were willing to give thought to the other world and devoted themselves to worshipping the God. It is not surprising that in the days of the Umayyad

period, the tendencies of asceticism were further strengthened and a lot of people lost the hope for the implementation of the religious ideals they pursued so eagerly. As for Muslim Puritanism, it really fights against passion and immorality. Many verses of the Qur'an rebuked those who followed their passions. They persuade the Muslims to refuse the "ignoble, sensual desires" because they would divert them from the path of Allah. Apart from the Qur'an verses, a large portion of the *Hadith* also calls to adherent Muslims for the same.

The eternally unfulfilled aim remains the foremost theme of the Udhri *ghazal*. Such motives seem to be somewhat attracted to the obsessed idea, and the willingness to live with such an idea (mania) is filled with the consideration that the fate is acting. In Udhri poetry the eternal idea of love is the fate that is inevitable and predetermined, which turns a love at first sight into a shock of consciousness, but whose divine "imposition" does not exclude the parallel role of the free will, at the same time.

The Udhri lover accepts this destiny and does not oppose it, on the contrary, in Udhri *ghazal* we often see the poet's desire for the torture of love to become stronger. This is the condition when the victim of the idea of eternal love perceives free will and imposition as two co-existing notions.

Taking into consideration the seriousness of their destiny, the Udhri poets in their *ghazal* used religious terminology with such intensity which is far from Hijazi urban poets using the humorous and light cynicism of Islamic expressions.

Islam categorizes Jihad in two categories: Jihad for Allah and Spiritual Jihad. Spiritual strength is achieved by Spiritual Jihad and this Spiritual Jihad, also known as the Great Jihad, is seen as the reflection in the Udhri *ghazal*. However, it is important to note that the religious rituals are often presented in such contexts in the Udhri *ghazal* that their incompatibility with the religious doctrines can be seen as a blasphemy of God. For example, when the poet, while praying, instead of turning to the side of Kaaba, sometimes prays while facing his beloved's face, or admits that during praying in Kaaba, when he should be fully absorbed in prayer, he thinks about his beloved, etc.

It is easy to see, from a critical point of view how the utilization of the Islamic language, while expressing such an eternal idea, cannot leave the place for religion. It is worth noting that the Udhri poets were not so much under the influence of the new religion Islam, but more importantly, they transferred the religious concept of the human approach to God to human beings. Figuratively speaking, they died for the "religion of love".

The absence of metaphysical terminology prepared the way for the love of God to be expressed only by the existing terminology, which existed for a particular human love. Love for the Udhri lovers is a naked idea, mystery, whose materialization takes place on religious grounds. In this respect, it is very interesting to look at Khairallah's point of view that the basis of the Udhri legends is that their heroes appear as poets, lovers and insane people. These three aspects of their personality were general motives for the Udhri Arabic poetry. Thus, love, madness and poetry must have been the primary and initial channels of close spiritual contact with the Divine. The eternal or transcendental connection with the absolute is only reached through these symbolic channels. Consequently, a prototypic character, who has achieved this form of renewal of the union, is enjoying the universal attractiveness.

Later, in the theory of love, the main direction of *adab's* *****⁵ writing considers that the love is madness and the love struck is often - if not always - against rationality of any kind. Poets are considered to be particularly prone to become the victims of love and go mad. These writings of *adab* show the infatuation of the society to be irrational and extravagant - those aspects of love that are beyond the mind and the sanity and which can manifest the best and the most noble in man. Udhri poet stories and their poetry are examples of pure, earthly love victims. This charm of their strange, extravagant and extraordinary behaviors, and their literary purpose, shows that the public is aware of the fact that there may be a deep and paradoxical wisdom in such unreasonable actions beyond the limits of understanding of the usual minds. There is no limit as such to the poetic imagination and the life actions for such wise love struck people.

⁵ ***** *Adab* - a popular genre of medieval Arab literature with educational, aesthetic and didactic, as well as entertaining composition.

Accordingly, not only their love poetry, but also the lives of poets became a literary material on the principle that art imitates life and life imitates art.

The question is how could both of these versions of the love poetry of the Umayyad period, on a synchronic level, have developed in two opposing directions?

In his book "On the Art of Medieval Arabic Literature" Hamori presents an Islamic *qasidah* as a "synthesis of traditional activities which, by their interconnection embody and personify the model of the order of the universe", which characterizes a pre-Islamic Ode as a ritual expression of the life of ancient Arabs. His worldview is concentrated on the "heroic model" - a paradigm of prehistoric moral values. The heroic model is an equilibrium of two contrasting principles: *kenosis* ("empty", "emptiness") and *plerosis* ("filling"). *Kenosis* is a voluntary endeavor to give up all the passionate pleasures and is expressed by dismantling the tent and leaving the beloved, and eventually with the courage and self-sacrifice that the hero faces death in the desert or on dangerous trips. As for the opposite principle, *plerosis* personifies all the worldly pleasures, the sweetness of life, love, drinking, and gaining treasures in wars. But in the end, the hero will eventually go to death on his own as the final destination. Hamori sees this poetic form, *qasidah*, as the dualistic expression of both - *plerosis* and *kenosis*. Stefan Sperl develops this theory by portraying the antithetical union of *nasib* and *madih* *****⁶.

Nasib's beloved in *qasidah* is not specifically an individual who at some stage entered the poet's life and now resides in his memory. Stereotypical repetition by many different poets of the same type has become something of an eternal idea. The beloved is somewhat symbolic of a man's feelings, a specific segment of experience. Perhaps it is an attempt of an individual to find a way out of the society, particularly in a passionate love for which everyone sacrifices everything. Such an attempt by the *qasidian* ideology is doomed to failure, because of its antisocial nature. Fulfilling and implementing something is only possible when it is integrated into society.

⁶ ***** *Madih* - praising the people with high social status, in addition, one of the parts of *qasidah*.

The fact that traditionally the beloved is a member of the other tribe is a symbol of the antisocial nature of the passion. It is an attempt to destroy the tribal or social boundaries and it is destructive in a way that threatens the established order. Following your passion is anarchic by nature. It is looking for obstacles to openly confront them. Eventually, love and passion cannot and would not be able to find the embodiment in this life. Marriage and reproduction are not included in its goals. Accordingly, *nasib's* beloved is not the poet's wife - she remains as an outsider. Its specific identification is good for nothing. Love and passion in this case is not the union of two individuals, but the determining principle of the life-style.

The true nature of the passions is revealed in the stories of Udhri lovers. After destroying the rules of the society, these lovers willingly cast themselves out from this society. In response, they are also rejected by the society. Udhri lovers were declared outlaws. Their love is unhappy, because it is a destructive force and can only be embodied in death.

There is no emphasis on this aspect of passion in *qasidah*. There is no worshipping the love in the Udhri love. The denial of community's rules and its constancy, which is driven by passion, is reflected on the *qasidah* in its *nasib*, but there is also a part that praises public values and virtues. This function in panegyric ode is performed by the *madih*. The passion of the sweetheart is directed towards isolation, while the government's loyalty is an integration into society. Individuals who are at the crossroads of choice and are grievous. Instead of potentially destructive passion, they opt for integration into society. Thus, *nasib's* positive antithesis in *qasidah's* structure is *madih*, through which ultimately the public values are the winner.

According to Andras Hamori, there are some factors that should be taken into consideration when interpreting the masochistic, antisocial position of Udhri lovers: Islam really changed the basics of Arabic poetry and the old world moved in absolutely different directions, but this change was not instantly revealed. Poems of many Islamic periods, in style or spirit, rarely differed from the pre-Islamic verses. So the old conception was removed, but unnoticeably. Even one glimpse cast at the famous poets of the Umayyad period is enough to assure that the substantive difference occurred in poetic ethos. Social changes further culminated in this process.

The conquered and fixed income that the Treasury paid to the warriors of the tribes, at least temporarily, provided them with economic security and wellbeing, which made up great motives of the old poetry. The more the political organization of the Islamic State grew, the more the complex and sovereign influence of individuals was reduced. The socio-economic shifts that accompanied successful conquest wars made the old bedouin concept unreliable, or at least suspicious in its universality.

It is easy to see that the old-fashioned heroic poem became insincere. If a Muslim was killed in the Holy War, he was transferred to Paradise immediately, facing the death was not that terrible anymore and the warrior was no longer such a glorious hero, compared to the times when there was no hope of reimbursement or rewards. In short, the heroic life is no longer a model of understandable, orderly and balanced human feelings. A radical change occurred in the death and life relationship. If they had previously been contradictory concepts, now they were sequential steps to paradise or hell. The basis of the pre-Islamic *qasidah* was removed. The heroic memory lost its sense among Muslims, for whom the death was no longer the end, but only the end of the matters for which the person was responsible after the death. Thus, the change of attitude towards death has changed much in Arabic poetry.

The heroic *qasidah* continued to exist because the cliché existed, but its strength was weakening because the heroic rule of life was destroyed, or rather, the rule of life that created a heroic image was destroyed. The heroism for the Islamic community became a natural self-image.

The new genres developed in the VIII century gave sign of some discrepancy with the past and at the same time, there was the driving force of the pre-Islamic poetry that created the basis for self-metamorphosis.

The new poetry was not religious. The skeptical attitude of Mohammed towards poets may have somehow contributed to it - poets were seen as the propagandists of the opposite life-style model, but the main reason for the "apostasy" of poetry from the religion in that period was the absence of religious obscurity in Islam, the absence of the "unknown". While religious vagueness gave some kind of poetic impetus to a brilliant religious poetry in the European Medieval Ages, the Qur'an's

nature is specific and realistic. This specificity makes Nicholson say: "There is no spirituality in the pictures of the heaven and hell of Mohammad". This is, of course, an exaggerated statement. In Islam the poetic implication of religion belongs to mysticism. Mystical poetry developed in two genres of secular literature - love poetry and, after the rise, the flourish and decadence of wine poetry. Although these two genres can be found in the pre-Islamic *qasidah*, they became independent literary genres in the Islamic period.

If the Qur'an's nature is specific and realistic, it does not mean that the Qur'an does not express new perspectives on this world and the other world. These perspectives replaced the old concepts with the relevance and integration of the new pagan beliefs into the relationship between man and godliness. Based on a new belief about the afterlife and immortality, the life acquired a different sense, the perishable things were given metaphysical dimension. Islam, as faith and as law, encouraged faithful Muslims to feel the existence of the deity in their lives and the specific variety of the Qur'an played a great role.

Apart from specific varieties and realistic descriptions, the Qur'an contained the mystical elements that were inclined to develop as the tradition of meditation. The absence of metaphysical terminology made it inevitable to express love towards God by the existing terminology, which already existed for a particular human love.

By presenting the concept of eternal life, Islam made every aspect of the believer's life more important than a pagan Arab's life, surrounded by death. This new dimension could excite the imagination of the metaphysical beliefs in the believer and make him believe that his life was part of the unified divine scheme.

We have already discussed the social reasons that helped love poetry develop as an independent literary genre, but the literary circumstances which contributed to the development of the genre and created poets positions and interests, are no less important.

If the pre-Islamic *qasidah* perceives the human feelings as absurd but comprehensible and consistent, the new poetry of the Islamic epoch, which did not chose religion as its favorable, profitable position, is obliged to look at

the human feeling not as a thought and meaning under divine protection, but as uncollected and not understandable on a purely human level. Balanced coherence and consistency of the old model that was achieved by acting, was now moved to emotion, and the poetry was born with passionate but unfulfilled love - passionate inactivity. Here is implied the Udhri poetry and deadly love lauded by the love stories that is anti-social, weakening illness. In the Udhri *ghazal* everything in life can be rejected, except for one destructive emotion that is presented as a new form of the desire of *kenosis*.

This is love, which is actually the essence and rule of the Udhri lovers life, and as the Hijazi Ghazal is not just a light poetry, but a philosophy of life for the poets of this direction. The Udhri *ghazal* clearly demonstrates that this love gives the meaning to the lives of these poets.

While in the pre-Islamic period the role of the poet was to neglect the caution and norms of reasonable egotism and to formulate such a balanced, senseless lifestyle model, in the Islamic faith. Muslim communities lived a balanced life that the Qur'an, *Hadith* and religious legislation (*fiqh*) allowed them in between the permissible, on the one hand, and forbidden and unacceptable on the other. The poet moved on the borders of both. The poet was still considered senseless in the old tradition, but the function changed. If he was accustomed to taking into consideration the structure, now he avoided it. The poet became an actor whose best role was some embodiment of some form of institutionalized disorder. For such a role, the public had a ready-made peep hole, a kind of a crack and according to Hamori's opinion, exactly here it is possible to find the most important and serious reasons for prospering love poetry than the new social-economic environment of Hijaz of the Umayyad period.

The heroic lifestyle whose muse is death was transformed into new Islamic literature. This was a kind of nostalgia for pagan performances and concepts that contributed to preserving the pre-Islamic poetic manners.

Although the poetry had already lost the theme of heroic death, the readiness to feel threatened and facing the threat, retained its charm and stayed in the centre of attention. The paradise managed to spiritualize death and shifted it from the scope of the heroism. Its place took the love that turned into mania.

Islam replaced pagan heroic death with martyrs. Poetry also equaled the death with eternal love, death with mania to martyrdom. Furthermore, according to the apocryphal *Hadith* to the Prophet Muhammad is attributed the phrase: "Those who loved and hid it, revealed reason and endured, will be forgiven by Allah and taken to paradise".

According to Hamori's theory, we can say that, on the one hand, in pre-Islamic period, attitudes towards death in the religious communities fundamentally changed based on the poetically balanced, heroic model and on the other hand, as mentioned above, they had a kind of unintentional nostalgia towards it. However, it is not essential for the audience to feel nostalgic towards the old, and realize that the old poets had much broader vision than any of the modern poets.

It seems natural in the art of the 'aesthetics of sameness', in which traditionally established and approached views of aesthetic cognition seem to ignore the individual point of view. Here, the aesthetic criteria are established in advance and poetic icons are developed in accordance with them and given as solid and readymade formulae.

This phenomenon - preserving the heritage on a predetermined basis and either preserving or declining already employed laws and norms - determines the mission of the poets as of the ones who have a good knowledge of the norms and preserve the heritage and encourage its spreading - a formation of a social memory fund, based on public dignity and values.

Thus, the combination of the hero and poet, created during the period of *Jahiliyyah*, lives on in the later era, and although individualism and individual solutions in Islam's period are much more liberal from an aesthetic and moral point of view, many things remain strong and unchanged in Arabic poetic cognition. Udhri love - poet, a protagonist with his elegiac poetry full of tragic love and semi-legendary stories, as well as the Umarite poet and the hero of the Hijazi light urban *ghazal* evoke many parallels with the pre-Islamic hero-poet type, who from the indicator of the balanced heroic model of moral-practical advantages, turns into the hero of love, sharing this destructive emotion and is fully entrusted to the feeling, which is equal to the self-sacrifice.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. აბულაძე ილია, *რუსთველოლოგიური ნაშრომები*, თბილისი, 1967.
2. ათას ერთი ღამე, რვა ტომად. ტ. V, მთარგმნელი ნანა ფურცელაძე, გ. წერეთლის რედაქციით, თბილისი, 1981.
3. ალექსიძე ალექსანდრე, *ბერძნული სარაინდო რომანის სამყარო*, თბილისი, თსუ 1976.
4. ბარამიძე ალექსანდრე, *ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან I*, თბილისი, თსუ, 1945.
5. ბარამიძე ალექსანდრე, კეკელიძე კორნელი, *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია V-XVIII*, თბილისი, თსუ, 1987.
6. გარდავაძე დარეჯან, *მოარული თემები, მოტივები, ტოპოსები უზრიულ პოეზიაში*, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის აკად. გ. წერეთლის სახ. აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი, ტიპოლოგიური ძიებანი IV, თბილისი, 2000.
7. გარდავაძე დარეჯან, *მაჯნუნისა და ლეილას თემისადმი განახლებული ინტერესის გამო თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში (არაბული დრამატურგია)*. ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 341, 2002.
8. გარდავაძე დარეჯან, *ღაზალი ისლამამდელ კასიდაში (ისლამამდელი ნასიბის თავისებურებანი)*. ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის ფაკულტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა შრომები, ნიგნი მეშვიდე. 2003.

9. გამსახურდია ზვიად, *ვეფხისტყაოსნის სახისმეტყველება*, თბილისი, მეცნიერება, 1991.
10. თოდუა მაგალი, *ვეფხისტყაოსნის ნახტომი ანუ რითი სჯობს რუსთაველი შექსპირსა და გოეთეს*, ქუთაისი, 1993.
11. კარბელაშვილი მარიამ, *ხალხური „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურა და ტიპოლოგია*, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ.97, №3, მარტი, 1980. გვ. 741-744.
12. კარბელაშვილი მარიამ, *„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის ინვარიანტის საკითხისათვის*, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ.99, №3, სექტემბერი, 1980. გვ.745-748.
13. კარბელაშვილი მარიამ, *„ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მითოლოგიური ძირები*, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ.105, №3, მარტი, 1982. გვ. 649-652.
14. კეკელიძე კორნელი, *ქართული ფეოდალური ლიტერატურის პერიოდიზაცია*, თბილისი, 1933.
15. კეკელიძე კორნელი, *ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან VIII*, თბილისი, 1962.
16. ლეკიაშვილი ალექსი, *საკითხავი წიგნი არაბულში*, თბილისი 1979.
17. ნოზაძე ვიქტორ, *ვეფხისტყაოსნის მიჯნურთმეტყველება*, პარიზი, 1975.
18. რუსთაველი შოთა, *ვეფხისტყაოსანი*, თბილისი, მეცნიერება, 1988.
19. სტენდალი, *სიყვარულის შესახებ*, გამომცემლობა „უსტარი“, თბილისი, 2013.
20. ფურცელაძე ნანა, *მუალაკები – ისლამმდელი არაბული პოეზია* (თარგმანი, წინასიტყვაობა, კომენტარები), თბილისი, 1985.

21. ფურცელაძე ნანა, *არაბული ლიტერატურა. ნარკვევები და ნიმუშები*, ქართული აკადემიური წიგნი, თბილისი, 2017.
22. შექსპირი უ., *მეფე ლირი. ზაფხულის ღამის სიზმარი*, თარგმანი ვ. ჭელიძისა, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1966.
23. ხინთიბიძე ელგუჯა, *თანამედროვე რუსთველოლოგიური კვლევებით კომენტირებული ვეფხისტყაოსანი*, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2018
24. ჯაველიძე ელიზბარ, *შუა საუკუნეების აღმოსავლური პოეზიის ტიპოლოგიისა და შესწავლის მეთოდისათვის*, შტუდიები, თბილისი, 1985.
25. أحمد شوقي، مجنون ليلى، طبعة القاهرة ، ١٩٤٥.
26. أبو الفرج الإصبهاني، كتاب الاغانى، من اخبار قيس بن خريح، ج٩، ص٢٢٥-١٨٠، بيروت، دون التأريخ.
27. أبو الفرج الإصبهاني، كتاب الاغانى، من اخبار مجنون، ج٢، ص٩٥-١، بيروت، دون التأريخ.
28. أبو الفرج الإصبهاني، كتاب الاغانى، من اخبار جميل، ج٨، ص١٥٤-٩٠، بيروت، دون التأريخ.
29. جليل كمال الدين، العرب فى التراث الادبى الجورجى القديم، مجلة الجامعة الصادرة بجامعة الموصل، العدد الخامس، شباط، ١٩٨٠، ص ٢٩-٢٧.
30. ديوان جميل بثينة ، بيروت ١٩٦٦.
31. شوقي ضيف، تاريخ الادب العربى، العصر الإسلامى،

32. شوقي ضيف، الحبّ العذريّ، دارالمعارف، القاهرة، ٢٠٠٩
33. طه حسين، حديث الأربعاء، هنداوي، ٢٠١٤
34. الطاهر أحمد حكى، دراسة في مصادر الأدب، الأغاني-
لابى الفرج الإصبهاني، ص ٢٢٠-١٩٧، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
35. الطاهر أحمد حكى، الأدب المقارن، أصوله وتطوّره ومناهجه،
القاهرة، ٢٠٠٠.
36. مجدي وهبه وكامل المهنس، معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب، لبنان، ١٩٨٤.
37. محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العنرية والصوفية،
القاهرة، ١٩٧٦.
38. نزار قباني، القصائد المغناة، دمشق، ١٩٩٨.
39. القرآن الكريم، دمشق، ١٣٠٩ هـ.
40. Badawi M. M., *Modern Arabic Literature*, The Cambridge
History of Arabic Literature, Cambridge University Press,
2006.
41. Bauer T., *al-Muraqqish al-Akbar*, Encyclopedia of Arabic
Literature, Volume II. Edited by Julia Scott Meisami and Paul
Starkey, London and New York, 1999, ج3. 552.
42. Beeston A. F. L., Johnstone T. M., Serjeant R. B., Smith G. R.,
Arabic Literature to the End of the Omayyad Period, The

Cambridge History of Arabic Literature, Cambridge University Press, 2003.

43. Blachère R., *Ghazal*, The Encyclopaedia of Islam, Vol. II. London, 1965. ڃ. 1028-1033.
44. Fariq R. A., *Umar ibn Abi Rabi'ah and his poetry*, Islamic Culture, v. XXVI, 1952.
45. Gabrieli F., *Gamil b. 'abd Allah b. ma'mar al-'Udhri*, The Encyclopaedia of Islam, Vol. II. London, 1965. ڃ. 427-428.
46. Giffen Lois Anita, *Love Poetry and Love Theory in Medieval Arabic Literature*, Arabic Poetry, Theory and Development, Edited by G. E. von Grunebaum, Weisbaden, 1973, ڃ. 107-124.
47. Hamori Andras, *On the Art of Medieval Arabic Literature*, Princeton, 1974. (Hamori 1974:
48. Jacobi R., *Theme and variations in Umayyad Ghazal Poetry*, Journal of Arabic Literature, XXIII, 1992. ڃ. 109-119.
49. Jacobi R., *qasida*. *Encyclopedia of Arabic Literature*, Volume II. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃ. 630-633.
50. Jacobi R., *Umar ibn Abi Rabi'a*, *Encyclopedia of Arabic Literature*, Vol. II. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃ. 791-792.

51. **Jacobi R.**, *'Udhri poetry*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume II. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڻ. 789-790.
52. **Khairallah As'ad E.**, *Love, Madness and Poetry. An Interpretation of the Magnun Legend*, Beirut, 1980.
53. **Kilpatrick H.**, Abu al-Faraj al-Isbahani, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume I. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڻ. 30-31.
54. **Kinany A. Kh.**, *The Development of Ghazal in Arabic Literature*, Pre-Islamic and early Islamic Periods, Damascus, 1950.
55. **Marzolph Ulrich, Leeuwen Richard van, Wassouf Hassan**, *The Arabian Nights Encyclopedia*, Volume 1, ABC-CLIO, 2004
56. **Massignon L.**, *Udhri*, The Encyclopaedia of Islam, Vol. IV. London, 1965. ڃڻ. 1072.
57. **Meisami J. S.**, *ghazal*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume I. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڻ. 249-250.
58. **Nicholson R. A.**, *A Literary History of the Arabs*, Cambridge, 1962.
59. **Nicholson R. A.**, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge, 1931.

60. **Sadgrove P. C., *Nasif al-Yaziji*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume II. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڃ. 813.**
61. **Sadgrove P. C., *Khalil al-Yaziji*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume II. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڃ. 812-813.**
62. **Sadgrove P. C., *Butrus al-Bustani*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume I. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڃ. 164.**
63. **Sadgrove P. C., *Salim al-Bustani*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume I. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڃ. 164.**
64. **Seidensticker T., *al-Ahwas*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume I. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڃ. 64-65.**
65. **Seidensticker T., *al-'Arji*, Encyclopedia of Arabic Literature, Volume I. Edited by Julia Scott Meisami and Paul Starqey, London and New York, 1999. ڃڃ. 104-105.**
66. **Sperl Stefan, *Mannerism in Arabic Poetry: A Structural Analysis of Selected Texts*, Cambridge, 1989. ڃڃ. 9-27.**
67. **Stetkevych Suzanne Pinckney, *Early Islamic Poetry and Poets*, The Formation of the Classical Islamic World, Volume 37, Ashgate Variorum.**

68. Wagner E., *Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung*, Band II, Die arabische Dichtung in islamischer Zeit, Darmstadt, 1988.
69. Абу-ль-Фарадж аль-Исбахани, *Книга песен*, Перевод А. Б. Халидова, Б. Я. Шидфар, М., 1980.
70. Гибб Х. А. Р. *Арабская литература. Классический период*, М., 1960.
71. Долиннина А. А. *Очерки истории арабской литературы нового времени*, М., 1973.
72. Крачковский И. Ю., *Ранняя история повести о Маджнуне и Лейле в арабской литературе*. Избранные сочинения, т. II, М.-Л., 1956. 83. 588-632.
73. Крачковский И. Ю., *Омар ибн абу Раби'а (1936)*, Избранные сочинения, Т. II, М.-Л., 1956. 83. 459-461.
74. Крачковский И. Ю., *Новоарабская литература (1935)*, Избранные сочинения, т. III, М.-Л., 1956. 83. 65-85.
75. Крачковский И. Ю., *Арабская литература в XX в. (1946)*. Избранные сочинения, т. III, М.-Л., 1956. 83. 86-106.
76. Крачковский И. Ю., *Современные настроения арабской литературы в Египте (1947)*. Избранные сочинения, т. III, М.-Л., 1956. 83. 107-114.
77. Крачковский И. Ю. *Исторический роман в современной арабской литературе (1911)*. Избранные сочинения, т. III, М.-Л., 1956. 83. 19-46.

78. Крачковский И. Ю. *Ал-Йазиджи* (1934). Избранные сочинения, т. III, М.-Л., 1956. 33. 229-233.
79. Крачковский И. Ю. *Таха Хусейн о доисламской поэзии арабов и его критика* (1931). Избранные сочинения, т. III, М.-Л., 1956. 33. 189-223.
80. Крымский А. Е. *История новой арабской литературы. XIX – начало XX века*, М., 1971.
81. Куделин А. Б. *Средневековая арабская поэтика*, М., Наука, 1983.
82. Лебедев В. В., *Читаем Хадисы по арабски*, М. 1999.
83. Марр Н. Я. *Об истоках творчества Руставели и его поэме*, Тбилиси, 1964.
84. Масиньон Л., *Методы художественного выражения у мусульманских народов. Арабская средневековая культура и литература* (Сборник статей), Москва, 1978. 33. 46-60.
85. Монроу Дж. Т., *Устный характер доисламской поэзии. Арабская средневековая культура и литература* (Сборник статей), Москва, 1978. 33. 93-142.
86. Оганесян Д. А., *Хабар в культурном сознании общества доисламской и раннеисламской Аравии*, Проблемы арабской культуры: Сб. ст. Памяти И. Ю. Крачковского. М., Наука, 1987. 33. 302-312.
87. Пастухова Л., *Характеристика жизни и творчества Омара ибн аби Раби'а в „Книге песен“ Абу-ль-Фараджа аль-Исбахани*, „Литература и время“, М., 1973. 33. 88-98.
88. Петрушевский И. М., *Ислам в Иране. Курс лекций*, Л., 1966.

89. Пропп В. Я. *Морфология сказки*, М., 1963.
90. Путинцева Т. А. *Тысяча и один год арабского театра*, М., 1977. акрымский
91. Розен. В. *Древнеарабская поэзия и ее критика*. Санктпетербург, 1872.
92. Сегал Д. М., *О связи семантики текста с его формальной структурой*, Poetics II, Сб. ст., Warszawa, 1966.
93. Стендаль, *Собрание сочинений* в пятнадцати томах, том четвертый, М., 1959.
94. аль-Фахури Ханна, *История арабской литературы*, т. I, М., 1959, т. II, М., 1961.
95. Фильштинский И. М., *Арабская литература в средние века*, М., 1977.
96. Фильштинский И. М., *История арабской литературы*, М., 1985.
97. Фильштинский И. М., *Социальная функция арабского классицизма*, Проблемы арабской культуры: Сб. ст. Памяти И. Ю. Крачковского. М. Наука, 1987. 33. 97-109.
98. Фотиева, *Материалы о лирических поэтах омейядского периода (поэты-бедуины)*. Вопросы истории и литературы стран Зарубежного Востока, М. 1960. 33. 24-43.
99. Шидфар Б. Я., *Образная система арабской классической литературы (VI-VII вв.)*. М., 1974.