

მეცნიერის არქივიდან

პროფ. ალექსანდრე გვახარიას (1929-2002) „რუდაქის პოეტიკა“ პირველად პოეტის საიუბილეოდ გამოცემულ სამეცნიერო კრებულში სხვა ქართველ მკვლევართა ნაშრომებს შორის გამოაქვეყნდა (რუდაქი 1100, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1957). ეს ვრცელი სტატია ერთი წლით უსწრებს ალ. გვახარიას მონოგრაფიას „იოსებზილიხანიანის“ ქართული ვერსიების სპარსული წყაროების შესახებ (ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად რომ წარადგინა იმავე წელს). ამ დროს მისი ავტორი 28 წლისაა. 1995 წელს მეცნიერს „რუდაქის პოეტიკის“ უმნიშვნელოდ რედაქტირებული ვარიანტი თავისი „ნარკვევების“ პირველ ტომშიც შეუტანია („ნარკვევები ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან“). აქ წარმოდგენილი ტექსტი სწორედ 1995 წლის გამოცემიდან ავიღეთ.

თამთა ფარულავა

ალექსანდრე გვახარია

რუდაქის პოეტიკა

სპარსულ-ტაჯიკური ლიტერატურის მამამთავრის რუდაქის სახელთან დაკავშირებულია საკმაოდ მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურა¹. ამ ნაშრომთა გაცნობით ვრწმუნდებით, რომ მეტ-ნაკლებად შესწავლილია მისი ბიოგრაფიული მხარე, დადგენილია ჩვენამდე მოღწეული ტექსტი, მაგრამ ისეთი დიდი და მნიშვნელოვანი საკითხი პოეტის შემოქმედებისა, როგორიცაა მხატვრული ხერხები, მისი პოეტიკა თითქმის ხელუხლებლად არის დარჩენილი. გაკვრით, გზადაგზა გამოთქმული შენიშვნები ვითარებას ვერ ცვლის.

როდესაც ამა თუ იმ მწერლის პოეტიკაზე მსჯელობენ, მხედველობაში აქვთ მხატვრულ საშუალებათა მთელი კომპლექსი, რომლის გამოყენებით ავტორი ქმნის ერთიან მხატვრულ ფორმას თავისი შემოქმედების იდეურ-თემატური შინაარსის გადმოსაცემად. ეს კომპლექსი შეიცავს მრავალ სხვადასხვა საკითხს:

¹ პირველი ცნობები რუდაქის შესახებ გვხვდება შუა საუკუნეების ე.წ. „თეზქერეებში“. ნუზამი არუზი, მოჰამედ ოფი, დოვლათმაჰი და სხვები ლეგენდარულ ბიოგრაფიულ მომენტებთან ერთად საილუსტრაციოდ იძლევიან რამდენიმე ნაწყვეტს მისი შემოქმედებიდან. შემდგომი დროის კვლევა-ძიება ამ ხაზს გაჰყვა ძირითადად. თანამედროვე ირანელი მეცნიერის საიდ ნაფისის სამტომიანი გამოკვლევაჲ ამ ქარგაზეა აგებული -

نقیسی سعید، محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، سه مجلد (تهران: ۱۳۰۹، ۱۳۱۰، ۱۳۱۹)

მას დაწვრილებით აქვს მიმოხილული მთელი სამეცნიერო ლიტერატურა დაწყებული ა. ჟურდენის 1814 წ. გამოსული წიგნით (Amable Jourdain, La Perse, V (Paris: Chez Ferra, 1814) და დამთავრებული ე. დენისონ-როსის 1926 წ. გამოქვეყნებული სტატიით (Edward Denison Ross, "A Qasida by Rudaki", JRAS (1926): 213-238.).

ჯერ ერთი, უნდა გაირკვეს პოეტის ურთიერთობა ტრადიციასთან, მისი ადგილი ლიტერატურულ განვითარებაში; გასარკვევია მისი თემატიკა, რა პოეტურ ფორმებს ხმარობს იგი, როგორია მის მიერ გამოყენებული სალექსო ზომები; ცალკე საკითხია პოეტური ტექნიკის, ეფონიის, მხატვრული სამკაულების (ტროპი) დახასიათება; ამასთან ერთად გასათვალისწინებელია ის მიზნები, რისთვისაც დასჭირდა მას ნოვატორობა ამ დარგში. საკითხთა მხოლოდ ზოგადი და არასრული ჩამოთვლაც კი ცხადყოფს თემის სირთულეს.

კიდევ უფრო რთულდება ვითარება, როდესაც საქმე ეხება რუდაქისებრ დიდოსტატებს. ამიტომ ჩვენ განვიხილავთ ამ თემის მხოლოდ რამდენიმე საკითხს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სამანიანთა ეპოქის ლიტერატურის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში გვხვდება „თითქმის ყველა ის ჟანრი და სპარსული ლექსის ყველა ის სახე, რაც შემდეგი დროის პოეტებმა უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანეს“². ამდენად, პირველ რიგში გასარკვევი და შესასწავლია სალექსო ფორმების საკითხი რუდაქისთან, როგორც ამ ეპოქის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან წარმომადგენელთან.

გადმოცემით, რუდაქის მილიონზე მეტი ბეითი ეკუთვნოდა. ჩვენამდე ჯერჯერობით მოღწეული ჩანს რვაასამდე. საიდ ნაფისის გამოთვლით, ისინი ასე დანაწილებიან: ყასიდები და ნაწყვეტები – 362, რობაიები – 64, ცალკეული ბეითები სხვადასხვა ყასიდებიდან და ყაზალებიდან – 224, მესნევიებიდან – 154.

როგორც ვხედავთ, აქ წარმოდგენილია სპარსულ-ტაჯიკური პოეზიის თითქმის ყველა ძირითადი სალექსო ფორმა.

შუა საუკუნეების აღმოსავლური საკარო პოეზიის წამყვან ფორმას წარმოადგენდა ყასიდა. დაახლოებით მეექვსე საუკუნის დასაწყისში არაბულ ლიტერატურაში შემუშავდა ეს ცალკეული პირისა თუ ტომის ხოტბა, რომელიც რამდენიმე ეპიზოდისაგან შედგებოდა. შესავალ ნაწილში (ნასიბი) გადმოცემული იყო გლოვა მიტოვებული მიჯნურისა. შემდეგ ავტორი ოსტატურად გადადიოდა მგზავრობის აღწერაზე, ამას მოსდევდა ბრძოლის სურათი, მტრის დამარცხება და მავანის ქება-დიდება (მადჰი). მომდევნო საუკუნეებში ეს დეტალები იცვლებოდა, მაგრამ წყობა მყარ დაკანონებულ სქემად იქცა.

თავისებური სახე მიიღო ყასიდამ სპარსულ ვითარებაში. აქ უკვე ზედმეტს წარმოადგენდა უდაბნოში მგზავრობისა და სხვა ბედუინური ატრიბუტების აღწერა. სამაგიეროდ უფრო გაიზარდა ლირიკული და პეიზაჟური მომენტები. მთავარ მიზნად მფარველის შექება რჩებოდა, მაგრამ ჩნდება ე.წ. ფილოსოფიური ყასიდებიც.

ბუნებრივია, რომ სამეფო კარის პოეტთა შემოქმედებაში ეს სალექსო ფორმა დიდ როლს ასრულებდა. „სამანიანთა ეპოქის კარის პოეზიისათვის ეს ჟანრი აუცილებელია, რადგანაც იგი (კარის პოეზია) სამანიანთა, როგორც გაბატონებული ფეოდალური კლასის, ინტერესებს ემსახურება, მისი ინტერესების მატარებელია“³.

² დავით კობიძე, ახალი სპარსული ლიტერატურა, I, (თბილისი: თბილ. უნ-ტის გამ-ბა, 1946), 98.

³ კობიძე, ახალი სპარსული ლიტერატურა, I, 98.

გამონაკლისს არც რუდაქი წარმოადგენდა. არათუ გამონაკლისს, როგორც ჩანს, ის ამ ფორმის დიდოსტატად ითვლებოდა. ერთ-ერთ ლექსში ის ამაყად აცხადებს, რომ ჩემი ენა არასოდეს მოღლილა ქებათა წარმოთქმისასო⁴. რუდაქის, როგორც მეხოტბის, პოპულარობაზე მჭევრმეტყველურად მიუთითებს ის ფაქტი, რომ XII საუკუნის ვირტუოზი-მეხოტბე ხაყანი სწორედ მას ეჯიბრება და მაჰმუდ დაზნელის კარის განთქმული პოეტის ონსორის გვერდით იხსენიებს („ჩემი სუფრის ნამცეცხვს მიირთმევენ ონსორი და რუდაქი“)⁵.

ჩვენამდე სრული სახით მოაღწია რუდაქის მხოლოდ ერთმა ყასიდამ „მადარე მეი“⁶. მისი განხილვა ცხადყოფს რუდაქის ოსტატობას ამ დარგში.

ყასიდას აქვს ორიგინალური დასაწყისი: პოეტურ ფერებში აღწერილია ღვინის დაყენების პროცესი, თუ როგორ მოათავსებენ ვაზის ასულს (ღვინოს) ვიწრო ციხეში (ჭურში), როგორ შფოთავს და ბორგავს იგი ერთხანს, შემდეგ დაიწმინდება გამდნარი ლალივით და ა.შ. ყასიდის მაღალმხატვრულობის ერთ-ერთი მომენტთაგანია მისი „გორიზგაჰი“, ე.ი. ბუნებრივი გადასვლა ქებაზე. მართლაც, რუდაქი ოსტატურად გადადის სურნელოვანი ღვინის აღწერიდან მის დამათრობელ ძალაზე, რომ იგი ძუნწს აქცევს გულუხვად, მხდალს ღვეგმირად, დარდიანს გულმხიარულად, აქედან კი ერთი ნაბიჯია საერთოდ ღვინის, კერძოდ კი, სამეფო მეჯლისის აღწერამდე. კვლავ პოეტურ ფერებში ასახულია გამლილი სუფრა, ჩადირული ყვავილებში, ოქრომკედლით მოქარგული ქსოვილები, მეჩანგეთა და მუტრიბთა ჰანგები. ვინ ატარებს ღროს ასეთ სამოთხეში? ერთ მხარეს არიან ემირები და მათ შორის ვაზირი ბალამი, მეორე მხარეს – დიდებულნი და ფირი სალეჰი. თავში სამეფო ტახტზეა მსოფლიოს მეფეთა მეფე ხორასნის ემირი. ეს უკვე ქების ერთი საფეხურია, მაგრამ ყასიდა სხვისადმია მიძღვნილი.

რუდაქიმ გვერდი არ აუარა საკუთარ, უშუალო მფარველებს, მაგრამ მისი ყასიდის ძირითადი ობიექტი ამჯერად სხვაა. აი, დგება ხორასნის ემირი, ავსებს თასს წითელი ღვინით და სვამს სისთანის ემირის აჰმედ ბენ მუჰამადის სადღეგრძელოს. ფაქტობრივად აქედან იწყება ყასიდის ძირითადი ნაწილი, რომელშიც გამოყენებულია ხოტბის მთელი არსენალი: ის მზეა საუკუნის, სამყარო მისგანაა განათებული და გაცოცხლებული; თუ სხვა ადამიანი შექმნილია მიწისა, ცეცხლისა და ქარისაგან, იგი მზის შვილია და სასანიანთა გვარისა.

ამ ეროვნული მოტივის წამოწევას მოსდევს ჰიპერბოლათა მთელი ჯაჭვი, რომელთაც თვით ხაყანიც ვერ დაიწუნებდა და რომელთა ანალოგიები ხშირად შეგვხვდება მომდევნო ხანის სახოტბო პოეზიაში: სიბრძნით იგი აღემატება სოკრატესა და პლატონს, ღვთისმეტყველებაში – შაფისა და ბუჰანიფას. მაგრამ არა მარტო მეცნიერებასა და ლიტერატურაში, იგი შეუდარებელია ბრძოლაშიც: მძვინვარე სპილო არააობას წარმოადგენს მის წინაშე; საამ სავარის მსგავსი

⁴ აქაც და ქვემოთ , ძირითადად, გამოყენებული გვაქვს საიდ ნაფისის ტექსტი.

⁵ Евгений Э. Бертельс, „Литература на персидском языке в средней Азии“, Советское востоковедение, V (1948): 201.

⁶ იხ. Denison Ross, „A Qasida by Rudaki“. ყასიდა ერთ ღროს ყათრანისეულად მიაჩნდათ, მაგრამ როგორც ავტორი არკვევს, იგი უდავოდ ეკუთვნის რუდაქის. აქ წარმოდგენილი ტექსტი იძლევა ზოგ საინტერესო ვარიანტულ სხვაობას ნაფისისეულ ტექსტთან შედარებით.

მხედარია იგი; ისფენდიარი აცახცახებული გაექცეოდა მის შუბს, ბაჰრამი კი ტყვედ ჩაბარდებოდა; მისითაა ცნობილი როსტომ დასთანის სახელი.

აქ საგულისხმოა ფალაური ეპოსის შესანიშნავი ცოდნა, რომელსაც რუდაქი ამჟღავნებს. ჩანს, მისი შემოქმედება მჭიდროდ უკავშირდება მშობლიური ლიტერატურის ძველ ტრადიციებს.

ამით არ სრულდება საქები პირის დახასიათება. ხომ უნდა აღიწეროს მისი გულუხვი მარჯვენა, რომელიც წვიმასავით აფრქვევს სიმდიდრეს: თუ გაზაფხულის ღრუბელი მხოლოდ მღვრიე წყალს ასხურებს, იგი ოქროსა და ფარჩას ჰფენს ყველას.

ბოლოს გვაქვს მეხოტბისათვის ტრადიციული შეძახილი: ო, რუდაქი, თუმც დაოსტატებული ხარ ქებათა წარმოთქმამი, თუმც გამორჩილებენ ფერიები და ეშმაკნი, მაინც ვერ იტყვი მის შესაფერსა და საკადრისს. მთავრდება ყასიდა აგრეთვე ტრადიციული დალოცვით.

ასე დაწვრილებით იმიტომ შევჩერდით ამ ყასიდაზე, რომ ჯერ ერთი, იგი არის რუდაქის ხოტბებიდან ერთადერთი ვრცელი და სრული სახით მოღწეული ნაწარმოები, მეორეც, მასში სარკესავით ჩანს რუდაქის დახვეწილი და დასრულებული ოსტატობა ყასიდის აგების სფეროში.

სხვა ყასიდებიდან მოღწეული ნაწყვეტებიც მოწმობენ პოეტის ოსტატობის მრავალფეროვნებას. ნატიფად აქვს შესრულებული მას სამიჯნურო ნასიბები, ბუნების აღწერა, პოეტურია მისი ჰიპერბოლები:

ჰოი, შენ, რომლის სიყვარულის გამო გულში
ასი ტაძარი მაქვს და ყოველ წამწამზე კი – ნაკადული⁷.

ყასიდას მჭიდროდ უკავშირდება „მარსია“, ანუ სამგლოვიარო ლექსი ვინმეს გარდაცვალებაზე. ჩვეულებრივ, პოეტი გარდაცვლილი მფარველის გლოვის შემდეგ გადადიოდა მისი მემკვიდრის ქებაზე. ლექსის ეს სახეობაც ცნობილი იყო არაბულ ლიტერატურაში. რაც შეეხება სპარსულ-ტაჯიკურ ლიტერატურას, თუ ყასიდის ნაწყვეტი დაიძებნება რუდაქიმდელი პოეტების შემოქმედებაში (ქემალ-ედ-დინ რაზი, აბუ მუჰამად მანთიყი), მარსია პირველად მხოლოდ რუდაქისთან გვხვდება.

აღმოსავლური ლიტერატურის მკვლევარი საიდ ნაფისი ამ მხრივ რუდაქის დიდ შეფასებას აძლევს: „ცნობილია, რომ არაბმა პოეტებმა მარსიაში მაღალ ხარისხს მიაღწიეს, მაგრამ ვინც ორივე ენას ფლობს, იცის, სად რუდაქის მარსია და სად თუნდაც აბულათაჰიას ცნობილი მარსიები“⁸.

მართლაც, პირველ რიგში ეს აიხსნება იმ უადრესად ადამიანური სითბოთი და უბრალოებით, რომლითაც ეს სამგლოვიარო ლექსებია გამსჭვალული. ყასიდისაგან განსხვავებით აქ არ გვხვდება რთული პოეტური სამკაულები და გაზვიადებული, ზოგჯერ ხელოვნურობამდე მისული თქმები. მაგრამ ეს სიმარტივე არ გულისხმობს პოეტურ სიღარიბეს:

მოკვდა მორადი, ნამდვილად მოკვდა,
ასეთი ბრძენის სიკვდილი არ არის პატარა საქმე.

⁷ نفیسی، رودکی III, 1075.

⁸ نفیسی، رودکی II, 602.

იწყება უბრალოდ, ტონი სევდიანია, მაგრამ სამგლოვიარო განწყობის გასაძლიერებლად პოეტი იყენებს ერთ პოეტურ ხერხს - უარყოფით პარალელიზმს - და იწვევს მძლავრ ემოციას:

ბზე ხომ არ იყო, ქარს რომ წაედო იგი,
წყალი ხომ არ იყო, სიცივისაგან გაყინულიყო,
სავარცხელი ხომ არ იყო, თმებში გადამსხვრეულიყო,
მარცვალი ხომ არ იყო, მიწას ჩაეხუტა იგი.
ოქროს განძი იყო ამ ნაგვის ყუთში (სამყაროში),
რომელსაც ორივე ქვეყანა მდინარედ მიაჩნდა⁹.

არანაკლებ ძლიერია ცნობილი მარსია შაჰიდ ბალხელის გარდაცვალებაზე (დაიძრა შაჰიდის ქარავანი)¹⁰.

ყასიდის სახესხვაობას წარმოადგენს ე.წ. ფილოსოფიური ყასიდა, რომელიც არ გულისხმობს აუცილებლად ვინმეს შექებას. პოეტი აქ გადმოგვცემს თავის შეხედულებებს ქვეყნის რაობაზე, ხშირად მასალად იყენებს ბიოგრაფიულ მომენტებს. ამ ტიპის ყასიდებიც პირველად არაბულ ნიადაგზე ჩნდება (აბულ-ალა-მარსი). ასეთ ყასიდათა რიცხვს ეკუთვნის რუდაქის შესანიშნავი „სიბერის ელეგია“.

ამქვეყნიური დიდების წარმავლობით გულგატეხილი პოეტი მისტირის ახალგაზრდობას, გაფლანგულ სიმდიდრესა და ბედნიერებას. აქ დარღვეულია ყასიდის ტრაფარეტი, ზედმეტია შესავალი და გადასვლები. პოეტს ერთი თემა აწუხებს და მის გულწრფელობას აღარ სჭირდება ხელოვნური შელამაზება. ამ ყასიდის პოეტურ ხერხებზე საგანგებოდ ქვემოთ შევჩერდებით. აქ კი აღვნიშნავთ, რომ მსგავსად დაწერილ ყასიდებს ჩვენ მრავლად შევხვდებით XII საუკუნის დიდი პოეტების – ნიზამისა და ხაყანის – ლირიკაში.

რუდაქის სახელს უკავშირდება აგრეთვე სპარსულ-ტაჯიკური ლირიკის ერთ-ერთი პოპულარული ფორმათაგანი – ყაზალი (ღაზელი). მისი წარმოშობის შესახებ არსებობს ე. ბერტელსის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, ყაზალი ეწოდა ყასიდის შესავალს (ნასიბს). თავისი დამოუკიდებელი, უმეტეს წილად სამიჯნურო შინაარსის გამო ხშირად ყასიდის ამ ნაწილს კითხულობდნენ თუ მღეროდნენ. დროთა განმავლობაში ყასიდის სრული ჩამოყალიბების შემდეგ, დაახლოებით XII საუკუნისათვის, ეს ყაზალად წოდებული ნასიბი მოსწყდა ყასიდას და დამოუკიდებლად იწყო არსებობა¹¹.

ამრიგად, გამოდის, რომ სამანიანთა ხანაში ყაზალი, როგორც დამოუკიდებელი ფორმა, არ არსებობს.

იმავე აზრისა იყო ყაზალის წარმოშობაზე დ. კობიძე, თუმც ის მაინც გულისხმობდა ყაზალის დამოუკიდებელი არსებობის ფაქტს: „ყაზალი ყასიდასთან ერთად, ყასიდის ნაწილების სახით ვითარდება და ამ დროისათვის ფართოდ გავრცელებულ მოვლენას წარმოადგენს“¹².

⁹ رودکی، III، 975 جوی „მდინარის“ გარდა შეიძლება ითარგმნოს „ქერადაც“.

¹⁰ رودکی، III، 1004.

¹¹ Евгений Э. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре (Москва- Ленинград: Издательство АН СССР, 1935), 32. იგივე აზრი გაიმეორა უფრო გვიან წერილში „Литература на персидском языке в средней Азии“, 207.

¹² კობიძე, ახალი სპარსული ლიტერატურა, I, 94.

საიდ ნაფისიკ ერთგან ყაზალს ყასიდას უკავშირებს, მაგრამ მეორეგან ხაზს უსვამს, რომ არაბულ გავლენაზე ლაპარაკი ზედმეტია¹³.

საწინააღმდეგოა რუსი ირანისტის ა. ბოლდირევის მოსაზრება. ის სვამს კითხვას: გამოდის, რომ ყასიდის განვითარება-დასრულებამდე ტაჯიკურ-სპარსულ ლიტერატურაში არ არსებობდა სატრფიალო ლირიკა? ნამდვილად კი მთელი ფოლკლორი აღსავსეა ასეთი ლექსებით. მისი აზრით, პირიქით, სწორედ ხალხურმა ყაზალმა მოახდინა გავლენა ყასიდის ნასიბზე¹⁴.

ამჯერად შევეცდებით მხოლოდ ფაქტობრივი მასალის მოხმობით დავასაბუთოთ, რომ რუდაქის ეპოქაში და, კერძოდ, მის შემოქმედებაში ყაზალი განსხვავებული და დამოუკიდებელი ჩანს ყასიდისაგან.

რუდაქი ერთ-ერთ ლექსში გარკვევით წერს:

ღმერთს ვადიდებ, რადგან ჩემი შემქმნელია,
ენა ჩემი მის მონათა ყაზალისა და ქებისგან არ გაცვეთილა¹⁵.

აქ, ვფიქრობთ, არ იგულისხმება მათი გაერთიანება ყასიდაში.

რუდაქი, როგორც ყაზალთა ავტორი, საკმაოდ პოპულარული ყოფილა მომღევნო საუკუნეებში. ცნობილია ონსორის მაღალი შეფასება:

რუდაქისებრი ყაზალი კარგი რამ იყო,
ჩემი ყაზალები რუდაქისებრი ვერ არის.

ე. ბერტელსი ფიქრობს, რომ აქ ყასიდის ნასიბი იგულისხმება¹⁶. ჩვენი აზრით, ამის საფუძველი არ არსებობს. ყაზალის სახელგანთქმული ოსტატი ჰაფეზი კარგად იცნობდა რუდაქის ყაზალებს და სტრიქონებიც კი შეჰქონდა იქიდან თავის ლექსებში. ბოლოს, შეგვიძლია დავიმოწმოთ ისეთი ავტორიტეტული წყარო, როგორიცაა XI საუკუნის ძეგლი „ყაბუსნამე“. ოცდამეთხუთმეტე თავში „შაირობის წესისათვის“ გვხვდება შემდეგი დარიგება: „ხოლო თუ გსურს, რომ შენი სიტყვა ამაღლდეს და დამკვიდრდეს, მრავალი მეტაფორული გამოთქმა იხმარე და შესაძლებელი (რეალური) მეტაფორები თქვი. ქებაში (მადჰში) მეტაფორები იხმარება, ხოლო თუ ყაზალს ან სიმღერას (თარანე) ამბობ, მარტივად, მოხდენილად და ცოცხლად თქვი“¹⁷.

ცხადია, ამ ძეგლის ავტორისათვის სხვა იყო სახობო ლექსი (ყასიდა, მადჰი) და სრულიად განსხვავებული იყო სამიჯნურო (ამიყანე) შინაარსის მქონე ყაზალი. ამდენად, გადაჭრით მტკიცება, თითქოს XIII საუკუნემდე ჩვენ ცალკე ყაზალი არ გვქონდა (ამ დროს ჩნდება თახალუსი ბოლოში), უსაფუძვლო ჩანს.

მართლაც, თავი რომ დავანებოთ ფოლკლორს, რუდაქის ლირიკის ნიმუშები იმდენად დახვეწილია და მაღალმხატვრული, ისეთი ხანგრძლივი განვითარების ბეჭედი აზის, რომ ძნელი დასაჯერებელია მათი ხელოვნური და ხანმოკლე ჩასახვა-დაბადება ყასიდის მეშვეობით.

¹³ نفیسی، رودکی III, 605.

¹⁴ ა. ბოლდირევი, ტაჯიკურ-სპარსული ლიტერატურის ისტორია, მანქანაზე ნაბეჭდი ლექციების კურსი, 1950, 93 (რუსულ ენაზე).

¹⁵ نفیسی، رودکی III, 991.

¹⁶ Бертельс, „Литература на персидском языке в средней азии“, 207.

¹⁷ Евгений Э. Бертельс, Перевод, статья и примечания к Кабус-Намэ (Москва.: Издательство АН СССР, 1953), 153,

ამდენად, სავსებით სამართლიანი ჩანს ჯ. დარმსტეტერის მოსაზრება: „როგორც ჩანს, ახალმა სპარსეთმა გააგრძელა თავისი ადრინდელი მიჯნურობის ტრადიციები – ეჭვი არ მეპარება, რომ უკვე მეფე დარიოსის კარზე თხზავდნენ მადრიგალებს“¹⁸.

ტრადიციასთან ეს კავშირი უფრო ნათლად შედარება-მეტაფორების განხილვისას გამოჩნდება.

ამრიგად, არავითარ მოულოდნელობას არ წარმოადგენს რუდაქის შემოქმედებაში გონებამახვილური და ნატიფი ყაზალების არსებობა. მთავარ დაბრკოლებად ამ ლირიკული ლექსების ყაზალებად მიჩნევისათვის ე. ბერტელსი აღიარებს იმ ფაქტს, რომ მათ ბოლოში წერტილს არ უსვამს პოეტის საკუთარი სახელი, ე.წ. თახალუსი. საიდან ვიცით, წერს იგი, რომ იმ სამიჯნურო სტრიქონებს არ მოსდევდა ოსტატური გადასვლა და არ იწყებოდა ქება-დიდება¹⁹.

საერთოდ, ყაზალის წარმოშობასთან მიმართებით, როგორ და რა გზითაც არ უნდა მომხდარიყო ეს, სახელის გაჩენა ბოლოში გვიანდელ მომენტს წარმოადგენს, ე.ი. გარკვეული პერიოდის განმავლობაში ყაზალს არ ექნებოდა თახალუსი, მაგრამ რაც ყველაზე უფრო გადამწყვეტია ამ დავაში, ეს არის ერთი ყაზალი, რომლის ბოლო ბეითში წესის სრული დაცვით გვხვდება რუდაქის სახელი. საიდ ნაფისის მიერ დაბეჭდილ ნიმუშებს შორის ერთ-ერთი ლექსი ასე თავდება:

თუ რუდაქის მონობაზე თანახმა იქნები,
შენს მონად ყოფნას არ გაცვლის ათას ბატონობაზე²⁰.

ფორმალურად და ლოგიკურადაც ლექსი დამთავრებულია. სულ იგი შედგება ხუთი ბეითისაგან და საინტერესოა, რომ უმრავლესობა რუდაქის ლირიკული ლექსებისა სწორედ ხუთ ბეითს შეიცავს, თუმცა გვხვდება შვიდ ბეითიანებიც.

ამრიგად, არსებობს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ყაზალი, როგორც ყასიდისაგან დამოუკიდებლად არსებული ლექსი, იხმარება რუდაქისთან²¹.

ყაზალის გენეზისის საკითხი ჯერჯერობით ბუნდოვანი რჩება. თითქოს ლიტერატურული ტრადიცია მიუთითებს მის ირანულობაზე. ე. კრაჩკოვსკი შესაძლებლად მიიჩნევს დაუკავშიროს მისი გაჩენის ფაქტი არაბულ ლიტერატურაში ისლამამდელ სპარსულ გავლენას²².

მაგრამ თუ ყაზალის მიმართ ეს საკითხი მაინც ღიად რჩება, მესნევისა და რობაის მკვლევარნი თითქმის ერთხმად ტაჯიკურ-სპარსული ლიტერატურის ფაქტად აღიარებენ მათ²³.

¹⁸ Джеймс Дармстетер, Происхождение персидской поэзии (Москва: издание И.С. Сабашниковых, 1925), 24.

¹⁹ Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, 32.

²⁰ نفیسی، رودکی III, 966.

²¹ ამჟამად სამეცნიერო ლიტერატურაში სულ უფრო ხშირად გვხვდება აზრი ყაზალის ადრინდელი წარმოშობის შესახებ.

²² Игнатий Ю. Крачковский, „Арабская поэзия“, Восток 4 (1924): 104.

²³ იხ. Hermann Ethe, „Neupersische Literatur“, Grundriss der iranischen Philologie II (1896-1904): 212-368. Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, 38. კობიძე, ახალი სპარსული ლიტერატურა, I, 94.

მესნევი ზემოგანხილული სალექსო ფორმებისაგან განსხვავდება, უპირველეს ყოვლისა, გარიტმვის წესით: თუ იქ ირითმებოდა მხოლოდ პირველი ბეითის ორივე ნახევარი, ხოლო შემდეგ ეს რითმა გასდევდა ერთის გამოტოვებით (aa, ba, ca, და ა.შ.), მესნევიში ყოველი ბეითის ორივე ნახევარს აქვს თავისი რითმა (aa, bb, cc და ა.შ.).

ბუნებრივია, რომ გარიტმვის ეს წესი უფრო მარტივია და, ამდენად, მიზანშეწონილი ვრცელი ნაწარმოებებისათვის. მესნევი სწორედ ეპიკური შინაარსის გადმოსაცემად იხმარება. იგი ისევე ძველია, როგორც ირანული ეპოსი.

არაბულმა წყაროებმა შემოგვინახეს ცნობა იმის შესახებ, თუ რა მაღლა იდგა ეს ჟანრი სასანიანთა ეპოქაში. მუშავდებოდა ისტორიული, საგმირო, რომანტიკული და დიდაქტიკური სიუჟეტები. განსაკუთრებით პოპულარული ყოფილა ეს უკანასკნელი. იწერებოდა ათასგვარი „აინამეხები“. „ანდარზები“, „ფანდნამაკები“. „კეთილი თვისებები და საქციელი საშუალო სპარსული (პარსული) ლიტერატურის უსაყვარლესი თემაა, რომელსაც თავის უმთავრეს ნაწილში შეიძლება პირდაპირ ეთიკურ-დიდაქტიკური ეწოდოს“²⁴.

ამდენად, გასაკვირი აღარ იქნება, თუ ახალი ტაჯიკურ-სპარსული ლიტერატურის აღმოცენებისთანავე შევხვდებით სავსებით ჩამოყალიბებულ ეპოსს და სალექსო ფორმას *მესნევის*. სამწუხაროდ, ვერაფერს ვიტყვით, არსებობდა თუ არა იგი რუდაქიმდე. ასეთად მიჩნეული პოემის „აფერინამეს“ ავტორი აბუ-შუქური უკანასკნელი კვლევა-ძიებით რუდაქის უმცროსი თანამედროვე აღმოჩნდა²⁵.

მოდწეული ნაწყვეტების მიხედვით, რუდაქის რამდენიმე მესნევი უნდა ჰქონოდა. მათგან ყველაზე პოპულარული „ქილილა და დამანა“ უნდა ყოფილიყო. ინდოეთში ჩასახულმა არაკების ამ კრებულმა, რომელიც „გავრცელდა უფრო მეტად, ვიდრე ბიბლია, ვიდრე ყურანი, ვიდრე ბუდას მცნება“²⁶, მრავალგვარი დამუშავება განიცადა. ერთ-ერთს წარმოადგენდა სწორედ რუდაქისეული ლექსითი თარგმანი. იგი დაწერილია ზომით რამალი. პოემა რუდაქიმ მიუძღვნა ემირ ნასრ სამანელს, რისთვისაც აურაცხელი ჯილდო მიიღო. „ქილილა და დამანა“ შედგებოდა 12 ათასი ბეითისაგან. ჩვენამდე კი მხოლოდ 88 ბეითმა მოაღწია²⁷. მოდწეული ნიმუშებიც ცხადყოფენ მის მხატვრულ ღირსებებს. თხრობა სადაა და ლაკონური:

ზამთრის ღამე იყო. ერთ მაიმუნს შესცივდა.

უცრად აინთო ღამის მანათობელი ციცინათულა.

ბრძნული დარიგებებითა და აფორიზმებით შეზავება საინტერესო და საყვარელ წიგნად აქცევდა მას:

ვინც ვერაფერი ისწავლა გარდასული დროისაგან,
ვერაფერს აითვისებს ვერავითარი მასწავლებლისაგან.

²⁴ Константин А. Иностранцев, Сасанидские этюды (С.-Петербург: 1909), 34.

²⁵ Евгений Э. Бертельс, Перевод, статья и примечания к Кабус-Намэ (Москва.: Издательство АН СССР, 1953), 254.

²⁶ Дармстетер, Происхождение персидской поэзии, 21.

²⁷ نفیسی، رودکی III, 1076-1095.

სხვა მესწვევებიდან მხოლოდ ერთის სახელია ცნობილი - „არაის-ან-ნაფაის“ („საგანძურთა პატარძლები“). დანარჩენი ხუთი სხვა მესწვევის არსებობაზე მიუთითებენ ცალკეული ბეითები, რომლებიც სხვადასხვა მეტრით არის დაწერილი.

რობაი ოთხსტრიქონიანი ლექსია თავისებური რითმითა (aaba ან aaaa) და ზომით. იგი უძველეს ხალხურ სალექსო ფორმად მიაჩნიათ და სწორედ მისი ხალხურობით ხსნიან იმ გარემოებას, რომ საკარო პოეტთა ოფიციალურ დივანებსა და თეზქერეებში ისინი მცირე რაოდენობით მოიძებნება. ყოველ შემთხვევაში, რუდაქის ლექსებში რობაი წარმოდგენილია თავისი სრულყოფილი სახით. ნატიფი ფორმა და ღრმა აზრი, შეფარვითა და გონებადამახვილურად თქმული, - აი რა ახასიათებს რუდაქის რობაიებს:

თუ შენს ქვენა გრძნობებზე ბატონობ, კაცი ყოფილხარ.
ხეიბარებს (ბრმებს და ყრუებს) თუ არ ამცირებ, კაცი ყოფილხარ.
რა კაცობაა, წაქცეულს რომ წიხლი ჩაარტყა,
შენ თუ წაქცეულს ხელს გაუწვდი, კაცი ყოფილხარ.

რობაის გარდა, რუდაქის გამოყენებული აქვს ოთხსტრიქონიანი ლექსი ჯვარედინი რითმებით. საერთოდ, ეს უკანასკნელი არ წარმოადგენს იშვიათობას სამანიანთა ეპოქის პოეტების შემოქმედებაში. საინტერესოა მისი გენეზისის საკითხი, ხომ არ წარმოადგენს იგი რობაის პირველ საფეხურს.

დასასრულ, ერთი სალექსო ფორმის შესახებ რომელიც აგრეთვე გვხვდება რუდაქისთან. ეს არის ყითა ანუ ნაწყვეტი – რამდენიმე ბეითი, ყასიდის წესით გარიტმული, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ არც პირველი ბეითის ნახევრები ერიტმება ერთმანეთს ab, cb, db, და ა.შ. ყითა იმით არის განსაკუთრებით საყურადღებო, რომ მასში, ისევე როგორც რობაიში, ჩვეულებრივ გადმოცემულია პოეტის ინტიმური განცდები, განცდები, რომელნიც სხვებისთვის არ იყვნენ განკუთვნილნი.

პოეტი ყასიდებში იძულებულია მაჟორულ ფერებში აღწეროს საკარო ცხოვრების „ბედნიერება“ (ე.წ. ფილოსოფიური ყასიდების გამოკლებით), ყითაში კი შეუნიღბავად ჟღერს წრფელი გულისტკივილი ასეთი ცხოვრების ამაოების გამო. იგი პირდაპირ მიუთითებს სოციალურ უთანასწორობაზე და თავისი დროისათვის უჩვეულო სითამამით წერს:

მრავალია კაცი, რომელსაც სუფრაზე აქვს ბატკანი და ნამცხვარი,
მრავალია კაცი, რომელსაც ქერის პურიტაც ვერ ძლება²⁸.

ამდენად, გასაგებია ყითას მნიშვნელობა რუდაქის შემოქმედების შესწავლის საქმეში.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის შემდეგ შეიძლება დავასკვნათ: რუდაქის შემოქმედებაში სავსებით ჩამოყალიბებული სახით გვხვდება სპარსულ-ტაჯიკური ლიტერატურის ყველა ძირითადი სალექსო ფორმა (ყასიდა, თავისი მრავალფეროვნებით, ყაზალი, მესწვევი, რობაი, ყითა). შემდგომ საუკუნეებში თითოეულმა ამ ფორმათაგანმა განვითარების რთული გზა განვლო და უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში.

²⁸ نفیسی، رودکی، III, 1001.

ყასიდის ცნობილი ოსტატები იყვნენ მანუჩაჰრი, ფეროხი, ხაყანი; მესწვეის უმრეტ წყაროს წარმოადგენს ფირდოუსის, ნიზამის, ჯამის შემოქმედება; რობაიბ თავისი სრულყოფა ომარ ხაიამის „რობაიათში“ ჰპოვა; ყაზალის მეფეს უწოდებენ ჰაფეზს, თუმცა საადისთისაც არ იქნებოდა შეუფერებელი ეს ტიტული.

რუდაქის დროს შემუშავებული არ ჩანს ე.წ. სტროფული პოეზიის ნიმუშები (მუხამასი, თარჯიბენდი და სხვ.).

ფორმათა ესოდენი მრავალფეროვნება მოითხოვდა ბუნებრივად სხვადასხვა სალექსო ზომებს როგორც ლირიკისთვის, ისე ეპოსისთვის.

არაბული მეტრიკის ტერმინოლოგიისა და კანონების მიხედვით გაფორმება ქმნიდა ისეთ შთაბეჭდილებას, თითქოს ირანელებმა არაბებისაგან გადმოიღეს სალექსო ზომები. ამ აზრის არიან როგორც შუა საუკუნეების პოეტიკური შრომების ავტორები (მამსედდინ მუჰამადი, ნურედდინ აბდულ ჯალილი), ისე ზოგიერთი თანამედროვე მკვლევარი.

თეირანელი პროფესორის მუჰამად მოინის გამოკვლევა მოწმობს, რომ „ნაყმი რუსტამის“ ძველპარსული წარწერა განსაზღვრული მეტრითა და რითმით დაწერილ ლექსს წარმოადგენს. რუსი ორიენტალისტის კ. ზალემანისა და ფრანგი მეცნიერის ე. ბენვენისტის შრომები ცხადყოფენ, რომ მანიქური და პართული ტექსტების დიდი ნაწილი მეტრული პროზით არის დაწერილი. ამით თითქოს დაიძებნა რგოლი, რომელიც დააკავშირებდა ავესტას უძველეს მეტრიკას ახალ სპარსულ-ტაჯიკურ სალექსო ზომებთან. კ. ზალემანის აზრით, რობაი (ამ შემთხვევაში იგულისხმება ის ზომა, რომლითაც რობაია დაწერილი) და ეპიკური მოთეყარები წარმოადგენენ ძველ ირანულ მემკვიდრეობას, რომელმაც განვლო არაბული მეტრიკის წვრთნა²⁹. ამავე აზრისაა ი. მარი. მან საგანგებო გამოკვლევები მიუძღვნა ამ საკითხებს და ყველგან ცდილობდა დაესაბუთებინა ძირითადი დებულება: „ძნელი წარმოსადგენია, რომ ისეთი შედეგები, როგორიცაა შეჰიდისა და რუდაქის ლექსები, ლექსის წინასწარი მრავალსაუკუნოვანი კულტურის გარეშე შექმნილი“³⁰.

ხალილის მიერ დაკანონებული არაბული ზომების ცხრილში ზოგიერთი მეტრის ირანულ წარმოშობაზე მიუთითებს ისეთი დიდი არაბისტი, როგორიც იყო ე. კრაჩკოვსკი. მისი აზრით, ხაფიფი, მოთეყარები და, შესაძლებელია, რამალიც ნასესხები მეტრებია³¹. ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ უდავოა: რუდაქის დროისათვის, ხანგრძლივი განვითარების შედეგად, უნდა არსებულიყო მეტრიკის მდიდარი არსენალი, რომელიც მან გამოიყენა თავისი მრავალფეროვანი შემოქმედებისათვის; ამავე დროს, თვით რუდაქიც, ჩანს, ქმნიდა ახალ ვარიანტებს და ამდიდრებდა სალექსო ზომების სიას. ამ მხრივ დაბეჯითებით რაიმეს თქმა ძნელდება, რადგან თითქმის არაფერია მოღწეული რუდაქიმდელ პოეტთა ლექსებიდან. ცალკეული წინადადებების მიხედვით ძნელია დასკვნის გამოტანა. ერთ მომენტს მაინც აღვნიშნავთ. აბუ სალექ გორგანელის რამდენიმე ბეითიდან, რომელიც საიდ ნაფისის მოაქვს, უმრავლესობა დაწერილია რაჯაზით. რაჯაზი კი,

²⁹ Carl Salemann, *Manichaeische Studien* (St.-Petersbourg :L'Académie Impériale des Sciences de St.-Petersbourg, 1908).

³⁰ Юрий Н. Марр, *Статьи и сообщения*, II. (Москва- Ленинград: Изд-во АН СССР, 1939), 75.

³¹ Игнатий Ю. Крачковский, *Абу-л-Фарадж ал-Ва'ва Дамасский: Материалы для характеристики поэтического творчества* (Петроград: типография Императорской Академии наук 1914), 102.

როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია ცნობილი, უმარტივეს მეტრს წარმოადგენს, გარდამავალი საფეხურია რიტმული პროზიდან ლექსზე³². დამახასიათებელი ფაქტია და უნდა ვიფიქროთ, რუდაქის დიდი პოეტური რეზონანსის ერთ-ერთი საფუძველი ახალ-ახალი ზომების ძიებასა და გამოყენებაში მდგომარეობს.

* * *

სპარსული ლექსი ემყარება გრძელი და მოკლე მარცვლების თანმიმდევრობას. მათი გარკვეული რაოდენობით (ჩვეულებრივ, ორიდან ოთხამდე) შეერთება გვაძლევს ტერფებს, რომელთა განლაგება განსაზღვრავს სალექსო ზომას. თითოეულ ტერფს აქვს თავისი რიტმული მახვილი.

ბუნება სპარსული ლექსისა წინა პლანზე აყენებს ევფონიის, კეთილხმოვანების მომენტს. როგორც აღინიშნა, სტროფული პოეზიის ნიმუშები გვიანდელ შენაძენს წარმოადგენს. ხშირად რამდენიმე ათეული, ხოლო ეპოსში კი ათასეული ბეითი ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი, მხედველობისათვის მეტად მოსაწყენ და ერთფეროვან სურათს იძლევა. ამას ერთვის ყასიდებისა და მისი ვარიაციების, აგრეთვე ყაზალების ერთი რითმით გაწყობა, რაც ერთფეროვნების საშიშროებას უქმნის უკვე სმენასაც.

ამ საფრთხის თავიდან ასაცილებლად ენას გააჩნია შესაძლებლობანი: რიტმის ცვლა, ალიტერაცია, პაუზა, ინტონაცია, განმეორება, რითმა და სხვ., ერთი სიტყვით, ყოველივე, რაც იმთავითვე გულისხმობდა კეთილხმოვანებას.

საინტერესოა, რომ რუდაქის წინააღობიანდელ არაბულ პოეზიაში ამ მომენტს თითქმის არავითარი ყურადღება არ ექცეოდა: „პირველ ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ თხზულებათა სიტყვიერი გახმოვანება საკმაოდ სუსტია; ბგერწერას ამ პერიოდში არ ექცეოდა სათანადო ყურადღება და მხოლოდ იშვიათად შეიმჩნევა შიდა ასონანსი“³³.

მასალის სიმცირის გამო ძნელია ითქვას, რა ვითარება იყო ამ მხრივ რუდაქიმდე. ენაში არსებულ შესაძლებლობათა გამოყენების ცალკეული შემთხვევები რომ გვექნებოდა, ცხადია; ამას მოწმობს თუნდაც ერთი მაგალითი აბუ სალექ გორგანელის ნაწყვეტი ბეითებიდან:

მაჯ ლეს ფ ა რ ა შ ი დ ე ჰ ა მ ე
მი ვ ე ხ ა რ ა შ ი დ ე ჰ ა მ ე
ზარ ბ ე ფ ა შ ი დ ე ჰ ა მ ე
ნოღ ლ ე გ ე რ ა მ ქ ა რ დ ე ი ა ლ ე.

როგორც ვხედავთ, უკვე ამ ადრეულ ხანაში გამოყენებულია შინაგანი რითმის ისეთი რთული სახეობა, როგორიცაა სამმაგი რითმა. უნდა ვიფიქროთ, ასევე წარმატებით იყენებდნენ რუდაქიმდელი პოეტები ევფონიის სხვა მომენტებსაც. მაგრამ სპარსულ-ტაჯიკურ პოეზიაში ისტორიულად მაინც რუდაქია პირველი პოეტი, რომელმაც ასე დაბეჯითებით მიაქცია ყურადღება ლექსის ამ

³² Крачковский, „Арабская поэзия“, 100. Агафангел Е. Крымский, Арабская литература в очерках и образцах, I – III, Москва-Петроград : Типо-литография Ю.Вернер переплет, 1911), 136.

³³ Крачковский, „Арабская поэзия“, 103.

მხარეს. შეიძლება ამ გარემოებას ხელი შეუწყოს იმანაც, რომ რუდაქი იყო სახელგანთქმული მუსიკოსი და მომღერალი. ამავე დროს, რუდაქი არსად არ გადადის ხელოვნურობაში (რომლის რეციდივები ხშირად შეგვხვდება მომღვენო საუკუნეებში). ის ღრმად სწვდება მშობლიური ენის შესაძლებლობებს და ოსტატურად იყენებს მათ.

ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ რუდაქი გამოირჩევა ზომების ხმარების მრავალფეროვნებით, რაც ქმნის რიტმის სიმდიდრეს. აი, მაგალითად ავიდოთ „სიბერის ელეგიის“ დასაწყისი:

მარა ბესუდო ფორუ რიხთ ჰარ ჩე დანდან ბუდ
ნა ბუდ დანდან ლაბალ ჩერაღე თაბან ბუდ.

სკანდირების შედეგად მიღებული თხუთმეტმარცვლიანი მოკლესი შესაფერისი გამოდგა იმ სევდიანი, სამგლოვიარო განწყობილების გადმოსაცემად, რომელიც ამ ლექსშია ჩაქსოვილი:

მე გამეხეხა და ჩამომცვივდა, რაც კბილი მქონდა,
კბილი კი არა, მოელვარე ლამპარი იყო.....

ყოველი ტერფის პირველ მარცვალზე დასმული მახვილი ანელებს, აფერხებს რიტმს, მაგრამ არ ადუნებს ექსპრესიას. თითქოს წელთა სიმრავლე და გულის ტკივილი აფერხებს პოეტის სუნთქვას, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ, სვენებ-სვენებით მოთქვამს იგი:

სეფიდო სიმ ზადე ბუდ დორრო მარჯან ბუდ
სეთარეიე საჰარი ბუდ ყათრე ბარან ბუდ.

თეთრი და მოვერცხლილი იყო, მარგალიტი და მარჯანი იყო,
განთიადის ვარსკვლავი იყო, წვიმის წვეთი იყო.

რა საოცარ კონტრასტს წარმოადგენს ამ გლოვის ზართან შედარებით თუნდაც ეს ნაწყვეტი:

გოლე ბაჰარი ბოთე თათარი
ნაბიდ დარი ჩერა ნაიარი
ნაბიდე როუშან ჩუ აბრე ბაჰმან
ბენაზდე გოლშან ჩერა ნადარი.

ათმარცვლიანი მოთეყარები თითქოს დაირაზე საცეკვაო ჰანგს არის აყოლებული. ლაღობს პოეტი და ალაღებს მსმენელს:

გაზაფხულის ვარდო, თათრის კერპო (ლამაზო),
ღვინო გაქვს და რაზედ არ მოგაქვს?
კამკამა ღვინო ბაჰმანის (თვის) ღრუბელივით
ვარდნარში რატომ არ მოგაქვს.

მოკლე ტერფები ხელს უწყობს მახვილის სწრაფ მოძრაობას და რიტმის თავისუფალ მდინარებას. მაგალითების გაზრდა ამ მხრივ შეიძლებოდა, მაგრამ მხოლოდ რიტმზე მსჯელობა ევფონიური კავშირის დასახასიათებლად ცალმხრივი იქნება ზოგიერთი სხვა მნიშვნელოვანი მომენტის გათვალისწინების გარეშე. პირველ რიგში, უნდა აღვნიშნოს რიტმის საკითხი რუდაქისთან.

რითმა არის დამაკავშირებელი ბეითებისა (ლირიკაში) ან ბეითის ნაწილებისა (ეპოსში). მდებარეობისა და განმეორების წყალობით, იგი განსაკუთრებით მკვეთრად გამოითქმოდა, ამდენად, დიდი იყო მისი, როგორც აზრობრივი, ისე ევფონიური როლი.

რუდაქის რითმათა უმრავლესობა აკმაყოფილებს ორივე ამ პირობას. ავიღოთ თუნდაც ზემოგანხილული მაგალითები. სამგლოვიარო ზარის ხმასავით ჟღერს „სიბერის ელეგიაში“ გარეგანი რითმა „ან ბუდ“. იმდენად გაიტაცა პოეტი ამ ჟღერადობამ, რომ წესის წინააღმდეგ მხოლოდ პირველი ბეითის ნაწილები კი არ გაურითმა ერთმანეთს, არამედ მეორეც მიაყოლა: დანდან ბუდ, თაბან ბუდ, მარჯან ბუდ, ბარან ბუდ. შემდეგ კი, სტრიქონ გამორჩენით მოჰყვება: ქეივან ბუდ, იაზდან ბუდ, გარდან ბუდ და ა.შ. თვით ეს რედიფი „ბუდ“ (იყო) ხშირად გვხვდება ტექსტის შიგნითაც და მთელ ლექსს ამ წარსულზე (რაც იყო და გაქრა) დარდის იერს აძლევს.

მეორე მაგალითში თვით ლექსის რიტმმა მოითხოვა შინაგანი რითმს გამოყენება, რათა მეტი ჟღერადობა და მუსიკალობა მისცემოდა მას. ამასთან, თუ დავუკვირდებით, ეს იმავე ტიპის სამმაგი შინაგანი რითმაა, როგორიც გვქონდა აბუ სალექის ზემომოტანილ მაგალითში:

გოლე ბაჰარი ბოთე თათარი
ნაბიდ დარი ჩერა ნადარი.
ნაბიდე როუშან ჩუ აბრე ბაჰმან
ბენაზდე გოლშან ჩერა ნადარი.

სამწუხაროდ, მხოლოდ ეს ნაწყვეტია ამ ლექსიდან ჩვენამდე მოღწეული. ძნელია ითქვას, გასდევდა თუ არა ეს რითმა თავიდან ბოლომდე, ან შემთხვევითია თუ არა გარეგანი რითმის სრული იდენტურობა. ყოველ შემთხვევაში, რუდაქისათვის შემთხვევითი არ ყოფილა ეს სამმაგი რითმა, ამას მოწმობს სხვა ადგილი ყასიდიდან „მადარე მაი“:

ონ მალექე ნიმრუზ ხოსროვე ფირუზ
დოულათე უიუზო დოშმან აჰუიე ნალან.

მაგრამ რუდაქი არსად თვითმიზნად არ ისახავს ამგვარ გარიტმვას. ეს მოხდება უფრო გვიან, XII საუკუნეში, როდესაც ხაყანი შარვანელი ყასიდების მთელ ციკლს შექმნის ამგვარი რითმით.

საოცარია რუდაქის რითმების სიმდიდრე და სისრულე. მხოლოდ ერთი ბგერით განსხვავდებიან რითმები: არარა, სარარა, ხარარა, და ა.შ. ყასიბ, ყაზიბ, და ა.შ.; ზიბ, სიბ, და ა.შ. და სხვ.

რუდაქისთან იშვიათია ე.წ. არაზუსტი (ნაკლული) რითმები. ამავე დროს, რა უმრეტი იყო მისი მდიდარი რითმების მარაგი, ჩანს თუნდაც ამ ერთი მაგალითიდან:

ბედარ ან მედ ქე ფანდარი რავან იაყუთე ნაბასთი
ვა და ჩუნ ბარ ქა ში დე თილ ფიშე აფეთაბასთი
ბე ფაქი გუი ანდარ ჯამ მანანდე გოლბასთი
ბე ხუში გუი ანდარ დილეი ბიხაბ ხაბასთი
საჰაბასთი ყადაჰ გუი ო მედ ყათრე საჰაბასთი

თარაბ გუი ქე ანდარ დელ დოაი მოსთაჯაბასთი
აგარ მედ ნისთი იაქ სარ ჰამე დელჰა ხარაბასთი
აგარ დარ ქალაბოდ ჯანრა ნადიდასთი შარაბასთი
აგარ ინ მედ ბე აბრან დარ ბე ჩანგალე აყაბასთი
აზან თა ნაქასან ჰარ გეზ ნახურდანდი სავაბასთი.

ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ ისეთი შემთხვევა, როდესაც რუდაქიმ წესის წინააღმდეგ ერთ-ერთ ყასიდაში გარიტმა არა მარტო პირველი ბეითის ნახევრები, არამედ მეორისაც. აქ კი სრულიად არაჩვეულებრივი სურათი გვაქვს: ყასიდაში (თუ ყაზალში, ნაწყვეტის მიხედვით ძნელია მსჯელობა), გარიტმულია ყოველი ბეითის ყოველი ნახევარი, ამასთან ეს არის ერთი რიტმა, რიტმის შადრევანი, შესანიშნავად შერჩეული ღვინის ჩუხჩუხის გადმოსაცემად.

ამ ნაწყვეტთან დაკავშირებით მოკლედ უნდა შევეხოთ ალიტერაციას, რომელიც ნაწილობრივ უკავშირდება რიტმის საკითხს. ერთი და იმავე მარცვლების განმეორება სტრიქონის ბოლოს უკვე ქმნის გარკვეულ ევფონიურ შთაბეჭდილებას. ზემომოტანილ მაგალითში ასეთია კომპლექსი „აბასთი“. მაგრამ ზუსტად იგივე ბგერითი კომპლექსი, ან მიახლოებითი, გვხვდება ლექსის შიგნითაც: საჰაბასთი ყადაჰ გუი ო მედ ყათრე საჰაბასთი, აგარ დარ ქალაბოდ ჯანრა ნადიდასთი შარაბასთი.

კ. ჭიჭინაძე ერთგან წერს, რომ თუ სხვა პოეტებთან საგანგებოდ უნდა ვეძებოთ ალიტერაციის შემთხვევები, რუსთველის ყოველი სტრიქონი ამის ნიმუშს წარმოადგენს³⁴. დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას რუდაქის შესახებ. ავიღოთ რამდენიმე ნებისმიერი მაგალითი:

ა) ბა ხერადმანდ ბი ვაფა ბოვად ინ ბახთ
ხიშთან ხიშრა ბე ქუმ თო იაქ ლახთ
ხოდ ხურო ხოდ დეჰ ქოჯა ნაბოვად ფეშიმან
ჰარ ქე ბელადო ბეხურდ ან ონჩე ბელფახთ.

რიტმაში არსებულმა „ხ“-მ ხომ არ გამოიწვია ამ თანხმოვნის ასეთი ახმიანება ამ ნაწყვეტში? მაგრამ არანაკლებ ძლიერია აქ „ბ“-ს ალიტერაცია, ანდა მეორე სტრიქონში ზედიზედ „შ“-ს ხაზგასმა სამგზის.

ბ) მორდ მორადი ნა ჰამანა ქე მორდ
მარგე ჩენან ხაჯე ნა ქარისტ ხორდ.

პირველ სტრიქონს გადევნებული „მ“ ექოსავით გადადის მეორე სტრიქონის დასაწყისში. მას ეხმიანება „ნ“ კომპლექსი. ასეთი ალიტერაცია პირველი ორი სიტყვის (მორდ – მოკვდა და მორადი – საკ. სახელი) მსგავსებამ თუ გამოიწვია. ორივე სტრიქონს ღერძად გასდევს „რ“-ს განმეორება.

გ) იშვიათი მუსიკალობით გამოირჩევა ყასიდა, რომელშიც რუდაქი ქებას ასხამს ბუხარას. ლეგენდის თანახმად, ემირ ნასრმა მიატოვა სამანიანთა სატახტო ქალაქი და ჰერათში ატარებდა დროს. დიდებულთა ვედრებამ ვერაფერი გააწყო, ემირი უკან დაბრუნებას არ აპირებდა. მაშინ მათ თხოვნით მიმართეს რუდაქის,

³⁴ კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ შაირში და ვეფხისტყაოსნის პრობლემა (ტფილისი: 1925), 12.

რომელმაც ისეთი მხატვრულობით შეამკო ბუხარა, რომ ემირი მოსმენისთანავე შეახტა ცხენს და გაქუსლა შინისაკენ. ამ გულუბრყვილო გადმოცემაში საყურადღებოა იმ გავლენის ხაზგასმა, რომელსაც რუდაქის ლექსი ახდენდა მსმენელზე.

ბუიე ჯუიე მუღიან აიად ჰამი
იაღე იარე მეჰრებან აიად ჰამი

მუღიანის ნაკადულის სურნელება მოქრის,
საყვარელი სატრფოს მოგონება (ხსოვნა) მოდის (მოაქვს).

ამ ვარიანტში სავსებით გამართულია ევფონიური მხარეც (ასონანსი სტრიქონთა დასაწყისში) და შინაარსობრივიც (სიტყვა „იად-მოგონებას“ ბუნებრივად მოჰყვება საყვარელი ბუხარის გახსენება-აღწერა).

დ) შოუ თა ყიამათ აიად ზარი ქონ
ქეი რაფთერა ბაზარი ბაზ არი
აზარ ბიშ ზინ გარდუნ ბინი
გარ თო ბეჰრე ბეჰანე ბიაზარი.

ყასიდაში პოეტი ასაბუთებს ტირილის უსარგებლობას, ვის დაუბრუნებიაო ზარით ამ ქვეყნიდან წარსული. ამიტომაცაა, თითქოს ზრიალებს ყოველი სტრიქონი ხან მხოლოდ „ზ“-ს და ხან მთელი კომპლექსის (ზარი) განმეორებით. მას ყრუდ ბანს აძლევს „ბ“-ს ალიტერაცია (მეორე და მესამე სტრიქონში ორჯერ, მეოთხეში სამჯერ ზედიზედ).

ე) ერთ-ერთ შესანიშნავ ლირიკულ ლექსში რუდაქი მოუწოდებს ყველას დროსტარებისკენ, ამქვეყნიური სიხარულით დატკბობისაკენ, რადგან ბოლოსდაბოლოს ეს ქვეყანა სხვა არაფერია ქარისა და ღრუბლების გარდა.

აი ამ პოეტური სახის (ქარი და ღრუბლები, წარმავლობა, ცვალებადობა) გაძლიერებისათვის რუდაქი იყენებს ალიტერაციასაც. და ბუნებრივია, რადგან ამ სახეში აქტიურ წევრს ქარი (ბად) წარმოადგენს, ბევრითი კომპლექსიც მის გარშემო იყრის თავს:

ბადო აბრ ასთ ინ ჯეჰან აფსუს
ბადა ფიშ არ ჰარ ჩე ბადა ბად.

ვ) რუდაქის ალიტერაციები ვირტუოზობამდე აღის იქ, სადაც ის ომონიმებს იყენებს ამ მიზნისათვის. მაგრამ ვიმეორებთ, ეს არ წარმოადგენს ხშირ შემთხვევებს და არსად არ გადადის ხელოვნურობაში. ამის მაგალითს ერთ-ერთი მესნევიდან გადარჩენილი ბეითი წარმოადგენს:

ბეგრავთ ბე ჩანგ ჩანგო ბენმასთ
ბენვახთ ბე მასთ ჩანგ რა მასთ.

აქ პირველი „ჩანგ“ ხელია, მეორე – საკრავი. ასევე პირველი „მასთ“ მიზრაფს ნიშნავს, მეორე კი – საკრავის სიმებს.

შეიძლებოდა რუდაქის ლექსის კეთილხმოვანების სხვა მხარეთა გამოყოფაც. ვფიქრობთ, ნათქვამიც საკმარისია იმის ცხადსაყოფად, თუ რა მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ევფონიურ მომენტს რუდაქის შემოქმედებაში. რიტმის ცვალებადობა, სრულყოფილი რითმა, მაღალოსტატური ალიტერაცია –

ყოველივე ეს ქმნიდა მტკიცე საფუძველს მხატვრული შესაძლებლობის გამოვლინებისათვის.

მხატვრული ანალიზის პრობლემა ყველაზე უფრო რთულია და მრავალწახნაგოვანი. მისი სრულყოფილი განხილვა შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიულ-შედარებითი მეთოდის გამოყენებით³⁵.

ორიოდე სიტყვით ვეცდებით გენეტიკური ხაზის დადგენას არსებული მასალისა და ლიტერატურის საფუძველზე. ერთ-ერთ გავრცელებულ მოსაზრებას წარმოადგენს ე. ბერტელსის აზრი, თითქოს ახალი ტაჯიკურ-სპარსული ლიტერატურა მხატვრული ხერხებითაც უკავშირდება კლასიკურ არაბულ პოეზიას³⁶.

საწინააღმდეგო აზრი აქვს გამოთქმული თავის ნაშრომში ჰელმუტ რიტერს, რომელმაც სპეციალურად მოჰკიდა ხელი პოეტური ფორმის კვლევის საკითხებს. იგი ხაზს უსვამს, რომ თუმცა არ შეიძლება ახალი სპარსული ლიტერატურის პოეტიკის განხილვა არაბული პოეზიისაგან დამოუკიდებლად, მაგრამ მცდარია მათი ერთმანეთზე დაყვანა და ყოველივეს გავლენით ახსნა³⁷.

საგულისხმოა, რომ ცნობილი არაბისტი ე. კრაჩკოვსკი რუდაქის თანადროული არაბული პოეზიის თავისებურებად მიიჩნევს შედარებას: მხატვრულ შედარებას აქ გაცილებით დიდი ადგილი უკავია, ვიდრე მეტაფორებს³⁸.

რუდაქისთან და მის თანამედროვე პოეტებთან შედარების გვერდით უკვე გვხვდება რთული მეტაფორები. ეს უკანასკნელნი და აგრეთვე სხვა პოეტური ხერხები ამ პოეტთა საკუთრებას წარმოადგენენ, მაგრამ ისინი ატარებენ ხანგრძლივი განვითარების კვალს.

საინტერესოა ამ მხრივ „ვისრამიანი“, რომლის ახალსპარსულ თარგმანში, უდავოა, გადმოვიდა მთელი პოეტური აქსესუარი. აქ შეინიშნება უამრავი პოეტური სახე, რომელნიც ამ ძეგლს საერთო აქვს რუდაქისთან (ნარგისი, სარო, ვარდი, ჯეონი და სხვ.).

საიდ ნაფისი რუდაქის თანამედროვეთა შორის ასახელებს ქემალ ედ-დინ ხათერი რაზის (გარდ. 401 წ. ჰიჯრით), რომელიც ფალაურ ენაზე წერდა და მოაქვს ნაწყვეტი მისი ერთ-ერთი ყასიდიდან³⁹. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი დაზიანებულია და ზოგან სწორ აზრს მოკლებული, სავსებით აშკარად იკითხება დაახლოებით იმ წრის პოეტური სამკაული, რომელშიც თავსდება რუდაქის მხატვრული ხერხები (საროს ტანი, დალია და ამბრა, ზაფრანი და ია, თვალთა ნარგისი, დიჯლა და ა.შ.).

ამ მცირედი ფაქტებიდანაც ირკვევა ფალაური და ძველი სპარსული ლიტერატურის მხატვრული ტრადიციის ძალა. აქ ჩვენ გვინდა მოვიხმოთ კიდევ ერთი ფაქტი, რომელიც გაამაგრებდა ამ დებულებას.

³⁵ Hellmut Ritter, *Über die Bildersprache Nizamis* (Berlin: De Gruyter, 1927).

³⁶ Бертельс, *Персидская поэзия в Бухаре*, 103.

³⁷ Ritter, *Über die Bildersprache Nizamis*, 2.

³⁸ Крачковский, „Арабская поэзия“, 103.

³⁹ نفیسی، رودکی III, 1141.

არაბთა შემოსევის შემდეგ, დაახლოებით VIII-X საუკუნეებში, მოხდა ირანელების დიდი ჯგუფის გადასვლა ინდოეთში. გადასვლას ადგილი ჰქონდა მანამდეც, მაგრამ ამ დროიდან დაიწყო ინტენსიური მიგრაცია⁴⁰: ინდოეთში წარმოიქმნა ძველი სპარსული ტრადიციების მქონე მთელი მუსლიმური საზოგადოება. ა. ბარანიკოვმა ინდური პოეტიკის შესწავლისას ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ ამ ინდურ-მუსლიმური მოსახლეობის ლიტერატურისათვის, რომელიც საუკუნეების მანძილზე განიცდიდა ინდური ლიტერატურის გავლენას, სრულიად უცხო აღმოჩნდა ამ უკანასკნელის პოეტური სახეები: „ბუღბუღი, ნარგიზი, სარო და სხვ., აგრეთვე სპარსული ლიტერატურული გმირების სახეები იმდენად ხატოვანი აღმოჩნდნენ ინდურ მუსლიმურ მწერლობაში, რომ დაჩრდილეს საკუთარი ინდური ბუნება და მის საფუძვალზე შექმნილი სახეები. ინდურმა გამომსახველობითმა ხერხებმა დაკარგეს ყოველგვარი ძალა და საერთოდ განიღვანენ ლიტერატურიდან“⁴¹.

ჩანს, მძლავრი იყო მშობლიური ლიტერატურის ტრადიციის ზეგავლენა, ასეთი დიდი მანძილისა და მრავალ საუკუნეთა მიუხედავად. რატომ უნდა დავუშვათ მისი მოსპობა ადგილზევე, სულ რაღაც ორი საუკუნის განმავლობაში?

მხატვრული შედარება გულისხმობს ნაკლებად ცნობილი ან ბუნდოვანი საგნის უფრო მკაფიო დახასიათებას მეორე ნაცნობ საგანთან შედარების გზით. შედარების დროს თვისების უბრალო გადატანასთან კი არა გვაქვს საქმე, არამედ ხდება მისი ფარული გაძლიერება. ამასთან წინ არის წამოწეული იმდენად არა საგნების მსგავსება, რამდენადაც ავტორის დამოკიდებულება მათდამი. ეს უკანასკნელი გარემოება განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ტაჯიკურ-სპარსული პოეზიისათვის.

3. რიტერი ხაზგასმით აღნიშნავს: „სპარსელი პოეტი დაკვირვების საგნით აღაგზნებს თავის ხატოვან ფანტაზიას და ტკბება არა მხოლოდ სიზუსტით, რაც გულისხმობს შესადარებელი ობიექტის შედარებას, არამედ უპირველეს ყოვლისა დაკვირვების საგნის ფანტასტური გარდაქმნით. ეს არის არაბისაგან განსხვავებული ჭკრეტის უნარი“⁴².

არ უნდა წარმოვიდგინოთ საქმის ვითარება იმგვარად, თითქოს ეს მომენტი მხოლოდ აღმოსავლური, ამ შემთხვევაში - ტაჯიკურ-სპარსული, ლიტერატურისთვისაა დამახასიათებელი.

შედარება არ გულისხმობს მხოლოდ აზრის ეკონომიას. პირიქით, უმრავლეს შემთხვევაში იგი თემის ძირითადი ხაზის მოულოდნელ გადახვევას წარმოადგენს, განვითარების გარკვეული შეფერხებით ეფექტის მომენტს გულისხმობს. აქედან, მთავარი პირობაა შედარების სიახლე და მოულოდნელობა.

ჯერ კიდევ არაბი რიტორი ჯურჯანი (გარდ. 471 ჰ. (1079) აფრთხილებდა პოეტებს, არ გამოიყენონ ლოყის შესადარებლად ვარდი, როგორც „ვულგარული“ შედარება⁴³.

⁴⁰ Константин А. Иностранцев, „Переселение Парсов в Индию и мусульманский мир в половине VIII века“, ЗВОРАО XXIII (1915): 133.

⁴¹ Алексей П. Баранников, Изобразительные средства индийской поэзии (Ленинград: Издательство Ленинградского государственного университета, 1947), 62-63.

⁴² Ritter, Über die Bildersprache Nizamis, 14.

⁴³ Ritter, Über die Bildersprache Nizamis, 29.

მითუმეტეს შეფარდებითია ეს მომენტი საკითხის გენეტიკური განხილვისას: „ეფექტურობის ხარისხის თავისებურებანი, ცხადია, დამოკიდებულნი არიან არა მარტო პოეტის არჩევანზე, არამედ შედარების თემატური მასალის ნაცნობობაზე აღმქმელის მიერ. ბუნებრივია, ნაცნობი შედარებები აქარწყლებენ ეფექტს. ასე, მაგალითად, ჩვენთვის უკვე დიდი ხანია, გაცვდა ორი პლანის ეფექტი ასულის ვარდთან შედარების საფუძველზე, ისევე, როგორც იაპონელისათვის ქალწულის ალუბლის ბაღთან შედარებისა და ა.შ.“⁴⁴.

ვიდრე უშუალოდ ფაქტის ანალიზზე გადავიდოდეთ, ერთი მცირედი წინაპირობა უნდა დავუშვათ: კლასიფიკაციისა და გარკვევის გაადვილების მიზნით უნდა გამოვყოთ რამდენიმე თემა, რომელთა გარშემო დაჯგუფდებიან ესა თუ ის შედარებები. ჩვენ ვერ ამოვწურავთ, ცხადია, ყველა თემას. ძირითადად, შევჩერდებით ბუნების, ადამიანის, ღვინისა და მატერიალური კულტურის სხვა ნივთების აღწერასთან დაკავშირებულ შედარებებზე.

გაზაფხულის დამახასიათებელი ატრიბუტია უეცარი ჭექა-ქუხილი და კოკისპირული წვიმები. ამ ქარიშხლის აღწერით იწყებს რუდაქი ერთ-ერთ თავის ყასიდაში („მოვიდა ლალი გაზაფხული“) სურათის ხატვას⁴⁵. ზეცამ გაილაშქრა თითქოს დედამიწის წინააღმდეგ: შავი ღრუბლები შედარებულია მძიმე ლაშქართან, ხოლო ქარი – მხედართმთავართან. ბრწყინვალე ელვა მათი მაშხალებია, მეხი კი – მედლოე. მთელი ეს დიდებული სანახაობა აგონებს პოეტს უთვალავ ჯოგს (ბრბოს), ზარით და ზათქით რომ მოანგრევს ყოველივეს. იგი ვერ მალავს აღტაცებას და უხმობს მკითხველს:

შეხედე იმ ღრუბელს, რომელიც მგლოვიარე კაცივით ქვითინებს,
და იმ გრგვინვას შეხედე, სევდიანი მიჯნურივით რომ მოთქვამს ...

ამ ერთ ბეითში რამდენიმე მომენტია ეფექტის გამომწვევი. ჯერ ერთი, უშუალო მიმართვა მკითხველისა თუ მსმენელისადმი, ე.წ. ინტიმიზაცია; მეორე – ბუნების მოვლენათა გასულიერება, ადამიანური თვისებების მიწერა (ღრუბლის ტირილი, მეხის კვნესა). ბოლოს, ერთი საინტერესო დეტალი: გასაგებია გამოთქმა „შეხედე ღრუბელს“, მაგრამ როგორ უნდა „შეხედოთ“ გრგვინვას?

აქ უადგილო არ იქნება ერთი ნაწყვეტის გახსენება თანამედროვე რუსი პროზაიკოსის კ. პაუსტოვსკის წიგნიდან „ოქროს ვარდი“. ერთხელ ავდარში მასთან მოირბინა პატარა ბიჭმა და სთხოვა, წავიდეთ ერთად, მეხს შეხედოთო. ამის გაგონებაზე ავტორს გაახსენდა დანტეს „ღვთაებრივი კომედიიდან“: „მზის სხივი დადუმდა“. ორივე შემთხვევაში, წერს კ. პაუსტოვსკი, ცნებათა აღრევას ჰქონდა ადგილი, მაგრამ რა მკვეთრ გამომსახველობას აძლევდა იგი სიტყვას⁴⁶. ანალოგიური აღრევა და, აქედან გამომდინარე, ეფექტი გვაქვს რუდაქისთან.

ხანმოკლეა გაზაფხულის ქარ-წვიმა. აი უკვე დაიფლეთა ღრუბლის ფარდა, ზოგჯერ მზეც გამოიხედავს. ერთი მშვენიერი შედარებით გადმოსცემს რუდაქი ამ გამოდარებას:

დროდადრო მზე ღრუბლებიდან პირს გამოაჩენს,

⁴⁴ Константин А. Шимкевич, „Роль уподобления в строении лирической темы“, Временник 2 (1927): 47.

⁴⁵ نفيسى، روى III, 968-970.

⁴⁶ Константин Г. Паустовский, Золотая роза (Москва: Советский писатель, 1956), 86.

ვით ალყაშემორტყმული, რომელსაც ხვრელი (გასაქცევი გზა) აქვს
მტრისგან...

მზის შუქზე აელვარებიან ყვავილები მინდვრად, აჭიჭიკდებიან
ბუღბუღები და შაშვები, აჩუხჩუხდებიან ამომმრალი ნაკადულები:

ტულიპი იცინის ველად შორიდან,
როგორც ინით შეღებილი ხელები პატარძლისა.

მაგალითებიდან ჩანს, რუდაქის შედარებები უპირატესად ოპტიკურია,
მხედველობითი. მას განსაკუთრებით უყვარს საღებავების სიჭრელე,
ნაირფეროვნება:

ნორჩმა იებმა ბლუჯა-ბლუჯად ამოყო თავი,
თითქოს ცეცხლია, რომელსაც გარს შემოევლო ცისფერი.
სეტყვა ცვივა შავი ღრუბლიდან,
ვით ვარსკვლავი ციდან მიწაზე.

პირველ მაგალითში თუ აღისფერი და ცისფერია შერწყმული, აქ შავ ფონზე
თეთრი ელვარებს.

ხეებს მხრებიდან ქაფურივით სცვივა ყვავილი,
წყალი მოჩქევს აუზის ჭიპიდან სინდიყივით.
დიდი ყინვისგან წყალი გაიყინა,
ხის ფოთლები თითქოს ოქროს ფურცლებად იქცნენ.

უკანასკნელი მაგალითები ერთსაც მოწმობენ უდავოდ. შედარებისას რუდაქი
თითქმის ყოველთვის უშუალო ჭვრეტიდან ამოდიოდა. ზოგი შედარება
სახელდახელოდ დანახვისას ჩანიშნულს წააგავს. მართალია, მრავალი მათგანი
პოეტის ფანტაზიის მიერ გართულებულია, მაგრამ არსად იგრძნობა
ნაძალადევობა და ხელოვნურობა.

ძნელი გასაზიარებელი ჩანს ე. ბერტელსის შემდეგი კატეგორიული
მტკიცება სამანიანთა ეპოქის პოეტების შესახებ: „ნაკლებად იგრძნობა უშუალო
დაკვირვება, შედარება მოტანილია არა იმის გამო, რომ ასეთად მოეჩვენა ბუნება
პოეტს, იგი მოეჩვენა მას ასეთად მხოლოდ იმიტომ, რომ ამას მოითხოვდა საკარო
ეტიკეტი და მისი პოეზიის მიზნები“⁴⁷.

უფრო გვიან მოხდება ბუნების სურათების შეთხზვა ეტიკეტს
დამორჩილებული საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით, მათი მოწყვეტა უშუალო
დაკვირვებისაგან. ეს გარემოება კარგად აქვს შენიშნული ჰ. რიტერს ნიზამის
მიმართ.

ადამიანის აღწერისას შესადარებელ ობიექტებად რუდაქი ყველაზე ხშირად
ბუნების საგნებს იყენებს. ტანის საროსთან შედარება, როგორ ჩანს, ერთ-ერთი
უძველესთაგანია. აღსანიშნავია, რომ რუდაქისთან რამდენჯერმე გვხვდება ეს
შედარება, რომელიც შემდგომში საკმაოდ გაცვეთილ მეტაფორად იქცევა,
რუდაქისთან კი მხოლოდ ყრუდ შეინიშნება ეს მატაფორულობის შესაძლებლობა:

ო, საროვ აღნაგობით (საფუძვლით), იმას ვცდილობ,

⁴⁷ Бертельс, Персидская поэзия в Бухаре, 45.

რომ სუროსავით გარს შემოგეხვიო⁴⁸.

ემირი საროა, ბუხარა კი ბაღნარი,
სარო ბაღნარისაკენ მიეშურება⁴⁹.

ძირითადად კი, იგი მარტივი შედარების საგანია:

მისი ტანის საროს კენწერო მოიგრიხა,
ორად მოიხარა მისი ზურგი ბამბის მპენტავის მშვილდით⁵⁰.

აქ ორმაგი შედარება გვაქვს: ერთი გადადის მეორეში: საროსავით ტანი მოიხარა, როგორც მშვილდი.

შავთვალა ფერიის სახის თურქის ხელიდან
(რომლის) ტანი ვით საროა და ზილფები – ჩოგანი⁵¹.

ტანის გარდა შედარების გზით დახასიათებულია თმები (შედარების ობიექტია ჩოგანი) და სახე (შედარების ობიექტია ფერია).

განვიხილოთ თითოეული მათგანის დასახასიათებლად გამოყენებული სხვა შედარებები.

სახის შედარების ყველაზე გავრცელებული და უძველესი საგანია მთვარე:

თითოეულის სახე ვით ორი კვირის მთვარის დისკო,
სამოსი ბატკნის ტყავისა და ქუდი სიასამურისა⁵².

ხშირად მთვარეს პოეტი იყენებს მთლიანად ადამიანის დასახასიათებლად, ამასთან შედარება შეიძლება ეხებოდეს კაცსაც და ქალსაც:

ემირი მთვარეა და ბუხარა ზეცა,
მთვარე ზეცისაკენ მიეშურება⁵³.

ათასობით თურქი ჩამწკრივებულა ფეხზე მის წინაშე.
თითოეული ბრწყინვალე, როგორც ორი კვირის მთვარე⁵⁴.

ახალია და მოულოდნელი სახის შედარება წითელ ღვინოსთან:

თითოეულს თავზე ტვიას გვირგვინი შემოუწნავს,
მისი სახეა წითელი ღვინო, ზილფები და დაღალები – რეჰანი⁵⁵.

ზემოთ ჩვენ უკვე შეგვხვდა თმის შედარება ჩოგანთან ფორმის მიხედვით. ამ უკანასკნელ მაგალითში თმა სურნელების მიხედვით შედარებულია რეჰანთან. მსგავსი შედარებები ხშირია რუდაქისთან:

ჩოგანისებრ ზილფებს რომ ეფერები შენსას,
ის არ გინახავს იმ დროს, როცა ჩოგანისებრი ზილფები ჰქონდა⁵⁶.

⁴⁸ رודکی، نفیسی، III, 1000.

⁴⁹ رודکی، نفیسی، III, 1029.

⁵⁰ رודکی، نفیسی، III, 1110.

⁵¹ رודکی، نفیسی، III, 1011.

⁵² رודکی، نفیسی، III, 1093.

⁵³ رודکی، نفیسی، III, 1029.

⁵⁴ დენისონ-როსის ტექსტის მიხედვით - Denison Ross, "A Qasida by Rudaki".

⁵⁵ رודکی، نفیسی، III, 1011.

შენი ზილფების სუმბულმა დაამარცხა სურნელოვანი მუშქი⁵⁷.

როგორც ვხედავთ, უკანასკნელ მაგალითებში ხშირად „ჩუნ“ („როგორც“, „ვით“) ჩავარდნილია. შედარების წევრებს შორის კავშირი მეტად შესუსტებულია, მაგრამ მაინც არის: თმა –სუმბული, რეჰანი, ჩოგანი, ამბრა და სხვ. აქედან ერთი ნაბიჯი რჩებოდა მათი მეტაფორებად გადაქცევისათვის. რუდაქისთან კარგად შეიმჩნევა ეს გარდამავალი საფეხური. ამ მომენტის გათვალისწინების შემდეგ ადვილი ასახსნელია მეტაფორიზაციის ის ყოვლისმომცველი პროცესი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა შემდეგ საუკუნეებში.

ზემომოტანილ მაგალითებში თმა შედარებულია პოეტიკაში საკმაოდ გავრცელებულ სახეებთან. მათ უფრო ლიტერატურული ტრადიციის ბეჭედი აზის, ვიდრე უშუალო ქვრეტისა. მაგრამ გვაქვს ამ უკანასკნელის შედეგად მიღებული შედარებებიც:

გაფიცებ იმ მიმინოს ნისკარტის მსგავსად მოკაუჭებულ ზილფებს⁵⁸.

შედარებების საშუალებით აღწერილია სახის ყოველი ნაკვთი. ნიკაპი შედარებულია ვაშლთან, რაც აგრეთვე ლიტერატურულ შედარებას უნდა წარმოადგენდეს, ოღონდ რუდაქი ახერხებს მის გაცოცხლებას ორიგინალური დეტალებით:

და ის ნიკაპი ვაშლის მსგავსია ნამდვილად,
თუკი ვაშლს მუშქის ხალი ექნება⁵⁹.

ეს შედარებაც შემდგომში საკმაოდ გაცვეთილი მეტაფორის საფუძვლად იქცა. მაგრამ ვაშლი რუდაქიმ გამოიყენა საკმაოდ მოულოდნელი და იშვიათი შედარებისთვისაც:

შენი ბაგე სამოთხის ვაშლია და მე გაჭირვებულს
მისი მოპოვების არა მაქვს ძალა⁶⁰.

საინტერესოა ბაგის (პირის) შემდეგი შედარება:

ვინც შენი ზილფი ჯიმად აქცია,
მანვე იმ ჯიმს შენი ხალი წერტილად დაუსვა,
და ის ვიწრო (პაწია) პირი შენი – თითქოს ვილაცამ
ორად გააპო ბროწეულის მარცვალნი⁶¹.

აქ ორი შედარებაა: პირველში თმა (ზილფი) ფორმის მიხედვით შედარებულია ასო ჯიმთან; ცოტა არ იყოს, ხელოვნური შედარებაა, თუმცა კალიგრაფიის გამოყენება ამ მიზნისათვის ჩვეულებრივი ამბავია ტაჯიკურ-სპარსულ ლიტერატურაში. ამ შემთხვევაში ჩვენ მეორე შედარება გვაინტერესებს. აქ პირი ფორმისა და ფერის მიხედვით შედარებულია ბროწეულის მარცვალთან.

⁵⁶ نفیسی، رودکی III, 978.

⁵⁷ نفیسی، رودکی III, 966.

⁵⁸ نفیسی، رودکی III, 1095.

⁵⁹ نفیسی، رودکی III, 972.

⁶⁰ نفیسی، رودکی III, 1062.

⁶¹ نفیسی، رودکی III, 988.

ჩვენთვის ცნობილ ტექსტებში არ დაიძებნა თვალის შედარება. ყველგან იხმარება მეტაფორად ქცეული სახე – ნარგისი. ამ მეტაფორას დაწვრილებით ქვემოთ შევხებით. შეიძლება დაისვას კითხვა: ხომ არ აიხსნება ეს ფაქტი ამ პოეტური სახის სიძველით? ეგების რუდაქის დროისათვის ეს შედარების საფუძვრი უკვე განვლილი იყო?

სამაგიეროდ, ცრემლისათვის გვხვდება ისეთი ბრწყინვალე შედარება, როგორიც იშვიათად თუ დაიძებნება საერთოდ:

ცრემლი წამწამზე მარგალიტით დაგორდა,
როგორც მტევანი ვაზს, ისე გადმოეკიდა⁶².

აქ ორი შედარებაა ერთმანეთში გადაზრდილი. მხატვრულობის გარდა საგულისხმოა, რომ პირველი შედარება (ცრემლი, როგორც მარგალიტი) შემდგომში საფუძვლად დაედო ერთ-ერთ ყველაზე უფრო პოპულარულ მეტაფორას (მარგალიტი - ცრემლი).

„სიბერის ელეგიაში“ დეტალურად არის აღწერილი კბილები, რომელნიც შედარებულია ხან მოელვარე ჩირადდანთან, ხან მარგალიტთან და მარჯანთან, ხან ცისკრის ვარსკვლავთან და ხანაც წვიმის წვეთთან. ყველა ეს შედარება ახალია და პოეტური.

მხოლოდ ერთგან შეგვხვდა შუბლის შედარება ჩირადდანთან. ლოყები შედარებულია ლალისფერ ღვინოსთან, ვარდთან.

იშვიათად, მაგრამ მაინც გვაქვს ერთ მთლიანობაში აღებული სატრფოს დახასიათება შედარების გზით:

ღვინოს როცა დაღევ, ის დროა,
სატრფო რომ ვარდსა და იასამანივით ყვავის⁶³.

აქ წარმოდგენილი შედარებების უმრავლესობა სტატიკურ მდგომარეობაში აღწერს ადამიანის სხეულის ცალკეულ ნაწილებს.

როდესაც რუდაქი თმას მუშქსა და სუმბულს ადარებს, ბაგეს – გაპობილ ბროწეულს, ლოყას – ვარდს ან კბილებს – მარგალიტს, ეს იმას ნიშნავს, რომ პოეტი ობიექტურ კორელატს ისეთ საგნებში ეძებს, რომელნიც ყველაზე უფრო დიდი რაოდენობით შეიცავენ შესადარებელი საგნის თვისებებს. ეს მომენტი ნიშანდობლივია მთელი შემდეგდროინდელი სპარსულ-ტაჯიკური პოეზიისათვის⁶⁴.

ისევე, როგორც ბუნების აღწერისას, აქაც გვაქვს დინამიკური სურათები, რომლებშიც შედარების საშუალებით ცოცხლად არის გადმოცემული ადამიანის განცდები, მოძრაობა, ფიქრი:

საწუთრო ელვაა სიცილით სავსე, საწუთრო ქუხილია კვნესით აღსავსე,
ისე ვით დედა, ცამეტი წლის გასათხოვარი ქალიშვილის დარდით
(დამწვარი)⁶⁵.

⁶² نفیسی، رودکی III, 1101.

⁶³ نفیسی، رودکی III, 989.

⁶⁴ Ritter, Über die Bildersprache Nizamis, 28.

⁶⁵ نفیسی، رودکی III, 1024.

მთელი ჯაჭვია შედარებებისა: ერთი მხრივ, დახასიათებულია ულმობელი საწუთრო, რომელიც ხან ელვასავით გაიცინებს, ხან ქუხილივით ატირდება. ეს საწუთრო, დრო, ჟამი გამწარებულია და გააღმასებული ისე, როგორც ცამეტი წლის გასათხოვარი ქალიშვილის დედა. მეორე მხრივ, ყოველივე, რაც ითქვა საწუთროს შესახებ, უკუფენით ახასიათებს ამ უბედურ დედასაც.

ლადი და მხიარული ჟურციკი ველად
მირონინებდა ვით მთვრალი კაცი⁶⁶.

აქ უკვე თვით ადამიანია (მთვრალის ბარბაცი) შესადარებელი საგანი.

გაეპო მას გული დარდისაგან, ვით ის გაპობილი ბროწეული⁶⁷.

ნაცნობი შედარება (თვით რუდაქი უთითებს: ის გაპობილი ბროწეული) აქ უჩვეულო მიზნისთვისაა გამოყენებული და კარგად გადმოსცემს ადამიანის სულიერი განცდის სიმძიმეს.

მრავალი გული აბრეშუმის მსგავსად აქცია ლექსით,
რომელიც მანამდე ქვისა და გრდემლის მაგვარი იყო⁶⁸.

ორმა პარალელურმა შედარებამ (აბრეშუმი – ქვა და გრდემლი) შესანიშნავად გამოხატა პოეტის აზრი.

ღვინო ინდურ-ირანულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან (ჰაომა, ბანგი) იხსენიება⁶⁹. გამაბრუებელი სასმელის ხმარების მძლავრ ტრადიციაზე ისლამამდელ ირანში მოწმობს „შაჰნამეში“ აღწერილი ღრეობები, რომელთა გადმოცემისას ფირდოუსი ზუსტად მიჰყვებოდა ისტორიულ მასალას. არ არის გასაკვირი, რომ ღვინის მოტივს, მიუხედავად ყურანის ოფიციალური აკრძალვისა, ასეთი დიდი ადგილი უკავია მთელ სპარსულ-ტაჯიკურ ლიტერატურაში. დიდ ადგილს უთმობს ამ თემას რუდაქიც. გვხვდება ღვინის შემდეგი სახელწოდებები: მაი, ბადა, ნაბიდ. ერთ-ერთ პოეტურ ხერხს ღვინის აღსაწერად წარმოადგენს სწორედ მხატვრული შედარება:

და ის აყიყისებრი ღვინო, რომელსაც ვინც კი ნახავს,
გამდნარი აყიყისაგან ვერ გამოიცნობს.
ორივე ერთი გვარისაა, ოღონდ ბუნება
ამისი გაყინულია (მყარია), იმისი კი – თხევადი⁷⁰.

ყველაზე ხშირად ღვინო შედარებულია ძვირფას ქვებთან. ამ შედარებებს ტრადიციული ხასიათი აქვთ. ამ შემთხვევაში იგი შედარებულია აყიყთან, წითელ, უფრო სწორად, ხორცისფერ ქვასთან⁷¹.

⁶⁶ رَدَی، رودکی III, 1082.

⁶⁷ رَدَی، رودکی III, 1098.

⁶⁸ رَدَی، رودکی III, 980.

⁶⁹ იხ. Фёдор А. Розенберг, «О вине и пирях в персидском национальном эпосе», МАЕ, V, I (1918), 377.

⁷⁰ رَدَی، رودکی III, 976.

⁷¹ ნიკოლოზ ქოიავა, „ძვირფასი ქვები შოთა რუსთაველის პოემაში“, ენიმკის მოამბე III (1938): 70.

ცნობილ „ღვინის ყასიდაში“ („მადარე მაი“) გვხვდება მთელი წყება მსგავსი შედარებისა:

როცა დაწდება სრულად და დაიწმინდება,
წითელი იაგუნდისა და მარჯნის ფერს მიიღებს,
ნაწილი მისი წითელია როგორც იემენის აყიყი,
ნაწილი მისი ლალია, როგორც ბადახშანის ქვა.

ეს შედარება მრავალმხრივია საყურადღებო. როგორც ჩანს, რუდაქი ასხვავებს წითელ იაგუნდს იაგუნდის სხვა სახეობისაგან. მის პარალელურად იხმარება მარჯანი. მარჯანს სპარსულში ორი მნიშვნელობა აქვს წითელი ქვა (كوبال) და მარგალიტი. პირველი მნიშვნელობით იხმარება იგი ამ შემთხვევაში, მეორე მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს მას „სიბერის ელეგიაში“ კბილთან შედარებისას.

მეორე ბეითში ოსტატურად არის გადმოცემული ახლად დაყენებული ღვინის ფერის სხვადასხვა ნიუანსი. ნაწილი მისი წითელია იემენის აყიყივით, ნაწილი კი ლალს წააგავს ფერით, როგორც ბადახშანის ძვირფასი ქვა. ლალი ფერით განსხვავდება წითელი იაგუნდისაგან, იგი უფრო ღია წითელი ფერის ქვაა. ამავე დროს, აქედან ირკვევა, რომ ლალი განსხვავდება ბადახშანის ქვისაგან, რადგან ისინი ერთმანეთთანაა შედარებული. ამით მტკიცდება ნ. ქოიავას დასკვნა, რომელიც მან „ვეფხისტყაოსნის“ მასალის შესწავლის შედეგად მიიღო: „ჩვენ პირადად მტკიცედ ვართ დარწმუნებული, რომ ბადახში არაა ლალი“⁷².

საერთოდ, რუდაქის მიერ ძვირფასი ქვების გამოყენება, ისე როგორც მისი პოეტიკის სხვა მხარეები, მჭიდროდ უკავშირდება რუსთაველის პოეტიკას და შეუძლია მრავალი საკითხის ახსნა ამ უკანასკნელის კვლევისას.

გვხვდება ძვირფასი ქვისა და მასალის ეფექტური დაპირისპირება:

და თუ ბროლში (ბროლის სასმისში) იხილავ (ღვინოს), იტყვი
წითელი თვალია (მარგალიტია) მოსე იმრანის (ძის) ხელში⁷³.

მოიტა ის ღვინო, რომელიც გეგონება დენადი იაგუნდია წმინდა,
ანდა ვით მზეზე ამოწვდილი მახვილი (ელვარებს);
სიწმინდით, თითქოს თასში ვარდს წყლის მსგავსია,
სიტკბოთი, თითქოს ძილნაკლული თვალისთვის ძილია;
თასი თითქოს ღრუბელია და ღვინო ღრუბლის წვეთები,
სიხარულია, თითქოს გულის ვედრება ღვთის მიერ შესმენილი⁷⁴.

პირველ ბეითში ნახმარი წმინდა იაგუნდი მიუთითებს, რომ იაგუნდის სხვა, წითლისაგან განსხვავებულ ჯიშზეა საუბარი. ღვინის ღია ფერზე მეტყველებს მეორე მაღალმხატვრული შედარება – ღვინის კრიალი, ვით მზეზე მახვილის ლაპლაპი. რაც შეეხება რუდაქის მიერ ნახმარ გამოთქმას – დენადი იაგუნდი (რავან იაყუთ), იგი შემდეგში ტრაფარეტულ მეტაფორად იქცა ღვინის აღსანიშნავად (იაყუთე რავან). შემთხვევითი არ არის ღვინის დაკავშირება ღრუბელთან. თუ ამ ნაწყვეტში იგი ღრუბლის წვეთებთანაა შედარებული, მეორეგან უშუალოდ ღრუბელია შედარების საგანი:

⁷² نفیسی، رودکی III, 71.

⁷³ نفیسی، رودکی III, 1009.

⁷⁴ نفیسی، رودکی III, 1028.

ნათელი (კამკამა) ღვინო, ვით ბაჰმანის (თვის) ღრუბელი,
ვარდნარში რატომ არ მოგაქვს⁷⁵.

მატერიალური ყოფის სხვა საგნები უმთავრესად შედარების საგნებად გამოიყენებიან ბუნების ან ადამიანის აღწერისას. ზემოთ აღინიშნა აბრეშუმის, გრდემლის გამოყენების შემთხვევები. რუდაქისთან გვხვდება სპარსულ-ტაჯიკური ლიტერატურისათვის საკმაოდ ნაცნობი შედარების ობიექტი – ცვილი:

მტერი, გველეშაპიც რომ იყოს, მისი შუბის წინაშე,
გახდება ვით ცვილი მწველი ცეცხლის წინაშე⁷⁶.

ხშირია მშვილდის, ჩოგნის, ხმლის, ყალმის და სხვ. გამოყენება. როგორც ითქვა, უმრავლეს შემთხვევაში ისინი შედარების საგნებია. მაგრამ გვაქვს შემთხვევები, როდესაც თვით მატერიალური კულტურის საგანია აღწერილი შედარების გზით:

ნაჯახი იმდენი ურტყა მტერს,
(რომ) გაწითლდა მამლის ბიბილოსავით⁷⁷.

შესანიშნავი უშუალოდითაა გადმოცემული გავრვარებული ფოლადის ფერითი შეგრძნება.

ამრიგად, რუდაქის მიერ ხმარებული შედარებები, რა მოვლენებსაც არ უნდა ეხებოდნენ ისინი, თითქმის ყოველთვის აკმაყოფილებენ აუცილებელ პირობებს: მოულოდნელობასა და სიახლეს. მათი უმრავლესობა მაღალოსტატურია და კარგად აღწევს მიზანს. ერთი რამ მკაფიოდ იგრძნობა რუდაქის შედარებების შესწავლიდან: ისინი წარმოადგენენ გარდამავალ საფეხურს საერთოდ შედარებიდან მეტაფორისკენ ტაჯიკურ-სპარსულ ლიტერატურაში.

3. რიტერი ნიჰამის პოეტიკის შესწავლის შედეგად ასკვნის, რომ ამ დროისათვის მეტაფორამ თითქმის სულ განდევნა შედარება⁷⁸. შემდეგდროინდელ პოეტებთან შედარება დამხმარე როლს ასრულებს, წინა პლანზეა მეტაფორა. რუდაქისთან შედარება ჯერ კიდევ ძალაშია, მისი ადგილი საკმაოდ დიდია და ამით იგი გარკვეულად უკავშირდება როგორც მშობლიური ლიტერატურის ტრადიციას, ისე არაბულ კლასიკურ პოეზიას. მაგრამ შედარებათა წიაღში უკვე მომწიფებულია ნიადაგი მეტაფორისათვის. ხშირად შედარებათა მწკრივში ბუნებრივად არის ჩართული ესა თუ ის მეტაფორა. ზოგჯერ ძნელდება ზღვრის გავლება თვით შედარებასა და მეტაფორას შორის. ამით რუდაქი სცილდება თავისი ეპოქის ლიტერატურულ ნორმებს.

მეტაფორას, ჩვეულებრივ, ფარულ შედარებას უწოდებენ. მოვლენა ან საგანი, რომლის შესახებაც ვლაპარაკობთ, მეტაფორაში მხოლოდ იგულისხმება. სახეზეა შედარების მეორე წევრი, შედარების საგანი:

„მეტაფორის საშუალებით საგანი უფრო შეგრძნებადი ხდება. ზოგ შემთხვევაში ამ გზით აბსტრაქტული წარმოდგენებიც კი კონკრეტულ სახეს იღებს.

⁷⁵ نفیسی، رودکی III, 1026.

⁷⁶ نفیسی، رودکی III, 1014.

⁷⁷ نفیسی، رودکی III, 1105.

⁷⁸ Ritter, Über die Bildersprache Nizamis, 29.

ძირითადად, მეტაფორა ესთეტიკური და ემოციური შთაბეჭდილების გაძლიერებას ემსახურება⁷⁹.

რუდაქის მეტაფორების ამ ესთეტიკური ფუნქციის ზოგადი გარკვევა ხელს შეუწყობდა, საერთოდ, მეტაფორიზაციის პროცესის დადგენას ტაჯიკურ-სპარსულ ლიტერატურაში. აქაც ძნელია რაიმე დასკვნების გამოტანა გენეზისის საკითხის განხილვის გარეშე, მაგრამ ფაქტის ანალიზს მაინც აქვს თავისი დადებითი მნიშვნელობა.

ოქრო და თურინჯი გსურს, ამ ჩემს ორ ლოყას შეხედე,
ღვინოს, ვარდსა და ნარგისს ამ ორ ლოყაზე იპოვი⁸⁰.

ამ მაგალითზე კარგად ჩანს გადასვლა შედარებიდან მეტაფორისკენ. ოქრო და თურინჯი, ღვინო და ვარდი სახის მეტაფორებია, მაგრამ მათ ჯერ კიდევ არ მოუპოვებიათ სრული დამოუკიდებლობა. პოეტი ორგზის უსვამს ხაზს, რომ მათი საფუძველია სახე (ორი ლოყა). ამავე დროს, აქ არ არის გამოკვეთილი არც შედარების მომენტი. ერთი სიტყვით, ზღვარია შემოვლებული, შიგ მოთავსებულ ცნებებს კი მხოლოდ ცალკე ხმარებადა ესაჭიროებათ, რათა ისინი სრულყოფილ მეტაფორებად იქცნენ. განსაკუთრებით კარგად ჩანს ეს ნარგისის მაგალითზე. იგი რომ სახეს უკავშირდება, ამას თვით რუდაქი გვეუბნება, მაგრამ სახელდობრ სახის რომელ ნაწილს? ამის პასუხსაც კვლავ რუდაქისთან ვხვდებით:

მზერას ვით დავიბრძავე, როცა სატრფოს სანახავად
ჩემი საფლავიდან ნარგისი ამოვა ბალახის ნაცვლად⁸¹.

აქედან ამკარაა, რომ ნარგისი მზერას (თვალეებს) აღნიშნავს. ძველი ირანული რწმენის მიხედვით, მიცვალებულის ნაწილები მცენარეების სახით ამოდის საფლავიდან. მაგალითად, ფიქრობდნენ, რომ ია არის თმა, ხოლო თვალეებიდან ამოდის ნარგისი და ა.შ. უთუოდ ეს იქცა საფუძვლად პოეტიკაში მსგავსი მეტაფორების მიღებისა. რუდაქისთან სწორედ ეს მიღების პროცესი ჩანს ნათლად. თუ ზემოგანხილულ მაგალითებში მაინც არის მინიშნება მეტაფორის მეორე ნაწილზე, გვაქვს ნარგისის, როგორც თვალის მეტაფორის, ცალკე ხმარების შემთხვევებიც:

მიიტაცა შენმა ნარგისმა მუშთარის ჯადოსნური ელვარება⁸².

აქ უკვე ნათელია, რომ ნარგისი, როგორც თვალის მეტაფორა, ესოდენ ხშირად ხმარებული შემდეგდროინდელ აღმოსავლურ ლიტერატურაში, რუდაქისთან სავსებით ჩამოყალიბებულია და დასრულებული. მას უკვე დაკარგული აქვს ყვავილის სახე მასში ჩამარხული ადამიანური შინაარსის წყალობით⁸³.

შენს ტკბილად მოცინარ კოკობზე ღვინის კვალია,

⁷⁹ ელენე მეტრეველი, „რამდენიმე საკითხი ნიზამისა და რუსთაველის ლიტერატურული ურთიერთობიდან“, (საკანდ. დის., თბილისის სახ. უნივერსიტეტი, 1946): 78.

⁸⁰ نفیسی، رودی، III, 1072.

⁸¹ نفیسی، رودی، III, 1023.

⁸² نفیسی، رودی، III, 1027.

⁸³ Александр Н. Веселовский, Из поэтики розы: Избранные статьи (Ленинград: Гослитиздат, 1939), 132.

შენს სუმბულში ყურთან – გველის კენჭი (საყურე)⁸⁴.

ბაგის აღსანიშნავად გამოყენებულია მოულოდნელი და კარგი მეტაფორა – კოკობი, თმის მეტაფორა კი საკმაოდ ცნობილი და შედარებებში ხშირად ნახმარი სუმბულია.

შენი სახე სილამაზის ზღვაა, შენი ლალი მარჯანია,
შენი ზილფები ამბრაა, პირი – სადაფი, კბილი – მარგალიტი,
წარბები ჩინური ნავებია, შუბლი – ტალღა,
ღაბაბი უბედურების მორევია, შენი თვალები – წარღვნა!⁸⁵

შედარებების ამ ნიაღვარში ამჯერად ჩვენ გამოვყოფთ და განვიხილავთ მხოლოდ ერთს: „შენი ლალი მარჯანია“. ლალი, რომელიც, თავის მხრივ, წარმოადგენს ძვირფას ქვას, როგორც ბაგის მეტაფორა უკვე იმდენად გაცვეთილია, რომ საჭიროებს ახალ შედარებას მარჯანთან უკეთ წარმოსახვისათვის. მეტაფორების ასეთი გაცვეთა იშვიათია რუდაქისთან და ეს შემთხვევა გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს.

ვარსკვლავებს თვალთაგან გადმოსკდებათ ჯეონი,
შენი ისრის წვერი მშვილდის ტარს რომ გალოკავს⁸⁶.

(ე.ი. ისე მძლავრად დაიჭიმება, რომ წვერი ტარამდე მიავ).

ამ პოეტურ ჰიპერბოლაში ჯეონი წარმოადგენს ცრემლების მეტაფორას.

აღნიშნული მეტაფორები უაღრესად მარტივია და ნათელი, მათი ამოშიფვრა არ წარმოადგენს არავითარ სიძნელეს, მაგრამ ეს ოდნავადაც არ ამცირებს მათს მხატვრულ ღირსებას. რუდაქისთან არა გვაქვს მეტაფორა მეტაფორულობისათვის, არც ე.წ. მეტაფორული ლაბირინთები. რუდაქისთან გვხვდება მეტაფორული სურათები, რომელთაც აგრეთვე სინათლე და ბუნებრიობა ახასიათებთ. მასალის სიმცირის გამო მათი რიცხვი შედარებით ნაკლებია, თუმცა შეიძლება ამის მიზეზს მეტაფორიზაციის განვითარების ადრინდელი საფეხური წარმოადგენდეს.

ჩვენ შევეცადეთ ნიადაგი მოგვესინჯა რუდაქის პოეტიკის კვლევის გზაზე. ამდენად, განვიხილეთ მხოლოდ საკითხთა ნაწილი, ისიც არასრულად. გვერდი ავუარეთ რიგ გამომხატველობით ხერხებს, როგორიცაა მეტად თავისებური ანიმიზმი, პარალელიზმი, განმეორებები და სხვ. განხილული მასალაც, ვფიქრობთ, მოწმობს რუდაქის უდიდეს პოეტურ ნიჭსა და გაქანებას. მან ოსტატურად აითვისა ლიტერატურული ტრადიციით ნაკარნახევი მხატვრული ხერხები, განაახლა ისინი ბუნებისა და საკუთარი ფანტაზიის საღებავებით და უმდიდრესი შესაძლებლობები შეუქმნა მშობლიური ლიტერატურის შემდგომ განვითარებას.

1957

⁸⁴ نفیسی، رودکی III, 1027.

⁸⁵ Аз ашъори Рудакӣ, „Шарки сурх“ 2 (1956):43.

⁸⁶ نفیسی، رودکی III, 1027.