

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИИ НАУК ТАДЖИКИСТАНА
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ имени РУДАКИ**

На правах рукописи



ЮСУФОВ УМРИДДИН АБДУКОФИЕВИЧ

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ПОЭТИКИ АРАБА И АДЖАМА (IX-XV вв.)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени доктора
филологических наук
10.01.08 – Теория литературы. Текстология

**Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор Сатторов Абдунаби**

Душанбе-2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Традиционная система науки бади‘.....	22
1.1. Введение в науку бади‘- поэтику.....	22
1.2. Классификация литературных приемов в классической персидско-таджикской поэтике.....	54
Выводы по I главе.....	87
Глава II. Пути проникновения и влияния арабоязычной поэтики на персидско-таджикскую поэтику.....	88
2. 1. Сопоставительный анализ «Мах̄асин ал-кал̄ам» Маргин̄ан̄и и «Тар-джум̄ан ал-бал̄ага» Р̄адуй̄ан̄и.....	88
2. 2. «Хад̄а’ик ас-сих̄р» Рашида Ватвата в сочетании с персидскими и арабскими источниками.....	111
2. 3. «Ал-Му’джам ф̄и ма’айир аш’ар ал-Аджам» Шамса Кайса Раз̄и и его арабские источники.....	134
2. 4. «Бад̄аи‘ ас-сан̄аи‘» Атауллаха Мах̄муда Хусайн̄и и арабские источники.....	161
Выводы по II главе.....	173
Глава III. Общность литературных приемов поэтик Араба и Аджамы.....	174
3. 1. Илтиф̄ат – поворот, (переход).....	178
3. 2. Муṭ̄абакка - сопоставление.....	188
3. 3. Муб̄алига - преувеличение.....	197
3. 4. Тадж̄ахул ал-‘ариф - притворное неведение сведующего.....	217
Выводы по III главе.....	224
Глава IV. Актуализация проблем структурно-смысловых противоречий и отличий поэтики Араба и Аджамы.....	225
4.1. Типы противоречий и научные аспекты на примере художественных фигур в поэтиках Араба и Аджамы.....	225
4. 2. Изъяны художественных фигур в поэтике.....	253
Выводы по IV главе.....	268
Глава V. Новаторство в системе литературных средств персидско-таджикской поэтики.....	269
5.1. Новые художественные средства-фигуры.....	269
5.2. Новые виды художественных средств-фигур поэтики.....	314
5. 3. Смысловые добавления в свод правил художественных фигур персидско-таджикской поэтики.....	329
Выводы по V главе.....	344
Заключение.....	345
Список литературы.....	355

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Проблема взаимовлияния поэтики Араба и Аджамы является одной из основных малоизученных задач современного таджикского литературоведения.

Среди западных и арабских ученых существует распространённое мнение, что персидская риторика (‘илм ал-балāга), персидская наука о красноречии (‘илм ал-бади‘) и персидская поэтика (фанн-и ши‘р-и пāрсī) в целом возникли под влиянием арабской науки о поэтике, и являются никак не иначе как её копией или же переписыванием. Данное толкование отражает формальную общую картину персидско-таджикской поэтики в двух ипостасях: а) как с точки зрения структуры, так и б) с точки зрения содержания, показывая, таким образом, общность или эквивалентность поэтики Араба и Аджамы. Однако, когда проблема рассматривается с критической точки зрения, сразу возникают вопросы, связанные с доминированием различий (мумайизāt), новшествами литературных приемов и художественных средств (ибтикārāti санāи‘и бади‘и), смысловых добавлений (фузудахāи ма‘нāи) и исключений (отклонений), терминологических обозначений и нареканий (тасарруфāt), полностью отсутствующих даже в арабском языке, не говоря уже о поэтике как таковой. Вместе с тем, часть авторов персидских источников средних веков (Муҳаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнī, Рашидаддин Ватват, Шамси Кайс Муҳаммад ар-Рāзī, Амир Хусрау Дихлавī, Атауллах Маҳмуд Хусайнī, Хусайн Вā‘из Кāшифī) рассматривая художественные средства и степень их взаимопроникновения, особо отмечают такие теоретические особенности персидской поэтики как «персидский стиль» (салāики пāрсī), «порядок Аджамы» (минвāли Аджам), «персидская особенность» (хусусийāti пāрсī) и «способы достижения изящества речи поэтами Аджамы» - (тарики шу‘арāи Аджам), которые, с одной стороны, если и рассматривают поэтику двух культур в сопоставлении, то с другой, научно доказывают независимость и самостоятельное развитие персидско-таджикской науки о поэтике. В этом плане особо сле-

дует отметить научный труд Атауллаха Махмуда Хусайни «Бадайе‘ ас-санайе‘» («Мастерство поэзии»), который впервые комплексно, при помощи сопоставительного анализа, рассматривает вопросы теории и практики науки о поэтике и эстетических ценностях Араба и Аджама, создав солидную научную базу сравнительного исследования арабской и персидско-таджикской поэтики уже в XV веке.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что в период формирования и развития персидско-таджикской науки о поэтике, влияние арабского начала, в частности поэтической архитектоники, и арабоязычной литературы бесспорна. Однако, несмотря на это, методология написания трактатов о поэтике персидско-таджикских ученых, как мы убедимся позже, пошла своим путем (тарики дигар ё равиши дигар), поскольку, как известно, метрическая система стихосложения - персидский ‘аруд - существенно отличается от своего арабского аналога.

Настоящая диссертационная работа, по сути, является первой попыткой определения влияния арабоязычной поэтики на персидско-таджикские теоретические воззрения и литературные эстетические ценности персидско-таджикской теории литературы на базе системного анализа средневековых источников Араба и Аджама.

Степень изученности темы. Поэтика, как наука о поэзии все больше и больше изучается в востоковедческих кругах как отдельная наука. Арабская поэтика была исследована в начале XX века академиком И. Ю. Крачковским в таких трудах, как «Поэзия по определению арабских критиков» (1910), «Арабская поэзия» (1924), «Арабская поэтика в IX веке» (1930), «Риторика» Кудāмы ибн Джа‘фара (1930), «Китāб ал-бади‘» (1933), «Очерк развития поэтика у арабов» (1933) «Муслим ибн ал-Валид ал-Ансārй» (1936) и «Арабская поэзия в Испании» (1940) и представлена как самостоятельная область науки.

Трактат «История и развитие науки о риторике» (1965) Шавки Зайфа дает подробную информацию о важнейших источниках арабской поэтики VIII-

XIII веков. Шибли Ну'мāни в книге «Поэзия Аджамы» (1325-1336), рассматривая произведения поэтов обсуждает вопросы персидской поэтики. В данном аспекте важное занимает трактат «Наука поэтики и художественно-литературные фигуры» (1949) Джалāладдина Хумāй, который и является началом появления научных трудов в этой области.

Историю эстетической мысли освещает тема кандидатской диссертации по философии А. В. Сагадаева «Из истории эстетической мысли народов ближнего и среднего Востока (эпоха средневековья)» (1964). Им же написан очерк «Эстетические взгляды арабов эпохи Средневековья» (1963), в котором исследуется история арабской эстетики.

Научный труд «Средневековая арабская поэтика» (1983) академика А. Б. Куделина - одно из ценных произведений, в котором рассматриваются и изучаются важные теоретические вопросы. Ученый подробно изучил вопросы, связанные с эволюцией классической арабской поэзии в отражении традиционной поэтики, формирование и развитие авторской индивидуальности в классической арабской поэзии, выявил мотив в арабской поэтике VIII-X вв., исследовал критерии теории «поэтических заимствований» в средневековой арабской литературе, дал представления об оригинальности в традиционной арабской поэтике, определил разнообразие арабской поэтики в VIII-X в.в. В другой своей работе - «Арабская литература: поэтика, стилистика, типология и взаимосвязи» (2003.) исследователь рассматривает различные аспекты арабской поэтики с новой точки зрения.

Касым Туйсиркани также написал трактат «Споры о книге «Хадā'ик ас-сихр фи дакā'ик аш-ши'р» (1964) в котором рассматриваются и исследуются многие теоретические проблемы, на примере книги Рашида Ватвата. Не осталась в стороне и советское востоковедение, где важное место занимает кандидатская диссертация Н. Ю. Чалисовой «Трактат Рашидаддина Ватвата «Хадā'ик ас-сихр фи дакā'ик аш-ши'р» (1980).

Огромное количество трудов данной теме посвящено иранскими учеными, среди них: «Поэтика. Эстетика персидской речи» Мир Джалāладдин

Каззāзй (1954), «Введение в риторику» (1975) Мухаммадхалила Риджāй, «Наука об образах и стилистике» Гуламмуҳсина Аҳāнй (1978). Эти труды внесли весомый вклад в развитие персидской поэтики.

Мухаммадризо Шафи‘и Кадкани в трактате «Музыка поэзии» (1980) обсуждает вопросы поэтики с новой научной точки зрения, заслуживающие должного внимания. Его подход в своем трактате «Новый взгляд на поэтику» (2005) продолжил Сирус Шамисо, впервые в персидской поэтологии разделивший предмет поэтики на тематические области. Научное значение в этой области имеет и трактат Мухаммада Фишораки «Критика поэтики» (1379), классифицировавший средств-фигур.

Поэтику с точки зрения эстетики изучал Таки Вахидийан Камйар (2005). Совершенно новым является подход Махмуда Футухи в «Мастерство изображения» (2007), исследовавший средневековые источники о поэтике с применением стандартов современной науки. Махди Мухаббати в трактатах «От изображения к значению» (2010) и «Новая поэтика» (2008), Саид Мухаммад Табибийāн в трактате «Равное в науке о поэтике на персидском и арабском языках» (основанный на анализе «ал-Мифтāха и Мухтасара ал-ма‘āнй») (2010) также рассмотрели многие аспекты данного вопроса.

Махди Заркани в трактате «Классическая поэтика» (2011) в основном освещает теоретические вопросы в трудах восточно-мусульманских философов. Среди всех перечисленных трактатов только в трактате Саида Мухаммада Ростгу в «Искусство речи (наука о поэтике)» (2004) дано объяснение значению и содержанию поэтики, особенно терминам поэтики на персидском языке, которые в какой-то мере не только не упрощают решение данной проблемы, но и сбивают с толку.

В Таджикистане эту важную область литературы изучали такие ученые, как Худои Шарифов, Рахим Мусульманкулов и Абдунаби Сатторов. Кандидатская диссертация Х. Шарипова «Становление таджикской литературной мысли в X-XI веках» (1970) охватывает широкий круг теоретических вопросов, и только последняя часть диссертации посвящена теме персидско-

таджикской поэтики. В докторской диссертации Р. Мусулманькулова «Атауллах Махмуд Хусайнӣ и вопросы таджикско-персидской классической поэтики» (1980), которая позже была издана как самостоятельный труд под названием «Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV веков» (1989), первая часть посвящена поэтике, а другие - метрике и рифме. Преимуществом работы этого ученого является то, что он впервые научно и сравнительно рассмотрел поэтику на основе 11 источников средневековой персидско-таджикской поэтики.

А. Сатторов в кандидатской диссертации на тему «Малая история персидско-таджикской литературной мысли» (1972) пишет о важнейших произведениях по персидско-таджикской теории о поэтике, таких как «Тарджуман ал-балāга» Рāдуяйāнӣ, «Хадā'ик ас-сихр фи дакā'ик аш-ши'р» Рашида Ватвата, «ал-Му'джам фӣ ма'āйир аш'ār ал-'Аджам» Шамси Кайса, «Бадāйе' ал-афкār фӣ санāйе' ал-аш'ār» Кāшифӣ и «Бадāйе' ас-санāйе'» Атауллы Махмуда Хусайнӣ. Он же рассмотрел науку о поэтике в отдельном исследовании «Литературно-эстетическая мысль Абдаррахмана Джами» (1975). Одним из фундаментальных трудов по поэтике является книга А. Сатторова «Аристотель и таджикско-персидская литературная мысль (IX-XV вв.)» (1984), которая высоко оценена отечественными и зарубежными исследователями.

Им же в трактате «Усовершенствование персидско-таджикской поэтики (на основе ранних и современных трудов)» (2011) впервые в современном таджикском литературоведении рассмотрено развитие художественных словесных и образных фигур, литературных терминов и поэтических изъяснов, выраженных на основе всех доступных произведений литературы Аджамы. Это явилось своего рода обобщением взглядов ученых, работавших на данной стезе, их единодушием, устранением разногласий и недоразумений в персидско-таджикской поэтике, где учитаны прошлый и настоящий опыт.

Одна из глав диссертации М. Шарифова называется «Шамс Кайс Рāзӣ – критик поэзии» (2009) и посвящена поэтике. Книга Р. Тагоймуродова «Взгляд

Амир Хусрау в поэзии и мастерство речи» (2012) тоже посвящается на теоретической мысли Амира Хусрау.

Необходимо отметить, что в Таджикистане также проводились исследования на основе изучения поэтики прозы. Теоретические взгляды Худои Шарифова в основном обобщены в «Теории прозы» (2004). Таджикский ученый М. Нарзикул также освещает поэтические вопросы прозы в «Трактат Амира Хусрау Дихлави «И‘джāзи Хусрави» («Чудо Хусрау») (2014) и «Эпистолярная традиция в истории персидско-таджикской литературы (X-XIV века)» (2014).

Автор настоящих данного исследования защитил кандидатскую диссертацию на тему «Ибни Рашик ал-Кайравāнī и его трактат «ал-Умда фī маḥāсин аш-ши‘р ва āдāбиḥ ва накдиḥ» (2010), посвященную проблемам средневековой арабской теории поэтики.

Кроме того, в Таджикистане существуют учебники по поэтике, самый востребованный из которых - «Искусство слов» Т. Зехни (1978), «Поэтика и красноречие» (2002) Х. Шарифова, «Теория литературы» (1990) Р. Мусульманкулова и «Введение в поэтику» (2005) авторов Х. Шарифова и У. Тоирова. Невзирая на обилие материала по данному вопросу, сравнительное исследование арабского и персидско-таджикской поэтики ранее не проводилось, что и явилось поводом для основы нашего научного исследования.

Цель и задачи исследования - определить степень взаимовлияния поэтики Араба и Аджамы, в частности, арабской и арабоязычной поэтики на теоретические разработки персидско-таджикских ученых, повлиявших на становление, развитие и формирование поэтики как самостоятельной науки на базе изучения восточных средневековых трактатов по поэтике (IX-XV).

Для достижения поставленной цели были сформулированы и решены следующие основные задачи:

- исследовать границы и нормы традиционных систем науки о поэтике Араба и Аджамы;

- определить редмет споров в контексте особенностей применения художественных средств (махāsини калām) с позиций структуры и классификации на словесные и образные (смысловые) (сан‘атхāи лафзй ва ма‘навй);
- выявить особенности использования научной терминологии, особенно в части наименования художественных средств, существующих между ними противоречий, способы применения, и их иное обозначение (именование) в персидско-таджикских теоретических трудах;
- рассмотреть художественные средства как неотъемлемые составляющие части литературы и ее выразительности;
- провести исследование на основе практического анализа «Тар-джумāн ал-балāга» («Толкователь красноречия») Муҳаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнй /ум. в кон. XI–нач. XII вв./ и «Маҳāсин ал-калām»-а («Красоты речи») Абу-л-Хасан Наср б. ал-Хасан ал-Маргинāнй /ум. в 1055/;
- дать сравнительный анализ «Хадā’ик ас-сихр фй дакā’ик аш-ши‘р» («Сады волшебства в тонкостях поэзии») Рашидаддина Ватвата (1085/86–1182/83) в сопоставлении с персидскими и арабскими источниками;
- рассмотреть свод правил персидской поэзии «ал-Му‘джам фй ма‘āйир аш‘ār ал-‘Аджам» («Свод правил персидской поэзии») Шамса Кайса Муҳаммада ар-Рāзй в сочетании с его арабскими источниками;
- изучить первоисточники «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» Атауллаха Маҳмуда Хусайнй и основы возникновения сравнительной поэтики;
- определить степень общности художественных средств в арабской и персидско-таджикской поэтике;
- установить место и пути влияния арабской поэтики на персидско-таджикскую поэтику;
- определить степень влияния персидско-таджикской литературы на арабскую литературу, включая поэтику;

- изучить нововведения персидско-таджикских авторов на примере новых художественных средств, новшеств и дополнений в существующие формы и значения.

На защиту выносятся следующие положения:

- Литературная и теоретическая мысль составляют основу любой литературы. Следовательно, поэтика в полном смысле слова «наука о поэтике» указывает на высочайший уровень слова как в литературно-эстетической теории арабов, так и в литературной и эстетической теории персоязычных народов играя высочайшую роль в развитии мыслительных процессах общества. Исходя из этого, влияние арабской литературной и эстетической теории на формирование и эволюцию поэтики Аджамы является одним из наименее изученных, актуальных, нерешенных и довольно сложных вопросов сравнительного литературоведения. Среди западных и арабских ученых существовало мнение, что якобы персидско-таджикская поэтика в целом произошла под влиянием арабской поэтики. Однако, когда проблема оценивается с научной точки зрения, помимо подражания возникают и другие факторы различия наименования фигур, правил, нововведений и изобретения новых фигур и их типов. Наряду с выявлением этих проблем мы попытались, с самого начала определить развитие персидско-таджикской науки о поэтике как самостоятельной и обособленной литературной науки и показать дальнейшие этапы ее развития в средние века.
- Изучение и сравнение содержания существующих трактатов на персидско-таджикском и арабском языках показало, что они не имеют определенной системы. Мы постарались на основе авторитетных научных источников рассмотреть происхождение проблем арабоязычной и персидско-таджикской поэтики, таких как расположение фигур, традиционная система поэтики, его пределы, причины появления той или иной фигуры. Сирādжаддина ас-Саккākī ал-Хāразмī (XII век) пер-

вым в арабской и арабоязычной поэтике классифицировал средства-фигуры на основе теории Абд ал-Кāхира Джурджāнī на словесное и образное. Однако на основе теорий Ибн Сины и Насираддина Тусī мы доказали, что это первыми это сделали именно они, и Насираддин Тусī предложил учёному сообществу третий тип – смысловые-образные, что тоже является новым. Кроме того, мы разделили и рассмотрели фигуры таких типов: смысловой, тематической, алфавитной и эстетической классификации.

- Способы распространения и влияния арабской и арабоязычной поэтики на персидско-таджикскую поэтику на примере сравнения «Маҳāсин ал-калām» ал-Маргинāнī и «Тарджумāн ал-балāга» Рāдуйāнī и «Хадā'ик ас-сиҳр фī дакā'ик аш-ши'р» Рашида Ватвата, а также впервые на основе исторического и сравнительного подходов к арабским источникам «Тарджумāн ал-балāга», «Хадā'ик ас-сиҳр», «ал-Муджам фī ма'āйир аш'ар ал-'Аджам» Шамси Кайса и «Бадāйе' ас-санāйе'» Атауллы Маҳмуд Хусайнī, установлены впервые, которые все являются нововведением в востоковедении.
- На основании исследований нами было установлено, что в персидско-таджикской науке о поэтике используются несколько типов влияний: копирование и подражание, тематическое влияние, семантическое влияния, образное влияние, взаимопроникающее влияние, и впервые мы использовали этот подход, приводя конкретные примеры для их освещения.
- Общность поэтических средств-фигур является одной из важнейших проблем поэтики Араба и Аджам. Персидско-таджикская поэтика имеет много общего с арабской и арабоязычной поэтикой схожа в плане единообразия научных терминов, одинакового наименования, одинаковой сути правил и рассмотрения общей темы. Однако следует отметить, что средневековые персидские и таджикские ученые выбрали

те фигуры, которые гармонируют с природой персидско-таджикского языка. Эта общность достигнута тремя способами: а) сохранением сути и ее совместимостью с литературным языком; б) учет интересов, вкусов и опыта читателя; в) замена арабских примеров образцами из персидско-таджикской поэзии и прозы, что, в свою очередь, считаются нововведениями. В этой главе нами сделана попытка определить фигуры илтифāt (поворот или переход), «муṭāбака» (сопоставление), мубāлига (преувеличение), таджāхул ал-‘āриф (притворное неведение сведущего), которые широко используются в обеих поэтиках.

- Вопросы, связанные со структурными и семантическими различиями между поэтиками Араба и Аджамы, являются одним из основных и, в свою очередь, одним из сложных вопросов в литературоведения. На первый взгляд может показаться легко определить научные границы различий в поэтиках, но это совсем не так.
- Напротив, сравнение и противопоставление авторитетных и незначительных источников поэтики Араба и Аджамы, рассмотрение и изучение норм науки о поэтике, соответствие или несоответствие описаний, научных терминов и сути их точного выражения с точки зрения грамматики, популярные и малоиспользуемые фигуры, различное наименование фигур считаются основными проблемами поэтики и требуют особого изучения. В результате систематического изучения предмета мы пришли к выводу, что в арабской, арабоязычной и персидско-таджикской поэтике присутствуют следующие различия: языковые (звуковые или согласные), научные или по наречению, поэтические и стилистические. Мы классифицировали различия в использовании этих фигур в арабском и персидско-таджикском языках (таджнис и его виды, иштиқāk и шабаҳи иштиқāk), изменение смысла слов в зависимости от места применения (мушāкила, таджрид, илтифāt), фигуры получившие более широкий смысл и применение в персидско-

таджикской поэтике (радд ал-‘аджуз ‘ала-Ҷ-Ҷадр, лузуми ма̄ ла̄ йалзам ё и‘на̄т, истихдām, маклуб, ҳусн ат-та‘лил), фигуры имеющие большее смысловое применение в арабской поэтике (мувашшах, идмадж, тафри‘, талмих), фигуры не принятые во внимание учёными Аджамы (ташри‘, тазйил, истидрāk, услуб ал-ҳаким) и типы фигур которым не придали значения поэтологи Аджамы (таджниси гайрилафзй, некоторые виды иштиқāk-а, тасри‘-а тарджи‘-а, муварйба, иктифā-а, нафй аш-шайин би иджа̄биҳ-а, таджниси измār-а, виды илтифāt: такас̄сй и тарāдуф ас-сифāt-а), фигуры не существующие в арабской поэтике (тарджума, муламма‘, бӯкаламун, такриб ал-амсāl бил-абйāt, муталаввин, мураддаф, суāлу джавāб, мукаррари мавкуф).

- Исследованиям изъянов художественных фигур в поэтике, также является одним из основных вопросов в области арабской, арабоязычной персидско-таджикской поэтики. Ввиду этого, вопрос устранения имеющихся недостатков в сфере поэтики является весьма актуальной. В этом разделе мы попытались обсудить внутренние законы поэтики, включая ненаучные, поверхностные и ошибочные определения, повторяющиеся и устаревшие примеры, смешение рифмы, риторики и стилистики рассматриваемых средств-фигур.
- Одно из различий между арабской и персидско-таджикской поэтикой состоит в том, что Рāдуя̄нй с самого начала представил, как самостоятельную науку. Следует отметить, что персидско-таджикская поэтика существовала до прихода ислама, в трудах на пехлеви. Джāҳиз сообщает, что у персов существует отдельная книга о науке поэтики, под названием «Кārванд». Кроме существования фигур чистāн (загадки), вопрос-ответ, исти‘āра (заимствования), ташбиҳ (сравнения), тамсил (приведение примера) и кинāйа (иносказания) в произведениях на пехлеви, в частности некоторых отрывках стихотворений

свидетельствуют о том, что в персидско-таджикской культуре существовала наука о поэтике.

Кроме того, исследования показали, что арабская и персидско-таджикская поэтики имеют много общего, но и имеют отличия от арабской и арабоязычной поэтики. Данный подход впервые применен в древнейшем доступном трактате Рāдуйāнī по персидско-таджикской поэтике «Тарджумāн ал-балāга». В своем трактате он заявляет, что существует «некоторые персидские особенности» в использовании фигур, о которых ничего не сказано в арабской поэтике. Позже также действует Рашиди Ватват назвавший это «минвāли Аджам» («стиль Аджам») и наконец Атауллах Махмуди Хусайнī доводит его до совершенства теории «тарики шу‘арāи Аджам» («способы достижения изящества речи поэтами Аджам»), что несомненно является нововведением в науке о поэтике. Мы попытались внимательно изучить и средства художественного описания, имеющие «персидские особенности» нововведения и классифицировать фигуры на четыре группы: а) новые художественные фигуры; б) новые виды фигур; в) семантическая дополнения в составе поэтических фигур; и г) искусные касыды или баде‘ия, впервые написанное Кивāми Мутарразī, которые появились столетием позже в арабской литературе под влиянием персидско-таджикской литературы.

Источники исследования. Работа основана на критическом анализе более 60 оригинальных источников арабской и персидско-таджикской поэтики, наиболее важными из которых являются:

а) арабские и арабоязычные:

«Ал-Байāн ва ат-табййин» («Книга ясного изъяснения и толкования») и «ал-Хайавāн» («Книга о животных») Джāхиза /ум. в 869 г./, «аш-Ши‘р ва аш-шу‘арā» («Поэзия и поэты») Ибн Кутайбы ад-Динāварī /828-889/, «Китāб ал-бади‘» («Книга о новом») Ибн ал-Му‘тазза /861-908/, «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии») Кудāмы ибн Джа‘фара /ум. между 922 и 948/, «Ийār аш-ши‘р» («Мерило поэзии») Ибн ат-Табāтабā /ум. в 933/34/, «аф-Синā‘атайн» («Книга о двух искусствах») Абу Хилāла ал-‘Аскарī /ум. ок.

1005/, «Асрар ал-балāга» («Тайны красноречия») и «Далāил ал-и‘джāз» («Доказательства неподражаемости») Абд ал-Кāҳира Джурджāнī /ум. в 1078/, «ал-‘Умда фī махāсин аш-ши‘р ва āдāбиҳ ва накдиҳ» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») Ибн Рашика Кайравāнī /1000-1064 /, «Тафсир ал-Кашшāф» («Книга об иносказаниях») Джāруллаҳа Замахшарī /1075-1144/, «ал-Масал ас-сāир» («Образец») Ибн ал-Асīра /1163-1239 /, «Мифтāх ал-‘улūм» («Ключ к наукам») Сирāджаддина ас-Саккākī ал-Хāразмī /1160-1228/, «ал-Изāх фī ‘улум ал-балāга» («Комментарии к поэтике») Джалāладдина Хатīба ал-Казвīнī /1267-1338/, «ал-Мухтасар» («Избранное»-досл.кратко-У.Ю.) и «ал-Мутаввал» («Комплексное» - досл.удлинённое –У.Ю.) Са‘даддина ат-Тафтāзāнī /1322-1390/;

б) персидско-таджикские:

«Тарджумāн ал-балāга» Муҳаммада ‘Умара ар-Рāдуийāнī, «Хадā’ик ас-сиҳр фī дакā’ик аш-ши‘р» Рашида Ватвата, «ал-Му‘джам фī ма‘āйир аш‘ār ал-‘Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзī, «Асās ал-иктибās» и «Ми‘йār ал-аш‘ār» («Мера поэзии») Насираддина Тусī /1201-1274 /, «Дакā’ик аш-ши‘р» («Тонкости поэзии») ‘Алī б. Тāдж ал-Халāvī /XV в./, «Хадā’ик ал-хакā’ик» («Истины садов») Шарафаддина Рāmī / ум. в 1393/, «Ми‘йār-и Джамālī ва мифтāх-и Абуисхākī» («Мера Джамали и ключ Абуисхаки») Шамса Фаҳри Исфāхāнī /XIV в./, «Бадāйе‘ ал-афкār фī санāйе‘ ал-аш‘ār» («Чудеса мысли в искусстве поэзии») Хусайна Вā‘иза Кāшифī /1461-1504/, «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» («Мастерства поэзии») Атауллаҳа Маҳмуда Хусайнī (1430/40-1513), «Мадārīдж ал-балāга» («Степени поэзии») Ризāкулихана Хидāйата /1800-1871/, «Абда‘ ал-бадāи‘» («Высоты творения») и «Кутūф-ар-раби‘ фī сунūф ал-бади‘» («Весение плоды в классификации поэзии») Муҳаммадхусайна Гаракāнī/1844-1927/.

Объектом исследования являются арабские и персидско-таджикские теоретические источники о поэтике и диваны (собрания сочинений) поэтов Араба и Аджамы.

Предметом исследования являются проблемы сопоставительного анализа арабской и персидско-таджикской поэтики, в частности художественных средств отображения, являющихся структурно и тематически схожими, однако по-разному используемых в поэзии.

Методы исследования. Диссертации базируются на историческом, историко-сравнительном, прикладном и типологическом подходах, а также важнейших достижениях современного литературоведения. Безусловно, из вышеперечисленных методов, по нашему мнению, для исследования литературной мысли и эстетических воззрений Востока более приемлемым методом является сравнительно-типологический подход, так как таким образом легче обеспечить идентификацию хронологии их формирования в сочетании с новыми литературными тенденциями и взглядами, эстетическими ценностями народов, литературных кругов, включая поэтику и эстетику исследуемого периода.

Теоретико-методологические основы исследования. При написании диссертации использованы методы исследования известных отечественных и зарубежных ученых, таких как В. В. Бартольд, Е. Э. Бертельс, Э. Браун, И. Ю. Крачковский, Ш. Ну‘мани, А. Бадави, Б. Табана, Ш. Зайф, М. Бахар, С. Нафиси, А. Зарринкуб, Дж. Хумаи, М. Мухаммади, Ш. Кадкани, С. Шамиса, М. Мухаббати, М. Заркани, А. Б. Куделин, Б. Я. Шидфар, А. Афсахзод, А. Сатторзода, Р. Мусулманкулов, Х. Шарифов, Н. Чалисова, Н. Зохидов, Т. Мардони и др.

Используя методы признанных ученых в области поэтологии диссертантом изучаются терминология и иные особенности используемых языков, в которых сравнения даются, в основном, в соответствии с существующей традицией востоковедения на постсоветском пространстве и выработанной советскими специалистами.

Научная новизна исследования. В диссертации впервые комплексно рассматриваются вопросы сравнительного изучения теоретического и литературного воззрения Араба и Аджамы. Работа доказывает, что арабоязычная поэтика оказала существенное влияние не только на развитие и эволюцию лите-

ратурно-теоретических воззрений персидско-таджикской литературы, но и стала основополагающим фактором создания базовой научной теории персидско-таджикской поэтики. Диссертация представляет собой первый опыт сравнительного анализа поэтики Араба и Аджамы на основе исследования достоверных классических трактатов IX-XV веков, всестороннего изучения теоретических воззрений исследователей средневековья и их вклада в развитие персидско-таджикской литературной теории.

Автор, исследуя проблему «отсутствия литературной системы» (адами низāми адабӣ) в науке о поэтике Араба и Аджамы, доказал, что арабская и персидско-таджикская поэтика не только имеют традиционно сложившуюся систему отображения, но и имеют свои границы, нормы, подходы и специфическую терминологию.

Науке хорошо известно, что деление художественных средств на словесные и образно-смысловые принадлежат перу Сирādжуддина ас-Саккākī ал-Хāразмī, автора «Мифтāх ал-'улūм». Однако Хāразмī, базируясь на мнения авторов «Фанни ши'р» и «Асās ал-иктибās» («Основы цитирования»), доказал, что такая классификация художественных средств берет свое начало с нововведений Авиценны и Насираддина Тусī, и ввиду их формулирования на базе теоретических воззрений Аристотеля, не вошедших в теоретические разработки данного направления Араба и Аджамы. В то же время автор, учитывая значимость художественных средств, в соответствии с их составными особенностями уделяет особое внимание вопросам соотношения изящества поэтического слова по отношению к сути литературы и ее неотделимой составляющей и рассматривает их художественную и эстетическую ценность.

Анализ теоретического наследия прошлого имеет огромное значение в решении многих вопросов сравнительной литературы, правильном определении научных принципов, литературных норм, стилистики, литературной критики, которая является составной частью науки о поэтике и, наконец, дальнейшего развития персидско-таджикской литературы и литературных связей.

Определение степени влияния арабских мастеров, сопоставительный анализ теоретических работ и, в частности, выявление арабских источников, таких признанных теоретических трактатов как «Тарджумāн ал-балāга» Мухаммада ‘Умара ар-Рāдуийāнī, «Хадā’ик ас-сиҳр фī дакā’ик аш-ши‘р» Рашида Ватвата, «ал-Му‘джам фī ма‘āйир аш‘ār ал-‘Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзī, «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» Атауллаха Маҳмуда Хусайнī, как первая попытка применения сравнительных норм поэтики в исследовании науки балāга, в том числе и поэтики как таковой в целом, неоспоримо важна и играет ключевую роль в изучении процесса дальнейшего развития персидско-таджикской поэтики. Такой сравнительный подход к работам в контексте новых теоретических концепций, являющийся приоритетом автора этих строк, тесно переплетаются в рамках анализа 1) пересказа и перевода или же переноса и перевода текста; 2) тематического влияния; 3) художественного и профессионального воздействия; 4) обратного противодействия; 5) переписывания и подражания художественным средствам, дала возможность впервые использовать его при определении степени воздействия сравнительной поэтики и является методической новизной диссертации.

Следует отметить, что в диссертации детально рассматриваются языковые различия, тождественность использования художественных средств-фигур в арабской и персидско-таджикской поэтиках, изменения слов в контексте определений, средства-фигуры, имеющие более широкий охват в персидском обороте, средства-фигуры, имеющие большее значение в арабской поэтике, не востребованность средств-фигур поэтами Араба и Аджам, средства-фигуры, отсутствующие в арабской поэтике, различия в наименованиях и т. д., которые не имеют аналога и во многом новы.

Автор стремился в контексте новых научных подходов, впервые практически исследовать такие насущные проблемы сравнительной поэтики (бади‘и татбикī), как единообразие научных терминов (муштаракāти истилāхāти ‘илмī), схожесть наименований (яксāнī дар нāмгузārī), идентичность

определений и общность темы (мавзӯ‘ати муштарак) в художественных средствах (маҳāsини калām) по следующим параметрам:

1. Под наименованием, которое используется в арабском языке;
2. Под наименованием, менее востребованным в арабском обиходе;
3. Под наименованием, не известном в арабском языке;
4. Под новым или переведенным наименованием с арабского языка;
5. Использование художественного средства с небольшой разницей;
6. Использование художественного средства в разных формах (по усмотрению);
7. Новые художественные средства и виды, присущие персидско-таджикскому языку;
8. Художественные средства, проигнорированные специалистами Аджамы;
9. Художественные средства и новые виды, присущие арабскому языку и не соответствующие природе персидско-таджикского языка.

В то же время, в рамках сравнительно-типологического подхода были представлены способы выявления названий художественных средств, благодаря которым осуществилась их детализация и тщательный анализ.

При определении специфики и степени отличия художественных средств двух литератур, особое внимание было уделено постановке таких вопросов, как: а) языковые различия (ихтилāфи забāнӣ); б) отличия научного характера или наименования (ихтилāфи фаннӣ ва нāмгузārӣ); в) художественные противоречия (ихтилāфāти бади‘ӣ); г) расхождения определений (ихтилāфāти байāнӣ), которые в проведенных ранее исследованиях не имели аналога.

Проблемы введения новых художественных средств, новых литературных произведений и заимствований или введения смысловых дополнений в определении художественных средств является одним из центральных вопросов персидско-таджикской поэтики. В этой связи автору удалось показать на конкретных примерах степень введения новшеств Мухаммадом ‘Умаром Рāдуйāнӣ, Рашидом Ватватом, Шамси Кайсом, Амиром Хусрау, Шарафаддином Рāмӣ, Хусайн Ва‘изом Кāшифӣ и Атауллахом Маҳмудом Хусайнӣ и таким образом

доказать, что они наряду с подражаниями, ввели не только коррекции в установившиеся правила, но и внесли существенные изменения и дополнения в видовую структуру и смысловое начало персидско-таджикской классической поэтики, внося, таким образом, значительный вклад в ее развитие и эволюцию.

Научно-теоретическая ценность диссертации. Научные результаты работы могут быть использованы в литературоведении, языкознании, стилистике и литературной критике, написании академических и университетских учебников по истории персидско-таджикской литературы, истории арабской литературы и периода арабоязычия, истории теоретических воззрений и эстетических ценностей Араба и Аджамы, научных работах по проблемам классической сравнительной поэтики, разработке теоретических вопросов литературы и литературной критики, стилистики, поэтики, методических пособиях по теории персидско-таджикской литературы и арабской поэтики. Также исследование полезно для развития научных, литературных и культурных связей между Таджикистаном и арабскими странами.

Терминологическая система, разработанная диссертантом в ходе перевода на русский язык арабоязычных и персоязычных трактатов по поэтике и риторике, может служить научной и методической базой для дальнейшей работы по переводу и подготовке критических текстов средневековых источников.

Хронологические рамки исследования. Диссертация охватывает теоретические трактаты IX-XV вв. и рассматривает вопросы взаимовлияния и взаимообогащения, общности и отличий, и главное, качества и количества заимствований и новаторства в системе художественных средств персидско-таджикской поэтики.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует специальности 10.01.08 – Теория литературы. Текстология. Диссертационное исследование выполнено в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: пункт 3 - дальнейшая разработка соотношения теории литературы, поэтики и традиционной лингвистики, прежде всего лингвистической (поэтической) стилистики; пункт 5 - дальнейшая раз-

работка научных основ поэтики как теории литературно-художественного стиля; пункт 6 - дальнейшая разработка соотношения категорий (классификаций) литературно-художественного стиля, творческого метода, жанра, речевого стиля и других, конкретных научно-методологических категорий; пункт 7 - дальнейшая разработка вопроса об уровне соотношений теории литературы и, в частности, поэтики с системами структурного и постструктурного анализа, с категориями герменевтики, деструкции и т.д.

Апробация работы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на расширенном заседании отдела истории литературы Института языка и литературы им. Рудаки Национальной академии наук Таджикистана (**протокол № 4, от 25.02. 2020 г.**).

Основные положения диссертации отражены в одной монографии, 19 статьях, объемом 14,5 печатных листа, опубликованных в научных журналах, входящих в перечень рецензируемых изданий ВАК Российской Федерации, перечень которых прилагается к настоящему автореферату. Отдельные моменты работы представлены на традиционных семинарах и конференциях Института языка и литературы им. Рудаки (2016-2021).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, пяти глав, 15 параграфов, заключения и библиографии.

ГЛАВА I

ТРАДИЦИОННАЯ СИСТЕМА НАУКИ БАДИ‘

1. 1. Введение в науку бади‘-поэтики

Когда речь идет о науке поэтики или, по словам великого мыслителя Насираддина Тусй, об «абетурика» или «бутика» (арабский вариант греческой «поэтики» -У.Ю.) Аджамы, прежде всего, возникает вопрос - были ли нормы, методы, правила и определения, другими словами, была ли научная система, порядок?! Какова их функция, каковы цели, какие имели особенности, в чем их ключевые проблемы и какова их роль в изучении процессов, подходов и стилей персидско-таджикской литературы, а также в процессах теоретического и эстетического становления? Эти вопросы, каждый из которых требует отдельного четкого научного ответа.

Естественно, суть богатого наследия персидско-таджикской литературы нельзя осмыслить без правильного понимания древних методов придачи изыска и красоты, а также эстетических ценностей слову. С этой точки зрения наша традиционная поэтика приобретает большую научную ценность, чем когда-либо. Но, в то же время, ее можно изучить в рамках тех же эстетических ценностей, вооружившись новыми достижениями и методами науки и тем самым достичь желаемых научных результатов. Например, используя современные методы психологии, социологии, лингвистики, и новых подходов, таких как структурализм, формализм, герменевтика, можно рассмотреть теоретические и эстетические воззрения и найти новые и не исследованные направления. Но, к сожалению, как в теоретических источниках, так и в исследовательских научных трудах мало чего, сказано о пределах и нормах системы поэтики. Многие авторы средневековых источников, обычно дают краткое введение о причинах написания трактата, и никоим образом не упоминают об основных проблемах поэтики, таких как порядок расположения художественных средств-фигур, их мелодичности и гармонии, границах,

причинах появления, классификации фигур, цели их изучения и освоения, историческом пути развития.

Безусловно, арабская и персидско-таджикская поэтика в средние века имела определенную систему. Из средневековых теоретиков литературы и эстетики Араба и Аджамы только Абд ал-Кāхиру Джурджāнī (1009/10-1078) удалось в двух своих шедеврах - «Асрār ал-балāга» и «Далāил ал-и'джāз», на научной основе детально обосновать делимость «калāма» (изящного слова) на прозу и поэзию (ба назму наср таксим шудани калāм), «фасāхат» (словесность, правильность речи) и «балāгат» (красноречие, риторика), «мухāлифат-и кийās» (противоречие сопоставления), «за'фи та'лийф» (слабость или несостоятельность изложения), «салāсат» (плавность) и «джазāлат» (прочность), «гарāбат» (необычность), «танāфур» (диссонанс или несоответствие), «та'кйди лафзй ва маънавй» (восприятие переплетенность и усложнение языковое и смысловое), «татабӯ'и изāфāt ва касрати такрār» (наличие изафетов (дополнений) и повторений), «фасāхати калима» (совершенство слова), «фасāхати калāм» (совершенство речи) и «фасāхати мутакаллим» (совершенство говорящего), которое следует признать достойным примером традиционной системы науки о стихосложении – поэтики средних веков. Безусловно, эти критерии и по сей день определяют художественную ценность речи в контексте «'илм ал-балāга» - поэтики. К такому подходу в арабской словесности следовали Фахр ар-Рāзй (1149-1209 м.), Сирāджаддин ас-Саккākй ал-Хāразмй (1160-1228 м.), Хатйб ал-Казвинй (1268-1338 м.), Са'дуддин ат-Тафтāзāнй (1322-1390 м.), которые являясь представителями таджикского народа, в связи с веяниями времени, социально-политических и культурных интересов творили на арабском языке.

В средневековых персидско-таджикских трактатах по поэтике, где «вкусы [и способности] великих людей и многообразны, и существенно отличаются» [265, 5], все же в целом их подход серьезно отличается от арабской, и рассматриваемый вопрос изложен в двух вариантах: а) иногда, как введение (вхождение) в предмет поэтики, и б) иногда, в части поэтических изъянов, приведенных в конце книги [86, 166-177; 1109, 190-229; 114, 188-204].

Использование этих терминов также различается и в авторитетных источниках, где авторы исследуют их по своему усмотрению. Из последних, Ризāкулихан Хидāйат (1800–1871) изначально, уже во введении к «Мадārйдж ал-балāга» («Степени поэзии») комментирует ряд терминов таких как- «иртиджал» (экспромт), «бади_ха» (импровизация), «та‘кид» (сложность), «салосат» (плавность), «сахли мумтани‘» (труднодающая простота), «фасāхат» (словесность, правильность речи) и «гариб» (редкий) [264, 5-6], что с нашей точки зрения и следует считать началом претворения нового подхода в установлении норм поэтики, открывшей дорогу для других.

Мухаммадхусайн Кариб Гаракāнй Шамс ал-‘уламā, также известный как «Раббāнй», в предисловии к трактату «Кутūф-ар-раби‘ фи сунūф ал-бади‘» («Весение плоды в классификации поэзии») вкратце представляет комментарии к терминам балāгат (красноречивый), «фасāхат» (ясность), «за‘фи таълиф» (слабость сочинения или “изложения), «та‘киди лафзй в ма‘навй» (словесное и смысловое усложнение), «танāфури калимāt» (диссонанс слов) и «мухāлифати кийās» (противоречие сопоставления) [88, 5-8].

Автор «Зеби сухан» также посвящает отдельный раздел, озаглавленный «Различные науки слова или науки поэтике», и объясняет свое действие следующим образом: «... и прежде чем войти в науку о поэтике, нам необходимо вкратце пояснить некоторые из известных терминов этой науки, с которыми неизбежно придется столкнуться» [259/1, 34-35].

Позже Джалāладдин Хумāй (1870-1941) в начале своего трактата «Фунуни балāгат ва синāāti бади‘й» («Поэтика и художественные средства»), глубоко осознавая важность этого вопроса, достаточно простым и доходчивым повествованием, подробно остановился на специфике системы, представив ее в качестве образца персидской поэтики, определяя ее научные нормы, критерии и классическую систему [266, 3-35].

Автор книги «Нигāхе тāза ба бади‘» («Новый взгляд на поэтику») также считает, что в предисловии к науке о поэтике, чего-то не хватает. По-

этому в конце своей работы Сирус Шамисо добавляет главу «Такмила» («Дополнение») и рассматривает вопросы связанные с «фасāхат» и «балāгат» (ясностью и выразительностью), поэтикой и семантикой, поэтикой и литературной критикой, историей поэтики и т.д., и в разделе «Фасāхат ва балāгат» подчеркивает: «Как правило, в предисловии к традиционным книгам о поэтике, наблюдаются запутанные и слабые споры о красноречии и выразительности речи, которые необходимо пересмотреть и которым не должно быть места в сегодняшних книгах. Целью предшественников от этих споров было представление литературного стиля и слова, так как художественные средства приобретают законную силу именно в литературном слове, и поэтому, прежде всего, следует изучить особенности литературного слова» [185, 184]. Следуя своей концепции в своем трактате Шамисо воздерживается от упоминания традиционной системы поэтики. По нашему мнению, нельзя согласиться с первой частью утверждения ученого, в которой говорится, что вопросам красноречия и выразительности речи «не должно быть места в сегодняшних книгах», так как, действительно, вопрос о традиционной системе поэтики реально нуждается в пересмотре, и для ее решения необходимо детально изучить все то, что проделано предшественниками, несмотря на все их проблемы, связанные с разрозненностью, противоречиями, ошибками, и опираясь на современные требования, с учетом особенностей, представить полноценную концепцию современной поэтики.

В Таджикистане Худои Шарифов (1937-2017) в своей книге «Балāгат ва суханварӣ» («Красноречие и риторика») в основном следует концепции Джалāладдин Хумāй, фактически переписывает его и с точки зрения риторики вносит некоторые дополнения и сокращения. Однако Абдунаби Сатторзода оперируя частью терминов литературных теорий Шамса Кайса Рāзӣ (XIII век), Хусайна Вā‘иза Кāшифӣ (1436/37-1503/05) и Атауллы Махмуда Хусайнӣ (ум. 1513), помещает их в четвертой главе «Такмилаи бади‘и фāрсии тāджикӣ» («Усовершенствование персидско-таджикской поэтики»), где речь идет о поэтических недостатках [337, 316-353].

В соответствии с современными требованиями поэтики и научными нормами, на наш взгляд, эти термины необходимо разделить на две части: а) термины, рассматривающие нормы поэтики в рамках литературной системы (слово, литературная речь, проза и поэзия, ясность и выразительность, плавность и яркость, ясность слова и речи излагающего, совершенство речи и выразительность излагающего), должны быть включены в «тамхидāt» (введение); б) термины, отражающие недостатки стиха, после рассмотрения литературных средств, подобно автору книги «Такмилаи бади‘и фārсии тādжикӣ» [337, 209–351] - отдельной и самостоятельной главой.

Для ясности дискуссии, т.е. исследовании состояния литературной и традиционной системы поэтики необходимо рассмотреть соответствующую терминологическую составляющую:

1. Калима (слово), калām (речь) и калāми адабӣ (литературная речь)

Основным материалом или инструментом литературы является речь или слово. В частности, калāми фасиҳу бади‘ (ясную и возвышенную речь) в литературе Араба и Аджама признано считать первостепенным элементом и естественным методом поэтики, которая является ядром, сутью литературы. Обычно, если два слова находящиеся рядом в соответствии с методическими правилами выражают определенное значение, называют «калāмом» речью. Великий мыслитель и теоретик Хāджа Насираддин Тусӣ (1201-1274) в своем трактате «Асās ал-иктибās» («Основы цитирования») представляет это слово следующим образом: «Речь - это слова, состоящие из букв, которые согласно ситуации, приобретают определенный смысл» [71, 3; 25, 274]. В другом месте этот же автор, обращаясь к этой дефиниции с лингвистической точки зрения, конкретизирует сферу ее использования: «Частью речи являются буквы, а буквы могут быть согласными или гласными; согласные - звонкие, подобно «ت» и «ط», которые нельзя удлинять (т.е. - растягивать - У.Ю.) или глухие, которые наоборот, подобно «син»-у и «шин»-у, а гласные

могут быть или удлинёнными (долгими) и это удлинённые буквы (т.е. с маддой - У.Ю.), или усечёнными (краткими), и это может быть огласовка; первое соединение может состоять из букв без огласовок, долгих и кратких букв, а второе соединение из слов» [71,595].

Некоторые считают, что в средние века научная основа науки о поэтике Араба и Аджамы не были должным образом установлены. Эта теория, как доказывает приведённая выше цитата, совершенно неверна. Напротив, сегодня, по нашему мнению, необходимо внимательно изучить наследие выдающихся представителей персидско-таджикской и арабоязычной поэтики, таких как Абӯ ‘Усмāн ибн Баҳр Джāхиз (775-868), Ибн Кутайба Динаварӣ (828-889), Абӯбакр Бакиланӣ (940-1013), ‘Исā Румманӣ, (909-994), Абулка́сым Амидӣ, Абд ал-Кāхира Джурджāнӣ (1009/10-1078), Сирāдждин ас-Саккākӣ ал-Хāрезмӣ (1160-1228), Джалāладдин Хатӣб ал-Казвӣнӣ (1267-1338), Джāруллах Замахшарӣ (1074/75-1144), Са‘даддин ат-Тафтāзāнӣ (1322-1390), Шамс Кайс ар-Рāзӣ, Атауллах Махмуд Хусайнӣ (1430/40-1513) и другие, вместе с поэзией логиков (Абӯ Наср Фāрāбӣ (872-951), Абӯ‘али ибн Сйнā (980-1037), Абулбаракāt Багдадӣ (1080-1165), Ибн Рушд (1126-1198), Хāджа Насираддин Тӯсӣ, Хāзим Куртāджнӣ), подобно тому, как это сделал много лет назад профессор А. Сатторзода, раскрыть многие до настоящего времени неизвестные аспекты и определить им должное место в становлении и развитии как поэтики в частности, так и ее стройной научной основы. Одна из причин изучения этих двух ветвей литературоведения, по нашему мнению, заключается в том, что логики рассматривали предмет поэзии в основном на базе греческой теории (главным образом, теории Аристотеля 384-322 до н.э.) и научно обосновывали ее основы как интеллектуальные (عقلی). Однако арабские теоретики связывали основу арабской поэтики с неподражаемостью Корана (ایجاز القرآن), считали ее своим творением, не принимая во внимание последователей аристотелизма, опирающихся на вкус и чувство (ذوق و استحسان).

В этой связи, в соответствующих философских трактатах, рассматривая сочинение стихотворения, (صناعة الشعر) больше внимания уделяется месту и статусу слова. Авиценна, Хаджа Насираддин Тусй и Абулбаракат Багдадй в свою очередь разделили слово на некоторые части. В теории Авиценны слово делится на две большие части: а) артикуляция букв (махариджи ҳуруф) и б) указание на значения (далалаткунандаи ма'ниҳа). В первой части Ибн Сйна, где излагает особенности типов слов и их отношения к поэзии, в частности сходства стихов с трагедией, стремится согласно логической традиции применить некоторые теории Аристотеля к персидско-таджикской и арабоязычной литературе. Эта часть состоит из высоких и коротких прерываний (концовок) (макта'и баланд ва макта'и кӯтāх), связей (рабāt), пробелов (фāсила), существительных (исм) и слов (калима), их склонения (тасриф) и речи (калām). Интересно, что Ибн Сйна упоминает элементы, которые указывают на направление смысла. Они также состоят из семи частей¹. Хаджа Насир, который опирался главным образом на теорию Авиценны и был последователем учения Аристотеля, рассматривает использование слов в разных контекстах и классифицирует имена распространенных слов следующим образом: муставлй, лугат, зинат, накл, мавзу', мунфасил и

¹ 1. Хакикй (истинные): слова, которые используются всеми в истинном (словарном) значении.

2. Лугат (словарь): слова, не имеющие отечественного происхождения, но заимствованы из других народов и племен. Хотя поначалу они не востребованы, но позже стали частью родного языка, подобно словам, заимствованным из персидского в арабский;

3. Накл (повествование): слова, которые первоначально используются в начальном смысле, но затем «переносятся» в другое значение, без каких-либо изменений в значении, так что первое и второе значения разные. Этот переход иногда происходит от «рода» к «виду», иногда от «вида» к «роду», а иногда от «вида» к «другому виду». Этот переход иногда происходит от одного к другому, а иногда ради сходства, которое относится к четвертой вещи... Как «закат жизни» или «осень жизни» о старости;

4. Зинат (украшение): слова, смысл которых не только в буквах, но должны еще и сопровождаться мелодией или звуком. Таких примеров в арабском языке не найдено;

5. Мавзу' (тема): слова, которые были впервые изобретены и использованы поэтом. Например, Первый Учитель изобрел имена или, для значения пола он произнес имя преобразования;

6. Мунфасил ё мухталит (разделенные или смешанные): слова, которые были искажены по мере необходимости в первой форме, например, длинные слова, которые усечены, или наоборот короткие удлинены; существительное, которое укорочено с конца или изменен, говорят, что существительное, которое трудно произнести из-за его длины или диссонанса букв и сложности в произношении, или в обоих случаях произнести их трудно. Первое определение вернее;

7. Мутагайир ё тагйирёфта: (изменяющийся или измененный): замененный или похожий. Самой ясной и лучшей речью является ее правильный тип, то есть речь, состоящая из истинных слов. Другие слова, такие как метафоры, используются не с целью понимания и осознания, а для того, чтобы создать в слове удивление, а их использование - сделать речь тонкой и ценной.

мутагаййир. На самом деле трактовка Хādжи Насира ближе к пониманию². Абулбаракāt Багдādī упоминает только первые четыре параметра, исключая остальные.

«Проблема здесь, - пишет американский ученый А. А. Ричардс (1893-1979), - в том, что только посредством слова мы можем найти «краткое изложение предмета и смысл речи» и «мы не можем игнорировать слова» [167, 37]. Без сомнения, методологические основы литературной красоты, особенно словесной поэтики (бади‘и лафзй), составляют буквы (хуруф), слоги (хиджā), слова (калām), связи (рāбита) и внутренние соотношения (танāсуби бай-нихамдигарй), их логическое ударение (задаи мантикй), их мелодичность (икā‘), слово (лафз) и его значение (ма‘нā), сплетение речи (контекст-бāфти калām), являющегося источником воображения (тахаййул).

В этой связи Абд ал-Кāхир Джурджāнй был первым ученым в истории арабской поэтики, который проанализировав поэтические ценности согласно грамматическим правилам, назвал ее «назм» («приводить в порядок; правильность»). По его словам, «Назм в речи не может быть продуктом одного слова, но она является результатом набора слов, которые связаны друг с другом, а также их уникальности и места в предложении, и связи, которая существует между ними, благодаря чему можно создать совершенный и пол-

² “О значение «муставли» (истинных) упомянули в обращении - предисловии. Лугат (словарь): слова, принадлежащие определенному народу и не имеют абсолютной популярности, такие как муаррабат (арабизированные) - в арабском и словаре племен. Зинат (украшение): слова, в составе которых нет указаний на что либо, но благодаря добавлению чего либо или удлинение уточняется. О чем говорили в разделе предикатов и вопросов в персидском языке. Накл (повествование): слова, которые после применения выражали нечто другое, такие типа слов, указывающие какой либо род на вид или наоборот, или похожее слово на то схожее, например, «старость» называют «закатом жизни» или «осенью жизни». Мавзу‘ (тема): слова, придуманные поэтом и до него неиспользованные никем. [Присуще] и ученым, которые так же вынуждены использовать их в своих нуждах в контексте темы придумывают слова к реальным вещам; у поэтов чаще они только лишь воображаемы. Мунфасил (разделенные): слова являются исправленными от исходной ситуации с удалением чего-то вроде запретного в арабском, или усечении удлиненного или предыдущего и это нововведение - изменение, присуще языковедам и поэтам. В этой связи говорят: يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره (позволительно поэту и не позволительно для иных). Мунфасил называют и мухталит (смешанным). Некоторые считают, что есть слова, которые трудно произнести из-за длины или диссонанса, и правильным является первый. Мутагаййир (изменчивый): то, что было объяснено в обращении. Из этого предложения использование «муставли» является реальным, остальные направлены на необычность (гарāбат), удивление (тааджжуб), воображение (тахаййул), или в сторону необходимого или символа (рамз) или воображение слушателя (тахаййури самй).

ноценный состав» [192,381]. То же самое значение в другом месте выражается следующим образом: «Знай, что назм - это ни что иное, как поместить свою речь в месте, где действуют законы грамматики, в рамках правил и методов грамматики» [40,127]. Важно то, что назм рассматривает с трех позиций: словесной (сāхти лафзй), грамматической (сāхти нахвй) и семантической структуры (сāхти ма'най), подчеркивая, что «порядок речи (назми калām) развивается только через грамматические правила предложения» [40, 128]. Он рассматривает слово (калима) как единицу с малым значением, то есть как часть речи, которые напоминают слова известного советского психолога Льва Семёновича Выготского (1886-1934): «Слово без значения пусто. Поэтому значение является критерием слова и его составной частью» [287,162].

Известный американский теоретик Айвор Армстронг Ричардс, основатель школы формализма, определяет слово следующим образом: «Слова не обязательно являются единицами значения, но само по себе слово не имеет смысла, кроме части речи, или имеет много значений, только когда его возможные значения объединяются со значениями других слов, оно находит то значение, которое нам нравится» [167, 59]. По нашему мнению, на американского автора, похоже, повлияла известная теория Абд ал-Кāхира Джурджāнй, который утверждал: «Слово в отдельности не может выразить значение. Красоту создают порядок слов и связей, правильное соседство и духовность» [42,268].

Как правило, красота (зебāй) достигается через два основных столпа речи – слова (лафз) и значения (смысла-ма'на). Некоторые теоретиков считают, что слово (лафз) является домом прекрасного и одеждой красоты (пирāйа ва джāма-и зебā), и что средства-фигуры чаще проявляются в языке, и что украшение речи (мухассинāt-и калām) принадлежит им. Другая часть думает, что слово (лафз) - подобно телу (кālбад), а значение-смысл (ма'на) – это душа (джāну равāн), и жизнь тела (хайāти тан) осуществляется через душу, поэтому они закрывают глаза на сами слова, и направляют все усилия на создание значений. В этом ключе любопытным является мнение

Ризāкулихана Хидāйата, который детально изучив проблему (соотношение-танāсуби лафзу ма‘нā) связи слова со значением: «Тело без души бесполезно, а душа без тела – прок, поэтому хорошо, когда они вместе. Также слово и значение – вместе душевны, а бессмысленное слово – бездушная форма, в свою очередь значение без слова – душа без тела, поэтому и оба нуждаются друг в друге и неотделимы друг от друга» [265,5].³

Основная цель речи - «донести суть излагаемого до слушателя» (расāнидани байāйни максуд ба шунаванда). С этой точки зрения, мысль подается в виде предложения (кāлаби джумла). «Основная цель речи (сухан), - пишет Джалāладдин Хумāй, - состоит в том, чтобы осознать разные значения и изложить различные ситуации, и если слово, литературное слово и говорящий излагает свою мысль в лучшей форме, то его называют искусным и красноречивым творцом...» [266, 3-4].

Речь (калām) в зависимости от характера его значения делят на два типа: добрая (хорошая-сухани некū) и скверная (плохая-сухани кабиḫ). Доброе слово, по словам Руммāнī, должно иметь ясное и недвусмысленное значение, но уродливое слово, такое как вульгарность и вздор, имеют грубое значение [57, 141]. По его литературному мнению, речь имеет три уровня (мартаба): низкий (الاسفل), средний (المتوسط) и высокий (العالي). В частности, высший статус речи (мартабаи ‘ālī) в литературной теории Руммāнī - это когда она благодаря изящному слову (балāгати калām) и совершенству значения достигла максимальной точки красоты. Такую речь называют «талāум» [192, 141]. Талāум - это речь, обладающая уникальным стилем (услуби хāс), красивой композицией (таълифи зебā), смысловой устойчивостью (та‘бири муḫкам), чистотой слога, красочностью (сафāи лафз) и возможностью деле-

³ تن بی جان ضایع است و جان بی تن بی اثر و چنانکه جان و تن با هم نیکو است همچونین لفظ و معنی با هم دلجو و لفظ بی معنی قالب بی روح است و معنی بی لفظ جان بی جسم و هر دو به هم محتاجند و از آمیزش و اتحاد یک دیگر لاعلاج

Как сказал Саиб по этому поводу:

لفظ و معنی را به تیغ از همدیگر نتوان برید کیست صائب تا کند با نان و جان از هم جدا

Слово и значение нельзя отделить друг от друга ножом,
Кто, о Соиб, скажи, сможет отделить хлеб и жизнь?

ния (хусни таксим). Позднее, «талāум» войдя в оборот специалистов, как в персидской, так и в арабской поэтике из-за вышеупомянутых характеристик рассматривался как художественное средство-фигура.

Однако, с точки зрения Абу Хилāла ал-‘Аскарī, доброе (хорошее) слово (калāми некū) определяется немного по-другому и намного точнее и полноценнее: «Речь (калāм) становится красивой (добротной) благодаря плавности (салāсат), ясности (сухулат), чистоте (хāлис), выбору слов (интихāби лафз), цельностью значения-мысли (расāйи ма‘āнī), красотой начала (хубйи матāли‘) и изяществом конца (зинати макāти‘), пропорциональностью деления (таксимāти мусāвī), прочностью равновесия (та‘āдули джавāниб), гармонией составляющих с началом (ташāбух аджуз ба судур) и согласованностью с концом в соответствии с необходимостью цели (мувāфикати āхир бо мабādī), или ее отсутствие, так чтоб она не повлияла на слова. Таким образом, вы найдете поэтическое слово (калāми манзум) в простоте начала (сухулати матла‘) и ясности конца (джавдати макта‘), а также красоте его композиции (хусни таркибу та‘лиф) и совершенстве составляющих, подобно прозаическому слову (камāли назму таркиб). Всякий раз, когда слово уподобляется вышесказанному - оно достойно принятия и защиты» [41, 140].

Именно поэтому литературоведы, в частности специалисты по поэтике, смотрят на речь, включая вопросы стилистики, с разных позиций. Например, Мухаммад Хаттāби Бустī (ум. 894 г.) рассматривает данный вопрос с точки зрения стиля (сабк), и делит его на три типа: а) выразительно ясная речь (калāми балигу равшан), б) изящно простая речь (калāми фасиху сахл) и в) выразительно плавная речь (калāми салису равāн) [192,135]. Именно благодаря слову (речи), в Коране говорится, что Бог содал человека «самым благородным существом» (ашраф ал-махлукāt) и это умение (нафси нāтика) является доказательством того, что человек имеет превосходство над другими животными. Лингвисты, и, конечно же, теоретики делят слово (речь) в соответствии с характером его употребления на устное (шифāхī) и литературное (адабī). Литературный язык (забāни адабī) используется в офици-

альном делопроизводстве, периодических изданиях, учебных заведениях, при написании научных и художественных произведений и поддерживается государством. Также его называют национальным. «Слово художественной литературы, - пишет Худои Шарифов, - называют изящной (калāми бади‘) речью». Изящная речь является частью национального литературного языка и одним из способов говора. Это основной способ создания художественной речи, и имеет вкусовой и чувственный облик, дает писателю возможность водрузиться и обратить внимание к рассматриваемым событиям» [353, 12].

Каждый раз, когда слова в речи соответствуют эталонам изящности, плавности и сбалансированности мысли и цельности, они выстраиваются в ряд с литературным языком. Поэтому литературное слово (речь) является предметом исследования поэтики. Мир Джалāладдин Каззāзй считает, что «в сладком и душевном персидском языке нельзя найти слово, которое так открыто и красноречиво не соответствует постулатам и последовательностью в звуках, так как персидские слова - это добротные, истолченные и простые слова. Жесткие, тяжелые и грубые слова исчезали на протяжении истории, улетучились, так же как их твердость окончательно сменилась на мягкость, а их тяжесть на лёгкость» [236, 29].

Например, вместо слов «*خجالت*» (смущение) и «*فراغت*» (покой) используются, которые в этой форме не встречаются в арабском языке, изначально означали «*خجل*» (позор) и «*فراغ*» (отдых). Тем не менее, они были востребованы в персидском с древних времен, и широко используются в поэзии и прозе по сей день. Так Саади в «*Гулистане*» пишет: «*دیگر عروس فکر من از بی جمالی سر بر نیارد و دیده یأس از پشت پای خجالت بر ندارد.*»

(Перевод: «Невеста моего разума от уродства не подымет головы, а печальные глаза из-за стыда не подымут взор [вверх]») [266, 27].

2. Проза и поэзия

В литературе речь используется в двух ипостасях: «мансур» (прозаическом) для прозы, и «манзум» (поэтическом) используемом в стихах, где есть метрика (вазн), рифма (кафийа) и радиф.

Наср (проза) в словаре означает «рассеивать» («разбрасывать») и «рассеянность» («разбросанность»), специалистами поэтики определяется как «речь, не являющаяся поэтической» (калāме, ки манзум набāшад) или «речь, свободная от правил поэзии» (аз куйуди назм āзād бāшад), или «речь, не имеющая ритма и рифмы» (калāме, ки вазну кāфийа надāшта бāшад). Поскольку «проза за весь период своего развития преобразалась, как в видах, так и в стилях, ассоциировала ряд колец цепи и всегда находились рядом друг с другом» [156, 27], кажется, что эти определения, несмотря на свою простоту, по нашему мнению, по двум причинам неполноценны: а) отрицание научной (технической) специфики от прозы и б) ее неприменение ко всем частям прозы.

Конечно, в ней отсутствует метрика и рифма, однако она подчинена последовательности речи и содержит элементы, условия, пространства, контексты, гармонию слов и значений, пропорций между ними, выразительность, величие, интеллектуальный и логический порядок и выражается в рамках требований грамматики и стилистики, то есть норм языка. «В этом смысле слова (алфāз) вне речи, - пишет Абд ал-Кāхир Джурджāнī, - не имеют ценности или привилегии, и именно пропорции структуры составляют основу значимости речи и ценности и превосходства слов; подобно тому, как единичное слово в двух различных сочетаниях придает разные предпочтения и отличия» [42, 36-37].

Ибн Рашик был одним из тех ученых, которые разделили речь на два типа - манзум и мансур, разделив ее на три уровня (дараджа): - хороший (хуб), умеренный (мутавассит) и низкий (паст), и рассматривали использование первых двух в красноречии равномерным. В этом случае отождествляя прозу с жемчужинами прозы, наглядно описывает: «Жемчужины прозы (дурри мансур) малоценны [если еденичны - У.Ю.], но если они нанизываются на нить, они переплетаются и спариваются, что и взору краше и в себестоимости ценнее» [85,3-4].

Персидская и арабская прозы прошли через многие исторические этапы и претерпели огромное количество стилистических изменений. По этой причине ученые разделили ее на следующие типы: диалогичная проза (или раз-

говорная- насри мух̄авара), призывная проза (насри хита̄ба), литературная проза (насри мурсал), предметная проза (насри фанн̄).

Разговорная проза (насри мух̄авара)

Во всех языках разговорная проза является первым этапом развития прозы. Хотя это происходит в рамках грамматики языка и имеет свою систему и порядок, оно отличается от литературной прозы. Другими словами, «в ней нет проблем в выборе слов или в выражении значений и нет никаких правил» [156, 53], и между словами, с точки зрения пропорций, и того, как они применяются с точки зрения значения, наблюдаются серьезные отличия и интервалы. Кроме того, с точки зрения системы и порядка конца и начала строения, а также семантической связи в такого рода предложениях, особых правил, как в других типах прозы, нет. Смысл дается в форме простого и примитивного предложения. Разговорная проза, даже на одном языке, в зависимости от местоположения и условий, изменяется в зависимости от диалектов и говоров. Иногда наблюдаются и бессмыслицы (вставка - ҳашв) и переборы (зав̄айд).

Призывная проза (насри хита̄ба)

В период начала ислама, до Аббасидов арабские ученые в соответствии с ее религиозными и государственными функциями, делили прозу на проповеди (хита̄ба) и письма (тарассул). Как видно из содержания оставшихся призывов (хита̄ба) со времен Пророка Мухаммеда (570-633 гг.) и позже, больше внимания уделяли целям и меньше на стиль. В частности, автор «аҗ-Сина'атайн» («Книга о двух искусствах») не делает различий между призывом-хутбой и письмом - тарассулом, так как «в них нет ни метрики и ни рифмы» (аз назари х̄алӣ будан аз вазну кафийа), «пробелы единообразия предложений» (якс̄ан будани ф̄асилах̄аи джумлах̄а) и по «простоте и усваиваемости» (сух̄улат ва 'узубат) между ними не ставится различий, поэтому считает, что главное отличие в том, что «хутба» (проповедь) излагается устно, а «тарассул» (эпистолярный стиль) пишется, и при необходимости можно легко преобразовать одно в другое» [73, 102]. Эта классификация Абу

Хилāла ал-‘Аскарй (920-1005) была принята более поздними учеными, такими как Ибн Синāн ал-Хаффаджй (1058-60/1138-39) в «Сирру-л-фасāха [48,156], Ибн ал-Асйром (1160-1233) в «ал-Маṣал ас-сāир» [2, 87, 95], Шихāбаддин Калкашандй (1355–1412) в «Субḫ ал-а‘шā» [84/1, 226] практически без изменений.

В призывной прозе соблюдаются все правила языка, но здесь меньше художественности. Целью проповеди было доходчиво донести до людей учение ислама. Поэтому стиль речи в проповедях украшен с сильным чувством меры и словесной дисциплины. В переписке или письменной прозе ситуация также единообразна. Письмо, которое было распространено в арабском халифате, использовалось между правителями и халифом для осуществления государственных дел. Письмо начиналось с «Бисмиллаха» (Хлава Аллаху) а затем следовали прославление Бога, благословение Пророка и его семьи, коранические аяты, хадисы, иногда ради красоты и привлечения слушателя притчи или стихи и только после этого излагали суть послания. С точки зрения положения писарь - секретарь должен был обладать острым умом (ḫиддати зиḫн), силой интеллекта, памяти (кудрати ḫāфиза) и таланта (исти‘дād), широким кругозором (вус‘ати доираи ма‘лумāt), глубиной и достоверностью информации (‘умк ва дакикии иттилā‘āt). В зависимости от ситуации он был обязан ясно, точно и красиво, без многословия, избегая смысловых и лексических повторений, а также каламбуров, придерживаясь пропорции речи, и по мере необходимости, применения предметные термины, выразить желаемое. Призывную прозу можно назвать началом предметной (специализированной) прозы предмета, поскольку она связана с учением и распространением исламского слова.

Литературная проза (настри мурсал)

Литературная проза также считается обычной прозой и бывает двух типов: а) простая (сāда) - повседневная речь людей на литературном и нормативном языке и б) напыщенная (муглак) и трудная (мушкил) – предметная

проза или смешанная проза, сопровождаемая изощренностью (такаллуф) и искусственностью (тасанну‘), которую очень трудно понять.

В этой прозе создаются условия, благодаря которым мысли и значения в виде слов, словосочетаний и предложений приобретают форму, и между его членами устанавливается духовная и логическая связь. На этом этапе она проявляется в противовес поэтической науке. Хусайн Хатиби, иранский ученый считает, что для этой прозы характерны следующие особенности: «Часть, связанная с выбором слова и составом речи находится в прямой связи между значением (ма‘на) и словом (лафз) и пропорциональностью этих двух друг к другу, которые являются общим во всех частях речи, независимо от того это проза или поэзия.

Другая часть - это конкретные правила и положения, которые должны применяться к прозе в связи с различными темами и соблюдением места и смысла.

Наконец, есть другая часть прозы, которая на предметной стадии подражает поэзии и превращает предмет прозы (фанни наср) в предметную прозу (насри фаннй) – во вкус, и именно на основе этого прозаическое письмо делится на две отдельные группы – литературную (мурсал) и предметную (фаннй)» [156, 55].

Согласно персидско-таджикским научным произведениям, цель литературной прозы состоит только в выражении смысла, однако писцы и писатели, придав ей художественный колорит, пытались выбирать наиболее подходящие и приятные мелодичные слова, достигая в некоторых случаях уровня поэзии. Адам Мец при исследовании исламской цивилизации в четырнадцатом веке, одной из особенностей прозы того времени, которая, скорее всего, является литературной прозой, пишет: «Написание писем и министерских реестров создали благодатную почву для демонстрации возможностей воздействия в риторических науках и мастерстве красноречия» [242, 272]. В литературной прозе, как правило, предложение состоит из основной и второстепенной частей, и в них меньше украшательства. Такого рода прозу называют «ши‘ри мансур» (прозаическим стихом). Мунādжат (молитвенное об-

ращение) Хаджи Абдулла́ха Анса́рӣ (1006-1089) является ярким примером такой прозы. Простая литературная проза близка к языку литературного диалога, а высшая литературная проза больше похожа на предметную прозу. В литературной прозе из трех показательных стилей – и‘джаз (неподражаемость), мусават (равномерность) и итнаб (многословие) – обычно используют мусават.

В сложной или неясной литературной прозе больше изощренности и напыщенности. В первых персидско-таджикских трудах после распространения ислама писари уделяли больше внимания использованию сложных глаголов и слов, из-за чего значения несколько запутанны. Некоторые части «Калилы и Димны», «Марзбаннаме» и «Таърихи Джаҳанкушай» ‘Алауддина ‘Атамалика Джувайнӣ (1028–1085) можно отнести к этому типу прозы.

Предметная или специализированная проза (фаннӣ ё тафаннунӣ)

В предметной или специализированной прозе писец для передачи небольшого значения использует метод итнаб (многословия). В такого рода прозе, как известно из персидско-таджикского письменного наследия, украшение речи (муҳассинāti калām) встречается в большом количестве, и чаще используются словестные фигуры-средства (санāи‘и лафзӣ). В них большое место занимают сравнение (ташбих), метафора (истиāра), метонимия (рамзу кинāйа), иносказание (маджāз), и описание-тасвир является главным. В предметной прозе из-за словесных и смысловых акцентов, диссонанса слов (танāфури калимāt), слабости сочинения (за‘фи та‘лиф) и противоречия аналогий (мухāлифати кийās) наблюдаются недопонимание смысла. Иногда автор использует специальные слова, вычурность (такаллуф) и искусственность (тасанну‘), и таким образом, как метко замечает Джалāладдини Румӣ (1207-1273): «Чем больше украшена речь, тем чаще забывается цель» [126,85]. ‘Атабак Джувайнӣ в предисловии к «‘Атабату-л-катаба» описывает эту ситуацию следующим образом: «Мулфикин (сочинители) и красноречивые мужи уберегли прозу от вычурности рифмы (такаллуфи саж‘) и замечаний отрывков речи (ирāди карāин), за исключением того, чтобы отрывок и

рифма (прозаическая) без вычурности следовали бы друг за другом, как им приемлемо, так что писец, направив все свои усилия на накопление садж‘ (рифмованной прозы) и поиске рифмованных слов, отступают от цели речи и желаемого значения (смысла), и сходят с пути истинного, погружившись в омут многословия и бесполезного пустословия, а изыск проявляется в выразительности формы и создании смысла (значения)» [134,1-2].

Основная цель предметной прозы – создание нового слова (речи) с максимальным использованием изыска и красоты, проявляемое в трех формах: а) мутарāдиф (следованием друг за другом), б) мусаджджа‘ (рифмовкой) и в) мурасса‘ (приукрашением). Многие отрывки (каринахā) и пробелы (фāсилахā) в предложениях делают речь сбалансированной (мутавазин) и рифмованной (мусаджджа‘), и в результате она становится утонченной прозой (настри āрāста ё мурасса‘). Предметная проза, особенно на ее высших уровнях, принимая все нормы и правила стихотворной формы с небольшими изменениями, достаточно серьезно затрудняет понимание текста. В этой связи, автор для достижения цели обращается к определенному слову, которое в основном содержится в украшенных частях текста, скрытых в направляемых метафорах (маджāз) или символах (рамз). Поэтому в предметной прозе много аятов из Корана, хадисов, пересказов, пословиц и поговорок, поэзии.

Назм (поэзия) в словаре означает «нанизывать на нить жемчуг» (дар ришта кашидани дāнахāи джавāхир) и «соединять вместе» (ба хам пайвастан) и является в терминологическом плане – речью, имеющая метрику и рифму, и, как уже упоминалось выше, противопоставляется прозе и является синонимом стихотворения. Метрика и рифма - это общие черты поэзии и стиха, но между ними есть и различия. В этой связи определение Абу Хилāла ал-‘Аскарй, которое он придает стиху, больше относится к поэзии: «Стих - это рифмованная поэтическая речь. Лучшая из них та, которая мягко сплетена, без недостатков, состоящая из добротной речи и без изъянов и в ней не должны использоваться жесткие (трудные) слова, которые дурны и противны, не использовать рыночный, никчёмный и безликий язык» [73,145].

К сожалению, автор не упоминает главный элемент поэзии – воображение (тахаййул), и его определение больше касается мотивов (агрāз) стихотворения и не отражает ее естественных черт.

Очевидно, что со времен Аристотеля и до наших дней, многие ученые Востока и Запада подробно и детально рассматривали определения, мотивы, составляющие, жанры, формы, содержание и суть поэзии, которые можно разделить на две основные группы: 1) те, кто пыталась объяснить нормы поэзии и изучить ее с художественной, литературной и философской точек зрения, и 2) те, кто сосредоточились больше на переносе и повторении сказанного представителями первой группы. Однако, несмотря на огромное количество произведений, написанных на эту тему, исследователями литературной теории, как Востока, так и Запада, даже по сей день нет четкого, ясного и всеобъемлющего определения самого стихотворения, и путаница в его определении сохраняется и сейчас. Сочинение стиха, многим думается, достаточно легкая задача, однако это не так, напротив, это чрезвычайно сложная задача, требующая и знаний, и усилий и таланта, поэзия - это наука, которая имеет свою терминологию и традиции, причем в каждом языке свои. «Трудно определить поэзию и выразить ее истинную природу, и многим из тех, кто рассуждал о ней, не удалось понять ее», - отмечал в своем красноречивом трактате «Поэтика» Георг - Вильгельм Фридрих Гегель (1770-1831) [97, 16]. Наличие всевозможных мнений и рассмотрение предмета с различных точек зрения, как считал Гегель, вынуждает для решения вопроса углубиться в восточную литературную и теоретическую мысль и искать ответы именно там.

Диапазон обсуждений литературной мысли и эстетики в средние века был достаточно широк и включал многие другие вопросы литературы. В частности Кудāма ибн Джа‘фар, Абū Наср Фārāбī, Абū‘али ибн Сйнā, Абу Хилāl ал-‘Аскарī и Ибн Рашик рассматривая определения стихотворения, параллельно подняли много важных теоретических вопросов и высказали разные точки зрения, где наряду с общностью взглядов, наблюдаются противоречия и существенные различия, занимая достойное место на исто-

рическом пути развития литературной мысли и эстетических воззрений мусульманского мира.

«Ши‘р (стихотворение) - в теории Абū‘алий ибн Сїны, как сказано в «Китāб аш-шифā», - это образная (мухаййал) речь, которая сочинена из размеренного (вазн), уравновешенного (мутасāвї) и при арабах рифмованного слога (мукаффā)» [67,21]. Следовательно, в стихотворении (ши‘р) и поэзией (назм) есть три общности: размеренность (вазн), уравновешенность (мутасāвї) (равномерность) и рифмованность (мукаффā), и главная особенность стиха, которая отличает его от поэзии, и, как подчеркивает Авиценна, - это вымышленность (образность) речи. Вымышленная (образная) и восторженно-возбуждающая речь (шўрангез), согласно теории Авиценны, заключается в том, что покоряет душу и безо всякого раздумья и своевольно, благодаря чему либо радуется либо удручает и печалит, т.е. независимо от влияния и душевного состояния, верите ли вы в это или нет, одерживает победу над ним. Как справедливо отмечает профессор А. Сатторзода, «когда Авиценна говорит, что «целью стихотворения является «вымышленная (образная) речь» - это не только ссылка на художественное воображение, но и на описательный характер литературы» [335,22]. Именно воображение стимулирует чувства поэта, а метрика и рифмы ограничивают условия использования слова, и превращает его в стихотворение. Стихотворение в этом случае является подобием тонкого искусства, в котором воображение играет ключевую роль.

У Авиценны в пятой главе книги Логики «Китāб аш-шифā» есть еще одно определение стиха, которое, к сожалению, ускользнуло от глаз ученых, в том числе Абдунаби Сатторзода. «Стих, - согласно утверждению Авиценны, - является воображаемой речью, состоящей из ритмичных слов, которые едины в метрике, уравновешенности и повторяемости, и чьи последние буквы похожи» [182, 351].

Это определение Ибн Сїны больше похоже на определение Абū Насра ал-Фāрāбї, которому принадлежит теория воображения (назарийаи тахаййул), которая повлияла на Авиценну: «Стихотворение - это вымышлено

созданная речь, которая сбалансирована ритмом (икā‘), имеет повторяющиеся уравновешенные части (размеренные -мавзун и повторяющийся мутакаррир) и схожие повторяющиеся буквы в завершении (рифмикой-мукаффā)» [79,43].

Однако определение стиха Насираддином Тусй, по нашему мнению, является более полным и цельным, чем все другие, в силу того, что оно сопоставимо с позициями «последователей логики» (назди мантикийāн), и «традиционалистов» (‘урфи джумхур), и «последних» (‘урфи мутааххирин).

Насираддин Тусй не только правильно определил суть стихотворения, но и логически и реалистично выразил само понятие «поэтическое слово (речь)»: «Поэтическое слово (речь)» (калāми мавзун) с участием существительного имеет два значения: **первое**, реальное (ҳакикй), и это высказывание, которое произносимые буквы благодаря своим огласовкам (звукам и паузам) делают ритмичным (икā‘й); и **второе**, иносказание (маджāзй), и это состав речи, где пропорции высказывания и внешний вид имеют размер (вазн), подобно тому, как было в древних хусравāнй (название классической мелодии – У. Ю.). По метрике в этом смысле она близка к риторической речи (хитāба). Современники подразумевают под «мавзун» (ритмический) первое значение, а предшественники подразумевают оба значения едиными. А смысл слова «мутасāвй» (уравновешенный) - заключается в том, что части речи, которые просодоисты (арўзийāн) называют «афā‘ил» - (в данном случае – формы, размеры-У.Ю.), должны быть идентичны во всех отношениях и соответствовать количеству пропорций полустишия; так как, если не будет пропорциональности «бахр» (размер) будет другим, а если не будет совпадать по количеству (слогов) – «зарб» (в данном случае – такт, ритм), станет разным, например, если «мусамман» (восьмистофный) и «мусаддас» (шестистрофный) собраны в одном стихе. Значение «мукаффā» (наделённый рифмой) заключается в том, что концовки выражений должны быть похожими подобно терминам (т.е. - устойчивыми). Необходимости наличия

«такфийя» (рифмовки) (у иранцев- У.Ю.) в древности не было, и это специфично для арабов и других народов, и принято от них. С виду она принадлежит «кавāфй» (наука о рифмах), а это - наука, находящаяся в составе «лугат» (лексикология). И взгляд на истинность (основы) сути размера [показывает, что она] по своим свойствам принадлежит к науке о музыке, а в терминологическом плане и применимости принадлежит к науке ‘аруд (метрика). Логичное рассуждение характерно воображению и размер признается, чтобы каким-то образом подчинить воображение (ввести в определенную форму)» [70,586].

Исходя из этого он делает вывод: «Ши‘р, таким образом, согласно традиции последователей *логики* (‘урфи мантикй) воображаемая, а в традиции *последующих* (‘урфи мутааххирāн) рифмованная речь (калāми мавзун ва мукаффā), согласно которой, каждое слово имеющее размер (вазн) и толк (фāидат), является ли оно доказательным (бурхāнй) или риторическим (хитāбй), верным (сāдик) или ложью (кāзиб), и если вся подобна чистому единению, и состоит из пословиц, или является полнейшим бредом, ее называют стихотворением. И если она лишена размера и рифмы, и даже если она полностью воображаема (мухаййал), ее не зовут стихотворением, но некоторые из них предшественники стихотворением называют воображаемую речь (калāми мухаййал), хотя она не была истинно рифмованной (мавзуни ҳакикй)» [70, 587].

Как видно, Насираддин Тусй, как популярный ученый, великий мыслитель и уникальный теоретик, достаточно скрупулезно и глубоко научно рассматривает цели, границы, нормы, и, главное - сущность стихотворения на основе теории трех поколений – предшественников, признанных (авторитетных) и современников. Другими словами, Хāджа Насир, как и Абū‘али ибн Сйнā и Абū Наср ал-Фārāбй, решение проблемы взаимоотношений литературы и жизни, которая является центральной проблемой литературной и художественной мысли, видят в сущностном исследовании. Такое решение, по нашему мнению, типично для всех последователей Аристотеля на Востоке.

Плавность (салāсат) и **изящность** (джазāлат)

«Литературная речь, - пишет Джалāладдин Хумāй, - которая плавна и естественна и свободна и не имеет сложных переплетений и тяжести называют «салис» (ясный, выразительный, плавный) и «мунсаджим» (явственным) а состояние - плавным. «Джазāлат» (изящность) - это лаконичная, содержательная речь и предложение состоящая из устойчивых и убедительных слов» [266, 22]. При условии соблюдения требований желаемого времени и ситуации и сохранения границ сладких слов и приятных значений.

Ясность (фасāхат) и выразительность (балāгат)

Ясная и выразительная речь считается фундаментальным условием красноречия. В зависимости от способов украшения речи лингвисты и просодисты делят речь на ясную и на выразительную. Некоторые специалисты называют это ясностью речи и выразительностью речи. Каким образом одна речь может преобладать над другой, чтобы ее называли ясной? Фасāхат (ясность) в словарях означает «проявление», «выявляться», «просветление», «свет», «красноречие», «изящество» и «плавность», и в терминологическом плане означает «гўйāй» (отображение), «сухандāнй» (красноречие) и выражение правильной, изящной и подходящей речи, в соответствии с правилами и положениями языка. Кроме того, она должна быть безупречной, но не трудной для слушания-восприятия и не удручать. Кāзй Абд ал-Джаббār Астарāбādй, детально рассмотрев данный вопрос, четко и лаконично поясняет суть вопроса: «Речь в связи с ее изящностью (джазāлати лафз) и хорошим смыслом (хубии ма'нā) называют ясной (фасих). Если речь наполнена (изящна) а смысл слаб, речь не может быть ясной. Необходимо, чтоб ясная речь охватывала оба аспекта и объединяла их» [80,36]. Джāхиз считает, что бесподобность неподражаемого Корана (ايجاز القرآن) и его своеобразный стиль стали основой установления ясности красноречия, с которым не согласен Абўхāшим Джуббāй, ибо: «Ясность речи (фасāхати калām) наблюдается не только в поэзии речи, а поэзия не может быть арбитром ясности речи» [207,36]. Как видно из этого определения, автор уделяет больше внимания

значению слов и их духовной и логической связи, но не учитывает порядок частей речи, в то время как ясность иногда используется как прилагательное для слова, иногда как прилагательное для речи, а также для говорящего, каждое из которых имеет независимое значение, конкретное назначение и индивидуальное понятие литературной в теории. Ясность состоит из трех частей: ясности слова (фасāхати калима), ясности речи (фасāхати калām) и ясности говорящего (фасāхати мукаллим).

Ясность слова (фасāхати калима)

Слово считается ясным, если не имеет диссонанса букв (танāфури хуруф), редкостность использования (гарāбати исти‘мāl), противоречия аналогий или силлогизма (мухāлифати кийās) и неприятия в произношении (карāхият дар сам‘).

Диссонанс букв в словах:

پیش درشان سپهر و انجم این بوده فرخج و آن تخجم

Перед их дверями небосвод и звезды,
Первый - безобразен, а вторые - алчны⁴.

Хакани [259/2,37]

Редкостность использования слова:

کمان آزنداک شد ژاله تیر گل و غنچه پیکان زره آبگیر

Лук натянулся дугою, град стал стрелой,
Цветы и бутоны - наконечниками, кольчуга – ковшом.

Асади Туси [266,15]

Противоречие силлогизма:

شکر لله که ما مکیدیم تربت پاک بیمبر دیدم

Хвала Аллаху, мы попали в Мекку
И увидели святую гробницу Пророка.

Тарзи Афшор [259/2, 40]

⁴ Здесь и далее дословные переводы автора диссертации

И еще :

با من دلداده، ای دلدار، جنگیدن چرا تو غزال گلشن حسنی پلنگیدن چرا

О любимая, зачем воевать со мной, влюбившегося в тебя?

Ты газель цветника красоты, чего же ради тигроподобие? [259/2, 41]

Ясность речи (фасāхати калām) или **предложения** (джумла):

Автор «Зеби сухан» определяет ясность речи следующим образом: «...однако ясность речи достигается тогда когда речь свободна от недостатков слов, которые сами являются частью речи», то есть, помимо ясности слова, сама речь должна исключать шесть независимых изъянов: **диссонанс слов** (танāфури калимāt), **диссонанс смысла** (танāфури ма‘нй), **слабость композиции** (за‘фи та‘лиф), **словесный и смысловый акцент** (та‘киди лафзй ва ма‘навй), **правильное сопоставление изафетов-дополнений и обилие повторений** (татабу‘и изāфāt ва касрати такрār).

Однако некоторые ученые не признают **правильное сопоставление изафетов-дополнений и обилие повторений** и считают, что отсутствие четырех других изъянов в речи и есть признак ясности слова.

Диссонанс слов (танāфури калимāt) в этом бейте Саади:

گر تزرع کنی و گر فریاد دزد زر بازپس نخواهد داد

Сколько ни молись и не плачь,

Вор не вернет [украденное] золото [259/2, 43].

Диссонанс смысла (танāфури ма‘нй) – эти два бейта сказаны в честь Золотого дворца и восхваления Султана Махмуда:

خانه زرین پادشه جهان است در سخن یک خدا چه جای گمان است

قارن گویند گنج داشت نهانی شاه بلند اختر است سخت کمان است

Золотой дворец царя - это вселенная,

Как нет сомнения в словах “Бог един”!

У Крёза, говорят, были скрытые сокровища,

Царь счастливец и искусен во всем (досл.- в стрельбе)

[259/2, 44].

Между бейтами нет духовной связи.

Слабость композиции (за‘фи та‘лиф):

الله الله ز گردش گردون نالد اعلاست گر کس و گر دون

Аллах - Аллах, от круговорота небосвода

Ноет прекрасно, и авторитет и простолюдин [259/2, 45].

В этом стихе в слове «нолад» опущен «ме» (*менолод*), что затрудняет понимание значения.

Словесный акцент (та‘киди лафзй):

در حلقه کارزار افکند آن نیزه که حلقه می ربودم

Бросил в центр поля сражения,

То копье, что доставал мне кольца.

Саади [259/ 2,46]

То есть копье, которое воровало для меня кольца, бросило меня на поле боя.

Смысловый акцент (та‘киди ма‘навй):

آهوی آتشین روی چون بره در آید کافر خشک گردد با مشک تر برابر

Огнеликий олень, как только входит в барашка,

Сухая камфара становится равной свежему мускусу.

Анвары [259/2,47]

В данном стихе «огнеликий олень» - солнце, когда входит в созвездие «Барра» или «Хамала», т.е. «Овна», «сухая камфара» - день приравнивается к «свежему мускусу» - ночи, т.е. поэт такими сложными оборотами выражает равенство ночи и дня, которое приходится на дни Навруза.

Правильное сопоставление изафетов-дополнений (татабу‘и изафат ва касрати такрар):

خواب نوشین بامداد رحیل باز دارد پیاده را ز سیل

Сладостный сон убывающего утра

Удерживает пешего от дороги (пути). Саади [236,38].

Обилие повторений (татабу‘и изафат):

هیچ چشمی چشم از چشم تو نیکوتر ندید

ای که بی چشم تو چشم چشم من جز تر ندید

О та, без глаз которой глаза моих глаз не видели ничего кроме слёз,
Мои глаза не видели глаз краше, чем твои глаза.

Кодири Ноини [259/2,49]

Ясность говорящего:

Ясность говорящего определяют, как силу выражения и мощь создания ясной речи. Это духовное умение, которое зависит от вкуса, божественного дара и необыкновенного таланта и выражается природной силой речи. Такая речь проста и понятна.

Как говорит Саади:

آنکه در خواب نشد چشم من و پروین است

همه آرام گرفتند شب از نیمه گذشت

Все успокоились, и было уже за полночь,

Не спят только мои глаза и Плеяды [259 / 2,51].

Или в этом стихе Хафиза:

که نه هر کو ورقی خواند معانی دانست

شرح معموعه گل مرغ سحر داند بس

Описание букета цветов знает только утренняя птица

Не каждый, кто прочитал страницу, познал её значение [259/2,51].

Выразительность речи и выразительность говорящего

Балāгат (выразительность), по словам теоретиков, «выразить много значений малым количеством слов» [192, 24], «присоединение смысла к сердцу красивыми словами» [57, 104], «вкус и духовное чувство» [41,162], «выражение речи, значение которого ясно и недвусмысленно сохраняется в памяти слушателя самыми простыми и короткими фразами, характерных для ясности и элегантности» [187, 69], «равенство речи со смыслом всего составляющего, благодаря свойствам композиции выражения и доведения до цели задуманной мысли» [3,1223] и «выразить то, что было в помыслах малым количеством слов, не искажая весь смысл, и при необходимости дополнений в русло речи – не переходить за пределы требуемого, и не доводить до состоя-

ния неудовлетворения, ибо критики говорили: «Выразительность - это добротная речь со здоровым значением» [53, 448].

Согласно литературной теории автора «ал-Мутаввала», выразительность речи имеет две стороны: - «‘ālī» (высшая), и это когда речь достигла уровня неподражаемости (великолепия), которым обладает самая возвышенная божественная книга - Священный Коран; и другая – «асфал» (низкая), где речь находится на самом низком и бесполезном месте. И между этими двумя сторонами есть места и категории, где одна преобладает над другой, т.е. превосходство в выразительности, в низком и высоком положении, в качественном погружении» [29, 16]. Основной составляющей и главным условием выразительности речи считают соблюдение сути ясности.

Большинство ученых Араба и Аджама считают выразительность говорящего «опытом». В частности, Ибн Халдун рассматривает способ приобретения этого опыта, прежде всего, в освоении «ясной речи, чтении, повторении и практиковании» и подчеркивает, что «всякий раз, когда навыки построения речи в этом стиле достигнуты, мысли в составе речи не ошибутся, и вкус не падет, и если будет другая составляющая, она его слуху (ушам) покажется тяжелой и он отторгнет ее, за исключением того, что он приобрел в результате естественного опыта ясности, его ушам будет чуждо, так как практический опыт является таковым с точки зрения устойчивости и упрочения, которая кажется создана на своем месте» [3, 1225].

Некоторые говорят, что каждый выразительный ясен, но не каждый ясный выразителен. Это связано с тем, что ясность является условием достоверности выразительности и обязательна в ее определении, однако выразительность не является условием для достоверности ясности. Поэтому пока речь не ясна она не будет выразительна. Автор «Фунуни балāгат ва синā‘āti адабī» к определению выразительность добавляет «способность писать выразительные речи» и рассматривает три категории людей, владеющих опытом красноречия и силой возвышенного ясного и выразительного

«слова»: 1) говорящие, то есть поэты; 2) писатели и писцы и 3) ораторы, то есть проповедники чтецы и т.п. [265, 25].

Гуламхусайн Ризанаход Нушин «выразительность речи» на персидском называет «балāгати гуфта» (выразительность сказанного) и «балāгати сухан» (выразительность речи) [209,34], а Джалāладдин Хумāй «выразительность говорящего» нарекает «сухандāни чиразабāн» (красноречивый) [266,25].

Рассматривая «Асрār ал-балāга» («Тайны красноречия») и «Далāил ал-и‘джāз» («Доказательства неподражаемости») Абд ал-Кāҳира Джурджāнī приходишь к выводу, что он в своей теории балāгат-выразительность: видит две составляющих – ма‘āнī и байāн, хотя конкретно и не подчеркивает это. Сирāджаддин Абўй‘куб Йусуф ас-Саккākī ал-Хāразмī на основе работ Абд ал-Кāҳира Джурджāнī, а также по сути содержания и структурным особенностям впервые разделил балāгат (выразительность) на три дисциплины: «ма‘āнī» (науку об образах), «байāн» (стилистику; науку о художественном изображении); и «бади‘» (поэтику, науку о поэтических фигурах) [64, 286]. Однако Са‘даддин ат-Тафтāзāнī в «ал-Мутаввал»-е придерживается теории Абд ал-Кāҳира Джурджāнī, и считает, что составными балāгат (выразительности) являются только ма‘āнī и байāн, а поэтика – часть байāна [29, 13]. Ученые, писавшие свои труды на персидско-таджикском языке на основании «Мифтāх ал-‘улūм» («Ключ к наукам») и «ал-Мутаввал», в основном отражали взгляды авторов этих произведений, подтверждением которому может послужить заключение автора «Зеби сухан»: «Наука бади‘ является частью балāгат (выразительности)» [259, 1/8].

Произношение и выразительность (калāми фасиḫ) включены в «‘илм ал- ма‘āнī», поэтому в изучение входят состояния цепи передатчиков хадиса – доказательная информация, связь сказуемого с подлежащим, согласованность членов предложения и их отношение к глаголу, частям и сочинению, объединение и разделение, многословие и равномерность текста. Как подчеркивает Худои Шарифов, - «учение ‘илм ал-ма‘āнī связано со стилисти-

кой речи» [353,56]. Но, к сожалению, в вузах Таджикистана при преподавании предмета «Стилистика» эта связь вообще не рассматривается.

Мелодичность, украшенность и передача одной мысли различными способами - есть смысл изучения поэтики (‘илм ал-бади‘) и выражения (‘илм ал-байāн). Следовательно, бади‘ (поэтика) в словарях представляется как «падй̄дāваранда» (создающая), «навāваранда» (творящая), «навāвардашуда» (нововнесённая), «нав» ва «тāза» (новый), «шигифтангез» (удивляющая), «суханāрāй» (украшающий речь), «нāдирагуфтāр» (уникально выражающийся) и «чизе, ки каблан вуджуд надāшта» (то, чего не было досель). В качестве термина означает знания о словесной и духовной красоте украшении речи (āрāиши лафзй̄ ва ма‘навии калām). В классической версии ее представляют, как науку, предметом которой является «способы украшения речи» (вуджūхи таҳсини калām) и включает в себя все художественные средства. Согласно исследованию Абдунаби Сатторзода: «Насираддин Тўси в «Ми‘йār ал-аш‘ār» («Мера поэзии») назвал «‘илми маҳāсин ва бадāи‘и сухан» (наукой об изяществе и красотах речи) или «‘илми сан‘ат» (наука о поэтических фигур), которое, насколько нам известно, является самым древним определением этой науки в истории персидско-таджикской теории литературы» [337,5].

Позже Хатйб ал-Казвйнй в «ал-Изаҳ фй ‘улум ал-балāга» («Комментарии к поэтике») не только правильно определил границы науки о поэтике, но и точно оценил ее цели: «Поэтика - это наука, посредством которой определяется предел изящества слова» [47, 287]. Из этого определения, очевидно, что поэтика имеет две задачи: а) рассмотреть обрамления или красоты и изящества речи, которые называют «словесной поэтикой» (бади‘и лафзй̄). Эта часть поэтики больше опирается на графическое (буквенное) отображение, но в то же время тесно связана с музыкальностью и мелодичностью; б) исследовать скрытые значения речи (слова), такие как придание смысла и описание, то есть мастерство художественного слова (речи), которую называют «образная поэтика» (бади‘и ма‘навй̄).

Цель поэтики (речевая или литературная теория), как определили предшественники, состоит в том, чтобы изучить «способы украшения речи» (вуджӯҳи таҳсини калām) [64, 149; 76, 234] и, как пишут современники - «способы конструирования или создания литературных произведений» (рāххāи сāхт йā йджāди āсāри адабӣ) [244, 23]. Другими словами, поэтика - это наука об украшении речи (‘илми муҳассинāти калām). Из средневековых теоретиков Араба и Аджамы только Са‘даддин ат-Тафтāзāнӣ (1322-1390) определил основные направления науки о поэтике и считал, что она состоит из трех частей: 1) ясность и соответствие речи значению; 2) влияние речи и устойчивость ее значения; 3) красота и очарование речи [29, 326]. В частности, третья часть теории ат-Тафтāзāнӣ, которая рассматривает суть поэтики, то есть красоты, поскольку детализирует отражение особенностей красоты, выражающую главную роль поэтики в литературе. Именно с помощью художественных средств метафорический язык входит в поэзию или прозу и придает словам новое значение. В соответствии с этим красота является сущностью поэзии. Как справедливо сказал Такӣ Ваҳидийāн Кāmйār: «Красота - это химическое вещество, превращающее медь языка в золото поэзии» [234, 5]. Он считает, что красота состоит из двух частей, природной красоты (зебāии таби‘ӣ) и художественной красоты (зебāии хунарӣ), и считает, что важным условием красоты в искусстве является достижение блаженства и выражения единым порывом. С этой позиции, есть разница между природной красотой и художественной красотой. В природе есть красота (зебāӣ) и безобразие (зиштӣ), например, лошадь прекрасна, а носорог безобразен, павлин красив, но его ноги уродливы. В искусстве, вопреки природе, не только красиво отражается красота, но даже уродство может быть прекрасным. Например, создание картины из уродливого лица может быть прекрасным с художественной точки зрения. Некоторые считают, что художественная красота состоит из «придания естественного внешнего вида удовольствию и красоте, воплощенной в удовольствии и наслаждении» [234, 6]. Именно благодаря особому изяществу и красоте поэтики она относится и к знаниям и к искус-

ству, в связи, с чем ее определяют, как эстетическое знание речи (д̄аниши зеб̄аши́на́сии сухан) и искусство создания прекрасного (хунари зеб̄ас̄аз̄и).

Исходя из этого, иранский ученый Сирус Шамисо считает поэтику, наряду с просодией и рифмой, относящихся к поэтике, одной из «самых ценных литературных систем» (низ̄амх̄аи аршишманди адаб̄и), но в то же время подчеркивает, что она, «как и многие другие наши литературные системы веками не эволюционирует и находится в застое» [185,19]. В связи с этим, он предлагает изменить эту систему и адаптировать ее к процессу научного развития современного мира: «Прежде всего, необходимо, чтобы эта система была пересмотрена на основе стилистики (равишшин̄ас̄и) и языкознания (заб̄аншин̄ас̄и). Например, должен быть установлен механизм, который конкретно определяет предмет, цель и границы поэтики таким образом, чтобы она больше не переплеталась с другими системами (например, просодией (‘аруд), рифмой (кафийа), риторикой (бай̄ан) и литературной критикой (накди адаб̄и) и классифицировал другие системы с нескольких позиций, с тем, чтобы разбить фигуры на части и определив их, рассматривать под одним единым названием, сделать наименования аргументированным и выяснить, каким образом возникла фигура, с тем чтобы иметь возможность выявления различий между частями фигур и предположения возможных вариаций вплоть до появления новшеств и их нареkania и расположить на своем месте, и на этой основе при оценке ее ценности с поэтическими целями и вынести вердикт» [1845,19].

Становится очевидным, что ученый смотрит на поэтику с нескольких позиций, которые сегодня считаются одними из наиболее важных и актуальных проблем в данной области, и это, на наш взгляд, вполне обоснованно и правильно, однако с одним исключением – сохранив при этом суть и идентичность классических средств отображения речи, не смешивая ее с современной поэтикой, т.е. с инструментариями западной поэтики и их оценки по стандартам европейской поэтики. В этом случае художественные ценности, особенно описания, тускнеют, хотя в некоторых случаях суть фигур речи не-

правильно поняты и не освоены или сохранилась до наших дней в том же «недоработанном виде, ненаучны и далеки от вкуса и красоты» [244,18]. Однако сегодня, в соответствии с требованиями всеобщего прогресса и в соответствии с нормами, требованиями и нормами современной науки, при сохранении основополагающих ценностей традиционной поэтики, по нашему мнению, необходимо оценить и модернизировать её составные и на этой базе творить новое. Только в этом случае можно достичь поставленной цели.

С этой точки зрения «поэтика представляет собой свод научно-практических направлений - путей (или дискусс о науке), который превращает обычную речь в литературную речь или возвышает литературную речь (из литературного стиля) на более высокий уровень» [185,20-21].

Параметры охвата поэтики - это предложение (один бейт стихотворения равен одному предложению) или предложения – т.е. текст. Обычно словесные средства-фигуры образуются соединением двух слов, но в конечном итоге все же их предметом является предложение. В прозаических произведениях границы исследования поэтики расширяются и состоят из нескольких предложений.

Таким образом, стало очевидным, что поэтика Араба и Аджамы в прошлом имели независимую литературную систему, которые обычно располагались в начале трактата и служили своего рода введением в науку о стихосложении - поэтику. По нашему глубокому убеждению словесное и образное разделение художественных средств-фигур является неотъемлемой частью этой литературной системы, которая будет предметом детального исследования следующего раздела настоящей работы.

1.2. Классификация литературных средств-фигур в персидско-таджикской поэтике

Средства художественного выражения в арабской поэтике называются «сан‘ати бади‘й» (художественное искусство), «санāи‘и бади‘й» (художественное искусство)

ственные средства) и «маҳасини калām» (украшения речи), которые до сих пор используются в качестве основных терминов поэтики. Персидско-таджикские специалисты также приняли эти термины. Например, автор древнейшего трактата по персидско-таджикской поэтике Муҳаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнī описывая фигуру «ат-тарси‘ ма‘а-т-таджнис» (параллелизм с уподоблением) пишет: «Ва ҳарчанд ки ин сан‘ати тарси‘, ки ёд кардем, ба тани хеш джāхе бади‘ дорад ва пойгахе рафи‘...» (и хотя фигура тарси‘, о которой мы упомянули, по своей сути является фигурой значительной и занимает свое достойное (высокое) место...) [51,10]. Рашид Ватват, помимо термина «сан‘ат», также использовал фразу «маҳасини назм ва наср» (изящества поэзии и прозы): «...Дар ма‘рифати маҳасини **назм ва насри** ду забāн - тāзй ва пāрсй ин китāб сохтан ва ин маджмӯ‘ пардāхтан...» (эта книга составлена и сборник создан для постижения изяществ поэзии и прозы двух языков – арабского и персидского) [95, 1]. Этот термин использует и Шамс Кайс: «Ва дар ин байт сан‘ате дигар ҳаст, ки āнрā радд ас-садр ила ал-аджуз хāнанд» (и в этом бейте есть еще одно средство, которое называется «возвращение начала к концу» [53,353]. Или, рассматривая фигуру «такрир» - повторение, пишет: «Оно само по себе средство» [53,356].

В то же время, в персидско-таджикской поэтике есть и несколько других терминов, которые являются синонимами термина «сан‘ат» / «фигура». В частности, эта проблема привлекла внимание Насираддина Тусй, который иногда использовал вместо него «синā‘ати ши‘р» (фигура стихотворения): «Синā‘ати ши‘р малакае бāшад...» (Фигура (владение средствами) стихотворения - это умение...) [70,586; 25, 263]. И во множественном числе, Муҳаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнī, описывая суть фигуры «таджāхул ал-‘āриф» (притворное незнание знающего), называет это «синā‘атхo»: «Яке аз ин синā‘атхo «нāшинāхтан» аст» («Одной из этих фигур является «неприятие») [50,78]. В то же время Насираддин Тусй впервые в персидско-таджикской поэтике использует термин «ҳилатхāи синā‘й» - фигурные при-

емы, который, с одной стороны, указывает на национальную унификацию термина, а с другой - на развитие персидско-таджикской поэтики: «...Ва умури мутааллик ба ҳар ду, ҳам бар ин кийас ва ҳилатҳаи синā'йро, ки мутааллик ба лафз йā ма'нӣ йā ба ҳарду бувад, сан'ат хāнанд» («...И действия относящиеся к обеим, и в сравнении и фигурных приемах, которые относятся и к слову или значению или обоим, называют средством-фигурой») [25, 256]. Или вместо «санāи'» (фигуры) использует «сан'атҳā» (фигуры) (создание множественного числа на персидско-таджикский лад посредством суффикса «ҳā» -У.Ю.): «Ва ҳāли сан'атҳā баъд аз ин ёд карда шавад» («И составы фигур будут рассмотрены после этого») [25, 256].

Автор «ал-Му'джама», который рассматривает различные вопросы теории литературы, также акцентирует внимание на использовании основных терминов в области поэтики. Он дважды при описании художественных средств-фигур использует термин «сан'ати сухан» (искусство речи). В первый раз, когда рассматривает фигуры «мутāбака» (противопоставление), пишет: «...Дар сан'ати сухан мукабалаи ашйāи мутададдрā мутāбака хонанд...» («...В искусстве речи сопоставление противоречивых вещей называют противопоставлением») [53,358].

Во второй раз - при описании фигуры «игрāк» (гиперболы): «Игрāк пур даркашидани камāн аст ва дар сан'ати сухан āн аст, ки дар авсāфи мадҳу ҳиджā ва гайри āн гулувв кунанду мубāлагат намāянд» (Гипербола это сильное натягивание [тетивы] лука, а в искусстве речи это при восхвалении и высмеивании и другого - проявление чрезмерности и преувеличения) [53, 367].

Шамси Кайс также использовал термин «синоати сухан»: «...дар синā'ати сухан калимāтро мусаджджа' гардāнидан ва алфāзро дар вазну ҳуруфи хавāтим мутасāвӣ дāштан тарси' хāнанд» («...в искусстве речи рифмовку слов и использование речи в рамках размера схожих последних букв называется синā'ати -параллелизмом») [53,350].

Туракул Зехни, один из самых известных таджикских ученых литературоведов, опираясь на конструкцию Шамса Кайса, нарек свою книгу «Сан‘ати сухан».

Кроме того, в персидских трактатах двадцатого столетия литературоведы пытались наряду с арабскими терминами использовать персидско-таджикские термины, такие как «тарфанд» (фигуры), «шигард» (путь, направление), «найранг» (ухищрение; обольщение) ва «ārāyāxāi адабī йā бади‘ī» (литературные или художественные средства-фигуры). Прежде всего, следует упомянуть Мир Джалāладдина Каззāзī. Подход исследователя заключался в том, чтобы все термины науки о риторике, включая поэтику, подражая Рāдуйāнī который, часть терминов еще при своей жизни заменил и перевел, также перевести на родной персидский язык. Результатом его кропотливой работы стала публикация в трех томах книги «Зebāшинāсии сухан: ма‘āнī, байāн ва бади‘». Автор в своей работе иногда «художественные средства», называет либо «ārāyāxāi бади‘ī», либо «тарфандxāi шā‘ирāна» (поэтические фигуры), либо «шигардxāi xунарī» (средства-фигуры мастерства). Например, когда говорит об эстетике речи - знании поэтики, используем эти три термина: «Дар мийāни се дāниш йā фанни зebāшинāсии сухан – бади‘ бурунитарин фан ё дāниш аст. Орāyāxāi бади‘ī дар санджиш йā тарфандxāi шā‘ирāна дар баён йā шигардxā ва шевахāi xунарī, ки дар ма‘āнī аз āнxā сухан меравад, камтар ниxāдин ва дарунī ва сириштинанд» (Из трех - знаний или науки об эстетике речи или поэтики – самой внешней является наука или знание. Художественные средства на практике или поэтические фигуры в речи (выражении) или художественные средства и приёмы, о которых речь идет в ма‘āнī (наука об образах), менее фундаментальны, душевны и основательны) [236,26]. Такой изящный персидский язык был высоко оценен и был принят на вооружение современными литературоведами, такими как Сирус Шамисо, Мухаммад Фишараки, Бехруз Сарватиён, Саидмухаммад Ростгу, Таки Вахидийан Камйаром и другими. Наличие таких терминов и выражений в персидско-таджикском языке

вынуждает предположить, что арийские народы до появления ислама имели свою риторическую науку, включая поэтику.

Исходя из этого возникает вопрос - «Что же такое «художественные средства-фигуры?». Хотя существует множество трактатов по поэтике, как в прошлом, так и в настоящем, как на арабском, так и на персидско-таджикском языках, очень сложно найти однозначный ответ на этот простой вопрос, хотя, на него должны были бы ответить во введении каждой из написанных ранее книг. К счастью были и ученые, которые обратили внимание на мелкие, незначительные и второстепенные проблемы поэтики и дали научные ответы. Например, профессор Абдунаби Сатторзода в конце своей книге «Такмила», в той части, где рассматриваются художественные средства-фигуры как инструмент воображения и необходимость его использования, утверждает: «Первый ученый в области поэтики, который ответил на этот вопрос в персидско-таджикской литературе, был Хаджа Насираддин Тусй, автор XIII века. Он, включив художественные средства-фигуры в девятую статью «Ас̄ас ал-иктиб̄ас», дает им следующее определение: «Ва ҳилатҳаи син̄аи‘р̄а, ки мутааллик ба лафз й̄а ба ма‘нӣ ва й̄а ба ҳар ду бувад, сан‘ат хонанд» (И искусственные приёмы, которые относятся к речи или значению, или к обоим, называют средствами-фигурами) [337,353].

Для логиков, особенно Насирадина Тусй, «искусственные приёмы» (ҳилатҳаи син̄аи‘) считались из тех действий, которые связаны с воображением. Такая трактовка имеет большое научное значение не только для того времени, но и для современников, и очень четко выражает суть и значение художественных средств-фигур с точки зрения эстетики. Когда различные аспекты жизни и круговорот действительности можно будет отразить посредством художественных средств, они станут еще более красочными и более художественными. В связи с этим, Хаджа Насир выдвигает три соображения, которые представляют интерес: а) «И все, что создается сущностью речи (джавҳари лафз) и красноречиво (фасāҳат) и изящно (джазāлат) б) или посредством приёма (ҳилате), и в) то, что исходит из воображения (иктидāи

тахаййул) и принимает редкое значение или необычный смысл (гарāбати ма‘нй), или при помощи приемов и действиями относящиеся к обеим, в этом сопоставлении» [70, 589]. Как видим, Хādжа Насир ссылается на две естественные характеристики художественных средств-фигур, направленных на создание прекрасного, то есть на речь (лафз) и значение (ма‘нй), и рассматривает исходящее из воображения как установку, выражающую суть художественных средств-фигур.

Джалāладдин Хумāй, как и Насираддин Тусй, также считает, что художественные средства обладают деяниями (умур). Действия, упоминаемые Хумāй, связаны с красотой и художественным оформлением литературного языка, которые называются им как «муḫассинāt», «санāи‘» и «сан‘атḫāи бади‘й» [266, 37]. Насруллаḫ Такави не упоминает о деяниях ничего, но считает художественность той изюминкой, которая придает значимость речи [147, 206]. На наш взгляд, красота речи (ḫусни калām) не может выразить определение художественного средства-фигуры, и, к тому же, к сожалению, автор «Ханджāри сухан» не поясняет суть фигур как таковых.

Авторы «Фарḫанги истилаḫāti адабийātшинāсй» считают, что художественные средства-фигуры больше влияют на форму (шакл) и значение (мазмун) слов, делая их более красивыми и изящными, придавая словосочетаниям иное и более глубокое значение [348, 97]. Конечно, такое определение не может удовлетворить требования, и оно достаточно слабо.

Одно из современных определений «художественных средств» принадлежит перу Сируса Шамисо. Изначально задав вопрос: «Что такое средство?», отвечает: «Язык литературного стиля - это язык, который семантически и мелодически отличается от языка других стилей (научных, исторических...). Например, повседневный или стандартный язык конкретен. Любое творческое отклонение и изменение (отклонение, имеющее эстетический аспект) от обычного языка, будь то в смысле и описании, и также в словах и музыке, является либо исключением, либо художественным средством. Эти средства в истории считались таэйном (украшением) и предшественники

определили поэтику (науку о стихосложении), как диспут вокруг состояния красоты речи. Однако сегодня ясно, что некоторые из них являются неотъемлемой частью литературы или ее естественной частью. С другой стороны, «речь, которая обладает множеством элементов художественных средств, называется литературной» [185,23]. Однако, следует заметить, что настоящее определение Сируса Шамисо, по нашему мнению, не отражает и не раскрывает всю суть, задачи и целей художественных средств.

Абдунаби Сатторзода также предоставляет определение художественным средствам-фигурам, которые следует считать своеобразным итогом взглядов предшественников, в частности Хаджа Насирадина Тусй: «Поэтому, по нашему мнению, художественными средствами-фигурами следует называть приёмы, которые относятся к речи или значению или к обоим, и широко используются для украшения формы художественного произведения, ради самодостаточности и возвеличивания ее сути» [337,354-355].

В Таджикистане под влиянием русской поэтики используются два других термина: а) «средство отражения» и б) «средство описания», что, по нашему мнению, эквивалентно термину «маҳасини калām». Но в этом случае таджикский ученый Худои Шарифов имеет другое мнение, которое достаточно интересно: «Выражения «воситаи инъикос» и «воситаи тасвир» появились как синонимы от русского перевода сложных понятий «средство изображения» и «средство выражения». Сегодня они используются по своему вкусу и мере понимания лингвистами, особенно литературными критиками и исследователями. Смысл и значение «санъати бади‘ӣ» также находится под влиянием русского сложносочиненного понятия «художественные средства», но оно приобрело новое познавательное применение - задачи. Поэтому понятие «бади‘» в истории нашей художественной мысли, и мы можем доказать это, имеет три значения:

- во-первых, в значении нового и чистоты в речи,
- во-вторых, средства мастерства,
- и в-третьих, специфическое «авторское творческое начало» [353,72-73].

Еще одна проблема, затронутая в диссертации, - это игнорирование исследование арабоязычными и персидско-таджикскими специалистами методологических аспектов специфики художественных средств-фигур с точки зрения эстетики, которая является основой предмета поэтики. Впервые в персидско-таджикской поэтике Атауллах Махмуд Хусайнӣ смог проанализировать художественные средства по этому критерию и во введении к своему трактату разделить их на «муҳассинāti зāтийа» (субстанциальные фигуры) и «муҳассинāti ‘аразийа» (акциденциальные фигуры), что достаточно интересно. В связи с тем, что методологическую основу специфики художественных средств составляют способы достижения «состояния красоты речи» (вуджӯҳи таҳсини калām), учитывающая особенности эстетики и их художественную ценность, современные персидские литературоведы разделили фигуры на две части:

Во-первых, это неотъемлемая составная часть литературы (джузви лāйанфакки адабийāt). Важнейшими факторами красоты в литературном языке являются, конечно же, художественные средства. Эти составляющие и факторы, создающие эстетические ценности, становятся причиной возникновения литературы и именно благодаря этим ценностям художественные средства признаются неотъемлемыми и составными частями литературы, так как язык поэзии - это не язык новостей, а язык метафор. Большая часть художественных средств являются неотъемлемой составной частью литературы.

Во-вторых, составная (природная) часть литературы (джузви зāти адабийāt). Часть специалистов благодаря продолжительному исследованию пришли к такому выводу, что красота художественных средств, вытекающие из байāна (стилистики) и ма‘āни (риторики), являются естественными. Красота же поэтики - это побочное, искусственное (‘аразӣ) и декоративное (ārāишӣ). С этой точки зрения, прежде всего, речь должна обладать природной красотой, и при ее использовании в кругу художественных средств ее красота удваивается. Некоторые специалисты в результате непрерывного поиска и тщательных исследований, пришли к выводу, что красота тех художе-

ственных средств, происхождение которых связано с такими науками как стилистика и риторика, относятся к естественным составляющим. А красоты поэтики являются побочными и художественно-декоративными. С этой точки зрения, речь, которая обладает врожденной красотой и используется в поэзии как художественное средство, его красота удваивается. К природным, естественным составляющим литературы следует отнести «мубāлига» (преувеличение), «игрāk» (сверх преувеличения), «гулувв» (гиперболу), «ихām» (двусмысленность), «тадāдд» (антитеза, противопоставление), «мухтамил лидиддайн» (удвоенное противопоставление) и «истихдām» (особое применение). Сирус Шамисо к природным составляющим причисляет «мубāлига», «игрāk» и «гулувв», так как считает их частью мифологического наследия, где герой ведет себя не как простой смертный а принимает более загадочно-мифологический характер. Поэтому их нельзя считать художественными средствами. Он считает, что «мубāлига», «игрāk» и «гулувв» принимают художественный аспект, который сопровождается другим средством [185, 96]. В этом случае возникает «духовное соответствие или духовная мелодия в результате сходства воли или поступка с другим повелением или делом» [185,96] и таким образом увеличивает их элегантность и красоту. Или, подобно «ихām» (двусмысленность), которая наряду с основным смыслом намекает на переносное, аллегоричное значение стихотворения, рождает красоту, становится художественнее и более влиятельным. Ихām считается наиболее привлекательным предметом исследования поэтики, так как имеет различную коннотацию смысла и при связке с другими словами добавляет стихотворению естественную красоту, что увеличивает его художественную ценность. Самой важной особенностью газелей Хафиза считают именно наличие ихām (двусмысленности) [256, 44; 185,123;], которая придала им неповторимую сладость.

Более того, если внимательно присмотреться к природе художественных средств, становится очевидным, что украшательно-декоративные аспекты некоторых фигур достаточно слабы или этой особенностью в некоторых из

них вообще не существуют. С этой точки зрения художественные и эстетические ценности художественных средств не могут быть приравнены.

Конечно, в произведениях по поэтике прошлого есть некоторые нерешенные задачи и не рассмотрены с научной точки зрения, которые необходимо пересмотреть. Одной из таких проблем является «*āsebshināsi badiʿ*» - выявительство поэтики (изъяны), которая анализирует недочеты и недостатки поэтики. Настоящий вопрос детально рассмотрен и будет раскрыт далее.

Другая проблема, которая спорна в арабоязычной поэтике, это выбор нескольких литературных терминов для одного литературного средства, остающаяся и по сей день нерешенной. Каждое имя является символом и, чтобы отличить одно средство от другого благодаря их особенностям, формируются двумя способами: а) семантическим и б) структурным. Первые примеры наименования художественных средств-фигур в арабской поэтике можно увидеть в трактатах Фарраʿа (ум. 822), Абуубайда Маʿмар ибн Мусанны (ум. 824), Абулаббāса Мубаррада (826-900), Асмаʿй (740-828), Ибн Кутайбы (ум. 889) и Джāхиза. Однако Ибн ал-Муʿтазз (861-908), впервые написавший отдельный соответствующей теме трактат «*Kitāb al-badiʿ*» («Книга о новом»), объединил все средства-фигуры воедино. Таким образом, Ибн ал-Муʿтазза, однодневного халифа Аббасидов, считали изобретателем науки о поэтике, доводом чему послужило его утверждение: «...До меня никто по этой науке ничего не написал» [300,280]. Ибн ал-Муʿтазз во введении к своему трактату признает, что присвоенные имена художественным средствам не его изобретение - его заслуга лишь в том, что он смог собрать их воедино, выделив из Корана, хадисов пророка, изречениях сподвижников, словарей и поэзии древних поэтов, которые поздние поэты называли *badiʿom*. Такие поэты как Башшār ибн Бурд (714–783), Муслим ибн Валид (747–823), Абу Нувас (ум. 810) (все трое персы - У.Ю) и Абу Таммām не выделяли науку *badiʿ* как таковую, но они, в сравнении с другими, использовали их (художественных средств-фигур – У.Ю.) намного больше и лучше [192, 67-68; 298, 364].

Следует отметить, что в девятом веке нашей эры в науке красноречия – риторике существовали две позиции: а) группа ученых, таких как Джāхиз, Ибн Кутайба, Мубаррад и Ибн ал-Му‘тазз, считали, что наука о красноречии была изобретением самих арабов, и поэтому сопоставляли ее с нормами арабского языка и не хотели, чтобы на него влияли мнения и взгляды других народов, их цель состояла в том, чтобы правила, структура и тексты книг основывались на правилах арабского языка; б) другая группа, особенно Кудāма ибн Джа‘фар, придерживалась мнения, что предмет арабской риторики должен извлекать пользу из идей других народов, в том числе греков, особенно из «Логики» Аристотеля. И по ходу процесса перевели его «Фанн аш-ши‘р» и «Хитāба», начали переводить некоторые другие книги с ассирийского, хинди и пехлеви. По словам Джāхиза, в то время они также перевели трактат по персидской поэтике «Кārванд», который использовал автор «ал-Байāн ва ат-табййин» («Книга ясного изъяснения и толкования») [36/3, 710; 207, 325-333].

Чтобы доказать это с научной точки зрения, Ибн ал-Му‘тазз в первой части своего трактата, являющейся основной частью его трактата, собрал пять художественных средств-фигур с примерами под общим названием «бади‘». В первом разделе рассматривает исти‘āра (метафору), таджнисы (уподобления), му‘табака (противопоставление), радду и‘джāз ал-калām ‘ала мā такаддамухā (возврат неподражаемости речи предшественников) и что второй раздел, названный «маҳāсин» (украшение), был добавлен позже. В этой части работы автор «Китāб ал-бади‘» представляет информацию об «илтифāt» (поворот или переход)-е, «и‘тирād»-е (прерывание значения укрепляющей или портящей его вставкой), «руджў‘» (возврате), «хурудж» (выходе), «та‘киду-л-мадх бимā йушбух ад-дамм» (подкреплении хвалы тем, что похоже на хулу), «таджāхул ал-‘āриф» (притворное неведение знающего), «ал-хазлу йурāду бих ал-джидд» (шутке, имеющей в виду серьезное), «хусни тазмин» (красоте заимствования), «та‘рид ва кинāйа» (намеке

и иносказании), «ал-ифрāt фи-с-сифа» (излишестве в описании), «хусн ат-ташбих» (красоте сравнения), «и'нāту-ш-шā'ир нафсаху фи-л-кавāфй ва такаллуфуху мин зāлика» (затруднении поэта в рифме и его изощрениях в этой связи) и «хусн ал-ибтидā» (красоте начала).

Поэтому Ибн ал-Му'тазз, основываясь на науке о поэтике, хотел только претендовать на превосходство [304, 280], и эта наука была до него - Джāхиз, Мубаррад и Ибн Кутайба в своих трактатах помимо тем, указанных Ибн ал-Му'таззом, дополнили их другими вопросами теории литературоведения, однако Ибн ал-Му'тазз не упоминает их в целях конкретизации пределов предмета поэтики не упоминает об этом. Следует отметить, что он при написании своего трактата в значительной степени опирался на сочинения Джāхиза.

Терминология, выбранная Ибн Му'таззом для определения поэтических фигур, была воспринята последующими теоретиками позитивно и увеличена многократно. Единственным исключением стали наречение поэтических фигур, которые каждый старался назвать по своему, чему основой послужило утверждение самого Ибн Му'тазза: «Может быть, некоторых, кто был не в состоянии опередить нас в сочинении этой книги, душа будет соблазнять и побуждать разделить с нами эту заслугу. Он назовёт какую-нибудь категорию «нового» иначе, чем мы назвали, или прибавит в какой-нибудь главе книги выражение прозаическое, или разъяснит стих, которого мы не толковали, или упомянет стих, который мы оставили без упоминания, потому ли что некоторые из них в определенной категории не достигают (того результата), как другие, и мы их выпустили, или потому, что упомянутого нами вполне достаточно и довольно. Ведь нет ни одной книги, в которой при желании это было бы невозможно. Наша же цель в этой книге разъяснить людям, что поздние (поэты) не превзошли древних ни в чем, из родов «нового» [304, 281].

Это «тонкое пожелание», предоставленное Ибн Му'таззом, привело к серьезным проблемам в выборе конкретных терминов для поэтических фигур. Некоторые из них в последующих столетиях получили много названий, которые создали трудности и для определения их значений. В связи с этим И. Ю.

Крачковский, исследуя арабскую поэзию в девятом веке, констатирует: «Принципы его классификации остаются неясными, равно как и причины противопоставления фигур красотам. Он и сам это чувствовал. При переходе к этой части он, в полном осознании своих заслуг, как пионера, предсказывает, что его идеи вызовут много возражений: одни найдут новые категории ал-бади‘, другие включат в ал-бади‘ и красоты. Его внутренняя установка по отношению к таким попыткам, которые он предвидит в будущем, обнаруживает образ мысли настоящего ученого: он хорошо сознает, что терминология пока еще очень неустойчива, и не считает свою классификацию непреложной. Всем будущим исследователям предоставлен свободный выбор» [298, 364].

Ввиду важности вопроса, он также привлек внимание современника Ибн ал-Му‘тазза, автора известного трактата «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии»). Кудāма ибн Джа‘фар рассматривая данный вопрос с новой позиции, иногда противоречить своему предшественнику: «Всякий раз, когда видел, что в слове есть много смыслов и фигуры, которые до этого не имели своего имени, я пытался найти для них имя и делал это. Поскольку имена - не более чем знаки, так нет и смысла спорить над этим. Если специалисты удовлетворятся предложенными именами – это прекрасно! Но если кого-то это не удовлетворило, пусть нарекут так как им нравится, и нет смысла спорить или противоречить» [81, 224].

Кудāма не согласился с Ибн Му‘таззом только по наречению семи фигур, а во всем остальном был с ним согласен. Важно то, что благодаря усилиям этих двух пионеров арабской науки о поэтике возникли 20 новых фигур – художественных средств.

Шамс ал-Ма‘ālй Мухаммадхусайн Гаракāнй в предисловии к «Абда‘ ал-бадāй‘» («Высоты творения»), в том месте где рассматривает вопросы количества поэтических приемов, подчеркивает, что это одно из самых значимых достижений поэтики Араба и Аджама: «Затем Абуласба‘ Андалусй, Абу Хилāl ал-‘Аскарй и Абулаббās Кайраванй добавили еще 40 средств. Далее Абд ал-Кāхир Джурджāнй в «Асрār ал-балāга» («Тайны

красноречия») и «Далāил ал-и‘джāз» («Доказательства неподражаемости») и Хамйададин Балхй (996-1021) в «Макāмāt ва макālāt» и Рашидадин Ватват в «Хадā‘ик ас-сиҳр фй дакā‘ик аш-ши‘р» и Такйадин Хамави в «Хизāнат ал-адаб» и Сафйадин Хиллй в «Кāфийат ал-бади‘йа», Шамсадин Хивārй в «Бади‘йат ал-‘умйāн» и Такйадин Каф‘амй в «Фарадж ал-караб шарҳи бади‘йаи Макаррй» и Садррадин Маданй в «Анвār ар-раби‘» довели их до 150 и более» [89, 29].

Насраллах Такави в своем трактате «Ханджāри гуфтār», написанном в подражании «Абда‘ ал-бадāи‘» («Высоты творения»), цитируя дословно вышеупомянутого Мухаммадхусайна Гаракāнй, продолжает список: «Абдулгани ибн Исма‘йл ибн Абдулгани Набулси ал-Муваллид, Димашкй ал-Мискин в «Нафāхāt ал-азҳар» и Шамс ал-Ма‘ālй Хāдж Мирзā Мухаммадхусайн Гаракāнй в «Абда‘ ал-бадāи‘» провели дополнительные исследования в персидской и арабской поэзии и приумножив средства-фигуры, представили их более чем в 220 разновидностях» [147, 10].

Бадави Табāна в своей книге «Му‘джам ал-балāгат ал-‘арабийя» прокомментировал 981 литературных терминов [3,28] и Аҳмад Матлуб в своем трехтомнике «Му‘джам мусталаҳāt ал-‘арабийя ва татаввурухā» представил комментарии к 1100 средствам - фигурам [129, 18].

Одной из причин существования большого числа художественных средств-фигур заключается в том, что некоторые исследователи, в частности персидско-таджикские теоретики представляют разновидности одного средства как разные средства. Сирус Шамисо назвал это явление «муджаррад ва муджаззā» (отдельное и выделенное) [185,20]. Например, книга Хусайна Вā‘иза Кāшифй «Бадāйе‘ ал-афкār фй санāйе‘ ал-аш‘ār» («Чудеса мысли в искусстве поэзии»), которая считается наиболее полным персидско-таджикским литературным трактатом по этому вопросу, согласно нашему подсчету представляет 93 средства-фигуры и их разновидностей. Однако Мир Джалāладдин Каззāзй считает, что в трактате представлены более 300 средств [86, 58]. Шафи‘и Кадканй, исследовавший художественные средства

в контексте музыкальности, в «Мусикии ши‘р» («Музыка стиха»), в которой анализируется искусство мелодичного звучания, пишет: «...Это невероятное количество средств и их невероятные и странные названия, не играют никакой роли в созидательной литературе мусульман, однако достаточно полно демонстрируют деградацию вкуса и развития. В заключении, можно сделать вывод, что существует прямая связь между развитием видов и терминологическими началом поэтики и упадком новаторства в литературе на персидском и арабском языках» [182, 293–294]. Такое дисфункциональное явление, по словам Шамисо, - это «диссонанс в наименованиях и терминах...» [184,26], создающий серьезные препятствия для развития науки о поэтике и, в то же время показатель упадка культуры.

В арабской поэтике Ибн Рашик, а в персидско-таджикской Атауллах Махмуд Хусайнӣ впервые упоминают фигуры под их разными именами и пытаются определить их различия. Например, Атауллах Махмуд Хусайнӣ приводит множество видов названий фигуры «джинās» (уподобления), которые процитируем, чтобы прояснить проблему: «Во-первых, «таджниси тām» (полное уподобление). Его также называют «таджниси тасриḫ» (разъяснительное уподобление). Некоторые называют это «таджниси мумāсила» (схожее уподобление), а другие называют его «таджниси муставфӣ» (достаточное или абсолютное уподобление) [114, 16-17]. Во-вторых, «таджниси нāкис» (неполное уподобление) и его также называют «таджниси мухталиф» (противоречивое уподобление) и «таджниси муḫарраф» (измененное уподобление). В-третьих, «таджниси музаййал» (уподобление, имеющее продолжение (обширное), и это также называется «таджниси зāид» (наращенное уподобление). В-четвертых, «таджниси музāри‘» (избыточное уподобление), которое также называют «таджниси мутарраф» (однoboкое уподобление). В-пятых, «таджниси лāḫик» (присоединенное уподобление), которое называется «таджниси тасриф» (отклоненное уподобление). В-шестых, «таджниси акс» (обратное уподобление), некоторые называют его «таджниси калб» (измененное уподобление). В-

седьмых, «таджниси мураккаб» (сложное уподобление) и его называют «таджниси марфӯ» (латанное уподобление). И смысл этого определения в том, что один из видов «таджниса» (уподобления) присоединен (в тексте - *заитопан*) к другому слову или к букве корня (в тексте – *букве смысла*).

Однако «таджниси гайрилафзӣ» (неречевое уподобление) состоит из трех частей: первая «таджниси хаттӣ» (начертательное уподобление), которое также называют «музāри‘а» (избыточное), «мушāкила» (сложное) и «тасҳиф» (искаженное). Некоторые арабоязычные ученые называют «хаттӣ» – «мутайям» -ом. Объясняют причину своего решения следующим образом: «И «ат‘ам» в словаре означает зачать двоих детей в одной утробе. И поскольку уподобления в связи со схожестью в письме идентичны, это уподобление назвали «мутайям» (похожий) [114, 25].

Из современных ученых Саййидмахмуд Нишāt и Абдунаби Сатторзода последовали этому методу.

Рассмотрение и анализ специалистами изящества речи как формаформирующих элементов художественной литературы является новой и актуальной проблемой современной персидско-таджикской поэтики. Как уже отмечалось, изящества речи или художественные средства-фигуры, это инструменты благодаря которым мастера слова создают свои шедевры. Другими словами, художественные средства-фигуры уподобляют и называют «невестами речи» (‘арӯсāни сухан). Они подобны серебру и золоту, которые приумножают «природную красоту возлюбленных» (оборот Атауллы Маҳмуда Хусайнӣ). Абдунаби Сатторзода, используя достижения современного литературоведения, разделил художественные средства, как формирующие элементы художественной литературы на две части:

- 1) средства художественного изображения (мастерства) или инструментарий отображения;
- 2) средства выражения речи или инструментарий выражения речи.

Средства художественного изображения (мастерства) литературы, это в основном художественные средства-фигуры, благодаря которым поэты и пи-

сатели используют для изображения и создания художественного образа. Другими словами, художественные средства-фигуры, которые помогают писателям в художественном изображении реальности, являются выразительными средствами художественного отображения в литературе.

Средствами выражения речи или инструментарием выражения в художественной литературе чаще становятся те фигуры, которые используются мастерами пера для плавного, благозвучного, изящного, красочного, мелодичного и привлекательного отображения речи [337, 362-364].

Как упоминалось в предыдущем разделе, классификация художественных средств нами рассматривается как неотъемлемая часть традиционных художественных систем Араба и Аджамы. Как известно, в средние века ученые Араба и Аджамы, разделили художественные средства на две группы - по смыслу и структурным особенностям: словесные и смысловые, которое применяется и сегодня. Вместе с тем, современные исследователи, продолжив теоретические разработки предшественников, внесли свой весомый вклад, введя в оборот новые направления. Опираясь на достоверные источники и исследования арабоязычных и иранских ученых, по нашему мнению, средства – фигуры следует разделить на две основные группы:

а) классификация художественных средств - фигур с позиции предшественников, которая, в свою очередь делится еще на четыре части: 1) Бади‘ без классификации; 2) словесные и образные средства-фигуры; 3) смысловые; 4) алфавитные (хуруфи тахаджджй).

б) классификация средств художественного отображения в наше время, которая также состоит из пяти частей: 1) мелодичность художественных средств; 2) тематичность; 3) красота (эстетичность); 4) красочность (изящность) и 5) структурная лингвистичность.

В целях невыхода за пределы темы исследования, рассматриваем только классификацию художественных фигур с точки зрения предшественников. В связи с разбором средств литературного отображения в настоящее время, нами написана отдельная статья.

Классификация художественных средств с позиции предшественников

Художественные средства без классификации

По словам ученых, Ибн ал-Му‘тазз был основателем арабской поэтики. Он был первым ученым в истории арабской литературы, который в своем знаменитом трактате «Китаб ал-бади‘» («Книга о новом») рассматривает исключительно вопросы касаемые только поэтики как самостоятельного направления выразительности. Следует отметить, что в нем поэтика анализируется в целом, другими словами - обобщенно. «Первоначально не было единства и согласованности в определении границ ветвей выразительности, - пишет Майманат Мирсадикй, - и некоторые из их аргументов были смешаны, но с развитием науки красноречия, разногласия в классификации становились яснее, и границы каждой конкретизировались» [256, 57].

Подход Ибн ал-Му‘тазза заключался в следующем: сначала он представлял определение фигур (иногда наблюдается и отсутствие определений), а затем для каждого из них он цитировал стихи из Корана, хадисы пророка, слова сподвижников, пословицы и, наконец, примеры из поэзии. Иногда, объясняя некоторые успехи изыска или изъяны стиха, исправляет их, которые позже преобразовались в науку о литературной критике. Исходя из этого факта можно смело назвать Ибн ал-Му‘тазза основателем методологии исследования художественных средств-фигур поэтики. Этот подход стал основой для работы последующих специалистов, таких как Кудāма ибн Джа‘фар, Ибн Вахб (656-732 или 738), Иса ар-Руммāнй (908-994), Абу-л-Хасан Наср ибн ал-Хасан ал-Маргинāнй, Абубакра Бāкилāнй (949-1013), Кāзй Абд ал-Джаббāра Астарāбādй, Ибн ат-Табāбабā, Абулкāсима Амидй, Абд ал-Азиза Джурджāнй, Абу Хилāла ал-‘Аскарй (923-1005), Ибн Рашика Кайраванй и Ибн Синāна ал-Хаффаджй, период деятельности которых нами условно назван периодом «художественных средств без классификации».

Влияние этого подхода Ибн ал-Му‘тазза четко наблюдается и в произведениях персидко-таджикской поэтики, включая Мухаммада ‘Умара ар-Рāдуйāнй, Рашида Ватвата, Шамса Кайса ар-Рāзй, Тāдж ал-Халāвй,

Шарафаддина Рамӣ, Хусайна Ваб̄иза Кашифӣ, Муҳаммадхусайна Кариба Гарақанӣ и многих других. Иными словами – их работы написаны на основе методологии, представленной Ибн ал-Му‘таззом. В качестве доказательства сказанному приведем достаточно интересный вывод Ризакулихана Хидайата об отсутствии классификации художественных средств в соответствующих персидско-таджикских трактатах: «...Из книги по поэтике ... Мавләнā Рашидаддин, известный как Ватват, написал по этой науке книгу «Хадā’ик ас-сихр фӣ дакā’ик аш-ши‘р», содержащую много свидетельств из Корана, хадисов пророка и изречений ученых Араба и Аджамā, однако не следует установленному порядку написания» [265,2].

К сожалению, в некоторых из этих книг авторы «описывают художественные средства таким образом, что как будто нет никакой связи между ними, и каждое средство-фигура является отдельной и отдельной» [185,20].

Классификация художественных средств на словесные и образные

Классификация красот речи в арабской поэтике, как известно, основана в конце двенадцатого и начале тринадцатого веков на основе теории Абд ал-Кāхира Джурджанӣ, который впервые разделил выразительность на науку ма‘анӣ, байāн и бади‘ - поэтику считал частью балāги (выразительности), которое было осуществлено также благодаря великому представителю таджикского народа Абу Йа‘кубом Сирāджаддином ас-Саккākӣ ал-Хāразмӣ (1160-1229). Третья часть его книги «Мифтāх ал-‘улūм» («Ключ к наукам») посвящена поэтике, в то время как Ибн ал-Му‘тазз еще в девятом веке представлял поэтику как самостоятельную науку. Его работа отличалась от предшественников тем, что она охватывала только границы и нормы науки о поэтике и не касалась дискуссий, связанных с ма‘анӣ и байāном - науках об образах и изъяснении. Первую классификацию, по нашему мнению, также сделал Ибн ал-Му‘тазз. Сначала он разделил поэтику на две части, и, как упоминалось выше, назвал первую бади‘ (поэтика), а вторую – маҳāсином (изящества) [304, 280].

Положительной отличительной чертой работы Сирāджаддина ас-Саккākī от Ибн ал-Му‘тазза является то, что он, исходя из семантических и структурных особенностей фигур, разделил их на ма‘навī (образные) и лафзī (словесные). Эта классификация ас-Саккākī стала настолько востребованной и популярной, что его трактат стал на долгие годы одним из основных учебников в медресе мусульманского Востока. Однако, мы не считаем, что это открытие ас-Саккākī так как такое разделение существовало до него, но, к сожалению, из-за того, что в трудах предшественников, таких как Кудāма ибн Джа‘фар, Абу ‘Алī ибн Сīнā и Насирадин Тусī проблемы поэзии рассматривались с позиции логики и придерживались аристотелевской теории, остались вне поля зрения исследователей Араба и Аджамы.

Первые признаки принадлежности речи, значения, метрики и рифмы к художественным средствам-фигурам можно увидеть в трактате «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии») Кудāмы ибн Джа‘фара. Кудāма был одним из первых ученых, кто связал арабскую поэтику с литературными и теоретическими воззрениями Аристотеля, и исследовал художественные средства-фигуры в контексте гармонии речи и значения, а также метрики и рифмы.

В разделе «На‘тхāи ма‘нихā» («Описание значений») рассматривая такие фигуры как «сиҳхат ат-таксим» (правильное разделение), «сиҳхат ал-мукабала» (правильное противопоставление), «сиҳхат ат-тафсир» (правильное толкование), «татмим» (завершение), «мубāлига» (преувеличение), «такāфу» (приравнивание) и «илтифат» (поворот), указывает на их значения, а «мусāвāt» (равномерность), «ишāрат» (намек), «ирдāф» (вид намека) (перифрастическая передача смысла), «тамсил» (приведение примера), «мутāбик» (соответствие) и «муджāнис» (сходный) считает частью гармонии речи и значения, т. е. как речь, так и значение своими семантическими сущностями и структурными особенностями являются едиными. Частоту фигуры «тарси‘» (*полный ритмико-синтаксический параллелизм*), которую он сам открыл, представляет, как метрику: «Одним из качеств метрики является

тарси'» [81, 140]. В раздел гармонии рифмы со смыслом включает фигуры «тавших» (*опоясывание*) и «игāl» (*углубление*) законченного значения за счет добавления слова, несущего рифму. Однако, к сожалению, поэтологи уделили меньше внимания этому аспекту проблемы.

После Кудамы на «словесные и образные фигуры» обратил внимание Авиценна и рассмотрел их именно под таким именем и ракурсом.

Авиценна в своей работе «Талхиси “Фанни ши'р» («Комментарии к поэтике») в части «Книги исцеления», где рассматривает поэтику, жанры поэзии и греческую поэзию, делит продукт словесных и образных творений на две части:

1) Без использования литературных средств: в этом случае сама речь безо всяких средств является изысканной и значение само собой поражает воображение, и речь содержит притягательность и новизну смысла, и скрытый смысл;

2) С использованием словесных и семантических сводов правил и требований языка: в этом случае произведенный словесный продукт является результатом словесных или смысловых фигур, каждый из которых либо прост либо сложен. К числу сложных словесных фигур можно отнести «садж'» (рифмованную прозу), «трудности в метрике» (*мушāкилат дар вазн*) или «мувāзана» (равенство, баланс), «тарси'» (параллелизм), «калб» (перевертыши) и средства, о которых было упомянуто в главе «Хитāба» (высказывания) [25,66].

Ибн Сйнā на основе сопоставления и сравнения структур средств-фигур подчеркивает: «Примеры фигур, основу которых составляет словесность» (*Намунахāе аз āрāйахāест, ки мабнāи танāсуби āнхā лафз аст*) [79, 64] и повторно делит средства-фигуры на словесные и образные: «И все это (художественные средства - У.Ю.) являются либо словесными, либо образными (*Ва хамаи инхā (сан'атхāи бади'й) йа лафзй хастанд йа ма'навй*) [5,501].

Как видно из этих строк, в X веке в персидско-таджикских философских трактатах наблюдается классификация художественных средств, подобие которых, к сожалению, нельзя обнаружить в арабских трудах.

Хāджа Насираддин Гусй (1201-1274) поддержав теорию классификации Ибн Сины, в своем трактате «Асāс ал-иктибās» («Основы

цитирования») вместо термина «сан‘ат» (средства-фигуры) использовал «ҳилатҳаи синā‘ӣ» (художественные средства-фигуры), которые также разделил на две группы – словесные и смысловые.

Более того, Хāджа Насираддин был первым ученым в истории персидско-таджикской литературы, расширивший частотный диапазон средств, разделив их на три части: 1) художественные фигуры, относящиеся к словесным (ҳилатҳаи синāи‘и мутааллик ба лафз); 2) художественные фигуры, относящиеся к смысловым (ҳилатҳаи синāи‘и мутааллик ба ма‘нӣ); 3) художественные фигуры, относящиеся к ним обеим, т.е. и словесным и смысловым (ҳилатҳаи синāи‘и мутааллик ба ҳарду) [70, 588-589]. Хотя теоретические разработки Хāджи Насираддина минимизированы и компактны, обладают многозначительностью интерпретации. К сожалению, это новое видение Хāджи Насираддина не было замечено не только отечественными современниками, в частности Шамсом Кайси ар-Рāзӣ, но и арабоязычными специалистами. Такая классификация не наблюдается и в работах более ранних философов, чем Ибн Сīнā.

Исходя из этого, Авиценну и Хāджа Насираддина Тусӣ смело можем назвать основателями классификации средств-фигур в истории персидско-таджикской литературы. Следствием нераспространения теории классификации, по нашему мнению, следует считать, во-первых, это невостребованность философских трудов Ибн Сīны в кругу специалистов-литературоведов, и второе - это то, что «Асāс ал-иктибāс» и «Ми‘йār ал-аш‘ār» («Мера поэзии») Хāджа Насира были написаны на персидском языке, о которых арабские исследователи могли не знать.

Такая классификация, как отмечалось выше, в арабоязычной поэтике возникла благодаря Сирāджаддину ас-Саккākӣ ал-Хāразмӣ во второй половине XII – начале XIII в. Третья часть его знаменитого трактата «Мифтāх ал-‘улум» («Ключ к наукам») посвящена поэтике. С уверенностью можно предположить, что ас-Саккākӣ был осведомлен о работах Ибн Сīны, в связи с чем, сам также разделил изящества речи на две ветви: образные средства-фигуры и речевые

(словесные) средства-фигуры, которые позже были приняты персидско-таджикскими и арабоязычными поэтологами и вошли в научный оборот.

В трудах ученых Араба и Аджамы в определении словесных и образных (смысловых) средств-фигур нет стандартов - каждый в меру своих знаний, мировоззрения и вкуса представлял свое определение. Атауллах Махмуд Хусайнӣ видит своеобразие словесных фигур в «подчинении слов (речи) значению» (лафзрā тāби‘и ма‘нӣ сāзанд)⁵ [114,13]. Хасан Нисārӣ считает, что «речь украшается за счет фигур, но не смысл» (дар алфāз ба сан‘ат āрāста шавад, на дар ма‘нӣ)⁶ [104, 56]. Автор «Ма‘āлим ал-балāга» в определении словесных средств-фигур подчеркивает два момента: 1) по существу (би-д-дāt) становится порождающим изыски и красоты речи и 2) они напрямую не участвуют в красоте и украшении значения [165,337]. Ахмад ал-Хāшимӣ⁷ [264, 235-236], Гулāммухсин Аханӣ [115,37] и Джалāладдин Хумāй⁸ утверждают, что «красота и прелесть речи зависит от языка» (зинату зебāии калām вāбаста ба лафз аст)⁹ [266,226], и обращают внимание на то, что «если изменить речь ради сохранения смысла (значения) - она потеряет свою красоту» (агар алфāзрā бā ҳизфи ма‘нӣ тағйир бидиҳем, āн ҳусн зāил мегардад») [266,37]. Эту же мысль подтверждает Мир Джалāладдин Каззāй: «Орāйаи бурунӣ» (наружная фигура) - это выйти из строения и структуры слова, т.е. если смысл остается прежним, форма слова меняется, и фигура исчезает» [236, 42]. Саййид‘алӣ Хусайнӣ считает в словесных сред-

⁵ Знайте, что суть в словесных фигурах состоит в том, чтобы речь подчинить значению. Скорее, сущность красоты предложения заключается в том, чтобы речь исполнялась таким образом, чтоб не мешала пониманию его значения и тонкости, ее состава и силы; не стремиться к красоте речи и закрывать глаза на недостатки смысла или, например, выражать конкретную мысль и не стремились к излишкам [107, 13].

⁶ Первый цветок в словесных фигурах, это когда речь украшается не смыслом и состоит он из шестнадцати частей [104, 56].

⁷ Словесные фигуры - это вещи, в которых приукрашивание, по сути, является словесным, хотя благодаря им смысл улучшается. И все ученые считают, что фигуры, особенно словесные (речевые) фигуры не могут найти своего хорошего места, за исключением случаев, когда подразумевается конкретный смысл - в этом случае они выстраиваются легко и без затруднений, но если они излишне напыщены, то подобны спотыкнувшемуся [264/2, 235-236].

⁸ Словесные фигуры или словесная (речевая) поэтика: это когда великолепие и красота речи зависит от слов, так же, как если бы мы изменили слог с сохранением значения, он теряет свою красоту [266, 37]

⁹ Словесные фигуры - это использование слов, которые используются для украшения и обрамления речи [115, 226].

ствах важным «обратить внимание на выбор слов (речи)»¹⁰ [150, 328]. Абдунаби Сатторзода полагает, что словесные фигуры это соответствие слову «исполнение речи словом, словосочетаниями (фразами) и предложениями посредством приемов»¹¹ [337, 357]. Туракул Зехни, наоборот, считает, что словесные средства это «литературная игра слов или литературная забава» («тафаннунāti адабӣ») ¹² [293, 172]. Сирус Шамисо¹³ и Худои Шарифов¹⁴ считали «пропорциональность или словесную мелодию» одним из факторов создания словесных фигур [185,23; 353, 140]. «Словесными фигурами поэтики, согласно Саййиду Мухаммадризā Табāтабāй, это то, когда звук и мелодия или суть и образ слова (речи) влияют на его воплощение» [198, 27].

Словесные средства интересны как «шунидārй» (воспринимаемые на слух), но не имеют отношения к значению-смыслу. Создание гармонии и пропорции звуков слов закладывает основы возникновения музыки. «В словесных средствах, согласно Сирусу Шамисо, цель состоит в том, чтобы понять, что иногда плавность литературного слова является результатом множества фонетических и музыкальных связей между словами. То есть, невидимая нить, которая связывает слова и создает литературную ткань, имеет звуковую и музыкальную сущность. Когда они связываются воедино и образуют литературную ткань, он [текст – У. Ю.] приобретает звуковую и музыкальную сущность» [185, 23].

Как и в этом стихе Манучехри, слышен шелест листьев:

باد خنک از جانب خوارزم روان است.

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است

¹⁰ Словесные фигуры включают в себя фигуры, которые выявляются при внимательном отборе слов, например, выбору двух слов из одного корня или выбору слова, состоящего из разделенных букв (двузначных – У.Ю.) или букв с точками [150,328].

¹¹ Ученые - поэтологи назвали поэтические приемы, которые относятся к словам, словосочетаниям-фразам и предложениям словесными (речевыми) фигурами ... [337, 357].

¹² Словесные фигуры чаще состоят из словесных литературных игр и называются литературными играми, то есть поэтическими забавами [293, 172].

¹³ Совокупность факторов, порождающих пропорциональность или словесную музыку, называют словесной фигурой ... [185, 23].

¹⁴ Словесные фигуры - это те же самые прелести речи, которые создаются посредством пропорций и фонетических проявлений речи и исчезают при изменении слов и значений. Словесные фигуры являются средствами красоты слова... Пропорциональность в словесной фигуре образуется благодаря созвучию между звуками и буквами слов, между словами и структурой предложения [353, 140].

Встаньте и добудьте меха, осень пришла,
Веет холодный ветер со стороны Хоразма.

Словесные средства интересны также как «дидārī» (лицезреющие).
Как говорит Хафиз в этом стихе, все предметы-вещи видимы:

چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک تا سهی سرو تورا تازه تر آبی دارد

Мои глаза выплеснули потоки слез во все края,
Для того, чтобы твой стройный стан испил чистой водой [185,25].

Вторая часть «Мифтāх ал-‘улūм» состоит из таких фигур как «таджнис» (уподобление), «иштикāk» (параномазия), «радд ал-аджуз ‘ала ас-садр» (возвращение конца к началу), «калб» (перевертыш), «асджā‘» (рифмы) и «тарси‘» (полный ритмико-синтаксический параллелизм), которые признаны частью словесных средств [64,200-204]. Впоследствии благодаря исследователям их количество увеличилось.

Различные определения учеными даются и к образным (смысловым) фигурам-средствам.

Суть образных средств поэтики относится к смыслу (значению), который ученые мужи ссылались на их союз с украшательство. «Образными средствами поэтики, - пишет Сайид Мухаммадризā Табāтабāй, - называют то, как на основе смысла формируется форма, и специфика речи никак не влияет на них» [198, 107]. Определение Туракула Зехни аналогично этому: «Образные средства строятся на основе учёта значений слов, фраз и предложений» [293, 61]. Абдунаби Сатторзода также поддерживается этого определения¹⁵ [337, 357].

По своему существу образные фигуры относятся к смыслу-значению, и, по словам Мухаммадхалила Раджāй¹⁶, «по сути не влияют на красоту и украшение речи» [165, 337], а, по словам Аҳмада ал-Хāшимй: «украшение в

¹⁵ Поэтологи ... поэтические приемы, которые относятся к значению слов, фраз и предложений, назвали образными (смысловыми) средствами [336, 357].

¹⁶ Образные фигуры- наоборот, - это те, которые сперва, по сути, приобретают красоту смысла и они по существу не влияют на красоту и изумительность речи, хотя вполне возможно, что влияние каждого может сказаться в другом, по вкусу, т.е. в первой части значение может быть по вкусу немного лучше, чем значение речи, а во второй части речь своими вкусовыми изысками смысла может приобрести красоту [164, 337].

них, прежде всего, по существу возвращается к значению-смыслу»¹⁷ [264, 235] и, согласно Саййид‘али Хусайнī «приобретают форму из изящества оборота речи и красоты» [150, 338].

Определение Джалāладдина Хумāй является более обстоятельным, чем упомянутые ранее: «Образные (смысловые) фигуры или образная (смысловая) поэтика заключается в том, что красота и украшенность речи связана со значением-смыслом, а не со словами, так если изменить слова и сохранить значение, эта красота остается» [266, 38]. Этот же смысл также наблюдается в определении Мир Джалāладдина Каззāзī¹⁸ [236,97]. Однако Сирус Шами-со считает, что «...комплекс приемов, создающих пропорциональность или духовную музыку, называется «образной (смысловой) фигурой» [185, 22].

Как показывают содержания этих определений, образные средства-фигуры являются источником красоты значения. Образные средства-фигуры делают речь образной, описательной и многогранной. Например, в этом стихе Бедиля Дехлави:

صبح دم سیاره بال افشانند در دامان شب وقت پیری ریخت از هم عاقبت دندان شب

Утром планета раскрыла крылья в подоле ночи,
К старости выпали зубы ночи.

Выпадение зубов ночи означает ее завершение.

Некоторые современные ученые считают, что «в образных фигурах, благодаря созданию связи между словами (речью), можно усилить музыкальность речи, и это осуществляется тремя способами: 1) однородным уподоблением (хамджинссāзī), т. е. использованием однокоренных слов, таких как «бод» (ветер) – «бода» (вино), «ном» (имя)-нома (письмо); 2) гармонизацией (хамāхангсāзī), т.е. использованием слов со схожим фонетическим составом,

¹⁷ Ахмад ал-Хашими: «Образные (смысловые) средства - это вещи, в которых создание красоты первоначально раскрывают значение-смысл, хотя следуя им речь становится красивой [263,235].

¹⁸ «Внутренняя фигура» или «образная фигура» - это фигура, которая происходит из значения слова и закрепляется за ним, так что если изменится строение слова и значение останется прежним, фигура не исчезнет. Между «Хуршедом» (солнце), «Мох» (луна), «Бахром» (Марс) и «Бирджис» (Юпитер) существует фигура, которую называем «привязанностью». Если заменим эти слова другими словами, такими как «Шамс», «Камар», «Миррих» и «Муштарй», не меняя значения, фигура останется прежней [236,96].

таких как «суруш» (вестник) и «суруд» (песня); 3) повторением (такрār), т. е. созданием акцента в речи повторением одного слова» [252,142].

В персидско-таджикскую поэтику вошли некоторые темы двух наук – ма‘āнī и байāна. Первым ученым, заметившим эту тонкость, был Атауллах Махмуд Хусайнī. Он считает, что образные средства-фигуры, или «образная поэтика» по мнению арабов считается одной из «субстанциальных фигур речи» (мухассинāti зāтийаи калām), а персидские поэты считают средствами-фигурами. Причиной причисления к субстанциальным фигурам заключается в том, что предметы рассмотрения некоторых из этих фигур относятся к науке об образах (ма‘āнī), а других - к науке о выразительности (байāн). Однако представители Аджамы считают их образными средствами-фигурами. Это одно из различий между образными средствами-фигурами Араба и Аджамы. Автор «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» делит пояснения образных фигур на две темы-проблемы, показывая разницу между ними: первая тема-проблема касается определения фигур, которые арабоязычные мастера слова отнесли к субстанциальным фигурам, а персидские - к средствам-фигурам; вторая тема-проблема – те, которые арабоязычные специалисты не включили в состав фигур речи и не дали им имен, чему последовали и персидско-таджикские ученые. В частности, «ташбих» (сравнение), «исти‘āра» (метафора), «кинāйа» (метонимия), «маджāз» (иносказание) не играют никакой роли в оформлении речи и не считаются фигурами. Более поздние исследователи причислили их к науке о выражении (байāн), предметом которого является «выражение одной мысли различными способами» (адāи ма‘āнīи вāхид ба туруки мухталиф). Атауллах Махмуд Хусайнī поясняет причины их включения в предмет персидской поэтики таким образом, что «они в связи с незначительным количеством тематики» (āнрā ба сабаби киллати мабāҳис) были включены в единую науку и эта наука - поэтика [114, 12].

Главное отличие словесных фигур от образных заключается в том, что они очень тонки, изящны, искусны и больше опираются на буквенный состав

слов, обладают эстетическими ценностями как в арабоязычной, так и в персидско-таджикской поэтике, и к сожалению, их оригинальность искажается при переводе.

Сирāджаддин ас-Саккākī ал-Хāразмī посвятил первую часть третьего раздела своего трактата «Мифтāх ал-‘улūм» пояснению таких образных фигур как «мутāбака» (сопоставление), «мукабала» (противопоставление), «мушāкила» (подобие), «мурā‘āt ан-назир» (соотношение), «музāваджа» (сплетение, объединение), «лаффу нашр» (свертывание и развертывание), «джам‘» (сочетание), «тафрик» (различение), «таксим» (разделение), «джам‘у тафрик» (сочетание и различение), «джам‘у таксим» (сочетание и разделение), «джам‘ ва тафрик ва таксим» (сочетание, различение и разделение), «ихām» (аллегория, двусмысленность), «та‘кид» (подтверждение), «мадҳи шабиҳ ба замм» (хвала похожая на хулу), «тавджиҳ» (разъяснение), «савк ал-ма‘лум мусākа гайраху» т.е. использовать (цитировать) известное слово в неведомом месте, «и‘тирād» (прерывание), «илтифāt» (переход), «таклил ал-лафз ва лā таклилуху» (сокращение слов и несокращение) [64, 200-204]. Следует отметить, что ас-Саккākī не указывает все средства-фигуры, которые были признаны специалистами до него.

Среди арабских поэтологов Бадраддину Муҳаммаду ибн Джамāладдину ибн Малику ат-Тāй (ум. 1290) удалось в третьей части своего трактата «ал-Мисбāх фī ‘улум ал-ма‘āни, байāн и бади‘» («Светоч науки в образах, стилистике и поэтике»), который сам по себе является резюмированием «Мифтāх ал-‘улūм» ас-Саккākī, разделил художественные средства-фигуры на образные и словесные средства, в свою очередь, впервые в истории арабоязычной поэтики делит и образные средства на две части. В тоже время разбив первую часть на «ифхām и тафхим» (разъяснение и толкование), включает в нее «мазхаби калāmī» (диалектический приём), «татмим» (завершение), «таксим» (разделение), «ихтирās» (предостережение), «тазийл» (приложение), «и‘тирād» (прерывание),

«таджрид» (абстрагирование), «мубāлига» (преувеличение); вторую определяет как «тазйин и āрāстагии калām» (украшение и красота речи), куда вошли «лаффу нашр» (свертывание и развертывание), «джам‘ ма‘а ат-таксим» (сочетание с разделением), «джам‘ ма‘а ат-тафрик» (сочетание с различением) [192,431].

Хотя это разделение сбивает с толку и не имеет четкой цели, автор попытался изменить традиционную систему арабоязычного искусства, но к сожалению, его усилия не увенчались должным успехом.

Поэтологи расходятся во мнениях, в плане разделения художественных средств-фигур на словесные и образные, а также в порядке их размещения по значимости. В частности, Муҳаммадхусайн Гаракāнӣ обращая внимание на эту проблему считает, что некоторые [авторы, прежде всего, - У. Ю.] сначала приводят словесные средства-фигуры и затем образные. В «Талхйис ал-мифтāх» («Комментарии к Мифтāху»), наоборот, изначально представляются образные средства-фигуры, затем словесные и в конце приводятся «иктибāс» (заимствования), «тазмин» (включение) и «талмих» (намек) [89, 30].

Следует отметить, что после ас-Саккākӣ многие специалисты, как упоминалось ранее, в своих трактатах сначала представляют образные (смысловые) средства-фигуры, затем словесные. Этот подход мы видим в работах Хасана Ирфāна, Мухаммадхалила Раджāйӣ, Гуламмухсина Аҳанӣ, Саййидмуҳаммада Табибийана, Саййид‘алӣ Хусайнӣ, Туракула Зеҳнӣ, Худои Шарифова и Урватулло Тоирова. Обратному порядку следуют, в основном, персидско-таджикские ученые, в числе которых Атауллах Маҳмуд Хусейнӣ, Хасан Нисārӣ, Саид Муҳаммадризā Табāтабāй, Мир Джалāладдин Каззāзӣ, Абдунаби Сатторзода и Муҳаммад Фишāракӣ.

Некоторые персидско-таджикские поэтологи, в частности Атауллах Маҳмуд Хусайнӣ, не считают разделение художественных средств-фигур на словесные и образные окончательным и состоявшимся. Так Атаулла выделил ряд средств-фигур, которые являются одновременно источником и словесной и образной красоты, разбив свою работу на три вида средств-фигур: 1) Описание словес-

ных средств-фигур; 2) Описание образных средств-фигур и 3) Описание словесных и образных средств-фигур. Следует отметить, что средства-фигуры третьего раздела он называет «муҳассинāti хаттийа» (начертательные средства) [114,16].

Следует согласиться с мнением Абдунаби Сатторзода, который утверждает, что: «Атауллах Маҳмуд Хусайнӣ поддержал это разделение (т. е. классификация Хаджи Насираддина Тусӣ - У.Ю.)» [337, 356]. Рахим Мусульманкулов [323, 16] и Абдунаби Сатторзода [337, 355-356] считают, что в персидкой-таджикской литературе впервые художественные средства-фигуры были разделены на образные и словесные автором «Бадāйе‘ асанāйе‘» Атауллой Маҳмудом Хусайнӣ в XV веке. Необходимо отметить, что этот же автор также разделил некоторые виды средств-фигур на «общие» и считал их причастными к обеим группам.

Причины этого разделения также привлекли внимание ученых. Примечательным в этом случае является видение Йахйи Кārдгара: «Интерес к арабским трактатам по поэтике седьмого века привел к тому, что впервые дискуссия разделения поэтических средств и классификация художественных средств вошла в поле зрения персидских трактатов, а «Бадāйе‘ асанāйе‘» следует рассматривать как связующее звено между первым и вторым этапами» [235, 149].

Заслуживает внимания и новая классификация, представленная Муҳаммадхādй ибн Муҳаммадсāлиҳом Мāзандарāнӣ (XVII в.), автора «Анвār ал-балāга». Третья глава его работы посвящена поэтике, где художественные средства-фигуры делятся на пять разделов: первый посвящен образным средствам-фигурам (муҳассинāti ма‘навийа), второй - словесным средствам-фигурам (муҳассинāti лафзийа), третий - исследованию начертательных фигур-средств (муҳассинāti хаттийа), четвертая глава – плагиату (саракāti ши‘рийа), пятый – заимствованию (дар байāни иктибās), включению (тазмин), икд (завязыванию), ҳалл (распутыванию), ҳусн ат-талмиҳ (красоте намека), ҳусн ал-ибтидā, тахаллус и интихā (красоте начала, перехода (выхода) и окончания). Хотя эта классификация не является полной и

точной, такой подход, по нашему мнению, указывает на то, что автору было известно о неоднородности средств-фигур. По словам Йахйя Кāрдгара, данную классификацию «можно считать началом инноваций в этой области и они откроют путь для более четкой систематизации классификации средств-фигур, которая, к сожалению, еще не завершена» [235, 150]. Необходимо подчеркнуть, что данную книгу следует считать переломной в данной области. Стиль «Анвār ал-балāга» нашел свое продолжение в трактате «Байāни бади‘» Мирзā Абутāлиба Финдирискй (ум. 1689). Интересно то, что они продолжают и в наши дни, чему примером могут послужить такие сочинения как «Ма‘āлим ал-балāга» Мухаммадхалила Риджāй (1962), «Фунуни балāгат ва синā‘ати адабй» Джалāладдина Хумāй (1979), и «Ма‘āнии байāн» Гуламмухсина Ахāнй (1979), «Дурар ал-адаб» Абд ал-Хусайна Нāшир Хисām ал-‘Уламā Ак Улй (1995) и, наконец, «Бади‘. Зебāшинāсии сухани фāрсй» Мир Джалāладдина Каззāзй [236, 150].

Семантическая классификация

Установление и расположение в определенном порядке художественных средств-фигур также была одной из востребованных задач ученых. Ибн Рашик пытался классифицировать в одну группу фигуры, которые были близки по смыслу. Например, в трактате «ал-‘Умда фй махāсин аш-ши‘р ва āдāбиḫ ва накдиḫ» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») «маджāз» (иносказание), «исти‘āра» (метафора), «тамсил» (приведение примера), «ал-Масал ас-сāир» (приведение известного примера) и «ташбиḫ» (сравнение), которые имеют общую частоту, находятся в одной группе [85/1, 265-299]. Такие фигуры, как «ишāра» (намек или указание), «татби‘» (та-таббу‘-следование), «таджнис» (уподобление), «тардид» (повторение), «тас-дир» (вынесение в начало), «мутāбака» (противопоставление), «мукабала» (противоположность) и т. д., которые, связаны друг с другом по происхождению, находятся в другой группе [85/2, 3-20]. Исходя из этого, можно сказать, что Ибн Рашик был инициатором нового разделения по смыслу в арабской поэтике. В частности Абд ал-Кāхир Джурджāнй находился под сильным влиянием этого учения.

Ибн ал-Халдун рассматривая природу создания стиха и степень его воздействия в книге Ибн Рашика «ал-‘Умда», выражает свое мнение и подчеркивает, что такое разделение после автора «ал-‘Умды» произошло в Андалусии [3 / 2,1173]. Из персидско-таджикских поэтологов Муҳаммадхусайн Гаракāнӣ, в своем трактате «Кутӯф-ар-раби‘ фӣ сунӯф ал-бади‘» («Весение плоды в классификации поэзии»), как и следует из его названия, последовал за Ибн Рашиком и составил свой трактат на основе его учения.

Алфавитная классификация

Некоторые авторы персидско-таджикских трактатов по поэтике пытались найти в дополнение к традиционной классификации (словестной и образной) новое направление и порядок. Решение этой проблемы было найдено в алфавитном сложении-сборе (хуруфи таҳаджджӣ).

Такой подход в персидско-таджикской поэтике берет начало с составления «Мадārйдж ал-балāга» («Степени поэзии») Ризāкулихана Хидāйата (1800-1872). Автор поясняет причину написания своей работы в алфавитном порядке следующим образом: «Некоторые из моих друзей ... попросили меня создать сладкословное произведение по поэтике и художественных средствах-фигурах, в котором сохранялся бы порядок алфавита и соблюдался в установленном порядке, с тем, чтоб ищущий при поиске какого либо средства-фигуры не скитался по долине ожидания и мог быстро, опираясь на эти правила, порядок и стиль, ссылаясь на первую букву средства-фигуры, найти желаемое без особых усилий и недоумения» [265, 2]. Ризāкулихан Хидāйат в своем трактате описывает 90 художественных средств-фигур.

Автор «Абда‘ ал-бадāй‘» последовал методу Ризāкулихана Хидāйата и во введении к работе отметил: «...художественные средства-фигуры поместил в алфавитном порядке с тем, чтобы читателю было легко найти любое средство на его месте, и если этот ранний плод сада изяществ не понравится грязным и безвкусным людям, им будет прощено, ибо изыски слова прерогатива избранных» [89, 21]. Количество художественных средств в трактате Гаракāнӣ достигло 220 единиц, некоторые из которых считаются «изобретением автора», анализ коих представлен нами в другой главе исследования.

Важно то, что в последующем, данный метод формирования работ был продолжен в персидско-таджикской поэтологии Наджафкули Мирзā в «Дурраи Наджафӣ» и Саййидом Маҳмудом Нишāтом в «Зеби сухан».

Сирус Шамисо критикует такого рода классификацию за то, что она не охватывает характеристики, ибо сама «научная классификация персидской поэтики является одним из ее недостатков». По его мнению, основным условием классификации фигур является его «продуктивность». Классификация согласно алфавиту, по его мнению, хотя и является своего рода упорядочением и разделением, все же не является продуктивной или полезной [185, 20].

Таким образом, следует понимать, что классификация фигур четко указывает на то, что поэтика Араба и Аджамы не стояла на месте, а развивалась и совершенствовалась в зависимости от литературной среды, времени и места. И, как уже упоминалось выше, фундаментальное изучение персидско-таджикской поэтики началось в начале XX века и продолжается по сей день. В частности, в соответствии со стандартами, предъявляемыми к поэтике сегодня, художественные средства-фигуры также прошли пять новых этапов классификации. В отдельной статье, озаглавленной «Классификация средств художественного изображения в современную эпоху», нами также были рассмотрены мелодичность художественных средств, тематическая классификация, эстетическая классификация, классификация речи и структурно-лингвистическая классификация.¹⁹

1. Классификация средств художественного изображения в современной литературе. //Вестник Бохтарского государственного университета им. Н. Хусрава (научный журнал). Серия гуманитарных и экономических наук.-Бохтар, 2018, №1/4 (57).-с.12-18.

ВЫВОДЫ ПО I ГЛАВЕ

Исследование сравнительной поэтики Араба и Аджамы в современном литературоведении является актуальной проблемой, потому, что отдельного труда по исследуемой теме не существует. Как предполагали некоторые учёные, якобы персидско-таджикская поэтика полностью возникла под прямым влиянием арабской поэтики и считается переписыванием или подражанием. Но исследования показали, что персидско-таджикская поэзия, как и по методу отображения образа так и по структуре отличается от арабской.

Каждая наука, имеет свой свод правил, в том числе и поэтика. В средневековых персидско-таджикских трактатах по поэтике изложение начинается без введения, сразу с рассмотрения фигур. Такой метод можно наблюдать в трудах Радуйанӣ, Рашида Ватвата, Шамси Кайса, Тадж ал-Халавӣ, и до Низаматдина Ахмада. Но впервые в персидско-таджикской поэтике Мухаммадхусайн Гараканӣ сделал нововведение. Естественно, он заимствовал это нововведение у Абд ал-Кахира Джурджанӣ. Позже Сайид Махмуди Нишāt и Джалаладдин Хумай ввели некоторые другие термины, чем заметно обогатили введение в поэтику.

Мы, показали их видение и вклад в развитие поэтики, попытались восстановить традиционную персидско-таджикскую систему поэтики.

На основании теории Абӯ'али ибн Сйнā Насираддин Тусӣ доказано, что впервые художественные средства-фигуры были разделены именно ими на словесные, образные и совместные.

Также сделана попытка классифицировать некоторые фигуры по тематике, алфавитной и образной, мелодичной, что является нововведением.

Исходя из вышеперечисленного можем заключить, что наука о поэтике, в частности классификация средств-фигур учёных Араба и Аджамы исследовалась по усмотрению авторов иногда достаточно скрупулезно, а иногда совсем поверхностно без учёта особенностей каждого из языков, т.е. арабского и персидско-таджикского.

ГЛАВА II

ПУТИ ПРОНИКНОВЕНИЯ И ВЛИЯНИЯ АРАБОЯЗЫЧНОЙ ПОЭТИКИ НА ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКУЮ ПОЭТИКУ

2. 1. Сопоставительный анализ «Маҳасин ал-калām» Маргинāнī и «Тарджумāн ал-балāга» Рāдуйāнī»

Влияние в литературе в целом, и в персидско-таджикской поэтике в частности, является естественным явлением. Начиная с «Тарджумāн ал-балāга», который является древним трактатом по поэтике, начало проникновения в персидско-таджикское литературоведение. В предисловии к своему трактату Рāдуйāнī заявляет, что «многие главы этой книги были составлены в соответствии с порядком глав «Маҳасин ал-калām» («Красоты речи») Хāджи Имāма Насра ибн Хасана Маргинāнī (XI в.) и выведены из него, и также примеры из его комментариев» [50, 3; 51,3; 106,19]. Чуть ранее им даже было конкретно заявлено, что «виды средств-фигур им перенесены из арабского на персидский» (аджнāси балāгатрā аз тāзī ба пāрсī) [51,3; 52,3; 106,19]. Это указывает и на то, что автор, помимо своего основного источника, также опирался на трактат Хāджи Муҳаммада ибн Дāвуда ал-Исфāхāнī «аз-Зухра»²⁰. В то же время, согласно исследованию Фазлуллы Ризāи Ардāнī, автор «Тарджумāн ал-балāга» при составлении своего трактата также использовал «Иштикāk ал-кабīр» и «Иштикāk ас-сагīр» Руммāнī, работы Джāхиза, «Канз ал-гарāиб» Аҳмада Маншурī, «Лузумийāt» Абул‘ала Ма‘аррī (973-1057) и др. [119,154-155], но, к сожалению, не указал их. Вместе с тем, сравнение раздела «ташбих» «Тарджумāн ал-балāга» показывает, что автор выводит его сущность и классификацию из трактата

²⁰ Книга Хāджи Муҳаммада ибн Дāвуда ал-Исфāхāнī «аз-Зухра» была опубликована в 1932 году в Бейруте на основе копии из египетской библиотеки Р. Нуклом.

Ибн ат-Табāбабā «Ийār аш-ши‘р» («Мерило поэзии»), и снова не указывает его источник [260,44; 91, 17].

Таким образом, выясняется, что трактат Рāдуйāнī как «первый опыт анализа и урегулирования художественных средств-фигур» [106,6] представляется более полным как по структуре, так и по содержанию чем «Маḫāсин ал-калām». Это влияние, осуществленное Рāдуйāнī, внесло арабские элементы в персидско-таджикскую поэтику, которые в последующие века прочно вошли в обиход, вытеснив практически полностью греческое начало, культивируемое и введенное Абū Насром Фāрāбī (873-950) и Ибн Сīной (980-1037).

Влияние, недвусмысленно называют своего рода «подражанием», «преемственностью» или «приемом». Сравнение и противопоставление текстов «Маḫāсин ал-калām» и «Тарджумāн ал-балāга» предполагает выявить степень подражания и ответить на нижеследующие вопросы: «каково, оно это подражание», «выполнено «мастерски» или «бездарно», «какова роль этого влияния на индивидуальную и интеллектуальную жизнь, на развитие персидско-таджикской поэтики в целом?»

С этой точки зрения необходимо провести сопоставительный анализ поэтики Араба и Аджамā осуществив исходя из двух позиций – во-первых, «влияние» необходимо принять как концепцию научного анализа и исследования, и во-вторых, ее, согласно тематике, следует разделить на части. По нашему мнению, на основе анализа многих персидско-таджикских и арабских трактатов «концепцию влияния» необходимо разделить на 6 частей: 1) повествование и перевод или передача и перевод текста; 2) тематическое влияние; 3) литературное и художественное влияние; 4) реакция на влияние; 5) копирование и подражание; 6) замена (обмен). Как показали наблюдения, в применении и сопоставлении художественных средств-фигур больше и чаще из этой теоретической концепции используются первые три. Рассмотрение этой теории позволяет понять способы и пути взаимообогащения, степень влияния, порядок формирования художественных средств-фигур в персидско-таджикской и арабоязычной литературе, развитие и многообразие

средств-фигур, и самое главное, концентрацию внимания персидско-таджикских ученых на актуальные вопросы поэтики и научном обосновании общих черт и различий поэтики Араба и Аджамы. Именно благодаря сравнению и противопоставлению литературной и эстетической мысли можно проследить исторический путь появления, становления и формообразования, эволюции и трансформации, а также, в свою очередь, изучить изошрённость, искусственность и застой персидско-таджикской поэтики, выявить факторы его проявления и проявления. В частности, основные художественные проблемы, упомянутые в трактатах «Маҳасин ал-калам» Маргинанӣ и «Тарджуман ал-балāга» Рāдуӣанӣ, можно рассмотреть с точки зрения этих критериев и вывести теоретические и научные выводы.

Изначально следует отметить, что Маргинанӣ, родившийся в Маргинане Ферганской области Хорасана²¹, жил в первой половине XI века. Рāдуӣанӣ так же уроженец Хорасана и жил во второй половине того же века. Следовательно, в связи с тем, что «Маҳасин ал-калам» является основным источником «Тарджуман ал-балāга», то для персидско-таджикской литературы место и роль трактата Маргинанӣ гораздо выше, чем первые трактаты арабской поэтики вместе взятые, в частности «ал-Байан ва ат-табийин» («Книга ясного изъяснения и толкования») Джāхиза (ум. в 869 г.), «Китаб ал-бади'» («Книга о новом») Ибн ал-Му'тазза и «Накд аш-ши'р» («Критика поэзии») Кудāмы ибн Джа'фара. Это свидетельствует о том, что арабская поэтика в первой половине XI века Мевареннахра, была подобна греческой литературной теории, представленной Абӯ Насром ал-Фāрāбӣ и Абӯ'али ибн Сӣной в IX-X веках, была признанной и востребованной наукой века, и представители нашего народа, такие как Хасан ал-Маргинанӣ, писали свои произведения на официальном языке халифата, то есть на арабском языке.

На сегодняшний день засвидетельствованы две рукописи этой работы - первая в Королевской библиотеке Эскуриал Испании за №264, которая, со-

²¹ Маргинон в связи с изменением букв переобразовалась в Маргилан и в настоящее время находится на территории Республики Узбекистан.

гласно свидетельству турецкого ученого Ахмада Оташа, датирована 838 г.х. (1436 г.), а вторая - под номером 3745, в пятом томе Каталога фонда рукописей Ташкентской библиотеки, датируемая 1292 г.х. (1875-1876 г.). Этот экземпляр был исследован в 1982 году советским учёным М. С. Киктевым (1943-2005), по словам которого, он является грамотнее переписанным, чем первый вариант [116,70]. Стоит также упомянуть, что иранский ученый Мухаммад Фишараки опубликовал факсимильное издание первого экземпляра с примечанием и комментариями в издательстве «Фархангсарāи Исфахāн» в 1364 г. с. (1987-88 гг.). Кроме того, согласно утверждению Фишāракī экземпляр из Королевской библиотеки Эскуриал Испании вместе с «ал-Бади'» Маргинāнī был опубликован в Турции.

Прежде чем перейти к основному вопросу главы необходимо прояснить один вопрос. Ширин Содик и Иффат Никаби, иранские исследователи, утверждают, что их статья, посвященная прикладному изучению «Махāсин ал-калām» и «Тарджумāн ал-балāга», является «первым исследованием» в этом направлении. Возможно, это имеет место в Иране, хотя многие научные и теоретические соображения опровергаются турецким ученым Ахмадом Оташем (переведено на персидский язык) и иранскими исследователями Маликашшуара Бахором (1886-1951), Мухаммадом Фишараки и Мухаммаджавадом Шариатом. Более того, в востоковедении России в 80-х годах прошлого века впервые М. С. Киктев [100] и позже Н. Ю. Чалисова [100; 400], в Таджикистане – Р. Мусулманькулов [323], А. Сатторзода [335] и Х. Шарифов [354] достаточно часто ссылаются на эти две работы. Наконец, автор этих строк на основе всех доступных исследований, также опубликовал статью под названием «Роль «Махāсин ал-калām» Маргинāнī в развитии таджикско-персидской литературной теории» [358], которая рассматривает прикладную литературу, в частности представляет сопоставительный анализ арабоязычной и персидско-таджикской поэтики.

Структура трактата Маргинāнī «Махāсин ал-калām», по нашему мнению, представлена в рамках традиционной арабской поэтики, в частности

книги «Китаб ал-бади'» Ибн ал-Му'тазза, так как в нем полностью сохраняется тот же порядок построения художественных средств-фигур и автор не раз, при рассмотрении тех или иных определений ссылается на нее. Автор «Мах̄асин ал-калām» из пяти глав поэтики и тринадцати (мах̄асин) системы средств Ибн ал-Му'тазза, которые в общей сложности составляют 18 фигур, представил в своей книге, с небольшими изменениями 15, исключив лишь три средства: «хазл» (шутку), «хусн ат-тазмин» (красоту заимствования) и «мазхаби калāmий» (диалектический приём) и в свою очередь добавив 6 новых глав: «тарси'» (полный ритмико-синтаксический параллелизм), «садж'» (рифмованную прозу), «хусн ал-макāti'» (красоту завершений), «хусн ат-таксим» (красота деления на части), «идхāлу бади'ин 'ала бади'ин» (введение фигуры в фигуру), «ан йа'ти ан-нāзиму ав ан-нāсиру би ма'нийи бади'ин би лафзин джазāлин» (когда поэт или писатель создает при помощи длинной речи художественное значение), которого нет в «Китаб ал-бади'».

Единственная разница между этим трактатом и «Китаб ал-бади'» Ибн ал-Му'тазза заключается в том, что после упоминания названия средства-фигуры в начале главы упоминается или ссылается на свое имя - «сказал ибн ал-Хасан» (قال بن الحسن) «как мы думаем» (كقولنا). Автор, по нашему мнению, применяет данный прием для того, чтобы четко отделить свое мнение от мнения других.

Рāдуйāнī после названия книги приводит развернутое содержание, которого нет в трактате Маргинāнī. Стоит так же отметить, что Мухаммад Фишараки при публикации факсимильного издания «Мах̄асин ал-калām» Маргинāнī в конце книги представляет перечень содержания.

Согласно этому содержанию, трактат Маргинāнī состоит из 20 глав, которые в свою очередь представляют 20 художественных средств-фигур. Однако среди ученых есть разногласия о количестве средств-фигур данного трактата. В частности, Ах̄мад Аташ и Р. Мусульманкулов утверждают, что Маргинāнī в своем трактате описал 33 фигуры [50, 15; 323, 12], Ширин Со-

дики и Иффат Никаби считают, что их 34 [194, 202]: «Авторы, - пишут они, - после внимательного прочтения текста книги «Маҳāсин ал-калām» по изданию Фишораки, выделили в 34 фигур, конкретных названий которых, конечно же, в тексте нет, но выявлены из содержания текстов и примеров, таких как имена видов» [194, 202].

Вероятнее всего, по нашему мнению, Ширин Содики и Иффат Никаби выявили такое увеличение числа фигур согласно порядку «Тарджумāн ал-балāга», где Рāдуйāнī каждую из них рассматривает независимо и отдельно. Поскольку основным источником исследования является, прежде всего, текст трактата, такой научный подход исследователей неуместен и слаб, поскольку этого не было сделано автором. Выявление «из содержания текстов и примеров» средств-фигур принадлежит достижениям последующих поэтологов, которые свидетельствуют об эволюции и развитии поэтики в более поздние времена.

Принимая во внимание авторский подход, как было сказано выше, количество художественных средств в «Маҳāсин ал-калām» все же 19, так как суть средств-фигур «илтифāt» и «ан йаъти ан-нāзиму ав ан-нāсир» одинакова. Эту точку зрения оценили более поздние исследователи и обозначили красивым общим названием «илтифāt».

Однако в трактате Рāдуйāнī «Тарджумāн ал-балāга» число художественных средств-фигур составляет 73 единицы. Порядок, в котором средства расположены на диаграмме ниже (в связи с тем, что источником данного трактата является «Маҳāсин ал-калām», в котором содержится 20 фигур, для сравнения с «Тарджумāн ал-балāга» нами упоминается такое же количество), четко отражают их направленность:

Порядок расположе- ния средств- фигур	«Маҳāсин ал-калām»	«Тарджумāн ал-балāга»
1.	ат-тарси‘ (параллелизм)	фи-т-тарси‘ (о параллелизме)
2.	иджтимā‘ ат-тарси‘ ва ат-	фи-т-тарси‘ ва-т-таджнис (о па-

	таджнис (объединение параллелизма с уподоблением)	раллелизме и уподоблении)
3.	ат-таджнис (уподобление)	фи-т-таджнис ал-мутлак (об абсолютном уподоблении)
4.	зуруб ал-муджāниса (видовые ритмы)	фи-т-таджниси-л-мураккаб (о сложном уподоблении)
5.	ал-музāра‘а (сходство)	фи-т-таджниси-л-мураддад (о повторяющемся уподоблении)
6.	ал-асджā‘ (рифмы)	фи-т-таджниси-з-зāид (об из- лишнем уподоблении)
7.	ал-мутāбака (сопоставление)	фи-л-маклуб (об инверсиро- вании)
8.	такаллуф ан-нāзим ва-н-нāсир (изошренность поэтов и прозаи- ков)	фи-л-маклуби-л-муставй (о полной инверсии)
9.	идхāлу бади‘ин ‘ала лу бади‘ин (введение фигуры в фигуру)	фи-л-маклуби-л-мунадждаҳ (об инверсии слова начала бейта (стиха) в конце)
10.	исти‘āра (метафора)	фи-л-муктазаб (об усечении; экспромте)
11.	ҳусн ал-матāли‘ (красоты начал)	фи-л-музāра‘а (о сходстве)
12.	ҳусн ал-макāти‘ (красоты завер- шений)	фи-л-мутāбака (о сопоставле- нии)
13.	ат- ташбиҳ (сравнение)	фи-л-мутазāдд (о противопо- ложностях)
14.	ҳусн ат-та‘риз ва-л-киноя (кра- сота намека и метонимии)	фи-л-и‘нāт (о затруднении (усложнение)
15.	ал-мубāлига фи-с-сифа (преуве- личение в описании)	фи-л-и‘нāти-л-карина (об усложнении отрезка речи)
16.	та‘киду-л-мадҳ бимā йушбиҳу-з- замм (подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу)	фи-л- исти‘āра (о метафоре)

17.	таджāхулу-л-‘āриф (притворное незнание знающего)	фи-т-ташбиҳ (о сравнении)
18.	ал-илтифāt (поворот)	фи-т-ташбиҳ-л-муқаннā (об аллегорическом сравнении)
19.	ҳусн ат-таксим (красота разделения на части)	фи-т-ташбиҳи-л-марджуъ (о возвратном сравнении)
20.	“ан йаъти ан-нāзиму ав ан-нāсиру би ма‘нийи бади‘ин би лафзин джазāлин” (когда поэт или писатель создает художественное значение при помощи длинной речи)	фи-т-ташбиҳи-ш-шарти ... (об условном сравнении)

Как видно, система постановки фигур «Тарджумāн ал-балāга» отличается от «Маҳāсин ал-калām» как структурно, так и тематически. Допустим, даже если Рāдуийāнй подражает Маргинāнй в порядке оглавления, все же по сути ничего не меняется, т.е. в обоих трактатах художественные средства представлены без соблюдения тематической направленности, и с этой точки зрения расположение фигур без определенного порядка, не имеет никакого научного значения.²² Соблюдение тематического порядка художественных средств берет начало с Ибн Рашика, о котором упоминалось ранее.

Тщательное изучение текста этих двух трактатов показало, что, с одной стороны, автор «Тарджумāн ал-балāга» представил более объемный и более значимый труд, чем «Тарджумāн ал-балāга», и включил в него большее количество фигур. «Это различие берет начало с того места, - пишут Тауфик Субхани и Исмаил Хакими в предисловии к «Тарджумāн ал-балāга», - где художественные средства, объединенные в «Маҳāсин ал-калām» под одним

²² Например в «Абда‘ ал-бадāи‘» Мухаммадхусайн Гаракāнй, «Мадāридж ал-балāга» Ризāкулихана Хидāйата, «Зеби сухан» Саййидмахмуда Нишāта, «Равиши гуфтār» Зайниддина (Джа‘фара) Зāхидй и «Ханджāри гуфтār» Насруллāха Такавй художественные средства представлены в алфавитном порядке.

именем, в «Тарджумāн ал-балāга» нашли много разделений, и каждая часть представлена как отдельное художественное средство» [176, 64]. С другой стороны, хотя Рāдуйāнī следовал за Маргинāнī, с точки зрения его общего замысла, он был первым, кто ввел персидско-таджикскую поэзию в определенную систему и, в свою очередь, «создал инклюзивное многозначительное произведение» [335, 42].

Одним из основных вопросов сравнительной литературы, как уже упоминалось, является изучение факторов, влияющих на взаимодействие арабоязычной и персидско-таджикской поэтики. Как происходит взаимопроникновение, прямо или косвенно, поверхностно или обширно, сжато или развернуто? Каковы методологические основы влияния, и по какой причине персидско-таджикские литературоведы обратились к поэтике или к арабоязычной поэтике в целом? Что переняли из арабоязычной поэтики и внесли в персидско-таджикскую Муḫаммад ибн ‘Умар Рāдуйāнī, Рашид Ватват, Шамс Кайс, Атауллāх Маḫмуд Хусайнī, какие проигнорировали и почему? Эти вопросы, к сожалению, по сей день остаются нерешенными и крайне малоизученными. На сегодняшний день в этой области не было проведено ни одного отдельного углубленного исследования. Ответ очевиден - это очень обременительная работа и займет много времени, ибо чтобы выявить и прояснить конкретную второстепенную проблему, необходимо изучить все доступные персидские и арабоязычные источники, оценить с научной точки зрения все мнения и взгляды специалистов и только после всего этого сделать объективные выводы. Только в этом случае суть проблемы будет определена и уточнена.

Сопоставительный анализ художественных средств

Автор этих строк в отдельной статье о роли «Тарджумāн ал-балāга» Рāдуйāнī в формировании персидско-таджикской поэтики, на основе сути и специфики определений художественных средств автором трактата, разделил эти определения на полные и неполные [359]. Поскольку трактат Маргинāнī также представлен в форме традиционной арабской поэтики, к нему может

быть применена та же методика. Кроме того, если данный вопрос рассматривать в контексте теории взаимовлияния, то можно будет четко выявить степень литературного и художественного влияния. Определяющим критерием этой теории является литературный язык, и задача автора состоит в том, чтобы правильно и точно, плавно и грамотно выразить суть проблемы. Рāдуйāнī с успехом справился с этой задачей, иными словами, так умело и мастерски вообрал в рамки родного языка художественные средства, связав одной нитью разрозненные размышления о природе средств художественного выражения, фигурировавших в тот период, положив, таким образом, начало глубокому и всестороннему изучению литературной и эстетической мысли с новых позиций, придав особое внимание вопросам зарождения, становления и развития отечественной теории литературы. Теоретические разработки Рāдуйāнī, в качестве первого опыта по анализу и систематизации художественных средств-фигур в «Тарджумāн ал-балāга», имеют, несомненно, огромную научную ценность и при определении места и положения художественных средств-фигур, и как роли автора в качестве основателя персидско-таджикской поэтики. Также это признание Рāдуйāнī как родоначальника и зачинателя «методологии исследования художественных средств-фигур».

Именно видение сути, детализация и компетентные оценки автора «Тарджумāн ал-балāга» стали определяющими при чувственном и детальном исследовании художественного средства-фигуры «тарси» (параллелизма), существенно отличающаяся от определения Маргинāнī и точностью и масштабностью. Так полные и всесторонние определения представлены к таким художественным средствам как «таджниси зāид» (излишнее уподобление), «маклуб» (инверсирование) и «мутāбака» (сопоставление), что в очередной раз доказывает о серьезности исследования персидско-таджикских художественных средств, его видов, поиска соответствующих доказательств и примеров автором, в целом свидетельствующих, как по форме, так и по содержанию, о полноценности и комплексности произведений по поэтике XI века.

Это влияние на «Тарджуман ал-балāга», без сомнения, исходит от «Махāsин ал-калāма» Маргинāнī, который некоторые исследователи оценили с точки зрения содержания и научной ценности ниже «Китаб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза. Из группы художественных средств, имеющих всеобъемлющие определения, рассмотрим фигуру «мутāбака» (сопоставление):

«Махāsин ал-калāм» Маргинāнī	«Тарджуман ал-балāга» Рāдуйāнī
<p>من محاسن الكلام المطابقة و قيل في تفسيرها وجهان: احدهما أن يطابق بين الصدر و العجز و المطالع و المقاطع لفظاً و هذا هو رد العجز على الصدر بعينه و قد ذكرنا بتمامه و فرعنا من ذكر اقسامه. و الوجه الثاني ما قاله الخليل. قال: يقالُ طابقت بين الشئين اذا اجتمعهما على حذو واحد</p> <p>Перевод: «Одной из красот речи является «мутāбака» (сопоставление) к которой приписывают два вида: между садром и аджюзом (началом и концом) матла‘ и макта‘ (началом бейта и концовкой) должны соответствовать и это нечто иное как «радд ал-аджюз ‘ала ас-садр» (возвращение конца к началу), которую мы детально рассмотрели и представили все ее ветви и части. И второе, то что сказал Халил, говорится, что придумал между двумя вещами мутāбакат (сопостав-</p>	<p>معنى مطابقه آن است که دو چیز به هم آرند، چون شاعر لفظی را به اول بیت یاد کند و باز همان لفظ را به آخر قافیه گرداند، آن را پارسی گویان مطابق خوانند. فاما دبیان آنرا رد الصدر على فحوض خوانند یعنی پیش و پس. و مطابق آن را خوانند این گروه که پارسی گویان آنرا متضاد خوانند. و این باب مقسوم گردد بر شش فصل.</p> <p>Смысл «мутāбака» (сопоставления) в том, чтобы «соединить две вещи», если поэт использует [какое-либо] слово в начале стиха и это же слово использует в конце как рифму персы называют «мутāбик» (совпадающий). Дабириы (писари) называют это «радд ас-садр ‘ала-л-фахз» (возвращение начала к концу), что означает «конец и начало». И эта группа называет</p>

ление), если объединить их в одно целое [91,20]	его «мутāбик» (соответствие), которую персы называют «мутазадд» (противоположный). И эта глава делится на шесть разделов [51, 27].
-------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

На первый взгляд, определение Маргинāнī кажется неполным. Причиной этого, по нашему мнению, вероятно является, очень большая популярность определения уже при жизни автора. Он, разделив мутāбаку на два вида, считал, что первый вид эквивалентен фигуре «радд ал-аджуз ‘ала-с-садр». Также мы видим упоминание о гармонии слов между садром и аджюзом и матла‘ и макта‘, которые являются свойствами фигуры мутāбака (сопоставления). Второй вид, который является одной из разновидностей тадāдд (мутадāдд) – антитезы (противоположность), взята из трактата «Китаб ал-бади‘». Однако, как видно из приведенного текста, не ссылаясь на источник, т.е. трактат Ибн ал-Му‘тазза, в точности цитирует Халила ибн Аҳмада:

«الباب الثالثُ مِنَ البَدِيعِ وَهُوَ المَطَابَقَةُ. قَالَ الخَلِيلُ رَحِمَهُ اللهُ يُقَالُ طَابَقَتْ بَيْنَ الشَّيْئَيْنِ إِذَا جَمَعْتَهُمَا عَلَى حَدِّ وَاحِدٍ وَ

كذالكَ قَالَ أَبُو سَعِيدٍ وَ...»

Перевод: Глава третья «Китаб ал-бади‘» называется мутāбака (сопоставление). Говорит ал-Халил, да помилует его Аллах: “Говорится «я сопоставил» (табаку) две вещи, когда я их соединил по новой мерке». Так же говорит и Абū Са‘йд» [304, 214, 303].

Однако Рāдуйāнī, с присущей ему скромностью, прежде всего, и более всего, как истинный исследователь поэтики, пытается разъяснить природу и сущность художественных средств-фигур персоязычному читателю и в какой-то степени преуспевает в этом. Его цель, как видно из предисловия «Тарджумāн ал-балāга», не только просто показать мнение Маргинāнī. Он не ограничивается лишь содержанием «Маҳāсин ал-калām» и для полноты специфики фигуры использует другие источники. Так, например, Маргинāнī делит мутāбаку на две части, а в теории Рāдуйāнī она состоит из

шести частей. Естественно, два вида, упомянутые Маргинанӣ, соответствуют первому и четвертому видам теории Радуйанӣ. Другие 4 вида являются исключительно открытием автора «Тарджуман ал-балāга» и его нововедением в персидско-таджикскую поэтику.

Необходимо подчеркнуть и то, что еще одним существенным отличием «Маҳасин ал-калām» от «Тарджуман ал-балāга» является рассмотрение художественных средств и их разновидностей, как видно из пояснения фигуры муṭāбака, комплексно. Этот же подход наблюдался при исследовании родов и их частей, которые представлены под общим названием «зуруб ал-маҳасина»²³ (ритмы (такты) украшения).

Комплексное или целостное исследование фигур является правильным решением проблемы, поэтому в трактатах более поздних авторов, таких как Абулкāсим Хасана ибн Бишра Амидӣ (ум. 983), Абу Хилāла ал-‘Аскарӣ, Ибн Рашика Кайраванӣ, Ибн ат-Табāбаба, Абд ал-Кāҳира Джурджанӣ и других, данный метод нашел свое продолжение. Он противоположен методу расчленения и индивидуализации фигур, и рассматривает преимущества и специфику средств художественного отображения комплексно и концептуально. В этом отношении теоретическая ценность трактата «Маҳасин ал-калām» во много раз выше чем «Тарджуман ал-балāга».

Радуйанӣ в процессе своего исследования художественных средств использует два метода - первый условно назовем «сходства» (шабахат), и второй – самостоятельная классификация фигур. Другими словами, в первом случае, подобно Маргинанӣ, рассматривает художественные средства целиком и комплексно, которых значительно меньше чем у Радуйанӣ. Так, например, шесть видов «муṭāбака», две части «маклуб» (инверсирование) и две части «‘акс» (перевёртывание) и две части «мутанāфир» (труднопроизносимые слова) представлены под одними названиями. В «Тарджуман ал-балāга» каждая фигура самостоятельна и представлена отдельно («маклуб», «акс» и «мутанāфир»). Метод «самостоятельной классификации фигур»,

²³ Мухаммад Фишараки этот термин автора, согласно специфике классификации фигур называет «зуруб ал-маджанис» - видовые ритмы.

также условен, так как многие средства художественного отображения в трактате Рāдуйāнī представлены в этом ракурсе (например, «ташбих» (сравнение) и 5 его видов, «джам‘» (сочетание) и «тафрик» (отличие) и «таксим» (разделение) и 6 его видов и т. д.).

Образ мышления и широкий спектр исследования художественных средств, ярко свидетельствуют о его кропотливом усердии в стремлении выявления художественных средств, переводе, толковании и комментировании арабских терминов на родном языке, анализа и оценки поэзии. В частности это становится очевидным при понимании того как автор из недр персидско-таджикской поэзии, пережившей несколько этапов эволюции со времен Рудаки до Рāдуйāнī, выуживает и представляет новые, досель неизвестные, художественные средства, имеющие огромное значение и с точки зрения их сопоставления с арабоязычной поэтикой в частности, и самой поэзии в целом, во много крат повышая теоретическую значимость и ценность самого трактата.

Неполноценные определения

В традиционных книгах по поэтике, как на арабоязычном, так и на персидском, некоторые определения фигур с точки зрения отражения их смысла и специфики имеют недостатки. Среди них можно выделить фигуры с поверхностным, описательным и традиционным изложением, не в полной мере передающие особенность и красоту художественного средства. К сожалению, такие недостатки наблюдаются как в «Маḫāсин ал-калām», так и в «Тарджумāн ал-балāга». В качестве примера рассмотрим фигуру «и‘нāт» (затруднение):

«Маḫāсин ал-калām»	«Тарджумāн ал-балāга»
<p>قال نصر بن الحسن: و من محاسن الكلام أن يأتي الناظم أو الناثر بمعنى بديع بلفظ جزل سهل خلوب واقع في القلوب ينقاد بعضه لبعض لا يفضل أحدهما على الثاني.</p>	<p>معنی وی آن بود که شاعر و دبیر تکلفی کنند در نظم و نثر چیزی را که بر وی نبود چنانکه حرفی را نگاه دارند اندر قوافی</p>

<p>Наср ибн Хасан сказал: Одной из красот речи является то, как поэт или прозаик передает художественный смысл красивым и сильным образом, и его легко освоить (понять) если расположить его по середине, некоторые из них подвергаются критике, и от них нет пользы друг другу [91, 45].</p>	<p>Ее смысл заключается в том, что поэт и прозаик изощряется в прозе или поэзии тем, чего в нем [предмете] нет, подобно тому как хранить букву в тайне [51,36].</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Данная фигура в трактате Маргинāнī по порядку расположена на последнем месте. Она заимствована автором «Маḫāсин ал-калām» из трактата Ибн ал-Му‘тазза, где изменено только название. Ибн ал-Му‘тазз называет ее «и‘нāт»-ом, которую, в свою очередь использует Рāдуйāнī. Однако следует сказать, что оба определения являются расплывчатыми и неоднозначными, и эта несогласованность, конечно же, берет начало с трактата «Китаб ал-бади‘»: «و من اعناتِ الشاعرِ نفسه في القوافي و تكلفِه من ذلك...» («К (образцам) усложнений, (причиняемых) поэту самим собой в рифмах, и стремлений к тому, что ему не нужно...») [304, 254, 328].

Фигуры «мадḫи шабиḫ ба дамм» (хвала похожая на хулу), «таджāхул ал-‘āриф» (притворное незнание знающего), «ḫусн ал-хурудж» (ḫусн ат-тахлис) (красивый выход), «ḫусн ат-таксим» (красота деления на части), «ḫусн ал-матāли‘ ва «сийāкат ал-а‘дāд» (красота завершений и порядковых перечислений) в трактате Маргинāнī так же являются таковыми. Например, описывая суть фигуры «ḫусн ат-та‘рид ва кинāйа» (красота намек и ино-сказательность) автор пишет:

«قال نصرُ بنِ الحسنِ و من محاسنِ الكلامِ حسنُ التعريضِ و الكناية، كقولِ عليّ عليه السلام لعقيلٍ و معه

كِبشُهُ الذي يبيعه: أحدُ الثلاثة أحمقُ»

Перевод: «Наср ибн Хасан сказал: «И красотаи речи [являются] красота намека и иносказание (حسنُ التعريضِ و الكناية) , как, например, высказывание «Али́ (а) ‘Акйлу, когда у него был баран, которого он хотел продать: один из трех - дурак») [91, 38].

В «Тарджумāн ал-балāга» также не очень удачно и достаточно расплывчато представлены специфика таких фигур как «таджāхул ал-‘āриф» (притворное незнание знающего), «тансик ас-сифāt» (нанизывание атрибутов), «мурā‘ати назир» (соотношение), «тафсири джалй» (ясное объяснение), «кинāйат ва та‘рид» (иносказание и намек), «алгāз ва ал-мухāджāt» (загадки), «муламма‘» (сверкающий), «та‘кид ал-мадх бимā йушбих ад-дамм» (подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу), «ирсāли масал ва масалайн» (приведение изречения или двух изречений), «истидрāk» (восполнение, исправление), «калāми джāми‘» (объединяющая речь) и «мукатта‘» (разделенный), и следует признать, что находятся все еще в зачаточном состоянии. Свидетельством тому может послужить фигура «мукатта‘»: «و یکی از آن صناعت ها مقطع گفتن است...»

Перевод: «И одним из таких [приемов] является говорить отдельно (мукатта‘ гуфтан аст) ...» [51, 110].

Это указывает на то, что предмет поэтики, в частности, и наука красноречия, в целом, в XI веке все еще находились в зачаточном состоянии, и то что некоторые литературные средства хотя и использовались поэтами и поэтологами, все же границы их определений и классификация не были конкретизированы.

В обеих трактатах встречаются фигуры «без определений» (бидуни та‘риф). Можно с уверенностью предположить, что эти фигуры, возможно, еще не приобрели конкретную форму или завершенность, исходя из чего авторы довольствуются представлением примеров, или же эти художественные средства в XI веке были настолько популярны и известны среди ценителей, поэтов и литераторов, что Маргинāнй не счел необходимым отдельно упоминать о них. Например, описывая суть своего

второго художественного средства «тарси‘ ма‘а таджнисом» («параллелизм с уподоблением»), он пишет:

«إذا اجتمعَ التَّرصِيعُ وَالتَّجْنِيسُ وَهُوَ نِهَایَةُ الحَسَنِ فِي النِّظْمِ وَالنَّثْرِ»

Перевод: «Если соединяются параллелизм с уподоблением – [то] это предел прекрасного (красивого) и в поэзии и в прозе» [91, 4].

Или фигура «сийākат ал-а‘дād» (порядковые перечисления) Маргинāнī:

«و من محاسن الكلام، سیاقه الاعداد ذكره التعالبي في كتاب يتيمة الدهر كقول المتنبي...»

Перевод: «И из красот речи «сийākат ал-а‘дād» о котором упоминает Са‘āлибī в «Йатимат ад-дахр», приводя высказывание Мутанаббī ...» [91, 44].

Таким же образом представлены «ташбих» (сравнение), «кинāйа» (иносказание) и «мадҳи шабих ба дам» (хвала похожая на хулу), где автор ограничивается лишь приведением примеров.

Хотя Рāдуяйāнī пытался дать определения всем фигурам, но все же иногда в его трактате можно встретить упущения, т.е. наличие «фигур без определений». Так, у автора «Тарджумāн ал-балāга» («Толкователь красноречия») такие фигуры как «кинāйат ва та‘рид» (иносказание и намек), «алгāз ва ал-муҳāджāt» (загадки) представлены абсолютно без определений. Например, описание художественного средства «таджāхул ал-‘āриф» (притворное неведение сведующего) представлено следующим образом: «یکی از صناعت ها ناشناختن آوردن است»

«Одна из этих фигур приводит «неузнаваемое» [51, 78].

Схожая неясность и проблемы начались с работы Ибн ал-Му‘тазза, когда он при представлении «ташбих», «кинāйат» и «мадҳи шабих ба замм», «таджāхул ал-‘āриф» и «ҳусни ибтидā» (красота начала) ограничился лишь упоминанием названий и примеров, которые отразились на все последующие трактаты арабоязычных и таджикско-персидских специалистов.

Теория тематического взаимообогащения и ее применение в поэтике интересна тем, что подражатель или автор на основе исходного материала

(источника) пишет новый текст. Составление и качество текста, конечно же, зависит от знаний, мировоззрений, внимательности, глубины понимания и видения, оценки, мастерства и усмотрения автора. Автор имеет право выразить суть вопроса кратко или развернуто, соблюдать или игнорировать баланс, но, самое главное, при освещении предмета спора, понимать ответственность, выражая суть вопроса полно и ясно на литературном языке, так как текст, помимо принадлежности к автору, является, в первую очередь, продуктом литературы.

Чтобы доказать это, рассмотрим с точки зрения теории «тематического влияния» фигуру «тарси» (параллелизм), расположенную на первом месте в обоих трактатах:

«Мах̄асин ал-калām»	«Тарджумāн ал-балāга»
<p>«مِنْ مَحَاسِنِ الْكَلَامِ مَا سَمَّاهُ الْمُحَدِّثُونَ: التَّرْصِيعَ. كَقَوْلِنَا عَجَبًا لِأَمْرِ الدُّنْيَا، كُلُّ إِنْسَانٍ يَذُمُّهَا وَ كُلُّ إِنْسَانٍ يُضْمُّهَا... وَ مَعْنَى التَّرْصِيعِ أَنْ يَأْتِيَ بِالْكَلَامِ مُعْتَدِلَ الْأَقْسَامِ مُتَّفِقَ النِّظَامِ عَلَى الصِّيغَةِ الَّتِي قَسَمْنَاهَا وَ الصَّنْعَةَ الَّتِي رَسَمْنَاهَا. وَ كَقَوْلِ بَعْضِهِمْ فِي التَّحْمِيدِ...»</p> <p>Перевод: «Одна из красот речи, которую современные ученые называют «тарси», подобно этому: я удивляюсь от круговорота мирских дел, который все люди упрекают и все же охватывают ее ...и тарси» означает приводить речь, где ее части уравновешены и система единообразна так, чтобы мы могли разделить ее и отделили ее границы и начертили их» [91, 2].</p>	<p>پارسی ترصیع گوهر به رشته کردن بود و تفسیر وی بدین جایگه آن است که دبیر و شاعر اندر نظم و نثر بخشهای سخن خانه خانه آرند، چنانکه هر دو کبمه برابر بود و متفق به وزن و حرفی از اول وی همچون آخر بود. هم چنانکه ابوطیب مصعبی گفت:</p> <p>شکرشکن است یا سخنگوی من است، عنبرذقن است یا سمنبوی من است</p> <p>اندر ایت بیت هر دو کلمه برابر افتاده اند و یکسانند به وزن چون شکر با عنبر و شکن با ذقن و سخن با سمن و گوی با بوی. و چون اقسام سخن بد این مثال بود که یاد کردیم آنها ترصیع خوانند.</p> <p>«На персидском «тарси» означает «нанизывать жемчужины на нить», и его</p>

	<p>толкование таково, что прозаик и поэт части речи в стихах и прозе приводят домиками, так чтобы оба слова были равны и соответствовали метрически и так чтобы первая буква была как последняя, подобно тому, как сказал Абутайиб Мус‘абй:</p> <p style="text-align: center;">Она сладкоречива, аль моя муза? Она амбраподобна, аль моя благоухающая?</p> <p>В этом стихе оба слова одинаково взвешены и равномерны, как «шаккар» с «‘анбар» и «шикан» с «закан» и «сухан» с «суман» и «гўй» с «бўй». Если части речи подобны приведенному примеру, как мы уже упоминали, его называют «тарси‘»-ом [51,7].</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Если Маргинāнй дает предпочтение «равным частям» (مُعْتَدِلَ الْأَسْجَامِ) и «союзу наклонения» (مُتَّفِقَ النِّظَامِ عَلَى الصِّيْغَةِ) тарси‘, Кудāма считает неотъемлемыми чертами «качество метрики» (و من تعوت الوزن), «рифму последней части стиха» (من جنس واحد فى التصريف) и «однородность склонения» (مقاطع الاجزاء فى البيت على سجع) естественными его признаками [97, 140;82,11]. По словам Абу Хилāла ал-‘Аскарй суть фигуры тарси‘ выполняет «рифмованная вставка бейта (الحشو بيت المسجع) [73, 348].

Как видим, существует серьезная разница между классификацией тарси‘ в «Махāсин ал-калām» и «Гарджумāн ал-балāга». По нашему мнению, Маргинāнй связывает тарси‘ с его компонентами и тем, как они взаимодействуют друг с другом для передачи информации, у Рāдуйāнй же больше внимания уделено его описательным особенностям. Следует отметить, что такого рода суждения Рāдуйāнй имеют огромное значение и для изучения отдельных вопросов ранней литературы.

Ссылка на текст и указание авторства является одной из особенностей теории тематического взаимопроникновения. В современной науке показать первоисточник и указать на автора является этической культурой и соблюдением правил научного поиска. Процесс изучения текстов трактатов по поэтике показал, что некоторые авторы правомочным считают ссылаться на автора цитируемого текста, в то время как остальные даже не указывают на то, что текст заимствован у другого. В частности, Маргинанī и Радуйанī использовали оба подхода. Однако по двум вопросам арабские и персидские авторы открыто указывают на свои источники: при цитировании коранических стихов и хадисов пророка. Тому свидетельством может послужить фигура «илтифāt» (поворот), фигурирующая в обоих трактатах:

«Маḥāsин ал-калām»	«Тарджумāн ал-балāга»
<p>«قال ابن المعتز: هو إنصRAFُ الْمُتَكَلِّمِ عَنِ الْمُخَاطَبَةِ إِلَى الْإِخْبَارِ وَ عَنِ الْإِخْبَارِ إِلَى الْمُخَاطَبَةِ وَ مَا يَشْبِهُ ذَلِكَ وَ مِنَ الْإِتْفَاتِ الْإِنْصِرَافُ عَنْ مَعْنَى يَكُونُ فِيهِ إِلَى مَعْنَى آخِرٍ.»</p> <p>Ибн ал-Му‘таз сказал: Он состоит из перехода говорящего от беседы к рассказу и от рассказа к беседе и тому подобном. К повороту относиться переход от идеи, заключенной в речи, к другой [91,42, 300, 318].</p>	<p>پارسی التفات از پس نگرستن بود. چون شاعری بیتی را بگوید و اندر این معنی به معنی دیگر برود آنرا التفات خوانند. و پسر معتز امیر المؤمنین چونین گوید که التفات رفتن گوینده بود از مخاطبه به مغایبه و از مغایبه به مخاطبه و مانند وی.</p> <p>На персидском илтифāt - это «оборачиваться» (оглядываться назад). Когда поэт произносит бейт, и в нем одно значение указывает на другое значение называется илтифāтом (поворотом). Халиф Ибн ал-Му‘таз говорил: «Илтифāt это переход говорящего от беседы к рассказу и от рассказа к беседе и тому подобном. К повороту относиться переход от одной идеи, заключенной в речи, к другой» [51,79].</p>

Маргинанī не только взял содержание этого средства из «Китāб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘таза, но и полностью принял порядок расстановки фигур. Фигура илтифат в трактате «Китāб ал-бади‘» расположена после исти‘āры,

таджниса, мутабака и радду иъджāзи калām ‘ала мā такаддамухā (возвращение конца в начало) и находится на шестом месте, что один к одному видим в трактате Маргинāнī.

Рāдуийāнī на этом месте, после лексического и терминологического объяснения илтифāта, ссылается на Ибн ал-Му‘тазза, комментирует ситуацию. С этой точки зрения, можно увидеть еще одну и очень важную особенность «Тарджумāн ал-балāга»: автор, опираясь на теоретические и эстетические воззрения Маргинāнī, Ибн ал-Му‘тазза, Дāвуда Исфāхāнī, персидско-таджикской поэзии, набравшись опыта и навыков на этой основе выносит свои теоретические заключения.

Другая часть теории взимовлияния, которая впервые применяется при прямом сравнении и противопоставлении арабоязычной и персидско-таджикской поэзии, с точки зрения автора этих строк, - это переписывание и подражание. Так, например, Рāдуийāнī иногда полностью переписывает определения фигур трактата «Махāсин ал-калām», которое, по нашему мнению, имеет две причины: 1) удовлетворенность текстом основного источника и 2) отсутствие доступа к другим произведениям по поэтике или отсутствие информации о конкретном художественном средстве. Для примера сравним фигуру «маклуб» (перевернутый, перевертыш):

«Махāсин ал-калām»	«Тарджумāн ал-балāга»
<p>و من التجنيس الحسن، ما هو مقلوب معطوف و هو على ضربين احدهما ما يقع العطف و القلب فى بعض الحروف و الثانى، يقع العطف فى جميع حروف الكلمة. [91,14]</p>	<p>المقلوب ... و اين عمل بر دو قسم است يکى قسم از وى آن است که قلب بر بعضى حروف افتد چون شاعر و عاشر و ديگر قسم از وى آن است که به همه کلمه افتد چون درم و مرد. ал-Маклуб ... и это действие состоит из двух видов, первый - там, где перевертыш каса- ется некоторых букв слова, так как «шаир» (شاعر) и «ашир» (عاشر)..., другой - там, где это касается всего слова как «дирам» (درم) и «мард» (مرد) [51,15]</p>

Как видно, эти два определения абсолютно идентичны, и остается только признать мастерство Рāдуйāнī при переводе, передавшего всю художественность оригинального текста.

В обеих работах наблюдаются элементы теории трансформации. В частности, в области переименования художественных средств и литературных терминов, характерных для поэтики, и Маргинāнī и Рāдуйāнī пытались доказать свою точку зрения, предпочитая его мнению других. Эта тенденция, в какой-то степени указывает на то, что авторы этих трактатов не были удовлетворены только передачей сухого текста, а попытались ввести в оборот некоторые свои теоретические воззрения, имеющие, несомненно, огромное теоретическое значение и сегодня. Так, Маргинāнī используя теорию Ибн ал-Му‘тазза, изменил некоторые названия художественных средств. Например, Маргинāнī заменил «и‘нāт» (усложнение) на «идхāлу бади‘ин ‘ала бади‘ин» (введение фигуры в фигуру), а «джинāси хаттī» (начертательные рода) - на «музāра‘а» (сходство) и «радд ал-аджузи ‘ала ас-садр» (возвращение конца к началу), из которых два первых не были приняты последующими специалистами.

Или же Рāдуйāнī упоминает фигуру «иштикāk лафз мин ал-лафз» (этимологическое образование от одного корня) под названием «муктазб» (экспромт), которых нет в «Махāсин ал-калām», позаимствованных, вполне вероятно, из «аз-Зухра» Дāвуда Исфahāнī.

Примеры

Предметом поэтики является слово, которое бывает двух видов – поэтическое и прозаическое, поэтому, чтобы проиллюстрировать сущность художественных средств, ссылаются на поэтические или прозаические примеры. Художественные средства возникают на основе художественной ценности слова-речи и в этой связи считаются элементом методологической сути поэзии. Исходя из этого поэтологи Араба и Аджамы всегда отдавали предпочтение поэзии, нежели прозе, и в соответствующих трактатах в основном ссылались на поэзию. Тем не менее, известны достаточно

авторитетные произведения, такие как «Накду-н-наسر» Ибн Вахба, «Нафайс ал-фунун фй ‘арайс ал-уюн» Мухаммада ибн Махмуда Амулй и «И‘джазй Хусравй» Амира Хосрова Дехлавй, которые рассматривают художественные средства прозаических произведений.

Прозаические примеры «Махасин ал-калам» состоят из трех частей: из аятов Корана²⁴, хадисов пророка²⁵ и высказываний авторитетных ученых и светил²⁶. Однако автор «Тарджуман ал-балага» с целью заложения основ персидско-таджикской поэтики на базе литературных и эстетических ценностей великих поэтов своего народа, вместо коранических аятов и хадисов, имевших перед персами «высокое место и положение» (сочетание Радуйанй), больше ссылается на пословицы, поговорки и поэзию персоязычных поэтов, т.е. «изречения устадов (наставников)». Радуйанй лишь в нескольких случаях, когда это было неизбежно²⁷, в качестве доказательств приводит бейты на арабском языке, и таким образом, ставит во главе угла зарождения в персидско-таджикской поэтике оригинальность и чистоту. В целом критический подход Радуйанй к персидской поэзии, который он впервые представляет в качестве доказательств наличия художественных средств-фигур, отражая по своей сути различные аспекты

²⁴ و منه (حسن بصرى) ايضاً مَنْ خَافَ اللهُ أَخَافَ اللهُ مِنْهُ كُلَّ شَيْءٍ وَمَنْ خَافَ النَّاسَ أَخَافَهُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ "

- Кто боится Бога, Бог устрасит всех от него, и кто боится людей, Бог устрасит его от всего. [91,22].

²⁵ كَقَوْلِ النَّبِيِّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ: الظُّلْمُ ظُلُمَاتٌ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَقَالَ عَلَيْهِ السَّلَامُ: عَصِيَّةٌ عَصَتِ اللهُ وَرَسُولَهُ وَغَفَارٌ غَفَرَ اللهُ لَهَا

-Подобно тому, как сказал Пророк: Гнет в Судный день станет причиной мрака и сказал, хвала ему: - Женщина выразившая неподчинение Аллаху и его Пророку была прощена Аллахом. [91,14].

²⁶ وَ لِبَعْضِهِمْ: يَقُولُونَ فِي الْبُسْتَانِ لِلْعَيْنِ لَذَّةٌ وَ فِي الْخَمْرِ وَ الْمَاءِ الَّذِي غَيْرِ آسِنٍ " ..

..другой сказал: Говорят в саду есть места, от видения которых наслаждаются глаза и от вина и воды не исходит вонь [91,27].

²⁷ Радуйанй приводит арабские примеры в конце своего трактата, при представлении таких художественных средств как муламма‘ (пестрый), тарджума (перевод), фи маъний ал-аййати би-л-абйат (смысл аятов посредством бейтов), фи тарджимат ал-ахбар ва ал-амсал ва ал-хикам (о переводе сведений, пословиц и изречений), мусаххаф (измененные), упоминание которые считает необходимыми. Например рассматривая “мусаххаф” пишет: “ означает то, что поэт и прозаик изрекает что-либо, где точки и огласовки раставлены по разному но едины в ... на арабском сказано:

هو القوادُ بزوجِه واجِبِه و آتِيه آينَ رَأَيْتِه وَ رَأَى

هو القوادُ بِزَوْجِهِ وَ أُخْتِهِ و ابْنُهُ آينَ زَانِيهِ وَ زَانَى

Перевод: Он тот, кто преданно будет служить своему делу и каждый раз, когда я его вижу или он видит меня, я иду (подхожу) к нему. Он тот, кто вынуждает свою жену и сестру продавать свое тело, и его сын, сын беспутной женщины и беспутного мужчины [51, 112].

художественного творчества того времени, весьма важны как с теоретической, так и литературной точек зрения.

Несомненно, такого рода теоретические и литературные размышления Рāдуйāнī, имеют огромное научное значение для изучения и анализа персидско-таджикской литературной мысли, особенно для признания различных аспектов литературных воззрений эпохи автора.

2. 2. «Хадāик ас-сиҳр» Рашида Ватвата в сочетании с персидскими и арабскими источниками

Другой важной работой в области поэтики является трактат Амира Имāма Рашидаддина Са‘дулмулка Муҳаммада ибн Муҳаммада ибн Абд ал-Джалила Кāтиба, известного под литературным псевдонимом «Ватват», “Хадā’ик ас-сиҳр фī дакā’ик аш-ши‘р», который со времени написания до середины двадцатого века, точнее до обнаружения уникальной копии «Тарджумāн ал-балāга» в 1949 году, считался «первым важным и влиятельным произведением» в области поэзии и «пионером дебатов о поэзии» в персидско-таджикской культуре и литературе.

Стиль Рашида Ватвата ясно свидетельствует, что его целью является оппонирование Рāдуйāнī, и своего рода представить противовес «Тарджумāн ал-балāга»²⁸. Более того, «счёл своим долгом составить книгу о познании украшения стихов и прозы на двух языках - арабском и персидском» [95, 1; 100, 226; 106, 84]. Другими словами, включится в полемику о «познании сути украшения поэзии и прозы», которая выбрана в качестве основного метода написания «Хадā’ик ас-сиҳр» и является главным отличием от «Тарджумāн ал-балāга». Однако, похоже, что Рашид Ватват не был удовлетворен своей работой, так, как в последней части своего Введения обещает «я создам книгу,

²⁸ Рашид Ватват в своем «Предисловии» таким образом выражает свой порыв : «Он (Хорезмшах Атзис-У.Ю.) показал мне книгу об украшениях персидской поэзии, называющуюся “Толкователь красноречия” (Тарджумāн ал-балāга)– У.Ю.) [100, 84].

которая объясняет все разделы науки о поэзии: просодию, алкаб, рифмы, красоты и изъяны стиха» [95, с. 2; 100, 226; 106, 84].

Задачей настоящей главы является выявление степени взаимовлияния трактата «Хадā'ик ас-сихр», которому исследователями уделено мало внимания. Такие ученые, как Ахмад Аташ [50], Саид Нафиси (1895-1966) [263], Касым Туйсиркани [148], Н. Чалисова [100; 350], Махди Мухаббати [243] и Марям Дилавар [160] рассматривают некоторые параметры «Тарджуман ал-балāга» и «Хадā'ик ас-сихр», но, тем не менее, комплексного, отдельного исследования по этому вопросу все еще нет.

В этой связи, прежде всего, необходимо подчеркнуть несколько важных моментов.

Хотя Рашид Ватват склонен больше к арабскому языку, нежели к персидско-таджикскому, его трактат в целом представляет собой «персидское повествование о поэтике» (ривāйати фāрсй аз 'илми бади') [141, 196]. Именно благодаря этой работе персоязычный читатель впервые ознакомился и приобрел достаточное представление о сравнительных нормах персидско-таджикской и арабской поэтики. С другой стороны, благодаря именно этой книге, читатель наглядно знакомится каким образом рассматриваются литературные пути и подходы, что есть «искусное словоречь» и в чем выражается художественная ценность арабской прозы – в Коране и хадисах, а также арабоязычной поэзии, которые составляют основу этих путей, подходов и методологии.

На наш взгляд, ссылка на арабоязычные литературные источники, осуществленная в том числе и Рашидом Ватватом, обусловлена двумя причинами: во-первых, все арабские произведения считались «благородной литературой» (нав'е асил аз адабийāt) [141, 197]. В этом отношении существуют две точки зрения: 1) некоторые арабоязычные ученые, в том числе Са'лаб («Кā'идат аш-ши'р»), Асма'й («Китāб ал-аджнās»), Джāҳиз («ал-Байāн ва ат-табийин»), Ибн ал-Му'таз («Китāб ал-бади'»), Ибн Кутайба Динаварй («Та'вил мушкил ал-Кур'āн» и «аш-Ши'р ва-ш-

шу‘арā»), ‘Исā ибн ‘Али Руммāнī («И‘джāз ал-Кур‘āн»), Абу Бакр Бакилāнī («И‘джāз ал-Кур‘āн») и другие считали, что арабская поэтика возникла из «и‘джāз ал-Кур‘āн» (неподражаемости Корана). Тот факт, что арабская поэтика является чисто арабским продуктом, привлек внимание подавляющего большинства восточных ученых, и к XII веку ими было написано около 40 работ, озаглавленных «И‘джāз ал-Кур‘āн», которые дали серьезный толчок развитию этой области науки и открыли новые горизонты для исследований. Вторая точка зрения заключается в том, что некоторые другие ученые, такие как Кудāма ибн Джа‘фар, Абū Наср Фārāбī, Ибн Рушд, Ибн Сīнā и другие, полагали, что влияние греческой теоретической мысли, особенно Аристотеля, Первого наставника и автора «Логики», вероятнее всего, в том числе и на арабскую литературу, в частности поэтику, очень велика, и она основывается на теории этого греческого ученого. Свидетельством тому может послужить перевод трактата Аристотеля «Наука о поэтике» Маттā ибн Йунусом и Ибн Хунайном.

Основу «своей» теории арабской поэтики многие ученые связывают с «и‘джāзом Корана». «Теория «и‘джāз», пишет Уильям Смит (1846-1894), известный британский востоковед, имела огромное значение для развития науки балагат (поэтики), поскольку эта теория смогла связать факихов-теологов с критиками, в результате чего большее внимание аналитиков религиозных наук были направлены на те вопросы, которые изначально были исключительно литературными» [124,155]. Как видно, Рашид Ватват предпочитает первую точку зрения и игнорирует вторую.

Во-вторых, с переплетением арабской и персидской литературной теории автор «Хадā’ик ас-сихр» смог создать «единство арабских и персидских литературных традиций» [141, 202]. Муḥаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнī в своем трактате, воздерживался от использования арабских примеров и таким образом установил фундамент начала персидско-таджикской поэтики как нового направления науки, а Рашид Ватват, напротив, ввел в персидско-таджикскую поэтику массу арабских начал.

Исходя из этого, Рашида Ватвата смело можно назвать основателем сравнительной литературы в области поэтики.

Очевидно, что в трудах авторов мусульманского Востока, в средние века, как правило, ссылка на источник не была нормой. В основном, это можно выявить только благодаря изучению написанных работ, обнаружению выражения особого мнения, критике или одобрению, пересказу или цитированию или оцениванию другими. Рашид Ватват, как мы продемонстрируем позже, так же не всегда называет использованные книги и их авторов, но при исследовании художественных средств, два основных источника, а именно «Тарджумāн ал-балāга» Рāдуйāнī и «Маḫāсин ал-калām» Маргинāнī, им упоминаются.

Иранский ученый Махди Мухаббати изучил литературную теорию Рашида Ватвата на основе трактата «Хадā'ик ас-сиḫр» и считает, что она состоит из четырех основных столпов – сокращений (усечений), подражаний, разброса и вмешательства, из которых нас интересуют первые два:

1. «Сокращения» (таклилгарāй, усечения) - как в «Тарджумāн ал-балāга», где литература – не-что иное, как поэзия, а поэзия – не - что иное, как красноречие, а красноречие - не - что иное, как поэтика и ее художественные средства-фигуры. Основа его видения зиждется на этом фундаменте.

2. «Подражания» (таклид), т.е. многие темы, проблемы и определения трактата являются не результатом собственного интеллекта и видения Рашида, а взяты из «Тарджумāн ал-балāга» и других персидских произведений, некоторые из которых недоступны сегодня, или арабских книг [243, 894-895].

Поэтому, принимая во внимание подход и некоторые примечания автора, необходимо разделить источники «Хадā'ик ас-сиḫр» на две основные группы: а) персидские источники и б) арабские источники.

а) Персидские источники.

В свою очередь, персидские источники следует разделить на две группы: а) упоминание источника, в частности «Тарджумāн ал-балāга» и б)

собрание сочинений-диванов поэтов, изречений великих людей и персидско-таджикские пословицы и поговорки.

Основным источником, о котором упоминает автор, является трактат «Тарджумāн ал-балāга». Принимая во внимание общую структуру «Хадā'ик ас-сиḫр», можно вывести четыре направления влияния Рāдуйāнī на автора: 1) общее построение, где обсуждаются только художественные средства-фигуры; 2) исследование темы или художественных средств-фигур; 3) использование стихотворных образцов и прозаических фрагментов; 4) язык.

1) Общее построение

Предметом исследования, как трактата «Тарджумāн ал-балāга», так и «Хадā'ик ас-сиḫр», является поэтика, где оценивается литературно-эстетическая составляющая средств художественного выражения. С этой точки зрения их общая структура идентична с трактатом основателя этой науки Ибн ал-Му'тазза «Китаб ал-бади'». Однако со структурной точки зрения между ними, в плане метода исследования художественных средств, использовании терминологического начала и порядка расположения фигур существуют некоторые незначительные различия. «Выразить количественно процент расхождений между трактатами в порядке следования фигур довольно трудно, - пишет Н.Чалисова, - но, наверное, мы не ошибемся, сказав, что в «Хадā'ик ас-сиḫр» значительно больше фигур заняли новое место в структуре, чем сохранили прежнее. Наиболее важным являются следующие перестановки:

- описание *садж'*, данное в «Тарджумāн ал-балāга» последним, Ватват переносит в начало трактата;
- в «Тарджумāн ал-балāга» исти'āра и виды ташбиḫ стоят рядом, в «Хадā'ик ас-сиḫр» их разделяет на десять фигур;
- из фигуры «ḫусн ас-су'āl ва-т-талаб», помещенной в «Тарджумāн ал-балāга» в числе последних, Ватват делает фигуру «ḫусн ат-талаб»,

располагая ее вместе с остальными фигурами, содержащими в названии слово *хусн* [100,73].

Поскольку автор «*Хадā'ик ас-сихр*» не следовал логическому и тематическому порядку фигур, и иногда одно художественное средство, дробит и рассматривает как самостоятельное средство. Например, фигура «*мутазалзил*» (колеблющийся), которая является разновидностью «*мусаххаф*» (измененный), представлена отдельно и на большом расстоянии от «*мусаххаф*».

В целом, следует еще раз отметить, что в обеих трактатах предостаточно отличий в пояснении фигур и их разновидностей, что, в свою очередь, дает возможность наглядно рассмотреть позицию и точку зрения Ватвата.

2) Исследование тем и художественных средств-фигур

Художественные средства-фигуры, словесное и семантическое оформление слова, как отдельная ветвь литературоведения, имеют свой специфический терминологический пласт. Рашид Ватват, как и Рāдуйāнī, при определении художественных средств персидско-таджикской поэтики использует арабскую терминологию. По нашему мнению, Рāдуйāнī по двум причинам опирался на арабскую терминологию: а) отсутствие древних персидских источников из-за их уничтожения, а также сожжения библиотек, то есть утраты древних персидских источников в потоке истории, в том числе произведений по поэтике; б) Абū Наср ал-Фāрāбī и Абū'алī ибн Сīнā, двое великих ученых до Рāдуйāнī, в своих работах по стихосложению, неотъемлемой частью которых является поэтика, приводят термины на арабском языке. Согласно установке учёных мужей, как в известной фразе «*названия терминов персов также были на арабском языке (нāми муṣṭалаḫи пāрсийāн нīз ба тāзй будааст)* [138, 401; 21, 37; 244, 53].

Хотя Рāдуйāнī в начале зарождения отечественной поэтики пытался перевести некоторые арабские термины на персидско-таджикский язык, исследования показывают, что более поздние авторы все же предпочли

использовать все те же арабские термины. Однако, не смотря на это, примеры их усилий следует упомянуть, учитывая и то что Рашид Ватват в этом плане также оказался под влиянием своего предшественника:

«Тарджуман ал-балāга»	«Хадā'ик ас-сиҳр»
Маклуб - бāшгуна бувад.	Ва маклуб бāшгуна бошад.
Пāрсии мутазāдд – āхшидж бувад.	Пāрсии зид(д) (мутазāдд-У.Ю.) – āхшидж бāшад.
Ма'нии вай (исти'āра) – 'āрийат хāстан бāшад.	Ма'нии исти'āрат чизе хāстан бāшад.
Ма'нии муваджджах дурўйа бувад.	Пāрсии муваджджах дурўйа бāшад.

Как видим, цитирование и лексический перевод терминов одинаков в обоих трактатах. Например, в трактате «Тарджуман ал-балāга» такие термины как «муктазаб» (усечение), «музāра'а» (сходство), «мутāбака» (соответствие), «илтифāt» (поворот), «'акс» (перевертывание) соответственно переведены как «бāзбурйда» (вновь усеченный), «мāнандагй» (сходство), «ду чиз ба хам āранд» (смешивать две схожие вещи), «нигаристан» (смотреть, обращать внимание) и «бāзгардиш» (возврат), в случае с которыми Ватват воздерживается не только от их упоминания, но и их лексической интерпретации. Однако, все же при общем рассмотрении терминов, в частности новых фигур, подражает стилю и методу «Тарджуман ал-балāга»: «муваҶҶал» (соединенный) – «ба пāрсй пайваста бувад»; «мукатта'» (разделенный) – «ма'нии ū пāра-пāра бувад»; «лугаз» (загадка) инрā Аджам – чистāн гўяд» и т.п..

Автор «Хадā'ик ас-сиҳр» также часто указывает на расхождения названий терминов в работах писарей и тех кто пишет на персидском, а и иногда упоминает использование двух и более терминов. Например, «мурā'āt ан-назир» (соотношение) – эту фигуру также называют «мутанāсиб» (соответствие). «Муҳтамил ли-д-диддайн» (содержащий две противоположности), которую также называют «зуваджхайн» (сдвоенное противопоставление). «Иттирād ал-калām кабл ат-тамām» (прерывание речи до ее окончания) – поэтологи также называют «ҳашв»-ом (вставкой).

Иногда не принимая термины, используемые Радуйанӣ, вводит в персидско-таджикскую поэтику новый термин, который четко определяет суть фигуры, был популярен при его жизни, или созданный им самим. Даже поверхностное сравнение их вида свидетельствует об этом:

«Гарджуман ал-балāга»	«Хадā'ик ас-сиҳр»
музāра'а (сходство)	таджниси хат (графическое уподобление)
муктазаб (усечение)	иштиқāk (парономазия)
мутāбака (соответствие)	радд ал-аджуз (возвращение конца)
муджаррад (изолированный, лишенный)	ҳазф (исключение; изъятие)
тафсири зāхир (ясное объяснение)	тафсири джалӣ (ясное объяснение)
таджниси мутлак (абсолютное уподобление)	таджниси тāмм (полное уподобление)
таджниси мураддад (повторенное уподобление)	таджниси мукаррар (многократное уподобление)
ташбиҳи макнийа (намекающее сравнение)	ташбиҳи кинāят (сравнение с намеком)
ташбиҳи марджу'у 'анҳу (возвратное сравнение от него)	ташбиҳ тафзил (сравнение с предпочтением)
ташбиҳи муздавадж (соединенное сравнение)	ташбиҳи тасвийат (уравнивающее сравнение)
ташбиҳ ал-карина (сравнение отрезка речи)	ташбиҳ ал-муздавадж (соединенное сравнение)

Следует иметь в виду, что в «Хадā'ик ас-сиҳр» фигуры описываемые под общим названием «маҳāсини калāм», близки друг другу только своими художественными особенностями. Поэтому, наличие семантической связи между художественными средствами является неоспоримым фактом. Например, существует семантическая связь между «мутададдом» (антитезой), «мутāбакой» (сопоставлением), «исти'арой» (метафорой),

«ташбихом» (сравнением) и «играк фи-с-сифа» (преувеличением в описании), представленных в «Хадā'ик ас-сиҳр».

По словам Рашида Ватвата, украшения речи в трактате Рāдуйāнī «упорядочены путем вычурности и заблуждений» (аз рāхи такаллуф танзим шуда ва ба тарики та'ассуф фарāхам āмада), но, как видно, за исключением двух или трех случаев, использует ту же методику Рāдуйāнī. В качестве доказательства можно сравнить фигуру «тарси'» (полный ритмико-синтаксический параллелизм), с которой начинаются оба трактата:

«Тарджумāн ал-балāга»	«Хадā'ик ас-сиҳр»
<p>پارسی ترصیع گوهر به رشته کشیدن بود و تفسیر وی بد این جایگه آن است که دبیر و شاعر اندر نظم و نثر بخشهای سخن خوانه خوانه آرند، چنانکه هر دو کلمه برابر بود و متفق به وزن و حرفی از اول همچون آخر بود. رودکی گوید:</p> <p>کس فرستاد به سر اندر ایار مرا که مکون یاد به شعر اندر بسیار مرا.</p> <p>«На персидском «тарси'» значить «нанизывать жемчужины на нить», и его толкование таково, что прозаик и поэт части речи в стихах и прозе приводят домиками, так чтоб оба слова были равны и соответствовали метрически и так чтобы первая буква была как последняя. Рудаки говорит:</p> <p>Тайно прислала человека – обольщяя меня, Мол, не упоминай в стихах часто меня [180,7].</p>	<p>ترصیع پارسی به زر نشاندن جواهر و جز جواهر باشد و در ابواب بلاغت این صنعت چونان بود که دبیر یا شاعر بخشهای سخن را خوانه خوانه کند و هر لفظی را در برابر لفظی آرد که به وزن و حروف روی متفق باشند... رودکی گوید:</p> <p>کس فرستاد به سر اندر ایار مرا که مکون یاد به شعر اندر بسیار مرا.</p> <p>«На персидском «тарси'» значить «нанизывать жемчужины (драгоценности) или обрамлять нечто другое в золото», и перед светилами поэтики это то, когда прозаик или поэт части речи приводит домиками, и приводит все слова рядом друг с другом, которые должны быть равны метрикой и идентичны опорными согласными... Рудаки говорит: Тайно прислала человека – обольщяя меня, Мол, не упоминай в стихах часто меня [95,3].</p>

Сопоставление наглядно показывает, что определение Рашида Ватвата более полно и отличается, кроме этого еще и структурированностью и научностью, таким образом свидетельствуя о внимательности и педантичности автора. С другой стороны, именно этот научный и логически переплетенный стиль речи Ватвата представляет его не только как известного рассказчика искусных и красивых стихов, но и как блестящего учёного и энциклопедиста. Можно даже смело утверждать, что первые научные элементы системы персидско-таджикской поэтики приобрели формы именно в «Хадā'ик ас-сиҳр». Сама постановка вопроса однозначно подтверждает, что Рашид Ватват «выбрал «Тарджумāн ал-балāгу» не в качестве модели для подражания, а в качестве основы для своей работы» [95, нун хе].

Фактически, структурные и тематические различия «Хадā'ик ас-сиҳр» следует признать как новшества и новаторство автора. В частности, новые художественные средства и разновидности фигур, которые вошли в «Хадā'ик ас-сиҳр» реально усиливают ее художественную и научную ценность. Например, фигура «и'тирāз ал-калām кабл ат-тамām» (прерывание речи до ее прерывания) в «Тарджумāн ал-балāга» отсутствует, а в «Хадā'ик ас-сиҳр» она посредством термина «ҳашв» (*вставка*) представлена в трех видах. Или, Рāдуйāни в своем трактате описывает четыре типа таджниса, Ватват добавляет к ней три новых вида («нāкис»-неполный, «муṭарраф»-односторонний и «хат»-начертательный) доводит ее количество до семи. Также фигура «ташбиҳ» (сравнение) в «Тарджумāн ал-балāга» имеет пять типов, но в «Хадā'ик ас-сиҳр» автор представляет семь видов, добавив «ташбиҳи мутлак» (абсолютное сравнение) и «ташбиҳи измār» (скрытое сравнение).

Очевидно и то, что Ватват как ученый-новатор, но и как автор и истинный исследователь, прежде и более всего, старается охватить и включить в свой трактат весь спектр известных в его время средств художественного изображения. Согласно свидетельству 'Аббаса Икбāла (1896–1956) Рашид Ватват изучив фигуру «ихām» (двусмысленности)

«вошел в арабскую поэтику». Он первый, кто использовал термин «их̄ām» по отношению к этой фигуре и полностью описал ее суть, хотя его современник Ибн ал-Мункизз, также прекрасно разобравшись в ее особенностях, назвал ее «таврийа». Однако в последующих арабоязычных и персидско-таджикских трактатах по поэтике это художественное средство стали называть только «их̄ām» -ом.

Рашид Ватват также является первым оппонентом «Тарджумāн ал-балāга». По его мнению «Тарджумāн ал-балāга» - это «книга для постижения персидской поэтики» (китабе дар ма‘рифати бадāи‘и пāрсї) [100, 226; 95, 1; 105, 83] и в этом случае автор абсолютно прав, ибо, во первых, целью Рāдуйāнї было заложить основу персидско-таджикской поэтики как самостоятельной науки, и, во вторых, благодаря его трактату открылось новое направление в персидско-таджикском литературоведении. Другим важным аспектом является то, что эта работа оказала непосредственное и существенное влияние на развитие области науки, которой она посвящена.

Следует отметить, что в «Хадā’ик ас-сиḫр» отразились наиболее важные литературные взгляды Рашида Ватвата, исходя из которых его смело можно назвать пионером художественной и поэтической критики в истории персидско-таджикской литературы. Автор «Хадā’ик ас-сиḫр» в контексте представления некоторых фигур также рассматривает и мастерство персоязычных поэтов, которые на наш взгляд, осуществляются по трем категориям – глубинное исследование, критический анализ и сопоставление (сравнение), имеющее не только теоретическое, но и литературное значение, ценность. В частности, автора больше чем других персоязычных поэтов привлекает самобытность творчества Унсури, о творчестве и месте которого в литературе сказал: «...И, прежде всего, «тахаллусот»-переходы Унсури бесподобны, и в этом он для персов сравним с Мутанаббї для арабов» [95,32; 106, 95]. Или из-за редкости использования «сadj‘a» (*рифмованной прозы*) в персидско-таджикской поэзии в IX-XII веков он обращает на это внимание и отмечает

существование этой фигуры в персидской поэзии в следующем виде: «И примеры этого [этой фигуры-У.Ю.] можно найти в поэзии Хаджа Мас'уда Са'да и моих стихах» [95 15; 106,88].

Такого рода оценки и высказывания Рашида Ватвата, без сомнения, не только увеличивают ценность его работы и, но и имеют особое научное значение в контексте всестороннего и глубокого изучения различных аспектов литературной мысли прошлого, в частности периода жизни автора.

В литературной теории Рашида Ватвата встречаются редкостные обороты, высокопарные, красивые, краткие, и достаточно искусные и изящные пояснения, что еще раз доказывает преверженность автора к изыску и красноречию, красивым словам и богатой речи. Глубокий анализ и выявление методологических особенностей слова, составляющая основу сути средств художественного выражения, которые достаточно часто удаются Ватвату, свидетельствует о его близости к правильному решению эстетической проблемы вопроса. Это наглядно можно увидеть в определении фигуры «ибдā'» (нововведения): «Об этом приеме знатоки байāна говорят, что он заключается в соединении новых мотивов с красивыми словами и искусном их размещении. Я же считаю, что это не относится к [одним лишь] приемам: именно такой и должна быть речь мудрецов и образованных людей в поэзии и прозе. Все же, что не является таковым, есть речь простолюдинов, не заслуживающая всеобщего внимания» [100, 166; 95, 83; 106, 119].

Целью автора от критики и оценки следует видеть, как нам кажется, в способствовании формированию здравых литературных исследований и стимулировании интереса читателя к эстетическим ценностям, посредством которых «можно самым ясным образом приблизиться к восприятию древних иранцев и персоязычных народов понимания и значения стихотворения, в частности разновидностей шаблонного взгляда и поверхностного видения официальных и ученых медресе после шестого века» [243, 891].

3) Упоминание стихотворных примеров и прозаических фрагментов

Рашид Ватват первый критик, который в своей оценке поэтических примеров «Тарджумāн ал-балāга» посчитал их «весьма неприятными» (бас нāхуш), «не лишенных разных погрешностей и разнообразных изъянов» (аз анво‘и залал ва аснāфи халал) [100, 84; 95, 1; 106, 83]. Однако, как показывает анализ трактата, кроме того, что Рашид в предисловии указывает на «неприятность» примеров, все остальное «плавно» переключалось в «Хадā’ик ас-сиҳр», которых мы насчитали более 60 случаев.

Рашид Ватват в своем «Хадā’ик ас-сиҳр» в качестве примера приводит 172 поэтических и 37 прозаических свидетельств на фарси. Многие стихотворные примеры взяты из творчества Унсури, Му‘иззи и самого Ватвата. Кроме того, также в его трактат вошли большинство персидских примеров «Тарджумāн ал-балāга», принадлежащих перу Рудаки, Камари, Дакики, Мантики, Мунджику, Абушакури Балхи, которые имеют особое значение с точки зрения науки в целом и литературы, в частности.

Еще одной особенностью трактата Ватвата является то, что автор цитируя примеры таджикской персидской прозы, доказал, что художественные средства специфичны не только для поэзии, но и для прозы. Благодаря именно этой особенности «Хадā’ик ас-сиҳр», несмотря на преобладание поэтических примеров и комментарии к ним, и даже название книги, указывающее на это, становится ценнее и выше своего первоисточника – «Тарджумāн ал-балāга».

б) Арабские источники

Согласно исследованию Н. Чалисовой правильнее называть «арабоязычные источники», так как не все авторы соответствующих трактатов имеют арабское происхождение. Эту группу также можно разделить на две подгруппы: а) *прямые* источники и б) *косвенные* источники.

В первую подгруппу, прежде всего, необходимо включить «Маҳāсин ал-калām» Маргинāнī. Однако исследования показывают, что Рашид Ватват использовал данный источник, по нашему мнению, двумя способами: 1) те

части, которые Рāдуйāнī в «Тарджумāн ал-балāга» выбрал из «Маḫāсин ал-калām», как известно, представлены в «Хадā'ик ас-сиḫр» без изменений, что, несомненно, следует считать косвенным влиянием; 2) те-же части, которые не видны в «Тарджумāн ал-балāга», многие из которых на арабском языке, цитируются им непосредственно.

Исходя из этого, оказанное влияние на «Хадā'ик ас-сиḫр», как и других произведений персидско-таджикский поэтики, следует рассматривать в двух ипостасях: во первых, в рамках традиционных арабских и персидско-таджикских художественных систем. Если сравнить определения художественных средств с точки зрения традиций литературного письма, звукового, описательного, лексического и семантического оформления, можно будет четко определить степень влияния автора «Хадā'ик ас-сиḫр». Таким же образом, следует решить и сложившиеся сложные проблемы сравнительной поэтики и дать по каждому пункту конкретный ответ.

Во вторых - это использование арабских примеров, которое является одним из принципиальных отличий «Хадā'ик ас-сиḫр» от «Тарджумāн ал-балāга». Порядок представления свидетельств-примеров Ватват заимствует из «Китāб ал-бади'» Ибн ал-Му'тазза, и только в конце, приводя примеры персидско-таджикской поэзии, и таким образом пытается связать персидско-таджикскую поэтику с арабской. Этот прием Ватвата специалисты объясняют следующим образом: «желание авторов состоит в том, чтобы в персидских произведениях приводить персидские стихи и пояснять, а при необходимости обращения к арабским главам, приводить их, и не так, чтобы писать на арабском [языке] и приводить примеры на персидском и критически комментировать персидский язык» [53,43], примером которого можно упомянуть «Хадā'ик ас-сиḫр» Ватвата. Однако, с точки зрения независимости персидской поэтики, это, по нашему мнению, не совсем правильное и справедливое решение, так как Рāдуйāнī уже определил направление персидско-таджикской поэтики и задачей автора «Хадā'ик ас-сиḫр»-а должно было стать качественное улучшение работы своего

предшественника. С другой стороны, в XII веке, с большей вероятностью можно предположить, что был известен «К̄арванд», о котором Дж̄ахиз упоминает как об одном из лучших и наиболее весомых трактатов по персидско-таджикской поэтике, и Ватвату следовало обратить свой взор на него и таким образом увековечить свое имя на века.

На Рашида Ватвата, при рассмотрении определений таких художественных средств как «тарси́» (полный ритмико-синтаксический параллелизм), «тарси́ ма‘а -т-таджнис» (параллелизм с уподоблением), «таджнис» (уподобление и его варианты), «садж’» (рифмованная проза), «маклуб» (инверсирование), «муṭāбака» (сопоставление), «исти‘āра» (метафора), «ташбиḫ» (сравнение), «ḫусн ал-матāли’» (красоты начал), «ḫусн ал-макāти’» (красота завершений), «таджāхул ал-‘āриф» (притворное незнание знающего) и «илтифāt» (поворот) наблюдается влияние Маргинāнī. Однако определения Ватвата, как отмечалось выше, являются более полными, систематичными и научными, чем арабские определения Маргинāнī и персидские определения Рāдуйāнī, свидетельствующие о глубоком знании арабского языка, его поэтики и литературы. В свою очередь, подбор образцов прозы и поэзии из выдающихся произведений Араба и Аджамы свидетельствует о высоком эстетическом вкусе автора, которую следует считать еще одной ценной особенностью «Хадā’ик ас-сиḫр».

Сравнительно-литературный метод исследования трактата «Хадā’ик ас-сиḫр» показал, что в нем наблюдается три типа влияния: семантическая, передаточная и совершенствующая.

а) семантическое влияние

Следует отметить, что не все художественные средства, упомянутые в трактате «Хадā’ик ас-сиḫр», продукт воображения только Рашида Ватвата, т.е. часть литературных теорий были заимствованы и включены в трактат из других источников, в частности из «Маḫāсин ал-калām» Маргинāнī и «Китāб ал-бади’» Ибн ал-Му‘тазза. Суть многих из них заимствована,

однако автор мастерски адаптировал их к персидско-таджикской поэтике и этот метод, применяемый к интерпретации фигур является традиционным и устоявшимся. В нашем случае отличаются лишь стиль выражений Рашида Ватвата. Рассматривая художественные средства автор стремится согласовать и гармонизировать суть определения каждой фигуры с представляемыми примерами, которое является еще одним преимуществом трактата над другими. Для примера рассмотрим фигуру «исти‘āра» (метафора), которая имеет место в обоих трактатах и связана между собой семантически:

«Мах̄асин ал-калām»	«Хадā’ик ас-сиҳр»
<p>قال نصر بن الحسن: و من محاسن الكلام، الاستعارة و معناها أن تكون الاسم و اللفظ في اصل لغة موضوعاً لشي ثم يستعار ذلك الاسم و ذلك اللفظ لشي آخر.</p> <p>(Перевод: Наср ибн Хасан сказал: «и к изяществу слова [относится] исти‘āра и ее смысл таков, что слово или имя изначально [по своему исконному значению] предназначено для чего-то, [которую] затем используют временно в другом месте (значении –У.Ю.) « [91, 29].</p>	<p>معنى استعارت چیزی عاریت خواستن باشد و این صنعت چونان باشد حقیقی پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از آن معنی حقیقی نقل کند و به جای دیگر به سیل عاریت به کار برد و این صنعت در همه زبان ها بسیار است. و چون استعارت بعید نباشد و مطبوع بود سخن را آرایش تمام حاصل گردد.</p> <p>“Исти‘āра” означает “просить взаимы”. Этот прием заключается в следующем: слово имеет свое истинное значение, дабир или поэт [разделяет] слово с его истинным значением и переносит на другое, как бы позаимствовав. Этот прием часто встречается во всех языках, и, когда заимствование близкое и естественное, [этим] достигается совершенное украшение речи [100, 256].</p>

Если посмотреть на предыдущее определение истиары, то можно увидеть, что автор «Мах̄асин ал-калām» в ее определении обращался к труду

Ибн ал-Му‘тазза.²⁹ Это одно из первых определений науки о поэтике, и оно более описательно. Определение, данное в трактате «Хадā’ик ас-сихр», практически идентично предыдущим трем источникам, т.е. трудам Ибн ал-Му‘тазза, Маргинāнй и Рāдуйāнй.³⁰ Рашид Ватват лишь немного расширил часть определения Рāдуйāнй, в остальном сделал ставку на смысл «Тарджумāн ал-балāга». В данном случае, необходимо отметить, что автор допустил ошибку в определении «Хадā’ик ас-сихр». Как он утверждает, значение исти‘āра не есть высвобождение слова уподобляемого к уподобленному, и значение уподобляемого является притязательным, и изначально относится к значению и виду (роду) уподобленного, а затем в истинном смысле переносится (используется) с уподобленного на уподобляемый. Это недопонимание привело автора и к ошибке при предоставлении примера: «بايد که سایه شفقت فلان بر سر

فلان گسترانند و دامن عوف بر گناهان او پوشانند»

«Надобно, чтобы такой-то укрыл под своей тенью такого-то и набросил на его грехи полу прощения» [102,256]. В этом примере «سايه» (тень) и «دامن» (пола) имеют свое исконное значение, и больше похожи на пример «ташбихи сарих» (явное сравнение) и дополнительное разъяснение, «ташбихи шабāхат» (сравнение сходств), но никак, к сожалению, не в качестве метафоры (исти‘āры).

«Исти‘āра» (метафора) к пониманию и чем она естественнее, тем успешнее достигается совешенное украшение речи» [100,256]. В классической персидско-таджикской поэтике только в определении метафоры Шамса Кайса проясняется суть проблемы, называя ее своего рода «иносказанием», которая противостоит «истине». Поэтому «они

²⁹ «Состоит [новое] здесь в заимствовании слова для такого предмета, в (применении к) которому оно неизвестно, от такого, в котором это слово известно» [300, 281].

³⁰ «Она означает что-то «брать займы» и эта фигура такова, что в ней нечто имеет истинное название или слово, абсолют которых, возвращается к значению специально, и в этом случае говорящий это имя или слово временно заимствует его для другого места»

переносят название чего-то (предмета) на что-то похожее на свойства реально существующего предмета» [53,374].

Из четырех приведенных выше определений только Шамси Кайсу удалось указать разницу между истинным и переносным значениям слова. Образное использование слова служит методологической основой исти‘āры, поскольку существует связь сходства между буквальным и переносным значениями слов, как говорит Шамси Кайс, «в общих свойствах». Такое решение проблемы упоминается объемнее в «Асрār ал-балāга» («Тайны красноречия») Абд ал-Каҳира Джурджāнī (ум. в 1078 г.), но скорее всего, этот вывод был перенесен из трактата «Мифтāх ал-‘улūм» («Ключ к наукам») Сирāджаддина ас-Саккākī ал-Хāразмī (1160-1228 г.), являвшейся учебным пособием в медресе. Эти же выводы приведены в «ал-Му‘джам» без указания автора.

б) передаточное влияние

Авторы трактатов более поздних периодов внесли относительно небольшой вклад в плане влияния, и в принципе, по сути занимались лишь переносом содержания какого либо трактата в свою, подгоняя его под свой стиль. Это, с одной стороны, показывает неусердность и бесхребетность авторов, которые довольствуются тем что есть и не прилагают творческих усилий, а с другой, становятся причиной снижения интереса к этой области науки. Данная тенденция прослеживается как в арабоязычной, так и в персидско-таджикской поэтике. Так, например, фигура «ифрāt фи-с-сифа» (*излишество в описании*), по свидетельству академика И. Ю. Крачковского впервые рассматривается в «Кā‘идат аш-ши‘р»-е Абулаббаса Мубаррада (826–900), которая переносится в «Китāб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза [300, 244]. Ибн ал-Му‘тазз оставив ее без определения, расширяет ее только лишь поэтическими и прозаическими примерами.

Однако фигура, которую Рāдуйāнī использует в своем трактате под этим именем, имеет таковое и представляется следующим образом: «Суть этого художественного средства в том, что свойства чего-либо многократно

преувеличиваются и достигают противоречащей крайности» [51,62]. В этих определениях «ифрāt фи-с-сифа» (излишество в описании) еще не разделена на виды, и охватывает все свойства «мубāлига» (преувеличения) в целом. В теории Ибн Рашика «ифрāt» (чрезмерность, излишество) рассматривается как синоним «гулува» (гипербола). Абу ал-Хасан Наср б. ал-Хасан ал-Маргинāнī для этой фигуры приводит следующий пример:

وصل كتابك فكان اخف عليّ من جناح البعوض و ادل شيئ على وُدٍ مرفوضٍ و عهد منقوضٍ

(Перевод: Твое послание дошло. Для меня оно подобна мухе с легкими крылышками и неоспоримо свидетельствует об отсутствии дружбы и невыполненных обещаниях [91,40]).

Или этот стих Имруулкайса, который Маргинāнī перенес из «Китаб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза в свой «Махāсин ал-калām», в последующем “перекочевавший” в «Хадā’ик ас-сихр», обладает этой фигурой:

مِنَ الْقَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لَوَدَبَّ مُحَوَّلٌ مِّنَ الذَّرِّ فَوْقَ الْإِتْبِ مِنْهَا لَأَ ثَرًا

(Перевод: Он один из тех, - оттуда исходит взгляд, и где годовалый ребенок касается рубашки одного из них и оставляет там отпечаток руки [100,307]).

«Хадā’ик ас-сихр» в этом плане не стал исключением, и без сомнения, влияние этого процесса наглядно демонстрируется переносом бесчисленного количества арабских примеров.

в) усовершенствующее влияние

Такое рода влияние в персидско-таджикской поэтике берет начало с Рāдуйāнī. Но Рашид Ватват уделив большее внимание такому подходу, сделал серьезный шаг вперед. Усовершенствования Рашида Ватвата являются правильными, своевременными, чрезвычайно зрелыми и обоснованными. Для убедительности рассмотрим фигуру в сравнении:

«Маҳасин ал-калам»	«Хадā'ик ас-сиҳр»
<p>قال نصر بن الحسن: و من محاسن الكلام اعتراض كلام فى كلام لم يتم معناه ثم يتمه فى بيت واحد</p> <p>Наср ибн Хасан сказал: «И из красот речи есть [фигура] <i>прерывание речи в речи</i>, и его значение не будет завершено, затем оно заканчивается в отдельном бейте [91, 43].</p>	<p>اعتراض الكلام قبل التمام. اين عمل را ارباب صناعت حشو نيز خوانند و اين صنعت چونان باشد که شاعر در بيت معنى آغاز نهد پيش از آنکه معنى تمام شود سخنى ديگر در ميان بگويد، آن گاه به تمام کردن آن معنى باز رود.</p> <p>Этот прием знатоки фигур называют также <i>ҳашв (вставка)</i>, и он заключается в том, что поэт начинает в бейте какую-то мысль и, не завершив ее, говорит в середине другую речь, а затем возвращается к окончанию прежней мысли [100, 138].</p>

Определение Маргинāнī напоминает определение Ибн ал-Му‘тазза, которое довольно неоднозначно. Но Ватват совершенствует определение фигуры и поясняет его особенность. Важным моментом в определении Ватвата является то, что он нашел термин для «межречевой речи» (сухане дигар дар мийāн бигӯяд) и назвал его «ҳашв». Кроме этого, разделил его на три вида: кабиҳ (уродливый), мутавассит (средний, умеренный) и малиҳ (изящный), чего нет в трактатах Ибн ал-Му‘тазза и Маргинāнī. Эти действия Ватвата можно назвать, с одной стороны, «усовершенствованием», а с другой стороны, своего рода новаторством-нововедением в персидско-таджикскую поэтику. Во всяком случае, после него в персидско-таджикской поэтике это художественное средство стало называться «ҳашв»-ом, которое впервые использовал именно Рашид Ватват.

Автор также уделяет внимание фонетическим аспектам фигур (слов). Ватват, хотя он и не делает различий между фигурами, представляет доста-

точно тонкие ссылки на их принадлежность к словам и значениям. Термин «*сурат*» (облик, изображение), который неоднократно встречается в трактате, указывает на словесный аспект художественного средства-фигуры. Если обратить внимание на общую структуру трактата «Хадā'ик ас-сихр», то можно прийти к выводу, что автор уделяет большее внимание словесным аспектам средств, чем семантическим. Некоторые соображения, суждения и цитаты использованные Ватватом при определении и рассмотрении фигур, показывают, что он отделяет художественные средства присущие поэзии и прозе от фигур сугубо поэтических. В общей сложности автор считает, что 28 художественных средств являются общими для поэзии и прозы, а 35 - исключительно поэтические.

Рашиди Ватват не довольствуется просто определением фигур, их классификацией и типизацией, использованием в качестве подтверждения арабских и персидско-таджикских образцов прозы и поэзии, а представляет свое видение мастерства и специфики выражений отдельных мастеров слова Араба и Аджама, отличия арабской и персидско-таджикской поэтики, особенности их произведений, которые имеют огромное литературно-теоретическое значение. Благодаря этому в основу персидско-таджикского языка, в рамках коранических аятов и сказаний, стихов и прозаических отрывков вошло большое количество интересных арабских оборотов и мыслей, и, что наиболее важно, появилась возможность более полного и наглядного сравнения примеров. Так, например, автор, рассматривая фигуру «калāми джāми'» (объединяющая речь), пишет: «Мутанабби творил чудеса с этим приемом и блестяще применял его» [100,165]. Такие соображения автора очень важны для сравнительной поэтики и повышают не только художественную, но и литературную ценность произведения.

Или, сравнивает поэзию Унсури и Мутанабби при анализе фигуры «*хусни тахаллус*» (*красота перехода*): «Тахаллусы сочиненные Унсури большей частью прекрасны, и в этом смысле Унсури среди персов, словно Мутанабби среди арабов» [100, 120]. В данном случае, следует отметить, что

сравнительный анализ и оценка творчества двух мастеров пера Араба и Аджамы автором, наглядно демонстрирует степень восстребованности и оборота арабской поэзии в литературных кругах периода жизни Ватвата, который был, по всей видимости, на достаточно высоком уровне.

Это подтверждается при рассмотрении художественного средства «сахл ва мумтани‘» (сложносочиненная легкость стиха), где он подчеркивает, что «это стихи, которые кажутся легкими, но подобные им сложить трудно. Среди арабов таких стихов много у Абу Фираса и Бухтури, а среди персов – у Амира Фаррухи» [100, 170]. Число таких литературных оценок и выводов, выраженных автором в «Хадā’ик ас-сихр», во много раз больше, чем у Радуйанī в «Тарджуман ал-балāга». Важно и то, что такие ценные литературные соображения имеют особое значение для правильного и научно обоснованного рассмотрения специфики сравнительной литературы, особенно в области поэтики.

Некоторые арабские теории, которые имеют место в «Хадā’ик ас-сихр», не соответствуют толкованиям «Махāсин ал-калām». Это указывает на то, что Рашид Ватват обращался и имел в руках и другие арабоязычные источники. В частности, когда это уместно, автор обращается к «Йатимат ад-дахр» Абу Мансура Са‘алибī (961–1038 гг.) и «Думйат ал-каср» Бāхарзī, а также работы Саҳиба ибн Аббāда, Баде‘уззамāна Хамадāнī, Джаруллы Замахшарī. Более того, согласно свидетельству Аббаса Икбāла, автор «Хадā’ик ас-сихр»-а кроме «Махāсин ал-калām»-а Маргинāнī, напрямую обращался к «Китāб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза, некоторых из которых мы упоминали выше. Исходя из этого, в этом плане, ограничимся рассмотрением только двух дополнительных примеров:

1. В разделе «иштикак» (*парономазия*); Ватват приводит два бейта Йазиды, когда он обращаясь к Асма‘й:

إِذَا صَحَّ أَصْلُكَ مِنْ بَاهِلَةٍ

وَمَا أَنْتَ هَلْ أَنْتَ إِلَّا أَمْرٌ

كِتَابٌ لِأَكْلِهِ آكِلُهُ

وَلِلْبَاهِلِيِّ عَلَى خُبْرِهِ

(«И что ты такое? Разве ты нем человек из бахилитов, если справедливо такое происхождение? А у бахилита на его хлебе надпись: «Тому, кто съел его, - болезнь пожирающая» [100, 99]).

Абу Хилāl ал-‘Аскарī считает эти бейты характерными для «таджниси хāс» (специального уподобления) [72, 328].

2. При рассмотрении фигуры «илтифāt» (Ватват напрямую или косвенно опирается на «Китāб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза, и даже приводит некоторые примеры этого трактата [100, 38;51 , 80; 9, 58], но не упоминает его [100, 32].

В целом, всего в трактате Ватвата приводятся 514 свидетельств в подтверждении определений художественных средств. Как упоминалось выше, 209 из них на персидском языке, а остальные 305 - на арабском. Из этого числа 145 образцы прозаического характера их Корана и хадисов пророка, и 160 – поэтические, авторство 17 бейтов из которых по сей день остается неизвестным.

Заслуга Рашида Ватвата заключается в том, что он постарался показать место прозы в системе художественных средств, которая равновелика с поэзией. Кроме того, автор рассматривает прозу как самостоятельную область, которая впервые обстоятельно использовалась в персидско-таджикской поэтике. Поэтому, с точки зрения введения примеров прозы в персидско-таджикскую поэтику, автор «Хадā’ик ас-сиḫр фī дакā’ик аш-ши‘р» занимает более высокое почетное место по сравнению со своим предшественником, доказывая тем самым, что проза, в частности персидско-таджикская проза, на практике применения художественных средств-фигур имеет равное место с поэзией.

Как упоминалось в начале данной главы, «Хадā’ик ас-сиḫр» Рашида Ватвата был самым известным и востребованным трактатом по персидско-таджикской поэтике. Именно поэтому более поздние поэтологи преимущественно опирались и ссылались на него, что положило начало появлению целого цикла соответствующих трактатов. В частности, под непосредственным влиянием «Хадā’ик ас-сиḫр» были написаны такие известные на сегодняшний день трактаты как:

1. «ал-Му‘джем фи ма‘айир аш‘ар ал-‘Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзӣ (XIII век). Сам автор подчеркивает, что, составляя шестую главу второй части своего трактата, следовал «Хадā’ик ас-сиҳр»;

2. «Хакā’ик ал-хадā’ик» («Истины садов») Шарафаддина Хасана ибн Муҳаммада Рāмӣ (XIV век). Автор, также в начале своего трактата указывает на то, что писал свою работу с целью глубже и шире раскрыть проблемы, чем то, как они представлены в «Хадā’ик ас-сиҳр»;

3. «Дакā’ик аш-ши‘р» («Тонкости поэзии») ‘Алӣ б. Тāдж ал-Халāвӣ (XIV век).

4. «Баҳр ас- санāйе‘» поэта под псевдонимом «Хасан» (XIV век).

5. «Бадāйе‘ ал-афкār фӣ санāйе‘ ал-аш‘ār» («Чудеса мысли в искусстве поэзии») Хусайна Вā’иза Кāшифӣ (XV век).

6. «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» Мирсаида Бурҳāнуддина Атауллы ибн Маҳмуда Хусайнӣ (XV век).

Таким образом, Рашиди Ватват в «Хадā’ик ас-сиҳр» наряду с детальным описанием особенностей художественных средств, в то же время поднимает очень важные проблемы эстетического характера и, таким образом, вносит неоценимый вклад в развитие персидско-таджикской поэтики.

2.3. «Ал-Му‘джем фӣ ма‘айир аш‘ар ал-‘Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзӣ и его арабские источники

Одним из самых известных и обширных трактатов в области поэтики, рассматривающий “поэтическую триаду», т.е. метрику, рифму и анализ (разбор) стиха, в комплексе это «Ал-Му‘джем фӣ ма‘айир аш‘ар ал-‘Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзӣ, написанная в 1218-1233гг. Он намного полнее чем «Хадā’ик ас-сиҳр» Рашида Ватвата и «Тарджумāн ал-балāга» Рāдуйāнӣ. Поскольку наше исследование проводится в контексте проблем поэтики, здесь рассматриваются только два вопроса: а) влияние на Шамса Кайса арабских источников и б) сравнительно-описательный анализ

художественных средств поэтики Араба и Аджама со стороны автора «Ал-Му‘джем фй ма‘айир аш‘ар ал-‘Аджам».

Автор назвав шестую главу второй части своего трактата «Об изяществах стиха и возвышении [речи] посредством искусственных приемов, используемых в поэзии и прозе», выражает свое видение сути средств искусного отображения и их художественной ценности. Особого внимания заслуживают некоторые замечания автора по определению количества фигур, как способов выражения изящества в поэзии и их правильного использования. Анализ показал, что Шамс Кайс при описании средств художественного выражения, кроме «Хадā’ик ас-сихр» Рашида Ватвата, также опирался на признанные и широко известные арабоязычные источники, такие как «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии») Кудāмы ибн Джа‘фара (ум. между 922 и 948 г.), «‘Ийār аш-ши‘р» («Мерило поэзии») Ибн ат-Табāбабā ал-Исфāхāнī (ум. в 933/34 г.), «ал-Мувāзана» Абулкāсима Амидī, «ал-‘Умда фй махāсин аш-ши‘р ва āдāбих ва накдих» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») Ибн Рашика Кайравāнī (1000-1064 г.) и «ал-Кāфй фй ал-‘арудайн ва ал-кавāфй» Хатйба Табрйзй. Однако, согласно «сложившейся восточной традиции» написания трактатов, опять-же не упоминает и не называет их.

Очевидно, что персидско-таджикская риторика в целом и поэтика в частности, как ветви филологии, с точки зрения использования терминологии и стилистики, сильно зависят от ранних арабских произведений. В связи с этим была предпринята попытка прояснить природу и степень влияния этих источников на Шамса Кайса при выборе и определении художественных средств и их расположения в его трактате.

1) «Накд аш-ши‘р» Кудāмы ибн Джа‘фара

Влияние «Накд аш-ши‘р» Кудāмы на трактат «ал-Му‘джем» Шамса, как и большинство восточных трактатов, происходило двумя способами: а) напрямую и б) косвенно.

а) Напрямую

О том, что одним из арабских источников «ал-Му‘джама» является «Накд аш-ши‘р» Кудāмы ибн Джа‘фара впервые высказал мнение британский ученый С. А. Бонибеккер [420,6-22], который представил ценную научную работу о копиях трактата Кудāмы, и опубликовавший «Накд аш-ши‘р» на основании критического текста 9 рукописей: «Я специально не рассматривал источники («ал-Му‘джам» Шамса Кайса ар-Рāзй - У.Ю.), но думаю, что определения «игāl» (углубление законченного значения за счет добавления слова, несущего рифму), «ирдāф» (вид намека), «таксим» (деление на части), «мусāват» (равномерность) и определение «ши‘р» (поэзия) вдохновлены «Накд аш-ши‘р» -ом Кудāмы или его переносами» [362,8; 81,75]. Эту мысль, не ссылаясь на источник, поддержали более поздние ученые Абдуваххāб Казвинй (1874–1949), Мударрис Разавй (1860–1948), Сирус Шамисо и Наталья Чалисова, однако и они не говорят о способах влияния «Накд аш-ши‘р» на Шамса Кайса ар-Рāзй.

Следует отметить, что ни Рāдуйāнй, ни Рашид Ватват не использовали сочинение Кудāмы, поскольку Кудāма пытался связать арабскую поэтику с греческой, особенно с теорией Первого учителя - Аристотеля. Его задачей при написании «Накд аш-ши‘р» в рамках научно обоснованных и закрепленных правил, положений и методик исследовать и представить специфику арабской риторики – науки о красноречии, в частности поэтику, которая оказалась достаточно успешной. Так, Маргинāнй в «Маḥāсин ал-калām», который является источником «Тарджумāн ал-балāга» и «Хадā’ик ас-сиḫр», дважды упоминает имя Кудāмы: первый раз при описании фигуры «таджнис» (уподобление) приводит 11 бейтов из касыды Кудāмы; и второй раз при представлении примера к фигуре «таджниси мураддад» (повторенное уподобление) цитирует еще один бейт Кудāмы. Важно отметить, что также нигде в книге, при рассмотрении теоретических и практических вопросов, автор никак не упоминает столь значимый и признанный трактат Маргинāнй. Удивительно и то, что до XIII

века персидско-таджикские трактаты не только не цитировали работы Кудāмы, но даже не упоминали его имени. В частности, Рашид Ватват, который стремился объединить воедино традиции арабской и персидско-таджикской поэтики, проигнорировал стихи Кудāмы, цитируемые Маргинāнй. Если это, с одной стороны, показывает непопулярность трактата «Накд аш-ши‘р» в Центральной Азии, то, с другой стороны, свидетельствует о непринятии античных традиций, особенно концепцию «Поэтики» Аристотеля, который представляет теорию “тахаййул” (“воображения”) как уникальный метод трансформации реального мастерства.

Следует отметить, что путь развития персидско-таджикской литературной мысли и эстетических ценностей после ислама и влияния арабской мысли, в принципе включает два направления: а) философско-эстетическое. В него входят теоретические труды Второго учителя - Абū Насра ал-Фārāбй, Шайх ар-Раиса Абū‘алй ибн Сйны. Это направление развития поэтики заканчивается современником Шамса Кайса ар-Рāзй, автора двух известных работ, «Асās ал-иктибās» и «Ми‘йār ал-аш‘ār» («Мера поэзии») Насираддином Тусй, который видит реальное различие между поэзией (ши‘р) и риторической речью (хитāба), и считает, что риторическая речь создается на основе реальности, а поэзия благодаря воображению; б) стихи. Это направление персидско-таджикских теоретиков было основано в IX-X веках и его ядро составляет «и‘джāз (*неподражаемость*) Корана», первоначальную теорию которого заложили Джāҳиз («ал-Байāн ва ат-табййин» и «ал-Хайавāн»), Асма‘й («Китāб ал-аджнās»), Са‘лаб («Кā‘идат аш-ши‘р») и Руммāнй («И‘джāз ал-Кур‘āн»), которую поддержали большинство персидско-таджикских учёных.

В данном случае, для определения истинности или опровержения предположения С. А Бонибеккера о «влиянии» Кудāмы на Шамса Кайса Рāзй важно сравнить вышеназванные им фигуры в двух трактатах.

1. Художественное средство «игāl» (углубление законченного значения за счет добавления слова):

«Накд аш-ши‘р» Кудāмы	«ал-Му‘джам” Шамса Кайса Рāзй
<p>الايغال و هو ان يأتى الشاعر بالمعنى فى البيت تاما من غير ان يكون للقافية فى ما ذكره صنع ثم يأتى بها الحاجة الشعر فيزيد بمعناها فى تجويد ما ذكره من المعنى فى البيت كما قال امرؤ القيس:</p> <p>كَأَنَّ عُيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا وَأَرْحُلِنَا الْجَزَعُ الَّذِي لَمْ يُثَقَّبِ</p> <p>Игāл это то, когда в бейте полностью приводится значение, без рифмы, играющей роль тем, что говорится, затем приводить рифму ради необходимости, так как стихотворение имеет рифму, так чтобы значение рифмы возросло до бла- гости в бейте как сказал Имруулкайс:</p> <p>Это подобно тому, как если бы глаза хищников вокруг наших палаток и плащей подобны бусинкам без отверстий [82, 63; 81,252].</p>	<p>ايغال آن است كه شاعر معنى خویش تمام بگوید و چون به قافیه رسد، لفظی بیاورد كه معنى بيت بد آن مؤكّد تر و تمام تر گردد، چنانكه گفته اند. مصرع</p> <p>آنك بدرفشد چو مصقول آينه در آفتاب</p> <p>Игāл это то, когда поэт полностью выражает свое видение (свою мысль – У.Ю.), и когда доходит до рифмы, приводит слово, благодаря которому значение бейта подчерк- нуто и полнее (обогащается – У.Ю.), как ска- зано:</p> <p>Строфа (стих)</p> <p>Тот, кто сияет под солнцем подобен отблеску зеркала [53,366-367].</p>

Как видим, Имруулкайс (VI век) перед рифмой приводит полное срав- нение: «Глаза хищников подобны бусинкам», а затем, как того требует пра- вило фигуры, располагает рифму, и завершает описание гиперболой, доведя ее до совершенства - «الذى لم يثقب» (которые без отверстий), т.е. сравнивает

светящиеся глаза диких животных с непросверленными бусинками, которые больше похожи на них.

Пример Шамса Кайса Рāзй такой же. В примере Кудāмы, если Имруул-кайс сравнивает глаза хищников с бусинками, то, по мнению автора «ал-Му‘джам» «отблеск полированного зеркала на солнце становится больше и полнее, однако значение этого стиха не нуждается в упоминании солнца, так как его сравнение (автора-У.Ю.) сравниваемого достаточно, и завершено уже тем, что в яркости и блеске уподобляется начищенному зеркалу» [53, 366-367].

Некоторые замечания и установки Атауллы Маҳмуда Хусайнй, который вслед за Шамсом Кайсом Рāзй рассматривает «игāl» в персидско-таджикской поэтической системе художественных средств, достаточно интересны. Атаулла ссылаясь на автора «Талхиси Мифтāх ал-‘улūм», считает «игāl» «естественным средством», добавив и то, что его приводят и при рассмотрении «итнāба» (многословия) [114,105]. Джалāладдин Хумāй считает эту фигуру в терминологическом плане синонимом «ҳашви малиҳ» (изящной вставки) [266,335]. Однако, автор трактата «Кашшāф истилаҳāt ал-фунун» считает, что «игāl» - это «ответвление «итнāба» (многословия) и пояснения после непонятной речи (или слова) и специальное упоминание после всего» [30,151], и таким образом «игāl» включает в предмет спора ‘илм ал-ма‘āнй – науки об образах, а не поэтики.

2. Фигура «ирдāф» - вид намека, перифрастической передачи смысла, относящейся к значению бейта в целом

«Накд аш-ши‘р» Кудāмы	«ал-Му‘джам» Шамса Кайса Рāзй
<p>الارداف</p> <p>و هو ان يرید الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه و تابع</p>	<p>ارداف و آن از جمله کنایات است و کنایات آن است که چون متکلم خواهد که معنی ای از معانی بگوید، معنی دیگر که از توابع و لوازم معنی اول باشد بیارد و از این بد آن معنی اشارت کند. و این صنعت در جمله لغات مستعمل است و به نزدیک خواص و عام</p>

له فاذا دل على التابع ابان عن المتبوع بمنزلة. و

منه قول ليلي الاخيلية

وَمُخْرَقٍ عَنْهُ الْقَمِيصُ تَخَالُهُ

بَيْنَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمًا

Одним из видов гармонии слова и значения является *ирдаф*, и он таков, что всякий раз, когда поэт хочет выразить какое-либо значение, он не приводит слово, которое используется для этого значения, а использует синоним и из значения синонима и подчиненного к нему слова проистекает желаемое. Слова Лейли Ухайлия:

Его рубашка порвана (так как люди цеплялись за его подол и порвали его одежду), как будто между домами убогим кажется от стыда [81,242; 82, 57].

متداول چنانکه عوام گویند «در سرای فلان کسی بسته نبیند و دیگ او از آتشدان فرو نمی آید» یعنی مردم به خدمت او بسیار می روند و مهمانی بسیار می کند، چه در سرای نابستن از لوازم کسرت تردد و اختلاف مردم است و دیگ از بار فرو ناگرفتن از لوازم طعام بسیار است. و چنانکه شاعر گفته است در بلندی قدر ممدوح:

کرسی به زیر پای نهد آفتاب اگر

خواهد که پای قدر تو بوسد به اوج خویش.

И это один из видов метонимии, и иносказание состоит в том, что когда говорящий хочет сказать какое-то значение, приводит другое значение, которое подчиняется и является обязательным для первого значения, и таким образом указывает-намекает на нее. И этот прием очень популярен во всех языках и знаком и избранным и массам, как, например, простой народ говорит: «двери такого-то никогда не закрыты, и его котел не снимается с очага», т.е. люди часто обращаются к нему и у него много гостей, и в незакрывании дверей, необходимость сокращения намерений и препятствования людям. И не снимать котел с очага – атрибут постоянных приготовлений (готовки). И как сказал поэт о высоком статусе восхваляемого:

Стул ставит под ноги солнце, если

Захочет поцеловать ноги твоего положения, при пике своего расположения [53,377-378].

Намерение поэта в стихе, цитируемом Кудамой, состоит в том, чтобы рассказать о щедрости восхваляемого, и в этом случае приводит синоним подношения (подарка) и это разорванность рубашки, в том смысле, что про-

сящие порвали его рубашку, но синоним щедрости - это стыд восхваляемого, который кажется в связи с усмирением желаний и подавлением алчности, их вреда, восхваляемый убог. Как видим, автор рассматривает переносность выражения как специфику этой фигуры и указывает на два значения слова, в результате чего раскрывается описательная природа художественного слова (хусусийати тасвирии калāми бади‘) и сущность поэтического творчества (мāхийати халлāкийати шā‘ирāна).

Эти ценные научные аргументы, высказанные при рассмотрении художественных средств, свидетельствуют о том, что автор, как истинный знаток и признанный теоретик, во всех деталях описывает для персоязычного читателя новые фигуры, включая ирдāф, которые «как с точки зрения детализации, так и изложения совершенно беспрецедентны для персидского языка, и именно поэтому книга «ал-Му‘джам» имеет большую ценность и место» [170, 465].

В этой связи нельзя считать случайным интерес Шамса Кайса Рāзй к выбору терминов, специфичных для поэзии, а также введение новых средств изображения из арабской поэтики в персидско-таджикскую. В данном случае необходимо уточнить «все ли заимствовали персидские авторы из арабской литературы или выбрали то, что они считали целесообразным?». Удовлетворены ли они тем, что получили, или добавили что-то, или наоборот – сократили, исходя из природы и специфики нашего языка, хотя в научной и культурной среде Востока есть много общего в подавляющем большинстве наук, включая литературу, и особенно поэтику. Например, Шамс Кайс Рāзй не включает в свой трактат другой вид ирдāфа, который описывает Кудāма: «Другой вид ирдāфа таков, что когда причина использования *ридф* (буквы «алиф», «вав» или «йа», стоящие перед опорной согласной рифмы (равй)) не ясна в стихотворении или между одним ридфом и другим ридфом расположены другие ридфы, и их число настолько велико, что трудно понять их истинное значение. Такое стихотворение нельзя считать хорошим стихотворением, так как запутанность слов и трудность понимания относятся к изъянам стихотворения» [81, 243].

Близость и сходство определения фигуры ирдāф подтверждается мнением Хатйба Табризй, которое свидетельствует об общих позициях в понимании средства специалистами:

: الارداف هو أن يريد الشاعر دلالةً على معنى فلا يأتي باللفظ الدالّ عليه بل بلفظٍ هو تابع له

(Перевод: «Ирдāф и он таков, что всякий раз, когда поэт хочет выразить какое-то значение (смысл), не приводит слово, которое означает его, а использует синоним, и оно (слово - У.Ю.) подчиняется ему».) [32,50]

Хорошо известно, что теория Шамса Кайса Рāзй по нескольким критериям отличается и превосходит постановку вопросов Кудāмы и Хатйба, главным из которых является соблюдение научных норм или применение аналитического подхода, которое оказало «ал-Кāфй фй ал-‘арудайн ва ал-кавāфй», которое остается в тени, что в очередной раз подтверждает его высокое мастерство и талант автора.

Также важно отметить, что в определении Хатйба Табризй о принадлежности ирдāфа к иносказаниям, нет даже намека. Как свидетельствует известный британский ученый Уильям Смит, автор «ал-Му‘джама», а также «Мифтāх ал-‘улūма», «знают благодаря основанию их комментариев к ирдāфу» [124,158]. Или Ватват не включает ирдāф или иносказание в систему художественных средств поэтики, считая ее, по нашему мнению, предметом дискуса ‘илм ал-ма‘āнй - науки об образах. В этом вопросе взгляды Рāдуйāнй также противоречат теории Шамса Кайса Рāзй.

3. *Фигура* «Сихҳат ат-таксим» (разделение на части)

«Накд аш-ши‘р» Кудāмы	«ал-Му‘джама» Шамса Кайса Рāзй
<p>صحة التقسيم و هي ان يتمدئ الشاعر فيضع اقساما فيستو فيها و لا يغادر قسما منها مثال ذلك قول نصيب يريد ان يأتي باقسام جواب الحبيب عن الاستخبار</p>	<p>تقسيم و آن چونان باشد که شاعر معنی ای بگوید و تفصل آنرا بیان کند چنانکه هیچ قسم از اقسام آن مهمل نگذارد چنانکه گفته اند: درازی عمر مردم شصت سال است شب است نیمی و شب خفتن حلال است.</p>

فَقَالَ فَرِيقُ الْقَوْمِ: لَا وَفَرِيقُهُمْ

نَعَمْ وَفَرِيقٌ قَالَ: وَيَحْكُ لَا اِدْرِي

[Сиххат ат-таксим] это то, когда поэт говорит, и делит стихотворение на несколько разделов и каждый раздел обеспечивает полным значением (смыслом) и не оставляет его незавершенным, подобно стихотворению Нусайба, который приводит несколько вариантов ответа:

Группа людей из племени сказали: «Нет!» А другая группа сказала: «Да». А другая сказала: «О, как жаль нам тебя, мы не знаем [81,218; 82, 46].

بماند سی و ز آن سی پانزده نیز

حساب طفلی و حد کمال است.

بماند پانزده ز آن پانزده ده

غم فرزند و دنیا و عیال است.

بماند پنج و آن پنج است عمرت

تورا ای شصت ساله پنج سال است.

و آنچه دیگری گفته

رخان و عارض و زلفین آن بت دلبر

یکی گل است و دوم سوسن سیم عنبر

[Таксим] и это, то когда поэт высказывает значение (мысль) и пояснет его так, чтоб ни одна ее часть не была упущенной (незавершенной-У.Ю.), как сказано:

Продолжительность жизни людей шестьдесят лет.

Это половина ночи, а ночью спать дозволено.

Остается тридцать, и из тридцати пятнадцать

Относится к детству и пределу совершенства. Останется пятнадцать, из этих пятнадцати десять

Проблемы детей, жизни и жены.

Это горе детей, мира и женщин.

Остается пять и эти пять – твоя жизнь!,

Тебе, о шестидесятилетний, пять лет!

И другой сказал:

Щеки, лицо и локоны той красавицы

	Первое - цветок, второе - ирис, а третье – амбра [53, 379-380].
--	-----------------------------------------------------------------

В литературной теории Шамса Кайса Рāзй художественные средства рассматриваются в качестве методологических основ красоты и инструментария поэзии, и автор подчеркивает, что их правильное использование очень важно для создания изящества в поэтической речи, ибо в противном случае они снижают природную и внешнюю красоту стихотворения.

4. Мусāват (равномерность)

«Накд аш-ши‘р» Кудāмы	«ал-Му‘джам» Шамса Кайса Рāзй
<p>من انواع ائتلاف اللفظ مع المعنى المساواة و هو ان يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد عليه و لا ينقص عنه و هذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا فقال كانت الفاظه قوالب لمعانيه اى هي مساوية لها لا يفضل احدهما على الآخر. و ذلك مثل قول امرئ القيس</p> <p>فَإِنْ تَكْتُمُوا الدَّاءَ لَا نَخْفِهِ وَ إِنْ تَبَعْتُوا الحَرْبَ لَا تَقْعُدُ</p> <p>Одним из видов гармонизации слова и значения является мусāват, и оно таково, что слово должно безо всяких исключений быть равномерным со значением, и это то самое красноречие, которое один из писателей [использовал] восхва-</p>	<p>مساوات آن بود كه لفظ و معنى برابر باشد، چنانكه شاعر گفته است:</p> <p>سوال رفتى پيش عطا هميشه كنون همى عطای تو آيد پذيره پيش سوال</p> <p>/Мусāват/ это когда слово и значение равны, подобно тому как сказал поэт:</p> <p>Вопрос всегда шел к милости, сейчас Все твои милости приемлемы перед вопросами [53,384].</p>

ляя [какого-то] человека, [когда] сказал: «Его слова соответствуют параметрам их значений», т.е. ни слово преобладает над смыслом, ни смысл над словом. Как в стихотворении Имруулкайса:

Перевод: Если вы скрываете болезнь и боль, мы не будем ее скрывать, а если вы спровоцируете войну, мы не будем сидеть, сложа руки [81, 235; 82, 55].

б) косвенное

Поскольку трактат «Мифтāх ал-‘улūм» («Ключ к наукам») «является одним из источников «ал-Му‘джам», а Сирādжадин ас-Саккākī как его автор «искал пользу из «Накд аш-ши‘р» Кудāмы, может косвенно влиять на трактат Шамса Кайса Рāзī. Это подтверждается следующим утверждением Абд ал-Хусайна Зарринкуба: «Таким образом, исследование Кудāмы в «Накд аш-ши‘р» стало использоваться позже такими личностями как Хатīb и ас-Саккākī, которые приложили усилия для составления наук о риторике» [170,296].

2) «Ал-Кāфī фī ал-‘арудайн ва ал-кавāфī» Хатībа Табризī

Вторым источником «ал-Му‘джам»-а является трактат «ал-Кāфī фī ал-‘арудайн ва ал-кавāфī» Хатībа Табризī (1030-1105). Название трактата Хатībа имеет поразительное сходство с первым вариантом трактата Шамса Кайса, с той лишь разницей, что второй автор использовал термин «арудайн» вместо «аруд», чтобы указать, что он принадлежит персидско-таджикской поэтике. Кроме того, структура обоих трактатов показывает, что они рассматривают триаду поэтики - метрику, рифму и художественные средства-фигуры, что дает нам право считать, что Шамс Кайс Рāзī следовал плану и структуре работы Хатībа Табризī.

Также результаты сравнения в части поэтики показали, что в обоих трактатах художественные средства-фигуры, такие как таджнис (уподобление), ирдāф (вид намека, перифрастической передачи смысла), мувāзана

(равновесие), мусāват (равное сравнение), мубāлига (преувеличение) или игрāk (гипербола), игāl (углубление законченного значения за счет добавления слова, несущего рифму), тасх̄им (соучастие), радд ас-садр ила-л-аджуз (возвращение начала к концу), таксим (разделение на части), тамсил или мумāлиса (приведение примера), такмил (пополнение), тарси‘ (параллелизм), илтифāt (поворот), такрār (повтор), табййин (объяснение), тафвиф (продольные ряды), тафри‘ (разветвление), такāфу (ихām) - (равенство (двусмысленности), тасмит (нанизывание жемчуга на нить), тазмин (заимствование) и и‘нат (усложнение) идентичны. «Табризй̄ - пишет известный русский ученый Н. Чалисова, - упоминает часть поэтических фигур, которые фигурируют в «ал-Му‘джаме», которых нет в работах Шамса, а именно: тафвиф, такмил, иститрād (отступление) и таф ри‘, что заставляет нас предположить, что книга Табризй̄ является своего рода образцом для «ал-Му‘джам»-а точно так же, как трактат Маргинāнй̄ послужил первым примером для «Гарджумāн ал-балāга» Рāдуйāнй̄» [141, 204-205].

Конечно, это утверждение русского ученого предполагает глубокий научный поиск и является не более чем гипотезой. В данном случае необходимо исследовать гипотезу, сопоставив эти фигуры, уточнить их научную основу. Стоит также отметить, что Н. Ю. Чалисова³¹ в своем предисловии к русскому переводу «ал-Му‘джама» рассматривает степень вхождения Шамса

³¹ В этом предисловии Н. Чалисова подчеркивает, среди прочего, что Хатйб Табризй̄ является представителем азербайджанской литературной школы, что в большей степени свидетельствует о его этнической принадлежности к тюркам. Однако это мнение Н. Чалисовой в корне неверно, по двум причинам: а) Табриз был одним из центров персидско-таджикской науки и литературы в XII веке, б) Абсолютное большинство жителей Тебриза в XII веке были персы, но в городе можно встретить и представителей тюркских народов. Али Акбар Деххудо считает его одним из признанных иранских ученых, что, несомненно, указывает на то, что Хатйб был персом. Другой факт заключается в том, что Брокельман в своей «Истории арабской литературы» считает, что его место рождения город Табриз и добавляет к сказанному, что «он среди поэтов и ученых, которые в исследовании и анализе в персидской и арабской литературах были опорой для последователей, был продвинутое чем другие, и его произведения в области метрики и рифмы обладают особой ценностью» [141, 275].

Йакут Хамави считает его «величайшим знатоком языка и мастеромв арабской культуры», так как многие его работы написаны на арабском языке. Хатйб Табризй̄ преподавал в медресе Низомия в Багдаде и был руководителем Багдадской библиотеки, что свидетельствует о его высокой эрудированности и образованности.

Кайса в части метрики и изъянов стихов в работах Хатйба Табризй, анализ которых выходит за рамки нашего исследования [181, 77].

Фигура *тафвиф* (продольные ряды) в трактате Хатйба Табризй расположена на 36 месте и имеет краткое определение:

والتفويفُ المُشَبَّهُ بِالْبُرْدِ الْمُفَوِّفِي و هو الذى يخلطُ وَ شَيْهٌ شَى من بياض ،

(Перевод: *Тафвиф* похож на *برد المفوف*³², и *такова-она* (фигура, и что нечто привязывается (соединяется – У.Ю.) с чем-то белыми линиями) [28,134].

Затем автор ссылается на стихи Джарира (4 бейта), Марвāна ибн Абиҳафса (3 бейта) и Ибрагима ибн ал-Аббаса (2 бейта) в качестве примеров для представления этой фигуры.

Однако в трактате Шамса Кайса это художественное средство заменяет место «*тарси‘*» (*параллелизм*), которое находится на первом месте системы художественных средств персидско-таджикской поэтики и возглавляет перечень. По словам автора «ал-Му‘джама», *тафвиф* это то, когда «построение стихотворения осуществляется на основе приемлимого размера, сладкой речи, ненадёжных словосочетаний, правильной рифмы, простоты и тонком значении, так, чтобы было доступно уяснению, и при ее восприятии и извлечении не было необходимости на длительные думы и глубокие умственные погружения. И, быть свободным от редких метафор и иносказаний, ложных сравнений и повторяющихся уподоблений, и каждый бейт должен быть совершенным в подборе слов и выражении значений, и он не должен нуждаться ни в чем, кроме порядка и значения слова, и словах и фразы должны быть на своих местах и фиксированными, и предложения касыды должны быть в одном стиле, словосочетания не должны подниматься или опускаться, а значение не должно быть непоследовательным или сбивающим с толку, связь

³² Словосочетание "برد المفوف" в определении Хатйба поясняется следующим образом: «Это нежный, элегантный халат с белыми продольными линиями» (Лугатнāма Деххудо, слово «бурд»).

должна быть ровной и сглаженной, не применять редкостные слова и специфичный персидский язык (диалект), а использовать правильные, известные и применяемые слова языка дари и арабского, которые применяются в беседах (диалогах) и переписке образованных персидских ученых» [53, 342-343].

Определение Хатйба очень краткое, но то, что автор «ал-Му‘джама» упоминает в главе о тафви́ф, является более подробным, более укомплектованным и более понятным, и кажется, что это на самом деле относится к очень хорошему или приемлемому стихотворению, т.е. относится к полноценному, изящному, красочному, прочному, мелодичному и далекому от огрехов стихотворению. Это напоминает знаменитые слова Маликашшуаро Бахора, который дает высокую оценку особенностям прозы и стиля «ал-Му‘джама»: «Проза Шамси Кайса, на мой взгляд, один из лучших образцов прозы своего времени, и если этот человек, с необузданной силой пера и глубиной мысли и великолепием вкуса написал книгу более свободную, чем научные книги, подобные историческим или повествовательным (художественным – У.Ю.) книгам, они стали бы бесценным сокровищем, так же как и эта книга, которая, без сомнения, бесподобна как клад и уникальна в своем роде» [139,35]. Такой подход к написанию, притягательность выражения и монолитность, стройность речи, наряду со многими полезными и литературными суждениями, которым Шамси Кайс следовал на протяжении всей книги, дают его трактату огромные преимущества и делают его работу уникальной в плане исследования и толкования триады поэзии. В частности, по нашему мнению, определение *тафви́фа* и других фигур, упомянутых в «ал-Му‘джаме», должно быть рассмотрено в рамках норм языкознания, без сомнения, не только в классификации изящества речи, но и во всем трактате, будет прослеживаться «сила пера, глубина мысли (ума), талант автора».

Кроме того, автор «ал-Му‘джама» указывает на сильный и уверенный стиль поэзии в целом, а не только в одном стихе, и требует от поэта безукоризненно выполнить требования касыды (стиха). Отсюда следует, что источ-

ником Шамса Кайса был еще один арабский трактат. Эта проблема привлекла внимание Атауллы Махмуда Хусайнӣ в XV веке. Во-первых, вопреки мнению не только Шамси Кайса, но и ‘Али б. Тадж ал-Халāvӣ, Шарафаддина Рāmӣ и Хусайна Вā‘иза Кāшифӣ (все они были под влиянием Шамси Кайса – У.Ю.) фигуру тафвиф не приводят в начале изяществ красноречия (мухассинāти бади‘ийа), напротив, включает ее в ряд словесно-смысловых средств (муштаракāти лафзу ма‘нӣ), т.е. в третью часть «Бадāйе‘ ас-санāйе‘», где расположены, мурā‘āt ан-назир (соотношение), тазййил (приложение), тансик ас-сифāt (согласование определений), ирсād (назначение наблюдателя), музāваджа (сплетение), ‘икд (завязывание) и так далее. Затем приводит цитату Аллами Кутбаддина Ширāзӣ (1236-1311): «Поэт должен использовать в стихотворении такие слова, которые легко произносить, ...с сильной структурой, простой и легкой метрикой, опираться на плавные рифмы, значение которых соответствуют помыслам и желаемое видится в словосочетаниях так, чтобы не было необходимости задумываться, и такое стихотворение называют «муфавваф» (успешно сплетенный)» [114, 170]. И самое главное, вступая в решение проблемы, он говорит: «И это близко к тому, что сказал Шамси Кайс, и такой подход традиционен для поэтов Аджамы» [114,170]. Сравнительный анализ взглядов Атауллы Махмуда Хусайнӣ и ошибочное предположение Н. Чалисовой. Исходя из этого, можно с уверенностью сказать, что Шамс Кайс при определении фигуры тафвиф был под влиянием трактата ас-Саккākӣ «Мифтāх ал-‘улūм», а не «ал-Кāфӣ фӣ ал-‘арудайн ва ал-кавāфӣ».

В качестве другого примера рассмотрим фигуру *такмил-усовершенствование*, о сути которого Хатӣб Табризӣ говорит:

التكميلُ أن يذكرَ الشاعرُ فلا يدعُ من الاحوال التي تتم بها صحته و تكميلُ معها شيئاً إلا أتى به.

[28,123]

(Перевод: «Такмил» (усовершенствование) это, когда поэт подчеркивает какое-то значение и не позволяет себе упомянуть что-либо, что не имеет

отношение к этому значению, которое усиливает значение и является следствием его усовершенствования».) [114, 107]

Затем, в качестве доказательства и подтверждения своего мнения приводит примеры из творчества Нāфи‘ ибн Халифы, Ка‘ба ибн Са‘да ал-Ганавī и Куссаййра. Следует отметить, что определение Хатйба Табризī и в данном случае является кратким.

Тем не менее, Шамси Кайс фигуру *такмил*, в связи с ее смысловой идентичностью игāлу (*углубление*) и илгā, рассматривает её в составе игāl и описывает её следующим образом: «И когда поэт высказывает какое-либо значение и в дополнение к нему приводит другое значение, которое совершенствует первое значение - это называют такмил. Как сказал Булфарадж (1099-1115):

شد ممکن در جهان هر کو بساطش بوسه داد و آن دهد بوسه بساطش که از در تمکین بود.

Стало возможным в мире, в приданое давать поцелуй

И тот, кто в приданое дает поцелуй - делает это из достоинства [53, 367].

Шамс Кайс поясняет бейт поэта следующим образом: «В первом стихе значение величия восхваляемого завершено, когда говорит, что в приданое дает поцелуй и это становится возможным в мире, а во втором стихе раскрывается его величие и говорит, что те, кто хотят достичь этого уровня и удостоиться подобного приданного, должны иметь такую привилегию как достоинство и уважение, и это счастье не всем дано» [53, 367].

Из определения Хатйба Табризī следует, что говорящий после выражения желаемого, предполагает, что его речь не достигла совершенства, поэтому добавляет другое значение, с тем, чтобы усовершенствовать ее и достичь ее понимания. Однако Шамс Кайс попытался раскрыть суть этой фигуры и наглядно показать ее художественные особенности. С точки зрения автора ясно, что оригинальные особенности этой фигуры, хотя и не полностью, но были в некоторой степени выявлены правильно, и из чего можно сделать

вывод, что, используя теорию Хатйба, автор «ал-Му‘джама» усовершенствовал ее, что в свою очередь подтверждает гипотезу Н. Чалисовой.

Атауллах Махмуд Хусайнй, ссылаясь на «Талхис ал-Мифтаҳ», считал фигуру *такмил* «субстанциальной фигурой» (мухассинāti дāтийа) или «не вербальной» (гайрилафзийа) [114,106].

Насраллах Такави [147,136], Сайид Махмуд Нишат [259/2, 358] и Мухаммад Фишараки [218,148] также считают ее составной частью науки об образах, так как она выражает суть состояния (муктадāи хāl). Опираясь на данное мнение, берущее начало из теории Саккākй, автор «Ма‘āлим ал-балāга», в контексте дискуссии о «итнāбе» (многословии), которая также является частью науки об образах, рассматривает «изāҳи ба‘д ал-ихām» (пояснение после алегории), «зикри хāс ба‘д аз ‘āмм» (особое упоминание после общего), «такрār» (повторение), «игāl» (углубление законченного значения за счет добавления), «тазйил» (приложение), «такмил» (усовершенствование) и «и‘тирад» (прерывание) [165, 210-218], подчеркивает, что они семантически связаны друг с другом и с точки зрения предметного подхода.

Исходя из этого Аллāма Кутбаддин Шерāзй и Са‘даддин ат-Тафтāзāнй, *такмил* также называют «ихтирāсом» (предосторожностью)³³ и «итмāмом» (завершением) [114,106], а Хусайн Вā‘из Кāшифй подчеркивает ее смысловую близость к фигуре «икмāl» (совершенство) [108,28a].

Автор трактата «ал-Кāфй фй ал-‘арудайн ва ал-кавāфй» приводит «иститрād» (как обманная приверженность одному стилю, за которым следует неожиданное, но обусловленное поэтической логикой ответвление или значение) [28,188] и «тафри‘» (восхваление, начинающееся с формулы отрицания) [25,195-196] без определения, хотя ссылаясь на некоторые заметки автора «ал-Му‘джам»-а, становится очевидным, что автор «ал-Кāфй», наряду с созданием «определений» ко многим фигурам, пытается объяснить и их суть.

³³ Ихтирāс как термин поэтики – приводить слово, которое служит, во избежание недопонимания слушателем значения, которое высказано.

Хатйб Табризй при упаминании фигуры «иститрād» довольствуется лишь цитированием стихов Хассāна (554–674), Бухтури (820–897), Абишаммака и Хāтама Тāйй (ум. 578). Однако, как отмечалось выше, согласно Шамсу Кайсу, «иститрād» - это когда «поэт в одном порядке воспевае́т кого-то, и как только завершае́т то, что подразумевае́тся в этом стихотворении, связывае́т с ним и указывае́т на него» [53,382]. Такое рассмотрение фигур со стороны Шамса Кайса Рāзй приводит к заключению, что он используя свой особый стиль определения фигур, вводит в них свое видение, в то же время старается не оставлять фигуры вовсе без определения, что является одним из достоинств его трактата.

Фигура «тафри‘» (разветвление), как уже упоминалось, в литературной теории Хатйба Табризй не имея определения, фокусируется примерами из поэзии А‘ши (3 бейта) и Абда бен ал-Хасхāса (2 бейта) [28,195-196]. По нашему мнению, вполне возможно, что это художественное средство к этому моменту еще не было сформировано. Однако Шамс Кайс, в соответствии с методологией, используемой в «ал-Му‘джам», создает для этой фигуры определение, учитывая ее специфику, и располагает вслед за «иститрād».

Особое внимание к семантическому порядку фигур автором «ал-Му‘джама» не случайно, поскольку одним из источников его трактата является «ал-‘Умда» Ибн Рашика, благодаря которому в арабской поэтике установился порядок построения изящества речи согласно семантическим особенностям. Шамс Кайс Рāзй в «ал-Му‘джам» представляет данную фигуру следующим образом: «Поэт начинае́т прославляе́ть что-либо в отрицательном наклонении говоря: «Нет такой вещи как-такая-то и такая-то, и нет такого-то и того-то, что лучше, чем то или иное» [53,383]. И самое главное то, что автор информирует своего читателя о ее популярности среди арабов и подчеркивает: «Но в поэзии Аджамы отрицательное наклонение используется при ташбиḫи тафдил (сравнение с предпочтением) [53,383]. Позиция Шамса Кайса ближе к определению автора «Изаḫ»: «То, когда доказываю́т принад-

лежность поручения на решение после доказательства того - же решения для другого, к нему относящегося» [114,90].

Различия в использовании терминов, в частности в наречении художественных средств, существуют и между «ал-Кāфй фй ал-‘арудайн ва ал-кавāфй» и «ал-Му‘джамом». Например, Хатйб Табризй предпочитает термин «мубāлига» (преувеличение), а Шамс Кайс использует вместо этого два термина «играк» (гипербола) и «гулувв» (чрезмерное описание), или Хатйб Табризй следуя Кудāме, использует термин «такāфу» (сопоставление), а Шамс Кайс предпочитает термин «мутāбака» (соответствие), используемый в «Хадā’ик ас-сйхр фй дакā’ик аш-ши‘р». Автор же «ал-Кāфй» использует термин «мумāлиса» (подобие), который впервые был использован в «Накд аш-ши‘р», а Шамси Кайс применил термин «тамсил» (приведение аналогии). Все это свидетельствует о том, что Шамс Кайс Рāзй был педантичным ученым, прекрасно разбирающимся в тонкостях языка, литературы, и, безусловно, поэтики, рассматривающий вопросы науки в фундаментальном и методическом ключе, признанном мыслителе своего времени, внесший и успешно решивший новые понятия и проблемы «искусства изящной речи».

Следует отметить, что Шамс Кайс Рāзй избирательно относится к фигурам трактата Хатйба Табризй по двум причинам: а) часть из них он не считает художественными средствами, среди которых «татбик» (противопоставление), «ас-салб ва ал-иджāб» (исключение и необходимость), «кинāйа» (иносказание) и «та‘риз» (намек), «‘акс» (хиазм) и «табдил» (аналогия), «истидрāк» (исправление) и «руджў‘» (возврат), «тазйил» (приложение), «истиснā» (исключение), «тасхиф» (инверсия), «барā’ати истихлāл» (искусное открытие), «барā’ати тахаллус» (искусный переход), «тардид» (повторение), «мазхāби калāmй» (диалектический приём) и т.д., фигурирующие в «ал-Кāфй фй ал-‘арудайн ва ал-кавāфй» [28, 195-200];

б) в связи с их принадлежностью исключительно к арабской поэтике и несоответствия специфике персидско-таджикской поэтики: «ал-хазл ал-лази йурāду бйх ал-джидд» (серьезное в шуточной форме), «аз-зийāдат ал-лати

йатимму билā ал-ма‘нй» (добавление, дополняющее смысл), «мушāкила» (подобие), «танбиҳ» (упрек), «мувāрада» (одинаковость) и «мувāраба» (двусмысленность).

3) «Мифтāх ал-‘улūм» Сирāджаддин ас-Саккākй

Другим источником Шамса Кайса является трактат Абу Йакуба Йусуфа ибн ‘Али Муҳаммада Сирāджаддина ас-Саккākй «Мифтāх ал-‘улūм», где впервые представляется трехступенчатая классификация ‘илм ал-балāга (науке о красноречии) – ма‘āнй (образность), байāн (выразительность, стилистики) и бади‘ (поэтики). Согласно исследованию Касыма Туйсиркāнй, автор «ал-Му‘джама» следует методике Саккākй, который рассматривал поэтику в трех разделах: а) «сарф» (морфология), б) «наҳв» (грамматика) и 3) «ма‘āнй ва байāн» (образность и выразительность) [148, 38]. Однако Шамс Кайс Рāзй исключает из своей работы разделы образности и выразительности Саккākй и вместо этого включает направления-науки, входящие в балагат-выразительность, т.е. - метрику и рифму, которые играют ключевую роль в упрочении поэтического мастерства. В данном случае следует заметить, что Рāзй как и подавляющее большинство исследователей персидской поэтики, хотя прекрасно знал и разбирался в тонкостях образности и выразительности, также не уделяет внимания их детальной разработке и класифицированию по соответствующим критериям.

Если Саккākй уделяет особое внимание выражению значения, Шамс Кайс делает упор на решение проблем красочности поэзии, т.е. в теории Саккākй³⁴ наука о выразительности занимает особое место, а у Шамса Кайса главной целью в дискусе о поэзии является ее художественная сторона и великолепие, создающееся благодаря фигурам-художественным средствам. Например, Шамс Кайс при рассмотрении фигуры «исти‘āра» (метафора), под влиянием «Мифтāх ал-‘улūм», оперируя теорией «связей сходств» (рāбитаи

³⁴ Магира Гамидовна Кулиева, доктор филологических наук, сотрудник Института литературы им. Низами Азербайджана, в статье «Мифтах-ал-улум» Сираджаддина ал-Саккākй - ценный источник по теории литературе Востока» утверждает, что Саккākй тюрк, что не соответствует истине, ибо он истинный этнический таджик.

шабāхат) обеспечивает использование слова между настоящим и аллегорическим значениями, которые однозначно связаны друг с другом каким-либо качеством. Это определение однозначно взято из «Мифтāх ал-‘улūм». Уильям Смит не согласен с этим и считает, что Саккākī заимствовал эту теорию из «Ниҳāйат ал-и‘джāз» Фахр ар-Рāзī.

Следует отметить, что Шамс Кайс не во всем, что связано с изяществом речи следовал «Мифтāх ал-‘улūм»-у. Например, «ташбиҳ» (сравнение) у Саккākī более совершенен аналитически, который, в свою очередь заимствован из «Асрār ал-балāга» («Тайны красноречия») и «Далāил ал-и‘джāз» («Доказательства неподражаемости») Абд ал-Кāҳира Джурджāнī. В теории Саккākī «ташбиҳ» состоит из четырех частей: 1) первый компонент ташбиҳа сравнение, второй общее сравнение 2) основа сравнения ташбиҳ (ваджҳи шабаҳ), 3) цель для которой используется ташбиҳ, и 4) критерий суждения об эффективности ташбиҳ [64, 178].

Шамс Кайс Рāзī уделяет большее внимание внешним (эмоциональным) особенностям сравнения и рассматривает семь типов: 1) ташбиҳи сарих (явное сравнение), где «некоторые слова сравнения широко известны», 2) ташбиҳи кинāйат (намекающее сравнение, лишнее сравнений); 3) ташбиҳи маршрут (сравнение с условием, в котором используется условная слово); 4) ташбиҳи ма‘кус (перевернутое сравнение, в котором что-то уподобляется чему-то, затем из нее сравниваемым приемом переводят к началу сравнения), 5) ташбиҳи музмар (подразумеваемое сравнение или скрытое сравнение), которое поэт использует в некоторых своих бейтах делает сравнение скрытым и его целью является то самое сравнение; 6) ташбиҳи тасвит (уравнивающее сравнение или уравненное сравнение), которое делает что-то равным и одинаковым чему-то в некоторых атрибутах; 7) ташбиҳи тафдил (сравнение с предпочтением, где после сравнения что-то в виде выбора говорится о предпочтении сравниваемого с сравниваемым) [53, 359-365; 107, 278-283].

4) «‘Ийār аш-ши‘р» Ибн ат-Табāбā

Мухаммад ‘Алавимукаддам (1894-1977) в своем ценном трактате «Дар каламрави балāгат» («В течении поэтики») подтверждает, что Шамси Кайс при рассмотрении ташбиҳа (сравнения) находился под влиянием трактата «‘Ийār аш-ши‘р» Мухаммада ибн Аҳмада ибн ат-Табāбабā ал-‘Алавī ал-Исфaхāнī [206, 386]. Вероятней, влияние на Шамса Кайса в этом плане невелико, и оно наблюдается только в определении ташбиҳи ҳиссī (чувственного сравнения), так как Ибн ат-Табāбабā рассматривает ташбиҳ обобщенно и не делит его на виды подобно Рāдуйāнī и Ватвату. Шамс Кайс, находясь под влиянием Рашида Ватвата, дополнительно добавляет в видовой пласт ташбиҳа новый вид - ташбиҳи музмар (подразумеваемое (скрытое) сравнение), доведя его число до семи. Эти различия свидетельствуют о том, что персидско-таджикская поэтика, наряду с общностью, все же развивалась как самостоятельная наука. В частности, классификация художественных средств, ташбиҳ (сравнение), которое существенно отличается от арабского аналога и изначально характерен для персидско-таджикской поэтики, привлекли внимание британского ученого Уильяма Смита, который справедливо подчеркивает: «Я не смог найти такие подразделения и терминологию в ранних арабских произведениях» [124, 163].

Существует большая разница в определении ташбиҳа между «Мифтāх ал-‘улūм» и «ал-Му‘джам». Так Сирāджаддин ас-Саккākī сосредотачивает внимание на компонентах и научной обоснованности требований фигуры, в некоторой степени поддерживая и поясняя теорию Абд ал-Кāҳира Джурджāнī, в то время как Шамс Кайс опирается на чувственные и внешние особенности, следуя учению Рашида Ватвата.

Целью создания «ал-Му‘джам» изначально было рассмотрение «поэзии» как таковой, поэтому Шамс Кайс, впервые в персидско-таджикской литературе, на научной основе разбирает определения (та‘риф), мотивы (агрāд), особенности, качества (мухтассāt) и виды поэзии (анвā‘ ва ‘аксām). В своем «Заключении» он представляет научное объяснение поэтическим терминам, включая «мутакаллиф ва матбу‘» (искусственный и естествен-

ный). Кроме того, впервые с научной точки зрения видения, Шамс сосредоточивает внимание на проблемах красоты сочинения (хусни та'лиф) и пропорциональности структуры стиха (танасуби таркиби ши'р), слов и значений (лафз ва ма'нй), анализирует особенности литературных жанров, таких как газель, касыда (насиб и ташбиб), руба'й, муздавадж (парные [стихи]), мусарра' (двустворчатый [бейт]; бейт, в котором оба полустишия имеют рифму), мукаффā (наделённый рифмой; рифмика), муджамма' (объединенный), бейт ал-касыда ([опорный] бейт касыды), лугаз и му'амма (загадки и головоломки). «Эта книга, - пишет иранский ученый Махдй Мухаббатй, - благодаря своей особенности и великолепию, с самого первого этапа своего создания, получила столько внимания и восхищения, что не позволила ни одному конкуренту соперничать с ней в признанности и востребованности, и неизменно, после восьмого века, считалась единственным авторитетным и официальным источником персидского 'аруда в целом, и стала основой некоторых других важных проблем поэтики, художественных средств, литературных видов, критики и анализа поэтических произведений, и своим долгим приоритетом непреднамеренно подчинила и обязала следовать за собой все последующие работы в этой сфере (имеется в виду пространство персидского языка – У.Ю.) и направлении, так, что уже при жизни самого автора³⁵, его называли великим корифеем и предводителем персидских поэтологов и просодистов» [243, 906].

5) «Ал-Мувазана байна Абй Таммамом ва ал-Бухтури» Абулкāsима Хасана ибн Бишра Амидй

Автор «ал-Му'джам» сделал немало фундаментальных и ценных выводов по поводу природы вдохновения, изысканности вкуса (хукми завкй) и литературной критики (накди адабй), которые, согласно свидетельству Абд

³⁵ Из повествования автора, которое произошло с автором в Бухаре в 610 х. к. году, что совпадает с периодом его юности и как максимумом средних лет, о чем собственноручно и подробно пишет сам Шамс Кайс [53, 449-453], можно понять, что он уже был известен и признан как знаток поэзии и поэтики. Прихваченные записи о поэтике для «ал-Му'джама» во время бегства от монгольского нашествия, описанные автором в предисловии, еще раз подтверждает эту точку зрения.

ал-Хусайна Зарринкуба (1923-1999) [170, 417], имеют бесспорную научную новизну и ценность. Так, в одном из таких случаев Шамси Кайс о вкусе говорит: «И пусть не требуют от него по всякому поводу неопровержимых аргументов и ясных обоснований, ибо многочисленны вещи, неопишуемые словом, но понятны вкусу. Так, Ибра̄хим Мавсил̄й рассказывает: «Однажды Мӯхаммад Амин спросил у меня о двух стихотворениях — мол, которое лучше. Стихи были весьма схожи друг с другом, однако я интуитивно постиг прелесть одного из них, которую не умел разъяснить. Я сказал: «Эти стихи лучше». Амин сказал: «На каком основании одному отдается более предпочтения перед другим?» Я сказал: «Одно из них наделено особой прелестью, свидетельствующей об [истинном] таланте, и язык бессилен истолковать ее». Он сказал: «Ты прав. В самом деле, иногда попадается такая пара коней, что в обоих мы находим все приметы совершенства, или приводят двух рабынь, и в обеих мы обнаруживаем все возможные признаки красоты и миловидности, а когда предъявляем тех или других знающему торговцу, он предпочитает одного коня другому и в одной рабыне находит преимущество перед другой. А если попросить, чтобы он объяснил, на каком основании предпочел одно другому, какие нашел преимущества, он не сможет растолковать словами то, что определяет при помощи интуиции, обретенной за счет долгого приобщения привычки к делу и многолетнего опыта в ведении купли-продажи рабов и скота». И надлежит знать, что [способность] критиковать стихи и постигать, что в них порочно и беспорочно, а что хило и худосочно, не имеет отношения к стихотворству» [105, 330-331].

б) «ал-‘Умда ф̄й мах̄асин аш-ши‘р ва āдāбиḫ ва накдиḫ» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») Ибн Рашика Кайравāн̄й

Шамс Кайс Рāз̄й в разделе «Хātима», по нашему мнению, больше всего опираясь на «аш-Ши‘р ва аш-шу‘арā» («Поэзия и поэты») Ибн Кутайбы ад-Динāвар̄й (828-889), «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии») Кудāмы ибн Джа‘фара (ум. между 922 и 948 г.), «‘Ийār аш-ши‘р» («Мерило поэзии») Ибн ат-Табāбабā (ум. в 933/34 г.), «ал-Мувāзана байна Аб̄й Таммамом ва

ал-Бухтурӣ» Абулкәсима Хасана ибн Бишра Амидӣ и «ал-‘Умда фӣ махәсин аш-ши‘р ва әдәбиҳ ва накдиҳ» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») Ибн Рашика Кайравәнӣ (1000-1064 г.), рассматривает проблемы познания поэзии (ма‘рифати ши‘р) и обязательные первоступени стихосложения (мукаддамәти ша‘ирӣ), некоторые методологические проблемы поэтического творчества, литературной критики (накди адабӣ) и плагиата (сиркат), которые были актуальны в литературных кругах того времени, и которые имеют огромную научную ценность. Другими словами, появление «ал-Му‘джам» в персидско-таджикском литературоведении «сделал все произведения прошлого и будущего безликими и ничтожными» (оборот Мухаббати) и, в свою очередь, послужил надежным источником для просодоистов последующих веков в формировании и упрочении тройственности наук поэтики.

Стоит отметить, что Шамс Кайс воспользовался «ал-‘Умдой» Ибн Рашика, пользовавшейся большой популярностью в Мовараннахре, при рассмотрении ташбиҳа (сравнения), таджниса (уподобления), тардида (повторения) и тамсила (приведение аналогии).

Однако, все же, самым важным персидско-таджикским источником для трактата Шамса Кайса Рәзӣ является «Хадә’ик ас-сиҳр фӣ дакә’ик аш-ши‘р» Рашида Ватвата, несмотря на то, что автор не ссылается на источник, но который можно выявить и доказать простым сопоставлением. Общность «ал-Му‘джама» и «Хадә’ик ас-сиҳр» можно увидеть при рассмотрении наиболее важных художественных средств. Например, Шамс Кайс при толковании исти‘әрәт (метафор) пишет: «...Такой прием наряду с другими видами переносного выражения употребляется во всех языках и встречается в стихах и прозе разных народов» [105, 240]. Конечно, это напоминает слова Рашида Ватвата: «И этот прием распространен во всех языках» [100,256]. Или комментарии Рашида Ватвата к ҳашву (вставке), которую он делит на три части – малиҳ (изящная), кабиҳ (уродливая) и мутавассит (средняя), и затем поясняет особенности каждой. Та же классификация, порядок и метод используется в «ал-Му‘джам»-е.

Кроме того, большинство стихов, цитируемых Рашидом Ватватом в ходе рассмотрения и анализа, заимствованы Шамсом Кайсом. Рашид Ватват также местами анализирует приводимые стихотворные отрывки, которые также перенесены им в свой трактат. Наряду с этим, примечательно то, что Шамс Кайс в части пояснения поэтической терминологии также следует Рашиду Ватвату и в конце своего трактата приводит их под названием «О некоторых родах стихотворения» во второй части шестой главы «О красотах поэзии и о малой толике приемов украшения, употребляемых в поэзии и прозе».

Несмотря на множество сходств, между двумя трактатами есть различия. Одно из различий между этими двумя трактатами заключается в том, что Шамс Кайс рассматривает вопросы, связанные с поэтикой, развернуто, в то время, когда в «Хадā'ик ас-сихр» они сжаты и кратки. По словам самого автора «ал-Му'джама»: «По этой науке, комплекснее данного произведения не было написано и в этом направлении нет собранного ценнее нее» [53, 21]. Другое отличие состоит в том, что Шамс Кайс Рāзй сокращает количество фигур, упомянутых в «Хадā'ик ас-сихр», «с тем, что и Рāзй уделяет больше внимания семантическим и грамматическим аспектам фигур и детализируя их, конкретней проясняет их суть, а одним из основных условий поэтики считает установление определенного предела в использовании художественных средств.

«Среди персидско-таджикских литературоведов средних веков Шамсаддин Муҳаммад ибн Кайс ар- Рāзй, - пишет Абдунаби Сатторзода, - был первым ученым, который детально и ясно применил теорию умеренности (назарияи ҳадди и'тидāl) в использовании художественных средств в стихосложении, определив ее как одну из главных заповедей поэта. Он подчеркивает: «Во всех главах не доходить до крайностей настолько, насколько это необходимо, и не переполнять то что есть». Теория умеренности в стихосложении и способы художественного выражения в литературно-художественной теории Шамсадина Муҳаммада ибн Кайса ар- Рāзй тесно связаны с решением проблем соотношения слова и значения [335,72].

2. 4. «Бадāи' ас-санāи'» Атауллаха Маҳмуда Хусайнӣ и арабские источники

Персидско-таджикская литературно-эстетическая мысль в XV веке претерпела новое развитие и эволюцию, и существенно отличается от предыдущих периодов целым рядом новшеств. Свидетельством тому классификация художественных средств на словесные и смысловые, внедрение сравнительно-аналитических методов исследования, новые научные идеи и направления, научно-теоретические выводы и создание новых средств художественного выражения и т.д. Одним из таких исключительных и ценных произведений в области поэтики данного периода, который по многим критериям считается авторитетным, является трактат Атауллаха Маҳмуд Хусайнӣ (ум. 1513) «Бадāи' ас-санāи'». Оригинальность трактата в том, что автор, с научных позиций глубоко исследует литературную мысль и философско-эстетические ценности своего времени, сравнивает и сопоставляет их, выявляет и дает оценку сильным и слабым сторонам устоявшихся и действующих постулатов и только затем выносит своё мнение. Исходя из этого, если основоположником сравнительной поэтики в истории персидско-таджикской литературы считается Рашид Ватват, то Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ является тем, кто усовершенствовал и сформировал в этом направлении чисто научный подход исследования, а его трактат «Бадāи' ас-санāи'» не что иное, как первый трактат, соответствующий научным стандартам современности.

Основными причинами такого свежего и инновационного подхода к наукам в целом, и в искусстве поэтического слова в частности, по нашему мнению, следует искать в двух основных факторах: во первых, в научно-литературном круге Герата XV века, возглавляемой Абдурраҳманом Джāмӣ (1414-1492) и поддерживаемая Алишером Навāй (1141-1501), где на достаточно высоком уровне изучались все современные науки, в том числе и лите-

ратуроведение, в состав которого входила и поэтика-бади³⁶; во вторых, преподавательская деятельность в медресе «Ихлāсийа» и «Султāнийа», непосредственное знание проблем освоения данной дисциплины обучающимися, трудности перевода сложносочиненных арабских трактатов, и, что очень важно, осознание потребности обучающихся и ученой среды в этом направлении, дали возможность Атаулле Маҳмуду Хусайнӣ, с учетом всего этого, взяв за основу сравнительно-аналитический метод, создать свое произведение. Хотя при написании он во многом следовал методике Рашида Ватвата, его труд имеет фундаментальные отличия. Например, Атаулла уделяет больше внимания произведениям арабских и арабоязычных теоретиков, сравнивает их друг с другом, однако воздерживается от цитирования арабских стихов, на которые опирается Рашид Ватват, за исключением нескольких случаев.

Без сомнения, удивительно то, что стандарты, принятые Атауллой еще в XV веке, полностью соответствуют современным научным стандартам. Именно с учетом этих свойств Мир Алишер Навāй, еще при жизни автора писал: «О бади'-поэтике завершил книгу под названием «Бадāи'и 'Атāй», которая сейчас переписывается (им. ввиду-в количественном плане-У.Ю.). И, неизвестно, сможет ли кто-либо в будущем написать такую всеобъемлющую и полезную книгу по этой дисциплине» [325, 141].

Источниками для написания «Бадāи' ас-санāи'», как было принято на мусульманском востоке, были арабские и персидско-таджикские произведения. Персидско-таджикские, в свою очередь, делятся на четыре группы - а) трактаты по бади'-поэтике; б) трактаты по метрике и рифме, а также другим направлениям литературоведения; в) словари; г) произведения поэтов.

Первая группа включает в себя трактаты «Хадā'ик ас-сиҳр фӣ дакā'ик аш-ши'р» Рашида Ватвата, «ал-Му'джам фӣ ма'айир аш'ар ал-'Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзӣ, «Хакā'ик ал-хадā'ик» («Истины садов»)

³⁶ Более полная и всеобъемлющая информация о тенденциях и состоянии социально-политической и литературной жизни XV века см. две оригинальные монографии таджикского ученого Аълохона Афсахзода «Мавлоно Абдуррахмони Джами – адиб ва мутафаккири номи» и «Адабиёти тоҷик дар нимаи дувуми асри XV».

Шарафаддина Рамӣ (ум. в 1393 г.), «Дака’ик аш-ши’р» («Тонкости поэзии») ‘Али б. Тадж ал-Халавӣ (XV в.). Примечательно, что Атауллах Махмуд Хусайнӣ (1430/40-1513 г.) был первым, кто использовал известное произведение Мас’уда Са’ди Салманана «Касидаи масну’» в качестве источника для интерпретации художественных средств, которое является своеобразным поэтическим толкованием фигур. В этой связи автор «Бадәи’ асанәи’» подчеркивает: «И бейты, которые Хаджа Джамаладдин Салманан использует для иллюстрации фигур, размеров (метрики) и зиҳафов (тип преобразований; вариант) в своем «Касидаи масну’», использовал на своих местах в соответствии с фигурой и значением и с тем, чтобы точно указать его зиҳаф, так что при толковании художественных средств они стали очевидными» [130,12].

Арабскими теоретическими источниками трактата Атауллы были:

- 1) «ал-Масал ас-саир» («Образец») Ибн ал-Асйра (ум. 1233);
- 2) «ас-Синә’атайн» Абу Хилала ал-‘Аскарӣ;
- 3) «Тафсир ал-Кашшаф» Джаруллах аз-Замахшарӣ;
- 4) «Мифтаҳ ал-‘улум» («Ключ к наукам») Сираджадина ас-Саккакӣ ал-Харазмӣ;
- 5) «Мутаввал» и «Мухтасар» или «Талхис ал-Мифтаҳ» Са’дадина ат-Тафтазәнӣ (1322-1381);
- 6) «ал-Изаҳ фӣ’улум ал-баләга, ал-ма’әнӣ, ва ал-байән ва ал бади’» Джаладдина Хатйба ал-Казвӣнӣ (1267-1338 г.),
- 7) «Шарх «Мифтаҳ ал-‘улум» ас-Саккакӣ ва «Хавәшии Шарифийа бар «Мутаввал»-и Тафтазәнӣ» Саййида Шарифаддина ‘Али ибн Муҳаммада Хусайна Ханафӣ Гургәнӣ, известного как Амир Саидшариф (1330-1414);
- 8) «Мифтаҳ ал-мифтаҳ» Алламы Кутбадина Ширәзӣ (ум. 07. 02. 1311);

9) «Ат-Тибйāн фй ‘улум ал-байāн» Абдалвāхида Зимлакāнй ад-Димашкй.³⁷

Перечень наглядно показывает, что из авторов только Джāхиз, Ибн ал-Асйр и Зимлакāнй являются арабами по происхождению, а все остальные – иранского происхождения, писавшие на арабском только в свете исторических обстоятельств. Следует лишь отметить, что произведения Тафтāзāнй, Амира Саидшарифа и Алламы Кутбаддина Ширāзй были написаны в качестве комментария к «Мифтāх ал-‘улūм» Саккākй.

Одной из наиболее значительных отличительных черт «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» является, прежде всего, ее новое структурирование, которое ранее не наблюдалось в аналогичных произведениях в персидско-таджикском литературоведении. Следует отметить, что такие специалисты как Саккākй в «Мифтāх ал-‘улūм» и Хатйб ал-Казвйнй в «ал-Изах», являющимися комментариями к двум известным трактатам Абд ал-Кāхира Джурджāнй (ум. в 1078 г.), («Асрār ал-балāга» и «Далāил ал-и‘джāз»), составлены с учетом сочетания языка и значения в арабской поэтике, которое в этой связи было разделено на две группы: словесные и смысловые. Автор же «Бадāйе‘ ас-санāйе‘», хотя и подражает им, принимая во внимание отличительные черты персидско-таджикской поэтики и следуя избранному пути поэтов Аджамы, «изящества речи» - художественные средства делит на три «сан‘ат» (фигуры): словесные, смысловые и общие. Такое разделение фигур, сделанное Саккākй еще в XIII веке, впервые стало применимо и вошло в оборот персидско-персидской поэтики спустя 200 лет, т.е. в XV веке, что, по мнению Рахима Мусульмонкулова является «новым явлением в нашей литературе» [323, 66].

К первой группе фигур, озаглавленной «О словестных красотах», автор, включив 60 фигур, представляет к ним подробную информацию. В раздел «О смысловых красотах» включает 65 фигур. В третьей группе в разделе «О словестных и смысловых красотах» перечисляет и рассматривает 22 фи-

³⁷ Рахим Мусулманькулов, составляя текст трактата Атауллы Махмуда Хусайни «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» на кириллице, исследование Абдалвāхида Зимлакāнй ад-Димашкй «Ат-Тибйāн фй ‘улум ал-байāн» ошибочно приписывает это Амр ибн Бахр ал- Джāхизу.

гуры. Важно подчеркнуть, что классификация фигур на словесные, смысловые и общие, сделанная Атауллахом Махмудом Хусайнӣ не утратила своей актуальности в последующие века, и до наших дней является основой следования, а рассматриваемые им фигуры считались наиболее привлекательными и востребованными для того времени.

В «Бадайе‘ ас-санайе‘» виды художественных средств рассматриваются в контексте независимой и отдельной главы, которая, с одной стороны, показывает общее и единое выражение проблемы, с другой стороны, представляет фигуры в рамках определенной системы словесных и образных классификаций и, в-третьих, сокращает их неограниченное количество до разумного предела, что позволяет представлять литературу как оригинальное мастерство. Автор, в этом плане, следует Рашиду Ватвату и доводит его методику до совершенства.

Представляемая классификация фигур показывает, что автор «Бадайе‘ ас-санайе‘» достаточно скрупулёзен и весьма требователен к себе. При классификации фигур он использует специальные словосочетания, часть из которых имеют «нав‘» (вид): таджнис (уподобление - 15 видов), радд ал-‘аджуз мин ас-садр (возвращение конца в начало - 8 видов), маклуб (перевернутый - 4 вида), тасмит (нанизывание - 4 вида), ‘акс (перевертывание - 3 вида), та‘кид ал-мадх бимā йушбиху-д-дамм- подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу (2 вида), таъкид ад-дамм бимā юшбих ал-мадх (подчеркивание порицания, подобного хвале - 2 вида), гулувв (гипербола - 2 вида), иститрад (отступление - 2 вида), тазмин (заимствование - 2 вида) и макру‘ ал-лугатайн (читаемая на двух языках - 3 вида), кавл би-л-муджиб (речь с мотивом -2 вида), су’ал ва джавāб (вопрос и ответ - 2 вида, первый еще с двумя способами).

К некоторым другим фигурам он считает уместным использовать термин «часть»: ихām (двусмысленности - 2 части), идмāдж (включенный - две части), та‘лик (приложенный - 2 части), ирсāли масал (использование афоризма - 2 части), ҳусни та‘лил (изящество обоснования - 4 части), тафри‘ (восхваление, начинающееся с формулы порицания - 2 части), таксим (разде-

ление на части - 2 значения), лаффу нашр (свертывание и развертывание - 2 части и вторая часть имеет еще 2 способа), тазйил (приложение - 2 части), и'тирād (прерывание - 4 части), тақрир (повтор - 2 части), тафсир (объяснение - 2 части), илтифāt (поворот - 6 частей), ибдā' (нововведение - 2 части), ташбиҳ (сравнение - 7 частей), муṭāбака (соответствие - 4 части), тафвиф (продольные ряды - 2 части), тансик ас-сифāt (нанизывание атрибутов - 2 части), ирṣād (предназначение наблюдения - 2 части).

В некоторых случаях используются оба термина: услуби ҳаким (стиль-мудреца - 2 вида, второй вид дополнительно разделен на две части).

Термин «тарик» (путь; прием) в трактате имеет две функции, иногда синонимичные с «кисм» (часть), а иногда, если одна фигура подразделяется на другие ветви.

Некоторые фигуры имеют «мартаба» (категория): тасри' (украшение драгоцен - 8 категорий), маклуби муставӣ (ровное инверсирование - 4 категории) и тардид (повторение - 3 категории). Такая классификация художественных средств впервые применяется в персидско-таджикской поэтике и свидетельствует о незаурядных способностях автора.

Другое отличие между «Бадāи' ас-санāи'» от предшествующих трактатов - это отсутствие «рекомендательно-поучительного характера». В частности, в работах Рāдуйāнӣ, Рашида Ватвата и Шамса Кайса Рāзӣ при описании фигур используются формулировки типа «это художественное средство таково, что...», в след за которым следовало пояснение первоначального значения слова, затем его терминологическое значение, и в соответствии с этим составлялось определение с приводился надлежащий пример. Литературная теория Атауллы существенно отличается и включает в себя:

- а) интеграция сути художественных средств в научную систему;
- б) детализация спорных вопросов;
- в) изложение специфических особенностей фигур;
- г) разработка сводных научных определений;
- д) применение сравнительно-аналитического метода;

е) правильный подбор поэтических примеров;

ё) возможность делать теоретические выводы и высказывать свое мнение.

Несомненно, первые признаки научного исследования присутствовали и в «Хадā'ик ас-сихр» Ватвата и «ал-Му'джам» Шамса Кайса, как упоминалось ранее, однако наиболее значимой стороной работы Атауллы как раз является полное научное рассмотрение всех проблем, чего не наблюдается до него.

«Путь, выбранный автором, - пишет профессор Абдунаби Сатторзода, - вынудил его пересмотреть все имеющиеся литературные произведения. Амир Атауллах в своем трактате называет и цитирует многочисленных авторов. Другие также цитировали, однако подход Атауллы Махмуда Хусайнӣ отличается тем, что он серьезно относится к высказываниям своих предшественников и не следует за ними слепо, преклоняясь перед их славой и авторитетом, и изучает их работы с критической точки зрения, по ходу исправляя и устраняя недочеты и недопонимания» [335,118].

Именно серьезный подход к поэтике в частности, и к науке в целом позволил автору представить лучшие теоретические разработки и примеры известных ученых Араба и Аджамы, таких как Джаҳиз, Абу Хилāl ал-'Аскарӣ, Сāхиб ибн 'Аббāда Ибн Асӣра, Са'даддин ат-Тафтāзāнӣ, Сирāджаддин ас-Саккākӣ ал-Хāрезмӣ, Джāруллах аз-Замахшарӣ, Амир Саййидшарифа, Аллама Кутбаддин Ширāзӣ, Абдалвāхид Зимлакāнӣ ад-Димашкӣ, Рашид Ватват, Шамс Кайс Рāзӣ и Шарафаддин Рāmӣ (ум. в 1393 г.) вместе, подтверждая или отрицая их мнение по тем или иным вопросам. Другими словами, основу трактата Атауллы Махмуда Хусайнӣ составляет сравнительный анализ, который является одним из основных и существенных особенностей исследования. Хорошо известно, что в словесных фигурах, например, после определения фигуры тарси' (украшение), которая в персидско-таджикской поэтике, по мнению автора, «в совершенстве используется только в начальном бейте» и в то же время акцентирует, то что «однако перед поэтами Аджамы соответствие последних букв словесных форм, является обязательным условием, «последняя буква» означает *равӣ* (последняя литера рифмующегося слова)» [114,14]. Атаулла упо-

миная такие особенности, как: 1) соответствие слов в метрике, рифме и огласовках, которые являются пределом изыска речи; 2) уместности повторения *связующих слов* в качестве *радифа-слово или словосочетание, повторяющее в конце стиха*; и 3) допустимость разницы *вазна-размера* в качестве *рифмы*, где дополнительно подчеркивается, что «часть арабских ученых не рассматривают *тарси*’ как самостоятельную фигуру, а считают его частью *садж’а* (*рифмовка; рифмованная проза*), и не считают соответствие *размера и концовок* слов обеих частей речи обязательным, однако когда последние два слова обеих частей совпадают в размере и концовках и, кроме того, если большинство остальных слов в обеих частях схожи, то это сословие (ученых – У.Ю.) считают его *тарси’ом*. И это сословие делится на две части: часть, которая считает *тарси*’ особенностью прозы; и другая которая считает его применимым и в прозе и в поэзии» [114,15].

Автор «Бадāйе’ ас-санāйе’» разбираясь в теоретических взглядах арабоязычных ученых, как исследователь достаточно глубоко и обоснованно вникнув в них, вступает в спор и представляет достаточно полные и понятные определения, четко и детально показывающие те или иные особенности средств художественного выражения.

Для убедительности рассмотрим определение фигуры «джам’» (сочетание): «это означает то, что добавляют несколько чисел, будь то две вещи или более, в одном описании» [114,92]. И чтобы показать превосходство своего определения, перед другими демонстрирует определение Рашида Ватвата: «Рашид Ватват считает, что «Собирание двух и более вещей для одного значения качества называется джāми’ (*объединенная*). И это *сифати джāми’* (*объединенное качество*) может быть и *музхар* (*явным или открытым*) и может быть *музмар* (*неявным, скрытым*). Как у Камарй:

ماه گاهى چو روى يار من است گاه چو من كوژپشت زرد نزار

Луна иногда подобна лику моей подруги,

Иногда как я - согбенна, бледна и худя.

И говорит, что «в первой строфе этого бейта поэт собирает между «луной» и «лицом любимой» качества красоты; и «красота» скрыта, так как она явно (конкретно) в бейте не присутствует. Во второй же строфе собирает [качества] между «луной» и между собой в виде сутулости, бледности и худобы. И эти качества являются собирательными и явными (открытыми)» [114, 92-93].

Метод, используемый автором, т.е. в противовес своему определению, цитирование другого, или иная ссылка, по нашему мнению, интересен с двух позиций: во-первых, это сравнение двух точек зрения в конкретном случае и способ, благодаря которому наглядно представляется собственная позиция, выработанная на основе детального анализа и видения проблемы; во-вторых, конкретизация источников своих ссылок, чего нельзя было увидеть практически ни в одном трактате предыдущих литературоведов и современников Атауллы Махмуда Хусайнӣ.

Рассматривая особенности художественных средств, автор, во многих случаях, представляет обоснованные и ясные новые теоретические идеи, которые ценны не только сами по себе, но и имеют огромное значение для исследователей. «Другая и очень важная особенность «Бадайе‘ ас-санайе‘», - пишет профессор Абдунаби Сатторзода, - это то, что автор, обобщая итоги творческого опыта своего периода, делает теоретические выводы. И во многих случаях цитирует и опирается на произведения известных поэтов и писателей того века, таких как Абдуррахман Джамӣ и Навайӣ» [335, 120].

Автор «Бадайе‘ ас-санайе‘» в целях отделения своего мнения от других использует два оборота: «ва пеши ин камина» (и как думает [ваш] покорный слуга), и «ва пеши ин факир» (предо мной). Например, когда упоминает различия во взглядах ученых в наречении фигур, в том числе художественного средства «тавджиҳ» (разъяснение) пишет: «некоторые говорят, что суть различий этих двух оснований в отличии двух причин, которые стали предметом противоречий. Вот почему эту фигуру называют «муҳтамил лидиддайн» (содержащий две противоположности). И как думает [ваш] покорный слуга, если не делать это обобщение, будет лучше, так как выражение

речи в каком-либо контексте, которое имеет два разных направления (значения), не должны противоречить [друг другу]» [114, 75].

Другой примечательной стороной данного трактата является корректный и цельный подбор поэтических примеров и их критический анализ. В этом отношении Атаулла опирается, в основном, на два метода исследования: а) критический анализ хорошего стихотворения, выражающий смысловую суть, и б) критический анализ примера, носящего исключительно сравнительный, практически-касательный характер.

В «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» достаточно много полноценного критического анализа стихотворений. Например, для фигуры «барā‘ати истихлāl» (искусное открытие) автор в подтверждение определения рассматривает бейт Камāла Худжандī, и подчеркивает его оригинальность и изящество поэтического мастерства: «и к этой фигуре относится то, как автор какой-либо книги в начале этой книги изящно свидетельствует (представляет) свое имя, так как это сделал Шейх Камāl Худжандī в начале своего дивана (сборник стихов-У.Ю.):

افتتاح سخن آن به که کمد اهل کمال به ثنای ملک الملک خدای متعال

Лучше, если достигшие совершенства начнут речь
Хвалой правителя миров - всевышнего Бога» [114, 184].

Основная идея и цель «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» подчеркивание особенности и оригинальности теории «пути поэтов Аджама» (тарики шу‘арāи Аджам), которую подробно рассмотрим в следующей главе.

Другая проблема, которая привлекла наше внимание - это непризнание поэтами и учеными Аджама некоторых фигур и их разновидностей, которые впервые рассматриваются в настоящем трактате, несмотря на то, что они фигурировали в некоторых поэтических строфах. Автор, исследуя эти фигуры, подчеркивает их несовместимость с традицией персидско-таджикской поэтики, которое имеет первостепенное значение для сравнительной поэтики.

Еще одним преимуществом трактата является то, что автор, опираясь на метод сравнительного исследования, смог исправить некоторые ошибки и изъяны, фигурирующие в ранних аналогичных персидско-таджикских трактатах. Например, описывая художественное средство «шабахи иштика̄к (подобие параномазии) пишет: «Поэты Аджамы не видели различий между иштика̄ком и шабахи иштика̄к. Так Рашид Ватват в определении иштика̄к говорит: иштика̄к таков, что прозаик или поэт в прозе или поэзии приводит слова, в которых буквы близки и схожи в произношении» [114,27]. Вслед за этим цитируя стихотворные образцы трактатов Рашида Ватвата и Салмāни Сāваджй, причисляет их к «шабахи иштика̄к» (подобие параномазии).

Наряду с достоинствами в «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» наблюдаются некоторые недостатки, которые, конечно же, не влияют на общую картину и ценность трактата. В частности, ряд фигур, несмотря на их соответствие критериям персидско-таджикской поэтики, представлены лишь в виде упоминания названия и примера, без определения и толкования. К таковым относятся та‘кид ал-мадх бимā йушбиҳ ад-дамм (подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу), та‘кид ад-дамм бимā йушбиҳ ал-мадх (подчеркивание порицания, подобного похвале), та‘лик (приложенный), услуб ал-ҳаким (стиль мудреца) и кавли би-л-муджиб (речь с мотивом). Например, услуб ал-ҳаким (стиль мудреца) им описывается следующим образом: «Существует два вида стиля мудреца:

Первый вид состоит в том, что говорящий обращается [к конкретному] адресату, от которого исходила речь, то, чего не ожидал адресат в ответ на свое высказывание. И это связано с тем, что говорящий пытается осознать и усвоить речь адресата вопреки его воле, с целью наказать его так, как оно противоречит его мечтам, сочетающимся с его желаниями и волей. Например:

بر در جانان رقيبم دید و ز این جا گفت رو گفتمش منت به جان دارم بر جانان روم

У дверей возлюбленной увидел меня недруг и сказал: «Уйди отсюда!»

Ответил ему: «К несчастью, обязан жизнью, и должен быть рядом с ней!».

(«بر جانان روم» - игра значениями - ихām, которую можно перевести и как «в объятиях любимой» - У.Ю.)

Второй вид - ответить задавшему вопрос тем, о чем он не спрашивал. В связи с тем, что опускается вопрос спрашивающего, перекидывая его на другую тему, тем самым наказывая его, так, как другое (другая тема – У.Ю.) предпочтительнее для него из-за ограниченности его разума. Или то другое ему понятно, чем то, что он подразумевал. Пример:

خواجه گفتا باده چون نوشند بی هوشی چراست گفتمش تا یک دم از غمهای دنیا وارهند

Хаджа спросил: «Почему, когда выпивают, забываются напрочь?»

Ответил ему: «С тем, чтоб хоть на миг освободится от печалей мирских».

Далее автор указывает, что в «Мифтāх» и «Галхйс»-е услуб ал-ҳаким (стиль мудреца) представлен как «муҳассинāti дāтийа» (субстанциальные фигуры) и не наречены никак. И самое главное то, что, основываясь на особенностях персидско-таджикской поэтики, выносит свой вердикт, который весьма интересен: «И поэты Аджамы не считают ее (фигуру-У.Ю.) художественным средством» [114,131].

Литературная мысль и эстетические ценности в знаниях арабов и арабоязычных трактатах XV века, как видно из анализа, оказали значительное влияние на формирование, развитие и эволюцию теории персидско-таджикской литературы и эстетики, заложив прочную основу для возникновения сравнительной науки, ярким свидетельством которого является «Бадāйе‘ ас-санāйе‘».

ВЫВОДЫ ПО II ГЛАВЕ

В современном востоковедении были подвергнуты сравнительному анализу «Тарджумāн ал-балāга» и «Махāсин ал-калām». Впервые были исследованы арабские источники «Тарджумāн ал-балāга». В результате сравнения стало известно, что в степени влияния арабских трактатов Рāдуйāнī ввел нововведения и определил течение персидской поэзии.

Арабским источником «Хадā'ик ас-сихр фī дакā'ик аш-ши'р» Рашида Ватвата Ватвота является «Махāсин ал-калām» Маргинāнī. Если Рāдуйāнī в своей книге имел в виду сферу персидской поэзии, то Ватват ввел в персидско-таджикскую поэтику образцы аятов, хадисов, пословиц и поговорок, образцы арабской поэзии, что его можно назвать основоположником сравнительной поэтики.

В трактатах по средневековой персидско-таджикской поэтике источники вообще не указывались. На основе арабских трактатов мы установили источники «ал-Му'джам». Среди авторов персидских книг только Атауллах Махмуд Хусайнī указал на свои источники среди арабских книг, что имеет большое научное значение.

В заключении данной главы мы пришли к мнению, что поэтика Араба и Аджама взаимообогатились и имели большое влияние на формирование основ представления и применения средств художественного отображения, которые были разработаны и введены в теорию обеих поэтик средневековыми учёными, в основном арабоязычными, но представителями иранских народов. Таких примеров достаточно много, и мы постарались осветить некоторые из них.

ГЛАВА III

ОБЩНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРИЕМОВ ПОЭТИК АРАБА И АДЖАМА

Роль арабской и арабоязычной поэтики в формировании персидско-таджикской поэтики достаточно велика. Поэтому проблемы изучения сходств и различий, вопросы взаимосвязи и взаимовлияния предполагают комплексное отдельное исследование. «Однако, прежде чем приступить к подобному сопоставительному изучению, - как писал Р. Мусулманькулов, - которое может быть осуществлено в дальнейшем лишь объединенными усилиями специалистов обеих отраслей востоковедческого литературоведения, пока необходимо изучить самостоятельно и во всем объеме каждую из этих поэтик – выявить их особенности, определить значение самих памятников, проследить пути развития литературно-теоретической мысли» [324, 13]. И наша цель - исследовать эту проблему.

По нашему мнению, литературные воззрения и эстетические ценности Араба и Аджама в вопросах тождества, сходства и (различий) идентичности, как с точки зрения содержания, так и с точки зрения структуры художественных средств, целесообразно называть «общими». Хотя с момента написания старейшего из доступных трактатов персидско-таджикской поэтики «Тарджумāн ал-балāга» («Толкователь красноречия») прошло более восьмисот лет, до сегодняшнего дня актуальным вопросом остается выявление степени участия художественных средств-фигур, переплетения литературных связей, взаимовлияния и взаимообогащения поэтики Араба и Аджама в монографическом плане. Собрав воедино все персидско-таджикские теоретические труды, с первого взгляда можно предположить, что их подавляющее большинство после XI века написаны в подражании арабским и их теоретические разработки в чистом виде перешли в персидско-таджикскую поэтику и в них нет интеллектуальной или теоретической независимости. Однако детальное, системное изучение, противопоставление и анализ художественных

средств-фигур, являвшихся определяющими элементами украшения и изящества литературы, ясно показывают, что персидско-таджикская теоретическая мысль и эстетика не только были подражательскими, но и развивались исходя из специфики персидского языка, как по структуре, так и по содержанию, демонстрируя самостоятельность. Другими словами, хотя основа была взята из арабских источников, при переводе на персидско-таджикский язык, вопреки схожему мнению, что при переводе теряется изящество текста и стиля, она, напротив, была адаптирована к художественно-эстетическим ценностям персидско-таджикского языка, придав ей таким образом удвоенное изящество, которое затем было перенято тюркоязычными учёными. То есть для осуществления мастерского перевода необходимы три способа: первое - сохранить оригинальность материала и его соответствие стандартам переводимого языка; второе, учесть интересы, возможности и вкусы читателя; третье, на примере предмета поэтики, заменить оригинальные свидетельства лучшими образцами прозы и поэзии из другого языка. Это обстоятельство хорошо почувствовал Муҳаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнī. В своем произведении он, описывая сущность художественных средств-фигур на персидско-таджикском языке, в качестве доказательства сказанному приводит прекрасные примеры из творчества мэтров персидско-таджикской поэзии - Рудаки, Фаррухи, Унсури, Манучехри, Мунджика, Шахида Балхи и других. Такой подход показал, что уровень влияния подражательства и прямого следования в персидско-таджикской поэтике спал, и процесс формирования и эволюции персидско-таджикской поэтики как самостоятельной и независимой науки стал более выразительным.

В своем трактате Рāдуйāнī описывает суть искусства в персидском таджикском языке, чтобы доказать точку зрения лучших примеров поэзии персидских поэтов - Рўдаки, Фаррухи, Унсури, (970 / 980-1039), Манучехри, (1000-1040), Мунджика, Шахида Балхи (ум. в 935 г.) и так далее. Например, этот подход показал, что влияние подражания в персидско-таджикской поэтике относи-

тельно невелико, а процесс формирования и эволюции субъекта персидско-таджикской поэтики как самостоятельной науки более ярко выражен.

Следует отметить, что процесс переноса художественных средств арабоязычной поэтики в персидско-таджикскую науку на разных этапах развития литературы различен, и в этом контексте проблема рассмотрения их духовной общности также не идентичен. Например, как было указано выше, в период формирования классической поэтики Рāдуйāнī разбил «Тарджумāн ал-балāга» на 73 главы, предполагая наличие именно такого количества художественных средств-фигур, в то время как в арабской поэтике, например, в «Китāб ал-бади‘» («Книга о новом») Ибн ал-Му‘тазза (861-908) было их 18 фигур, в «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии») Кудāмы - 22 средства, а в «Маḫāсин ал-калām»-а («Красоты речи») Маргинāнī - 20. Конечно, стиль Рāдуйāнī, относящего к художественным средствам как к отдельным и независимым фигурам неверен, и, если принять это во внимание то, что, с одной стороны, проблема общности менее выражена, то с другой, наличие в «Тарджумāн ал-балāге» большого количества фигур должно указывать на принадлежность части из них к изобретениям автора. Согласно нашему исследованию, в пятой главе этого трактата выявление 25 новых фигур принадлежат самому автору «Тарджумāн ал-балāга». Объем этих открытий, несомненно, если дать оценку с точки зрения сравнительно-аналитического метода, достаточно велик и бесценен и вклад Рāдуйāнī в деле перевода с арабского, на который указывают и Малик аш-Шу‘арā Баḫār и Субḫāнī, и развитие персидско-таджикской поэтики очевиден и не менее, чем вклад Ибн ал-Му‘тазза, Кудāмы ибн Джа‘фара и Маргинāнī.

Однако, важно отметить, что рассмотрение общего знаменателя художественных средств зависит от их количества, которое включает в себя различные теоретические параметры. Среди персидско-таджикских теоретических работ три трактата являются наиболее полными по охвату, количеству фигур и рассмотрению тем: «Бадāйе‘ ал-афкār фī санāйе‘ ал-аш‘ār» («Чудеса мысли в искусстве поэзии») Хусайн Вā‘иза Кāшифī (1461-1504 г.),

«Бадāйе‘ ас-санāйе‘» Атауллы Маҳмуда Хусайнī (1430/40-1513 г.) и «Абда‘ ал-бадāи‘» («Высоты творения») Муҳаммадхусайна Гаракāнī (1844-1927 г.), в которых соответственно рассматриваются 93, 150 и 220 фигур.

Метод передачи, общность и применение художественных средств в классической персидско-таджикской поэтике, на наш взгляд, осуществлен согласно следующим параметрам:

1. Под тем же именем, которое используется в арабском языке;
2. Под именем менее распространенным на арабском языке;
3. Под именем, неизвестном на арабском языке;
4. Под новым именем или именем, переведенным с арабского;
5. Использование фигуры с небольшой разницей;
6. Применение фигуры под другим ракурсом;
7. Новые виды художественных средств и видов, характерные для таджикско-персидского языка;
8. Фигуры, не признанные литературоведами Аджамы;
9. Художественные средства и виды, характерные для арабского языка и не соответствующие природе таджикско-персидского языка.

Этот метод в науке классической персидско-таджикской поэтики впервые применил Атаулла Маҳмуд Хусайнī, что явилось нововведением в этой сфере.

Кроме того, общность поэтики Араба и Аджамы наблюдается в следующем: а) в единообразии научной терминологии; б) в сходстве наименований; в) в идентичности определений и рассмотрении общей темы в контексте слова-речи (методе и результате или классификации фигур по типам); г) ее место в художественных (словесных и образных) спорах и д) идентичных или синонимичных доказательствах (примерах).

В настоящей главе рассматриваются сходства четырех общих средств-фигур Араба и Аджамы, включая илтифāt (поворот или завершение значения в бейте и добавление в конце другого, имеющего отношение к первому), муṭāбака (сопоставление, противопоставление), мубāлига (преувеличение) и «таджāхул ал-‘āриф» (притворное неведение сведующего), и показаны

общие аспекты наименования, равенства определений, эстетики и художественной ценности.

3. 1. Илтифāt

Илтифāt (поворот или *завершение значения в бейте и добавление в конце другого, имеющего отношение к первому*) одна из самых известных и применяемых художественных средств-фигур поэтик как Араба, так и Аджамы. Возникает вопрос «Какая особенность фигуры демонстрирует их общность, тождество, сходство и идентичность?»

Терминологическая идентичность

По свидетельству Абу Хилāла ал-‘Аскарй, автора «аҫ-Синā‘атайн» («Книга о двух искусствах») и выдающегося арабского ученого Шавки Зайфа³⁸, фигура илтифāt является одним из творений Асма‘й, которая вошла в арабскую поэтику благодаря именно ему. Джāхиз также использовал его под тем же названием в «ал-Байāн ва ат-табийин» («Книга ясного изъяснения и толкования»). Однако Ибн ал-Му‘тазз не приводит его в основной части своего трактата и не включает его в систему «художественных средств», а приводит во второй части своего трактата, которая называется «махāсин», и в соответствии с порядком ставит его на первое место. Как свидетельствует история этой средства-фигуры, илтифāt была одной из самых востребованных поэтических средств доисламского периода. Следует также отметить, что фигура была одним из видов художественных средств, которая, несмотря на то, что за всю историю литературы Араба и Аджамы неоднократно сталкивалась с терминологическими изменениями, наиболее востребованным названием и по сей день остается илтифāt. Использование этого средства под этим именем приписывается абсолютному большинству почтенных арабских и аджамских ученых, среди которых Кудāма ибн Джа‘фар, Абу Хилāл ал-‘Аскарй, Муҳаммад Умар ар-Рāдуйāни, Рашид Ватват, Шамс

³⁸ Не будет преувеличением, если скажем, что Асма‘й тот, кто впервые использовал термин «илтифāt» в поэтике

Кайс ар-Рāзй, Шарафаддин Рāмй, Тāдж ал-Халāвй, Хусайн Вā‘из Кāшифй, Атауллах Махмуд Хусайнй и Джалāладдин Хумāй.

Новые наречения

Однако часть теоретиков, обнаружив незначительные изменения по двум причинам: 1) отличия их работы от предыдущих, и 2) с целью демонстрации своей новизны или своего вклада в поэтику, позволили себе добавить в состав художественных средств, в том числе фигуры «илтифāt» кое что от себя. Одно из таких добавлений - придание нового имени. Эти новые наречения, которые являются главным отличительным признаком и чертой средств-фигур, как показали наблюдения, были созданы тремя способами:

Первый способ заключается в использовании лексического значения этого термина. В частности, Ибн Вахб (البرهان في وجوه البيان) и Ибн Мункизз (البدیع البديع), на основании этого способа фигуру “илтифāt” нарекают «сарф» или «инсирāф»-ом, которое, как нам видится, берет свое начало из определения Ибн ал-Му‘тазза к «илтифāt», где используется слово «инсирāф»:

«وَهُوَ إِنْصِرَافُ الْمُتَكَلِّمِ عَنِ الْمَخَاطَبَةِ إِلَى الْأَخْبَارِ وَعَنِ الْأَخْبَارِ إِلَى الْمَخَاطَبَةِ وَ مَا يُشْبِهُ ذَلِكَ وَ مِنْ

الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»

(«Говорящий после того, как завершает свою мысль, кажется, хочет отречься от нее, однако вторично обращается к ней, и в другой форме говорит о ней») [13, 236].

Второй способ - создать название средству на основе терминологического значения слова. Ибн Рашик, отличающийся своим своеобразием, сначала «илтифāt» - из-за его «популярности среди арабов» называет «и‘тирāд», а затем, по мнению последователей, «истидрāк» [85/2,54]. Кроме того, автор «Ниҳāйат ал-йджāз фй дирāйат ал-и‘джāз» при определении «илтифāt» подчеркивает, что у него также есть другие названия, такие как

«татмим», «ихтирās», «такмил» и «тазйил». Такое внимание, без сомнения, свидетельствует об интересе ученых к проблемам поэтики и вытекающих из него наук, в частности ‘илм ал-ма‘āни - науки об образах. Так, автор «Мифтāх ал-‘улūм» рассматривает «илтифāt» в контексте к составным фигурам и анализирует её в сочетании «итнāб», которая является одним из предметов науки об образах – ‘илм ал-ма‘āни.

Третий способ - это объединение первого и второго способов, который включает в себя как лексическое значение, так и терминологическую составную средства-фигуры. Например, ал-Хāтамй, Абу-тāхир ал-Багдāдй и Ибн Рашик использовали слово «и‘тирāд» подобно «илтифātу» (повороту). И это наречие также связано с Ибн Му‘таззом, который использовал слово «и‘тирāд» в своем определении. Ибн ал-Му‘тазз сказал: «К ним же (относится) возвращение, а это случай, когда (поэт) скажет что-нибудь, а потом возвращается обратно» [9,318]. Если это изменение происходит в середине бейта, это называется «и‘тирāдом». Благодаря таким небольшим и незначительным изменениям, часть специалистов отнесли «и‘тирāд» к самостоятельным средствам-фигурам. Хотя Ибн Рашик «илтифāt», по мнению некоторых ученых, считал: «عند قومٍ هو التفتات هو الاعتراض», ссылаясь таким образом на Ибн ал-Му‘тазза и считает его одним из видов илтифāта. Поэтому в примерах, приведенных Ибн Рашиком, при представлении этого средства-фигуры, происходит некое изменение как смена команды (мутакаллим) или смена обращения, которое автор уместно называет «илтифāt ал-малйх» (изящный переход), [85/2,57].

Именно из-за обоснованности этого изменения или передачи значения, которое сохраняет художественную ценность фигуры «илтифāt», Зимлакāни в «ал-Бурхāну-л-кāшиф ‘ан и‘джāз ал-Кур’āн», который является одним из хāшийя-примечаний (им. ввиду «написанная на полях – У.Ю.) к «Мифтāх ал-‘улūм» Саккākй, «илтифāt» называет «талвин» или «талаввун»-ом (означающее изменение, изменение от одного цвета к другому), что

напрямую связано не только с лексическим значением, но и с его терминологической составляющей.

Атауллах Махмуд Хусайнӣ, ссылаясь на Алламу ат-Тафтāзāнӣ, относит «шуджā‘ат ал-‘арабийя» (арабская храбрость), которая специфична для арабского языка, как другое название «илтифāта». Аллама ат-Тафтāзāнӣ, по нашему мнению, имел в виду слова Ибн Асйра: *و يسمى أيضاً شجاعة العربية و إنما سمي بذلك لأن لشجاعة*

Использование художественного средства «илтифāт» в речи также требует смелости, которой обладают только арабы» [2,2,4].

Известный иранский ученый Мир Джалāладдин Каззāзӣ в своем трактате «Зебāшинāсии сухани пāрсӣ. Бади‘» («Эстетика персидского слова. Поэтика») попытался продолжить персидскую традицию написания имен средств-фигур, которую начал Рāдуйāнӣ. В частности, он изменил арабское название «илтифāт» на персидское «вāнигарӣ», что буквально отражает его персидское значение. Следуя этому процессу, автор трактата «Хунари су-ханāрāй» («Искусство речи») назвал его «шивагардāнӣ» - переход речи, что связано с его терминологическим значением. Другими словами, персидские ученые использовали как лексическое, так и терминологическое значение слова «илтифāт», которое указывает на арабское влияние. Т. Зехни [293,119] и А. Сатторзода [337,86] указывают на то, что его также называют «гардиш»³⁹ (поворот).

Определение (та‘риф)

Впервые о фигуре «илтифāт» упоминает Ибн ал-Му‘тазз и дает следующее определение:

³⁹ Туракул Зехни предпочитает имя «гардиш», определение которому дает в следующем варианте: «Автор иногда при отражении духовного состояния, при описании сильнейших сердечных болей и страданий неожиданно возбуждается и от описаний состояния переходит на страдальческие стоны и возгласы или наоборот от стонов и возгласов переходит на описание ситуации. Эту фигуру называют “илтифāт” или «гардиш» [293,119].

و هو إنصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار و عن الاخبار إلى المخاطبه و ما يُشبه ذلك و من الالتفات

الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر

(Он состоит в переходе говорящего от беседы к рассказу и от рассказа к беседе и тому подобном. К повороту относится переход от идеи, заключенной в речи, к другой.) [300, 236]

После Ибн ал-Му‘тазза на эту фигуру обратил внимание автор «Накд аш-ши‘р» («Критика поэзии») и причислил ее к *نوعت المعانى* (качество значенный), относящихся к его частоте. Определение фигуры «илтифāt» Кудāмы точнее и конкретнее, чем определение Ибн ал-Му‘тазза. Согласно литературному взгляду первого ученого, «илтифāt» заключается в том, что «поэт выражает смысл таким образом, как будто он протестует или сомневается, или думает, что кто-то может откритиковать его слова или что кто-либо спросит о его недостатках; поэтому поэт обращается к стиху, упомянутому ранее, с тем, чтобы либо подтвердить его, либо упоминает ошибочность, и устраняет сомнения» [81, 232].

Как видно из теории Ибн ал-Му‘тазза, рассматриваются два основных момента: переход от беседы к рассказу и, наоборот, от рассказа к беседе. Ибн Рашик также упоминает в этой главе взгляды Ибн ал-Му‘тазза и Кудāмы [85/2, 57], и его новизна состоит в том, что он считает это своего рода «илтифāt ал-малих» (изящным переходом). Абу Хилāl ал-‘Аскарй не дал общего определения «илтифāt»-у, однако представил определения двум его видам [72,509].

Однако в теории Саккākй, как представил её Атауллах Махмуд Хусайнй в своем «Бадāйе‘ ас-санāйе‘», это определяется по-другому: «Илтифāt состоит из перехода из одного состояния в другое, другим способом, если бы это было в первой части речи, либо если его не было там. Но очевидное требование этой речи состоит в том, что когда вы желаете пожаловаться на существующие проблемы, вы должны обратиться к себе и сказать:

پای مال غم شدی کس را نشد پروای تو گر نباشد کاسه می دستگیر ای وای تو

Тебя зажали проблемы, нет дела до этого другим,
Коль нет чаши вина, чтоб напиться, о как жаль тебя!

Суть внешней стороны речи - это способ высказаться, как:

پای مال غم شدم کس را نشد پروای من گر نباشد کاسه می دستگیر ای وای من

Меня смяли проблемы, нет дела до этого другим,
Коль нет чаши вина, чтоб испить, о как жаль меня!

Когда передаешь это в виде обращения, «илтифāt» становится очевидным, согласно мнению Саккākī. Однако, - пишет Атауллах Махмуд Хусайнī, - по мнению многих, это не «илтифāt» [114, 127].

То же самое можно увидеть в персидско-таджикской поэтике. Впервые ввел в персидско-таджикскую поэтику художественное средство «илтифāt» Радуйāнī, и, чтобы понять глубину смысла, первоначально объясняет его лексическое значение, а затем представляет определение: «По персидски «илтифāt» - это «оглядываться назад». Когда поэт произносит бейт и его смысл переводит в другое значение, это называют илтифātом, и сын Му‘тазза, Амиралму‘минин, говорит, что: «Илтифāt (поворот) – состоит в переходе говорящего от беседы к рассказу и от рассказа к беседе и тому подобному». Как сказал Рудаки:

جز آنکه مستی عشق است هیچ مستی نیست همین بلات بس است ای به هر بلا خرسند

Кроме опьянения от любви нет более другого пьянства,
Достаточно тебе этой беды, о тот кто рад всякой беде!» [106,55]

Как видно из этого отрывка, Радуйāнī при толковании сути вопроса ссылается только на определение Ибн ал-Му‘тазза, которое ясно и полно. Другими словами, это своего рода прямое влияние основу тождественности которого составляет передача полного значения.

Рашид Ватват также высказался и по поводу «илтифāта» и его определение намного шире и богаче чем у Рāдуйāнī, что свидетельствует о наличии, помимо «Тарджумāн ал-балāга», другого дополнительного источника. Согласно нашему сопоставлению этой фигуры с арабскими определениями, эта идея присутствует, и есть различие в определении самого Ватвата, т.е. если рассматривать в качестве основного источника, в этом отношении трактат Рāдуйāнī, и в то же время, четко осознавать косвенное влияние трактата Ибн ал-Му‘тазза «Китāб ал-бади‘», становится очевидным, что это значение характерно только для первой части определения Рашида Ватвата и выражение «эта фигура перед некоторыми учеными» принадлежит к первой группе. Однако во второй части его определения влияние теории Кудāмы ибн Джа‘фара более очевидно, но, к сожалению, хотя это ощутимо, автор не указывает источник и заканчивает определение словами «и некоторые сказали». Другими словами, он не признает открыто оказавшего на него влияние, что и является своего рода отличием от предыдущего определения. Так в определении этой фигуры он пишет: «Прием, по мнению некоторых знатоков этой науки, заключается в переходе от второго лица глагола к третьему или от третьего лица ко второму... А некоторые считают, что прием «илтифāt» заключается в том, что дабир или поэт завершает мотив (ма‘нā), а потом возвращается к этому законченному мотиву пословицей, пожеланием или как-либо иначе, [напоминая о нем] либо прямо, либо косвенно [100,126]. Формулировки «завершение мотива» и «[напоминая о нем] либо прямо, либо косвенно» фигурируют в определении Кудамы, которые соответствуют определению Рашида Ватвата и подчеркивают их схожесть и влияние на второго.

Эту отличительную черту, то есть переход от одного значения к другому, даже если это самостоятельное значение, можно условно назвать «переходом смысла», что составляет суть определения илтифāта Шамса Кайса: «поэт, завершив нужное ему значение, в конце бейта затрагивает другое значение, хотя и совершенно независимое, но имеющее при этом некое отношение к первому» [100,253]. Кроме того, Шамси Кайс указывает его отношение

к первому смыслу. Хотя данный спектр вопроса в определении Шамса Кайса немного расплывчат, позже, в XV веке, Атауллах Махмуд Хусайнӣ, который, опираясь на теорию «Мутаввала», признает первую часть определения илтифāt как основу и подчеркивает: «И поэты Аджамы признают илтифāt в этом значении» [114,129].

Основная цель этой фигуры, на наш взгляд, состоит, прежде всего, в том, чтобы величественно подчеркнуть образ и наглядно продемонстрировать ситуацию, переломить устоявшиеся формы выражения и языковые клише, показать читателю новое восприятие, удивить и поразить его «изысканностью способа выражения», которое должно завершиться и подчеркнуть мастерство и вкус автора. Утверждение Такӣ Ваҳидийāна Кāмгāра подкрепляет наше мнение: «Илтифāt - это противоположность простому выражению, оно неожиданно и величаво, и основная цель - создание необычного и привлекающего, устранение устоявшейся однообразности. Илтифāt возбуждает интерес, шокирует и пробуждает читателя и слушателя, притягивает внимание к себе» [234, 99].

Виды «илтифāt» (переход)

Классификация фигур, как было заявлено ранее, берет начало с Ибн ал-Му‘тазза. В частности, в его теории «илтифāt» представлен в двух видах: в первом говорящий переходит из «указывающего и изъясняющего» в «неизвестного, неявного и ему подобного».

Во втором - говорящий отрекается от смысла, который он выражает, и обращается к другому смыслу [300, 236]. Другими словами, говорящий, когда завершает выражение смысла и кажется, что хочет выйти за его рамки, затем снова возвращается к нему и говорит об этом иначе.

Асма‘ӣ также увидел это отличие, и выделил его термином. У Кудāмы илтифāt единичен и не имеет разновидностей. Абу Хилāl ал-‘Аскарӣ, как и его предшественник Ибн ал-Му‘тазз, считает, что илтифāt состоит из двух разновидностей.

Абу Хилāl ал-‘Аскарй в «аҗ-Сина‘атайн» повествует историю создания фигуры илтифāt, которая в плане появления и исторического пути развития имеет важное как литературное, так и научное значение: «Говорят, как-то (Асма‘й-У.Ю.) спросил у одного из своих приближенных: «Знаешь ли ты, в каких своих бейтах Джарир использовал илтифāt?» Он ответил: «Я не знаю». Асма‘й сказал: «Один в этом бейте:

آتَنَسَى إِذْ تَوَدَّ عُنَا سُلَيْمَى بَعُودِ بِشَامَةٍ، سُقَى الْبَشَامُ

(Можешь-ли забыть то, как Сулейма прощалась с нами у дерева башам,
Да будет плодородным дерево башам! (башам – бесплодное дерево)

[73,509]

Посмотри, хотел продолжить свое стихотворение, поэтому снова вернулся к дереву башам и помолился за него.

И этот бейт:

طَرَبَ الْحَمَامُ بِذِي الْأَرَاكِ فَشَاقِنِي لَازِلَتَ فِي غَلَلٍ وَ أَيْكِ نَاضِرٍ

(Тот голубь возрадовался на земле Зил-Арāk и привел меня в восторг, о голубь, всегда будь и живи у бегущего ручья, среди садов и лесов радости!)
[73,510]

Он снова возвращается к голубю и молится за него.

Ибн ал-Му‘тазз рассматривая илтифāt в качестве примера приводит те же стихи, которые, несомненно, вместе с термином позаимствовал у Асма‘й, также как до него это сделал Джāхиз в «ал-Байāн ва ат-табййин». Однако, Ибн ал-Му‘тазз добавил к нему первый вид и расширил параметры его значения.

Другая часть считает, что поэт рассматривает это значение так, как будто он сомневается, что кто-либо отвергнет его мнение или кто-либо спросит о причинах, поэтому он возвращается к тому, что говорил ранее, подчеркивает это, или упоминает причину и снимает с него сомнения [73, 509-510]. Этот смысл в теории персидско-таджикских специалистов воплощен в форме «открыто (явно) или иносказательно», которая выражает общее значение фигуры.

В персидско-таджикской поэтике, вплоть до XV века (Рāдуйāнī, Ватват, Шамс Кайс Рāзī, Шарафаддина Рāмī, Тāдж ал-Халāвī) фигуру илтифāt рассматривали целостно и без разновидностей.

Однако в XV веке двое известных персидско-таджикских ученых Атауллах Махмуд Хусайнī и Хусайн Вā‘из Кāшифī илтифāt начали рассматривать илтифāt вместе с его разновидностями.

Место илтифāта в профессиональных спорах литературоведов – поэтологов

Среди специалистов по поводу места и роли илтифāt-а и его специфики существует абсолютно разные мнения. Следует отметить, что как среди арабских, так и среди персидских специалистов только Атауллах Махмуд Хусайнī - единственный выдающийся ученый, который очень четко высказался о месте илтифāt-а в поэтике. В этой связи он пишет, что «автор «Талхīса» рассматривает илтифāt как «субстанциальную фигуру» и ее особенность и место определяется благодаря этому положению. Такая постановка вопроса указывает на первоначальность илтифāt-а и переносит споры в плоскость науки об образах - ма‘āнī. Все шесть частей, которые ученый причисляет к илтифātu, были извлечены из недр науки об образах и добавлены к ней. Поэтому некоторые ученые, в том числе Гулāммухсин Ахāнī, рассматривают её в контексте науки об образах [115, 64-88].

Автор «Тибйāна» илтифāt причисляет к «акциденциальным фигурам» [62, 248]. Атаулла определяет его суть следующим образом: «согласно этим свойствам, которые являются приемами украшения речи, независимо от того, является ли это вопросом положения или состояния, он относится к акциденциальным фигурам» [114, 128].

По нашему мнению, Атаулла Махмуд Хусайнī первый ученый, который рассматривает илтифāt с позиции внешней стороны или воображаемости, указал на важность его роли в описательности, что является беспримерным в персидско-таджикской поэтике.

Таким образом, можно констатировать, что общие признаки илтифāта фигурируют во всех трактатах по поэтике, как на арабском языке, так и персидско-таджикских, практически идентичны и выглядят достаточно схожими.

3. 2. Мутāбака (соответствие)

Мутāбака (соответствие) - одна из самых востребованных и известных персидско-таджикских фигур, которая «у мастеров слова высокопочитаема» (Кāшифй, 101), а у «народа широко популярна»⁴⁰ [114, 161].

Равенство или общность этой фигуры речи было обнаружено 600 лет назад Атауллой Маҳмудом Хусайнй, который писал: «перед арабскими учеными означает сплетение двух слов в речи, между которыми должно быть соположение и противоречие» и «перед поэтами Аджамы – приводить слова, которые противоположны друг другу, т.е. находящиеся в противоречии» [114, 163].

Однако в XIII веке в фигуриобразующем составляющем художественного средства «мутāбака» было два элемента: а) соположение и б) противоречие или тадāдд (противоположность) в персидско-таджикской поэтике, в том числе в определении Шамса Кайса: «И в искусстве красноречия противоположение противоположных предметов называют «мутāбакой» (*соответствием*) [53,358]. Это, с одной стороны, явственно подчеркивает общность этого средства, сближает и делает сходным, а с другой стороны, Шамс Кайс не принимает термин, введенный Рāдуйāнй и Ватватом, и называет его как Ибн ал-Му‘тазз «мутāбакой».

Шавки Зайф не согласен с первым определением «мутāбака», сделанным Халилом ибн Аҳмадом и предлагает новую. Он считал Асма‘й первым арабским ученым, который представил подробный комментарий к терминологическому значению «тадāдд» (противоположный) и «мутāбаке» [192,40], и предположил, что он мог быть автором этого термина. В связи с этим в качестве доказательства приводит следующее мнение Ибн Рашика: «Асма‘й упоминает мутāбаку в поэзии и говорит: «лексическое значение этого термина означает «идущие по дороге четвероногие, руки расположены на месте

⁴⁰ Тāдж ал-Халāвй также поддерживает мнение специалистов: «они высоко чтят эту фигуру» («Дакā’ик аш-ши‘р»)

ног» ...затем называет данный бейт Зухайра как наилучший бейт имеющий муṭāбаку:

لَيْثٌ بَعَثَ يَصْطَادُ الرِّجَالَ إِذَا مَا اللَّيْثُ كَذَّبَ فِي أَقْرَانِهِ صَدَقَا

(Есть лев в земле Ассар, в Йемене, который охотится на мужчин, и каждый раз когда он использует слово лев по отношению к себе подобным, оно касается и его (приравнено к нему)) [85 / 2,7].

И это первый бейт, который Ибн ал-Му‘тазз приводит в качестве подтверждения (примера) [300, 217].

Кудāма ибн Джа‘фар (ум. между 922 и 948 г.), современник Ибн ал-Му‘тазза, в начале развития поэтики как науки о красноречии, не соглашается с автором «Китāб ал-бади‘» в выборе термина и его интерпретации. Фигуру, названную Ибн ал-Му‘таззом «муṭāбака», нарекает «такāфу», так как она является источником создания красоты смысла. Согласно теории Кудāмы, «такāфу» (сопоставление) – это когда поэт хвалит или осуждает то, что объединяет две противоречивые вещи» [81, 229]. Пример:

حُلُو الشَّمَايِلِ وَهُوَ مُرٌّ بِاسِلٌ يَحْمِي النَّمَارَ صَبِيحَةَ إِلَّا رَهَاقِي

(Сладкоподобна и горька, и мужественна, и на заре страха и ужаса защищает честь).

В этом бейте сочетания «حلو» (сладкое) и «مر» (горькое) - это такāфу.

Кудāма использует здесь термин «متكافءان» (равный) значит «متقاوم» (всеобъемлющий) в связи с противоположностью или отрицания, противостояния или им подобным, является частью фигуры «мукабала».

Причиной несогласия Кудāмы с Ибн ал-Му‘таззом автор «ас-Сина‘атайн» («Книга о двух искусствах») поясняет следующим образом: “И Кудāма ибн Джа‘фар, своим мнением вышел за рамки спора и сказал: Мутāбака состоит из приведения двух слов, которые по строению и склонению схожи, но в значениях-противоположны. Подобно словам Зийāда Аджама:

«وَنَبِّتُهُمْ يَسْتَنْصِرُونَ بِكَاهِلٍ وَلِلْوَمِ فِيهِمْ كَاهِلٌ وَ سَنَامٌ»

(Мне рассказали об их состоянии, что они получали помощь через Кāхила, и среди них для порицаний был лопатка и горб верблюда).

И первый (по строению и склонению) назвали «такāфу» (*сопоставление*), а специалисты поэтики «мутāбака» (*соответствие*) (из-за различий в значении) называют «тааттуф» (*соединением*) [73,405].

Затем, во второй главе, ссылаясь на девятую главу «ас-Синā‘атайн», Абу Хилāла ал-‘Аскарī описывает это художественное средство следующим образом: «Все люди убеждены, что «мутāбака» в речи состоит из сложения чего-то с его противоположностью в прозе или воззвании, или бейте в составе касыды, подобно использованию [вместе] света и тьмы, дня и ночи, жары и холода» [73,404]⁴¹. Однако он не удовлетворяется этим и вторично ссылается на слова Кудамы: «Мутāбака» - это то, когда упоминают слово и затем его повторяют, но с другим значением» [73,405].

Составляющие мутāбака

Среди специалистов по поэтике наблюдается расхождение во мнениях относительно количества составляющих «мутāбака». Прежние специалисты классифицировали фигуру по значению слов, которые буквально или семантически противоположны друг другу. Чтобы прояснить общность этой фигуры, ограничимся приведением лишь одного примера на арабском и персидско-таджикском языках.

Зайнуддин Зāхидī, автор книги «Равиши гуфтār», на основе теории ас-Саккākī разделил ее на восемь видов:

1. Настоящее противоречие (тадāдд) состоит в использовании противоположных слов в их истинном смысле:

ای زبردست زبردست آزار گرم تا کی بماند این بازار

⁴¹ Это определение больше похоже на определение Рашида ал-Ватвата: Мутазадд - это то, что писатель или поэт произносит слова, которые противоречат друг другу в поэзии, такие как жар и холод, свет и тьма, твердое и мягкое, черное и белое.

О величественный, угнетающий подчиненных,
Как долго продлится твое господство?

(досл.- До каких пор «бурлящим» будет этот рынок?) [168, 441].

2. Иносказательное противопоставление (такāфу) –это когда приводят противоположные смыслы в иносказательной форме.

3. Словесное противопоставление (ṭибāки лафзй) - приводить несколько противоречащих друг другу слов, и оно бывает шести типов:

а) оба существительных;

Коранический стих وَ تَحْسِبُهُمْ أَيْقَاطًا وَ هُمْ رُقُودٌ (Вы думаете, что они бодрствуют, хотя они спят). В этом примере «бодрствующие» и «спящие» - оба существительные.

И:

شبی نیرسی و روزی که دوست دارانم چه گونه شب به سحر می برند و روز به شام

Ни разу ночью не спросил о моих возлюбленных

Как коротают ночи до утра и дни до вечера? [199,403].

В этом бейте Саади «ночь» и «день» - два противоположных существительных.

б) оба являются глаголами;

Аллах говорит: «يُحْيِي وَ يُمِيتُ» (Он воскрешает и умертвляет).

В этом стихе Саади:

گفتی به غم بنشین یا از سر جان برخیز فرمان برمت جانا برخیزم و بنشینم

Ты сказала сядь с моим горем или восстань от жизни,

Я подчинюсь тебе, и встану и сяду! [199,404].

«Сядь» и «встань», «встану» и «сяду» - противоположные глаголы.

в) оба являются буквами и это характерно для арабов.

г) одно - существительное, а другое - глагол;

Как говорит поэт:

لَقَدْ أَحْيَا الْمَكَارِمَ بَعْدَ مَوْتٍ وَ شَادَ بِنَائِهَا بَعْدَ إِنْهَامِ

Он возродил жизнь, после щедрот, после смерти
и возродил его имя в вечности.

Махастӣ Ганджавӣ:

من عهد تو سخت سست می دانستم بشکستن آن درست می دانستم
این دشمنی ای دوست که با من ز جفا آخر کردی نخست می دانستم

Перевод:

Я очень слабо знала о твоей клятве,
Знала, что это правильно ее преступить.
Эта вражда, друг мой, примененная ко мне
Что сделал ты в конце, я предполагала изначально [265,110]

д) одно существительное и другое - буква;

е) одно - глагол, а другое - буква;

ё) обе буквы;

Подобно кораническому стиху *لَهَا مَا كَسَبَتْ وَ عَلَيْهَا مَا كَسَبَتْ* (Все, что достигается просто - во благо душе, и то, что достигается с трудом - во вред ей). Две буквы «ل» и «ع» противоположны.

Насир Хусрав говорит:

چون نیک نظر کرد پر خویش در او دید گفتا ز کی نالیم که از ماست که بر ماست

Когда внимательно посмотрел на оперение, он увидел их у него,
Сказал на кого жаловаться, ибо «всё наше, и поэтому для нас»!

[199,404].

Два слова «ز» и «بر» противоположны. Однако, на наш взгляд, такая

точка зрения неверна, так как в персидско-таджикском языке нет двух противоречащих друг другу слов, и это особенность арабского языка.

4. Смысловая противоположность (ṭibāki ma‘navī) - это когда противоречие обнаруживается между двумя значениями, а не в словах. Муḥаммадхусайн Гаракāнī (1844-1927 г.) утверждает, что «эту часть (т. е. смысловую противоположность - У.Ю.) вывел я и назвал ее этим именем, и пример, который приходит мне на ум, слова Саади:

گوته نظران کنند حیف است تشبیه به سرو بوستانات

Жаль, что недалновидные

Видят лишь кипарис твоего сада» [89,296].

Поскольку наличие кипариса в саду стройность и величие, он противостоит недалновидности, и сам поэт указывает, что поскольку он, т.е. адресат обладает высоким статусом, его сравнение с кипарисом сада является подслеповатостью недалновидных. В любом случае в смысле есть муṭāбака между подслеповатостью, которое выражено словом, и высоким (далновидным), которую подразумевал поэт.

5. Скрытая противоположность (ṭibāki haḫfī) - когда приводят два значения, принадлежащие двум разным вещам.

6. Противоположности салб-а и иджāб-а (*исключения и необходимости*). Противоположность иджāб-а (ṭibāki иджāб) заключается в том, что антитеза его слова должна быть положительной. Что касается салб-а (ṭibāki салб) то два его противоположных слова - два положительных и отрицательных глагола, либо – предписание добрых дел и воздержание от дурных поступков из одного источника. Как в этом бейте:

وَنُنَكِّرُ إِنْ شِئْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ وَلَا يُنَكِّرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ

(Если захотим, будем отрицать их слова перед людьми и изменим их. Но когда мы обозначаем (называем) сказанное, они не в состоянии отрицать наши слова) [150,330].

В этом стихотворении поэт сочетает два противоположных значения: а) положительное «ننكر» и отрицательное «لا ينكرون».

Такая ситуация ярко подчеркивается в следующем бейте Саади:

حريف عهد مودت شكست و من نشكستم حبيب بيخ ارادت برید و من نبريدم

Соперник нарушил клятву дружбы, а я не нарушал ее,
Любимая на корню срубила благосклонность, а я не рубил

[199,405].

7. Противоположность ба‘с-а и заджр-а (подстрекательства и препятствия), это когда происходит из одного источника амр-а и нахййа-предписание добрых дел и воздержание от дурных поступков.

Как говорит Абу Таммам:

تردَى ثيابَ الموتِ حمراً فما أتى لها الليلُ إلا وهىَ من سُندسٍ خضرٍ

(Оденьте красные халаты, но для этих халатов ночь не пришла, будто только они были из зеленых (райских) шёлков) [115,181].

Хафиз сказал:

به آب زمزم و کوثر سفید نتوان کرد گلیم بخت کسی را که بافند سیاه

Невозможно обелить водой Замзама и Кавсара
Ковер счастья кого-либо, сотканный черным! [199,406]

8. Противоположность ихāма (двусмысленности) или противоречивого ихāм-а - это цитирование двух слов, противоречащих в буквальном смысле, но не противоречащих в переносном смысле. Как говорит Да‘бил Хизай:

لَا تَعْجَبِي يَا سَلْمُ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى

(О Сальма! Не удивляйся человеку, над которым насмехалась старость и он начал рыдать) [199, 407].

Существует противоречие между значениями «насмехаться» и «рыдать», но нет никакого противоречия между переносным значением «насмешки старости» в этом бейте, которое раскрывает переносное значение «седину волос», и переносным значением «начал рыдать», что означает

горевать. Мухаммадхалил Раджāй назвал это «шабахи тазāдд» (подобие противоречия) [165, 340].

Это [сказал] Мавлавī Балхī:

حاصل عمرم سه سخن بيش نيست خام بودم پخته شدم سوختم

Урожай моей жизни - это не более трех слов:

Был незрелым, созрел, сгорел! [199, 407].

Сравнительная ценность мастерства

Мутāбака (соответствие) или тазāдд (антитеза) – образобразующее художественное средство. В этой связи его считают одним из «самых выдающихся литературных приемов». Впервые в истории арабской поэтики Кудāма определил красоту такāфу (сопоставление) и счел его источником смысловой красоты. Затем, исходя из этой теории, места данной фигуры, многие арабские и персидско-таджикские специалисты ввели ее в оборот. Исходя из этого она в теории Саккākī, войдя в систему смысловых изяществ, при расстановке фигур расположилась на первом месте.

Образообразование (тасвирāфарī) - одна из основных целей этого художественного средства, повышающая его эстетическую ценность. Рассматривая этот качественный образобразующий элемент, Мир Джалāладдин Каззāзī назвал его «художественным бесподобием» [236, 107], а Азād Балгирāmī «мувалāt ал-‘адуд» (рождающий множество) [136, 57]. Однако, на наш взгляд, Абдунаби Сатторзода смог резюмировать вопрос и полно конкретизировать суть фигуры, которая имеет большую научную ценность: «Изучение произведений поэтов и писателей убедительно доказывает, что мутазāдд (антитезу) использовали ради величественности (выпуклости) смысла, лучшего понимания предмета, отражения психического состояния героев, демонстрации реалий и сцен жизни общества и участи конкретного человека, воссоздания противоречий между реальным и нереальным и т.п.» [337,122].

Два противоположных и противоречащих друг другу смысла в творчестве поэта через воображение могут создать основу для пробуждения определенного чувства. Фактически, два слова или два значения в этой фигуры становятся литературным искусством, когда они поэтичны и красочны. В этом случае контраст не только великолепен, но и приобретает литературную ценность и борется за выражение новой темы. Таки Ваҳидийн Камйār в своем трактате «Бади‘ аз дидгāхи зебāшинāсй» («Искусство с точки зрения эстетики») разделил красоту контраста на четыре группы, которые процитируем вкратце:

1. Раскрытие памяти: наличие явления в сознании человека, основанное на принципе противоречия, ищет и привносит противоположное, то есть разум устанавливает связь между явлением и противоположностью. Если эта связь нова, то она приносит радость. Например, когда думаем о размере мухи, в нашем сознании может появиться слон. Это противоречие является причиной раскрытия памяти, подобно противоречию птицы и горы в этом бейте:

یکی مرغ بر کوه بنشت و خواست بر آن کوه چه افزود و زآن کوه چه کاست

Одна птица села на гору и взлетела,

Что, увеличилось на этой горе и что убыло?!

2. Прояснение: противоречие играет большую роль в понимании явлений и дел. В принципе, одним из инструментов познания явлений мира является противоречие. Например, если бы не было тьмы, не было бы и света; если б не болезнь, мы бы не знали здоровья и не знали бы его ценности, и, согласно словам Саади, «Цену благополучия знает тот кто сталкивался с горечью»; если-бы не было старости, юность была бы бессмысленной, и даже жизнь без смерти была бы безвкусной. Таким образом, прояснение - это очень разительный и выразительный контраст, который ценен тем, что становится причиной выбора самого человека и дает ему возможность принять решение, сделать выбор и вынести заключение.

3. Акцент: Противоречие (тадāдд) может придать подчеркнутость речи:

تواضع سر رفعت افرازدت تکبر به خاک اندر اندازدت

Скромность высоко возвысит голову,
Высокомерие же, в землю уроет.

4. Создание осязаемости и красочное воплощение любезностей и понятий: противоречие в прояснении способно творить и воплощать, и эта роль является наиболее важной с точки зрения красоты. Например, вместо того, чтобы сказать, что я не равен ему, Саади использует противоречие, чтобы красочно и ярко представить это понятие:

من که با موری به قوت بر نیایم ای عجب با کسی افتاده ام کو بگسلد زنجیر را

Я не в состоянии мерится силой даже с муравьём,
О боже, связался с тем, кто рвет цепи! [234,62-63].

Художественная ценность фигуры муṭāбака или мутаза̄дд состоит в том, что благодаря ей “рисуют словами”, т. е. поэт создает пространство, комбинируя противоположные слова, с тем чтобы величественно раскрыть красоту речи.

Образообразование - один из методологических элементов поэзии, который, в том числе, осуществляется посредством художественных средств. Задача литературных средств - прежде всего восхвалять и прославлять художественное слово. И стихотворение только в том случае может стать идеальным и фантастичным если одухотворяется и воплощает эмоции в каждом слове творческой мастерской.

3. 3. Мубāлига (преувеличение)

Целью данной главы является рассмотрение двух основных вопросов: а) выявить естественные-субстанциальные особенности фигуры мубāлига (преувеличения), являющейся не только основным составным элементом, но одним из наиболее широко используемых методов украшения поэтического, в частности эпического слова, и б) определить его место в поэтике Араба и Аджама.

Прежде всего следует подчеркнуть, что в плане рассмотрения мубāлига (преувеличения) в рамках науки о поэтике существуют разногласия. В частности, Йахйā ибн Хамза ‘Алавī, автор книги «ат-Тирāз ал-мутазаммин ли асрār ал-балāга ва ‘улуми хакāик ал-и‘джāз», детально исследовав данную фигуру с критической точки зрения, в соответствии с описанием специалистов, выявил *«три мазхаба-направления»* ее восприятия и оценки ими, которые весьма оригинальны и заслуживают особого внимания:

Представители первого направления считают, что мубāлига не относится ни красотам речи и ни к ее достоинствам. Доказательством этому они считают то, что лучшая речь - это та, которая исходит из глубины сердца и искренна, и нет в ней разного рода излишеств, а преувеличение не может быть без этих «изяществ». Более того, мубāлига используется теми, кто не может выразить свою мысль обычным и ясным образом, с тем чтобы восполнить свою ограниченность [78/3,117].

Другими словами, эта группа вообще не приемлет мубāлига и не считает его художественным средством, опираясь, главным образом, на то, что «лучшая речь – та, что исходит безо всяких излишеств из кладезя Истины». В этом смысле Ибн Рашик «считает гулувв (чрезмерность) одной из составляющих осуждения (порицания) преувеличения (мубāлиги)» [85 / 2,54]. Хотя он же, не опровергает использование и присутствие в других его видах, подчеркивая, что если мубāлига (преувеличение) по сути бесполезны, то ташбих (сравнения) и исти‘āра (метафоры) и многие другие изящества речи будут бесполезными. Эта точка зрения Ибн Рашика перекочевала и в поэтику Аджамы, о чем свидетельствует высказывание Атауллы Махмуда Хусайнī: «некоторые арабские ученые считают мубāлига (преувеличение) абсолютно неприемлимым» [114, 101].

Представители **второго направления** считают мубāлига (преувеличение) одной из величайших целей красноречия, благодаря семантическому богатству которого создается прекрасное стихотворение. Аргументом данной группы является критерий «самое красивое

стихотворение - самое ложное из них» (зеб̄атарини āнх̄ā дурӯгтарини āнх̄āст). Поэтому, когда речь не содержит его - она ничтожна и безосновательна, когда же она сплетается с преувеличением, раскрываются ее изящество, изыск и красота, и она становится процветающей, красивой и благоухающей [78/3,117-119]. То есть, вопреки своим оппонентам, представители этой части исследователей, признают преувеличение и считают его в целом одним из достоинств поэзии, в том числе и Ибн Рашик, который подчеркивает: «лучшая речь та, где используется муб̄алига (преувеличение)», ибо «чем ложнее стихотворение, тем оно ярче и красивее» [50,163], как говорится: الشعرُ أكذبُهُ أعذبُهُ (Лучшее стихотворение - самое ложное). И Атаулла также опираясь на высказывания арабских ученых говорит: «И некоторые из них признают его полностью» [114,101].

Третий мазхаб расположен по середине двух предыдущих. Его представители считают, что «если муб̄алига с точки зрения умеренности сделана искренне и сердечно – она красива, но если перенасыщенна *гулувв* (чрезмерностью) – уродлива и неприемлива» [78/3,117-119]. Другими словами, эта группа практиковала «умеренность» и рассматривала муб̄алига (преувеличение) как элемент красоты и добротности речи, но и не отрицала достоинства искренности по отношению ко лжи. Если она не переходит и не впадает в крайность, то при помощи незначительного изменения воображаемая речь может перерасти в красивое стихотворение.

Более поздние ученые, такие как Садраддин ибн Ма‘сум ал-Маданӣ (1642-1709) [193 / 4,207], Аҳмад Мустафа Марāгӣ (ум. 1952) [249, 336], Аҳмад Матлуб (1936-2018) [78/3,117-119] в своих трудах рассматривая муб̄алигу (преувеличение) по сути перефразируют вышеупомянутое определение ал-‘Алавӣ и в значительной степени отдают предпочтение теории представителей третьего направления.

По нашему мнению, правильной следует считать позицию сторонников второго направления, так как подавляющее большинство персидско-таджикских ученых муб̄алига (преувеличение) считают художественным

средством, а Шамс Кайс Рāзй даже называет его (средство-У.Ю.) «сан‘ати сухан» (искусством речи) [53, 367].

По мнению исследователей Араба и Аджама суть мубāлиги (преувеличения) выражается в двух основных особенностях: описание, в котором а) присутствует ифрāt (излишество) и б) что-либо подчеркивается.

Автор «Кā‘идат аш-ши‘р» выявив новую фигуру, назвал назвал ее «ифрāt фй ал-игрāk» (излишество в преувеличении) и привел несколько бейтов для ее демонстрации, однако не представил определения [33,23; 230,81], и таким образом обозначил для арабских специалистов еще один способ достижения цели посредством мастерского использования художественного средства и без преувеличения передать смысл. Ибн ал-Му‘тазз немного изменив название фигуры, представил ее как «ифрāt фй ас-сифа» (преувеличение в описании), заострив внимание на качественных определениях чего/кого-либо. Следует отметить, что Ибн ал-Му‘тазз поместил «ифрāt фй ас-сифа» во вторую часть своего трактата «Китāб ал-бади‘», т.е. маҳāсинам, и оставил его как и Са‘лаб без определения.

Рāдуйāнй указывает на две другие особенности этого художественного средства, которые, в свою очередь, достаточно интересны: а) «хирад ба пазируфтан бишамад» (мудрость признавая поражаться) и б) «дурўги шā‘ирāна» (поэтическая ложь), т.е. «аш-ши‘ру акзабуху азбуху» - (аз ши‘р āнчи бадурўгтар бāфурўгтар - чем лживее стих, тем он лучше) [51, 62]. Выражение Рāдуйāнй «мудрость признавая поражается», если в первую очередь, очень поэтична, во вторых, имеет то же значение, что и «возможное», которое используется для описания сути фигуры мубāлига (преувеличения) в арабоязычной поэтике и, как упоминали выше, является естественным свойством данного средства. Подобную практику, с одной стороны, можно отнести к духовному воздействию, с другой стороны, добавление Рāдуйāнй, на наш взгляд, можно рассматривать как одно из его достижений в области персидско-таджикской поэтики. Рашид Ватват принял

название данное Радуйан̄и, но его подход к определению художественных средств, включая «ифрāt ф̄и ас-сифа», педантичнее и детализированнее: «Это художественное средство таково, что описание качества чего либо настолько преувеличено, что достигает точки невозврата (обратного значения)» [95, 73]. Атауллах Махмуд Хусайн̄и в своем комментарии к определению Рашида говорит: «И целью этого повествования является то, чтобы понять, что для Рашида преувеличение описания чего либо, доведение его до обратного значения понятнее, чем доведение или недоведения до невозвратного, ибо первое преувеличение постижимо, а второе нет» [114,104].

Интересно то, что определение Атаулы отличается от определения Кудāмы ибн Джа‘фара. Возможно у него другой источник, так как и у Маргинан̄и, подобно Ибн ал-Му‘таззу, данная фигура представлена без определения.

Следует отметить, что научные взгляды Кудāмы к данной фигуре заслуживают внимания, так как изначально критически исследует ее и не принимает термин, введенный Ибн ал-Му‘таззом, считая не охватывающей всех особенностей средств. Исходя из этого аргумента Кудāма переименовывает фигуру на мубāлига (преувеличение), которое позже было принято персоязычными учеными. В данном случае следует напомнить, что перенос арабских терминов, наряду с прямым влиянием, рассматривается и как часть общей составляющей поэтики Араба и Аджамы.

Следует также отметить, что первое определение мубāлиги (преувеличения) принадлежит Ибн ал-Му‘таззу. Согласно его трактовке мубāлига (преувеличение): «...это когда поэт выражает одну из разновидностей ситуации/явления в стихотворении таким образом, что если он выразил-бы это как есть на самом деле, этого было-бы достаточно, однако ему этого мало и он добавляет к той ситуации/явлению описание, с тем чтобы суть смысла его желания была более изящной и более ясной» [81, 227].

Наиболее точным определением к мубāлиге (преувеличению), которое соответствует и современным научным стандартам, следует считать

определение Йахйā ибн Хамзы ал-‘Алавй. Согласно его теории преувеличение достигается тремя ипостасями: во-первых, использованием слов, которые за пределами нашего воображения или посредством метафор, или метонимии, или аналогии; во-вторых, перечислением качеств и их установление в целях возвышения положения восхваляемого и повышения его статуса; в третьих, закончить речь тем, что вызвало бы уместность применения преувеличения [78, 485]. Необходимо заметить, что для арабской поэтики характерен второй путь.

В целях выявления сходств элементов или, в целом, общности определений мубāлиги (преувеличения), сопоставим определения Абу Хилāла ал-‘Аскарй и Хусайна Вā‘иза Кāшифй.

«Преувеличение, - пишет Абу Хилāл ал-‘Аскарй, - это то, когда доводишь до высокоизбранности и высокопоставленности, и в подборе слов не упускаешь мельчайшей возможности сблизить и подчеркнуть статусность» [73, 476].

У Хусайна Вā‘иза мубāлига представляется следующим образом: «Мубāлигат - это чрезмерность в словах по отношению к чему либо, а как термин означает то, когда говорящий (мастер слова) при украшении речи в описании чего-либо чрезмерничает и доводит это до самого высокого состояния и предела, до такой степени, чтоб казалась неприемлимой для восприятия умом» [108,28a].

Как видно, эти два определения схожи как по внешнему виду (форме), так и по значению (содержанию). Определение Кāшифй можно считать улучшенной версией определения Абу Хилāла ал-‘Аскарй. С другой стороны, это приводит нас к выводу, что Кāшифй также опирался и на трактат «аṣ-Синā‘атайн». Однако, на наш взгляд, лучшее определение мубāлиги (преувеличения) дает Ибн Асйр: «Преувеличение означает доведение значения (смысла) до предела, не переходя границы разумного» [2 / 1,264].

Некоторые арабские ученые полагают, что арабский язык способен выражать другие формы преувеличения. В частности, Суйутй утверждает,

что на арабском языке можно преувеличивать посредством склонения, которое назвал. «мубāлига дар сига» (преувеличение в склонении). По его словам, склонения преувеличения это формы - фа‘лон (рахмāн), фа‘ил (рахим), фа‘ол (гаффāр), фа‘ул (шакур), фа‘ил (фарих), фу‘ол (‘уджāб), фу‘‘āl (куффāр), фа‘ал (лабад) и фу‘лā (су‘йā) [68 / 3,222].

Шавки Зайф ссылаясь на трактат «ан-Нукат фй и‘джāз ал-Кур’āн» ‘Алй ибн ‘Исы Руммāнй упоминает о существовании еще пяти других новых видов преувеличения, которые имеют особое научное значение для изучения различных аспектов этого художественного средства:

1. «Указание на увеличение значения с целью изменения лексического происхождения слова для данного выражения;
2. Морфологическое преувеличение посредством склонений преувеличения подобно слову «гаффāр»;
3. Обобщающее преувеличение, когда вы говорите: «Люди пришли ко мне», в то время как их пришла только группа;
4. Преувеличение посредством аналогии, которая почитаема;
5. Преувеличение за счет исключения условного ответа» [192,140].

По мнению Шавки Зайфу, автор в четвертом виде выражает возможное в виде невозможного, а известное (желанное) в виде возможного.

Различные виды преувеличения, описанные Суйутй и ‘Алй ибн ‘Исой Руммāнй (296-384/908-994), в основном характерны для арабской поэтики и в персидско-таджикских трактатах о поэтике о них нет никаких сведений. В этой связи можно смело утверждать, что наши предшественники их просто проигнорировали.

Виды мубāлиги (преувеличения)

Кудāма ибн Джа‘фар, уже в девятом веке, расширив границы художественного средства «мубāлига», вывел из его состава “гулувв” (чрезмерность), что по сути является своего рода новаторством. Важно и то, что он еще в самом начале появления поэтики рассматривает вопросы, которые не были решены или вовсе остались вне поля зрения его

предшественников, таких как Ибн ал-Му‘тазз, Джāхиз и Асма‘й. В частности, в свое время он выявил два метода, которые «сильно отличаются от методов поэтов» [81, 154]. Первый, по его мнению, это «чрезмерность в значении в начале речи» [81,154], и второй - «довольствование предельной умеренностью и серединчатостью» [81,154]. Суть этой теории состоит в том, что «общее описание должно соответствовать цели интересов поэта и не отклоняться от того, что имеется в виду» [81, 154]. Исходя из этого, на наш взгляд, более поздние поэтологи выявили и определили четкие границы преувеличения, признав его границы соразмерными уму и традициям⁴².

В частности, Абу Хилāl ал-‘Аскарй считал мубāлига (преувеличение) и гулувв (чрезмерность) разными фигурами.

Впервые среди последователей Саккākй Джалāладдин Хатйб ал-Казвйнй в своем трактате «Талхйс» делит преувеличение на три части, ставшей в последствии, с одной стороны, главным учебным пособием медресе мусульманских стран, в частности Самарканда, Бухары, Термеза, Хивы, Балха, Герата, Гургана, Мешхеда, Мерва и Стамбула, с другой – неотъемлемой частью персидско-таджикской поэтики, послужившей одной из главных причин популярности «Мифтāх ал-‘улūм»-а Сирāджаддина ас-Саккākй ал-Хāразмй, «ал-Мухтасар»-а («Избранное»- (досл.кратко-У.Ю.) и «ал-Мутаввал»-а («Комплексное» - (досл. удлиннёное –У.Ю.) Са‘даддина ат-Тафтāзāнй (1322-1390 г.).

Части преувеличения в литературной теории Хатйба ал-Казвйнй состоят из следующих разделов: 1) *таблиг* (уведомление), 2) *игрāk* (гипербола) и 3) *гулувв* (чрезмерность).

Тафтāзāнй утверждает, что «таблиг - это то, что желаемое согласно умозаключению и представлениям [вполне] может произойти» [29,514]. Подобно тому как сказал Имруулкайс в описании лошади:

⁴² Мухаммад Фишараки термин «‘адат» считает “урф”-установившийся порядком», которое ошибочно [228, 77].

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَ نَعَجَةٍ دَرَاكَأَ فَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ

(Затем конь поскакал за диким быком и его самкой. Что за бег! Когда достиг их обоих - даже не вспотел, чтоб им [хотя-бы] умыться).

Оборот «فَلَمْ يَنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ», которым поэт показывает особенность коня в этом стихе вполне вразумителен и соответствует представлениям о нём.

В XV веке Атауллах Махмуд Хусайнӣ и Хусайн Ва'из Кāшифӣ, подобно последователям Саккākӣ, разделили мубāлигу (преувеличение) на три типа в персидско-таджикской поэтике. Однако, на наш взгляд, в данном случае определение Кāшифӣ более полное и конкретное, чем определение Атауллы Махмуда Хусайнӣ, и больше соответствует определению Хатӣба ал-Казвӣнӣ: «Изначально [следует-У.Ю.] *таблиг* (*уведомление*); в словарях *таблиг* (*уведомление*) представлен как «*доводить*», но как термин означает «*доводить слово (речь)*» до состояния совершенства (полноты) таким образом, чтоб оно (она) было возможным для постижения умом и представлением. Пример:

چونان ضمير تو روشن شد از تجلی غیب که نقش های ضمائر در او پدیدار است

Твое сердце озарилось сиянием сокровенного,

Так, что в нем видны отражения всех его тайн» [86,113].

Определение Ризāкулихана Хидāйата отличается от определения предшественников. Он также делит мубāлигу на три категории, называя первую «таблигом» (ведомлением). Отличие мнения Хидāйата заключается в том, что *таблиг* им рассматривается как описание, постигаемое исключительно умом [265,9], т.е., автор «Мадāрїдж ал-балāга» («Степени поэзии») из существующего определения сокращает слово «'адат» (традицию), которое свидетельствует о том, что в его теории «*таблиг*» (*уведомление*) гораздо ближе к истине, чем любые другие виды.

Однако, в отличие от Хидāйята, известный арабский ученый Аҳмад ал-Хāшимй (1878-1943) добавляет к «мудда‘ā» (цели), являющейся основным столпом *таблига*, «шиддат» (силу) и «за‘ф» (слабость):

تبليغ - إن كان ذلك الادعاء للوصف من الشدة أو الضعف ممكناً عقلاً و عادةً.

(Это *таблиг*, если *шиддат* (сила, усиление) и *за‘ф* (слабость, ослабление) используется для уразумительного и представляемого описания) [264/1, 286].

Определение автора «Равиши гуфтār» идентично с другим, за исключением лишь того, что «*таблиг*» расположен на втором месте [168,452].

Следует отметить, что согласно исследованиям, на сегодняшний день, наиболее полной определению «*таблиг*»-у принадлежит известному таджикскому ученому Абдунаби Сатторзода: «*Таблиг* (*уведомление*) лексически означая *доводить*, в качестве термина означает доводить слово (речь) и описание до совершенства (полноты) таким образом, чтоб цель (желаемое) была возможна для постижения умом и представления» [337,111].

Вторая категория мубāлиги - это игрāк (*гипербола*), которая также является одной из самых спорных тем в поэтике. Некоторые ученые рассматривают игрāк (*гипербола*) как одну из разновидностей мубāлиги, видят разницу между *таблиг* от игрāк - в *шиддат* (*усилении*) и *васфе* (*описании*) описываемого. Другие видят в нем самостоятельное художественное средство, предлагая различные определения, что свидетельствует о её неординарности и своеобразии. В частности, Хатйб ал-Казвйнй дает следующее определение: «Игрāк (гипербола) – это когда желаемое (цель) согласно уму может иметь место-мумкинулвуку‘ и согласно представлению – невозможно-мумтаниъулвуку‘» [47, 514].

Определение автора «Таҳзиб ал-балāга» выражает то же самое:

«الاغراق: و هو أن يذكر المتكلم غايةً للوصف المبالغ فيه ممكنةً في نفسها ممتنعةً في العادة»

(Игрāk⁴³ таков, что описание, хвала и хула более преувеличено чем обычно, насколько это возможно интеллектуально, но как правило – невозможно) [150, 348].

Подобно высказыванию поэта:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِينَا وَتَتْبَعُهُ الْكَرَامَةُ حَيْثُ مَا لَا

(Мы будем уважать и лелеять соседа, пока он с нами, но если он предпочтет другое место, мы осыпем его путь уважением (милостью) [150,348].)

В этом бейте поэт утверждает, что где бы не был наш сосед, наше уважение и милость будет следовать за ним, и такой порядок умом постижим, но согласно представлению кажется невозможным.

В персидско-таджикской поэтике определение Атауллы Махмуда Хусайнӣ схоже с определением Хатйба ал-Казвйнӣ: «Если желаемое (цель) можно уразуметь умом, но невозможно согласно представлению – это приемлемо и называют это играком» [114,101]. В подтверждение этому во многих книгах по поэтике можно встретить знаменитый бейт Саади:

به زيورها بيارايند مردم خوبرويان را تو سيمين تن چونان خوبي كه زيورها بياراي

Украшениями наряжает народ красавиц,

Ты же, моя белотелая, столь хороша, что

сама краше ожерелья! [86,114].

Суть определений в книгах «Ханджāри гуфтār», «Равиши гуфтār» [168, 414] и «Ма‘āнӣ ва байāн» [133, 208] идентичны с определением Хатйба ал-Казвйнӣ.⁴⁴

Шамс Кайс ар-Рāзӣ представляет игрāk также, как приводит Ватват, а определение Кāшифӣ аналогично определению Атауллы [86,114]⁴⁵. Однако

⁴³ «Игрāk» в словаре означает переходить грань . أغرق في شيء: جاوز الحد . (Ибн Манзур, 1988).

⁴⁴ Равиши гуфтār: Игрāk - это описание, которое обычно является абсолютным и интеллектуально возможным, а гулувв - это описание, которое интеллектуально и обычно абсурдно и преувеличено (414).

Ханджāри гуфтār: выполнение, и оно состоит в том, чтобы потребовать исполнене команды, которая является обычной, но невозможной.

Шамс Кайс поясняет, что «проявление хвалы различается в зависимости от степени положения описываемых и отличается в зависимости от их состояния в величия» [53, 367-368].

Некоторые персидско-таджикские ученые приписывают игрāk-у достаточно интересные степени, часть из которых близки к пониманию, а другая – не совсем. Муҳаммадхусайн Гаракāнӣ считает, что игрāk «обычно является послепроявляющимся - ба‘ид ал-вуку‘» [89, 70], а Джалāладдин Хумāй приписывает причисляет к игрāку обе степени. Например, далеко от восприятия и понимания. Рудаки сказал:

همی بگشتی تا در عدو نماند شجاع همی بدادی تا در ولا نماند فقیر

Убивал так, что у врагов не осталось смелости,
Раздавал так, что в стране теперь нет бедных! [266, 262].

Фирдоуси:

شود موه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

Железная гора превратится реку воды,
Если услышит имя Афросиаба! [266, 262].

Например, близко к пониманию:

Бейт Хафиза:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت شیوه جنات تجری تحتها الانهار داشت

Глаза Хафиза под крышей дворца той периподобной
Стали подобно «Раю, в котором текут реки»! [88,79].

Саади:

چنانست دوست می دارم که گر روزی فراق افتد تو صبر از من توانی کرد و من صبر از تو نتوانم

Я так сильно люблю тебя, что если однажды наступит разлука,
Ты сможешь вытерпеть это, мне-ж быть без тебя не под силу
[266, 265].

⁴⁵ Во-вторых, “игрāk фи-с-сифа” и «игрāk» лексически “натягивать сильно (до упора) тетиву, а как термин означает, что поэт в целях достижения красоты описания чего-либо своим старанием, использует предельное преувеличение и свою речь выражает так, чтобы она была умозрительна, а не обычна.

Ма‘āнӣ ва байāн: Игрāk - это то, что возможно интеллектуально, а обычно (как правило) - невозможно.

Другой бейт Саади:

میان ماه من تا ماه گردن تفاوت از زمین تا آسمان است

Между моей луной и мирской луной
Разница как между землей и небом [89,307].

Вāкиф Лāхурй сказал:

یا رب چه چشمه ایست محبت که من از آن یک قطره آب خوردم و دریا گریستم

Господи, что за родник - любовь? Из него
Выпил лишь каплю я, а выплакал море?! [234,108]

Это примеры полноценного игрāk-а, воспринимаемые всеми, и лучшие образцы простого и невозможного [89, 306].

Ахмад Матлуб, арабский ученый, также обратил внимание на данную сторону вопроса, опираясь на трактат «Тахриру-т-тахбир», в частности утверждает, что игрāk это пик мубāлиги (преувеличение) без гулува (чрезмерности), что очередной раз доказывает наличие степеней игрāk-а [252/1, 264].

Некоторые арабские ученые, также делят игрāk на два вида. Первый в теории Ибн Рашика - это игрāk и ифрāt-излишество, а второй - то, что поэт или прозаик использует «закодированные» слова и ему подобные, типа «كَانَ»», «لو», «لا» и т.д. [85/2, 65].

Классификация ‘Алавй, по нашему мнению, возникла благодаря влиянию теории Ибн Рашика. Он разделил игрāk на две группы: первая группа с «кодом» или «لو» или сравнимой буквой «كَانَ», а вторая группа - без них [68, 460]. Следует отметить, что этот вид классификации игрāk-а типичен для арабской поэтики и считается одной из ее особенностей.

На наш взгляд, *таблиг* - это простой, игрāk - средний, а *гулув* - высокий уровень мубāлиги (*преувеличения*).

По поводу *гулувв*, которую многие считают частью мубāлиги, среди специалистов достаточно споров, и во многих произведениях можно обнаружить огромное количество ценных и оригинальных высказываний. В этом споре ученые, по сути, делятся на две группы. Первая группа считает, что *гулувв* не является частью украшения речи и его целью и пределом является эпос. Однако вторая группа считает, что *гулувв* - это главная составляющая инициативы и творчества поэта и прозаика в сплетении и использовании необычных и непостижимых сравнений. Абу Хилāl ал-‘Аскарī был одним из первых ученых, кто в «аṣ-Синā‘атайн» рассматривает *гулувв* в качестве самостоятельного художественного средства в отдельной главе, представив её как «агрессию, которая выходит за рамки смысла и величия до такой степени, которой невозможно достичь» [73, 352].

С литературной точки зрения Ибн Асīра, *гулувв* - это «излишество в выходе за пределы» [2, 264], а Хатīb ал-Казвīнī описывает его как «желаемое, познание которого выходит за рамки понятий и разума» [47, 514]. Определение ‘Алавī идентично определению Хатīb ал-Казвīнī: «*Гулувв* - это описание чего-либо до такой степени, что вероятность происхождения которого невозможно» [252/1, 461].

Общий знаменатель определения Атауллы в контрасте с определением Хатīb ал-Казвīнī очевидна: «И если это желаемое невозможно и по понятию и по уму его следует называть *гулувв*» [114, 102].

Теории подавляющего большинства персидско-таджикских ученых, таких как Хусайн Вā‘иза Кāшифī,⁴⁶ Муḥаммадхусайн Гаракāнī,⁴⁷ Ризāкулихан Хидāйат⁴⁸ и Джалāладдин Хумāй,⁴⁹ и таких арабских

⁴⁶ В-третьих, *гулувв* лексически означает переходить грань, а как термин - перейти грань речи за границу ума и понятия.

⁴⁷ Мубāлига (*преувеличение*): ифрāt-*излишество* в описании чего-либо таким образом, как будто она вероятна и грядет. Вопреки *гулувву*, который обычно невозможен.

⁴⁸ *Гулувв* – это то, когда оба направления, т.е. и уразумение и понятие невозможны.

⁴⁹ Когда игрāk (гиперболу) и мубāлига (*преувеличение*) доведены до такой степени, что это невозможно и невероятно принять умом и сознанием, это называют *гулуввом*, и истинное значение его то, что при выражении мнения и идеи придают ему столько предвзятости и излишеств, что это выходит за рамки обычного.

специалистов как Саййид А‘лй Хусайнй,⁵⁰ Аҳмад ал-Хāшимй⁵¹ в принципе едины и созвучны.

Следует также отметить, что, за исключением Атауллы Маҳмуда Хусайнй и Зайнуддина Зāхидй («Равиши гуфтār»), все рассматривают *гулувв* комплексно. Одни делят *гулувви макбул* (принятую (приемлемую) чрезмерность) на три вида, другие - на два. Атаулла Маҳмуд Хусайнй приводит оба варианта. Автор «Галхйс»-а рассматривает три вида, подчеркивает, что «приемлимость от гулувв – это быть излишним». Одно из них «это, то когда в него вводят нечто, которое приближает его к целостной степени» [114,102].

Если Атаулла вместо слова «нечто» использовал бы «речь», его определение было бы более конкретным и соответствовало бы нормам поэтики, так как именно «речь» или «слово» способствуют достижению смысла, а также указывает на его цельность и вероятность происхождения.

Чтобы доказать свою позицию, Тафтāзāнй цитирует следующий āйат:

«يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ»

(Близок к тому, что его масло прольёт свет, хотя его не касался огонь).

Глагол «يَكَادُ» означает «близок», слово, которое приближает *гулувв* к вероятности происхождения.

В этих двух бейтах Муҳташама Кāшāнй наблюдается *гулувви макбул* (приемлемая чрезмерность):

نزدیک شد که خانه ایمان شود خراب از بس شکست ها که به ارکان دین رسید

Чуть было не разрушился дом веры,

От повреждений, которые достигли столпов религии [165, 435].

И:

گویا طلوع می کند از مغرب آفتاب کآشوب در تمامی ذرات عالم است

⁵⁰ الغلو: - Гулувв-это, когда говорящий при описании чего-либо переувеличивает до такой степени, что переходит грань, которая невозможна и по уразумению и по восприятию.

⁵¹ - وَ غُلُوٌّ إِنْ كَانَ الْإِدْعَاءُ لِلْوَصْفِ مِنَ الشَّدَّةِ أَوْ الضَّعْفِ مُسْتَحِيلًا عَقْلًا وَ عَادَةً⁵¹ и гулувв- это если притязание, которое использовано для усиления или ослабления качества воспринимается невозможным и для уразумения и для понятия.

Как будто солнце встает с запада,

Будто смута во всех молекулах вселенной [165, 435].

«Приблизился» и «будто» - это слова, которые приближают *гулувв* двух вышеупомянутых бейтов к цельности и вероятности происшествия.

Согласно Тафтāзāнī, Атаулла описывает второй вид *гулувв-а* – *гулувви макбул* следующим образом: «Другой (вид – У.Ю.) – тот, который включает в себя изящную фантазию (воображение)» [114, 102].

Данный вид *гулувв-а* включает в себя своего рода прекрасную фантазию. Как сказал Кāзī Джурджāнī:

يُخَيِّلُ لِي أَنْ سَمَرَ الشُّهُبُ فِي الدُّجَى وَشُدَّتْ بِأَهْدَابِي إِلَيْهِنَّ أَجْفَانِي

Подумал, что звезды были прибиты к темноте гвоздями,

И мои веки с ресницами привязаны к этим звездам [115,210]).

И в этом бейте наблюдается «тонкое воображение» (изящная фантазия), и специальное использование поэтом слова «يُخَيِّلُ» (подумал), делает его почти возможным.

Нижеследующий бейт Фирдоуси также соответствует и очень подходит к этому виду *гулувва*:

ز سم ستوران در آن بهن دشت زمين شئ شش و آسمان گشت هشت

От копыт скакунов на том широком ристалище

Земля разломалась на шесть, а небо - на восемь (частей) [185,96].

Третий вид *гулувви макбул* - это “высказаться в виде шутки» [114,103], т.е., другими словами, *гулувв* представляется в сатирической форме. К примеру, Абу Нувас сказал:

أَسْكُرُ بِالْأَمْسِ إِنْ عَزَمْتُ عَلَى الشَّرِّ بَ غَدًا إِنْ ذَا مِنْ الْعَجَبِ

Вчера я напьюсь, и, если захочу продолжить завтра, и это действительно невероятно [115,211].)

«Опьянеть до того как выпить» невозможно, поэтому автор использует гулувви макбул и высказывается, переведя его в сатирическую форму, которая в данном случае приемлема, понятна и приемлема в такой форме.

У Носира Хусрава читаем:

ز بی دین مکون خیره دانش طمع که دین شهریار است و دانش حشم
 دهن خشک ماند به گاه نظر اگر در دهانش نهی رود زم

У безбожника не проси знаний,
 Ибо вера -правитель, а знания – свита!
 Во рту такого будет сухо,
 Если даже реку Зам напарвишь в него! [165, 437].

Невозможным и невероятным является то, что описывает поэт, которое трудно даже представить, однако поэт опираясь на *гулувв*, достаточно жестко высмеивает неверующего безбожника, и таким образом добивается искомой цели, что вполне оправдано и уместно при помощи данной формы гулувва. Вслед за этим Атаулла Махмуд Хусайнӣ поясняет разделение *гулувва* на два вида в теории Алламы Кутбадина Шерāзӣ, изначально представив определение *гулувви макбул* (*приемлемого гулувва*) следующим образом: «*Гулувви макбул* - это когда описание чего-либо до невозможности не соответствует его истинному описанию никоим образом, и далеко от его природы, т.е. это никак не проистекает из его сути. И если в этом случае ему нельзя приблизительно приписать хоть что-то близкое, которое соответствует истине, то это уместно и приемлемо» [114,103]. Данное определение также наглядно освещает дословный перевод арабского текста с сохранением специфики и стиля, который создает проблемы при восприятии, но ярко подтверждает степень влияния и проникновения (обогащения) арабоязычной поэтики в персидско-таджикскую.

Эстетика мубāлиги (преувеличения)

Мубāлигу (преувеличение) признают в качестве основополагающей составляющей поэзии благодаря тому, что в её основании лежит воображение.

Поэт используя воображение, создает различные образы и использует его для украшения своей речи, с тем чтобы выразить оригинальные, необычные и красочно богатые смыслы. «Поэзия – это мастерство, - пишет Низāми ‘Арузй Самаркандй (р. ок. 1160 г.), - поэт...трансформирует малозначимое в величественное, величественное в малозначимое, хорошее облачает в уродливое, а уродливое - в благородное» [66, 43]. Эти слова автора «Чах̄ар мак̄ала», своего рода, характеристика свойств художественных средств, и, безусловно, в том числе и муб̄алиги (преувеличения).

Поэтому некоторые арабские и арабоязычные ученые считают, что только в том случае качество муб̄алиги полностью раскрываются, если она представляется вместе с другими средствами художественного изображения. Ибн Кутайба, в своем комментарии к стиху 29 благословенной суры “Дух̄ан”, впервые использует термин «муб̄алига дар исти‘āра» (преувеличение в метафоре) и предостерегает ученых, что при описании в речи можно использовать муб̄алигу (преувеличение). Продолжив свою мысль, он подчеркивает: «Когда араб хочет показать степень утраты от смерти великого и благородного человека, он говорит: «Солнце потемнело для него, и луна в скорби затмилась, и ветер, и молния (свет), и небо, и земля горяя, оплакивали его». Таким преувеличением они описывают его несчастье, и оно носит обобщающий и всеобъемлющий характер, и это не ложь, потому что все они сочувствуют, и их слушатели знают, что они имеют в виду» [252/3, 181].

Ибн Рашик выразил то же мнение, что «гулувв (чрезмерность) - один из уродливых примеров муб̄алиги (преувеличения), и если он будет признан полностью ложным, то ташбиḫ (сравнение) и исти‘āра (метафора) и многие другие изящества речи (художественные средства) утратят необходимость» [85/ 2, 65]. Другими словами, автор «ал-‘Умда фй мах̄асин аш-ши‘р ва āдāбиḫ ва накдиḫ» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») не считает муб̄алигу (преувеличение) без сравнения и метафоры. Йаḫйā ибн Хамза ‘Алавй также считает одним из трех способов признания муб̄алиги

«использование речи при ее наличии (мубāлиги-У.Ю.) [осуществляется] или посредством истиары (метафоры) или кинайй-(иносказания) или тамсила (приведение примера) в притчах» [78, 462]. Все это свидетельствует о том, что роль мубалиги в воображении и создании образов достаточно значима и велика, и что, как заметил Шамисо, «глубина построения некоторых образных средств зиждется на сравнении» [185, 95].

Данный вопрос интересен и современным персидско-таджикским ученым. В частности, Джалāладдин Хумāй в своем комментарии к «преувеличению» подчеркивает: «Мубāлига (преувеличения) и игрāк (гипербола), подобно мурā‘āt ан-назир (соотношению) и танāсуб (соответствию), а также сравнению и иносказанию, являются одними из наиболее важных элементов персидской и арабоязычной поэзии настолько, что редко случается, чтобы литературное прозаическое или поэтическое слово было без этих средств, в особенности мубāлига и игрāк достигли такой степени, что стали полем испытания способностей поэтов и прозаиков, вплоть до того, что чем богаче стихотворение сплетено играком и мубалигой, тем оно ценнее, поэтому предложение *أَحْسَنُ الشُّعْرِ أَكْذَبُهُ* т.е. лучшее стихотворение - это то, которое более лживее, т. е. там где больше мубāлиги (преувеличения) и игрāк-а (гиперболы). В этой связи Низāmй говорит:

در شعر مبیج و در فن او چون اکذب اوست احسن او

Не впрягайся в стихи и науку о ней,

Ибо самый ложный из них - лучший» [266,267].

В этом плане исследование Сируса Шамисо более конкретизированное и глубже. Учитывая присущие мубāлиге свойства, Шамисо делит ее на выразительную (байāнй), эпическую (хамāсй) и художественную (бади‘й), что, в свою очередь, свидетельствует о глубоком проникновении в проблему и педантичности автора. Согласно словам самого Шамисо – его работа – это «новый взгляд на поэтику». Автор убежден, что, когда суть мубāлиги

(преувеличения) описывает что-либо «в сочетании с ифрāтом (излишеством) и та‘кидом (подтверждением), его результатом становится сравнение и метафора, которые переводят спор в плоскость ‘илм ал-байāн - науки о выразительности. В этом случае рассматривать мубāлигу в контексте художественных средств становится неправильным и неуместным.

Сирус Шамисо в своей третьей теории рассматривая мубāлигу в контексте поэтики, еще раз подтверждает свою изначальную позицию: «Мубāлига, игрāk и гулуwв только тогда имеют художественную направленность, когда они используются вместе с каким либо художественным средством, или когда в них присутствует тонкая, изящная и красивая мысль.

Подобно тому как сказал поэт:

نه آنچنان به تو مشغولم ای بهشتی روی که یاد خویشتم در ضمیر می آید
 ز دیدنت نتوانم که دیده بردوزم و اگر معاینه بینم که تیر می آید

Не настолько занят тобою, о ангелоподобная моя,
 Чтобы вспомнить хоть на миг о себе.

Не могу не смотреть на тебя неустанно,

А если даже вижу, летит стрела!

Изящество речи в том, что стрела также означает и «устремленный взор (взгляд)», поэтому гулуwв (чрезмерность) преобразуется в истину [185, 95-97].

Выражая это мнение, Сирус Шамисо ссылается на подчеркнутую теорию Ибн Рашика о «тонкости, изящности и красоте значения» [85/2, 52] мубāлиги в сочетании со сравнением-ташбиḫом.

Исходя из этого, суть преувеличения заключается в «лживом сравнении» [185,95], «мубāлига (преувеличение) ложь в поэзии – это мастерство» [87,190], а «различные формы красноречия являются инструментами вдохновения истины через воображение» [211,264], т.е. - это не что иное, как все та же поэтическая ложь, создающая красоту. Как упоминалось выше, неотъемлемыми особенностями мубāлиги, в частности

возвеличивание и принижение, не являются ложью, а подобно сравнениям, метафорам, иносказаниям, аллегориям, аллюзиям и т.д. имеют внешнюю схожесть, поэтому это не ложь. Одним из доказательств того, что это не ложь, является то, что говорящий (мутакаллим) не хочет, чтобы его слова казались явными, и у слушателя нет такого намерения воспринимать это так, как представляет говорящий.

Абдунаби Сатторзода рассматривая вопрос лжи в поэтической и обычной интерпретации, видит ошибку Джалāладдина Хумāй в том, что он не видит различий между ними [337,114]. Отличия между ними обнаружил Сирус Шамисо: «при лжи стараются, чтобы по середине не было ничего другого (так, например, знающий старается открыть для себя нечто новое), однако в мубāлиге и игрāке и гулувве (которые являются результатом сравнения и метафоры) мы обращаем внимание на умственные (ментальные) доводы, и определяем, что это суждение не соответствует действительности» [185,97].

В принципе, персидско-таджикские ученые ставят различия между мубāлигой, игрāком и гулуввом. В частности, Шарафаддин Рāмй (ум. в 1393 г.) объясняет разницу между мубāлигой (преувеличением) и игрāком (гиперболой): «Разница между мубāлигой и игрāком заключается в том, что везде, где есть играк, там есть мубāлига, и там, где есть мубāлига, там нет игрāка, ибо игрāk в мубāлиге не что иное как ифрāt» [56,107].

Ткаим образом фигура мубалига присутствует как в арабоязычной так и персидско-таджикской поэтиках, имея много общности и во многом тождественен друг к другу.

3. 4. «Таджāхул ал-‘āриф» (притворное неведение сведующего)

Ибн ал-Му‘тазз был первым, кто ввел искусство «таджāхул ал-‘āриф» в арабскую поэтику. Он представлен во втором разделе-«маҳāсин»

(украшения) «Китаб ал-бади‘» («Книга о новом»), и занимает шестое порядковое место.

Однако Сирāдждин ас-Саккākī с этим не согласен и называет его «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху» (использовать (цитировать) известное слово в неизвестном месте) и подчеркивает: «Поскольку эта фигура включена в божественную речь (Коран-У.Ю.), его определение в виде «таджāхул» некрасиво, и то, как назвал его Ибн ал-Му‘тазз, неуместно и далеко от принятых норм» [64, 227]⁵². Эту точку зрения поддержали также его последователи Хатīb ал-Казвīнī [47 / 6,85] и Ибн Худжджат [4,22].

Ибн ал-Му‘тазз не представляет к «таджāхул ал-‘āрифу» определение, но приводит три примера-свидетельства, включая бейт Зухайра:

وما أدري - و سوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساء.

Перевод: «Я не знаю - и думаю, что скоро узнаю -, кто они Хисниды-мужчины или женщины?!» [300,241].

Кудāма ибн Джа‘фар эту фигуру не рассматривает, но Абу Хилāl ал-‘Аскарī 23 параграф девятой главы своего «аҫ-Синā‘атайн» («Книга о двух искусствах») посвящает «таджāхул ал-‘āрифу». Смело можно утверждать, что первое определение этого художественного средства принадлежит Абу Хилāлу ал-‘Аскарī, который описал его следующим образом: «Таджāхул

⁵² То же самое изложено Муҳаммадхусайном Гаракāнī в «Абда‘ ал-бадāи‘» («Высоты творения»): «Таджāхул ал-‘āриф», который Саккākī называет «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху» и говорит, что как назвал эту фигуру Ибн ал-Му‘тазз, неуместно, так как в Коране его очень много, и называть его «таджāхул ал-‘āриф» - далеко от этических норм» [89,106]. Однако в своем трактате «Кутūф-ар-раби‘ фī сунūф ал-бади‘» («Весение плоды в классификации поэзии») при представлении данной фигуры пишет : «некоторые называют эту фигуру «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху» [88,63].

Сайид Муҳаммад Табāтабāй в своем трактате «Хунари бади‘» также обращаясь к этой фигуре пишет: «Саккākī назвал это художественное средство «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху», когда использовал его в Коране. Согласно этому, «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху» в Коране, являетс подобно этому أَيَسَّ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدُهُ وَيُخَوِّفُونَكَ بِالَّذِينَ مِنْ دُونِهِ وَمَنْ يُضِلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ (Разве Аллаха не достаточно для Его раба? Они устрашают тебя теми, которые ниже Него. А кого Аллах введет в заблуждение, тому не будет наставника [83, 39/36].

ал-‘ариф» и смешивание сомнения с явным – это то когда правильное и праведное было узнаваемым, и он располагается там, где появляется сомнение, с тем чтоб на него был сделан акцент. Один из арабов сказал:

بِاللّهِ يَا ظَبِيَّاتِ الْقَاعِ قُلْنَ لَنَا لَيْلَىٰ مَنْكُنَّ أُمَّ لَيْلَىٰ مِنَ الْبَشَرِ

(Ей-богу, о лани пустыни, скажите нам, моя Лейла - ваша или всего человечества)? [73,515].

Исследование показало, что Абу Хилāl ал-‘Аскарī в своем определении ссылается на две неотъемлемые черты этого средства: а) смешивание сомнения с явью; б) усиление акцента в речи, которые затем перешли в суть всех последующих определений фигуры признанными и авторитетными трактатами Араба и Аджамы.

Общность теорий Ибн ал-Му‘тазза и Рāдуйāнī в этом контексте видится практически сразу. Это связано с тем, что определение автора «Гарджумāн ал-балāга» («Толкователь красноречия») является лишь персидским переводом термина «таджāхул ал-‘ариф»: «Одним из средств является «ношинохтан» (не узнавать, неузнаваемость) [51,78]. Однако определение Рашида Ватвата развернутее, где в определении наблюдается усиление акцента, нотки убежденности и подтверждения сказанного: «И это художественное средство таково, что поэт берет что-то в прозе или поэзии и говорит, что не знает каково оно. Хотя и знает, но представляет себя невеждой. В величественном Коране такой стиль есть:

هُدَىٰ أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ

Персидский пример, который распространен среди народа гласит:

«فلان آدمى است يا فرشته» «Такой-то человек или ангел?» [100, 290].

Приведенный пример Абу Хилāлом ал-‘Аскарī имеет общий знаменатель, который Ватват приписывает перу Кайса Маджнуна. Шамс Кайс же, как и Кудāма, воздержался от его цитирования в своем трактате,

ссылаясь на то, что он не считает «таджāхул ал-‘āриф» художественным средством.

Как отмечает академик И. Ю. Крачковский в своем предисловии к «Китāб ал-бади‘» («Книга о новом») Ибн ал-Му‘тазза, «таджāхул ал-‘āриф» Ибн Рашик рассматривает как «*ташаққук*» (*сомнение*) [300, 130], где «переплетение сомнительного с очевидным и усиление акцентирования речи» выражает его суть, т.е. таким Ибн Рашик сначала изменил название фигуры, а затем немного расширил ее границы.

Однако следует подчеркнуть, что определение Саккākī имеет больше сходства и общности с определением Атауллы Махмуда Хусайнī. В нем несколько положительных аспектов, которые не находят отражения в других определениях: а) оно относительно полное; б) впервые делит фигуру «таджāхул ал-‘āриф» на четыре вида и в этой связи вступает в полемику с ранними учеными, включая Ибн ал-Му‘тазза.

Согласно Саккākī «таджāхул ал-‘āриф» - приводит известное как неизвестное, то есть «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху» (использовать (цитировать) известное слово в неизвестном месте). Другими словами, говорящий о том, что знает, представляет себя незнающим этого и притворяется невеждой»⁵³ [115, 221].

В его теории рассказчик или говорящий использует «таджāхул ал-‘āриф» для выражения одной из следующих задач:

1. Для укора (упрека). Как говорит Лейла бинт Тариф:

أيا شَجَرَ الخَابُورِ مالِكٍ مُورِقاً كَأَنَّكَ لَمْ تَجْزَعِ عَلَيَّ ابْنَ طَرِيفِ

(О древо земли Хāбура! Что стало с тобой, что ты принес листья? Как будто ты не скорбел о [смерти] сыну Тарифа?) [199, 453].

⁵³Гулāммухсин Ахāнī, автор «Ма‘āнī, байāн», повторяет сказанное Саккākī, ссылаясь на него и в частности пишет: «Таджāхул ал-‘āриф это помещать известное в неизвестное. Саккākī назвал это средство «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху» и говорит, что, поскольку это средство приводится в речи Всемогущего Бога, мне не по душе называть его «таджāхул ал-‘āриф», а задача «таджāхул ал-‘āриф» заключается в том, чтобы выразить укор (упрек) или преувеличение, или восхваление, или порицание, или оскорбление (унижение)» [115,221].

«Хабур» - это местность в Шаме. Поэт знает, что дереву неведомы горе и нетерпение, но он выставляет себя невежественным и одухотворяет дерево, и, как мудрого человека упрекает его в том, что почему не оплакивает смерть сына Тарифа (брата поэтессы).

2. Для преувеличения в восхвалении. Как у Бухтурй:

ألمع برق سرى أم ضوء مصباح أم ابتسامتها بالمناظر الضاحى

(Была ли это вспышка молнии, или вспышка света, или улыбка той женщины с таким светлым (сияющим) лицом?) [199, 453]

В данном случае поэт восхваляя улыбку своей возлюбленной, благодаря которой на мгновение показались и ее жемчужно-белые зубы, преувеличивает ситуацию, не видя разницу между ее улыбкой, вспышкой молнии, т.е. неожиданности проявления, отсветом фонаря, и поэтому, как бы, спрашивает ее.

3. Для преувеличения порицания. Как сказал Зухайр ибн ас-Сулма:

وما أدري و سوف أخال أدري أقوم آل حصن أم نساء

(Я не знаю и думаю, что скоро узнаю, Хисниды мужчины или женщины? [199,454])

Поэт притворяясь незнающим, порицает Хиснидов, ставя вопрос таким унижительным образом: «Кто они? Мужчины или женщины?».

4. Для показа одержимости и скитаний в любви. Как сказал Абдуллах ибн Амр, более известный как Арджй:

بالله⁵⁴ يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاى منكن أم ليلى من البشر

(Ей-богу, о лани пустыни, скажите нам, моя Лейла - ваша или всего человечества? [199, 454])

Автор наслаждается принадлежностью Лейлы к своей сути, в первую очередь, и, во-вторых, к реальности самого имени, и от акцентирования и восхищения любовью к Лейле, претворяется неведомым и в «смятении» спрашивает себя «Кто она Лейла? Лань или человек?!»

⁵⁴ В некоторых вариантах использована форма: تالله, что также является разновидностью клятвы, как и «билләхи», «валләхи» и «талләхи» (У.Ю.).

Исходя из этого академик И.Ю. Крачковский видит связь между «таджāхул ал-‘āриф» и «ал-хазл ал-лазй в йурāду бих ал-джид» (шутка, имеющая в виду серьезное) в том, что ее основными чертами являются ирония и юмор, и поэтому ее иногда относят к общей категории «тахаккум» (насмешки)» [300,130].

В определении фигуры «таджāхул ал-‘āриф» Атауллы Махмуда Хусайнй четко прослеживается участие определения Саккākй, которую можно рассматривать как своего рода художественный перевод: «состоит из того, что говорящий что-то знает, но выставляет себя таковым, будто не знает в чем суть (дело)» [114,83].

Сам Атаулла Махмуд Хусайнй признается, что: «И автор «Мифтāха» назвал эту фигуру «савк ал-ма‘лум мусāка гайраху», то есть изрекать понятную (знакомую) речь по ходу непонятной (неизвестной) речи» [114,83]. Как упоминалось выше о его несогласии с наречением Ибн ал-Му‘тазза (861-908), Атаулла рассматривая данный вопрос цитирует Саккākй: «Мне не по душе называть это средство «таджāхул» [114,83], но он не уточняет почему. Шавки Зайф убежден, что причиной всему мнение Фахри Рāзй, который называет его «таджāхул ал-‘āриф» [192, 426]. Однако следует отметить, что название, данное Саккākй, не применяется в персидско-таджикской поэтике, и ученые единодушно называют его из-за наличия художественного аспекта «таджāхул ал-‘āриф».

Одной из природных черт фигуры «таджāхул ал-‘āриф» является проявление невежества или, по словам Мир Джалāладдина Каззāзй, «нāдāннамайй (выглядеть невеждой), которое состоит из двух компонентов: а) фантазии и б) поэтической лжи, которые имеют профессиональный мастерский аспект и подчеркивают художественную ценность этого средства. Само использование поэтической лжи в противовес искренности разрушает рамки речи, превращает обычные слова в художественные, закладывает основу для усиления и подчеркивания (чтобы не оскорблять) и, что наиболее важно, усиливает эстетическую красоту речи.

Некоторые ученые сравнивают «таджāхул ал-‘āриф» с фигурами «истифхām» (задавать вопрос) и «та‘аджжуб» (удивление). В частности,

автор «Зеби сухан» пишет: «И это средство почти похоже на фигуру «истифх̄ām», за исключением того, что между ними следует признать наличие общего и индивидуального (специального). Таким образом, что в фигуре «таджāхул ал-‘āриф», возможно и отсутствие вопроса, но в «истифх̄ām» -это невозможно, и она как-то согласуется с одним из видов «та‘аджжуб», так как одним из особенностей «таджāхул» также является выражение изумления и удивления. И в поэзии, и в прозе используют некоторые из них, в частности «истифх̄ām» и «ташкик» (вводить в сомнение) [259/2, 143].

Ученые представляют его под арабскими именами «ташаккук» [85/2, 66], «ташкик», «исм ат-таджāхул» [62,138], «таджāхул ал-‘āрифайн» [265,52] и персидскими «нādāннамай̄» [236,109] и «пурсишāрай̄» [164,312], которые в обороте персидско-таджикской поэтики, выражают общую терминологическую природу данного художественного средства.

Таким образом, «таджāхул ал-‘āриф» является одним из старейших художественных средств, который упоминается в «Китāб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза, который позже прочно вошел в персидско-таджикскую поэтику. Он, с точки зрения характеристики, прочен и его аспект профессионального мастерства и художественная ценность возрастает если проявляется «слияние сомнения с очевидным и усиливается акцент речи». Именно через это художественное средство говорящий выражает свое изумление, любовь и привязанность к своему «невежеству», которое раскрывает красоту и изыск речи. Его общий знаменатель проявляется как в значении, так и в структуре, и используется одинаково в обеих поэтиках.

ВЫВОДЫ ПО III ГЛАВЕ

Хотя об общности поэтики Араба и Аджама много говорится в рамках науки поэтики, но до сих пор нет отдельного исследования этой темы. Также известно, что общность поэтики араба и Аджама в наименовании, описании фигур, использовании однообразных примеров недостаточно изучена. Мы попытались рассмотреть в этой главе применение фигур муṭāбака, мубāлига, илтифāt и таджāхул ал-‘āриф в арабской и персидско-таджикской поэтике, что впервые используется в науке о поэтике.

Все эти факты рассматриваемые в главе являются результатами нашего сравнительного метода и следовательно напрашивается вывод, что доказывает взаимопроникновение и взаимообогащение поэтик Араба и Аджама. Использование художественных средств-фигур в обеих поэтиках складывалось путём принятия тех-из них которые сочетались со структурой и правилами персидско-таджикского языка, а те что были искусственными и не имели места в использовании – те отвергались.

ГЛАВА IV

АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОБЛЕМ СТРУКТУРНО-СМЫСЛОВЫХ ПРОТИВОРЕЧИЙ И ОТЛИЧИЙ ПОЭТИК АРАБА И АДЖАМА

4. 1. Типы противоречий и научные аспекты на примере художественных фигур в поэтиках Араба и Аджамы

Сегодня, благодаря появлению нового направления науки - «параллелизму» (сходства и параллели), на базе применения аналитико-сравнительного и аналитико-типологического подходов, во главу угла ставятся проблемы решения актуальных вопросов сравнительной литературы, в частности изучения различных аспектов сравнительной или двуязычной поэтики, в контексте изучения степени сходства тем и восстановления литературных, научных, культурных и исторических связей.

Очевидно, что одностороннего влияния нет, но есть факторы, определяющие причину взаимодействия и двусторонних отношений. Это наглядно можно проследить на примере влияния персидско-таджикской поэтики на арабскую поэтику и литературу в целом и, наоборот, до ислама и после него, где на различных исторических этапах ярко высвечивается существенный контраст: если до ислама культурная жизнь арабов находилась под влиянием иранцев, то после арабского завоевания все стало наоборот. Исходя из этого весьма важным становится вопрос исследования именно этих влияний и степени взаимопроникновения и взаимообогащения. В этом плане, т.е в контексте изучения вопросов взаимовлияния литературного аспекта проблемы, а именно поэтики Араба и Аджамы, необходимо детализированное и скрупулезное сравнение и сопоставление сходств и различий художественных средств персидско-таджикской и арабской поэтик, их оценки с точки зрения исторического, культурного и политического контекста, а также выявления и исследования этапов и уровней их взаимодействия.

Естественно, что художественные средства-фигуры возникают в зависимости от вкуса и врожденного литературного таланта, и «не являются однородными с языком, но рождаются в период и среде, где язык развивается, достигает совершенства и возвеличивается» [221, 69].

В предыдущей главе были рассмотрены общие знаменатели «изящного слова» в поэтике Араба и Аджамы и их общность. В этой главе делается попытка проследить некоторые противоречивые проблемы, присущие особенностям как арабской, так и персидско-таджикской поэтики, которые до сих пор рассматриваются как наиболее сложные нерешенные вопросы современного литературоведения, поскольку касаются определения границ моделей конфликта.

Хотя решение проблемы на первый взгляд может показаться достаточно простым, все же оно предельно сложно и требует кропотливого труда. Напротив, сравнение и противопоставление авторитетных и малоизвестных источников арабской и персидско-таджикской поэтики, изучение норм и требований постулатов, соответствия или несоответствия определений, технических терминов и степени выражения ими цели, способы и качество применения художественных средств в различных литературных периодах, востребованность и невостребованность тех или иных художественных средств, противоречия в их наречении те немногие ключевые проблемы сравнительной поэтики, которые требуют особого внимания.

Систематическое изучение предмета привело нас к выводу, что персидско-таджикские поэтологи не всегда полностью следуют постулатам арабской и арабоязычной поэтики. Так или иначе ими проигнорированы многие фигуры арабской поэтики, противоречащие самой природе и грамматике персидско-таджикского языка, и что весьма важно, не удовлетворившись этим, проявили собственную инициативу и изобретательность, создав целый ряд абсолютно новых средств или добавив новые виды к уже существующим, внося таким образом неоспоримый ценный вклад в развитие как арабоязычной, так и персидско-таджикской поэтики.

Это, если с одной стороны, отрицает мнение некоторых ученых, утверждающих, что персидско-таджикская поэтика полностью копирует арабскую [207,379; 211, 285; 129,89; 152, 301], то с другой стороны, доказывает наличие своей особой, самостоятельной и независимой идентичности. Н. Ю. Чалисова справедливо отмечает, что «персоязычная традиция бади‘ с самого начала отличалось от арабской традиции, на базе которой она выросла, как по составу фигур, так и организацией материала» [350,21].

Сравнительный анализ показал, что следствием различий персидско-таджикской и арабской поэтики являются:

- а) лингвистические (языковые);
- б) технические или номинальные (обозначения, наречения);
- в) художественные;
- г) стилистические.

Прежде чем перейти к классификации раздела различий, необходимо подчеркнуть, что споры о различиях или особенностях привлекают внимание поэтологов с самого начала становления персидско-таджикской поэтики. В частности, ценные размышления Мухаммада ‘Умара ар-Рāдуйāнī о стихотворении и поэтическом мастерстве отдельных писателей, об отличиях арабской и персидской поэтики, природе поэзии и ее особенностях, несомненно, имеют большое научное и литературное значение для правильного понимания различных аспектов поэтики в целом. Начало такой литературной теории связано именно с именем Рāдуйāнī, которую впоследствии значительно расширил Рашид Ватват. В частности, Рāдуйāнī так описывает суть фигуры «талāум» (великолепие): “Одним из элементов выразительности то, когда поэт выражает бейты касыды полиметрично, т.е. одинаково и ровно, да так чтобы между бейтами не было большой разницы ни в параметрах, и ни в качестве, так как если один бейт будет ровным и сильным, а второй - слабым или с недостатками, будет ущербно и подумают, что он (сильный бейт – У.Ю.) украден. А у персоязычных этого разительно больше, до такой степени, что некоторые считают, что это направление в

поэзии. И все же, вопреки их мнению, было бы намного лучше, если бы они (т.е. бейты – У. Ю.) были пропорциональными (одинаковыми), чем с отличием. И зачинатели не были настолько последовательны в поэзии, как последователи, так как они положили начало, а тем, кто начинает намного проще, чем тем кто следует (за ними – У. Ю.). А чистая поэзия без различий - это поэзия Унсури. Если изучающий всмотрится – он поймет и последует (этому- У. Ю.) [51,133-134]. Очевидно, что целью автора формулировки “у персоязычных этого больше с разницей» - провести различие между «персидской поэзией» и «арабской поэзией». Это подтверждается и его словами: «И зачинатели не были настолько последовательны в поэзии... » [106,78], которое также указывает на влияние как арабской поэзии, так и поэтики. К сожалению, такого рода практико-теоретических положений, которые рассматривают особенности и художественные различия арабской и персидско-таджикской поэтики автора не так много, как хотелось бы. Однако, несмотря на это, данный прецедент считается очень серьезным шагом начала зарождения персидско-таджикской поэтики как таковой.

а) Лингвистические (языковые) различия

Персидско-таджикский и арабский языки - два разных языка, которые имеют долгую историю и с точки зрения связи и взаимопроникновения, но в то же время, между ними есть достаточно много серьезных различий.

Главным отличием является то, что эти два языка принадлежат двум совершенно отдельным языковым группам. Персидско-таджикский принадлежит к индоевропейской группе языков, а арабский - к семитской.

Эта независимость и групповая тождественность образуют широкий спектр различий в фонетике, грамматике, лексике, структуре предложений, которые являются явным индикатором различия между двумя языками⁵⁵.

⁵⁵ В отдельной статье нами перечислены 9 различий между персидско-таджикским и арабским языками. Для получения дополнительной информации см. «Лингвистическая дифференциация таджикско-персидского и арабского языков. // Вестник Педагогического университета. – Душанбе, 2015, №3 (64). - с. 78-88.

Отличительное применение фигур в персидско-таджикском и арабском языках

На первый взгляд кажется, что использование одного и того же термина для определения художественных средств на обоих языках схожи и одинаковы. Однако в некоторых случаях это не так. Использование этих терминов в персидско-таджикском языке немного отличается.

а) звуковые и фонемические отличия

Поскольку фонема играет ключевую роль в словесных фигурах и «му‘табар талаффуз аст» (произносима с почтением, оборот Рашида Ватвота - У. Ю.), есть некоторые незначительные различия в фонетических и грамматических определениях художественных средств, о которых Атауллах Махмуд Хусайнӣ упоминал еще в XV веке. В данном случае, опираясь на трактат «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» и другие доступные источники, попробуем выявить и показать эти различия.

1. *Таджнис мураккаб (сложносоставное уподобление)* «перед арабскими учеными таджнис это, когда один из *уподобляемых* составной, а другой – прост (односоставен)⁵⁶. В то время как перед учеными аджамитами, либо один уподобляемый, либо оба могут быть сложными (составными)» [114,23].⁵⁷ Рашид Ватват считает, что *сложный таджнис* бывает двух типов: «первый - когда соответствие (бывает-У.Ю.) и словесно и письменно, а второй - когда соответствует устно, но отличается в письме» [95,8]. Мухаммадхусайн Гаракāнӣ разделил его на три части: «сложная (составная)

⁵⁶ Пример арабского составного (сложного даджниса):

إذا ملك لم يكن ذا هبة فذعه فدولته ذاهية

(Если король не может прощать, оставьте его, потому что его правление проходящее)

Слово «*ذا هبة*», что означает «прощать», состоит из двух слов: «*ذا*» и «*هبة*», а слово «*ذاهية*» означает «процесс» и употребляется в единственном или единственном числе.

⁵⁷ سرنامه تو ماها هفتاد و دفتر شد و آن ذره حاسد را هفتاد و دف تر شد

Предисловие твоё составило семьдесят две тетради

А у той Венеры были бубны мокры.

**

سر وبالای که دارد بر سر سرو آفتاب آفت دل هاست و اندر دیدگان ز آن آفت آب

Кипарис у которого над головой есть солнце

Бедствие сердец – это наводнение из слёз.

часть состоит либо из двух слов, либо из одного слова и части другого слова, которое называется «*марфӯ‘*» (*возвышенная*) [89, 209]. Показателем *сложного таджниса* является смена тональности слога.

Атауллах в этом плане утверждает, что: «арабские ученые схожее и отличающее уподобление-джинāси муташāбих ва мафрук, причисляют к абсолютному (полному) таджнису. Ученые Аджамы же не считают это таковым» [114,24], т.е. не причисляют его к полному таджнису. В частности, Кāшифй выделил их как два независимых вида таджниса [86,87].

2. Таджниси мутарраф (одностороннее уподобление)

Согласно теории Атауллы, у арабских ученых, он «состоит из соответствия слов по количеству букв и их порядку, отличающихся одной или двумя буквами, при условии, что разные буквы почти неразличимы. Таким образом уподобляемые слова по своему составу таковы, что отличия не должны быть в одной или двух буквах, и между ними должен быть полный таджнис» [114,19].

Хотя «поэты Аджамы говорили, что односторонний таджнис - это когда все буквы уподобляемого одинаковы, кроме последней» [114,20]. И самое главное, аджамиты не считают сходство знаменателя в букве обязательным.

Саккākй считает, что «противоположная (другая) буква может стоять в начале, середине и конце» [64, 234]. Автор «Мифтāх ал-‘улūма» («Ключ к наукам») утверждает, что если в уподоблении-таджнисе отличие в одной букве, то это джिनāси музāри‘ (похожее уподобление), а если отличие в двух буквах – это джинāси мутарраф (одностороннее уподобление) [64, 235; 114, 20].

Саййид Шариф Джурджāнй не согласен с точкой зрения Саккākй. Он считает, что отличия уподобляемых, будь то в одном или двух буквах, называют «таджниси музāри‘» (похожее уподобление), также называют и «таджниси мутарраф» (одностороннее уподобление), что не будет ошибочным [44, 73; 130, 20].

Тафтāзāнī и Зимлакāнī же ту часть, где уподобляемые отличаются двумя буквами, вопреки мнению Саккākī, не включили в состав таджниса [29,262; 62, 126; 114,20].

В арабском языке джинāси *мутарраф* (односторонное уподобление), где одна из двух сторон имеет дополнительную букву, например دام и مدام . В персидском же языке этот термин применяется к уподоблению, в котором два слова идентичны с одинаковым отличием, последняя буква которых не совпадает, например: джамāl-джамād, рā-рā, зā-зād [244,73].

В арабской поэтике таджнис, в котором один из двух сторон средней буквы, называется «джинāси муктанаф» (охватывающее уподобление) [264, 415], но в персидском его называют «джинāси васат» (срединное уподобление) [236, 51].

Ал-Марāгī упоминает еще об одном типе таджниса: «это, когда в одна из сторон таджниса изначально имеет на две буквы больше, чем в другой. В арабской поэтике его также называется «джинāси мутарраф» [249,116]. Этот тип таджниса не был принят персидско-таджикскими учеными, поскольку он характерен исключительно для арабского языка и является своеобразным различием между арабской и персидско-таджикской поэтиками.

Таджнис, где обе части его букв, расположенных ближе к центральной, отличаются, арабы называют «музāриʿ» (похожий), в то время как в персидско-таджикском такое отличие выпадает на первую букву близкой к центральной и его называют «джинāси музāриʿ». Например зар-сар, джāх-чāх, хамāн – амāн, талаб-тараб [218,29].

Автор «ал-Изаḥ фи ʿулум ал-балāга» («Комментарии к поэтике») считает, что «если та часть таджниса в конце одного из уподобляемых отличий больше чем одна буква, его следует называть «таджниси музаййал» (приложенное (хвостатое) уподобление)» [47,225]. В том смысле, что в конце одного из двух частей таджниса в конце имеет еще две дополнительные буквы. Но в персидско-таджикской поэтике, по словам Хусайн Ваʿиза Кāшифī (1461-1504 г.), «то, когда к концу слова добавляется [буква],

подобно «навā ва навāl», «бād ва бāда» [86,88]. В теории Кāшифй таджниси музаййал относятся к первому типу таджниси зāид (*избыточному таджнису*), однако автор «ат-Тибйāн фй ‘улум ал-байāн» включил его к третьему типу *таджниси зāид*. Это означает, что в персидско-таджикской поэтике, согласно сказанному Кāшифй, *избыточный таджнис* делится на две части, а в арабской, согласно Зимлакāнй, на три типа. Следует отметить, что избыточный таджнис в арабском также называют и «таджнис мурдуф», который не используется в персидско-таджикской поэтике.

В арабской поэтике таджниси муздавадж (сдвоенный таджнис) где уподобляемые слова слитны, а в персидско-таджикской, как утверждает Шамс Кайс Рāзй, «таджниси муздавадж—это когда уподобляемые слова становятся синонимичными и следуют друг за другом» [53,274], то есть между ними должен быть пробел. И из определения, данного Рашидом Ватватом, ясно, что если «приводят рядом два родственных (синонимичных) слова в конце бейтов, допустимо, если в начале первого слова есть избыток». Примером этого является следующее рубаи:

افتاد مرا با دل مكار تو كار و افكند در اين دلم ز گلنار تو نار
من مانده خجل به پيش گلزار تو زار با اين همه در دو چشم خونخوار تو خوار

Выпала участь столкнуться с твоим хитрым сердцем

И вспыхнула в сердце моем искра от лика твоего.

Мне стыдно стоять пред твоим цветником,

Со всем этим еще и унижен пред твоими кровожадными очами!

[106,86]

Между словами «маккори ту кор», «гулнори ту нор», «гулзори ту зор» и «хунхори ту хор» наблюдается небольшой промежуток, который разделяет слово «ту-ты». Согласно Рашиду Ватвату, её также называют «таджниси мукаррар ва мураддад» (повторный и повторяющий таджнис) [106,86]. Однако в арабской поэтике такого пробела нет, что и отличает её от персидско-таджикской.

Согласно Аҳмаду ал-Хāшимй, в арабской поэтике «джинāси лāхик» (присоединенный таджнис) там, где два столпа уподобления выпадают на две следующие за корневыми буквами уподобляемого» [264,335]. Он также подчеркивает, что это отличие может быть и в первой, например هُمَزَةٌ и لُمَزَةٌ (сквернословить, искать недостатки) и в средней букве: إِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ وَ إِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ» (и воистину, этому явное свидетельство, то, что он очень любит богатство). В словах «шахид» и «шадид» коренная «х» преобразуется в «д». Однако Са‘даддин ат-Тафтāзāнй и Абдалвāхид Зимлакāнй не включили эту часть, где отличие касается двух некорневых букв, к типу словестных таджнисов, т.е. если разница выпадает на одну центральную букву - это приемлемо, если же отличаются две буквы, то это совсем другое, и никоим образом не может быть причислено к «джинāси лāхик» (присоединенному таджнису), и соответствовать его определению. Именно благодаря этому авторы «ал-Изах фй‘улум ал-балāга» («Комментарии к поэтике») и «ат-Тибйāн фй ‘улум ал-байāн» воспротивились и противопоставили иное мнение [114,21], хотя Кутбаддин Ширāзй предпочел включить его в систему словесных уподоблений [114,21].

В этой связи Атаулла Маҳмуд Хусайнй замечает, что «Поэты Аджамы не считали отдельной частью от таджниси лāхик» (присоединенного уподобления), наоборот, некоторые его части, т.е. там где отличие уподобляемых выпадает на последнюю букву, приняли и включили в состав таджниси мутарраф (одностороннего уподобления) [114,21]. Именно по этой причине автор «Касидаи масну‘» Салмāн Сāваджй не приводит к нему примеры. Как отмечает автор «Бадāйе‘ ас-санāйе‘», «из-за вышеупомянутого противоречия части присоединенного уподобления не были приняты поэтологами Аджамы, у которых своя колей. Только одна его часть, которая соответствовала специфике персидско-таджикского языка, была одобрена и рассмотрена в качестве таджниси лāхик (присоединенного уподобления) [114,21].

Атаулла Махмуд Хусайнӣ, опираясь на слова автора «Мифтāх»-а, а также известных ученых и поэтов Араба и Аджама, подчеркивает, что «таджниси ‘акс» (обратное, перевернутое уподобление), которое иногда также называют «таджниси калб» (перевернутым уподоблением), не считают частью таджниса, и включили её в состав фигуры калб (перевертыш) [114,21].

Также, у него отмечено, что «есть две фигуры, которые Ибн ал-Асӣр «ал-Масал ас-сāир» («Образцы словесности») и автор «ат-Тибйāн фӣ ‘улум ал-байāна» (Абдалвāхида Зимлакāнӣ ад-Димашкӣ) и Рашид Ватват «Хадā’ик ас-сиҳр фӣ дакā’ик аш-ши‘р»), причисляют к разновидностям таджниса. Некоторые другие, такие как авторы «Мифтāх ал-‘улӯм» (Сирāдждин ас-Саккākӣ) и «ал-Изаҳ» (Хатӣб ал-Казвӣнӣ), считают их частями таджниса: сперва, иштикāk (парономазия), затем, шабаҳи иштикāk (подобие парономазии)» [114,26].

Следует лишь отметить, что согласно традиции, ученые разделили иштикāk (парономазию) на два вида: малую и большую, и особо отметили: «И так как такого вида иштикāk в языке немного, его мало используют, особенно в персидской поэзии» [114, 27]. Другим доказательством, на которое часто ссылается Атаулла Махмуд Хусайнӣ, является «Касидаи маҗну‘» Салмāна Сāваджӣ, где также как в этом случае не приводится никаких примеров. С уверенностью можно предположить, что автор видя явное противоречие принятым канонам персидско-таджикской поэтики, воздерживается от приведения примеров.

Наличие именно этих противоречий привели к тому, что виды в трактатах по арабской и персидско-таджикской поэтике наречены различно. Такое же отличие можно обнаружить даже в «Гарджумāн ал-балāга» и «Хадā’ик ас-сиҳр фӣ дакā’ик аш-ши‘р». Например, «джинāси мутлак», представленный Рāдуйāнӣ, Рашид Ватват называет «джинāси тāмм», «джинāси мураддад» (повторяющееся) (Рāдуйāнӣ) автор «Хадā’ик ас-сиҳр» упоминает как «джинāси мукаррар», «джинāси муктасаб» Рāдуйāнӣ у Ватвата «джинāси иштикāk», «джинāси музāра‘а» у Рāдуйāнӣ в «Хадаике» «таджниси хатт».

б) Изменение слов при использовании

Фигура «мушāкила» (подобие)

Автор «Мифтāх ал-‘улūм» описывает фигуру «мушāкила» (подобие) следующим образом: «Это средство подобно тому, как что-либо сказать на другом языке, потому что оно встречается в другом месте»⁵⁸ [64,533]. Тафтāзāнī делит его на два типа: исследовательский (таҳкикī) и предопределенный (такдирī) [29, 317].

Это означает, если что-либо должно называться таким образом, которым ранее не называлось и не использовалось для этой цели, и только потому, что оно упомянуто рядом с данным словом, его используют в этом контексте. Бейт:

قَالُوا اقْتَرِحْ شَيْئاً نَجِدُكَ طَبِخَهُ قُلْتَ اطْبَخُوا لِي جُبَّةً وَقَمِيصاً

(Сказали: Предложите что-либо приготовить (сварить) и мы это приготовим вкусно, для вас. Я сказал: Приготовьте мне халат и рубаху [264, 272]).

В данном случае поэт из-за близости и соседства в расположении использует слово «приготовить» вместо слова «сшить».

Но в то же время в персидско-таджикской поэтике рассматриваются и ее противоречия. В частности, Джалāладдин Хумāй, при анализе джинāси мусаҳхаф (измененное уподобление), писал: «Джинāси хатт (начертательное уподобление) также называют «музāра‘а» (сходство) и мушāкила (подобие) [266,57]. Известный арабский ученый Иҳсāн Сāдик в своем исследовании также указывает на то, что мушāкила в персидской поэтике иногда используется для джинāси хатт (начертательного уподобления) [177, 322], которую Шамисо определил как одну из самых спорных проблем маджāз (иносказания) и кинāйат (метафоры) [185, 177], вовсе не рассматриваемого арабоязычными поэтологами.

Таджрид (абстрагирование)

Автор «Мифтāх ал-‘улūм» в определении *таджрид-а* (абстрагирования) пишет: «и это, когда один восхваляемый отделяется от второго

⁵⁸ المشاكلة و هي أن يذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته (مفتاح العلوم سكاكي)

восхваляемого, который похож в своих качествах первому восхваляемому, с тем, чтобы преувеличение в его полном описании указывало все качества на первого восхваляемого» [64, 494]. Аналогичное определение представлено и Ахмадом ал-Хāшимй [264, 268]⁵⁹.

В арабской и арабоязычной поэтике существует множество вариаций таджрид-а, и «он более востребован в арабской, нежели персидской поэтике» [106, 67] (Рāдуйāнй, фигура муджаррад (изъятие). Автор «Мифтāх»-а делит его на пять типов: 1. Таджрид с буквой «من», 2. Таджрид с буквой «ب», 3. Таджрид с буквой «فى», 4. Таджрид без букв и 5. Метонимический таджрид (таджриди кинāйй).

Мустафа ал-Марāгй добавил к этому еще один тип: таджрид бо тахāтуби нафс (абстрагирование со своей сущью; обращение человека к своей природе) [249, 313].

Последний тип распространен в персидско-таджикской поэтике. Согласно мнению Ризāкулихана Хидāйата, «это когда поэт высвобождает себя от своей природы и говорит сам с собой» [265,51]. Автор «Абда‘ ал-бадāй‘» («Высоты творения») соглашаясь с Ризāкулиханом Хидāйатом, добавляет: «некоторые называют это «хитāб ан-нафс» и считают его отдельным художественным средством» [89,109]. В классических персидско-таджикских трактатах данное средство не наблюдается, так как оно, по сути, присуще специфике арабского начертания букв и в персидско-таджикской поэтике практически не применялось, что в конечном счете, послужило поводом игнорирования со стороны специалистов.

Илтифāt (поворот)

Ранее были рассмотрены общие особенности данной фигуры, однако, несмотря на общность, существует и достаточное количество отличий. В

⁵⁹ Таджрид в словаре означает отделить что-либо от чего-либо. Как термин он означает то, что: говорящий должен выделить что-либо, что обладает каким-либо качеством, выделить что-либо похожее для восхваляемого (описываемого), с тем чтобы при преувеличении предела качеств воздержаться, чтобы показать совершенное преувеличение, выделенное из первоосновы, до такой степени, что воспеваемый от этих восхвалений изменился настолько, что из этих качеств можно перенести на другое.

частности, Сайидмахмуд Нишāt описал одно из отличий илтифāt-а (поворот) следующим образом: «в арабском илтифāt относится к риторической и словесной и скрытой речи, а в персидском илтифāt используют в методе использования слов и местоимений, подобно тому как в следующем бейте Мунджик Тирмизӣ, оперируя обращением «ты», скрытно подразумевает и «красавиц-бутон», т.е. осуществляет илтифāt (поворот):

خرم بهار خواند عاشق تو را که تو لاله رخ و بنفشه خط و یسمین تنی

مارا جگر به تیر فراق تو خسته گشت ای صبر بر فراق بتان سخت جوشنی

Счастливой весной воспеваает тебя влюбленный, так как
Твой лик подобен тюльпану, фиалкаподобны твои уста а и
жасминоподобно тело.

Печень страдает от последствий твоего отсутствия,

Терпение - от отсутствия красавиц ты прочная броня [259 / 2,25].

Кроме того, Мир Джалāladdin Каззāзӣ считает это своего рода «вāнигарӣ» (оборотом, двойственным взглядом), то есть поэт внезапно меняет сплетение и содержание контекста, и сразу придает своей мысли другой оборот-направление [236,101], чего нет в арабской поэтике.

в) Художественные средства, имеющие более широкое значение и применение в персидско-таджикской поэтике

«Радд ал-‘аджуз ‘ала-Ҷ-Ҷадр» (возвращение конца к началу)

По стечению обстоятельств и благодаря своим параметрам большинство поэтологов изначально посчитали допустимым использование этой фигуры в прозе, и лишь затем обосновали ее место в поэзии. Именно в этой точке зрения, в основном, рассматривали их в этих ипостасях по отдельности. Нас интересует ее место в поэзии. В частности, автор «Мифтāх»-а представляет настоящую фигуру следующим образом: «Это художественное средство в поэзии таково, что одно из двух слов приводится в конце бейта (аджуз), а другое - в начале (Ҷадр) или середине (васат, ҳашв) или в конце первых строф бейтов (зарб) или в начале вторых строф» [199,

468]. Арабское определение Ахмада ал-Хāшимй идентично определению Саккākй [264, 356]⁶⁰.

Что касается радд ал-‘аджуз мина-Ҷ-Ҷадр, Джалāладдин Хумāй сделал примечательное замечание. По его словам, “то, что было сказано об определениях радд ал-‘аджуз ‘ала-Ҷ-Ҷадр и радда-Ҷ-Ҷадр ‘ала-л-‘аджуз, является своего рода консенсусом всех персидских и арабских ученых и поэтологов, за исключением автора «ал-Му‘джама», который в этой связи написал нечто свое, которое противоречит всему сказанному другими, как по форме - стилистике, так и по содержанию - определению. Во первых, заменил “على” на “الى” и представил фигуры в следующем виде «радд ал-‘аджуз ила-Ҷ-Ҷадр» и «радда-Ҷ-Ҷадр ила-л-‘аджуз».

Во вторых, определения этих двух художественных средств преподнесено таким образом, что они противоречат всему тому, с чем согласились все ученые- поэтологи Араба и Аджамы: в пояснении «радда-Ҷ-Ҷадр ила-л-‘аджуз» приводится пояснение «радд ал-‘аджуз ‘ала-Ҷ-Ҷадр»; и, наоборот, для определения «радд ал-‘аджуз ила-Ҷ-Ҷадр» толкование «радда-Ҷ-Ҷадр ‘ала-л-‘аджуз», и неясно, является ли это его собственной ошибкой или оплошностью, или же это специфический термин, которого “нет нигде, за исключением книги «ал-Му‘джам» [266,70-71].

Лузум моло йалзам или и’нāт (затруднение, усложнение)

В дополнение к хорошо известному определению этой фигуры на арабском языке, его концепция и применение в персидско- таджикском поэтике расширились и приобрели два новых значения: а) поэт или писатель приводит слово в качестве украшения речи или подтверждения таланта, использует слово повторно, в чём в сущности нет необходимости.

⁶⁰ رَدُّ الْعَجْزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي النَّظْمِ هُوَ أَنْ يَكُونَ أَحَدُهُمَا فِي آخِرِ الْبَيْتِ وَالْآخَرُ يَكُونُ إِمَّا فِي الصَّدْرِ الْمَصْرَاعِ الْأَوَّلِ أَوْ فِي حَشْوِهِ وَإِمَّا فِي صَدْرِ الْمَصْرَاعِ الثَّانِي.

(Возвращение конечного слова в начало стихотворения таково, что одно из двух слов находится в конце бейта, а другое - либо в начале первого стиха, либо в его середине, либо в конце, либо в начале второго стиха» [264, 356].

Например, слово «гулшан» может быть рифмовано с «джавшан» и «равшан», где буква «ш» является основной, но также эти слова можно рифмовать со словами гулхан, маскан, тан и так далее [266, 74].

б) поэт повторяет и обязывает повторение какого-либо слова во всех бейтах.

Автор этих строк также использовал данную фигуру в газели посредством слов «дил-сердце» и «джон-душа»:

من جز خدا نیاز دلم را کجا برم دل را کجا گذارم و جان را کجا برم
 دل را به دست یار سپارم بد این دلیل تا جان به دوش خویش به دارالشفای برم
 احوال من طیب بدید و خطی نوشت این درد حرف عشق ندارد دوا برم
 یا رب دوباره فصل جوانی به من بده تا پیش آن عزیز محبت عطا برم
 آن یار خسته جان به محبت وفا نکرد بر جان خسته دل ز محبت وفا برم

Кому, как не к Богу обратиться свои чаяния?

Где оставить сердце, а куда деть душу свою?

Сердце доверю подруге, а сам,

Возьму душу на плечи, отнесу лечиться.

Увидев мое состояние лекарь сказал:

В этой боли нет любви, позволь излечить ее.

О господи, верни мне молодость мою,

С тем, чтобы возлюбленной подарил любовь.

Уставшая любимая не сберегла любовь,

Может уставшей душе преподнести любовь?!

Фигура лузуми моло ялзам в персидско таджикской поэтике, также нарекается и 'нат-ом.

«И'нат (затруднение или усложнение), - пишет Абдунаби Сатторзода, - использовалась для выявления вкуса и мастерства, демонстрации силы речи, а не для сложения хорошего стихотворения» [337,57]. Однако, на наш взгляд,

если у поэта врожденный талант и мастерство красноречия, ему не составит труда пройти это испытание и доказать свое красноречие, и, что немаловажно, сможет опираясь даже на фигуру илтизām (употребление), создать превосходное стихотворение.

Калб или маклуб (инверсирование или перевернутый)

В арабском языке *калб* (инверсирование) считается одной из разновидностей таджниса [177,37; 150 363; 264/2, 343] и Атауллах Махмуд Хусайнӣ, рассматривая данную фигуру и принимая во внимание ее особенности, подчеркивает, что: «... автор «ал-Изаха» эти три вида таджниса (маклуби кулл-полное инверсирование, маклуби баъ‘д-частичное инверсирование и маклуби муджаннаҳ-окрыленное инверсирование (сторонее, фланговое) - У.Ю.) причисляют к таковым, и утверждают, что если уподобляемые имеют отличия в буквах, это следует называть таджниса калб (инверсированное уподобление)» [114, 35]. Джалāладдин Хумāй также подчеркивал: «Это средство является ответвлением и разновидностью таджниса» [266, 64]. Саййид Хусайнӣ представляет два вида таджниса калб (инверсированное уподобление): полное и частичное [150, 363], которые в персидско-таджикской поэтике рассматриваются как разновидности фигуры калб. Существует также другой вид, называемый «*ما لا يستحيل بالانعكاس*», который характерен исключительно для арабской поэтики и проигнорированный персидско-таджикскими поэтологами.

В то время как в персидско-таджикской поэтике с самого начала появления и до наших дней, от Муҳаммад Умара ар-Рāдуйāнӣ до Абдунаби Сатторзода, *калб* (инверсирование) рассматривается как самостоятельная фигура.

Обычно на арабском *маклуби кулл* (полное инверсирование) осуществляется одним словом. Например:

حُسَامُهُ فَتَحَ لِأَوْلِيَائِهِ حَتْفَ لِأَعْدَائِهِ

(Его меч - источник победы друзей и причина уничтожения врагов) [88,25]. В данном случае слово فتح полностью обращено в حاتف.

Однако в персидско-таджикской поэтике помимо общеизвестного определения есть еще два слова или фразы. Рашиди Ватвот в качестве подтверждения сути данного вида приводит следующий пример из творчества Мирали Пуртегина:

ميرک سيناست نيک چابک برنا هر چه بگويد ظريف گويد زيبا
هست انيس کریم و ار نشناسی زود بخوان باشگونه ميرک سينا

Мираки Сина хорош собой и ловок,
Все, что он говорит, элегантно и красиво.
Есть “аниси карим” (благородный друг), коль не знаешь,
Быстро прочтите в обратном порядке «Мираки Сина»
[95,16-17].

В персидско-таджикской поэтике используется другой вид, о котором упоминают и Радуйанӣ и Рашид Ватвот, в части «маклу́би му́ставӣ» (инверсия всего бейта или полустишия), что очень редко встречается в персидско-таджикском языке, но, к сожалению, ничего не сказано о её отличии от арабского. В таких случаях смысл сохраняется с обеих сторон. В частности, Радуйанӣ указывает на то, что: «Пример второй части, и такого очень мало, как подобно тому как сказал поэт:

رامشم درمان دردم گرم يار

Я спокоен, я лекарство от боли печали о возлюбленной.

Если прочитать строфу в обратном направлении, получается вторая строфа:

رای مرگم درد نامردم شمار

Поводом моей смерти считай эту подлую боль.

Хотя по смыслу достаточно слаб, однако по качеству – тонок и искусен» [51, 18-19]. Джалāладдин Каззāзй в своем трактате ссылаясь на этот пример Рāдуйāнй, причисляет её к самому сложному виду фигуры калб, где в частности подчеркивает: «...он вынужденно удаляет из сочиненного литературные ценности и опустошает его и доводит до кондиции сверхизумительной игрой словами» [236, 68-69].

К этим довольно часто используемым фигурам можем отнести истихдом и хусн ат-та'лил.

Фигуры, имеющее более широкое значение в арабоязычной поэтике.

Споры ученых вокруг определений литературных средств не ограничиваются лишь различиями поэтики арабского и персидско-таджикского языков, и эти различия можно увидеть в произведениях по поэтике Араба и Аджам. В частности, согласно исследованиям Ихсāна Сāдика, Кудāмы ибн Джа'фара, Абу Хилāла ал-'Аскарй, Бāкилāнй, Ибн Абй ал-Асба' и Бадраддина Малика они едины в определении фигуры «тавших» (опоясывание), с которыми не согласен Ибн Мункизз. Кроме того, Ибн Асйр и ал-'Алавй высказали в этой связи третью точку зрения [2, 312–313]. Этот же автор заявляет, что изобретателями данной фигуры являются персы [2, 313], но не указывает источник своей гипотезы. По нашему мнению, здесь имеется в виду известное высказывание Ибн Мукаффы: «Лучший бейт тот, где услышав его начало можно определить рифму» [192, 29]. Следует подчеркнуть, что Кудāма впервые в арабской поэтологии представляет определение тавшиху (опоясыванию): «Это, когда начало стиха является подтверждением рифмы. Подобно тому, как если бы человек знал рифму касыды, из которой выделяется этот бейт, и услышав начало бейта, уже знает его конец, и ему становится очевидна рифма бейта» [81,251]. В арабских трактатах упоминаются три хорошо известных типа тавшиха, второй из которых соответствует определению Ибн Мукаффы: «Начало

стиха является мерилом (в тексте «надзирателем»- У.Ю.) рифмы, так что слушатель услышав уже начало бейта и опорную согласную, т. е. радиф предопределяет рифму» [177, 312].

Первый тип - «это то, что выражается хорошо, даже если оно длинно» [10, 136], а третий тип - «когда бейты касыды можно прочитать в двух разных метрических системах» [177, 313].

Хусайн Ва‘из Кашифй считает тавших «удевительным искусством и невероятным изяществом» (аз навāдири санāи‘ ва гарāйби бадāи‘) [86, 120], в сравнении с другими поэтологами, подробно описывает его: «Это искусство имеет широкий спектр ответвлений и видов и число их велико» [86, 117]. Вкратце лишь упомянем её виды и подвиды. Предшественники упоминают три вида:

Первый - мувашшахи сādидж (акrostих порядковый), который имеет шесть подвидов: мувашшахи мусаддар (вынесенный в начало), мувашшахи мубтадо (начальный), мувашшахи джāми‘ (объединяющий), мувашшахи ‘арудй (метрическая, просодийная), мувашшахи муджтама‘ (собранный,) мувашшахи мукаммал (совершенный).

Второй - мувашшахи мушавваш (акrostих разделенный), мувашшахи зу-л-аджзā (двухэлементный), мувашшахи му‘аввадж (предельный), мувашшахи мултавй (переплетенный), который также называют мувашшахи салибй (перекрещивающийся), мувашшахи му‘аммад (удлиненный)

Третий - мувашшахи муташаккал (акrostих сформированный), который признан и востребован умнейшими и имеет шесть подвидов: мувашшахи музалла‘ (полосатый), мувашшахи мутаййар (птичий), мувашшахи мушаджджар (древовидный), мувашшахи мурабба‘ (квадратурный), мувашшахи мудаввар (круглый), мувашшахи му‘аккад (запутанный, завязанный).

В конце своего пояснения Кашифй пишет: «На этом, с целью сокращения, предпринято усечение» [86, 119], то есть видов много и автор решил на этом завершить это.

В последующем специалисты вывели еще три других вида, каждый из которых по-своему уникален:

«Первый, мувашшахи мураттаб (акrostих упорядоченный) составлен таким образом, что первая буква взята из первой строфы, вторая буква - из второй строфы, третья - из третьей строфы, а четвертая - из четвертой строфы и таким образом и таком порядке до конца, и желаемое [слово] определяется из выделенных букв.

Второй, это мувашшахи мухаййал (акrostих воображаемый), и он таков, что построение стихотворения строится в нескольких частях с разной метрикой, но все вместе - одно стихотворение; однако когда каждую часть читаешь отдельно, каждое - отдельное стихотворение; и такой стих сложно сотворить.

Третий, это мувашшахи мурашшах (акrostих фильтрованный), и это средство - творение Амира Хусрава» [86, 120].

Последнего в арабоязычной поэтике нет. Из перечня, представленного Кāшифй в «Бадāйе‘ ал-афкār фй санāйе‘ ал-аш‘ār» («Чудеса мысли в искусстве поэзии»), становится очевидным, что в персидско-таджикской поэзии не все они нашли последователей, но, напротив, они широко используются в арабской литературе.

Атауллах Махмуд Хусайнй отметил противоречие этой фигуры в персидско-таджикской поэтике, также как до него это сделал Шамси Кайс Рāзй, рассматривая различные виды тавшиха, где в частности отметил: «В каждой строфе сохраняют букву или слово, которые когда объединяешь, выводится либо имя, либо стихотворение, либо молитва-ду‘ā, подобно тому как Рашид сочинил это рубаи, где в первой букве каждой строфы написал буквы, из которых складывается имя Мухаммад»⁶¹ [107, 314]. На основе

61

معشوقه دلم به تیر اندوه بخت
حیران شدم و کسی نمی گیرد دست
مسکین تن من ز پای محنت شد پست
دست غم دوست پشت صبرم بشکست
Моя возлюбленная разбила мне сердце стрелой печали,

этого определения автор «ал-Му‘джам» удаляет абсолютное большинство вариантов тавшиха, оставив лишь некоторые из самых популярных в сжатом виде, представив их таким образом, что её отличие от арабской становится достаточно очевидной: «Перед поэтами Аджам она (фигура-У.Ю.) состоит из того, что поэт в начале строф, или бейтов, или между ними приводит несколько букв или несколько слов, так что, когда эти буквы или слова складываются вместе, образуется имя или прозвище, или строфа, или бейт, или что-либо в этом роде. И стихи, написанные в этом стиле именуется мувашшах» [114,58].

В фигурах идмāдж, талмих, тафри‘ и иститбā‘ также существуют множество противоречий препятствующих их употреблению в персидско-таджикской поэтике.

Фигуры, не принятые поэтами Аджам

Персидско-таджикские поэтологи при выборе и определении заимствуемых художественных средств, которые не соответствовали природе нашего языка, поступали двояко: либо вовсе их не упоминали, либо перечисляли, но указывали конкретно, что они не востребованы. В частности, Атауллах Махмуд Хусайнӣ, один из ведущих ученых своего времени, уделял наибольшее внимание этому вопросу, поэтому попытаемся, опираясь на его теорию, рассмотреть и другие точки зрения.

Так суть фигуры ташри‘ (шариатский, приемлемый, принятый) Атаулла представляет следующим образом: «Арабские ученые считают, что ташри‘ – это когда стихотворение составлено из двух или более рифм, и на каждой из них останавливаются отдельно, и они соответствуют стихосложению и самостоятельны по смыслу» [114, 54] и его также называют «тавших» и «зукāфиятайн». Однако, на наш взгляд, это определение приведенное им не соответствует приведенным им же примерам. В данном

Я в смятении и некому меня поддержать.
Мое брненное тело от ходьбы стало ниже,
Рука горестей друга сломала голову моего терпения.

случае определение Мир Джалāладдина Каззāзй более близка к сути фигуры и целенаправленнее: «Если в бейте существует две рифмы, и удалить часть со второй рифмой, то оставшаяся часть или бейт будет ташри‘ом (приемлемым)» [236, 81].

Атаулла на основе ташри‘ создал новую фигуру: «И на подобии такого стихотворения можно изобрести другую фигуру» [114,56], которую нарек «тафлик»-ом. При рассмотрении этой фигуры, которая по частоте схожа с фигурой «ташри‘», он напоминает, что «поэты Аджамы не приняли (признали) фигуру «ташри‘» [114,56], и объясняет причину, «поэтому в «Касидаи масну‘» к этой фигуре (автор-У.Ю.) не приводит пример» [114,56]. Как видим, Атаулла полностью доверял Салмāну Сāваджи, которого уважительно называл Ходжой, а его «Касидаи масну‘» был одним из основных источников его трактата.

Атаулла считал художественное средство «джам‘ бо таксиму джам‘» (*объединение с разделением и сочетанием*) особой формой арабской поэтики, так-как «не видел это средство больше нигде, кроме как в «ат-Тибйāн»-е (автор Абдалвāхид Зимлакāнй ад-Димашкй - У.Ю.), хотя используя свое мастерство и красноречие, на основе его определения сам сочинил кыт’у» [144, 97-98].

Тазйил или музаййал (приложение), рассматривается в теории Алламы как часть смысловых фигур, и ее суть в том, что «она упоминается после всего сказанного, это самостоятельное предложение, т.е. не подчиняется сказанному ранее, и данное предложение служит а) акцентирования смысла на высказанное значение, или б) акцентированию ее понимания» [144, 108]. Однако автор «Талхйс»-а утверждает, что тазйил это следование предложения, предложению, которое относится к его смыслу с целью акцентирования внимания на этом. Разница между этим определением и первым состоит в том, что здесь удалена ее вторая часть, т.е. определение Алламы о том, что оно «самостоятельно само по себе», в то время как это средство в персидском немного изменилось, и Атаулла напоминает о

существовании еще двух определений тазйила. Он пишет, что «древние поэты Аджамы считают музайялом то стихотворение, где рифма присутствует в начале каждой строфы, остальное радиф, или в конце, и все, что находится перед ним в этой строфе является внутренним радифом-хаджибом» [114, 109].

Современные же поэты Аджамы, по его мнению, музайялом считают стихотворение, где «в конце упоминается имя восхваляемого» [114, 110]. Это наглядно свидетельствует о степени использования этой фигуры в персидско-таджикской поэтике, принципиально отличающейся от арабской.

Также существуют разногласия в истидрāk (перцепцией) или арабским и персидско-таджикскими руджӯ‘ (возвратом). В определении этого художественного средства Тафтāзāнī говорит, что «это то, когда упомянуть что-либо и затем вернуться, чтоб подчеркнуть его суть» [114, 117]. Тафтāзāнī считает его одновременно и видом «и‘тирād»-а (возражения) и «истидрāk»-а (исправления), и в конце делает заключение: «поэт начинает свою речь так, что возникает опасение, будто это высмеивание, затем исправляется и перенаправляет все на хвалу» [114, 117].

Хотя Рашид Ватват практически полностью повторяет это определение, все же он не соглашается с сутью и не считает её неприемлемой: «Я думаю, что поэту лучше не делать этого таким образом, потому что, когда он исправляется, настроение воспеваемого дурным словом испортится и прелесть (изящество) речи улетучится» [114, 118].

К той же части фигур можно причислить и услуби ҳақим, кавл бил му‘джиб, ибдā‘ и музāваджа.

Виды художественных средств-фигур, не признанных поэтами Аджамы

Автор «Бадāйе‘ ас-санāйе‘», при рассмотрении таджниси гайрилафзӣ (несловесного таджниса), который не входит в состав смысловых таджнисов и является своеобразным по своей природе, называет три других типа - таджниси хатт (начертательный или графический), мушавваш (беспорядочный)

и таджнис би-л-иш̄арат (таджнис с намеком), и в то же время ясно заявляет, что две последние «проигнорированы поэтами Аджамы» [114, 25-26]. Сирус Шамисо в своей книге «Нигāхи тāза ба бадӣ‘» («Новый взгляд на поэтику») включил в современную поэтику новую фигуру - «такрāри чашмӣ» (повторение воочию) и с графической позиции обосновывает ее с шабахи иштикāk (подобие парономазии) и джинāси нāкис (неполного таджниса), «наиважнейшим элементом фигуры, т.е. фигуры воочию такрāри чашмӣ, является повторение слов с точки зрения начертания, схожести формы и строения, которые с дистанции обзора представляют особую прелесть и наслаждение» [185, 83-84]. Однако, как нам кажется, данная фигура очень похожа на «таджнис би-л-иш̄арат» (таджнис с намеком) Атауллы, которая последним представлена с учетом современных требований.

Фактически, иштикāk с точки зрения корня, лексической структуры и, в частности этимологии слов, характерна для арабской поэтики, и менее востребована в персидско-таджикской поэтике. Атаулла упоминая о двух типах иштикāка: малом и большом, подчеркивает, что второй тип из-за того, что «редко используется на практике, особенно в персидской поэзии», свидетельствует о ее невостребованности и развитии. В то же время подчеркивает, что поэты Аджамы, в том числе Рашид Ватват, не ставят различий между «иштикākом и шабахи иштикāk» [114, 27], и в свой трактат Рашид Ватват вводит фигуру «шабахи иштикāk», которое причисляется к ответвлениям таджниса (уподобления).

Тасри‘ (рифмование), являющийся ответвлением садж‘-а (рифмованной прозы) «в степени прозы» (конструкция Атауллы), в «Бадāйе‘ асанāйе‘» имеет восемь степеней. Однако автор в восьмой позиции, там где говорится, что «два последних слова двух строф стиха соответствуют по размеру и противоречат ҳарфи равӣ (опорной согласной)» [114, 47] в связи с тем, что «для поэтов Аджамы считается своеобразным мукаффā (первой рифмованной строфой), подобно тому как видим в матла‘ (начальном бейте касыды и газели) [114, 47], не считает её видом художественных средств-

фигур и причисляет её к художественным жанрам, которые являются еще одним из примеров противоречий. Также при рассмотрении «тасмита» (нанизывание бусин), еще раз подчеркивает, что «персы по-другому слогают мусаммат», и при сочинении стихотворения за основу берут конструкцию мусаджджа‘ (рифмовку)⁶². С целью придания своему мнению научный окрас, ссылается на автора «ал-Му‘джам»: «Но Шамс Кайс, который был современником, говорит, что его называют «мудваджджах»⁶³ (двойная). И мусаммат не то, что представляют персы» [114, 49]. Хотя Атаулла указывает на такие различия тасмита в арабской и персидско-таджикской поэтике, но Абдунаби Сатторзода, основываясь на абсолютном большинстве мнений авторитетных персидско-таджикских специалистов-поэтологов, пришел к выводу, что: «персидско-таджикские поэтологи мусаммат или тасмит признают исключительно как стихотворную фигуру-средство. Поэтому, те современные литературоведы, которые «мусаммат» рассматривают как «самостоятельный вид поэзии» ошибаются, также как и автор работы «Мусаммат. Его становление и эволюция», с чем мы полностью согласны.

Признание мусаммата как особого типа поэзии - это современное признание, и оно не безосновательно, так как мусаммат или тасмит является и художественным средством-фигурой и своеобразным типом поэзии: «То, что Рашид Ватват называл «древним и оригинальным мусамматом», - это поэтическая фигура - средство. Но мусаммат, который «...персы говорят» - это своеобразный вид поэзии» [337,54].

В персидско-таджикской поэтике существует два типа лаффу нашр (свертывание и развертывание): «первая – когда нашр в порядке лаффа» [114, 98], которую называют лаффу нашри мураттаб (упорядоченное свертывание и развертывание); «вторая – когда нашр вне лаффа», которая бывает двух видов. Первый называется «ма‘кус ат-тартиб» (перевернутый порядок), а

⁶² М. Бахър считает фигуру садж‘ персидским изобретением, утверждая, что она широко использовалась в произведениях на пехлеви, в частности в “Гатах” Авесты и “Древе Асурик («Сабкшиноси»).

⁶³ Художественное средство «мадхи муваджджах (двуликое восхваление) также является персидским изобретением, свидетельством чего является то, что не все арабские поэтологи считают её фигурой (У.Ю.).

второй - «мухталит ат-тартиб» (смешанный порядок), которые в целом также называют «лаффу нашри мушавваш» (беспорядочное свертывание и развертывание). Второй вид, где «порядок нашра смешан и перемешан по отношению к порядку лафф» [114,99] поэтами Аджамы проигнорирован.

«Тарджи‘» (возвращение), по свидетельству Атауллы, является «традицией арабских ученых», и оно таково, что «одно значение многократно повторяют, чтобы почтить его таким образом, так что, когда приступают к какой либо речи, смотрели на то-что могло передать близость (отразить) того смысла (значения). И когда появляется эта близость она, подчеркивает (упоминает) то значение и повторяют его также, сколько раз захотят» [114, 120].

Однако Рашид Ватват утверждает, что поэты Аджамы тарджи‘-ом считают стихотворение, которое строится домиками, каждый домик состоит из пяти максимум – десяти бейтов, и каждый завершённый дом имеет свою рифму, отличную от другой, в конце приводят другой (отличающийся) бейт и затем переходят к другому дому и этот другой бейт называют тарджи‘ом. И этот другой бейт, который должен повторяться в конце каждого дома, бывает трех видов – тот же бейт, или разные бейты, каждый из которых имеет свою рифму, или же разные бейты, рифма которых та же, что и в построенных домах, и выделение которых создаст отдельный дом.

Шамс Кайс также относит его к касыде [53, 395]. Абдунаби Сатторзода проведя комплексное исследование, сопоставив теоретические разработки ведущих персидско-таджикских ученых в «Такмил»-е, обоснованно приходит к выводу, что тарджи‘ является видом исконно принадлежащей классической персидско-таджикской литературе. Кроме того, включив его в третью главу своей работы «О толковании поэтических терминов» дополнительно подтверждает вышеизложенное» [337, 22-231].

К этому разделу можно добавить такие фигуры как мувāрада (одинаковое одеяние словесных форм), иктифā (довольствование), нафййу аш-шай’ин би иджāбихи (отрицание (отторжение) предмета в ответе) и из типов

таджниси ма‘навӣ – джинāси измār (умственное или интеллектуальное уподобление), которые отличаются от персидско-таджикских фигур как структурно, так и семантически. В качестве примера, приведем два новых типа мубāлиги (преувеличение), общий знаменатель которых был упомянут в предыдущей главе, которые характерны для арабской поэтики.

Ибн Рашик говорит о двух других типах преувеличения, которые являются новыми по своей природе. Первый тип называется такассӣ, суть которой в том, что поэт описывает что-то до максимального предела, которую считают лучшим видом преувеличения. В качестве примера он приводит десятый стих суры ар-Ра‘д: : سَوَاءٌ مِنْكُمْ مَنْ أَسْرَأَ الْقَوْلَ وَمَنْ جَهَرَ بِهِ وَمَنْ هُوَ مُسْتَخْفٍ

بِالنَّهَارِ (И те из вас, кто скрывают свои мысли, и те, кто высказывают их вслух, и те, кто прячутся ночью, а днём продолжают свой путь - все равны).

В своем комментарии он пишет: «Тот, кто говорит тайно, подобен тому, кто говорит открыто, и тот, кто находится во тьме ночи, равен тому, кто находится в свете дня, и каждый из этих двух представлен самым совершенным и самым предельным преувеличением» [85/2, 54].

Второй тип - тарāдуф ас-сифāt – (шеренга), ряд описаний когда описания (качества) в речи приводят друг за другом [85/2, 55].

Автор «ал-‘Умда фӣ махāсин аш-ши‘р ва āдāбиҳ ва накдиҳ» («Опора в красотах поэзии, ее науках и критике») для второго типа также приводит пример из Корана. Следует отметить, что персидско-таджикские поэтологи не включали эти фигуры в свои произведения, под тем предлогом, что они характерны исключительно для арабского языка. Кроме того «тарāдуф ас-сифāt» не следует путать с «сийāкат ал-а‘дāд» (порядковые перечисления) и «тансик ас-сифāt» (согласование определений).

Фигуры, которых нет в арабской поэтике

В результате кропотливого сопоставительного анализа художественных средств, рассмотренных в трактатах персидско-таджикской

и арабской поэтики, выявились два основных подхода определения происхождения или выявления истоков фигур. Во-первых, при рассмотрении художественных средств авторы персидско-таджикских трактатов в начале или в конце своих описаний четко заявляют кому принадлежит авторство фигуры: «это художественное средство изобретение Амира Хусрава» или «настоящая фигура изобретена Вашим покорным рабом», т.е. конкретно подчеркивает о своем изобретении.

Во втором подходе арабские ученые, описывая суть художественных средств, указывают на их неарабскую природу, называя их изобретением персоязычных мастеров слова, подобно тому как обратное видно в «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» Атауллы Маҳмуда Хусайнī.

Муҳаммад Нуриддин Абд ал-Мун‘им отметив данный факт в своей ценной работе тарджума (перевод), муламма‘ (сверкающий), бӯкаламун (пёстрый, разноцветный; непостоянный), такриб ал-амсāl би-л-абйāt (сближение пословиц бейтами), муталаввин (полиметрическое стихотворение), мураддаф (идущий следом), мувашшах (опоясанный) и их виды как мушаджджар (древовидный), мусаввар (расписной), муджассам (воплощенный), мудаввар (круглый), су‘āлу джавāб (вопрос и ответ), мукаррари мавкуф (отложенный повторяющий) считает изобретением персоязычных поэтологов [205, 329-335]. Также важно отметить, что Муҳаммад Нуриддин Абд ал-Мун‘им хотя и перевел эти фигуры на арабский язык, все же не стал раскрывать их подробно.

Кроме того, Иҳсāн Сāдик Са‘ид во второй главе своего трактата «Та‘сир ва та‘ассур» рассуждает о наличии «персидского характера» некоторых художественных средств, часть из которых представляют интерес и упоминаются в следующей главе настоящей работы. Стоит лишь отметить, что он также высоко оценивает взаимопроникновение поэтики Араба и Аджамы, и приходит к вполне закономерному выводу, что «вклад иранцев в развитие и эволюцию арабской поэтики весьма значителен» [177, 205].

В частности достаточно вспомнить труды Кādī Абд ал-Джаббāра Астарāбādī («И‘джāз ал-Кур‘āн»), Муḥаммада ибн Аḥмада ибн Табāтабаā ал-‘Алавī Исфаḫānī (ум. 935) «‘Ийār аш-ши‘р» («Мерило поэзии»), Абулкāсима Хасана ибн Бишр Амидī (ум.983) «ал-Муvāзана байна Абī Таммам ва-л-Буḫтурī», ‘Али ибн ‘Абд ал-‘Азиза Джурджānī (ум. 1002 м.) («ал-Висāта байн ал-Мутанаббī ва хусумуху»), Абу Хилāла ал-‘Аскарī («аṣ-Синā‘атайн»), Абу Аḥмада ал-‘Аскарī («ат-Тафзил байна балогатайи-л-Араб ва-л-Аджам»), Абд ал-Кāḫира Джурджānī «Асрār ал-балāга» («Тайны красноречия») и «Далāил ал-и‘джāз» («Доказательства неподражаемости»), Джāруллаḫа Маḫмуда ибн ‘Умара Замахшарī ал-Хāразмī (Тафсир ал-Кашшāф), Фаḫр ар-Рāзī «Нихāйату-л-и‘джаз фī дирāйāt ал-иджāз», Алламы Сирāджаддина ас-Саккākī ал-Хāрезмī («Мифтāḫ ал-‘улūм»), Джалāладдина Хатīба ал-Казвīnī («Талхис «Мифтāḫ ал-‘улūм»), Кутбаддина Маḫмуда Ширāзī, Имāдаддина Кāшī, Са‘даддина ибн Мас‘уда ат-Тафтāзānī, Саййид Шарифа Джурджānī и многих других, сформировавших ядро и сущность арабоязычной поэтики, которое наглядно свидетельствует об их выдающейся роли в развитии арабской поэтики. Мы, в некоторой степени поддерживаем идею формирования персидско-таджикской поэтики в исламский период под влиянием арабоязычной поэтики, но в свою очередь убеждены, что без вклада великих представителей нашего народа арабская поэтика осталась бы в эмбриональном состоянии, не эволюционировала и не приобрела величие и не стала полноценной.

IV. 2. Изъяны художественных фигур в поэтике

В традиционной персидско-таджикской поэтике до сих пор остаётся достаточно нерешенных вопросов, которые, можно сказать, остались вне поля зрения специалистов. Одним из таких важных и необходимых для изучения вопросов является классификация изъянов художественных фигур

в поэтике (*āsebshināsi* *бади‘*), требующая отдельного исследования. Хотя структура изъянов художественных фигур в поэтике (*āsebshināsi* *бади‘*) является новой, хорошо известно, что за 1100 лет существования поэтики как неотъемлемой части литературоведения, претерпела значительные изменения как по содержанию, так и по структуре и временном пространстве, наряду с развитием, вобрала в себя и изъяны. В связи с этим необходимо целесообразно выявить причины возникновения и проявления этих изъянов в исторической ретроспективе и формировании поэтики, сосредоточив внимание на его проблемах и его интеграции с науками об образах, изложении, красноречии и риторике. Другими словами, вошедшие в поэтику изъяны, которые вредят ее основам, необходимо сначала найти и выявить, а затем исследовать их в рамках правил, норм и особенностей персидско-таджикской поэтики.

Следует отметить, что границы дискуссии о выявительстве изъянов поэтики ограничиваются дефектами средств художественного выражения. Таким образом, становится очевидным, что с самого начала поэтологи пытались при его определении устранить некоторые специфические недостатки. В частности, первые арабские, арабоязычные и персидско-таджикские трактаты по поэтике, относящиеся к истокам и формированию предмета, содержат ряд недостатков, которые были перенесены и иногда исправлены в более поздние периоды.

Первым общим недостатком этих трактатов, на наш взгляд, является *за‘фи та‘лиф* (*слабость изложения*), поскольку подход к написанию арабо-аджамских трактатов хотя и охватывает одну тему - поэтику, иногда противоречат друг другу, что обусловлено особенностями а) структуры (построению), б) определения, в) интерференции и г) подачи примеров-доводов.

Например, с точки зрения построения, персидско-таджикские трактаты более похожи на первый свой аналог в этой области, который принадлежит Ибн ал-Му‘таззу «*Китаб ал-бади‘*», где все художественные средства представлены единообразно. Кроме того наглядно вырисовывается и прямое

влияние «Мах̄асин ал-калām» Маргинāнī, являющийся одним из важнейших доступных источников «Тарджумāн ал-балāга» и «Хадā'ик ас-сиḫр фī дакā'ик аш-ши'р».

Следует отметить, что авторы «Тарджумāн ал-балāга» и «Хадā'ик ас-сиḫр» рассматривая исключительно вопросы поэтики, воздерживались от дискуссий и детализации проблем риторических наук, в частности 'илм ал-ма'āнī (науки об образах) и 'илм ал-байāн-а (науки об изложении). Или же трактат «ал-Му'джам» Шамса Кайса Рāзī, где лишь в одном разделе рассматривает вопросы поэтики, не отклоняется от установок Рāдуйāнī и Ватвата в этом направлении, хотя в арабских и арабоязычных работах ситуация совершенно иная. Так, например, уже второй трактат об арабской поэтике можно сравнить с вышестоящими трактатами лишь только по структуре, которые, где несмотря на тематическую общность, наблюдается полное отличие от «Китāб ал-бади'» («Книга о новом») Ибн ал-Му'тазза. Кудāма ибн Джа'фар своим новым видением смог создать «свежие и прорывные волны в литературу и литературную критику, и ввести в научный оборот изобретенный термин «накд аш-ши'р» (критика поэзии), целью которого является отделить хорошие произведения от плохих» [131, 26-27].

Согласно Ибн ал-Му'таззу, основной фундамент арабской поэтики опирается на столпы вкусов и чувств (завк ва ḫиṣ), возникших на основании произведений поэтов доисламского периода, священном Коране и хадисах, характерных для арабов. Однако Кудāма ибн Джа'фар был убежден, что движение шуубия и возрождение перевод и интерпретации книг с ассирийского, пехлеви, греческого и индийского языков также оказали большое влияние на формирование и развитие литературной мысли и эстетических воззрений арабов. Исходя из этого, структура его трактата наглядно демонстрирует его приверженность сказанному и ярко показывает влияние «Риторики» и «Поэтики» Аристотеля, где отчетливо проявляется арабское литературное теоретическое начало и греческая методика научного поиска, где впервые в арабской практике представлены основы научной

литературной критики, в частности критике стиха. Сегодня ученым хорошо известно, что Кудāма в части классификации поэтических произведений исходил из четырехмерного деления положительных и отрицательных признаков, выдвинутых Платоном. Кроме того, он выразил многие свои взгляды опираясь именно на теоретические разработки этого известного философа [187, 79-83; 197, 17-18].

Именно по этой причине арабский ученый Давуд Саллум справедливо указывает, что: «Строение и структура его «Накд аш-ши‘р», методы исследования и тематика свидетельствуют об огромных различиях и превосходстве работы Кудāмы над другими работами» [178, 183-184].

Опираясь на правила греческой философии, Кудāма представил свои новые взгляды на арабскую поэзию, включая поэтику, и классифицировал их. В частности, при определении многих литературных вопросов, особенно поэзии, он использует точные и глубокие логически обоснованные определения, объединяя интересные взгляды арабов с греческой мыслью, укрепляет их логическую и научную основу, которым нет аналогов и никто до него так не излагал свое видение в арабской науке о риторике⁶⁴.

Первым общим недостатком этих трактатов, по нашему мнению, является слабость письма-стилистики, так как подход к написанию трактатов на арабском и персидском языках, несмотря на охват одного предмета – поэтики, серьезно разнятся по а) структуре, б) определениям, в) вводу разделов и г) доказательствам.

Примечательно, что Кудāма впервые в арабской литературе благодаря своему трактату «Накд аш-ши‘р» рассматривает вопрос *выявительства поэтики (поэтическая коррекция)* и делит изъяны-дефекты поэзии на четыре части: словесные упущения, метрические упущения, рифмические упущения и смысловые упущения.

⁶⁴ На наш взгляд, в работах Абū Насра ал- Фāрāбī и Абū‘алī ибн Сīны также присутствует влияние идей Кудāмы, что требует отдельного глубокого и всестороннего изучения.

Труды Кудāмы имеют большую научную ценность по двум причинам: во-первых, он в отдельном разделе рассатривает все изъяны-упущения поэзии, которые были известны до него, и вводит их в определенную научную систему. Во-вторых, терминология этого раздела была собрана и составлена именно автором ««Накд аш-ши‘р», на которую начали ссылаться и подражать все последующие поэтологи Араба и Аджамы, приветствуя его метод. Если сопоставить эту часть «Накд аш-ши‘ра» с «ал-Му‘джамом» Шамса Кайса, становится очевидным, что вторая составлена, классифицирована и улучшена на основе теоретических разработок Кудāмы. Но что более важно для нас, что у Кудāмы наряду с интересной концепцией *выявительства поэтики* и в этой связи выявление упущений и изъянов поэзии, которая представлена концептуально, выстраивает достаточно привлекательную теорию выявительства и коррекции деффектов в стихосложении, классифицированную в следующих образованиях-сферах исследования: «упущения всего смысла», «изъяны словесного и семантического характера» («ихлāl»), «деффекты соотношения слов и метрики» («хашв», «таслим», «тазниб», «тагйир», «тафсил»), «изъяны соотношения смысла и метрики» («маклуб», «мабтур») и «деффекты соотношения смысла и рифмы» («таклиф дар талаби кāфийа»).

Во-вторых, тафкик-разделение или неразделение риторики на три направления: ма‘āни - науку об образах, байāн - науку об изложении и бади‘ - науку о поэтических фигурах - поэтику. Однако до Рашида Ватвата, жившего во второй половине XII века, уже были написаны «Асрār ал-балāга» («Тайны красноречия») и «Далāил ал-и‘джāз» («Доказательства неподражаемости») Абд ал-Кāҳира Джурджāни (ум. в 1078 г.), а также «Тафсир ал-Кашшāф» («Книга об иносказаниях») Джāруллаха Абулкāсима Маҳмуда ибн ‘Умара ал-Хāрāзмī аз-Замахшарī (1075-1144 г.), заложившие научную основу риторики. Затем Сирāджаддин ас-Саккāкī ал-Хāрāзмī (1160-1228 г.), опираясь на теорию Абд ал-Кāҳира Джурджāни,

разделил арабскую риторику на ма‘анӣ, байан и бади‘. Дискуссия Рашида Ватвата с Джаруллой аз-Замахшарӣ об использовании арабских слов привлекла внимание многих авторов.

Следует отметить, что арабская ‘илм ал-ма‘анӣ - наука об образах, неразрывно связана с морфологией, поэтому многие ее параметры несовместимы с природой персидско-таджикского языка. Из-за этого факта и его чрезвычайной сложности древние персидско-таджикские поэтологи не уделили особого внимания данной науке, хотя современные иранские ученые пытались писать в этом направлении, но не смогли адаптировать нюансы персидского языка к ее параметрам.

В-третьих, не стали классифицировать художественные средства-фигуры. Сираджаддин ас-Саккакӣ впервые в арабской и арабоязычной поэтике с научной точки зрения разделил художественные средства на словесные (лафзӣ) и образные (ма‘навӣ). В главе о «классификации художественных средств-фигур» нами было доказано, что об этом впервые было сказано в работах Ибн Сӣны, а затем Насираддина Тусӣ, но, поскольку, их работы были написаны под воздействием греческой философии, в частности Аристотеля, остались вне поля зрения специалистов-поэтологов.

Также стоит отметить, что если в арабской литературе благодаря Сираджаддину ас-Саккакӣ, в XII веке риторика уже была разделена на три ветви – ма‘анӣ, байан и бади‘ и, в свою очередь, бади‘ на словесные и образные (смысловые) художественные средства-фигуры, то в персидско-таджикской литературе это произошло спустя 300 лет благодаря Атауллаху Махмуду Хусайнӣ (в середине XV века). Некоторые ученые критически отнеслись к такому делению, в том числе Махди Мухаббати: «Разделение бади‘ на две категории – образные (смысловые) и словесные, не является логическим, методологическим, стилистически осмысленным, оно скорее всего вкусовое и приемлемо-поощрительное, ибо какое-бы мы не имели определение некоторые словесные фигуры могут быть в составе образных (смысловых) фигур, также как и часть образных (смысловых) фигур могут стать

частью словесных художественных средств. Основа этой классификации также базируется на признанных и устоявшихся традициях» [244,60].

Как упоминалось в разделе о классификации художественных средств-фигур, ряд специалистов предлагали и другие классификации фигур, которые не нашли своего окончательного решения.

В-четвертых, слабые определения.

Различные взгляды поэтологов на спорные вопросы, как правило, должны сопутствовать улучшению их качества и количества. Однако, если все как есть переносится из одной книги в другую без изменений, решения проблем и анализа, оно не выйдет за пределы исходного состояния. Так, например, если в общем взглянуть как на арабскую, так и на персидско-таджикскую поэтику, можно отчётливо увидеть именно принцип передачи смысла, хотя, время от времени, можно четко увидеть некоторые привнесенные новшества.

Одним из факторов такой ситуации, конечно же, является нехватка первичной информации. Это, как и следовало ожидать, привело к тому, что специалисты довольствуясь одним или двумя вступительными предложениями, которые не имели отношения к предмету описания, не раскрыли истинной сути природы исследуемых художественных средств-фигур. Как правильно отмечает Сирус Шамисо: «Определения неточны и не отражают основные характеристики фигур, о которых идет речь» [185, 190]. Эта совокупность недостатков персидско-таджикской поэтики, на наш взгляд, побудила профессора Абдунаби Сагторзода, основываясь на достижениях современного литературоведения и принимая во внимание прежнюю практику специалистов, основные позиции пересмотра определений, правила, суть, виды и типы изящного слова-речи и назвать свою работу «Такмилаи бади‘и фāрсии тāджики» («Усовершенствованная таджикско-персидская поэтика»). С этой точки зрения недостатки художественных средств смело можно назвать «проблемами персидско-таджикской поэтики».

По нашему мнению, изъяны-дефекты поэтики следует проанализировать в трех направлениях:

- а) неточность правил определения;
- б) несогласованность содержательного материала и нечеткое вынесение определения;
- в) несоответствие определений как по смыслу-значению, так и по структуре.

В первом типе неясность сути проблемы, границ фигуры и простота выражения предмета снижают статус средства художественного выражения. Уильям Смит справедливо заметил, что «на него легко сослаться, но трудно сделать вывод» [124, 160]. Например, в персидско-таджикской поэтике Рашид Ватват первым указал на упущения книги Рāдуйāнī. Так, например, он подчеркивает, что «бейты- доказательства из этой книги» неудачны и некрасивы, так как все они сочинены “искусственно” и собраны «в заблуждении». «Но, несмотря на все это, - писал он, - он (трактат-У.Ю.) также еще не был свободен от многочисленных различных упущений и изъянов» [95, 2].

В литературной теории Рāдуйāнī фигура *тарси*‘ (*параллелизм*) представлен как «по своей сути формы имеет новизну и высокую ценность», далее следует: «если с ним сочетается другое действие, подобное *таджнису* (*уподоблению*) или чем то другим - она становится насыщеннее и выше» [50,10].

Как видно из этого «определения», оно выходит за рамки правил науки об поэтических фигурах, не имеет определенной научной системы и в некоторой степени выражает наружную сторону проблемы. Другими словами, он, кажется, отражает индивидуальную точку зрения человека, связанного с персидской литературой, а не исследователя, который анализирует и определяет персидско-таджикскую поэтику.

Рашид Ватват ничего не добавляя к настоящему определению художественного средства, просто переписал его [106, 84]. Следует отметить, что Шамс Кайс Рāзī воздержался от упоминания этой фигуры в своем

трактате, а четырьест лет спустя Атауллах Махмуд Хусайнй ограничился лишь высказыванием Радуйанй об этом [114,15].

В-пятых, художественные средства-фигуры без определения

Ибн ал-Му‘тазз в своем знаменитом трактате «Китаб ал-бади‘» с точки зрения тематики и наличия в нем красот, художественности, новаторства и оригинальности на две части: а) новшества б) изящества. Однако из 13 изяществ, представленных во второй части трактата, пять художественных средств-фигур, включая «та‘кид ал-мадх бимā йушбих ад-дамм» (подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу), «таджāхул ал-‘ариф» (притворное неведение сведующего), «ал-хазлу йурāду би-л-джидд» (серьезное в шуточной форме), «ал-ифрāt фй-с-сифа» (излишество в описании) и «хусн ат-ташбих» (красота сравнения) не имеют определения, т.е. путаница и разброс в поэтике присутствовали с самого начала ее формирования, и тому есть три причины: а) в связи с широкой известностью художественного средства в арабоязычном литературном мире авторы воздерживаются от его представления; б) выявили их благодаря своему вкусу и знаниям, которые к этому моменту еще письменно не сформировались; 3) не удалось определить их границы из-за отсутствия достаточного количества материала.

Эта ситуация наиболее очевидна в «Махāсин ал-калām» Маргинанй, и большинство изъянов, ошибок и упущений «проматери» одноименных трактатов, т.е. «Китаб ал-бади‘» а Ибн ал-Му‘тазза, были полностью перенесены без каких-либо изменений или исправлений. Помимо того факта, что автор без определения заимствовал пять вышеупомянутых фигур, и вдобавок к ним включил в свой трактат еще десять художественных средств - тарси‘ (параллелизм), муṭāбака (соответствие), илтифāt (поворот), и‘тирād (прерывание), хусни муṭāла‘а (красота начала), хусни мукота‘а (красота завершения), хусни та‘рид ва кинāйа (красота намека и метонимия), мубāлига фй-с-сифа (преувеличение в описании), хусн ат-

таксим (красота разделения), сийākат ал-а‘дād (порядковое перечисление), которые также не имеют определений.

Естественно, подобный сумбур и разброс не могли не повлиять и проявится в персидско-таджикской поэтике. К примеру, из содержания трактатов Рādуйāнī «Гарджумāн ал-балāга» и «Хадā’ик ас-сихр» Рашида Ватвата становится очевидным, что ни одно художественное средство не остается без определения, однако правила, которые предлагаются, не всегда соответствуют нормам и требованиям поэтики. Например, Рādуйāнī рассматривая такие фигуры как «муктазаб» (усечение), «и‘нāт» (усложнение), «и‘нāти карина» (отрезок усложнения), «мутазādд» (противоположные), «тансик ас-џифāt» (согласование определения), «мурā‘āt ан-назир» (соотношение), «таджāхул ал-‘āриф» (притворное незнание знающего), «та‘кид ал-мадх бимā йушбих ад-дамм» (подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу), «ирсāли масал ва масалайн» (использование афоризма и приведение двух изречений), «истидрāk» (перцепция, исправление) и «калāми джāми‘» (объединяющая речь) представлял одним или двумя предложениями, где суть которых не раскрыта и не ясна.

«И именно эти расплывчатые и нечёткие определения, написанные “на скорую руку», - по словам Сируса Шамисо, привели к тому, что поэтику «заклинило на одном месте» и она перестала развиваться. И никто не может найти нужные примеры из всех диванов поэзии к таким фигурам как «истихдām» (прислуживать), «ихāми танāсуб» (симметричная аллегория) и «услуж ал-џаким» (стиль мудреца) кроме как той пары примеров, приведенных в каком либо конкретном трактате. Если определения были-бы научно обоснованными и точными, то способствовали-бы обучающимся легко найти ряд нужных примеров из тех же диванов Хафиза и Саади [185, 190].

В-шестых, взаимопроникновение

Именно из-за неотделения предмета поэтики от других смежных наук, до XII века, вошли в ее состав не только некоторые вопросы байāна-науки о

выразительности и ма‘анӣ - науки об образах, но и согласно определению Радуӣанӣ - «подчиненные и ответвленные науки», и рифма и метрика, породившие структурные и концептуальные упушения-изъяны в эстетике слова-речи.

Выразительная частота фигур

Джаҳиз в своих трактатах «ал-Байан ва ат-табийин» и «ал-Хайаван» («Книга о животных») уделил особое внимание вопросам, связанным с красноречием, включая поэтику, но, к сожалению, рассматривает эти вопросы вразброс, а Ибн ал-Му‘тазз полностью игнорируя общие вопросы, ставку делает исключительно на вопросы поэтики, которые вынесены им в отдельную часть, ставшие в дальнейшем самостоятельной наукой. Из мусульманских поэтологов только Сираджадину ас-Саккакӣ удалось определить границы поэтики. В частности благодаря его стараниям в состав байан-а фигуры ташбиҳ (сравнение), маджаз (иносказание), кинайа (метонимия) и исти‘ара (метафора), которые позже преобразовались в самостоятельную дисциплину арабской литературы, хотя в персидско-таджикской поэтике они преимущественно изучаются как художественные средства в рамках поэтики. Причину этого явления обосновал Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ, который, к сожалению, остался незамеченным персидско-таджикскими учёными.

Согласно его теории «первый тип выражения называется «наукой красноречия» (‘илми балāгат), и из-за множества споров он был разбит на две науки: науку об образах и науку о выражениях. Второй тип называют «наукой подчиненной красноречию» (‘илми тавāби‘и балāгат), и в связи с малым количеством споров о вопросах науки красноречия была объединена с ней, которую в итоге назвали наукой о стихосложении-поэтикой» [114, 12].

Объясняя принадлежность вопросов науки о выражениях к субстанциальным фигурам говорит: «И поэты Аджамы добавили некоторые субстанциальные фигуры, которые известны, популярны и распространены, такие как ташбиҳ (сравнение), исти‘ара (метафора) и кинайа (метонимия) добавили к акциденци-

альным фигурам» [114, 12]. То есть из-за скудности споров науки о выразительности, представляют их как часть науки об стихосложении-поэтике.

Метрическая этимология частоты фигур

Этимологией (муштакāt) некоторых художественных средств является метрика, которая прочно вошла в поэтику. В эту группу можно добавить такие фигуры как зубахрайн (двумерный), муталаввин (полиметрический) и т.д.

Рифмическая этимология частоты фигур

Изучение художественных трактатов показывает, что рифма также вторгшись в поэтику, способствовала появлению новых художественных средств-фигур. В эту группу следует включить зулкавāфй или кāфийатайн (двойную рифму), радд ал-кāфийа (возвращение рифмы), и'нāt (усложнение), тавших (опоясывание), таштир (рассечение), игāl (углубление).

Некоторые фигуры, вошедшие в поэтику из 'илм ал-ма'āнй --науки об образах: илтифāt (поворот), и'тирād ал-калām (прерывание речи), та'аджжуб (удивление), иджāз (широкие поэтические значения, вмещенные в краткие фразы без ущерба их содержанию), мусāvāt (равномерный), баст (лаконичность). Например, фигура и'тирād ал-калām (прерывание речи) в «Китāб ал-бади'» расположена в разделе «маḥāсин» (украшения) на втором месте, за которым следует «илтифāt» (поворот). Другими словами, Ибн ал-Му'таз считал ее предметом поэтики, в то время как Кудāма включил ее в круг «и'тилāф ал-ма'нй» (семантической гармонии) и ясно указал, что она по сути вошла в поэтику из области науки об образах-ма'āнй. Исходя из этого, Атаулла Маḥмуд Хусайнй поместил ее в категорию образных фигур, включив в науку о стихосложении-поэтику. Джалāладдин Хумāй также подчеркивает, что она принадлежит поэтике, и при для описания ḥашва или и'тирāда цитирует следующий стих:

دی که پایش شکسته باد برفت گل که عمرش دراز باد آمد

Зима, чтоб подломились ее ноги, ушла,

Пришла весна, да будет долгой она [266,332].

Литературные виды:

В эту группу входят тазмин (включение), мусаммат (украшенный ожерельем), мувашшах (опоясанный), муламма‘ (сверкающий), ташджир (древовидный), му‘амма (головоломка) и лугаз (загадка). На наш взгляд, они изначально возникли как вид художественных средств, а затем, в связи с развитием разных периодов персидско-таджикской литературы, трансформировались в литературные жанры.

Некоторые украшения речи, которые вообще не являются искусством, «ни по каким эстетическим критериям не могут быть признаны частью метода или измерения красоты» (оборот Махди Мухаббати), но в составе науки о поэтике они представлены как художественные средства и это: тарджума (перевод), иттирād (последовательность), та‘аджжуб (удивление), и мадҳи муваджджах (двойная похвала).

Разночтения в наименованиях

Одной из сложностей, сбивающих с толку и отталкивающих читателей от поэтики - это разночтение названий фигур. Это, с одной стороны, перед взором вырисовывается множество неправильных и непропорциональных имен, которые довольно часто исключают друг друга, а, с другой стороны, показывают их как ограниченное количество, что затрудняет выявление оригинального от произвольного. Конечно, причина этого несоответствия, согласно Ибн ал-Му‘таззу, как упомянуто в начале «Китаб ал-бади‘», напоминает хорошо известную поговорку «хозяин-барин». Нами было процитировано в первой главе, то, что сказал Ибн ал-Му‘тазз. Он же в другой части своего трактата говорит: «Как только приступал к доказательству какого-либо значения; которое могло-бы отразить его суть, а в существующих науках не было ему имени, вынужденно сам нарекал их, и я так делал; и нет проблемы, когда есть признаки; но если нареченные мною имена не устраивают, и все те кто отказывается от них, может взять любое имя и и заменить его, и в этом вопросе не может быть трений» [192, 104].

Из этого можно сделать вывод, что автор «Китаб ал-бади‘» предвидел дальнейшие разногласия по поводу нареканий художественных средств-

фигур. Несомненно, многие придуманные им термины приветствовались и приняты поэтологами, однако в последующие столетия для одной и той же фигуры было выбрано несколько названий, что затруднило понимание методологической природы художественного средства.

Наблюдения показывают, что несоответствия были двух типов.

Первый тип заключается в том, что если поэтолог вносит небольшое изменение в определение средства-фигуры, он убирает первоначальное имя и дает ему новое название. Например, радд ал-‘аджуз ила ас-садр (возвращение конца к началу) в теории Шамса Кайса - это повторение слова в конце байта и начале следующего бейта, в то время как у Саккākī в «Мифтāх ал-‘улūм», и у Хатībа Табризī в «Талхīs ал- мифтāх» и у Тафтāзāнī в «Мутававал» и «Мухтасар» «радд ал-‘аджуз ила ас-садр» (идентичность начала и конца одного бейта) [114,28-32].

Так виды «таджниса» в разных трактатах имеют разные названия, что свидетельствует о разных мнениях авторов. Подобно тому, как «связь между «сāk» (невредимый; цельный) и «мусāk» (условный, договорный) для Тафтāзāнī и его последователя Гуламмух̄сина Ах̄āнī являются «несовершенными видами», в то время как во многих трактатах о поэтике первая называется джинāси муṭарраф (схожее уподобление), а вторая называется джинāси музаййал (приложенное уподобление) [115,124].

Второй тип - это то, что в начале или конце средств-фигур автор сначала приводит названия средств-фигур, а затем приступает к их определениям, что, по нашему мнению, помогает понять суть описания. В арабской литературе такой подход берет начало с Кудāмы, который называет фигуру «и‘тирād (прерывание), упомянутое Ибн ал-Му‘таззом в его трактате «Китāб ал-бади‘» «татмимом» (завершением). Шавки Зайф придерживается мнения, что такая фигура существовала в арабской литературе и раньше, и Джāхиз назвал её «исāбат ал-микдār» [192, 115]. Некоторые более поздние авторы

провели различие между «татмим»-ом и «исабат ал-микдār»-ом, назвав последнюю «ихтирās»-ом (предосторожностью) [363, 114].

Кудāма назвал художественное средство, которое Ибн ал-Му‘тазз называл «мутāбака» (соответствие), «такāфу» (равенство) [81, 229], в то время как Са‘лаб, до них, в «Кавā‘ид аш-ши‘р» («Правила стихосложения») называл его «муджāварат ал-аздād» (близость противоречий) [33, 21. Рашид Ватват называет это «мутадāдд» (антитеза) и описывает следующим образом: «ал-мутадāдд ... такова, что прозаик или поэт приводит в прозе и поэзии слова, которые противоречат друг другу...», а также упоминает, что Халил ибн Аҳмад называет это художественное средство «мутāбакой» (соответствием) [95, 24].

Таким образом, в этой главе диссертант попытался выявить и проанализировать существующие недостатки поэтики, такие как неразделенность предмета науки о стихосложении на отдельные части, как ма‘āни - науке об образах, байāн - науке о выразительности и балāгат-науке о красноречии, и, в свою очередь не классифицированные художественные средства-фигуры по фонетическим и семантическим признакам, слабых определений, фигур без определений, художественных средств, частота которых основывается на рифме и метрике или науке об образах, которые настолько переплетены, что в целом выражают недостаточность опыта авторов. На наш взгляд, изучение выявительства поэтики (поэтической критики) в контексте изъянов и упущений должно быть неотъемлемой частью одноименных трактатов по поэтике, чтобы читатель, наряду с изяществами и изыском, познал недостатки как всей поэтики в целом, так и художественных средств в частности.

ВЫВОДЫ ПО IV ГЛАВЕ

Систематическое изучение предмета привело к выводу, что персидско-таджикские поэтологи не всегда полностью следуют постулатам арабской и арабоязычной поэтики. Так или иначе ими проигнорированы многие фигуры арабской поэтики, противоречащие самой природе и грамматике персидско-таджикского языка, и что весьма важно, не удовлетворившись этим, проявили собственную инициативу и изобретательность, создав целый ряд абсолютно новых средств или добавив новые виды к уже существующим, внося таким образом неоспоримый ценный вклад в развитие как арабоязычной, так и персидско-таджикской поэтики.

Проведенный в данной главе сравнительный анализ показал, что следствием различий персидско-таджикской и арабской поэтики являются: лингвистические (языковые); технические или номинальные (обозначения, нарекания); художественные; стилистические.

На основании мнения Атауллы Махмуда Хусайни нами сделаны выводы, что 1) фигуры не принятые поэтами Аджамы; 2) виды художественных средств фигур не признанных поэтами Аджамы; 3) фигуры которых нет в арабской поэтике, и рассматриваем такие фигуры как таджнис и его виды, мушāкила, илтифāt, таджрид, радд ал-‘аджуз ‘ала-ç-çадр, лузум мālā йалзам, маклуб, тавших, ташри‘, тазийил и т.п.

Нами впервые исследованы изъяны поэтических средств – фигур персидско-таджикской поэтики.

Глава V

НОВАТОРСТВО В СИСТЕМЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ СРЕДСТВ ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ПОЭТИКИ

5. 1. «Новые художественные средства-фигуры»

Подавляющее большинство литературоведов, теоретиков и востоковедов, безусловно, считают, что якобы персидско-таджикская риторика, в частности поэтика персидского языка в целом и его художественный предмет в частности являются переводным вариантом арабской поэтики. Они считали, что якобы непросвещенные персы возводили дворцы и величественные здания, бассейны, сады и пр., а просвещенные арабы отличаются от персов тем, что они пишут книги и сохраняют своё наследие- стихи и изречения, потому что написание книг и перевод языка в письменную форму сохраняет человеческое интеллектуальное наследие. [247,147; 187, 69].

Такое же мнение Джәҳиз повторяет в трудах «ал-Байән ва ат-табийин» и «ал-Хайавән» о языке и культуре Персии, что является в корне неверным.

Как можно заметить, Джәҳиз якобы хорошо знал сирийский и греческий языки, в том числе персидский, и хорошо разбирался в богатейшей пехлевийской литературе, что вызвало множество споров, как в «ал-Байән ва ат-табийин», так и в «ал-Хайавән» относятся к их языку и культуре. Однако, к сожалению, он сознательно игнорирует великую культуру пехлеви, в том числе письменную литературу наших предков и подчеркивает и возвышает исключительно арабскую поэзию и литературу.

Наряду с общностью знаменателей поэтики, как и в предыдущих главах, мы также рассмотрели вопросы противоречия и особенности художественных фигур с точки зрения семантического и структурного состава, доказав, что таджикские персидские учёные, помимо влияния заимствований,

также внесли ряд изобретений и нововведений в развитие литературного персидско-таджикского искусства ни внесли достойный и заметный вклад в развитие арабской поэтики. Исходя из этого, мнение востоковедов, в том числе средневекового ученого Джāхиза, который решал художественные проблемы только в пользу арабской поэтики, что было неверным в корне и можно уверенно сказать, они высказывались поверхностно и без серьезного исследования.

Известный иранский критик Махди Мухаббати прокомментировал сходства и различия между нормами литературной и художественной критики арабов и аджамитов, в том числе: «Название части норм и общие правила существующие в определённых рамках исламского мира и приняли и использовались и иранцами которые сыграли значительную роль в появлении и развитии арабской литературы в частности такие проблемы жанра (касыда, газель и т. д.), правила языка и метрики, разнообразия типов поэтики и т. д.

Никто не сомневается, что все эти правила принадлежит правоверным и исламскому миру, и что иранцы в то время были частью мусульманского общества. Фактически, многие из произведений на арабском языке, такие как литературные жанры, метрика и рифма использовались и другими народами, но большинство из этого литературного наследия арабов написаны в том числе персидско-таджикскими учёными. Например, в таких теоретических произведениях, как «Кавāид аш- ши‘р» Са‘лаба, «Асрār ал-балāга» и «Далāил ал-и‘джāз» Абд ал-Кāхира Джурджāнī и «Ми‘йār ал-аш‘ār» Хāджа Насира Тусī и десятки других книг в литературной критике наряду с такими произведениями как «ал-Вāсиṭа» Кādī ал- Джурджāнī и «аш-Ши‘р ва аш-шу‘арā» Ибн Кутайбы ад-Динāварī и «аṣ-Синā‘атайн» Абу Хилāла ал-‘Аскарī и «Асās ал-балāга» Джāруллаха Замахшарī, которые тоже относятся к персидским [243, 60-61].

Спор о новаторстве художественных фигур, который является одним из самых актуальных вопросов в персидско-таджикской поэтике, и в свою очередь может послужить сильным аргументом в пользу вышеприведенного.

В основе этих споров лежит теория «традиций аджамских поэтов», предложенная Атауллой Махмудом Хусайнӣ во второй половине XV века. Существование этой проблемы явно указывает на то, что это является особым вопросом, который можно рассмотреть «в литературном творчестве», и привлекал внимание средневековых персидских таджикских ученых. Что это за теория, в рамках которой автор «Бадайе‘ ас-санайе‘» создал свой трактат?

Существование данной теории отрицает проблему бесспорного принятия «отсутствие традиций критики и теории литературы» в персидско-таджикской и в то же время подтверждает, что существовала система эстетико-литературных ценностей которую использовали теоретики, в частности Атаулла Махмуди Хусайнӣ подтверждая ее правила и нормы в своей теории. Естественно, что авторы во всех книгах по восточной поэтике отдавали предпочтение основам эстетического восприятия по наитию сердца и литературного опыта, и на этом основании испытывали свое литературное мастерство с помощью сравнительных инструментов, таких как аргументация, анализ. Помимо того можно включить индивидуальный вкус и мастерство.

Эта проблема является эпицентром ожесточённых споров в персидско-таджикском искусстве риторики. В центре внимания этой теории - находятся «способы достижения изящества речи поэтами Аджамы», предложенная Атауллахом Махмудом Хусайнӣ во второй половине XV века. Существование этой теории ясно указывает на то, что она привлекла внимание средневековых персидских и таджикских ученых. Каким образом автор «Бадайе‘ ас-санайе‘» преподнёс теорию о способе достижения изящества речи поэтами Аджамы?

Относительно сущности этой теории такие ученые, как Рахим Мусульманкулов, Н. Чалисова и А. Сатторзода привели множество мнений в своих исследованиях. В частности, профессор А. Сатторзода определил некоторые границы, принципы, критерии, функции, подход и характер этой литературной теории.

По мнению этого исследователя, некоторые аспекты «способы достижения изящества речи поэтами Аджамы» можно разделить по трём принципам:

1. Выражение новых художественных фигур и каждого из их типов в отдельных главах без соблюдения логического порядка и определенной единой письменной системы.

2. В конце трактатов по персидской таджикской науке необходимо привести отдельные главы о поэтических терминах.

3. Говоря об отраслях новаторства, предпочтительно кратко упомянуть, что является «более известным», «более распространенным», «более престижным», «более надежным», «более распространенным», «под влиянием» и «мастеров этого искусства», «венец природы» и «подавляющее большинство», особенно более поздними и современными учёными [337, 9-11].

В первой части автор уделяет этому больше внимания, хотя в те времена (от Радуйанӣ до Атауллы Махмуда Хусайнӣ) предмет поэтики рассматривался в целом, но персидские ученые в своих работах Радуйанӣ, Рашиди Ватват) в основном включали фигуры, в них буквы и словесность играли главную роль. То, что учёные Аджамы, по сути, пишет Абдунаби Сатторзода, первой является фигура тарси‘, где автор «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» не только даёт понять, но и объясняет причину своих действий: «И именно благодаря традиции поэтов Аджамы, они в первую очередь приводят тарси‘, в том смысле, что он не будет совершенен в своей полноте, кроме как в начале текста» [337,9]. Но он нигде не говорит, что почему после тарси‘-а он приводит таджнис. Это явление считается обычным делом в те времена.

Атауллы Махмуд Хусайнӣ отмечал: «Но поскольку этот трактат был бы написан на персидском языке, и в традициях поэтов Аджамы, я составил начало с тарси‘»[337,9]. Однако он ничего не говорит ничего, о том, что учёные Аджамы, в том числе и он сам, начали следовать фигуре таджнис. В то же время, они обычно умалчивают о своих деяниях.

По нашему мнению, перед тарси‘ предшествуют три довода: Первый довод заключается в том, что оба происходят от параллельного садж‘-а. В связи с тем, что более поздние учёные представили другие фигуры «тасджи‘» и «мувāзана», которые схожи как по смыслу, так и по структуре [266,46].

Вторым доводом, является то, что некоторые учёные включили в состав тарси'-а саджъ и «мувāзана», в контексте которого проведено исследование и они считают, что область ее исследования достаточно широка.

Третий довод заключается в том, что Радуйанӣ, Ватват, Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ и Хусайн Вā'иза Кāшифӣ считали важным эстетическую ценность тарси'-а, учитывая, что тарси' также включает таджнис, поэтому его называют «тарси' ма'а-т-таджнис». В частности, Хусайн Вā'изи Кāшифӣ назвал фигуру «тарси' бā таджнис» «значительнейшей фигурой с широким охватом» [108,85].

Интересно также отметить, что точка зрения А. Сатторзода состоит в том, что в конце большинства трактатов классической персидско-таджикской поэтики есть отдельный раздел, посвященный различным терминам стихотворения. Эта глава не появляется в трудах арабов прошлого, потому что все они арабские и не нуждаются в комментариях. С другой стороны, это общие и специфические термины поэзии и не вписываются в технические рамки поэтики, но поскольку они используются для выражения сущности литературного творчества, таджикские персидские учёные предпочитают использовать такие термины в заключении своих трактатов, для того чтобы персоязычные имели понятие об назначении и сути, что является своего рода и также выражает своеобразное структурного различия между литературными трактатами Араба и Аджама.

Некоторые из более поздних учёных, от Шамси Кайса до Низāмаддина Аҳмада, расширили рамки этих работ и предоставили информацию о критике поэзии, поэтических изъянах, плагиате и литературных жанрах. Несомненно, степень применения этих вопросов зависит, прежде всего, от индивидуальных вкусов и персонального опыта персидско-таджикских учёных, и в целом, по словам автора «Такмила», «литературное явление, терминология и методы и стилистика интерпретируются по-разному» [337, 11].

Следует отметить, что первый и третий довод теории «способы достижения изящества речи поэтами Аджама» о котором высказывается профессор А.

Сатторзода близки друг к другу, до степени рассмотрения одной проблемы – порядок и расположение художественных фигур. На основании труда А. Сатторзода, можно добавить ещё 4 новых аспекта:

1. Новые художественные фигуры, созданные персидско-таджикскими учёными, условно называемые нами «асл» (оригинальные).

2. Внесение новых типов фигур в художественное искусство, которые созданы персидско-таджикскими теоретиками, условно называемые нами «фар’» (вспомогательный).

3. Смысловые добавления и исключения (отклонения) персидско-таджикских поэтологов, пришедшие в составе правил художественных фигур.

4. Использование специальной персидско-таджикской терминологии вместо арабских названий. Сегодня некоторые учёные называют практику того времени «ассимиляцией терминов» в персидско-таджикской поэтике.

Известная русская ученая Н. Чалисова ссылаясь на исследование

В качестве примера автор «Бадайе’ ас-санайе’» свидетельствует о том, что в прошлом учёные Аджамы имели свои особые методы: «И поэты Аджамы внесли популярные и используемые субстанциальные фигуры такие как ташбиҳ, исти’ара и кинайа добавили их к акциденциальным фигурам. Это в целом назвали «художественными фигурами», то есть «наука поэтическом искусстве». Также Атаулла Махмуд Хусайнй подчеркивал, что этот стиль «способы достижения изящества речи поэтами Аджамы» [114, 12].

1. В дополнение к вышесказанному, во втором рассматриваемом споре второго раздела образных фигур автор изобрел три новые фигуры имеющих отношение к теории поэтики Аджамы. Автор сознательно назвал этот раздел, потому что арабские учёные не придали значения этим фигурам и не дали им наименований, но учёные Аджамы признали их частью художественных фигур. Этими фигурами являются та’аджжуб, сихри ҳалāl и та’рих, которые автор «Бадайе’ ас-санайе’» выделил в отдельной главе своего трактата.

В этой главе автором диссертации сделана попытка показать вклад персидско-таджикских учёных в создании новых художественных средств-фигур.

Новаторство в полемике о персидско-таджикской поэтике, как известно, творческом поиске, сути, мышления, выражения новых смыслов и представление различных видов поэтического творчества, и усовершенствование традиционных литературных связей имеют неразрывное и прямое влияние на исследования.

«Суть работы каждого творца - это поиски нового и введение этого нового, что составляет новое слово. Те, кто совершил новый прорыв в литературе, могут служить развитию общества и искусства, духовному и эстетическому развитию общества. Ценность их творчества определяется именно отсюда», - сказали академик М. Шукуров (1926-2012) и кандидат филологических наук Ю. Акбаров [356,14]. Поэтому обновление персидско-таджикской поэтики и качественное изменение его сути, на первый взгляд, кажется несложным, но на самом деле это очень сложная и труднодостижимая задача.

Переходный период, у истоков которого стоял Муҳаммад ‘Умар ар-Ра̄дуйāнӣ, несомненно, был сопряжен с большими трудностями. В частности, некоторые ученые сравнили дату написания трактата Ибн ал-Му‘тазза «Кита̄б ал-бади‘» с «Тарджумāн ал-балāга» Ра̄дуйāнӣ и подняли вопрос о том, почему персидско-таджикская поэтика появилось относительно позже арабской. Эта трехсотлетняя период задержки связан с двумя факторами: религией и политикой. Арабский исследователь Иҳсāн Сāдик Са‘ид изучил эти факторы и пришел к выводу, что они абсолютно верны:

1. Религия: одна из причин, по которой иранцы стали больше интересоваться арабской риторикой и имели склонность к изучению арабской поэтики, что несомненно тесно связана с неподражаемостью Корана, поскольку Коран является основным фактором развития арабской риторики. И это привело к тому, что иранцы, наряду с другими лексическими усилиями, провели свои изыскания под влиянием Корана. Иранцы не считали арабский язык даром который принес им ислам и священный Коран чужеродным и относились к нему как к общему языку всех мусульман; Этот фактор стало сильной мотивацией для иранцев-мусульман служить арабской поэтике и это же стало причиной стагнации персидской риторики. Этот период прошёл таким обра-

зом, что наука о арабской риторике была усовершенствована под влиянием Корана; только после этого периода иранцы обрели возможность приложить усилия на развитие основ персидской риторики.

2. Политика: является другим фактором, способствовавшим развитию и процветанию арабской поэтики. Правящая система в исламском мире настолько зависела от арабского языка, что считала поклонение любому другому языку формой сопротивления самим же. В первом и втором веках появления ислама, когда были сильны политические связи с центром халифата, персидский язык не был востребован, но в третьем веке и далее, после восстания Йа'куба Лайси Саффārī, ситуация изменилась, и персидская литература начала развиваться и которая достигла своего пика в период правления Саманидов [177, 84].

Другая проблема заключалась в том, как реализовать и внедрить арабскую и арабоязычную поэтику, которое по структуре и этимологии отличалась от персидско-таджикского языка. Поскольку в течение этих двух столетий, которые называют стагнацией, иранцы изучили арабский язык, который был языком Корана и религии, и приводили свои мнения в большинстве научных трудов на арабском языке, которые исчезли с развитием персидско-таджикской поэтики [185, 27]. Это означает, что когда арабские словесные фигуры вошли в персидско-таджикскую поэтику, они не утратили своей сути, а стали более изысканными и тонкими, а роль букв в сочленении персидского языка, как это известно, сохранилась и стала более значимой.

Копирование арабских художественных фигур и их сходство в персидско-таджикской поэтике является подтверждением формализма и слепого подражания авторов персидско-таджикских трактатов по поэтике. «Хотя арабский язык, - пишет Махди Мухаббати, - основан на флексической модели и развитии однородных глагольных форм, в связи с чем художественные фигуры основаны на структуре арабской грамматики. Однако персидско-таджикский язык в основном является сложным составным языком, и он не может быть сравнен с эстетической классификацией арабского языка и по-

строение художественных фигур должно основываться строго на грамматических и фонетических правилах персидского языка. Так как основой видения авторов является лишь форма (сурат), они отбрасывают все подструктуры и различные метод навязывают суть арабских художественных фигур на персидский язык, особенно поэзию, которая является настоящим полем противоречий и различий языков - и создают странные художественные фигуры, которые даже ни разу не используются на протяжении существования всей персидской поэзии и, по мнению Рашида Ватвата, «созданы просто для построения примеров» [243/1, 98].

Более того, согласно свидетельству Шавки Зайфа, иранцы были «обладали хорошим вкусом и поклонялись красоте, особенно красоте слова» [188, 62]. Из всех арабских риторических наук, именно наука о поэтике, которая соответствовала специфике персидско-таджикского языка, его нормам и правилам, и гармонировала с нашим родным языком, постепенно вошли в персидско-таджикскую литературу.

Как можно догадаться, работа Рāдуйāнī не только ограничивалась переводом арабской поэтики, но в его работе присутствуют нововведения которые можно исследовать на основании сравнения арабских научных поэтических трудов. Одним из основных преимуществ различий между двумя поэтиками, с самого начала было выявление и использование Рāдуйāнī персидско-таджикских образцов фигур. Сравнительный обзор поэтических трактатов, особенно художественных фигур, показывает, что «персоязычные на протяжении истории науки добавили новую тематику.

Следует отметить, что Рāдуйāнī, Рашиди Ватват и Шамси Кайс не сообщали о своих достижениях в области науки о поэтике, но при рассмотрении некоторых видов фигур указывали о «персидских особенностях» фигур (оборот введенный Иḫṣāном Сāдиком Са‘идом). Использование сравнительно-аналитического подхода прояснило этимологию существования таких фигур.

Но, в последующие века, несомненно, эта тенденция изменилась, и мы видим два разных подхода к вопросу, которые, на наш взгляд к нововведениям приведенным выше, важны:

а) некоторые персидско-таджикские теоретики четко указывают на свои нововведения (например, Шарафаддин Рāmī, Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ); б) или другие официально заявили в своих трактатах, что они придерживаются традиций персидских таджикских учёных (например, Кāшифӣ выделил некоторые традиции Амира Хусрау Дихлавӣ, а Атаулла посвятил небольшой раздел на эту тему в своем трактате «Бадāйе‘ ас-санāйе‘»).

Шарафаддин Хасан ибн Муҳаммад ар-Рāmī (ум. в 1393 г.), как в своем «Анис ал-ушшāk», так и в своем «Хакā’ик ал-хадā’ик», сделал открытие которое на имеет равных себе по настоящее время. Во-первых, в небольшой книге «Анис ал-ушшāk» классифицировал образ человеческого лица (портрет), которое является его личным нововведением, так что никто до сих пор в персидско-таджикской и арабской поэтиках ни сделал такой классификации, и это является уникальным достижением.

В «Хакā’ик ал-хадā’ик» он также применяет свое изобретение двумя способами: а) «мнение автора» (кавли муаллиф), типичная для персидско-таджикских учёных, и «внедренные мнения» (кавли мутасарриф), которые принадлежат ему. Об этом мы более подробно скажем в третьем разделе настоящей главы.

Однако сфера охваченная в трактате Атауллы Маҳмуда Хусайнӣ более широка и развёрнута. Он является одним из самых известных средневековых исследователей персидско-таджикской литературы, разделивший художественные фигуры на три вида, которые, как упоминалось ранее, заимствовал у Насираддина Тусӣ. К первому виду относятся фигуры относящиеся «субстанциальным фигурам», специфика данной категории и, по мнению автора, относятся к «первому виду». Автор включил в этот раздел 50 художественных фигур. Второй вид акциденциальных фигур разделен на две темы автором «Бадāйе‘ ас-санāйе‘», первая тема называется «В описании фигур, которые, согласно мнению арабских учёных, являются субстанциальными фигурами которые учёные Аджамы включили в рамки художественных фигур.

Автор объясняет причину этого в «введении» (тамҳид) трактата: «второй вид подчиняется подструктуре этой науки и связи с малым количеством рассматриваемых тем науки о риторике, объединили их в одной теме, назвав её наукой о риторике. Поэты Аджамы добавили к ним некоторые акциденциальные фигуры и в целом назвали их фигурами [114,12]. Другими словами, из-за существования небольшого количества тем в данной области, персидско-таджикские теоретики рассматривали и ввели в вопросы науки о стилистике (ташбих, исти‘āра, тамсил, кинāйа и та‘рид) в область поэтики, и они не делили ее на отдельные науки.

К сожалению, вторая тема этого раздела трактата «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» очень краткая, но с точки зрения рассмотрения предмета оно имеет особое научное значение. Исходя из этого, можно предположить, что Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ был первым ученым, который поднял проблемы нововведений художественных фигур персидско-таджикскими учёными в своем трактате «Бадāйе‘ ас-санāйе‘». Вторая тема этого раздела озаглавлена «О том, что арабские учёные не приняли во внимание при изучении фигур и не дали им названия, но поэты Аджамы сочли их одними из художественных фигур», что связано с темой нашего исследования. В этой теме он причисляет к изобретениям учёных Аджамы три фигуры: «та‘аджжуб», «сихри ҳалāl» и «та‘рих», последние два из которых являются новыми и созданы при его жизни, но искусство «тааджжуб» имеет долгую историю и восходит к временам Рāдуйāнӣ. Однако, как видим, Атаулла не назвал их конкретных создателей, а только сослался на них как на принадлежащие поэтам Аджамы.

Кроме того, у нас есть и другое свидетельство, подтверждающие создание фигуры «та‘аджжуб» принадлежащее перу Рāдуйāнӣ. Известная русская учёная Н. Чалисова, опираясь на исследование М. Баҳāра, назвала некоторые дополнительные смысловые нововведения Рāдуйāнӣ «характерными для абсолютного большинства персидских вкусов». Автор «Тарджумāн ал-балāга», пишет она, находится вблизи хорошо известных фигур, приведенных в таких трактатах, как «Китāб ал-бади‘» Ибн ал-Му‘тазза и «аз-Зухра»

Мухаммада ибн Давуда ал-Исфаханӣ и «Маҳасин ал-калām» Маргинанӣ, а также популярные фигуры свойственные пониманию иранских народов [50, 39-42], и добавил их в свой трактат.

Н. Чалисова причислила к этой группе такие фигуры, как «та‘аджжуб» (тазāххур ба та‘аджжуб), «хусн ат-та‘лил», «мурā‘āt ан-назир», «калāми мухтамил би-л- ма‘нийи -д диддайн», развлекательные и графические арабские фигуры как, «муваṣṣал», «мукаṭṭа‘», «мудаввар», «‘акс» и «мувашишах» [141, 148]. Как можно увидеть в этом списке названном «салāики ‘аммаи иранӣ» фигура «та‘аджжуб» находится на первом месте.

Так ученый-новатор, Радуйанӣ пишет в определении фигуры «та‘аджжуб»: «Одной из красот данной фигуры является то, что поэт произносит слово из знакомого места и доказывает его в незнакомом месте, или сводит что-либо к этому месту, где он использовал его и не приводит его в противоположном месте, или без основания доказывает что-либо, и как они относятся к фигуре «та‘аджжуб» [106,60]. В трактате Рашида Ватвата также наблюдается такая фигура, которая кратко и лаконично выражена, что, несомненно, свидетельствует о точности и основательности автора: «эта фигура является таковой, что поэт в бейте удивлён или подавлен чем –либо» [100, 320]. Арабский пример, приведенный Ватват для этой фигуры, принадлежит двуязычному поэту Адиб Тюрк и был создан в стиле «тафаннун ё намāиши иқтидār» (искусный или демонстрация силы).

В трактатах Атауллы [114, 159] и Кāшифӣ [110, 154-155] эта фигура также присутствует, и используется тот же научный подход, примененный Ватватом.

Мухаммад Нураддин Абдалмун‘им в своем трактате назвал одну из глав «Некоторые фигуры, которые недостаточно использовались или совершенно неиспользовались арабами», подчеркнув, что «я нашел некоторые фигуры в персидской поэтике, которые персидские поэты использовали в своей поэзии» [205, 221]. В действительности, многие из этих фигур не существуют и не используются в арабском языке. Лишь в последние столетия (XII-XIII

вв) некоторые из них были введены в оборот посредством труда Имāма Фахраддина ар-Рāзй «Нихāйату-л-и‘джаз фй дирāйāt ал-иджāз», заимствованную им из трактата “Хадā’ик ас-сихр» Ватвата [55, 329 - 330]. В частности, такими фигурами «*мураддаф*», «*тарджума*», «*муламма‘*» причисляя их к этому роду фигур.

Примечательным моментом исследования этого ученого является то, что он представил в своем трактате десять фигур, изобретенных персидско-таджикскими учёными, в следующем порядке: 1. *тарджума*, 2. *муламма‘*, 3. *букаламун* (безумный, безсистемный), 4. *такриб ал-амсāl би-л-āйāt*, 5. *ма‘нийу-л-āйāt би-л-абāйт*, 6. *муталаввин*, 7. *мураддаф*, 8. *мувашшах* (мушаджжар, мусаввар, муджассам, мудаввар), 9. *су’āl ва джавāб* и 10. *ал-мукаррари мавкуф*. Но он видел свою задачу только в переводе этих фигур на арабский язык и не более того. Другими словами, он только перевел их и не дал никакой информации об их персидских особенностях.

Из них также фигуры *су’āl ва джавāб*, *муламма‘*, *тарджума*, *тарджума ал-ахбār ва-л-амсāl ва-л-ҳикам*, *такриб ал-āйāt би-л-āбйāt* и некоторые другие типы *мувашшах* также принадлежат перу Рāдуйāнй, именно из за этого они были введены в персидско-таджикскую поэтику посредством «Тарджумāн ал-балāга». Например, Артур Кристенсен в своей знаменитой книге «Иран в эпоху Сасанидов» говорит о «*мувашшах*» следующее: «С древних времен иранцы уделяли особое место в украшении речи и официальной и иной переписке использовали специфический метод, подкрепляли прозу изящными изречениями великих, воспитательными и поучительными пословицами и поговорками. В художественных книгах на пехлеви, в традициях восхождения на трон падишахи выступали с речью в которых просматривается примеры изящной словесности» [237, 73].

Одной из фигур изобретенных Рāдуйāнй является «*су’āl ва джавāб*». Автор при определении ее преимуществ показывает ее три разновидности:

а) поэт задает вопросы и ответы на каждый бейт; б) один бейт, за которым следует вопрос и ответ; в) задает вопросы и отвечать на них [51, 97].

Однако Рашид Ватват ясно дал понять его персидскую сущность: «И персы уважают и организуют эту фигуру, сочиняя касыды состоящие в едином ритме» [100, 291]. Многие ученые [266, 310; 185,174; 337,134], подтверждают долгую историю данной фигуры и величайшее ее воплощение находится в пехлевийской поэме «Древо Асурик» которые указывают на его иранские истоки. И даже сказали, в арабскую и турецкую литературу они проникли именно отсюда. [185, 174]. Атаулла также указывает на персидское происхождение данной фигуры: «эти фигуры ... очень значимы для поэтов Аджамы». И они иногда повторяют эту фигуру с начала до конца касыды.

Популярнейшие строки рубаи с этой фигурой сочинил устод Рудаки:

Омад бари ман! Кй? Ёр! Кай? Вакти саҳар!

Тарсанда зи кй? Зи хасм? Хасмаш кй? Падар!

Додам-ш ду буса. Бар куджо? Бар лаби тар!

Лаб буд? На! Чй буд? Акик! Чун буд? Чу шакар! [332,66]

Пришла... «Кто?» – «Милая», - «Когда?» – «Предутренней зарей».

Спасалась от врага... «Кто враг?» – «Ей отец родной».

И дважды я поцеловал... «Кого?» – «Уста её»

«Уста?» – «Нет», - «Что ж?» – «Рубин»

-«Какой?» – «Багрово-огневой» [331,146-147]

В этом рубаи приведены шесть видов фигур: су'ал ва джаваб, услуб ал-ҳаким, салбу тард, таджниси тām, 'акси ма'най ва кавл би-л-муджиб.

Фигуры мураддаф ва муталаввин, по нашему мнению тоже принадлежат к изобретениям Радуйанй. Этим же автором изобретены фигуры «тарджума», «тарджумат ал-ахбār ва-л-амсāl ва-л-ҳикам», «такриб ал-айāt би-л-абйāt», которые в силу сложившихся обстоятельств принадлежали к арабскому языку.

Каждая новая историческая эпоха ставит перед учеными и писателями новые задачи по совершению новых литературных и научных открытий. Эти нововведения, как известно, должны происходить в рамках специфики худо-

жественного мышления, чтобы сильные творческие традиции, теоретические и эстетические идеи могли быть развиты и использованы будущими поколениями.

В труде Рāдуйāнī, в основном составляет вольный перевод с арабского языка на персидский, так как он в правилах использования этой фигуры пишет: «...Лучший перевод – это перевод способный передать весь смысл коротким словом» [106,70].

Поэтому, описывая суть этого искусства, Рāдуйāнī старался отобрать и перевести лучшие образцы поэзии известных арабских поэтов. Бухтури говорит о свойствах (калама) пера:

لَهُ حَدٌّ صَمَامٍ وَمَشِيَّةٌ حَيَّةٌ وَقَالَ بُعْشَاقٌ وَ لَوْ نُ حَزِينِ

Имеет остроту меча и движение змея.

Тело влюбленных и подобен больному⁶⁵ [51, 116].

Также он характеризует кубок вина:

يُخْفِي الزُّجَاجَةَ لَوْنُهَا فَكَأَنَّهَا فِي الْكَفِّ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنَاءِ

Поставив кубок на ладонь,

Представь что ладонь без кубка. [51,116].

Эти красочные примеры подтверждают, что в XII веке в арабской литературе привлекала внимание именно поэзия.

Рашид Ватват в определении Рāдуйāнī усовершенствовал его и говорит следующее: «Эта фигура такова, что поэт сочиняет значение арабского стиха на персидском языке и наоборот» [100, 302].

Как сказал Носири Хусрав:

کردم بسی ملامت مر دهر خویش را بر فعل بد ولیکین ملامت سود نداشت

دارد زمانه تنگ دل من ز دانشش خرم دلا که دانشش اندر میان نبود

Я очень винил моё время,

⁶⁵ Как можно заметить этот бейт имеет схожесть со вторым бейтом “чистāн”-а (загадки) Рудаки. Приоритетно мнение, что возможно устод Рудаки перевёл его с арабского на фарси.

Плохими словами, но не было проку от них
 Сжимает время мое сердце от его знаний
 Счастливо сердце в котором отсутствуют он [259,185].

И это мой перевод на арабский:

عَدَلْتُ زَمَانِي مُدَّةً فِي فِعَالِهِ وَلَكِنْ زَمَانِي لَيْسَ يَرُدُّعَهُ الْعَدْلُ
 يُضَيِّقُ صَدْرِي الدَّهْرُ بُغْضًا لِفَضْلِهِ فَطُوبَى لِصَدْرٍ لَيْسَ فِي ضَمْنِهِ فَضْلٌ

Амир Хусрау принял фигуру предложенную Ватвотом и в своем трактате назвал его «калб ал-лисāнайн» [101, 226].

Автор «Тарджумāн ал-балāга» также изобрел фигуры «тарджумат ал-ахбār ва-л-амсāl ва-л-хикам», «такриб ал-амсāl би-л-абйāt» и «муламма‘», но такие персидско-таджикские учёные, как Шамси Кайс, Хусайн Вā‘из Кāшифй и Атаулла, не включили их в состав художественных фигур.

В дополнение к сказанному можем добавить, что фигуры зубаҳрайн, зукафйятайн, зубайтайн, зу-л-лисāнайн, зуваджҳайн, муҳтамил ли-д-диддайн являются изобретением учёных Аджамы и успешно используются в персидско-таджикской поэтике. В подтверждение мы можем с уверенностью сказать, что ни один арабский поэт ни сказал ни строчки на персидском и арабском. Лишь персоязычные поэты в своем творчестве слагают строки из персидских и арабских слов.

Также Рāдуйāнй сознательно изобрёл и ввёл в основу художественной персидской поэтики, по нашим подсчётам - 25 новых фигур. Основы традиций заложенных Рāдуйāнй, в дальнейшие века изобретённых учёным были продолжены Шарафаддином Рāмй, Амиром Хусрау Дихлавй, Хусайном Вā‘из Кāшифй, Атауллахом Маҳмуд Хусайнй, Муҳаммадхусайном Гаракāнй, Джалāладдин Хумāй и Сирус Шамисо.

Другими словами, Рāдуйāнй пытался установить «персидское понимание поэтики» в «Тарджумāн ал-балāге», и можно с уверенностью сказать, что он этого добился. Однако, согласно текстам «Хадā’ик ас-сйхр», Рашид позволил себе смешать арабскую и персидские риторикы. Одним из преиму-

шесть книги Рашида Ватвата состоит в том, что он ввел примеры из арабской поэтики, считающиеся «своего рода оригинальной из литератур» в персидскую поэтику [141,197]. Тем самым он установил единство персидско-таджикской и арабской литературных традиций и внес арабский элемент в персидскую поэтику. Исходя из этого, мы смело можем назвать Рашида Ватвата основоположником сравнительной поэтики.

Хотя Рашид Ватват, как и Рāдуйāнī, не изобрел много новых художественных фигур, мы увидели три новых фигуры в «Хадā'ик ас-сиҳр», которые мы также считаем одними из изобретений Рашид Ватвата.

Нововведения Рашида Ватвата можно разделить на три части: 1. Традиционно-национальные новшества. Например он причислил к ним такие фигуры, как мурабба', мусаммат, муламма' и мусаҳхаф к группе «минвāли Аджам» (персидскому стилю). Н. Чалисова считает данные особенности фигур свойственным персидской поэзии. 2. Изобретенные новшества (к этой группе фигур относится ихām и му'аммā (аллегория и загадка). 3. Языковые нововведения и логические игры. Фигуры тавдир, мушаджжар, мувассал, мукатта', мурабба', ҳазф, рактā и хайфā относятся к ней.

Следует отметить, что Рашидом Ватватом в «Хадā'ик ас-сиҳр», к примеру, были включены образцы персидской прозы, вращавшихся в кругу широких масс и пользующихся большой популярностью, но благодаря такому отношению автора получивших особую весомость и статус.

Новшества традиционных литературных средств

Поскольку Рашид Ватват писал свой трактат под влиянием и в оппонировании Рāдуйāнī, возникает вопрос, чем «Хадā'ик ас-сиҳр» может отличаться от «Тарджумāн ал-балāга». Тщательное сравнительное изучение и рассмотрение этих двух работ показало, что в «Хадā'ик ас-сиҳр» имеет множество новшеств, особенно национальных, лингвистических, семантических, структурных, стилистических, фонетического и изобретательского характера. Рассмотрим лишь три из них:

а) Национальные или традиционные новшества

Вынос традиционной новизны на первое место обусловлено тем, что у персов до арабского нашествия была процветающая наука, в частности была и своя поэтика, о чем свидетельствует сам автор первого трактата по персидской поэтике Рāдуйāнī, используя оборот «...так называют персоязычные» и таким образом направляет на предметную специфичность, указывающую на существование персидско-таджикской поэтики. Как было указано выше, Н. Чалисова насчитала девять художественных средств, которые, по ее утверждению, относятся к открытиям самого Рāдуйāнī. Автор «Хадā'ик ас-сиḫр» исключил из этого списка только фигуру та'аджжуб (*удивление*), а фигуры 'акс (перевертывание или *хиазм*) и мудааввар (*круглый*) поместил в последней главе, где рассматриваются поэтические термины, переименовав мудааввар в тадвир (*вращение*).

Продолжая эту инициативу Рāдуйāнī, Ватват относит фигуру мураддаф (*идуший следом*) к группе художественных средств, принадлежащих «минвāли Аджам» (изящества Аджам). Конструкция, придуманная им в равной степени отражающая оборот Рāдуйāнī «салāики ирāнī» (иранские изящества), который Н. Чалисова считает его изобретением. Следует отметить, что согласно «природе персидской поэзии» (хāсийати ши'ри пāрсī) (оборот Н. Чалисовой), то есть, на наш взгляд, как структуре, так и по значению и содержанию фигуры мурабба' (*квадрат*), мусаммат (*украшенный ожерельем*), муламма' (*сверкающий*) и муṣаḫḫаф (*измененный*), которые приводит Рашид Ватват следует включить в эту группу.

Мураддаф (идуший следом)

Этот термин впервые был использован Рашидом Ватватом в его «Хадā'ик ас-сиḫр», который позже вошел в персидско-таджикскую и даже арабскую поэтику («Ниḫāйат ал-и'джаз фи дирāйāt ал-иджāз» Фахр ар-Рāзī). И это, без сомнения, одно из нововведений Рашида Ватвата. Согласно Ватвату, «большая часть поэзии Аджам - это мураддаф» и «у арабов нет

радифа (слово или словосочетание, повторяющее в конце стиха), за исключением рассказчиков, которые говорят вычурно» [100, 314]. В частности, автор «Хадā'ик ас-сиҳр» свидетельствует, что «видел у гордости Хорезма - Замахшари ... кит'у (отрывок), восхваляющую Хорезмшаха, где радифом было его знаменитое прозвище, согласно изяществу Аджама...» [100, 315].

«Радиф, - пишет Рашиди Ватват - это слово или несколько слов, которые идут вслед за буквами равй (опорными согласными) в персидской поэзии, и это средство поэтологи называют мураддаф... Осведомленность, вкус поэта и талант слагать отражаются в хорошем радифе» [100, 314].

Автор «Хадā'ик ас-сиҳр» убежден, что «некоторые поэтологи называют радиф «хāджиб»-ом и стихотворение в стиле мураддафа называют «махджуб». На самом деле «хāджиб» - это слово, которое ставится перед рифмой каждого бейта, как и радиф после рифмы». Так, например Амир Му'иззй используя это художественное средство сказал:

ای شاه زمین بر آسمان داری تخت سست است عدو تا تو کمان داری سخت

حمله سبک آری و گران داری لخت پیری تو به دانش و جوان داری بخت

О царь земли, твой престол на небесах,
Слаб враг, пока ты крепко держишь лук.
Легко ступаешь и булава твоя тяжела,
Знаниями ты старец, а счастьем молод [100, 315].

По мнению специалистов, в каждой строфе, где используется слово «дاری», оно «хāджиб», а слов «تخت», «سخت», «لخت» и «بخت» рифмы, и согласно традициям этого сообщества они «махджуб». Этот раздел можно резюмировать словами Касыма Туйсиркāнй: «Он (Рашид Ватват-У.Ю.) рассматривает талант и мастерство поэта в использовании радифа и таким образом намеками дает фетву на превосходство персидской поэзии над арабской, которое и на своем месте и в целом очень важен» [148, 80].

б) Изобретенные новшества

Их̄ām (особая аллегория, двусмысленность)

При исследовании «Хадā'ик ас-сиḫр» Рашида Ватвата Н. Чалисова от имени С. Бонабаккер пишет: «Автор «Хадā'ик ас-сиḫр» благодаря разъяснению к художественному средству их̄ām также вошел и в историю арабской поэтики. Он был первым учёным среди иранских и арабских писателей, использовавшим термин их̄ām для этой фигуры, тем самым предоставив образец для более поздних определений этого художественного средства на обоих языках [141, 198]. Согласно Рашиду Ватвату: «Их̄ām по персидски означает «заставить задуматься». Этот прием именуют также тахйил. Он заключается в том, что дабир или поэт использует в прозе или в стихах слова, имеющие два значения, одно из которых обычное, а другое – редкое. Когда эти слова достигают слушающего, мысли его тотчас обращаются к привычным значениям, тогда как в виду имеются как раз редкие значения» [100, 129, 268]. Рашид Ватват приводит три примера на персидском языке, одним из которых ограничемся: «Когда я был в Термезе, подле меня постоянно находился поэт Анбārī. Он показывал мне свои сочинения и спрашивал об их достоинствах и недостатках. Однажды он сидел на базаре, а мимо прошел подручный пекаря. Мальчик пришелся ему по душе, и он сложил об этом бейт:

آن کودک طباخ بر آن چندان نان مارا به لبی همی ندارد مهمان

Этот юный подручный пекаря при обилии хлеба

Не одаряет нас ни единым поцелуем (ломтем).

Анбārī тут же прочел мне бейт и спросил о названии этого приема. Я объяснил ему. А дело здесь в слове لبی (лабе) Услышав его, думают, что это ломоть хлеба, а подразумеваются губы мальчика» [100, 129, 271]. К сожалению, когда слушатель слышит этот стих, ему кажется, что о ломтик – У.Ю.). Автор «Хадā'ик ас-сиḫр» убежден, что фигура поэта Анбārī часто

удавались такие [стихи], но рождались они от таланта, а не от познаний» [100,271].

За Ватватом, таджикские персидские авторы, в том числе Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ [100,76-78], Хусайн Ва‘из Кāшифӣ [108, 26-276], Джалāладдин Хумāй [266, 269-273], Туракул Зеҳнӣ [293,11, 122] и Абдунаби Сатторзода [337,115-121] снова разделили ихām на следующие типы: ихāми мушарраҳ, ихāми муджаррад, ихāми тām, ихāми зулвуджух, ихāми танāсуб, ихāми тадоод ва ихāми мураккаб. Абдулкаййум Кавим, основываясь на новейших исследованиях западных ученых, классифицировал ихām иначе: ихāми овой (фонетический ихām), луғавӣ (семантический ихām) ва дастурӣ (грамматический ихām).

Профессор Абдунаби Сатторзода сопоставив различия между персидско-таджикским и арабским ихāмом на основе персидско-таджикских источников, приходит к выводу, что: «Согласно указаниям Атауллаҳ Маҳмуда Хусайнӣ в «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» и Низāмаддина Аҳмада в «Маджма‘ ас-санāе‘» абсолютный ихām (ихāми тām) и ихām двуликий (ихāми зу-л-вуджӯх) являются изобретениями поэтологов Аджамы, так как только у них ихām - это слово, имеющее более двух значений. Если это бы это не было так, то арабские ученые слова имеющие более двух значений, не причисляли к тавджиҳу (*разъяснению*) [337,117]. Исходя из этого Сирус Шамисо рассматривает её как самостоятельную фигуру [185, 123].

в) Лингвистические и занимательные новшества

Рашид Ватват, как и Муҳаммад ‘Умар ар-Рāдуйāнӣ упоминает в своем трактате ряд фигур, которые играют важную роль с литературной точки зрения. В частности к ним следует отнести маклуб (перевертыш), «та‘киду-л-мадҳ бимā йушбиҳу-д -дамм» (подкреплении хвалы тем, что похоже на хулу) и и му‘аммā (головоломка). Эти фигуры как с точки зрения структуры, так и содержания важны для красоты и привлекательности стихотворения, то есть для игры слов. К этим играм уместно применить термин «интеллектуальные игры» так как они результат глубоких

интеллектуальных усилий и создания оригинального мастерства. Эти усилия, в основном, направлены на зарядку ума, снятие усталости и отдых, которые позже персидско-таджикскими специалистами включены в разряд «тафаннунāt или такаллуфāt» (изошренности), и не придали им должного внимания. Хотя у этих художественных средств с точки зрения эстетики и живого духа языка, в особенности языка стихосложения (ши‘р), большие преимущества.

Поэтому Рашид Ватват считает «маклуб» (*перевертыш*) одной из тех фигур, «демонстрирующих силу и вкус поэта и писателя». Если Рāдуйāнī разделил *маклуб* (*перевертыш*) на два типа: ровная инверсия (маклуби муставī) и окрыленный маклуб (мунаджджаḥ), Ватват добавил к ним еще два типа и довел их до четырех (частичный и полный), ставших признанными, т.е., согласно Рашиду Ватвату, в его время были и другие непризнанные типы. Для свидетельства частичного маклуба приводит следующий стих:

از آن جادوانه دو چشم سیاه دلم جاودانه عدیل عناست

От этих чарующих нарциссов, томных и пленительных,
я в рыданиях, столах весь день напролет [100,104, 242].

В этом стихе слова «جادوانه» (волшебные, чарующие) и «جاودانه»- (навечно) являясь маклубом, создают особую красоту, ритм и мелодичность. Этот окрыленный маклуб именуют также боковым (му‘аттаф).

Рашид Ватват рассматривает фигуру «та‘кид ал-мадḥ би-мā йушбих ад-дамм» (подкреплении хвалы тем, что похоже на хулу) как эстетический прием речи, утверждает, что поэт или дабир «подкрепляет и подтверждает восхваление, чтобы увелечить заслуги и достоинства кого-либо, таким образом, что слушатель полагает – он стремится упрекнуть его и отступить от похвалы» [106,98, 100, 125]. С его точки зрения, «вкусы говорящих и умы слушающих» стали основой для создания фигур, благодаря которым бейты, включающие буквы «без точек», «без буквы р» и «без алифа» или, наоборот, «непрерывный» или «связывающие» прихорошились (прекрасились) [106,

98]. В эту группу входят тадвир (вращение), мушаджжар (древовидный), мувассал (соединенный), мукатта‘ (разделенный), мурабба‘ (квадратный), ҳазф (исключение), рактā (черно-белое) и хайфā (пятнистое). Подобно тому как автор «Хадā’ик ас-сихр» пытается ярко подчеркнуть эстетическую красоту фигур «мусаҳхаф» (измененный) (превращение хвалы и воспевания в сатиру и проклятия путем сохранения начертания слова и изменения точек и букв слов), «мувашшах» (опоясывать) (выделение букв и слов в начале или середине бейтов и таким образом выводить чье-то имя или прозвище), «лугаз» (загадка) (аджамиты называют эту фигуру «чистāн» и в персидском характер загадки выполняется представлением серии вопросов), му‘амма и ихām (головоломка и двусмысленность) (игра слов через их двусмысленность).

Следует отметить, что такие фигуры присущи и характерны для поэзии и не имеют эффекта в прозе. Примером этого является фигура *мурабба‘ (квадрат)*, типичная для персидской поэзии. *Мурабба‘* можно читать как в длину, так и в ширину. До Рашида Ватвата такого стихотворения в арабской поэзии не было. Позже учеными и исследователями фигура была введена в арабскую поэтику и доработана, а причиной тому было то что в “Хадā’ик ас-сихр” был представлен пример на арабском языке, сочиненный самим Ватватом. Пример из персидской поэзии:

وفا	که داری	نگارا	به جانت
به جفا	به دل	وفا کن	نگارا
مر مرا	دوست تر	به دل	که داری
خوشترا	مر مرا	به جفا	وفا

[100,294]

Еще один важный момент, указанный Рашидом Ватватом в персидско-таджикской поэтике, заключается в том, что благодаря сравнению

относительно практических примеров на двух языках, которые возникли в следствии уникального подхода к написанию персидской прозы, подчеркивая писарство автора трактата. В частности, стиль письма Рашида Ватвата показывает, что он свободно говорит на персидском и арабском языках. Доказательством этого утверждения является включение арабских фраз, терминологии, литературных приемов в форме аятов, стихов, различных жанров поэзии, прозы и т.д. в персидско-таджикскую поэтику.

Наречение (нарекание)

В то же время следует также упомянуть изобретенные и примененные Ватватом особенности, признанные в последующем специалистами персидско-таджикской и арабской поэтики. Кроме того, им была осуществлена замена названий некоторых фигур, которые не отражали нюансы или семантические особенности данного художественного средства. Например, Радуйанӣ приводит фигуру под названием «ал-калām ал-мухтамил би-л ма'найни-д-диддайн» (речь содержащая два противоположных смысла), которую Рашид Ватват назвал «ихām»-ом, которая в последующем стала использоваться и в арабской поэтике [100, 268]. Термин «ҳазф» (исключение) был заменен Рашидом Ватватом термином «муджаррад» (лишенный (чего-либо)), оба которых позже стали применяться в поэтике и Араба и Аджам. Фигуру «музāра'ат ва мушāкилат» (сходство и подобие) Ватват называет «таджнис». Он убежден, что термин таджнис не только уместен, но и полностью соответствуют характеристикам.

Еще один момент, который Аббās Икбāl Аштийанӣ добавил к этим нововведениям, заключался в том, что: «С точки зрения периода написания и древности «Хадā'ик ас-сиҳр» совпадает с периодом написания «Чаҳār макāла» (Низāmӣ), что очень важно и ценно и с точки зрения литературы, и стилистики и историчности. Более того, многие исторические и литературные моменты, которые можно увидеть в «Хадā'ик ас-сиҳр», нигде больше не встречаются [95, алиф-бе].

Следует отметить, что Рашидом Ватватом в «Хадā'ик ас-сихр», к примеру, были включены образцы персидской прозы, вращавшихся в кругу широких масс и пользующихся большой популярностью, но благодаря такому отношению автора получивших особое значение и статус.

Стиль и структура трактата Шамса Кайса Рāзй «ал-Му'джам фи ма'āйир аш'ār ал-'Аджам» также является ярким доказательством теории «стиля поэтов Аджам». Кроме того, Шамс Кайс, рассматривая фигуры «тафри'» (разветвление) [53,301], «и'нāт'» (усложнение), «муздавадж (парные)» [53,335], подчеркивает, что они принадлежат к «поэзии Аджам» и «и в Хорасане их называют чистāном» - и считает одной из характеристик «лугаз ва му'аммā» (загадки и головоломки).

Амир Хусрау Дихлавй - один из самых известных поэтов XIII века в персидско-таджикской литературе, оставивший ценное наследие и в поэзии и в прозе. Шибли Ну'манй справедливо пишет о статусе и личности Амира Хусрау, что: «В Индии за последние шестьсот лет и до сегодняшнего дня не был рожден человек с такой зрелостью во всех направлениях, как Амир Хусрау, и, честно говоря, даже в Иране и Руме на протяжении тысячелетий не восходил такой всесторонне одаренный гений, за исключением нескольких» [179,108]. Амир Хусрау успешно попробовал свои возможности практически во многих жанрах литературы. Его «Расāил ал-и'джāз», также известный как «И'джāзи Хусравй», состоит из введения, предисловия, пяти книг и заключения. Эти пять книг состоят из 33 глав и 190 частей-параграфов. Автор называет каждую главу «хат» (линией), а каждую часть-параграф - «харф»-(буквой). Следует отметить, что критический текст этого трактата перевел на кириллицу таджикский ученый Мисбохиддин Нарзикул.

Во введении к третьей книге Амир Хусрау описывает свой подход следующим образом: «Третья книга «Расāил ал-и'джāз» представляет собой искусные изящества и состоит из двух линий-хатт. Первая линия озаглавлена «Древние фигуры и их новое осмысление» и состоит из двенадцати частей-

букв. Вторая линия - о современных фигурах, изобретенных самим Амиром Хусрау - состоит из пятнадцати харф-букв.

Следует отметить, что Мисбохиддин Нарзикул, при критическом анализе текста этого трактата, во введении к этой главе добавил «и некоторые другие», которых нет в самом трактате [101,12]. Это мнение таджикского ученого верно, так как не все фигуры этой главы принадлежат Амиру Хусрау - некоторые из них существовали до Амира Хусрау, а часть других - он переименовал.

Первым ученым, обратившим внимание на эту проблему и использовавшим в своем творчестве часть художественных средств трактата «И‘джāзи Хусравй», был Хусайн Вā‘из Кāшифй.

Хусайн Вā‘из Кāшифй используя фигуры, описанные Амиром Хусрау, обращается к нему двойко: а) рассматривая эти фигуры, либо ссылается на их автора, либо указывает, что они из «тем Амира Хусрау»; б) переняв некоторые другие художественные средства из «И‘джāзи Хусравй», не указывает авторства и источника.

«Бадāйе‘ ал-афкār фй санāйе‘ ал-аш‘ār» упоминает о трех фигурах Амира Хусрау - зу-л-лисāнайн (двуязычие), муṣаḥḥафи зу-л-лисāнайн (измененное двуязычие) и хāмили мавкуф (отложенный переносимый), которые Кāшифй, в отличие от Амира Хусрау, описывает относительно простым языком. Наряду с этим Кāшифй также указывает и на некоторые открытия, которые создал Амир Хусрау, рассматривая фигуры. В частности, Амир Хусрау рассматривая фигуру мурашшаḥ (акrostих), вносит новшество, о чем Кāшифй свидетельствует следующим образом: «Третья, фигура мувашшаḥи мурашшаḥ (акrostих фильтрованный) и это изобретение Амира Хусрау» [86,126] и «мустадāди мавкуф» (отложенное приумножение) также из числа тем Амира Хусрау» [86,185].

Иктибās (цитирования), икд (завязывание), тарвидж (внесение), таркиб (состав), мавкуф (отложенный), тасгир (уменьшение) и та‘риб (арабизированное) также были заимствованы Кāшифй из «И‘джāзи

Хусравӣ», но он не указал источник. Другими изобретениями Амира Хусрау являются *дурӯ* (двуликий), *калб ал-лисāнайн* (двуязычное изменение), *арба‘аи аҳрāф* (буквенная четверка), *му‘джизат ас-сана* (чудеса несходства), *тарджумат ал-лафз* (перевод слов), *муҳтамил ал-ма‘āнӣ* (смысловыводящий), *мавкуф ал-āхир* (крайняя (последняя) отложенная), которые, по нашему мнению в связи с их вычурностью (*такаллуфӣ*) и искусственности (*гасанну‘ӣ*) оставил без внимания [101, 439-441]⁶⁶. Или фигура «*фāрс ал-‘араб*» (персидско-арабское), изобретенное Амиром Хусрау, изменил своим «*та‘риб*» (арабизированное) и посчитал его своей собственностью.

Другой ученый, написавший две ценные работы об Амуре Хусрау, - это Шибли Ну‘мāнӣ. Его трактаты «Жизнеописание Амира Хусрау» и «Баёни Хусрав» («Стилистика Хусрау») играют ключевую роль в «хусрауведении». Также одна глава второго тома «Ши‘р ал-Аджам» посвящена жизни и творчеству Амира Хусрау. Шибли Ну‘мāнӣ в разделе «Санāи‘ ва бадаи‘» «Ши‘р ал-Аджам» («Поэзия Аджам») вкратце говорит только о фигурах *дурӯ*, *калб ал-лисāнайн*, *васф ал-ҳарфайн*, *арба‘аи аҳрāф*, *му‘джизат ас-сана* и *шафат*, *тарджумат ал-лафз*, *муҳтамил ал-ма‘āнӣ* и *мавкуф ал-āхир*. Поскольку стиль письма Амира Хусрау несколько сложен и неоднозначен, Шибли Ну‘мāнӣ сравнивает его с «копанием горы и веянием соломы» [260, 439].

Трактат Амира Хусрау начинается со следующего предложения: «Если какой-либо несведующий захочет в этом стиле написать что-либо, он должен обладать тонким умом и фантазией, так чтобы подобно умелому художнику смог накручивать тонкие нити на перо, мастерски редактировать и полет фантазии и многоликость картин и новые примеры и редкостные образцы. От изяшного представления *тасҳифа* (инверсии) и *таджниса* (уподобления) и других словесных фигур, которые приукрашает облик сказанного цветом *такаллуфа-вычурности*, вопреки художникам, которые

⁶⁶ О новшествах, введенных Амиром Хусрау подробно изложено в нашей статье «Бадаи‘ ал-афкār Кāшифӣ и развитии литературной теории в XV веке».

могут убрать словесные артефакты из книг при редактировании, для каждого средства представил длинные пояснения. Бейт:

تا نقش مرا اهل معانی چو بیانند حیران شده چون صورت دیوار بمانند

Когда захотят определить моё место знающие люди,
Будут поражены и будут висеть на стене подобно картине

[101,208].

Следует отметить, что Амир Хусрау, следуя примеру персидских поэтологов, также рассматривает художественные средства отдельно и едино. И, как уже было сказано, манера выражения Амира Хусрау более подвержена вычурности и напыщенности. Следовательно, фигуры, обсуждаемые в данной работе, относятся к числу «искусных и приукрашенных» (маснӯ‘āt ва мурасса‘āt). Многие из них относятся к словесным фигурам, и часть к различным избирательно-специфическим фигурам, которые, по словам Шамси Кайса, показывают «мощь над властью (силой)» (таванāй бар кудрат).

Первая буква второй строки начинается с фигуры «дурӯбинӣ» (видеть две стороны). Эта фигура, по мнению Амира Хусрау, зеркало с двумя сторонами, где с одной стороны отражаются арабы, а с другой - аджамиты. Создать такое зеркало недостижимо для каждого, так как если есть вкус, то нет кругозора (мудрости), а если есть кругозор (мудрость), то нет вкуса, а если есть оба, сложно составлять такие слова-обороты. Ну а если это достигнуто, необходимо иметь абсолютную власть над правилами поэзии и прозы, и если и это будет освоено, созидательная сила должна быть запредельной, и если и это произойдет, очень трудно поддерживать семантический порядок и арабского и персидского языков. И если вдруг и это поддалось, способность продолжать думать весомо, и если и это тоже удастся переодолеть легко, благодаря тонкому вкусу, и все еще задняя часть горы впереди, и это значит, что писец (дабир) очистил большинство арабских слов, каждое из которых является зеркалом воображаемого мира и двуликие

слова, которые с одной стороны имеют персидское значение с другой арабское, вынесены, подобно этому: «барārī (برآری) и дарārī (درآری)», «равānī (روانی) и нādānī (نادانی)», «йār (یار), дār (دار) и мадār (مدار)» и все сему подобное, которое можно связать с этой фигурой» [101,224].

Естественно, это определение выражено языком, полным символов и метафор. Поэтому Хусайн Вā‘из Кāшифī изменил название фигуры на «зу-л-лисāнайн». Шибли Ну‘мāнī не увидел различий между фигурами «дурūбинī» (видеть две стороны) и «зурūйатайн» (двугранные) и представил как одну, в виде сокращенного «дурū» (двуликий).

Согласно Кāшифī, фигура «зу-л-лисāнайн» такова, что сильный поэт слагает бейт, с одной стороны, простой, на чистом и красивом арабском языке; и, с другой стороны - персидское значение (смысл); и если есть небольшая разница в написании этого стиха на арабском и персидском, или если есть небольшое изменение в огласовках, это не стоит упрека. Амир Хусрау говорит:

بهای خوانه داری بابها کن هواداری و نادانی رها کن

У тебя есть стоимость дома, высоко оцени его,
Отбрось высокомерие и невежество⁶⁷.

Персидское значение очевидно, но арабское «Бахā» (بها) - это имя человека, а относительное «يا» означает «моя цена». «Бāбихā кун» (بابها کن) - будь у дверей того дворца, «хавā дārī» (هوای داری) - спустился в мой дом. «Хāн дārī» (خان داری) - вероломно поступил в моем доме. «Нā дāнī» (نادانی) - крикнул мне, - будь!» Между арабским и персидским «хāн» и «хавā» есть разница, но нет отличий в огласовках» [86, 153].

⁶⁷ Этого бейта в таджикском издании «Расāил ал-и‘джāз» нет.

Это художественное средство Шибли Ну‘мāнī объединил с фигурой «зурӯйатайн». Хотя, по мнению Амира Хусрау, эта фигура близка к фигуре «дурӯбинī», вторая рассматривается отдельно. «Дурӯ», по словам Шибли Ну‘мāнī, написание нескольких фраз, которое образуется благодаря перемещением точек, и читаются на двух разных языках, каждый из которых имеет свой смысл. Амир написал несколько страниц по поводу этого художественного средства, но в связи с ошибками писарей, их не просто трудно прочитать, но и невозможно. В этой связи ограничимся лишь несколькими строчками:

رسیدی بدیدی مرا دی بخوانی زمانی باشی به یاری بشایی

Суть этой фигуры в том, чтоб она имела смысл как на персидском, так и на арабском языках. Персидская версия выглядит следующим образом:

رسیدی بدیدی مرا دی بخوانی زمانی باشی به یاری بشایی

Пришла, увидела меня вчера в доме (одном),
Побудь немного со мной, ты достойна любви.

Если в этом стихе использовать арабские огласовки, она примет следующую форму:

رَشیدِی، نَدیدِی، مُرادِی، نَجَاتِی رِمانِی بیاسِی تبارِی نَسایی.

смысл которого на персидско-таджикском такова:

Ты вчера пришла и увидела меня в том месте,
Побудь немного, ибо ты достойна любви [260/2, 148; 328, 439].

«Литература каждого нового периода, - пишут М. Шукуров и Ю. Акбаров в «Ан‘ана ва навāварī» («Традиции и нововведения»), отличается от литературы предыдущих периодов тем, что в ней есть особенности по содержанию и форме, которых не было в предыдущие периоды. Эти новые свойства определяют новизну литературы» [356,19].

В XV веке были написаны два великолепных трактата по поэтике, которые отличаются от предыдущих по двум ключевым параметрам: 1)

«Бадāйе‘ ал-афкār фī санāйе‘ ал-аш‘ār» («Чудеса мысли в искусстве поэзии») Хусайна Вā‘иза Кāшифī (1461-1504 г.), куда было включено огромное количество всех, к тому моменту известных, художественных средств и их разновидностей, благодаря чему вырисовалась реальная картина, границы, величие и разнообразие персидско-таджикской поэтики, хотя Забиҳуллаҳ Сафā «оценил её ценность и статус ниже «ал-Му‘джама», считая его простым введением к этим вопросам» [195, 256]; и 2) «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» Атауллаҳа Маҳмуда Хусайнī (1430/40-1513 г.), где впервые в истории персидско-таджикской литературы, поэтика исследована на основе научного сопоставления с авторитетными арабскими источниками, которые даже спустя почти шестьсот лет все еще соответствуют сегодняшним предъявляемым стандартам научного поиска.

Кāшифī, следуя традициям своих предшественников, написал свою книгу «Бадāйе‘ ал-афкār», хотя и не упоминает источники, которые использовал. «Таким образом, по словам М. Л. Рейснера, кристаллизовавшийся в персидской поэтике к XIII в. разряд понятийных категорий жанра и формы, достаточно полно представленный в «Своде правил персидского стихотворства», не приобрел еще, однако, окончательной структурной завершенности, поскольку отсутствовал единый критерий выделения категорий и соответственно принцип их рядоположения. Тем не менее тенденция к вычленению этой части понятийного аппарата персидской нормативной поэтики в самостоятельный раздел теории у Шамси Кайса налицо.

Хусайн Вā‘из Кāшифī в трактате «Чудеса мысли и искусстве поэзии» не только подхватывает эту тенденцию, но и развивает ее классификацию формальных и содержательных категорий поэзии. Описанию форм стиха и его жанровых разновидностей в труде Хусайна Вā‘иза отведено принципиально новое место: автор переносит объяснение соответствующих терминов из конца трактата в его вводную часть, включая их тем самым в число моделирующих понятий всей поэтологической системы» [86, 69-83; 110, 58-75, 317, 261].

Исследование показало, что автор «Бадайе‘ ал-афкār» при написании своего трактата, в основном, ссылался на «Хадā’ик ас-сихр фй дакā’ик аш-ши‘р» Рашида Ватвата, «ал-Му‘джам фй ма‘āйир аш‘ār ал-‘Аджам» Шамса Кайса ар-Рāзй и «И‘джāзи Хусравй» Амира Хусрау Дихлавй. Забихулла Сафа считает работу Кāшифй «обновление части из тем «ал-Му‘джам»-а Шамса Кайса, за исключением поэтики» [195, 257].

Трактат Кāшифй состоит из введения, двух глав и заключения. Рахим Муслманькулов считает, что введение работы «имеет большую научно-практическую ценность» [323, 7]. Однако, на наш взгляд, в истории персидско-таджикской литературной мысли его теоретическое значение гораздо значимее и глубже.

Поскольку Рахим Муслманькулов провел детальное исследование практически всех аспектов введения трактата Кāшифй на базе сопоставления с предыдущими работами, нет необходимости повторяться. Достаточно лишь упомянуть, что термин «*фард*» (*отдельный бейт*) как литературный жанр впервые применил Кāшифй.

Следует отметить, что Рахим Муслманькулов выявив в трактатах по поэтике, написанных в XI-XV вв., 274 художественных средств [323, 24], утверждает, что Кāшифй в своем «Бадайе‘ ал-афкār»-е исследовал 211 фигур [323,24]. Мир Джалāладдин Каззāзй также преувеличивая реальное положение дел, говорит о рассмотрении Хусайном Вā’изом 300 фигур [86,58]. У Иҳсāна Сāдика Са‘ида 108 фигур [177,137], что также ошибочно. На наш взгляд, трактат Кāшифй содержит 99 художественных средств-фигур, а остальные относятся к их разновидностям.

Если обозреть общую структуру художественных средств трактата «Бадайе‘ ал-афкār», их можно разделить на два основных раздела:

а) **Древние художественные средства-фигуры.** Мы условно назвали этот раздел таким образом, ибо основу первой главы трактата Кāшифй составляют более ранние персидско-таджикские произведения по поэтике.

б) **Дополнения,** которые в свою очередь делятся на три части:

а) новые художественные средства-фигуры;

б) фигуры, существовавшие в древних персидско-таджикских книгах по поэтике, в состав которых Кāшифй внес новые виды;

в) художественные средства, которые Рашид Ватват и Шамс Кайс проигнорировали и воздержались от упоминания, но Кāшифй дал им «вторую жизнь».

а) Новые художественные средства

Новые фигуры, представленные Кāшифй, в свою очередь, необходимо разделить на две части:

Новые фигуры, которые Кāшифй упоминает как «санāй’и муджаддада» (новые фигуры). Они не встречаются не только в более ранних произведениях персидско-таджикской поэтики, но также и в «Хакā’ик ал-хадā’ик» («Истины садов») Шарафаддина Рāmй (ум. в 1393 г.) и «Дакā’ик аш-ши’р» («Тонкости поэзии») ‘Алй б. Тāдж ал-Халāвй (XV в.), которые появились практически в одно и тоже время с «Бадāйе’ ал-афкār». В эту группу входят 25 художественных средств, в том числе: сихри ҳалāl (дозволенная магия), тафсил (детализирование), тавсил (соединение), мавкуф (отложенный), измār ал-ҳуруф (скрытность букв или аллегоричность букв), та’риб (арабизированное произношение), ифрād (выделение), таҳаджджи (слогоделение), иттирād (последовательность), тарвидж (развитие), зу-ллисанайн (двуязычие), барā’ати истихлāl (искусное открытие), калб ал-кавāфй (измененная рифма), илҳāk (присоединятся) и т. д. Следует особо отметить, что Кāшифй при описании новых художественных средств-фигур также следовал стилю Шамса Кайса, и в этом плане в обоих трактатах наблюдается много общего.

Рассмотрим некоторые из них.

Сихри ҳалāl (дозволенная магия)

Автор «Бадāйе’ ал-афкār фи санāйе’ ал-аш’ār» считает сихри ҳалāl (дозволенную магию) одной из нововыявленных фигур. «Сихр» в

словарях означает «выражение чего-то чудного и необычного», что, согласно Кāшифй, «поэт в бейте произносит слово или несколько, которые с точки зрения образности и значения можно отнести к предыдущим словам; и можно причислить к началу нового» [108, 48б]. Затем объясняет суть данного определения следующим образом: «Однако здесь использование такого слова и придание ему величественного статуса подобно магии, и необычностью вызывает удивление; но в поэзии это считается дозволительным [108,48б]. Так слово «روشن» (ясный) в этом бейте Салмāна Сāваджй является сихри ҳалāl (дозволенной магией):

هست در من آتشی روشن نمی دانم که چیست این قدر دانم که همچون شمع می کاهم دیگر

Во мне пылает огонь, и я не знаю что это?

Знаю ровно столько, что тлею как свеча! [108, 48б].

Кāшифй, опираясь на мнение «ряда» поэтологов, представляет следующую интерпретацию этой фигуры: «Сихри ҳалāl - это высказывание слова, которая полностью соответствует смыслу прежней речи, подобно тому как это можно увидеть из конца речи. Но в тоже время она основа присоединенной речи» [108, 49б]. Однако можно с уверенностью сказать, что «первое утверждение, которое мы сделали в этой главе, ближе к истине» [108, 49а].

С точки зрения автора этих слов, название данной фигуры была взята из одноименной «касадаи масну‘» Аҳли Ширāзй.

Фигуру *тафсил* (детализирование) Кāшифй также включает в категорию новых. В словаре оно означает «разделять», как термин же означает то, что говорящий по возможности сочиняет стихотворение таким образом, чтобы произношение слов происходило без касания губ друг к другу» [4,51 б]. Основываясь на этом определении Кāшифй, Сирус Шамисо заменил название фигуры на «вāси‘ аш-шафатайн» и поместил в разделе «Тафаннун ва намāйиши иктидār» [185, 69]. Абдунаби Сатторзода в своем

исследовании «Такмилаи бади‘и фāрсии тāджикī» утверждает, что данную фигуру также называли «лабнāрас» и «лабгусил» [337, 85-86].

Художественное средство *тавсил* (*соединение*) также впервые в персидско-таджикской поэтике было представлено Хусайном Вā‘изом Кāшифī. Эту фигуру автор «Бадāйе‘ ал-афкār» считает противоположным предыдущей фигуре. В словарях ее представляют как «*соединять*», как термин же означает то, что «поэт должен сложить стихотворение таким образом, чтоб при ее чтении языку нет необходимости двигаться, т.е. все бейты читаются и при этом губы касаются друг-друга. Амир Хусрау сказал:

موى مه ما به بوى ما بوىا به بى او موىم موى وييم مأوا به
مايم و مهى وييم آن مه ما با ما ما با مه ما و مه ما با ما به

Кудри нашей луны лучше, если имеют наш запах,
Без нее мы её локоны, и лучше нам иметь пристанище.
Мы её луна и та луна лучше вместе с нами,
И та наша луна, лучше с нами!» [108,516].

Еще одним недостатком персидско-таджикской поэтики является то, что в состав ее художественных средств вошли, вернее проникли, некоторые специфические вопросы кāфияйи-рифмы. В частности, основные споры вокруг таких фигур как зу-л-кавāфī (двойной рифмы), такрār ал-кавāфī (повторение рифмы), ифрāда (выделения), илхāка (присоединения), мавкуфа (отложенного), радд ал-матла‘а (возвращение начального бейта связаны с рифмой), которые входят в круг фигур «играющих словами» (оборот Мир Джалāладдина Каззāзī). Все они и ранее были востребованы в персидско-таджикской поэтике и Кāшифī, также, упоминает все эти фигуры. Кроме того, автор «Бадāйе‘ ал-афкār»-а на основе этих средств впервые в персидско-таджикской поэтике выявляет фигуру «калб ал-кавāфī» (измененную рифму) и вводит ее в состав художественных средств.

Эта фигура, по словам Кāшифī, такова, что в стихотворении используются две рифмы, но обратные, т.е. рифма, которая в первых

строфах была начальной, то здесь ее делают завершающей и это не лишено своей красоты. Абулма‘алӣ Рāзӣ сказал:

آنرا که سزا بود که بر در دارند از بهر چه این گروه در بر دارند

و آنرا که از او دو دست بر سر دارند چون دست رسد خزانه سر بر دارند.

Почему того, кого должны задержать у порога

Отчего эту группу держат в почете ?

А того, у кого руки на голове,

Если рука коснется мошны, возвеличивают? [86,131].

Согласно теории Сируса Шамисо, классифицировавшего художественные средства по тематике, ее также можно включить в разряд «изошрённости или демонстрации силы-мастерства». Однако Иҳсан Сāдик Са‘ид рассматривая фигуры «вāси‘ аш-шафатайн» (*разделяющий соседствующих*) и «вāсил аш-шафатайн» (*соединяющий соседствующих*) считает, что их нельзя причислять к словесным и образным фигурам, и их место в ряду губных (лабӣ) фигур или устных средств (ал-муҳассинāt аш-шуфҳийа) [177, 140].

Выживание литературы, конечно, зависит от непрерывного развития и обновления сильных литературных традиций прошлого.

Классические таджикские персидские теоретики - Рāдуйāнӣ, Рашиди Ватват и Шамси Кайс - отметили фигуры ҳусн ал-маṭла‘, ҳусн ал-макта‘, лутфи тахаллуṣ и адаби тахаллуṣ и адаби талаб и привели их в качестве части из художественных фигур. Это также сделал Кāшифӣ, но в этом разделе он впервые в персидско-таджикской поэтики представил два других средства барā‘ати истихлāl и радд ал-маṭла‘.

Новаторство - это суть художественных средств, так как их главная задача заключается в возвеличивании слова и многообразии выражений. Методологическая сущность открытия любого времени, например, в художественных средствах, - это, с одной стороны, результат глубокого понимания проблемы, пульса времени и его требований, важных научных

изменений в этой области, и, с другой стороны, результат творческих поисков не только поэтологов или поэтов и прозаиков, но и детализированное исследование поисков и открытий предшественников и современников. Творческий поиск каждого исследователя проводится отдельно и независимо, а результаты этих исканий становятся общим достоянием литературы. Поиск может происходить на основе национальной литературы или литературы других народов и может изменить не только сущность новаторства, но и принять новый метод и направление. Методика и научный подход Атауллы Махмуда Хусайни в «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» возникла на гребне новизны поэтики Араба и Аджамы, стала совершенно новым в персидско-таджикской литературе. Сопоставляя сложные вопросы и проблемы поэтики, он естественным образом связывает их, и которые в результате приобретают новое качество, что, в свою очередь, также является новшеством. «Однако традиции (вернее, суннатхāи - правила – У.Ю.) одной литературы, - пишут авторы трактата «Ан‘ана ва навāварй», - переходят в литературу другого народа в том случае, когда в общественной жизни и литературном развитии этого второго народа существует реальная почва для этой литературы и возникла необходимость ее появления. Традиции одной литературы не могут быть искусственно и насильственно перенесены в другую литературу, если только этот народ в своем социальном и эстетическом развитии готов к принятию чужих традиций или же нуждается в особых потребностях, и только в этом случае он может испытывать влияние литературы другого народа и использовать их эстетические достижения для продвижения своей собственной литературы, стремится удовлетворить новые потребности развития» [356,27].

В частности, к изобретениям Атауллы относятся «тафлик» (расщепление), «талфик» (сочетание), «макру‘и назму наср» (читаемый прозаически и поэтически), «макру‘ ал-лугатайн» (читаемый на двух языках, измененный и выуженный из «зу-л-лисāнайн» Амира Хусрау), «тазмини

муздавадж» (включение парного), «сихри ҳалāl» (дозволенная магия), «та'рих» (хронограмма) и «ҳазф» (изъятие).

Успех любого писателя и ученого состоит в том, что опираясь на прочные традиции прошлого, он признает новшества и сам находится в серьезном научном поиске, и глубоко осознает, что только так может изменить художественное мышление времени и способствовать прогрессу. Иными словами, творческая жизнь писателя и ученого может развиваться только благодаря поиску нового, доселе неопознанного и необъятного и таким образом привести к признанию и известности. Атауллаҳ Маҳмуд Хусайнӣ является именно таким проницательным исследователем и, в то же время искусным новатором.

Следует добавить, что в «Бадāйе' ас-санāйе'», автор двумя способами указывает на свои нововедения – 1) описывая суть предмета, ссылается на свое авторство, что вполне естественно; и 2) при рассмотрении того или иного вопроса цитирует ряд известных ученых, определяет их правильность или наоборот, подчеркивает их достоверность или её отсутствие в персидско-таджикской поэтике. Именно это применение научного подхода отличало теорию Атауллы от других и представило его как великого исследователя и теоретика. Однако, на наш взгляд, некоторые фигуры рассматриваются им лично и без внешних свидетельств. Нами были сопоставлены признанные и авторитетные арабские и персидско-таджикские произведения по поэтике, и ни в одном из них мы не обнаружили следов этих фигур, что дает возможность предполагать, что их изобретателем является автор «Бадāйе' ас-санāйе'».

а) Фигуры, с упоминанием авторства:

1. Тафлик (*расщепление*) в литературной теории Атауллы Маҳмуда Хусайнӣ это то, «когда в первом бейте останавливаются на чем-то кроме последней рифмы, все, что остается от той рифмы, соединяют с началом второго бейта и получают бейт в соответствии с предыдущим бейтом в рифме и размере. И все, что остается после этого, соединяют к началу

третьего бейта и в результате получают еще один бейт по предыдущей аналогии и так до конца стихотворения» [114,56].

Автор «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» в начале своего исследования упоминая фигуру «ташри‘» (законное, дозволенное), пишет: «На основе таких же стихов можно изобрести другую фигуру» [114,56], и следует сказанному. Безусловно, новаторство - это продукт глубоких размышлений и творческих поисков. Автор рассматривая данную фигуру не только обращает внимание на новое восприятие, видение и осмысление, но и на форму. Для этой фигуры поэт сам создал стихотворение, то есть заложил его художественные основы. В виде:

به درو لاله حمرا بيا جانا سوى صحرا بکش خوش ساعر صهبا
برافروز آن رخ زيبا شمим آخر ز حجرانت دل افسرده بيا جانا
عزار آتشين بنما فکن آتش به جان ما مکون چندين تو استغنا
مپوشان رخ ز ما جانا نقای از رخ فکن بالا مسوز از غم دل مارا

Приди погулять к алым тюльпанам, родная,
В поле, насладись чашей поля сполна.
Просветли свой прекрасный лик, стали мы
От разлуки с тобой опечалены, так приди сюда.
Покажи свой огненный лик, низвергни пламя
В нашу душу, не кокетничай так много.
Не закрывай от нас лицо, родная, с лица маску
Отбрось вверх, не сжигай от горечи наши сердца.

Если сгруппировать эти бейты в соответствии с определением Атауллы, появятся новые бейты в той же рифме и размере, и лишь немного изменится их метрика:

به دور لاله حمرا بيا جانا سوى صحرا
بکش خوش ساعر صهبا برافروز آن رخ زيبا

شدیم آخر ز حجرات	دل افسرده بیا این جا
عزار آتشین بنما	فکن آتش به جان ما
مکون چندین تو استغنا	میوشان رخ ز ما جانا
نقاب از روخ فکن بالا	مسوز از غم دل مارا

И объясняет причину такого наречения: «И если эту фигуру назовут «тафлик» и «талфик»-ом, будет уместнее так как «тафлик» в словарях - это расщеплять, а «талфик» (собирать, образовывать). И в этом художественном средстве поскольку некоторые части стиха отделены от некоторых и связываются с другими, то уместно называть его таким образом» [114,56].

3. **Тарāфук** (сопровождение). Это художественное средство также структурно похоже на предыдущее в том смысле, что «стихотворение сложено так, что каждую строфу которого можно соединить с другой строфой, получится бейт того же стихотворения, а в значении и рифме не будет никаких изменений». И им сочинен нижеследующей рубаи:

سرگشته مهرخان خورشید و شم دائم ز رقیبان ستم و جور کشم

در دور به غیر دردی غم نچشم با مهنّت رنج و خاری و درد خوشم

Я скиталец луноликих и солнцеподобных,
 Постоянно угнетают и терзают меня соперники.
 На своём веку изопью лишь горечь печали,
 И радует меня работа, страдания и боль» [114,62].

Автор описывает историю возникновения данной фигуры следующим образом: «Долгое время она крутилась в голове вашего покорного слуги, такая фигура может быть признана, но способ ее составления еще не был осознан до тех пор пока я не удостоился приёма уважаемого Наваї, где произошло резкое пробуждение. Высказал ее суть. И как только я закончил говорить, он сразу попросил чернила и перо, и экспромтом сочинил это рубаи:

روی تو ز ماه آسمانی خوشتر قد تو ز سرو بوستانی خوشتر

لعل تو ز آب زندگانی خوشتر نطقت ز حیات جاودانی خوشتر

Твой лик краше чем луна на небосводе,

Твой стан краше ухоженного кипариса.

Твой рубин краше живительной воды,

А речь твоя краше вечной жизни [114,62].

Члены собрания, большинство из которых были хорошо известными и талантливыми авторитетами того времени, были изумлены и в изумлении кусали локти. И этот блуждающий по мукам также, по справедливости, был сильно поражен, и хотя это даже мудрецам кажется удивительным, для нашего гения, обладавшего множеством талантов, это лишь подобие капли в море, и крупинки с небосвода. Бейт:

الهی آن جهان فضل و افضال بماند جاودان با عز و اقبال

Дай Бог, чтоб этот мир достоинств и мудрости,

Оставался вечно в почете и удаче!» [114,62]

И причину наречения выражает конкретно: «И я назвал эту фигуру «тарāфук»-ом, потому что «тарāфук» в словарях означает сопровождать и и быть друзьями. Суть определения очевидна» [114,62].

Согласно свидетельству автора «Такмила»: «Низāмуддин Аҳмад приводит фигуру под названием «тавāфук», которая не что иное как «тарāфук». Туракул Зеҳнӣ «тарāфук» представляет в виде «мурāфик» [293,91].

4. **Тавшиҳ (опоясывание)**. Автор позаимствовал структуру данной фигуры из арабской поэтики, которую также называют и «зукāфийатайн» (двойная рифма). Согласно наблюдениям Атауллы, фигура тавшиҳ воспринимается арабскими поэтами как построение стихотворения двумя или более рифмами, каждая из которых основана на 1) правильности сложения (построения) и 2) самостоятельности значения. Данное

художественное средство впервые используется в персидско-таджикской поэтике в этом трактате. Обычно автор «Бадайе‘ ас-санайе‘» при рассмотрении тех или иных фигур представляет точку зрения поэтологов Араба и Аджамы, однако в этом случае этого не наблюдается. Другим отличием является то, что фигура рассмотренная Атауллой, сильно отличается от «мувашшах» (акростиха), использованной Радуийанӣ и Ватватом. Примером тому построенное двумя рифмами стихотворение в размере мутада́рики махбун:

چون کنی به غلط گذری سوی ما بنشین قدری رخ خود بکشا
همه کس دل و جان بدهد که خورد ز لبت شکری برسان همه را
صنمی ز سگان درت چو منی نبود دیگری به نوا ز وفا

Если по ошибке, случайно придёшь к нам,
Присядь на миг, открой свой лик немного!
Все отдадут сердце и душу ради пробы
Сладостного сахара из уст твоих, чтоб всем хватило!
Краса ненаглядная, мне подобно собакам твоим,
Не будет другого ценителя, кто был-бы преданнее [114,54].

Если этот стих читать до конца, он размере мусамман, и состоит из восьми конструкций фа‘илун. И если остановиться на первой рифме, он станет мусаддас, и будет прочитан шесть раз в конструкции фаулун:

چون کنی به غلط گزری سوی ما بنشین قدری
همه کس دل و جان بدهد که خورد ر لبت شکری
صنما ز سگان درت چو منی نبود دیگری

[114,54]

По словам самого автора, одна из особенностей этого метода состоит в том, что когда останавливаются на первой рифме, если оставшиеся слова собрать воедино, они становятся отдельным бейтом того же размера,

подобно этим бейтам, где собранные воедино слова составляют следующий бейт:

رخ خود بکشا برسان همه را به نواز وفا

[114,55]

Если в этом бейте рифма соответствует, изящность и красота всего стиха возрастет. Из данной теории автора следует, что писать такие стихи может только тот поэт, который обладает особым умением и талантом. Затем автор цитирует стихотворение с тремя рифмами и классифицирует его. Такого рода стихотворения очень напыщенны, поэтому «поэты Аджамы не приняли его» [130,56].

б) Фигуры, без упоминания авторства

В эту группу входят фигуры «макру‘и назму наср» (читаемые прозаически и поэтически), «тазмини муздавадж» (включение парного), «сиҳри ҳалāl» (дозволенная магия), «та‘рих» (хронограмма) и «ҳазф» (исключение). Поскольку фигуру «сиҳри ҳалāl» рассматривали в части касаемой “Бадайе‘ ал-афкār» Кāшифй, воздержимся от его повторения и в качестве примера приведем лишь образец.

Макру‘и назму наср (читаемые прозаически и поэтически)

Эту фигуру в основном используют при написании писем и записок, и она больше характерна для прозы. Подобно нижеследующей записке: «Вслед за выражением просьбы и благодатной молитвы в честь высокочтимого величественного хозяина и господина о его вечном бесконечном совершенстве, да будет вечной его мудрость, хотел бы довести до его святейшества, что насущных преград предостаточно, иначе как бы мы могли разлучиться по желанию сердца от вашего порога, который является убежищем всего народа, да будет чистота вашего совершенства неизменна для почитания Всеведущего – ваш покорный слуга: - Атā”.

По словам Атауллы, речь, на первый взгляд, прозаическая, однако если отделить некоторые слова и добавить последние буквы этих слов к первому предложению, эту речь можно прочесть как стих:

بعد عرض نیاز و رفع دعا

ی بقای جناب با اعزا

ز سیادت مآب بهر فنو

ن فزون از حساب دام فضا

ئله افضلأً به عزار

ض شریفش رسانم آنمه علا

یق ایام آیق است وگر

نه دمی کی حدا شدی به حوا

ی دل از آستانه اش که ملا

ذ جیع خلائق است زلا

ل کمالات مستدام به حر

مت علام و الفقیر عطا

[114,62]

Шамс Кайс был первым, кто сообщил о существовании такого художественного средства, заявив, что «этот вид из числа отвратительных», т.е. отвратительным ответвлением тазмина (заимствования), но Атаулла, более поздний исследователь, наоборот, изучив его, представил как новый вид художественного средства, что представляет особый интерес. В третьей части «И‘джāзи Хусравй» Амира Хусрау Дихлавй оно встречается под названием «назм ан-наسر» (поэтическая проза) [101, 218], и упоминается, что мастерами в этом деле на персидском был Сузанй, а на арабском -

Харирӣ. На наш взгляд, правильнее было бы назвать эту фигуру «ши‘ри мансур» (прозаическое стихотворение).

Более того, очевидно, что полную форму определения фигуре придал Атаулла, в связи с чем следует считать именно его автором данного изобретения.

Вышеприведенная записка-рук‘а является образцом эпистолярного жанра XV века, наглядно свидетельствующая о древности существования традиции письма как жанра в персидско-таджикской литературе, получившая свое продолжение и в этом веке. Самым известным такого рода произведением указанного столетия считается «Рука‘āt» Абдарраҳмāна Джāмӣ.

Вне всякого сомнения, такие художественные средства-фигуры были созданы с целью пропаганды и демонстрации силы и мастерства и не обладают литературной ценностью, но все же ярко и наглядно свидетельствуют об эволюции поэтики в XV веке.

Другим автором, у кого наблюдаются новые художественные средства, является Хāджи Мирзā Муҳаммадхусайн Кариб, известный как Шамс ал-‘Уламā Гаракāнӣ и известный под псевдонимом «Раббāнӣ» (1855-1927).

В конце краткого введения к своему трактату автор суммирует достоинства своей книги в пяти абзацах. В первом абзаце, комментируя новые изобретенные им самим фигуры, подчеркивает, что: «Превосходство данного произведения над предыдущими трактатами Араба и Аджамā заключается в том, что в нем я насчитал двести двадцать фигур, тогда как в прежних книгах их было не более ста пятидесяти, и то, что написано в этом прославленном писании, которое является «видением автора», это предоставление доказательства их тонкости и степени вхождения в древнюю прозу и поэзию, значимости в индивидуальном плане при изложении, выявлении и соотнесенности к имени, названию и оценки вкуса и совести. И я готов, и смогу сделать это с согласия Аллаха» [89,21].

5.2. Новые виды литературного искусства

В начале становления персидско-таджикской поэтики, как известно, художественные средства рассматривались цельно. Например, Радуйанӣ рассматривал такие фигуры как таджнис, маклуб, ташбиҳ и т. д. по отдельности, а Рашид Ватват исправил эту ошибку своего предшественника, впервые применив подчинение разветвлений фигур к их специфике, и этот полностью научный подход нашёл свое продолжение и в последующие столетия. Ученым хорошо известно, что классификация фигур зависит от их частоты, близости, этимологии и границ, что не присуще всем из них. Как отметили выше, в XII и XIII веках Рашид Ватват и Шамс Кайс Рāзӣ не уделяли особого внимания нововведениям персидско-таджикской поэтики - их главной задачей было ввести поэтику в определенную научную систему, с которой они блестяще справились и слава автора «ал-Му‘джама» более связана с арудом (метрикой), нежели поэтикой. Однако примеры можно найти. В частности, «мусаҳхаф» или «тасҳиф» (неправильно прочитанный измененный) являясь изобретением Радуйанӣ, рассматривается в теории автора «Тарджуман ал-балāга» отдельно. Рашид Ватват добавляет к нему два типа – музтариб и мунтазам. В первом буквы соединены друг с другом и чтобы понять их необходимо усилием и старанием найти окончания и интервалы этих слов, с тем чтоб получить тасҳиф (*изменение*).

Во второй, где можно измененно прочитать каждое отдельное слово, где окончания и интервалы определены и ясны, и нет необходимости их извлекать [100, 301; 106, 112].

И Рашид утверждает, что им составлена «Мухтасар» («Краткое изложение») [100, 302; 106, 112], и эти две, по нашему мнению, являются его изобретением. Шамс Кайс по известным причинам проигнорировал их.

Автор «Бадāйе‘ ал-афкār» при рассмотрении фигуры «тасҳиф» упоминает о ее новом виде, названной «мусаҳхафи зу-л-лисāнайн» (двуязычная инверсия), изобретенная Амиром Хусрау [108,46б] и представлена нами ранее.

В то же время следует отметить, что один из современников автора, Мир Джалāладдин Каззāзй, назвал таҗиф - «гаштагй» и обнаружил новый вид, который «возникает только при изменении огласовки буквы» [236, 177]. Если в следующем стихе «венец-/тадж» прочтется с «сукун»-ом (закрытый слог) - восхваление, а с «зер»-ом (огласовкой “и”) - осуждение:

سخن هر سرى را کند تاجدار سخن هر سرى را کند تاج دار

Слово каждую голову может сделать венценосной,
Слово каждую голову может сделать венцом виселицы.

[236, 178]

Однако, на наш взгляд, такая точка зрения автора «Бади’»-а ошибочна и повторяет имевший место прецедент в персидско-таджикской поэтике. Ранее Рāдуйāнй уже назвал эту фигуру «мутазалзил» (колеблющийся). Кāшифй в этой связи говорит: «Поскольку от огласовки слов в стихотворении могут меняться, его значение также меняется и переходит от восхваления к хуле. Пример:

دوستت تاج دار خواهد شد دشمنت تاج تار خواهد شد

Твой друг будет венценосен,
А твой враг будет венцом виселицы» [86,133].

Шарафаддин Рāмй в своем «Хакā’ик ал-хадā’ик» представляет фигуру под названием «маджма’ ал-баҳрайн» (двуметричный), которая относится к полиметрическим-изменяющимся. И в ее определении сказано: «Возможно, поэт слагает бейт или несколько бейтов в какой-то форме-размере, и если некоторые из его слов опустить, его можно прочитать в другом размере, и это также называют «маджма’ ал-баҳрайн» и в качестве примера приводит эти два бейта:

نصرت الدين اى جهان بخشى كه از اقبال هست تيغ عالمگير تو روز ظفر مالک رقاب

برده درگاه و عكس نور راي روشنت برده صبح سحر خيز است و نور آفتاب

Нусратаддин, о щедрейший из мирян, от мудрости
 Твой миропокоряющий клинок в день победы высок.
 Занавес твоего дворца и лик твоих светлых помыслов
 Занавес раннего утра и лучей солнца [114,61].

Эта кыт‘а написана в размере рамали мусаммани максур (восьми-
 строфный усеченный рамал).

Если удалить слова, выделенные жирным шрифтом, получим
 следующие стихи:

تیغ عالمگیر تو مالک رقاب	نصرت الدین ای جهان بخشی که هست
پرده صبح است و نور آفتاب	پرده درگاه و رای روشنت

Нусратуддин, о щедрейший, есть
 Твой клинок владеющий миром.
 Занавес твоего порога и светлых помыслов
 Восход утра и свет лучей солнца [114,61].

Размер изменился и стал *рамали мусаддаси максур (шестистрофный усеченный рамал)*.

Атаулла считает, что было бы уместно назвать эту фигуру «талаввун ма‘а-т-тавших» (полиметрическое с опоясыванием) [114,61].

Хусайн Ва‘из Кāшифй муталаввин считает её «самой совершенной и самой красивой фигурой» [86,121] и, в свою очередь делит ее на четыре типа: мураттаб (упорядоченный), муджжанах (успешный), музаййал (приложенный) и ма‘кус (обратный).

Автор «Бадāйе‘ ал-афкār», также как и Шарафаддин Рāmй, называет «муталаввини муджжанах», «маджма‘ ал-бахрайн», а «муталаввини музаййал» – «джāми‘ ал-вазнайн»-ом. На наш взгляд, они так же относятся к изобретениям Кāшифй, так как муталаввин входит в состав разработок Рāдуйāнй.

Следует особо отметить, что персидско-таджикская поэтика, в плане нововведений и изобретения новых художественных фигур, во многом обязана Атаулле Махмуду Хусайни.

Шабахи иштикак (подобие параномазии) – разновидность иштикак (*параномазии*), «суть которой состоит в таком приведении слов, где кажется, что между ними есть схожесть, но на самом деле ее нет» [114,27].

Например:

داری از ابروی باریک کمان بهر کمین بس بود آن مشکن باز چو جعد مشکین

У тебя в засаде тонких бровей скрыт самострел,
Достаточно этого, не натягивай еще и локоны кудрей! [114,27].

В этом бейте слова «камон и камин» и «машикан и мушкин», кажутся, имеют один корень с точки зрения параномазии, хотя, на самом деле это не так. Поэтому их называют «шабахи иштикак - подобие параномазии». Впервые шабахи иштикак (подобие параномазии) в персидско-таджикско поэтику ввел Атаулла. Это связано с тем, что автор «Бадайе‘ ас-санайе‘» критикует поэтов Аджама, в частности Рашида Ватвата, который «не увидел различий между иштикаком и шабахи иштикаком» [114,27].

Шабахи иштикак это приводить слова, буквы которых идентичны и похожи друг на друга, но не должны состоять из одного элемента, а буквы очень похожи и близки друг к другу. Так как на протяжении веков арабский язык смешался с таджикско-персидским, такая разница заметна, и поэтому он был извлечен таджикско-персидскими поэтологами из состава фигуры иштикак. В шабахи иштикак мелодичная связь слов не так сильна.

Атаулла Махмуд Хусайни, рассматривая фигуру ‘акс (перевертывание), табдил (аналогия) или тарду ‘акс (отрицание и перевертывание), отметил, что «некоторые поэты Аджама к тарду ‘акс (отрицание и перевертывание) ... добавили еще один вид» [114,52]. Это, «когда поэт слагает бейт так, что если порядок некоторых частей перевертывается,

получается другой бейт». Подобно нижеследующей газели, где все бейты таковы:

گر ز آنک برافروزی آن شمع شیستان را چندان نبود نوری دیگر مه تابان را
 تا لاله شود دسته بنما رخ گلگون را تا غنچه شود خندان بنما لب خندان را
 از عین پریشانی تا جمع شود دل ها بکشای شی از رخ آن زلف پریشان را

Если зажжешь им ту свечу ночной тьмы,
 Не будет столько света, что у светящей луны.
 Чтоб тюльпан стал букетом, покажи свой румяный лик,
 Чтоб бутон заулыбался, покажи свои смеющиеся губы.
 Чтоб из пика смятений, с тем, чтоб собрать воедино сердца,
 Распусти в одну из ночей свои кудри вокруг лица [114, 52].

Атаулла добавил к фигуре мурабба‘ (квадрат), три новых вида которые присущи персидско-таджикской поэтике: мурабба‘ ал-мисра‘ (квадратная строфа), мурабба‘ ал-абйāt (квадратные бейты и мусаддас-шестистрофие).

Мурабба‘ ал-мисра‘ (квадратная строфа):

از فرقت	آن دلبر	من دایم	بیمارم
آن دلبر	کز عشقش	با دردم	بیدارم
من دایم	با دردم	بی مونس	بی یارم
بیمارم	بیدارم	بی یارم	غمخوارم

От разлуки	с той красавицей	я вечно	болею
Той красавицы	от любви которой	с муками	и не сплю

Я вечно	с муками	без любимой	и без возлюбленной
Болен	и не сплю	и без возлюбленной	и озабочен

Утверждает, что в некоторых версиях «Хадā'ик ас-сихр» этот квадрат приписывается Йусуфу 'Арудй.

Мурабба' ал-абйāt (квадратные бейты):

چرا ترک وفا کردی	نمودی مهر دل بردی	چرا چندین جفا کردی	نگارینا بگو با من
به ما گر تو صفا کردی	چرا ترک وفا کردی	چو می گوی به تو یارم	چرا چندین جفا کردی
چرا قصد فنا کردی	به لطفم جان چو بخشیدی	چرا ترک وفا کردی	نمودی مهر دل بردی
به ما چون جان عطا کردی	چرا قصد فنا کردی	به ما گر تو صفا کردی	چرا ترک وفا کردی

Красавица, скажи, почему мне	причинила столь- ко страданий?	проявила ласку и забрала сердце	почему не сдержала клятву?
причинила столь- ко страданий?	говоришь: «я твоя подруга»	почему не сдер- жала клятву?	если ты проявила к нам бескорыстие,
проявила ласку и забрала сердце	почему не сдер- жала клятву?	счастью моему ты подарила жизнь,	почему решила по- кинуть этот свет?
почему не сдержала клятву	если ты проявила к нам бескоры- стие,	почему решила покинуть этот свет?	коль подарила нам жизнь?

Третий вид также может быть создан в персидско-таджикской поэтике. Однако это не квадрат, а шестистрофник:

بس شد ستم	ای بی وفا	بنمای رخ	بی حد الم	چندین تو	دارد دلم
ای محتشم	یک دم بیا	بحر خدا	تا کی کشم	رنج و الم	از حجر تو
گشتم عدم	تا کی جفا	لطفی نما	از جور تو	تا کی کشم	بی حد الم

بنمای رخ	بهر خدا	لطفی نما	آخر بیا	بر حرف غم	درکش قلم
ای بی وفا	یک دم بیا	تا کی جفا	بر حرف غم	درکش قلم	تواز کرم
بس شد ستم	ای محتشم	گشتم عدم	درکش قلم	تواز کرم	آخر به غم

У сердца мое-го	больше чем у тебя	много горя	покажи лик	о обманщица	закончились мучения
От разлуки с тобой	горе и печаль	до каких пор терпеть?	ради бога	приди на миг	о величественная
Много горя	до каких пор терпеть?	от твоих притеснений	смилуйся	до каких пор мучится?	я иссыхаю
Покажи лик	ради бога	смилуйся	наконец, приди	для песни печали	убери перо
О обманщица	приди на миг	до каких пор мучится?	для песни печали	возьми перо	ты от милости!
закончились мучения	о величественная	я иссыхаю	возьми перо	ты от милости	наконец, с печалью

Шамс Кайс фигуру *квадрат* и ему подобные рассматривает в составе тавши‘ - опоясывания, говорит: «Все, чему придают форму, и его можно прочесть по горизонтали и вертикали, называют «музалла‘»-ом. И приводит к нему пример все тот же «От разлуки той красавицы...» [53,405].

Фигура «джам‘ бā таксиму джам‘» (сочетание с разделением и сочетанием) также является изобретением Атауллы. Однако согласно настоящему исследованию ее следует считать ответвлением «джам‘у таксим» (сложения и вычитания), так как он сам указывает, что: «Эта фигура приводится в «ат-Тибйāн фй ‘улум ал-байāн» [Зимлакāнй-У.Ю.], которую я больше нигде не видел. Она представлена без определения и ограничена лишь именем» [114, 97]. Автор «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» впервые дает ей определение: «Она такова, что собирает все приписываемые ей свойства, каждое из которых является частью или частями какого либо качества, затем разделяет его частично на

новый вид, т.е. относит его к новому другому, т.е. направляет его на восприятие нового определения-решения над частью предыдущих частей, которые собраны и направлены на выражение какого либо другого качества» [114, 97]. В качестве доказательства составляет следующую кит'у:

پدرم شاد باش روحش گفت	شیخ ما گفته است تاب سراہ
ہر گروہی ز اہل ایمان را	صالحانند و قاسقان تباہ
ظاہراً صالحان ز ہر قومی	درخور رحمتند و لطف الہ
فاسقانند ہم ز ہر قومی	مستحق غزب بہ قدر گناہ
پس مکون رد تو ہیچ قومی را	جملگی ز آنک می شوی گمراہ
راہ اہل نجات ار خواہی	علم را زاد راہ کن آن گاہ
ہمچو ما راہ فقر خوش می رو	راہ این است ای عطا اللہ

Отец мой, да возрадуется его дух, сказал:
 Наш шейх сказал, что, каюсь, каждому свое
 Каждая группа верующих это
 Праведные и конченные грешники.
 Обычно праведники каждого племени
 Пользуются благодатью и милостью Аллаха.
 И грешники каждого племени
 Наказаны в меру своих грехов.
 Так, что не игнорируй ни одно племя
 Всецело, так как сам окажешься в неведении.
 Если хочешь обрести путь спасения
 Тогда науку сделай путеводителем своим, и затем
 Как и мы путь в лишениях окажется простым,
 И это есть истинный путь, о Атаулла! [114, 97]

Во втором, третьем и четвертом бейтах поэт собирает воедино всех верующих и делит их на праведников и грешников. Во втором и третьем разделяет их на группы, которые объединены одним общим, что установлено для них, и это истинность божественного милосердия и благодати. Другая группа, объединенная другими качествами – грешники. У которых также своя истинность – их связывает греховность, которой воздается по заслугам.

Фигура «зукāфийатайн» (двойная рифма) - одно из самых красивых художественных средств персидско-таджикской поэтики, и ее художественная ценность заключается в наличии двойной рифмы. Атаулла рассматривает ее в составе «тафлик» (расщепления), которая является одним из его изобретений, упомянутых выше. Так же им создан новый интересный вид фигуры, названный «зукāфийатайни маҳдҷуб» (двойная разлученная рифма). И она такова, что «если между двумя рифмами приводят хāджиб (препятствие), то это стихотворение называют «зукāфийатайни маҳдҷуб» (двойная разлученная рифма). Как в этом рубаи:

هر دم رسدت دلا گر از يار غمی بايد نشوی مکدر از يار دمی

زان که چو بنگری آن غم ها از جانب توست اکثر از يار غمی

Как только от любимой, о сердце, тяготы,
Не стоит огорчаться на любимую ни на миг.

Ибо если всмореться, эти тяготы

Чаще исходят от тебя, и немного от любимой [114, 57].

В данном случае «از يار» это хāджиб (препятствие), расположенный между двумя рифмами.

Одним из тех, кто внес новый вид в состав фигуры зукāфийатайн (двойная рифма) является Хусайн Вā‘из Кāшифй. Она разделена на две части: в первой двойная рифма непрерывна и между ними – пробел, с тем чтоб обе рифмы были связаны друг с другом. Ее так же называют мутакаррин

(родственные). Во второй - в середине двойной рифмы должен образоваться пробел, и то разделяющее слово, обозначающее пробел, называют *ḫādhib* (препятствием), и эту часть называют «*maḥdhub*» (разлученным) [110, 138]. Стоит также отметить, что *Kāshifī* рассматривает фигуры «*zūkāfiyatāin*» и «*zulkaḡāfi*» (более двух рифм - У.Ю.) в составе фигуры «*iktifā*» (довольствие). Кроме того, автор «*Bādāye' al-afkār*» представляет два других новых художественных средства – «*takrār al-kaḡāfi*» (повторение рифм) и «*kalb al-kaḡāfi*» (измененные рифмы), но, на наш взгляд, более уместно рассматривать их ответвлениями *zūkāfiyatāin*. Из этих двух последняя более эстетична и делает риторику более изящной, так как *kalb al-kaḡāfi* «это в стихотворении приводит две рифмы, но *ma'kus* (обратный). Другими словами, т.е. рифму, которая была первична в первых строках, здесь делают завершающей, и этот вид не лишен красотым» [110, 141].

В литературе Араба и Аджамы существует три типа *saḡḡa*: умеренный *saḡḡ'*, незавершенный *saḡḡ'* и сбалансированный *saḡḡ'*-рифмы (рифмованной прозы). «*Saḡḡ'*-и *ināt* (усложненная рифма), новый тип, введенный Амиром Хусрау в форме *saḡḡ'* [101, 221], и он характерен для прозы, а не для поэзии. Сам автор прямо указывает на его происхождение: «В прозу ввел *saḡḡ'i* и *ināt* (усложненную рифму) и из этой чарующей фигуры создал славную поэтическую жемчужину» [101, 222].

Что касается новых видов *saḡḡ'a*, следует добавить, что Хусайн *Bā'iz Kāshifī* в «*Bādāye' al-afkār*» описал её новый и уникальный тип - «*saḡḡ'*-и *munfarid*» (изолированный *saḡḡ'*), которая не встречается ни в одном трактате по персидско-таджикской поэтике. «Так оно и есть, - пишет Хусайн *Bā'iz Kāshifī*, - в конце каждой строфы следует добавлять слово, соответствующее размеру, числу и буквам опорной согласной рифмы –*рави*» [86,99].

Объясняя причину такого наречения, пишет: «И оно близко к *saḡḡ'* и *mutawāzī* (параллельному *saḡḡ'u*); однако если оба рифмованных слова – *musadḡḡ'a* ставятся в определенном месте, и поскольку в каждой строфе не

более одного слова, то его называю саж‘и мунфарид (изолированный саж‘)» [86,99].

В трактате «Бадāйе‘ ал-афкār» Хусайна Вā‘иза Кāшифй, наряду с введением новшеств и творений Амира Хусрау, есть и целый ряд художественных средств его собственного изобретения. Следует отметить, что подавляющее большинство художественных средств и их виды «нашли признание и применение в персидской речи мастеров слова и поэтологов» [86,82]. «Ценность «Бадāйе‘ ал-афкār», пишет Мир Джалāладдин Каззāзй, заключается в том факте, что он подробно рассматривает художественные средства персидской литературы; и то, что было кратким в предыдущих книгах, расширил и во многих случаях добавил новые виды и новые примеры» [86,58].

Кāшифй, как и Атаулла, приводит абсолютное большинство *таджнисов*, которые признаны и востребованы в персидско-таджикской словестности. Однако в «Бадāйе‘ ал-афкār» есть новый тип таджниса (уподобления), которого нет в других трактатах по персидско-таджикской поэтике. Это «таджниси мушāбих» (схожее уподобление), которая близка к таджниси мураккаб (сложному таджнису) за исключением того, что в данном случае здесь оба слова являются сложными таджнисами, которые, в свою очередь, делятся на две части: а) мушāбихи мутлак (абсолютная схожесть) - где оба слова похожи и в произношении и в письме. Пример:

ای دل در این دیار نشان وفا مجوی جز درد بار ما نبود در دیار ما

О сердце, на этой земле не ищи следы преданности,
Кроме боли в нашей стране нет другого друга [86, 87].

Во-вторых, мушāбихи муфрад (схожая отдельность) это когда не одинаковы в написании, но похожи в произношении. И такого рода таджнис в связи с его сходством со сложным таджнисом называют мушāбих (схожий) [86, 87].

В своем трактате Атаулла упоминает три типа ихама или таврии- двусмысленности: муджаррад (изолированный), мурашшах (развитый) и тām

(абсолютный) [114, 76-77]. В дополнение к этим трем типам ихāма, Кāшифй представляет информацию о «шабахи ихāма» (подобие ихама) и «ихāми мураккаб» (сложном ихāме), что является достаточно интересным и важным. В частности, он считает, что второй тип из разряда «новых художественных средств». По нашему мнению, поскольку данный термин им использован только при рассмотрении новых художественных средств и их применения в персидско-таджикской поэтике, можно смело предположить, что и эта фигура является творением самого Хусайн Вā‘иза Кāшифй. Она такова, что «поэт упоминает несколько отдельных букв, которые он извлек из метафор и так далее, и из этих букв составил композицию, которая заставляет слушателя думать, что его намерение - это только данная композиция и не что иное, однако смысл из которого получил это соединение – того что он имел в виду» [86, 112].

Абдунаби Сатторзода в «Такмила», основываясь на ссылках, сделанных Атауллахом Маҳмудом Хусайнй в «Бадāйе‘ ас-санāйе‘» и Низāмуддином Аҳмадом в «Маджма‘ ас-санāе‘», подчеркивает, что ихāми тām (абсолютный ихāм) и ихāми зулвуджух (двуликий ихāм) являются изобретениями поэтологов Аджамы, ибо только у них ихам произнесенного слова имеет более двух значений, так как поэтологи Араба произнесение слова, имеющего более двух значений называют тавджих-разъяснением [337, 117]. Хусайн Вā‘из Кāшифй также обращался к этому вопросу, и в этой связи утверждает, что если ихāм содержит три значения то это ихāми тām (абсолютный ихāм), а если у него более трех значений – его считают ихāми зулвуджух (двуликий ихāм), и приводят до семи значений [86, 110].

Фигура «мудаввар» или «тадвир» (круглый) так же является изобретением Рāдуйāнй. Хусайн Вā‘из Кāшифй добавил к нему два новых типа, которых нет как в работах предшественников, так и в работах последователей. Первый тип назван мудаввари муфрад (однократный или отдельный) круг, а второй мудаввари джāми‘ (объединяющий круг) [110,176].

Рāдуйāнī представляет фигуру такрир, такрāр или мукаррар (повтор или повторение) как часть художественных средств, а Рашид Ватват располагает ее в конце своей книги и рассматривает в качестве поэтического термина. Шамс Кайс Рāзī и Тāдж ал-Халāвī следуют Рāдуйāнī, в то время как Шарафаддин Рāмī описывает ее как часть фигуры «калāми зāид ва мукаррар» (наращенная речь и повтор), и представляет по сути обобщенно, включив некоторые вариации в число уподоблений-таджнисāt. Атаулла Маҳмуд Хусайнī, опираясь на теорию Зимлакāнī, делит такрāр на две части, в то время как данная фигура в «Бадāйе‘ ал-афкār», на основе персидско-таджикских трактатов, была представлена в двух видах, первый из которых хорошо известен и широко востребован. Второй вид более известен и представляет семь типов: такрири мутлак (абсолютное повторение), мутлаки джāми‘ (абсолютное объединение), такрири мусаннā (парный повтор), такрири мушаббах (схожий повтор), такрири муста‘наф (обновленный повтор), такрири ма‘а-л-вāсиṭа (повтор с промежутком), такрири муаккад (запутанный повтор) и такрири ҳашв (вставленный повтор). Даже в самом комплексном и объемном персидско-таджикском трактате «Абда‘ ал-бадāи‘» они представлены обобщенно [88,164-166], а в «Мадārīдж ал-балāга» Ризāкулихана Хидāйата их и вовсе нет. Поэтому значимость монографии Абдунаби Сатторзода «Такмилаи бади‘и фāрсии тāджикī» неописуемо велика, ибо автор изучив все существующие теории персидско-таджикской поэтики, детализировав их по всем параметрам, представляет полноценный, серьезный научный анализ художественных средств. Его можно назвать своеобразным завершающим трудом в области отечественной поэтологии, суммирующей все достижения таджикской литературной науки в этом направлении, которая заслуженно признана одним из самых авторитетных источников персидско-таджикской поэтики. Ранее в персидско-таджикской поэтике такую же работу проделали Хусайн Вā‘из Кāшифī и Атаулла Маҳмуд Хусайнī.

Следует также отметить, что «Бадайе‘ ал-афкār» стоит на первом месте и с точки зрения классификации художественных средств и считается наиболее полным трактатом по персидско-таджикской поэтике. Например, Рашид Ватват в «Хадā’ик ас-сиḫр» упоминает лишь восемь типов таджниса, а в «Бадайе‘ ал-афкār» их количество достигает тридцати.

Или фигура муамма- головоломка рассматривается Рашидом Ватватом в целом, в то время как в «Бадайе‘ ал-афкār»-е представлены уже восемь типов, или фигура тавших (опоясывание) в «Хадā’ик ас-сиḫр» и «ал-Му‘джам»-е представлены в пяти видах, в «Бадайе‘ ал-афкār»-е их уже двадцать.

Вне всяких сомнений, новаторство и нововедения наряду с хорошими знаниями и широким кругозором, равно предполагает и наличие литературной отваги. Шафи‘и Кадканī в разделе «Основы мелодичности художественных средств» («Мабāнии мусикаии санāе‘и бади‘й») своей книги «Мусикии ши‘р» (Мелодия поэзии) там, где рассатривает вопросы духовной музыки, в частности говорит и об отваге: «Когда Сайид ‘Алихāн Ширāзī использует термин «джинāси ма‘навī» (образное уподобление), у нас должно быть столько же мужества и смелости, чтобы ввести термин «духовная музыка» в ряд терминологической критики и риторики» [182, 296-297]. Муḫаммадḫусайн Гаракāнī один из тех, кто обладал таким мужеством, и который из “чрева фигуры иштикак-парономазии вывел ее новый вид - «иштиkāки ма‘навī» (образную парономазию) [89, 66] и из состава муṭāбаки (соответствия) вывел новый вид «ṭибāки ма‘навī» (образное соответствие) [89, 266].

В первом виде «в речи приводят два слова, где одно переобразуют в свой же синоним и образуется иштикак-параномазия, и эта фигура мое новое открытие, и в подтверждение я нашел пример из творчества Саади, который сказал:

باید که در کشیدن آن جام زهرناک شیرینی شهادت ما در زبان شود

Для испития той ядовитой чаши надо, чтобы

Сладость нашей смерти появилась у нас на языке [89, 66].

И если [вместо شیرینی شهادت] сказать «شهد شهادت» выявится иштиқақ, и необходимо иметь правильный [тонкий] вкус чтоб ощутить прелесть и изящество этого художественного средства [89, 66].

Второй вид представляет без определения, но подчеркивает, что: «эту часть вывел я сам и назвал этим именем «ṭибāки ма‘навӣ» (образное соответствие- У.Ю.), и пример, который вспомнился сейчас, это то, что сказал Саади:

کوته نظران کنند حسف است تشبیه به سرو بوستانات

Жаль, что недальновидные делают

Сравнение с кипарисом сада твоего.

Поскольку особенность кипариса высокая стать, имеет соответствие с недальновидностью, и сам поэт хочет показать статусность (величие) адресата, его сравнение с высоким кипарисом происходит из-за близорукости недальновидных. Во всяком случае, в смысле есть соответствие между кутāх-короткий, которое есть в составе слова, и баланд-высокий, который присутствует по воле поэта» [89, 266].

Согласно проведенному исследованию становится очевидным, что если персидско-таджикские поэтологи в пределах художественных средств замечали или находили пробелы или упущения, они достаточно элегантно, предусмотрительно, тактично и деликатно расширили и обогатили ее новыми дополнениями и внесли достойный вклад в развитие персидско-таджикской поэтики.

5.3. Смысловые добавления в свод правил художественных фигур персидско-таджикской поэтики

Полемика о семантической двусмысленности или нововведениях в области персидско-таджикской поэтики также является одним из основных споров, и тенденция его развития, как мы наблюдали, протекала двояко. **Первое** из них без указаний и сносок. С момента его зарождения и становления таджикские персидские теоретики, особенно Радуйанӣ, Рашиди Ватват и Шамси Кайс, исследовали некоторые особенности персидской поэтики и внесли нововведения в свои трактаты. Такой подход был продолжен в последующие столетия Тадж ал-Халавӣ, Хусайном Ва'изом Кашифӣ, Атауллой Махмудом Хусайнӣ, Факири Дихлавӣ, Низамаддином Ахмадом. Современные учёные, в их числе Джалаладдин Хумай, Сирус Шамисо и Абдунаби Сатторзода, также последовали их примеру.

Второе, те, кто настаивал на своих нововведениях. Другими словами, эта дискуссия не выходит за рамки исследований персидско-таджикских поэтологов, напротив, Амир Хусрау Дихлавӣ в «Расәил ал-иджәз» и Шарафаддин Рамӣ в «Хакә'ик ал-хадә'ик» стремились ввести свои собственные изобретения в ограниченные рамки поэтики. И в этом одно из специфических отличий этих двух трактатов от предыдущих трактатов по таджикской персидской поэтике.

Амир Хусрау, в первых строках первой главы третьего трактата «И'джәз Хусравӣ», выражает свои нововведенные фигуры в названии своей работы: «Первая строка состоит древних фигур и нововведения в них включают двенадцать букв» [101,208]. А главное, все нововведения произведены в «новом стиле», что свидетельствует о высокой научной ценности его работы.

Шарафаддин Рамӣ также упоминает свои нововведения в предисловии к «Хакә'ик ал-хадә'ик»: Вторая часть: состоит из десяти глав о нововведениях позднейшими теоретиками» [56,2].

При описании некоторых видов искусства он использует два подхода к выявлению семантических дополнений: **первый** заключается в использовании фразы «утверждение автора», чтобы сказанное не указывало авторство. Другими словами, то, что автор «Хадā'ик ас-сиҳр» описывая художественные фигуры, дает их краткое изложение в контексте «утверждений автора».

Второй, он использует фигуру «внедренное мнение», принадлежащего лично ему самому. Этот специфический подход был впервые использован в персидско-таджикской литературе. Стиль Шарафаддина Рāmī полностью отличается от стиля Амира Хусрау, поскольку мастерство автора «Хакā'ик ал-хадā'ик» хорошо известно и быстро ощущается разница, но чтобы овладеть нововведениями Амира Хусрау, нужно сравнить их с поэтическим искусством более ранних персидских книг, и ту часть фигур которая была мало-значительна, признал нововведениями автора «И'джāз Хусравī».

Тем не менее, Рāmī представил новые точки зрения на некоторые виды фигур и нововведений использует слово «возможно» из уважения к Рашиду Ватвату. Например, «возможно, два стиха...», «возможно, стихотворные строки с двойной рифмой», «возможно, арабский стих...» [56, 5, 9, 11, 13]. Следует отметить, что его нововведения весьма ограничены и лаконичны, и к сожалению, выходят за рамки нашего научного исследования.

Не было бы ошибочным называть Давлатшāхи Самаркандī первым критиком Рāmī. После восхваления Рāmī он писал о его новых точках зрения: «И он написал экземпляре в науке поэтики под названием «Хакā'ик ал-хадā'ик» и некоторые фигуры указанные Рашидудином Ватватом в «Хадā'ик ас-сиҳр» приведённые в этой книге содержат несколько значений фигур: «ихāмом называют то слово, которое имеет два значения» [56,56-59] и он близок мне в нескольких смыслах, и этот бейт Хādжа Имāди Факиҳа относится к нему:

واله شد فریاد برآورد که ماهی

دل عکس رخ تو خوب تو در آب روان دید

Сердце увидев твой прекрасный лик в текущей воде,
Крикнул очарованно, что ты месяц (луна) [65,149].

Вторая часть трактата Рāmī относительно короткая и состоит из десяти глав. Автор обсуждает фигуры, введённые и определённые последними. Следует отметить, что Рāmī не завершил внедрение всех описанных фигур, упомянутых в его трактате. В частности, в фигурах маклуби ба‘д,,радд ал-‘аджуз ‘ала-с-сандр (состоит из шести частей, за исключением пятой где нет нововведений), мура‘āt ан-назир,, ал-мадх ал-муваджджах, илтифāt, тан-сик ас-сифāt,, таджāхул ал-‘āриф, тавших,, мусаммаṭ,, муламма‘, му-каṭṭа‘ и мувассал, рактā и ҳайфā, ҳазф, му‘амма, лугаз, джам‘ ва-т-тафрик ва-т-таксим, мураддаф, ал-калām ал-джāми‘,истидрāk, ибдā‘, ҳусн ат-та‘лил, также из рода таджнисāt (таджниси нāкис, таджниси зāид, таджниси муṭарраф) он лишь ограничивается выражением «мнение автора». В оставшихся фигурах прослеживаются его смысловая экспрессия (интерпретация).

Тарси‘ был впервые введен в поэтологию Кудāмой ибн Джа‘фаром, который рассматривал ее как одну из черт или отображением ритмики. И это, как если бы «конец каждой части бейта является саджъ или подобен садж‘-у или словам, которые идентичны с точки зрения описания» [81,140]. Определение Рāдуйāнī также отличается от определения Кудāмы. Из этого можно сделать вывод, что первые определения, данные учеными араба и аджама, не совсем соответствовали друг другу. Из них труды Рашида Ватвата где нововведения о важности фигуры тарси‘, с одной стороны, и показать общность противоречий с арабской фигурой тарси‘, имеющей персидский характер, с другой стороны, также признана нововведением. Миссия Рашида Ватвата в персидско-таджикской поэтике заключается, прежде всего, в приведении определений фигур Рāдуйāнī в соответствии с научными стандартами поэтики, как мы упоминали выше. Однако главный вклад Рашида Ватвата состоит в кратком и научном объяснении определений фигур в литературной науке. Поэтому и по сей день для любого исследователя персидско-таджикского литературного искусства трактат «Хадā’ик ас-сиҳр» считается одним из самых надежных источников его творчества. Чтобы рассказать о

работе, проделанной Ватватом, сравним его определение с определением Ра̄дуйāнī данным в этом случае.

Ра̄дуйāнī: «Персидский «тарси́» - это жемчужины нанизываемые на нить, и его интерпретация заключается в том, что писец и поэт приносят ячейки за ячейкой части речи в стихи и прозу, как если бы оба слова были равны и соответствовали по ритму, а его первая буква была подобна последней» [51,7].

Ватват: «Тарси́ по-персидски это означает оправление в золоте драгоценных камней и прочего, а в области красноречия этот прием состоит в том, что даир или поэт делит речь на отрезки, располагая каждое слово против слова, равного ему по ритмической модели и опорным согласным, а когда говорят об опорных согласных в прозе, то расширяют [понятие] о том, что изначально является опорными согласными стиха» [95, 3; 100, 85].

Как оказалось, Рашиди Ватват правильно передал суть выражения художественной фигуры и ввёл в определение тарси́ текущую букву (рави), которая является одной из особенностей персидско-таджикской поэтики и является одним из ее шедевров.

Шарафаддин Ра̄мī, комментируя «Хадā'ик ас-сиҳр», обращает внимание на обычную формулировку в конце бейта, объясняя это следующим образом: слова «мутавāзī» и «мутавāзин» могут быть [и это принадлежит мнению мумаййиз], а если в конце стиха стоит слово, его следует читать как «ради́ф» [56,3-4]. Однако заявление Атауллы Маҳмуда Хусайнī ясно: «Но перед поэтами Аджама слова, соответствующие языку, должны повторяться в последней букве. А ссылка на «последнюю букву» - это «текущая буква» [114, 14].

Некоторые ученые считают тарси́ «одним из свойств научной прозы», присущий желающим проявить инновацию в поэзии. В этом случае две фразы прозы или два предложения становятся предложением двух стихов и становятся поэтическими с точки зрения равенства ритма и рифм и тишины между двумя бейтами [185,41].

Амир Хусрау назвал фигуру тарси́ «приобретенным украшением речи» и описал его следующим образом: «те кто стремится к украшательству, затрудняются придерживаться его, находя суть обеих субстанций речи», что присуще персидско-таджикской поэтике, и в своём роде считается одним из его нововведений [182, 214].

Соответственно, Шафи́и Кадкани в своем трактате «Сувари хиёл дар ши́ри фāрсӣ» («Отображение мысли в персидской поэзии») посвятил главу, посвященную радифу, написав: «Радиф - одна из черт персидской поэзии, которая не присуща ни одному, насколько нам известно, языков и развивалась только в персидской поэзии» [183, 221].

В арабской поэзии, как он указывает, радиф не имел прецедентов до шестого века, и все примеры, появляющиеся с этого периода в арабской поэзии, являются подражанием персидско-таджикской поэзии, а рассказчиками таких стихов являются сами иранцы, которые учитывали ритм персидской поэзии. Персидская поэзия и ее формальные особенности начинались с пения стихов под радиф. Наконец, глагол робит, присущ только арийским языкам, а в арабском насколько нам известно, его нет. Кроме того, этот же автор обнаружил три отличительные особенности радифа, которых нет в арабской литературе. Ввиду важности задачи, мы кратко отметим их: «До сих пор мы обнаружили наиболее важный фактор происхождения радифа в персидской поэзии, три особенности которых отсутствуют в арабском языке. Когда мы говорим: حمراء الوردة (цветок красный), если мы обратим внимание на перевод этой фразы на персидский язык, мы увидим, что ее составная часть на персидском языке - это три независимых слова, в то время как в арабском языке не более двух слов, الوردة - цветок и الحمراء красный и «есть» рождены в этом значении, и в арабской композиции нет необходимости.

Существование глагола соединения и его значение в построении персидско-таджикского языка является наиболее важным фактором в появлении

и распространении радиф в персидской поэзии, и с небольшим расширением концепции связи все определенные глаголы имеют эту особенность.

Еще одна особенность персидского языка заключается в том, что существует большая потребность в рифмующей мелодии, чем в арабском языке, так же как рифмы в арабском языке более гибкие, чем арабские рифмы в конце слова. Замма или касра, или огласовка рифм могут быть мелодично расширены до точки произношения, но на персидском языке это такое же окончание, как и конец слова, последняя буква рифмы не может быть дорисована и удлинена, и ибо для этого может возникнуть необходимость в более общих словах восполнить этот пробел. Например, в этом бейте Аш'а:

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لَارِيثٌ وَلَا عَجَلٌ

Добавление буквы «лом» в рифму может быть сделано в максимально возможной степени и может быть усовершенствовано в такой мелодии рифмы, но в этом стихе Манучехри:

بَنَاتِ النَّعْشِ كَرْدِ آهَنْگِ بِالَا بَه كَرْدَارِ كَمَرِ شَمَشِيرِ حَرْقَلِ

Плеяды поднявшись ввысь,

Привели в действие меч на поясе Геракла.

Лам - это рифма, и ее нельзя растягивать до бесконечности.

Эта потребность наполнить рифму мелодией встречается в рифме которая остается (сукун), для того чтобы она также привела к удивительному расширению смысла в персидской поэзии.

В дополнение к этим двум пунктам, есть еще один аспект, о котором не следует забывать, а именно особые возможности персидско-таджикского языка с точки зрения места слов в строфе, включая расширение грамматики персидского языка, особенно с точки зрения места слов существующих в меньшинстве языков, и это стало причиной того, что поэты разных эпох использовали в своих стихах трудные радифы или глаголы, и в то же время не утратили природу своего красноречия» [183, 224-225].

Шарафаддин Рамӣ также внедрил в фигуру тарси‘ ма‘а-т-таджнис, два дополнения, которых нет в других персидско-таджикских трактатах. В частности, первое дополнение: «одно слово, определяющее его, а два других однообразные» [56,4]. Радуйанӣ и Ватват говорили только о понятии мурацца‘ с таджнисом. Рамӣ обнаружил бейт с одним тарси‘ и двумя таджнис:

تیر فلک از سهم تو انداخت سپر تیر فلک از سهم تو انداخت سپر

Стрелец опасается от жара щитом,

Стрелу небеса посылают от страха в твой щит [56,4]:

И второе, «возможно будет два тарси‘ и один таджнис»

گل رنگین به هوای تو چه دارم در دست گل رنگین به هوای تو چه دارم در دست

О прекрасный цветок, от твоего аромата что у меня в руках,

Мускус, который испью без лика твоего, осадок.

Кāшифӣ считал возможность соединения тарси‘ с другими фигурами «широким полем и возможностями применения», но говорит только о «таджнис ма‘а-л-иштикāk» и называет ее «зунав‘айн» [114,78].

Фигура иштикāk – это вспомогательный таджнис-а и двух (му-таджāнис) взаимоисключающих слов, которые однообразны. Шарафаддин Рамӣ ввел их и сказал: «Возможно, эти два слова таджнис-а схожи друг с другом. Пример:

خرد چو رونق دیوانه گان تو دید عقال عقال بفکند و الجنون فنون

Мудрость увидев широту твоего безумия,

Отвергает безумие ум, как неграмотность науку.

И возможно ее появление в двух бейтах:

ای کرده غمت در دل مسکین مسکن زاین بیش مرا چو زلف کشکین مشکن

یا شاخ وفا در چمن جان بنشان یا بیخ جفا از دل یرکین برکم

О ты, чья грусть сложила в бедном сердце засаду,

Не ломай меня более чем твои мускусные локоны.

Посади черенки верности в саду души,
Иль вырви куст мучений из злобного сердца» [56,14].

В связи с тем, что в фигуре тадмин ал-муздавадж «соблюдение опорной буквы (рави) является необходимым условием» [218,14], ее можно рассматривать как одно из нововведений персидско-таджикских учёных. Это мнение подкрепляется следующим утверждением Джалāладдин Хумāй: «Некоторые поэтологи считали тадмин ал-муздавадж и издивāдж двумя фигурами, первая часть слов мусаджда‘ хоть и располагается рядом друг с другом, а вторую часть где садж‘-и располагаются в строфе с помощью окружения называли тадмин ал-муздавадж (попарное соединение) и понятие и‘нāт ал-карина принадлежит персидской поэтике» [266,48]. Поскольку и‘нāт ал-карина считается отдельной фигурой, в «Тарджумāн ал-балāга» и‘нāт ал-карина также известна как нововведение Рāдуйāнī.

В случае соблюдения опорных букв (равī) она видится в двух видах: а) уподобление образа (сурати джинāс). Например رفیق و شفیق (друг и добрый); جفا و قفا (гнёт-задний) (джинāс) и б) в образе параллельного садж‘-а (садж‘-и мутавāзī) и совпадающего по последним буквам слов (мутарраф). Например, سیرت و عادت (внутренний и тардиция) (садж‘-и мутавāзī) (избранный и принятый) (садж‘-и мутарраф). Ризāкулихан Хидāйат приводит пример, который включает в себя оба (садж‘-а): «Некий известен как совершенный характером и хорошим воспитанием, а также своим служением государству и послушанием Господину» [265,49].

В этом примере гармония предложений основана на двух параллельных садж‘-ах: «знаменитый» и «именитый». Однако, как можно видеть, появились и другие аспекты, которые сделали их мелодичность более заметной. Но как можно заметить в ҳашв-е каждой части предложения приведены и другие садж‘-и которые повышают. В первой части предложения имеется сбалансиро-

рование усилие между словами *سیرت و عادت* параллельным (садж'-и мутавāзй) и между *گزیده و پسندیده* который является совпадающей в конечных буквах (садж'-и мутарраф). Также, между *سیرت و عادت* первой части предложения со второй *دولت و حضرت* существует параллельный саджъ (садж'-и мутавāзй). В садж'-е, как можно видеть, каждая часть предложения делится на слоги, то есть образуются *карина* то есть слоги слога и 'нāt.

Нововведение Шарафа Рāmй относится ко второй части: «возможно приведение двух парных слов в первой строфе и повторить их в начале второй строфы».

Например:

کسی که دل به تمنای مهر چهر تو دارد به مهر چهر تو کسی از خاک سر برون آرد

Тот, чье сердце жаждет любви к твоему лицу,
Ради твоего лица кто-нибудь взойдет из праха» [56,33].

Другим его нововведение является: «И он может беспорядочно повторять слова парные слова». Бейт:

موز روی تو به تاب است به وجه خوبی روز موی تو به صد وجه نهان می دارد

Волосы на твоём лице вьются, прекрасно,
Скрывают твой лик, сотнями способов [56,30].

Поскольку Шарафаддин Рāmй также ввел нововведения в фигуру и'нāt, уместно процитировать его здесь: «если в стихе необходимо что-либо кроме рифмы, это называют «лузум» (необходимость) [56,30]. Однако эта «необходимость», которая в большей степени связана с связующим суффиксом «и», который характерен для персидско-таджикской литературы, так как его нет в арабском языке.

Определение Тāдж ал-Халāвй в «Дакā'ик аш-ши'r» также можно рассматривать как форму нововведений, поскольку оно отличается от других определений персидско-таджикских теоретиков. Как он пишет: «Таким образом, по-

эт помещает два или более слов в середине стиха против рифмы, даже если ему не нужны метрика и рифма, но он делает стих более тонким» [27, 59].

Из современников Мухаммад Фишараки разделил тадмин ал-муздавадж на шесть частей, что также залуживает внимания [218,13].

Сирус Шамисо разъяснил разницу между тадмин ал-муздавадж с тарси' и муздавадж, в которых можно легко увидеть «персидские особенности» [185,45].

Персидско-таджикские теоретики также внесли нововведения в фигуру *маклуб*. Рашид Ватват первым, добавляет к двум типам, упомянутым Радууйанӣ в его трактате маклуби муставӣ и маклуби мунаджджаҳ или муаттаф (полная инверсия и окрыленная или усеченный), еще два типа: маклуби ба'д (маклуб частитный) и маклуби кулл (маклуб частичный и полный) [106,88], что имеет большое теоретическое значение с точки зрения расширения его возможностей и охвата. Затем Хусайн Вā'из Кāшифӣ добавляет новый вид: маклуби лāхик (маклуб дополнительный), который является формой нововведения, и выглядит следующим образом: “и является из нововведений маклуби мунаджджаҳ (маклуб окрыленный) воистину являющийся речью маклуби кулл и эта-о речь маклуби ба'д (маклуб частичный) и утверждают, что мулхак (добавленный) был введен для “определения места слова в строфе” .

Он, в свою очередь, разделил ее на три вида, но, не объясняя их сути, удовлетворился приведением трёх примеров.

Муҳаммадхусайн Гаракāнӣ добавил к фигуре маклуб новый вид фигуры маклуби измāр (маклуб скрытый) и причислил ее к своим изобретениям. Атаулла Маҳмуд Хусайнӣ разделил виды фигур на пять частей, которые все новы [114, 37].

Внедренные понятия автора в фигуры “та'киду-л-мадҳ бимā йушбуҳ ад-дамм” (подкрепление хвалы тем, что похоже на хулу), иҳām (двусмысленность), сийāкат ал-а'дāд (порядковые перечисления), и'тир'ād

ал-калām кабл ат-тамām (прерывание речи до ее окончания), су'āl ва-л-джаваб (вопрос и ответ), игрāk (преувеличение, гипербола), в джам' ва-т-тафрик ва-т-таксим (сочетание с различением и разделением), тафсир ал-джали ва-л-хафи (явное и скрытое объяснение), мутазалзил (колеблющийся, изменчивый) и та'аджжуб (удивление, восхищение) достойны рассмотрения.

Мы выше упоминали о фигуре зу-л-кāфийатайн (имеющий двойную рифму), которая является одним из нововведений персидско-таджикских теоретиков. Но здесь приведем три интересных смысловых дополнений Шарафуддина Рāmī:

а) возможно, что между парными рифмами возникнет пробел. Как высказался 'Имāди Факех:

آن مظهر الطاف الهی است نه روی است و آن تیره شب نامتناهی است نه موی است

Это символ божественной милости, а не лик,

Это бесконечная ночь, а не волосы [56,77].

Нововведением здесь является «на» (а не) стоящая между двух рифм, который позже Кāшифī и Атаулла назвали «хаджибом» (препятствие, ширма).

б) она также может быть с двумя радифами

بتی نارپستان به دست آورد که بر نار بوستان شکست آورد

Получит в руки с грантоподной грудью красавицу,

Которая унижтожит сад гранатовых кустов [56,77].

Хусайн Вā'изи Кāшифī указал на это в своем «Бадāйе' ал-афкār»: но суть ее в нем неясна, частично вопреки смыслу цели, а частично - в соответствии с ней» [108, 35a].

в) возможно, что его кāфиятайн (двойная рифма) является мутаджāнис (породненные). Бейт:

گر زهره بوسی به منت دهد مرا آید آن از لب زهره زهر

به نزدیک دونان نخواهم شدن گرم خون بریزد به صد دهره دهر

Зухра, если меня наградит поцелуем в упрёк,
 Пусть будет мне ядом поцелуй с губ Венеры.
 Я не хочу быть рядом с порочным миром,
 Пусть прольётся сотнями струй моя кровь [56,77].

г) сказано и о трех рифмах:

سرما که به دی مهت انا آدر بار نوری شمر ار خود از هوا بارد نار
 نقد سره قلب شتا آتش دان در قلب شتا قلب شتا دارد کار

Холод, который приносит зима и бедствий груз,
 Прими с благодарностью, или с небес прольётся огонь.
 Полновесной монетой считай тот огонь,
 В сердце зимы используй тот зимний огонь [56,77].

Он также пояснил, что «эта фигура заимствована из «мураçса»-а (параллелизма) [56,80].

Фигура «тадмин» также является продуктом персидско-таджикских теоретиков, о чем мы упоминали несколько раз выше. Но смысловые дополнения Шарафаддина Рамй очень интересны, и ни один учёный не интересовался ими вплоть до XIV века. Он нашел это в стихах Анвари, которые мы условно называем «заимствованием у себя».

از گفته های خویش سه بیت از قصیده ای کآنجا نه معتبر بود اینجا نه مستعار
 آورده ان به صورت تضمین در این مدیح نه بهر آنکه بر سختم نیست اقتدار
 لیکین چو سنتی است قدیمی روا بود احیای سنت شعرای بزرگواری:
 «ای فکرت تو مشکل انروز دیده دی و ای همت تو حاصل امسال داده پار
 قادر به حکم بر همه کس آسمان صفت فایض به جود بر همه کس آفتاب وار
 در ابر اگر ز دست تو یک خاصیت نهد دست تهی برون ندهد هرگز از چنار»

Привел я, с моих слов, три бейта из касыды,
 Где она будет явной, и не является скрытой.

В ней привёл тазмин в виде оды,
 Не потому, что нет мощи в моих словах.
 Но, как это древняя традиция допускает,
 Возрождение традиций поэтов великих:
 «О, сложность мышления увидев воочию вы.
 И, о помыслы великие давшие урожай этого и прошлых лет.
 Могут судить обо всех небеса,
 Во благо и в радость всем как солнце.
 Облако, если воздаст тебе особенность в руки,
 Не плодородит чинар никогда» [56,104].

Деление этого литературного украшения на «тадмини мусарраҳ» (явное цитирование) и «тадмини мубҳам» (скрытое цитирование) Хусайном Вā‘изом Кāшифй также является видом смыслового добавления [108, 49б-50а]. Из теоретиков не причисливших тадмин к части художественных фигур является Шамси Кайс. Которую он поясняет в пятой главе своего труда, названной “О пороках рифм и непохвальных качествах, которые встречаются в стихотворной речи” [53, 311]. На этом основании, современные поэтологи, в их числе Джалāладдин Хумāй [266,211], Абдунаби Сатторзода [337,234], Мансур Растагор Фасои [220,565] приводят ее в качестве стихотворной терминологии, что является действительно правильным. Махмуд Футухи такую манеру применяемую к себе, в книге «Балāгати таҶвир» («Зрелость отображения») как «заимствование у себя» [224,84].

Кроме того, персидско-таджикские ученые ввели смысловые дополнения в следующих фигурах: таджнис, тақрир, маклуб, ‘акс, садж’, тадмин, радд ал-‘аджуз ‘ала-Ҷ-Ҷадр, ташбиҳ, ихām, мубāлига, сийāкат ал-а‘дāд, и‘тир‘ād ал-калām кабл ат-тамām, тавшиҳāt, ирсāли масал, муталаввин, му‘амма, иктифā, джам‘ ва-т-тафрик ва-т-таксим, лаффу нашр, муҶаҳҳаф, тадвир, мавкуф, мусалсал, ифрād, илхāk и музаййал.

Рахим Мусульманкулов в своем обширном исследовании рассматривал новые виды фигур, как отдельные фигуры, что является неверным [323,24].

Конечно, эти разновидности фигур расширяют нормы и границы фигур, и выражают разнообразие, чистоту и, в целом, развитие теоретического мышления в персидско-таджикской поэтике в этот обширный период.

Если рассматривать трактаты персидско-таджикских теоретиков по этому критерию, то есть, по смысловым добавлениям, это важно с трех точек зрения. С одной стороны, авторы попытались прояснить их суть, добавив новые виды в структуру фигур более глубокий смысл, с другой стороны, они объяснили и показали некоторые теоретические особенности некоторой специфики арабской поэтики, которые не так хорошо известны в персидско-таджикской поэтике. И наконец, были отмечены некоторые стилистические и творческие методы предшественников и современников, имеющих большое значение как с литературной, так и теоретической точек зрения.

Все примеры, приведенные Рāдуйāнī из персидско-таджикской поэзии, являются его открытиями и нововведениями. Потому что по определению, найти пример из своей жизни - непростая задача, которая состоит в том, чтобы прочитать сотни диванов (собраний сочинений), и хрестоматий известных и малоизвестных поэтов, затем выбрать лучшие из них и расположить их в соответствии с определением фигур. В этом отношении Рāдуйāнī является пионером персидско-таджикских ученых, за которым позже последовали частично Рашид Ватват, а в основном Шамси Кайс, Тāдж ал-Халāвī, Шарафаддин Рāмī, Атауллах Маҳмуд Хусайнī, Хусайн Вā‘из Кāшифī, Низāмаддин Аҳмад и другие. По этой причине в этих трактатах можно найти примеры из стихов многих поэтов, чьи произведения впоследствии были утрачены в ходе истории, и они также важны для изучения истории литературы. Более того, образцы персидско-таджикской поэзии имеют не только теоретическое, но и научное значение для лучшего понимания сути персидско-таджикской литературно-эстетической мысли. Не следует забывать, что все противоречия, смысловые добавления, новые виды фигур и, наконец, изобретение новых фигур

основаны на примерах персидско- таджикской поэзии, иными словами поэзия - это материал и принадлежности поэтики.

Кроме того, Ибрагим Дибādжи считает примеры персидской и арабской поэзии в литературных произведениях, весьма интересными с нескольких точек зрения, упоминание о которых здесь очень важно:

а) сравнительной поэтики;

б) умение поэтов использовать одну из фигур в подтверждении своего мастерства;

в) историческое развитие одной из фигур

г) использовании ранее и позже введенных фигур в двух языках

д) влияние и взаимообогащение обеих поэтик

е) общность фигур в двух языках, ввиду отсутствия ограничений использования художественных фигур и метода использования риторики в стихотворной речи [163,27].

ВЫВОДЫ ПО V ГЛАВЕ

В результате сравнительного исследования поэтики Араба и Аджамы мы доказали, что нововведения в персидско-таджикскую поэтику видны в трех направлениях: новые художественные фигуры; новые виды художественных фигур; смысловые добавления. Большой вклад в развитие данного направления имеют Рāдуйāнī, Рашиди Ватват, Шамси Кайс, Шарафаддин Рāмī, Амир Хусрау Дихлави, Хусайн Вā‘иза Кāшифī и Атауллах Маҳмуд Хусайнī.

Эти нововведения приводят нас к выводу, что, хотя в начале становления персидско-таджикской поэтики, после укоренения ислама в Моваруннахре и Хорасане, отмечается влияние арабоязычной поэтики на структуру, суть и наречение художественных фигур в персидско-таджикской поэтике, но наряду с этим персидско-таджикские теоретики не только попытались передать смысловые добавления, но и изобрели, классифицировали и ввели более 60 новых художественных фигур, и несомненно, внесли достойный вклад в развитие персидско-таджикской науки о поэтике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Персидско-таджикская теоретическая и литературная мысль, по сравнению с литературной мыслью арабской эстетики, имеет древнюю историю, имеет богатый опыт применения таких художественных средств, как ирсоли масал (использование афоризма), тамсил (приведение примера), ментальных и эмоциональных аллюзий, аллегории, загадки, садж'-а в сохранившихся текстах на согдийском и пехлевийском языках, в том числе раздел «Готы» Авесты, а также трактаты пехлеви «Древо Асурик», «Хусрав и его раб», «Традиция письма», «Сурафарин» и «Худойнамак». К сожалению, после греческих и арабских вторжений в империю Сасанидов все литературные произведения, включая рукописи, были уничтожены. Однако большинство оставшихся произведений на пехлеви были переведены арабами на арабский язык, в том числе такие книги, как «Карванд» и «'Айн ал-балāга». Эта волна переводов с пехлевийских, ассирийских, греческих и индийских произведений проложила путь к появлению науки под названием «поэтика», и арабские ученые приписывали всю красоту речи «благословенному Корану». В результате первая работа Ибн ал-Му'тазза по арабской поэтике, «Китāб ал-бади'», была первой, где для описания фигур персидского языка использовались стихи джахилии, хадисы, слова сподвижников и, наконец, пословицы и поговорки. Триста лет спустя они начали собирать фигуры-средства, и «Тарджумāн ал-балāга» - первый и самый достоверный пример этого. После падения империи Сасанидов арабы, чтобы получить влияние, в первую очередь распространили среди людей религию монотеизма, а для изучения своего языка на оккупированных территориях сначала основали мечети, а затем медресе, в основном для изучения Корана, теологии и хадисов, а также фикх. Поскольку официальным языком Халифата был арабский, арел игией Аравии ислам, персидские ученые в первые два века ислама в основном занимались изучением Корана и классифицировали свои сочинения на арабском языке, ярким примером которого яв-

ляется Имам Бухари, Имам Тирмизи, Мухаммад Табари внесшие огромный вклад в развитие всей мусульманской науки.

2. Исходя из этого, в течение пятисот лет (XI-XV) после появления ислама персидско-таджикская поэтика сформировалась под влиянием арабоязычной риторики, и за это время была проделана огромная работа, сформировалась поэтика, а также появились исследования на этом направлении. Что касается всех терминов науки о риторике, в том числе поэтике, из первых арабских трактатов, таких как «Китаб ал-аджнās» Асма'й, «Кā'идат аш-ши'р» Са'лаба, «ал-Байāн ва ат-табийин» и «ал-Хайавāн» Джāхиза и «Китаб ал-бади'» Ибн ал-Му'тазза к персидско-таджикской поэтике, в частности, «Тарджумāн ал-балāга» Мухаммада 'Умара Рāдуийāнī, «Хадā'ик ас-сиҳр фī дакā'ик аш-ши'р» Рашидаддина Ватвата, «ал-Му'джам фī ма'айир аш'ар ал-'Аджам» Шамса Кайса Мухаммада Рāзī и другие. Персидско-таджикские теоретики, которые сами ввели новые художественные фигуры-средства, подражали арабоязычной поэтике и адаптировали свои термины к значениям арабского языка. Тем не менее, их теоретическое наследие суммировало художественный опыт и заложило основу для развития персидско-таджикской поэтики от его зарождения до конца пятнадцатого века. На наш взгляд, всё это произошло из-за того, что наши предки приняли ислам и почти всё делалось в определённых религиозных рамках.

3. Некоторые востоковеды Запада и Востока считают, якобы поэтика Араба и Аджам не имела «определенной литературной системы». Однако, основываясь на теоретические труды Араба и Аджам, можно смело утверждать, что «традиционная система персидско-таджикской поэтики» существовала издревле.

Хорошо известно, что в соответствии с положениями любой науки, включая науку о риторике в целом и поэтики в частности, существует определенный круг терминов, который служит во благо осознания, освоения и понимания ее специфики. Такой научный пробел ощущался автором трактата по

персидско-таджикской поэтике Мухаммадом Умаром Радуйани, который в конце «Тарджуман ал-балāга» представил пояснения к наиболее важным и специфическим терминам. К сожалению, данный вопрос не был серьезно рассмотрен, и автор лишь ограничился определением терминологии. Это связано было, прежде всего с тем, что к тому времени в арабоязычных трактатах еще не было разделения поэтики на три части – ма‘анī - науку об образах, байāн-науку изъяснений и бади‘ - науку о поэтических фигурах. Скорее всего, трактаты Абд ал-Кāхира Джурджāнī «Асрār ал-балāга» и «Далāил ал-и‘джāз», написанные на высоком научном уровне, еще не были известны в Хорасане. Автор, в своих работах на научной основе детально обосновывает делимость калāма – изящного слова - на прозу и поэзию, складность и совершенство, несогласованность и несовершенство, конструктивную слабость (несостоятельность), плавность и устойчивость, необычность (несвязность), диссонанс (несоответствие), восприятие (переплетенность и сложность) языковое и смысловое, наличие изафетов (дополнений) и повторений, совершенство слова, речи и автора, которое следует признать достойным примером традиционной системы науки о стихосложении – поэтики средних веков. Эти критерии и по сей день определяют художественную ценность речи в контексте изящности слова, включая поэтику. Такому подходу в арабоязычной словесности последовали Фахр ар-Рāзī, Сирāджаддина ас-Саккākī ал-Хāразмī, Джалāладдина Хатībа ал-Казвīнī, Са‘даддина ат-Тафтāзāнī, которые являясь представителями персидско-таджикского народа, в связи с требованиями времени, социально-политических и культурных интересов творили на арабском языке.

На основе системного изучения авторитетных и признанных средневековых источников Араба и Аджамы и современных научных трудов по поэтике, автор этих слов пришел к выводу, что в персидско-таджикских трактатах по поэтике есть некоторые основания, которые определяют особенности правил и норм общего и частного характера литературной системы науки о стихосложении. Также он попытался восстановить систему традиционной персидско-

таджикской поэтики, и согласно современным требованиям, обосновать их и создать реальную научную почву для последующих исследований.

4. Одна из серьезных проблем персидско-таджикской поэтики, при всей ее широте и охвате вопросов, является отсутствие четкого определения самого понятия «сан‘ати бади‘й» (художественное средство-фигура). Автор проведя глубокое исследование в плане выявления истоков искусства речи и происхождения этого ключевого термина в поэтике, представил практически все существующие аргументы средневековых и современных поэтологов в пользу того или иного высказывания, приходит к выводу, что первое определение художественному «средству» приводится в работе Насираддина Тусй «Асās ал-иктибās», но, к сожалению, из-за того, что оно было более проаристотелевским, не было замечено средневековыми персидско-таджикскими специалистами, в частности Шамсом Кайс Рāзй.

Кроме того, этот термин также является неотъемлемой, составной частью «традиционной системы поэтики» и должен рассматриваться в начале всех работ по поэтике.

5. Вопрос классификации художественных средств на словесные, образные (смысловые) и совместные также приписывался арабским специалистам, и, согласно исследованиям ученых, был впервые осуществлен Синаном Хаффāджй. Первые признаки классификации были приведены в «Накд аш-ши‘р» Кудāмы, а в научный оборот арабоязычной поэтологии и персидско-таджикской поэтики он вошел благодаря трактату «Китāб аш-шифā» Авиценны и «Асās ал-иктибās» Насираддина Тусй, соответственно.

Однако, как видно, в средневековой персидско-таджикской поэтике («Тарджумāн ал-балāга» Муḥаммада ‘Умара Рāдуйāнй, «Хадā’ик ас-сиḫр фи дакā’ик аш-ши‘р» Рашидаддина Ватвата, «ал-Му‘джам фй ма‘āйир аш‘ār ал-‘Аджам» Шамса Кайса Муḥаммада Рāзй, «Дакā’ик аш-ши‘р» ‘Алй Тāджа ал-Халāvй, «Хакā’ик ал-хадā’ик» Шарафаддина Рāmй и «Бадāйе‘ ал-афкār фй санāйе‘ ал-аш‘ār» Хусайна Вā’иза Кāшифй) художественные средства-фигуры рассматриваются в целом. В этих произведениях практиче-

ски нет упоминаний о словесных и образных (смысловых) художественных средствах, и фигуры представлены в ряд без учета семантического порядка.

Впервые в персидско-таджикской поэтике художественные средства были разделены на три группы - словесные, образные и параллельные в девятой главе «Асās ал-иктибās» Насираддина Тусй, которым воспользовался двести лет спустя Атауллах Махмуд Хусайнй.

Автор этих строк убедительно доказывает, что классификация фигур впервые была осуществлена персидско-таджикскими мыслителями Авиценой и Насираддином Тусй. Поскольку эти двое великих ученых были последователями теории Аристотеля, и больше опирались на их интеллектуальные основы и в их трудах главенствовали вопросы философии, и их теоретические разработки не вошли в традиционную поэтику, опирающуюся на вкусовые и словесные особенности. Поэтому диссертант рассматривает словесную и смысловую-образную классификацию художественных средств-фигур как неотъемлемую часть этой литературной системы.

6. Рассмотрение вопроса классификации художественных средств по трем критериям – словесному, смысловому-образному и совместному, которые сами по себе уже являются своего рода литературной системой персидско-таджикской поэтики, предполагают осуществление детализированного методологического исследования. Исходя из этого, автор в этом ключе изучив существующие персидско-таджикские трактаты по поэтике, на базе сравнительного анализа поэтик Араба и Аджамы, смог наглядно показать независимость персидско-таджикской поэтики. Метод изучения «Тарджумāн ал-балāга» Мухаммада ‘Умара Радуйāнй показал, что отличия поэтик Араба Аджамы достаточно очевидны. Этот же метод был использован при исследовании «Хадā’ик ас-сиҳр фи дакā’ик аш-ши’р» Рашида Ватвата, «ал-Му’джам фй ма’āйир аш’ār ал-‘Аджам» Шамса Кайса Рāзй, «Бадāйе’ ал-афкār» Хусайна Вā’иза Кāшифй и «Бадāйе’ ас-санāйе’» Атауллаха Махмуда Хусайнй, который не имеет аналогов, в этом плане, в отечественном литературоведении.

7. Одной из серьезных проблем поэтики является перенасыщение количеством терминов. Использование нескольких терминов для обозначения одного и того же художественного средства затрудняет и сбивает с толку понимание их правил и определений, что в конце концов может привести к литературному коллапсу. Как бы то ни было, можно заключить, что по настоящее время нет ни одного полномасштабного исследования, где бы были рассмотрены все аспекты данной проблемы, так как вопрос, безусловно, имеет большое значение для всестороннего изучения поэтики.

Изучение проблемы показало, что художественные средства в зависимости от их смысловой и полезно-востребованной природы делятся на две группы: оригинальные или популярные и второстепенные или нетрадиционные. При таком подходе существенно сократится не только количество видов фигур, но и четко определится основная терминологическая база составляющей поэтики как науки.

8. Переименования одной и той же фигуры на различных этапах развития, вместо упрощения восприятия художественных средств, напротив, усложнило среду этой области науки. Это проблема не только средневековой науки, но и одна из самых актуальных проблем современности. В связи с этим автор придерживается мнения, что методологическая терминология предмета поэтики должна быть единообразной и однородной, и таким образом конкретизировать направленность исследований.

9. Рассмотрение художественных средств-фигур в подавляющем большинстве персидско-таджикских трактатов вопрос связи поэтики с эстетикой часто упускается из виду и редко рассматривается. Поэзия - это создание красоты с помощью слов или языка. Красота должна быть сутью стихотворения. Хотя ученые считают художественные средства одним из элементов изящества речи или искусством словесности, к сожалению, фактически этому фундаментальному вопросу уделялось недостаточно внимания. В настоящей работе автор стремится исследовать художественные средства-фигуры с их эстетической точки зрения, и особенно естественной эстетики, и красоты оформле-

ния. В то же время были использованы новые инструменты классификации средств художественного выражения в наше время, что способствует их всестороннему изучению и осмыслению.

10. На основе новых собственных теоретических разработок, автор сопоставив «Тарджуман ал-балāга» Радуйанī с «Махāсин ал-калām»-ом Маргинанī, смог четко показать степень теоретических новшеств, таких как повествование и перевод или перенос и перевод текста, тематического, литературного, художественного или иного влияния, переписывания и подражания, трансформации, уровень взаимопроникновения и сосуществования, а также многочисленные различия, которое проделано впервые и не имеет аналогов как в плане детализации, так и выявления критериев норм и требований художественных средств, персидско-таджикской поэтики. Важно и то, что такой метод исследования различных сторон художественных средств в контексте определения норм и правил, а также методов и стилей письма трактатов по поэтике был применен впервые, который с научной точки зрения имеет особое значение.

11. В большинстве восточных трактатов, в соответствии со средневековой традицией, первоисточники не указываются, поэтому автор попытался с помощью сравнительно-типологического анализа выявить основные арабские источники трактатов Радуйанī, Рашида Ватвата, Шамса Кайса Рāзī и Атауллаха Махмуда, и вместе с тем четко показать степень их влияния в контексте отбора, составления и описания не только художественных средств, но и самих работ, что является в своем роде новшеством не только для востоковедения Персидского литературного ареала, но и западного востоковедения в целом.

12. Хотя многие ученые указывали на общность поэтики Араба и Аджамы, до сих пор остается открытым вопрос определения степени этого общего, его специфики и характеристики. Настоящее исследование, в частности представляет собой сопоставительный анализ художественных средств, которые по сути являются определяющим элементом изящности и красоты литературы, и убедительно доказывают, что персидско-таджикская теоретическая и эстетическая мысль, практически на всех этапах развития литературного творчества,

подчеркивала свою особенность, которая естественным образом заложена в природе персидско-таджикского языка. Автор, выявляя связующие звенья арабской, арабоязычной и персидско-таджикской поэтики, на их основе проводит анализ практического применения научных теоретических основ Араба и Аджама. Кроме того, художественные средства Араба и Аджама исследованы и с точки зрения таких критериев, как единообразие технических терминов, общности наименований, схожести определений, рассмотрения общей темы посредством фигур (метод и ответвление или классификация фигур на виды и типы), места фигуры в системе художественных средств двух поэтов (словесное или смысловое-образное), однородность или синонимичность примеров, что является не только новым подходом, но и вовсе не отражено в предыдущих исследованиях.

13. Сравнительно-типологический анализ теоретической и литературной мысли Араба и Аджама показал, что влияние арабской и арабоязычной поэтики не ограничивается только лишь вопросом участия, ибо это и вопросы различий по структуре, содержанию и научной терминологии. В результате системного изучения предмета автор пришел к выводу, что персидско-таджикские поэтологи не во всех случаях полностью заимствовали постисламские арабские поэтические теории, а отнеслись к этому избирательно, выбрав лишь ту часть фигур, которые по своей структуре и специфике не противоречили сути и грамматике персидско-таджикского языка. Как справедливо отмечает Н. Ю. Чалисова: «Персидская художественная (поэтическая) традиция с самого начала отличалась от арабской традиции, но развивалась на ее основе, в том числе и составом средств, а также в организации материалов» [100, 71].

В рамках анализа таких критериев, как языковых, технических или номинальных различий, приходит к выводу, что предмет персидско-таджикской поэтики, невзирая на огромное влияние арабоязычной поэтики, смог сформироваться как самостоятельная наука и стать важной ветвью персидско-таджикской литературы.

Кроме того, диссертантом анализируются различия способов применения художественных средств в арабском и персидско-таджикском языках и рассматриваются все аспекты их отличий в звуковом, письменном и смысловом выражении, признании или не признании «поэтами Аджамы», а также степень признания арабами тех фигур, которые выявлены и изобретены отечественными специалистами, уделяется особое внимание различиям в наименованиях, особенно в персидско-таджикской поэтике, и таким образом пытаются детально показать степень взаимопроникновения и самостоятельности поэтик Араба и Аджамы.

Недостатки и упущения поэтики, такие как «недостаток всего смысла», «упущения соответствия слов и значений» («ихлāl» - помехи), «упущения в соответствии слов и метрики» («ḥašw»-вставка, «таслим»-сдача, «тазниб»-изъян, «тағйир»-изменение, «тафсил» - детализирование), «упущения в соотношении смысла и метрики» («маклуб»-инверсирование, «мабтур»-дефектный) и «упущения соотношения смысла и рифмы» («таклиф дар талаби кāфийа»- затруднения в представлении рифмы), слабость композиции, отсутствие мотивов, отсутствие ответвлений поэтики, отсутствие классификации художественных средств, недостаточность определений, отсутствие определений, вхождение фигур смежных наук – ма‘анӣ (наука об образах) и байāна (наука об изъяснениях), метрики и рифмы детально рассмотрены с научной точки зрения и канонов современного выявления поэтики (изъяны).

14. Проблема выявления качества и количества изобретения новых художественных средств-фигур в персидско-таджикской поэтике составляет основную цель данной работы. В результате анализа трудов средневековых ученых можно с уверенностью утверждать, что инициативы персидско-таджикских специалистов-поэтологов в этих пяти направлениях беспрецедентны: изобретение новых художественных средств, новые виды существующих художественных средств и смысловые дополнения, персидское наречение художественных средств или языковой локализации научного инструментария и поиске стихотворных примеров-свидетельств согласно и сути фигур. В

частности, вклад таких мастеров, как Радуйанӣ, Рашида Ватвата, Шамса Кайса Разӣ, Амира Хусрау, Шарафаддина Рамӣ, Хусайна Ва‘иза Кашифӣ, Атауллы Маҳмуда Хусайнӣ, Муҳаммадхусайна Гараканӣ и Сируса Шамисо в становлении, развитии и эволюции персидско-таджикской поэтики, в деле изобретения новых фигур и новаторства в видовом разнообразии неопределимо велики. Только согласно нашему подсчету Радуйанӣ принадлежит авторство 25 новых художественных средств. Всего же персидско-таджикскими специалистами-поэтологами создано более 60 новых фигур.

15. Становится ясно, что в IX-XV в.в. персидско-таджикская поэтика развивалась под влиянием арабоязычной риторики, но с опорой на свои более древние корни и сформировалась как отдельная наука и имела большое значение в развитии персидско-таджикской литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Арабские, персидские, русские и таджикские источники

1. الآمدى، ابى القاسم الحسن بن بشر. الموازنة بين ابى تمام حبيب الطائى... و ابى عبادة الوليد بن عبيد البحرى الطائى. حقق اصوله و علق حواشيه محمد محبى الدين عبد الحميد. بيروت: المكتبة العلمية، 1981. ج 2 - 921 ص.
2. ابن اثير الجزرى، ابوالفتح ضياءالدين نصرالله بن محمد. المثل الثائر فى ادب الكاتب و الشاعر. تحقيق احمد الحوفى و بدوى طبانة. القاهرة: دار نهضت مصر. 1379 ق.
3. ابن خلدون عبدالرحمن. مقدمه. ترجمه پروين گنابادى. تهران: انتشارات علمى و فرهنگى، 1362 / 1983. چاپ چهارم. جلد 2 - 1401 ص.
4. ابن حجة الحموى، تقى الدين ابوبكر. خزانه الادب و غايه الارب. مصر: المطبعة الخيرية، 1304.
5. ابن سينا ابوعلی حسين بن عبدالله. منطق دانشنامه. چاپ دکتر محمد معين و سيد محمد مشکوة. تهران 1353.
6. ابن سينا، ابوعلی حسين. فن الشعر، ضميمه فن الشعر ارسطو، ترجمة عبدالرحمن بدوى. القاهرة، 1953.
7. ابن قتيبة. الشعر والشعرا. ج 1-2 الطبعة الرابعة طبعة محققة و مفرسة دار الثقافة بيروت، 1400/1970. - 795 ص.
8. ابن قتيبة، دينورى، عبدالله بن مسلم. ترجمه تأويل مشكل القرآن. به فارسى ترجمه بحرى بيناباج محمد حسن. تهران، 1384. چاپ دوم. - 788 ص.
9. ابن المعتز. كتاب البديع. قد اعتنى بنشره و التعليق و المقدمة و الفهارس عليه اغناطيوس كراتشكوفسكى، عضو آكاديمية العلوم بلننجراد. ليدن، 1935. - 181 ص.
10. ابن منقذ، اسامة. البديع فى نقد الشعر. تحقيق على مهنا. بيروت: دارالكتب العلمية. 1987.
11. ابن النديم. كتاب الفهرست، دارالمعارف للطباعة و النشر، بيروت 1398/1978. - 588 ص.

12. ابن ندیم، محمد بن اسحق. الفهرست. ترجمه م. رضا تجدد بن علی بن ذین العابد الدین مازندرانی. تهران: اساطیر، 1381. -
854+34 ص.
13. ابن وهب، اسحاق بن ابراهیم. البرهان فی وجوه البیان. تحقیق احمد مطلوب و خدیجه حدیثی. بغداد: مطبعة الغانی. 1940
م.
14. ارسطو. هنر شاعری، بوطیقا (De poetika). ترجمه و مقدمه و حواشی از فتح الله مجتبیای. - تهران: نشر اندیشه،
1337/1958 م. - 250 ص.
15. ارسطو. فن شعر. ترجمه عبدالحسین زرین کوب. - تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، 1343/1964 م. - 245 ص.
16. ارسطو طالیس. نامه ارسطو طالیس به در باره هنر شعر. از یونانی به فارسی گردانیده سهیل افنان. لندن، 1948. - 237 ص.
17. اسحاق، بن عبدالقهار ملقب به شریف. لسان القلم فی شرح الافاضل عجم (و صنعت بدیع). با تعلیقات و حواشی و تصحیح محمدحسن ادیب
حروی خراسانی. - تهران، 1336
18. الاصبغ ابی. بدیع القرآن. مترجم دکتر سید علی میرلوحی. مشهد: آستان قدس، 1368.
19. اصفهانی ابوالفرج علی بن حسین. الاغانی. برگزیده. ترجمه، تلخیص و شرح از محمدحسین مشایخ فریدنی. تهران: علمی و
فرهنگی، 1374. چاپ دوم. جلد اول. - 892 ص.، جلد دوم - 336 ص.
20. اصفهانی فخری شمس. معیار جمالی. بخش چهارم، بکوشش صادق کیا. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، 1337.
21. اقبال آشتیانی عباس. شعر قدیم ایران. در شعر و موسیقی در ایران، انتشارات فرهنگ و هنر، تهران 1363.
22. امین احمد. ظهر الاسلام. الطبعة الخامسة. ج 1-2، بیروت: دار الکتب العرب، 1388/1969. ج 1-629 ص، ج 2 -
573 ص.
23. امین احمد. ضحی الاسلام. الطبعة العاشرة. بیروت: دار الکتب العربی. (د. ت) ج 1 - 410 ص.، ج 2 363 ص. ج 3 -
387 ص.

24. الباخريزي. دمية القصر و عصرة اهل العصر. القاهرة: دارالفكر العربي، 1968-1971. ج 1-2. تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو. ج. 1- 591 ص.، ج 2- 379 ص.
25. بغدادى ابوالبركات. صناعات شعر و اهداف شاعران. در كتاب رساله هاى شعرى فيلسوفان نسلمان (فارابى، ابن سينا، بغدادى، ابن رشد و خواجه نصير) ترجمه، مقدمه، تعليقات و تنظيم فهرست ها: سيد مهدي زرقانى، محمد حسن حسن زاده نيرى. چاپ اول، 1393. صص 99-151.
26. باقلانى، محمد بن الطيب. اعجاز القرآن. تصحيح السيد احمد الصقر. مصر: دار المعارف. 1991
27. تاج الحلاوى على ابن محمد. دقايق الشعر. علم بديع و صنايع شعرى در زبان پارسى درى. به تصحيح و با حواشى و ياد داشتهاى سيد محمد كازم امام. - تهران: انتشارات دانشگاه تهران، 1962. -128 ص.
28. تبريزى خطيب يحيى بن على قاسم محمد احمد. كتاب الكافى فى العروض و القوافى. القاهرة: مكتبة المصرية، 1383 ه/2004 م. -274 ص.
29. تفتازانى الهروى، سعدالدين مسعود. المطول فى شرح تلخيص المفتاح. قم: منشورات مكتبة الداورى. 1409 ق.
30. تهانوى الفاروقى، محمد على بن على. كشاف اصطلاحات الفنون. مطبعة استانبول: نشر احمد جودت. 1317.
31. الثعالبى ابومنصور. تنمة اليتمة. به تحقيق دكتور عباس اقبال. ج 2. -تنمة القسم الرابع فى محاسن اهل خراسان و ما يتصل بها من سائر البلدان. طهران 1934-128 ص.
32. الثعالبى ابومنصور. يتمة الدهر فى محاسن اهل العصر. ج 1-2. القاهرة: مطبعة السعادة القاهرة، 1956/1377. تحقيق محى الدين عبدالحميد. الطبعة الثانية.
33. ثعلب لايى العباس احمد بن حسينى. قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التواب. القاهرة: مكتبة الخانجى. الطبعة 2، 1995 م.
34. الحموى ياقوت. إرشاد الاريب الى معرفة الاديب المعروف بمعجم الادبا (دراسة تحليلية و نقدية). تحقيق احمد محمود سليمان. دارالعلم و الايمان، 2010. -24+344 ص.

35. حموى ياقوت. معجم الادبا. ترجمه و پيرایش عبدالمحمد آيتى. تهران: سروش، 1371. - ج 2 - 1391 ص.
36. الجاحظ عمرو بن بحر. البيان و التبيين. حققه و قدم له فوزى عطوى. ج. 1-4. بيروت: دارالاحيا العلوم، 1993/1414. - 1204 ص.
37. الجاحظ عمرو بن بحر. كتاب الحيوان. حققه و قدم له فوزى عطوى. بيروت - دمشق: الشركة البنانية للكتاب، 1968. ج 1-612 ص، ج 2-685 ص.
38. جاحظ عمرو ابن بحر، المحاسن و الاضداد. تحقيق بو ملحم على. بيروت-لبنان: مكتبة الهلال. 2002. -352 ص.
39. الجرجانى عبدالقاهر. اسرار البلاغة. علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا. بيروت: (من دون تاريخ).
40. الجرجانى عبدالقاهر. دلائل الاعجاز. شرحه و علق عليه د. محمد التنجى. بيروت: دار الكتب العربى، 1999/1420.
41. جرجانى عبدالقاهر. اسرار البلاغة. ترجمه جليل تجليل با شرح احوال و آثار مؤلف بقلم مترجم كتاب. -تهران: انتشارات دانشگاه تهران، 1373. -302 ص.
42. جرجانى عبدالقاهر. دلائل الاعجاز فى قرآن. ترجمه و تلخيص و تحليل اشعار و شواهد محمد رادمنش. - اصفهان: شاهنامه پژوهى، 1383. -400 ص.
43. جرجانى عبدالعزيز. الوساطة بين المتنبي و خصومه. تحقيق و شرح محمد ابوالفضل ابراهيم و على محمد البجاوى. مصر، 1951.
44. لجرجاني سيد مير شريف. كتاب المطول للتفتازانى و بهامشه حاشية السيد مير شريف. نسخه خطى.
45. الجرجانى، سيد شريف. التعريفات. تحقيق فلوجل. بيروت: مكتبة لبنان. 1978.
46. خطيب قزوينى. جلال الدين محمد بن عبدالرحمن. التلخيص فى علوم البلاغة. ضبطه و شرحه عبدالرحمن البرقوقى. مصر: مكتبة التجارية الكتب. (من دون تاريخ).

47. خطیب قزوینی. جلال الدین محمد بن عبدالرحمن. الايضاح فی علوم البلاغة. شرح و تعليق عبدالمنعم خفاجی. بیروت: منشورات دارالکتب اللبنانی. 1980/1400.
48. الخفاجی بن سنان عبدالله بن محمد. سرُّ الفصاحة. تصحیح عبدالمتعال الصعیدی. مصر، 1953.
49. دهلوی خسرو امیر خسرو بن امیر محمود. اعجاز خسروی، رساله ثلثه، نولکشور، لکهنو، 1872 م.
50. رادویانی محمد بن عمر. ترجمان البلاغه. به تصحیح و اهتمام پرفسور احمد آتش و انتقاد ملک الشعرا بهار. تهران: اساطر، 1362-290 ص.
51. رادویانی محمد عمر. ترجمان البلاغه. با انضمام فرهنگ بسامد ترجمان البلاغه. به اهتمام دکتر محمد جواد شریعت. - اصفهان: دژنشت، 1386. - 984 ص.
52. الرادویانی محمد بن عمر. ترجمان البلاغه. باهتمام و تصحیح و حواشی و توضیحات احمد آتش. استانبول: نشریات المعهد الشرقي، 1949. - 433 ص.
53. الرازی شمس الدین محمد بن قیس. المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد استاد مدرس رضوی و تصحیح مجدد سیروس شمیسا. - تهران: علم، 1388. - 640 ص.
54. رازی فخرالدین محمد بن عمر. جامع العلوم. تصحیح سیدعلی آل داوود. - تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، 1382. چاپ اول. - 598 ص.
55. رازی فخرالدین محمد بن عمر. نهاية الايجاز فی درایة الاعجاز. القاهرة: المكتب الثقافی، 1989 م. - 288 ص.
56. رامی شرف الدین حسن بن محمد تبریزی. حقایق الحدايق. به تصحیح و با حواشی و یادداشت های سید محمد کاظم امام. - تهران: چاپخانه دانشگاه تهران، 1341 ه. / 1962 م. - 234 ص.
57. الرماني بن علي عيسى. النکت فی اعجاز القرآن. ثلاث رسائل فی اعجاز القرآن. للرماني و الخطابي و الجرجاني. المحقق: محمد خلف الله د. مجمد زغلول سلام. القاهرة: دار المعارف بمصر. الطبعة الثالثة، 1976 م. - 113 ص.

58. الرضى الشريف. تلخيص البيان فى مجازات القرآن. تحقيق محمد عبدالغنى حسن. القاهرة، 1955.
59. زمخشري محمود بن عمر. الكشاف عن حقايق غوامض التنزيل. مصر 1947/1322
60. الزمخشري ابي القاسم محمود بن عمر خوارزمي. تفسير الكشاف.
61. الزمخشري جارالله محمود بن عمر. اساس البلاغة. تحقيق محمد باسيل عيون السود. بيروت - لبنان: دار المکتب العلمية، 1319 هـ / 1998 م. 2 جزء. -717 ص.
62. زملكانى، عبدالواحد بن عبدالكريم. التبيان فى علم البيان المطلع على اعجاز القرآن. به تصحيح قصير عاملى و مقدمه آقا بزرگ طهرانى. نجف، 1376-1382. 10 ج.
63. زوزنى عبدالله حسين ابن احمد. شرح المعلقات السبع، چاپ سنگى، 1330.
64. سكاكى، ابويعقوب يوسف بن محمد بن على. مفتاح العلوم. تصحيح عبدالحميد الهنداوى. بيروت: دار الكتب العلمية. 2000/1420
65. سمرقندى دولتسياه. تذكره الشعراء. باهتمام إدوارد براون. تهران: اساطير، 1382. - 275 ص.
66. سمرقندى نظامى عروضى احمد بن عمر بن على. چهار مقاله و تعليقات. به سعى و اهتمام و تصحيح محمد قزوينى، با اهتمام محمد معين؛ به كوشش مهددخت معين. تهران: صدای معاصر، 1378. - 468 ص.
67. سينا بوعلی. فن شعر از منطق شفا. ترجمه محمدتقى دانش پژوه. || مجله سخن. 1325-1327
68. السيوطى جلال الدين. المزهرة فى علوم اللغة و انواعها. تحقيق محمد احمد جاد المولى و محمد ابوالفضل ابراهيم و على محمد البجاوى. الحلبي. القاهرة 1973.
69. الطائى بدرالدين محمد ابن جمال الدين بن مالك. المصباح فى علوم المعانى و البيان و البديع. حققه و شرحه و وضع فهرسه دكتور حسنى عبدالجليل يوسف. مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماميز ت. بى تا. - 331 ص.

70. طوسی خواجه نصیرالدین محمد بن محمد الحسن. اساس الاقتباس. بصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، 1367. -631 ص.
71. طوسی نصرالدین محمد بن محمد. معیار الاشعار (در علم عروض و قافیه). تصحیح محمد فشارکی. -تهران: میراث مکتوب، 1389. -589 ص.
72. العسکری ابو هلال حسن ابن عبدالله بن سهل. الصناعتین. تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم. القاهرة: مطبعة عیسی البابی الحلبي و شرکاه، 1971.
73. عسکری، ابو هلال حسن بن عبدالله بن سهل. معیار البلاغه، مقدمه ای در مباحث علوم بلاغت. ترجمه کتاب الصناعتین. ترجمه دکتر محمدجواد نصیری. -تهران، 1372
74. عسکری ابو هلال. برتری بلاغت بین عرب و عجم. مترجم سیروس شمیسا. تهران: قطره، 1397. -106 ص.
75. العسکری ابواحمد. فی التفضیل بین بلاغتی العرب والعجم. القسطنطنیة: مطبعة الجوائب، 1302. -167 ص.
76. علامه قطب الدین شیرازی محمود بن مسعود. مفتاح المفتاح (شرح مفتاح العلوم للسکاکی) نسخه خطی. سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران. قرن هفتم.
77. العلوی، محمد احمد بن طباطبا. عیار الشعر. المحقق عباس عبد الساتر و نعیم زر زور. القاهرة: دار الکتب علمیة، 1426 ش / 2005 م. -171 ص.
78. العلوی یحیی ابن حمزة. الطراز المتضمن لاسرار البلاغة و علوم الحقایق. مراجعة و ضبط و تدقیق محمد عبدالسلام شاهین. بیروت: دارالکتب العلمیة. 1415/1995.
79. فارابی، ابن سینا، بغدادی، ابن رشد و خواجه نصیر. رساله های شعری فیلسفان مسلمان. ترجمه مقدمه و تعلیقات دکتر سید مهدی زرقانی و دکتر محمد حسن حسن زاده نیری. -تهران: سخن، 1393. -312 ص.
80. قاضی عبدالجبار. اعجاز القرآن. استرآبادی،

- 81.** قدامة بن جعفر (کاتب بغدادی). نقد شعر. به تصحیح: بوریس بونیباکر. ترجمه دکتر ابوالقاسم یری بانوشتاری از شوقی ضیف. - آبادان: پرسش. 1384. - 312 ص.
- 82.** قدامة ابی الفرج بن جعفر. نقد الشعر. قسطنطنیه: مطبعة الجوائب، 1302. - 93 ص
- 83.** القرآن الشریف. - دوشنبه: عرفان، 2007. - 616 ص.
- 84.** قلقشندی ابوالعباس احمد. صبح الاعشا فی کتابة الانشی. وزارة الثقافة و الارشاد القومي. المؤسسة المصرية العامة للتألیف و الترجمة و النشر. 1963 / 1383.
- 85.** قیروانی، ابی علی الحسن بن رشیق. العمدة فی محاسن الشعر و آدابه و تقدہ. - بیروت-لبنان: دار الجیل. حقه و فصله و علق حواشیه محمد محی الدین عبدالحمید. الطبعة الخامسة. 1401 هـ / 1981 م. - 633 ص.
- 86.** کاشفی میرزا حسین واعظ سبزواری. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. ویراسته و گزارده میرجلال الدین کزازی. - تهران: نشر مرکز، 1369. چاپ اول. - 377 ص.
- 87.** کیکاووس امیر عنصرالمعالی بن اسکندر بن قابوس بن وشمگیر. قابسنامه. به تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران، 1345. - 370 ص.
- 88.** گرکانی محمد حسین قریب شمس العلما. قطوف الربیع فی صنوف البدیع. به کوشیس مرتضی قاسمی. - تهران: نشر آثار، 1389/2010. چاپ اول. - 243 ص.
- 89.** گرکانی محمد حسین قریب شمس العلما. ابداع البدایع. به اهتمام حسین جعفری. - تبریز: انتشارات احرار. زمستان 1377. چاپ اول. - 377+30 ص.
- 90.** مازندرانی محمدهادی ابن محمدصالح. انوار البلاغه (در فنون معانی بیان و بدیع). به کوشش غلامی نژاد محمد علی. تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله، 1376. - 422 ص.

91. المرغيناني للإمام أبي الحسن نصر بن الحسن. محاسن الكلام. حققه و قدمه له و علق عليه محمد فشاركي. -اصفهان: فرهنگستان اصفهان. - 128 ص.
92. المسعودي علي بن حسين. مروج الذهب و معادن الجوهر. بتحقيق محمد محي الدين عبدالحميد. القاهرة: مطبعة السعادة القاهرة، 1964/1383. الطبعة الرابعة. ج 1-2. ج 1-844 ص،، ج 2-868 ص.
93. مسعودي علي بن حسين. مروج الذهب. مترجم ابوالقاسم پاينده. تهران: علمی و فرهنگي، 1387. 2 جلد. -758 ص. جلد دوم -923 ص.
94. نظام الدين احمد بن محمد صالح. مجمع الصنائع. به تحشيه مولوى مقبول احمد. - لکهنو، 1261 هجرى.
95. وطواط رشيد الدين محمد عمرى كاتب بلخى. حدايق السحر فى دقائق الشعر. به تصحيح و اهتمام عباس اقبال آشتياني. -تهران: مطبعة مجلس، 1362 ش. -258 ص.
96. Гегель Вильгельм Фридрих. Поэтика. -Бишкек. 2016. -58 с.
97. Аль-Джахиз. Книга о скупых. Перевод с арабского. Предисловие и примечания Х. К. Баранова. -М.: Наука, 1985. - 288 с.
98. Аль-Мас'уди. Золотые копи и россыпи самоцветов (История Аббасидской династии: 749-947 гг.). Перевод с арабского Д. В. Микульского. -Москва: Наталис, 2002. - 800 с.
99. Ибн Рашик ал-Кайравани. Опора в красотах поэзии ее науках и критике. Вступительная статья, перевод и комментарий А. Б. Куделина. В книге Восточная поэтика. Тексты. Исследования. Комментарии. -М: Изд. фирма Восточная литература РАН, 1996. - сс. 218-257.
100. Ватват Рашид ад дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хадаик ас сихр фи дакаиш аш шиър). Перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. -Москва: Наука, 1985. - 324 с.

101. Дехлавӣ Амир Хусрав. Рисоил-ул-эъҷоз маъруф ба Эъҷози Хусравӣ. Бо муқаддима, тасхеҳи матн, тавзеҳот ва шарҳи луғоту таркибот М. Нарзикул. –Душанбе: Дониш, 2013. -470 с.
102. Ибни Сино. Фанни шеър. Бо муқаддима, таҳрир ва тасхеҳи Абдунабӣ Сатторов. – «Садои Шарқ», 1980, № 8.
103. Захираддин Бобур. Боимбома. Тошканд, 1960.
104. Нисорӣ Хоҷа Ҳасан. Чаҳор гулзор. Таҳиягарони матн, муаллифони пешгуфтор ва мураттибони луғату тавзеҳот У. Назир ва Д. Хоҷа. – Душанбе: Шарқи Озод, 1998. -116 с.
105. Ар-Рāзӣ Шамс ад-дин Муҳаммад ибн Кайс. Свод правил персидской поэзии (ал-Му‘дҷам фи ма‘айир аш‘ар ал-‘адҷам). Ч. II. О науке рифмы и критики поэзии. Пер. С персидск., исслед. И коммент. Н. Ю. Чалисовой. –М: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1997. – 470 с.
106. Родуёнӣ Муҳаммад ибни Умар, Ватвот Рашиддин. Мунтахаби «Тарҷумону-л-балоға» ва «Ҳадоиқу-ус-сеҳр». Таҳияи матн, муқаддима ва тавзеҳоти Х. Шарифов. -Душанбе: Дониш, 1987. -144 с.
107. Розӣ Шамси Қайс. Ал-Муъҷам. Муаллифи сарсухану тавзеҳот ва ҳозирқунандаи чоп У. Тоиров. -Душанбе: Адиб, 11, 464 с.
108. Кашифи Камал ад-дин Хусайн Ваиз. Бадаӣ ал-афкар фӣ санай ал-ашар (Новые мысли о поэтическом искусстве). Издание текста, предисловие, примечания и указатели Р. Мусульманкулова. –Москва: Наука, 1977. -11+222 с.
109. Кашифи Хусайн Ваиз. Чудеса мысли в искусстве поэзии. Вступительная статья, перевод и комментарий М. Л. Рейснер. В книге Восточная поэтика. Тексты. Исследования. Комментарии. –М: Изд. фирма Восточная литература РАН, 1996. –сс.258-289.
110. Кошифӣ Хусайн Воъиз. Бадоеъ-ул-афкор.Муаллифони сарсухан ва ҳозирқунандагони чоп У. Тоиров ва А. Ҳафизов.-Душанбе: Ҳумо, 2006. -232 с.

111. Самарқандӣ Давлатшоҳ. Тазкирату-ш-шуаро. Таҳияи М. Нуруллоева. -Хучанд: Ношир, 2015. -544 с.
112. Табризи Ваҳид. Дҷам-и мухтасар. Трактат о поэтике. Критический текст, перевод и примечания А. Э. Бертельса. –Москва: Изд-во восточной литературы, 1959. -278 с.
113. Тӯсӣ Насируддин. Меъёр-ул-ашъор. Таҳияи У. Тоир, М. Абдуллоев, Р. Чалол –Душанбе: Ориёно, 1992. – 152 с.
114. Ҳусайнӣ Атоуллоҳ Маҳмуд. Бадоеъ-ус-саноеъ. Муқаддима ва таҳияи матн аз Р. Мусулмонкулов. –Душанбе: Ирфон, 1974. -222 с.

Исследовательские работы и научные трактаты

115. آهني غلامحسين. معاني بيان. -تهران: بنياد قرآن. چاپ دوم. زمستان 1360. -293 ص.
116. آق اولي حسام العلماء عبدالحسين تاشر. درر الادب: در فن معاني، بيان، بديع. قم: دارالهجرة، 1300. -240 ص.
117. ابوالقاسمي محسن. شعر در ايران پيش از اسلام. -تهران: طهوري، 1383. چاپ دوم. 195 ص.
118. اته هرمان. تاريخ ادبيات فارسي. ترجمه با حواشي رضازاده شفق. تهران، 1337، - 366 ص.
119. ارداني فضل الله رضايي. نقد و بررسی تحلیلی آثار برجسته بلاغی - بديعی در ادب پارسی. مجله آینه میراث. صص.
120. اسکندري احمد و عناني مصطفى. تاريخ ادبيات عرب. الوسيط. انتخاب ترجمه و توضیح دکتر سيد محمد رادمنش. تهران: جامی، 1385. چاپ پنجم. -344 ص.
121. اشپولر، برتلد. تاريخ ايران در قرون نخستين اسلامي (ج 1) ترجمه جواد فلاطوري، تهران، 1349؛ (ج 2) ترجمه مريم ميراحمدی. تهران، 1369.
122. امين احمد. النقد الادبي. بيروت-لبنان: دار الکتب العربي 1967، ج 2، -395 ص.

123. ایروانی زاده عبدالغنی؛ شاملی نصرالله. الادب العربی و الايرانیون (من بداية فتح الاسلامی الی سقوط بغداد). تهران: سمت. 1388-300 ص.
124. ایسمیت ویلیام. نخستین آثار فارسی در بلاغت. // کیهان اندیشه. مرداد و شهرور 1373. شماره 55. صص. 152-169.
125. براون إدوارد. تاریخ ادبی ایران. ترجمه فارسی و تعلیقات علی پاشا صالح. تهران، 1335. - 800 ص.
126. براون إدوارد. تاریخ ادبیات ایران. از فردوسی تا سعدی. ترجمه فتح الله مجتبیای. تهران: مروارذ، 1381، چاپ ششم. جلد دوم. - 464 ص.
127. بلخی جلال الدین. گزیده فیہ ما فیہ. انتخاب و توضیح محمدعلی موحد. تهران: سخن، 1996/1375. - 276 ص.
128. بدوی امین عبدالمجید. صلات بین ادبی الفرس و العرب (الدراسات الادبیة) ربیع 1962، السنة الرابعة - العدد 1 (19) صفحہ - از 72 تا 95.
129. بدوی طبانة. معجم البلاغة العربیة. - الیاض: دارالرفاعی، ط3، 1408 هـ/ 1988 م. - 780 ص.
130. بدوی طبانة. قدامة بن جعفر و النقد الادبی. مصر 1922.
131. بدوی طبانة، احمد. دراسات فی نقد الادب العربی من الجاهلیة الی نهاية القرن الثالث. مصر، 1954. چاپ دوم.
132. بدوی طبانة، احمد. علم البیان. قاهرة: دراسة تاریخیة قاهرة. مكتبة النجلو مصریة، [تاریخ مقدمة 1962].
133. بدیع نگار فضل الله. بدایع الاشعار. - مشهد: سازمان کتابخانه ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، 1336
134. بدیع، علی احمد مجتنب الدین. عتبة الکتبة. مجموعه مراسلات دیوان سلطان سنجر. تصحیح و اهتمام علامه محمد قزوینی و استاد عباس اقبال آشتیانی. تهران: اساطر، 1384. - 192 ص.
135. بلاشر رژی. تاریخ ادبیات عرب. ترجمه آ. آذرنوش. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، 1363/1984. جلد اول. - 312 ص.

136. بلگرامی میرزا غلام علی آزاد. غزالان الهند. مطالعه تطبیقی بلاغت هندی و فارسی. تصحیح سیروس شمیسا. - تهران: صدای معاصر، 1382. - 176 ص.
137. بهار محمدتقی ملک الشعرا. سبک شناسی. - تهران: امیر کبیر، 1382. ویرایش 2. چاپ نهم. جلد اول. - 467 ص.
138. بهار محمدتقی ملک الشعرا. سبک شناسی. - تهران: امیر کبیر، 1382. ویرایش 2. چاپ نهم. جلد دوم. - 432 ص.
139. بهار ملک الشعرا. سبک شناسی. تاریخ تطور نثر فارسی. تهران: امیر کبیر، 1382. ویرایش 2. چاپ نهم. جلد سوم. - 448 ص.
140. بهروز اکبر. تاریخ ادبیات عرب. تبریز. اردی بهشت 1359. انتشارات دانشگاه تبریز. - 530 ص.
141. تاریخ ادبیات فارسی. زیر نظر دکتر احسان یارشاطر. مقدمه ای کلی بر ادبیات فارسی. ترجمه مجیدالدین کیوانی. تهران: سخن، 1389. جلد اول. - 618 ص.
142. تاریخ سیستان. به تصحیح ملک الشعرا بهار. تهران: معین 1381. - 436 ص.
143. تجلیل جلیل. معانی و بیان. تهران. مرکز نشر دانشگاهی. چاپ اول. تهران. 1362.
144. ترجمانی زاده احمد. تاریخ ادبیات عرب. تبریز. 1348 ه.ش.
145. ترجمانی زاده احمد. شرح معلقات سبع. با مقدمه و تعلقات جلیل تجلیل. تهران: سروش، 1385. - 293 ص.
146. تفضلی احمد. تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. - تهران: سخن، 1376. - 452 ص.
147. تقوی نصرالله. هنجار گفتار (در فن معانی، بیان و بدیع فارسی). - اصفهان: فرهنگسرای اصفهان، تابستان 1363. چاپ دوم. - 344 ص.
148. تویسرکانی قاسم. بحث در باره کتاب حدایق السحر فی دقایق الشعر. تالیف رشید الدین وطواط. تهران: انتشارات سازمان تربیت معلم و تحقیقات تربیتی، 1342 ق. - 78 ص.
149. ثروتیان بهروز. بیان در شعر فارسی. تهران. انتشارات برگ. چاپ اول. 1369. 157 ص.

150. حسینی سعیدعلی. تهذیب البلاغه. ترجمه و توضیح. -قم: دارالعلم. 1377. چاپ سوم. - 379 ص.
151. حقشناس علی محمد. مقالات ادبی، زبانشناختی. تهران: نیلوفر، 1390/ -339 ص.
152. الحوفی احمد محمد. تيارات ثقافية بين العرب و الفرس. القاهرة: دار النهضة بمصر، 1978. -24 سم 328.
153. جمعی از نویسندگان. آیین درست در دانش بلاغت و عروض. تحقیق و ترجمه طیبیان سیدمحمد. -تهران: امیر کبیر، 1393. -248 ص.
154. جرجی زیدان. تاریخ تمدن اسلام. ترجمه و نگارش علی جواهر کلام. تهران. انتشارات امیر کبیر، 1369، چاپ ششم. -1108 ص.
155. خانلری ناتل پرویز. وزن شعر فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، 1354. چاپ سوم. -303 ص.
156. خطیبی حسین. فن نثر. تاریخ تطور و مختصات و نقد نثر پارسی از آغاز تا پایان قرن هفتم. -تهران: زوآر، 1386. -638 ص.
157. خفاجی محمد عبدالمنعم. ابن المعتز و تراثه فی النقد و البیان. قاهرة، 1958.
158. الخولی امین. البلاغة و علم النفس. مجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية. ج 4. 1936.
159. دادبه اصغر. سیر آثار بلاغی و جایگاه قطوف الربیع فی صنوف البدیع. در کتاب قطوف الربیع فی صنوف البدیع محمدحسین قریب گرکانی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، 1389. - صص 15-72.
160. دلاور مریم. نقد و بررسی «حدایق السحر فی دقایق الشعر» رشیدالدین وطواط. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. تهران. پاییز، 1391، دوره 4، شماره 3. - صص 63-93.
161. دودپوتا م. تاثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی. ترجمه سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر، 1382. - 240 ص.
162. دیباجی سیدابراهیم. نخستین بدیعه فارسی (بدایع الاسحار فی صنایع الاشعار) قوامی مطرزی گنجوی. // مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. بهار 1382. - صص 27-34.

163. دیباجی ابراهیم. شرف الدین رامی و آثار بلاغی او به فارسی. //مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی. تهران:دانشگاه تهران. بهار 1382. صص. 13-30
164. راستگو سید محمد. هنر سخن آرای (فن بدیع). -تهران: سمت. 1382. - هفت، 349 ص.
165. رجای محمدخلیل. معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع. تهران: انتشارات دانشگاه پهلوی. 1353. -435 ص.
166. ریکا یان. تاریخ ادبیات ایران. ترجمه عبدالقاسم سری. تهران:سخن، 1382. 2 ج. -1405 ص.
167. ریچاردز ای.ا. فلسفه بلاغت. ترجمه علی محمدی آسیابادی. -تهران: نشر قطره، 1382. -151 ص.
168. زاهدی زین الدین (جعفر). روش گفتار (علم بلاغه در فن معانی، بیان و بدیع. -مشهد: چاپخانه دانشگاه مشهد. - 488 ص.
169. زرقانی مهدی. بوطیقای کلاسیک: بررسی تحلیلی - انتقادی نظریه شعر در منابع فلسفی از ترجمه ابوبشر متی بن یوسف قنایی تا اثر حازم قرطاجنی. تهران:سخن، 1390. -360 ص.
170. زرین کوب عبدالحسین. آشنای با نقد ادبی. تهران:سخن، 1374. ویرایش 2. -508 ص.
171. زرین کوب عبدالحسین. دو قرن سکوت. تهران:سخن، 1378. ویرایش 3. -372 ص.
172. زرین کوب عبدالحسین. سیری در شعر فاسی. تهران:سخن، 1384. چاپ چهارم. -600 ص.
173. زیدان جرجی. تاریخ تمدن اسلام. ترجمه و نگارش جواهرالکلام. تهران: امیر کبیر، 1372. -1108 ص.
174. سارلی ناصرقلی، درخشان فاطمه سعادت. دوره بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی. تهران. // مجله نقد ادبی. تابستان 1389، شماره 10. -صص 7-33.
175. سالم عبدالعزیز. تاریخ عرب قبل از اسلام. مترجم باقر صدرنیا. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، 1380 ق.
176. سبحانی توفیق و اسماعیل حاکمی. مقدمه به ترجمان البلاغه. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، 1380. چاپ اول. -334 ص.

177. سعید احسان صادق. علوم البلاغة عند العرب و الفرس (دراسة مقارنة).-دمشق: المستشارية الثقافية الإيرانية في دمشق، 1421هـ|2000 م. الطبعة الاولى. - 364 ص.
178. سلوم، داوود، مقالات في تاريخ النقد الادبي. بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981. -483 ص.
179. سيد احسن الظفر. بررسی انتقادی اعجاز خسروی (جلد سوم). // مجله نقد پارسی. بهار و تابستان 1385 شماره 33 و 34. صص 108-114.
180. شریعت محمدجواد. پیشگفتار به ترجمان البلاغه. اصفهان: دژنیش، 1386. صص 3-43.
181. شفق رضازاده. تاریخ ادبیات ایران. تهران: آرمان، 1369. - 423 ص.
182. شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر. -تهران: آگا، 1389. ویرایش 3. چاپ دوازدهم. - 4+چهل و دو + 679 ص.
183. شفیعی کدکنی محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. تهران. انتشارات آگاه. چاپ نهم. 1383. - 732 ص.
184. شفیعی کدکنی محمدرضا. رستاخیز کلمات. درسگفتارهای در باره نظریه ادبی صورتگرایان روس. -تهران: سخن، 1391. -512 ص.
185. شمیسا سیروس. نگاهی تازه به بدیع. تهران. انتشارات میترا. چاپ دوم از ویرایش سوم. 1383. - 208 ص.
186. شمیسا سیروس. بیان و معانی. تهران. انتشارات فردوس. چاپخانه رامین. چاپ هشتم. 1374. - 254 ص.
187. شوقی ضیف. البلاغة تطور و تاریخ. -القاهرة: دارالمعارف. الطبعة الحادية عشرة، 2000. - 381 ص.
188. شوقی ضیف. الفن و مذاهبه فی النثر العربی. دار المعارف القاهرة، 1977 م.
189. شوقی ضیف. هنر و سبک های شعر عربی (الفن و مذاهبه فی الشعر العربی). ترجمه مرضیه اباد. مشهد: دانشگاه فردوسی، 1385. - 513 ص.

190. شوقی ضیف. نقد ادبی. ترجمه لمیعه ضمیری. - تهران: امیر کبیر، 1362. چاپ اول. - 93 ص.
191. شوقی ضیف. تاریخ ادبی عرب (العصر الجاهلی). ترجمه علی رضا ذکاوتی قراگوزلو. تهران. انتشارات امیر کبیر. 1377. - 407 ص.
192. شوقی ضیف. تاریخ و تطور علوم بلاغت. ترجمه محمدرضا ترکی. - تهران: سمت، 1383. - شش + 546 ص.
193. شیرازی مدنی سید علیخان. انوار الریع. چاپ سنگی. بخط محمدتقی بن محمد حسن جرفادقانی، 1304 ه. ق.
194. شیرین صادقی و عفت نقابی. بررسی تطبیقی محاسن الکلام و ترجمان البلاغه. // دوفصل نامه زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی). سال بیست و پنجم. بهار و تابستان 2017 / 1396، شماره 82. - صص. 197-216.
195. صفا ذبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران. - چاپ 8. - تهران: انتشارات فردوس، 1392. جلد 1. - 716 ص.
196. طه حسین. من تاریخ الادب العربی. ج 1-3. بیروت: دار العلم للملایین، 1980.
197. طه حسین. مقدمه نقد النثر، قدامه بن جعفر. - 206 ص.
198. طباطبای سید محمدرضا. هنر بدیع. - قم: دارالعل، 1386. چاپ اول. - 288 ص.
199. طیبیان سید حمید. برابری علوم بلاغت در فارسی و عربی (بر اساس تلخیص المفتاح و مختصر المعانی). - تهران: امیر کبیر، 1388. - 522 ص.
200. العاکوب عیسی. تاثیر پند پارسی بر ادب عرب (پژوهشی در ادبیات تطبیقی). مترجم عبدالله شریفی خجسته. - تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، 1995. - 336 ص.
201. عباس احسان. رویکردهای شعر معاصر عرب. ترجمه حبیب الله عباسی. تهران. انتشارات سخن. 1384. - 480 ص.
202. عباس احسان، تاریخ النقد الادبی عند العرب، بیروت، 1984 م؛
203. عباس احسان. فن الشعر. بیروت: دار صادر. 1996.
204. عبدالجلیل ج. م. تاریخ ادبیات عرب. ترجمه آ. آذر نوش. تهران: امیر کبیر، 1376. چاپ سوم. - 339 ص.

205. عبدالمنعم محمد نورالدین. البلاغة العربية و أثرها في نشأة البلاغة الفارسية و تطورها. -القاهرة: المجلس الاعلى الثقافة، 2008 م. - 456 ص.
206. عدی ندیم. تاریخ الادب العربی. الجزء الاول و الثاني. مكتبة زبيح مجلب، 1953. -554 ص.
207. علوی مقدم محمد. در قلمرو بلاغت. -مشهد: آستان قدس رضوی، 1372 ه. ق. - 470 ص.
208. علوی مقدم محمد و اشرفزاده اشرف. معانی و بیان. تهران. نشر ذره. چاپ ششم. بهار. 1384. -140 ص.
209. عكاوى انعام فوآل. المعجم المفصل فى علوم البلاغة. بيروت: دار الكتب العلمية. 1992.
210. غلامحسين رضائزاد نوشين. اصول علم بلاغت. تهران: هنر، 1367. -صد و سی و شش، 497 ص.
211. غنیمی هلال محمد. ادبیات تطبیقی تاریخ تحول، اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی. ترجمه و تحشیه و تعلیق از سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی. تهران: امیر کبیر، 1390. -689 ص.
212. غنیمی هلال محمد. النقد الادبی الحديث. بيروت: دار الثقافة. 1973.
213. الفاخوری حنا. تاریخ ادبیات زبان عربی از عصر جاهلی تا قرن معاصر. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران. انتشارات توس. چاپ پنجم. 1381. -839 ص.
214. فتوحی محمود رودمعجنی. بلاغت تصویر. -تهران: سخن، 1385. -464 ص.
215. فتوحی محمود. نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی). تهران: روزگار، 1379.
216. فرزاد عبدالحسین. تاریخ ادبیات عرب (المنهج فی تاریخ الادب العربی). تهران: سخن، 1374. -203 ص.
217. فروزانفر بدیع الزمان. سخن و سخنوران. تهران: انتشارات خوارزمی، 1380. چاپ پنجم. -713 ص.
218. فشارکی محمد. نقد بدیع. - تهران: سمت، 1385. چاپ دوم. - شش، 202 ص.
219. فشارکی محمد. محاسن الکلام مرغینانی. // مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. سال بیست و پنجم، پاییز 1362 شماره 1 و 2 و 3 و 4 (پیاپی 1—تا 104).

220. فسایی، منصور رستگار. انواع شعر فارسی. شیراز: نوید، 1380. چاپ دوم. -697 ص.
221. فلاحتی صغرا. نحوه بکارگیری آرایه های ادبی عربی در زبان فارسی. پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوازدهم، پاییز و زمستان 1391 شماره 2 (پیاپی 25)، صص 69-79
222. قراتگنی ملا مستضعف. معدن البلاغه (کتاب مستطاب شرح فارسی تلخیص المفتاح). دستنویس.
223. الفاخوری حنا. تاریخ ادبیات زبان عربی از عصر جاهلی تا قرن معاصر. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات توس. چاپ پنجم. 1381-839 ص.
224. فتوحی محمود رودمعجنی. بلاغت تصویر. -تهران: سخن، 1385. -464 ص.
225. فتوحی محمود. نقد خیال (نقد ادبی در سبک هندی). تهران: روزگار، 1379.
226. فرزاد عبدالحسین. تاریخ ادبیات عرب (المنهج فی تاریخ الادب العربی). تهران: سخن، 1374. -203 ص.
227. فروزانفر بدیع الزمان. سخن و سخنوران. تهران: انتشارات خوارزمی، 1380. چاپ پنجم. -713 ص.
228. فشارکی محمد. نقد بدیع. -تهران: سمت، 1385. چاپ دوم. -شش، 202 ص.
229. فشارکی محمد. محاسن الکلام مرغینانی. // مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. سال بیست و پنجم، پاییز 1362 شماره 1 و 2 و 3 و 4 (پیاپی 1- تا 104).
230. فسایی، منصور رستگار. انواع شعر فارسی. شیراز: نوید، 1380. چاپ دوم. -697 ص.
231. فلاحتی صغرا. نحوه بکارگیری آرایه های ادبی عربی در زبان فارسی. پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه های علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوازدهم، پاییز و زمستان 1391 شماره 2 (پیاپی 25)، صص 69-79
232. فندرسکی، ابوطالب بن میرزا بیک، بیان و بدیع. مقدمه و تحشیه سیده مریم روضاتیان. اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی، 1383. -224 ص.
233. قراتگنی ملا مستضعف. معدن البلاغه (کتاب مستطاب شرح فارسی تلخیص المفتاح). دستنویس.

234. کامیار تقی وحیدیان. بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی. -تهران:سمت، 1383. -هشت+179 ص.
235. کاردگر یحیی. نگاهی به طبقه بندی صنایع بدیعی همراه با نقد و تحلیل صنایع لفظی. // مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم. سال اول، شماره 3. بهار 1386، صص 145-177
236. کزازی میرجلال الدین. بدیع. زیباشناسی سخن پارسی. -تهران: کتاب ماد، جلد 3. چاپ دوم بهمن 1373. - 216 ص.
237. کریستن سن آرتور. ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید باسمی. تهران، چاپ ششم. تهران: دنیای کتاب، 1368. - 712 ص.
238. کریستن سن آرتور و عباس اقبال. شعر و موسیقی در ایران قدیم. -تهران: هنر و فرهنگ. بهار 1363. چاپ اول. - 60 ص.
239. کمال ابودیب. صور خیال در نظریه جرجانی. مترجم فرزانه سجودی، فرهاد ساسانی. تهران: علم، 1394. -496 ص.
240. الکیک فکتور. تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهای دامغانی. ترجمه دکتر محمد مجمدی. بیروت: دار المشرق، 1981. -180 ص.
241. گیب رهامیلتون الکساندر راسکین. درآمدی بر ادبیات عرب. ترجمه یعقوب آژند. تهران: امیر کبیر. 1362. -194 ص.
242. متز آدام. تمدن اسلامی در قرن چهاردهم هجری. ترجمه علی رضا ذکاوتی. جلد اول. چاپ اول. تهران: امیر کبیر. - 272 ص.
243. محبتی مهدی. از معنا تا صورت: طبقه بندی و تحلیل ریشه ها، زمینه ها، جریان ها، رویکردها، اندیشه ها و آثار مهم نقد ادبی در ایران و ادبیات فارسی. -تهران: سخن، 1388. 2 جلد. -1231 ص.
244. محبتی مهدی. بدیع نو (هنر ساخت و آرایش سخن). -تهران: سخن، 1380. - 312 ص.

245. محمدی محمد ملایری. تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی. تهران: طوس، 1382. جلد پنجم. -462 ص.
246. محمدی محمد ملایری. فرهنگ ایرانی پیش از اسلام و آثار آن در تمدن اسلامی و ادبیات عربی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، 2536 شاهنشاهی. -482 ص.
247. ممتحن حسینعلی. نهضت شعوبیه. تهران: امیر کبیر، 1370. -388 ص.
248. محجوب محمد جعفر. سبک خراسانی در شعر فارسی. -تهران: فردوس، 1375. -739 ص.
249. المرآغی، احمد مصطفی. علوم البلاغة: البيان و المعانی و البدیع. بیروت: دار الکتب العلمیة، 1371 هـ/2002 م. -24 سم 399
250. مسلمانیان رحیم. سخنشناس بی نظیر. // کتاب ماه ادبیات و فلسفه اردیبهشت، 1382. -صص. 64-67.
251. مسلمانیان رحیم. شعر در سرچشمه های نظری. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، 1377. -256 ص.
252. مطلوب، احمد. معجم مصطاحات العربیة و تطورها. -القاهرة: جامعة الازهر، 1403 هـ/ 1987 م. 3 مجلد
253. مطلوب احمد. البلاغه عند السکاکی. بغداد رسالة جامعیة عام 1960
254. ممتحن حسین علی. نهضت شعوبیه (جنبش ملی ایرانیان در برابر خلافت اموی و عباسی). تهران: امیر کبیر، 1370. چاپ دوم. -390 ص.
255. مولوی، جلال الدین محمد. فیه ما فیه. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران، 1394. 414 ص.
256. میرصادقی (ذوالقدر) میمنت. واژه نامه هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک ها و مکتب های آن). - تهران: کتاب مهناز، 1385. ویراست 3. -400 ص.

257. مینوی مجتبی. برزویه حکیم و رودکی شاعر. // مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد: 1350، دوره 7، شماره 4؛ از ص 724 تا 747.
258. نجفقلی میرزا (آقا سردار). دُرّه نجفی. بمبئی 1915
259. نشاط سید محمود. زیب سخن یا علم بدیع پارسی. -تهران: علمی. 2 جلد. جلد اول -409 ص، جلد دوم -459 ص.
260. نعمانی شبلی. شعر العجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران. ترجمه سید محمدتقی فخر داعی گیلانی. تهران: آشنا. چاپ سوم. جلد اول. -264 ص، جلد دوم. -204 ص.
261. نیکلسون، رینولد الن، تاریخ الادب العباسی، ترجمه صفا خلوصی به زبان فارسی، بغداد. 1387 ق / 1967 م. -476 ص.
262. نفیسی سعید. تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری. -تهران جلد اول. -664 ص.
263. نفیسی سعید. رشید الدین وطواط. دیوان. مقدمه و شرح سعید نفیسی. تهران، 1339 ه.
264. الهاشمی احمد. جواهر البلاغه. ترجمه و شرح حسن عرفان. -قم: بلاغت. 1390. چاپ سیزدهم. 2 جلد. جلد اول. - ص 448 ص، جلد دوم. -390 ص.
265. هدایت رضاقلی خان. مدارج البلاغه در علم بدیع. -تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، 1383. -بیست و دو، 164 ص.
266. همایی جلال الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی. -تهران: هما. 1367. 2 جلد در یک مجلد. -448 ص.
267. همای جلال الدین. تاریخ ادبیات ایران. ج 1-2. تبریز، 1347. چاپ اول. ج 1 -328 ص، ج 2 -408 ص.
268. هنینگ و. ب. یک شعر پهلوی. ترجمه عبدالله فریار در مجله دانشکده ادبیات، شماره 4. سال پنجم، تیرماه 1337. - ص 1-9
269. وفای عباسعلی. شعر فنی و فن شعر (قصیده های مصنوع). -تهران: سخن، 1391. -328 ص.

270. Ардашникова А. Н., Райснер М. Л. История литературы Ирана в средние века (IX-XVII вв.): Учебник. МГУ им. Ломоносова, Ин-т стран Азии и Африки. –М: Ключ-С, 2010. -504 с.
271. Афсахзод А. Адабиёти форсу тоҷик дар нимаи дуввуми асри XV. – Душанбе: Дониш, 1987. – 264 с.
272. Афсахзод А. Лирика Абд ар-Рахмана Джами. Проблемы текста и поэтики. –М:Наука, 1988. -326 с.
273. Афсахзод А. Чомӣ – адиб ва мутафаккир. –Душанбе: Ирфон, 1989. -384 с.
274. Бартольд В.В. Культура мусульманства, Сочинения, т. VI, -М.; 1966, стр. 143-204.
275. Бартольд В. В. Персидская культура и ее влияние на другие страны. - Соч.: В 9 т. Москва: Наука, 1956. т. 6. С. 174-188.
276. Бартольд В. В. К вопросу о ранней персидской поэзии.-Соч.: В 9 т. Москва: Наука, 1971, т. 7. С. 450-452.
277. Баҳор Маликушшуаро. Сабкшиносӣ ё таърихи татаввурӣ насри форсӣ. Талхиси Саъид Абӯтолиб Миръобинӣ. Баргардони Ш. Исрофилниё ва Н. Сарқоров. –Душанбе:Бухоро, 2011. -569 с.
278. Беляев В. И. Основные черты арабской поэзии в начале аббасидского периода (VIII в. –первая половина IX): Труды XXVМеждународного конгресса востоковедов. - Т. II.—М.: Изд-во восточной литературы, 196
279. Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. Избранные труды. Т.1. –М.: Изд-во восточной литературы, 1960. -555 с.
280. Бертельс Е. Э. Персидская поэзия в Бухаре, X век. Труды Института Востоковедения. –М.-Л., Изд-во АН СССР, 1957. -57 с.
281. Бертельс Е. Э. Художественный образ в искусстве Ирана IX-XV вв. (слово, изображение). –М.: Вост. Лит-ра, 1997. -422 с.
282. Бертелс Е. Э. Таърихи адабиёти форсӣ-тоҷикӣ. –Душанбе: Эр-Граф, 2015. -584 с.
283. Болдырев А. Н. Из истории развития персидского литературного языка. –Вопросы языкознания, 1955, №5, с. 78-92.

284. Брагинский И. С. Из истории персидской и таджикской литературы. Избр. Работы. -Москва:Наука, 1972.-523 с.
285. Брагинский И. С. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. –М.: Наука, 1991. 386 с.
286. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. –М.: Высшая школа, 1989. - 406 с.
287. Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. Под ред. И со вступ. Ст. В. Колбановского. –М.-Л., 1934. – 362 с.
288. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов на Дону: Феникс, 1998. – 480 с.
289. Гамидов И. Я. О значении трудов Ибн Кутайбы “Поэзия и поэты” и “Источники сообщений. // “Народы Азии и Африки. История, экономика, культура”. –М., 1970. V. – с. 21-28.
290. Гафуров Б. Г. Таджики. Древнейшая, древняя и средневековая история. Москва: Наука, 1972. -658 с.
291. Гибб Х.А. Р. Арабская литература. Классический период: Перевод А.Б. Халидова. -М.: Изд-во вост. лит. 1960. -187 с.
292. Иностранцев К. А. Персидская литературная традиция в первые века ислама.-СПб., 1909. -37 с.
293. Зеҳнӣ Т. Санъати суҳан. Нашри IV. –Душанбе; Адиб, 2007. -400 с.
294. Зоҳидов Н. Арабоязычный период персидско-таджикской литературы. VIII-IX вв. –Душанбе; Дониш, 1993. -186 с.
295. Зоҳидов Н. Насри арабизабони адабиёти форсу тоҷик дар асрҳои VIII-IX. –Хучанд; Нури маърифат, 2004. - 402 с.
296. Зоҳидов Н. Адабиёти форсу тоҷик дар асрҳои VIII-IX (давраи арабизабонӣ).-Душанбе:Бухоро, 2014. – 444 с.
297. Каскель В. «Китаб ал-бади'» и ее место в арабской поэтике и риторике. Пер. с. Англ. А. Манкевича. В книге. Арабская средневековая культура и литература. -Москва: Наука, 1978. –с. 199-203.
298. Крачковский И. Ю. Арабская поэтика в IX (1930). Избранные сочинения. М.-Л.: Издательство АН СССР. Т. II. 1956. -702 с.

299. Крачковский И. Ю. «Риторика» Кудамы ибн Джафара (1930). Избранные сочинения. М.-Л.: Издательство АН СССР. Т. II. 1956. -702 с.
300. Крачковский И. Ю. Китаб ал-бадй'. Избранные сочинения. М.-Л.: Издательство АН СССР. Т. VI. 1956. -739 с.
301. Крачковский И. Ю. Арабская поэзия. -Избранные сочинения. т. II, --М.-Л.; 1956. стр. 246-265.
302. Крачковский И. Ю. Арабская поэзия в Испании, -Избранные сочинения, т. II, -М.-Л.; 1956, стр. 470-524.
303. Крачковский И. Ю. Арабская поэтика в XI в., -Избранные сочинения. т. VI. -М.-Л.; 1960. стр. 360-372.
304. Крачковский И. Ю. Ибн ал-Му'тазз,-Избранные сочинения. т. VI. -М.-Л.; 1956. стр. 9-330.
305. Крачковский И. Ю. Муслим ибн ал-Валид ал-Ансарй,-Избранные сочинения. т. II. -М.-Л.; 1956. стр. 456-458.
306. Крачковский И. Ю. Поэзия по определению арабских критиков. – Избранные сочинения. т. II. -М.-Л.; 1956. стр. 52-62.
307. Крачковский И. Ю. «Риторика» Кудамы ибн Джа'фара, -Избранные сочинения. т. II. -М.-Л.; 1956. стр. 373-387.
308. Крымский А. История Персии, ее литературы и дервишской теософии. Источники и пособия. Т. 1. Москва, 1909. - 196 с.
309. Куделин А. Б., Классическая арабо-испанская поэзия (конец X-середина XII в.), -М.; 1973.
310. Куделин А.Б., Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII-XI вв.), -М.; Наука. 1983. -264 с.
311. Куделин А. Б. Концепция канона в средневековой арабской поэтике. Автореф. исс. докт. – Москва, 1984. – 33 с.
312. Куделин А. Б., Ранняя арабская поэзия: опыт историко- функционального анализа. -Классические памятники литератур Востока (в историко-фукнциональном освещении). -М.; 1985.

313. Куделин А. Б., Мотив в традиционной арабской поэтике VIII-X вв. в книге Восточная поэтика. Специфика художественного образа. – Москва: Наука, 1983. – сс. -7-25.
314. Куделин А. Б., Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. – М.; Язык и славянской культуры, 2003. – 511 с.
315. Куделин А. Б., Образ восхваляемого в средневековом арабском панегирике. В книге Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. -Москва: Наследие, 1994. – сс. 103-136.
316. Кулиева М. Г. // «Мифтах-ал-улум» Сираджаддина ас- Саккаки – ценный источник по теории литературы Востока» // Проблемы востоковедения.2015/4(70) – сс.65-70.
317. Лайснер М. Л. Трансформация традиционных мотивов в поэтических произведениях Абдаллаха Ансари (XI в.). В книге Поэтика средневековых литератур Востока. Традиция и творческая индивидуальность. - Москва: Наследие, 1994. – сс. 137-171.
318. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: структура стиха. –Л.: Просвещение, 1998. -272 с.
319. Мардонов Т.Н. Арабско-таджикское двуязычие в поэзии IX-X вв. – Душанбе; Маориф, 1993. -166 с.
320. Мардони Т. Слово об Абуали Сина (исследования и переводы). – Душанбе: Дониш, 2018. -376 с.
321. Мардони Т. Арабско-таджикские литературные связи (история и современность).-Душанбе: Ирфон, 2006. -400 с.
322. Муминов Х. К., Исаева Ф. А. Джахих о влияние персидского языка на арабский // Индоарабская филология. Сборник научных трудов. Тадж. Гос. Ун-т. Душанбе, 1991. – с. 43-49.
323. Мусульманкулов Р. Персидско-таджикская классическая поэтика X-XV вв. –М; Наука, 1989. -240 с.
324. Мусульманкулов Р. Атауллах-и Махмуд-и Хусайни и вопросы таджикско-персидской классической поэтики. Автореф. докт. –Душанбе, 1980. – 42 с.

325. Навоӣ Алишер. Маҷолису-н-нафоис.-Тошканд, 1961.
326. Нарзикул М. Трактат Амир Хусрава Дихлави «Эъдҷази Хусрави» («Чудо Хусрава») и традиции эпистолярного жанра в истории персидско-таджикской литературы (X-XIV вв.).-Душанбе: Ирфон, 2014.-308 с.
327. Нарзикул М. «Эъҷози Хусравӣ» ва мақоми он дар таърихи афкори адабии форсии тоҷикӣ.-Душанбе:Сино, 2009. -176 с.
328. Нуъмонӣ Шиблӣ. Шеър-ул-Аҷам. Иборат аз 5 ҷилд. Аз забони урду тарҷимаи Саидтақии Фаҳри Доъии Гелонӣ. Таҳияи А. Набавӣ. – Душанбе: ДДОТ, 2016. 2 ҷилд. Ҷ.1. -544 с. Ҷ.2. - 576 с.
329. Райснер М. Эволюция классической газели на фарси (X-XIV вв.). –М.: Наука, 1989. -224 с.
330. Рипка Ян. История персидской и таджикской литературы. –М.: Прогресс, 1970. 418 с.
331. Рӯдакӣ Абӯабдуллоҳ. Шеърҳо (ба форсӣ, тоҷикӣ ва русӣ). Душанбе: Ирфон, 2008. -176 с.
332. Рӯдакӣ. Девон. Таҳия, тасҳеҳ ва сарсухану ҳавошии Қодири Рустам. – Олмотӣ, 2007. – 256 с.
333. Сатторов А. Афкори адабӣ ва эстетикӣ Абдурахмони Ҷомӣ. – Душанбе; Ирфон, 1975. -104 с.
334. Сатторзода А. Аристотель и таджикско персидская литературная мысль (X-XV вв.).-Душанбе; Адиб, 2002. -264 с.
335. Сатторзода А. Таърихчаи назариёти адабии форсии тоҷикӣ. – Душанбе: Адиб, 2001. -144 с.
336. Сатторзода А. Назариёти адабии Абдуррахмони Ҷомӣ. –Душанбе: Дониш, 2014.- 163 с.
337. Сатторзода А. Такмилаи бадеӣи форсии тоҷикӣ (дар заминаи навиштаҳои пешинӣ ва имрӯзӣ). –Душанбе: Адиб, 2011. -380 с.
338. Тағоймуродов Р. Назари Амир Хусрав ба шеър ва хунари суханварӣ. – Кургонтеппа: Матбаа, 2012. -212 с.
339. Тоиров У. Меъёр ва андозаҳои шеър. –Душанбе: Адиб, 2013. -240 с.

340. Тоиров У. Офтобе дар миёни сояе. –Душанбе: Матбааи Донишгоҳи давлатии миллии Тоҷикистон, 1999. Ду китоб. Китоби аввал -163 с.; кит. 2. – 134 с.
341. Аль-Фахури Х. История арабской литературы. Т. 1-2. Перевод с арабского В. В. Атамали. -М.; 1959-1961.
342. Фильштинский И. М. Арабская классическая литература. -М.; 1965.
343. Фильштинский И. М. Арабская литература в средние века. Арабская литература VIII-IX веков. -М.; 1978.-256 с.
344. Фильштинский И. М. История арабской литературы. V –начало X века. -М.; 1985.
345. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. –М.: Лабиринт, 1997. - 448 с.
346. Фролов Д.В. Классический арабский стих. -М., 1991. -359 с.
347. Футӯҳӣ М. Балоғати тасвир. –Душанбе: ДДОТ, 2018. – 335 с.
348. Ҳодизода, Расул, Шукуров, Муҳаммадҷон, Абдучабборов, Талъат. Фарҳанги истилоҳоти адабиётшиносӣ. – Душанбе,1966.
349. Чалисова Н., А. Смирнов. Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики. -М., Изд. «Вост. Лит-ра» РАН, 2000. - с. 245-344.
350. Чалисова Н. Ю. Трактат «Хадаик ас-сихр фи дакаиқ аш-шиър» Рашид ад-дина Ватвата. Автореф. дисс. канд. фил. наук. –Москва: Наука, 1980. -22 с.
351. Шарифов М. Шамси Қайси Розӣ – ноқиди шеър. –Душанбе: ЭР-граф, 2010. -156 с.
352. Шарифов Х. Шоир ва шеър. –Хучанд; Раҳим Қалил, 1999. -179 с.
353. Шарифов Х. Балоғат ва суҳанварӣ. –Душанбе; Ирфон, 2002. -276 с.
354. Шарифов Х. Ташаккули афкори адабӣ дар асрҳои X-XI. –Душанбе, 2017. -240 с.
355. Шидфар Б.Я. Образная система арабской классической литературы (VI-XII вв.). -М.; 1974.-253 с.

356. Шукуров М, Акбаров Ю.. Анъана ва навоварӣ.-Душанбе:Ирфон,1976.
- 36 с.
357. Юсуфӣ У. Ибни Рашиқ ал-Қайрувонӣ ва асари ӯ «ал-Умда фӣ маҳосин-ш-шеърӣ ва одобих ва накдих. –Душанбе: Ирфон, 2012. -188 с.
358. Юсуфов У. Мақоми «Маҳосину-л-калом»-и Марғинонӣ дар таҳаввули назариёти адабии форсии тоҷикӣ. // Паёми Донишгоҳи миллии Тоҷикистон. №4/4(171). –Душанбе:Сино. 2015, 138-144.
359. Юсуфов У. Нақши «Тарҷумону-л-балоға»-и Родуёнӣ дар ташаккули илми бадеӣи форсии тоҷикӣ. // Номаи донишгоҳ. Донишгоҳи давлатии Хуҷанд. №2 (55). 2018.–с. 91-102.

IV. Исследовательские работы на европейских языках

360. Abrams M.H., A Glossary of literary Terms. Third Edition, Holt, Rinehart and winston. Inc. USA., 1971, P. 36
361. Cuddon J. A., A Dictionary of Leterary Terms, Third Edition, Bleckwell Reference, England, 1993. P. 207.
362. Blachere R. Le Classicisme dans la litterature arabe. – Classicisme et declin culturel dans l'histoire de l'Islam. P., 1957
363. Bonebakker S. A. The KITAB NAQD AL-SHIR of GAFAR AL-KATIB AL-BAGDADI. Printed for The Trustees of the – De GOELE No 17 LEIDEN E. J. BRILL 1956
364. Perrine, Laurence: Literature (Poetry), second Edition, Harcourt Brace, Jovanovich, Inc., U.S.A., 1974.