

ТАДЖИКСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

АВГОНОВ АЛИШЕР ФАЙЗУЛЛОЕВИЧ

ИСКУССТВЕННАЯ ПОЭЗИЯ И НАЧАЛО ЕЕ РАЗВИТИЯ В ПЕРСИДСКО-
ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (XI-XII вв.)

10.01.03. – Литература народов стран зарубежья
(таджикская литература)

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук
Мисбохиддини Нарзикул

ДУШАНБЕ

2018 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ГЛАВА I. ПОНЯТИЕ ИСКУССТВЕННОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ	16
I.1. Лексическое и литературное значение «искусственного» («масну'»)	16
I.2. Искусственный стих с точки зрения теоретиков поэзии	30
ГЛАВА II. ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО СТИХА В ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	64
II.1. Искусственный стиль в арабской литературе	64
II.2. Особенности искусственного стиха и художественные средства его выражения	76
II.2.1. Отклонение от нормы в использовании рифмы и редифа	77
II.2.2. Художественная рифма	85
II.2.3. Художественные средства выражения искусственного стиха	89
II. 3. Начало зарождения и факторы развития искусственного стиха	112
II.4. Искусственная касыда и ее разновидности	119
II.5. Художественная ценность искусственного стиха	131
ГЛАВА III. ИСКУССТВЕННЫЙ СТИХ В ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XI-XII ВЕКОВ	134
III.1. Общее положения развития искусственного стиха	134
III.2. Известные последователей искусственного стиха	136
III.2.1. Катрон Табрези	136
III.2.2. Рашидаддин Ватвот	144
III.2.3. Абдулвосе Джабали	149
III.2.4. Рашиди Самарканди	155
III.2.5. Кавоми Мутаррази	162
III.2.6. Адиб Собир Тирмизи	171
Заключение	177
Библиография	186

Введение

Актуальность темы. В литературе почти всех (цивилизованных) народов просматривается особый литературный период, в течение которого зарождается искусственная поэзия, продолжая своё существование до определённого исторического отрезка времени. Наиболее важная особенность такого периода характеризуется степенью становления мастерства в художественной литературе. В этом смысле, искусственная поэзия представляет собой явление в искусстве в истории культуры почти всех народов, проявляющееся с особенностями, связанными с литературным мастерством определённого народа. Такой период просматривается, в частности, в литературах Древней Греции, Древнего Рима, литературах европейских стран и арабской литературе. В классической персидско-таджикской литературе также существует искусственная поэзия, зародившаяся в конкретной эпохе, начинающейся с определённого отрезка времени и пережившая впоследствии процесс становления и совершенствования. Начальный этап искусственной поэзии с признаками первых художественных проявлений использования поэтами литературных фигур, восходит к началу появления поэзии на языке дари-персидском, а становление искусственной поэзии приходится на XI-XII века.

В XI-XII веках множество поэтов принялись за сочинение искусственного стиха и приложили усилия использовать с мастерством разновидности художественных словесных и смысловых фигур в своих стихах. В частности в стихах таких поэтов как Катрон Табрези, Рашиди Самарканди, Рашидаддин Ватвот, Кавоми Мутаррази, Азраки Хирави, Абдулвосе Джабали, Ам'ак Бухорои, Асируддин Ахсикати, Адиб Собир Тирмизи, живших в упомянутых веках, находим достойные образцы искусственной поэзии. В результате особого пристрастия и подчёркнутого внимания к художественным фигурам и другим художественным средствам, в персидско-таджикской литературе заявила о себе искусственная поэзия, получившая продолжение в

последующие века. Именно поэтому мы находим рост и совершенство этой поэзии в стихах Салмон Соваджи, Ахли Ширази, Бадри Джоджарми, Фахри Исфакхани и других представителей литературы XIV-XV веков.

Возникновение искусственного стиха в качестве одного из новых явлений, базирующегося на художественности, породило новое течение в персидско-таджикской литературе и обусловило переход художественного аспекта к совершенно новому этапу. В искусственной поэзии поэт, следуя за критериями этой поэзии, искусно применяет все установочные и смысловые возможности персидского языка, тонкости риторики (بدیع), метрики (وزن), рифмы (قافیه), редифа (ردیف). И именно это искусное применение отличает искусственную поэзию от других ее разновидностей.

К сожалению, ряд литературоведов, преимущественно в большинстве случаях незаслуженно, не принимая во внимание художественный аспект искусственного стиха, пренебрежительно относятся к соотношению художественности слова и смысла в этой разновидности поэзии. Они преподносят искусственный стих в истории средневековой поэзии как регрессивное течение и как результат времён безделья поэтов. В действительности так не было.

Анализ и исследование искусственного стиха, и изучение этой разновидности персидско-таджикской классической поэзии в творчестве множества поэтов, в частности, поэтов, чьё творчество стало предметом нашего рассмотрения, показывают, что искусственный стих в нашей литературе зародился в результате её эволюции, развития поэзии, наук о литературе, совершенствования вкуса, воззрений и эстетического взгляда творцов литературы. В связи с этим мы категорически не можем согласиться с мнением, что искусственный стих является «результатом упадка вкуса иранских народов» (176, 50).¹ Мы считаем, что данное явление следует рассматривать как совершенно новое течение, основывающееся на

¹. Здесь и далее первая цифра указывает на название книги, упоминаемой в Библиографии, второй после запятой страницу.

художественности. К этому и сводится основная цель нашей диссертации. Такая постановка вопроса и анализ основных, связанных с этим вопросов, до настоящего времени не осуществлён как в таджикском литературоведении, так и в мировой иранистике.

В истории персидско-таджикской литературы плеяда даровитых поэтов, отличающихся своей стилистикой, брались за сочинение искусственного стиха. Поэзия этих поэтов стала кладезем средств выражения, художественных фигур, поэтических образов, оригинальных описаний, разновидностей художественной рифмы и редких редиф. Адекватная научная оценка и исследование упомянутых вопросов, на наш взгляд, входят в число насущных вопросов современного литературоведения.

Основное предположение исследования в нашей работе сводится к тому, что возникновение искусственной поэзии в персидско-таджикской литературе не обусловило ее упадок, а наоборот обогатило литературу, как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания.

Предмет нашего рассмотрения с точки зрения истории возникновения и становления достаточно обширен и ожидает своего комплексного исследования. На первом этапе исследования выбор конкретного исторического отрезка и анализ искусственного стиха в XI-XII веках обусловлен рядом причин. Этот период является периодом формирования и становления искусственного стиха. На основе имеющегося материала и заключений исследователей предмета, предоставляется возможность установить специфику и особенности возникновения и становления искусственного стиха на начальной стадии.

Степень изученности темы. Некоторые признаки искусственного стиха и связанные с ним вопросы привлекали к себе внимание средневековых арабских и персидских знатоков литературы ещё со времён его появления. Мухаммад ибн Омар Родуяни (32, 10-11, 108, 110-111), Рашидаддин Ватвот (50, 450, 489), Шамс Кайс Рози (9, 344), Хусайн Воиз Кошифи (5, 204), Атауллах Махмуд Хусайни (12, 203), Ибн Рашик (8, 240), Ибн Кутайба (47,

57), Абу Хилал Аскари (231, 241) Ибн Халдун (14, 338, 388- 392), Бахааддин Багдади (16, 9-10) и другие относятся к тем, кто высказывались в какой-то степени об искусной поэзии и прозы, раскрывая отдельные важные особенности таких произведений, не лишённых признаков искусственного стиха. Мы остановимся в ходе нашей работы на некоторых их высказываниях.

В современном востоковедении, интересующий нас вопрос был предметом внимания исследователей. Эдвард Браун, Герман Этье и Ян Рипка в работах, посвящённых истории литературы, останавливаясь на особенностях литературных периодов или определяя стилистические отличия некоторых поэтов, указывали и на некоторые детали искусственного стиха (131, 124, 195). Анализ и исследование упомянутых литературоведов указывает на то, что они становление искусственного стиха относят к первой половине XI века и считают Катрон Табрези, Рашиди Самарканди, Рашидаддин Ватвот, Абдулвосе Джабали представителями искусственного стиха.

Шибли Нумани также относится к числу тех, кто первыми высказались по нашему вопросу. Он в своём «Ши'р аль-'Аджам» изредка затрагивает вопрос об искусственной поэзии. На его взгляд широкое обращение к поэтическим фигурам началось с эпохи Гезнвидов и Унсури относится к числу первых, кто ввел это новшество (بدعت / бид'ат) в персидскую поэзию Дехлави на почве литературных фигур, считает некоторые изобретённые им фигуры, лишёнными всякого смысла и плод его трудов образно выражает суждением «перерыть гору, чтобы получить солому» (189, 147). Впрочем, это является известным вопросом (90, 226).

В иранском литературоведении Абдулхусайн Зарринкуб относится к числу первых, высказавших об искусственном стихе. Этот исследователь, говоря о художественных украшениях, считает чрезмерное их применение основной причиной формирования искусственного стиха. На его взгляд эта чрезмерность и резкое пристрастие к поэтическим фигурам подпортили стихи некоторых поэтов, таких как Абдулвосе Джабали, Рашидаддин

Ватвот и Зулфикар Шарвони (143, 86). Этот исследователь увязывает возникновение искусственного стиха со свойством украшательства, присущем придворной литературе (143, 93).

Взгляды Шафеи Кадкани (230, 75-76), Таки Вахидиян Камяр (168, 15) и Махди Мухаббати (176, 50) во многом совпадают и напоминают мнение Абдулхусайн Зарринкуб. Все эти литературоведы придерживаются невысокого мнения об искусственном стихе, считая его лишённым всякого значения и прелести.

В числе иранских исследователей Забехулло Сафо является единственным, кто придерживается положительного мнения об искусственной поэзии. В своей фундаментальной истории литературы он рассматривает такие вопросы как формирование искусственного стиха, почвы возникновения, а также характеризует творчество ряда поэтов, приверженцев искусственного стиха, свойства этой разновидности поэзии, что все ещё сохраняет своё значение (152; 153; 154). Сафо по сравнению с упомянутыми выше литературоведами, придерживается позитивного мнения. На его взгляд «каждый талант и дарование подбирает манеру для творчества. Талант Фаррухи и Фирдоуси в простоте и изящности способен на создание образов и сюжетов, а таланты таких поэтов как Абдулвесе Джабали, Асир и им подобных посредством искусственности, когда привязывают к своим ногам тяжёлые цепи неестественности, создают нечто новое и незатронутое» (22, восемнадцать-девятнадцать).

Саид Нафиси придерживается мнения, которое созвучно с рассуждением Забехулло Сафо. Он вопреки тем, кто полагает стихи Рашидаддин Ватвот, лишёнными ценности, считает поэта, наделённым персидского языка» (50, 44).

Мухаммад Джафар Махджуб и Хусрав Фаршедвард рассматривают термин «масну'» в категории стиля. На их взгляд искусственный стиль является сложным и запутанным стилем, что делает произведение,

н

а

Кайвон Самеи также в своих работах касательно причин возникновения и распространения искусственного стиха в персидско-таджикской литературе, считает проникновение несметного количества арабских слов и становление знаний о литературе основными факторами

Из числа русских литературоведов этот вопрос был предметом большего внимания Е. Э. Бертельса и Н. Ю. Чалысовой. Е. Э. Бертельс, касаясь периодов становления персидско-таджикской литературы, а также рассматривая стилистические особенности поэзии Катрон, Ватвот, Абдулвосе Джабали, Адиб Собир, Ам'ак, Салмон Соваджи, Алишер Наваи и других, останавливаясь на нашем вопросе считает их поэзию искусственной, но не предлагает существенного определения этой разновидности стиха (67; 68; 69; 70).

Н. Ю. Чалысова, переводившая «ал-Му'джам» на русский язык, анализируя ряд литературных терминов упомянутого труда, в комментариях, в частности, поясняет термин «неестественный, вычурный»

В таджикском литературоведении также находим ряд, заслуживающих внимание мнений, касательно предмета нашей работы. Этому вопросу более всего уделено внимание авторами книги «Персидско-таджикская литература XI-XIV» веков (61; 62).

Шарифджон Хусейнзода при анализе литературных взглядов Абдуррахмана Джами, затрагивает наш вопрос в рамках воззрений Джами Умринисо Казакова (78, 162), Бадриддин Максудов (83, 50) также по тому или иному поводу останавливаются на вопросе об искусственной поэзии. И Ахмад Абдуллаев в своих работах уделяет внимание искусственной поэзии, высказывая ряд заслуживающих внимание предположений (53; 54; 55).

Относительно нашего вопроса в современном таджикском литературоведении следовало бы отметить работы двух известных исследователей Худои Шарифова и Абдунаби Сатторзода (119; 119; 122; 123; 95; 96; 97; 98). Худои Шарифов в своей кандидатской диссертации, касаясь вопроса о становлении таджикско-персидской литературной мысли в X-XI веках, обращаясь к теоретическим выкладкам Родуяни и практики стихосложения на персидском, останавливается и на отдельных признаках искусственного стиха (123, 213-214).

Другой важной работой по нашему вопросу является основательная статья Худои Шарифова «Искусственное и естественное слово». В этой статье исследователь, анализируя литературные взгляды Бахааддина Багдади, увязывает причины обращения творческих деятелей к множеству разновидностей словесности «с одной стороны с талантом и личностью писателя, с другой с дарованием и литературным навыком, которые находятся в зависимости от стиля писателя» (118, 50).

Абдуннаби Сатторзода также уделяет большое внимание вопросу об искусственном стихе. Он, в особенности, в книге «Краткая история персидско-таджикской литературной мысли», анализируя взгляды литературоведов, поэтов, авторов антологий, наряду с множеством вопросов литературы, обращает внимание и на различные аспекты искусственного стиха, считает пристрастие к литературным фигурам, наиболее существенным фактором становления искусственной поэзии (95).

Другие заслуживающие внимание предположения Абдуннаби Сатторзода находим в его работах «Литературные и эстетические мысли Абдурахман Джами» и «Дополнение к персидско-таджикской риторике». Сатторзода также в одной из своих статей, посвящённых особенностям придворной литературы, считает двор и придворную литературу одной из причин возникновения искусственной поэзии. Этот исследователь в качестве доказательства своих предположений приводит множество

образцов искусственных касыд Рашидаддина Ватвот, посвящённых наиболее влиятельным правителям эпохи жизни поэта (97, 14-15).

По сравнению с искусственным стихом, исследователи большее внимание уделяют риторической или искусственной касыде (قصيده بديعيه). Джалаладдин Хумаи (192) и Сайид Махмуд Нишот (188) при написании своих книг о риторике (بدیع), учитывая использование множества литературных фигур, прокомментировали и искусственные касыды. Упомянутые исследователи относятся к числу первых, предложивших определение искусственной или риторической касыде.

Большой вклад в изучении искусственной касыды внёс русский литературовед О. Ф. Акимушкин. Он в двух своих статьях (63; 64; 65) выдвигает, заслуживающие внимание предположения об определении искусственной касыды, о первом поэте, сочинившем искусственную касыду, и об особенностях и традиции сложения искусственной касыды в истории персидско-таджикской литературы. Предположения Акимушкина

О
Ф Мир Джалаладдин Каззази в предисловии к тексту «Бадае'аль-афкар» Хусайн Воиз Кошифи, предлагает определение персидской искусственной касыды и ссылается на образцы искусственной поэзии и наиболее известные искусственные касыды (32). Сайид Ибрахим Дайбаджи, посвящая пространную работу о первом поэте, сочинившем искусственную касыду в персидско-таджикской литературе, отклоняет представление о том, что изобретателем искусственной касыды был Сайид Зулфикар Шарвони (227).

Искусственная касыда была предметом внимания и таджикских исследователей. В частности Худои Шарифов в книге «Художественное слово» ставит искусственные касыды в один ряд с художественными произведениями (119, 52-53). Урватулло Тоиров также в предварительном плане останавливается на некоторых аспектах искусственной касыды (105,

с

в

о

Одним из методов исследования искусственной поэзии является составление и издание сборника некоторых искусственных касыд. В этом плане следует отметить заслугу Аббасали Вафаи, подготовившего и издавшего в 2004 сборник под названием «Искусственная касыда» (о науке риторика (بدیع), изложение (بیان), метрика и рифма (وزن و قافیه), состоящий из десяти искусственных касыд со сверкой текста в сохранившихся рукописях названием «Художественный стих и искусство стиха», куда были добавлены ряд касыд Айши Хирави (37). Аббасали Вафаи во втором сборнике указывает на некоторые особенности искусственной касыды, что отсутствует в первом издании. Второе издание является более упорядоченным и дополненным.

Целью Аббасали Вафаи в этих сборниках был подбор искусственных касыд и подготовка критического текстов в относительном плане. При этом предисловия изданий содержат ряд, заслуживающих внимание предположений.

Об искусственной касыде писали и такие исследователи как Абдулхусайн Зарринкуб (141; 143), Е. Э. Бертельс (69), Умринисо Казакова работам и вышеупомянутых авторов.

В целом, отечественные и зарубежные исследователи об искусственной поэзии и искусственной касыде писали при написании книг по истории литературы, написании работ о жизни и творчестве поэтов и писателей, изучении процесса литературного развития различных периодов истории персидско-таджикской литературы, исследовании стилистических особенностей поэзии поэтов различных эпох, установлении значения художественных средств, написании книг по риторике, написании предисловий к диванам поэтов, приверженцев искусственной поэзии, анализе воззрений средневековых знатоков литературы, рассмотрении литературных взглядов поэтов и писателей и тому подобное. При

выполнении диссертационной работы нами учтено почти все, что сказано или написано об искусственной поэзии и данное обстоятельство отражено в списке использованной литературы.

Как явствует из истории изучения вопроса, хотя некоторыми исследователями и рассмотрены отдельные аспекты искусственной поэзии и даже издан сборник искусственных касид, до настоящего времени вопрос не был предметом всестороннего и монографического исследования. Тема, которую мы решили исследовать монографически, с точки зрения постановки вопроса является не затронутой как в таджикской, так и в мировой иранистике. Вопрос остаётся ни кем не исследованным.

Цель и задачи исследования. Основной целью исследования в настоящей работе является рассмотрение теоретических вопросов определения искусственной поэзии, вопросов ее возникновения и установления начального периода ее становления в персидско-таджикской литературе, общая характеристика развития искусственной поэзии и творчества ее известных представителей в XI-XII веках.

В целях более полного решения вопроса в диссертации предусмотрено рассмотрение следующих конкретных его аспектов:

рассмотрение словарного и терминологического значения слова

- анализ и исследование взглядов средневековых знатоков литературы о естественном и неестественном (مطبوع و متكلف) стихе и его особенностях; анализ воззрений поэтов, писателей и философов касательно искусственного стиха;

рассмотрение воззрений современных исследователей и установление конкретики искусственного стиха;

рассмотрение искусственного стиха в арабской литературе и ее влияния на персидско-таджикскую литературу;

определение художественных средств искусственного стиха и их особенностей;

рассмотрение отклонения от нормы в области рифмы и редифа как еще одного способа создания искусственного стиха и использование этой техники поэтами, приверженцами искусственной поэзии;

рассмотрение вопроса начала зарождения и основных факторов развития искусственного стиха в персидско-таджикской литературе;

установление границ и разновидностей искусственной касыды;

констатация критериев эстетики в целях определения художественной ценности искусственного стиха;

- рассмотрение особенностей искусственного стиха и искусственной касыды в стихах наиболее выдающихся поэтов, приверженцев искусственной поэзии XI-XII веков.

Источники исследования. В диссертации в качестве источника первой категории использованы произведения арабских и иранских средневековых знатоков в области риторики, антологии, труды средневековых литературоведов, диваны поэтов и поэтические сборники такие как “Мунис аль-ахрор” Бадриддина Мухаммад Джоджарми,

В ходе написании диссертации мы, по мере необходимости, использовали материал историй литературы, материал по стилистике, труды исследователей нашей темы, труды современных исследователей по риторике. Полный перечень литературы приведён в списке использованной литературы. С более пристальным вниманием использованы теоретические книги по риторике, рифме и редифу.

Методология исследования. Для рассмотрения и анализа вопросов, решение которых является нашей задачей, в настоящей работе, мы, прежде всего, остановились на библиотечной методике и на сравнительно-историческом методе, прибегая по мере необходимости к статистической методике и методике критического отношения к используемым текстам, научным и литературным источникам, руководствуясь при этом общепринятыми нормами научного исследования.

В ходе работы мы вооружили себя результатами литературоведческого опыта исследователей Таджикистана, Ирана, Индии и России, таких как Ш. Хусейнзода, Х. Шарифов, А. Сатторзода, М. Нарзикул, Абдулхусайн Зарринкуб, Шафеи Кадкани, Забехуллох Сафо, Саид Нафиси, Ш. Ну'мани, Е.Э.Бертельс, О.Ф. Акумушкин, Н. Ю. Чалысова и других.

Научная новизна работы. В нашей работе впервые в отечественной и зарубежной иранистике рассматриваются монографически, упорядоченно и целостно теоретические и практические вопросы искусственного стиха. Вопросы, связанные с определением искусственного стиха и искусственной касыды рассмотрены подробно в особом тематическом раскладе, что методически является совершенно новым подходом в таджикском литературоведении.

Рассматриваемый вопрос освещён, опираясь на новейшие достижения нашей дисциплины в академических кругах Таджикистана, Ирана, России и стран Запада.

Научно-практическое значение диссертации. Материал диссертации и результаты, достигнутые соискателем представляется возможным использовать в следующих случаях: при написании статей и научных трудов относительно искусственного стиха и искусственной касыды в различных периодах истории, при рассмотрении аналогичных вопросов с акцентом на исследование отдельных сторон присутствия виртуозности в поэзии на персидском, исследования вопросов, связанных с дисциплинами о риторике, метрике, рифме и реди́ф, при анализе поэтических жанров, стилистики в истории персидско-таджикской литературе, написании учебников и учебных пособий для университетов, институтов, средних школ, подготовке курсов лекций по истории персидско-таджикской литературы, курсов и специальных семинаров в высших учебных заведениях.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографии. Главы делятся на разделы.

ГЛАВА I

ГЛАВА I. ПОНЯТИЕ ИСКУССТВЕННОГО СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ

I.1. Лексическое и литературное значение «искусственного» («масну'»)

Лексическое значение «искусственного» (масну'). Слово *масну'* в истории персидско-таджикской литературной теории впервые встречается в «Хадаику-с-сехр фи дакаику-ш-ше'р» Рашидаддин Ватвот, на чем мы остановимся ниже. Здесь мы хотели бы отметить, что данное слово ещё в начале формирования литературно-теоритической мысли на персидско-таджикском языке было использовано как термин, хотя и не указывало на

особое значение в сочетании искусственный стих (شعر مصنوع / ше'ри масну'). Для определения степени использования указанного слова как специальный литературный термин, прежде всего, представляется целесообразным обратиться к пояснениям его значения в словарях.

Если обратиться к словарям, где пояснено лексическое значение слова «масну'» (مصنوع), выясняется, что во всех этих словарях это слово пояснено почти единообразно. Разница сводится к объёму сведения. В целом слово «масну'» (на русском – «искусственное», на английском – «artificial») пояснено как поддельное, деланное, все, что создано и придумано человеческими руками и разумом, произведение искусства, неестественное, сотворённое... (208, 2210; 221, 4180; 210, 589).

Хотя в большинстве словарях приведено пояснение исключительно лексического значения слова «масну'», существуют словари, где пояснено и его терминологическое значение.

В «Фарханги забони тоҷики» (Словарь таджикского языка) дано более пространное пояснение понятия масну' и приводимый пример свидетельствует о том, что речь идёт именно о поэтическом слове. «Масну'... слово, приукрашенное изящными художествами. Мавляна Хатифи в стихах сочинил книгу «Тимурнаме», подобную королевской жемчужине с сочающимися бусинами, изложенную пером, рассыпающим драгоценность и изящней кистью, содержащую четыре тысячи искусственных и естественных бейтов» (198, 642).

Принимая во внимание приведённое пояснение, даже с учётом того, что сочетание «слово, приукрашенное изящными художествами» применимо, как к приукрашенной художественными фигурами прозе, так и к поэзии, пример указывает на то, что понятие «искусственное слово» (سخن مصنوع) может относиться только к поэзии.

Единственным словарём, в котором дано, более обращающее на себя внимание, пояснение лексического и терминологического значения понятия масну', является «Словарь» («لغتنامه») Деххудо. В этом словаре пишется

следующее: «масну» – риторический термин. На взгляд риторов это означает стих, приукрашенный некой фигурой и (творческий) настрой, следуя этому и соблюдая заданное правило, поэт склоняется к этому правилу так, как некоторые художественные фигуры, такие как (ترصيع و تجنيس و ايهام و خيال) *инкрустация, парономазия, введение в заблуждение и воображение* являются естественными фигурами, а такие как (تجنيس مطرف و مقبول) *подкрашенная и перевёрнутая парономазия* неестественными (210, 589).

На взгляд Деххудо слово, приукрашенное какой-либо фигурой, является искусственным словом. Он в зависимости от характера фигуры, используемой в стихе, делит её на искусственно одарённую и искусственно подделанную. Наблюдения показывают, что в действительности некоторые поэты вследствие чрезмерного пристрастия к словесным фигурам, доводят стих до вычурности. В связи с этим затруднительно считать всякого рода деланное пристрастие к фигурам, художественным достоинством слова.

Единственным профильным словарём, представляющим сведения об искусственном стихе, является «Вожаномаи хунари шоири (Фарханги тафсилии истилохоти фанни шеър ва сабкхо ва мактабхои он)» («Словарь поэтического искусства (Подробный (детальный) словарь терминов поэтического искусства, его стиля и школ») Майманат Мирсодики. Составитель этого словаря, приводит первое определение понятия искусственный стих, относящееся к Хусайн Воиз Кошифи в «Бадоеу-л-афкор фи саноеу-л-аш’ор». Он, отклоняя определение Кошифи, пишет, что «в критике персидской поэзии термин искусственный или неестественный стих применяется к такому стиху, при сложении которого чрезмерно и явственно, использованы художественные фигуры» (220,198).

Как явствует, и этот автор считает чрезмерность пристрастия к фигурам основой искусственного стиха. У нас есть одно замечание автору вышеприведённой цитаты. Он считает идентичными понятия «искусственный стих» и «неестественный (деланный) стих» (متكلف). Как мы покажем в дальнейших страницах, эти две разновидности поэзии имеют свои

особенности и отличаются друг от друга. Мы в дальнейшем обратимся и к некоторым другим высказываниям Мирсодики.

Не всеохватывающее рассмотрение сведений известных и доступных словарей о термине *масну'*, показывает, что приводимые ими сведения не имеют столь существенного значения для определения особенностей искусственной поэзии. При этом, они в какой-то мере могут способствовать постижению главных особенностей термина искусственный стих.

Литературное значения «искусственного (масну'). Анализ трудов средневековых учёных показывает, что слово *масну'* как литературоведческий термин впервые встречается в труде «Бадоеу-л-афкор фи саноеу-л-аш'ор» Хусайн Воиз Кошифи, который пишет, что «*масну'* называют стих, в котором просматривается какая-то фигура из художественных фигур. Его противоположность называют примитивным (ساذج)» (5, 67).

В этом пояснении Хусайном Воизи Кошифи изложена суть понятия *масну'*, но изложение оставлено без научного подкрепления. Формулировка учёного, в приведённой выше цитате, понятна, но она несколько расходится с современным пониманием термина «искусственный стих». Упомянутая формулировка, возможно, затрагивает одну фигуру, которую поэт употребляет до конца стихотворения.

Средневековые знатоки в своих трудах указывают и на вычурный (деланный) неестественный стих (متكلف). Судя по определениям, рассуждениям и выводам выясняется, что эта разновидность стиха близка к искусственному стиху. То есть, на наш взгляд, средневековые знатоки под понятием неестественный стих (متكلف) имели в виду тот же стих искусственный. Другими словами, в средневековых теоретических трудах всё ещё ни была проведена грань, между стихом искусственным и стихом неестественным (متكلف). В дополнение к этому, как средневековые учёные, так и современные исследователи в большинстве случаев ставят знак равенства между этими двумя терминами или, не замечая разницу между ними, не отличают их друг от друга. В наше время некоторые литературоведы

улавливают разницу между этими двумя терминами и предварительно проводят грань между ними (8, 420).

В теоретических трудах средневековых персидско-таджикских и даже арабских учёных рассмотрение «неестественного стиха» следует за описанием стиха естественного (مطبوع). Знатоки прошлого, противопоставляя друг другу эти два понятия, ставят естественный стих (مطبوع) на порядок выше стиха неестественного (متكلف). Ими выработаны норма и правила для этих двух разновидностей поэзии, которые в определённой степени помогают отличить их друг от друга. После естественного стиха учёные теоретики переходят к рассмотрению свойств стиха неестественного.

Наиболее древним, сохранившимся до наших дней памятником литературно-критической мысли в таджикско-персидской литературе, составленным под влиянием арабского литературно-теоретического наследия, является «Тарджуман-ул-балага» Мухаммада ибн Умар Родуяни. В таджикском литературоведении «Тарджуман-ул-балага» несомненно, является одним из важных теоретических трудов. В этой связи, анализ рассуждений этого знатока своими существенными сведениями может способствовать пониманию состояния поэзии, общей характеристики литературы, художественных фигур (صنایع بدیعی), взглядов и отношения общества того времени к поэзии и поэтам. «Тарджуман-ул-балага» как первый теоретический труд в области персидско-таджикской литературной критики и риторики имеет весьма осязаемое значение, в особенности, в области прослеживания истории эволюции теории поэзии.

Мухаммад ибн Умар Родуяни, несмотря на то, что в разделе «О неуместном» (فی المتنافر) отмечает, что целью сочинения «Тарджуман-ул-балага» не является критика и рассуждение о поэзии и поэтах и что он напишет об этом другой труд, начиная с первых страниц своей работы до её конца, местами затрагивает, в критическом плане, художественные фигуры и стихи предшествовавших и современных ему поэтов (29, 3, 8, 11, 19, 25, 36, 45, 49, 50, 53, 54, 57, 62, 65, 67-69, 70, 72, 77-78, 88-89, 91, 105-106, 110, 111, 113, 114,

115, 131, 132-133, 134, 135, 136). Это обстоятельство не особо отмечается в трудах других средневековых знатоков. По мнению Худои Шарифова, «вся система теории поэзии, изложенная Родуяни, предоставляет возможность рассмотреть важнейшие вопросы теории таджикской поэзии в начальном периоде его развития (123, 214)».

Анализ показывает, что термин *масну'* (مصنوع) (даже слово *масну'* в отдельности) ни разу не использован в «Тарджуман-ул-балага». Но Родуяни, затрагивая ту или иную художественную фигуру, или свидетельствующие бейты (ابيات شواهد) характеризует их, как стих «без изъянов и деланности», «доступное слово», «чистый без расхождений стих». Эти его рассуждения имеют непосредственное отношение к предмету нашего исследования.

Как было упомянуто Мухаммад ибн Умар Родуяни, начиная с первых страниц своего труда, затрагивает разные аспекты художественного творчества. В частности он в предисловии к «Тарджуман-ул-балага» как бы останавливается на целях сочинения своего труда и методе своей работы. Но при внимательном чтении выясняется, что даже это небольшое предисловие не лишено достаточного теоретического и практического значения. В частности читаем: «И несколько разделов, которые более известны, касаются совокупности художественных фигур и близки к признакам дарования, как *ترصيع و تشبيه و استعارات و اشتقاق و اغراق و نظائر* (инкрустация, сравнение, метафора, словопроизводство, гипербола, равномерность слов) и им подобные, которых я больше встретил и больше привёл в качестве примера» (29, 3).

Вышеприведённая цитата сама по себе характеризует различные аспекты поэзии того времени. Это, прежде всего, характеристика, широко применяемых поэтами времени жизни Родуяни и прошлого художественных фигур, как инкрустация, параномазия, дробление и словопроизводство, которые носят свойства искусственности и неестественности. В последующие века именно эти художественные фигуры были предметом пристрастия поэтов, приверженцев искусственной поэзии. Они и показывали своё мастерство в словообразовании и игре словами, используя эти фигуры. Кроме

того эта констатация указывает на то, что для возникновения и развития искусственного стиха в персидско-таджикской поэзии была заложена основа ещё в прежние времена. Эта тенденция образовалась в результате становления и развития, что свойственной всем явлениям природы, не на пустом месте и не без постороннего влияния. Кроме того Родуяни отмечает приемлемость вкусу дарований (عرف طبایع) упомянутых художественных фигур, что в свою очередь может характеризовать нравы и взгляды поэтов тех времён.

Родуяни в своём труде на первый взгляд выступает сторонником стиха, лишённого вычурности. В разделе инкрустация и парономазия он пишет об этом следующее: «Хотя инкрустация сама по себе занимает удивительное место и высокое положение, но когда к ней присоединяется другое деяние, как парономазия или подобная ей фигура, становится более весомым и высокопарным. Например, Унсури пишет:

فغان از آن سیه زلف و غمزگان، که همی، بدین زره بیری و بدان ز ره بیری

(Горе мне от двух черных локонов и моргание глаз

Этим раздираешь броню, тем сводишь с пути).

Другой говорил:

بیمارم و کارزار و تو درمانی، بیم آرام و کار زار و تو در مانی...

(Я болен на битве, а ты исцеление,

Я боюсь, дела плохи, а ты задерживаешься)

Такая художественная фигура, слово и смысл более приятны, приходится по душе и свободны от изъянов и вычурности» (29, 10-11).

Цитированные бейты сказаны с высоким мастерством, но являются искусственными и вычурными. Эти бейты сочинены исключительно ради примера для этой фигуры, они не дают, что-либо читателю и кроме демонстрации мастерства и умения поэта в сложении таких стихов и показа превосходства, не носят другую нагрузку. Поэтому Родуяни считает эти бейты неестественными и относится к ним с пренебрежением.

Кроме того, Родуяни в разделе «Фи-л-мукатта'» «О раздробленном» (فی المقطع), после приведения стихотворных образцов для этой фигуры, выражается

примерно вышеуказанным образом: «Одной из таких фигур это раздробленное (المقطع) (в словах отсутствуют слитные буквы и слоги), как это сказано поэтом:

ای دل از آرزوی وی زاری. زاری از درد آن دو روخ زاری.

روی زرد دو روخ دورود روان از روان زاری و دل آزاری

از دل آرام درد آن روخ او رای وی داری از در داری

(О сердце ты изнеможено мечтою о ней,

Изнеможение от боли, причинённой двумя больными щёками.

Лицо жёлтое, на щёках две проточные ручья,

От изнеможения души и от притеснения.

Сердце исцеление от боли – две её щеки,

Ты стремишься к ней из-за пребывания в дали).

Наиболее искусной в четырёхсложном – бейт первый, где буквы разделены, второй двухсложный, третий трёхсложный, четвёртый четырёхсложный. Таковых сочиняли много. Но в большинстве деланность (неестественность / تکلف) притушила их блеск. Условие этой разновидности - простота, не вычурность и приятность слова, чтобы способствовать восприятию (29, 110-111)».

Приведённая цитата ставит нас перед двумя противоречащими друг другу мнениями. Во-первых, Родуяни считает фигуру раздробленное (المقطع) одной из наиболее искусных фигур. При этом эта фигура носит деланный (متكلف) характер. Такое стихотворение можно написать, исключительно вдаваясь в неестественность (деланность). Естественно сам Родуяни понимал это обстоятельство, но как мы на это укажем в дальнейшем, не всегда действовал в соответствии с таким пониманием. Второе, Родуяни выступает сторонником простого, незатейливого стиха, далёкого от вычурности и подчёркивает, что именно такой стих «более приятен для души».

Однако Родуяни, вопреки своим констатациям в «Тарджуман-ул-балага», обращая особое внимание, превозносит некоторые фигуры, носящие искусственный и деланный характер. Возможно в этой связи, спустя некоторое

время Рашидаддин Ватвот подвергает бейты-свидетельства «Тарджуман-ул-балага» жёсткой критикой, считая их созданными деланным путём.

Родуяни на первый взгляд не поощряет пристрастие к фигурам и характеризует его как причину отсутствия блеска в стихотворении. Однако вопреки этой констатации, буквально влюбляется в некоторые фигуры, относящиеся к форме поэзии. Использование таких фигур невозможно без деланности (неестественности / تکلف). Принимая во внимание это обстоятельство, Махди Мухаббати пишет, что “анализ примеров и свидетельств (شواهد), приводимых и превозносимых Родуяни показывает, что он в критике литературного наследия, в частности поэзии не отличается особой проницательностью и вкусом, исключая вопрос структуры (формы). Он более увлекается несложными языковыми конструкциями (175; 12).

В действительности если обратить внимание на отношение Родуяни к словесным фигурам и их превозношение, подтверждается правильность мнения Мухаббати.

В «Тарджуман-ул-балага» просматривается две разновидности деланности (تکلف). Одна разновидность критикуется Родуяни. По второй, при необходимости считает обязательным для поэта или дабира (письмоводителя) вдаваться в деланность.

Родуяни для весьма тонких художественных фигур приводит пример из поэзии персидских поэтов. Это свидетельствует о том, что даже на начальных этапах развития поэзии на дари-персидском, поэзия с точки зрения художественности занимала высокие вершины. Широкий круг использования художественных фигур, обнаруженных Родуяни в таджикской поэзии и прозе, свидетельствует о том, что таджикская поэзия этого периода была способна обозначить даже тончайшие поэтические фигуры.

«Хадаик-ус-сехр фи дакаик-уш-ши’р» Рашидаддин Ватвот об искусстве риторика и критике литературы является одним из значимых памятников в истории персидско-таджикской литературы. По мнению Е. Э. Бертельса, с которым мы солидарны, Ватвот в своё время был тонким знатоком техники

стиха. (67, 462). Ватвот относительно поэзии и поэтов, предшествовавших его эпохе, высказывая, привлекающее внимание критические замечания (50, 621, 634, 635-636, 640, 641, 660, 661, 675, 702, 703), в критике поэзии в основном обращает своё внимание художественным фигурам (صنایع بدیعی). Он, как правило, для определения значимости стиха фигуру (صنعت) считает критерием и главной составляющей.

«Хадаик-ус-сехр фи дакаик-уш-ши'р» является одним из первых памятников на персидско-таджикском языке, где зафиксировано слово *масну'* (مصنوع). Ватвот, определяя фигуру «красота начала» (حسن مطلع) пишет, что: «Эта фигура такова, что поэт прилагает усилия, чтобы первый бейт касыды естественной или искусственной, был сложен словом изящным и смыслом удивительным, чтобы поэт избегал слова, дурные по предзнаменованию и чтобы слушание усладило слух, а понимание приподнимало настроение» (50, 450).

Как показывает ознакомление с памятниками теории литературы, в средневековой поэтологии, знатоки придавали особое значение началу и концовке стиха. Они были убеждены в том, что поэту необходимо сосредоточить все своё мастерство и талант для прелестного и привлекательного оформления начала и концовки, чтобы склонить читателя к восприятию его стихотворения. В этой связи, приведённая выше цитата свидетельствует о том, что слово *масну'* означает украшение начала стиха изящными художественными фигурами.

Рашидаддин Ватвот, несмотря на глубокое внимание к художественным фигурам, на первый взгляд, не с одобрением относится к искусственному стиху. Хотя он сам является автором множества таких стихов, считает их лишёнными всякой прелести и красоты. В частности в разделе о фигуре мусхаф (مصحف), после цитирования одного отрывка пишет, что: «ни один бейт этого отрывка не свободен от одного или двух накладок – *масхиф* (تصحيف). При этом бейты сами по себе, хотя лишены всякой прелести, но пригодны как отменный пример» (50, 489).

На взгляд Абдулхусайн Зарринкуб, такое отношение сказано о конкретном отрывке. Основной изъян отрывка вовлечение фигур и их чрезмерное употребление, что даже на взгляд Рашид убавляет прелесть стиха (142, 207).

Масну' (مصنوع) в «аль-Му'джем фи маойири-ль-аш'ори-ль-'Аджам» Шамс Кайс Рози название одного из двадцати одного метра, которого персидско-таджикские знатоки метрики такие как Бахроми Сарахси, Бузургмехр Койини и другие придумали после Халил ибн Ахмад.

В числе авторов средневековых персидско-таджикских теоретических памятников Шамс Кайс Рози, является единственным знатоком, посвятившим пространное рассуждение об искусственном и естественном стихе. Наиболее отличающей особенностью рассуждений Шамс Кайс Рози по сравнению с другими авторами сводится к тому, что он эту теорию применяет не только для определения фигур, но и для критики поэзии.

Шамс Кайс Рози в шестой главе своего труда, называющейся «О красотах поэзии и ряде одобряемых фигурах, применяемых в поэзии и прозе» останавливается на неестественном стихе (متكلف), что, судя по определению и стихотворным образцам, напоминает искусственный стих (*масну'*). Ниже приводим рассуждение Шамс Кайс Рози, представляющееся весьма уместным. На его взгляд: «многие полагают, что неестественный стих исключительно это, то, что сложено в сложном размере с тяжёлыми отклонениями (زحاف) и словами, сочетающимися с трудом друг с другом, и смыслом труднодоступным для понимания. Это неверное предположение. Все поэтические фигуры и художества стиха, что мы перечислили в предыдущих главах, считая их украшениями художественности, относятся к деланностям стиха (متكلفات اشعار). Оно даётся и становится доступным лишь, благодаря углублённости взгляда и постоянством размышления (9, 344).

Разумеется, сложный размер, тяжёлые отклонения и трудное сочетание слов не имеют никакого отношения к бытности стиха искусственным или неестественным. Эти моменты в большинстве своём относятся к

подготовленности дарования и таланта. Шамс Кайс, опровергая мнение большинства о неестественном стихе, все литературные фигуры и художественные украшения, относит к деланностям стиха. По его мнению, эта деланность даётся поэтам в результате последовательной практики (постоянных раздумий) способствуя изложению замысла в словах. Принимая во внимание эти слова Шамс Кайси Рози, Зайнулобидин Му'таман выражает несогласие со словами тех, кто придерживаются не высокого мнения об искусственном и неестественном стихе. На его взгляд современные исследователи обратили недостаточное внимание на неестественный стих. Общепринято, что в принципе сочинение стиха и сотворение ритмичной красивой поэзии, старанием и приложением усилия ради приятности сочиняемого слова, не обходится без деланности (تكلف) (184, 211).

Шамс Кайс, продолжая своё рассуждение, пишет, что «Если поэт ставит себе обязательную цель (التزام) выразить несколько различных смыслов в небольшом стихе или перечислить несколько различных имён (слов) в одном стихе, или если захочет выдать необыкновенное и сложное стихотворение для испытания своего дарования или в ответ на претензии противников, он в таком случае применяет фигуры вроде перевёртывания, накладки (قلب و تصحيف), букв без точек и с точками. Все это напоминает и нечто вроде произвола» (9, 334).

Из приведённой цитаты явствует, что Шамс Кайси Рози, хотя и не употребляет термин масну', он различает искусственную поэзию от неестественной. На его взгляд неестественный стих как термин может указывать и на искусственную поэзию, однако искусный искусственный стих отличается от неестественного стиха. Это отличие просматривается лишь на степени, уровне и дарования творческой личности.

Шамс Кайс Рози здесь отмечает ряд особенностей искусственного стиха. С точки зрения наших дней некоторые эти отличия не применимы для искусственного стиха. Однако применение фигур перевёртывание, накладка, использование букв без точек и с точками и испытание своего таланта

являются особенностями искусственной поэзии и возможностью для показа дарования поэта.

После этого Шамс Кайс Рози для подтверждения своего предположения приводит примеры из творчества Рашидаддин Ватвот, Натанзи и Муджируддин Байлакони, в которых не использованы буквы с точками:

که کرد کار کرم مردوار در عالم که کرد اساس ممالک ممهد و محکم
 عماد عالم عدل و سوار ساعد ملک اساس طارم اسلام و سرور عالم

(9, 348)

(Кто в мире по мужскому совершил поступок щедрости,
 Кто заложил управляемую и прочную основу владений.
 Опора мира справедливости и воссевший на троне власти
 Основа корабля ислама и радость мира).

Шамс Кайс Рози в заключение своей книги, останавливаясь на инструментах стиха, определяет условия для начинающих поэтов. Он наряду с множеством условий, которых ставит для начинающих поэтов, подчёркивает необходимость выучивания наизусть изрядного количество стихов поэтов разных стилей и течений. В числе образцов для выучивания наизусть есть и одно стихотворение, относящееся к искусственной поэзии.

Другим памятником теории персидско-таджикской литературы, способствующим критическому отношению к методу изложения автора «Хадоик-ус-сехр...», является «Бадоеу-с-саное'» Атоуллох Махмуд Хусайни (12). Хотя метод работы Атоуллох Махмуд Хусайни в части изложения определений художественных фигур и литературных терминов отличается от других, он не затрагивает термин искусственный стих *масну'*. Он весьма коротко останавливается и на неестественном стихе. Несмотря на все претензии и притязания и критику Рашидаддин Ватвот за не приведение примеров и сам в части неестественного стиха, не приводит образцы стихотворений. На его взгляд «неестественное это стихотворение, сложенное с деланностью. Это некоторые бейты, сказанные поэтами ради испытания и или применения художественных фигур» (12, 203).

По Хусайн Воиз Кошифи неестественное это стихотворение, сочинённое в муках и терзании (5, 204). Он также, ссылаясь на неизвестные лица с присказкой «некоторые говорят» делит неестественное (متكلف) на порицаемое и похвальное.

По мнению Кошифи порицаемое неестественное это использование неупотребляемых оборотов, непонятных арабских слов и не обиходной диалектной лексики. Предпочтительно не сочинять такие стихи. Бейт Манучехри Домгони приведен им в качестве примера порицаемого неестественного:

غرابا، مزن بشت ز این نعیقا که مهجور کردی مرا از عشیقا

(5, 204)

(О ворон, не каркай более громко,
Ты разлучил меня с возлюбленной).

По его мнению «похвальное неестественное это плод стараний поэта для использования ряда художественных фигур, обязательного применения ряда частей художеств (بدایع), изложенное красноречиво и ясным умом. Таковое называют ещё и искусным деланным стихом» (5, 204).

Это указывает на допустимость сочинения похвального неестественного стиха.

В целом можно заключит, что слово *масну'* как термин не встречается в трудах средневековых авторов по теории литературы, за исключением «Бадоеу-л-афкор...». Но авторы других трудов приводят значение термина неестественный стих (متكلف), который по некоторым свойствам близок к искусственному стиху. В частности похвальное неестественное Атоулло Махмуд Хусайни и есть тот же самый искусственный стих.

Средневековые теоретики литературы последовательно приводят термины естественное и неестественное (مطبوع و متكلف) и отмечают незначительную разницу между ними. В этой связи представляется возможным констатировать, что неестественный стих с незначительной

разницей и есть тот же самый искусственный стих, получивший определённый уровень развития в последующие века. Другими словами эти два термина поясняются как одно понятие. И современные исследователи в большинстве случаев считают искусственное и неестественное одним понятием. Однако между этими двумя терминами существуют отличия и разночтения, на чем мы остановимся в конце настоящей главы.

I.2. Искусственный стих с точки зрения теоретиков поэзии

Взгляд арабских и мусульманских учёных. Традиционная риторика и дисциплина о критике поэзии наших предков существенным образом связаны с развитием арабской риторики и критики поэзии. Персидско-таджикская поэзия и литература мусульманской эпохи, хотя и не является продолжением арабской литературы, по содержанию, философии, языку, образам, языковым оборотам, по меньшей мере, была подвержена сильному влиянию литературы арабской (176, 23-24).

Известный востоковед академик И. Ю. Крачковский, ставя в один ряд с греческой и индийской, арабскую поэтику считает её одной из трёх выдающихся и профессиональных дисциплин в истории мировой критики. По его мнению, «с распространением арабско-мусульманской культуры она (арабская поэтика.-А.А.) сделалась достоянием всех народов Ближнего Востока: под ее непосредственным влиянием находится персидская, турецкая, хиндустанская, афганская (на пашту.-А.А.) и другие литературы. Через посредство персидской литературы она оказала воздействие на грузинскую; следы ее обнаруживаются и в еврейской поэзии средневековья (79, 361).

В этой связи в нашей работе, с учётом того, что сам спор об «искусственной и неестественной» поэзии тянется из арабских глубин, представляется важным рассмотрение рассуждений арабских средневековых теоретиков.

Начиная с первых веков распространения ислама и после, не затихали продолжительные споры касательно неестественной и искусственной поэзии в среде арабских учёных. Как показывает история арабской культуры и литературы, литературная критика в начальный период ислама была продолжением доисламской и не разрослась особыми критериями и установками. Бедуинский вкус и манеры остались единственным мерилем для различения добротного стиха от недобротного. Поэты, вдохновляясь, творили стих, оценивали его под вдохновение. Такую манеру позднее стали называть «вкусовой критикой» (134, 3).

В VIII веке с деятельностью Мухаммад ибн Саллам, автором «Табакату-ш-шу'аро» литературная критика принимает другой облик. Ибн Саллам затрагивает такие вопросы, которые не имели прецедента в литературной критике. Среди этих вопросов есть важный вопрос, связанный с нашей темой. Ибн Саллам в числе других вопросов, затрагивает и вопрос о деланном и не реалистическом стихе (134, 4).

После Ибн Саллам другие теоретики, следуя за ним, прибавили к его рассуждениям новые и примечательные нюансы, способствуя тем самым постепенному формированию арабской критики как научную дисциплину. В числе средневековых мусульманских теоретиков изящной словесности, в особенности критики риторики, Джахиз является одним из ярких фигур. Он своими рассуждениями о культуре и литературе арабов и других мусульманских народов занимает особое место. Джахизу принадлежат меткие, заслуживающие внимание, высказывания, относительно целей поэзии и причин ее возникновения. Он затрагивает вопросы особенностей слова, хорошего стиха, соотношения слова и смысла, особенностей структуры и поэтической ткани и поэтического духа. (177, 1). Джахиз является автором более 340 произведений, но две его работы «аль-Хайаван» и «аль-Байан ва-т-табйин» занимают особое место в литературной теории. Он в этих двух работах затрагивает множество вопросов литературы и ее критики. Один из наиболее важных вопросов, затронутых Джахизом, касается способа образования

художественного слова, в особенности стиха, в душе и на языке творческой личности. Джахиз считает вдохновение и образование изящного слова своего рода божьим даром избранному месту и людям. Он в открытию подчёркивает, что «эта способность достаётся народам в той мере в какой Бог наделил их инстинктом, природой и происхождением» (177, 7).

Из этого и формируется основа его теории о поэзии. Вдохновение в целом, а стих в частности, состоит из трёх основных составляющих: инстинкта, природы и происхождения. Все эти три составляющие создают стих. Если что-то из этого будет отсутствовать, стих становится, в какой-то степени ущербным (177, 7).

С этой точки зрения, более достойным народом для сложения стиха являются арабы, в особенности, бедуины. На его взгляд, «на земле нет речи, более полезной, сладкой, приятной для слуха, приемлемой для разума, лёгкой для языка и совершенной в изложении, чем речь арабов степей. Только у арабов бедуинов говорит сердце, тогда как у городских говорит их разум и культура» (177, 7).

По мнению Джахиз хотя иранцы наделены красноречием (بلاغت) их речь сплошь и рядом является искусственной и вычурной. В Иране ни один мастер слова не напишет стих, разве что вследствие долгого размышления и непрерывных упражнений и только после овладения традициями предшественников (177, 8). Эти слова Джахиза совпадают с определениями иранских знатоков, касающимися поэзии. Если обратиться к нашим литературно-теоретическим памятникам, таким как «Чахор макола» Низоми Арузи Самарканди (35, 145-148) и «аль-Му'джам фи маойирл-аш'ор-ил-'Аджам» (9, 354) становятся понятным слова Джахиза. На взгляд Джахиза стихотворение должно быть сказано естественным образом, без раздумий и размышлений. Он не обязывает поэта к чтению. Потому, хотя и слова персидских поэтов, «не лишены красноречия», но являются «искусственными и вычурными».

На взгляд Джахиза, обиходное красноречие в Индии «лишено корней. Оно оставалось таким как было в начале» (177, 8). По сравнению с персидскими поэтами и индийскими мастерами слова, по наблюдениям Джахиза, «красноречие и раскрепощенность речи у арабов таковы, что их экспромтом проявляет их природа, они вытекают, так как течёт ручей из родника» (177, 8).

Автор вышеприведённой цитаты о причинах красноречия у арабов пишет, что основной причиной является, то что стих является *памятью арабов* (العرب ديوان), средством выражения прекрасного, размышлений и таланта. Иранцы и греки направили свой талант не только на поэзию, но и на архитектуру и строительство (177, 8).

Джахиз обосновывает это своё мнение следующим образом: «Иранцы увековечивали своё культурное наследие строительством городов и крепостей таких как Дворец Ардашера, Истахр, сооружения в Ктесифоне и Садир. Арабы участвовали с аджамийцами в их строительстве. Однако арабы в составлении книг и сохранении преданий и поэзии превзошли иранцев. Составление книг и запечатление слова сохраняет умственное наследие человечества лучше, чем сооружения» (177, 9).

Другим арабским мыслителем, написавшим об искусственном стихе является Ибн Рашик. Этот учёный имеет две книги о теории поэзии и науке о критике. Мы обратимся к его «аль-Умда». Он об искусственном стихе пишет следующее: «Мы не оспариваем, что если на *ма'на* предельно совершенного бейта матбу' будет написан предельно прекрасный бейт масну', в котором не скажется деланность (*кулфа*) и не проявится чрезмерное усилие, то из двух этих бейтов лучшим будет масну'» (8, 420).

Ибн Кутайба другой арабский средневековый знаток считает, что стих должен быть следствием вдохновения поэта, и сказан экспромтом.

В древнем арабском мире, где волшебство занимало в умах господствующее положение, поэт считался заколдованным человеком. Арабы верили в то, что в поэте сидит джин. Ибн Кутайба не довольствуется этим

примитивным суждением и проводит разницу между одарённым по рождению поэтом и поэтом гениальным по природе и тем, кто сочиняет искусственные стихи. Каждый мужчина араб может быть поэтом, приверженцем искусственной поэзии, а одарённый поэт это тот, кто бейты сами отрывками наваливаются на него. По мнению Ибн Кутайба легкость в сложении стиха экспромтом превосходит любое другое дарование и достоинство (47, 56).

Таким образом, у нас складывается ещё одно представление о добротном стихе. Добротный стих это тот, который приходит в голову поэта само по себе и поэт после длительной обработки и уточнений представляет его на суд слушателя. Однако суждение о том, что поэт должен сохранить в памяти все что, выдаёт его дарование и которого по видимому поддерживают Ибн Кутайба и Джахиз, свидетельствует о другом.

Озарнуш, рассматривая литературные взгляды Ибн Кутайба в связи с этим вопросом на полях «аш-Ши'р ва-ш-шу'аро» и других книг, приводит ряд преданий и сообщений. Для прояснения вопроса следовало бы процитировать ряд таких констатаций: «Асма'и критикуя Хутай'а, говорит, что: все его стихи мне показались совершенными. Это свидетельствует о том, что он создал эти стихи, прилагая большие усилия. Такой стих не подобает дарованному поэту. Одарённый поэт тот, кто выдаёт и хорошее и плохое слово в момент, экспромтом. И даже тогда когда поэт останавливает свой выбор и представляет на суд слушателя лучшее произведение, его успех зависит ещё от других факторов. Однажды некто, кто владел наукой о поэзии сказал поэту Ибн Майяда: «если ты подправлял бы свой стих, прославлялся бы ещё более. Я вижу в нем много дефектов». Ибн Майяда ответил: «О Ибн Хандаб, стих как стрела в колчане. Когда пустишь в цель, раз перелетает, раз недолетает. Иногда летит криво, иногда попадает в цель» (47, 57).

Джахиз подчёркивает своё мнение о превосходстве предшественников. Он пишет, что: «Я не нахожу в речи (خطبه) почтенных предшественников и благородных арабов низкого смысла, презренной мысли, предосудительной черты и неприятного слова. Все это нахожу в деланных словах новоявленных

и городских, воспитанников искусственной среды, будь их произведение плодом экспромта, природного дарования или плодом долгих размышлений. Часть арабских поэтов сочиняли свою касыду целый год, или в течение длительного времени, пересматривая ее и внося изменения в ее смысл. При этом они исходили из того, что их суждение не совершенно и интуиция, достигла цели. Разум подчиняли своему видению, а видение возводили в мерило стиха. Они не были довольны своим творчеством и хотели воздать должное всем благам Бога. Такие годовалые стихи называли ожерельями, вылезшими из кожи, или стойкими касыдами. Автор таких касыд называли уважаемым, сладкоречивым поэтом, мастером слова» (47,57).

По мнению Ибн Кутайба поэты делятся на два класса: притворных и одарённых. Притворный тот, кто делает свой стих, достигающим цели инструментами заострения копья как Зухайр и Хутай'а, поправляя его после долгих исканий и пересматривая время от времени.

Ибн Кутайба не ставит высоко стихи знатоков и учёных, считая их слово притворным: «В бейте явно просматривается деланность (притворство), а художество почти не видно. Таковы стихи учёных. В них нет того, что сказано с изяществом и лёгкостью. Это стихи Асма'и, Ибн Мукаффа', и Халил. Среди них Халаф Ахмар отличается большей даровитостью, и он более плодовит. В поэзии Халил кроме имени Умм-ул-банин и слово *бузуг* – восход, остальное являются весьма ущербными стихами» (47, 94).

Ибн Кутайба также в предисловии к своей работе «Аш-ши'р ва-ш-шу'аро» останавливается над вопросом притворное и одарённое (неестественное и естественное). На его взгляд, даже если притворный стих является хорошим и не слабым, для учёных (критиков литературы) становится понятным, что его автор проходил через муки творчества, раздумий, проливал пот для включения множества поэтических составляющих в стих. Поэт включал те мотивы, которые необходимы и оставлял те, в которых нет нужды. Ибн Кутайба примером этой разновидности называет стихи Фараздака (47, 121).

После этого в качестве примера для подтверждения своих слов приводит несколько бейтов и отмечает, что ни для кого не секрет, что все эти затеи преследует цель обмануть и приукрасить внешность. Некто обратился к Фараздак с просьбой удалить концовку бейта. Поэт выругался и сказал: «мое дело говорить, ваше – привести его в качестве свидетельства» (47, 122).

Абу Хилял считает, что поэт и писатель для совершенствования идеи и придания неопишуемой красоты своему литературному произведению в дополнение к художественным средствам, нуждается в том, чтобы Бог наделял его на время естественной и врождённой любовью. Это позволяло бы ему выдать несколько вдохновляющих и впечатляющих примеров изящного слова.

Если поэт и писатель не наделён божественной любовью или в этом плане опирается на незначительную силу для произведения впечатления, в той же мере его слово потеряет прелесть и красоту, приобретая очертания притворности и деланности (231, 240).

В этом плане, принимая во внимание соотношение между словом и смыслом, опытом сознания и эмоциональной нагрузкой, которые должны быть выражены, пишет, что: «слово не должно быть озвучено языком притворно, оно должно исходить из глубины души и озвучено языком естественным образом, ибо, когда слово становится чистым, свежим и удивительным, проливается как капли дождя и потечёт естественным образом как паводок» (231, 240).

На его взгляд, процесс речи не должен сопровождаться деланностью, автор не должен при этом сталкиваться с трудностями и усталостью. В обратном случае слово будет лишено добротности, а смысл подобающего выражения. Слово и речь, сказанные с трудом и причиняющим усталость усилием, становятся неестественным и искусственным словом. Так как неестественность (تكلف) и искусственность противоречат дарованию (طبع), такая речь и такой стих, не только лишаются своей духовной и художественной ценности, но и теряют способность вызывать

соответствующие эмоции. Оно причиняет тяжесть, и неприятность для души. Известно, что слово, сказанное от души, воспринимается сердцем.

При этом Абу Хилял ссылается на следующий случай, рассказанный Абу Ахмад от имени Сули: «Ибн аль-‘Араби издал распоряжение записать все, что будет происходить на его собраниях. Однажды некий мужчина зачитал урдужузу Абу Таммама о туче, выдавая его за произведение некоего бедуина. Когда ее записали, сказали, что урджуза относится Хабиб ибн Аусу. Ибн аль-‘Араби, узнав об этом сказал: «Разорви, здесь явствует влияние неестественности и искусственности» (231, 141).

Следовательно, одарённое (مطبوغ) и приятное для сердце слово или слово, сказанное от души, это то которое выдаётся без напряжения поэта и говорится без препятствий от глубин души и ляжет на язык произвольно (231, 141).

Абу Хилял также переходит к рассмотрению мнений сторонников одарённого (مطبوغ) слова и слова искусственного (مصنوع). Он обвиняет в невежестве тех, кто считают добротным и красноречивым слово исключительно по причине усложнённости смысла и содержащее сухую, бездушную и грубую лексику. Он откровенно подчёркивает, что если ум и воображение читателя или слушателя будут сталкиваться с трудностями в понимании смысла, это означает, что они имеют дело с деланным (притворным / متكلف) словом. Естественно, душа и сердце не будут принимать таковое и не пустят его в своё ложе (231, 141).

Абдулкохир Джурджони также относится к средневековым ученым, выразившим мнение о деланном (متكلف) стихе. Он, останавливаясь на парономазии (تجنيس), являющейся одной из основных средств для создания искусственного стиха, пишет о положительных и отрицательных сторонах этой фигуры. На его взгляд, то, что придаёт парономазии превосходство и достоинство это обстоятельство ее связанности со смыслом. Если парономазия была бы связана только со словом, не была бы такой нехорошей, а была бы исключительно предпочитаемой (23, 4).

Рассуждения этого учёного показывают, что в его время поэты часто обращались к художественным фигурам и другим техническим приёмам: «В наше время в трудах поздних деятелей (متأخران) просматривается тенденция чрезмерного обращения к обиходным и установившимся компонентам риторики (بدیع). Доходит до такой степени, что забывают, что говорят для того чтобы понимали. Они забывают, что говорят для внесения ясности и полагают, что нет ничего порицательного, когда части и разновидности риторики (بدیع) соберут в одном бейте, загоня читателя и слушателя в трудное положение и вводя их в заблуждение и неопределённость. Часто чрезмерность деланности (تكلف) напоминает обстоятельство, когда так приукрашивают невесту, что у него пропадает всякое желание выйти замуж» (23, 4-5).

Приведённая цитата показывает, что сочинение произведения на базе той или иной фигуры, где не просматривается одарённость и поэтический вкус, это ещё не стихотворение. В качестве примера достаточно обратиться к речам (خطبه) Джахиза. Послания и речи являются наилучшим местом для цитирования стихов и рифмованной прозы. Это те вещи, на которые ссылаются в качестве поэзии в кружках и собраниях. Это преимущественно любовные зачины (نسیب و تشییب), декламируемые в литературных собраниях. Оно представляется для демонстрации мастерства и показа широты таланта и дарования автора, превосходства его литературной эрудиции и пластичности, создаваемой им картины (36, 5).

В целом трудно находить приемлемую парономазию или приятную рифмованную прозу (سجع), разве что там, где этого не потребует смысл и не направляет на неё. Это происходит тогда когда сложно находить замену или подобие этой парономазии, и ставишься перед неизбежностью его использования. Такая парономазия, которая приведена без подготовки, непреднамеренно, без усилий для ее поиска или по причине красоты сочетаемости (соотношения), является наилучшей и наивысшей разновидностью парономазии (36, 5).

Взгляд данного учёного касательно естественной и деланной (مطبوع ومنتكف) является чрезмерно сложной. По этому со слов Джахиза трудно составить упорядоченную и гармоничную картину о естественной и деланной поэзии. Первое, что препятствует этому это неупорядоченное изложение и противоречащий друг другу подход к упомянутым выше двум терминам. Второе, естественный и деланный (مطبوع ومنتكف) стих обозначены множеством терминов, что делает выбор одного из них затруднительным.

Мнения знатоков относительно естественного стиха (مطبوع) склоняет к тому, что на их взгляд добротный или естественный стих это стих, озвучиваемый поэтом без размышлений и раздумий. В обратном случае это уже стих деланный.

Но важным моментом является то, что в теоретических выкладках упомянутых выше средневековых знатоков термин искусственный (مصنوع) или искусственное слово употреблены наравне с терминами естественный (مطبوع) и естественный стих. Если суммировать все их рассуждения об искусственном (مصنوع) приходим к выводу, что искусственный стих с точки зрения арабских знатоков теории литературы, связан с чрезмерным использованием художественных фигур. Таким образом, отклонение от уровня соразмерности в использовании художественных фигур уводит в сторону течения искусственной поэзии.

Воззрения поэтов и литераторов. В истории персидско-таджикской литературы наряду с памятниками по теории литературы и трудов, посвящённых поэтам и поэзии, правилам, закономерностям и принципам поэтического творчества, поэты и писатели также в своих произведениях выражали, привлекающее внимание мысли по этим вопросам. Их взгляд на литературу и ее теории с многих сторон может и должен стать предметом отдельного рассмотрения. Анализ этих взглядов может способствовать более основательному знакомству с поэтической атмосферой и атмосферой изящной словесности в различных периодах истории.

В начальной стадии развития персидско-таджикской литературы на дари-персидском у поэтов и литераторов не встречаются рассуждения касательно термина искусственный *масну'*. В стихах поэтов X-XI веков мы встречаем лишь название фигур и незначительное пристрастие к ним. Определение понятия отсутствует. Первыми поэтами в персидско-таджикской литературе, использовавшими художественные фигуры сознательно и с деланностью являются Унсури, Маншури и Катрон (176, 51-52).

На наш взгляд, одним из первых поэтов, указавших в своих стихах на этот вопрос, был Аттар Нишапури. Аттар как поэт суфий смотрит на стих, прежде всего, с точки зрения содержания. Он считает истинным стихом, стихотворение, сказанное и сплетённое из норм шариата, аскетизма, размышлений о боге и зикра (упоминание - ذکر). На его взгляд, стих, где отсутствует эти свойства, является «менструацией мужчин» и «свидетельством бесплодия». Наряду с множеством критических высказываний, Аттар одним из основных свойств естественного стиха считает отдалённость от чрезмерного украшения стиха художественными фигурами. На его взгляд, «радость внешней структурой стиха и опора на искусственное слово взамен слова естественного, извращает истинность слова» (178, 6).

Аттар в «Мусибатнома» по рассматриваемому нами вопросу имеет небольшой хикаят (рассказ) следующего содержания: Один из выдающихся, прилагая большие усилия, готовит проповедь о восхвалении Бога в рифмованной прозе (سجع). Упомянутый в расчёте на вознаграждение и добрых пожеланий представляет эту проповедь (خطبه) на собрание шейх Абулькасыма Гуракани (ум. в 1059г.). Однако, шейх, услышав проповедь, начинает выражать неудовлетворённость:

آن دل بی کار، که این بر هم نهاد.	شیخ گفتا: «بر دلم صد غم نهاد،
نبودش، بی هیچ شک، پروای این.	هر که دل زنداست در سودای دین،
شغل مشغلان پندار این بود»	یک نشان مرد بی کار این بود،

(45, 451)

(Шейх сказал: «Сильно опечалил моё сердце,

Тот бездеятельный сердцем, что представил это.
 У кого живое сердце в делах веры,
 Несомненно, ему нет дела к таким вещам.
 Это один из признаков, мужчины бездельника,
 Это занятие приверженцев воображения).

Этот шейх исходя из того что в этой проповеди отсутствует волнение и страсть, стремление к единению и поиск Бога, проявляет недовольство и считает эту увлечённость фигурами, признаком людей бездельников. Однако эта увлечённость фигурами является первыми признаками искусственного стиха *масну'*.

В персидской и арабской литературах такое отношение суфиев к искусственному стиху было устоявшимся мнением. Как было отмечено нами выше Ибн аль-‘Араби на одном из своих собраний, услышав деланное слово (искусственное), приказывает разорвать текст. Они, как правило, не говоря об увлечённости художественными фигурами, считали даже метрику (аруз) и рифму препятствием для выражения своей страсти и волнений. После этого *хикаят* Аттор просит Бога избавить его душу от привязанности к украшению внешности слова. При этом в его творчестве нередко встречаем примеры красивого и искусственного слова.

Джалаладдин Руми поэт суфий в своём творчестве часто выражает недовольство трудностями рифмы и сложностями метрики (аруз). Несмотря на это, он в мире поэзии по части мастерства в рифме и разнообразии метров, делавших бесподобными его поэзию и ее тональность, занимает выдающееся место. Он по многим поводам выражал свои литературно-критические взгляды как в «Месневи», так и в «Девони кабир». Мавлоно в одной из *макала* (مقاله) в «Фихи мо фихи», указывая на этот вопрос, говорит: «когда слово сильно приукрашивают, забывают о цели» (2, 109).

В этих словах Мавлоно выражена суть искусственного стиха, на что указывают почти все знатоки и ценители поэзии. На взгляд Мавлоно, когда поэт задаётся целью приукрасить слово, эта привязанность к украшательству,

препятствует ему сосредоточиться на смысле и содержании. А это противоречит задачам поэтов, приверженцев смысла.

Камол Худжанди относится к поэтам, менее чем другие, высказавшим по вопросам поэзии и поэтов с точки зрения теории. Несмотря на это, в его стихах, в особенности в самовосхвалениях, можно находить критические замечания. На взгляд Камол, слово должно быть свободным от всякого рода золочений и словесных украшений:

کمال از سادگی با نقش و تذهیب
میارا هفت بیت خویش چندین.
سخن هرگز تر و رنگین نگردهد
به زرکاری و جدول های رنگین

(93,11)

(Камол, по простоте не окрашивай узорами и золочением,
Чрезмерно свои семь бейтов.
Слово не станет свежим и разноцветным,
От золочений и узоров разноцветных).

Суть, цитированных бейтов подчёркивает, что стих становится свежим и многозначным, не из-за словесных украшений, а благодаря высокому смыслу и оригинальной мысли. Возможно, поэт имеет в виду, и украшения, используемые в прозаическом тексте. В обоих случаях предпочтение даётся смыслу.

Однако Камол в другом месте ставит высоко и свою виртуозность (تکلف):

این تکلف های من در شعر من
«کلمینی یا حمیرای» من است

(88,50)

(Моя виртуозность в моих стихах,
Эта мой «Камини или Хумайра» (Скажи мне о Хумайра)).

В этом отношении не лишне сослаться на мнение таджикского литературоведа специалиста по Камолу Бадриддина Максудова. Он считает, что: «Камолу были по душе его игры со словами и виртуозность. Камол был очарован своей виртуозностью, как и Пророк Мухаммад, очарованный сладкоречием Аиши (Хумайра). Камол в действительности был очарован

красивым словом, которого использовал в своих стихах разнообразно. Он хорошо понимал ценность красивого слова. Другими словами поэт держал пульс слова в своих руках и хорошо знал, где и как использовать, сохраняя его целостность» (83, 50). Если обратиться к дивану Камол, явствует, что поэт наилучшим образом использовал художественные средства.

В истории персидско-таджикской литературы возможно ни один поэт не формулировал столь много суждений о литературе как Абдуррахмон Джами. Этим и объясняется интерес ряда исследователей к анализу и рассмотрению его теоретических воззрений и публикации, заслуживающих внимание, работ (111; 65; 98).

Джами в совершенстве владел наукой о литературе своего времени. Это подтверждается его многочисленными трудами по различным литературным дисциплинам. Как известно из истории литературы век Джами был веком пристрастия к словесной стороне стиха и художественных фигур. Это был своего рода «золотой век» упомянутого течения.

Обширные знания и состояние литературы времени, где формализм достиг своей высшей стадии, позволили Джами глубоко и критически высказаться и по рассматриваемому нами вопросу. При этом он не мог находиться вне господствующего течения в литературе (98).

Абдуррахмон Джами в поэме «Тухфат-ул-ахрор» имеет главу под названием «О предупреждении поэтов, увлечённых виртуозностью, о том, что необходимо стиху, чтобы нравился душе и был приятным слуху». Целью поэта в этой главе является предупреждение поэтов, увлечённых виртуозностью и то, что необходимо стиху. На взгляд Джами естественный стих (مطبوع) в дополнение к известному в мире слову, удивительному смыслу должен иметь редкую рифму, лёгкий метр, умеренное использование фигур, быть переполненным любовью и свободным от притворства (تكلف) (98; 64). Мавлоно Джами в касыде «Уход души» («جلاء الروح»), сочинённым в ответ на известную касыду Хакани, красоту и приятность стиха сводит к простоте и

воздержания от вычурности и словесных фигур (113, 161). Соответствующая констатация фигурирует и в «Тухфат-ул-ахрор» (111, 30).

В целом можно отметить, что на взгляд Джами в «Тухфат-ул-ахрор» стих должен быть усовершенствованным художественными фигурами, но в пределах умеренности.

Наваи в «Садди Искандари», рассматривая поэзию своего времени, переполненной деланностью и искусственностью (تكلف و تصنع), выражает неудовлетворённость этим пристрастием современников. Из текста стихов Наваи, переведённых Е. Э. Бертельсом с чагатайского на русский, можно прийти к выводу, что: «произведения новомодных поэтов пишутся с большой осторожностью и трудом. Читатель, читая их, впадает в темноту темной ночи. В темноте такой ночи нет ни воды, ни света. Чтение таковых ничего не стоят, чтобы компенсировать твои усилия. В продолжение своих слов Наваи уподобляет поэтические фигуры татарскому мускусу. Умеренное использование наполняет жилище ароматом. Но если воздух в жилище будет состоять только из аромата мускуса, дышать таким воздухом будет затруднительным» (69, 36). Нельзя не согласиться с этими словами Наваи. Если взглянуть на поэзию эпохи Джами и Наваи, именно такой вывод и напрашивается. По этой причине эти два выдающихся деятеля уделяют подчёркнутое внимание этому вопросу.

В воззрениях творческих деятелей, представляют немалый интерес и взгляды прозаиков и теоретиков прозы. В их воззрениях и теоретических выкладках относительно прозы «белого стиха» (نثر ترسل) искусства изящного слова и сочинения (انشاء) встречаются идеи, в целом способствующие пониманию стилей слова. Бахааддин Багдади в предисловии своего сборника сочинений (منشآت) «ат-Тавассул ила-т-тарассул», посвящает отдельную главу особенностям стилей. Автор в начале книги останавливается на вопросе творчества слова. На его взгляд, творчество слова «зависит от достоинства писателя и его мастерства» (118, 50). Исходя из этого, Бахааддин Багдади касательно личности писателя и его отношения к искусству сочинения пишет

следующее: «Слова с точки зрения писателей бывает либо искусственным, либо естественным (مصنوع و مطبوع). Искусственное, благодаря характеру художественных фигур, имеет множество разновидностей и разнообразий. Исходя из этого, невозможно изложить все его черты и приступить к их разьяснению» (16, 79).

Следует понимать, что «в этой классификации слова, подтверждается зависимость стиля писателя, с одной стороны от его дарования и личности, с другой от мастерства и творческого опыта. Искусственное слово, опирающееся на одну из художественных фигур, может приобрести множество форм (оформлений). Мы потому пишем «формирование», что в выражении и обозначении, изложение идеи посредством определённой фигуры, означает следование за формой. Это в смысле соотношения формы и содержания, являющегося основой творчества и литературной деятельности. Другое, что следовало бы отметить это то, что по словам Бахааддина Багдади, творчество (прозаическое и другое) в первую очередь воспринимается как литературное мастерство и его значимость признается, благодаря совершенству этого мастерства» (118, 48).

На взгляд Бахааддина Багдади по пути деланного слова (متكلف) могут следовать только те, кто имеют набитую руку в слове и создании смысла (معانى) Древние арабы и аджамийцы следовали по этому пути: «Некоторые следуют по стопам искусственности с примесью произвола, другие создают сладкое и красноречивое слово без побуждений искусственности и произвола. Таков выбор у тех, кто наделён силой словотворчества и создания смысла. Все предшественники, которые были всадниками поля словесности и борцами стези мастерства, как на арабском, так и на фарси, шли по этому правильному пути и по этой прямой дороге» (16, 10).

И это следует принимать во внимание, что «деланность слова есть результат его создания по дарованию» (118, 50).

Другим способом слова является искусственное слово и эти два способа зависят от степени дарования и умения писателя: «некоторые совершают

обход вокруг слова и своим дарованием и умением прославляют написанное разными художественными фигурами как параномазия, словопроизводство, сопоставление, симметрия и другие» (16, 10). И последнее, другой манерой или способом слова, является то, что основывается на изящности и красноречия. И в этой разновидности слова смыслу придаётся меньшее значение: «Некоторые останавливают свой выбор на изящной и сладкой речи, на нежных словах, а не на точности смысла» (22, 10). Основным фактором такого разнообразия стилей Бахааддина Багдади считает разнообразие людей по характеру (16, 10).

Как явствует из рассмотрения воззрений поэтов и писателей, все они выступают против украшения слова и чрезмерного приукрашивания стиха художественными фигурами. Основой и сутью стиха считают смысл, приятное слово, свежие и оригинальные мотивы. Умеренность считают мерилем использования художественных фигур. Среди воззрений поэтов выделяются слова Мавлоно Джалаладдина Руми и Абдуррахмана Джами. Они высказались более подробно и упорядоченно. Выделяются новизной, не встречающиеся у других авторов, высказывания и Бахааддина Багдади. Бахааддин Багдади является одним из первых, кто формирование различных стилей, связывает с умственными факторами.

Взгляд философов. В истории персидско-таджикской средневековой литературно-эстетической мысли заметную роль играют философы. Они внесли вклад и в формирование теории поэзии на персидско-таджикском языке. Ещё в IX веке ряд знатоков иранского происхождения перевели труды по литературе греческих философов. Значение этих переводов в истории становления арабской и персидской литературно-эстетической мысли является весьма высоким. Благодаря этим переводам, в персидско-таджикскую литературу проник греческий элемент, что стало фактором ее дальнейшего развития (110, 19-20). В частности, мы благодаря этим переводам знаем, что ещё в своё время Платон, определяя главные особенности двух видов слова, различал естественное слово от искусственного. На взгляд

Платона естественный стих: «детище вкуса и дарования тех, чей великий дух, приходя в волнение, стал ореолом богинь поэзии». «Искусственный стих дарования тех, кому неведомо это волнение и терзания. Они хотят выученными поэтическими фигурами вступить в пределы поэзии и получить пользу от этого прекрасного мира. Увы они никогда не получают разрешение на вступление» (142, 356).

Великие мыслители Востока аль-Кинди, Абу Наср Фараби, Абуали ибни Сино, Абулфарадж Абдулло ибн ат-Таййиб, Ибн Рушд и Ходжа Насираддин Туси, приводили в сокращённом варианте и комментировали произведения греческих философов. Если обратиться к комментариям упомянутых философов на предмет нашей работы, на первый взгляд, они не затрагивают наш вопрос. Однако в самых комментариях встречаем рассуждения, которые могут способствовать пониманию сути литературно-теоретических взглядов древних греков. При этом в наследии ряда философов, особенно сочинявших энциклопедические труды, в отдельных главах находим, заслуживающие внимание суждения, относительно предмета нашего исследования. На это мы укажем в последующих страницах. В этом разделе в целях краткости изложения, мы укажем на тексты и исследования, которые использованы нами.

Ибн Халдун в кругу философов известен как литератор, обществовед, философ и великий учёный Востока. В числе его работ особое место занимает знаменитое «Введение» («مقدمه»). Во «Введении» мы находим множество размышлений относительно дисциплины *адаб* словесности, отличия поэзии от прозы, приобретение навыков литературного творчества и многих других вопросов, связанных с поэзией и поэтами. Одним из вопросов затронутых этим учёным, является вопрос о естественном и искусственном слове (و مطبوع و مصنوع). Он в разделе (*фасл*) «О том, что основа и уровень естественного слова устойчивее и предпочтительнее слова искусственного», подробно останавливается относительно отличий и превосходства естественного слова над искусственным. Он, представляя сведения о родоначальниках

искусственного стиха, критериях использования художественных фигур, приводит мнения предшествовавших знатоков и своих современников относительно искусственного слова.

Ибн Халдун пишет: «когда говорят искусственное слово, имеют в виду сочетания, содержащие художественные фигуры с их разновидностями. Также когда говорят естественное слово (مطبوع) подразумевают слово, выраженное совершенным образом. Эти две разновидности слова противостоят друг другу» (14, 338).

Взгляд Ибн Халдун совпадает с мнением других средневековых учёных. Он считает слово, где чрезмерно использованы художественные фигуры, искусственным словом. Ибн Халдун противопоставляет слово искусственное слову естественному. На его взгляд, основой искусственного стиха являются художественные фигуры. При этом, фигуры (بدیع), противопоставляет риторике (بلاغت). Если взглянуть на науку о риторике на персидском, фигуры (بدیع) являются частью из трёхчастной науки о риторике. Некоторые считают, что بدیع на начальной стадии развития дисциплины о литературе *адаб* у арабов, был синонимом риторики (بلاغت) (170). Однако Ибн Халдун, приводя мнение двух групп знатоков относительно места дисциплины (بدیع), опираясь на труд «аль-Умда» Ибн Рашик, *баде'* (بدیع) выводит за рамки риторики. При этом сам вроде бы поддерживает другого мнения. Он пишет: «разновидностей этой дисциплины – *баде'* «بدیع» у ее знатоков бесчисленное количество. Терминология у них по главам и разделам противоречива. Многие из них включают дисциплину *баде'* в структуру риторики (بلاغت) и говорят *баде'*: «не входит в категорию обозначения и выражения слова, а придаёт ему красоту и блеск». При этом основатели дисциплины *баде'* выводили его за рамки риторики, считая его частью дисциплин о литературе, не имеющего своего предмета. Это мнение Ибн Рашик, высказанное его в «аль-Умда». Литераторы Андалузии солидарны с этим» (14, 392).

На взгляд, Ибн Халдун, чрезмерное пристрастие к художественным фигурам выводит речь за рамки риторики и лишает её всякой красоты и

пользы: «чрезмерная вычурность (تكلف) наносит ущерб основной структуре речи и препятствует ее выразительности и особенно выводит за рамки риторики. В таком случае в речи не остаётся ничего кроме фигур и украшений» (14, 392).

Однако, Ибн Халдун не совсем перечёркивает художественные фигуры. На его взгляд, не предосудительны фигуры, приводимые непреднамеренно и сами по себе. Если фигуры свободны от деланности (вычурности) и в них отсутствуют изъясн и безобразия, они придают речи красоту и прелесть. Эти красоты прибавляют выражению привлекательность.

На его взгляд, наилучшее использование художественных фигур, встречается в Коране. В Коране эти украшения использованы после совершенного выражения сочетаний (14, 387-388).

Ибни Халдун считает Абу Тамом Хабиб ибн Авс Таи первым поэтом, приверженцем, искусственного стиха (35, 388). К этому мы вернёмся в другом месте. Ибн Халдун приводит и мнения знатоков искусственной поэзии, что не лишено значения. Эти мнения им были услышаны непосредственно у самых знатоков. Эти рассуждения отсутствуют в книгах, написанных до него, что делают сведения Ибн Халдун ещё более весомыми. Он пишет, что во все времена те, кто увлекались риторикой (بلاغت), насмехаются над теми, кто пристрастились к словесным украшениям, считая их свидетельством недоученности. Такая практика существует и в наше время (14, 388).

Из сведений Ибн Халдун вытекает, что неприятие знатоков риторики того времени искусственного слова, несколько выходит за рамки нашего сегодняшнего представления. В частности он приводит следующие слова одного из своих наставников по имени Абу аль-Баракат Билфики, знатока тонкостей арабского языка и изящной словесности: «моя сокровенная мечта увидеть тех, кто применяет разнообразие художественных фигур в своей поэзии или прозе сталкивающимися с жестоким наказанием. Увидеть людей громогласно утверждающими их низость и запрещающими своим ученикам

использование художественных фигур, чтобы ученики не изнашивали новое одеяние риторики и не оставались в невежестве от ее постижения» (14, 389).

В связи с вышеприведённой цитатой хочется отметить одно обстоятельство. Арабские знатоки изящной словесности являются сторонниками приятного, незатейливого и свободного от (деланности) вычурности (تكلف) слова. Они считают естественным то слово, которое сказано поэтом без деланности. В этой связи для знатоков риторики времени Ибн Халдун не была приемлемой пристрастие к (чрезмерному) применению художественных фигур (صنایع بدیعی).

Ибн Халдун, со ссылкой на своего другого учителя Абулкасима Шариф Сибти, который был распространителем арабского языка и его знаменосцем пишет, что: «эти художественные фигуры, даже если свалются на поэта непреднамеренно и независимо от его воли, в случае если поэт будет их повторять, станут некрасивыми. Эти фигуры являются украшениями и прелестью слова. Они как родинки на лице. Одна-две родинки – красивы, а если их много, то это уродство» (14, 390).

Этот знаток уподобляет стих к лицу, а художественные фигуры к родинке и отмечает, что когда родинок одна-две, они придают возлюбленной особую красоту. А если их много, то это создаёт безобразие. И художественные фигуры в случае их применения с умеренностью приукрашивают стих, в обратном случае выводят его за рамки риторики.

На основе вышеприведённой цитата Ибн Халдун заключает, что: «слова знатоков дисциплины *адаб* изящной словесности указывает на то, что искусственное слово стоит ниже слова естественного. Как мы отметили его (слова) особенность и истину в этом судьёй выступает вкус и восприятие» (14, 388-399-390).

Следует отметить, что соблюдение принципа умеренности в применении художественных фигур была предметом внимания и других творческих личностей и теоретиков. На этом мы останавливались ранее.

Анализ и рассмотрение воззрений логиков и философов касательно вопросов, связанных с теорией поэзии показывает, что они делили стих на два противостоящих друг другу полюса. Это естественный и искусственный полюса. Философами, в зависимости от состояния литературы времени и исходя из своего опыта и знаний, выработаны критерии и определены особенности этих двух разновидностей стиха. На взгляд Платона естественный стих основывается на таланте, вдохновлённости, волнениях и дарованиях. Искусственный стих лишён таких свойств. Ибн Халдун, на рассматриваемый вопрос в зависимости от времени жизни и специфики развития литературных дисциплин смотрит несколько шире. Ибн Халдун чрезмерное применение художественных фигур считает главным отличием стиха естественного от искусственного. Он, в отличие от других учёных средневековья представляет сведения о родоначальниках искусственного стиха и критериях использования художественных фигур. Он приводит мнения предшествовавших знатоков и знатоков своего времени и об искусственном слове *масну*'. Такое сравнительное изложение материала не часто встречается в средневековых трудах по теории литературы.

Изыскания современных исследователей. Искусственный стих *масну*' и его свойства были предметом внимания многих современных исследователей литературоведов. Хотя большинство рассуждений этих исследователей не были пространными и точными, они с многих точек зрения заслуживают обобщения и анализа. Следует отметить, что многие рассуждения повторяют друг друга. В этой связи в целях краткости изложения мы обратим внимание на те рассуждения, которые способствуют пониманию вопроса.

В персидско-таджикском литературоведении исследователи все ещё не могут провести грань между терминами «ше'ри масну'», «ше'ри мутакаллаф», «сабки масну'», «сабки мутакаллаф» и «ше'ри фанни» (*искусственный стих, деланный стих, искусственный стиль, деланный стиль, художественный стих*). В большинстве случаев их считают синонимами и используют в одном

значение. На наш взгляд, эти термины не однозначны и каждый из них имеет свою особенность. Например, деланный стих и художественный стих это такое стихотворение, где в дополнение к художественным словесным фигурам широко применяются метафора, намёк, сложные иносказания, редкие слова, терминология различных дисциплин, Коранические аяты, изречения Пророка и другие литературные приёмы. Однако искусственный стих это тот, где ограничиваются использованием лишь художественных фигур, что было в начале возникновения этой разновидности. В последующее время к художественным фигурам, примыкают и другие элементы. Искусственный стих по сравнению с художественным стихом лишён таких фигур как введение в заблуждение и многословие (ايهام و اطناب) и в целом он доступен для понимания.

Взгляд современных исследователей, проявленный в их работах, показывает, что они в целом не придерживаются положительного мнения об искусственном стихе. Мнения современных исследователей об искусственном стихе в основном просматриваются при двух случаях:

1. При рассмотрении вопросов дисциплины баде' (بديع) и классификации приёмов баде' (بديع);
2. При исследовании стиля и разновидностей поэтического стиля.

В начале обратимся к точке зрения тех современных литературоведов, которые рассматривали вопросы, связанные с искусственным стихом в рамках исследования дисциплины баде' (بديع).

Абдулхусайн Зарринкуб является одним из первых исследователей, остановившихся над этим вопросом. Последующие поколения исследователей в основном следовали за ним. Зарринкуб когда пишет о художественных украшениях, называет их наиболее влияющим на душу фактором: «Есть и другой фактор. Если не допустить злоупотребление им, может сильно затрагивать душу. Это баде' (بديع) и его украшения» (143, 85).

Использование художественных фигур неизбежно для любого поэта. Эти фигуры придают стиху поэта дополнительную красоту и свежесть.

Использование фигур не должно быть чрезмерным. На взгляд Зарринкуб «вместе с тем, чрезмерность в применении этих художественных фигур не является востребованной и принятой. Художественные фигуры это как бы приправа для пищи. Если добавить в меру делает пищу приятной, если не в меру делает либо горькой, либо противной» (143, 85).

Поэтому следует использовать поэтические фигуры в меру. В обратном случае, такое выводит слово за рамки красноречия (بلاغت) и превратит его в разовую игрушку и развлечение.

Кроме того с точки зрения Зарринкуб «стих, который чрезмерно начинён художественными фигурами, в действительности не имеет ни стиля и не свидетельствует о творческом таланте поэта. Даже если компоненты стиха в меру содержат преувеличение, стих все равно станет смешанным с ложью. В таком стихе трудно находит личность поэта в открытую. Вместе с тем, если украшение не перешагивает черту, оно в какой-то степени придаёт стиху прелесть и красоту» (143, 86). Зарринкуб считает чрезмерность не позволительным даже в использовании слов и поиске редких выражений, что делает стих неясным и непонятным.

Новшество и поиск нового в поэтических фигурах дозволены до определённой степени, если они не превратят стих в таблицу загадок и словесное пустословие. На взгляд Зарринкуб именно эта чрезмерное пристрастие к применению художественных украшений, испортило поэзию таких поэтов как Абдулвосе Джабали, Адиб Собир Тирмизи, Рашидаддин Ватвот и Зулфикар Шарвони. При этом умеренное использование этих украшений придали стихам Фаррухи Систони, Низоми Ганджави, Амир Хусрав Дехлави и Хафиза особую притягательность и блеск (143, 86).

Именно эту особенность – умеренность в применении художественных фигур, Зарринкуб считает основным критерием, отличающим естественную поэзию от искусственной: «Это та черта, которая разделяет естественный стих от деланного (منكلف). И проводит грань между поэтом мастером слова и, по выражению Хафиза, увлекающимся рифмоплетством, лишённым яркого

таланта» (143, 86). На взгляд Зарринкуб, хороший, приятный и естественный стих тот стих, который скрывает свои украшения. С этой точки зрения мастерство великого поэта выражается в том, чтобы представить свой стих без искусственности и деланности.

Если принимать во внимание слова этого исследователя, стихи ряда поэтов, считавшихся выдающимися творческими личностями своего времени, представляются в не лучшем свете. Но здесь следует обратить внимание на мерилло оценки поэтического мастерства, которое в каждой эпохе было своё. Если быть более внимательным, рассуждения Зарринкуб напоминают мнения арабских и персидских знатоков теории литературы и базируются на них.

Шафеи Кадкани также частично рассматривал предмет нашего исследования. Этот учёный, который известен как тонкий исследователь, является и талантливым поэтом новатором. Поэтому его мнения базируются, как на обширном научном материале, так и на поэтическом опыте. Кадкани принадлежит небольшая работа о персидско-таджикской риторике (بلاغت), в которой рассматривает и дисциплину баде' (بدیع). В этой работе он подвергает жёсткой критике поэтов, чрезмерно увлекавшихся художественными фигурами. Он, как и Абдулхусайн Зарринкуб считает главное отличие искусственного стиха, чрезмерность в применении художественных фигур. Он сравнивает некоторые бейты Рашидаддин Ватвот, где применены те или иные фигуры, с приукрашиванием старухи. Именно это приукрашивание отталкивает читателя. Было бы лучше, если бы он сохранял свою естественную простоту. В дополнение к этому, он относит большинство художественных фигур классической персидско-таджикской литературы к категории занятий времён безделья поэтов (230, 55). На его взгляд, художественные фигуры можно делить на две группы: полезные и никчёмные:

1. Полезные те, которые способствуют повышению тональности речи, вызывают ассоциации, а душа получает удовольствие от этих ассоциаций.

2. Никчемные это те, которые лишены двух упомянутых выше моментов. Не имеют тональности и не вызывают ассоциаций. Являются препятствием

для простоты и искренности изложения. Считаются мёртвыми фигурами (230, 21-22).

Вторую группу, которая перечислена, Кадкани характеризует притворностями (تكلف), бесполезными усилиями, плодом времён безделья и опустошённостью умов людей средневековья (230, 57). У нас вызывает возражение последняя характеристика. Вопрос сводится к тому, что создание того или иного литературного приёма в слове, в том числе изобретение новой фигуры, не может быть свидетельством опустошённости умов. Это свидетельство работающего ума. Фигуры, которые относит Кадкани ко второй группе следующие: *лаффу нашири мураттабу лаффу нашири мушавваши, радд-ул-кофия, радд-ул-аджзи ала-с-садри, радд-ул-аджз, мувашишах, рикто (шеъри бенукта), бароати истехлол, хусни талаб, тансики сифот, аъдод, джамъ, тафрик, таксим, суолу джавоб, лугз, муаммо (لف و نشر مرتب و لف و نشر و رد العجز و موشح و رقنآ و برائن استهلال و حسن طلب و مشوش و رد القافيه و رد العجز الى الصدر و و تنسيق صفات و اعداد و جمع و تفريق و تقسيم و سؤال و جواب و لغز و معمى)* (упорядоченное свёртывание и развёртывание, неупорядоченное свёртывание и развёртывание, возвращение рифмы, смещение конца (второе полустипхише бейта) на начало, смещение конца, мувашишах (фигура: в первых буквах строк стиха “зашифровано” имя человека), стих, буквы которого не имеют точек, оправдание начала, прелесть просьбы, упорядочение достоинств, перечисление, суммирование, разбрасывание, вопрос и ответ, тайна, загадка и другие, включая слово – дата / ماده تاريخ). Знатоки считают чрезмерность в употреблении этих фигур, главной особенностью искусственного стиха.

Шафеи Кадкани из числа более 220 художественных фигур, отмеченных в персидско-таджикских трудах по теории литературы, считая часть их полезными, все остальное считает ущербными и относящимися к категории занятий времён безделья поэтов. На его взгляд «...что за прелесть, когда поэт пишет стих, где его слова по порядку: с начала (слово) без точек, второе слово с точками, третье без точек, четвертые с точками? Или когда мы соберём буквы каждого бейта с буквами другого бейта, получаем чьё-то имя? Или все

слова состоят из букв, либо с точками над буквами, либо под ними. Или одно слово с точками над буквами, другое с точками под ними. Это затеи продукт времён безделья и упадка общества» (230, 75-76).

Шафеи Кадкани завершает свою работу о дисциплине *баде'* (بدیع), в особенности, увлечённости художественными фигурами следующим образом: «В стране, где отсутствует всякое искусство, художественные фигуры (صنایع بدیعی) могут стать лучшим искусством» (230, 78). Это очень едкий юмор. Однако в наши дни вопрос чрезмерного пристрастия к художественным фигурам, что является одной из особенностей цеха поэтов, приверженцев искусственным стихом, широко рассматривается в рамках эстетики изящной словесности.

Таки Вахидиён Комёр в разделе «Что такое *баде'* (بدیع)?» книги «*Баде'* (بدیع) с точки зрения эстетики», анализируя, рассматриваемый нами вопрос, в начале, подвергает критике воззрения предшествовавших авторов. Он в этом анализе выражает несогласие с теми исследователями, которые считают *баде'* (بدیع) декоративной дисциплиной слова и уверены в том, что эстетика приёмов дисциплины красоты изложения (речи / بیان) и дисциплины риторика (علم معانی) сущностная, а дисциплины *баде'* (بدیع) акциденциальная и украшательская. С его точки зрения, слова учёных в области риторики не представляются правильными, так как некоторые художественные фигуры такие как (غلو و ایهام) *преувеличение и введение в заблуждение* имеют сущностную красоту. В качестве доказательства своих слов он ссылается на констатацию Манучехр Муртазави, который считает «ایهام» главной особенностью стиля Хафиза. Исходя из этого он вопреки мнений учёных в области риторики, считает, что не все художественные фигуры носят украшательский характер, у них неоднородная значимость (170, 13).

Далее этот исследователь с точки зрения эстетики делит художественные фигуры на несколько групп. В этом плане, он выделяет группу фигур, которые в прошлом были предметом большего внимания поэтов, приверженцев искусственной поэзии. Он, отдавая должное их усердию, не видит никакой

ценность в тех фигурах и в том стихе: «Следует отметить, что в книгах о дисциплины баде' (بدیع) как в прошлом, так и в наше время, и другие категории названы художественной фигурой, которые делятся на две части.

Фигуры, которые хотя и имеют своего рода обязательность, а соблюдения этой обязательности весьма сложно, вообще лишены красоты и не относятся к категории поэтических приёмов. Применение этих приёмов не только лишено красоты, но и возможно, если не указали бы на них, оставались бы незамеченными» (170, 14).

На взгляд Таки Вахидиён Комёр «сочинение таких бессмысленных и деланных стихов, хотя и не легко, но лишено всякой красоты и является забавой, отклонением от искусства и результатом больной психики поэта и глупостью. Правильнее дело того, кто хочет пересчитать песчинки в пустыне. Дело невозможное, сумасшедшее, а не искусство и сотворение прекрасного. Такие вирши вопреки мнению одного из исследователей баде' (بدیع) не являются демонстрацией мастерства в писательском деле. Когда суть забава и признак умственной слабости и художественной неполноценности, эти ложные и бесполезные вирши никогда не могут быть демонстрацией мастерства. Великие поэты в своих стихах никогда не опускались до уровня таких виршей» (170, 15).

Махди Мухаббати также присоединяется по вопросу искусственного стиха и пристрастию некоторых поэтов к игре фигурами к мнению вышеупомянутых исследователей. На его взгляд «величайшими приверженцами искусственного и деланного стиха на фарси, которые сочиняли так называемые художественные (بدیعی) касыды и стихи, где применяли все или большинство художественные фигуры, были Сайид Зулфикар Шарвони, Кавоми Мутараззи, Салмон Соваджи, Ахли Ширази, Коони Ширази» (178, 50).

Мир Джалаладдин Каззози является еще одним исследователем нашего вопроса. Он, анализируя стиль и поэтическую манеру Хакани Шарвони касательно вопроса об искусственном и деланном стихе, которого он сам

называет «художественной поэзией» (شعر فنى), представляет заслуживавшие внимание предположения. Этот исследователь считает Хакани в изящной словесности последователем школы «художественного стиха» и для доказательства своего предположения приводит весьма примечательную мысль. На взгляд Каззози, «художественный стих это стих мастерства, хорошо сложенный и приукрашенный, которого иногда называют и искусственным и деланным (متكلف) стихом. Художественный стих это манера наравне с плавным и ясным стихом, в котором суть слова не основывается на хорошей слаженности и окрашенности структуры (формы). В художественном стихе идеей поэта не является только выражение замысла. Поэтический замысел является лишь поводом и причиной даровитому поэту для показа своего творческого умения и мастерства, чтобы оседлать иноходец слова. В этой связи замысел или поэтическое воображение, которые в плавной и незамысловатой поэзии представляются читателю без прикрас и открыто, в художественном стихе приобретают таинство, которое побуждает читателя для его понимания приложить усилия и быть в глубоком поиске. Эстетическая ценность такого рода стиха кроется в его таинствах на воображаемом ложе, куда поэт стелет свои поэтические размышления. Величайшим мастерством поэтов художественного стиха является умение надеть на ясный и простой замысел грубое, разноцветное, закрученное поэтическими картинками и фигурами одеяние» (174, 176-179).

Как явствует Каззози вопреки воззрений средневековых знатоков и современных исследователей взамен термина деланный стих (متكلف) употребляет термин стих художественный. На наш взгляд, этот термин заимствован из работ исследователей, занимавшихся изучением прозы в особенности художественной прозы. Как нам известно, до настоящего времени изучению художественной прозы по сравнению с искусственным и деланным стихом, посвящено гораздо больше трудов. Однако это не означает, что определение Каззози искусственному стиху, заимствовано из определений художественной прозы. Определение Каззози представлено на основе поэзии

Хакани и полностью соответствует стилю и поэтической манере Хакани. Стихи Хакани являются деланными стихами (متكلف), смысл которых понимается не быстро и благодаря большим умственным усилиям. Однако это может быть обобщённым и упорядоченным определением деланного стиха, что не часто встречается в работах современных литературоведов.

Если взглянуть глубже на определение Каззази, можно будет согласиться, с тем, что мы имеем дело с научно обоснованной констатацией. На взгляд Каззази в этой поэтической манере, чем труднее будет понимание замысла, тем будет выше художественная значимость произведения. Поэт, приверженец этой манеры стремится к тому, чтобы выразить свой замысел как можно сложнее и не яснее. В художественном стихе замысел припрятан в грубые и крепкие кожуры. Для постижения замысла необходимо расколот эти кожуры. Трудность постижения заключается и в том, что замысел поэта припрятан не всегда в хорошее ядро, а в грубость кожуры. Эти кожуры, которые содержат суть замысла, могут быть разного рода. В выборе кожуры поэт себя не ограничивает. Он берет эти кожуры из любой понравившейся ему почвы. Именно это и является наиболее отличающейся и характерной особенностью художественной поэзии по сравнению с плавным и ясным стихом. Художественный стих, с точки зрения иллюзорности стал весьма распространённым и запутанным (174, 181).

Как явствует большинство современных исследователей, затрагивавших искусственный стих в ходе написания книг о 'баде' (بدیع) или в рамках критики дисциплины 'баде' (بدیع), главной отличающей его особенностью считают чрезмерное использование художественных фигур. Однако некоторые исследователи, в частности те, кто занимались вопросами, связанными со стилистикой, наряду с другими стилями, признавали существование и искусственного стиля.

Переходим к рассмотрению работ исследователей, анализировавших искусственный стих под категорией стиль.

Мухаммад Джафар Махджуб относится к первым исследователям, написавших большой труд о стиле, в особенности хоросанском и его особенностях. Махджуб когда пишет о превосходстве одного стиля над другим, считает искусственность и деланность (تصنع و تكلف) стилистическими изъянами. «Стиль может иметь и другие изъяны (как искусственность, деланность и закрытость اغلاق). В таких случаях поэт или писатель, вместо того, чтобы для доступности понимания задуманного, выразить тонкий замысел, точные и сложные мысли простыми и ясными сочетаниями, предаётся в изложении (بيان) чрезмерному применению словесных фигур, синонимов, рифмованной прозы (سجع), параномазий и уподоблений. Дело доходит до того, что в его предложениях ничего не просматривается кроме словесных фигур и инкрустаций (ترصيع). Его деланность (تكلف) либо полностью сводит на нет основной смысл, либо его речь становится многословным, но малосодержательным. Неясный, искусственный и деланный стиль есть своего рода изложением задуманного, где слова перешагивают предел обозначения и по этой причине не могут стать истинным передатчиком основной цели» (179, 48-49).

Мухаммад Джафар Махджуб, в приведённой выше цитате, указывает на три разновидности стиля. При этом он характеризует их однородными критериями, что на наш взгляд вступает в противоречие с принципами, канонами и правилами стилистики. Каждый термин, обозначающий стиль, должен быть конкретизирован и подтверждён. В искусственном стиле слова перешагивают пределы обозначения, в деланном стихе такое не имеет места. Деланность слова не может считаться стилистическим изъяном.

Хусрав Фаршедвард классифицирует стиль с разных точек зрения. Например, в своей классификации он делит стиль на простой и усложнённый. На его взгляд, простой, рифмованный (مرسل) и красноречивый стиль, относится к легко понимаемой и лёгкой в изложении манере, как стиль Фирдоуси и Саади. Напротив этого располагается усложнённый (накрученный), скованный, деланный и искусственный стиль, как трудно

поддающийся пониманию стиль Хакани, «Таърихи вассоф» и «Дурраи нодира» (163, 687). Как явствует и этот исследователь не видит разницу между упомянутыми терминами. Разницу между ними он видит в сложности и труднодоступности для понимания.

И этот исследователь приходит к выводу, что именно художественные украшения стали причиной эволюции простого стиля к усложнённому.

В таджикском и советском литературоведении вопрос об искусственном и деланном стихе был рассмотрен рядом исследователей (8; 68; 69; 70). В частности, среди таджикских литературоведов Худои Шарифов является тем, кто, наряду с другими, исследовал основные вопросы, относящиеся к средневековой теории литературы. Худои Шарифов также посвятил отдельную работу естественному и искусственному стиху (118). Он в основном анализировал взгляды Бахааддин Багдади и Рашидаддин Ватвот касательно манеры и стиля прозаиков. Этот вопрос был, частично упомянут в предыдущих страницах нашей работы. На других констатациях Шарифова мы остановимся в последующем.

Другой таджикский литературовед и критик Абдуннаби Сатторзода также останавливался на рассматриваемом нами вопросе. Часть его выводов использованы нами в предыдущих страницах. Особое место занимает его работа «Такмилаи бадеи форсии тоҷики» («Дополнение к персидско-таджикской дисциплине баде'»). Хотя в этой работе Абдуннаби Сатторзода анализирует и обобщает теоретические воззрения средневековых знатоков, в результате приходит к углублённому и уточнённому представлению о художественных фигурах и их места в поэтическом слове. В частности он, не соглашаясь с выводами средневековых и современных исследователей о деланном стихе (متكلف) пишет, что «в прошлом, как и в наше время, ошибочно деланным (متكلف) считали стих, сложенный в сложном размере с тяжёлыми отклонениями (زحاف), насильно связанными словами и трудным для понимания смыслом» (96, 309). Хотя в продолжении, по причине характера своей работы, он не поясняет своё, процитированное выше видение, оставляет

вопрос открытым приведением доказательства из труда Шамс Кайс Рози, что может свидетельствовать о том, что Сатторзода разделяет мнение Шамс Кайс.

Бадриддин Максудов, анализируя газели Камол Худжанди так поясняет деланность (تكلف), которую Озари считает одним из свойств газели. На его взгляд «словарное значение деланности (تكلف) это дополнительный смысл и украшение. Поэт, используя все возможности языка и средств выражения, посредством слова своеобразно создаёт картину. Так как литература является искусством слова, он показывает своё мастерство в его обработке. В этой связи деланность (تكلف) более связана со вкусом, духовным миром и образованностью творческой личности. Это сложение высокого стиха в определённом состоянии духа и вкуса. Это искусство в том случае, если не будет доведено до чрезмерности» (83, 49-50).

Привлекающий внимание в этом пояснении то, что автор связывает деланность (تكلف) со вкусом, духовным миром и образованностью творческой личности. Такое мнение не часто встречается в работах других авторов. Кроме того, он в отличие от других исследователей, не считает деланность (تكلف) недостатком и изъяном, а необходимой техникой стиха, что представляется нам важной констатацией.

Таким образом, рассуждения современных авторов о смысле и понятии искусственный стих (شعر مصنوع) показывают неоднородность мнений исследователей относительно свойств деланности (تكلف) в стихе и о естественном стихе (شعر مطبوع). Мерило которое соберёт их мнение в единое, основанность искусственного стиха (شعر مصنوع) на факторе художественных фигур (بديعی صنعتهاي). Если обратиться к вопросу с точки зрения источниковедения, складывается такая картина, что с начала формирования дисциплины баде' (بديع) на персидском языке до времени появления «Такмилаи бадеи форсии точкики» («Дополнение к персидско-таджикской дисциплине баде'») в центре внимания вопросов, связанных с искусственным словом находились художественные фигуры и степень их использования. Изменение взгляда на особенности использования художественных фигур и

признание разнообразных проявлений средств украшения в стихе, стали привычным после становления эстетики в качестве научной дисциплины в иранистике, в частности появления работ по вопросам эстетики дисциплины баде' (بدیع).

ГЛАВА II

ГЛАВА II. ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО
СТИХА В ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

II.1. Искусственный стиль в арабской литературе

Персидско-таджикская литература, в особенности в первые века своего развития, хотя и не была продолжением арабской поэзии и литературы, имела свою направленность развития и собственные закономерности эволюции, с точки зрения содержания, смысла, языка, системы образов и языковых оборотов, непосредственно или опосредованно в некотором отношении находилась под влиянием арабской литературы ее литературных канонов (форм), смыслового компонента, художественных фигур, тематики и содержания. Большинство поэтических терминов и художественных инструментов заимствованы из арабской литературы или зарожжены под ее влиянием. Рассмотрение этих вопросов не входит в нашу задачу. Наша задача в данной части работы – краткое изложение сути искусственного стиха в арабской литературе. Задача преследует цель определить предпосылки зарождения искусственного стиха в персидско-таджикской литературе. Для конкретизации анализа, вначале мы остановимся на Коране и поэтичности арабского прозаического стиля. Далее переходим к рассмотрению основополагающей роли рифмованной прозы (سجع) в становлении искусственного стиля и завершим вопросом об искусственном стиле в арабской поэзии.

Коран и поэтичность стиля арабской прозы. Одним из важных вопросов, занимавших умы знатоков и исследователей с первых веков становления литературной критики до наших дней, является зарождение рифмованной прозы (سجع) и ее роль в изменении стиля прозы в арабской и персидской литературах. Этому вопросу посвящено много работ, которые могут способствовать прояснению проблемы поэтичности стиля

прозаического слова и основополагающей роли рифмованной прозы в становлении стиля прозы. Это обстоятельство будет принято нами во внимание.

В трудах средневековой арабской критики вопрос о рифмованной прозе (سجع), истории ее зарождения, характеристики ее применения и ее сравнение с Кораническими рифмующими словами (فواصل), является одним из продолжительных и спорных вопросов.

Существующие исследования показывают, что рифмованная проза (سجع) имеет длительную историю, уходящую в джахилийское прошлое. Арабские жрецы в своих заклинаниях использовали рифмованную прозу. Такая манера издавна была в обиходе у арабов бедуинов для передачи сокровенных и культовых посланий. И именно рифмованная проза стилистически отличала их речь от речи простолюдинов. Установлено, что и сказители и ораторы обращались к такому стилю. Их речь состояла из небольших законченных рифмованных отрывков (229, 54). Академик И. Ю. Крачковский подтверждает, что заклинания доисламских арабских прорицателей были ритмичными небольшими отрывками, переросшими в два элемента литературы: в метр раджаз и искусство рифмованной прозы (79, 250).

В действительности сохранилось достаточное количество арабского прозаического наследия, относимое к доисламской эпохе. Хотя некоторые исследователи и сомневаются в принадлежности этого наследия к доисламской эпохе, однако не утихавшие споры знатоков литературы и истории первых веков ислама, подтверждают существование рифмованной прозы в эпоху джахилия.

Несмотря на продолжающиеся споры, нет сомнений, что рифмованная речь жрецов была известна в начале миссии Пророка (с). Во время ниспослания первых Коранических откровений, исходя из внешней схожести с речью жрецов, арабы считали откровения рифмованной прозой (سجع). В священном Коране, изречениях Пророка и даже речи халифов был наложен запрет на ведение речи на манер жрецов. Всевышний в священном Коране в

нескольких случаях предписывает это. В частности, в суре 69 «аль-Хакка» («الحاقة») / «Неминуемое») в аятах 40- 42 предписывает: (انه لقول رسول كريم \\ و ما) (هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون \\ ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون) (Это – слово благородного Посланца \\ Это – не слова поэта. Мало же вы веруете \\ Это – слова не прорицателя. Мало же вы понимаете назидания). По этому поводу в большинстве трудов по риторике приводят следующее изречение (حديث) Пророка: «أَسْجَعُ كَسَجِّعِ الْكُفَّانِ» ة «أَسْجَعُ كَسَجِّعِ الْجَاهِلِيَّةِ» («Превосходно рифмованный как речь прорицателей» или «Превосходно рифмованный как джахилийская речь») (137, 164).

Как было отмечено, использование рифмованной речи, обозначаемую термином (سجع), не одобрено Богом и Пророком. В связи с этим, большинство средневековых знатоков литературы, отрицая наличие рифмованной речи в Коране (سجع), называют эту рифмованную речь (فواصل) (137,164-165). В дальнейшем в трудах знатоков риторики (بلاغت) вопрос о سجع и فواصل превращается в один из центральных тем. По этому поводу знатоки риторики придерживаются разных мнений. На взгляд Руммони, «коранические فواصل не являются سجع. Коран выше рифмованной речи (سجع)» (229, 55).

По этому поводу другой знаток риторики Хафаджи в «Сирр-ул-фасоха» пишет: «Коранические فواصل, называют *фасила* (интервал), а не سجع ибо есть разница между سجع и *фасила*. Садж, категория, в которой смысл зависит от слова, в то время как в فواصل слово зависит от смысла» (137, 166).

Абу Хилял Аскари восьмую главу своего труда посвящает سجع и مزدوج - парный. Он в отличие от Руммони и Бокилони Коранические فواصل считает سجع – рифмованной речью (155, 178).

Вышеуказанные рассуждения показывают, что они носят словесный и терминологический (схоластический) характер. Все авторы согласны с тем, что рифмованность (سجع) Корана выше человеческого понимания. Для того, чтобы нивелировать сходство между словом Бога и словом человека, кораническую рифмованность стали называть فواصل.

В работах современных исследователей по риторике Корана, открыто характеризуют то, что называют средневековые авторы *فواصل* рифмованной прозой (*سجع*) (182, 312; 130; 234). На наш взгляд, обозначение *سجع* в кораническом тексте понятием *فواصل*, продиктовано уважением мусульман к Божественному слову.

В современных работах по риторике, посвящённых Корану можно встретить отдельные айаты и целые суры, оформленные рифмованной прозой. Эти айаты и суры в упомянутых работах приведены в качестве примера.

Как явствует рифмованная речь в эпоху джахилия и в мусульманское время, в связи с фигурированием в тексте Священного Корана, пользовалась почтительным отношением. Рифмованная речь в середине IX века, проникая из Корана в речь (*خطبه*) и вердикты аббасидских халифов, благодаря проповедникам и письмоводителям начинает развиваться и совершенствоваться. Начиная с этого времени, рифмованная проза начинает считаться важной особенностью высокой (*بليغ*) прозы. Отсюда можно делать вывод, что искусство рифмованной речи сыграло ключевую роль в становлении стиля арабской прозы.

Среди знатоков дисциплины о риторике Абдалкахир Джурджани является единственным, кто использование *سجع* в прозе считает не позволительным. На его взгляд, «ценность слова определяет смысл, которого оно выражает. Если этот смысл, которого выражает слово и приобретает тем самым красноречивость, будет извращён по причине словесных деланностей, из речи изымаются прелести риторики. Рифмованная проза также не похвальна по этой причине, так как писатель для применения этого искусства вынужден в двух обстоятельствах выразить один смысл, двумя словами. Это неизбежно закончится деланностью и ослабит смысл» (229, 57).

Из этой цитаты вытекает, что Абдалкахир Джурджани озабочен деланностью, которая приведёт к ослаблению смысловой стороны слова. В сущности можно сказать, что в случае соблюдения соответствия слова и

смысла при использовании рифмованной прозы, предоставляется возможность предотвратить ущерб деланности.

В конце IX века в арабской прозе отмечается новый этап развития и новшества. Это новшество связано с именем визиря и литератора иранского происхождения Ибн аль-Амид (137, 116-117).

После этого **سجع** в арабской прозе приобретает устойчивое положение и зарождается новая разновидность прозы, известная как проза рифмованная (**نثر مسجع**). В последующие века именно эта разновидность прозы признаётся как основа искусственной прозы. Со второй половины XI века и в персидской литературе рифмованная проза становится популярной. До нас дошло множество образцов такой прозы. Вопросу рифмованной речи (**سجع**) и ее развития посвящена работа Рахим Мусулмонкулова (88). При этом сохраняется необходимость дополнительного изучения вопроса.

Как явствует, с этого времени рифмованная проза выступает как важный элемент, конкретизирующий разновидности или манеры изящной словесности. Без всякого сомнения, можно отметить, что рифмованная проза (**سجع**) является первым и основным средством, используемым литераторами для украшения своего слова, придавая тем самым отличительность своему произведению. Этому отмечают большинство исследователей. В частности Носирджон Салимов пишет, что: «Рифмованная проза один из основополагающих элементов и художественной и искусственной прозы. Без **سجع** эти две разновидности теряют своё значение как вид искусства. Искусственная проза это суть использования художественных фигур, художественная проза способ их применения. В обоих случаях присутствие **سجع** рифмованной прозы неизбежно» (94, 31).

Нет вопросов, относительно значения и роли рифмованной прозы в создании разновидностей прозы и её стилей, как это отмечено в вышеприведённой цитате. Однако трудно согласиться с его утверждением касательно роли рифмованной прозы в прозе искусственной и художественной. Доказательство – не очень важная роль **سجع** в

художественной прозе. Другими словами **سجع** в художественной прозе не является основным средством.

Таким образом, фигура рифмованная проза на первом этапе своего становления служила как первое средство художественности слова и изменения стиля слова в арабской и вслед за ней в персидской прозе.

Искусственный стиль в арабской поэзии. Хотя искусственный стих в истории персидско-таджикской литературы имеет свои причины и путь становления, на наш взгляд, он в первую очередь, несомненно, появился под влиянием арабской литературы. Следует отметить, что художественные фигуры не относятся только к арабскому или персидскому языкам. Они существуют в любом языке. Однако художественные фигуры в поэзии на фарси преимущественно проникли из арабской литературы. Большинство из них связано с арабским языком, так как этот язык, благодаря фонетическим и грамматическим особенностям, располагает большей возможностью для изощрённости. Персоязычные поэты вначале следовали за арабскими поэтами и подражали им. В этой связи для прояснения, рассматриваемого вопроса и его представления в научном свете, переходим к обобщённому анализу искусственного стиха в арабской литературе. При этом необходимо отметить, что обращение к этому вопросу в арабской литературе не преследует цель его непосредственного анализа, а является обобщением результатов исследований.

Поэзия начального, джахилийского периода была развитой и высокой поэзией. Это был плавный и простой стих, не обременённый художественными фигурами, непривычной и непонятной лексикой. Однако, по мнению ряда литературоведов и джахилийским поэтам не был знакомым вопрос украшения стиха и внешности слова (156, 220).

В дополнение к этому, Шавки Зайф обнаруживает в джахилийском стихе такие словесные художественные фигуры как парономазия и антитеза, получившие широкое распространение в аббасидскую эпоху. В эту эпоху некоторые поэты применение упомянутых фигур превращают в особенность

своего стиля и сочиняют целые касыде, украшенные ими. Шавки Зайф для доказательства своего предположения приводит примеры из стихов Имрулькайса и Абдуллох ибн Салама (156, 222-223). Тем не менее, использование словесных украшений не было особенностью поэзии эпохи джахилия.

Во время жизни Пророка (с) поэт Кааб ибн Зухайр широко использовал художественные фигуры и повторение слов (56,147). Некоторые знатоки сообщали о наличии таких приёмов в речи сподвижников Пророка. В частности, Ибн Аби аль-Хадид му'тазилит в толковании «Нахдж-аль-балага» передает, что как-то, собираясь, группа сподвижников, спорили о том, что какая буква алфавита больше используется в словах. И все пришли к такому выводу, что это алиф (ا). Али ибн Аби Талиб, присутствовавший при этом, услышав их заключение, встал и экспромтом произнёс речь, в словах которой отсутствовала буква алиф (ا) (144, 12). Если, следуя за шиитами, верить, что «Нахдж-аль-балага» принадлежит Али ибн Аби Талиб, тогда выходит, что и в те дни имело место применение художественных фигур и приёмов.

Распространение искусственного стиха полным образом и в терминологическом смысле приходится на поэзию и литературу периода правления Аббасидов. Как отмечают почти все востоковеды, арабские и неарабские исследователи, вследствие изменений в политической и общественной жизни халифата, произошли большие изменения и в стиле, манере изложения, способе мышления, тематике и содержания литературы. В Аббасидский период арабский стих, вследствие прихода на поэтическую арену поэтов-неарабов, пережил момент обновления (56; 57; 73; 110; 127; 191).

Все исследователи единогласно называют аббасидский период «золотым веком» арабской литературы, называя при этом, начальный этап этого периода временем «обновления». Инициаторами этого обновления, частично перешагнувшего традиции джахилийской поэзии, в основном были этническими иранцами, принявшими ислам (110, 673).

Поэты Аббасидской эпохи в дополнение к тематике джахилийской и омейядской литературы, внесли в поэзию, и свежую тематику. Частично изменился зачин касыды. Появились винные зачины, зачины описания величия строений, дворцов, эпикурейские зачины и т.д. В поэзию вошли и мотивы аскетизма, набожности, благочестия, дидактики, юмора, философии и т.д. Произошли изменения в размере и форме стиха. Изменились стиль, манера сравнений и система образов. В поэзию стали проникать художественные фигуры и приёмы. Как пишет А. Абдусатторов «получило развитие использование облачения художественности, то есть художественной фигуры в поэзии этого периода. В результате, украшение и красота слова превратились в один из элементов искусства слова» (57, 2-9).

Встречаются указания на вопрос о том, что поэты именно в период Аббасидов обратились к такой манере, еще в средние века. В частности Абдулазиз Джурджани пишет, что баде' (بدیع) и художественные фигуры в меньшем количестве и свободные от деланности (تكلف) и искусственности встречались в стихах поэтов джахилия и периода правления Омейядов. Но как только дошёл черёд до новоявленных поэтов аббасидской эпохи, увлеклись большими превышениями» (155, 176).

Под понятием «превышение» в данной цитате, прежде всего, следует иметь в виду изощрения, чьи благообразные проявления стали почвой для искусственного стиля в слове. В связи с тем, что в рассматриваемый период развития арабской поэзии, понятие «искусственное» (مصنوع) ещё не было обозначено определённым словом, его признаки выражались разными терминами.

По-видимому, в арабской литературе нет единого мнения относительно первого поэта, чрезмерно пристрастившего к художественным фигурам. Из числа известных средневековых ученых Ибн Халдун затрагивал этот вопрос. Ибн Халдун с присказкой «говорят» отмечает, что Абу Таммам был зачинателем чрезмерного употребления художественных фигур (صنعت),

характеризуя других поэтов подражающими ему. На его взгляд стих до его Абу Таммама вроде был лишён художественных фигур (14, 388).

Однако этот учёный в другом месте, ссылаясь на других знатоков литературы, считает Башшар ибн Бурд и Иброхим ибн Харма (هرمه) зачинателями этой манеры творчества. Ибн Халдун пишет: «Некоторые говорят, что первые кто практиковали эту манеру, были Башшар ибн Бурд и Ибн Харма. Эти двое являются последними из тех, кто в арабском языке приводят свидетельства (استدلال) из их стихов. Затем Кальсум ибн Амр аль-Аттоби, Муслим ибн Валид и Абу Нувас последовали за ними. Далее Хабиб (Абу Таммам) и Бухтури пошли по их стопам» (14, 390).

В целом из сведений арабских теоретических и литературных источников вытекает, что как поэты джахилийской эпохи, так и великие поэты мусульманского времени довольствовались небольшим количеством художественных фигур. Если в их стихах отмечались эти фигуры, они были естественным проявлением их таланта. В этой связи они воспринимались в положительном свете. Эти фигуры в их стихах соответствовали всем канонам риторики, в них отсутствовали изъясн и деланность. Однако в эпоху Аббасидов, некоторые поэты переходили черту и впадали в чрезмерность.

Одним из первых поэтов, широко использовавших в своих стихах художественные фигуры, был Башшар ибн Бурд. Он был первым выдающимся поэтом неарабского происхождения. Его предки были увезены в плен из области Тахаристан. После Башшара арабский стих постепенно с использованием большего количества художественных фигур, склоняется к деланности. Такие поэты как Абу Нувас, вводя художественные фигуры в стих, не наносили урон в прелесть, изящество и точность выражения и не поддавались чрезмерности.

То, что сегодня принято в среде исследователей по этому вопросу является то, что основателем и зачинателем школы баде' (بدیع) в арабской литературе был Муслим ибни Валид. Школа начинается с него. В этой связи А. Абдусатторов пишет следующее: «Украшение слова художественными

фигурами, в особенности в стихах Муслим ибн Валид, превратилось в один из насущных потребностей поэтического искусства» (57, 42).

Муслим ибн Валид родился в 747 году в Куфе. Он в поэзии в основном был последователем арабских поэтов предшественников, с точки зрения содержания, свежих и изощрённых мотивов, не отличается особым новаторством. Как отмечает А. Абдусаторов «его оригинальность в поэзии более всего проявляется в использовании художественных фигур. Он в каждом бейте использовал одну фигуру. Потому он признаётся как зачинатель и предводитель искусственного стиха в истории арабской литературы. Позже манера Муслим ибн Валид получила продолжение и развитие в творчестве Абу Тамом, Ди'бил, Бухтури, Ибн аль-Му'тазз и других» (57, 39).

Другим поэтом, уделявшим внимание художественным фигурам в арабской литературе, был Ди'бил ал-Хузаи (765-860) (57, 54-55).

В конце IX века, что исследователи считают началом упадка литературы, наряду с великими литераторами, появилось множество писателей и поэтов, превративших поэзию и прозу в подражание, неумелое следование, формализм и бесполезную игру в художественные фигуры. Поэты начали писать стихи, где все бейты состояли из слитных или отдельных букв. В каждом бейте некоторых стихов использовалась одна художественная фигура. Это обстоятельство повлияло на прозу, литературную мысль и критику. Некоторые учёные в области литературы мерилom измерения и оценки художественного произведения стали считать использование художественных фигур и внешнее украшение стиха.

В этом веке в арабской литературе появились два ведущих стиля: а) стиль Абу Таммом, писавший под влиянием философских знаний и склонный в определённой степени к чрезмерности в использовании художественных фигур и б) стиль Бухтури, который не показывал особый интерес к философии и инородным культурам. Он по существу был последователем предшественников (классиков) и применял художественные фигуры

умеренно. В этом смысле он следовал за манерой предшественников с незначительным влиянием на него новой манеры Абу Таммом (155, 158).

В то время осмысление этих двух противостоящих друг другу манер, составляло фундамент и основу литературной критики (155, 170; 81, 85). Суть спора представителей этих двух манер сводилась к тому, что должен ли поэт при использовании художественных фигур придерживаться умеренности или поддаваться преувеличению. Сторонники Абу Таммом много говорили о мотивах и художественных образах, придуманных им. В противовес противники Абу Таммом обвиняли его в (заимствованиях) плагиате (سرقات). Чуть позже сторонники Абу Таммам приступили к составлению заимствований Бухтури у Абу Таммам, чтобы показать его превосходство над Бухтури. Оба лагеря, продолжая тему заимствований, начали писать о заимствованиях других аббасидских поэтов и даже поэтов начала ислама и эпохи джахилия (155).

Абул'ало аль-Маарри называет свой второй диван «Лузумият» или «Лузум мо ло ялзам». Это достаточно большое произведение, содержащее одиннадцать тысяч бейтов. Причиной такого названия было то, что поэт в каждом бейте до *рави* – согласного звука рифмы, ставит один звук в обязательном порядке, придерживаясь этого порядка до конца стихотворения и во всех стихах дивана.

Знатоки высоко оценивают художественную ценность «Лузумият» Абул'ало аль-Маарри. В частности, с точки зрения художественной ценности и поэтической изобретательности «Лузумият» Абул'ало не имеет аналога в арабской литературе. Как утверждает сам поэт в предисловии произведения, его диван имеет такие отличия, которые отсутствуют у других поэтов. Во-первых, стихи расположены в порядке букв алфавита. Во вторых, принято во внимание все чтения огласовок (*а, у, и, сакин*) букв *рави*. И последнее в каждом бейте после буквы *рави* приведён еще один звук в обязательном порядке. Отсюда и содержание и рифма в «Лузумият» расположены в строгом порядке.

Кроме того в «Лузумият» использование редких слов, выражений и фигуры параномазия и *лузум мо ло ялзам* занимает достаточное место (57, 126).

Поэты десятого века не как Абул'ало были приверженцами деланности и искусственности. Каждый в меру своего таланта старался скрыть подражание поэтам предшественникам, чтобы составить у слушателя представление новаторства.

Исследователи охарактеризовали сильное пристрастие к художественным фигурам и сложность изложения признаком застоя в арабской поэзии. Эти поэты не дали ничего нового как по части смысла и содержания, так и по части новшеств. Они принимали на себя тяжёлый труд, совершали немислимые дела, чтобы убедить слушателя, что он имеет дело с новым смыслом. При этом все обстояло по-прежнему – содержание предшественников, образы предшественников и т.д. (155, 160).

После Аббасидского периода возросло внимание поэтов на создание искусственного стиха. После появления трудов по риторике в арабской литературе получает развитие сочинение художественных касыд (بديعيه), на чем мы остановимся в последующем.

Сказанное выше показывает, что искусственный стих появился в арабской поэзии в эпоху Аббасидов и получил развитие в последующие века. Привлекательным является и то, что зарождение искусственного стиха в арабской литературе приходится на период, когда в персидско-таджикской литературе не было поэтов «сохибдеван»-авторов поэтических сборников. Вопрос подверженности влияния персоязычных поэтов влиянию канонического и искусственного стиля арабской поэзии приходится на более позднее время, время развития поэзии на дари-персидском. Об этом мы остановимся в следующих разделах.

II.2. Особенности искусственного стиха и художественные средства его выражения

Искусственный стих с учётом его ряда узнаваемых признаков, в искусственном слове, имеет повторяющуюся особенность и в зависимости от степени частотности признаётся и как стилеобразующее составляющее. Особенности, по которым узнаётся искусственный стих, затрагивает и слово и смысл. Если образы и другие художественные компоненты в стихе относятся только к слову, то они не могут быть отнесены к категории искусственного стиха. Главным условием в искусственном стихе является художественная гармония между словом и смыслом.

Вопросы отклонения от норм в сбалансированности рифмы и *редиф*, художественной рифмы, художественных изощрений в размере, которые считаются наиболее важными художественными особенностями искусственного стиха, будут рассматриваться нами каждый в отдельном подпункте. Под понятием художественные средства искусственного стиха мы имеем в виду особенности, связанные с художественными средствами, вследствие большего и искусного употребления которых, создаётся искусственный стих. Эта сторона признаётся как сущностная категория в познании художественных аспектов искусственного стиха. В этой связи она будет рассмотрена в отдельном разделе и в более подробном образом.

II.2.1. Отклонение от нормы в использовании рифмы и редифа

Наше рассмотрение здесь состоит из двух частей: а) отклонение от норм рифмы и б) отклонение от норм структуры редифа.

Отклонение от норм рифмы. На наш взгляд, исследователи смешивают рассмотрение художественного применения рифмы с рассмотрением самой художественной рифмы (133; 147). Мы полагаем, что их следует рассматривать отдельно. Вопрос художественной рифмы сам по себе

является отдельным вопросом и отличается от художественного применения рифмы. Здесь мы рассмотрим вопрос отклонения от норм рифмы, включая рифму обычную или поддельную (جعلی) и их разновидности. Затем переходим к рассмотрению художественной рифмы.

Обычная рифма по определению Сирус Шамисо и Шахриёр Хасанзода, та рифма, ради которой поэт во внешней структуре рифмующихся слов, проявляя изобретательность «ещё одну букву кроме основного *рави* делает дополнительным *рави*» (147, 100). Другими словами поэт на месте рифмующих слов, создавая из сложного слова с простым словом рифму, с поэтическим мастерством делает ещё одну букву *рави* (133,80-81). Примером обычной рифмы является следующий стих:

به خدای، که شمع گنبد چرخ در بر نور اوست پروانه،
 کان چنانم ز رنج دوری تو، که ندانی، که زیندام یانه

(133, 80-81)

(Клянусь Богом, свеча небосвода вселенной,
 Мотылёк рядом с его излучением.
 Я так изнурён тяжестью разлуки с тобой,
 Что, не узнаешь, жив ли я или мёртв).

Как видно в этом стихе слово «парвона» является рифмой с частицей «на». На первый взгляд, по правилам рифмы это кажется отступлением. Так как структурная общность составляющих рифму состоит не из двух рифмующихся слов, а их трёх: а) «парвона», б) «ё» и в) «на».

Таким образом, обычная рифма эта рифма, для образования которой поэт применяет ещё один *рави*. Отсюда вытекает, что обычная рифма продукт поэтической изобретательности, отличающаяся изяществом и прелестью.

Обычная или поддельная (جعلی) рифма, создаётся разными путями. Её в зависимости от дробления одного слова, сочетания двух слов, и дробления и сочетания двух слов делят на три вида а) образованную из дробления одного слова, б) сочетание двух слов, в) дробление и сочетание двух слов. Ниже поясним все это на примерах.

Обычная рифма с дроблением одного слова. Это такой вид, где поэт вместо рифмы приводит сложное слово, или сложное слово по определению и делит его на две воображаемые части (147, 101). Эти слова походят друг на друга с точки зрения внешней словесной общности, однако по части *рави* являются неоднородными. Например, в нижеследующем бейте слово «шуморо», состоящее из простого слова «шумор» в значении «исчислять» и междометия «алиф – о» составили рифмующий компонент. Оно рифмовано со словом «шуморо», состоящего из двух частей: местоимения второго лица и послелого «-ро» в значении «вас»:

من اندر غم و عده دیدن تو کنم در دل خیش دایم شمارا.
تو از مهر من یک زمان یاد ناری، مگر مهربانی نباشد شمارا

(18, 45)

(Я в печали от обещания увидеть тебя,
Всегда считаю дни в сердце своём
Ты даже ни на миг не вспоминаешь обо мне,
Неужели у вас нет милосердия).

Если расчленить слова рифмы с точки зрения ее составляющих, будет сложно установить букву *рави*. В таком случае, мы предположительно будем считать буквой *рави*, либо длинное гласное «о», либо букву «р».

Обычная рифма из сочетания двух слов. Этот вид обычной рифмы не встречается в стихах поэтов, приверженцев искусственного стиха, рассматриваемого нами периода. С точки зрения теоретической структуры по словам Сирус Шамисо обычная рифма из сочетания двух слов, это то, что поэт для приведения в соответствие с основной рифмой сочетает два слова, создавая из них рифму. Таким образом, становится правильной буква *рави* второй рифмы, благодаря второй части рифмующего слова.

Обычная рифма из дробления и сочетания двух слов. Этот вид таков, что рифма стиха образуется из дробления и сочетания двух слов. Ярким примером этого может быть следующий рубаи:

خرشید به چهر و سروبالای تو، خرشید نشاطرا توبالای تو.

باشد، که مرا به زیر بال آی تو

هم با تو بوم اگر چه بالای تو.

(18, 539)

(Ты как солнце лицом и с высоким как кипарис станом,

Ты выше солнца жизнерадостности.

Я с тобой, хотя ты и стоишь выше,

Мечтаю, чтобы ты пришла под мои крылья).

Отклонение от норм структуры редифа. Редиф является одной из важных особенностей персидско-таджикской литературы. С точки зрения эстетики, в поэзии имеет большое значение. Как особенность персидско-таджикской поэзии между редифом и языком фарси с первых веков появления стиха на дари-персидском по настоящее время существует органическая связь, охватывающая все разновидности традиционного и нового стиха (171, 132).

В целом литературоведами исследованы многие свойства редифа, которые сводятся к следующему. Редиф обогащает внешнюю тональность стиха, образует его внутреннее звучание. Редиф скрывает изъяны рифмы. Редиф располагает тональным и звуковым влиянием, объединяет мысли и воображение поэта. Создаёт новые поэтические представления и сочетания и связь поэта с читателем. Редиф способствует яркости изображения и содержания. Он придаёт специфический смысл и т.д. Все упомянутые обстоятельства редифа ждут своего исследователя. Мы ограничимся лишь отклонением от нормы в этом вопросе.

В поэзии на фарси встречаются случаи, где поэт в своём стихе пренебрегает принятыми правилами и ломает устоявшиеся структуры. Это ломку норм и пренебрежение правилами, называют отклонением (انهجار) от нормы. Отклонение от нормы в структуре редифа имеет два аспекта: положительный и отрицательный. На некоторые такие отклонения было обращено внимание ещё средневековых знатоков. Например, «смешение» (امتزاج) редиф одно из них. Хусайн Воиз Кошифи в книге «Бадое'-ул-афкор фи саное'-ул-аш'ор» об этом пишет следующее: «смешение (امتزاج) в словаре это

смешивание. Но как термин означает смешение редифа и рифмы. Например, Амир Муиззи пишет:

بھاری، کز دو رخسارش همی شمس و قمر خیزد، نگاری، کز دو یاقوتش همی شہد و شکر خیزد.
خروش از شہر بنشانند در آن ساعت، کہ بنشیند، ہزار آتش برنگیزد، ہر آن گاہی، کہ برخیزد

(Весна, две ее щеки светят как солнце и луна,
Красавица губы, которой источают мёд и сахар.
Когда сядет, усмиряет волнение в городе,
Когда встанет, разжигает тысячи огней).

В этом отрывке слово «хезад» является *редиф*, но во втором бейте слово «бархезад» является и редифом и рифмой. Некоторые считают это обычным приёмом. Амир Муиззи из тех, за которым можно последовать. В этой связи и Мавлоно Камолиддин пишет в такой же манере, считая ее фигурой. Например:

گردد ز فیض سور قرص خور آئنه. گر عکس روی خوب تو افتد در آئنه،

(Если отражение твоего лица появится на зеркале,
От благодати радости солнечный круг превратится в
зеркало).

В этой касыде он далее пишет:

از لفظ پاک و معنی خوب امید هست، کاخر نتیجہ ای بہ در آید ہر آئنه»

(229-5,228)

(Я надеюсь на ясное слово своё и глубокий смысл,
Что это, несомненно, приведёт к какому-то результату).

Как явствует поэт, расчленив слово «ҳароина» на две части, из одной создаёт рифму, из другой редиф для своего стиха. Другими словами расчлениение и сочетание создают и редиф и рифму. Эту структуру *редиф* современные исследователи называют «обычным редифом» (ردیف معموله). И это то же самое, что «смешение» (امتزاج) автора «Бадое'-ул-афкор».

Исследователи признают за *редиф*, некоторые слова, послелог и слова, завершающие на «-она» и получающие послелог «-ро». Именно замещение ими *редиф* становится причиной смешения (امتزاج).

Ходжа Насираддин Гуси, приводя это стихотворение в «Ме'ёр-ул-аш'ор», считает тоже его разновидностью (بدعه). Он полагает, что такой поступок допустим только в тардже' (ترجیع) или с веским обоснованием. Он добавляет, что «приятное и изящное новшество – род фигуры. Разновидности новшеств не ограничены, ибо это связано с поступками талантов» (40, 152).

Другой, исследуемый нами поэт Адиб Собир, не упоминая изменение редифа или не обосновывая это, в следующем стихе превращает положительный *редиф* в отрицательный:

چه کنم، صبر کنم، تا به مدارا برسد؟!	نیست ممکن به وصال تو رسد کس به شتاب،
وای من، گر نرسد بوسه و فردا برسد.	وعدۀ بوسه از امروز به فردا فکنی،
قصد جان کرد به مقصود رسد یا نرسد.	بوسه ای را لبت از من به دلی قانع نست،
هیچ شک نست، که کار بدان جا نرسد	این چنین عشق، که من دارم ار آن لب، که تراست،

(180, 95)

(Невозможно увидеть тебя торопливо,

Что делать, потерпеть, чтобы прийти к согласию.

Ты откладываешь обещание поцелуя с сегодня на завтра,

Горе мне если наступит завтра и поцелуя не будет.

Твои губы за поцелуй не согласны на моё сердце,

Они нацелены на жизнь мою. Достигнут цели, или не достигнут?

Я так влюблён в твои губы,

Что нет сомнения, что дело не дойдёт до той степени).

Другой вид художественного использования редифа это, его использование в каждом полустишии стиха. В связи с тем, что соблюдение рифмы в каждом полустишии подпадает под понятие «тамомматлаъ» (تمام مطلع) (целостное начало), применительно к редифу допустимо применение термина «тамоммураддаф» (تمام مردف) (целостного редиф). Из примеров использования художественного применения рифмы и редиф явствует, что в персидской поэзии в начале появился стих (تمام مطلع), а затем и стих *тамоммураддаф* (целостный радиф). Мы в предыдущих главах приводили образец стиха

тамомматла’ из поэзии Рудаки. После Рудаки переходим к образцу стиха *тамоммураддаф* из творчества Катрон Табрези.

Катрон Табрези в шестибейтном отрывке, где редиф «бод» повторяется в каждом полустиишии, пишет:

به روز مردیش از فتح ترک و جوشن <u>باد</u> .	همیشه چشم و دل و جان شاه روشن <u>باد</u> ،
همیشه جایگاه دوستانش گلشن <u>باد</u> .	همیشه جایگاه دشمنانش زیندان <u>باد</u> ،
زمین تاری بر ناصیحش روشن <u>باد</u>	هوای روشن بر حسادتش تاری <u>باد</u> ،

(18, 470)

(Пусть всегда радуются сердце и душа царя,
Пусть в день брани побеждая, освободится от кольчуги.
Пусть всегда обиталищем его врагов станет темница,
Пусть всегда местом его друзей станет цветущий сад.
Пусть ясное небо станет пасмурным его завистникам,
Пусть тёмная земля для его доброжелателей станет светлой).

Мы располагаем немногими образцами стихов, рассматриваемых нами поэтов, которые являются и *тамомматла*’ (تمام مطلع) и *тамаммураддаф*. Например, Манучехри в одной из своих касыд, используя редиф в каждом полустиишии, рифмует и каждое полустиишие:

ز آن ده مرا، که رنگش چون <u>جنار</u> باشد.	ساقی، بیا، که امشب ساقی به <u>کار</u> باشد،
زیرا که طبع مردمرا بر <u>چهار</u> باشد.	می ده چهار ساغر، تا <u>خشگوار</u> باشد،
تا نه خروش باشد، تا نه <u>خمار</u> باشد.	هم طبعرا نبیدش <u>فرزانه وار</u> باشد،
باری نبید خوردن کم از <u>هزار</u> باشد	نی نی دروغ گفتم، این چه <u>شمار</u> باشد؟

(106, 221)

(Приди о, виночерпий сегодня ночью есть дело виночерпию,
Налей мне то, что имеет цвет гранатовой розы.
Дай четыре бокала вина, чтобы стало приятно.
Ибо у людей приподнимается настроение от четырёх бокалов.
Чтобы вино приподнимало настроение как у молодцов.
Чтобы не опьянело и не причиняло боль головную
Нет, нет сказал неправду, что это за количество.

Раз пить вино, то не меньше тысяча бокалов).

Обязательное применение трудных редифов является ещё одной художественной особенностью. В понятие трудные редифы мы включаем, такие редифы, которые отличаются от обиходных редифов как «буд», «шуд», «хаст», «рафт» и другие. Эти редифы в дополнение к своей внешней значимости, обеспечивающей украшение стиха и тональность поэтической речи, создают гармоничность слова и служат как словесным, так и смысловым украшением стиха.

В числе, рассматриваемых нами поэтов, Рашидаддин Ватвот был искусным поэтом в данном направлении.

Другая разновидность применения редифа, использование группы повторяющихся слов, которые полным образом проявляются в начале стиха, но в последующих бейтах меняется или сокращается часть слов *редифа*. В частности в следующем стихе Катрон:

یافت ز دریا دیگر بار ابر گوهر بار بار،	باغ و بوستان یافت دیگر بار ز ابر گوهر بار بار.
چون که از باریدنش هر دم زمین خرم شود،	بر زمین گوهر ز چشم خویش گوهر بار بار.
هر کجا گلزار بود اندر جهان، گلزار شد،	مرغ نوروزی سرایان بر سر گلزار زار

(18, 437)

(В море облако, проливающее жемчуг ещё раз нашёл место,
Сады и поля ещё раз получили благодать от облака, проливающего жемчуг.

Ибо земля становится зелёной от проливания,
Проливай на землю жемчуг, из своих проливающих жемчуг глаз,
Там где на земле был цветник, стал вновь цветником,
Птица, поющая песни Навруза, стала петь над цветами).

Таким образом, изучение поэзии поэта, приверженца искусственной поэзии в целях рассмотрения вопросов отклонения от норм в структуре редифа и определения видов этих отклонений, показывает, что отклонения от норм в редифе, проявляется в разных структурных формах.

II.2.2. Художественная рифма

В истории поэзии на персидско-таджикском языке, с самого начала и по настоящее время не было одинаковым, отношение поэтов к рифме и ее составляющих. Поэты в некоторых случаях в дополнение к соответствующему и добротному соблюдению форменной рифмы, одновременно включали в рифму некоторые художественные фигуры, придавая ей определённую изощрённость. Такую манеру художественного оформления рифмы, современные литературоведы, обозначают понятием «художественная рифма» (قافیه بدیعی) (147; 133) или «смысловая рифма» (معنوی قافیه) (171; 220). Средневековые таджикские литературоведы, хотя и обозначили разные виды художественной рифмы, но не определили их обобщающим понятием. На взгляд Шамисо, «художественная рифма это рифма, где использована одна из художественных фигур как اعنات تجنیس و (упорство и парономазия), новизна и изящество» (147, 99). Как явствует из определения, художественная рифма это: а) замена рифмы словами из оборота художественных фигур б) применение художественных фигур в рифмующем слове с новшеством и изяществом.

Не все литературные украшения могут служить рифме и сыграть роль в структуре ее художественного оформления. Поэты, приверженцы искусственного стиха, использовали такие фигуры как التجنیس و التزام و ذوالقافیتین (парономазия и ее разновидности, обязательность, двойная рифма, возврат рифмы, окончность, наблюдение, пояснение, противопоставление) Ниже, останавливаясь на свойствах, рассмотрим некоторые фигуры, широко используемые в художественной рифме.

Рифма парономазии и ее разновидности. Парономазия и ее разновидности наиболее употребляемая художественная фигура по части образования рифмы. Парономазия полная, составная и повторная по сравнению с другими разновидностями этой фигуры, имеет большую

литературную значимость и художественную особенность. Исходя из этого поэты, приверженцы искусственного стиха, большую часть своих художественных рифм, создавали на основе этих разновидностей парономазии. В этом плане наиболее удачливым был Катрон Табрези. Во всей его поэзии мы замечаем его мастерство в образовании рифмы на основе парономазии. Он, в особенности в зачинах своих касыд широко использовал, эту разновидность образования рифмы. В стихах Рашидаддин Ватвот, Абдулвосе Джабали и Адиб Собир Тирмизи, также часто встречается такая разновидность парономазии, на чем мы остановимся в дальнейшем.

Полная парономазия. В этой разновидности художественной рифмы поэт использует слова созвучные (омонимы), но отличающиеся по смыслу. Обратимся к словам следующих бейтов:

در زلف تو، ای نگار، تابيست، زان تاب دلم قرین تابيست.
به تاب دو زلف تو دلم را نه هیچ توان، نه هیچ تابيست

(50, 109)

(О, красавица локоны твои вьющиеся,
От их завивок боль в моем сердце.
Моё сердце бессильно перед вьющимися твоими локонами,
Никаких сил и никакого терпения).

В приведённых выше бейтах, находим разные смысловые оттенки слова «тоб». На этих оттенках поэт создаёт художественную рифму. «Тоб» первого полустипа «завивка», второго «боль», четвёртого «сила, мощь».

Составная парономазия. Составная парономазия наиболее популярная разновидность парономазии, замещающая рифму и придающая большую привлекательность художественной специфике рифмы. В рассматриваемый нами период, поэты, приверженцы искусственного стиха придавали большее внимания этой разновидности.

Такие поэты, приверженцы искусственного стиха, как Катрон, Ватвот и Абдулвосе Джабали широко использовали эту разновидность рифмы. Пример:

پیش کاران را کند هنگام رادی پیش گاه، تاج دارانرا کند هنگام مردی تاج دار.

تا جهان باشد جهان یکسر به کام شاه باد،
دوستانش تاج دار و دشمنانش تاج دار
(18, 175)

(Тех, кто на поле брани в первых рядах, возвышает,
Благородных при проявлении мужества, делает венценосными.
Пока есть мир, пусть мир станет подвластен шаху,
Пусть друзья его станут венценосцами, а враги венцом виселицы).

Повторная парономазия. В этой разновидности парономазии Катрон Табреси сочинил три *таркиббанд* (ترکب بند), рифмы которых оформлены с применением этой фигуры. Мы ограничимся приведением одного таркиббанд:

باغ و بوستان را به سعی ابر کرد آباد باد،
صد هزاران آفرین حق بر ابر و باد باد.
بوستان چون لعبت نوشاد گشت از خرمی،
بلبل ناشاد شد زان لعبت نوشاد شاد.
عاشیقان را از وصال دلبران جان فزای
بلبلان دانند از بس ناله و فریاد یاد
(18, 443)

(Облако стараниями ветра облагородило сады и поля,
Тысячи благословений Бога тучам и ветру.
Поля, благодаря зелени стали как юная красавица,
Печальный соловей стал радоваться юной красавицей.
Влюблённые думают увидеть, дарующую жизнь, возлюбленную,
Соловьям понятен их плачь и вопли при воспоминании о ней).

Следует отметить, что поэты, приверженцы искусственного стиха, в особенности Катрон Табреси и Рашидаддин Ватвот широко использовали эту разновидность рифмы, на чем мы остановимся в дальнейшем.

Упорство и обязательность (необходимость) (اعنات و التزام).
Специалисты в области художественных фигур обязательность (التزام) делят на два вида: а) обязательность букв и б) обязательность слов. Из этих двух видов к художественной рифме относится обязательность букв, проявляющаяся в рифмующих словах.

При обязательности слов в большинстве случаях поэт преднамеренно принуждает себя к их использованию, но при обязательности букв, которая

просматривается в коренных буквах рифмы, эта фигура выражается естественным образом.

Эта фигура встречается в стихах поэтов всех времён, включая поэтов, приверженцев искусственного стиха.

Возврат рифмы (رد القافیه). Эта разновидность художественной рифмы отличается тем, что поэт повторяет, рифмующее слово первого полустишия стиха во втором бейте.

Катрон Табрези и Рашидаддин Ватвот в числе поэтов, приверженцев искусственного стиха, более часто обращались к этой художественной манере.

В стихах поэтов, приверженцев искусственного стиха, на почве возврата рифмы просматриваются и некоторые новшества. Эти поэты внешне, повторяют рифму первого полустишия в четвёртом полустишии. Однако здесь нет чистого повтора, а есть полная параномазия. Для ясности приведём один образец:

متاب زلف و دل ما به داغ مهر متاب	فراز ماه، بتا، زلف مشک بوی متاب،
به جای دل تن و جانم بتاب و زلف متاب	وگر بتابی زلف و دلم بتابد روی،

(18, 36)

(В полнолуние о, красавица, не завивай благоухающий мускусом локон,

Не завивай и не закручивай моё сердце болью твоей любви.

Если завиваешь локон и моё сердце, отвернётся.

Вместе сердца, закручивай моё тело и душу, но не завивай локон).

Двойная рифма (ذوالقافیتین / Зулкофиятайн). Средневековые и современные знатоки *баде'* (بديع) едины во мнении, что применение в стихе более одной рифмы является художественным достоинством. Исходя из этого, современные исследователи считают двойную рифму, художественной рифмой. Мы не остановимся на этом, так как вопрос достаточно ясен.

Таким образом, явствует, что поэты, приверженцы искусственного стиха, создавая художественную рифму, использовали определённые художественные фигуры, повышая тем самым художественную значимость своего стиха.

II.2.3. Художественные средства выражения искусственного стиха

Изучение диванов поэтов, приверженцев искусственного стиха показывает, что они по сравнению с другими фигурами, более тяготеют к словесным художественным фигурам. Исходя из этого мы здесь вкратце остановимся на словесных художественных фигурах, являющихся наиболее значимой особенностью искусственного стиха. Этот вопрос, как показывает ознакомление с изученностью темы, ещё не был предметом специального анализа. При этом, мы подчеркиваем, что такие исследователи как Абдулхусайн Зарринкуб, Забехулло Сафо, Зайнулобидини Му'таман местами затрагивали этот вопрос (143; 152; 183).

Как мы отметили поэты, приверженности искусственного стиха, слагая искусственный стих, более всего тяготели к словесным художественным фигурам. При этом, степень обращения поэтов к украшениям не была единообразной. Поэты из множества художественных фигур, останавливали свой выбор на нескольких словесных художественных фигурах. На этом выборе они показывали своё умение и мастерство в использовании фигур. Инкрустация, сопоставление, рифмованная проза, разновидности параномазии, дробление, сложение и деление, свёртывание и развёртывание, словопроизводство, разгон и возврат, возврат конца в начало, мувашшах, перевёртывание, обязательность и стирание относятся к тем фигурам, к которым более всего было обращено внимание поэтов, приверженцев искусственного стиха (ترصيع و موازنه و سجع و انواع تجنيس و تقسيم جمع و تقسيم و لف و نشر) Тарсеъ, و اشتقاق و طرد و عكس و رد العجز على الصدر و موشح و قلب و التزام و محذوف мувозана, саджъ, анвои таджнис, таксим, джамъу таксим, лаффу нашр,

иштикок, тарду акс, рад-ул-аджузи ала-с-садри, мувашшах, калб, илтизом, махзуф). В касыдах поэтов, приверженцев искусственного стиха редко встречается бейт, где бы не была использована одна из упомянутых выше фигур. Возникает вопрос, в чем причина такого явления? На наш взгляд, прежде всего, следовало бы обратить внимание на характер и особенность каждого из упомянутых фигур. Фигуры, которые больше использовали поэты, приверженности искусственного стиха, каждая может способствовать влиянию, приятности, красоте и привлекательности слова. Поэты, приверженцы искусственного стиха имели в виду влияние упомянутых фигур на красоту стиха, его тональность и музыкальность. Другими словами поэты использовали эти фигуры для привлекательности, лаконичности и тональности, выражаемого смысла и цели. Кроме того, эти фигуры в зависимости от потребности и своей особенности, предоставляли поэтам возможность, показать своё умение в использовании схожих слов и игре с буквами и словами. В дополнение к этому, если обратить внимание на фигуры, более всего привлекавшие внимание поэтов, приверженцев искусственного стиха, выходит, что поэты больше всего испытывали привязанность к бросающимся в глаза фигурам. Читатель узнаёт эти фигуры без труда. Они привлекают внимание читателя или слушателя, доставляя ему удовольствие.

Вышеизложенное свидетельствуют о том, что упомянутые фигуры в основном являются художественными средствами искусственного стиха. Ниже остановимся на каждом, широко применяемом художественном средстве искусственного стиха в отдельности. Категории отклонение от нормы в рифме, редифе, художественной рифме, художественные изыски в размере, о котором говорилось в предыдущих разделах, являются другими средствами для поэта приверженца искусственного стиха. Они также способствовали изящности поэтического слова.

Инкрустация и гармония (ترصیع و موازنه). В искусственном стихе фигура инкрустация по частотности применения занимает первое место. Это свидетельство того, что фигура инкрустация является наиболее важной

стилистической особенностью и принципиальной основой искусственного стиха. Другими словами фигура инкрустация в поэзии подобна рифмованной прозе (سجع) в искусственной прозе.

Использование фигуры инкрустация (ترصیع) было привычным для поэзии всех периодов персидско-таджикской литературы. Поэты, приверженцы искусственного стиха, в особенности поэты XI и XII веков такие как Унсури, Катрон Табреси, Рашид Ватвот, Мас'уди Са'д Салмон, Хакани Шарвани и Абдулвосе Джабали использовали эту фигуру для придания своему слову изощрённости и изящества. Сложение целостных касыд на основе фигуры инкрустация (ترصیع), начинаясь с Рашидаддин Ватвот, в диване Абдулвосе Джабали стало занимать ведущее место. В определённой степени представляется возможным считать эту фигуру одной из составляющих стилистической особенности этих двух поэтов. Эта фигура является одной из широко используемых и изящных художественных украшений. Она, располагая высоким языковым и духовным потенциалом, играет большую роль для влияния слова на читателя (170, 8). Исходя из этого поэты приверженцы искусственного стиха в своих хвалебных одах (касыдах) для привлечения внимания восхваляемого и слушателя обращались к этой фигуре. В качестве примера обратимся к двум образцам:

وای مقرر به تو رسوم کمال.	ای منور به تو نجوم جلال
و آسمانی است قدر تو ز جلال...	بوستانی است صدر تو ز نعیم
در شہامت ترا نبوده ہمال.	در کرامت ترا نبوده نظیر،
هم چو پیغمبری به حسن خصال	هم چو اسکندری به یمین لقا،

(50, 314)

(О, благодаря кому светятся звёзды великолепия,
О, благодаря кому установлены правила совершенства.
Твоя душа райское поле цветущее,
Достоинство твоё высоко как небо по величию.
В щедрости нет тебе подобных,
В храбрости нет тебе равных.

Ты как Искандар по облику благоденствия,
И как Пророк по доброте нравов).

Гармония (موازنه) похожа на инкрустацию. Разница в том, что в двух полустишиях или двух сочетаниях вместе параллельной (سجع) используется (рифмованные слова) соразмерный. Например:

گر سران را افتخار و اشتهاار است از خطاب ور مهان را اعتزاز اهتزاز است از لقب.
اعتزاز او به جَدِّ است، اهتزاز او به جود، افتخار او به جَدِّ است، اشتهاار او به اب
(22, 32)

(Если главам гордость и слава, благодаря сватовства,
Если вельможам положение и уважение по сану.
Его положение от судьбы, а слава от щедрости,
Гордость его, благодаря деду, а слава благодаря отцу).

Гармония в искусственном стихе как художественное средство слова признаётся в поэзии отдельных поэтов. В частности в поэзии Абдулвесе Джабали гармония считается стилеобразующей особенностью.

Парономазия и ее разновидности. Парономазия наиболее важная и изящная художественная словесная фигура. Она имеет ключевое значение для придания слову приятности и изящности. Наряду с другими основными средствами придания изящества слову, способствует влиянию стиха на умы и сердца. Потому поэты приверженцы искусственного стиха в использовании парономазии и ее разновидностей, на первый взгляд, выходя за пределы уровня соразмерности (حداعتدال), создавали её художественные разнообразия. Мы в целом можем согласиться с тем, что чрезмерное использование этой фигуры во всех случаях приведёт к деланности (تكلف). Если взглянуть на вопрос в деталях, с точки зрения эстетики искусственного стиха, выходит, что художественное использование парономазии и ее разновидностей в поэзии поэтов, приверженцев искусственного стиха, преследует определённую цель, результатом которой должно стать создание художественного слова внешне искусственного, а по сути оформление достойного смысла в красивом облике. Если использование парономазии происходит деланно (تكلف) не

художественно и не эстетично, в таком случае оно выходит за рамки искусственного стиха и предмета нашего исследования.

Искусное употребление этой фигуры поэтами приверженцами искусственного стиха сыграло положительную роль в художественном оформлении того или иного смысла или цели. Признанными мастерами использования этой фигуры среди поэтов приверженцев искусственного стиха, были Катрон Табреси и Рашидаддин Ватвот. В использовании парономазии проявлял особое мастерство Катрон Табреси, что отмечено и в трудах средневековых знатоков поэзии. Ватвот в этом деле преимущественно следовал за Катрон. Эти два поэта в дополнение к тому, что во всех своих стихах использовали парономазию, сочиняли цельные касыды на основе этой фигуры.

У парономазии множество разновидностей. Знатоки дисциплины *баде'* (بدیع) как правило, упоминают семь или девять ее разновидностей. В диванах поэтов, приверженцев искусственного стиха встречаются образцы почти каждой разновидности. Не все они часто до уровня, образующего стиль, использовались в искусственном стихе. В связи с этим мы остановимся на тех разновидностях, которые придавали слову искусственность и имеют более заметное значение.

Полная парономазия. В этой разновидности парономазии однородные слова словесно схожи друг на друга, но отличаются в смысловом отношении. Например, в следующем бейте:

چون وصف زن زال بود با پسر زال وصف پسر زال به مردی به بر تو
(18, 202)

(Восхваление мужества сына Зол перед тобой,

Подобно восхваления заблудшей с сыном Зол, женщины).

В этом бейте слова «Зол» и «зол» составляют парономазию. «Зол» первого полустишия, имя собственное, известный герой «Шахнаме» – отец Рустам, славившийся своей силой и доблестью. «Зол» первый второго полустишия – пожилая женщина, что естественно не может быть сравнена с

Зол. В этом бейте строго соблюдено сочетание слов. Фигура полная параномазия в дополнение к украшению стиха и придание ему прелести, в то же самое время оказывает влияние на выразительность смысла. Поэт этим бейтом создаёт и противопоставление.

Такие примеры использования фигуры полной параномазии и строгой сочетаемости слов, весьма часто встречается в стихах поэтов, приверженцев искусственного стиха.

Составная параномазия. В составной параномазии одна часть бывает простым, другая составным и соблюдается сочетаемость букв. Допускается, чтобы каждая часть была составной.

Поэты приверженцы искусственного стиха, по сравнению с другими разновидностями параномазии, чаще обращаются к этой. В их диванах существуют касыды, где рифма выражена параномазией. Приведём отрывок из касыды Катрон Табрезии:

وز مهر او به دشت چو چنبر بود چنار.	از مهر او به دست چو شکر بود شرننگ
بر دوستانش گردد چون نور هر چه نار	بر دشمنانش گردد چون نار هر چه نور،
رامش کند ز گیتی دائم دلش شکار.	هر کس کند شکار به کف زر و سیم او،
در هستی خدای نباشد بد دل شک آر	کافر چو دید صورتش و سیرتش شنید،

(18, 135)

(Из доброты его сахаром становится горькая дыня
Из его заботливости в пустыне платан становится ветвистым.
Его врагам каждый луч света превратится в пламя,
Его друзьям превратится в луч света каждое пламя.
Кому даруется в руки его серебро и золото,
В мире сердце его будет испытывать всегда усладу.
Неверующий, увидев его и узнав его добродетели,
Сказал, что нет сомнения в существовании Бога).

Этот пример показывает, что каждый два бейта составляют параномазию и одновременно рифму стиха.

У Катран есть блестящее рубай с применением этой фигуры:

تا بنده آن رخان تابنده شدم، همچون سر زلفین تو تابنده شدم.
 در پیش رخان تو تا بنده شدم، چون مهر فروزنده و تابنده شدم
 (18, 537)

(Когда стал рабом твоих светящихся щёк,
 Стал завивающим как кончик волос твоего локона.
 Года стал рабом твоего лица,
 Стал ярким и светящим как Солнце).

Приведённые примеры показывают, что поэты, приверженцы искусственного стиха для придания своему слову красоты и изящества использовали все возможности языка.

Повторная параномазия (تجنیس مکرر). Эта разновидность параномазии, которая в творчестве поэтов, приверженцев искусственного стиха используется с высокой частотностью и имеет стилеобразующую особенность, выражают и терминами **муздавадж** и **мураддад** (مزدوج و مردد). Следует отметить, что эта разновидность параномазии, более часто по сравнению с другими разновидностями, используется в стихах поэтов, приверженцев искусственного стиха. По словам некоторых исследователей, стих, где использована эта разновидность, называют и «занимательным стихом» (مستطرف). Пример, повторной параномазии из поэзии Катрон Табрези:

آن دلبری، که خوبی بسیار یار اوست. دردا، که در دلم همه پیکار کار اوست.
 گرد سرای وصل نگشتست یک نفس، پیش در فراق به صد بار بار اوست.
 در نار هجر روی چو آبی شدم، از آنک دارنده عاشقان را در نار نار اوست.
 گر عاشق دوتای ز مشکین او منم، سست و نوان و زار چو بیمار مار اوست.
 خون شد دلم ز عشقش و گشتم نحیف و زار، دورم از آن دو غمزه خون خوار خوار اوست
 (18, 440-441)

(О красавица, наделённая множеством прелестей,
 Горе мне, что в сердце моем все волнения это ее дело.
 Оно не было ни на миг в пристанище свидания,
 У дверей разлуки оно находилось множество раз.
 Если влюблённость и согбенность из-за ее благоухающего локона,

Я слаб, изнурён и беспомощен как больной из-за ее свисающей косы,

Моё сердце излилась кровью, и я стал изнурённым и беспомощным,

Вдали от подмигивания ее жаждущих крови очей, я покинут).

Поэты, приверженцы искусственного стиха в особенности Катрон Табреси и Рашидаддин Ватвот, использовали фигуру парономазия вместе рифмы. Они в конце вторых полустиший каждого бейта стиха, приводят слова, являющиеся однородными и служащие рифмой, которых в поэтической терминологии называют художественной рифмой:

زده چرخ در مدحت تو نوا.	زهی، دشمنت از طرب بی نوا،
جهان ساخته از نوالت نوا.	هدی یافته از جلالت جمال،
عدورا خلافت خطای خطا.	ولی را وفاقت صوابی صواب،
نه چون خطّ تو لعبتان ختا	نه چون رای تو اختران فلک،

(50, 29)

(О, враг твой беспомощен из-за волнения,

Небосвод, восхваляя тебя, играет музыку.

Жертвенное животное стало красивым от твоего величия,

Мир образовал из твоей щедрости веселье.

Близкому твоё согласие праведное вознаграждение,

Твоё возражение для врага неминуемая беда.

Звезды неба не такие блестящие как твоё мнение,

Не так красивы, красавицы Китая, как письмо твоё).

Все слова, обозначенные жирным шрифтом, относятся к художественным словесным фигурам, таким как парономазия полная, излишняя парономазия, гармония (сочетаемость слов и противопоставление). Такие стихи также часто встречаются в диванах других поэтов, приверженцев искусственного стиха, на чем мы остановимся в дальнейшем. Поэты, приверженцы искусственного стиха, использовали эту фигуру и в других

жанрах поэзии. Однако, рассмотрение этого обстоятельства не входит в нашу задачу.

Фигура дробление (تقسیم). Поэты, приверженцы искусственного стиха для украшения слова и выражения высокого смысла использовали и фигуру дробление. Поэты, приверженцы искусственного стиха, такие как Унсури Балхи, Катрон Табрези, Абдулвосе Джабали, Амир Муиззи, Адиб Собир Тирмизи, Кавоми Мутаррази сложили цельные касыды на основе этой фигуры. Сложение цельной касыды на основе этой фигуры начинается с поэзии Унсури и получает дальнейшее продолжение в последующих веках под его влиянием в творчестве других поэтов. Пример из поэзии Абдулвосе Джабали:

که دارد چون تو معشوقی: نگار و چابک و دلبر، بنفشه زلف و نرگس چشم و لاله روی و نسرين بر،
 نباشد چون جبین و زلف و رخسار و لبث هرگز: مه روشن، شب تیره، گل سوری، مه احمر.
 ز درد و حسرت و اندیشه و تیمار تو دارم: جگر گرم و نفس سرد و لبان خشک و میان لاغر
 (22, 190)

(У кого такая возлюбленная: красивая как картинка, шаловливая и чарующая,
 С локоном фиалки, глазами нарцисса, лицом тюльпана и станом шиповника.
 Нет ни у кого такого лба, локона, щёк и губ,
 Полная луна, тёмная ночь, красная роза и новая луна.
 От боли, досады, раздумий о тебя и недуга,
 Жар в печени, дыхание холодное, губы иссохшие, спина согбенная).

Эта фигура, широко используемое художественное средство. В дополнение к поэтам, приверженцам искусственного стиха, она широко применяется в поэзии других поэтов, включая поэтов литературных кругов Индии. В антологии «Риёзу-ш-шу'аро» Вола Дагистани приведено множество образцов стихов отдельных поэтов, сложенных на основе фигуры дробления. Отсюда вытекает, что фигура дробление считается художественным

средством искусственного стиха. Она по частотности применения составляет достаточный пропорцию и признаётся как важная особенность.

Повтор (تكرار). Другой фигурой, придающей эстетику стиху, является фигура повторение, создающая внутреннюю тональность стиха. Эта фигура имеет множество разновидностей, у каждой и из которых своя прелесть. Эта фигура широко использована поэтами приверженцами искусственного стиха, на ее основе сложены цельные касыды. По мнению некоторых исследователей, одна из первых искусственных касыд на основе этой фигуры относится к Асджади. Ниже приведём несколько бейтов из касыды Асджади:

هر روز خیره خیره از این چشم سیل بار.	باران قطره قطره همی بارم ابروار،
زان خیره خیره خیره دل من ز هجر یار.	زان قطره قطره قطره باران شده خجیل،
حجرانش باره باره به من بر نهاد بار.	یاری، که زره زره نماید مرا نظر،
زان باره باره باره به چشم آیدم غبار	زان که زره زره زره چو کوه آیدم به دل،

(106, 216-217)

(Проливаю дождь каплями как туча,
 Каждый день с помутневших глаз, низвергающих паводок.
 От морозящего дождя оробело и скорбит
 Моё сердце и от помутнения и разлуки с возлюбленной.
 Возлюбленная изредка смотрит на меня,
 Ее разлука сваливает на меня горы тяжести.
 От этого «изредка» кажется частица сердце горой.
 Эта тяжесть закрывает глаза мои пылью).

В персидско-таджикской поэзии множество поэтов следовали за этой касыдой Асджади. Однако не все их стихи отвечают требованиям искусственного стиха. Хотя некоторые поэты и писали красивые стихи на основе этой фигуры, большее внимание к внешности слов и их буквальное повторение, не позволили им выразить высокий смысл.

Словопроизводство. Фигура (اشتقاق) словопроизводство это использование слов, буквы которых схожи и относятся к одному корню. Эта фигура имеет два аспекта: а) использование слов, образованных от одного

корня и б) приведение слов, кажущихся образованными из одного корня, но не являющиеся таковыми. Например такие слова как «شمار و شمر و طبار و طبر», которые использованы в стихе Адиб Собир. Если слова не образованы из одного корня, называются словами «подобными / اشتقاق» Это подобие и демонстрирует художественный нюанс упомянутой фигуры.

Поэты приверженцы искусственного стиха широко использовали и подобие словопроизводства для украшения своего произведения. В частности Адиб Собир Тирмизи пишет следующее:

مرا و نام مرا اندر آن شمار شمر.	به هر وقت اگر نام کهتران شمري،
ز روزگار ببارد بر آن تبار تير.	در ان تبار، که یک تن مخالف تو بود،
ببرد عمر مناظير در آن قمار قمر.	قمار کرد قمر به مناظير تو به غم،
به فضل خویش بر این عذر چون نگار نگر؟	چرا همیشه به جرم خطای من نگری،
تو نیز باقیی برده بداین مدار مدر	دریده پرده من بیشتر مدار فلک،

(53, 141)

(Когда перечисляешь имена людей невысокого происхождения,
Включи меня и моё имя в это число.

Племя, где есть хоть один твой противник,

Пусть судьба пролёт на это племя дождь из топора.

Полная луна поспорила с твоим противником на несчастье,

На том споре луна выиграла жизнь противника.

Почему всегда смотришь на мой проступок, чтобы наказать.

Смотри по своему достоинству на моё извинение о, красавица.

Круговорот неба превратил моё одеяние в лохмотья,

И ты дольше в этом круговороте не рви моё одеяние).

Следует отметить, что использование этой фигуры в каждом бейте длинных касыдах в некоторых случаях доводит поэтов до чрезмерности и деланности, нанося ущерб блеску и красноречивости стиха.

Возврат начала в конец бейта (رد الصدر على العجز) и его разновидности.

Эта, также широко используемая поэтами, приверженцами искусственного стиха, фигура. В средневековых трудах по теории литературы приведено лишь

определение этой фигуры. Возврат начала в конец бейта это приведение слов начала бейта в его конец в том же смысле или другом. На наш взгляд этим увлекались поэты начального периода Гезневидов. За ними последовали другие более поздние поэты, сложившие даже цельные касыды на основе этой фигуры. Ниже обратимся к отрывку из цельной касыды Рашиди Ватвот, сказанной на основе этой фигуры:

بدان عنبرین طرّه بی قرار.	قرار از دل من ربود آن نگار،
ز هجر رخساره آن نگار.	نگار است رخساره آن نگار،
مرا پر شد از خون دیده کنار.	کنار من از دوست تا شد تهی،
در اندوه آن نرگس پرخمار...	خمار است در سر مرا بی قیاس،

(18, 243)

(Красавица унесла покой моего сердца,
 Благоухающим имбирю вьющимся локоном.
 Моё лицо исцарапано в кровь,
 От разлуки с возлюбленной.
 Как только остался в одиночестве от друзей,
 Моё объятие излилось кровью.
 Душа моя неописуемо тянется к ней,
 От тоски по её пьяными, как нарцисс глазами).

Как показывает этот образец, слова повторены и по всем правилам средневековой теории литературы, повтор является фигурой возврата начала в конец бейта. Наши изыскания свидетельствуют о том, что поэты последующих периодов изобрели некоторые разновидности этой фигуры. Эти разновидности не отмечены ни в одном средневековом труде по теории поэзии.

Одна разновидность заключается в том, что слово начала бейта вместе с одной или несколькими буквами первой части слова конца бейта, приводится либо в форме одного слова, либо в форме сочетания слов. В частности, мы обнаружили такой пример, который явно относится к такой разновидности:

ستم کر دست مه روی ستم گر، به دل بردن رضا دادم ستم گر؟

مرا سر گشته میدارد چو زلفش، شود درکار او روزی مرا سر.
 نیاوردم من اندر دل که جانان، نه همدم باشدم هرگز نه یاور.
 مگر رنج و جفای او نه بس بود، که هجرش کرد رنج مرا مکرر...
 نهم سر پیش او بر خاک و گویم، که او با من نه همدم شد، نه همسر

(23, 101)

(Притеснила меня лунолика утнетательница,
 Я согласился отдать сердце своё, это разве повод для угнетения?
 Меня свела с ума. Я стал как её локон,
 С рассеянным умом из-за любви к ней.
 Не думал, что душа моя,
 Никогда не станет моей спутницей и помощницей.
 Разве было не достаточно ее боли и гнёта,
 Разлука с нею удвоила мою боль.
 Падаю ниц на землю перед нею и говорю,
 Что она не стала ни моей спутницей, ни моей супругой).

Как явствует, первое слово – «*ситам*» полностью и второе слово частично (разделение первой части слова) – «*кар*» (от «*кардааст*») использовано в конце второго полустишия в форме «*ситам гар*». Другие такие проявления фигуры нами обозначены жирным шрифтом. Такие обороты речи можно встретить в средневековых трудах по теории прозы. В частности, такие нововведения встречаются в «Э’джози хусрави» Амир Хусрава Дехлави (90).

На наш взгляд, эта разновидность с художественной точки зрения среди других разновидностей этой фигуры, на чем мы остановимся далее, проявляется более ярко. Ее не следует отнести к разряду деланности (تکلف). Следует отметить, что в средневековых трудах по теории поэзии, в связи с тем, что авторы существенно были привязаны к бейтам-свидетельствам (ابیات شاهی) трудов других авторов, не были приведены примеры этой разновидности, рассматриваемой художественной фигуры.

Другая разновидность этой фигуры это приведение однородных слов в начале и конце полустишия, которые выступают и как параномазия и как

возврат начала в конец бейта. Например, в следующем бейте слово «нигор» является смысловым свидетельством, которое по форме и по словесной схожести выступает как полная параномазия, а по месту обозначения как возврат начала в конец бейта:

نگار کرد روخ من به خون دیده نگار، کنار کرد به یک باره گی مرا ز خون کنار
(18, 171)

Любимая переокрасила моё лицо кровавыми слезами,
Отстранила меня разом от самообладания.

Третья разновидность это использование слов антонимов. Слова антонимы первого полустишия путём изменения места повторяются и во втором полустишии. В таком случае, обозначаются фигуры противопоставление и сопоставление (تضاد و مقابله). Как слова «логар» (худой) и «фарбех» (толстый) в следующем бейте и других приводимых ниже примерах:

لاغری نیکو تر آید با میان از فربهی، فربهی نیکو تر آید با سرش از لاغری
(18,325)

(Худоба в талии смотрится красивее, чем полнота,
Полнота в голове смотрится красивее, чем худоба).

Другой пример:

حلال کردم بر خویشتن فراق حرام، حرام کردن بر خویشتن وصال حلال
(18,221)

(Сделал себе дозволенным запретную разлуку,
Сделал себе запретным дозволенную связь).

Другим привлекательным аспектом в приведённых выше бейтах является то, что отмеченные жирным шрифтом слова одновременно выступают и как фигура возврат конца в начало и как возврат начало в конец. Таким образом, приведённые выше образцы являются примером использования трёх художественных фигур.

Некоторые поэты, приверженцы искусственного стиха в особенности Катрон Табреси и Рашидаддин Ватвот, при использовании указанной фигуры, преимущественно применяли слова-антонимы.

В ряду художественных фигур, о которых было сказано выше, в дисциплине *баде'* (بدیع) и поэзии на фарси установлены некоторые фигуры, отличающиеся от других фигур по форме, смыслу и художественной значимости. К числу таких фигур, к которым поэты приверженцы искусственного стиха, придавали, вслед за художественными основными средствами, особое значение как к элементу искусственности слова и как элементу, влияющему на художественность искусственной поэзии относятся *мувашиах* (вид загадки) и ее разновидности, *рикто* (стих, состоящий из букв без точек), *муккаттаъ* (слова, состоящие из отдельных букв), *мувассал* (слова, состоящие из слитных букв), *тазмин* (цитирование), *атл*, (*порча*) *хазф* (опущение), *илтизом* (обязанность), *разновидности калб* (первертывания), *тадвир*, (*округление*) и некоторые не упомянутые выше разновидности параномазии. В традиционных книгах по дисциплине *баде'* (بدیع), упомянутые выше художественные фигуры, обозначены как художественные словесные фигуры или как поэтические термины и изъяны рифмы (7; 8; 12). Некоторые средневековые теоретики поэзии их по смыслу относят к литературной изошрённости (تكلف) Этот вопрос более основательно изучен в современных литературоведческих кругах на фарси.

Современные литературоведы, упомянутые фигуры, обозначают по-разному и рассматривают под разным углом. В частности Худои Шарифов называет эту группу фигур «явным пустословием и формализмом» (123, 228), Шафеи Кадкани считает «бесполезными», (230), Мир Джалаладдин Каззози «игрою слов» (173, 170), Сирус Шамисо «изошрённостью и показом мастерства» (148, 69), Сайидмухаммад Ростгу «литературными затеями и языковыми увлечениями» (139, 102). Шибли Ну'мони, Таки Вахидиён Комёр и Махди Мухаббати также считают их «бесмысленными фигурами» (189;

170; 176). Ниже мы остановимся на некоторых этих фигурах с тем, чтобы установить степень их применения в искусственной поэзии.

Мувашшах (*тавишех, вишох*) (рус.: акростик; англ.: acrostic). Анализ мнений средневековых знатоков поэзии и их трудов показывает, что акростик в поэзии на фарси в целом имеет множество разновидностей. Однако до XII века встречаются некоторые разновидности акростик. Эта фигура, в основном, распространилась после XIII века. По поэтическим примерам в книгах по теории и литературы в целом, выходит, что эта фигура встречается и в поэзии X века. Следующий стих, которого источники приписывают Робиа (21), сложен на основе фигуры акростик. Для установления авторства Робиа, мы обратились ко многим источникам и исследованиям. Выходит, что в некоторых поэтических сборниках, стих отнесён к Робиа (44; 46). Существуют другие источники, где отсутствует это стихотворение(1). Стихотворение следующее:

روی چون لاله برگ وزلف سیاه.	لیکاد تو شهد و عارض ماه،
مر مرا حول آن روخان چو ماه.	دین الله را میتباه کند،
زیر دو لاله برگ داری آه.	سی و دو دانه لؤلؤ مکنون،
رنگ یاقوت من به گونه کاه.	رنگ آن لاله روخان تو کرد
نیست الا ز تعنه بدخواه.	مر مرا ژاله سرشک چکان،
جز بِالله می نیایم راه.	تا مرا الاجرم بماند و حمد،
اینست جرم العظیم اینت گناه	تا مرا هو همی به عشق کند،

(لک، 21)

(Губы твои мёд, щеки луна,
Лицо как лепестки розы, локон чёрный
Божью веру испоганит вино.
Для меня сила те две подобные луну щеки.
Три-две бусины скрытого жемчуга,
О, как ты скрыла их под двумя лепестками розы,
Цвет розы твоих щёк таков,
Что цвет моего яхонта подобен соломе.

Слёзы у меня льются как градины,
 Что есть именно из-за упрёка недоброжелателя.
 Чтобы мне остались мне («ло джарам») нет греха и восхваление,
 Кроме как именем Аллаха не нахожу путь.
 Чтобы он (хува) напрвил меня на любовь,
 Что большой грех и большое богохульство).

Из слов, обозначенных жирным шрифтом левой колонки прочитывается часть слова «شهادة» свидетельствования «اشهد الله انه لا اله الا هو», а из слов обозначенных жирным шрифтом правой колонки прочитываются слова благословения «لا حول و لا قوة الا بالله العظيم».

Следует отметить, что начальное слово первого полустихия это «لیکاد». Как отмечает Шамисо это слово прописано в различных рукописных списках. В одном из списков «Мунис-ул-ахрор» это слово обозначено как «лабу ком», а в сборнике «Шоирони хамасри Рудаки» (44, 94) «лиякод». Шамисо предполагает, что правильный вариант слова «лабакон» (26, 416). А мы привели, так как оно обозначено в оригинале.

Следует отметить, что приведённый образец свидетельствует о том, что поэты разных эпох литературы на фарси, включая начальный этап ее развития, обращали внимание на эту фигуру. Разница заключатся в частотности обращения, что было более распространённым в более позднее время.

Шамс Кайс Рози называет разновидности акростик *мухайяз*, *мутайяр*, *мудаввар*, *муаккад* и *мутарраф*, что несравнимо с акростиками XIII и последующих веков.

Рашиддадин Ватвот в «Хадоик-ус-сехр» в качестве примера приводит свой следующий стих:

حیران شدم و کسی نمیگرد دست.	مِعشوقه دلم به تیر اندوه بخست،
دست غم دوست پشت من خرد شکست	مِسکین تن من ز پای محنت شد پست،

(7, 108)

(Возлюбленная поранила моё сердце стрелой печали,
 Я растерян, никто не подаёт руки.

Бедное моё тело изнурилось из-за тяжестей.

От досады по другу стала согбенной моя спина).

Если сложить все первые буквы каждого полустишия этого четверостишия получается имя «Мухаммад» (محمد).

Шамс Кайси Рози в «ал-Му'джам...» для фигуры акростик *мухайяз* приводит цельную касиду Рашиди Самарканди, от меченых слов, которой образовывается другой жанр стиха, на чем мы остановимся в дальнейшем. То, что доказывают наши примеры это существование фигуры акростик в XI-XII веках, в менее распространённой степени.

Стиране (حذف). Художественная фигура, которую знатоки дисциплины *баде'* (بدیع) относят к литературным изощрёностям (تکلف). Словарное значение (حذف) стирание, терминологическое в дисциплине *баде'* (بدیع) опускание поэтом одного или более букв. Эта фигура существовала во все периоды развития поэзии на фарси, как в поэзии, так и в прозе (96, 297). По мнению Хусайн Воиз Кошифи, поэты более всего опускают «алиф» (ا) (5, 151). По-видимому другие, последовав за ним назвали эту фигуру **حذف**.

Родуяни **حذف** преимущественно связывает с арабской поэзией. Он считает, что «на фарси букв меньше, слов тоже» (7, 67). Родуяни после этих слов приводит следующий стих Хусайн Элоки, где отсутствует буква алиф:

زیر دو زلف جعدش دو خط عنبری.	زلفین بر شکسته و قد صنوبری،
نرگس دو چشم و زیر دو نرگس گل تری.	دو لب عقیق و زیر عقیقش دو رسته در،
و ز یکدگر گرفته همه سحر دل بری،	چشم و دو زلف و دو لب هر سه مشعبند
صد گونه گل شکفته به هر سو که بنگری.	خلد برین شد است نگه کن به کوه ودشت،
نوروز کرده بر گل صدبرگ زرگری	سرخ و سپید و لعل و کبود و بنفش و زرد،

(7, 68-67)

(Вьющиеся локоны, стан пинии,

Под двумя завитыми локонами амбровые пушинки.

Две губы – агат, под агатом два ряда жемчуга,

Глаза как нарцисс, под двумя нарциссами свежие розы.

Глаза, локоны и губы все три плутоватые,

Занявшие друг у друга очарование и пленение.

Смотри, холмы и степь превратились в рай вечный,

Куда бы ни глянешь – расцвело множество цветов.

Красных, белых, синих, цвета фиалки и жёлтых.

Навруз проявил своё ювелирное мастерство к цветам и розе).

Рашиддадин Ватвот также имеет касыду на основе фигуры حذف, где отсутствует буква «алиф» (ا) (7, 111).

Как было сказано выше в одном стихе могут отсутствовать одно и более букв. В следующем отрывке из стиха Адиб Собир Тирмизи отсутствуют буквы «алиф» (ا) и «ро» (ر):

دل من شد چو دو چشم دژم دوست دژم	قد من شد چو دو زلف بخم دوست بخم
کیست کو دل نکند وقف لب و چشم صنم	دل من وقف لب چشم صنم گشت و خوشست
مشک و می کو سبب لهو شد موجب غم	سبب لهو و غم زلف و لبش گشت و که دید؟
دهنش هست به تنگی سبب دهشت دم	سخنی هست به تلخی سبب وحشت دل
بهمه فضل مقدم بهمه علم علم.	به همه وجه مسلم بهمه مجد مثل

(Мой стан сгорбился как две свисающие ее локоны,

Моё сердце стало опечаленным как ее две хмурые глаза.

Моё сердце стало жертвой губ и глаз идола, что приятно,

Кто не жертвует своё сердце губам и глазам идола.

Причиной моего веселья и печали стали ее локоны и губы,

Кто видел, чтобы мускус и вино стали причиной веселья и печали?

Ее едкие слова повод для печали сердца,

Ее маленький рот причина ужаса сердца.

По всем статьям приятен, всем величиям пример,

Он впереди всех достоинств и знамя всех знаний).

Эта разновидность фигуры встречается изредка в поэзии, рассматриваемых нами поэтов. Но она не доросла до уровня стилеобразующей особенности.

Мувассал (موصل). **Словарное значение** *мувассал* соединённый. В дисциплине *баде'* (بدیع) как термин означает применение в прозе или поэзии слов, состоящих только из слитных букв (96, 77).

Мухаммад ибн Умар Родуяни приводит следующий образец в качестве примера для этой фигуры:

بس که غم عشقت سعب است، بس عشقت کشتست، نکشتست کس
فتنه منم، خسته بسته منم عشقت بستم، نیستم عسس

(7, 69)

(Печаль от любви к тебе весьма тяжкая,
Твоя любовь убила людей как никто.
Я виновен, изнурён и связан,
Меня связала твоя любовь, а не дозор).

Хусайн Воиз Кошифи называет четыре разновидности мувассал: мувассал из двух букв, мувассал из трех букв, мувассал из четырех букв, мувассал со всеми буквами (5, 151).

Муқаттаъ (مقطع / раздельное). В поэзии Рашиддадин Ватвот встречаются два отрывка этой фигуры. Все слова состоят из не соединяющихся букв. Приводим один пример:

دل ز درد آزاد داری روی زرد. آوخ آوخ، وای وای وای و درد درد
و از روان دل روان از آزارو درد. از رخ زردم روان و از دل روان
وازدو وردم دور دارد آن دو ورد دور دارد آرزوی دل ز دور

(50, 578)

(Ой, ой, ой, ой, ой, и больно.
Боль сердца. Сердце ни лишено боли, лицо пожелтело.
От жёлтого лица льют слёзы, сердце покидает душа,
От боли в сердце тяжело в душе и боль.
Пусть отдаляет мечту, находясь в дали,
Пусть мой плач не беспокоит цветка моего).

Мухаммад ибн Умар Родуяни наиболее высокохудожественной разновидностью *مقطع* считает ту, которая «в четверо сложности бейта с начала

одна буква, затем две буквы, далее три буквы и наконец, четыре буквы должны обозначаться отдельно» (7, 69). В подтверждение своих слов приводит следующий отрывок из стихотворения Бурхани:

ای آرزو روان و رادی را د ر بر مدحت تو خاطر ما پرگوهر
پشت سپه سپه شکن گنج گهر لشکر شکنی بکین محمد بظفر

(7, 68)

(Чтобы сбивались твои желания долгие годы,
Наша душа полна жемчужины в твоём восхвалении.
За войском, разбивающем войска, казна и драгоценности,
Разбить войско победоносно из-мести Мухаммад).

Таътил (تعطیل / مجرد) / буквы без точек, или лишённые точек). Другой фигурой этого ряда является фигура та'тил. Он встречается в стихах, рассматриваемых нами поэтов. Пример из поэзии Муджири Байлакони:

که کرد کار کرم مردوار در عالم که کرد اساس ممالک ممد و محکم
عماد عالم عدل و سوار ساعد ملک اساس طارم اسلام و سرور عالم

(50, 348)

(Кто мужественно проявил щедрость в мире,
Кто сделал государство упорядоченным и крепким.
Имад приверженец справедливости и браслет руки правления.
Основа пристанища ислама и радость мира).

Фигуры منقوط و رقتا و خيفا относятся также к этой категории. Они упомянуты и пояснены в книгах средневековых знатоков дисциплины *баде'* (بدیع) без приведения примеров. В стихах рассматриваемых нами поэтов такие примеры также отсутствуют. Фигура قلب (перевёртывание) встречается, но с большой редкостью.

Мураббаъ (مربع / четвертичный). Мурабба' в словаре означает четвертичность. Как термин – это по словам Рашид Ватвот «четыре бейта или четыре полустишия, которых можно читать и по горизонтали и по вертикали» (108).

Рашид Ватвот приводит следующий образец для этой фигуры:

←	←	←	←	
وفا	که داری	نگارا	به جانت	↓
بی جفا	به دل	وفا کن	نگارا	↓
مر مرا	دوست تر	به دل	که داری	↓
خوشترا (7, 108)	مر مرا	بی جفا	وفا	↓

	→	→	→	→
↓	(Клянусь жизнью твоей	о, красавица,	сохраняющая	Верность
↓	Красавица	сохрани верность	моему сердцу	без чёрствости
↓	У тебя нет	в душе	любимее	чем я
↓	Верность	без чёрствости	для меня	более приятна).

Абдуннаби Сатторзода, ссылаясь на слова Рашид Ватвот, все эти разновидности фигур сравнивает с детскими шалостями и называет их формальностями стихотворчества (56, 87).

Другие словесные фигуры, использованные поэтами, приверженцами искусственного стиха, проходят довольно редко. В связи с этим мы не считаем их рассмотрение необходимым.

Таким образом, анализ упомянутых выше художественных фигур в творчестве поэтов приверженцев искусственного стиха, склоняет к выводу, что эти поэты обращали большее внимание к словесным художественным фигурам. Некоторые из этих фигур, как мы упомянули ранее, явились предметом и основой их стиля в поэзии. В большинстве случаев поэты приверженцы искусственной поэзии для украшения стиха вводили новшества,

совершенствуя фигуры разными манерами, что не было отмечено ранее. Потому их можно считать и изобретателями этого рода фигур. Как мы отметили, в пункте возврат начала в конец три ее разновидности являются продуктом их изобретательности.

Хотя в последующих веках поэты, переходя грань искусственности доводили стих до деланности (вичурности / تکلف), у поэтов приверженцев искусственного стиха первых веков в касыдах использование художественных фигур, преимущественно служило для выражения глубоко содержания и высокого смысла.

II. 3. Начало зарождения и факторы развития искусственного стиха

Большинство исследователей вопроса о начале зарождения искусственного стиха в персидско-таджикской поэзии такие как Шафеи Кадкани, Шибли Ну'мони, Мухаммад Джа'фар Махджуб относят зарождение искусственного стиха в поэзию на фарси к первому периоду правления Гезневидов (172; 189; 179). Они и указывали на причины этого, на чем мы остановимся в заключении этого раздела. В вопросе возникновения искусственного стиха Кадкани полагает, что чрезмерное увлечение художественными словесными фигурами и таким образом появление искусственного стиха, начинается с творчества поэтов XI века (172). Этому мнению придерживаются и вышеупомянутые нами исследователи. Другие исследователи, такие как Забехулло Сафо, Зайнулобиддин Му'таман, Абдулхусайн Зарринкуб, Шарифджон Хусейнзода, Худои Шарифзода полагают, что начало зарождения искусственного стиха в персидско-таджикской литературе приходится на вторую половину XI века, а развитие на период правления Сельджукидов и последующее время (152; 183; 141; 112; 122).

Мнение указанных исследователей показывает, что они, заявляя об этом не имели в виду конкретное время зарождения искусственного стиха. Однако

в вопросе развития этой разновидности поэзии, мнения исследователей не расходятся в целом и мы согласны с ними. Так как нашей целью здесь является определение начальной стадии возникновения искусственного стиха в персидско-таджикской поэзии, принимая во внимание доступные образцы стихов поэтов приверженцев искусственной поэзии, рассмотрим этот вопрос в историко-хронологическом порядке.

Доступные образцы стихов поэтов, приверженцев искусственной поэзии, свидетельствуют о том, что начальный период возникновения искусственного стиха приходится на первую половину XI века. И это потому, что если с одной стороны чрезмерное пристрастие к художественным словесным фигурам возникло по причине отклонения от теории умеренности на базе опыта поэзии периода Саманидов, с другой стороны мы находим первые образцы искусственного стиха и в поэзии этого периода. При этом нашим доказательством выступают смысловые свидетельства (شواهد) в трудах по теории риторики (5; 7; 9), а также стихи поэтов Унсури Балхи, Манучехри Домгони, Асджади и других (17; 36; 179). Мы далее обратимся к этим образцам. С другой стороны, художественные фигуры в качестве термина встречаются в стихах поэтов этого периода. Например, Унсури приводит термин «украшенный или художественный стих» (شعر بدیع) и название двух фигур в следующем бейте:

نگاره های بهاری چو شعرهای بدیع یکی است پر ز موشح، دیگر پر از تشجیر
(176, 51)

(Весенние картины как стих украшенный,
Одна полна акростика, другая полна ташджир).

На наш взгляд, понятие «бадеия», которое известно в составе термина «касидаи бадеия» (искусственная касыда) возникло из конструкции شعر بدیع или подобных ей образований. Этот вопрос требует более глубокого исследования.

Развитие искусственного стиха в персидско-таджикской поэзии, прежде всего, связано со сложением искусственных касыд (قصیده بدیعیه). В свою очередь

возникновение и развитие искусственной касыды проходит сквозь трёх стадий:

1. Первая стадия включает создание касыд, где поэты не называя художественные украшения, использовали большое количество словесных и смысловых фигур и тем самым, практиковали нечто вроде деланности (تكلف) и увлечённости фигурами, что не было свойственным касыдам первого периода поэзии на фарси. Важнейшая отличающая особенность касыд первого периода характеризуется совместным использованием словесных и смысловых фигур с учётом их равновесности. По сравнению с этой манерой, авторы (قصیده بدیعیه) искусственной касыды, хотя и использовали все фигуры, но больше тяготели к фигурам словесным. Другое отличие قصیده بدیعیه сводится к знакомству авторов с сутью теории и правил.

2. Сочинение касыд с применением одной или более двух художественных украшений в каждом бейте. Под искусственными касыдами этого периода подразумевается существенное использование поэтами художественных словесных фигур с начала до конца. Особенность этого периода – чрезмерное использование той или иной художественной фигуры в части касыды или в отдельных ее бейтах. Образцы таких касыд встречаются в творчестве почти всех упомянутых нами выше поэтах. В частности, в нашей диссертации в подпункте, посвящённом Рашиди Самарканди, мы рассмотрим касыду с искусным применением фигуры *тавшех* (توشیح). Такая манера свойственна второму периоду. Она имеет своих последователей в последующих периодах. Мы не можем применить понятие *искусственная* (قصیده بدیعیه) *касыда* относительно двух упомянутых выше периодов.

3. Третий период искусственной касыды, начинается с сочинения قصیده بدیعیه, совершенным образцом которой является касыда «Бадое'-ул-асхор фи саное'-ул-аш'ор» поэта XII века Кавоми Мутаррази. Основной особенностью этой касыды состоит в том, что поэт прилагает усилия использовать все известные в его время художественные фигуры с приведением их названия и смыслового свидетельства (شاهد معنای). После Кавоми создание *искусственной*

касыды усовершенствованным образом получает продолжение. В частности такие поэты как Сайид Зулфикор Шарвони, Салмон Соваджи, Ахли Ширази, Шамс Фахр Исфакони, следуя за манерой Кавоми, добавив фигуру *мувашиах*, метры и круги *аруза*, терминов дисциплины о рифме совершенствовали структуру искусственной *касыды*. *Касыда* Кавомии Мутаррази будет рассмотрена нами в подпункте, посвящённом поэту.

Одним из основных факторов, повлиявших на возникновение искусственной *касыды*, является появление теоретических трудов по дисциплинам, связанным с риторикой, включая составление трактатов по художественным фигурам и знакомство поэтов, приверженцев искусственной поэзии с этими работами. Искусственные *касыды* в зависимости от состояния и развития дисциплины *баде'* (بدیع), развивались период за периодом. В особенности вследствие развития составления толкований на искусственные *касыды* и составления полноценных теоретических трудов, дисциплина *баде'* (بدیع) стала более привлекательной. Представляется, что в эпоху Тимуридов, не осталась ни одной неосмысленной по научному, художественной фигуры.

Таким образом, проведённый анализ показывает, что начало создания искусственного стиха в истории персидско-таджикской литературы относится к XI веку. Этапы его совершенствования продолжаются до XII века. С появлением теоретических трудов по риторике и совершенствования знаний о *баде'* (بدیع), появляются и цельные искусственные *касыды* (قصیده بدیعیه), не лишённые и теоретической особенности. В литературе эпохи Тимуридов совершенствуется образное соотношение искусственных *касыд* и знаний о риторике. Вопрос особенности и теоретической значимости искусственных *касыд* требует отдельного исследования.

Другой вопрос, которого следовало бы рассмотреть в этом разделе, затрагивает проблему временной давности сложения искусственных *касыд* на фарси по сравнению с арабскими. Некоторые исследователи полагают, что сложение искусственных *касыд* в арабской литературе имело место до появления таковых, в персидско-таджикской литературе. Наши поэты в этом

следовали за поэтами арабскими (141; 41). Некоторые с упорством подчёркивают, что «...Ибн Джабир Андалуси (1378) и его современник незрячий арабский поэт Сафиаддин Хилли (1349) сложили в прославлении Пророка (с) касыды. В связи с тем, что тогда было широко распространено использование художественных фигур, они в каждом бейте своих касыд применили одну из художественных фигур. Таким образом, с одной стороны была создана первая *بديعيه*, что была новым явлением в мире поэзии, с другой была своего рода трактатом по дисциплине (*بديع*) *баде'*» (207, 597).

В арабской литературе касательно первого поэта, сочинившего искусственную касыду нет согласованного взгляда. В основном называют трёх поэтов: Али ибн Усмон Аминуддин Ирбили (XIII век), Сафиаддин Хилли (XIV век) и Ибн Джобир Андалуси (XIV век). Ирбили посвятил свою *بديعيه* одному из своих современников. В каждом бейте его искусственной касыды обозначена одна художественная фигура. В XIV веке Сафиаддин Хилли в стиле касыды «аль-Бурда» аль-Бусири сочинил в 145 бейтах в размере *басит* и рифмы «*м*» касыду, куда включил 150 художественных фигур. Ибн Джобир Андалуси в своей искусственной касыде следует за Сафиаддином Хилли. Он, странствуя по Египту и Сирии, знакомится с касыдой Сафиаддин Хилли и по возвращению на родину пишет длинную касыду в 127 бейтах (158, 88-89; 207, 597).

Другое мнение сводится к тому, что «Сафиаддин Хилли, даже если и не является изобретателем этого жанра, он более популярен чем Ирбили и Ибн Джобир Андалуси. Он в числе первых, а в использовании художественных фигур превосходит многих. Другие авторы искусственных касыд не следовали за Ибн Джобир, а подражали Сафиаддин Хилли» (158, 88-89).

С учётом времени жизни указанных выше поэтов и сравнивая это со временем сложения первой искусственной касыды в персидско-таджикской поэзии Кавоми Мутаррази в XII веке, можно твёрдо сказать, что сочинение искусственных касыд в персидско-таджикской литературе появилось раньше арабской. На это указывают и некоторые иранские исследователи, которые

подчёркивают, что искусственные касыды персоязычных поэтов, стали предметом следования в арабской поэзии (188; 217).

Другой вопрос, связанный с развитием искусственного стиха касается определения причин внимания поэтов к этой разновидности поэзии. Изучая мнения исследователей по этому вопросу, можно заключить, что их можно обобщить в одном разделе. Мы, рассмотрев и детализируя все существующие мнения, касательно причин внимания поэтов пришли к следующему:

1. Естественная эволюция художественных аспектов стиха.

Большинство исследователей считают, что эволюция поэзии на фарси, начиная с эпохи Гезневидов, двигалась к совершенствованию по всем направлениям. «Естественное совершенствование поэзии обуславливало совершенства и в сфере словесных фигур и проникновения новых фигур, которые были неведомы поэтам предшественникам» (179, 302). Отсюда пристрастие к художественным фигурам получает постепенное развитие в поэзии. Естественно не одинаков уровень внимания поэтов к литературным украшениям. При этом мы имеем в виду исключительно поэтов, приверженцев искусственного стиха.

2. Вкус и личная склонность.

Поэты в зависимости от своего вкуса, личной склонности и «сведений, осведомлённости, образования и привязанности к поэзии своих предшественников» (179, 302), уделяли некоторым художественным фигурам большее и к некоторым другим, меньшее внимание. Иногда случалось и такое, что «многочисленные образцы и свидетельства (شواهد) одной фигуры в диване одного поэта, не находило отражение даже в одном бейте другого поэта» (179, 302).

3. Демонстрация таланта.

В каждой эпохе находились поэты, стремившиеся посредством демонстрации дарования в различных жанрах поэтического искусства, показать себя как состоявшегося поэта. В особенности в эпоху Гезневидов «словесные фигуры выходят за рамки категории поэтической «надобности» и «необходимости». И поэты, применяя эти фигуры, для показа своего мастерства и глубокого знания дисциплин

литературы и риторики, переходят к изобретательности и новшествам» (179, 303).

4. Отсутствие интереса поэтов этой эпохи к поэтической традиции эпохи Саманидов. На взгляд Кадкани, основной причина обращения поэтов XI века к словесным фигурам и тем самым возникновения искусственного стиха, связана с отсутствием интереса поэтов этой эпохи к поэтической традиции периода Саманидов. Это, в частности, неуважение к иранской мифологии и политическое влияние тюркской элиты в политической и культурной жизни времени (130, 456).

5. Ограничение свободы литераторов и литература при дворе. Порядок служения поэтов и становление литературы при дворе Саманидов, совершенно отличается от порядка отношения к поэтам правителей последовавшей эпохи. С одной стороны, «придворность персидско-таджикской литературы ознаменовала собой новый этап развития в тематике и стиле поэзии, в ее языке и смысле и в ткани поэтического слова» (90, 7). С другой стороны, в последовавшие периоды изменились требования к придворной литературе, ограничилась свобода литераторов, возросло пристрастие к словесным украшениям. Как отмечает Абдунаби Сатторзода «хвалебные оды придворных поэтов, посвящённых представителям двора, качественно отличаются в литературе не только по тематике и манеры изображения, но и по стилю изложения, словарному составу (языку) и художественным фигурам. Они принесли смысл в жертву слова. Игра слов, пустословие, пристрастие к фигурам и придумывание фигур достигают расцвета в поэзии придворных поэтов. Они прилагали усилия привлечь внимание восхваляемого уловками, выдумкой и нечто удивительным при использовании художественных фигур, непривычных редифов, редких рифм и привидением загадок и намёков...» (97, 15-16).

6. Влияние арабской литературы. Другой причиной является «влияние тематики и содержания арабской литературы и проникновение арабских дисциплин» (183,138), в литературу, на чем мы остановились ранее.

Как показывает анализ, возникновение и развитие искусственного стиха в персидско-таджикской литературе, прежде всего, связано с жанром *касыда*, в особенности, искусственной *касыды* (قصیده بدیعیه). Следовательно, *касыда* была и основной формой этой разновидности стиха. Причина этого кроется в том, что жанр *касыды*, благодаря большому количеству бейтов и просторности, предоставлял возможность пристрастия к художественным фигурам. Поэтому мы в следующем разделе остановимся на теоретических нюансах искусственной *касыды* и ее разновидностях.

II.4. Искусственная *касыда* и её разновидности

Значение и смысл термина искусственная *касыда* или *قصیده بدیعیه*, в той или иной мере, освещены в работах Мухаммадризо Хакими, Худои Шарифова, Урватулло Тоирова, Сайид Махмуд Нишот, Мир Джалаладдин Каззози, Аббосали Вафои (181; 119; 105; 188; 32; 41; 37) и других. Тем не менее, до настоящего времени отсутствует приемлемое точное и полное определение искусственной *касыды* или *قصیده بدیعیه*.

Искусственная *касыда*, несмотря на частое упоминание в известнейших средневековых трудах по теории, антологиях, словарях, включая толковых и других литературных текстах, остаётся не разьяснённой. В трудах по литературе и антологиях, при изложении биографии того или иного поэта, отмечено, что он автор искусственной *касыды*.

Например, Давлатшох Самарканди пишет следующее о Қавоми: «...он из категории поэтов мастеров. У него есть *касыда*, охватывающая все поэтические фигуры (صنایع شعری)» (35, 128). Этот же автор, в другом месте при изложении материала о Сайид Зулфикор Шарвони пишет, что «он весьма искусен в науке о поэзии. И до ходжа Салмон Соваджи никто в поэтическом искусстве не сочинил *касыду* как Сайид Зулфикор, которая охватывает все фигуры и редкости (و بدایع صنایع) стиха. В этой *касыде* представлены *توشیحات دوائر* و *زحافات* (род *строфической поэзии с переменной рифмой, метрическая сфера*

и отклонение от метра). Из каждого бейта образуются несколько полустиший (مصارع) и разукрашенных (ملون) бейтов» (35, 131).

Как явствует, Давлатшох Самарканди и другие авторы антологий и знатоков литературы, хотя и знали искусственную касыду, проведя определённую грань между нею и обычной касыдой, не представили определение термина قصيده بديعيه.

Этот термин также не осмыслен теоретически и не определён во всех средневековых трудах по литературе, по теории изящной словесности, энциклопедиях, словарях, включая толковых и других работах по теории. В современном литературоведении исследователи в области иранистики и востоковедения предлагают, заслуживающие внимание предпосылки, об искусственной касыде. В частности, русский исследователь О. Ф. Акимущкин представил достойные по значимости работы на эту тему. На его взгляд «такие произведения (искусственная касыда-А.А.), включали в себя множество художественных фигур. Каждый их бейт (в ряде случаев несколько бейтов) были образцами одного, двух и более таких фигур» (63, 270).

Мухаммадризо Хакими является автором обстоятельных исследований относительно этого вопроса. Однако его работы посвящены арабским художественным фигурам.

На его взгляд, искусственная касыда (قصيده بديعيه) эта касыда каждый бейт (или два бейта), которой содержит (по меньшей мере) одну художественную фигуру. Бейт должен быть построен на основе данной фигуры. Все или большинство фигур в той касыде должны быть обозначены в стихах. Там не должно быть бейта, лишённого художественной фигуры» (181, 131-132).

Об этом определении следует сказать, что оно сформулировано на основе арабских искусственных касыд,

В арабских искусственных касыдах (قصيده بديعيه) как правило каждая фигура приводилась в одном бейте. Однако знатоки предпочитали приведение некоторых фигур таких как ташабеху-ль-атраф (تشابه الاطراف) в двух бейтах.

В таджикском литературоведении Худои Шарифов, является единственным исследователем, представившим сравнительно точное определение этого термина. На его взгляд, «одним из изложений *баде'* (بدیع) было сочинение искусственной касыды (قصیده بدیعیه). Искусственная касыда такое произведение, в каждом бейте которого приведена какая-то фигура и где поэт приводит почти все художественные фигуры. Каждый бейт или несколько бейтов служили примером или образцом той или иной фигуры» (119, 52-53). Это определение как и другие сформулировано на основе искусственных касыд начальных периодов и следовательно не охватывает все особенности этой разновидности касыды. Важность этого определения сводится к тому, что по нему искусственная касыда признаётся как полноценная теоретическая категория.

Урватулло Тоиров предлагает следующее определение: «Касыда, в каждом бейте которой, обозначена какая-то художественная фигура» (105, 387). Это довольно краткое определение и не может считаться достаточным.

«Бадеия (بدیعیه), пишет Сайид Махмуди Нишот, – как термин у знатоков дисциплины *баде'* (بدیع) означает касыду, каждый бейт или полустиише или несколько бейтов которой содержат одну или несколько фигур из ряда художественных» (188, 106-107).

На наш взгляд в ряду, рассмотренных нами определений, наиболее точным, затрагивающим суть термина, является именно это определение. Наиболее важное отличие этого определения по сравнению с другими сводится к тому Сайид Махмуд Нишот, обращая внимание на художественные детали, подчеркивает даже мельчайшие признаки их установления на примере использования той или иной художественной фигуры в рамках полустиишия. С другой стороны, одна художественная фигура, может быть установлена в рамках не только одного полустиишия или бейта, но и в рамках одного или более бейтов. Естественно это определение также является относительным, и оно соответствует первой искусственной касыде в персидско-таджикской литературе. Если обратиться ко всем искусственным касыдам, большинство из

них переходят грани этого определения. В более позднее время сложено множество искусственных касыд, которые приукрашены ташвех (توشیح), различными сферами просодии, разновидностями рифмы, редифа, огласовками и ее дефектами.

Затруднительно согласится с мнением некоторых исследователей, отмечающих, что каждый бейт (или два бейта) искусственной касыды должен содержать одну художественную фигуру (105; 141; 119; 78). В искусственной касыде не обозначено сколько бейтов должно быть примером или свидетельством (شواهد) художественной фигуры. Поэт, сочиняя такую касыду в зависимости от мастерства, вкуса и умения создать искусственный стих, волен два или несколько бейтов обозначить как пример фигуры или наоборот может один бейт обозначить ярким свидетельством (شاهد) нескольких фигур. В этой связи, предпочтительно меньшим количеством бейтов, выразить большее количество фигур, при условии не нанесения ущерба выразительности и плавности стиха. Например, Кавоми Мутаррази в двух бейтах создаёт поэтический образец фигур *сложение, разброс и дробление, упорство, повторение, скрытое пояснение, открытое пояснение и обобщение* (جمع و تفريق و تقسیم و اعنات و تکرار و تفسیر خفی و تفسیر جلی و کلام جامع). Пример фигуры скрытого пояснения без упоминая частицы (اداة):

در غم عشق آن بت فرخار:	جگر و جان و چشم و چهر من است
هم به خون غرقه، هم به زخم افگار	هم به غم خسته، هم به تن مهجور،

(41, 196)

(Печень, душа, глаза и лицо моё,
От тоски и любви той красавицы Фархор.
И изнурен от тоски и покинут телесно,
И утоплен в крови и измучен от раны).

Такое может распространиться и до десяти бейтов. Кавоми Мутаррази приводит фигуру загадка (لغز) в десяти бейтах.

Другой нюанс заключается в том, что в искусственных касыдах не обязательно, чтобы каждый бейт содержал одну фигуру. В искусственных

касыдах в рамках одного, двух и более бейтов допускается обозначение одной художественной фигуры. Для ясности сути сказанного обратимся к примерам:

1. Приведение двух фигур в одном бейте. Такая манера встречается в искусственных касыдах всех периодов:

Фигуры полная и куца параномазия:

تیر چرخت ز مهر دیده سپار، تیر چرخت ز مهر دیده سپار

(41, 188)

(Стрела твоего колеса в Солнце увидела щит

Ось твоего веретана от заботливости увидела утварь).

Крайняя *سجع* (рифмовка) и двойная рифма:

نور جمال تو قدرت یزدان، آمده خالی از آفت دوران

(41, 72)

(Свет красоты твоей создание Бога,

Родинка твоя стала бедой мира).

2. Приведение трех фигур в одном бейте. Приведение трех фигур в одном бейте не свойственно искусственной касыде начального периода. Такое встречается в касыдах поэтов приверженцев искусственного стиха XV-XVI веков. Как следующий пример:

Фигуры *манкут* (использование слов, буквы которых имеют точки), двойная рифма и *мувассал* (где все буквы слова слитные) во втором полустишии:

زینت بختت بین ز بخت بختت چنین، بنشین بتخت

(41,120)

(Великолепие счастья заметь от судьбы,

Судьба у тебя таковая, восседай на троне).

Гармония, сочетания слов и иносказительное сравнение (موازنه و مراعاة):
(تشبیه مکنیه النظیر و

به بوستان چو سرو تو عرعر نباشد، به گردون چو ماه تو اختر نباشد

(41, 126)

(В саду как твой стан (по высоте) нет тополя,

На небе как твоё (луноликое) лицо нет звезды).

3. Приведение четырех фигур в одном бейте. Такое чаще встречается в стихах Ахли Ширази. Пример:

Фигуры метафора, двойная рифма, махджуб (محجوب) и гармония:

نافه مشك ز خاک قدمت گشته حقير، ديدة بخت ز ماه علمت گشته مونير
(41, 134)

(Мешочек мускуса по сравнению с пылью ног твоих стал презренным,

Око счастья от луны твоего стяга стало ярким).

4. Приведение пяти или шести фигур в одном бейте. Такое не распространено и встречается редко в искусственных касыдах. В частности в эпоху Тимуридов, на которую приходится высшая точка развития искусственной касыды, такая манера встречается несколько чаще. Например, преведение фигур многоразмерная, слитная двумя букавами, рифмовка и гармония, сочетание достоинств и иносказительное сравнение в следующем бейте (بحور و موصل بحرفين وسجع و موازنة و تنسيق صفات وتشبيه مكنيه ذو بحور و مثلون بثلاث):

قد تو حاصل طوبى، گل تو گونه لاله خد تو عالم خوبى، غم تو موجب ناله
(41, 127)

(Твой стан от Тубо (райского дерева) лик твой лепестки розы,
Щеки твои мир прекрасного, печаль твоя причина плача).

Действительно Ахли Ширази на примере этого бейта показал совершенство своего поэтического мастерства. Перечислим каждое из украшений:

1. **Многоразмерный** (ذو بحور). Действительный размер этого бейта *рамали мусаммани махбун* со следующей разбивкой (تقطيع):

V V -- / V V -- / V V -- / V V -- (ду бор)

Фа'илотун фа'илотун фа'илотун фа'илотун

Если этот бейт, произносить несколько иначе по правилу اشباع (сильное ударение), образуются два другие размеры:

а) Хазаджи мусаммани солим:

V --- / V --- / V --- / V --- (два раза)

Мафо'илун мафо'илун мафо'илун мафо'илун

б) Муджтасси мусаммани махбун:

V --- / V V -- / V --- / V V -- (два раза)

2. Муассал (слитный) с двумя буквами. Этот пример необходимо привести на арабской графике, чтобы обозначить слитность букв:

قد تو حاصل طوبى، گل تو گونه لاله خد تو عالم خوبى، غم تو موجب ناله

(Твой стан от Тубо (райского дерева) лик твой лепестки розы,

Щеки твои мир прекрасного, печаль твоя причина плача).

3. Рифмовка и гармония. Между словами «кад» (стан), «хад» (лик), «Тубо» и «хуби» обозначена фигура рифмовка (سجع), в словах «хосил» (плод), «олам» (мир), «гул» (роза), «гам» (печаль) фигура гармония.

4. Сочетания достоинств. Вдвух полустипших просматривается сочетаемое описание возлюбленной.

5. Иносказительное сравнение.

Сочетание «*гули ту гунаи лола*» (твой лик лепестки розы) образовано на основе иносказительного сравнения.

Как показывают, приведенные нами примеры, поэты, сочиняя искусственную касыду не связывают себя конкретным правилом, по которому предписывается обозначение в нескольких бейтов нескольких фигур или делать из нескольких бейтов пример применения нескольких фигур. Однако приведение одной фигуры в одном бейте, было распространенным предписанием.

Следовало бы отметить, что иногда количество фигур в некоторых искусственных касыдах меньше количества бейтов как в искусственной касыды Кавоми Мутаррази и касыда «Мумтозу-ль-баде'» Хофизали ибн Нур. И наоборот количество фигур в некоторых касыдах больше количества их бейтов.

Другим вопросом этой разновидности касыды выступает логическая и смысловая связь между отдельными бейтами данного произведения. Мы не

можем согласиться с мнением некоторых исследователей, подчеркивающее самостоятельность бейтов искусственной касыды и отсутствие смысловой связи между предыдущими и последующими бейтами. Для подтверждения своих слов мы сначала приведём образец искусственной касыды, снабдив это необходимым пояснением, и затем продолжим свои рассуждения по этому поводу.

Для примера обратимся к следующим бейтам:

Превосходное (تفضیل) сравнение:

چرخ و ماهی نه نیستی تو از آنک نیست این هر دورا قوام و قرار
(Ты не небосвод и не луна потому,
Эти оба лишены прямой осанки и покоя).

Подчеркивающее (تاکید) сравнение:

بلک از تو است چرخ را تمکین، بلک از تو است ماه را اظهار
(От тебя прочность небосвода,
От тебя у луны свечение).

Условное (مشروط) сравнение:

ماهی، ار ماه ناورد کاهش، چرخ، ار چرخ نشکند زنهار
(Ты луна, если бы луна не убавлялась,
Ты небосвод, если бы горизонт не ограничивал небосвод).

Сокрытое (اضمار) сравнение:

گر تو چرخ، عدو چراست نگون ور تو ماهی، عدو چراست نزار
(41, 183)

(Если ты небосвод, почему враг низвержен,
Если ты луна, почему враг ничтожен?).

Эта касыда состоит из ста бейтов и все они упомянутым образом связаны в смысловом отношении. Как явствует четыре приведенные бейта, хотя и обозначают разные фигуры, связаны между собой в смысловом плане и дополняют друг друга в этом отношении.

Встречаются и случаи когда поэт после применения в определенном порядке те или иные художественные фигуры, переходит к использованию

другой художественной фигуры. При этом создаётся впечатление, что последующие за этим бейты из другой касыды. Однако, как было отмечено, единство содержания, идеи, размера и рифмы соединяет их вместе. Например в продолжение, процитированных бейтов из касыды Кавоми Мутаррази, непосредственно идут следующие бейты, которые достаточно связаны бейтами предыдущими:

Игнорирование известного (تجاهل عارف):

ويحک، آن نرگس است، يا جادو، يا رب، آن سوسن است، يا گل زار

(Горе тебе, это нарцисс или колдовство,

Боже, она гладиолус роскошная или цветник).

Вопрос ответ:

گفتم: از جان به عشق بيزارم، گفت: عاشق ز جان بود بيزار!

(41, 193)

(Сказал: клянусь жизнью мне надоела любовь

Сказала: влюбленному надоедает жизнь!).

Если отмечается отсутствие смысловой связи между бейтами той или иной касыды, такая касыда не может быть отнесена искусственной. В искусственной касыде все бейты от начала до конца объединены смысловой связью и составляют одно целое. Однако следует принимать во внимание и то обстоятельство, что в некоторых искусственных касыдах позднего периода, введение мувашшахот (موشحات), размеров аруза и разновидностей рифмы в большинстве случаев стали причиной определенной самостоятельности бейтов. Тем не менее, содержание и единая цель обеспечивают связь между бейтами. В любом случае следует рассматривать каждую искусственную касыду как одно произведение как по форме, так и по содержанию.

Разновидности искусственной касыды. Искусственную касыды персидско-таджикской литературы, в зависимости от становления её структурной формы, можно делить на разновидности. Если обратить внимание на уровень использования художественных фигур в искусственной

касыде, представляется возможным конкретизировать следующие разновидности искусственной касыды в поэзии на фарси:

1. Первая разновидность искусственной касыды в поэзии на фарси содержит в каждом бейте с начала до конца только одну художественную фигуру. Эта структура является начальным шагом.

2. Вторая разновидность искусственной касыды характеризуется тем, что каждый бейт или несколько ее бейтов составлены на основе определенных художественных фигур. Эту разновидность, по сравнению с третьей разновидностью можно обозначить как и искусственную касыду без *мувашиах*.

3. Искусственная касыда *мувашиах* другая разновидность искусственной касыды в поэзии на фарси. Она характеризуется тем, что если вычленив группу обозначенных в нескольких бейтах слов из касыды, образовывается другое стихотворение в форме одного бейта, отличающийся по размеру и рифме. Другими словами получится один новый бейт.

Авторы средневековых трудов по теории персидско-таджикской литературы, хотя и не устанавливали определенную грань между упомянутым разновидностями, тем не менее некоторыми формулировками отличали их друг от друга

Касыды, где от начала до конца использована одна художественная фигура встречаются в поэзии первых поэтов приверженцев искусственного стиха таких как Асджади, Катрон Табреси, Рашиди Самарканди, Рашиддадин Ватвот, Абдулвосе Джабали и других. Эти касыды не названы по особому. Составители диванов называют их по названию обозначенной в касыде художественной фигуры как искусственная касыда по фигуре инкрустация (*ترصيع*), искусственная касыда по фигуре парономазия или искусственная касыда по фигуре (*мувашиах*) и.т.д (32; 63; 64).

Таким образом в персидско-таджикской литературе существует три упомянутые нами разновидности искусственной касыды. В действительности

это и есть искусственная касыда, укзывающая на основной смысл искусственного стиха. В такой разновидности касыды поэт, в начале подчеркивает название фигуры или нескольких фигур, затем приводит один или несколько бейтов, оформленных на основе упомянутых фигур. Поэт в начале искусственной касыды, сперва оформляя *прелесть начала* (حسن مطلع), что является важным требованием к стиху, затем по своему выбору или в большинстве случаев по установленному в какой нибудь работе по теории риторики порядку или какой нибудь искусственной касыды приводит другие художественные фигуры.

Упомянутый выше аспект отмечен в некоторых толкованиях и диванах средневековых поэтов. Например по словам Наджоти Нишопури, являющимся первым толкователем искусственной касыды Кавомии Мутаррази, поэт сочинил первую свою искусственную касыду в форме и структуры «Хадаикус-сехри», и использовал художественные фигуры, с некоторыми исключениями, в соответствии с порядком в упомянутом источнике. Последующие поэты пошли по стопам Кавоми (3; 41; 37).

Эта разновидность искусственной касыды, учитывая теорию арабской искусственной касыды, иранские литературоведы, принимая во внимание то обстоятельство, что поэт, сочиняя их руководствовался категориями дисциплины *баде'* (بدیع) называют بدیعیه. В этой разновидности искусственной касыды, не просматривается явление использования различных размеров *аруз*, образование новых бейтов из слов, включенных в несколько бейты, использование разнообразия рифмов и изъяснов *редиф*. Примером этой разновидности искусственной касыды в поэзии Кавомии Ганджави является следующее:

Инкрустация и парономазия:

ای فلک را هوای قدر تو بار و ای ملکر اسنای صدر تو کار

(О, сфера твоего величия веление для небосвода,

О, прославление твоего правления занятие для ангелов).

Неполная парономазия:

ساعد ملك و رخش دولت را تو سواری و همت تو سوار
(41, 177)

(Руке власти и конницы государства,
Ты браслет и твое усердие на коне).

Как явствует в процитированных бейтах поэт сначала называет художественные фигуры, затем приводит поэтические примеры.

Сочинение искусственной касыды, где используется фигура *мувашиах* применяются возможности дисциплин аруз, рифма, изъяны редиф является сложном делом. В разновидности касыды с *мувашиах* как было отмечено нами выше, поэт из каждой трех или двух бейтов касыды, выделяет привлекательные им слова, создаёт один новый бейт. Этот новый бейт заключает в себя одну, две и более фигуры. Наряду с этим, этот бейт прочитывается в одном или двух метрах аруза или показывает одну из разновидностей рифмы. Поэт показывает во всей касыде большинство метров аруза, разновидностей рифмы, буквы и изъянов рифмы.

Пример такой касыды из поэзии Ахли Ширази следующий:

نسیم کاکل مشکین کیرا ست چون تو نگار، شمیم سنبل پرچین کجاست مشک تتار.
شمیم خیزد از آهو، ولی نه زین خوشتر، نسیم گل وزد، اما چونین نه عنبر بار

(41, 25)

(О красавица, у кого такие благоухающие мускусом косы,

Это не дуновение завитых колосья, а мускус татарский.

Благоухание распространяет газель, но лучше этого,

Чтобы было дуновение от розы, такое, но не с запахом имбиря).

Из обозначенных жирным шрифтом слов двух, цитированных бейтов, образовывается следующий бейт:

نسیم کاکل مشکین کیرا ، خیزد ازین خوشتر، شمیم سنبل پرچین کجاریزد چونین عنبر.
شمیم خیزد از آهو، ولی نه زین خوشتر، نسیم گل وزد، اما چونین نه عنبر بار

(Приятнее от кого дуновение благоухающих мускусом кос,
Откуда может распространить запах имбиря дуновение завитых колось).

Такте': мафо'илун, мафо'илун, мафо'илун, мафо'илун.

Метр: Хазачи мусаммани солим.

Рифма: мукайяди муджаррад.

Фигура: инкрустация.

Таким образом, их двух или трех бейтов касыды, образуются новые бейты, представляющие собой одного или двух размеров, какуюнибудь разновидность рифмы, а также одну или несколько художественных фигур.

II.5. Художественная ценность искусственного стиха

Создание искусственных касыд является свидетельством знакомства поэтов приверженцев искусственного стиха с художественными фигурами, кругами и метрами аруза, рифмой, редифом и другими художественными элементами. В действительности без научных знаний не представляется возможным взяться за создание таких произведений. С другой стороны искусственные касыды представляют собой всеобъемлющий словарь художественных фигур, подчеркивающий творческое мастерство своего создателя. Словары бывают иногда всеобъемлющими, иногда краткими. Именно поэтому из числа многих тысяч персидских поэтов лишь немногим удавалось, сочиняя такой стих, демонстрировать свое поэтическое мастерство. В этой связи для определения художественной ценности искусственного стиха в творчестве, поэтов зачинателей искусственной поэзии, необходимо принимать во внимание наличие художественного аспекта слова с чрезмерным использованием художественных фигур. Относительно поэзии поэтов приверженцев искусственного стиха, чьи стихи привели к развитию искусственного стиха в дополнение к упомянутым выше нюансам следует

принимать во внимание наличие словесных фигур в различных разновидностях стиха в особенности структуры искусственной касыды (قصيده بديعيه), считающейся основной формой искусственного стиха и наличие сочетаемости художественных фигур и содержания.

Хотя чрезмерное использование художественных фигур в стихе, значение слова и изощренность изложения в этой разновидности поэзии в большей степени связана с творческим поиском поэтов зачинателей течения увлеченности художественными фигурами, рост использования художественных фигур, в особенности акцент на словесные украшения и другие элементы искусственного стиха как рифма, редиф и другое сделали популярными и стихи последователей за этим направлением. В этой связи для определения художественной ценности искусственной касыды следует принимать во внимание наличие (хузур) вышеупомянутых элементов (унсур).

Искусственный стих в обязательном порядке следует рассмотреть, обращая внимание на совершенствование художественной особенности стиха в творчестве поэтов приверженцев искусственного стиха и общего состояния литературно-художественного развития на фоне требований, свойственных традиционной литературе. Оценить искусственный стих в особенности искусственную касыду (قصيده بديعيه), на основе новых требований познавательных методов и теории эстетики художественных украшений, станет причиной пренебрежения к особой структуре этого поэтического направления.

Не зря поздние поэты и современные новаторы перестали писать такие стихи. Это обстоятельство имеет свои причины, связанные с изменением воззрений и эстетического взгляда. Несмотря на такое состояние, естественно, искусственные касыды сохраняют свою художественную значимость как зеркало художественной изощренности своих авторов.

Рассмотрение и сравнение наиболее известных искусственных касыд (بديعيه قصيده) показывает, что большинство поэтов прверженцев искусственной поэзии за исключением Сайид Зулфикар Шарвони, Салмон Соваджи и Ахли Ширази, чрезмерно были связаны с метром, рифмой и структурой касыд предшественников. Они даже довольствовались , использованием выражений и сочетаний касыд других авторов, дополняя их несколькими новыми фигурами, отсутствовавших в искусственных касыдах предшественников. Просматривается также большое сходство в выборе слов, тем и смысла, формы, рифми и размера. В особенности сходство метра и рифмы показывает, что настолько они следовали за манерой и стилем предшественников.

ГЛАВА III

ИСКУССТВЕННЫЙ СТИХ В ПЕРСИДСКО-ТАДЖИКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XI-XII ВЕКОВ

III.1. Общее положения развития искусственного стиха

Мы, рассматривая вопросы в некоторых разделах предыдущих глав, в особенности в разделе “Начала возникновения и факторы развития искусственного стиха”, затронули и отдельные вопросы, связанные с общим состоянием искусственного стиха в период охвата нашей работы. Здесь и далее мы обратим внимание на общее состояние искусственного стиха в XI-XII веках.

На основе имеющегося материала и анализа искусственного стиха в персидско-таджикской литературе представляется возможным отметить, что начиная со второй половины XII века, поэты приступают к сочинению касыд, содержащих большее количество известных в то время фигур. Сочинение цельных искусственных касыд, или (بدیعیه) в такой манере становится общепринятым с этого периода. По сведениям источников и знатоков риторических дисциплин (علوم بلاغی) самой первой искусственной касыдой в истории персидско-таджикской литературы является касыда поэта XII века Кавоми Мутаррази под названием «Бадоеу-л-асхор фи саноеу-л-аш’ор». Время ее сочинения приходится на 1186-1191 годы, на годы правления Атобак Мухаммадшах Қизиларслан. Искусственная касыда Кавоми Мутаррази состоит из ста бейтов и включает в себя 85, известных в годы жизни поэта, словесных и смысловых фигур. Мы остановимся на жизни Кавоми и некоторых особенностях его искусственной касыды в отдельном разделе. В этой связи, здесь воздержимся от подробностей вопроса.

Искусственный стих до второй половины XI века проявлялся в основном в рамках использования художественных фигур. При этом это обстоятельство, либо перешагивало уровень соразмерности (حد اعتدال), либо представлялось в качестве деланного стиха (تكلف). Однако, во второй половине XI века и далее

поэзия развивается в направлении деланности (تكلف) и усложнения. Образцы проявляются в разных формах, включая использование усложнённых редифов. В этот период, такие поэты как Абулфарадж Руни, Мас'уд Са'д, Муджируддин Байлакани, Джамаладдин Исфакани, Захир Фаряби, Хакани, Камаладдин Исфакани, прежде всего обращаются к этому элементу стиха и углублению смысла. Дело доходило до того, что «один редиф получает широкое распространение и другие поэты стремятся использовать именно этот редиф в поэтическом состязании для показа мастерства и посрамления противника. Анализ и сравнение использования сложных редифов становятся одним из предметов в критике литературы века» (180, 104).

Согласно исследованию Ахмад Мухсини у Фаррухи 214 касыд, среди которых всего 14 имеют редиф (181, 94). В некоторых редифах Фаррухи просматривается род смешивания (امتزاج). В касыдах под номерами 10, 11, 13, 14, 15 его дивана наблюдается смешивание. Из 64 касыд Унсури лишь 8 имеют редиф (مردف). Применение радифа составляет 12,5 %. У Манучехри из 79 касыд, 9 имеют редиф. Манучехри больше использует редиф в мусаммат (مسمط). Из одиннадцати его мусаммат 8 имеют редиф (180, 94-95).

Эта частотность показывает, что редиф в поэзии упомянутых поэтов был заметным явлением. В отдельных случаях наблюдается и отклонение от нормы. Поэтому представляется возможным отметить, что с середины пятого хиджры века и далее наблюдается некое развитие в использовании редиф.

Впервые Насир Хусрав использует собственные имена в качестве стихотворного редиф. Абулфарадж Руни, Мас'уди Са'д одновременно с использованием таких имена, начинают сложные обязанности (необходимости) (التزام) в поэзии на фарси. В это время наблюдается использование редиф с различным значением и, таким образом, в этом веке происходит некоторое изменение в разнообразии и количестве редифов на фарси (180, 95).

В поэзии на фарси, в отличие от рифмы, где много арабских заимствований, редифы в основном являются персидскими словами. Поэт

иногда испытывает затруднения для образования рифмы. Нелегко для поэта использование множества рифмующихся слов в одном стихотворении. Потому он и обращается к арабскому языку, являющемуся языком моделей. Приведение реди́ф не создаёт для поэта такую сложность. Поэтому ему удобнее использовать персидские слова, в особенности глагол. Это и завершает каждое предложение и обогащает тональность стиха. На основе исследования Ахмад Мухсини, «в персидских поэмах редко используются арабские слова в качестве реди́ф. Подсчёт 10% бейтов «Шахнаме» Фирдоуси, «Махзуну-л-асрор» Низами и его «Лайли и Меджнун» показывает, что в них всего использовано, пять арабских слов в качестве реди́ф» (180, 169).

III.2. Известные последователей искусственного стиха

В нижеследующих разделах мы, в хронологическом порядке, рассмотрим поэзию наиболее известных представителей искусственного стиха, отмечая вклад каждого в развитии искусственного стиля.

III.2.1. Катрон Табрези

Катрон Табрези один из известных поэтов XI века. Согласно общепринятому мнению является первым поэтом, писавшим на фарси дари в Азербайджане, и ставшим предводителем поэтов этого края (152; 85; 18).

Его жизни, литературному наследию и стилю стихосложения посвящены сведения авторов антологий и исследования литературоведов. Авторы антологий приводят лишь краткие сведения о жизни Катрон (15; 34; 52). Баде'уззамон Фурузонфар (18,1-10), Сайидхасан Такизода (18, 14-16), Мухаммади Нахджувони (18, 17-19) и Ахмад Абдуллоев (54; 55) освещают важные вопросы жизни, творчества и стиля Катрон Табрези. В Таджикистане Бобобеков Алишер посвятил Катрон монографическое исследование (72). В трудах по истории литературы относительно Катрон и его стиля, включая

интересующий нас вопрос, приведены заслуживающие внимание мнения. На базе существующих исследований представляется возможным отметить, что вопросы жизни и творчества поэта изучены достаточно и определены наиболее важные особенности его стиля. Но, тем не менее, не все ещё сказано о стиле и манеры стихосложения Катрон. Здесь мы не остановимся на вопросах жизни и творческого наследия поэта. Мы затронем вопросы, касающиеся темы нашей диссертации. Анализ искусственного стиля поэзии Катрон показывает, что он стоял на истоках развития искусственного стиля.

Касательно стиля Катрон и его пристрастия к художественным фигурам, существуют мнения поэтов XII века и средневековых авторов антологий.

Рашид Ватвот один из великих поэтов, приверженцев искусственного стиха пишет: «В жизни своей я признаю в поэзии Катрон состоявшимся поэтом. Других, считаю поэтами по дарованию, а не по науке» (18, 20).

Об этом существуют и заслуживающие внимание высказывания современных исследователей. Баде'уззамон Фурузонфар касательно стиля Катрон пишет следующее: «Он в этих касыдах (*имеется в виду искусственная касыда – А.А*), используя тонкости поэтических фигур, (*صناعى شعرى*) демонстрирует их в лучшем виде. Неизбежно его стихи должны были быть лишены прелести слова и сочетания смысла. Однако он смог обозначить прекрасное содержание и приятные нюансы. Он также сохранил красоту и плавность речи, и гармонию смысла» (18, 14).

В приведённой цитате следовало бы обратить внимание на констатацию: «используя тонкости поэтических фигур (*صناعى شعرى*), демонстрирует их в лучшем виде. Неизбежно его стихи должны были быть лишены прелести слова и сочетания смысла. Однако он смог обозначить прекрасное содержание и приятные нюансы. Он также сохранил красоту и плавность речи, и гармонию смысла». Эта констатация характеризует суть наиболее важных признаков искусственного стиха. Если стих поэта, приверженца искусственной поэзии не отвечает требованиям вышеупомянутой констатации, то стих этот не может считаться искусственным.

Забехуллох Сафо также отмечая, пристрастие Катрон к художественным фигурам, пишет, что: «его пристрастие к фигурам явно просматривается в его касыдах. Не смотря на искусственность в стихах, поэт строго придерживается красоту и плавность речи. У него мало касыд, не содержащих красивый смысл и приятное содержание. Его газели отличаются особой плавностью и приятностью» (18, 13).

Е. Э. Бертельс также обратил внимание на мастерство, художества и пристрастие Катрон Табреси к художественным фигурам. По его мнению, «по форме стихи Катрон бесподобны и лишены изъянов. Почти все его бейты содержат одну две и более художественные фигуры. При этом не сложно понять стихи Катрон. Вы их не перевариваете, смысл каждого бейта становится понятным без труда. Они не отличаются особой глубиной. В любом случае, даже в рамках придворной касыды, ему удалось создать живые образы» (69, 32).

Анализ вышеприведённых мнений и изучение стихов Катрон показывает, что он в своей поэзии преимущественно использовал фигуры для выражения смысла и обозначения содержания. Применение поэтом некоторых фигур, таких как параномазия и ее разновидностей, возврат конца в начало и ее ответвления, возврат рифмы, сплошное начало, повторение, свёртывание и развёртывание, дробление, противопоставление, намёк и других, органически входят в ткань его стихов. Он, в дополнение к манере предшественников, имеет собственный подход к использованию фигур, что не наблюдается у других поэтов. На наш взгляд, сосредоточение внимания на эти средства, направит нас к пониманию изощрённости стихосложения поэта. При этом, поэт искусно использовал и художественные смысловые средства.

Как было сказано, Катрон во всех доступных ему сферах проявлял изобретательность и изощрённость. В диване поэта есть одна цельная касыда из сорока четырёх бейтов, которая, в отличие от обычных и форменных касыд в нашей литературе, имеет специфическую рифмовку. В этой касыде все

нечётные полустишия имеют одну рифму, чётные другую. Схематически это выглядит так: **аб**, **аб**, **аб**, **аб** до конца.

В порядке иллюстрации, приведём несколько бейтов из этой касыды:

نیبندارم، که با بوستان بهشت عدن یاد آری.	ز بوی باد آزاری، ز نقش ابر نیسانی
شده دینار مرجانی به باغ از فعل داداری.	شده کافور مینای به راغ از صنع یزدانی،
ملک جعفر، که یزدانش به میران داده سالاری	شهنشاه بوخلیل آن، که اوست آرام مسلمانی،

(18, 389-391)

(От запаха ветерка с Азербайджана, от следов весеннего облака,
Не думаю, что в саду тебе вспомнятся сады Эдема.

Стало камфарное дерево в лесу зелёным по воле Всевышнего,
А гранатовое дерево стало в саду цвета жемчуга по воле
Создателя.

Шахиншах Бухалил, благодаря которому покой у мусульман,
Царь Джафар, которого Бог поставил предводителем эмиров).

На взгляд Мухаммаджа'фар Махджуб, сложение касыды в такой манере не наблюдается в диванах поэтов, предшественников Катрон. Остаётся не известным, откуда взялась такая манера сложения касыды и насколько она продолжалась, писал ли кто-либо другой такую касыду или нет? (179, 381). Этот вопрос требует отдельного исследования, что не входит в нашу задачу.

Другой изощрённостью Катрон Табреси является сложение касыд в манере сплошного начала (تمام مطلع). Относительно такой касыды и ее первых образцов есть, заслуживающие внимание заключения, Мухаммаджа'фар Махджуб (179, 381), Урватулло Тоирова (106, 222) и других. По мнению Мухаммаджа'фар Махджуб поэты Гезневидской эпохи, в особенности Унсур и Манучехри, проявляли склонность к сложению касыд сплошного начала (تمام مطلع). В диване Катрон существуют шесть касыд сплошного начала (تمام مطلع). Приводим один пример:

دو گلنارش ببین پر مار و دو مارش ببین پرپر.	نگه کن روی آن دلبر چو نقش لعبت بربر،
رخش پیرایه کشمیر و قدش فتنه کشمر	لبش مانند مرجان، برش مانند مرمر،

(18, 173)

(Взгляни на лицо той красавицы, разрисованный как лик куколки Берберской,
Щеки ее обвиты множеством змей, и две змеи в ползании,
Губы похожи на жемчуг, грудь похожа на мрамор,
Лицо кашемировая ткань, стан Кашмарово искушение).

На страницах 27-28, 170-171, 272-273, 280 и 400-402 дивана Катран приведены касыды сплошного начала (تمام مطلع).

В диване поэта существует одна касыда, нечётные полустишия всех бейтов которой за исключением нескольких бейтов, завершает редиф:

ای روا بر شهریاران جهان فرمان ترا، هر چه باید خسروان را داده آن یزدان ترا.
هر کجا ماهی است یا ساقیست، یا دربان ترا. هر کجا شاهی است یا بنده ای است، یا مهمان ترا...
(18, 2)

(О, кому послушны все правители мира,
Бог наделил тебя всем надобным для царей.
Красавицы, виночерпии и привратники все твои,
Правители, или рабы, или гости все твои...).

Как явствует, Катран Табреси внёс некоторые изменения в форму касыды на фарси, манеры рифмовки и в редиф. Обозначение рифмы и редиф в каждом нечётном полустишии оказало влияние на музыкальность стиха и ее тональность.

Изучение поэзии Катран показывает, что он уделял внимание рифме и редиф своих стихов. Преимущественно новшества поэта затрагивали эти две области. Создание художественной рифмы, применение обычной рифмы и смешивание редиф являются манерой художественного стиля. Катран в этом деле опережал поэтов своего времени. Вот один из художественных изысков поэта на почве редиф:

هر گه که کنی مصاف، لشکر شکنی
هر روز یکی سپاه دیگر شکنی،
و از خشم و رضات شهد و شکر شکنی.
گر قصد کنی، جهان به هم بر شکنی
(4, 542)

(Когда идёшь в бой, разбиваешь войско,
Твой гнев и согласие распространяют мёд и сладость.

Каждый день разбиваешь новое войско,
Если захочешь, сможешь разбить весь мир).

Катрон является мастером и новатором в создании художественной рифмы. В частности поэт использует омонимы в качестве этой разновидности. Эти слова приводятся в чётных полустишиях. Приведение таких слов в трёх, четырёх и даже в пяти бейтах свидетельствует о его глубоком знании языка фарси и высокое мастерство:

چون کمانم چفته دارد عشق بالای چو تیر،	مهر رخساری ز مهرم سوخته دارد چو تیر.
لاله از رنگ روخ او بشکفتد در ماه دی،	باده از باد دل من بفسرد در ماه تیر.
گونه گیرد برگ گل از روی او وقت بهار،	رمگ خواهد بادرنگ از روی من هنگام تیر.
مردم اندازند دل ز نرگسان او، از آنک	نرگسانش ز روان مردم اندازند تیر

(18, 143)

(Любовь сделала сторбленной как лук мою прямую как стрела
спину,

Любовь красавицы как солнце месяца тир опалило меня.

Тюльпан с излучения ее лица расцветёт в месяце, дай,

Вино от вздохов моего сердца перестанет бродить в месяце тир.

Разноцветным станет лепестки розы от ее лица в весеннюю пору,

Огурец станет цвета моего лица осенью

Люди влюбляются в ее как нарцисс глаза,

Потому что ее как нарцисс глаза пускают стрелу в сердца людей).

В первом полустишии, приведённого выше примера слово «**тир**» означает наконечник стрелы. Использование слов «стрела» и «лук» создают фигуру сочетание слов. Слово «**тир**» во втором полустишии означает название месяца по иранскому календарю (22 июня-22 июля) (200, 342). В четвёртом и пятом полустишии это слово означает осень, время года. «**Тир**» восьмого полустишия означает стрелу.

К числу важных, в сложении искусственного стиха художественных фигур, относится парономазия. Она была предметом особого внимания Катрон. Парономазия в поэзии Катрон Табреси использована до такой степени,

что это можно характеризовать и как суть стиля поэта. Внимание поэта к этой фигуре отмечено в работах специалистов в области поэзии Катрон (15; 179; 152;).

Катрон Табрези в своих стихах использует с новшествами и изощрённостью все разновидности парономазии. Представляется возможным отметить, что в диване Катрон нет поэтического жанра, где не была бы использована фигура парономазия. Ранее мы указывали на мастерство Катрон в использовании этой фигуры. Во избежание повтора здесь мы ограничимся приведением первого бейта одной из касыд поэта:

مرا دی رسول آمد از نزد یارا، که نه از یار یاد آری، نه از دیارا
(18, 124)

(Вчера ко мне от друга пришёл посланец,
(Сказал), что ты не помнишь ни друга, ни родину).

Свёртывание и развёртывание (لف و نشر) также входят в число стилиобразующих фигур поэзии Катрон. Катрон более всего использовал эту фигуру в своих касыдах. С полной уверенностью можно отметить, что в диване поэта нет касыды, где бы ни была использована эта фигура. У Катрон есть своя специфика в использовании этой фигуры. Эта специфика представляет собой одну из отличающихся особенностей его стиля. В его диване эта фигура обозначена в одном, двух, или нескольких бейтах.

Катрон широко использует и фигуру необходимость (التزام). Он придаёт должное значение выбору необходимого слова. Другими словами, он как другие поэты не делает необходимыми такие слова как «санг» (камень), «сим» (серебро), «мор» (змея), «хор» (колючка). Он делает необходимыми сильные эмоциональные слова, не вызывающие у слушателя чувство неприязни из-за повторяемости. Такими словами, в частности являются «тан» (тело), «чон» (душа), «дил» (сердце), «чонон» (милая) и «ёр» (любимая). Использование необходимости (التزام) чаще встречается в зачине касыды:

چو بکشاید نگار من دو بادام و دو مرجان را، بدین نازان کند دلرا، بدان رنجان کند جان را.
من وجانان به جان و دل فرو بستیم بازاری، که جانان دل مرا داد است، من جان داده جانان را.

چو نار گفته دارم دل، به نار تفته آگنده،
 از آن گاهی که دل دادم نگار نارپستان را.
 نشاند اندر دل من دوست ز هر آلودگی پیکانی،
 که جز با جان ز دل نتوان کشیدن نوک پیکانرا.
 من آن مرجان جاتان را به جان و دل خریدارم،
 مگر نازان کند روزی بد او این جان رنجان را
 (18, 17)

(Как только раскроет моя красавица два глаза и две губы,
 Первым ублажает сердце, другим омрачает душу.
 Я и возлюбленная душой и сердцем заключили сделку,
 Возлюбленная отдала мне сердце, я душу возлюбленной.
 Моё сердце как помятый гранат на пылающем огне,
 С тех пор как я отдал сердце красавице с гранатовой грудью.
 Возлюбленная вонзила в моё сердце отравленную стрелу,
 Наконечник стрелы поддаётся удалению лишь душою и сердцем.
 Я готов купить губы, возлюбленной душою и сердцем,
 В надежде на то, что она ублажит мою омрачённую душу).

В пяти вышеприведённых бейтах слово «дил» (دل) использовано восемь, а слово «джон» (جان) пять раз. Эти слова в каждом бейте использованы с разными смысловыми оттенками. Если в первом бейте слово «дил» (دل) использовано в своём словарном значении, в первом полустишии второго бейта использовано в значении большого желания. В этих бейтах отмечаются устойчивые выражения «джону дил», «дил додан», «джон додан» и другие. В дополнение к этому компонент «джон» присутствует в составе слов «марджон» (مرجان), «ранджон» (رنجان) и «джонон» (جانان), что положительно влияет на благозвучие стиха. Катрон также использовал как необходимые (التزام) слова «дил-джонон» (دل – جانان) (18, 241), «джон-джоно» (جان-جانا) (18,120), «имсолу пор» (امسال و پار) (18, 201) и «дил» (دل) (18, 275, 310).

Как мы отметили, поэт преимущественно делает необходимыми (التزام) три слова: «джон» (جان), «тан» (تن) ва «дил» (دل). Катрон вопреки поэтам, прелесть и тонкость смысла стихов которых пострадали из-за необходимости (التزام) ряда слов, повторно использует те слова, которые нельзя считать

лишними. Эти слова использованы в стихах поэта естественно и служат для подчёркивания смысла и содержания, выражаемых поэтом.

Таким образом, анализ и изучение дивана Катрон и рассмотрение его искусственных стихов показывает, что поэту и не сопутствовала удача в разработке оригинальных тем и содержания и во введении новшества в поэтические образы. Однако он проявил достаточную изощрённость в манере сложения касыды, в управлении формой касыды, применения рифмы, редифа и в использовании ряда художественных фигур. Все эти художественные особенности представляют личность Катрон в нашей литературе как оригинального поэта, одарённого творческим талантом, числящимся в ряду мастеров искусственного стиха.

III.2.2. Рашидаддин Ватвот

Рашидаддин Ватвот в ряду поэтов, приверженцев искусственного стиха занимает особое место своим стилем и манерой стихосложения. Он является литератором, учёным, секретарём (کاتب), литературоведом и выдающимся поэтом персидско-таджикской литературы. Он был предводителем поэтов своего времени. Важнейшей особенностью поэзии Рашидаддин Ватвот, отличающей его от других поэтов, является утончённое и искусное использование средств изображения, в особенности художественных средств. Его использование художественных фигур находится на таком уровне, что Забехулло Сафо справедливо считает его стихи на фарси «сводом словесных фигур» (152, 633).

Все кто писали о Рашидаддин Ватвот, подчёркивали его пристрастие к искусственному стилю. В частности Саид Нафиси, подготовивший диван Рашидаддин Ватвот к изданию, в результате глубоко изучения приходит к такому выводу, что «его стихи являются лучшим свидетельством его яркого таланта, изящного вкуса и виртуозного владения персидским языком. Из поэтических жанров он был более склонен к искусственному стиху. В этом

направлении он имеет явное превосходство над своими собратьями более или менее склонными к искусственному стиху как Катрон Табрези, Абдулвосе Джабали, Усмон Мухтор Газнави, Кавоми Ганджави, Зулфикар Шарвони, Бадриддини Джаджарми, Шарафаддин Фазлуллох Хусайни Казвини, Шамс Фахр, Салмон Соваджи и Ахли Ширази» (50, 44).

Вышеприведённые слова Саида Нафиси в целом являются приемлемыми и правильными. Но нельзя согласиться с некоторыми его суждениями. Правильно, что Рашидаддин Ватвот превосходит Абдулвосе Джабали, Усмон Мухтор Газнави, Кавоми Ганджави в сложении искусственного стиха. Но трудно согласиться с его превосходством над Катрон Табрези. На наш взгляд, судя по дивану Рашидаддин Ватвот в большинстве случаев, следовал за творческой манерой Катрон по части применения разновидностей параномазии и художественной рифмы. Кроме того, Сайид Зулфикар Шарвани, Бадриддини Джаджарми, Шарафаддин Фазлуллох, Шамс Фахр Исфাহани, Салмон Соваджи и Ахли Ширази были представителями литературы другого времени. Во время жизни этих поэтов персидская риторика находилась на другом уровне своего становления и качественного развития. Большинство этих поэтов сами являются изобретателями некоторых видов художественных фигур, которые не использованы в диване Ватвот и не упомянуты «Хадаику-с-сехр фи дакоику-ш-ше'р» как отдельные литературные украшения. В этой связи, на наш взгляд, следовало бы отметить лишь влияние Рашидаддин Ватвот на отдельные поэты, приверженцев искусственного стиха. Подчёркивать его превосходство над всеми поэтами, приверженцами искусственного стиха нуждается в доказательстве.

Все исследователи, выразившие мнение о поэзии Рашид, называют его бесспорным учителем (استاد مسلم) персидского языка. Что касается художественной значимости и содержания его стихов, то здесь мы сталкиваемся с расхождениями во взглядах. Одна группа исследователей, такие как Абдулхусайн Зарринкуб (141), Ян Рипка (195), Эдуард Браун (131), Шафеи Кадкани (230), Таки Вахидиён Комёр (170), Махди Мухаббати (176) и

другие, основываясь на то, что Ватвот был приверженцем искусственного стиха, считают его поэзию лишённой эстетического значения. По мнению Абдулхусайн Зарринкуб художественные фигуры всецело обесценили поэзию Рашида (143, 86). На наш взгляд, эти рассуждения не являются правильными. Другая группа исследователей касательно значения искусственного стиха Ватвот, придерживаются сравнительно положительного мнения. В частности Забехуллох Сафо полагает, что: «Стихи Рашид на фарси сложены талантливо и в достаточной строгости. Рашид при выборе слов и яркости сочетания относится к немногочисленным поэтам. Его дарование в использовании всевозможных словесных фигур, таких как инкрустация, уподобление, параномазия (ترصيع ومماثله و تجنیس) и других без ущерба на строгость слова, превратило его в бесподобного поэта до такой степени, что его диван можно считать сводом различных словесных фигур. Чрезмерное пристрастие Рашида к форме, увело его от внимания на тонкий смысл, нежные мысли и приятное содержание. По этой причине, хотя его произведения украшены искусственным словом и красноречивы, но не содержат высокого и приятного смысла» (152, 634).

С учётом существующих мнений литературоведов и их сравнительного анализа выходит, что они высоко ценят мастерство Рашид в форме и внешней стороны стиха, но предъявляют ему замечания по части смысла и содержания.

Следует отметить, что сам Рашидаддин Ватвот был литературоведом. Он автор одного из значительного труда по дисциплине (بدیع) баде' на языке фарси. Он во многих страницах своего труда, придерживаясь высокого мнения о своих стихах, отмечает, что «такого рода (стиха) множество в моей поэзии» (50, 634), или «у меня есть касыда, сложенная с начала до конца, на основе этой фигуры» (50, 639).

В дополнение к этому, такие заявления и утверждения встречаются и в его посланиях. Например, в одном из своих писем, адресованных Мунтаджибуддин Баде' Атобак пишет, что «эта превосходная касыда, более того девственная жемчужина, посвящённая восхвалению правителя владений

Хорезмшахов. Было поручено сложить, с учётом рифмы из ряда сложных. В каждом бейте было обозначено слово, относящееся к нежностям риторики и тонкостям красноречия. Начало и конец (مطلع و مقطع) были украшены удивительными фигурами и образцовой окраской. Все вельможи этого государства и гости Его Величества переписали ее и выучили» (51, 31).

Рашидаддин Ватвот в дополнение к тому, что в достаточной мере во всех своих стихах использовал художественные фигуры, также является автором цельных искусственных касыд, на основе ряда фигур. Некоторые из таковых указаны Саидом Нафис по названиям фигур. Однако в диване Рашид обнаружено нами больше таких касыд, чем на то указывал Саид Нафиси. Эти касыды следующие: Искусственная касыда на основе фигуры необходимость (التزام) (обозначение неба и земли в каждом бейте), посвящённая Алоуддавла Абулмузаффар Нусратуддин Этсиз (50, 10-13). Искусственная касыда на основе фигуры параномазия (50, 29-30). Искусственная касыда на основе фигуры гармония (50, 30-32). Искусственная касыда на основе фигуры двойная рифма, посвящённая правителю Этсиз (50, 172-174). Искусственная касыда на основе многомерной (ذو بحرین) фигуры, посвящённая Алоуддавла Этсиз Хорезмшах (50, 175-180). Искусственная касыда на основе фигуры сложение и дробление, посвящённая Этсиз Хорезмшах (50, 176-177). Искусственная касыда на основе фигур свёртывание, развёртывание и дробление, посвящённая рождению двух детей правителя Этсиз (50, 177-179). Искусственная касыда на основе фигуры возврат конца в начало, посвящённая правителю Этсиз (50, 243-244). Искусственная касыда на основе фигуры *хазф* (без буквы алиф), посвящённая Алоуддавла Этсиз (50, 287-288). Искусственная касыда на основе фигуры инкрустация, посвящённая хакану Сулейман (50, 365-366). Искусственная касыда на основе фигуры двойная рифма, посвящённая хакану Камолиддин Низомуддавла Арслонхон Абулкосим Махмуд (50, 377-379). Искусственный мусаммат на основе фигуры инкрустация (563-564). Искусственная газель на основе фигуры повторение (50, 568-569). Искусственная касыда на основе фигуры муламма' (двуязычная)

(50, 309-310). Искусственный отрывок на основе фигуры инкрустация (50, 576). Искусственный отрывок на основе фигуры мукатта' (раздельные буквы) (50, 578). Искусственный отрывок на основе фигуры первернутая (50, 589-590). Искусственный отрывок на основе фигуры мукатта' (50, 705). Искусственная касыда на основе фигуры инкрустация, посвящённая Алоуддавла Этсиз (50, 314-316), Искусственная касыда из букв без точек, посвящённая некоему Махмуд. Последняя касыда просматривается в диванах и других поэтов. В частности авторы источников эту касыду приписывают Хасану Айлаки. Эта касыда также приведена в диване Муджируддин Байлакани (50, 331-332).

В разделах второй главы своей диссертации мы ознакомились с образцами искусственных стихов Ватват. В этой связи мы, во избежание повтора, воздерживаемся от приведения новых примеров. С упомянутыми выше образцами можно ознакомиться, обращаясь к ссылкам.

Рашидаддин Ватвот проявлял изощрённость и в использовании рифмы и реди́ф. Искусственная касыда с необходимым (التزام) реди́фа «мох» и «офтоб» (луна и солнце), посвящённая Камолиддин Абулкосим Махмуд Арслон Хусрав Турон (50, 59-61). Две искусственные касыды с необходимым (التزام) реди́фом «об» (вода) (50, 61-64). Искусственная касыда с необходимым (التزام) реди́фа «оташ» и «об» (огонь и вода) (50, 64-66; 66-68). Искусственная касыда с необходимым (التزام) реди́фа «оташ» (огонь), посвящённая Этсиз (50, 283-287). Искусственная касыда с необходимым (التزام) реди́фа «хок» (земля), посвящённая Этсиз (50, 302 -303).

Искусственные касыды Рашидаддин Ватвот на основе фигуры парономазия являются редкостным художеством. Поэт в своей касыде использует парономазию вместо рифмы. Он, приводя, слова-омоформы в качестве полной, составной и неполной парономазии, создаёт редкие художественные рифмы. У него есть ещё одна касыда, рифмующие слова которой относятся к ряду обычной рифмы (قافيه معموله) (50, 309-310).

Таким образом, рассмотрение искусственной поэзии и стихов Рашидаддин Ватвот показывает, что поэт был достаточным последователем искусственной поэзии. Почти во всех жанрах, представленных в его диване, находим цельный стих, сложенный на основе той или иной художественной фигуры. Касыды Ватвот относятся к искусственному стиху, где подчеркнута внимание на той или иной художественной фигуре.

В диване Ватвот отсутствует искусственная касыда (بدیعیه). Сложение таких касыд стало обиходным после жизни поэта, точнее после составления им бесценного труда «Хадоику-с-сехр фи дакаику-ш-ше'р». На этом мы остановимся позже в разделе, посвящённом Кавоми Мутаррази.

III.2.3. Абдулвосе Джабали

Абдулвосеи Джабали в ряду поэтов, приверженцев искусственного стиха своим особым стилем и манерой, искусным применением художественных средств в поэзии, занимает особое место. Его искусственная поэзия с самого начала обратила на себя внимание поэтов и критиков. Все они подчёркивают дарование и талант Джабали в сложении искусственного стиха.

В действительности диван Джабали содержит большое количество искусственного стиха. Однако в средневековой критике на фарси именно его касыда, начало (مطلع) которой была упомянута, в последующие века стала основным мерилем оценок и фактором определения мастерства поэта. На этом мы остановимся несколько позже.

Анализ воззрений средневековых литературоведов показывает, что мастерство Абдулвосе Джабали было предметом высокой оценки. Его называют одним из талантливых поэтов. При этом современные исследователи придерживаются иного мнения относительно поэзии Джабали и ее значения. В частности, Абдулхусайни Зарринкуб, хотя и высоко ставит

сильное дарование и яркий талант Абдулвосе Джабали, называет «основной причиной отсутствия значения его поэзии с точки зрения смысла и содержания, его особое пристрастие к художественным фигурам» (141, 47).

Он, подвергая жёсткой критике, стихи Джабали пишет, что «пристрастие к словесному аспекту, стало причиной появления повторных мотивов и необоснованных притязаний в его стихах. И это пристрастие к слову, отвлекло его от выражения смысла. Хотя в порицании (عتاب) и жалобе иногда выражал милые слова, а иногда переходил к изложению мудрых мыслей, но его слово, по части моральных формулировок, не является зрелым. И в жалобе и в порицании он опирается на слово. В любом случае, ожидать от него новшества в смысле – бесполезное дело. Хотя, с точки зрения слова (формы) нельзя отрицать силу его таланта» (141, 47).

Как мы указывали ранее, некоторые исследователи пренебрежительно относятся к поэзии поэтов, приверженцев искусственного стиха. Подвергая жёсткой критике, считают ее бессодержательной и лишённой смысловой и эстетической значимости.

Более справедливую оценку поэзии Абдулвосе Джабали представляет Забехулло Сафо – составитель его дивана. На взгляд Сафо поэт, хотя «всецело пристрастен к художественным фигурам, он неподвластен ими. Во всяком случае, приводя всевозможные фигуры, он не уходит в забвение. Он умело использует тонкий смысл в восхвалении и в любовном зачине. Художественная фигура для Абдулвосе средство для выражения нового содержания и смысла. Кроме того сила таланта, широкая образованность и удивительное мастерство поэта в использовании фигур, одновременно с глубокой осведомлённостью в литературе, даруют ему особое умение использовать без труда художественные фигуры повторно и последовательно... Во всяком случае, его искусственность в касыдах не привела к созданию нового смысла и содержания, а стала продолжением былого. Впрочем, эта особенность характеризует наследие большинства поэтов шестого (хиджры) века» (22, девятнадцать).

Мнение Забехулло Сафо касательно манеры стихосложения Абдулвесе Джабали является вполне адекватными. Представляется возможным распространить это мнение и на стихи, всех рассматриваемых нами поэтов, приверженцев искусственной поэзии.

Изучение дивана Абдулвесе Джабали показывает, что он в своих стихах использовал все обиходные художественные фигуры, и средства выражения своего времени. Однако более всего привлекали внимание поэта фигуры инкрустация (ترصیع), гармония (موازنه) или крайняя рифмовка (سجع مطرف), свёртывание и развёртывание (لف و نشر), сложение и дробление (جمع و تقسیم) и повторение (تکرار). Ряд средневековых знатоков и современных исследователей отмечают некоторые вышеупомянутые фигуры (13; 15; 22). Поэт так увлечён художественными фигурами, что в его стихах нет бейта, где бы ни проходила одна из упомянутых фигур. Для подтверждения своих слов рассмотрим два бейта, содержащие почти все упомянутые фигуры:

ای قلم در دست تو چون در کف موسی عصا و ای کرم در طبع تو چون لب عسی دعا:
این فزاید دوستان را گاه الفت زیندگی وان نماید دشمنانرا گاه وحشت ازدها
(22, 21)

(О, перо в твоих руках как посох на ладони Моисея,
О, щедрость твоей природы, как молитва в устах Иисуса:
Это продлевает жизнь друзьям во время согласия,
Тот покажется драконом врагам во время вражды).

Последовательно остановимся на каждой фигуре:

1. Инкрустация (ترصیع). В процитированных бейтах слова «эй» и «калам» первого полустишия составляют инкрустацию со словам «в-эй» и «карам» второго полустишия. Также слова «ин», «физояд», «дустонро» и «улфат» третьего полустишия составляют эту же фигуру со словами «в-он», «намояд», «душманонро» и «вахшат» четвёртого полустишия.

2. Гармония (موازنه). Слово «дасти» с «кафи» в первом полустишии составляют гармонию со словами «табьи» и «лаби» следующего полустишия.

3. Сравнение. Сравнение «калами шох» с «асои Мусо» в первом полустишии и слова «кармаи шох» и «лаби Исо» во втором полустишии.

4. Намек. Указание на жизнеописания Пророка Моисея и Пророка Иисуса. При этом имеется в виду чудотворчество посоха Моисея и изречений Иисуса.

5. Противопоставление. Просматривается в словах «дустон» и «душманон» и «улфат» и «вахшат».

6. Повторение. Повторяются слова «дар», «ту чун дар» и «гох» в каждом бейте.

7. Неупорядоченное свёртывание и развёртывание. Упоминание чудотворчества Моисея и Иисуса и неупорядоченное пояснение одного во втором бейте.

Средневековые знатоки литературы также отмечают прелесть начала, и сочетание слов в первом бейте.

Приведённый пример не является единственным. Такие примеры встречаются во всех стихах поэта.

В искусственной поэзии Джабали фигуры инкрустация и гармония занимают особое место. В диване поэта имеются цельные касыды, сложенные на основе этих двух фигур. Также во многих бейтах других стихов поэта обозначены эти две фигуры. Поэтому инкрустацию и гармонию характеризуют как стилеобразующий элемент поэзии Джабали.

Другая фигура, часто встречающаяся в стихах поэта это сложение и дробление. Е.Э. Бертельс, отмечая пристрастие к этой фигуре, считая ее одной из особенностей поэзии Джабали пишет, что «пожалуй, наиболее характерная черта их крайнее пристрастие к фигуре *джам ва таксим*, применяемой им в разнообразнейших комбинациях и весьма искусно» (70, 278).

Поэт на основе этой фигуры в дополнение к разрозненным бейтам внутри касыд, сложил и несколько цельных касыд. Частично, цитируемая касыда, относится к цельным касыдам на основе упомянутой выше фигуры:

کی دارد چون تو معشقی نگار و چابک و دلبر، بنفشه زلف و نرگس چشم و لاله روی و نسرين بر؟

نباشد چون جبین و زلف و رخسار و لب و لبت هرگز
 مه روشن، شب تیره، گل سوری، می احمر.
 ز درد و حسرت و اندیشه و تیمار تو دارم
 جگرگرم و نفس سرد و لبان خشک و دو دیده تر.
 به کردار دل و عیش و سرشک و شخص من داری
 دهان تنگ و سخن تلخ و لبان لعل و میان لاغر
 (22, 190-191)

(У кого такая возлюбленная, картинка, озорная и поражающая сердце,
 Локоны как у фиалки, глаза нарциссовые, лицо розы, стан жонкили.
 Никак ни похожи на твой лоб, локон, щеки и губы,
 Полная луна, тёмная ночь, роза и красное вино.
 От боли, отчаяния, раздумий и недуга по тебе,
 Жар в печени, дыхание холодное, губы иссохшие, глаза слезливые.
 К моему сердцу, жизни, слезам и меня самого относишься,
 С ртом маленьким, горькими словами, изумрудными губами и тонкой талией).

Использование этой фигуры, предоставляет поэту возможность, подчёркивая выражение своей цели, делать изображение ярче. Формальные возможности этой фигуры причинили сходство между многими понятиями, что оказало содействие выражению цели поэта. Эта фигура предоставляет поэту широкое поле для создания новых изображений и образов. Возможно, это и было причиной пристрастия поэтов к этой фигуре.

Другим проявлением мастерства в искусственной поэзии Абдулвесе Джабали является то, что он, искусно применяя возможности художественных фигур, выражает один смысл при помощи нескольких литературных украшений. Например, в ниже приводимом образце, поэт искусно применяет возможности свёртывания и развёртывания, повторения, и притворяться незнающим (عارف تجاهل):

رخ و زلفین آن ماه، لب و دندان آن دلبر،
 یکی لاله است در عنبر، یکی لؤلؤ است در شکر.
 چی لاله؟ لاله نعمان! چی عنبر؟ عنبر سارا!
 چی لؤلؤ؟ لؤلؤ دریا! چی شکر؟ شکر عسکر!
 دهان عارض و زلفین و خط آن پری پیکر...
 به سان چشمه و روزه، مثال حلقه و توده:

(Щеки, локоны той луны, губы, зубы той красавицы,
 Одни роза в имбире, другая жемчуг в сахаре.
 Что за роза? Тюльпан. Что за имбирь? Имбирь чистый.
 Что за жемчуг? Жемчуг морской. Что за сахар? Сахар,
 опьяняющий.
 Как родник и сад, как серьги и толпа,
 Рот, лицо, локоны и полоска над губой (خط) той феи...).

Свёртывание и развёртывание также широко присутствуют в стихах Джабали. Наличие цельных касыд и бейтов внутри касыд свидетельствуют о пристрастии поэта к этой фигуре. Мы в целях сокращения объёма воздержимся от приведения образцов.

Таким образом, хотя в манере искусственного стиха Джабали преобладают инкрустация, гармония, свёртывание и развёртывание, сложение, дробление и повторение, поэт не ограничивается этими фигурами. Поэт искусно применяет почти все известные в его время художественные фигуры. При этом, прежде всего, наиболее популярные фигуры как инкрустация и гармония обеспечивают степень искусственности слова Джабали.

Следовало бы отметить, что вопрос внимания к художественным аспектам поэзии Джабали и искусственность его стихов требует отдельного и развёрнутого исследования. Такая задача естественно не может быть решена в рамках нашей диссертации.

III.2.4. Рашиди Самарканди

До наших дней сохранилось незначительное количество стихов Рашиди Самарканди. Не сохранился его диван. Тем не менее, литературные источники подчёркивают его мастерство в поэзии. В частности Низоми Арузи Самарканди отмечает, что Рашид был «мастером в поэтическом искусстве».

По словам Мухаммад Авфии Бухорои «все его стихи искусственные и искусно сложены. В них нет лишних слов, повторов и колкостей» (141, 50). Шамс Кайс Рози также признаёт мастерство Рашиди Самарканди и, характеризуя фигуру *мувашиах* (موشح), приводит одно его стихотворение в качестве примера для этой фигуры.

Для характеристики структуры и разъяснения художественной сущности фигуры *мувашиах* (موشح), процитируем искусственный стих Рашид из текста «аль-Муд’жам фи ма’ойири-ль-аш’ори-ль-‘Аджам». За этим последует разъяснение фигуры:

1. Эй кафи роди ту дар чуд беҳ аз абри баҳор,
Халкро бо кафи ту абри баҳорӣ ба чӣ кор?
2. Оламеро дил аз афшондани борон кӯфт,
Хушу хуррам шуду ороста чун боғи баҳор.
3. Беш аз андозаи ин тоифа **бар банда ниҳод**
Ҷуди ту бори гарон з-он ду кафи гавҳарбор.
4. Дигаронанд чу ман бандаву **ман банда зи шукр,**
Оҷизам чун дигарону зи хичилӣ гашта фиғор.
5. Аҷз як сӯ неҳу ангор, ки **кардастам ҷурм,**
Сӯйи афват нигарон мондаву дил пури темор.
6. Ту худовандӣ, эҳсон куну **ин ҷурм ба фазл**
З-ин раҳӣ даргузарон, з-он ки туй ҷурмгузор.
7. Аз дари афв бувад ҳар кӣ ба таксиру ба ҷурм,
Кард дар пеш валинеъматӣ зебо иқрор.
8. Эй ту абрӣ, ки зи ҷуди ту шавад дай Наврӯз,
Эй ту шамсӣ, ки зи нури ту шавад лайл наҳор.
9. Абр кай хонамат, эй хоҷа, чу шуд **абри матир**
Назди ту хайрон, дар дасти ту саргаштаву хор.

10. Шамс кай хонамат, эй хоҷа, ки **шамси мунир**
Пеши ту пинҳон в-аз рӯйи ту осемаву зор.
11. Ҳаст дар бахшишу дар бинишу дар донишу дар **фазл**
Он дили покат баҳре, ки варо нест гузор.
12. Балки аз рашки кафу он дили **чун баҳри қаъир**
Гашт бепоён андӯхи дили ҷумла бихор.
13. Чун ту хоҳад ки бувад хасмат **натвонад буд,**
Мар туро ҳаргиз дар ҳеҷ ҳунар н-ояд ёр.
14. Ҳаст ҳар чиз туро, илло **ҳамтову назир**
Дар ҳама кайҳон в-ин халқ надонад ҳамвор.
15. Аз кафи ту ҳама муҳтоҷон **осуда шуданд,**
Бо кафи родат в-ин хулқ беҳ ояд з-аҳрор.
16. Аз навозидани бисёри ту аз **шуғли ҳақир**
Шоирон яксон растанд зи айши душвор.
17. Дар паноҳи кафи эҳсони ту **мансур шудем,**
Бар муроди дил ҳамвора ҳама давлатёр.
18. Давлату нусрату пирӯзиву **Яздон-т насир**
Бод ҷовидон, к-аз ҷоҳи тӯе бархӯрдор.
19. Номи накӯ натавон ёфт, илло ба ду чиз:
Донишу ҷуд в-аз ин гирад мардум миқдор.
20. Ту дар ин ҳар ду ҷунонӣ, ки касе нест чу ту,
Лоҷарам, номи ту шуд пайдо дар ҷумла диёр.
21. Ин накуномӣ в-ин родӣ **фархунда кунод**
Бар ту мавлову бидорад туро дар зинҳор.
22. Ба саломат ба салом омад, эй **Саъдулмулк,**
Иди азҳо, ҳаққи ўро ба сиёдат бигузор.
23. Шодмонӣ куну хуррам зӣ в-он кас, ки ба ид

Мадхи ту гуфт, бар \bar{u} густар аз икром шиъор

24. Шеъри мо ҳаст ба ҳангоми ту **баррафта зи чоҳ**,
То ба Шиъро, ки шикебад, ки нагӯяд ашъор.
25. То шавад чуфти тараб ҳар кӣ дарояд ба шароб,
 То бувад ёри хумор он ки бурун шуд зи уқор.
26. Некхоҳони ту боданд ҳама чуфти тараб,
 Бадсиголони ту боданд ҳама ёри хумор

(26, 396-399)

- (1. О, твоя дающая рука в щедрости, превосходит весеннюю тучу,
 С твоей рукой, для чего народу весенняя туча?
2. Сердце пробудило мир проливанием дождя,
 Мир стал краше, зеленее и благоустроенным как весенний сад.
3. Сверх терпения этой плеяды, нагрузил на раба,
 Твоя щедрость тяжёлую ношу, с воздающих жемчуг двух ладоней.
4. Другие рабы как я, я раб из-за благодарности,
 Я беспомощен как другие и изнурён от смущения.
5. Оставь беспомощность и думы, я провинился,
 Надеюсь на твоё прощение, сердце преисполнено боли.
6. Ты владыка, сделай добро, по достоинству. Проступок,
 Прости этому путнику, потому как ты всепрощающий.
7. Относится к ряду прощаемых тот, кто в проступке и греху
 Признался перед своим благодетелем.
8. О, ты туча, от щедрости, которого зима станет Навруз,
 О, ты солнце, лучи которого делают ночь днём.
9. Не могу сказать, что ты туча, ибо дождевая туча,
 В растерянности от тебя, в твоих руках рассеяна и унижена.
10. Не могу сказать ты солнце о, вельможа, ибо светящее солнце,

Скрывается перед тобой, растеряется униженно перед лицом твоим.

11. В прощении, пронизательности, учёности и достоинствах,
Твоё чистое сердце – море без берегов.

12. Из зависти ладони и сердцу твоему как бездонное море,
Беспросветная печаль окутала сердца всех морей.

13. Если хочет равняться с тобой твой соперник,
Не сможет. Ни по какому делу он не достоин тебя.

14. У тебя есть все, кроме достойного и подобного тебе,
Во всей вселенной, но народу неведомо об этом.

15. Твоя рука накормила всех нуждающихся,
Щедрой руки твоей и это черта красит свободных.

16. От забот твоих от непристойного занятия,
Избавились все поэты и от тяжелей жизни.

17. Под покровительством твоей щедрой руки все стали
довольными

Все достигли желания сердца и стали жить в достатке.

18. Власть, победа, Бог твой заступник,
Пусть будет вечно в сане твоём.

19. Доброе имя можно заслужить двумя делами,
Знанием и щедростью, раздариваемой народу в меру.

20. Ты в этих двух делах таков, что тебе нет равного,
Потому твоё имя в устах во всех краях.

21. Да благословит это доброе имя и это благородство,
Всевышний и сохранит тебя на веки.

22. Во здравии приветствует тебя о, Са'дулмулк,
Праздник жертвоприношения, ответ ему по достоинству.

23. Радуйся, живи весело. И тот, кто в Праздник,
Посвятил тебе восхваление, воздай ему показательно.

24. Наш стих в твоё время вознёсся с колодца,

До Сириуса, кто не думает сложить стихи.

25. До тех пор, пока не веселится выпивший вино,
Пока не станет хмельным другом, вышедший из укрытия.

26. Да сопутствует веселье доброжелателям твоим,
Да сопутствует боль похмелья твоим).

Переходим к анализу касыды. По определению автора «аль-Муд'жам фи ма'ойири-ль-аш'ори-ль-'Аджам», сохранившего нам эту касыду: «*тавшех* (توشیح) это сложение стихотворения по структуре несколькими частями в различных метрах. И чтобы все оно составило одну касыду. И когда читаешь каждую часть в отдельности, образуется другая касыда в другом размере» (9, 312). Мы не будем затрагивать другие определения и пояснения, так как на них мы останавливались в четвёртом разделе второй главы. Здесь мы рассмотрим касыду, на базе сущностных моментов определения Шамс Кайс.

Рассматривая касыда, состоит из двадцати пяти бейтов. В ее нескольких частях обозначена фигура тавшех (توشیح). В конце первых полустиший и начале полустиший бейтов, образующих тавшех (توشیح) путём сложения ее частей, использованы такие выражения и сочетания, в случае последовательного сложения которых, образуется самостоятельный размеренный стих, имеющий другую метрику. Например, опускаем два первых бейта, где отсутствует тавшех (توشیح). В четырёх последующих бейтах (бейты 3-6) использованы элементы тавшех (توشیح). Если сложить, обозначенные жирным шрифтом сочетания и выражения, образуются два следующих бейта, имеющих другую метрику и рифму:

Бар банда ниход чуди ту бори гарон,

Ман банда зи шукр очизам чун дигарон.

Кардастам чурм, сӯйи афват нигарон,

Ин чурм ба фазл з-ин раҳӣ даргузарон

(26, 399)

(Твоя щедрость навалил на раба тяжёлую ношу,

Я раб беспомощен как другие, отблагодарить тебя.
 Совершил проступок, надеюсь на твоё прощение,
 Прости путнику по достоинству твоему этот проступок).

Сама касыда сложена в размере *рамали мусаммани махбун*, такте' которой *фо'илотун фа'илотун, фа'илотун, фа'илон*. Однако, образованные бейты, в этой части касыды подпадают в круг двух размеров из двадцати четырёх размеров рубайи. Рифма самой касыды на букву «р» «роия» относится к категории (مقيد) *мукайяд*. Рифма вновь образованных бейтов относится к категории (مطلق) *мутлак*.

В седьмом и восьмом бейтах *тавшех* отсутствует. Данная фигура присутствует в десяти последующих бейтах (9-18). Сложение частей *тавшех* образует следующий стихотворный отрывок в другом размере: Хазаджи мусаддаси ахраби макбузи мусаббаг (маф'улу мафо'илун мафо'илон):

Шуд абри матир назди ту хайрон,
 Шуд шамси мунир пеши ту пинхон.
 Дар донишу фазл он дили покат
 Чун баҳри қаир гашт бепоён.
 Натавонад буд мар туро ҳаргиз
 Ҳамтою назир дар ҳама кайҳон.
 Осуда шуданд бо кафи родат
 Аз шуғли ҳақир шоирон яксон.
 Мансур шудем бар муроди дил,
 Яздон-т насир бод чоивдон

(26, 399)

(Дождевая туча в растерянности перед тобой,
 Перед тобой укрылось светящее солнце.
 В науке и достоинствах твоё чистое сердце,
 Как бездонное море стало безбрежным.
 Тебе не будет никогда,
 Достойного и подобного во всей вселенной.

Избавились, благодаря твоей щедрой руки,
 От непристойного занятия, все поэты.
 Мы добились желания своего сердца,
 Пусть Всевышний сохранит тебя на веки).

Ещё в двух следующих бейтах (19-20) отсутствует ташвех. В бейтах (21-24) эта фигура присутствует. Складывая слова этой фигуры, получаем отрывок в размере маф'улу мафо'илун фа'улун – Хазаджи мусаддаси ахраби макбузи махзуф:

Фархунда кунод бар ту мавло,
 Эй Саъдулмулк, иди азҳо.
 В-он кас ки ба ид мадхи ту гуфт,
 Бар рафта зи чоҳ то ба Шиъро
 (26, 399)

(Да, благословит тебя Господь,
 О, Са'дулмулк, в праздник жертвоприношения.
 Тот, кто восхвалил тебя на праздник,
 Вознёсся из колодца до Сириуса).

Таким образом, анализ структуры и свойств искусственности касыды Рашиди Самарканди показывает, что с точки зрения структуры она состоит из начала и конца (مطلع و مقطع) и из трёх частей. В двух первых бейтах отсутствует тавшех (توشیح). Такие бейты проходят и в тексте касыды. Рассматриваемая касыда структурно упорядочена. Фигура мувашшах (موشح) использована искусно. Это ещё раз свидетельствует о пристрастии поэта к искусственной поэзии.

III.2.5. Кавоми Мутаррази

В истории персидско-таджикской культуры и литературы существуют незаурядные личности, которые, несмотря на утончённый вкус, яркое поэтическое дарование, изобретательность, мастерство и творческую натуру,

продолжают оставаться вне поля зрения исследователей. Бывают и случаи, когда выраженные мнения о жизни и произведениях этих творческих личностей, сопровождаются достаточной небрежностью. Кавоми Ганджави или Мутаррази относятся к представителям литературы, не изученным подобающим образом.

Кавоми Ганджави является поэтом-изобретателем и новатором. В истории персидско-таджикской культуры и литературы он относится к поэтам, приложившим достаточные усилия для придания большей художественности форме поэтического слова. В сохранившейся поэзии Кавоми, за исключением одного отрывка о порицании брэнного мира, все остальное относится к искусственному стиху. В связи с тем, что этот искусный поэт сложил первую искусственную касыду в истории персидско-таджикской литературы, должен заслужить особого внимания. К сожалению, в таджикском литературоведении все ещё отсутствуют, отвечающие насущности вопроса исследования о его творческой жизни и искусственных касыдах. Но, если обратиться к зарубежным исследователям картина принимает несколько иной оборот. Многими высказаны, носящие предварительный характер, мнения о поэте и его творчестве

В этом вопросе можно указать на работы востоковедов и иранских исследователей литературы, в частности на труды Саид Нафиси (43) и русского учёного О. Ф. Акимушкина (63; 64). Работы вышеупомянутых исследователей освещают ряд неизученных вопросов и проливают свет на некоторые противоречивые моменты. Вызывает недоумение, что в ряде исследований последних лет в Иране и Таджикистане, вследствие незнакомства с работами двух упомянутых выше исследователей, повторно затрагивая этот вопрос, как в специальных работах, так и в косвенном порядке, подтверждены неточности средневековых источников. По крайней мере, не устранены те недоразумения, на которые четыре десятка лет тому назад указывал О. Ф. Акимушкин.

Мы в этом разделе изложим своё видение на основе доступных сведений и рассмотрения материала различных литературных источников. Будет обращено внимание на исследования касательно вопросов, связанных с личностью поэта и на то, что является ли «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор» («بدايع الاسحار فى صنايع الاشعار») первой цельной искусственной касыдой, ее названия, количества бейтов, применённых художественных фигур и структурных особенностей произведения. Следует отметить, что мы на основе достоверных источников с указанием на рукописные списки подготовили полный научный текст, рассматриваемой касыды. Текст касыды с пояснениями нами опубликован (59; 60). С учётом этого и по соображениям объёма, мы воздержимся от приведения текста касыды. В завершении этой части укажем на метод подготовки текста.

Названием касыды Кавоми, несомненно, является «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор». Некоторые исследователи ошибочно пишут «Саное'у-л-асхор фи бадое'у-л-аш'ор», что не является соответствующим названием для искусственной касыды Кавоми. Саййид Иброхим Дайбоджи, имея в виду слово «асхор» пишет, что «утренняя пора (صبحرگاهان) не является фигурой. Если комментировать иносказательно, иносказание недопустимо в названиях. Такое название с учётом содержания касыды представляется не приемлемым» (227, 33).

Сравнение доступных списков касыды свидетельствует о том, что в персидско-таджикской литературе ни одна искусственная касыда не подверглась таким изменениям и искажениям как искусственная касыда Кавоми Ганджави. Когда сравниваем списки касыды, обнаруживаем почти в каждом бейте один, два и даже более вариантов. Трудность заключается в том, что принять один из этих вариантов как правильный, иногда не представляется возможным.

Немало споров и о том является ли Кавоми первым поэтом, приверженцем искусственного стиха и является ли «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор» первой искусственной касыдой. Об этом выражены

различные мнения в трудах средневековых авторов, предисловиях к искусственным касыдам и в работах ряда современных исследователей. В частности Давлатшох Самарканди, останавливаясь на жизнеописании Сайид Зулфикар Шарвони пишет, что: «весьма искусен в науке о поэзии. До ходжа Салмон Соваджи никто в поэтическом искусстве не писал такую касыду как касыда Сайид Зулфикар, содержащую все фигуры и художества стиха. Эта касыда содержит тавшех (توشیح), круги аруза и его отклонения (زحاف). Из каждого бейта образуется несколько полустий и приукрашенных бейтов в различных размерах» (35, 131).

Слова Давлатшох могут иметь два значения. Первое, Давлатшох считает Сайид Зулфикар Шарвони автором первой (قصیده بدیعیه) искусственной касыды. Второе, Давлатшох характеризует форму искусственной касыды Зулфикар посредством тавшех (توشیح) и кругов аруза. Давлатшох знал искусственную касыду Кавоми и знал, что в ней отсутствуют тавшех (توشیح) и круги аруза. Возможно, Давлатшох акцентировал внимание на этот аспект.

Ибн Юсуф Ширази об искусственной касыде Сайид Зулфикар Шарвони пишет, что: «Автор этих строк пока не находил поэта, превосходящего этого поэта в сложении такой касыды. Хофиз Али ибн Нур в предисловии к своей касыде, посвящённой Султон Хусайн, открыто подчёркивает, что Сайид Зулфикар был изобретателем этой разновидности касыды» (38, 432-433).

Техрони Око Бузург со ссылкой на Мухаммадали Тарбият отмечает, что ряд авторов искусственных касыд, как Кавомаддин Мутаррази, Фахри Исфাহани, Ахли Ширази и Салмон Соваджи, следовали в сложении искусственных касыд, за Сайид Зулфикар Шарвони (19, 30).

Относительно вышеприведённых констатаций, не должно быть предмета для большого спора. Литературные источники отмечают, что Сайид Зулфикар Шарвони скончался в 1280 или 1281 году. Он посвятил свою искусственную касыду везиру Шарваншаха Мухаммаду аль-Мустари. Однако, творческая деятельность Кавоми Мутаррази, как было отмечено ранее, относится ко второй половине XII века. Кроме того, восхваляемые

Кавоми, среди которых и такая известная личность как Кизил Арслон, жили надолго до аль-Мустари.

Те, кто считают Зулфикар Шарвони изобретателем искусственной касыды в персидско-таджикской литературе либо не знали о قصیده بدیعیه Кавоми Мутаррази, либо не приняли во внимание разницу во времени жизни этих двух поэтов (38, 32). По мнению Забехулло Сафо эта разновидность касыды имеет более глубокие корни в персидско-таджикской литературе. В подтверждение своего предположения он ссылается на известную касыду Рашиди Самарканди, начало (مطلع) которой:

ای کف راد تو در جود به از ابر بهار، خلق را با کف تو ابر بهاری به چی کار!؟

(О, щедрая твоя рука в великодушии превосходит тучу весеннюю,

С твоей рукой, для чего народу весенняя туча?).

Далее Забехулло Сафо, останавливаясь на особенность этой касыды (Рашида) с точки зрения Шамс Қайс Рози пишет, что: «она сложена на основе фигуры тавшех (توشیح). Из неё можно, извлечь одно четверостишие, один отрывок из пяти бейтов и ещё два бейта в других размерах. Потому стихи Кавоми Ганджави и Сайид Зулфикар не были новым явлением в истории литературы на фарси. Эти два поэта несколько превзошли поэтов предшественников. Вся их поэзия стала нуждаться в толковании. Потому их имена начали ставить во главе имён поэтов, приверженцев искусственного стиха» (153, 339).

Трудно согласиться с мнением этого маститого учёного о том, что начинание Кавоми Мутаррази в персидско-таджикской литературе «не было ни каким новым начинанием». Представляется, что суждение исследователя в этом вопросе носят несколько поверхностный характер. На наш взгляд, касыда Кавоми по форме и структуре не имеет аналога в персидско-таджикской и даже арабской литературе. Она является детищем его творческой природы поэта.

Кроме того, каждый исследователь, представивший определение искусственной касыды, неуклонно подразумевал искусственную касыду

Кавоми и ее аналогов, а не касыду Рашиди Самарканди. Представляется возможным отметить, что касыда Рашиди Самарканди, входящая в ряд первых искусственных стихов в персидско-таджикской литературе, повлияла на развитие этой разновидности поэзии. Однако, она охватывает только одну художественную фигуру - *توشیح*. Такая поэзия, где одна касыда или одно стихотворение сложено на основе одной художественной фигуры, обнаруживается и диванах предшественников Рашида. Привилегия Рашида сводится к тому, что последующие за ним поэты уделяли внимание его искусственной касыде. Поэты, сложившие искусственные касыды после этих двух поэтов, преимущественно принимали за творческий образец эти касыды. В результате образовалась форма более совершенная, усложнённая, охватывающая множества художественных фигур, ташвех (*توشیح*), круги аруза и разновидности рифмы. Более совершенный такой стих представлен искусственными касыдами Сайид Зулфикар Шарвони, Салмон Соваджи и Ахли Ширази.

В связи с этим вопросом, следовало бы отметить, что некоторые по досадной неосведомлённости считают Салмони Соваджи превым поэтом, сложившим искусственную касыду. Однако учитывая хронологические рамки и результаты исследований, все же следует констатировать, что Кавоми Мутаррази был первым поэтом в этом направлении.

Другим вопросом является количество бейтов, порядок и количество художественных фигур в существующих списках касыды Кавоми. Эти показатели не одинаковы во всех списках. И так, в одном списке отмечается, что касыда состоит из 100 бейтов и 83 художественных фигур (78, 162). В другом, из 85 бейтов (188, 107; 119, 52-53). В третьем, из 100 бейтов и 86 фигур (63, 271; 64, 160), в четвёртом из 100 бейтов (19, 309-310), в пятом из 100 бейтов и 36 фигур (105, 410) или 86 художественных фигур. При этом, хотя Эдуард Браун считает, что («*بدايع الاسحار فى صنايع الاشعار*») «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор» состоит из ста одного бейта, но анализирует лишь сто бейтов. Возможно, пропущенный бейт учёного является тем бейтом, который

повторяет другой бейт, при толковании двух фигур. Рассматриваемая касыда в диване Рашидаддин Ватвот, подготовленном Саид Нафиси, включает в себя сто один бейт. Саид Нафиси на полях страницы отмечает, что эта касыда существует в некоторых рукописях дивана Рашид Ватвот и посвящена правителю Гянджи Атобак Мухаммадшах Кизиларслон (1186-1991). Есть малая вероятность, что эта касыда может быть отнесена к Рашид Ватвот (50, 221). Количество бейтов сто один, но второй бейт, характеризует пример фигуры дробление и сложение (تقسيم و جمع). Его можно характеризовать и как пример фигуры одиночного дробления (تقسيم مفرد). Этот бейт следующий и по порядку составляет бейты 70 и 87 касыды:

بر رخس زلف عاشق است چو من، لاجرم همچو منش نیست قرار
(50, 226)

(Локон как я влюблён в ее лицо,
Потому он, как и я потерял покой).

Среди вышеприведённых цифр, нет цифры указывающей на точность количества бейтов и художественных фигур. Представляется, что касыда состоит из 100 бейтов и 85 художественных фигур. Анализ и сравнение рукописей показывает, что причиной разночтений с одной стороны является неосведомлённость некоторых исследователей, с другой тексты, находящиеся под рукой.

Другим вопросом выступает определение структуры искусственной касыды Кавоми. В этом вопросе в кругах исследователей также имеются расхождения. Единственным моментом, по части структуры касыды, где нет расхождений, это установление метра и рифмы произведения.

Как известно метр, рифм и редиф составляют элементы формы поэзии, обеспечивающие красоту звучания и тональное влияние стиха. В этом ряду метр выступает основой и главным стержнем стиха. Он, наряду с рифмой, отличает стих от других видов изящной словесности. Следовательно, эти три элемента представляются важным, при конкретизации структуры рассматриваемой касыды.

Основной метр касыды Кавоми *хафифи мусаддаси солим* в начале, внутри (хашвайн) – *махбун*, в *аруз* и *зарб* – *махбуни максур* или *махбуни махзуф*. Схема ее такте' следующая:

$$- V - - / V - V - / V V \sim$$

$$- V - - / V - V - / V V \sim$$

Фо'илотун, мафо'илун, фа'илон (фа'илун)

Хафиф один из наиболее употребляемых метров в поэзии на фарси. По словам Шамс Кайс Рози, он из числа «старинных метров». Это один из излюбленных персидско-таджикскими поэтами размеров. В сохранившемся наследии Абуабдулло Рудаки встречаются отрывки с таким метром и рифмой. Метр касыды не является непривычным и отталкивающим. Кавоми нигде не выходит за рамки избранного метра. Неуклонно соблюдает правила аруза, что усиливает благозвучие стиха.

Кроме того при использовании фигуры муталаввин (متلون) этот бейт можно озвучить и в рамках метра сареи матви (سرّيع مطوی). Озвучивание бейта в двух метрах, может служить свидетельством глубокого знания Кавоми дисциплины аруз.

Бейт с фигурой муталаввин (متلون) следующий:

ای بده قدوة و ضیّع و شریف و ای شده قبله صغار و کبار

(41, 90-91)

(О, тот, кто образец незнатного и благородного,

О, тот, кто ставший киблой и млад и стар).

Если показать элементы рифмы на примере первого бейта касыды, рифмующими словами являются «кор» и «бор». Слогом или корнем рифмы выступает компонент «ор». Здесь «о» является *ридфи муфрад* (ردف مفرد), а «р» *рави* (روی). Исходя из рифмы, касыда известна как «Касыда роия» (قصیده رائیه). Редиф в касыде отсутствует.

В завершение, коротко остановимся на вопросах научного издания произведения. Как нам известно, до нас на кириллицу было переложено всего лишь несколько бейтов касыды (78, 4 бейта; 5, 9 бейтов). В этой связи,

подготовка полного текста касыды «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор» на таджикской кириллице приобретала научную и познавательную значимость для любителей поэзии.

При подготовке нами использованы тексты «Мунису-л-ахрор фи дакаику-л-аш'ор» Мухаммад ибн Бадр Джоджарми (97 бейтов), «Хароботи Зиёпошшо» (100 бейтов) с комментариями Эдуарда Брауна «В литературной истории Ирана» (100 бейтов). Также был привлечён текст, включённый Мир Джлоладдин Каззози в «Бадое'у-л-афкор фи саное'-ул-аш'ор» Хусайн Воиз Кошифи и текст сиз списка, выключенного Вафои в книге «Касидахои масну'». Также при подготовке издания нами использованы другие источники (27). Разумеется, ни один список не может претендовать на роль первоисточника. Как было отмечено, ни одна касыда не была искажена как касыда Кавами. Потому, работа оказалась не из лёгких и признаём, что возможно и нами были допущены погрешности.

Вначале в качестве основного списка мы хотели остановить свой выбор на текстах, подготовленных Саидом Нафиси и Мир Джалаладдин Каззази. Однако в текстах упомянутых исследователей начало касыды (مطلع) обозначено по-разному. Достоверные источники не подтверждают правильность этого разночтения. Кроме того, порядок художественных фигур упомянутых двух текстов, противоречит порядку в «Хадаику-с-сехр фи дакоику-ш-ше'р», служившим основным источником Кавами. Упомянутые выше тексты состоят из 101 бейта. В списках Бадри Джоджарми и Аббосали Вафои касыда состоит из 97 бейтов, что не может являться полным вариантом.

Текст, приведённый Брауном в «Литературной истории Ирана» (131), состоит из ста бейтов. Порядок художественных фигур относительно соответствует с порядком «Хадаику-с-сехр фи дакоику-ш-ше'р». В этой связи, несмотря на то, что текст Брауна в ряде случаев полностью отличается от текста в других списках, мы в качестве основного списка остановили свой выбор на этом варианте.

При подготовке к печати, мы поместили разночтения в списках, на полях нашего текста. Названия художественных фигур в списках обозначены по-разному. Мы в нашем тексте привели названия художественных фигур в принятом сегодня звучании. Например: хусну-л-матла' ва-т-тарсе' = *хусни матлаъ ва тарсеъ* или таъкиду-л-мадх би мо юшбиху-з-зам = *мадхи шабех ба замм* и тому подобное.

По причине широкой известности касыды и в целях пояснения изошрённостей искусственного стиха Кавоми, на нее было написано несколько толкований. Нам известны три толкования касыды Кавоми, относящиеся к Наджоти Нишопури (конец XIII века), Баде'нигор (1908 год) и Эдуарду Брауну.

Рассмотрение и анализ вопросов в этом подразделе свидетельствуют о том, что Кавоми Ганджави Мутаррзи жил во второй половине XII века. Он считается первым поэтом, сложившим искусственную касыду в истории персидско-таджикской литературы. Его искусственная касыда («*بدايع الاسحار فى*» («*صنایع الاشعار*»)) «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор» состоит из ста бейтов, содержит 85 художественных фигур и посвящён правителю Гянджи Атобак Мухаммадшах Кизиларслон. Она отличается своими особенностями, на что было указано выше.

Поздние поэты, в сложении искусственной касыды (*قصيده بديعيه*), следуя за этой касыдой, создали достойные внимания произведения. Некоторые поэты как например Хофизали Ибн Нур в своих касыдах придерживался как метра, так и рифму касыды Кавоми. Поэты, изменившие метр, сохранили идентичность буквы *рави* (*روى*) в рифме.

III.2.6. Адиб Собир Тирмизи

Адиб Собир Тирмиз является другим рассматриваемым нами поэтом. Он по приверженности искусственному стиху и точности художественной гармонии в сложении касыды, был продолжителем стиля предшественников,

в частности поэтического стиля Амир Муиззи. Однако стиль его стихосложения в сочинении газели и других лирических жанров, отличался простотой и естественностью. По части использования художественных фигур, он преимущественно напоминает манеру стихосложения поэтов-современников Рудаки, таких как Шакик Балхи, Муджик Тирмизи, Дакики и Фаррухи Систони. В этой связи прав Абдулхусайн Зарринкуб, отметивший, что: «...пристрастие к художественным фигурам, причинило налёт деланности (تكلف) в его поэзию. Однако волнение и тонкость раздумий о любви, отмечающиеся в его любовных зачинах, смягчили этот налёт деланности (تكلف)» (141, 46).

В действительности стиль поэзии Адиб Собир отличается простотой и плавностью. Его даже можно считать представителем хорасанского стиля. Однако с учётом особого пристрастия поэта к некоторым художественным фигурам, некоторые исследователи относят его к поэтам приверженцам искусственного стиха. В частности Забехулло Сафо, сравнивая поэтический стиль Адиб со стилем Фаррухи пишет, что: «по плавности стиха в своём веку занимает положение Фаррухи в эпоху Махмуд. Если и есть искусственности, такие как необходимость (التزام) сложных слов «ёкут» и «сарв» (яхонт и кипарис) в каждом бейте и использование редиф и ряда фигур в его стихах, то это следовало бы отнести к требованию времени. Почти все поэты его времени разделяют его участь в этом вопросе» (152, 644).

В вышеприведённой цитате вызывает несогласие причастность стихов поэта к распространённому стилю поэтов времени. Наличие множества образцов искусственного стиха в диване Адиб Собир подтверждают, как наше изучение, так и исследования ряда литературоведов. Существующие данные показывают, что пристрастие поэта к искусственному стиху, связано не только с требованием времени, но является и стилистической особенностью стихов поэта.

По-видимому, Е. Э. Бертельс, принимая во внимание искусственный аспект поэзии Адиб, отмечает, что «касыды Адиб Сабир крайне

искусственны» (71, 278). Е.Э. Бертельс, анализируя ряд искусственных стихов Адиб Собир, особо подчёркивает его искусное применение фигур *джам'*, *таксим* и *такрор* (جمع و تقسیم) (71, 278).

Заслуживающее внимание исследование касательно манеры и стиля Адиб Собир выполнено таджикским литературоведом Ахмадом Абдуллоевым. Он посвятил монографическое исследование жизни, наследию и стилю Адиб Собир Тирмизи, считающееся важной и значимой работой в этой области. В пятой главе своей монографии под заголовком «Некоторые заметки о стиле и языке произведений Адиб Собир», Ахмад Абдуллаев, определяет стилистические особенности поэта. Он также указывает на пристрастие поэта к сложению искусственного стиха, подкрепляя это примерами из поэзии (53), что освобождает нас от приведения дополнительных образцов.

В целом, исследователи высоко ставят мастерство поэта в применении фигуры *джам'и таксим* (جمع و تقسیم). Мы это также подтверждаем. В диване поэта существует ряд цельных касыд на основе этой фигуры. Мы здесь ограничимся представлением части одной из касыд:

یکی گل است و دوم نرگس و سوم عنبر.	ز نائبان رخ و چشم و زلفت، ای دلیر،
یکی شکنج و دوم حلقه و سوم چنبر.	همیشه در سر زلفت مجاورند سه چیز:
یکی حیات و دوم زمزم و سوم کوسر.	لطافت از دو لب تو ربوده اند سه چیز:
یکی نسیم و دوم نافه و سوم مجمر.	ز بوی و خوی دو زلفت سه چیز بهرورند:
یکی عقیق و دوم پسته و سوم شکر	مرا سه چیز ببخش از دو لب به یک بوسه:

(67, 510)

(O, любимая, замещают твоё лицо, глаза и локон,

Первое роза, второе нарцисс, третье имбирь.

Всегда с вьющим твоим локоном, соседствует три прелести,

Первое завивка, второе кружение, третье сплетение.

Заимствовали из твоих губ три источника.

Первое Живая вода, второе Замзам, третье Кавсар.

Благовонием, волнистостью твоих двух локон пользуются три

вещи,

Первое утренний ветерок, второе флакон мускуса и кадило.
Подари мне три вещи из твоих губ одним поцелуем,
Первое тага, второе фисташку, третье сахар).

Адиб Собир Тирмизи, проявлял интерес и к фигуре необходимость (التزام). Поэт почти в каждом любовном зачине своих касыд делает необходимостью (التزام) одно слово.

Слова «зулф» или «зулфайн» (локон), «сарв» (кипарис), «ёкут» (яхонт), «акик» (агат), «офтоб» и «осмон» (солнце и небо), «замин» и «осмон» (земля и небо) более всего выступают необходимостью (التزام) в его стихах. Также Адиб Собир в одной из цельной касыде использует слова «замин» и «осмон» (земля и небо) в качестве необходимости (التزام). Ниже приводим один пример для этой фигуры:

از دیده همی عقیق یارم.	ز ان دو لب چون عقیق یارم،
تا عشق عقیق اوست کارم.	کار است مرا عقیق باری،
عشق لب چون عقیق یارم.	کردست سرشک من عقیقی
چون کان عقیق شد کنارم.	تا عشق عقیق او گزیدم،
همتای عقیق او ندارم.	هر چند ز دیده با عقیقم
همچون لب او به کف نه آرم.	گر من به یمن عقیق جویم،

(53, 140)

(От двух агатовых губ своей возлюбленной,
Из очей лью цвета агата кровь.
Занятие моё проливание слез,
Пока я влюблён в агатовые губы.
Слёзы мои сделали агатовыми,
Любовь агатовых губ возлюбленной.
Как только влюбился в ее агатовые губы,
Как агатовые копи стало моё окружение.
Хотя проливаю из очей агатовые слезы,
Нет у меня подобное ее агатовым губам.
Если я буду искать агат в Йемене,

Трудно мне находить такое как её губы).

Другой, искусно используемой фигурой в стихах Адиб Собир, является фигура такрор (повтор / تکرار). Как было отмечено выше об этом писали Е.Э. Бертельс и Ахмад Абдуллоев. Им показаны определённые художественные особенности этой фигуры (67, 510; 53, 139-140). Ахмад Абдуллоев отмечает наличие одной газели Адиб Собир на основе этой фигуры (53, 139). Стихи Адиб Собир с повтором (تکرار) сложены как и стихи других поэтов, приверженцев искусственного стиха. Повторены те слова, которые встречаются почти в стихах других поэтов. Ниже обратимся к примеру для этой фигуры:

از مشک توده توده نهاده بر ارغوان،	زلفین حلقه حلقه حلقه آن ماه دلستان.
ز آن توده توده توده مشک آیدم حقیر،	زین حلقه حلقه حلقه تنگ آیدم جان.
چون قطره قطره آب لطیفی است ارزش	وز نور شعله شعله نهاده بر ارغوان.
زین قطره قطره قطره آب است در بحار،	زین شعله شعله شعله نار است چون دخان.

(67, 511)

(Кучой за кучей мускуса надушены его как багряник волосы,
Завитые колечками локоны, серьги той красавицы.
От той кучи за кучей, мне не приятна куча мускуса,
От тех завитыми колечками, мне тесен мир как кольцо.
Как капля за каплей, ее лицо как свежая вода,
От свечения пламя за пламенем обагрило багряник.
От этой капли за каплей, капля воды в Бихаре,
От этого пламени, пламя огня как дым.
Каждый день я проливаю слёзы как Тигр,
Которые, приводят к удивительному цветению роз в саду.
От моих слез как Тигр, болен Тигр Багдада,
От этих удивительных цветов, в растерянности обитатели
Багдада).

В числе искусственных стихов Адиб, проходит одно стихотворение на основе фигуры словопроизводство (اشتقاق) (53, 141).

В поэзии Адиб Собир Тирмизи существует стихотворение, которое не наблюдается в диванах других поэтов, приверженцев искусственного стиха. Адиб в этом стихотворении построил рифму на основе отдельных букв алфавита. Эти буквы в отдельности лишены смысла. Однако при сложении они образуют одно слово. Образуемые слова, строго связаны с содержанием стиха. Эту фигуру автор «Бадоеу-л-афкор» называет ифрод (افراد). Хусайн Воиз Кошифи, представляет точное, всеохватывающее и научное определение этой фигуры. На его взгляд «ифрод (افراد) в словаре означает переложение. Терминологически это то, что поэт в конце бейта приводит несколько отдельных букв, которые абсолютно не связаны с существующими в бейте словами. Эту разновидность стиха называют также муфраду-л-кавофи (مفرد القوافی). Это означает то как будто последние буквы бейта отделились от слов и остались одинокими» (5, 186).

Упомянутое стихотворение следующее:

ای به قد چون سرو ناز و ای به رخ چون میم و ها،	رخ قمر، لب چون شکر، دندان بود چون دال و را.
چشم چون گوهر بود، محراب عاشق ابروان،	میکشد خجلت ز زلفت عین و نون و با و را.
خواب و آرام و قرارم نیست در هجران تو،	میکنم فریاد تا هنگام سا و با و حا.
صابرا، دیگر منه پارا ز حدّ خود برون،	ورنه خواهی شد هلاک از خی و نون و جیم و را

(53, 140-141)

(O, стан, которой капризный кипарис, а лицо мим и хо
 Лицо как луна, губы как сахар, а зубы как дал и ро
 Глаза как жемчуг, михраб влюблённого ее брови,
 Испытывает смущение перед твоим локоном айн, нун, бо и ро.
 От разлуки я потерял сон, спокойствие и покой,
 Плачу громко до наступления со, бо и хо.
 O, Собир, не ставь ногу вне предела своего,
 Ибо будешь прикончен от хе, нун, джим и ро).

В приведённом стихе буквы «мим» и «хо» образуют слово «мах» (مه) – луна, буквы «дол» и «ро» образуют слово «дурр» (در) - жемчуг, буквы «айн», «нун», «бо» и «ро» образуют слово «анбар» (عنبر) – имбирь, буквы «со», «бо»

и «хо» образуют слово «субх» (صبح) – утро и буквы «хе», «нун», «джим» и «ро» образуют слово «ханджар» (خنجر) – клинок.

В поэзии Адиб Собир встречаются стихи с двойной рифмой, с художественной рифмой и с применением других художественных фигур. Мы не станем останавливаться на них по той причине, что такие стихи отмечаются крайне редко.

Таким образом, Адиб Собир Тирмизи является единственным представителем хоросанского стиля, питавшим пристрастие к искусственной поэзии. Его искусственный стих отличается особой прелестью. В поэзии Адиб Собир Тирмизи с большей частотностью использованы фигуры илтизом, джам' таксим, такрор, иштикок (التزام و جمع و تقسيم و تکرار و اشتقاق).

Заключение

Если подытожить вопросы, рассмотренные в главах и разделах настоящей работы в целом, вырисовываются следующие выводы:

Практика использования понятия «масну'» (مصنوع) как термин приходится на начало формирования литературно-теоретической мысли на персидско-таджикском языке. В XI-XII веках это понятие в специальном значении в составе сочетания «шеъри масну'» (شعر مصنوع / искусственный стих), ещё не было осмыслено теоретически. Однако, искусственный стих в персидско-таджикской литературе возник в начале зарождения стиха на фарси и поэтапно проявил себя как самостоятельная ветвь. Знатоки изящной словесности первоначально последовательно комментировали термины «матбу'» и «мутакаллиф» (مطبوع و متكلف) (естественное и вычурное, деланное). Толкование знатоков свидетельствует о том, что вычурный стих (متكلف) с незначительной разницей и есть искусственный стих (شعر مصنوع), достигший определённого уровня развития в последующие эпохи.

В первые автор «Бадое'-ул-афкор фи саное'-ул-аш'ор» использует прилагательное مصنوع / искусственное в сочетании «искусственным является стих...» (مصنوع شعری را گویند که). Не конкретизирована форма искусственного стиха и не проведено его полное теоретическое осмысление и современными исследователями. Современные исследователи преимущественно считают و مصنوع متكلف одним понятием. Однако между ними существуют и различия. Обратить внимание на эти различия, является насущным вопросом в изучении искусственного стиха.

Вычурный (или деланный / متكلف) или искусный (فنی) стих это стих где в дополнение к художественным словесным фигурам, широко применяются метафора, метонимия (کنایه), сложные иносказательности (مجاز), редко используемые слова, осведомлённость в разных дисциплинах, включая их терминологию, Коранические откровения (айяты), изречения Пророка (хадис) и другие художественные средства.

Что касается искусственного стиха, то в этой разновидности, внимание акцентируется лишь на искусное применение художественных фигур. Это обстоятельство имело место в начальной стадии возникновения искусственного стиха. В последующие эпохи к художественным фигурам примыкают и другие элементы, на которых мы остановились, в разделах второй главы настоящей диссертации. Искусственный стих по сравнению с вычурным (متكلف) или искусным (فنی) стихом, свободен от запутанностей и преувеличений (ابهام و اطناب). Он более доступен для отчётливого понимания.

Искусственный стих это стих, в сложении которого поэт использует художественные фигуры, в особенности словесные. Основная цель, которую преследует поэт в сложении искусственного стиха, создание внешне красивого и приукрашенного различными художественными фигурами, стихотворения. Другими слова, такое стихотворение создаётся на основе художественных фигур.

В сложении искусственного стиха явно просматривается превосходство слова над смыслом. Для поэта при сложении искусственного стиха в общем не

важен смысл. Важна форма (**модель, форма: model, form**) стиха. Другими словами в искусственном стихе поэт занят обозначением фигур и, это так сказать сотворение фигур, преимущественно доминирует над чувством и переживаниями поэта. На взгляд большинства исследователей, искусственный стих держится не на глубоком смысле, а на устойчивой форме. Язык в искусственном стихе, прежде всего, является средством украшения, а не инструментом мышления.

Поэт в сложении искусственного стиха, в плане выбора темы, ставит себя в ограниченный круг и направление с преградой. Внимание на словесные фигуры при выборе темы, связывают поэта по рукам и ногам. Если обратить внимание на излюбленную тему поэтов приверженцев искусственного стиха, следует отметить, что за редкими исключениями, темой была восхваление, панегирик (مدح). В этой связи представляется возможным, что искусственный стих является стихом одной темы. Он имеет одну тему. Правда есть и искусственный стих, посвящённый другим темам в особенности достоинствам (святых / منقبه), назиданию и любви. Но такое встречается крайне редко.

В искусственном стихе, в действительности важно количество художественных фигур. Правда, это не означает пренебрежение качеством фигур. Если стих состоит из множества художественных фигур и при этом он далёк от художественной утончённости и смысла, то его трудно считать искусственным стихом. Поэт, приверженец искусственного стиха в первую очередь в касыде направляет все свои усилия на художественные фигуры. В большинстве случаев усилия поэта увенчаются созданием непревзойдённого образца, какой либо фигуры в бейте или касыды в целом. Правда, когда поэт слагает касыду из сорока и более бейтов, становится неизбежным повторение слов и сочетаний, что создаёт некое однообразие. В таком случае повторение должно носить искусное начало и указать на особое значение.

Поэты приверженцы искусственного стиха, прежде всего, подразумевали влияние художественных фигур на эстетику стиха, его звучание и тональность. И если обратить внимание на излюбленные художественные

фигуры поэтов приверженцев искусственного стиха, выходит, что поэты более всего предпочитали слуховой и внешний аспекты фигур. Другими словами, подготовленный читатель по ходу искусственного стиха без труда узнавал эти фигуры. И только в этом случае эти фигуры привлекали внимание читателя или слушателя и доставляли ему удовольствие.

Главным литературным жанром искусственного стиха является касыда. Формальные, структурные, содержательные и другие особенности касыды, предоставляли поэту благоприятствующую атмосферу и широкое поле для творчества. Поэт выставляет напоказ все своё мастерство именно в касыде. В истории персидско-таджикской литературы слагали искусственный стих и в жанрах рубаи, газель, мусаммат, кит'а и месневе, но не в той мере, в какой это было в жанре касыды.

Анализ определений искусственного стиха показывает, что ни одно существующее определение, рассмотренное нами во второй главе нашей диссертации, не покрывает все стороны этой разновидности касыды. Возможно, исследователи имели в виду не все искусственные касыды. Определения, приведённые нами в диссертации, характеризуют исключительно искусственные касыды, сложенные в начальной стадии. Однако поэты последующих эпох в сложении своих искусственных касыд, используя фигуру мувашшах (موشح) и художественные возможности дисциплин метрики (аруз) и рифмы, ввели в поэзию новые художественные приёмы. Поэтому определения начальной стадии, не охватывают эти новшества. На наш взгляд, для представления точного определения искусственной касыды необходимо иметь в виду все искусственные касыды нашей литературы с начала до наших дней. В любом случае, в настоящее время мы считаем, что можно представить следующее определение искусственной касыды или баде'ия (بديعيه): искусственная касыда или баде'ия (بديعيه), является касыдой, каждый бейт или каждое полустишие или несколько бейтов которой содержат одну или несколько художественных фигур, включая мувашшах (موشح) и другие художественные средства.

С точки зрения образной системы и применения художественных фигур искусственный стих имеет свои особенности. Поэты приверженцы искусственного стиха широко и искусно используют все художественные фигуры. В их стихах можно обнаружить лучшие образцы каждой художественной фигуры. Однако, наиболее важной художественной особенностью искусственного стиха выступает использование художественных словесных фигур, что является естественным и вытекает из сути художественного слова.

Художественными средствами искусственного стиха в основном являются словесные фигуры. Поэты приверженцы искусственной поэзии при сложении искусственного стиха из числа огромного множества художественных фигур более всего использовали следующие словесные фигуры: инкрустация, гармония, садж, разновидности паронамазии, дробление, сложение и дробление, свёртывание и развёртывание иштикок, *тард акс*, возврат конца в начало, *мувашиах*, перевертывание, необходимость, *махзуф*. Этим они выставляли напоказ своё мастерство и талант (ترصيع و موازنه و سجع و تجنيس و تقسيم و جمع و تقسيم و لف و نشر و اشتقاق و طرد و عكس و رد العجز على الصدر و موشح و قلب و التزام و محذوف). Мерило использования художественных фигур поэтами приверженцами искусственного стиха не было одинаковым. Они использовали эти фигуры для приятного, красивого, впечатляющего и лаконичного выражения цели, для обеспечения эстетики и тональности стиха.

В большинстве случаев поэты приверженцы искусственной поэзии, для украшения стиха, введения новшеств и совершенствования фигур пользовались разными, ранее не привычными манерами. Потому некоторые из них считаются изобретателями той или иной фигуры. Как было упомянуто касательно фигуры возврат начала в конец, три ее разновидности были придуманы поэтами приверженцами искусственного стиха.

Поэты приверженцы искусственной поэзии в своих стихах использовали художественные возможности рифмы и реди́ф. Они для создания

художественной рифмы использовали определённые художественные фигуры, повышая тем самым художественную значимость своего стиха.

Поэты приверженцы искусственной поэзии в искусном использовании радиф применяли различные структуры. Важность искусного использования радиф характеризуется обеспечением тональности стиха, разнообразии структуры радиф, вытекающего из требований бокового и внутреннего звучания и художественности слова. Случай совпадения, повторяющихся в каждом полустиишии радифов, и совпадения рифмы и радиф в такой структуре, приобретает значимость в украшении внешней стороны слова и совершенствования его тональности. Необходимое применение (التزام) трудных радифов, является усовершенствованной формой искусного применения радиф. Это выставляет напоказ и сочетаемость слова и смысл и многогранность риторической структуры радифа.

Искусственный стих в арабской литературе возник в эпоху Аббасидов. Этапы его совершенствования приходятся на последующие века. Возникновение искусственного стиха в арабской литературе приходится на период, в котором в персидско-таджикской литературе не было поэтов, отличающихся своим стилем и составивших свой диван (صاحب سبک و صاحب دیوان). Вопрос подверженности персоязычных поэтов влиянию искусственного стиля арабской поэзии, относится к более позднему времени, эпохе развития поэзии на языке фарси дари.

Начало сложения искусственного стиха в истории персидско-таджикской литературы приходится на XI век. Этапы его развития и совершенствования охватывают период с конца XI по конец XII века. С возникновением теоретических трудов по дисциплинам риторики и совершенствования знаний в области художественных фигур (بدیع), появляются цельные искусственные касыды (قصیده بدیعیه), имеющие и теоретическое значение. В эпоху Тимуридов совершенствуется соотношение образной составляющей искусственных касыд (قصیده بدیعیه) и знаний в области риторики.

Чрезмерное пристрастие к словесным фигурам в поэзии поэтов первой половины XI века на основе опыта применения литературных украшений в стихах поэтов эпохи Саманидов, возникло в манере отклонения от положений теории уровня соразмерности (حد اعتدال). С другой стороны, мы находим первые образцы искусственного стиха в творчестве поэтов этого века. Доказательством сказанного в данном случае выступают смысловые доказательства (شواهد معنای), приведённые в трудах по теории дисциплин риторики, а также стихи таких поэтов как Унсур Балхи, Манучехри Домгони, Асджади и других. Образцы таких стихов нами были отмечены в ходе выполнения настоящего исследования. Другим доказательством является то, что впервые название художественных фигур в качестве термина упомянуто в стихах поэтов этого времени.

Период развития искусственного стиха в персидско-таджикской литературе связан со сложением искусственных касыд (قصیده بدیعیه). Совершенным образцом этой разновидности является искусственная касыда Кавоми Мутаррази, сложенная в XII веке.

Принимая во внимание время сложения первой искусственной касыды в персидско-таджикской литературе со стороны Кавоми Мутаррази, приходящее на XII век, представляется возможным отметить, что сложение искусственных касыд в персидско-таджикской литературе, предшествовало сложению таковых в литературе арабской.

Искусственному стиху и искусственной касыде (قصیده بدیعیه) свойственна особая художественная значимость. Для определения художественной значимости искусственного стиха на примере поэтов зачинателей искусственного стиха, необходимо принимать во внимание художественную особенность слова при использовании художественных фигур, в мере превышающей соразмерность. К произведениям поэтов, приверженцев искусственной поэзии, благодаря искусственным стихам которых получил развитие искусственный стиль, присутствию словесных фигур в отдельных сегментах различных жанров поэзии, в особенности всей структуре

искусственной касыды (قصيده بديعيه), считающейся основной формой искусственного стиха, прибавляется требование разумного соотношения художественных фигур и содержания.

Искусственный стих до второй половины XI века, в основном, проявлялся в рамках применения художественных фигур, которое либо перешагивало уровень соразмерности (حد اعتدال), либо показывалось в манере вычурности (деланности) (تكلف). Однако во второй половине упомянутого века и далее стих меняет своё направление в сторону вычурности (تكلف) и усложнений. Это проявляется по-разному. Становится обыденным использование художественной рифмы. Наступает пора сочинения сложных редифов и другое.

Известными представителями течения искусственный стих в XI-XII веках являются Катрон Табрези, Рашиди Самарканди, Рашидаддин Ватвот, Абдулвосе Джабали, Кавоми Мутараззи и Адиб Собир Тирмизи.

Катрон, хотя и не добился новшества в создании оригинального смысла и незатронутого содержания, в манере сложения касыды, владения ее структурой, использования рифмы, редиф и ряда художественных фигур проявлял незаурядную изощрённость. Все эти творческие особенности ставят Катрон в ряд поэтов мастеров искусственного стиха, наделённого оригинальностью и созидательной натурой.

Рашидаддин Ватвот также был достаточно пристрастен к искусственному стиху. В его диване мы находим цельный стих почти на всех жанрах, сложенный на основе той или иной фигуры. Касыды Ватвот относятся к той разновидности искусственного стиха, где внимание заострено на той или иной фигуре. В диване Ватвот отсутствует искусственная касыда (قصيده بديعيه). Сложение этой разновидности касыды стало обиходным, после времени его жизни, точнее после составления «Хадоику-с-сехр фи дакаику-ш-ше'р».

Искусственная касыда Рашиди Самарканди по структуре, с учётом фигуры мувашшах (موشح) состоит из трех начал и конца (مطلع و مقطع) и трёх частей. Два первые бейта и последний бейт не затронуты фигурой мувашшах

(موشح). Среди бейтов касыды, затронутых (موشح), также вписаны бейты, не затронутые этой фигурой. Касыда имеет упорядоченную структуру. Фигура мувашшах (موشح) в касыде использована в соответствии с точным структурным правилом и на основе художественной обработки. Она является свидетельством пристрастия поэта к искусственному стиху.

Кавоми Мутаррази жил во второй половине XII века и признаётся первым автором цельной искусственной касыды в истории персидско-таджикской литературе. Его искусственная касыда («بدايع الاسحار فى صنایع الاشعار») «Бадое'у-л-асхор фи саное'у-л-аш'ор» состоит из ста бейтов, содержит 85 художественных фигур и посвящён правителю Гянджи Атобак Мухаммадшах Кизиларслон. Она отличается рядом особенностей, что было подробно рассмотрено в настоящей диссертации.

Более поздние поэты в сложении искусственных касыд (قصيده بديعيه), следуя за Кавоми, создали, заслуживающие внимание произведения. Некоторые поэты, такие как Хофизали ибн Нур, в своих касыдах даже использовали метр и рифму касыды Кавоми. Другие поэты, хотя и поменяли метр, но сохранили совпадение буквы *рави* в рифме.

Адиб Собир Тирмизи, в числе рассмотренных нами поэтов, является единственным представителем хоросанского стиля. Он также пристрастился к искусственному стиху. Сложил ряд искусственных стихов, отличающихся особым изяществом. Искусственные стихи Адиб Собир сложены на основе фигур *илтизом*, *джам* и *таксим*, *такрор*, *иштикок* (التزام و جمع و تقسيم و تکرار و و اشتقاق).

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Источники

1. Ашъори ҳамасрони Рӯдакӣ / таҳияи матн ва луғату тавзеҳот аз Худой Шарифов ва Абдушукур Абдусатторов. – Душанбе: Адиб, 2007. – 480 саҳ.
2. Балхӣ, Чалолуддин. Гузидаи “Фиҳи мо фиҳи” / Ҷ. Балхӣ; талхис, муқаддима ва шарҳи Ҳусейн Илоҳии Қумшай : баргардон, таҳия, тавзеҳот ва луғатнома: Абдуллоҳ Муллобоқизодаи Шавакӣ. – Душанбе: Пайванд, 2007. – 302 саҳ.
3. Ватват, Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) Р. Ватват : перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. – Москва: Наука, 1985. – 327 с.
4. Деҳлавӣ, Амир Хусрав. Расоил-ул-эъҷоз (Эъҷози хуравӣ) / Амир Хусрав, Деҳлавӣ ; матни илмӣ-интиқодӣ. Таҳияи матн бо муқаддима, тасҳех, тавзеҳот, таълиқот (шарҳи луғоту таркибот, ибора, таркиб ва ҷумлаҳои арабӣ) ба кӯшиши Мисбоҳиддини Нарзиқул. – Душанбе: Дониш, 2013. – 470 саҳ.
5. Кошифӣ, Ҳусайн Воиз. Бадоеъ-ул-афкор / Ҷ. В. Кошифӣ ; муаллифи сарсухан ва ҳозиркунандаи чоп Урватулло Тоиров. – Душанбе: Ҳумо, 2006. – 232 саҳ.

6. Қуръони карим (матни асл ва тарҷумаи маъноҳои он ба забони тоҷикӣ) / Матни тарҷумаи тоҷикӣ ва тавзеҳоти Муҳаммадҷон Умаров. – Душанбе: Эр-граф, 2011. – 604 саҳ.
7. Мунтахаби “Тарҷумон-ул-балоға” ва “Ҳадоиқ-ус-сеҳр” : таҳияи матн, муқаддима ва тавзеҳоти Худой Шарифов. – Душанбе: Дониш, 1987. – 144 саҳ.
8. Рази, Шамс ад-дин Муҳаммад ибн Кайс. Свод правил персидской поэзии (ал-муджам фи маайир ашар ал-аджам) : Част II. О науке рифмы и критики поэзии / Ш. М. ибн Кайс ар-Рази ; перевод с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. – Москва: 1997. – 437 с.
9. Розӣ, Шамси Қайс. Ал-Муъҷам / Ш. Қ. Розӣ ; муаллифи сарсухану тавзеҳот ва ҳозирқунандаи чоп Урбатулло Тоиров. – Душанбе: Адиб, 1991. – 464 саҳ.
10. Тӯсӣ, Насируддин. Меъёр-ул-ашъор / Н. Тӯсӣ; таҳияи У. Тоир, М. Абдуллоев, Р. Ҷалол. – Душанбе: Ориёно, 1992. – 148 саҳ.
11. Хучандӣ, Камол. Девон / К. Хучандӣ. – Иборат аз ду ҷилд. – Ҷилди дуюм. – Душанбе: Маориф, 1977. – 400 саҳ.
12. Хусайнӣ, Атоуллоҳ Маҳмуд. Бадоеъ-ус-саноеъ / А. М. Хусайнӣ ; бо сарсухан, тавзеҳот ва таҳрири Раҳим Мусулмонқулов. – Душанбе: Ирфон, 1974. – 222 саҳ.
13. Ҷомӣ, Абдураҳмон. Баҳористон / А. Ҷомӣ ; таҳиягари матн, муаллифи сарсухану тавзеҳот ва шореҳи луғот Аълоҳон Афсаҳзод. – Душанбе: Маориф ва фарҳанг, 2008. – 204 саҳ.
14. ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة / عبد الرحمن، ابن خلدون : جلد دوم. ترجمه محمدپروين گنابادی. چاپ نخست، 1336.
15. بخارای، محمد عوفی. تذکره لباب الالباب / محمد، عوفی بخارای؛ به تصحیح ادورد خى. براون. با مقدمه محمد قزوینی و تصحیحات جدید و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی. – تهران: هرمس، 1389. – 1082 ص.ح.
16. بغدادی، بها الدین. التوسل الی ترسل / بها الدین، بغدادی؛ به تصحیح احمد بهمنیار. – تهران: 1385. – 389 ص.ح.

17. بلخی، عنصری. دیوان / عنصری بلخی؛ به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتابخانه سنانی، 1343. - 435 ص.ح.
18. تبریزی، قطران. دیوان / قطران تبریزی؛ از روی نسخه محمد نخجوانی. چاپ اول، 1342. - 522 ص.ح.
19. تربیت، محمد علی. دانشمندان آذربای جان / محمد علی، تربیت. تهران: بدون سال نشر. - 378 ص.ح.
20. ترمزی، ادیب صابر. دیوان / ادیب صابر ترمزی؛ به تصحیح و اهتمام مهرداد علی ناصح، شامل شرح حال و حواشی و تعلیقات. - تهران: علمی، 1343. - 617 ص.ح.
21. جاجرمی، محمد بن بدر. مونس الاحرار فی دقایق الاشعار / محمد، بن بدر جاجرمی؛ با مقدمه علامه محمد قزوینی. با اهتمام میر صالح طبیبی. - تهران: اتحاد، 1137. - 390 ص.ح.
22. جبلی، عبد الواسع. دیوان / عبد الواسع، جبلی؛ به کوشش ذبیح الله صفا. - تهران: سپهر، 1341. - 228 ص.ح.
23. جرجانی، عبدالقاهر. اسرار البلاغه / عبدالقاهر، جرجانی؛ ترجمه جلیل تجلیل. با شرح احوال و آثار مؤلف بقلم مترجم کتاب. - تهران: انتشارات دانشگاه تهران، 1370. - 300 ص.ح.
24. خسرو، ناصر. دیوان / ناصر، خسرو؛ تنظیم و نمونه خوانی و نظارت جهانگیر منصور، مقدمه سید حسن تقی زاده. چاپ دوم. - تهران: 1375.
25. دامغانی، منوچهری. دیوان / منوچهری، دامغانی؛ به کوشش محمد دبیر سیاقی. - تهران: 1338. - 440 ص.ح.
26. در معرفت شعر (گزیده). المعجم فی معاییر اشعار العجم / انتخاب و توضیح از دکتر سیروس شمیسا. چاپ اول. - تهران: حیدری، 1374. - 380 ص.ح.
27. دولت آبادی، عزیز. سراینندگان شعر پارسی در قفقاز / عزیز، دولت آبادی. - تهران: چاپخانه دانشگاه تهران، 1370، 355 ص.ح.
28. رادویانی، محمد بن عمر. ترجمان البلاغه / محمد، بن عمر رادویانی؛ به تصحیح احمد آتش. - تهران: اساتر، 1362. - 290 ص.ح.
29. رادویانی، محمد بن عمر. ترجمان البلاغه / محمد، بن عمر رادویانی؛ به اهتمام محمد جواد شریعت. - تهران: دژ نیشت، 1386. - 950 ص.ح.
30. رازی، شمس الدین بن قیس. المعجم فی معاییر اشعار العجم / شمس الدین، بن قیس الرازی؛ به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی. - تهران: 1337. - 544 ص.ح.
31. رامی، شرف الدین. حقایق الحقائق / شرف الدین، رامی؛ به تصحیح و با حواشی و یادداشت های سید محمد کاظم امام، چاپ اول. - تهران: دانشگاه تهران، 1341. - 168 ص.ح.

32. سبزواری، میرزا حسین واعظی کاشیفی سبزواری. بدایع الافکار فی صنایع الاشعار / میرزا حسین، واعظی کاشیفی سبزواری؛ ویراستار میر جلال الدین کزازی. - تهران، 1369. - 377 ص.ح.
33. سلمان ساوجی. دیوان / سلمان، ساوجی؛ مقدمه و تصحیح ابد القاسم حالت. به کوشش احمد کرمی. - تهران: سازمان چاپ خاجه، 1371. - 855 ص.ح.
34. سمرقندی، دولت‌شاه. تذکرة الشعرا / دولت‌شاه، سمرقندی؛ به سعی اهتمام و تصحیح ادوارد براون. - تهران: اساطیر، 1382. - 621 ص.ح.
35. سمرقندی، نظامی عروزی. چهار مقاله / نظامی، عروزی سمرقندی؛ از روی تصحیح علامه محمد قزوینی. تصحیح مجد د و شرح گذارش رضا انزاب نژاد. - تهران: جامی، 1382. - 240 ص.ح.
36. سیستانی، فرخی. دیوان / فرخی سیستانی؛ با مقدمه و حواشی و تعلیقات و فهرست اعلام و لغات و مقابله نسخ معتبر. به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی. - تهران: زوار، 1371، چهل و پنج. - 523 ص.ح.
37. شعر فنی و فن شعر (قصیده های مصنوع) / تعلیف عباسعلی وفای. - تهران: سخن، 1391. - 367 ص.ح.
38. شیرازی، ابن یوسف. فهرست کتاب خانه مدرسه سپه سالار / ابن یوسف، شیرازی. - تهران: مجلس، 1316، 1318 ص.ح.
39. شیرازی، اهلی. دیوان اشعار / اهلی، شیرازی؛ با کوشش حمید ربانی. - تهران: 1369. - 871 ص.ح.
40. طوسی، خواجه نصیرالدین. معیار الاشعار / خواجه نصیرالدین، طوسی؛ به تصحیح جلیل تجلیل. - تهران،: نشر جامی وناهد، 1369. - ص.ح
41. قصیده های مصنوع / گردآورنده و تعلقات دکاتور عباس علی وفای. - تهران: روزنه، 1382. - 344 ص.ح.
42. کیکاوس، عنصر المعالی. قابسنامه / عنصر المعالی، کیکاوس؛ به تصحیح غلامحسین یوسفی. - تهران: امیر کبیر، 1392.
43. گنجوی، نظامی. دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی / نظامی، گنجوی؛ به کوشش سعید نفیسی. - تهران: بیدون سال نشر. - 394 ص.ح.
44. گیلانی، احمد اداره چی. شاعران همعصر رودکی / احمد اداره چی، گیلانی. - تهران، مجموعه انتشارات ادبی و تاریخی، 1370. - 564 ص.ح.
45. محمد بن ابراهیم، عطار. مصیبتنامه / عطار، محمد بن ابراهیم؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی. ویرایش اول. - تهران: سخن، 1376. - 589 ص.ح.
46. مدبیری، محمد. شرح احوال شاعران بی دیوان در قرنهاي 3، 4، 5 هجری قمری / محمد، مدبیری. - 704 ص.ح.

47. مقدمه كتاب الشعر وشعرای ابن قطيبه در آين نقد ادبى (همراه با متون عربى اشعار و ترجمه فارسى آنها وتعلقات گودفروا دومونبين) ؛ توسط آ. آذرنوش. - تهران: مؤسسه انتشارات امير كبير، 1363. - 229 صج.
48. واصفى، زين الدين محمود. بدايع الوقايع. جلد اول / زين الدين محمود، واصفى ؛ تصحيح الكساندر بلدروف. - تهران: زر، 1349. - 523 صج.
49. واصفى، زين الدين محمود. بدايع الوقايع. جلد دوم / زين الدين محمود، واصفى ؛ تصحيح الكساندر بلدروف. - تهران: 1350. - 445 صج.
50. وطواط، رشيدالدين. ديوان / رشيدالدين، وطواط؛ با كوشش سعيد نفيسى. با مقدمه و مقابله و تصحح كتاب حدايق السحرر، از روى چاپ مرحوم اباس اقبال. - تهران: 1339. - 737 صج.
51. وطواط، رشيدالدين. نامهاى رشيدالدين وطواط / رشيدالدين، وطواط؛ با مقدمههاى در باره شرح حال و نقد آثار رشيدالدين و خاتماى در تعرف رجالى كه نام ايشان در آثار رشيد آمده است. به قلم قاسيم تويسركانى. - تهران: دانشگاه تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ، 1383. - 262 صج.
52. هدايت، رضاقلی خان. مجمع الفصحا / رضاقلی خان، هدايت؛ به كوشش مضاهر مصفا. - تهران: انتشارات امير كبير، 1340. - از صص 1104 تا 1509.

II. Исследования

53. Абдуллоев, А. Адиб Собири Тирмизӣ / А. Абдуллоев. - Душанбе: Дониш, 1969. - 198 сах.
54. Абдуллоев, А. Адабиёти форсу тоҷик дар нимаи аввали асри 11 (Доираи адабии Ғазнин) / А. Абдуллоев. - Душанбе: Дониш, 1678. - 285 сах.
55. Абдуллоев, А. Адабиёти форсу тоҷик дар нимаи дуюми асри XI ва аввали асри XII / А. Абдуллоев, С. Саъдиев. - Душанбе: Дониш, 1988. - 262 сах.
56. Абдусаттор, А. Таърихи адабиёти араб. Китоби I (аз аҳди чоҳилият то давраи Аббосиён) / А. Абдусаттор. - Душанбе: Деваштич, 2009. - 230 сах.
57. Абдусаттор, А. Таърихи адабиёти араб. Китоби II (адабиёти аҳди Аббосиён) / А. Абдусаттор. - Душанбе: Шучоиён, 2010. - 230 сах.
58. Абдусаттор, А. Фарҳанги арабӣ ва адабиёти аҳди Ғазнавиён / А. Абдусаттор. - Душанбе: Бухоро, 2015. - 430 сах.
59. Авғонов, А. Матни комили қасидаи маснӯи Қавомии Мутарразӣ / А. Авғонов // Сафинаи умед. - Душанбе: Муаттар, 2012. - № 3. - С. 38-40.

60. Авғонов, А. Матни комили қасидаи маснӯи Қавомии Мутарразӣ / А. Авғонов // Сафинаи умед. – Душанбе: Муаттар, 2012. – № 4. – С. 39-42.
61. Адабиёти форсу тоҷик дар асрҳои XII-XIV / Қисми якум. – Душанбе: Дониш, 1976. – 348 сах.
62. Адабиёти форсу тоҷик дар асрҳои XII-XIV / Қисми дуюм. – Душанбе: Дониш, 1976. – 346 сах.
63. Акимушкин, О. Ф. Комментарий на «искусственную» касыду Кивами Мутарризӣ / О. Ф. Акимушкин // КСИНА. – Москва, 1965. – С. 7- 21.
64. Акимушкин, О. Ф. К вопросу о традиции жанра искусственной касыды в персидской поэзии / О. Ф. Акимушкин // Иран. Сборник статей. – Москва: Наука, 1971. – С. 158-168.
65. Акимушкин, О. Ф. Средневековый Иран : Культура, история, филология / О. Ф. Акимушкин. – СПб.: Наука, 2004. – 404 с.
66. Афсаҳзод, А. Адабиёти форсу тоҷик дар нимаи дувуми асри XV / А. Афсаҳзод. – Душанбе: Ирфон, 1987. – 264 сах.
67. Бертельс, Е. Э. История персидско-таджикской литературы / Е. Э. Бертельс // Избранные труды. Т. 1. – Москва: Издат. восточ. литер., 1960. – 555 с.
68. Бертельс, Е. Э. Низами и Фузули / Е. Э. Бертельс // Избранные труды. – Москва: Издат. восточ. литер. –1962. – 554 с.
69. Бертельс, Е. Э. Наваи и Джами / Е. Э. Бертельс // Избранные труды. – Москва: Наука, 1965. – 496 с.
70. Бертельс, Е. Э. Литература на персидском языке в средней Азии / Е. Э. Бертельс. – Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. – Москва: Наука, 1988. – 556 с.
71. Бертельс, Е. Э. Насир Хосроу и его взгляд на поэзию / Е. Э. Бертельс // Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. Литература на персидском языке в средней Азии. – Москва: Наука, 1988.– 556 стр.

72. Бобобеков, А. Қатрони Табрeзӣ ва мероси адабии ӯ (рисола барои дарёфти дараҷаи илмии номзади илмҳои филология / А. Бобобеков. – Душанбе, 2012. – 223 саҳ.
73. Гибб, Х. А. Р. Арабская литература. Классический период / Х. А. Р. Гибб. – М.: Изд. Вост. Лит., 1960. –187 с.
74. Ежи, Фарино. Введение в литературоведение / Ф. Ежи: Учебное пособие. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
75. Икромов, И. Мақоми Анварӣ дар таърих ва инкишофи жанри қасида / И. Икромов. – Душанбе: Ирфон, 1992. – 224 саҳ.
76. Исмадуллоҳ, Ҳ. Сабк ва ҳунари шоирии Асириддини Ахсикатӣ / Ҳ. Исмадуллоҳ. – Душанбе: Эр-Граф, 2011. – 240 саҳ.
77. Зеҳнӣ, Т. Санъати суҳан / Т. Зеҳнӣ. Нашри дуюм. – Душанбе: Маориф, 1997. – 304 саҳ.
78. Казакова, Умринисо. Таҳаввули қасида дар аҳди муғул (асрҳои XIV-XV) / У. Казакова. – Душанбе: Ирфон, 2005. –183 саҳ.
79. Крачковский, И. Ю. Арабская поэтика в IX в / И. Ю. Крачковский. Избранные сочинения. – Т. II. – М.-Л., 1956. – 702 с.
80. Куделин А. Стилистическая эволюция арабской поэзии (VI–IX) / А. Куделин. –М.: Наука, 1973. – С. 33–54.
81. Куделин, А. Б. Средневековая арабская поэтика (вторая половина VIII–XI век) / А. Б. Куделин.–М.: Наука, 1983.–260 с.
82. Куделин, А. Б. Понятие «столп поэзии» в средневековой арабской критике (комментарий ал–Марзуки к «Дивану доблести» Абу Тимама) / А. Б. Куделин // Памятники литературной мысли Востока (Сборник статей). – Москва: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 128–164.
83. Мақсудов, Б. Рӯзгор ва осори Камоли Хучандӣ / Б. Мақсудов. – Душанбе, 1997.–163 саҳ.
84. Мирзоев, А. Абӯ Абдулло Рӯдакӣ / А. Мирзоев. – Сталинобод, 1958. –275 саҳ.

85. Мирзозода Х. Таърихи адабиёти тоҷик (аз давраи қадим то асри XIII) / Х. Мирзозода; Китоби 1 (II). – Душанбе: Маориф, 1989. – 420 сах.
86. Мирзозода Х. Таърихи адабиёти тоҷик (асрҳои XIII-XIV) / Х. Мирзозода; Китоби 2. – Душанбе: Маориф, 1977. – 400 сах.
87. Муллоаҳмадов, М. Фарруҳии Сиистонӣ / М. Муллоаҳмадов. – Душанбе: Дониш, 1987. – 144 сах.
88. Мусулмонкулов, Р. Сачъ ва сайри таъриҳии он дар насри тоҷик / Р. Мусулмонкулов. – Душанбе: Ирфон, 1970. – 216 сах.
89. Мусулманкулов Р. Персидско-таҷикская классическая поэтика (X-XV вв.) / Р. Мусулманкулов. – М.: Наука, 1989. – 240 с.
90. Нарзикул, М. Трактат Амир Хусрава Дихлави “Эъдҷазӣ хусрави” (“Чудо Хусрава”) и традициии эпистолярного жанра в истории персидско-таҷикской литературы (X-XIV вв.) / М. Нарзикул. – Душанбе: Ирфон, 2014. – 308 с.
91. Нарзикул, М. Адабиётиносиҳои форсӣ-тоҷикӣ дар асрҳои XIII–XIV / М. Нарзикул. – Душанбе: Адиб, 1998. – 112 сах.
92. Нарзикул, М. Лутфи сухани худодод / М. Нарзикул // Ҷойгоҳи сухан. – Душанбе: Адиб, 2006. – 224 сах. – С. 45-71.
93. Сабақи Рӯдакӣ / Муқаддима, таҳияи матн ва луғоту тавзеҳот ба қалами Аҳмад Абдуллоев тааллуқ дорад. – Душанбе: Ирфон, 1984. – 302 сах.
94. Салимов, Н. Ю. Пайдоиш ва таҳаввули анвои наср дар адабиёти форсӣву тоҷикии асрҳои миёна (асрҳои IX-XIII) ; рисола барои дарёфти дараҷаи илмии доктори илмҳои филология / Н. Ю. Салимов. – Хучанд, 2002. – 330 сах.
95. Сатторзода, А. Таъриҳчаи назариёти адабии форсии тоҷикӣ / А. Сатторзода. – Душанбе: Адиб. – 2001. – 139.
96. Сатторзода, А. Такмили бадеи форсии тоҷикӣ (дар заминаи навиштаҳои пешинӣ ва имрӯзӣ) / А. Сатторзода. – Душанбе: Адиб, 2011. – 380 сах.

97. Сатторзода, А. Адабиёти дарбор ва дарбор дар адабиёт / А. Сатторзода // Суханшиносӣ. – Душанбе: Дониш, 2013. – № 2. – С. 5-25.
98. Сатторов, А. Афкори адабӣ ва эстетикии Абдуррахмони Чомӣ / А. Сатторов. – Душанбе: Ирфон, 1975. – 102 саҳ.
99. Саъдиев, С. Сӯзанӣ ва мухити адабии Самарқанди асри XII / С. Саъдиев. – Душанбе: Дониш, 1974. – 163 саҳ.
100. Саъдиев, С. Поэтикаи шоирони Мовароуннаҳри асри XII / С. Саъдиев. – Душанбе: Дониш, 1980. – 138 саҳ.
101. Сирус, Б. Қофия дар назми тоҷик / Б. Сирус. – Сталинобод: Нашрдавтоҷик, 1955. – 186с.
102. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
103. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
104. Тоиров, У. Қасида / У. Тоиров // Энциклопедияи адабиёт ва снъати тоҷик. Ҷ. 3. – Душанбе: Сарредакцияи илмии миллии тоҷик, 2004. – 524 саҳ.
105. Тоиров, У. Каломи манзум / У. Тоиров, Б. Ибодов, Ш. Тоиров. – Душанбе: Шарқи озад, 2005. – 455 саҳ.
106. Тоиров, У. Меъёр ва андозаҳои шеър (тадқиқот) / У. Тоиров. – Душанбе: Адиб, 2013. – 240 саҳ.
107. Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение / Б. В. Томашевский. – Л.: Худож. лит., 1959.
108. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский: Учеб. пособие / Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана

при участии Н.Д. Тамарченко. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334с.

109. Феснко Э. Я. Теория литературы / Э. Я. Фесенко : учебное пособие для вузов. – Изд. 3-е, доп. и. испр. – М.: Академический Проект; Фонд “Мир”, 2008. – 780 с.
110. Фильштинский И. М. Арабская литература в средние века (VIII-IX вв) / И.М. Фильштинский. – М.: Наука, 1978. – 254 с.
111. Ҳусейнзода, Ш. Шеър ва шоирӣ аз назари Ҷомӣ / Ш. Ҳусейнзода // Ҷашнномаи Ҷомӣ. – Душанбе: Ирфон, 1966. – 150 сах.
112. Ҳусейнзода, Ш. Ҳабдаҳ мақола / Ш. Ҳусейнзода. – Душанбе: Ҳумо, 2007. – 348 сах.
113. Шарифзода, Б. Хоқонӣ ва нақди шеър / Б. Шарифзода. – Душанбе: Шарқи озод, 2010. – 186 сах.
114. Шарифзода, Х. Диди замони сабки шеъри Рӯдакӣ / Шарифов Х. // Маънавият ва ҷаҳони зоҳир. Маҷ. мақ. – Душанбе: Адиб, 2012. – С. 31-62.
115. Шарифов, М. Шамси Кайси Рази и его литературно-критические взгляды / М. Шарифов : дис.. канд. филол. наук . – Душанбе, 1984. – 140 с.
116. Шарифов, Х. Функсияи маърифатии қасида дар адабиёти форсу тоҷик / Х. Шарифов // Ёдбуди устод Рӯдакӣ. – Душанбе: Дониш, 1978. – С. 203-111.
117. Шарифов, Х. Принципиҳои инъикоси бадеӣ / Х. Шарифов // Услуб ва камолоти суҳан. – Душанбе: Ирфон, 1985. – сах.
118. Шарифов, Х. Суҳани маснӯъ ва матбӯъ / Х. Шарифов // Известия АН Тад. № 1
119. Шарифов, Х. Каломи бадеъ / Х. Шарифов. – Душанбе: Маориф, 1991. – 159 сах.
120. Шарифов, Х. Назмшиносӣ / Х. Шарифов, У. Тоиров. – Душанбе: Ҳумо, 2005. – 159 сах.
121. Шарифов, Х. Балоғат ва суҳанварӣ / Х. Шарифов. – Душанбе: Ирфон, 2007. – 276 сах.

122. Шарифов, Х. Адабиёти асрҳои миёна / Х. Шарифов // Сухан аз адабиёти миллӣ. Маҷ. мақ. – Душанбе: Пайванд, 2009. – 476 саҳ.
123. Шарифов, Х. Ташаккули афкори адабӣ дар асрҳои X-XI / Х. Шарифов. – Душанбе: Офсет-Империя, 2017. – 239 саҳ.
124. اته، هرمان. تاريخ ادبيات فارسی / هرمان، اته. ترجمه رضازاده شفق. – تهران: بانک ملی، 1337، 361 صج.
125. اسفنديارپور، هوشمند. عروسان سخن (نقد و بررسی اصطلاحات و صناعات ادبی در بدیع) / هوشمند، اسفنديارپور. ویرایش 2. – تهران: فردوس، 1383، 203 صج.
126. اسفنديارپور، هوشمند. بررسی تطبیقی بلاغت در ادب عربی و فارسی / هوشمند، اسفنديارپور // ادبیات تطبیقی، سال سوم، شماره 10. صص. 45-69.
127. الفاخری، حنا. تاریخ ادبیات زبان عربی / حنا، الفاخری. ترجمه عبدالمحمد آیتی. – تهران: انتشارات توس، 1386، 837 صج.
128. اقبالی، معظمه. شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی. به انضمام مجموعه اشعار فارسی خواجه نصیر و متن کامل منقح معیارالاشعار / اقبالی معظمه. – تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، 1370. 441 صج.
129. امامی، نصرالله، خلوصی، محمدتقی. بررسی عناصر سبکی در شعر ازرقی هروی / نصرالله امامی، محمدتقی، خلوصی // فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال سوم، شماره سوم، پائیز 89، شماره پیاپی، صص. 1-21.
130. امین، مصطفی. البلاغة الوضه / مصطفی، امین. ترجمه محمد علی خالدیان. – تهران: نشر احسان، 1384-443 صج.
131. براون، ادورد. تاریخ ادبیات ایران. از فردوسی تا سعدی / ادورد، براون. ترجمه و حواشی فتح‌الله مجتبیای. – تهران: 1341، 447 صج.
132. بهار، ملک الشعرا. سبکشناسی / ملک الشعرا، بهار. جلد اول. – تهران: 1321، 467 صج.
133. حسن زده، شهریار. قافیه ساده / شهریار، حسن زده. تهران: سازمان مطالع و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت)، دانشگاه آزاد اسلامی (واحد خوی)، 1385-101 صج.
134. حسینی، عبدالله. نقش قدامه بن جعفر در تحول نقد ادبی / عبدالله، حسینی // مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. – پاییز و زمستان 1381. صص. 81 تا 92.
135. حسینی، ناصرالدین شاه. شناخت شعر. عروض و قافیه / ناصرالدین شاه، حسینی. – تهران: معسسه نشر هما، 1367، 187 صج.

136. حقشناس، محمد علی. پرداختن به قافیه باختن / محمد علی، حقشناس // نشر دانش، سال دوم، بهمن و اسفند، 1360. - ص 33.
137. خطیبی، حسین. فن نثر در ادب پارسی / حسین، خطیبی. - تهران: زوار، 1386، 637 ص.
138. رادمنش، عطا محمد. هنجار گریزی در ردیف / عطا محمد، رادمنش // مجله علمی-پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره دوم، شماره سی و چهارم و سی و پنجم پاییز و زمستان 1382، صص. 223-236.
139. راست گو، سید محمود. هنر سخن آرای؛ فن بدیع / سید محمود، راست گو. - تهران: انتشارات مرسل، 1376، 335 ص.
140. روحانی، رضا. شعر در اندیشه مولانا / رضا روحانی // مجله فرهنگ، شماره 63-64، پاییز و زمستان 1386، صص. 378-407.
141. زرین کوب، عبد الحسین. سیری در شعر فارسی / عبد الحسین، زرین کوب. - تهران: چاپ خانه حیدری، 1371، 600 ص.
142. زرین کوب، عبد الحسین. نقد ادبی. جستجو در اصول و روشها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان / عبد الحسین، زرین کوب. جلد اول و دوم. مؤسسه انتشارات امیر کبیر. - تهران: 1389، 921 ص.
143. زرین کوب، عبد الحسین. شعر بی دروغ، شعر بی نقاب، بحس در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع به شعر قدیم و امروز / عبد الحسین، زرین کوب. - تهران: علمی، 1371، 351 ص.
144. سمیعی، کیوان. تحقیقات ادبی / کیوان، سمیعی. - تهران: چاپ خانه گیلان، 1361، 407 ص.
145. شمیسا، سیروس. کلیات سبک شناسی / سیروس، شمیسا. - تهران: فردوس، 1373، 453 ص.
146. شمیسا، سیروس. سبک شناسی نثر / سیروس، شمیسا. - تهران: نشر مترا، 1377، 319 ص.
147. شمیسا، سیروس. آشنای با عروض و قافیه / سیروس، شمیسا. - تهران: 1378، 126 ص.
148. شمیسا، سیروس. نگاهی تازه به بدیع / سیروس، شمیسا. چاپ 12. - تهران: فردوس. 1379، ص.
149. شمیسا، سیروس. سبک شناسی شعر / سیروس، شمیسا. - تهران: نشر مترا، 1383، 430 ص.
150. شمیسا، سیروس. سیر غزل در شعر فارسی / سیروس، شمیسا. - تهران: علم، 1386، 310 ص.
151. شمیسا، سیروس. سیر رباعی / سیروس، شمیسا. تهران: علم، 1386. 357 ص.
152. صفا، ذبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران / ذبیح الله، صفا. جلد دوم. - تهران: چاپخانه رامین، 1373، 1128 ص.
153. صفا، ذبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران / ذبیح الله، صفا. جلد سوم بخش اول. - تهران: چاپخانه رامین، 1373، 704 ص.

154. صفا، ذبیح الله. تاریخ ادبیات در ایران / ذبیح الله، صفا. جلد سوم بخش دوم. - تهران: چاپخانه رامین، 1373، 704 ص.ح.
155. ضیف، شوقی، تاریخ تطوور علم بلاغت / شوقی، ضیف. ترجمه محمدرضا ترکی چاپ اول. - تهران: سمت، 1393. - 522 ص.ح.
156. ضیف، شوقی. تاریخ ادب عربی (العصر الجاهلی) / شوقی، ضیف. ترجمه علی رضا ذکاوتی، چاپ اول. - تهران: سپهر، 1377. - 405 ص.ح.
157. ضیف، شوقی. نقد ادبی / شوقی، ضیف. ترجمه لمیعه ضمیری. چاپ اول. - تهران: سپهر، 1362. 93 ص.ح.
158. طالب زاده، عباس. بدیعیات پدیده نو در عصر انحطاط / طالب زاده، عباس // مجله زبان و ادبیات عربی. شماره 1. پاییز و زمستان 1388.
159. غلام رضای، محمد. سبک شناسی شعر از رودکی تا شاملو / محمد، غلام رضای. - تهران: نشر جامی، 1381، 296 ص.ح.
160. غلام حسین زاده، غلام حسین. سیر نقد شعر در ایران از مشروطه تا 1332 ه.ش / غلام حسین، غلام حسین زاده. - تهران: روزنه، 1380، 296 ص.
161. غیبی، سید محمود رضا. بازی با واژه در خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی / سید محمود رضا، غیبی // مجله نامه پارسی. شماره 55، زمستان 1389، صص. 63-72.
162. فرشیدور، خسرو. در باره ادبیات و نقد ادبی / خسرو، فرشیدور. جلد اول. - تهران: معسسه انتشارات امیر کبیر، 1363، 371 ص.ح.
163. فرشیدور، خسرو. در باره ادبیات و نقد ادبی / خسرو، فرشیدور. جلد دوم. - تهران: معسسه انتشارات امیر کبیر، 1363، از 375 تا 100 ص.ح.
164. فرهنگی، سهیلا. نگاهی انتقادی به طبقه بندی سبکهای نثر فارسی / سهیلا، فرهنگی // ادب پژوهی. شماره سوم، پاییز 1386، صص 127-142.
165. فروزان فر، بدیع الزمان. سخن و سخنوران / بدیع الزمان، فروزان فر. - تهران: چاپ سوم، 1357، 713 ص.ح.
166. فسای، منصر رستگار. انواع نثر فارسی / منصر، رستگار فسای. - تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتاب علوم انسانی دانشگاه (سمت)، 1380، 664 ص.ح.
167. فشارکی، محمد. نقد بدیع / محمد، فشارکی. - تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتاب علوم انسانی دانشگاه (سمت)، 1379، 202 ص.ح.
168. کامیار، تقی وحیدیان. وزن و قافیه شعر فارسی / تقی وحیدیان، کامیار، چاپ هفتم. - تهران: مرکز نشر دانشگاهی، 1367، 110 ص.ح.

169. کامیار، تقی وحیدیان. علم بدیع و مروارد آویخته بر گردن خوک (بررسی فنون بدیعی) / تقی وحیدیان کامیار، مجله آشنا شماره 27، فروردین 1375، ص. 2-11.
170. کامیار، تقی وحیدیان. بدیع از دیدگاه زیباییشناسی / تقی وحیدیان، کامیار. - تهران: دوستان، 1379، 192 ص.
171. کدکنی، محمد رضا شفیعی. موسیقی شعر / محمد رضا، شفیعی کدکنی. چاپ 7. - تهران: انتشارات فردوس، 1367، 679 ص.
172. کدکنی، محمد رضا شفیعی. صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نثریه بلاغت در اسلام و ایران / محمد رضا، شفیعی کدکنی. چاپ سوم، پاییز. - تهران: مؤسسه انتشارات آگاه. 1366. 732 ص.
173. کزازی، میر جلال‌الدین. بدیع / میر جلال‌الدین، کزازی. - تهران، 1373.
174. کزازی، میر جلال‌الدین. رخسار صبح: گذارش چامه ای از افضل‌الدین بدیل خاقانی شروانی بر بنیاد واژه شناسی، زیباییشناسی، ژرفشناسی با پردامنه در زندگی و شیوه شاعری او / میر جلال‌الدین، کزازی. - تهران: نشر مرکز، کتاب مادف 1376. 634 ص.
175. محبتی، مهدی. بررسی و تحلیل دیدگاه‌های ادبی رادویانی در ترجمان البلاغه / مهدی، محبتی // در فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی دوره جدید، شماره چهارم، بهار و تابستان 1374، صص 1-16.
176. محبتی، مهدی. بدیع نو. هنر ساخت و آرایش سخن / مهدی، محبتی. - تهران: سخن، 1380. 320 ص.
177. محبتی، مهدی. اهمیت جاحظ و دیدگاه‌های او در نقد و ادب اسلامی-ایرانی / مهدی، محبتی. فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید، شمارل سوم، پاییز و زمستان 1383، صص. 1-16.
178. محبتی، مهدی. قلمرو و ماهیت شعر از دیدگاه عرفانی عطار / مهدی، محبتی // مطالعات عرفانی پاییز و زمستان. شماره 4، 85. صص. 159-174.
179. محبوب، محمد جعفر. سبک خراسانی در شعر فارسی / محمد جعفر، محبوب. - تهران: انتشارات فردوسی و جامی، بدون سال نشر، 737 ص.
180. محسینی، احمد. ردیف و موسیقی شعر / احمد، محسینی. - مشهد: دانشگاه مشهد، 1382. 203 ص.
181. محمد رضا، حکیمی. ادبیات و تعهد در اسلام / محمد رضا، حکیمی. - تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، 1358، 381 ص.
182. محمدی، حمید. آشنای با علوم بلاغی: علم معانی، بیان، بدیع / حمید، محمدی. - تهران: 1387، 336 ص.

183. مؤتمن، زین العابدین. تحول شعر فارسی/ زین العابدین، مؤتمن. - تهران: انتشارات طهوری، چاپ چهارم، ۱۳۷۱، ۴۱۴، ص.ح.
184. مؤتمن، زین العابدین. شعر و ادب فارسی / زین العابدین، مؤتمن. چاپخانه تابش، تهران، 1332. 244 ص.ح.
185. میرجلیلی، علی محمد. تأثیر قرآن در پیدایش و پشرفت علوم ادبی/ علی محمد، میرجلیلی. - قم: مؤسسه بوستان کتاب، 1389، 380 ص.ح.
186. نبی لو، علیرضا. بررسی و مقایسه دیدگاههای ادبی سنایی و نظامی درباره شعر، شاعر و مخاطب / علیرضا، نبی لو // کاو شننامه (مجله علم پیژوهشی دانشکده ادبیات دانشگاه یزد) سال هشتم، شماره 14، بهار و تابستان، 1386، صص. 43-76.
187. نبی لو، علیرضا. بررسی دیدگاه های زبانی و ادبی مولانا / علیرضا، نبی لو // فصلنامه پژوهشهای ادبی سال 7، شماره 27، بهار 1389. صص 121-150.
188. نشاط، سید محمود. زیب سخن یا علم بدیع فارسی / سید محمود، نشاط. جلد دوم. - تهران: بدون سال نشر، 458 ص.ح.
189. نعمانی، شبلی. شعر العجم / شبلی، نعمانی. جلد های 1-2، چاپ سوم. - تهران: 1347، 565 ص.ح.
190. نعمانی، شبلی. شعر العجم / شبلی، نعمانی. جلد های 3-4، چاپ سوم. - تهران: 1347، 676 ص.ح.
191. نیکالسون، رینولد. تاریخ ادبیات عرب / رینولد، نیکالسون. ترجمه کیوان دخت کیوانی. - تهران: ویستار، 1380، 460 ص.ح.
192. همای، جلال الدین. فن بدیع و اقسام شعر فارسی / جلال الدین، همای. - تهران: معسسه مطبوعاتی علمی، بدون سال نشر، 311 ص.ح.
193. همایی، جلال الدین. فنون بلاغت و صناعات ادبی / جلال الدین، همایی. چاپ بیست و هشتم. - تهران: نشر هما، 1388، 420 ص.ح.
194. یار شاطر، احسان. شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی / احسان، یار شاطر. - تهران: 1334، 250 ص.ح.
195. یان، ریبکا و دگ. تاریخ ادبیات ایران / ریبکا یان و دگ. ترجمه کیخسرو کشاورزی. - تهران چاپ خانه حیدر، 1370، 663 ص.ح.

196. Мирзозода, Х. Луғати мухтасари истилоҳоти адабиётшиносӣ / Х. Мирзозода. – Душанбе: Маориф, 1992. – 240 саҳ.
197. Фарҳанги забони тоҷикӣ. – Ҷилди 1. – Москва: Сов. Энциклопедия, 1969. – 953 саҳ.
198. Фарҳанги забони тоҷикӣ. – Ҷилди 2. – Москва: Сов. Энциклопедия, 1969. – 960 саҳ.
199. Фарҳанги тафсирии забони тоҷикӣ (Иборат аз ду ҷилд). – Ҷилди 1. – Душанбе, 2008. – 949 саҳ.
200. Фарҳанги тафсирии забони тоҷикӣ. – Ҷ. 2. – Душанбе, 2008. – 944 саҳ.
201. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. – Ҷ. 1. – Душанбе, 1988. – 544 саҳ.
202. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. – Ҷ. 2. – Душанбе, 1989. – 560 саҳ.
203. Энциклопедияи адабиёт ва санъати тоҷик. – Ҷ. 3. – 2004. – 522 саҳ.
204. حسینی، صالح. فرهنگ واژگان ادبی / صالح، حسینی. – تهران: 1376، 57 ص.ح.
205. داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی / سیما، داد. – تهران: مروارید، 1390، 591 ص.ح.
206. دانش نامه جهان اسلام. – تهران: بنیاد دایرة المعارف اسلامی، 1375، 622 ص.ح.
207. دایرة المعارف بزرگی اسلامی. جلد دو. – تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگی اسلامی، 1367، 766 ص.ح.
208. دکتر انوری. فرهنگ فشرده. جلد دوم. – تهران: 1382، 937 ص.ح.
209. دهخدا، علی اکبر. لغت نامه / علی اکبر، دهخدا. شماره مسلسل 57. – تهران: چاپ سیروس، 1339، 565 ص.ح.
210. دهخدا، علی اکبر. لغت نامه / علی اکبر، دهخدا. جلد 45، شماره هرف م، بخش دوم. – تهران: چاپ خانه مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، بدون سال نشر، 1100 ص.ح.
211. دهخدا، علی اکبر. لغت نامه / علی اکبر، دهخدا. شماره هرف ق. – تهران: مهم ماه، 1339، 565 ص.ح.
212. رزوان، شریعت. فرهنگ اصطلاحات ادبی. – تهران: 1370، 188 ص.ح.
213. زهرا، خانلری کیا. فرهنگ ادبیات فارسی دری. – تهران: 1348، 560 ص.ح.
214. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی (M.N. Abrams) / ویرایست هفتم. انگلیسی – فارسی. مترجم سعید سبزیان. انتشارات رهنما. 1384. 489 ص.ح.
215. فرهنگ رشیدی. – تهران: 1337، 719 ص.ح.

216. فرهنگ عمید. - تهران: 1337، 442 ص.ح.
217. فرهنگ نامه ادبی فارسی (دانش نامه ادب فارسی). - تهران: سازمان چاپ و انتشارات، 1376 ، 1537 ص.ح.
218. فرهنگ فارسی امروز / غلام حسین سدري افشار و دگ. جلد اول. - تهران: مؤسسه نشر کلمه، 1374 ، 1240 ص.ح.
219. مرجان، انصاری. فرهنگ نام سخن / انصاری، مرجان. - تهران: شرکت افتخار، 134، 304 ص.ح
220. میرصادقی، میمنت. واژه نامه هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبکها و مکتبهای آن / میمنت، مرصادقی. - تهران: کتاب مهناز، 1385 ، 399 ص.ح.
221. معین، محمد. فرهنگ فارسی / محمد، مئین. در شش جلد. جلد پنج. - تهران: چاپ چهارم، امیر کبیر، 1360 ، 2775 ص.ح.
222. نخستین فرهنگ زبان فارسی (الفبای - قیاسی) / . - تهران: سروش، 1371 ، 1190 ص.ح.

IV. Электронные ресурсы

223. Шамухамедов, А. Вступительная статья. Основные формы персидско-таджикской поэзии (учебное пособие) / А. Шамухамедов. - Ташкентский государственный институт востоковедения, 2002.
<http://bukharapiter.ru/poeziya/vostochnaya.html>.
224. ثروتیان، بهروز. قصیده صرح ممر دیا بدایع الابحار / بهروز ثروتیان. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی. برگرفته از پارتل جامع علوم انسانی.
225. حریرچی، فیروز. مقایسه بدیعیه کفعمی با بدیعیه صفالدین حلی / فیروز، حریرچی // مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، (از ص.ح. 1 تا 17). برگرفته از سایت اینترنتی www.SID.ir
226. دیانی، اکرم. درامدی بر شناختی موسیقی قرآن / اکرم، دیانی ص.ح. 65-80 www.SID.ir
227. دیباجی، سید ابراهم. نخستین بدیعیه فارسی «بدایع الاسحار فی صنایع الاشعار» قوامی گنجوی مطرزی / سید ابراهم، دیباجی. مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. برگرفته از سایت اینترنتی www.SID.ir
228. رادمنش، عطا محمد. آیا آوردن قافیه قبل از ردیف ضروری است؟ / عطا محمد، رادمنش // مجله علمی. - . برگرفته از سایت اینترنتی www.SID.ir
229. طاهرخانی، جواد. بلاغت و فواصل قرآن / جواد، طاهرخانی. - اصفهان: چاپ جهاد دانشگاهی، ناشر دیجیتال مرکز تحقیقات رایانه قائم اصفهان، بی تا. - 87 ص.ح.

230. کدکنی، محمد رضا شفیعی. مقدمه کوتاه بر مباحث طویل بلاغت / محمد رضا، شفیعی کدکنی // پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی پارتال جامع علوم انسانی.
231. محمدرضای، علی رضا. طبع و صنعت، لفظ و معنا به عنوان دو قضیه مهم نقد ادبی در کتاب الصناعتین ابوهلال عسکری / علی رضا، محمدرضای // از ص.ح. 249-237. www.SID.ir
232. مسگر نژاد، جلیل. نگاهی بر فن آوری سلمان ساوجی در صنایع بدیعی / جلیل، مسگر نژاد // برگرفته از سایت اینترنتی www.SID.ir