

ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В ГАЗЕЛЯХ АМІРА ХУСРО ДЕХЛЕВІ

Кулик А. С.

«Кожен великий майстер художнього слова завжди має власну, характерну для нього поетику» [Бертельс 1962, 394]. Засоби художньої виразності, образна система, композиція, рима, метрика (для віршованих творів) – ось далеко не повний перелік проблем, що привертають увагу дослідників поезики конкретного автора. Стиль, індивідуальний почерк митця, закарбований у віках, був і залишається благодатною нивою для досліджень. Подекуди літератори опрацьовують осібний сегмент творчості автора [Туйчиева 2005] чи роблять акцент на образній системі творів [Стеблева 1982, Пригарина 1978], дехто з дослідників аналізує творче надбання автора в межах літературного процесу епохи [Бертельс 1962, Бертельс 1965]. Втім, об'єктом дослідження не обов'язково виступають твори конкретного автора – часом у центрі уваги літераторів опиняються власне поетичні засоби, які розглядаються на матеріалі творчості багатьох авторів [Мусульманкулов 1989, Османов 1974, Чалисова 1985, Чалисова 1997]. Амір Хусро Дехлеві (1253–1325), видатний фарсімовний поет Індії, вважається засновником індійського стилю в перській писемній традиції: «...він виробив свій барочний стиль (Бертельс називав його «напудреним»), що надалі розвивався в специфічно індійській манері...» [Рипка 1970, 249]. Епоха, в яку жив і творив Амір Хусро Дехлеві, знаходиться на межі періодів становлення канонів класичної перської поезики. Творчі експерименти з жанровими формами та художніми засобами, а також розробка теоретичних вимог до поезії, здійснена ним у передмові до власного третього дивану «*Gorrat al-kamāl*», є вагомим внеском поета у формування теоретичних засад перської поезики. Попри неабияку значущість Аміра Хусро як для перської, так і індійської літератур, його творчий спадок ще й досі лишається недостатньо дослідженим. Пояснюється це

насамперед географічними причинами: іранські дослідники не залучали до розгляду його поетичний матеріал, вважаючи Аміра Хусро «індійським» поетом (така ж сама відчуженість спостерігалася й щодо азербайджанського майстра Нізамі Гянджеві); індійські дослідники, окрім іраністів [Mirza 1974, Shekhar 1998] аналізували переважно гіндімовні твори поета, оминаючи увагою перські. Таким чином, дослідження творчості Аміра Хусро характеризуються певною половинчастістю, що зумовлює актуальність нашого дослідження поетики Аміра Хусро Дехлеві на матеріалі його фарсімовних і гіндімовних творів, складовою якого є дана стаття. Нашим завданням в її межах буде аналіз персомовних газелей поета з точки зору вжитку засобів художньої виразності, що дасть нам змогу простежити на практиці втілення теоретичних засад перської поетики, а саме її розділу *badi'*. Оскільки предметом нашого аналізу будуть насамперед фігури *bayān*, всі інші тропи, що зустрічатимуться у цитованих бейтах, подаватимуться без пояснень.

Традиційними складовими класичної мусульманської науки про поезію є *'aruz عروض* просодія, *qāfiye قافیه* рима і *badi' بدیع* риторичні фігури. У межах цієї статті об'єктом нашого аналізу буде третій розділ *badi'*, а конкретніше – прийоми *bayān' بیان*. *'Elm al-bayān* («наука про тлумачення») – важливий розділ риторики; він об'єднує фігури², що стосуються прямого і

¹ У сучасному іранському літературознавстві розділ поетики *badi'* складається з двох підрозділів: фігури *bayān* смислові і власне *badi'*, які, в свою чергу, діляться на *ārāyehā-ye ta'navi آرایه های معنوی* образні фігури і *ārāyehā-ye lafzi آرایه های لفظی* словесні фігури.

² Серед середньовічних авторів існували серйозні розбіжності щодо структури своїх трактатів, а саме послідовності викладення і формування блоків фігур. Зокрема Чалісова Н. Ю., на основі проведеного порівняльного аналізу творів «*Tarjomān al-balāga*» і «*Hadāyek as-sehr fi daqāeq aš-še'r*» зауважує, що якщо у Радуйані фігури *esteāre* і *tašbih* розташовані поруч, то у Рашид ад-діна Ватвата, як і у Шамс-і Кайса, між ними розміщено ще декілька фігур, що навряд чи свідчить про усвідомлення авторами їхньої спорідненості.

непрямого вираження смислу. До основних категорій *bayān* відносяться *esteāre* استعاره метафора, *tašbih* تشبيه порівняння, *majāz* مجاز іносказання і *kenāye* کنایه натяк. Необхідно зауважити, що за своїм значенням наведені терміни не завжди співпадають з греко-римськими, які ми використовуємо в статті для уникнення повторів і тавтологій, але остерігаючись привнесення чужих елементів у самобутню концепцію.

Розрізнення *esteāre* й *tašbih*, що відносяться до найбільш ранніх фігур, завжди спричиняло безліч розбіжностей. Ще Аристотель, що охарактеризував метафору як спосіб переносу імені, зазначав, що з метафори можна відтворити порівняння шляхом відновлення відсутнього елемента [Аристотель 1978, 134; 252]. Про відмінність між ними згадував Радуйані: «*Esteāre* – це незрозуміле порівняння (*tašbih*), а порівняння – це *esteāre* без приховування. А взагалі варто знати, що *tašbih* подібний *esteāre*, [відрізняючись наявністю] засобів порівняння» (цит. за [Чалисова 1985, 76]). На необхідності розрізнення термінів *tašbih* та *esteāre* наголошував у XI ст. арабський поетолог 'Абд ал-Кахір Джурджані. У роботі «*Al-bayān*» Бадаві Табанат зауважує, що *tašbih* відноситься до категорії загальноновизнаних термінів *dalālat-e vaz'i* دلالت وضعی «усталений аргумент», обґрунтування яких узвичаєне в конкретній культурі й незрозуміле для чужинців; *esteāre*, на думку вченого, належить до категорії раціоналістичних термінів *dalālat-e aqli* دلالت عقلی «розумовий аргумент», обґрунтувати які можна логічно [كدكنی 1366, 109].

Розглянемо на матеріалі нижченаведених прикладів³ термінологію фігур *tašbih* та *esteāre*:

حمله کرد.	دلیرانه وجه شبه	شیر مشبّه به	چون ادات تشبیه	او مشبّه
-----------	--------------------	-----------------	-------------------	-------------

Задля уникнення плутанини ми беремо за вихідну точку матеріал, викладений в іранській літературній енциклопедії [انوشه 1381].

³ Приклади наведені за [كدكنی 1366, 107].

Предмет порівняння *mošabbah* (او) مشبهه за допомогою частки *adāt-e tašbih* تشبيهه (چون) ادات تشبيهه порівнюється з образом порівняння *mošabbahu be* به مشبهه به (شير) تشبيهه на підставі спільної ознаки *vaj-e šabah* وجه شبه – хоробрості. Трансформуємо це речення у метафору:

حملہ کرد.	دلیرانہ	شير	اين
	جامع	مستعارمنہ	

Як бачимо, спостерігається відмінність у термінах: предмет порівняння *mošabbah* перетворюється на *mosta'ārulla* مستعارله (тут – відсутній займенник (او)), образ порівняння *mošabbahu be* стає *mosta'ārumene* مستعارمنه (شير), а спільна ознака називається вже *jāme'* جامع.

Отже, метафора – це вторинне утворення, «похідна» від порівняння, що дає нам підстави спершу розглянути *tašbih*, а потім перейти до аналізу фігури *esteāre*. Рашид ад-дін Ватват, чия дефініція фігури *tašbih* є найдовшим поясненням у трактаті, зазначає: «Цей прийом полягає в тому, що дабір чи поет уподібнює щось чомусь за однією з його ознак, і мовознавець те, що порівнюють, називає *mošabbah*, а те, з чим порівнюється – *mošabbahu be*» [Чалисова 1985, 130]. Включення *tašbih* до списку фігур було запроваджено лише в персомовній традиції; араби відносили порівняння до якостей, притаманних мові взагалі, і надавали перевагу його розгляду в трактатах з *'elm al-bayān*.

Класифікація порівнянь у різних авторів помітно відрізняється як за кількістю видів і їхніх назв, так і, в деяких випадках, за їхнім трактуванням. Зокрема, іранська літературна енциклопедія за характером фігури *tašbih* виділяє понад двадцять її підвидів [انوشه] 1381, 359–361]. Для прикладу наведемо бейт, що містить порівняння з перевагою *tašbih-e tafzil* تشبيهه تفضيل:

رشد رخت به نازکی از یاسمین به است	لعل لبث به چاشنی از انگبین به است
--------------------------------------	-----------------------------------

Нижності обличчя твого
заздрить жасмин

На смак рубін твоїх вуст
кращий за мед
[ديوان امير خسرو] 1361, 105].

У першому місра ми маємо два порівняння: уста за ознакою насиченого багряного кольору уподібнюються рубіну (фігура *tašbih-e balig-e ezāfi*, пояснюватиметься нижче), а потім, за ознакою солодкості, меду. Так само як мед поступається солодкістю вустам коханої, так само і жасмин програє ніжності її обличчю. «*Tašbih*, в якому образ порівняння якісно поступається предмету порівняння, називається *tašbih-e tafzil* порівняння з перевагою» [انوشه 1381, 360].

پرواز مجو از مگسان شکرآلود Не наказуй злетіти мухам, що прилипли до цукру	جانها که گرفتار لب‌ت گشت چه دانی Чого женеш душі, полонені твоїми вустами? [دیوان امیر خسرو 1361, 155].
---------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

На перший погляд здається, що поет не має на меті порівняння якихось предметів чи явищ. Втім, читач розуміє, що знесилені коханням душі подібні до мух, що зав'язли в цукровому сиропі. Такий прийом отримав назву приховане порівняння *tašbih-e ezmār* تشبيه اضمار.

За структурою традиційно вирізняють два види *tašbih*: порівняння повне *tašbih-e tāmm* تشبيه تام або *tasbih-e mutlaq* تشبيه مطلق і усичене *tašbih-e balig* تشبيه بليغ [کتاب های درسی 1384, 73]. Повне порівняння *tašbih-e tāmm* характеризується наявністю усіх чотирьох елементів: предмета й образу порівняння, допоміжної частки і спільної ознаки:

که شام تا به سحر همچون چراغ می سوزم Бо я сам, немов світильник, палаю від вечора до самого світанку	شب سیاه مرا نیست روشنی هر چند У темряві ночі мені не потрібне світло [دیوان امیر خسرو 1361, 441]
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Поет порівнює себе зі світильником, запаленим коханням. У звороті همچون چراغ می سوزم на наявність предмета порівняння

вказує особова енклітика م (перша особа однини), образом порівняння ۛ چراغ; порівняння здійснене за допомогою частки همچون на основі спільної ознаки, вираженої дієсловом سوختن палати. Зіставлення одиничних предметів, а не взаємозв'язків між кількома явищами, вказує на те, що це – *tašbih-e moḡrad* تشبيه مفرد або просте порівняння. Протиставлення антонімів سیاہ і روشنی تضاد. Подекуди в процесі зіставлення порівняльні частки або спільна ознака (інколи і одне і друге) випускаються; предмет і образ порівняння, що залишаються, утворюють другий структурний підвид фігури *tašbih-e balig*:

کنخهای دهنش بین شکرستان اینجاست	ای مگس چند بگرد لب آن مست پری
У куточках її вуст – плантація цукрової тростини	Мухо, скільки ти вже літаєш навколо цих хмільних губ? [دیوان امیر خسرو 1361, 79].

Поет порівнює куточки вуст коханої з плантацією цукрової тростини. З чотирьох елементів порівняння у бейті наявні три: предмет порівняння (لب), образ порівняння (شکرستان) і спільна ознака – хмільна солодкість. Відсутність порівняльних часток є характерною ознакою *tašbih-e balig*. Предикативний зв'язок у сполученні کنخهای دهنش شکرستان است визначає підвид *tašbih-e balig*: *tašbih-e balig-e esnādi* تشبيه بليغ اسنادی. У випадку ізафетного зв'язку між елементами *tašbih-e balig* фігура називатиметься *tašbih-e balig-e ezāfi* تشبيه بليغ اضافی:

شکاف گشت همه رازهای پنهان	درید پرده دل تیر غمزه تو چنانک
І неначе відкрилися всі приховані таємниці	Стріла твого грайливого погляду розірвала завісу серця [دیوان امیر خسرو 1361, 443].

У словосполученнях دل پرده і غمزه автор, на підставі потаємності та прихованості, уподібнює серце завісі, а лукавий

погляд – за ознакою гостроти і проникливості – стрілі. Отже, у бейті представлені предмети порівняння (دل) і (غمزه) і об'єкти порівняння (پرده) і (تیر), що, за умови відсутності порівняльних часток, дає нам підстави охарактеризувати ці звороти як *tašbih-e balig*; ізафетний зв'язок зумовлює підвид фігури: *tašbih-e balig-e ezāfi*. Втім, подібні ізафетні конструкції часто відносять до метафор. Зокрема, відомий іраніст, професор Османов М.-Н. О., досліджуючи стиль перської поезії IX-X ст., виділяє три види метафори і відносить звороти на зразок *تیزگام عزم* до виду метафори у формі прикметника [Османов 1974, 146–158]. З іншого боку, в сучасному іранському підручнику подібні звороти подаються як *tašbih-e balig* [کتاب های درسی 1384, 73]. На нашу думку, більш доцільніше було б віднести звороти, охарактеризовані Османовим як метафора з іменним означенням (گل روی), метафора у формі прикметника (عزم. تیزگام) і метафора у формі дієслова (خندد باغ) до *tašbih-e balig*, *tašbih-e balig-e ezāfi* і *tašbih-e balig-e esnādi* відповідно. Варто звернути увагу на складені лексеми на зразок *شیردل*, *شکرلب*, *ماهروی* та ін. Специфіка такого типу уподібнення, на думку дослідника Зехні Т., полягає в тому, що «якщо одна частина складного слова порівнює, то інша виступає в ролі порівняльної» (цит. за [Таджибаев 1982, 14]). Так, у слові *شکرلب* перша частина *شکر* є «тою, що порівнює» (*mošabbahu be*), а друга частина *لب* виступає в якості «порівняльної» (*mošabbah*).

Як бачимо, подекуди провести чітку межу між *tašbih* та *esteāre* дуже важко. *Esteāre*, власне, і є *tašbih*: «*Tašbih*, що містить лише образ порівняння, називають *esteāre*» [کدکنی 1366, 108]. За словами дослідника-іраніста Таджибаєва Х., «здатність відрізнити *esteāre* від *tašbih* потребує від читача глибокого знання мовного багатства і тонкого розуміння значення слова» [Таджибаев 1982, 15]. Якщо метою фігури *tašbih* є зіставлення предметів чи явищ на основі спільної ознаки, при використанні *esteāre* вони неначе зрощуються між собою, стають єдиним цілим.

Переходячи до аналізу метафори, необхідно зазначити, що власне поняття *esteāre*, його визначення і класифікація є одним з

найсуперечливіших питань у перській поезиці. Одним з перших, хто дав *esteāre* чітке, містке й досі широко вживане визначення, був арабський вчений Джахіз (помер у 868 р.). Ось як трактує він цей термін у своєму творі «*Al-bayān-u Al-tabjiin*»: «*Esteāre* – це називання предмета його несправжнім іменем» (цит. за [كدكنى 1366, 109]). 'Абдаллах Ібн ал-Му'таз у роботі «*Al-badi*' називає *esteāre* «замінником назви предмета, в якому вгадується сам предмет» (цит. за [كدكنى 1366, 110]). Джурджані найбільшою перевагою *esteāre* вважає «надання формам мовлення свіжості, завдяки чому слово використовується у новому значенні» (цит. за [كدكنى 1366, 112]). Як бачимо, кожне з наведених визначень так чи інакше характеризує сутність тропа і співпадає з визначенням метафори: «Вживання слова у переносному значенні; словосполучення, що характеризує певне явище шляхом перенесення на нього ознак, притаманних іншому явищу, внаслідок певної подібності між ними» [лит. енцикл. 1934, 233]. Не викликає заперечень той факт, що слово в своєму значенні спирається не лише на загальні якості предметів (явищ), але й на все багатство другорядних його визначень й індивідуальних ознак. Саме на цій властивості слова ґрунтується своєрідність метафори. Наприклад, у слові «троянда» ми, поряд із загальним значенням (квітка), маємо низку другорядних й індивідуальних ознак: ніжність троянди, її аромат та ін. Метафора виникає завдяки використанню «другорядних» значень слів, що дозволяє встановити між ними нові зв'язки.

З позиції історичних змін у будь-якій літературі чітко простежується «порівняльне» минуле метафори: «Кожне влучне порівняння з часом скорочувалось і, набувши під пером художників слова відточеної і досконалої форми, ставало метафорою» [كدكنى 1366, 117]. І справді, згодом, коли зв'язок між предметом і образом порівняння міцно укорінюється в свідомості (як, наприклад, порівняння стану з кипарисом, обличчя з місяцем чи трояндою, вуст із цукром чи рубіном), випущення одного з елементів порівняння не впливає на сприйняття звороту: «Насолода від поезії містила для середньовічного читача елемент «впізнання» – зустріч із

традиційно-знайомим, але раптово насиченим новою образною інформацією» [Ворожейкина 1984, 171]. Тут важко не погодитися з думкою, наведеною в літературній енциклопедії: «І поняття, якими оперує письменник, і їхні вторинні значення, і їхні зв'язки з іншими поняттями, що в тій чи іншій мірі відображають зв'язки явищ у реальній дійсності – все це визначається історично зумовленим характером класової свідомості письменника, тобто, у кінцевому рахунку, тим реальним життєвим процесом, який він усвідомлює» [Лит. енцикл. 1934, 234]. Так, для перської середньовічної літератури є типовим такий стандарт красуні – струнка немов кипарис, місячнолика, з очами немов нарциси, з грудьми як стиглі гранати та ін. Зрозуміло, що він відрізняється від одвічно індійського уявлення про жіночу красу: крутобедро, тонкостанна, лотосоока, з грудьми як бруньки квіток манго та ін.

На думку Кядкані, перська література рясніє прикладами невдалих, штучних трансформацій порівняння у метафору. Так, зв'язок між *mosta'arulla* і *mosta'arumene*, спершу чіткий і зрозумілий, дедалі ускладнюється; елементи *esteāre* віддаляються один від одного настільки, «що в епоху Сефевідів віднаходження зв'язку між ними стає нелегкою справою, а читач, який простежив це відношення, пишається, що розгадав задум автора» [كدكنی 1366, 119]. Бадаві Табанат у роботі «*Al-bayān*» зазначає: «У випадку *tašbih* спільна ознака може бути як зрозумілою, так і прихованою; аналіз і зусилля, спрямовані на її віднаходження, лише збільшують красу і дивовижність *tašbih*. З *esteāre* все навпаки: спільна ознака тут має бути ясною і легкозрозумілою, а не поставати у вигляді загадки» (цит. за [كدكنی 1366, 122]).

У процесі становлення середньовічної поетики мусульманськими вченими були запропоновані декілька варіантів класифікації⁴ фігури *esteāre*, серед яких найбільш вагомим вважається поділ на *esteāre-ye mosarrahat (āškār)* استعاره

⁴ Детальний опис дивіться у [كدكنی 1366, 113–117]

(أشكار) مصرحة «пряма» або «явна» метафора і *esteāre-ye makniyuat (kenāyi)* استعاره مكنية (كنایي) метафора «з натяком». За умови відсутності предмету порівняння *mosta'ārulla* і наявності лише образу порівняння *mosta'ārumene* метафора вважається «прямою»: *esteāre-ye mosarrahat*. Назва «пряма» або «явна» спричинена тим, що читач з легкістю відстежує зв'язок між наведеним образом порівняння і відсутнім предметом порівняння:

سر گلزار نداریم که بستان اینجاست
Хто схоче гуляти у саду,
коли квітник – поруч?

ساقیا باده ده امروز جانان اینجاست
Виночерп'ю, принеси вина,
сьогодні тут [моя] мила
[دیوان امیر خسرو 1361, 79]

Неважко здогадатися, що криється під образом «квітник». Присутній у бейті *mosta'ārumene* – образ порівняння بستان – викликає у читача чіткі асоціації з відсутнім предметом порівняння *mosta'ārulla* – коханою. Отже, بستان – це *esteāre-ye mosarrahat*, тобто «пряма» метафора. За аналогією розглянемо інший приклад:

و این غنچه شکرشکن از نفلدان کیست؟
І з чийого мішечка
солодошів ця цукриста
брунька?

یارب! که این درخت گل از بستان
کیست؟

Боже! З чийого квітника
цей трояндовий кущ?

[دیوان امیر خسرو 1361, 105]

Можна припустити, що під образом گل درخت мається на увазі кохана (відсутній *mosta'ārulla*) – поет немов би порівнює її свіжість і красу з розквітлим трояндовим кущем (*mosta'ārumene*), а її солодкі уста (відсутній *mosta'ārulla*) уподібнює цукристій бруньці (*mosta'ārumene*). Отже, перед нами – *esteāre-ye mosarrahat*.

Подекуди образ порівняння *mosta'ārumene* може випускатися; метафора, що містить лише предмет порівняння *mosta'ārulla*,

називається *esteāre-ye makniyyat*. Назва «з натяком» пояснюється тим, що предмет порівняння обов'язково супроводжується якоюсь характерною рисою чи ознакою образу порівняння, завдяки чому читач безпомилково відтворює зв'язок між наявним і відсутнім, але уявно домисленим, елементом метафори:

با گلی ساز که آن سرو خرامان اینجاست	نالہ چندین مکن ای فاخته کامشب در باغ
Потоваришуй з трояндою, бо тут цей кипарис з граційною ходою	Не стогни, горлице, цієї ночі у садку
	[دیوان امیر خسرو 1361, 79].

У словосполученні سرو خرامان слово سرو вжито в переносному значенні. «Кипарис з граційною ходою» – метафора для позначення стрункого стану коханої, де предмет порівняння *mosta 'arulla* (سرو) супроводжується властивістю відсутнього образу порівняння (коханої) – граційною ходою. Натяк (тут – خرامان) допомагає читачеві розгадати художній задум автора, відсилаючи його до образу порівняння, і є неодмінною характеристикою *esteāre-ye makniyyat*. Надання предметам людських якостей засобами *esteāre-ye makniyyat* отримало назву *tašxis* تشخیص. У цьому бейті є ще один приклад *tašxis* – ای فاخته ناله مکن, а саме приписування горлиці людської властивості – стогону.

Поряд з *tašbih* та *esteāre* до складу прийомів *bayān* відносять *majāz*. *Majāz* – це використання слова в переносному значенні за умови наявності його відношення до дійсності. Так, у вищенаведеному бейті «...ساقیا بادہ ده...» зворот *نداریم* سر گلزار є *majāz*, оскільки слово *سر* вжите не у своєму основному значенні і є складовою звороту *داشتن را چیزی را* – мати намір щось зробити. Є кілька найпоширеніших відношень, що існують між дійсністю і *majāz*, наприклад:

من آخر از تو نه هم زین دماغ می سوزم Зрештою, я страждаю через тебе, а не від своїх думок	مباش گرم دماغ و بسوز خسرو را Не будь погордливою, спали (катуй) Хусро [دیوان امیر خسرو 1361, 441].
------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------

У другому місра слово دماغ «мозок» вживається у значенні «думка», оскільки місцем виникнення думок є мозок. У цьому прикладі *majāz* دماغ відноситься до дійсності за допомогою зв'язку *mahaliye* محليه, коли замість назви предмета вживається його місцезнаходження. Ідіома گرم دماغ بودن має значення «бути гордим» і відноситься до фігури *kenāye* کنایه натяк (пояснюється нижче). Повторення слова دماغ є словесною (*lafzi*) фігурою *tekrār* تکرار повтор. Наведемо інший приклад відношення *majāz*:

تو رفتی از نظر و من هنوز حیرانم

Ти зникла з очей, а я ще й
досі здивований

نظر به روی تو کرده دو دیده حیران
شد

Глянули на тебе очі і
здивувалися
[دیوان امیر خسرو 1361, 443]

Зворот *دو دیده حیران شد* є *majāz*. Зрозуміло, що вираз вжито у переносному значенні: під парою очей мається на увазі власне ліричний герой. Оскільки очі – частина організму людини, відношення *majāz* до дійсності можна визначити як *joziye* جزیه, коли назва складової частини вживається замість назви цілого. Слово *نظر* у цьому бейті вжито двічі в різних значеннях: у першому місра як частина дієслова *نظر کردن* у значенні «дивитися», «бачити» і в другому місра як синонім слова چشم око. Слова з однаковим написанням, але різні за значенням (омоніми), відносяться до словесної (*lafzi*) фігури *jenās* جناس. У даному випадку перед нами фігура *jenāse-e tāmm* جناس تامم повний збіг. Повторення слова *حیران* відноситься до словесної (*lafzi*) фігури *tekrār*.

Перська література, насамперед поезія, уникає чіткого, однозначного вираження думок і тяжіє до символізму та образності. Середньовічні поети керувалися таким принципом: «назвати предмет своїм ім'ям означає позбавити мозок трьох чвертей насолоди, яку він відчуває, відшукуючи паралелі з його справжньою назвою» [كدكئی 1366, 139]. Зокрема, 'Абд ал-Кахір ал-Джурджані зазначає, що «смісл має бути подібним перлині в раковині...розкрити яку не кожному до снаги» (цит. за [كدكئی

1366, 140]). Саме цим пояснюється широке використання фігури *kenāye* натяк, яка відноситься до типу *baḡān* і полягає в інакомовленні. Крім цього, до *kenāye* належать практично всі фразеологізми, евфемізми та дисфемізми. Відмінність *kenāye* від *majāz* полягає, по-перше, в тому, що *kenāye* можна сприймати в прямому смислі, що не суперечитиме його справжньому значенню: наприклад, пряме значення фразеологізму گرم دماغ بودن – мати жваву, палку вдачу – узгоджується з усталеним «бути гордим». По-друге, обов'язковою умовою *majāz* є відношення до дійсності, відсутнє у випадку з *kenāye*. Наведемо кілька прикладів використання *kenāye*:

گر خشت ز آستانه تو زیر سر کنم

Якщо під головою
лежатиме цеглина з твого
порога

خواب نمائد و خواب اجل هم خوشست
لیک

Я не можу спати. Але й
смертельний сон гарний

[دیوان امیر خسرو] 1361, 429].

Вираз خواب اجل, під яким поет розуміє смерть, відноситься до *kenāye*. Інший приклад *kenāye* в цьому бейті – вираз خشت زیر سر کردن, пов'язаний із традицією класти під голову мерця цеглину, що означає ховати.

بیار یک رسن و در گلوئی من فکنش

Неси мотузку і накидай на
мою шию

طفیل آنکه کسان را بزلف دربندی

Незваний госте, що зв'яже
волоссям

[دیوان امیر خسرو] 1361, 360].

Добровільне бажання потрапити у «зашморг» коханої свідчить про закоханість до нестями. Це дає нам підстави охарактеризувати вираз کسی افکندن رسن در گلو як приклад *kenāye*.

Проведене дослідження на матеріалі персомовних газелей Аміра Хусро засвідчило його майстерне володіння такими складними й об'ємними фігурами, як *esteāre*, *tašbih*, *majāz* і *kenāye*. Сама назва – смислові тропи – підіймає їх над

механічними словесними прийомами, свідчить про їхню глибину і змістовність відносно образних фігур. У ході дослідження ми дійшли висновку, що серед фігур *bayān* Аміра Хусро надає перевагу насамперед порівнянню *tašbih* і натяку *kenāye*, що є доказом високого рівня образності його поезії і свідчить на користь того, що витoki індійського стилю не дарма пов'язуються з ім'ям Аміра Хусро Дехлеві. Чільне місце серед вживаних прийомів посідає також і метафора, що підтверджує висновки грузинського дослідника Таджибаєва Х., який порівнював поему Нізамі «Хосров і Шірін» з поемою Аміра Хусро «Шірін і Хосров». Зокрема, дослідник дійшов висновку, що Нізамі у ста восьми рядках першої частини своєї поеми використав *esteāre* лише чотири рази, на відміну від Аміра Хусро, який вмістив у сімдесяти двох рядках першої частини «Шірін і Хосров» тринадцять метафор. У наших подальших розвідках ми плануємо проаналізувати вжиток образних і словесних фігур газелей Аміра Хусро, детально розглянути поетичні образи-символи і метрику його фарсімовних віршів, що дозволить наблизитися до розуміння того виразного, особистого стилю поета, що неодноразово ставав об'єктом наслідування (Алішер Навої, Джамі та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

Аристотель. Риторика // Античные риторики. Москва, 1978.

Бертельс Е. Э. Навои и Джами. Избранные труды, т. IV. Москва, 1965.

Бертельс Е. Э. Низами и Фузули. Избранные труды, т. II. Москва, 1962.

Ворожейкина З. Н. Литературная служба при средневековых иранских дворах // Очерки истории и культуры средневекового Ирана. Письменность и литература, с. 140–191. Москва, 1984.

Литературная энциклопедия. т. VII, Москва, 1934.

Мусульманкулов Р. **Персидско-таджикская классическая поэтика X–XV вв.** Москва, 1989.

Османов М.-Н. О. **Стиль персидско-таджикской поэзии IX–X вв.** Москва, 1974.

Пригарина Н. И. **Поэтика творчества Мухаммада Икбала.** Москва, 1978.

Рипка Ян. **История персидской и таджикской литературы.** Москва, 1970.

Стеблева И. В. **Семантика газелей Бабура.** Москва, 1982.

Таджибаев Х. **Сопоставительный анализ средств художественного выражения поэм Низами Ганджеви «Хусрав и Ширин» и Амир Дехлави «Ширин и Хусрав».** Автореф. канд. филол. наук. Баку, 1982.

Туйчиева Г. У. **Аруз в контексте газелей Амир Хосрова Дехлави.** Ташкент, 2005.

Чалисова Н. Ю. **Ватват и его трактат «Сады Волшебства».** – Рашид ад-Дин Ватват. Сады волшебства в тонкостях поэзии. Москва, 1985.

Чалисова Н. Ю. **Персидская поэзия на весах поэтики.** – Шамс-и Кайс Мухаммад ар-Рази. Свод правил персидской поэтики. Москва, 1997.

Chander Shekhar. **The description of musical instruments in the works of Amir Khusrau // Indo-persian cultural perspectives,** Delhi, 1998.

Mohammad Wahid Mirza. **The life and works of Amir Khusro.** Delhi, 1974.

دیوان کامل امیر خسرو دهلوی. سعید نفیسی. بکوشش: م. درویش. تهران، 1361
 صور خیال در شعر فارسی. تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر
 نظریه بلاغت در اسلام و ایران. دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران، 1366
 فرهنگنامه ادبی فارسی. دانشنامه ادب فارسی. به سرپرستی حسن انوشه. تهران
 1381.

کتاب های درسی سوم دبیرستان رشته ادبیات و علوم انسانی آرایه های ادبی (قالب
 های شعر، بیان و بدیع). تهران، 1384