

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ АЗИИ

ТЮРКОЛОГИЧЕСКИЙ
СБОРНИК

*К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ
АНДРЕЯ НИКОЛАЕВИЧА
КОНОВА*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1966

И. В. Стеблева

АРАБО-ПЕРСИДСКАЯ ТЕОРИЯ РИФМЫ И ТЮРКОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ

Арабо-персидская теория рифмы, ставшая в силу исторических причин одной из теоретических опор классической тюркоязычной поэзии, достаточно подробно изложена в научной литературе¹. В данном вопросе для понимания путей развития тюркоязычной рифмы важно отметить следующие положения: 1) так же, как и учение о метрах, толкование рифмы основано на орфографическом принципе; 2) главным элементом рифмы являлась одна основная буква — *равӣ*, которая должна была входить в корень или в основу слова. Если буква *равӣ* содержалась в аффиксе, такая рифма считалась недостаточной и употреблять ее можно было не более одного раза; 3) кроме буквы *равӣ* в образовании рифмы в разных вариантах могли участвовать еще восемь букв — четыре из них употреблялись впереди *равӣ* и четыре — сзади; 4) к этим буквам относятся также шесть огласовок; 5) стихотворная форма считалась правильной, если на протяжении всего стихотворения буква *равӣ* ставилась в ритмически равнозначную позицию. Порядок расположения букв и их огласовок (справа налево)²:

¹ См., например: M. Garcin de Tassy, *Rhétorique et prosodie des langues de l'Orient musulman*, Paris, 1873; Muallim Naci, *Istilâhat-i edebiye*, İstanbul, 1307 [h.]; Б. Сирус, *Кюфия дар назми тоҷик*, Сталинобод, 1955; Ваҳид Табрӣӣ, *Джам'-и мутасар*, М., 1959.

² Нижний ряд (под цифрами) — названия букв, верхний ряд — названия огласовок. Нулем обозначены буквы, которые сами в рифме не участвуют, но участвуют их огласовки. Огласовки перед буквами *риф* и *кайд* имеют одинаковое название: *ҳазв*. Все огласовки букв, следующих после *равӣ*, называются *иффаз*.

<i>маджрā тауджй̄х</i>	<i>җазв</i>	<i>җазв ишбā</i>	<i>расс</i>
5	0	4	0
3	0	2	1
0	0	0	0
<i>равй̄</i>	<i>җайд</i>	<i>ридф</i>	<i>дахй̄л алиф-и та'сй̄с</i>
<i>нафāз</i>			

9	8	7	6
<i>нй̄ири мазй̄д җурудж ваҗл</i>			

Буквенная теория рифмы становится вполне понятной, если перевести ее в обычный фонологический план. Стопы размеров аруза составлялись из трех элементов — *сабаб*, *ватад*, *фāсила*, которые в свою очередь складывались из огласованных и неогласованных букв, являвшихся формой выражения долгих и кратких слогов, причем долгий слог всегда представлял собой сочетание огласованной буквы и неогласованной. Теперь, если рассматривать теорию букв рифмы как метрические сочетания огласованных и неогласованных букв, становится ясным, что буквы и огласовки, стоящие по теории рифмы перед буквой *равй̄* и сразу после нее, как бы призваны обеспечить последней позицию в долгом (и более чем долгом)³ слоге метра. Например, рифма *муджаррад* (единичная): (---) *سِتْمَكُرُ — سِتْمَكُرُ* (*si-tamgar — minawwar*), где буква *рā* — *равй̄*, огласовка перед *равй̄* — *тауджй̄х*. Или рифма *мурдаф* с буквой *җ*: (---) *جَان — حَنْدَان* (*ǰān — handān*), где *нй̄н* — *равй̄*, *алиф* — *ридф*, огласовка перед *ридф* — *җазв*. В качестве *ридф-и аҗли* (основной ридф) употреблялись еще буквы *у* и *й̄*: *حور — نور* (*nūr — hūr*); *دین — چین* (*dīn — ėin*). Рифма *мурдаф* может иметь и некоторые другие буквы, образующие *ридф-и зāйид* (паращенный ридф). Рифма *муқаййад*: (---) *فَرْدُ — دَرْدُ* (*fard — dard*), где *дāл* — *равй̄*, *рā* — *җайд*, огласовка перед *җайд* — *җазв*⁴. Наконец, рифма с буквой *ваҗл*: (---) *وَفَا — جَفَا* (*wafā — ǰafā*), где *фā* — *равй̄*, *алиф* — *ваҗл*, огласовка перед *равй̄* — *тауджй̄х*, огласовка *равй̄* — *маджрā*. Разнообразие сочетаний букв и огласовок, отразившееся в теории рифмы, предусматривает возможные комбинации согласного звука с гласным, слогов закрытых и открытых, содержащих долгие

³ В тюркоязычном арузе более чем долгие слоги не принимаются в расчет.

⁴ См. прим. 2.

и краткие гласные, — именно ту фонологическую базу ритма, на основе которой создана теория метров аруза.

Буква *равӣ* — это, как правило, первый согласный звук, с которого начинается аллитерирование в эпифоре, и она может быть в составе долгого слога на конце слова или в его начале⁵, по отношению к стихотворной строке может помещаться в последнем слове мисра (полустипшия) или с помощью редифа продвигаться глубоко внутрь строки, но всегда при этом она должна занимать одно и то же для данного стихотворения место в стопе размера. В теории метров аруза обращает на себя внимание то обстоятельство, что, за исключением *сарӣ*⁶ и *мунсарих*, все метры оканчиваются долгим слогом. Те изменения в стопах (*зиҳāф*), которые претерпевает последняя стопа в метре, также предусматривают окончание мисра на сильный слог. Стопы же, в которых *зиҳāф* преобразует долгий слог в краткий, видимо, в конце стиха не употреблялись. Во всяком случае примеры противоположного нам неизвестны. Что же касается метров *сарӣ*⁶ и *мунсарих*, основная парадигма которых включает стопу *маф'ӯлāту* (مَفْعُولَاتُ), то они встречались нам только с измененной конечной стопой, где последний краткий слог был превращен в долгий. Например, в диване Хафиза в одном случае стопу *маф'ӯлāту* (— — — — —) метра *мунсарих* *зиҳāфы* *джад'* и *наҳр* превращают в *мадждӯ манхӯр*, а именно в *фа'* (فَاعٌ — долгий слог), в другом случае в том же метре стопа *маф'ӯлāту* изменена *зиҳāфами тайӣ* и *вақф* в *матвӣ маукӯф*, т. е. в *фа'илāt* (فَاعِلَاتُ). *Зиҳāфы тайӣ* и *вақф* использованы Хафизом и в конечной стопе метра *сарӣ*⁶. Кажется очевидным, что арабо-персидская теория метров должным образом соотносилась с теорией рифмы, точно так же, как и в любом европейском стихосложении звуковая организация стиха соотносится с ритмической. Окончание стоп метров аруза на сильный, долгий слог предусматривает тот простейший случай, когда основная буква рифмы замыкает полустипшию. Если же долгий слог с буквой *равӣ* передвигался в глубь строки, то вместо одного скрепа получалось несколько скрепов с помощью остальных букв рифмы и с помощью редифа, условием которого являлось единство звукового состава и един-

⁵ В арабо-персидском стихосложении границы стоп необязательно совпадают с границами слов.

⁶ دیوان خواجہ حافظ شیرازی، باہتمام شہید عبد الرحیم خلغالی، 'طهران، ۱۳۰۶ هجری شمسی، گزلی: ۱۸۷، стр. ۹۷; ۲۲۵، стр. ۱۱۶; ۲۸۴، стр. ۱۴۶.

ство смыслового содержания в стихотворении. Следуя за метром, аллитерирование в эпифоре подчеркивало ритмический пульс звуковыми подобиями. Поэтому распространенное мнение о якобы схоластическом характере теорий метров и рифмы в арабо-персидской поэтике не имеет в сущности под собой почвы. Разнообразные метры и многочисленные изменения их стоп, так же как и буквенная теория рифмы, предусматривающая и правила построения ее, и возможные погрешности, — все это имеет определенный лингвистический смысл. Так, варианты употребления девяти букв рифмы, помимо тех соображений, которые уже высказаны нами в отношении позиции буквы *равӣ* в долгом слоге, вызваны также и тем, что для персидской поэзии характерно употребление трех- и четырехсложных стоп, а это в свою очередь может быть поставлено в связь с длиной слов, употреблявшихся в поэзии, и по сути дела со всей морфологической структурой языка. Разумеется, работа по осознанию факта и способа его выражения в данной области сказанным не исчерпывается.

В истории развития тюркоязычных литератур период расцвета классической поэзии (конец XV — начало XVI в.) был этапом, характеризующимся завершенностью стихотворных форм по правилам поэтики, разработанной на основе иноязычных поэтических образцов. Анализ рифмы в произведении тюркоязычного поэта данного периода обнаруживает глубокое проникновение арабо-персидской поэтики в сферу тюркоязычной литературы, блестящее мастерство целого ряда тюркоязычных поэтов. Употреблялись все виды рифм. Например:

نى فـكـرى كـيـم سـنـيـنـك فـكـرـيـنـك ايماس اول فكر ايرور باطل
نى عمرى كيم اونار سين سين ايرور اول عمر بيحاصل
(Бабур)

Всякая мысль, которая не является мыслью о тебе, --
эта мысль пуста.
Всякая жизнь, которая проходит без тебя, — эта жизнь
бесплодна.

Бейт написан размером *хазадж-и мусамман-и сәлим* (- - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - -), рифма *муджар-рад* (единичная). Буква *равӣ* оканчивает полуступица (*лаъм — равӣ*, огласовка перед *равӣ — тауджйх*).

نويهار ايامى بولميش مين ديارو يارسين
بـلـبـل اولغاندك خزان فصلى كل و كلزارسين
(Навои)

В дни весны я оказался без родного края и подруги,
Словно соловей в осеннюю пору — без розы и цветника.

Бейт написан размером *рамал-и мусамман-и махзӯф-и мактӯ*⁷ (— | — — — | — — — | — — — | — — —), буква *равӣ* содержится в предпоследнем слоге последней стопы размера: *рā* — *равӣ*, *алиф* перед *равӣ* — *ридф*, *сйн* — *васл* *зā* — *хурӯдж*, огласовка перед буквой *ридф* — *ҳазв*, огласовка, стоящая после *равӣ*, — *нафъз*.

آجیلیب ایکی ساچی یوزیکا یاییلمیشلار
یاروق جهانی کوزومکا قرانغو فیلمیشلار
(Бабур)

[]ве ее косы, распутившись, скрыли ее лицо,
[и] светлый мир для моих глаз сделали черным.

Бейт написан размером *муджтасс-и мусамман-и махбӯн-и мактӯ*⁸ (— | — — — | — — — | — — — | — — —). Буква *равӣ* замыкает третью стопу метра, рифма распространена на четвертые стопы: *лām* — *равӣ*, *мīm* — *васл*, *шйн* — *хурӯдж*, *лām* — *мазӯд*, *рā* — *найира*, огласовка перед *равӣ* — *тауджйх*, огласовка *равӣ* — *маджрā*, огласовка, стоящая после *равӣ*, — *нафъз*.

Из сказанного ясно, что арабо-персидская теория рифмы была теорией точной рифмы. Рифмующие слова должны были иметь одинаковый состав гласных и согласных сильного, ритмообразующего слога, равное количество слогов после сильного слога и их одинаковый звуковой состав. Анализ более ранних поэтических тюркоязычных образцов показывает, что традиция точной рифмы в тюркоязычной поэзии имеет вполне закономерную историю развития. В Средней Азии XI—XII вв., в Малой Азии XIII—XIV вв. и в Поволжье XIV в. в произведениях, созданных по нормам арабо-персидской поэтики, легко обнаружить ряд характерных отступлений от правил. Это:

1) несовпадение гласных сильного слога, т. е. несовпадение огласовок перед буквой *равӣ*. Поэты рифмуют: *بولور — کيچار* (*kāčār — bolur*)⁷, *بُلغَل — بُلغَل* (*bilgil — bulγyl*)⁸, *کيچ — آغچ* (*aγāč — gāč*)⁹, *کشی بود — خوشی بود* (*kāš bud — hoš bud*)¹⁰.

Если в примере *بُلغَل — بُلغَل* у Султан Веледа рифма вследствие традиции старотурецкой орфографии не выражать гласные

⁷ Кутадгу билиг (С. Е. Малов, *Памятники древнетюркской письменности*, М.—Л., 1951, стр. 218).

⁸ Султан Велед, *Ребаб-наме*, 91. — Цит. по ст.: S. Rymkiewicz, *Beitrag zur Entwicklung des Reims in der türkischen Kunstliteratur*, — RO, 1963, t. XXVII, z. 1, str. 762 (далее — Rymkiewicz). Другие примеры из произведений Султан Веледа цитируются также по этой работе.

⁹ Yunus Emre divanı, İstanbul, 1943—1948.

¹⁰ Хорезми, *Мухаббат-наме*, М., 1961, стр. 41.

графически правильна, хотя акустически неточна, то в приведенных примерах других авторов мы не находим соблюдения ни графического принципа рифмы, ни акустического тождества;

2) еще более часто встречаются случаи несовпадения огласовок перед буквой *raww*, когда гласный, выражаемый этой огласовкой, входит в состав слабого слога, например: *بُلُرٌ — بُلُرٌ* (*bi-lür — bulur*)¹¹, *أَزَى — كُوزَى* (*közi — azy*)¹².

3) Поскольку арабская графика не передавала особенностей тюркского вокализма и гласные переднего и заднего рядов либо обозначались одинаково — по среднеазиатской традиции через *ا*, *و*, *ى*, либо вообще не обозначались, как в старотурецкой письменности (иногда, правда, проставлялись огласовки), то очень часто рифма строилась путем аллитерирования в эпифоре согласных без учета сингармонистического ряда, например: *بُنَى — كُنَى* (*buny — güni*), *بِلْدٌ — قِلْدٌ* (*bilün — qylun*)¹³, *كُورْدَى — سُورْدَى* (*sordy — kördi*)¹⁴, *مِينْدَى — اَسْمِينْدَى* (*ysyndy — mindi*), *قَنْدَى — تُوْكَانْدَى* (*qandy — tükändi*)¹⁵.

Буква *و*, выражавшая в тюркоязычных рукописях четыре фонемы: *u*, *ü*, *o*, *ö*, позволяла рифмовать не только *سُورْغَل — سُورْغَل* (*sürgil — duryğl*), *سُورْمِشْدُر — كُورْمِشْدُر* (*görmışdür — sormışdur*), но и: *سُورَه — سُورَه* (*sora — süre*)¹⁶.

Таким образом, все приведенные примеры показывают, что в ранних образцах тюркоязычной поэзии рифма зачастую была только зрительной, буквенная теория рифмы реализовалась в буквальном смысле и за символами не скрывалось фонологическое тождество. Нарушение теоретических правил рифмы шло главным образом по линии вокализма, и следует отметить, что у разных поэтов описываемого периода оно присутствовало в разной степени. Это зависело не только от уровня познаний автора в области поэтики, но и от того, какого рода произведение создавалось. Так, у Юнуса Имре в газелях погрешностей в рифме гораздо больше, чем в его месневи, что вполне естественно, так как монорифма, особенно в длинном стихотворении, трудна. Парные же рифмы месневи сделаны значительно лучше.

Рассматривая отступления от правил арабо-персидской рифмы как результат несоответствия теории, разработанной на

¹¹ Rymkiewicz, str. 76.

¹² Хибат ал-хакаик (Малов, *Памятники древнетюркской письменности*, стр. 318).

¹³ Rymkiewicz, str. 75.

¹⁴ Ахмед Ясави, *Дивани хикмет*, Казань, 1912, стр. 11.

¹⁵ Хорезми, *Мухаббат-наме*, стр. 10, 41.

¹⁶ Rymkiewicz, str. 75.

основе иноязычной поэзии, лингвистическому материалу тюркских языков, мы можем одновременно квалифицировать их и как путь приспособления этой теории к практике тюркоязычного стиха. Арабо-персидская теория рифмы, разумеется, не учитывала особенностей сингармонистических тюркских языков, и вместе с тем именно буквенная теория рифмы облегчила тюркоязычной поэзии путь к явлению точной рифмы. Графический принцип позволял поэтам использовать для построения рифмы пары слов с гласными противоположных сингармонистических рядов. По сравнению с практикой рифмовки одного и того же слова или злоупотреблениями суффиксальной рифмой, что имело место и у Юсуфа Баласагунского, и у Юнуса Имре, и у Султан Веледа, разный состав гласных в рифмующих словах был недостатком наименьшим, так как графически никак не выражался. Это расширяло возможности поэта. В дальнейшем Алишер Навои в работе *Мухākкamat ал-луғатайн*, посвященной описанию достоинств языка тюрки и возможностей поэтического творчества на нем, говорил о допустимости рифмовать: سره — سرا (sara — sarä), ضرور — ايجور (ärgür — zagür), اوت — اوت (ot — öt) в целях облегчения отбора рифм¹⁷.

Следует заметить, однако, что опытные поэты в эпоху Навои старались избегать таких рифм, стремясь не только к графическому, но и к акустическому тождеству. Подобные рифмы легко найти в стихах Атаи, которого, кстати, тот же Алишер Навои считал поэтом второстепенным.

Арабо-персидская теория рифмы была трудна для тюркоязычной поэзии и в плане морфологическом. Теория девяти букв рифмы поставила предел для словоизменения, сведя агглютинативный строй тюркских языков в поэтической речи к минимуму. Но и в этой области теория букв рифмы содержала условие, благоприятное для утверждения арабо-персидской теории рифмы в тюркоязычной поэзии. Буквы, по теории следующие за буквой *равв*, которая содержалась в корне или в основе слова, позволяли наращивание к корню или к основе слов тюркских аффиксов словоизменения. Например, рифма с буквой *васл*: انتظاری — قواری (intizāry — qarāry). Буква *васл* здесь является аффиксом принадлежности 3-го л. ед. ч. В рифме с буквой *васл* и *хурӯдҷ*: باش دین — قاش دین (bašdyn — qašdyn), حیواندور — رضواندور (ħajwāndur — riżwāndur). В первом примере буквы *васл* и *хурӯдҷ* образуют несходный падеж, во втором примере — аффикс сказуе-

¹⁷ محاكمة اللغتين (M. Quatremère, *Chrestomathie en turc oriental*, Paris, 1841), pp. 13–14.

мости 3-го л. ед. ч. В рифме с буквами *васл*, *хурӯдҷ* и *мазӣд*: *عزاريمدين — ياريمدين* ('izārymdyn — jārymdyn) данные буквы выражают аффикс принадлежности 1-го л. ед. ч. + исходный падеж. Понятно, что не могло быть парашено аффиксов больше, чем позволяла теория букв.

Учение о редифе нашло естественное использование при употреблении различных глагольных форм и удачно сочеталось с требованием тюркского синтаксиса — постановки сказуемого на конце предложения:

جانيمدين اوزكا يار وفادار تاجماديم
كونكلومدين اوزكا محرم اسرار تاجماديم
(Бабур)

Кроме своей души, другой верной подруги я не нашел.
Кроме своего сердца, другого близкого друга
я не нашел.

В этом беите редифом является глагол в форме 1-го л. ед. ч. прошедшего категорического времени — *tarmadum*. Очень часто в качестве редифа употреблялись вспомогательные глаголы:

بيزينينك شيدا كونكول بيچاره بولميش
ملائت دشتيدا آواره بولميش
(Шаво)

Наше безумно влюбленное сердце несчастным стало,
В пустыне упрехов [оно] бродячим стало.

Здесь в качестве редифа выступает вспомогательный глагол *bolmaq*. Разумеется, к концу XV в. в редиф могли помещаться и другие части речи, так как широко допускалось инверсирование, и самые прочные синтаксические связи могли быть нарушены в угоду гладкости метра и благозвучности рифмы, но все же наиболее часто редифом являлись те или иные глагольные формы.

Развитие тюркоязычных поэтических форм параллельно сопровождалось созданием поэтического словаря. Общеизвестно, что язык поэзии конца XV—начала XVI в. значительно отличался от языка прозы. Объяснялось это не только тем, что арабо-персидские теории метров и рифмы трудно реализовались на чисто тюркском языковом материале и в силу этого поэты открыли в своих стихах широкий доступ для арабской и персидской лексики¹⁸, но и тем, что, включившись в сферу мусульманской

¹⁸ С. Рымкевич пишет, что в поздней османской поэзии арабо-персидские заимствования составляли 90% словарного состава, в поэзии же Султан Веледа не превышали 20% (см. Rymkiewicz, str. 65). То же было характерно и для поэзии Средней Азии.

культуры, тюркоязычная поэзия стала активно набирать новую для себя образность.

Не отрицая факта заимствований, важно подчеркнуть здесь другое, а именно то, что с течением времени, с XI и до конца XV в., словарному заимствованию сопутствовало, если можно так выразиться, общее накопление мастерства, так что если у Ахмада Югнаки или Султан Веледа арабо-персидские заимствования спасали положение тем, что придавали стиху большую правильность, то в творчестве Лютфи, Навои и позднее Бабура разница между арабскими, персидскими и тюркскими словами ни со стороны метра, ни со стороны рифмы уже вообще не ощущалась. Правила арабо-персидской поэтики перестали осознаваться как нечто чужеродное не только потому, что с XI в., когда появилась поэма *Кутадгу билиг*, и по XVI в. прошло достаточно времени, чтобы к ним успели привыкнуть, но и потому, что начиная с Юсуфа Баласагунского каждый поэт, великий и малый, настойчиво и неуклонно трудился над неподатливой массой своего тюркского языка, стремясь приблизить свое творение к пластическому идеалу, внутреннему ему персидской поэзией.

То поразительное сочетание изысканности и простоты, которым отличается творчество Мухаммада Захираддина Бабура, является результатом, помимо его личного дарования, усилий множества поэтов. Кажется, что на том уровне поэтической техники, на каком находился Бабур, ему было бы нетрудно писать стихи и более насыщенные тюркской лексикой. Однако сложившаяся уже традиция этого не позволяла.

Таким образом, арабо-персидская теория рифмы, так же как и теория метров¹⁹, нашла естественную для себя основу в тюркских языках, на первых порах встретив сопротивление языка новой поэтической форме, но в дальнейшем введя его в русло своих норм.

¹⁹ См. И. В. Стеблева, *О проникновении арабо-персидских метров в тюркоязычную поэзию*. — «Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока», М., 1964.