

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნინო ღოლიკე

მაკამის ჟანრი
არაბყდო ღოცდერაყცყრაში



თბილისის
უნივერსიტეტის
ბაზოფმწიფლოვა

წინამდებარე მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომი „მაკამის ჟანრი არაბულ ლიტერატურაში“ წარმოადგენს არაბული პროზის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრის – მაკამის – ისტორიას წარმოშობიდან (X ს.) დღემდე. განხილულია შუა საუკუნეების ამ მეტად მნიშვნელოვანი მხატვრული პროზაული ფორმის სტრუქტურა, კომპოზიცია, გამოკვეთილია მისი განვითარების კანონზომიერებანი. პირველად სამეცნიერო ლიტერატურაში შესწავლილი და დადგენილია თანამედროვე (XX ს.) მაკამების ფორმა და მათი მიმართება კლასიკურ მაკამებთან.

ნაშრომი განკუთვნილია არაბული ლიტერატურის შემსწავლელი სტუდენტებისთვისა და სხვა დაინტერესებული მკითხველისთვის.

რედაქტორი ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
ნანა ფურცელაძე

რეცენზენტები: ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი
დარეჯან გარდავაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი
ვლადიმერ მკერვალიშვილი

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი.....	7
თავი I.....	15
მაკამის რაობისათვის.....	15
ტერმინის სემანტიკური ევოლუცია.....	15
მაკამა, როგორც არაბული მხატვრული პროზის ჟანრი.....	18
თავი II.....	22
კლასიკური მაკამები.....	22
ბადი'აზ-ზამან ალ-ჰამაზანი.....	22
ალ-ჰარირი.....	38
კლასიკური მაკამების მნიშვნელობა არაბული ლიტერატურისთვის.....	58
კლასიკური არაბული მაკამების გავლენა არაარაბულ ლიტერატურაზე.....	66
თავი III.....	69
არაბული მაკამის ფორმა და თემატიკა XII-XVIII სს-ში.....	69
თავი IV.....	77
მაკამა „არაბული აღორძინების“ ეპოქაში (XIX ს. – XX ს-ის I ნახევარი).....	77
ისტორიული ფონი.....	77
აჰმად ჰარის აშ-შიდაჰი.....	79
ნასიჰ ალ-დაზიჯი.....	81
მუჰამად ალ-მუვაილიჰი.....	82
ჰაჰიზ იბრაჰიმი.....	89
მაკამა ნაჰას ეპოქაში.....	91
თავი V.....	92
მაკამა XX ს-ის ეკვიატურ მწერლობაში.....	92
ზოგადი მიმოხილვა.....	92

ბადრამ ათ-თუნისი	94
‘აბბას აღ-ასენი	111
მასირ კატამიში	117
მაკამა XX ს-ის არაბულ მწერლობაში	124
თავი VI	127
მაკამა არაბულ დრამატურგიაში	127
დასკენა	137
არაბული მაკამების ქართული თარგმანის ნიმუშები	145
აღ-ჰარირი	147
სანური მაკამა	147
ზუბაიდური მაკამა	150
თბილისური მაკამა	155
ბადრამ ათ-თუნისი	159
პოეტური მაკამა	159
მასირ კატამიში	162
მაკამა აქა ბაღდადისა, აღ-ჯაჰიზი ხსნის აუქციონს	162
<i>Maqāma Genre in the Arabic Literature (Summary)</i>	165
ნაშრომში გამოყენებული არაბული ტერმინების განმარტება	178
დამოწმებული ლიტერატურა	181

შესავალი

მაკამა კლასიკური არაბული ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო, თვითმყოფადი, ორიგინალური პროზაული ჟანრია, რომელიც შუა საუკუნეებში ცნობილი იყო უზარმაზარ ტერიტორიაზე ინდოეთიდან მოყოლებული ესპანეთის ჩათვლით. მაკამა მოკლე მოთხრობაა გამოგონილ გმირზე, რომლის შესახებ მოხრობელი ჰყვება. ავტორი, ჩვეულებრივ, ქმნის რამდენიმე ათეული მაკამისაგან შემდგარ ციკლს. თითოეულ მათგანში მოხრობელი ხვდება მთაყარ გმირს, რომელიც ქალაქიდან ქალაქში მოგზაურობს, და გვიამბობს მის შესახებ. მაკამებს, რომლებიც შინაარსის თვალსაზრისით ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ამბებია, ერთ ციკლში სწორედ ეს ორი მთავარი პერსონაჟი აერთიანებს. ჩარჩოსებრი ფორმა დაიყვანება ფრაზამდე „გვიამბო ამან და ამან“... (შესაბამისი მოხრობელის სახელი), რომლითაც იწყება თითოეული მაკამა. თუმცა, ეს ფრაზა შესაძლოა ამბის შუა ნაწილშიც განმეორდეს. კლასიკური მაკამის მთავარი გმირი მცოდნე, არაერთ სფეროში გათვითცნობიერებული, იმპროვიზაციის იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანია, რომელიც მჭევრმეტყველებით ირჩენს თავს და ხშირად ატყუებს სხვებს, რის გამოც მოხრობელი თითქმის ყოველთვის საყვედურობს მას. ყოველი მაკამის დასაწყისში მოხრობელი მოულოდნელად ხვდება მთაყარ პერსონაჟს, ხოლო ბოლოში შორდება ისე, რომ თვალს კერ ადევ-

ნებს მოხეტიალე პოეტის მთელ ცხოვრებას, მის ყოველდღიურ ყოფას, მხოლოდ თავისი თვალთ ნანახს გადმოგვცემს გაიძუ-
რა ლიტერატორის მკვერმეცხველური გამოსვლისა და თაღლი-
თური საქციელის შესახებ. მაკამა თითქმის ეწვევტი ხაჯ'ით
ხასიათდება. ალაგ-ალაგ ჩართულია ღექსები. ის შეიცავს
ქადაგებას, შეგონებას, დიალოგს, ამა თუ იმ საკითხზე მსჯე-
ლობას, ანეკდოტს, ეპისტოლეს, სხვადასხვა სახის პოეზიას. მა-
კამამ არაბული ლიტერატურიდან ებრაულ, სირიულ და სპარ-
სულ კულტურაში შეაღწია. მთელ ახლო აღმოსავლეთში ამგვა-
რი გაერცელების მიუხედავად დღეისათვის ეს უანრი არ არის
სრულად შესწავლილი. თუმცა, ვერც თანამედროვე ამერიკელი
მეცნიერის ჯეიმს თომას მონროუს სიტყვებს დავეთანხმებით
იმის თაობაზე, თითქოს მაკამა „აშკარად აკადემიურ უყურად-
ღებობას განიცდის“ (მონროუ 1993: 152). მონროუს ეს შენიშვნა
უფრო ძველი არაბი ანთოლოგიკებისა თუ კრიტიკოსების მი-
სამართით შეიძლება გამოითქვას: იბნ კუთამბა (828-889) (იბნ
კუთამბა 1986), ალ-ქა'ალიბნ (+1038) (ალ-ქა'ალიბნ 1986), ალ-ჰუსრნ
(1029-1095) (ალ-ჰუსრნ 1972), იბნ ალ-აღირი (1163-1239) (იბნ ალ-
აღირი 1987), ანკუთი (1179-1229) (ანკუთი 1980), იბნ ხალიქანი
(1211—1282) (იბნ ხალიქანი 1970) და ბევრი სხვა მოიხსენიებს
მაკამების ავტორებს, მოჰყავთ ტექსტები მათი ნაწარმოებები-
დან, მაგრამ არსად გვხვდება მაკამის, როგორც უანრის (არაბ.
ჯინს, ნავ) თეორიული შეფასება. შუა საუკუნეების მეცნიერთა
მთელი აქცენტი პოეზიაზე, ღექსზე იყო გადატანილი. ნაკლებ
ყურადღებას უთმობდნენ ნარატიულ ფორმებს. ვითარება შეიც-
ვალა XIX ს-თვის. განახლებისა (თაჯადდ) და ძველი არაბული
კულტურის აღორძინების (ნაჰდა) ეპოქაში არაბებმა ლიტერა-
ტურული მემკვიდრეობის აღდგენა და გადაფასება დაიწყეს.

გამოიცა კლასიკური მაკამების ტექსტი წინასიტყვაობითა და კომენტარებით ('აბდო 1889). XX ს-ის II ნახევარში მაკამის მიმართ მეცნიერული ინტერესი საგრძნობლად გაიზარდა. ევ-ვიპტელმა შაჰტ ღაფმა მაკამის ჟანრზე მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომი შექმნა (ღაფი 1987). საფრანგეთში მოღვაწე წარმოშობით მაროკოლმა 'აბდ აღ-ჰათაჰ ქლბიტუმ გამოთქვა მოსაზრება, რომ რაჰი ძველად ბეერს წერდნენ ღუქსზე და ცოტას – პროზაზე, მაკამის შესწავლა დაგვეხმარება, ვისაუბროთ ნარაციის ადგილსა და მნიშვნელობაზე კლასიკურ არაბულ კულტურაში (ქლბიტუ 1993: 208). სწორედ ნარატოლოგიის კუთხით შეისწავლა კლასიკური მაკამის ტექსტები აჰმინ ბაქრმა (ბაქრი 1998). დაღმ დაასკენა, რომ ამ ტექსტებში თანამედროვე დრამის ნაწილს არსებობს (დაღმ 1969: 24). ვიქტორ აღ-ქაქს (აღ-ქაქი 1971), ათ-თატაფის (ათ-თატაფი 1988: 137) პილანსა (პილანლი 1986: 220) და ტაჰა კაშიმის (კაშიმი 1976) მიაჩნიათ, რომ საზოგადოების კრიტიკის კუთხით მაკამა რეალისტური რომანის წინაპარია. ზოგიერთი მასში ნოველის შტრიხებს ხედავს (არ-რან 1975). ზოგიც – უერნალიზტური სტატიებისა (მუსა 1983). ბეერს წერენ მაკამის ევროპულ ლიტერატურაზე გაფლენის შესახებ (აღ-ჰამდი 1980; ჯაფარი 1986; აუდი 1989). თვალში საცემია არაბ მეფეებთან უმეტესობის ემოციური, სიამაყით აღსავსე დამოკიდებულება წმინდად არაბული ჟანრის მიმართ. გაცილებით აკადემიურად და დახვეწილად გამოიყურება ევროპელი, რუსი თუ ამერიკელი მეცნიერების ნაშრომები. როგორც ქლბიტუ აღნიშნავს, ჯვაროსნული ლაშქრობებისას ევროპის ჩვილმა საზოგადოებამ აღმოსავლეთიდან გატანილ განძს შორის წაიღო მაკამებიც, როგორც საუნჯე. ოქროს საბადო (ქლბიტუ 1993: 165). მის შესახებ დაწერეს რენანმა (რენა-

ნი 1859), მარგოლიუსმა, დე სასიმ, რიუკერტმა (რიუკერტი 1844), ფრენდერგრასთმა (ფრენდერგრასთი 1915), ბროკელმანმა (ბროკელმანი 1898: 81), ნიკოლსონმა (ნიკოლსონი 1962: 335) და სხვ. ფუნდამენტური გამოკვლევა უძღვნეს კლასიკურ მაკამებს ბლაშერმა და მასნემ (ბლაშერი, მასნე 1957). ბისტონმა ჟანრის გენეზისის შესწავლა სცადა (ბისტონი 1971). ჩენერიმ მის დრამატულ სტილზე გაამახვილა ყურადღება (ჩენერი 1867: 9). რიჩარდსმა ძველი მანუსკრიპტები მოიძია და ზოგიერთი მაკამის აუთენტურობის საკითხი დასვა (რიჩარდსი 1991). დრორიმ კლასიკური მაკამის ინოვაციურობაზე გააკეთა აქცენტი (დრორი 1994). მონროუმ მაკამების თავისებური წაკითხვა შემოგვთავაზა. ის ცდილობს თვალი მიადევნოს მსგავსი მხატვრულ-ლიტერატურული ფორმების განვითარებას ძველ ბერძნულ-რომაულ, ესპანურ და თანამედროვე ევროპულ ლიტერატურაში (მონროუ 1993: 155). ქნლნტუ (ქნლნტუ 1993) და დოლინინა (დოლინინა 1987) კლასიკური მაკამის კომპოზიციურ თავისებურებებზე წერენ. ბორისოვმა ის განიხილა, როგორც ტიპური შუასაუკუნეობრივი ჟანრი (ბორისოვი 1978). დუგლასი კლასიკურ მაკამას შეისწავლის, როგორც კრიმინალური ლიტერატურის ნიმუშს (მალტი-დუგლასი 1988). კენედი თავის კვლევას უძღვნის რელიგიური აღუწიების შესწავლას მაკამებში (კენედი 1999). გათრიმ კლასიკური მაკამების ტექსტი და მანუსკრიპტთა ილუსტრაციები იმ პერიოდის სოციალური ფენების, ქალაქისა და სოფლის ცხოვრების, საკვების და ა.შ. შესასწავლად გამოიყენა (გათრი 1995). ასევე ილუსტრაციებზე, მაკამების მიხედვით შუა საუკუნეებში შესრულებულ მინიატურებზე დაყრდნობით საინტერესო შრომა დაწერა ოლეგ გრაბარმა, მას შემდეგ, რაც მოიძია და დაწვრილებით აღწერა თითოეული მათგანი (გრაბარი 1984).

მსგავსი წამონათვალის შორს წაგვიყვანდა. ფაქტია, რომ მაკამები სრულიად სხადასხვა კუთხით შეისწავლება და სხვადასხვა კონტექსტში განიხილება. უკანასკნელი მნიშვნელოვანი ნაშრომი მაკამის შესახებ ეკუთვნის პელსინკის უნივერსიტეტის პროფესორს კემენ-ანტილას. მისი წიგნი „მაკამა – ენარის ისტორია“ მოიცავს უსარმაზარ პერიოდს X ს-დან (ენარის წარმოშობიდან (XIX ს-ის ნათელით (კემენ-ანტილა 2002). თუმცა, ჯეიმს თომას მონროუს კიდევ კარგა ხანს შეუძლებლად მიაჩნია ამ ლიტერატურული ენარის სრულყოფილი ისტორიის წამოყალიბება (მონროუ 1993: 154), რადგან შესასწავლია მაკამების ტექსტები არაბული ლიტერატურის ე.წ. „დაცემის ხანისა“, რომელთაგან ბევრი არც არის გამოქვეყნებული და ხელნაწერის სახით არსებობს, ზოგიერთი კი პირველად მხოლოდ XX ს-ში გამოიცა. ერთ-ერთი ასეთი ნაწარმოები XII ს-ის ესპანეთში მოღვაწე არაბი მწერლის, ალ-აშთარქუნის მაკამებია, რომელიც მონროუმ თარგმნა ინგლისურად და 2002 წელს გამოაქვეყნა, რითაც კიდევ ერთი საინტერესო ავტორი უფრო ხელმისაწვდომი გახდა (მონროუ 2002). მისი აზრით, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა XXI ს-ის მეცნიერებაა. ამ კვლევაში კი უსარმაზარი როლი მიენიჭება არაევროპულ ლიტერატურას, კერძოდ, არაბულენოვანს და, ბუნებრივია, მაკამებსაც (მონროუ 2002: 15).

კლასიკური მაკამების კვლევას დიდი მნიშვნელობა აქვს შუა საუკუნეების არაბული ლიტერატურის და განსაკუთრებით, პროზის, ნარატიული ნორმების უკეთ შესწავლისთვის; ასევე, ზოგადად, ამ პერიოდის ლიტერატურის სტილისტური მოდელუბისა და სტრუქტურის შესასწავლად, რადგან ცნობილია, რომ არსებობდა მჭიდრო კავშირი ისლამურ, იუდეურ და ქრისტიან-

ნულ ლიტერატურებს შორის. მაკამა შეიძლება განვიხილოთ
 ევროპულ ლიტერატურაზე სემიტურის, კონკრეტულად, არაბუ-
 ლი ლიტერატურის გავლენის კონტექსტში. არაერთი მეცნიერი
 მიუთითებს იმაზე, რომ მაკამის ჟანრმა გავლენა მოახდინა ეს-
 პანურ პიკარესკულ რომანზე (ალ-ჰამდი 1980: 53; ჯაფარი 1986:
 60; ქილანდი 1996: 55; დელ რიო 1782; გონსალესი 1894), რაც
 მოგვიანებით თანამედროვე ევროპული რომანის საფუძველი
 გახდა (მონროუ 2002 16). ზოგი უარყოფს ამ გავლენას (დაფი
 1987: 33; აბუ ჰაიდარი 1970). როჯერ ალენი ე.წ. „დაცემის ხანის“
 (*‘აჰდუ-ლ-ინჰიტატი*) არაბულ ლიტერატურაზე მსჯელობისას
 საგანგებოდ აღნიშნავს მაკამების მნიშვნელობას ამ პერიოდის
 (XII-XIX სს.) მწერლობის უფრო ღრმად შესწავლის საქმეში,
 რადგან მისი თქმით, „მაკამების ისტორია არანეველებრივი
 ილუსტრაციაა შეიღსაუკუნოვანი პერიოდის სხვადასხვა ესთე-
 ტიკური კრიტერიუმის წარმოსანენად მაშინ, როცა ჟანრს პო-
 პულარობა არ შელახვია“ (ალენი 2006: 9). მართლაც, თუ
 თვალს გავადევნებთ არაბული ლიტერატურის ისტორიას, ენა-
 ხავთ, რომ მაკამის წერა ფაქტობრივად არ შეწყვეტილა მისი
 წარმოშობიდან დღემდე, რა არის მაკამის ჟანრის ასეთი სი-
 ცოცხლისუნარიანობის მიზეზი? რატომაა მისაღები X ს-ის
 პროზაული მხატვრული ფორმა თანამედროვე ლიტერატურის-
 თვის? ჩვენ შეეცადეთ, წარმოგვედგინა ზოგადად, ჟანრის ის-
 ტორია, მისი განვითარების კანონზომიერებანი და XX ს-ში
 შექმნილი მაკამებიც დეტალურად გაგვეანალიზებინა, მით უფ-
 რო, რომ დასავლურ სამეცნიერო წრეებში დღემდე არავის გაუ-
 მახვილებია ყურადღება თანამედროვე ეპოქის მაკამაზე და მის
 ადგილზე XX ს-ის ლიტერატურაში. ბროკელმანი, პელა და
 სხვა ევროპელი მეცნიერები მიიჩნევდნენ, რომ არაბულ სამყა-

როში დასაფლავი პროზაული ჟანრების – ნოველის, მოთხრობის, რომანის, დრამის – შემოჭრა მაკამის დისკრედიტაციის მიზეზი გახდა (ბროკელმანი 1993: 114). ამეშენ-ანტტილა ზემოთ ხსენებულ ფუნდამენტურ ნაშრომში მაკამათა XIX ს-ის ავტორებით იფარგლება და იქვე დასძენს: „თანამედროვე დროში მაკამა ანტიკვარული იშვიათობაა და არა ცოცხალი ტრადიციის ნაწილი. თუ ინგლისელ მეცნიერს აქვს ძიები ბუოველფური რითმა ან პომეროსის ბურძნული გამოიყენოს, არაბსაც შეუძლია, სკადოს მაკამის შექმნა, მხოლოდ როგორც საყარჯიშოსი. XX ს-ის II ნახევარში არ ყოფილა ხეროსხული მცდელობა მაკამის დაწერისა, ან თუ ყოფილა, დიდი ენთუზიაზმით მას არავინ შესვედრია“ (ამეშენ-ანტტილა 2002: 358). ამეშენ-ანტტილას ამ შეფასებას ხეენ ვერ დავეთანხმებით იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ XX ს-ის ოკიან, ოცდათიან (ათ-თუნიხ, 1987), სამოკიან (აღ-ასეჴანი 1990) თუ ოთხმოცდათიან (კატამიში 1999) წლებში შექმნილი მაკამები არაფრით კგავს საყარჯიშოებს, რომლის დაწერა მაგანის პობის წარმოადგენს მხოლოდ. ისინი თანამედროვე ლიტერატურის ორგანული ნაწილია. ნეენ მიერ განხილული ნაწარმოებები ცოცხალი ტრადიციის გაგრძელებაა სწორედ, რადგან მართალია, მათში შეტანილია ახალი გამომსახველობითი საშუალებები, მაგრამ მთლიანად შენარჩუნებულია გარეგანი ფორმა. სატირულ-იუმორისტული ჟანრის ამ ნიმუშებს „არასერიოზულ მცდელობებს“ ვერ ვუწოდებთ და ვერც იმას ვიტყვით, რომ ყოველი ახალი კრებულის გამომენას არაბი მკითხველები და გამომცემლები ენთუზიაზმის გარეშე ხვდებიან (კატამიში 1999: 15). რაც შეეხება „ანტიკვარულ იშვიათობას“, უნდა ითქვას, რომ დღესაც არსებობს თანამედროვე მაკამის ნიმუშების გამოუქვეყნებელი ტექსტები, რომელსაც მო-

ძიება და შესწავლა სჭირდება. დღესაც, რიგითი არაბებისთვისაც კი, მაკამა ეროვნულ-ტრადიციული ცნობიერების განუყოფელ ნაწილად აღიქმება, რაც პირადი გამოცდილებით შემიძლია დავადასტურო. თუმცა, XX ს-ის ბოლოს შექმნილი მაკამების თეორიული შეფასება და მათი შედარება ჟანრის კლასიკურ ნიმუშებთან არც არაბ ლიტერატურათმცოდნეებთან შეგუხვედრია. ჩვენთვის ცნობილია, რომ მაკამები იწერება ეგვიპტეში, თუნისში, სირიაში, ერაყში. მართალია, ხელი მიგვიწვდებოდა მხოლოდ კაიროში გამოქვეყნებულ მაკამებზე, მაგრამ ვფიქრობთ, მოძიებული მასალის განხილვაც გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა.

წინამდებარე ნაშრომში შევეცადეთ, შეძლებისდაგვარად წარმოგვედგინა არაბული ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ჟანრის – მაკამის ისტორიის ძირითადი დეტალები, მისი განვითარების მთავარი ეტაპები წარმოშობიდან XX ს-ის დასასრულამდე. ნაშრომს თან ეურთავთ კლასიკური და თანამედროვე მაკამების თარგმანს ნიმუშის სახით. მართალია, ორიგინალიდან მაქსიმალური სიზუსტით შესრულებულ ამ თარგმანებში არ არის გამოყენებული გარითმული პროზა (საჯ'ი). მაგრამ ვფიქრობთ, მათი საშუალებით მკითხველს წარმოდგენა შეექმნება იმაზე, თუ რას წარმოადგენს მაკამა.

მეკეპის ჩამოხსენების

ცერმინის სემანტიკური ევოლუცია

სიტყვა *მაკამა* (*მაკაშა*) უძველესი დროიდან არსებობს არაბულ ენაში. ტერმინის სემანტიკურ შესწავლას ართულებს ის ფაქტი, რომ თვით ამ ლიტერატურული ჟანრის გამომენამდე (X ს-მდე) არსებობდა მრავლობითი რიცხვის სახელი *მაკაშთ*, რომელსაც შეესაბამებოდა მხოლობითის ორი ფორმა *მაკაშ* და *მაკაშა*. ორივე მათგანი წარმოადგება ძირისგან *კუშ*, რაც „წამოდგომას“, „ადგილზე დგომას“ ან „რაიმე საქმის დაწყებას“ ნიშნავს. სიტყვა *მაკაშ* თოთხმეტჯერ გვხვდება ევრანში „ადგილსამყოფელის“, „საცხოვრებლის“ მნიშვნელობით. ისლამამდელი პოეტის ზუჰაირ იბნ აბუ სულმას (+609) ერთ-ერთ ლექსში მას „ტომის შეკრების“ მნიშვნელობა აქვს, ხოლო მისი ვაჟის ქაზ იბნ ზუჰაირის (VII ს.) პოეზიაში ის „სიტუაციას“, „მდგომარეობას“ გამოხატავს (გრუნებავა 1998: 9573). ჯარბრთან (653-729) გვხვდება ფორმა *მაკაშა* „ბრძოლის“ მნიშვნელობით, იბნ მანშურთან (1233-1311) და პოეტ ალ-აბბას იბნ მირღასთან (VII ს.) კი იგივე სიტყვა – „შეკრების“ მნიშვნელობით (აფდი 1989). „არაბთა ენაში“ აღნიშნულია, რომ *მაკაშა* ნიშნავს ხალხს, რომელიც შეკრებას ესწრება (ლისანუ-ლ-არაბი 1968). ამ სიტყვის პარალელურად იხმარება *ნადირ* „შეკრებილი ხალხის“ მნიშვნელობით.¹ ალ-ჯაჰიზთან (777-869) კი სიტყვა

¹ შდრ. ქართული „ნადი“, იგივე საფისენო (წერეთელი 1947: 49).

აღნიშნავს შეკრებას და ასევე იმას, რასაც შეკრებისას ლაპარაკობენ (გრენებავა 1998: 9573). არაბი მეცნიერი მუნსი ფიქრობს, რომ უკვე *ჯაჰილიის* პერიოდში არაბები ერთმანეთისაგან მიჯნავდნენ ორ ტერმინს *ხიჯაბა* („ორატორობის ხელოვნება“) და *მაკაშა* („შეკრება“). შეკრებაზე გამომსვლელი, რომელიც იდგა (*მაკუშე*), ჰყევოდა „ძველ და ახალ ამბებს“ (მუნსი 1981: 18). ავტორი მიუთითებს, რომ ამ გამოსვლებს უკვე მაშინ უნდა პქონოდა ერთდროულად ორი მიზანი: შეგონებითი და ესთეტიკური, რაც შემდგომ ჟანრშიც აისახა. აბდ ალ-ღაჰათ-თატანე აღნიშნავს, რომ ჯერ კიდევ ტომობრივი ცხოვრების დროს *მაკაშა* დაკავშირებული იყო შეკრებილ (მღვარ ან მჯდარ) მსმენელებთან, რომლებიც ისმენდნენ პროზასა და პოეზიას (ათ-თატანე 1988: 111). იბნ კუთაიბას „ისტორიულ ცნობათა წყაროში“ (‘უფუნ-უ-ლ-ახბარ) არის თავი სახელწოდებით – „ხალიფათა და ასკეტთა მაკამები“ (იბნ კუთაიბა 1986: 362), სადაც ავტორი ალ-მანსურის (754-775) კარზე წარმდგარ ღვთისმეტყველებს მოიხსენიებს. სწორედ მათი ქადაგებაა აღნიშნული მხოლოდობითი რიცხვის *მაკაშ* ფორმით. თუმცა, ის ვიწრო, ქადაგების, მნიშვნელობით არ შემოიფარგლება და ზოგადად, ხალიფის მრწეველთა მოხსენებას, ხალიფასთან სახელმწიფო მოღვაწეთა საუბარს აღნიშნავს. მოგვიანებით ალ-მას’უდი, წერდა რა ‘აღბ იბნ აბუ ტალიბის (+660) ქადაგებებზე, ხმარობდა ტერმინს *მაკაშთ*, რომლის მხოლოდობითი რიცხვის ფორმა *მაკაშ* იყო თუ *მაკაშა*, გაუგებარია (ათ-თატანე 1988: 112).

ამგვარად, *ჯაჰილიის* პერიოდში მაკაშა აღნიშნავდა შეკრებას, სადაც ჰყევოდნენ სხვადასხვა ამბებს (*კიხაჰ*) ჯინებზე, ცხოველებზე, ასევე არაკებს (*ამლალ*). გამომსვლელის სიტყვა ზოგჯერ შეგონებებსაც (*მატ’იჰ*) შეიცავდა. შეგონების შემცველი მაკამები (ანუ შეკრებები) მოგვიანებით უკვე მენუთებშიც

ეწეობოდა და უამრავ ჟანრს მთიცავდა. ეს იყო სხვადასხვა ამბები, მათ შორის საბრძოლო ხელოვნებისა და გამირობის ამსახველი, ღვეგენდები და ა.შ. ამგვარ შეკრებებზე, ზაქ მებარაქის ცნობით, მრავალ თემას შორის ლიტერატურული პოლემიკაც იკვეთებოდა (მუბარაქი 1990: 93). იბნ კუთაბას თანახმად, IX ს-თვის მაკამა „მოხსენების“ მნიშვნელობას იძენს (იბნ კუთაბა 1986). ხოლო ალ-ჯაჰიზის (777-869) თხზულებიდან კარგად ნანს, რომ ამავე პერიოდისთვის პოეზიის, ანდაზების, საბრძოლო ამბების ცოდნის გვერდით „არაბული განათლებულობისთვის“ მნიშვნელოვანი კომპონენტი სწორედ საჯარო გამოსვლა ანუ მაკამაა (ალ-ჯაჰიზი: 1966: 27). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს სუფიური მაკამები (პემეენ-ანტტილა 1998: 5), რაც ღმერთის წედომის მისტიურ-სპირიტუალურ „მდგომარეობას“ გამოხატავს და მუსიკალური მაკამები, რაც იმპროვიზაციულ მუსიკალურ ფორმას წარმოადგენს სპეციფიკური კილოური სტრუქტურით /მხ. მაკამ: მაკამათ მრ./ მისი სახელწოდება მომდინარეობს სიტყვიდან მაკამ, რომელიც აღნიშნავს თითების „მდებარეობას“ უღზე (სიმებიანი ინსტრუმენტი), ან „ადგილს“, რომელიც ხალიფის კარზე მუსიკოს-შემსრულებლისთვის იყო განკუთვნილი. სუფიურ და მუსიკალურ მაკამებს ლიტერატურულ ჟანრთან რაიმე კავშირი არ გააჩნიათ.

როგორც ვხედავთ, სიტყვა „მაკამას“ არაერთი მნიშვნელობა ჰქონდა: „ადგილსამყოფელი“, „საცხოვრებელი“, „სიტუაცია“, „მდგომარეობა“, „ბრძოლა“, „შეკრება“, „შეკრების ადგილი“, „შეკრებაზე წარმოთქმული სიტყვა“, „ხალხი, რომელიც შეკრებას ესწრება“, „ქადაგება“, „მოხსენება“... ამ ტერმინით აღინიშნებოდა ხალიფასთან სახელმწიფო მოღვაწეთა საუბარიც (IX ს.) და მათხოვართა ხვეწნა-მუდარისათვის დამახასიათებელი მეტყველებაც (X ს.) (ბროკელმანი 1898: 94), რასაც ადგილი ჰქონდა მაშინდელ ბაზრებში, მეწყეთებში, მოედნებზე, ან

უბრალოდ, გზებზე. უქონელი, მაგრამ საზრიანი, განათლებული და მჭევრმეტყველი ადამიანები ხშირად საზრდოს სწორედ ქადაგებით ან ლიტერატურული ნიჭის დემონსტრირებით (პოეტურ პაექრობებში და სხვ.) შოულობდნენ. მათ ზოგჯერ მფარველი გამოუჩნდებოდათ და ხალიფის კარზეც ხედებოდნენ ხოლმე (ბორისოვი 1987: 7; კრიმსკი 1911: 69). სწორედ ასეთი გზა უნდა გაეცლო მაშინდელი პროვინციიდან ლიტერატურული ცენტრებისკენ პირველი მაკამური ციკლის ავტორს ბადე ალ-ჰამან ალ-ჰამაჰანის (969-1007).

მაკამა, როგორც არაბული მხატვრული პროზის ჟანრი

შესავალში უკვე აღუნიშნეთ, რომ მაკამა მცირე ზომის ნარატივია მარტივი სიუჟეტით. X ს-ში ალ-ჰამაჰანის (969-1007) მიერ შექმნილი მაკამები არაბული პროზის სრულიად ახალ ჟანრად გვევლინება. თუმცა ყველა მისი ფორმალური ნიშანი გარკვეული სახით უკვე არსებობდა არაბულ სამწერლობო ტრადიციასა თუ სეპირსიტყვიერებაში.

დავიწყოთ *საჯ'ით*. მაკამები დაწერილია თითქმის უწყვეტი რითმოვანი პროზით, რაც უდავოდ სრდის ესთეტიკური ზემოქმედების ეფექტს: *ლამმ კთა'ადთუ ღარბა-ღ-ილთირაბი ეა ან'ათანი-ღ-მათრაბათა 'ანი-ღ-ათრაბი, ტავეაბათ ღი ტაენ'იპუ-ზ-ჰამანი ილა სან'ი-ღ-ჰამანი...*“ (ალ-ჰარირი 1980: 18). ეს ფორმაქმნის რიტმულად არაორგანიზებულ ტექსტს, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში რითმას, როდესაც გარითმეა პრაქტიკულად არავითარ წესს არ ემორჩილება (სილაგაძე 2009: 89). ამგვარი *საჯ'ი* IX-X სს-ში შეიქმნა. თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ ის არქაული *საჯ'ის* ტრანსფორმაციის შედეგი იყო (სილაგაძე

2009: 99). *საჯ.'ს*, როგორც არაბული ლექსის უძველეს ფორმას, აქტიურად იყენებდნენ ქურუმები, კულტის მსახურნი და წინასწარმეტყველნი. შესაძლოა ამიტომაც დარსა ის წარმართული ხანის ფოლკლორის მოვლენად და არ გაერცხვლა არაბულ ლიტერატურაში. IX ს-ის შუა ხანებიდან გართობული პროზა თანდათან გამოიწმინდა ხალიფათა ქადაგებებში (ჰუსაინი 1983: 127), ხოლო X ს-ში *საჯ.'ს* უკვე არა მხოლოდ აუდიტორიის წინაშე გამოძველულთა სიტყვის, არამედ ეპისტოლეების აუცილებელი ფორმაც გახდა (დაიფი 1975: 561). მაკამის ჟანრის შემქმნელად მიჩნეული ალ-ჰამაჰანი სწორედ იმ დროს მოღვაწეობდა, როცა გართობული პროზა ყველგან გამოიყენებოდა, აღმინისტრაციულ საქმიანობაშიც კი. ამდენად, მისი დამსახურება მხოლოდ ის გახლდათ, რომ მაკამების მეშვეობით *საჯ.'ს* მხატვრული კომპოზიციის ნაწილად იქცა, რაც უდავოდ სიახლე იყო.

მაკამის ჟანრის მეორე მნიშვნელოვანი ნიშანი ამბის ორმაგი გადმოცემა ე.წ. *იხანღია*. მთხრობელი თითქოს ავტორს უამბობს მომხდარს, საკუთარი თვალის ნანახს. ავტორი კი ამ ამბავს ჩვენ – მკითხველებს გადმოგვცემს. *იხანღი*ს არსებობას იმ ეპოქაში არცთუ უმნიშვნელო მოტივაცია ჰქონდა. შუა საუკუნეების მსმენელისთვის (თუ მკითხველისთვის) მთავარი მოთხრობილი ფაქტების აუთენტურობა იყო (დრორი 1994: 147). როგორც ძველ ებრაულ, ასევე კლასიკურ არაბულ ლიტერატურასა და *ჰადისებში* არსებობდა გადამცემთა „ჯაჭვი“, რასაც მკითხველი მოთხრობილის ისტორიულ რეალობაში უნდა დაერწმუნებინა. თავიდან ეს მოვლენა რელიგიური მოტივაციით ებრაულ ლიტერატურაში გაჩნდა. კანონიკური არაბული ლიტერატურა – ე.წ. *ადაბი* იმდენად ავტორიტარული აღმოჩნდა, რომ ისტორიულობა, რეალურობა იმ პროზაული ჟანრების აუცილებლობადაც აქცია, რომელთაც რელიგიასთან პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდათ (დრორი 2000: 12). ასეთი მხატვრული ჟანრია მაკამაც.

‘აბდ ალ-ჟაბრ’ ქლბტუ აღნიშნავს: „მაკამებში ტექსტი გადმოიცემა ჯერ ერთი [იგულისხმება მთხრობელი], შემდეგ მეორე [იგულისხმება ავტორი] *რავის* მიერ ისევ, როგორც პოეზიის ძველი ნიმუშები [‘სეპირსიტყვიერი პოეზია], უფრო მოგვიანებით კი *ჰადისები* გადმოიცემოდა დიდი სიზუსტითა და აკურატულობით *რავიების* [გადამცემთა] მიერ. განსხვავება იმაშია, რომ მაკამის შემთხვევაში ერთ-ერთი *რავი* გამოგონილია“ (ქლბტუ 1976: 25). მაშასადამე, ბადი‘ აზ-ზამანის ქმნილებაში ამბის ორმაგი გადმოცემაც ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან, იმ ეპოქის პოეტიკური სპეციფიკიდან გამომდინარე გაჩნდა, რომელშიაც დაიბადა მაკამა, როგორც ჟანრი.

მაკამებში გამოყენებული წარმოსებრი ფორმა ასევე ფართოდ იყო გავრცელებული იმდროინდელ ახლო აღმოსავლეთში. საკმარისია დავასახელოთ „ათას ერთი ღამე“ ან „ქილილა და დამანა“. საერთოდ, ეპიზოდურობა, ციკლურობა ნიშანდობლივია სეპირსიტყვიერებისთვის. ნარაციის დასაზღვრულობა ნაწერის შემდეგ დაიწყო. აბასიანთა ეპოქაში ლიტერატურის ორივე სახეობა თანაარსებობდა: წერილობითიც და სეპირიც. ამიტომ იმ პერიოდში შექმნილ წერით ნიმუშებს სეპირსიტყვიერების ელფერი დაჰკრავს – წარმოსებრი ფორმა, პერფორმანსის ელემენტები (ვაქსი 2003: 180). ალ-ჰამაჰანის მიერ წინასწარ შეთხზული თუ ექსპროიმტად წარმოთქმული მაკამები იყო ერთგვარი ეკრბალური პერფორმანსი აუდიტორიის წინაშე, რომელიც დაესრულებლად ვერ გაგრძელდებოდა. ამიტომაცაა ბუნებრივი მისი ეპიზოდებად დაყოფა. თითოეულ მაკამაში დამოუკიდებელი ამბავი ვითარდება, ხოლო ძირითადი წარსო მთავარი გმირის ხეციალის ამბით აიგება. ცალკეულ მაკამაში ასახულია ის, თუ რისი მოწმე ხდება თავად მთხრობელი გმირის მოგზაურობის დროს მას შემდეგ, რაც ისინი შემთხვევით შეხვდებიან ერთმანეთს.

უნდა აღინიშნოს, რომ აღ-ჰამაშნანის პროზაულ ნაწარმოებში ნართული ლექსების უმეტესობა სხვადასხვა არაბ პოეტების ეკუთვნით. მრავლად გვხვდება ციტატები ყურანიდან, *ახანქუბიდან*. მაკამებში თავმოყრილია *ადაბის* თითქმის ყველა ჟანრი: არაბთა გმირების სარაინდო ისტორიები (*ხირათ*), თქმულებები (*ასტორ*), ანექდოტები (*ნავაბორ*), არაკები (*ამჰნა*), ეპისტოლეები (*რაასილა*). მთავარი პერსონაჟის მოგზაურობა, ცალკეული მაკამების გეოგრაფიული სახელწოდების შემცველი სათაურები არაბი გეოგრაფების ნაშრომებსა და სამოგზაურო წიგნებს (*ქუთუბუ-რ-რიჰლა*) მოგაგონებთ. ნაწარმოების მთავარი გმირიც იმ რეალობის პირშოა, რომელშიც იქმნებოდა პირველი მაკამები. საცოდავი გარეგნობის მქონე, ორატორული ნიჭით დაჯილდოვებული მოხეტიალე მათხოვრები აღ-ჰამაშნანმდე ათ-თანხუბმ (829-939) ასახა თავის ანექდოტების კრებულში. მათ ცოდნა-გაწაფულობასა და სილატაკეს შორის კონტრასტის წყნება წვეწვლებრივი რამ იყო *ადაბისათვის* (ბროკელმანი 1993: 109).

მაშასადამე, ერთი შეხედვით, აღ-ჰამაშნანის ახალი არაფერი გამოუგონია. მის მიერ გამოყენებული გარითმეული პროზა (*საჟ'ი*), ამბის ორმაგი გადმოცემა (ე.წ. ფიქტიური ან ფსევდო-ინანდი), ჩარჩოსებრი ფორმა, ციტატები არაბული პოეზიიდან და ყურანიდან, მოხეტიალე მკვერმეტყველის სახე, *ადაბის* ჟანრები – ყველაფერი ეს საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ პირველი მაკამური ციკლი შუა საუკუნეებში გაბატონებული იგივეობის ესთეტიკით შექმნილი ნაწარმოებია. მაკამა, როგორც მხატვრული ჟანრი, მისი საერთო ხასიათი, სტრუქტურა ეფუძნება იმ ღროისათვის საკმაოდ განვითარებულ *ადაბს*. თუმცა, ყველა ზემოთ ჩამოთვილი კომპონენტი მოქცეულია სრულიად ახალ ლიტერატურულ მოდელში, რომელიც განსხვავდება სხვა ტრადიციული მოდელებისაგან და მხატვრულობაზეც აქვს პრეტენზია.

კლასიკური მკვლევარი

ბადი' აზ-ზამან ალ-ჰამაზანი

ალ-ჰამაზანი აბდულაზიზი, მეტსახელად ბადი' აზ-ზამან ალ-ჰამაზანი დაიბადა ჰამაზანში 969 წელს და გარდაიცვალა პერაში 1008 წელს. პირველად განათლებას ეზიარა თავის მშობლიურ ქალაქში, სადაც მისი მასწავლებელი ცნობილი გრამატიკოსი იბნ ჰარისი (+1004) იყო. იშვიათი მასსოვრობისა და ტალანტის მქონე ყმაწვილი სწრაფად შენიშნეს. აი, როგორ აღწერს მის უნიკალურ შესაძლებლობებს ალ-ხაზლიბი (+1038): „ის სასწაულის ხელოვნებას ფლობდა, ორმოცდაათსტროფიან ლექსს ერთი მოსმენის შემდეგ უშეცდომოდ იმეორებდა“ (გიბბი 1960: 70). ამიტომაც შეარქვეს მას მეტსახელი, რაც „ეპოქის საოცრებას“ (ბადი' აზ-ზამანი) ნიშნავს. ალ-ჰამაზანი კარგად ფლობდა არაბულსაც და სპარსულსაც. ალ-ჰაზური (ალ-ჰაზური 1961), რეშერი (რეშერი 1980), ბლაშერი (ბლაშერი 1989: 109) და სხვები ფიქრობდნენ, რომ ის სპარსული წარმომავლობის არაბულენოვანი მწერალი იყო. შავკი დაფი, რომელმაც საგანგებოდ შეისწავლა მისი წარმოშობის საკითხი, ასკენის, რომ მწერლის მშობლები სპარსეთში მცხოვრები არაბები იყვნენ (დაფი 1987: 13). ამავე აზრს კემეენ-ანტტილაც ადასტურებს და მიუთითებს, რომ ეს ალ-ჰამაზანის პირადი წერილებიდანაც ჩანს (კემეენ-ანტტილა 2002:

16). ბიოგრაფები არაფერს გვატყობინებენ მისი ოჯახის შესახებ, მაგრამ საგარეოდ, ბადე აზ-ზამანის მშობლები, მართალია იმდროინდელ პროვინციაში მცხოვრები, მაგრამ განათლებული ადამიანები უნდა ყოფილიყვნენ. ალ-ჰამაშანი ახალგაზრდული წლებიდან ბევრს მოგზაურობდა. მაშინ ჩვეულებრივი რამ იყო ცოდნის მისაღებად აღმოსავლეთის კულტურის ცენტრების მოვლა. ოცდაორი წლის იყო, როცა რეიში გადასახლდა. დაუმეგობრდა პოეტ აბუ ღულაფ ალ-ხაზრაჯის (Xს.). რეიდან ჯურჯანს მიაშურა, სადაც ისმაელიტების სექტას დაუახლოვდა. 996 წელს ნიშაპურში აბუ ბაქრ ალ-ხეყარიზმის (934-993) ლიტერატურულ პაექრობაში დაუპირისპირდა და დაამარცხა კიდევც. შედეგად, დიდი ავტორიტეტი მოიპოვა იმდროინდელ მმართველებს შორის. ამის შემდეგ ხორასანისკენ გაემართა. ბოლოს კი ჰერათში დასახლდა. ჰემეენ-ანტტილა სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ალ-ჰამაშანი კარის ლიტერატურის ტიპური წარმომადგენელი იყო. მისი ნიჭი ლიტერატურულ წრეებში, პატრონთა გასართობად იფლანგებოდა. მაკამები, პოეზია, ეპისტოლეები შთაბეჭდილების მოსახდენად იქმნებოდა. ყველა ნამუშევარი მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდეგ აიკინდა და შეგროვდა“ (ჰემეენ-ანტტილა 2002: 33). ალ-ჰამაშანის სიცოცხლეშივე აქონდა კარგი პოეტის რეპუტაცია, მაგრამ ლიტერატურის ისტორიაში ის მაინც დამკვიდრდა, როგორც მაკამის ჟანრის ფუძემდებელი. ორმოცი წლისაც არ იყო, როცა გარდაიცვალა. სიკვდილამდე სულ ცოტა ხნით ადრე მიიღო სუნიზმი. მანამდე შიიზმის ერთგული იყო. ბადე აზ-ზამანის ეს ძიების პროცესი მის შემოქმედებაშიც აისახა. (იხ. ზახარია 1990: მაკამების მკვლევარი ზახარია მას განიხილავს, როგორც ისმაელიტ ავტორს). იბნ ხალიქანის ცნობით, ალ-ჰამაშანის დამბლა დაეცა და ცოცხლად დამარხეს. ღამით კი ყეირილის ხმა

გაუგონიათ მისი საფლავიდან. თუმცა, შესაძლოა ეს ლეგენდაა, რომლის შეთხზვაც უყვართ ხოლმე ცნობილ ადამიანებს.

ალ-ჰამაჰანის იმ დროს მოუწია მოღვაწეობა, როცა აბასიანთა სახალიფოს „ოქროს ხანა“ უკვე დასრულებულიყო. X-XII სს-ში არაბეთის პოლიტიკურ დასუსტებაზე ისიც მოუთითებს, რომ ბაღდადს უცხოელი სულთნები მართავდნენ, ხალიფა კი მხოლოდ რელიგიის საკითხებში ინარჩუნებდა ავტორიტეტს. არამდგრადი ხელისუფლება ხელიდან ხელში გადადიოდა. ფეოდალთა შორის განუწყვეტელ ბრძოლებს დაემატა განხეთქილება რელიგიის საკითხებში. ქვეყნის ეკონომიკა დაინგრა. გლეხები შიმშილისა და ეპიდემიებისგან იხოცებოდნენ. გახშირდა ქურდობა, გზებზე თავდასხმა (ალ-ჰახური 1961: 84). ასეთ ვითარებაში მოხეტიალე მათხოვრებიც მომრავლდნენ. გაიზარდა განსწავლული დაუსაქმებელი ადამიანების რიცხვი. მათხოვართა და კრიმინალთა ეს ფენა IX ს-დან იკვეთება. მათ „სასანის ძენი“ (არაბ. *ბანუ სასანი*) ეწოდათ. გადატაკებულნი ხშირად ირქმევდნენ ჩამოგდებული დინასტიის ან ძლიერი, მდიდარი ოჯახის სახელს. „სასანის ძენი“ სპარსულ წარმომავლობაზე დებდნენ თავს. თითქოს სასანიდების დინასტიის ბოლო წარმომადგენელი ქვეყნის დარბევის შემდეგ გაიქცა და მწყემსი გახდა. მისი შთამომავლები კი მათხოვრებად იქცნენ (ალ-ჰამიდი 1980: 52). „სასანის ძენი“, რომელთა ტიპური წარმომადგენელი პირველი მაკამური ციკლის მთავარი გმირია, ალ-ჰამაჰანიმდე ალ-ჯაჰიზთან გვხვდება (ალ-ჯაჰიზი 1966). აბუ დულაფ ალ-ხაზრაჯის (X ს.) ეკუთვნის „სასანიური *კაჰიდა*“ (*კაჰიდა სასანიია*), რომელიც ამგვარი მოხეტიალეებისათვის დამახასიათებელ მეტყველებას – სლენგს შეიცავს. ათ-თანუჰის (829-939) მიერ შედგენილ ანეკდოტთა ანთოლოგიაშიც აისახა საცოდავი გარეგნობის მოხეტიალე მკვერმეტყველი. ბისტონი მიიწინებს, რომ მაკამების წერისას ბაღო აზ-ზამანი სწო-

რედ ანექდოტური ლიტერატურით იყო შთაგონებული (ბისტონი 1971: 3). საეარაუდოდ, ისეთ განათლებულ ადამიანს, როგორიც ალ-ჰამაჰანნი იყო, ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ნაწარმოები კარგად უნდა სცოდნოდა. არაბი მკვლევარი ჰასან ჰამუდნი ამტკიცებს, რომ ალ-ჰამაჰანნიზე დიდი გავლენა ჰქონდა მის მასწავლებელს, გრამატიკოს იბნ ქარისს, რომელიც თავად ბევრს მოგზაურობდა და შემდეგ მოწაფეებს უყვებოდა სხვადასხვა ამბებს. იქნებ, ალ-ჰამაჰანნი იბნ ქარისის ნაამბობი გადმოგვცაო – ეჭვს გამოთქვამს ის (ჰამუდნი 1985: 95). მართალია, პირადი წერილებიდანაც ჩანს, რომ ალ-ჰამაჰანნი დიდ პატივს სცემს მასწავლებელს, ხშირად მოჰყავს მისი ფრაზები, ლექსები, მაგრამ მსჯელობა იბნ ქარისის მნიშვნელოვან როლზე უანრის შექმნაში მტკიცებულებას მოკლებულია.

რამ ან ვინ მისცა ბიძგი პირველი მაკამების შექმნას? 1915 წელს ფრენდერგრასთმა ჩრდილოეთ აფრიკელი ალ-ჰუსრის (+1022) თხზულებაზე დაყრდნობით დაასკვნა, რომ ბადნი აზ-ზამანმა იბნ დურაიდის (873-933) ორმოც ჰადიშს ოთხასი მაკამა დაუპირისპირა მოხეტიალე მათხოვართა თემაზე. ე.ი. იდეა მაკამების შექმნისა ეკუთვნოდა არა ალ-ჰამაჰანნის, არამედ იბნ დურაიდს. მარგოლიუსმაც გაიზიარა ეს აზრი. იგივე ვერსია მაკამების შექმნასთან დაკავშირებით ზაქი მუბარაქმა გამოაქვეყნა 1930 წელს. მას ალ-ჰამაჰანნის მაკამების გამომცემელი მუჰამმად 'აბდო არ დაეთანხმა. ეს პოლემიკა ეგვიპტის გაზეთ „ალ-მუკთაბაჰის“ ფურცლებზე გაიმართა. მოგვიანებით ბლაშერმა და მასნუმ გააკრიტიკეს აზრი იმის შესახებ, თითქოს ალ-ჰამაჰანნი მხოლოდ მიმბაძველი იყო. საკმე ისაა, რომ იბნ დურაიდის ჰადიშების ორიგინალს ჩვენამდე არ მოუღწევია. მათი ნაწილი შესულია ალ-კაღის წიგნში (ალ-კაღი 1987). ტექსტების შედარება ნათელყოფს, რომ არის საერთო შტრიხები, როგორიცაა საჯ'რ, ლექსების ციტირება, არაკები, ანდაზები, მკვერმეტყველება,

პირველ პირში თხრობა. იბნ დურაფიცი ხშირად ხმარობს ფრაზას „გვიამბო“, „თქვა“ ამა თუ იმ ცნობილ პირებსზე, მაგრამ მის *ჰაღტებში* არც გმირია, არც მთხრობელი (ჰასანი 1974: 11). მაღტი-დუგლასს მიაჩნია, რომ მაკამებში ნარატიული სტრუქტურა ანეკდოტებიდანაა აღებული (მაღტი-დუგლასი 1985: 13). ქნლბტუ თელის, რომ ალ-ჰამაჰანნი არ არის ჟანრის გამომგონებელი, თუმცა, იბნ დურაფის შემდეგ ბევრ რამეს ცვლის (ქნლბტუ 1993: 95). კრიმსკისაც ეჭვი შეაქვს იმ ფაქტში, თუ რამდენად სამართლიანადაა აღიარებული ბაღბ აზ-ზამანი ჟანრის ავტორად (კრიმსკი 1983: 118). რინარდსის აზრით, ყველა, ვინც ალ-ჰამაჰანნის მიიჩნევს მაკამის, როგორც ჟანრის, გამომგონებლად, მისი ღირსეული ლიტერატურული მეშვეიდრის – ალ-ჰარირის მაკამათა წინასიტყვაობას ეყრდნობა, სადაც ფრაზაში „ბაღბ აზ-ზამანმა შექმნა მაკამები“ ზმნა IV თემის ფორმით კი არ გადმოიცემა (აბდა‘ა), არამედ VIII თემის ფორმით (იბთადა‘ა), რაც ახლის გამოგონებას არ ნიშნავს“ (რინარდსი 1991: 93). ყოველ შემთხვევაში, ჩვენამდე უფრო ადრინდელ მსგავსი ჟანრის ნაწარმოებს არ მოუღწევია. ამიტომ დღესდღეობით მაინც ალ-ჰამაჰანნა აღიარებული ჟანრის ავტორად. ფრენდერგრასთმა დასვა საკითხი იმის შესახებ, გადაიღო თუ არა პირველი მაკამების ავტორმა ბერძნულ-ბიზანტიური მოდელები, მაგრამ ამგვარი გავლენის არსებობის მტკიცება სრულიად უსაფუძვლო ჩანს. გარდა ამისა, არც მოგვეპოვება ტექსტობრივი დადასტურება ან მითითება იმის თაობაზე, იცნობდა თუ არა ალ-ჰამაჰანნი პეტრონიუსის „სატირიკონს“ ან, თუნდაც, ბერძნულ მიმს. იყო საუბარი იმაზეც, თითქოს მაკამის ფორმა სპარსულიდან შემოიტრა არაბულში, მაგრამ დღეს არავინ უარყოფს, რომ ეს პირიქით მოხდა (ავდი 1989: 330; ჰემეენ-ანტილა 2002: 89). შეიძლება ითქვას, რომ მაკამა წმინდაწყლის არაბული ჟანრია, მაგრამ მისი გამოსენის მიზეზი

არ არის მოღაღ აშკარა და ნათელი. ზოგჯერ ჟანრი სხვა ჟანრის გადაკეთებითაც ჩნდება, მაგრამ მაკამაზე ამას ვერ ვიტყვით. ის თავად 'შეიცავს მანამდე არსებულ ლიტერატურულ ჟანრებს და ეს მოვლენა ყველაზე ნაკლებად შესწავლილი საკითხია მაკამაში.

1880 წელს კონსტანტინოპოლში გამოსულ ალ-ჰამაჰანის მაკამებს წინ უძღვის ალ-კაარაფანის (+1067) შესავალი. სადაც აღნიშნულია, რომ ბადი აზ-ზამანი შეკრებების (*მაჯალის*) ბოლოს ექსპრომტად შექმნილ თითო მაკამას კარნახობდა მსმენელებს (ალ-მაგნაჰი 1996: 25). მაკამის თემას მოწაფეები სთავაზობდნენ. წარსოვები ფორმა მართლაც მოსახერხებელია ყოველ ჯერზე ახალი ამბის მოსათხრობად. ალ-ჰამაჰანის მაკამათა ნაწილს ეტეობა კიდევ ექსპრომტის კვალი. თუმცა, არაბი მკვლევარი ალ-მაგნაჰი გამოყოფს შედარებით ადრინდელ მაკამებს, რომლებიც უფრო დახვეწილია და ფიქრობს, რომ ისინი კარნახამდე დაიწერა, რადგან ზოგიერთ მათგანში რამდენიმე ადგილი ზუსტად ემთხვევა პირად წერილებში გამოყენებულ ფრაზებს. ასეთი თანხვედრა კი ექსპრომტის ფაქტს ეჭმევს აყენებს (ალ-მაგნაჰი 1996: 259). ჰემენ-ანტტილას მიაჩნია, რომ ლეგენდა მაკამების ექსპრომტად შექმნის შესახებ, შესაძლოა, მწერლის ფენომენალური ნიჭის გამო დაიბადა. მეტად საყარადოა, რომ ის ლექციების ბოლოს წინასწარ შეთხზულ მაკამებს უკითხავდა აუდიტორიას (ჰემენ-ანტტილა 2002: 117). მატოკი ფიქრობს, რომ ალ-ჰამაჰანი უბრალოდ ახალ ფორმას ეძებდა უკვე კარგად ნაცნობი ისტორიების მოსათხრობად. მისი მიზანი გართობა იყო (მატოკი 1984). შაჰინ ღაფი თავის მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომში „მაკამა“ ხაზგასმით აკონკრეტებს: „... ნიშაპურში შეხება [ალ-ჰამაჰანი] აბუ ბაქრ ალ-ხუვარიზმის, დიდ ლიტერატორს. სწორედ აქ შექმნა მაკამები თავისი მოწაფეებისთვის“ (ღაფი 1987: 32). მკვლევარი მაკამის პირდაპირ

დანიშნულებას სწავლებაში ხედავს. გარეგნული ფორმა სრულიადაც არ არის ავტორისთვის მთავარი. მაკამის ფორმა უფრო საშუალებაა მისთვის. ის ჩონჩხია, რომელსაც სხვადასხვა შინაარსი მოარგო – თაღლითი მაწანწალების, პანეგირიკის, შეგონება თუ რელიგიური ქადაგება. ღაფის აზრით, მაკამების იუმორი და ენამახვილობაც მოწაფეთა წასახალისებლად არის გამიზნული (ღაფი 1987: 34). მაშასადამე, ღაფი იზიარებს აზრს, რომ მაკამები სწავლების მიზნით დაიწერა, მაგრამ არაფერს ამბობს იმაზე, იყო თუ არა ისინი ზეპირად შეთხზული. აქ-ქაწლიბი (+1038) კი თავის თხზულებაში „იმპროვიზაციის ნაყოფს“ (*კამრათუ-ლ-ირთიჯანლი*) უწოდებს ალ-ჰამაჰანის მაკამებს. ალ-ჰუსრის მსგავსად, ისიც მოიხსენიებს ოთხას მაკამას, რომელიც ავტორმა უკარნახა ერთ-ერთ მწერალს (აქ-ქაწლიბი 1976). აქ-ქაწლიბი არ უდარებს მაკამებს *კადრქებს* და არც იმას ახსენებს, თუ ვინ შთააგონა ალ-ჰამაჰანის მათი დაწერა. ცნობა ოთხასი მაკამის კარნახის შესახებ ბადი' აზ-ჰამანის ერთ-ერთ წერილშიც გვხვდება: „...უკარნახე ოთხასი მაკამა, რომელთაგან არც ერთია მსგავსი შინაარსით. მას კი [გულისხმობს თავის მეტოქეს ალ-ხუეარიზმის] არც ერთის დაწერა არ შეუძლია“ (ალ-მაჟაჰი 1996: 258).

ალ-ჰამაჰანის ეპისტოლეებში სულ ორჯერაა მოხსენიებული „მაკამები“ საკუთრივ ნაწარმოების მნიშვნელობით. დანარჩენ შემთხვევებში ეს სიტყვა ისევე, როგორც მის თანამედროვეთა ნაწერებში, ნიშნავს „შეკრებას“, „ბრძოლას“, „შეგონებას“, „სწავლებას“. სავარაუდოდ, მწერალს იბნ კუთაბისეული მნიშვნელობაც უნდა სცოდნოდა – „მოხსენება“. მისი მაკამების მთავარი გმირი ხალიფის კარზე წარმდგარ მქადაგებელს გვაგონებს ხშირად. ან, შესაძლოა, ჟანრის სახელწოდება სხვა მნიშვნელობიდან მოდის – „შეკრებილი ხალხი“. თითოეული მაკამის ყველაზე საინტერესო ნაწილს ხომ ანდაზებით და სენტენ-

ციებით გადატვირთული გამოსულა წარმოადგენს. გმირი კი თავისი მონოლოგით შეეკრებილი ხალხის წინაშე გამოდის. რატომ უწოდა ალ-ჰამაჰანამ თავის ქმნილებას მაინც და მაინც „მაკამა“? ამის გარკვევა რთულია. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ჟანრის სახელდებაც ისევე სპონტანურად მოხდა, როგორც მისი წარმოქმნა. ბისტონი აღნიშნავს: „ალ-ჰამაჰანის აზრიც არ დაებადებოდა იმის თაობაზე, რომ მისი მაკამები პიკარესკულ რომანს მისცემდა დასაბამს“ (ბისტონი 1971: 8). ის გაცნობიერებულად არ ქმნიდა ახალ ლიტერატურულ ჟანრს. შუა საუკუნეების არც ერთ ფილოლოგს, ანთოლოგისტს მაკამებთან მიმართებაში არ გამოუყენებია სიტყვა „ჟანრი“. მას უწოდებენ ხან *კიხტა*-ს, ხან *ჰიქმა*-ს. იბნ ალ-აჰირი (1163-1239) მაკამას ახასიათებს, როგორც ნარატიულ ფორმას (*შაჟლ კიხტა*). ის მიუთითებს, რომ ამ ყალიბს აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და დაბოლოება. მისი სტანდარტული ფორმა არ იცვლება (იბნ ალ-აჰირი 1987).

ალ-ჰამაჰანის მაკამების მთავარი გმირი აბუ-ღ-ჟათჰ ალ-ისქანდარზ ღარიბია, თადლითია და გაიძეურა, თუმცა უნიჭიერესი ლიტერატორია. ცნობილ არაბ მეცნიერს 'აბდოს მიაჩნდა, რომ ის ანდალუსიის ალექსანდრიიდანაა და არა ეგვიპტისა, რაც, მისი აზრით, მაკამების ტექსტიდან გამომდინარეობს ('აბდო 1889: 36), არაბი მეცნიერი კუდამა კი თვლიდა, რომ ნიხბა „ალ-ისქანდარზ“ ქუფასთან ახლოს, მდინარე ეფფრატზე მდებარე ალექსანდრიიდან მოდის (კუდამა 1985: 596). თუმცა, ამას პრინციპული მნიშვნელობა არ აქვს. ალექსანდრია მაშინდელ ახლო აღმოსავლეთში ოცდაცამეტ ქალაქს ერქვა. აბუ-ღ-ჟათჰი კი, როგორც იმ პერიოდში მოხეტიალე მჭევრმეტყველთა გან'სოგადებული ტიპი, ნებისმიერი მათგანიდან შეიძლებოდა ყოფილიყო. მისი მოგზაურობის ამბავს 'ისნ იბნ ჰიშამი მოგვითხრობს. აზრთა სხვაობა არსებობს იმასთან დაკავშირებით,

გამოგონილია თუ არა ეს ორი პერსონაჟი. რიჩარდსი იბნ პიშმის სახელს უკავშირებს *ქადელების* ერთ-ერთ მეცნიერს, რომელიც ბადო¹ აზ-ზამანის მასწავლებელთაგანი იყო (რიჩარდსი 1991: 21). კუდმა ირწმუნება, რომ ორივე პერსონაჟი რეალური ისტორიული პიროვნებაა (კუდმა 1985: 596). ალ-ჰამდი ფიქრობს, რომ გმირი თავად ავტორია (ალ-ჰამდი 1980: 246). ამავე აზრს აძლიც იზიარებს (აზლი 1969: 22). მუსტაფა აშ-შაქა თვლის, რომ ისინი ავტორმა თავად გამოიგონა (აშ-შაქა 1951: 54), რასაც ალ-ჰარბრიც მიაჩნებს თავისი მაკამების წინასიტყვაობაში (ალ-ჰარბრი 1980: 15). ამავე აზრისანი არიან შაეკ დაჰი (დაჰი 1987: 48), გრუნებავა (გრუნებავა 1998: 9574), ბისტონი (ბისტონი 1971: 10), ჰემენ-ანტილა (ჰემენ-ანტილა 2002: 72) და სხვა მეცნიერები, რომელთათვისაც ამ საკითხს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, რადგან ისინი პირველი მაკამების პერსონაჟებში ზოგად მხატვრულ ტიპებს (*ნამზიჯ ინანია*) ხედავენ. ალექსანდრიელი მთელ სოციალურ ფენას განასახიერებს. ალ-მაფაჰის მიაჩნია, რომ მაკამებამდე ამგვარი ტიპის მაგალითები ალ-ჯამიზთან და 'ანთარასთანაც გეხდებოდა (ალ-მაფაჰი 1996: 259). ალ-ჰამდის თქმით კი, სწორედ ალ-ჰამაზანის ხედა წილად, შეექმნა პირველი განზოგადებული რეალისტური ლიტერატურული პერსონაჟი (*აშ-შახინა-ალ-ადაბია*), რაც შემდგომ ესპანელმა გადაიღეს არაბებისგან [გულისხმობს თაღლით პიკაროს] და ევროპულ ლიტერატურაში გაავრცელეს (ალ-ჰამდი 1980: 101).

მაკამების მთავარ გმირებზე მსჯელობისას არაერთი მკვლევარი ეხება ნაწარმოების მხატვრულობის საკითხს, რადგან, მოგეხსენებათ, გამოგონილი პერსონაჟი ფიქტიური პროზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. რიჩარდსი არ ეთანხმება ბისტონს იმაში, რომ თავად ალ-ჰამაზანისთვის მაკამებში მოთხრობილი ამბავი ფიქცია იყო. მისი აზრით, ალექსანდრიელის პორტრეტი ძალიან სუსტია. მხატვრულობის შეგრძნება კი თან-

დათან ქრება, როცა ავტორს თხრობის პროცესში რეალური ისტორიული პირები შემოაქვას (რინარდსი 1991: 25). ხოლო ჰეგმონ-ანტილა მიიჩნევს, რომ „თხრობა აშკარად ფიქტიურია მაშინ, როცა კლასიკური არაბული ლიტერატურა მიდრეკილია ისტორიულობისაკენ (ისტორიული სინამდვილის ასახვა), აისტორიულობისაკენ (როცა ნაწარმოებს არანაირი კავშირი არ აქვს ისტორიასთან, მაგრამ ავტორი იყენებს ისეთ ტიპებს, როგორიცაა ბედუინი, მონა გოგონა და სხვ.) და ფსევდოისტორიულობისაკენ (როცა შინაარსი ჰგავს ისტორიულ სინამდვილეს, იგულისხმება იგი). მაკამებში ფიქცია ინოვაციაა“ – ასეცნის მეცნიერი (ჰეგმონ-ანტილა 2002: 40).

ალ-ჰამაშანის მაკამათა თემატიკა მრავალფეროვანია. ექვსი მათგანი სიჯისტანის ემირის, ხალაფ იბნ აჰმადის, პანეგირიკს წრმოადგენს. ავტორი სშირად გამოთქვამს თავის მოსაზრებებს ლიტერატურის სხვადასხვა საკითხებზე, ამა თუ იმ პოეტზე. დიდი ადგილი ეთმობა *მეუთაზილობაზე* მსჯელობას, სადაც ნანს, რომ ავტორი სუნიტებს ემსრობა. ერთ-ერთ მაკამაში ის ბედუინებზე მოგვითხრობს, სხვაგან მედროვე ყადების სუფიური გარყენილებაა მხილებული. შინაარსის მიხედვით ალ-ჰამაშანის მაკამები შეიძლება ასე დავყოთ: 1) თაღლითური და კომიკური; 2) მათხოერების; 3) ფილოლოგიური და ესთეტიკური; 4) შეგონებითი; 5) პანეგირიკული და სხვა. მნიშვნელოვანია მოგზაურობის თემა. მთავარი გმირი ძირითადად სპარსეთის ტერიტორიაზე მოგზაურობს. მაკამის სათაური უმეტესად იმ ადგილის სახელწოდებას შეიცავს, სადაც ხდება მოქმედება (*ალ-ბაღ-დაღიმა*, *ალ-კადირიმა*). ზოგჯერ სათაური იმ თემაზე მიგვანიშნებს, რაზეც საუბარია მაკამაში (*აშ-ში'რმა* (პოეზიის), *ალ-ჯაჰიზმა* (ალ-ჯაჰიზის), *ალ-ვა'ზმა* (დამრიგებლური, შეგონებითი). არაბულ-მუსლიმური კულტურისათვის, საერთოდ, დამახასიათებელია იმპროვიზაცია (*ირთიჯაჟ*). მაკამების მთავარი გმირის

გამოსვლა ექსპრომტად, იმპროვიზებულად ხდება. ამ მხრივაც ალ-ჰამაზანისთან აისახა ეპოქის სული.

ბადი აზ-ზამანის ნაშრომი არ არის სისტემატიზებული, ჩარჩოში მკაცრად ჩასმული. მთხრობელი მე-12 მაკამაში თავად იტყუება (ნაცვლად იმისა, რომ მთავარ გმირს ამხელდეს და კიცხავდეს ტყუილის გამო); მე-7-სა და მე-9-ში მთავარი პერსონაჟი საერთოდ არ ჩანს – ალექსანდრიელის სახელი მოხსენიებულიც არ არის და გაურკვეველია მოთხრობილი ამბის მოქმედი გმირის ეინაობა. ერთ-ერთ მაკამაში (25-ე) მოთხრობელიც გმირია. ზოგან კი ის არ გვხვდება და შესაბამისად, ამბის ორმაგ გადმოცემასაც არ აქვს ადგილი. ზოგიერთ მაკამაში ავტორი, უბრალოდ, თავის აზრს გამოთქვამს ამა თუ იმ საკითხზე; ქადაგებას ცვლის ანეკდოტი და ა.შ. ალ-ჰამაზან წერდა ისე, რომ არ ჯდებოდა მკაცრად განსაზღვრულ ფორმაში, არ ემორჩილებოდა წესებს, ან არ ჰქონდა წარმოდგენილი კონკრეტულად როგორი უნდა ყოფილიყო ეს წესები. მაკამების ნაწილი, ჩანს, მართლაც იმპროვიზებულად შეიქმნა. ავტორს არც უფიქრია, ისინი დაეღაგებინა, მათთვის პროლოგი და ეპილოგი დაეწერა. შუა საუკუნეებში მიღებული კი არა, აუცილებელი მოთხოვნაც იყო ნაწარმოებისთვის წინასიტყვისა და ბოლოსიტყვის დართვა. ალ-ჰამაზანის მაკამები არ შეუკრებია. აშკარაა, რომ მას არ ჰქონდა მოფიქრებული და გააზრებული მაკამათა თანმიმდევრობა, რაც ჩვენამდე მოღწეულ ხელნაწერებშიც ჩანს. ყველაზე ძველ, 1126 წელს სტამბოლში შესრულებულ მანუსკრიპტს აკლია 13 მაკამა (52-დან), მეორეს – 1225 წელს აია სოფიაში გადაწერილს – 19. ალ-ჰუსრნ თავის ანთოლოგიაში ალ-ჰამაზანის 18 მაკამის ტექსტს გვთავაზობს მხოლოდ, ალ-კაფრავეან 20 მაკამას მოიხსენიებს – დანარჩენმა არ მოადწიაო. XIV ს-ის პარიზულ ხელნაწერში 52-დან 34 მაკამა არ არის. 1881 წლის სტამბულის გამოცემაში 51 მაკამაა. მუჰამმად ‘აბდოსთანაც საერთო რაოდენობა 51 მაკამაა.

დენობა 51-ია, მაგრამ აქ სხვა მაკამა აკლია. რინარდის მოყვანილი აქვს ალ-ჰამაჰანის მაკამათა ექვსი გამოცემა. არსად 52 მაკამის ნუმერაცია ერთმანეთს არ ემთხვევა. მკვლევარს მიაჩნია, რომ აუცილებელია შედარებით ახალ ხელნაწერებში განყენილი მაკამების ტექსტის თემატური, ლინგვისტური და ლექსიკური გაანალიზება. რატომ არ არიან ისინი სვენამდე მოღწეულ უძველეს მანუსკრიპტებში? ხელნაწერში, რომელიც ბადო ახ-სამანის ღირსეულ მემკვიდრეს – ალ-ჰარირის კჰონდა ხელთ, მაკამათა რაოდენობა, მისივე ცნობით, ორმოცდაათი იყო. აშკარაა, რომ სიტყვა „ოთხასი“ როგორც ალ-ჰამაჰანის ზემოთ მოყვანილ პირად წერილში, ასევე ამ წერილზე დაყრდნობით დაწერილ ალ-ჰუსრის ცნობაში „მრავლის“ მნიშვნელობითაა ნახმარი. ბისტონი (ბისტონი 1971: 12), ‘აბდო (‘აბდო 1889: 13), აჰმად დარეში (დარეში 1993: 65) და სხვა მკვლევარები შეუძლებლად მიიჩნევენ. მაკამების შვიდი მერვედი დაკარგულიყო და ალ-ჰარირიმდე მაინც ორმოცდაათზე მეტს არ მიუღწია. შესაძლოა, იბნ ღურადის *ჰადიშების* რაოდენობაც არ იყო ორმოცი. ეს რიცხვი ძველ აღმოსავლურ ეპოხში ხშირად გვხვდება „ბევრის“ მნიშვნელობით (აღი ბაბა და ორმოცი ყანალი, თურქულ მოთხრობათა ციკლი ორმოც ევსირზე, ებრაელი ხალხის ორმოცი წელი უდაბნოში... „ისტორიაში ბიბლიოთეკების შესახებ“ აღნიშნულია, რომ წიგნების სიმრავლის გამო ოთხასი აქლეში დაჭირდათ მათ გადასასიდად (ბისტონი 1971: 12) და ა.შ.). ალ-ჰამაჰანის ერთ-ერთ წერილშიც გვხვდება „ოთხასი“ და ის ზუსტ რაოდენობას არ გამოხატავს (დარეში 1993: 67). შავკა დაფი შემდეგ ვარიანტს გეთავაზობს: „შესაძლოა, იბნ ღურადის ორმოც *ჰადიშს* ალ-ჰამაჰანმა დაუპირისპირა ორმოცი მაკამა, რომლებიც ნიშაპურში შექმნა. ექვსი მაკამა სიჯისტანში ყოფნისას მის ემირს მიუძღვნა. ხუთიც მოგვიანებით დაუმატა და სულ ორმოცდათერთმეტი გამოვიდა“ (დაფი 1987: 35).

მაშასადამე, ზუსტად ვერაინ ამბობს, თუ რატომ დაიწყო ბადე აზ-სამანმა მაკამების წერა: რატომ უწოდა მაინც და მაინც ეს სახელი; გამოიგონა პერსონაჟები თუ არსებობდნენ კონკრეტული პროტოტიპები; რამდენი მაკამა დაწერა და რომელი მწერლის გავლენის ქვეშ მოექცა, როცა ქმნიდა მაკამებს. ნებისმიერი მწერლისთვის, რომელიც კარგად იცნობს თავის წინამორბედთა შემოქმედებას, ბუნებრივი მომენტია მათით საზრდოობა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ *აღაბის* მწერალი უფრო კომპილატორი იყო, ვიდრე ავტორი, რომ შუა საუკუნეებში მხატვრული სისტემის საფუძველს წარმოადგენდა იგივეობის ესთეტიკა. როცა ტრადიციულის ერთგულება, მისი კიდევ უფრო გაღრმავება ინდივიდუალური თვითგამოხატვის მთავარი საშუალებაა (ლიხანოვი 1979: 350), ნათელი გახდება, თუ რატომ არის მაკამებში თავმოყრილი თითქმის ყველაფერი ის, რაც მანამდე არსებობდა არაბულ ლიტერატურაში და რასაც შესანიშნავად იცნობდა ალ-ჰამაჰანნი. მაგრამ აქ მთავარია ავტორის დამოკიდებულება არაბული ლიტერატურული ტრადიციის მიმართ. ზემოთ ვახსენეთ იუმორი, რაც, ღაფის აზრით, მოსწავლეების გასამხიარულებლად დასჭირდა ალ-ჰამაჰანნის. ამ იუმორის საფუძველი მაკამებში არის ირონიული დამოკიდებულება სწორედ მეშვიდრობით მიღებულის მიმართ. ნაწარმოებში მოყვანილი ციტატები, კლიშეებად ქცეული გამოთქმები არაბული საგმირო ეპოსიდან თუ დახალიდან თითქოს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ავტორმა იცის – ის ტრადიციით დამკვიდრებული ფასეულობებით გამოიცდება და მათი ცოდნა და პრაქტიკაში არგამოყენება არ ეპატიება. მონროუ მიუთითებს, რომ ალ-ჰამაჰანნის ბოლო მაკამა არაბულ-სპარსული სარაინდო ეპოსის პაროდიაა. „ესაა პაროდია ‘ანთარაზე და ფირდოუსის „შაჰინამეზე“, ბედუინურ ამაღლებულ სიყვარულზე. „ბაშრის მაკამაში“, ბაშრ, ფატიმასადმი მიძღვნილ *კახრდას* პერანგზე იწერს. წარმოიდგინეთ, რამხელა პერანგი აცვია“ – წერს

მონროუ (მონროუ 1993: 160). ადამის უანრების პაროდირება მკვლევარებს აფიქრებინებს, რომ ალ-ჰამაშანის მაკამებში ამბის ორმაგი გადმოცემა შესაძლოა *ჰადისების* პაროდია იყოს (მონროუ 1993: 159; ქნლბტუ 1993: 109 ...). გამოსარიცხი არ არის, რომ ანტორმა ფორმალური დასაწყისი „გვიამბო ამან და ამან..“ ირონიულად გამოიყენა. სუნიტური თვალთახედვით, *ჰადისები*, რომელიც რომელიმე უცნობ თანამედროვეს ეყრდნობა და *რწყების* ანუ გადამცემთა ჯაჭვით არ არის დაკავშირებული მუჰამადის პერიოდში მოღვაწეთა სახელებთან, დიდ ეჭვს ბადებს. ხოლო შიიზმის პრინციპების თანახმად, სუნიტებივით გრძელი ჯაჭვი სავალდებულო არ არის, თუმცა, *რწყი* ცნობილი იმამი უნდა იყოს. მაკამებში კი მთხრობელი იბნ აიშში იმამი არ არის. განსხვავებულ ახსნას გვთავაზობს კემენ-ანტტილა. მისი აზრით, მწერალი ხაზს უსვამს მაკამების ფიქტიურობას, როცა მთხრობელს გამოგონილი ამბის მოქმედ პერსონაჟად წარმოგიდგენს. მაშასადამე, *ისნადი* ალ-ჰამაშანისთან მხატვრულობის დამამტკიცებელი ორიგინალური ტექნიკური გადაწყვეტაა (კემენ-ანტტილა 2002: 50). იმ ეპოქაში, როცა ეველა *ისნადზე* იყო გაზრდილი, ამ პაროდias ვერაფერს გაიგებდა და აღიქვამდა: „აქ დასაშვებია პაროდია ადამზე. მაგრამ არა რელიგიურ *ჰადისზე*“ (კემენ-ანტტილა 2002: 46). საქმე გვაქვს ე.წ. „ფიქტიურ *ისნადთან*“, რაც ალ-ჰამაშანმდეც გამოიყენებოდა და რომლის პირველადი ფუნქცია ამბის პირველ პირში მოყოლა იყო. ბადი აზ-ზამანის მაკამებში გამოყენებულია მარტივი ფსევდო-*ისნადი*, რომლის ფუნქციაა ის, რომ ამბის არანამდვილობა მის ნამდვილ მთხრობელს – ალ-ჰამაშანს ნამოშორდეს. მაკამების მთავარი გმირის ცხოვრების წესიც მთლიანად წინააღმდეგობაში მოდის მუჰამადთანაც და მის *ჰადისებთანაც*. აღექსანდრიელი თავისი საქციელით ტყუილს ასწავლის. ასწავლის, რომ სიცრუე ლუკმა-პურის მოპოვების საშუალებაა. ალ-ჰამაშანს ქმნის ერთგვარ ანტიგმირს, რომე-

ლიც ზუსტად იმას აკეთებს, რაც თავადაც იცის, რომ მორალური თვალსაზრისით შეცდომაა. ალექსანდრიელი ისლამური იდეალის – ღვთისშოსავი, სერიოზული, პატიოსანი, პასუხისმგებლობიანი, ღირსების გრძნობის მქონე, მართალი, მომთმენი, პიდაპირი – საწინააღმდეგო ტიპია. დამთავრდა გმირების ეპოქა. ალ-ისქანდარნ ეშმაკობას ასწავლის, რადგან გმირების მიერ გაკეალულ გზაზე მისი თანამედროვე ადამიანი ვეღარ მიდის. როგორც კრიმსკი აღნიშნავს, „აბუ ლ-‘ალან პესიმისმსა და სეფდას კონტრასტულად დაუპირისპირდა მაკამათა ლიტერატურული გმირების თავხედურად უდარდელი მსოფლხედვა“ (კრიმსკი 1911: 151). ირონიას უსარმაზარი უფსკრულის არსებობა გმირის ქადაგებასა და მისივე საქციელს შორის. შეგონების შემცველი მონოლოგის შემდეგ მას არაფერი უშლის ხელს, თაღლითური საქციელი ჩაიდინოს. ‘ანთარას ჭეშმარიტების, „ოქროს ხანა“ შეცვალა ეპოქამ, როცა თაღლითობაც დასაშვებია. ალ-ჰამაჰანნის პესიმისმი მიუძღალა. ეს წერილებიდანაც ჩანს. „დრო გაფუჭდაო“ – წერს ის. დროის გაფუჭებას კი, მისი ღრმა რწმენით, ადამიანის გაფუჭება უდევს საფუძვლად. არეული ქვეყნით უკმაყოფილო მწერლის ირონია რეალობის კრიტიკისკენაა მიმართული.

ბადნ აზ-ზამანის მაკამები რეალისტური მხატვრული ქმნილებებია. დიალოგების საშუალებით ავტორი ცდილობს ჩვენს წინაშე გააცოცხლოს მოქმედება. თხრობაში გამოყენებული მჭევრმეტყველება, ენის იშვიათი სამკაულები, სამას სამოცზე მეტი საკეთარი თუ ციტირებული ლექსი, ციტატები ყურანიდან, ალ-ჯამილის, იბნ მუკაფასის, ალ-ქარაზდჰის პროზიდან, იუმორი, პაროდია ალ-ჰამაჰანნის მაკამებს თავისთავადს და უნიკალურს ხდის. სალაპარაკო ენა თითქმის არ გვხვდება, თუმცა, 31-ე მაკამა მთლიანად მატყუარა სასანიანთა სლენგითაა დაწერილი, ხოლო 26-ე მაკამაში გამოყენებულია ეროტიკული ჟარგონი. ალ-ჰამაჰანნის შემდეგ მაკამის ვერც ერთი ავტორი ვერ

ასეცა ხელოვნურობას. არსად ყოფილა თხრობა ასეთი უშუალო და ცოცხალი.

მაშასადამე, შესაძლოა, მაკამის ჟანრის შემქმნელს არც დაუსახავს მიზნად, გამოეგონა მხატვრული ფორმა, რომელიც ათ საუკუნეს გაუძლებდა, მაგრამ მისმა მოდერაწობამ შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო. კონკრეტულად რაში მდგომარეობს აღ-ჰამაუნის დამსახურება?

1. დასაბამი მისცა ახალ კომპოზიციურ ფორმას.

2. ზაჯ'ი აქცია მხატვრული კომპოზიციის ნაწილად.

3. გამოიგონა პერსონაჟები. მაკამებამდე არაბულ ლიტერატურაში იქმნებოდა ზოგადი ტიპები, მაგრამ შუა საუკუნეების მხატვრული პრინციპებიდან გამომდინარე რეალობას ხატავდნენ არა ისეთს, როგორიც იყო სინამდვილეში, არამედ როგორიც უნდა ყოფილიყო ან, კარგი იქნებოდა, რომ ყოფილიყო. აღექსანდრიელი არ არის ამგვარი იდეალური პერსონაჟი.

4. შექმნა მხატვრული სინამდვილე, რომელიც უპირისპირდება რეალობას და ხშირად გაცილებით უკეთ ასახავს მას. ვიდრე ანეკდოტური ლიტერატურა თუ ისტორიული წყაროები. მაკამებში ასახულია ის, რაც სინამდვილეში არ მომხდარა, მაგრამ შეიძლებოდა მომხდარიყო.

5. გამოიყენა ირონია, როგორც მხატვრული ხერხი საზოგადოების კრიტიკისათვის.

6. გამოხატა საკუთარი თვალსაზრისი ამა თუ იმ საკითხის შესახებ მაშინ, როცა შუა საუკუნეების ქმნილებებში ავტორის ინდივიდუალური ხედვა იგნორირებულია. ის არ გამოთქვამს თავის აზრს და გვესაუბრება ზოგადად მიღებული და აღიარებული პოზიციიდან.

აღ-ჰამაუნის მაკამების ინგლისური თარგმანი ფრენდერ-გასტმა ლონდონში გამოაქვეყნა 1915 წელს, ხოლო ბლაშპერისა და მასნეს მიერ ფრანგულ ენაზე შესრულებული თარგმანი 1957 წელს პარიზში გამოიცა.

აღ-ჰარირი

აღ-ჰამაჰანის შემდეგ სხვადასხვა მწერლებმა სცადეს მაკამების შექმნა. მათ შორის გამორჩეული იყო აბუ მუჰამმად აღ-კასიმ იბნ აღი იბნ მუჰამმად იბნ 'უჰმან იბნ აღ-ჰარირი აღ-ბასრი (1054-1122), რომლის შემოქმედებაშიც მაკამის ჟანრმა განვითარების მწვერვალს მიაღწია. აღ-ჰარირი დაიბადა ბასრის მახლობლად, მაშანში, მდიდარი მიწათმფლობელისა და აბრეშუმით მოვაჭრის ოჯახში. ბასრაში შეისწავლა გრამატიკა, ლინგვისტიკა, თეოლოგია. ერთხანს ბედუინთა შორის დასახლდა, რათა გაეღრმავებინა თავისი ცოდნა ფილოლოგიაში, რადგან თვლიდა, რომ სწორედ არაბ ბედუინებს შემოენახათ ისლამამდელი პოეზიისა და ეურანის ენა. გადმოცემით, აღ-ჰარირი ძალიან შეუხედავი იყო. სირიელ ხალხში ასეთი გამოთქმაც არსებობდა: „აღ-ჰარირის სახე მაიმუნისას ჰგავს, მაგრამ საჭიროება გვაიძულებს, მას მიეუბრუნდეთ.“ აღ-ბასრის არაერთ სახელმწიფო სამსახურს სთავაზობდნენ, მაგრამ ბოლოს ყველა პოსტი მიატოვა, არ სჭირდებოდა საკუთარ თავზე ზრუნვა. უზრუნველყოფილი ოჯახის შვილი მთელ დროს ლიტერატურას, მეცნიერებას ახმარდა. ღრმად განსწავლული აღ-ჰარირი არანეულებრივი სტილისტიც იყო, ყოველთვის დახვეწილი ფრაზით წერდა. მას ეკუთვნის კრიტიკულ შენიშვნათა კრებული ენაში, რამდენიმე ფილოლოგიური ტრაქტატი, ლექსთა დივანი (რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია), ეპისტოლეების კრებული, მაგრამ ყველაზე დიდი აღიარება აღ-ჰარირის მაკამებმა მოუტანა. მაკამების წერისას ის უნდა წარმოედგინოთ უამრავ ლექსიკონს, წიგნებს შორის თითოეულ სიტყვასა და ფრაზასე მთელი რუდუნებით მომიშავე. თუკი აღ-ჰამაჰანს ექსპრომტის დიდოსტატი იყო, აღ-ჰარირიმ, რომელსაც პლაგიატობაში დასდეს ბრალი, ხალიფის კარზე საგანგებოდ

გამართულ ლიტერატურულ პაექრობაში თავისი სიმართლე ვერ დაამტკიცა – ისე აღელდა, რომ ენა დაება. თანამედროვენი პატივს სცემდნენ, როგორც დიდ პიროვნებას, ერედიტს. გარდაცვალების შემდეგ მისმა ვაჟებმა მაკამების ხელნაწერები მოსწავლეებს დაურიგეს. სწორედ მათ ეკუთვნით მაკამების პირველი კომენტარები.

ალ-ჰარირი ნაწარმოების შესავალში გვამცნობს, რომ ამ საქმეს ხელი მოჰკიდა იმის დაეალებით, „ვისი გადაკრული სიტყვაც ბრძანებაა.“ კონკრეტულ სახელს ის არ ასახელებს. საუბარი უნდა იყოს ხალიფა ალ-მუსთაჰსირზე (1094-1118), ლიტერატორებისა და მეცნიერების ცნობილ მფარველზე. თუმცა, მწერლის ვაჟის ცნობით, მამამისმა მაკამები ხალიფა ალ-მუსთარშიდის (118-1135) ვეზირს – ანუშირვან იბნ ხალიდს მიუძღვნა. არ არის გამორიცხული, რომ ალ-ჰარირმა ვაჟს ანუშირვანის გულის მოგება სურდა. იბნ ათ-თიღლმშის თანახმად, ალ-ბაჰრმა მაკამების წერა 1101 წელს დაიწყო. ანუშირვანი კი მოგვიანებით გაიცნო, როცა ამ უკანასკნელს სამსედრო სამსახური უკვე მიტოვებული ჰქონდა. ალ-ჰარირი ბაღდადში ხალიფა ალ-მუსთაჰსირის გეერდით იმყოფებოდა მისი სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებში. მისი გარდაცვალების შემდეგ პოეტი, ბუნებრივია, ახლადგახალიფებულ ალ-მუსთარშიდსა და მის სხვა წარმინებულებს დაუახლოვდა. მაკამების ხელნაწერის ერთი ნუსხა მან ანუშირვანსაც გადასცა, მაგრამ ბაღდადში დიდხანს აღარ გაჩერებულა (გრუნებავა 1998: 3673). ამიტომ, ეფიქრობთ, მწერლის ვაჟის ცნობა არაზუსტია. ნაწარმოების პროლოგიდან იკვეთება, რომ ალ-ჰარირმა დაავალეს, „ბადე-ის მანერით“ ეწერა. ის მოწიწებით ახსენებს წინამორბედს, რომელიც, მისი თქმით, „სასწაულებს სწადიოდა“ და შუა საუკუნეებში გაბატონებული სტილისტიკისათვის ჩვეული, ცოტა არ იყოს ყალბი თავმდაბლობით აღნიშნავს: „კოჭლი ცხენი როგორ

გაეკიდოს გახედნილ ტაიგს?“ ამის მიუხედავად, ის იკრებს ძაღლას, ღმერთს შემწეობას სთხოვს და ქმნის ორმოცდაათ მაკამას. რომელიც არათუ ჩამოუვარდება ალაჰამაჰანის ქმნილებას, არამედ გაცილებით დახვეწილ ნიმუშს წარმოადგენს როგორც სტრუქტურის, ასევე ენის თვალსაზრისით.

ალ-ჰარირის ვაჟი მაკამების შექმნის ისტორიას *ბარუ პარამის* მენეთში მომხდარ ფაქტს უკავშირებს. გვიამბობს, თითქოს მამამისი ბასრის ერთ-ერთ მენეთში იჯდა, როცა იქ მათხოვრულად ჩაცმული უცნობი შეიხი შევიდა და თავისი დახვეწილი საუბრით ყველას ეურადღება მიიპყრო. იგი აღმოჩნდა ეინმე აბუ ზაიდ ას-სარუჯბ. იშვიათი მჭკერმეტყველებით აღწერა თავისი მშობლიური ქალაქი სარუჯი (ქალაქი მესოპოტამიაში ედესის მახლობლად), რომელიც ბერძნებმა აიღეს (1100 წელს ჯვაროსნებმა მართლაც აიღეს სარუჯი); უამბო იქ მყოფთ თავის ქალიშვილზე, რომელიც დაატყვევეს. შეიხს სახლ-კარი გადაუწვეს და აიძულეს, იქიდან წამოსულიყო, მათხოვრობა დაეწყო. ალ-ჰარირი იმდენად მოიხიბლა უცნობის იმპროვიზებული გამოსვლით, რომ იმავე საღამოს დაიწყო *ბარუ პარამის* (რიგით 48-ე) მაკამის წერა, სადაც თაღლითი და განსწავლული მოხუცის სახე დახატა. ეს მაკამა ლიტერატორთა შორის გავრცელდა. შემდეგ კი ხელთ ჩაუვარდა ანუშირვანს, რომელმაც ალ-ჰარირის მთელი ციკლის დაწერა დაუკვეთა. მწერლის ვაჟის ამ ვერსიას ეყრდნობა აშ-შარინში (აშ-შარინში 1992), ანკუთი (ანკუთი 1980), დრორი და სხვ. იბნ ხალიქანი განსხვავებულ ცნობას გვაწვდის: „...ჯერ ორმოცი მაკამა დაწერა მას შემდეგ, რაც ანუშირვანმა ორმოცდაათი დააგალა. ამ პერიოდისთვის დააბრალეს პლაგიატობა. ორმოცი დღე იჯდა ბაღდადში, თავის ბინაში და ვერაფერი დაწერა. მერე კი დაბრუნდა ბასრაში, სადაც კიდევ ათი მაკამა შექმნა“ (იბნ ხალიქანი 1970). ფაქტია, რომ ყველა ის მკვლევარი თუ კომენ-

ტატორი, რომელიც დამკვეთად ანუ შირენის ასახელებს, ალ-ჰარირის ეპის მონათხრობს ეერდნობა და შესაბამისად, ბარე ჰარმის მეხეთში მომხდარ ამბავსაც სარწმუნოდ მიიხეებს. ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ მწერლის ეპიშეილს ზემოთ მოყვანილი ისტორია მამამისის „საქციელის გასამართლებლად“ დასჭირდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ შუა საუკუნეებში ნაწარმოების მხატვრულობა, მხატვრული რეალობა, გამოგონილი ამბავი სიცრუედ, „მკითხველის მოტყუებად“ აღიქმებოდა, ცხადი გახდება, რომ მეტი ნდობის მოსაპოვებლად საჭირო იყო რეალურად მომხდარი ამბის, შესაბამისად, ისტორიული, ან, უბრალოდ, სინამდვილეში არსებული პერსონის ასახვა. ამიტომაცაა, რომ როგორც ალ-ჰამაჰანის, ასევე ალ-ჰარირის მაკამების გმირებს „გამოუძებნეს“ პროტოტიპები. მაგალითად, ჰასან ჰამედ, ალ-ჰამაჰანის მთავარი გმირის პროტოტიპად დიდ გრამატიკოს იბნ ჰარისს ასახელებს (ჰამედ 1985: 95), ხოლო იბნ ხალიქანს მოაქვს ყადის, ჯამალ ად-დინის ცნობა, რომ სარუჯელის პროტოტიპი ბასრელი გრამატიკოსი იბნ ხალამია (იბნ ხალიქანი 1970: 64). უმარ ჰარუხი აღნიშნავს, რომ ალ-ჰარირის მაკამების ორივე გმირი ისტორიული პიროვნება იყო (ჰარუხი 1968: 597) და ა.შ. სრულიად საწინააღმდეგო აზრი შეიძლება ამოვიკითხოთ მაკამების ავტორისეულ შესავალში, რომელიც, ალბათ, უფრო სარწმუნოა. აქ აღნიშნულია, რომ ალ-ჰამაჰანის მაკამებში აღექსანდრიელის ამბები 'ის იბნ ჰიშამმა გადმოგვცა. „არც ერთ იმათგანს ხალხი არ იცნობს, მათ არსებობას ყველა უარყოფს“ – განგვიმარტავს ავტორი (ალ-ჰარირი 1980: 11). მაშასადამე, ალ-ჰარირი ხაზგასმით აცხადებს, რომ ისინი გამოგონილი იყვნენ და მიგვანიშნებს: „ბადი'ის მანერით“ წერისას თავადაც იგივეს აპირებს – აპირებს მხატვრული სახეები შექმნას. არც ისაა შემთხვევითი, რომ პროლოგში ალ-ჰარირი თავის ქმნილებას იმ ცნობილ

წიგნებს უდარებს, სადაც „ცხოველები ადამიანის ენაზე მეტყველებენ.“ აქ, უპირველესად, იგულისხმება ინდური „პანნატანტრის“ არაბული ლიტერატურული დამუშავება „წიგნი ქილილასი და დამანასი“, სადაც, მართალია, ალეგორიული ფორმით, მაგრამ არსებობს გამოჩენილი, მაშინდელი გაგებით „სიცრუე“. რაკი „ქილილა და დამანა“ მიღებულია ადამის მიერ, მაშინ „ტყუილის“ მიუხედავად მაკამებიც უნდა სცნოს არაბულმა კანონიკურმა ლიტერატურამ. არაკების ამ კრებულის გადაკრულად მოხსენიებით ალ-ჰარირი თითქოს თავისი მხატვრული ქმნილების დაკანონებას ცდილობს (დრორი 1994: 150).

დღეს არავინ უარყოფს, რომ მაკამების მთავარი გმირი აბუ ზაიდ ას-სარუჯი მხატვრული პერსონაჟია, განსოგადებული ტიპია. მის შესახებ მოგვითხრობს ასევე მწერლის ფანტაზიის ნაყოფი ალ-ჰარირი იბნ ჰამმამი. დრორი ფიქრობს, რომ მისი სახელი მუჰამმადის ერთ ცნობილ ჰადისს ეყრდნობა, სადაც ნათქვამია: დაირქვით წინასწარმეტყველთა სახელები. ალამს ყველაზე მეტად უყვარს ‘აბდ არ-რაჰმან (მწყალობლის მონა). ‘აბდ ალამ (ალამის მონა), ყველაზე მართალი სახელები ალ-ჰარირი (ის, ვინც თავისი პურისთვის თავდაუზოგავად შრომობს) და ჰამმამ (ის, ვისაც მიზანი აქვს და ყველაფერს აკეთებს მის მისაღწევად) (დრორი 2000: 5). ალ-ჰარირი იბნ ჰამმამი სხვადასხვა ქვეყნებში მოგზაური ვაჭარია, რომელიც „ცხოვრების ბედოკუდმართობამ მოხეტიალედ აქცია.“ ის მუდმივად სიბრძნის ძიებაშია პოეტთა შეკრებებზე თუ ბიბლიოთეკებში. იბნ ჰამმამს გულწრფელად აღაფრთოვანებს აბუ ზაიდის ნიჭი, მისი სიტყვის მშვენიერება, მასთან საუბარი უდიდეს სიამოვნებას გვრის. სარუჯელმა კი, თითქოს, ყველაფერი იცის, აღარაფერი აქვს სასწავლი. მთხრობელისგან განსხვავებით, არაფერი აოცებს და არაფერი გამოეპარება. აბუ ზაიდი ყოველთვის მქადაგებლის როლშია. მისი ყველაზე დიდი მონაპოვარი მოხეტიალის თავი-

სუფილებათა, რომელსაც არ ცეცხლის ემიგრის მიერ შეთავაზებულ სამსახურზეც კი (მე-9 მაკამა). მისი ქონება სიტყვაა, რომელსაც იშვიათი ოსტატობის წყალობით „ვერცხლად და ოქროდ აქცევენ“. აღ-ჰამაჰნის მაკამების მთავარი გმირის მსგავსად, ისიც ამადლებული ქადაგების შემდეგ თაღლითურ საქციელს სწადის. ზოგიერთ მაკამაში მოხრობელი მხოლოდ დამკვირვებელია, ზოგში კი თავადაა ტყეილის მსხვერპლი. აბუ ზაფდი აღიარებს კანონს და თან არ ემორჩილება, ანგარიშს არ უწევს მას.

აღ-ჰამაჰნის შემთხვევაში კონტრასტი გმირის სიტყვასა და საქციელს შორის ირონიად აღიქმება. აღ-ჰარირის მიზანი კი ანტიგმირის დახატვა სულაც არ არის. მას იმ დიდი უფსკრულის წყენება სურს, რომელიც შუა საუკუნეების რაციონალურად დადგენილ ეთიკურ იდეალებსა და მერყევ რეალობას შორისაა. ამ უფსკრულმა წარმოშვა აბუ ზაფდის მსგავსი გმირი, რომელიც შექმნილ ვითარებაში ხსნას მოტყუებასა და ათასგვარი ხრიკებით სარჩოს შოვნაში ხედავს. აბუ ზაფდი შესანიშნავად იცნობს მორალს, რომელსაც რელიგია ქადაგებს, მაგრამ ხედავს, რომ მისი განხორციელება იმ საზოგადოებაში, რომელშიც თავად უხდება ცხოვრება, თითქმის შეუძლებელია. ეს დაპირისპირება, კოლიზია, რომელიც თითქმის ყველა მაკამაში იჩენს თავს, ბოლოს გმირის (ანუ ავტორის, რადგან პროლოგში ის აღნიშნავს, რომ აბუ ზაფდის პირით თავისი აზრები გამოთქვა) შინაგან კონფლიქტად იქცევა. სარუჯელი, რომელიც კეთილი საქმის ჩადენის აუცილებლობაზე ქადაგებს, შემდეგ კი პირადი გამორჩენისთვის უამრავ ადამიანს ატყუებს, ბოლოს წინა (49-ე) მაკამაში თავისნაირ მოხეტიალეთა სამოყვას აქებს და ადიდებს, ბოლო მაკამაში კი ალაჰს პატიებას სთხოვს, ყველაფერს ინანიებს, ღამეებს ღოცვაში ატარებს (50-ე). მაშასადამე, ავტორი სვამს პრობლემას, მაგრამ მის გადაჭრას ბო-

ლომდე არ გეთავაზობს. ისიც ნათელია, რომ თავად ალაქთან ეძიებს ერთადერთ ნუგეშს. შესაფაღშიც ამბობს, რომ „მისი დახმარება ყველაზე უფრო საიმედოა, მისკენ სვლა კი – ამქვენიურ წარმატებებზე ტკბილი“ (ალ-ჰარირი 1980: 15). ალ-ჰარირისთვის მიუღებელია არა რელიგიური მორალი, არამედ საზოგადოება, რომელიც ამ მორალს ზურგს შეაქცევს. იმხანად ალ-ჰამაჰანის მოღვაწეობის პერიოდთან შედარებით არაბთა სახალიფოში კიდევ უფრო მძიმე დრო იდგა. საზოგადოების მორალური დონე საგრძნობლად დაეცა. არაერთ მაკამაში (1-ლი, მე-2, მე-11, 21-ე, 25-ე, 31-ე, 33-ე, 41-ე, 48-ე, 50-ე) აბუ ზაჲდის ქადაგებით ავტორს თითქოს სურს, სიმაღლის გზა უნეუნოს მკითხველს, იმედი შთაუწეროს და თან შეახსენოს, რომ „გზის ბოლოს სიკვდილია“. შესაფაღში ის თავად მიუთითებს მაკამების აღმზრდელობით, დიდაქტიკურ დანიშნულებაზე (როგორც ჰქონდა „ქილილა და ღამანას“), თუმცა, ისიც იცის, რომ შესაძლოა ვინმემ გააკიცხოს აბუ ზაჲდის თაღლითური საქციელის გამო. ამისი კი ნაკლებად ეშინია და აცხადებს: „ყველასთვის საყვარელი ვარ თუ ყველასგან მიტოვებული, მე ბედის მაინც კმაყოფილი ვარ; მშვიდად ვაკვირდები ბედის უკუღმართობას, დროის ცვალებადობას“ (ალ-ჰარირი 1980: 12). ბედის უკუღმართობა ისეთივე მტკივნეული თემაა ალ-ჰარირისთვის, როგორც „გაუფუჭებული, წამხდარი ღრო“, რომელშიც მას უწევს ცხოვრება. პირველსავე მაკამაშია წამოჭრილი ბედისწერის უსამართლობის პრობლემა, რომელიც სარუჯუელის საქციელის გასამართლებელი საბუთიცაა და მიზეზიც. ეს საკითხი შემდეგ არაერთ მაკამაში მეორდება: „თუკი ბედისწერა სამართლიანია, საინტერესოა, რად სწყალობს ცოდვილებს?“ (1-ლი); „ეუწივი ალაჰს, მის წყალობას, მტრულ ბედისწერის უკუღმართობას“ (33-ე) და სხვ.

ამ ძირითადი თემის გარდა აღ-ჰარბრის მაკამებშიც, მისი წინამორბედის მსგავსად, უამრავი სხვა თემა გამოიყოფა: რელიგიური, ლიტერატურული, ენის, მუსლიმურ საკითხებთან დაკავშირებული, მაგრამ აღ-ჰამაშნის ნაწარმოებისგან განსხვავებით, აღ-ბაჰრის ქმნილებას გაცილებით ნამოყალიბებული სიუჟეტური წყობა და მყარი კომპოზიცია აქვს, რამაც არაერთი მკვლევრის ყურადღება მიიქცია. როგორც ცნობილია, მაკამების სიუჟეტის საფუძველს წარმოადგენს გმირის ხეციალი სარნოს საშოვნელად. შუა საუკუნეების ლიტერატურულმა კანონმა აღ-ჰარბრის მაკამებსაც დაასვა დიდი და შედეგად მივიღეთ თითოეულ მაკამაში სტანდარტული დასაწყისი, სტანდარტული დაბოლოება, მოქმედებათა ერთგვაროვანი განვითარება, ერთი და იმავე სიტუაციების გამეორება სხვადასხვა ვარიაციებით. მაგალითად, შემთხვევა, როცა მთავარი გმირი უნივის სიღარიბეს მაშინ, როდესაც ადრე იყო მდიდარი, ოთხ მაკამაში მეორდება. ოღონდ სხვადასხვაგვარად: მე-3-ში ის კოჰლია, მე-7-ში – ბრმა, მე-13-ში – მოხუცი და 33-ეში – დამბლადაცემული. როდესაც აბუ ზაფდი სინანულსა და ღვთისმოსაობაზე ქადაგებს, ის ან მოედანზეა შეკრებილი ხალხის წინ (1-ლი), ან სასაფლაოზე (მე-11), ან გზაზე მექისკენ (31-ე), ან მენეთში (41-ე). განსხვავებულია პირველ შემთხვევაში ჩივილისა და მეორე შემთხვევაში ქადაგების მხოლოდ სიტყვიერი გაფორმება. ხეუთ მაკამაშია გმირის მონვენებითი ქადაგება, ანუ ის წარსდგება მქადაგებლის პოზაში და ატყუებს შეკრებილ ხალხს. თოთხმეტ მაკამაში გმირი თავს აჩვენებს სხვა ადამიანად და დახმარებას ითხოვს. თხუთმეტ მაკამაშია კამათი, ლოცვა, ფიცი და ა.შ. ასევე მოსატყუებლად გამოიხილი. ყველა ამ შემთხვევაში მეორდება ფულის შოვნის ხერხი სხვადასხვა ვარიაციებით. მხოლოდ ორ მაკამაში არ არის სიტყვით გამოსვლა მოტყუებასა და თადლითობასთან დაკავშირებული. მაკამებში ხშირად მეორდება ორი გმირის შეხვედრის ადგი-

ლი. ისინი ერთმანეთს ხედებიან მეხეთში, წიგნთსაცავში, აბანოში, ყაღთან, ან უბრალოდ, ღია ცის ქვეშ.

ალ-ჰარირის მაკამათა უმეტესობაში იკვეთება ექსპოზიცია, სადაც ძირითადად იბნ ჰამშამის შესახებაა საუბარი; მთხრობელი გვიამბობს, რომ ის სხვა ვაჭრებთან ერთად ჩამოვიდა ამა თუ იმ ქალაქში, ან შეხვდა თავის მეგობარ პოეტებს, ან მეხეთში შევიდა სალოცავად და სხვ. ამბის განვითარების შემდეგი ეტაპი – სიუჟეტური კვანძი – გამორჩეულ მჭევრმეტყველთან მოულოდნელი შეხვედრაა. იბნ ჰამშამი თავდაპირველად ევრცნობს სიტყვით გამომსვლელს – აბუ ზაადს, რომლის მიერ ლექსად თუ პროზად წარმოთქმული მონოლოგიც მაკამის კულმინაციურ ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს. ქადაგებას, ჩვეულებრივ, სიტყვით გამომსვლელის დაჯილდოება მოსდევს, დაჯილდოებას – მთხრობელის მიერ მთავარი გმირის შეცნობა, რაც კვანძის გახსნასთანაა დაკავშირებული. როდესაც იბნ ჰამშამი აღმოაჩენს, რომ სარუჯელმა ისევ მოახერხა მისი გაცურება, ან სხვა ადამიანთა მოტყუება, ის საყვედურით მიმართავს აბუ ზაადს, რომელიც ყოველთვის მზადაა თავი გაიმართლოს, ახსნას თავისი საქციელი. ბოლოს კი ორი მთავარი პერსონაჟი შორდება ერთმანეთს. ალ-ჰარირის მაკამებში, წინამორბედისგან განსხვავებით, იმდენად თვალსაჩინოა სიუჟეტურ ელემენტთა განლაგების ერთგვარი კანონზომიერება, რომ ერთმანეთისგან სრულიად დამოუკიდებლად ‘აბდ ალ-ფათჰჰ ქილიტუმ (ქილიტუმ 1993: 165), დოლინინამ (დოლინინა 1987) და ჩევენ (დოლიძე 2002) პროპის „ზღაპრის მორფოლოგიაზე“ დაყრდნობით გაეაანალიზეთ მაკამების ტექსტი და ერთნაირი შედეგები მივიდეთ. პროპთან ზღაპარი დაშლილია ფუნქციებად. ფუნქცია კი აღებულია, როგორც მუდმივი სიდიდე. ის არის პერსონაჟის მოქმედება ანუ მთავარია, რას აკეთებს და არა ვინ ან როგორ (პროპი 1969). ალ-ჰარირის მაკამებიც დაეშალეთ მუდმივ სიდიდეებად ანუ ქმე-

დებებად, ან შემთხვევებად, რომელიც ყველა მაკამაში მეორდება ერთნაირი თანმიმდევრობით. აქ გამოიყო შემდეგი სიუჟეტური ელემენტები: ა) ექსპოზიცია: იბნ ჰამშამის ჩამოსვლა ქალაქში; ბ) მჭევრმეტყველთან შეხვედრა; გ) მონოლოგი; დ) დაჯილდოება; ე) აბუ ზაჰდის შეცნობა; ვ) საყვედური; ზ) თავის გამართლება; თ) დაშორება. ჩვენი დაკვირვებით, ალ-ჰარირის ორმოცდაათი მაკამიდან ათი ზუსტად ემთხვევა მოცემულ ყალიბს. შეიძლება მათგანში წყობა უმნიშვნელოდია შეცვლილი. თხუთმეტ მაკამაში თითო შემთხვევაა გამორთვებული, ცხრაში – ორი, ხუთში – სამ-სამი, ხოლო ოთხი და ხუთი შემთხვევა გამოტოვებულია თითო მაკამაში (დოლიძე 2002: 101). სამოთხელილი სიუჟეტური ელემენტებიდან თითოეული განიცდის მოდიფიკაციას. მაგალითად, არსებობს ექსპოზიციის შეიდი ვარიანტი, ასევე გმირის გამოჩენის რვა ვარიანტი და ა.შ. უმთო ჩამოთვლილი „შემთხვევების“ რეგულირების, გამეორებული სიტუაციების სტერეოტიპულობის მიუხედავად მაკამებს არ დაჰკრავს ხელოვნურობის ელფერი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ შუა საუკუნეების მკითხველს არ იტაცებდა ავტორის ორიგინალური გადახვევები და სიამოვნებას ანიჭებდა უკვე მისთვის ცნობილი და რამდენიმე გზის წაკითხული (ჯაველიძე 1985: 144). მკითხველმა წინასწარ იცის არა მხოლოდ პერსონაჟების გამოჩენის დრო ნაწარმოებში, არამედ ისიც, თუ დაახლოებით როგორ წარსდგებიან ისინი შემდგომ მაკამაში. იბნ ჰამშამი ყოველთვის ნნდება, როგორც მოგზაური, ხან ქალაქისკენ მიმავალი, ხან უკვე ჩამოსული, ხანაც გზაბნეული, ხოლო აბუ ზაჰდი – ხალხმრავალ ადგილას მქადაგებელი, ან ყადთან სამართლის საძიებლად მისული, ან მჭევრმეტყველური პაექრობის წამოწყები. მთხრობელს წინ მკითხველი უსწრებს, რომლისთვისაც ორი-სამი მაკამის წაკითხვის შემდეგ ნათელი ხდება, თუ ვინაა გამოჩენილი პერსონაჟი „შეცნობამდე“.

შუა საუკუნეებში გაბატონებული ტრადიციის თანახმად, აუცილებელი პირობა იყო ნაწარმოებში სტილთა იერარქია ასახვის ობიექტის მიხედვით. თემატური მრავალფეროვნების შესაბამისად მრავალფეროვანია მაკამების ენა. აქ 'შერწყმულია ცოცხალი მეტყველება და დახვეწილი სალიტერატურო სტილი. მაკამებში, სადაც ერთმანეთს ცვლის სულში ნამწვდომი ქაღაგება და ფრიოლური ანეკდოტი. მეცნიერული მსჯელობა და თაღლითური ქმედების ამსახველი ამბავი, ძირითადად სამგვარ სტილს გამოყოფენ. აბუ 'საფდის მონოლოგები ყველაზე მაღალფარდოვანი ლექსიკით გამოირჩევა, „საშუალო სტილს“ ვხვდებით მორად'ზე, პოეზიაზე, ღვინოზე საუბრისას, „დაბალი სტილი“ შეესაბამება ნაწარმოების სატირულ ნაწილებს“ (ბორისოვი 1987: 11).

მაშასადამე, ნაწარმოების კომპოზიცია შუა საუკუნეების ლიტერატურულ კანონს ემორჩილება. ეპოქის ესთეტიკურ მოთხოვნებს პასუხობს პროფესიონალი ლიტერატორი ფართო ფილოლოგიური განათლებით. და მაინც, ალ-ჰარირი თითქმის პირველია, ვინც ეტიკეტს არღვევს, როცა აბუ 'საფდის რეალისტურ ტიპს ქმნის. ძნელი სათქმელია, რამდენად შეგნებულად და გაცნობიერებულად გააკეთა ეს ალ-ჰამაჷნნი. ალ-ჰარირის შემთხვევაში კი აშკარაა, რომ ავტორს თავიდანვე ჰქონდა გამიზნული მრავალმხრივი, რეალისტური ხასიათის შექმნა. აბუ 'საფდი კარგიც არის და ცუდიც, კეთილიც და ბოროტიც. მისი სახე ჩვენ თვალწინ იქმნება ავტორის კალმით, რომელიც შუასაუკუნეობრივი ლიტერატურული სტერეოტიპის – ხასიათის ერთმნიშვნელოვნების, ცალსახობის – დარღვევას ცდილობს. აბუ 'საფდი ერთი მაკამიდან მეორეში გადამაული სქემატური ფიგურა კი არ არის, არამედ წინააღმდეგობრივი ბუნების ადამიანია, რთული ფსიქოტიპია – ხან აღვირახსნილი და თავშეუკავებელი, ხანაც სევდიანი, შეწუხებული; ადამიანი, რომელიც სინდისის ქენჯნას განიცდის. ერთ-ერთი მეცნიერი სახარია

იქამდეც მიდის, რომ თავის სტატიაში ამ პერსონაჟის ხასიათის გახსნას ფროიდისეული ფსიქოანალიზის საფუძველზე ცდილობს – როგორ ჯდება გმირის უგულებელყოფილი საქციელი არაბულ-მუსლიმური კულტურის ფორმატში? როგორია ის სიამოვნება, რომელსაც აბუ ზაფდი წესის დარღვევით იღებს? და ა.შ. (ზახარია 1994: 90). ასევე ფროიდს მოიხმობს დანიელ ბიმოუნთი (ბიმოუნთი 1994). ალ-ჰარირის მაკამების გერმანულ ენაზე მთარგმნელი რიუკერტი წერდა, რომ თარგმანის პროცესში მთავარი გმირი ხუელ უფრო და უფრო ცოცხალი ეხვეწებოდა (რიუკერტი 1844). ნიკოლსონი კი აღნიშნავდა: „თუკი ალ-ჰარირის მაკამებში ამორალური ტენდენციები ისენს თავს, ეს იმიტომ ხდება, რომ ავტორი ხელაღ არ ცდილობს, დაფაროს თავისი უპრინციპო და უსაქმური გმირის საქციელი. აბუ ზაფდის სახე იმდენად ცოცხლად და მომხიბვლელადაა დახატული, რომ მას ჩვენ ადვილად ვპატიობთ სისაძაგლეებს“ (ნიკოლსონი 1962: 337). თუმცა, ავტორის მიერ პროლოგში გამოთქმული შიში მტრულად განწყობილი კრიტიკის წინაშე არ იყო მთლად უსაფუძვლო. იბნ ათ-თუქთუქი წერდა: „შემწენარებლური დამოკიდებულება მათხოვართა და მატყუარათა ოინების მიმართ ადამიანის სულის დამცირებაა მხოლოდ (ალ-ჰასნური 1961: 91). მწერალს ვერც იბნ ალ-აჰრმა გაუგო: „მაკამებიდან მკითხველი ვერაერთარ სარგებლობას ვერ მიიღებს“ – აღნიშნავდა ის – „გარდა იმისა, რომ გაეცნობა დახვეწილი წყობის ნაწარმოებს, პროზისა თუ ლექსთწყობის წესებს. მართალია, მაკამები შეიცავს აფორიზმებს, გამოგონილ ამბებს, მაგრამ ისინი ძალიან უმნიშვნელო გავლენას ახდენენ ადამიანის გონებაზე. ეს არაერთხელ აღუნიშნავთ ალ-ჰარირისა და ბადი აზ-ზამნის კრიტიკოსებს“ (ნიკოლსონი 1962: 311). მაკამების მხატვრულ ბუნებას ვერ ნასწავდნენ იმ პერიოდის მკითხველები. ყველგან, სპეციალურ ლიტერატურაში, წინა პლანზე დაყენებულია მჭევრმეტყველება და ენის უიშვიათესი სამკაუ-

ლეგის გამოყენება, როგორც მთავარი ღირსება მაკამებისა. მისი ფიქტიური ბუნება, მხატვრულობა კი მინქმალუდია, რადგან ნაწარმოების შეფასება ალბის კრიტერიუმებით ხდება მხოლოდ. თუმცა, შემდგომშიც თომას ჩენერი (ჩენერი 1967: 70), შაექი დაიქი (დაიქი 1987: 8), ალ-ჟახური (ალ-ჟახური 1961: 198), ბროკელმანი (ბროკელმანი 1989: 110) და სხვ. აღნიშნავენ, რომ ალ-ჟარირის მაკამებში მთავარი ფრაზის სიღამაზის, პოეტური ოსტატობის, მჭევრმეტყველური ნიჭისა და ერედიციის წარმოჩენაა. მაკამათა რუსულ ენაზე მთარგმნელმა დოლინინამ გააკრიტიკა ეს აზრი. მან შეისწავლა ნაწარმოების კომპოზიცია, ის ორ ძირითად ნაწილად დაჰყო: თაღლითურ და რიტორიკულ მაკამებად, და დაასკვნა, რომ რიტორიკულ მაკამებს უფრო მარტივი კომპოზიცია ახასიათებთ. წყობის უბრალოება მჭევრმეტყველებით კომპენსირდება. თაღლითურ მაკამებში კი ლექსიკა არ არის მძიმე და ნახლართული, მაგრამ შედარებით რთულია სიუჟეტი და კომპოზიციური წყობა. აქედან გამომდინარე, დოლინინა აცხადებს, რომ მაკამებში მთავარი არ ყოფილა სიტყვის გამოჩენება. არ შეიძლება მჭევრმეტყველება ჟანრის მთავარ ფუნქციად მივიჩნიოთ (დოლინინა 1987). ამავე აზრისანი არიან ფილშტინსკი (ფილშტინსკი 1971: 212-213), რიუკერტი (რიუკერტი 1884: 5), ბლაშერი (ბლაშერი 1989: 109), ნიკოლსონი (ნიკოლსონი 1962: 305) და რუშდნ ჰასანი (ჰასანი 1984: 72). ალ-ჟარირის მაკამებში მაღალფარდოვანი ლექსიკის უხვად გამოყენებაც ეპოქის მოთხოვნა იყო. მაშინ განსაკუთრებულად იხრიდნენ ქედს სიტყვის წინაშე, რომელსაც ყველაფრის გამოხატვა უნდა შეძლებოდა. აუდიტორიის წინაშე გამომსგეღელს ერთნაირი სიძლიერით მოუთხოვებოდა პროზასა თუ პოეზიაში გაწაფულობა. აბასიანთა ეპოქაში არაბულმა მწერლობამ სპარსულის გავლენა განიცადა, რამაც ის ფრაზის მაღალფარდოვნებისკენ, ხელოვნურობისკენ წაიყვანა ('აე ი 1989: 125). ამ პროცესის შედეგმა უფრო მკვეთრად თავი ალ-ჟარ-

ბრწისთან იმინა. მას კნის ზედმეტად ნახლართულობაშიც კი სდებდნენ ბრალს. თუმცა, ევროპელები მაღალფარდოვანი ღექსიკის სიჭარბეში ერთგვარ ირონიას ხელავენ. ბიმოუნთი აღნიშნავს ამის თაობაზე: „მკვერმეტყველებას მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. აღ-ჰარნრის მაკამების ტექსტის ირონიულობა სემიოტიკურ საშუალებებთან უფროა დაკავშირებული, ვიდრე სემანტიკურთან... აბუ 'სადღი ენით ატყუებს. ეს ხომ ღვთის ენაა...' (ბიმოუნთი 1994: 32). ჯეიმს თომას მონროუც იზიარებს იმ აზრს, რომ აღ-ჰარნრის მაკამებში მკვერმეტყველება 'შუა საუკუნეების პოეტიკური ნორმებით განპირობებული ელემენტი არ არის მხოლოდ და მას სხვა ფუნქციური დატვირთვა აქვს. „გმირის მაღალფარდოვანი რიტორიკა ცრუ მორალზე იგება და ეს ირონიაა“ – აღნიშნავს ის (მონროუ 2002: 11). მეორე მხრივ კი, თუ დღეს გადაჭარბებულად ხატოვანი ენა ირონიად აღიქმება, 'შუა საუკუნეებში ის ეპოქის გემოვნების, ესთეტიკის მოთხოვნა იყო. შიდფარის განმარტებით, „არ შეიძლება 'შუა საუკუნეების პოეტების ან პროზაიკოსების დადანაშაულება სიტყვით გატაცებაში, სიტყვებით თამაშში. ამის მიზეზია ესთეტიკური საფუძველი, რომლის ქვაკუთხედს წარმოადგენს რაციონალიზმი. ემოციაც კი „გონიერი“ უნდა იყოს“ (შიდფარი 1974: 103). ნაწარმოების მრავალფეროვან ენაში არაბულ-მუსლიმური სინკრეტული კულტურა აისახა. ამიტომაცაა 'შეუძლებელი აღ-ჰარნრის მაკამების ტექსტის გაგება კომენტარების გარეშე. აქ გვხვდება სიტყვების უცნაური თამაში, ორმაგი რითმები, ადგილები, სადაც ყოველი ორი სიტყვა თითქმის იდენტურად უღერს¹, ფრაზები, სადაც სიტყვები მხოლოდ წერტილიანი, ან მხოლოდ უწერტილო ასოებისგან შედგება (იხ. კუდელინი 2003: 242, სადაც ავტორს ესა თუ ის ადგილი აღ-ჰარნრის მაკა-

¹ ასეთ რითმებს გწერეთელი ქართულ მაჯამებს ადარებს (იხ. წერეთელი 1947: 49)

მებიდან მოყვანილი აქვს, როგორც შუა საუკუნეების არაბული გრაფიკული კულტურის იშვიათი ნიმუშები). გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მკვერმეტყველება ერთ-ერთი საშუალებაა მთავარი გმირის თვითმოყოფადობის ჩვენებისა. აბუ ზაჲდის ხასიათის შტრიხები ხომ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში იხსნება.

ალ-ჰარირის მაკამების მთავარი ფუნქცია აღმზრდელობითი, დიდაქტიკური იყო. ამ მიზნის მისაღწევად ავტორმა მისი თანამედროვე საზოგადოების მანიკერებანი გააკრიტიკა. ნიშანდობლივია, რომ აბუ ზაჲდის თაღლითობის მხვერპლანი უმეტესად ხარბი ვაჭრები, უსამართლო მმართველები და უსინდისო მოსამართლეები არიან, რომელნიც დაუნდობლობის, აკხორცობისა და გაუმაძღრობის გამო ღარიბთა ზიზღს იმსახურებენ. მათთან სამსახურს ყველა მოხეტიალის თავისუფლებას ამჯობინებს. ალ-ჰარირის მაკამებში შესანიშნავადაა ასახული სოციალური გარემო, საზოგადოების თითქმის ყველა ფენა. ნაწარმოები მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს ეპოქის შესახებ ღრულად. მკვრის თქმით, ისტორიაც და ლიტერატურაც გარკვეულწილად ამაჩინავს რეალობას. განსხვავება იმაში კი არ არის, რომლის ტექსტია უფრო რეალური, არამედ იმაში, თუ რატომ და როგორაა მასში სინამდვილე გარდასახული. ისტორიული წყაროს ავტორი, რომელიც იდეოლოგიური წნეხის ქვეშაა, ვერ წერს ყველაფერს. მხატვრული ტექსტი, რომელიც „იძლებულ სინუშეებს“ არ შეიცავს, უფრო ნამდვილია და მეტიც მოქმედი (მკვრეხი 1994: 5). მხატვრულ ლიტერატურაში შესაძლებელია ყოფა უფრო ზუსტად აისახოს, ვიდრე პოლიტიკურ ან სოციალურ ლიტერატურაში. შუა საუკუნეებში შექმნილ მაკამებს ვერ შევადარებთ თანამედროვე რეალისტურ პროზას. მაგრამ აბუ ზაჲდის ცოცხლად დახატული სახე, მისი თანამედროვე საზოგადოების ასახვა მართლაც იძლევა ინფორმაციას იმ პერიოდის ყოფით დეტალებზეც კი. ამის დასტურია გრაბარისა და გათრის ნაშრომები (გრაბარი 1984; გათრი 1955).

ვერც კნის სირთულემ. ვერც მაღალი ხაჯის გამოყენებამ (რომელსაც უფრო შესლუღული აუდიტორია აქავდა) ხელი ვერ შეუშალეს აღ-ჰარბრის მაკამების პოპულარობას. ის შეფასდა, როგორც არაბული ენის მთავარი საუნჯე (ნიკოლსონი 1962: 136). ეურანის შემდეგ ამ წიგნს ყველაზე მეტი კომენტატორი გამო-
 უნდა. ბორისოვი არ გამოირიცხავს, რომ მაკამებს დიდხანს კით-
 ხულობდნენ სხვადასხვა თავშეყრის ადგილებში - კაფეებში, მე-
 ჩეთებში (ბორისოვი 1978: 147). ვაქსის ცნობით, აღ-ჰარბრის მარ-
 ტო უბეველესი მანუესკრიპტი 30 საჯარო წაკითხვაზე წაიკითხეს
 180 წლის მანძილზე (ვაქსი 2003: 184). ეურანის ენაც არ არის
 მარტივი, მაგრამ რაღაც დონეზე ესმით. საუბარია, შესაძლოა,
 წერა-კითხვის უცოდინარ, მაგრამ მკვერმეტყველების მოყვარულ
 მსმენელზე, რომელსაც ხშირი მოსმენით ტრადიციული აღქმის
 უნარი უმუშავდება. მაკამებში გამოყენებული იყო სლენგიც,
 ხოლო მისი სიუჟეტის ავანტიურული ხასიათი ტოლს არ უდებ-
 და „ათას ერთ ღამესა“ და ხაღხურ ეპოსს (*ხარათ*). აღ-ჰარბრ
 ხშირად იმეორებს სინონიმებს, ერთსა და იმავე ასრს რამდენიმე
 სიტყვით გადმოსცემს. შუა საუკუნეების პოეტიკის თანახმად,
 ასრი, რომელიც მრავალი მაგალითითაა დამოწმებული, უკეთ
 აღწევს მსმენელის გრძნობა-გონებას. აქედან მოდის ნაწარ-
 მოებში ტავტოლოგიათა სიმრავლე. ზოგჯერ თანამედროვე
 მკითხველს პარალელური ფრაზები ეჩვენება ტავტოლოგიებად. ხშირია
 არაკონკრეტული შედარებები, როცა შედარება ხდება არა გა-
 რეგანი ნიშნით, არამედ შინაგანი არსით. (მაგალითად, მამაცი =
 ღომი, არწივი, ღვთაპარდი). თუმცა, მრავლადაა ხატოვანი შედა-
 რებები: „ცაში ეკიდნენ ვარსკვლავნი, ვით ვერცხლის ამულეტები“,
 ასევე მეტაფორებიც: „ნვენ ვესმენდით და ვტკებოდით მისი
 საუბრის მძივიდან გადმოცევილი მარგალიტებით“, ანდასები და
 სენტენციები: „იკითხე გ'სა, ვიდრე დაადგები მას“, „არ არსებობს
 ცუდი საჩუქარი“ და ა.შ. იბნ ხალიქანის ცნობით თავად აღ-

პარბრმ მაკამების შეიდასი ნუსხა გააკეთა (იბნ ხალიქანი 1970). იწერდა და თან ხეწდა ტექსტს. შავკი დაფის თანახმად, თავისი სამოცდაათი მოსწავლე მაშინდელი არაბეთის სხვადასხვა ადგილებში გაავრცელა, რათა მაკამები გავრცელებინათ. ამ გზით ჩააღწია მისმა ქმნილებამ ესპანეთში (დაფი 1987: 37).

ევროპაში ალ-პარბრმს მაკამების პირველი თარგმანი XVII ს-ში გაჩნდა. ეს იყო 1656 წელს შესრულებული არასრული ლათინური თარგმანი. პირველი სრული გამოცემა დე პერსეველს ეკუთვნის (1819). ევროპელი ორიენტალისტებისათვის ალ-პარბრმ მაინც 1822 წელს გამოცემული დე სასის ფრანგული თარგმანით გახდა ცნობილი. ამას მოჰყვა რიუკერტისეული თარგმანი გერმანულად 1826 წელს. 1867 წელს ჩენერიმ თარგმნა მაკამები ინგლისურად. 1898 წელს ლონდონში გამოიცა სთეინგრასის ინგლისური თარგმანი. ევროპელ მკითხველს ღიმილს გვრიდა ის ფაქტი, რომ აბუ ზაიდს შეეძლო თავისი ცოდნა და ერუდიცია მხოლოდ ერთი სადილის თუ ეახშმის მოსაპოვებლად გამოეყენებინა. რენანს (1823-1892) მიაჩნდა, რომ მსგავსი გმირის არსებობა შეუძლებელი იყო ევროპაში. მისი აზრით, არაბულ ღირებულებებზე ნაწარმოებთაგან მაკამებმა ყველაზე მეტად გააოცა ევროპელი მკითხველი (რენანი 1859). ალ-პარბრმს მაკამების რუსული თარგმანი 1987 წელს გამოვიდა. ის ეკუთვნის ბორისოვს, დოლინინასა და კირპიჩენკოს (ბორისოვი... 1987).

დაბოლოს, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ალ-პარბრმს „თბილისური მაკამის“ შესახებ. ალ-ჰამაჰანის მაკამების მსგავსად, ალ-პარბრმსთანაც სათაურები უმეტესად იმ გეოგრაფიულ სახელწოდებას შეიცავს, სადაც ვითარდება მოქმედება შესაბამის მაკამაში: სამარყანდული, ომანური, ჰულვანური, ქუფური, დამასკური, ბაღდადური... ალ-პარბრმს რიგით 33-ე მაკამას „თბილისური მაკამა“ ჰქვია. გ. წერეთელი თავის ცნობილ ნაშრომში „სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის

ისტორიის შესწავლისათვის“ აღნიშნავს: „... პირიქე იბნ კამმამის სახელით აღწერილია აბუ ზეიდ ას-სარუჯის თავგადასავალი და მისი ხეტიალი იმდროინდელი აღმოსავლეთის ეკლტურულ ცენტრებში, როგორიც არის შირაზი, თაერიზი, სამარყანდი, მარავი და სხვ. არ არის დაეიწეებული არც თბილისი“ (წერეთელი 1947: 42). მთავარი პერსონაჟები ჩამოდიან თბილისში, მაგრამ შუა საუკუნეების ნაწარმოების სპეციფიკიდან გამომდინარე ავტორი არ აღწერს თბილისს. (მაკამებში არც ერთი ქალაქის ან გეოგრაფიული ადგილის აღწერა არ გვხვდება გარდა ბასრისა ბოლო, 50-ე მაკამაში). „თბილისურ მაკამაში“ ქალაქის სახელწოდებაც კი მხოლოდ ერთხელაა მოხსენიებული: „ისე მოხდა, რომ როცა ქალაქ თბილისს ჩავედი, ღარიბ-ღატაკთა მცირე ჯგუფთან მომიხდა ღოცვა“ (მაკამის თარგმანი ვრცლად იხ. ქვემოთ). გწერეთელი, იმოწმებს რა ბორისოვის ნაშრომს, საგანგებოდ შენიშნავს: „სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთის მცოდნეობის მუზეუმში მოიპოვება პარბრის მაკამების XIII საუკუნის დასურათებული ხელნაწერი, რომელშიც „თბილისის მიწგითის“ სურათიც არის მოთავსებული“ (წერეთელი 1947: 43).¹

მიუხედავად აღ-პარბრის განცხადებისა, რომ მან მაკამები „ბადი“ის მანერით“ დაწერა, ამ ორი ავტორის ქმნილებებს შორის არსებითი განსხვავება შეიმჩნევა:

1. ჩვენთვის უცნობია აღ-პამაჰანის პოზიცია, რას ფიქრობდა – კონკრეტულად რა დაწერა?

¹ თბილისური მაკამის ეს ილუსტრაცია (C 23, გვ. 114) იხ. წიგნის გარეკანზე. ეინაიდან ხელნაწერი ჯერ არ დაუბეჭდავთ, რესეთის მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტმა მიინიტურის ფრაგმენტული გამოყენების უფლება მოგვცა, რის გამოც დიდ მადლობას მოვახსენებთ ინსტიტუტის დირექტორს ი.ფ. პოპოვას; ასევე ხელნაწერთა დეპარტამენტის თანამშრომელს ელენა ტანონოვას აღნიშნული ილუსტრაციის მოწოდებისათვის.

1. მისგან განსხვავებით, ალ-ჰარირი ნაწარმოების პროლოგში გარკვევით გვეუბნება: შეექმენი ორმოცდაათი მაკამა.

2. ალ-ჰამაჰანნი მაკამათა ნაწილი ექსპრომტად შექმნა. თავის წერილებში ის მხოლოდ ზმნა „კარნახს“ ახსენებს: ვუკარნახე მაკამებით. შედეგად მივიღეთ შედარებით მარტივად, უშუალოდ მოთხრობილი ამბები სიცოცხლით სავსე გმირზე. ნაწარმოები არ არის სისტემატიზებული. არ აქვს პროლოგი და ეპილოგი. მაკამებს ღია დაბოლოებები აქვთ – არ იკეთება ფინალური სცენა. მნიშვნელობა არ ენიჭება მაკამების თანმიმდევრობას. სწრაფად არ ვიცით, რატომ დაწერა მწერალმა მაკამები, როგორ დაწერა და რამდენი.

2. ალ-ჰარირის შეუქმნეთეს მაკამების დაწერა და უკვე ალ-ჰამაჰანნის მიერ შეთავაზებულ ღიმიტებში უნდა მოქცეულიყო. ის მთელი შეგნებით მუშაობდა დასრულებულ, შეუცვლელ ტექსტზე. თავად იწერდა, ასწორებდა, ხეყვდა თითოეულ ფრაზას სრულყოფამდე. ამაზე მეტყველების მისი მაკამების ტექსტიც. მასთან მოთხრობელი არასოდეს ითავებს გმირის ფუნქციას. არც მაკამათა თანმიმდევრობაა შემოხვევითი. ეს არის გზა, რომელიც მთავარმა გმირმა განვლო ცოდვიდან სინანულამდე.

3. ალ-ჰამაჰანნის ნაწარმოები ირონიითაა აღსავსე. მასში პაროდირებულია ადამის ჟანრები, ე.წ. „მაღალი ლიტერატურა“, რომელიც მაშინდელ სამეცნიერო წრეებში შეისწავლებოდა. შესაძლოა, ამ დროს მოსწავლეების გამხიარულებასაც ცდილობდა.

3. ალ-ჰარირი წინამორბედის ქმნილებაში ხედავს ღირსებას, რომელსაც, შესაძლოა, ალ-ჰამაჰანნი თავადაც ვერ აცნობიერებდა და პაროდირებს კი არ ქმნის, არამედ დახვეწილ მხატვრულ ფორმას აყალიბებს. მისი მაკამები შექმნის დღიდან სამეცნიერო ქრესტომათიულ მასალად იქცა. ეს იყო ჟანრის კლასიკური ნიმუში, რომელსაც უამრავი მიმბაძველი გამოუჩნდა. ალ-

ჰარბრის მაკამათა რაოდენობაც კი - ორმოცდაათი - აუცილებელი ნორმა გახდა.

4. ალ-ჰამაშანი ერთგვარ ანტიგმირს სატავს, რომელიც, შესაძლოა, რეალურად არ არსებობდა. ამის შესახებ 'ხესტი ინფორმაცია' არ მოგვეპოვება - თავად ავტორი არაფერს აკონკრეტებს.

5. ალ-ჰარბრი ხმამაღლა აცხადებს, რომ ის იგონებს პერსონაჟებს. მისი ნაწარმოების გმირი რეალისტურად დახატული რთული ხასიათის პიროვნებაა. მართალია, ალ-ჰარბრის მაკამებში არ ჩანს გმირის პორტრეტი, დახასიათება, რაც მოგვიანო ხანის მხატვრული ლიტერატურის მონაპოვარია, მაგრამ აბუ საფდი ადამიანურია, ცოცხალია და ის ანტიგმირად არ აღიქმება. პირიქით, მკითხველის თანაგრძნობასაც იმსახურებს.

სხვადასხვა ეპოქაში დაბადებული ორი მწერლისთვის მაკამების დაწერის მოტივაცია და მიზანი, ცხადია, სხვადასხვა იქნებოდა. ამასთან, მათ ჰქონდათ ერთმანეთისგან პრინციპულად განსხვავებული ხასიათი, ხედავთ თუ პირობები მაკამების წერისა. საუკუნეების მანძილზე ამ ორ არაბ ავტორს უამრავმა მწერალმა მიბაძა, მათ შორის არაარაბმაც, რომელთა მაკამების შეფასებისას დღემდე გვერდს ვერ ვუვლით იმის განსაზღვრას, თუ რა არის მათში ალ-ჰამაშანისეული და რა - ალ-ჰარბრისეული. ერთი მხრივ, ალ-ჰამაშანი სრულიად გაუასრებლად მოგვევლინა ჯანრის ფეჰმედებლად (შემდგომში მისი მაკამები, შესაძლოა, უგულებელყოფილიც ყოფილიყო, ალ-ჰარბრის რომ არ დაეკანონებინა ეს კომპოზიციური ფორმა), მეორე მხრივ, ალ-ჰარბრიმ, რომლის მაკამები საოცრად რთული ენითა და სტილით გამოირჩევა, დაკარგა ის, რაც ალ-ჰამაშანის ახასიათებდა - უშუალობა, თხრობის სიმსუბუქე და იუმორის გრძნობა. საინტერესოა, რომ ყველა ეს პირვანდელი თვისება მაკამებს XX ს-ში დაუბრუნდათ (იხ. ქვემოთ). როგორც ჯანრის

ისტორიის შემდგომ განვითარებაზე მსჯელობისას ენახავთ, თუკი ე.წ. „დაცემის ხანაში“ (XII-XVIII სს.) სწორედ ალ-ჰარირის მაკამები, როგორც მკაცრ სისტემურ ჩარჩოში მოქცეული ნაწარმოები, ითვლებოდა „სამაგალითოდ“ ამ ჟანრის ყველა მიმდევრისათვის, XIX ს-ის ბოლოსა და XX ს-ის დასაწყისში შექმნილ მაკამურ ციკლებში, როცა არაბულ ლიტერატურას აღარ აკმაყოფილებდა უბრალო მიმბაძველობა, უპირატესობა ისევ ალ-ჰამაჰანისეულ უშუალო სტილსა და მსუბუქ ირონიას მიენიჭა.

კლასიკური მაკამების მნიშვნელობა არაბყული ლოცერაცყრისთვის

ალ-ჰამაჰანისა და ალ-ჰარირის მაკამების ანალიზის შედეგად ცხადად იკვეთება ამ ავტორთა წვლილი არაბული ლიტერატურის განვითარების საქმეში. კლასიკური არაბული პროზა არ ყოფილა განებივრებული მრავალფეროვანი მხატვრული ჟანრებით. მოგეხსენებათ, ისლამამდელი პერიოდიდან მოყოლებული არაბთა ცნობიერებაში განსაკუთრებული ადგილი ეკავა სეპირსიტყვიერ პოეზიას, ლექსს. ჯერ კიდევ შორეულ წარსულში ამ ლექსმა შეძლო „შემოქმედებითი მახსოვრობის“ ჩამოყალიბება ერში. პოეზია იყო უმაღლესი ცოდნა, ხოლო პოეტი – დიდების შარავანდედით მოსილი ყველაფრისმცოდნე და ყველაფრისმჭერეტი გმირი (‘უსტური 1997: 6). X ს-ის პოეტმა ჩელ-ნელა დაკარგა ფუნქცია, ზეგავლენის უნარი. უწინდელი ავტორიტეტით ეედარ სარგებლობდა. ალ-ჰამაჰანის პირველსავე მაკამაში გვხვდება ალ-ჯაჰიზის (776-868) პოეზიის კრიტიკა, ხოლო მის პირად წერილებში პოეტის მდგომარეობა არაერთხელაა მიმსგავსებული ღატაკისა და მათხოვრის მდგომარეობას. ეს ვითარება მჭიდრო კავშირში იყო იმ პერიოდის

სოციალურ და პოლიტიკურ ცვლილებებთან. ალ-ჰამაშანის მოღვაწეობის დროს უკვე საკმაოდ დასუსტებული აბასიანთა სახალიფოს ცენტრ ბაღდადზე შიიტების სპარსულ დინასტიას პქონდა გაეღენა. ისლამური იმპერიის პერიოდში არსებულ ყველაზე პრესტიჟულ ჟანრს – არაბულ *კაჰჯას* მბრძანებლის, პატრონის და რიტუალის გარეშე ახრი დაეკარგა, რადგან ეს იყო კარის პოეზია, ხშირ შემთხვევაში პანეგირიკული, რომლითაც აბასიანთა ხალიფებს ამკობდნენ. ხელისუფლების სათავეში მოსული სამხედროების უმეტესობას კი არაბული წესიერად არც ესმოდა. პოეტები მფარველის გარეშე აღმოჩნდნენ. *კაჰჯის*გან განსხვავებით, მაკამა არ ყოფილა მიღებული მმართველ წრეებში, სასოგადოებასთან უფრო ახლოს იდგა და აკრიტიკებდა კიდევ მას (მონროუ 2003: 71). მაკამები მაშინდელი პროვინციიდან წამოვიდა და ბაღდადი, როგორც კულტურის ოფიციალური ცენტრი, პასუხისმგებლობას არ იღებდა ჟანრის „კანონიერებაზე“. გუდმანის დაკვირვებით, „პირველ მაკამებში ერთგვარი ნოსტალგიაკი იგრძნობა უდაბნოს ცხოვრების თავისუფალი ვნებებისადმი. ალ-ჰამაშანი თითქოს დასცინის ურბანურობას. მთავარი გმირის „მრავალსახეობა“ კი თვით დროის არასტაბილურობის მანევენებელია“ (გუდმანი 1988: 28).

ალ-ჰამაშანმდე სალიტერატურო ენაში, რომელიც მკაცრად ემიჯნებოდა სალაპარაკოს, გამოყოფდნენ ღუქისა და პროზის ენას. აქედან პირველი სიმბოლოებით საესე, ხოლო მეორე გაცილებით პირდაპირი და თან დიდაქტიკური იყო. ალ-ჰამაშანმ პროზაში რითმის გამოყენებით პოეტურობა მიანიჭა მაკამებს. მაკამებში გამოჩნდა გმირი, რომელიც პოეტიც იყო და პროზაიკოსიც. ის მკითხველს „პირდაპირ“, სიმბოლოების გარეშე, უშუალო ენით ელაპარაკებოდა. მაშინ, როცა ღუქი კანონით იყო შებოჭილი, მაკამა ყველა ცნობილ ჟანრს შეიცავდა. როგორც მუჰამმად ანკარი აღნიშნავს, „ყველა მისი შემადგენელი

ჟანრობრივი კომპონენტი, თემათა მრავალფეროვნება, სხვა-
 დასხვა გამომსახველობითი საშუალებები ორგანულ მთლიანობაშია მოქცეული და ერთმანეთს არ უპირისპირდება. მათი
 თანაარსებობა ფორმაზე მაღლა დგას, რაც არ გვხვდება არ-
 სად მაკამის გარდა“ (ანკარი 1994: 12). გრუნებაუმის ასრით, მა-
 კამებში პროზისა და პოეზიის აღრევა ისლამამდელი მოვლენაა
 (ფონ გრუნებაუმი 1953-1955: 117). მონროუ კი ტექსტის ანა-
 ლიზის შედეგად ასეთ დასკვნას აკეთებს: „...გართმულ პრო-
 ზას ცვლის პოეზია. ტყუილი დაკავშირებულია *საჯ'ზარ*, სი-
 მართლე – ლექსთან. ფუნქციები პირიქითაა განაწილებული ყუ-
 რანში, სადაც უმთავრესად გართმული პროზაა, რომელიც
 აბსოლუტურ ჭეშმარიტებას გვამცნობს. პოეტი კი სიმართლის
 არმოქმელადაა გამოყვანილი (სურა 26, აია 224-6). მაშასადამე,
 ყურანში პროზა ჭეშმარიტებაა, პოეზია – ტყუილი, ხოლო მაკა-
 მებში პროზა ტყუილია, პოეზია კი – ჭეშმარიტება“ (მონროუ
 2002: 9). მონროუს ასრით, საბოლოოდ მაკამებში ყურანი კანონი-
 ერადაა აღიარებული. მიუხედავად იმისა, რომ მაკამა დაუ-
 პირისპირდა მაშინდელ კეთილშობილურ ჟანრებს და *ჰადიშებს*,
 აქ პოეზიაში არსებული სიმართლე იმდენად ცინიკურია და
 ირონიული, რომ ეს „ვეითომ სიმართლე“ გვაძლევს საფუძველს
 ვიფიქროთ – ჩვენ ისევ და ისევ გვასწავლიან უარყოფითი
 მაგალითით (მონროუ 2002: 10). ამავე ასრისაა ომრი, რომელიც
 აღ-ჰამაჰანის „აღ-ჯაჰიზის მაკამას“ განიხილავს. ის ფიქრობს,
 რომ აღ-ჯაჰიზის კრიტიკა მთელი სერიოზულობით არ უნდა
 აღვიქვათ, რადგან ჯერ ერთი, ის ლექსითაა გადმოცემული;
 მეორეც, მთხრობელის საყვედური გმირისადმი ასეთი კრიტიკის
 გამო მკითხველს აღ-ჯაჰიზის რწმენას განუმტკიცებს; მესამეც,
 მაკამების ტექსტიდან აშკარად იკვეთება, რომ აღ-ჰამაჰანი
 მთლიანად იზიარებს აღ-ჯაჰიზის გამონათქვამს „*ლიქელლი*
მაჟნ მაჟალ“ („ყოველ ადგილს თავისი სიტყვა შეეფერება“).

კერძოდ, ალექსანდრიელის მეტყველება იცვლება მსმენელისა და თემის შესაბამისად. მაკამებში ორი აუდიტორიაა. ერთი „ჩვენ“, რომელიც უცვლელია და მეორე – მთავარი გმირისა. სწორედ მეორე აუდიტორიას შეესაბამება სიტყვით გამომსვლელის ლექსიკა (ომრი 1998: 10). მიუხედავად იმისა, რომ პოეზიისა და პროზის მონაცვლეობა მაკამებში ისევე, როგორც სერიოზულისა და სახუმაროს (კოძეშაძე) თანაარსებობა, არაბული მოვლენაა, საბოლოო ჯამში მაკამები მაინც მუსლიმურ ძეგლად შეფასდა. გრუნებაჟი აღნიშნავს: „ეს ჟანრი მუსლიმურ მეტროპოლიტურ გარემოში წარმოიქმნა და არა ომაიანთა „არაბულ“ იმპერიაში. შედგად მივიღეთ ელინისტური ჩარნოსები ლიტერატურული ფორმა ხასიათების ჩვენებით, რთული ლექსიკით, პეტეროგენური ელემენტების ამაღგამით“ (ფონ გრუნებაჟი 1953-1955: 117).

ალ-ჰამაჰანისა და ალ-ჰარირის მაკამების განხილვისას საგანგებოდ გავესვით ხაზი მათი მხატვრულობის საკითხს. საქმე ისაა, რომ ფიქცია ამბივალენტური სახით მაკამებამდეც არსებობდა. ჟანრის ძირითადი ინოვაცია იყო შესავალი, სადაც გაცხადებულია, რომ მოთხრობილი ამბავი და მისი პერსონაჟები გამოგონილია. არაბული კანონიკური ლიტერატურა უარყოფდა მხატვრულობას. მისი პოეტიკის ძირითადი მოთხოვნა იყო ის, რომ ნაწარმოებში ასახულ ფაქტში რაიმე ფორმით ისტორიული სიმართლე უნდა ყოფილიყო დადასტურებული. ცხადია, ასეთი მკაცრი ლიტერატურული მოდელი ღია ფიქციას არ დაუშვებდა. ამგვარი მკდელობა კი დაწინებელი და განსჯილი იქნებოდა, როგორც ტყუილი. საინტერესო ფაქტია, რომ არაბებმა თარგმნეს არისტოტელეს „პოეტიკა“ და არაჟინ დაფიქრებულა ფიქციაზე, როგორც არაბული ლიტერატურის პრობლემაზე. თუმცა, არაარაბულ ნაწარმოებებში, როგორიც იყო ბერძნული, სპარსული ზღაპრები, „ათას ერთი ღამე“ მხატვრუ-

ლობა დაშეკებული იყო. „ქილილა და დამანაზე“ აცხადებდნენ, რომ ეს ალეგორიაა და არ იწვევს ადრეუას „ტყუილსა“ და „სიმართლეს“ შორისო (დრორი 1999: 507). არაარაბული ღი-ტერატურის გარდა მაკამებამდე არსებობდა არაბთა სასიყ-ვარულო ლირიკა – ჯაზალი, არაკები და ხურაქანის ამბები (ჰაღინჯუ-ღ-ხურაქან). დრორი სამივე მათგანს მიიხსენებს ადაბში მხატვრულობის ლეგიტიმიზების მცდელობად (დრორი 1994: 150). სხვათა შორის, ჯაზალს, როგორც არგუმენტს არაბულ კანონიკურ ლიტერატურაში მხატვრულობის დასაშვებად, წიგ-ნის შესავალში მოიხსენიებს მაკამების ერთ-ერთი ავტორი იბნ ნაქაბა (1020-1092), რომელიც ალ-ჰამაჰანის შემდგომ პერიოდში მოღვაწეობდა. ოფიციალურად აღიარებული იყო, რომ პოეზი-აში სიმართლე არ უნდა ყოფილიყო გადმოცემული. პირიქით, ავტორს ფსევდოავტობიოგრაფიული სასიყვარულო ამბავი უნდა გადმოეცა. მას რეალობიდან აღებული პქონდა მხოლოდ შეყვარებულის ან ტომის სახელი, მაგრამ ჯაზალში შეფარვით მაინც აისახებოდა მაშინდელი რეალობა. არაბებში ჯერ კიდევ ისლამამდელი პერიოდიდან არსებული ალეგორიული ხასიათის არაკები, ასე თუ ისე, მიღებულ იქნა ადაბის მიერ. თუმცა, როდესაც ალ-ჰარირი ისინი თავისი მაკამების შესავალში მოიხსენია, კრიტიკულ შენიშვნებს მაინც ვერ ასცდა. იბნ ალ-ხაშშაბ ალ-ბადლადნ (+1172) თავის ნაშრომში ალ-ჰარირის მა-კამებში დარღვევების შესახებ წერდა, რომ შეცდომაა ასეთი შედარება, რადგან არაკებში არ არის „ტყუილისა“ და „მარ-თლის“ ადრეუა. ყველამ იცის, რომ ლომი და ძელია არ ღა-პარაკობენ. ალექსანდრიელის და ალ-ჰარირის შესვედრასა და საუბარში კი არაფერია შეუძლებელი. ეს არის ტყუილი, რო-მელიც უღერს, როგორც სიმართლე. ამიტომ მთლიანად ეწი-ნააღმდეგება ადაბის პოეტიკურ პრინციპს (ალ-ბადლადნ 1929). რაც შეეხება ხურაქანის ამბებს, თავიდან ეს იყო ფანტას-ტიკური ხასიათის ისტორიები ჯინებზე, ლეგენდები, რომელთა

გადამცემი *ხურაქანი* მათ ნამდვილობაზე „პასუხისმგებელი“ არ იყო; მოსმენილს, გაგონილს პყევბოდა და არა საკუთარი თვალთ ნანახს. აბასიანთა პერიოდისთვის *ხურაქანი* ახალი მნიშვნელობა შეიძინა. ეს იყო სპარსული, ბერძნული, ინდური და არაბული წიგნების ერთობლიობა – „ათასი ზღაპარი“ („*ალფ ხურაქანი*“), რომელსაც ხალხი „ათას ერთ ღამეს“ უწოდებდა. „ათას ერთი ღამე“ არ არის დიდაქტიკური. მას გასართობი ფუნქცია აქვს (დრორი 1994: 151). ამრიგად, სურდათ ეს თუ არა, ფიქცია არაბულ კანონიკურ ლიტერატურაში მაინც ჩაითვადა პოეტურ ნორმად, მაგრამ მხოლოდ გართობის ფუნქცია დაეკისრა. აქედან წამოვიდა მაკამებში სერიოზულისა და სახუმაროს (აღ-ჯაიდ ჯა-ღა-ზღ) თანაარსებობის თეორია. „მაკამა გართობისთვისაა განკუთვნილი და თან დამოძღვრისთვისაც“ – აღნიშნავს ბროკელმანი (ბროკელმანი 1993: 116). „მაკამა თავიდანვე ორ მიზანს აერთიანებდა – სწავლებას და გართობას“ – წერს რუშდნ ჰასანი (ჰასანი 1984: 10) და ა.შ. მაშასადამე, მაშინ, როცა ნორმატიული პოეტიკის ოფიციალური იდეოლოგიის გამოხატულება იყო სისტემის დაცვა ინოვაციისგან, მაკამების ავტორების (იბნ ნაჰიბ, აღ-ჰარიზ, აღ-ჰარიზ და სხვ.) შესავალში აშკარად გამოიკვეთა სმამადალი განცხადება სიახლის შესახებ. ბისტონი თვლის, რომ აღ-ჰარიზის სახელმა იმდენად დანრდილა ბადე აზ-ზამანი, რომ ამ უკანასკნელის დამსახურებას ბოლომდე ვერ ვაანალიზებთ. მისი აზრით, სწორედ აღ-ჰამაზანმა შემოიტანა არაბულ პროზაში „წმინდაწყლის მხატვრულობა“, აღ-ჰარიზმა კი დაინახა, თუ რა რეეოლუციური უნდა ყოფილიყო მაკამები ბადე აზ-ზამანის ეპოქაში (ბისტონი 1971: 11). მეორე მხრივ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ აღ-ჰამაზანმა მეტი მნიშვნელობა შეიძინა აღ-ჰარიზის „შესავლის“ შემდეგ. არაბი მკვლევარი მუჰამად ანკარი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მართალია, მაკამაში არის მხატვრული ასახვა (*თახეირ*), მაგრამ ის საკმაოდ განხსვადება იმავე პროცესისგან

ნოველაში ან რომანში (ანკარი 1994: 14). ეს ბუნებრივიცაა, რადგან იმ პერიოდში ჯერ კიდევ არ ხდებოდა ნაწარმოებში გმირთა განცდების, სულიერი მოძრაობის, მათი ხასიათის განვითარების წვენება, პორტრეტების ხატვა, ცალკეულ დეტალებზე ყურადღების გამახვილება. მიუხედავად ამისა, როგორც დოლინინა აღნიშნავს, ალ-ჰარირის მაკამების გმირი ერთ-ერთი ყველაზე გამოკვეთილი, სიცოცხლით სავსე სახეა მთელ შუა საუკუნეების არაბულ ლიტერატურაში (დოლინინა 1971: 111). საგულისხმოა, რომ აბუ ზაიდის ხასიათის შტრისები ისეთ ცხოვრებისეულ სიტუაციებში იხსნება, რომელშიც შუა საუკუნეების მკითხველი ნაცნობ მოტივებს ხედავს. ღიხანოვის განმარტებით, იმ ეპოქაში ცერემონია აღწევდა ცხოვრებიდან ხელოვნებაში (ღიხანოვი 1979: 341). ამიტომ მკითხველისთვის კითხვა ნიშნავდა მონაწილეობას გარკვეულ ცერემონიაში, რომლის ყველა დეტალი ცნობილია (ბორისოვი 1978: 147). მან წინასწარიცოდა, თუ რა მოხდებოდა ნაწარმოებში. მაკამებში არ გვხვდება სიუჟეტური წარმოსახვის გაერცობა. ის ღარიბია სტატიკური სიტუაციებით, პეისაჟებით. ავტორები არ აღწერენ ბუნებას, ან ქალაქს, სადაც იმყოფებიან მთავარი გმირები. თანამედროვე მკითხველისთვის თვალში საცემია ერთგვარი პირობითობაც, როცა მთხრობელი თავიდანვე ეერც ერთ მაკამაში ვერ ცნობს გმირს, რომელსაც არაერთგზის შეხვედრია. ან ის, რომ მთავარი პერსონაჟები მოკლე დროში უზარმაზარ მანძილებს ფარვენ. აქ გასათვალისწინებელია სიერცის შუასაუკუნეობრივი აღქმა. შუა საუკუნეების ხელოვნებამ არ იცის, რა არის პერსპექტივა თანამედროვე გაგებით. ის მთელი სამყაროს დატევას თავის წარმოსახვაში, მიკროსამყაროში ცდილობს. რეალური სამყაროს საკუთარ მოდელში შეიგრძნობს ის ჩრდილოეთს, სამხრეთს, აღმოსავლეთს და დასავლეთს. ამიტომაცაა, რომ მაკამის გმირებისათვის არ არსებობს მანძილი. ისინი მიდიან, მიდიან და მათ გადაადგილებას ბოლო არ უწანს. შუა საუკუნეებში ხომ

დროც არ არსებობს, როგორც ობიექტური კატეგორია (აღუქისძე 1976: 354). ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მაკამების კითხვისას არ უნდა გაგვაღიზიანოს პირობითობამ, მტკნარმა რიტორიკამ თუ უსაგნო მრავალსიტყვაობამ. გამეორებანი არ უნდა აღვიქვათ, როგორც მწერლის სისუსტის ნიშანი. „არ უნდა შევეკრეთ ნაწარმოების მონოტონურობის წინაშე და ის უნდა ავხსნათ, როგორც აუცილებლობა“ (აღუქისძე 1976: 354).

ამრიგად, არაბულმა კლასიკურმა მაკამამ ღირსეული ადგილი დაიკვიდრა ახლო აღმოსავლეთის ლიტერატურაში. ის თავისი დროისთვის საკმაოდ მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა იყო. მხატვრულობის გარდა აღსანიშნავია ისიც, რომ როგორც გიბბი წერს: „მაკამა სემიტურ ლიტერატურაში უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს თემის ხორცშესხმის თვალსაზრისით“ (გიბბი 1960: 7), მით უფრო, რომ „შუა საუკუნეების აღმოსავლეთში, დასავლური ლიტერატურისაგან განსხვავებით, პროზის ავტორები არ უღრმავდებიან ერთ ძირითად თემას და ცდილობენ, სწრაფად გადაიტანონ ყურადღება ერთი თემიდან მეორეზე, სერიოზულიდან – სახუმაროზე“ (ფონ გრუნებაუმი 1953-1955: 106). როგორც ჰილზლი (ჰილზლი 1986: 220), ათ-თატაენი (ათ-თატაენი 1988: 137) მონროუ (მონროუ 2002: 10) და სხვ. მიუთითებენ, მაკამები გახლდათ პირველი ნაწარმოები არაბულ ლიტერატურაში, რომელიც საზოგადოებრივი ცხოვრების კრიტიკას შეიცავდა. მართალია, ეს კრიტიკა ჯერ კიდევ პრიმიტიული იყო, მაგრამ იმ პერიოდისთვის მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით (მმართველი ორგანიზაციების კრიტიკის თვალსაზრისით) მაკამები შესანიშნავად გამოიყენა აღ-მუჟაიდიჰნი XIX ს-ის ბოლოს.

კლასიკური არაბულთა მაკამების გავლენა არაარაბულ ლოცვითადაც

აღ-ჰამაჰანისა და აღ-ჰარირის მიმბაძეულები გამოუჩნდნენ არა მხოლოდ არაბი, არამედ ებრაელი, სპარსი, სირიელი ავტორების სახით. აღ-ჰარირის მაკამების ებრაულ ენაზე მთარგმნელმა აღ-ჰარირმა (1165-1225) თავადაც შექმნა ორმოცდაათი მაკამი, რომელიც სეგალმა თარგმნა ებრაულიდან ინგლისურად და გამოსცა 2001 წელს (სეგალი 2001). ჩვენამდე მოღწეული უძველესი სპარსული მაკამები ყადი ჰამიდ აღ-დინ აღ-ბაღხის ეკუთვნის და 1156 წლით თარიღდება. მის შემდგომ ცნობილია კიდევ ათი ირანელი ავტორი მაკამებისა. სპარსულ მწერლობაში მაკამის ჟანრის განვითარების შესახებ სადოქტორო დისერტაცია დაიცვა თეირანის უნივერსიტეტის პროფესორმა ჯა'ფარმა, რომელსაც მიაჩნია, რომ „სპარსული ლიტერატურის არაერთ ძველ ნიმუშში შერეულია პროზა და პოეზია, რაც არაბული მაკამის გავლენა უნდა იყოს“ (იხ. 'აედი 1989: 321). ინდოეთის ნახევარკუნძულზე შექმნილი არაბულენოვანი მაკამების შესახებ საინტერესო სტატია აქვთ ებიდსა და იანგს. მართალია, იქ მუსლიმური სახელმწიფოს არსებობის პირობებშიც არაბული ენა მხოლოდ თეოლოგიით და სამართლით შემოიფარგლებოდა და ის ვერ გახდა კულტურული ელიტის ენა, ისეთი, როგორიც იყო სპარსული, მაგრამ რამდენიმე მუსლიმმა ინდოელმა არაბული მაინც გამოიყენა პოეზიისა თუ ბელეტრისტიკის ენად. მათ შორის იყვნენ მაკამის ავტორები (ებიდ... 1978). ბროკელმანის ცნობით, X-XI სს-ში ანდალუსიაში სიტყვა „მაკამა“ გამოიყენებოდა რიტორიკული საეარჯიშოს აღსანიშნავად. ის იწერებოდა გარითმული პროზით, რომელშიც ზოგჯერ პოეზიის ნიმუშებიც იყო ჩართული. მისი თემა შეიძლება ყოფილიყო: პროვინციის ახლადდანიშნული სასამართლოსთვის მილოცვა, ლანდშაფტის აღწერა, პირველი მოსაველით – ხილით

საესე კალათის აკომპანირება, მოგზაურობის საფრთხესთან დაკავშირებული ინციდენტის გადმოცემა, ქების შესხმა ან დაღოცვა (ბროკელმანი 1989: 110). ანდალუსიურ მაკამებზე საინტერესო კვლევა აქვს ნემას, რომელიც აღნიშნავს, რომ ანდალუსიელები მაკამებს სამოქალაქო ადმინისტრაციასა და სასამართლო სისტემაშიც კი იყენებდნენ, რომ აღარაფერი ეთქვათ მის საგანმანათლებლო ფუნქციაზე (ნემა 1974). პემეენ-ანტტილას დაწერილებით აქვს მიმოხილული ესპანეთში, სიცილიასა და ჩრდილოეთ აფრიკაში შექმნილი მაკამები (პემეენ-ანტტილა 2002: 206).

შუა საუკუნეების არაბულ პროზაულ ჟანრებს შორის მაკამა ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი და განსახლავრული მხატვრული ფორმაა, რომელიც გასცდა არაბული ლიტერატურის ფარგლებს და როგორც სპარსულ (ჯა'ფარი იხ.: 'აედი 1989: 321), ისე ებრაულ პროზაზე (შიფერსი 1994) გარკვეული გავლენა მოახდინა. არ არის გამორიცხული, რომ კორდოვის სახალიფოში გავრცელებულმა არაბულმა და ებრაულმა მაკამებმა ესპანურ მწერლობასაც დაასეა დადი. არაბი მკვლევარი ალ-ჰამდი თელის, რომ ესპანელებმა მაკამებიდან გადაიღეს ლიტერატურული გმირი (ალ-ჰამდი 1980: 53). პილნლიც ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ესპანური პიკარესკული რომანის გმირი უპოვარი პიკარო სწორედ მაკამის გმირის მსგავსი ქალაქიდან ქალაქში მოხეტიალე თაღლითი პერსონაჟია (პილნლი 1996: 55).¹ მონროუ მაკამის პიკარესკულ რომანზე გავლენის შესახებ მსჯელობისას აცხადებს: „სემიტურ კომპონენტს [იგულისხმება არაბულ-ებრაული მაკამები] მნიშ-

¹ *picaresque* – აღნიშნავს მთავარი გმირის ან ანტიგმირის მატყუარა ხალათს, უპირისპირდება კრიმინალს. ეს ტერმინი მომდინარეობს *pícaro*-სგან, რაც ესპანურად თაღლითს, თინბაზს ნიშნავს. ჩვეულებრივ, პიკარული ნაწარმოებები რეალისტური, სატირული მონათხრობია, რომელიც თაღლითი პერსონაჟის თავგადასავალს გადმოგვცემს. გმირი, როგორც წესი, დაბად სოციალურ ფენას მიეკუთვნება. ამ სტილის რომანი ესპანეთში წარმოიშვა, XVII-XVIII სს-ში ევროპაში განვითარდა და თანამედროვე ევროპულ რომანსაც მოახდინა გავლენა.

ენელოგანი ადგილი უჭირავს თანამედროვე რომანის დაბადებაში“ (მონროუ 2002: 11); თანამედროვე ევროპული რომანი სწორედ ესპანეთში წარმოიშვა. პირველი პიკარესკული რომანის „ლაზარილიო ტორმესელის“ (1552) გამოსვლით ესპანურ პროზაში დაიწყო მნიშვნელოვანი გარდატეხა, რომელიც საბოლოოდ სერვანტესის შემოქმედებით დაგვირგვინდა. პიკარესკული რომანი არაბული ლიტერატურისა და კონკრეტულად მაკამების გავლენას განიცდიდა. „დონ კიხოტი“ კი საექტაპო ნაწარმოები აღმოჩნდა ზოგადად ევროპული რომანის განვითარებისათვის (მონროუ 2002: 11). მართლაც, პირველი მაკამური ციკლის (ალ-ჰამაჰანის მაკამებისა) და პირველი პიკარესკული რომანის (უცრობი აუტორის „ლაზარილიო ტორმესელის ცხოვრების“) შედარებით გამოიკვეთა, რომ ეს ორი ჟანრი არაერთი ნიშნით უახლოვდება ერთმანეთს; რომ მაკამამ რამდენიმე საუკუნით დაასწრო რენესანსულ პიკარესკულ რომანს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისა და არაცალსახად ცუდი ან კარგი განზოგადებული ტიპების ხატვის, მხატვრული სინამდვილის შექმნის მცდელობისა და პრიმიტიული სოციალური კრიტიკის თვალსაზრისით. როგორც ფონ გრუნებაუმი აღნიშნავს, „აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შუა საუკუნეებში უმთავრესად საერთო საფუძველი გააჩნდათ შემოქმედებაში. მათ ლიტერატურებს შორის სიახლოვე მხოლოდ „გადაღების“ ჩარჩოებში არ შეიძლება მოუათავსოთ“ (ფონ გრუნებაუმი 1952: 237). თუმცა, ცნობილია, მაგალითად, „ათას ერთი ღამის“ გავლენა ევროპულ ლიტერატურაზე. ზღაპრების ეს კრებული ღამის ბოკანომდე „სიუჟეტთა საკუჭნაოს“ წარმოადგენდა ევროპელთათვის (ფილშტინსკი 1971: 102). მაკამაში არ იყო ამდენი ლეგენდარულობა, ზღაპრულობა. მთავარი აქ თავისებური კომპოზიციაა, ფორმაა. ეს ფორმა კი ევროპაში ნამდვილად არ დამკვიდრებულა მიუხედავად იმისა, რომ თარგმანების საშუალებით მას იცნობდნენ (ღაფი 1987: 102).

არაბული მკვლეის შოკვა ღა თემატიკა

XII-XVIII სს-ში

არაბული ლიტერატურის „დაცემის ხანაში“ შექმნილი მაკამური ციკლები ეველაზე ნაკლებადია შესწავლილი. მათი ნაწილი, როგორც ნაშრომის შესავალში აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ ხელნაწერების სახით არსებობს. სპეციალურ ლიტერატურაში აღ-ჰამაჰნისა და აღ-ჰარირის მაკამების დაწვრილებით განხილვის შემდეგ, ვიდრე განახლების პერიოდში (XIX ს) შექმნილ მაკამებზე დაიწყებდნენ საუბარს, ჩვეულებრივ, XII-XVIII სს-ის მაკამების ავტორთა გრძელ სიას ვაწყდებით მოკლე კომენტარით იმის თაობაზე, რომ აღნიშნულ პერიოდში არაფერი ღირებული და მნიშვნელოვანი არ შექმნილა, რომ სოგადად, ამ ხანის არაბული მწერლობა მიმბაძველობით გამოირჩეოდა, რაც არაბული ქვეყნების პოლიტიკურ-კულტურული დასუსტებით იყო გამოწვეული (მაგ., იხ. ბროკელმანი 1989: 110; ჰემენ-ანტილა 2002: 368-410 და სხვ.). მაკამების ავტორთა ამგვარი ნამონათვალის შედგენისას, როგორც წესი, ეყრდნობიან სხვადასხვა გამოცემებს, მანუსკრიპტებს და შუა საუკუნეების ბიოგრაფიულ ლექსიკონებს. გასათვალისწინებელია, რომ აღ-ჰამაჰნის შემდეგ, ვიდრე აღ-ჰარირი შექმნიდა თავის მაკამებს და ერთგვარად დააკანონებდა ჟანრის კლასიკურ ფორმას, ხშირად ხდებოდა აღრევა ტერმინებს *ჰაკაზა*, *რიკაღა* და *ჰადიხ* შორის (ბროკელმანი 1989: 108). აღ-ჰარირის მოღვაწეობის შედეგად მაკამათა რაოდენობაც კი - ორმოც-

დაათი – მათი შემქმნელებისთვის კანონად იქცა. თუმცა, XIV-XVIII სს-ში კვლავ იმინა თავი აღრევამ *მაკამ-სა და რისნაღ-ს* შორის. *რისნაღ-სა და საჯ-ის* შემცველი ტექსტი უკვე ითვლებოდა მაკამად და ამ სახელწოდებით გვხვდება ანთოლოგიებში (ჰემეინ-ანტილა 2002: 346).

მაკამათა გარეგანი ფორმა – ერთმანეთისგან შინაარსობრივად დამოუკიდებელ მოთხრობათა ერთობლიობა – საშუალებას აძლევდა ავტორს, ყოველ ახალ მაკამაში განსხვავებული თემა წამოეჭრა. ამ ფაქტმა განაპირობა მაკამათა თემატური მრავალფეროვნება არა მხოლოდ აღ-ჰამაჰანისა და აღ-ჰარირის ნაწარმოებებში, არამედ ჟანრის მთელი ისტორიის მანძილზე საუკუნეთა განმავლობაში, რაც ე.წ. „დაცემის ხანაში“ შექმნილ მაკამურ ციკლებზე ერთი თვალის გადავლებითაც კარგად ჩანს. მაკამებში აღწერდნენ მოგზაურობას, სხვადასხვა ხალხის წესჩვეულებებს, დაიკადებებს, სიკვდილს, სიყვარულს, საკუთარ ბიოგრაფიას. მაკამების საშუალებით ხოტბას ასხამდნენ, დიდებით მოსაედნენ, მოძღვრავდნენ, აზრს გამოთქვამდნენ. მათი უმრავლესობა კლასიკური მაკამების მიბაძვით დაიწერა და შესაძლოა, დიდ მხატვრულ ღირებულებას არ წარმოადგენს, მაგრამ სამომავლოდ ამ პერიოდის მაკამების ტექსტები შესასწავლია. თავად არაბები შეძლებისდაგვარად ცდილობენ აქამდე ხელნაწერის სახით არსებული მეტ-ნაკლებად ღირებული ტექსტების გამოშვებებს და მათ შესწავლას. მაგალითად, ორმოცდაათიან წლებში კაიროში პირველად გამოიცა ას-სიოტბის, 1968 წელს – აღ-ვაჰრანის, 1982 წელს – ას-სარაკუსტის, ხოლო 1988 წელს – იბნ ნაჰიას მაკამები, რომლებიც არაერთი არაბი მეცნიერის კვლევის საგანი გახდა (მუხტაჰა 1991; აღ-ურუბი 1959; მირთაჟი 1996).

ას-სიოტბი (1445-1505) კაიროში დაიბადა. მამა მეცნიერი ჰყავდა. თავადაც კარგი განათლებით გამოირჩეოდა. დაწერა

ოცდაათზე მეტი მაკამა, სადაც აისახა იმ პერიოდის პოლიტიკა, კულტურა, რელიგია. 'სოგიერთი მისი მაკამა ავტობიოგრაფიულია, 'სოგან მამლუქთა პოლიტიკის კრიტიკაა. ოთხ მაკამაში მთხრობელიც არის და გმირიც. დანარსენი უფრო სტატიებს მოგაგონებთ, ან ქადაგებას, 'სოგან მეცნიერთა შეკრება აქვს აღწერილი, 'სოგან კი - კეთილშობილი ქვეები. ეხება ღინგვისტიკის, გრამატიკის საკითხებს. ხშირად მიმართავს ალ-ჰარირის ციტირებას. ას-სიფუტმ უდავოდ გაამრავალფეროვნა მაკამების თემატიკა, თუმცა, კლასიკური ფორმა არაერთხელ დაარღვია. ის მაკამებს სხვადასხვა მოვლენასთან დაკავშირებით სხვადასხვა დროს ქმნიდა. ამიტომ ეს პროცესი დროში იყო გაწვდილი. საბოლოოდ, მაკამები ერთ წიგნად არც შეუკრავს (ალ-ურუბი 1959: 80).

ალ-ვაჰრან მაროკოდან იყო და XII ს-ში მოღვაწეობდა. მან ეგვიპტეში, სირიაში, ბაღდადსა და იერუსალიმში იმოგზაურა. ალ-ვაჰრანის მაკამებშიც მუჰამადისა და ჰადისების პაროდია ჩანს. პაროდიულობით გამოირჩევა მისი ეპისტოლეებიცა და შეგონებებიც. „ალ-ვაჰრან, რომლის ნაწარმოებმა ალ-მანამ ალ-ჰაბირ („დიდი სიზმარი“) თავიდანვე მიიპყრო ლიტერატურული წრეების ყურადღება, დღეს თითქმის დავიწყებულია. არაბული ლიტერატურისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში ეს სახელი იშვიათად თუ გაიხსენებს. და ეს მაშინ, როცა იგი პაროდიული ლიტერატურის ნამდვილი დიდოსტატი“ - აღნიშნავს ჰართმუთ ფენდრიჰი (ფენდრიჰი 1994: 439-440).

ას-სარაკუსტი სარაგოსაში დაიბადა. შემდეგ კორდოვაში გაემგზავრა, რათა მთელს ანდალუსიაში სახელგანთქმულ ინტელიგენტ შეიხებს შეხვედროდა. კორდოვაში ეწეოდა სამწერლო, მთარმნელობით და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. გარდაიცვალა 1143 წელს. მის დანატოვარს შორისაა მაკამები, რომელიც „ერთ-ერთი უბწყინვალესია იმ ლიტერატურულ ქმნილუ-

ბებს შორის, რაც კი უძღვნიან ანდალუსიას არაბული ლიტერატურისათვის“ (დაიქი 1989: 523). 1111 წელს ალ-ჰარირი თავის მოწაფეებს კარნახობდა მაკამებს და თან უსწორებდა. მათ შორის იყო ანდალუსიელი მოგზაური ალ-კუდამი, რომელმაც ერთი მანუსკრიპტი კორდოვაში ჩაიტანა. სწორედ მისგან გაიგო მაკამების შესახებ ას-სარაკუსტამ (მონროუ 2002: 2). შექმნა ორმოცდაათი მაღალმატერული მაკამა მაღალი ხაჯ'თო, ლექსებით, რთული ლექსიკით. მასთან ენამკვეერი გმირია შეიხი აბუ ჰაბიბი, ხოლო მთხრობელი – ას-სამ'იბ იბნ თამამში. ას-სარაკუსტი ალ-ჰარირის ერთ-ერთი ყველაზე ღირსეული მემკვიდრეა. მას შემდეგ, რაც მონროუმ ინგლისურად თარგმნა მისი მაკამები (მონროუ 2002), თანამედროვე მეცნიერთა ინტერესი მის მიმართ კიდევ უფრო გაიზარდა (ჰემენ-ანტტილა 2002).

ბაღდადელი სწავლული და პოეტი იბნ ნაჰბა (1020-1092) არაერთი ნაშრომის ავტორია, თუმცა, ყველაზე ცნობილი მისი ათი მაკამაა. შემორჩენილი ხელნაწერი 1131-1132 წლებით თარიღდება. თითოეულ მაკამას ახლავს ლექსიკონი, რომლის ავტორიც უცნობია. მოქმედების ადგილი არ სცვილდება ბაღდადს. პაროდირებულია მოციქულ მუჰამადის გამოთქმები. მარტო ის რად ღირს, რომ მთავარი გმირი ალ-ჰაშქურმა წინასწარმეტყველად წარადგენს თავს. აქაც იკვეთება *იხნადის* პაროდული ფუნქცია – ფსევდო-*იხნადი*. მთხრობელს სახელი არ აქვს და ცხადია, ესეც პაროდიაა. საერთოდ, იბნ ნაჰბას მაკამები წინამორბედზე (ბადი' აზ-ზამანზე) მეტად სატირულია. ვილდის აზრით, ის ბურლესკთან უფრო ახლოს დგას (ვილდი 1994: 433). იბნ ნაჰბას მაკამა ხშირად მთავარ გმირსა და მთხრობელს შორის დიალოგით შემოიფარგლება. გარითმულ პროზას სოგ-ჯერ წმინდად პროზაული პასაჟები ცვლის.

მაკამის ფორმა ხშირად გამოიყენებოდა მოგზაურობის აღსაწერად. XI ს-ში ანდალუსიელმა იბნ აშ-შაჰინდმა შექმნა მა-

კამა, სადაც ერთი ჯგუფის მოგზაურობის ამბავია გადმოცემული. იგივე თემა მეორდება XIII ს-ის ავტორის ალ-ქაზაუენის მაკამაში. სახელწოდებით „მაკამა აბასიანთა სახელმწიფოში ბაღდადის წესების შესახებ.“ მთავარი გმირი და მოხრობელი ნადიან ბაღდადში და აღწერენ ადგილობრივ წეს-წყველებებს. ანდალუსიელი იბნ ალ-ხტიბიც (1313-1375) თავის მაკამაში წარმოგვიდგენს მოგზაურს, რომელიც ესპანეთის ოცდაათოთხმეტ ქალაქს და სოფელს აღწერს.

ალ-ჰამაჰანის ერთ-ერთი უახლოესი მემკვიდრე, ექიმი იბნ ბუტლანი (+1068) სამედიცინო თემაზე ქმნის თავის „მაკამას დაავადებათა განკურნების შესახებ.“ ამის შემდეგ ჩვენთვის ცნობილია XIV საუკუნეში მოღვაწე იბნ ალ-ვარდნს (1290-1349) მაკამები სათაურით „ცნობა ეპიდემიის შესახებ“, რომელიც შაჰი ჭირის ეპიდემიას ეხება.

მორალური ხასიათის შეგონებები თავიდანვე ნაცნობი და საყვარელი თემა იყო მაკამის ჟანრისა. ალ-ჰამაჰანთა და ალ-ჰარირით შთაგონებულმა ალ-სამასშარმ (1074-1143) შექმნა მორალურ შეგონებათა შემცველი ორმოცდაათი მაკამა. საგულისხმოა, რომ ავტორი საკუთარ თავს მიმართავს.

XIII ს-ის დასაწყისში საჰა ად-დინმა იერიდიულ, სამართლის საკითხებზე დაწერა „მფლობელისა და მფარველის მაკამა“.

სიყვარულით შთაგონებულმა აშ-შაბ აზ-ზარნაჰმა (1263-1289) „თაყვანისმცემლის მაკამები“ დაწერა, სადაც მთავარი თემა სიყვარულია.

მაკამა ხშირად ამა თუ იმ პირის პანეგირიკს წარმოადგენს. XII ს-ის ესპანეთში ალ-ვანდი 'აში (+1158) ყადი ანდუს აქებს თავის მაკამაში, ხოლო მისი თანამედროვე იბნ არკამი – გრანადის ემირს აღიძებს. მაროკოში ქმნის მაკამა-ხოტბას XVII ს-ის მწერალი მეჰამად ალ-მაქლათი. თუნისელი იბნ სად ან-ნასი წინასწარმეტყველსა და მის თანამოძმეებს მოსაეს დი-

დებით. XIV ს-ში დაწერილი ეს მაკამები ცნობილია სათაურით „რჩეული მაკამები ნამდვილ სასწაულებზე“. აღ-ხუეარიზმ თავის ერთ-ერთ მაკამაში მოგვითხრობს, თუ რა ბედი ეწიათ მეჰამადს და მისი ოჯახის წევრებს 'სეცაში. სამხრეთ არაბი იბნ ალ-კაზირი (+1508) მაკამის ფორმას თეოლოგიურ საკითხებზე მსჯელობისთვის იყენებს. XVIII ს-ში აღ-მაფსილმ დაწერა მაკამა, რომელშიც ისლამური სექტების სია და მათი მოკლე დეფინიცია წარმოადგინა. შამს ად-დინ დამასკმ (+1327) მისტიკური შინაარსის მაკამები დაწერა. აღ-მაკთულმს (+1191) ეკუთვნის სუფიური ტერმინოლოგიით გადატვირთულ მაკამათა ციკლი.

აღ-ხუეარიზმ მაკამებში ხილის, ყვავილების, სუნამოთა სხვადასხვა სახეობების შესახებ მოგვითხრობს.

იბნ ალ-ხატიბი (1313-1375) ავტორია „პოლიტიკური მაკამისა“, რომელშიც ჰარუნ არ-რაშიდის წინაშე წარსდგება არცთუ სასიამოვნო გარეგნობის მკვერძეტიველი მოხუცი. ის მმართველს რჩევას აძლევს იმის თაობაზე, თუ როგორი უნდა იყოს სრულყოფილი ადმინისტრაციული სისტემა, რა უნდა შედიოდეს მბრძანებლის მოვალეობაში.

XIV ს-ში ანდალუსიაში მოღვაწე იბნ ალ-მურაბი'მა (+1350) დაწერა „სადღესასწაულო მაკამები“, რომლის მთავარი გმირი სასანიანთა წარმომადგენელია. ის ეძებს მსხვერპლს, რათა შესწიროს იგი „დიდ აღმოსავლეთს“. ტექსტი შეიცავს საინტერესო ინფორმაციას გრანადის ისტორიის შესახებ.

1697 წლით დათარიღებულ აღ-კაბზანის მაკამაში აღწერილია ომი, რომელიც ჰუსაინ ფაშამ აწარმოა თურქეთის არმიის წინააღმდეგ. მაკამას კომენტარიც ახლავს.

მალრიბელი წარმოშობის აჰმად ათ-თილიმზანის, რომელიც კაიროში ცხოვრობდა და ცნობილი იყო სახელით იბნ ალმ ჰაჯაღმ, სახელი ჰქონდა განთქმული, როგორც მაკამების მწერალს. დაწერა მაკამა ჭადრაკზე და მიუძღვნა იგი მადრიდის

გამბეჭდულს 'მამს აღ-დინ ჭაღატა, რომელიც ჭადრაკის მოყვარული ყოფილა.

ას-საფადიმ ღვინოზე შექმნა მაკამა სახელწოდებით „დაძველებული ღვინის წრეება დამდაგველის (ანუ ღვინის) აღწერი-სას.“ XVIII ს-ში ას-სუფადიმ (+1760) დაწერა „ანდაზების მაკამები“, ხოლო მისმა ვაჟმა 'აბდ არ-რაჰმანმა „იშეიათი ანდაზების შემცველი მაკამები.“ მათ გამოიყენეს მაკამის ფორმა, როგორც საშუალება ძველი და შედარებით ახალი ანდაზების თავმოყრისა და წარმოადგინეს ისინი თავშესაქცევ, გასართობ სტილში.

არაბული ლიტერატურის დეკადანსის ხანაში კლასიკურ მაკამათა თემატიკის მსგავსად მისმა ფორმამაც გარკვეული ცვლილება განიცადა. მართალია, თითქმის ყველა ავტორმა შეინარჩუნა გარითმული პროზა, მაგრამ იგივეს ეკრ ვიტყვიტ ორ მუდმივ პერსონაჟზე. XII ს-ში შექმნილი იბნ არკანის მაკამაში, სადაც გრანადის ემირის ქება-დიდებაა წარმოდგენილი, ერთი გამოგონილი პერსონაჟი წნდება მხოლოდ, რომელიც ავტორს ესაუბრება ე.წ. *მაჰლუჟზე* ანუ ქების ობიექტზე, მთხრობელი კი საერთოდ არ წანს. აღ-ა'ლუჟის (1802-1853) ხუთ მაკამაში არც გმირია და არც მთხრობელი. ავტორი გეაწედის ავტობიოგრაფიულ ცნობებს და გეი'სიარებს ახრს სიკვდილზე.

მაშასადამე, მაკამის ფორმის ძირითად მახასიათებელ ნიშნებად მინიქული *საჯ'ო, ისნალი* და მკვერმეტყველური, მაღალ-ფარდოვანი ენა „დაცემის ხანაშიც“ ეანრის განმსაზღვრელ კრიტერიუმებად რიება, თუმცა, ხშირია ამ ნორმიდან გადახვევის შემთხვევები. უნდა აღინიშნოს, რომ აღ-ჰარირის მიბად-ვით დაწერილ ბევრ მაკამაში ღუქსიკა თითქმის შეუღწევადია. „ასეთი მაკამების ავტორები ყალბი თავმდაბლობით წარმოგვიდგენენ თავიანთ გაწაფულობასა და ცოდნას. ზოგიერთი გარკვეულ ესთეტიზმსაც ისახავს მიზნად. დახვეწილი ფორმა და

მაღალფარდოვანი ლექსიკის ჭარბად გამოყენება 'სოგჯერ ტოტალურ შინაარსობრივ ვაკუუმს ფარავს' (ბროკელმანი 1989: 108). ეფიქრობთ, სამომავლოდ, დეკადანსის პერიოდში შექმნილ მაკაო-მური ციკლების შესწავლას მეტი ყურადღება მიექცევა. ევროპელთა მსგავსად, არც არაბ მეცნიერებს მოუკლათ თავი, ე. წ. პოსტ-კლასიკური და პრე-მოდერნული ლიტერატურის შესწავლით. ორად-ორი არაბი ავტორი წერს ეგვიპტის ნაპოლეონისწინა პერიოდზე, დანარჩენი არაბული სამყარო კი თითქმის უგულებელყოფილია (აღენი 2006: 11). დღეს, როცა ლიტერატურის პერიოდიზაციაშიც შეაქვთ გარკვეული კორექტივები და მეცნიერთა მთელი აქცენტი ცალკეული ლიტერატურული ტექსტების შეფასებისა და ინტერპრეტირებისკენაა მიმართული, აღნიშნული ხანის მაკაოების ანალიზი, ეფიქრობთ, მეტ მნიშვნელობას შეიძენს.

მეცხე „ახალქალაქის“ მეცხე
(XIX ს – XX ს-ის I ნახევარი)

ისტორიული ფონი

არაბული ლიტერატურის ისტორიაში ჯერ კიდევ არ არის ნათლად გამოკვეთილი, თუ როგორ მოხდა დეკადანსის პერიოდიდან მოდერნულზე გადასვლა, ან სად გადის ზღვარი პოსტ-კლასიკურ და პრე-მოდერნულ ლიტერატურას შორის. მხოლოდ ახალი არაბული მწერლობის დასაწყისი არ იწვევს ახრთა სხვაობას და ის არაბულ ქვეყნებში დასავლეთის პოლიტიკურ ექსპანსიას უკავშირდება. პირველად ფრანგები 1798 წლის ივლისში გამოინდნენ ალექსანდრიაში. 1801 წელს უკან გაბრუნდნენ. სამ წელიწადში მათ ეგვიპტელებზე რაიმე გავლენის მოხდენა ვერ მოახერგეს, მაგრამ შემდგომში ბევრი სიახლე შემოიტანეს არაბულ სამეაროში. ნაპოლეონის შემოჭრას მოჰყვა არა მხოლოდ პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებები, არამედ მნიშვნელოვანი კულტურული ძვრებიც. ქვეყნის სათავეში აღმოჩნდა დიდი რეფორმატორი, „ეგვიპტის ამბოლირპინებლად“ წოდებული მუჰამმად ალი (1805-1848), რომლის მოღვაწეობასთან დაკავშირებულია არაბთა საგანმანათლებლო საქმიანობა, უამრავი ახალგაზრდის ევროპაში სასწავლებლად გაგზავნა, ბეჭდვითი ორგანოების დაარსება, ეურნალ-გაზეთების გამოცემა, ხელოვნების, საინჟინრო, სამედიცინო ინსტიტუ-

ტების გახსნა. ევროპული და ამერიკული სკოლები გაიხსნა სირია-ლიბანსა და პალესტინაშიც. გამოხსნა თეატრები, ახალი ღიდი სასტუმროები, განვითარდა ტურიზმი. ამ პერიოდში არაბებმა მნიშვნელოვანი მთარგმნელობითი სამუშაო აწარმოეს. მარტო ე.წ. „ენების სკოლაში“, რომელსაც რიქა ატ-ტაჰტაჰი (1801-1873) ედგა სათავეში, ორი ათასი ნაშრომი ითარგმნა არაბულად და თურქულად. ევროპული მწერლების ნაწარმოებთა თავისუფალ თარგმანს მოჰყვა ორიგინალური ქმნილებების – არაბული მოთხრობების, რომანების, პიესების შექმნა. ევროპა-მოვლილი არაბები ხალხში განათლების გავრცელებას პრესის საშუალებით ცდილობდნენ. შედეგად დაიხვეწა საგაზეთო სტატიები, რომელთა ენა კლასიკურ არაბულთან შედარებით გაცილებით მარტივი და მასებისთვის ხელმისაწვდომი იყო. განვითარდა ქურნალისტიკა.

ამ გრანდიოზული ცვლილებების ფონზე ე.წ. „დაცემის პერიოდის“ (*اخذوا من تحتهم*) შემდეგ დაიწყო მხატვრული ლიტერატურის გარდაქმნისა და განახლების პროცესი. მას ტერმინით *თაჯადი* აღნიშნავენ, რაც „განახლებას“ ნიშნავს. ასევე გვხვდება ტერმინები *თაჯარრურ* („გათავისუფლება“) და *ნაჯა* („აღორძინება“) ანუ ე.წ. „არაბული რენესანსი“. ეს უკანასკნელი, უპირველესად, კლასიკური არაბული ლიტერატურის აღორძინებას გულისხმობდა თანამედროვეობის სამსახურში ჩასაყენებლად. „განახლების“ პროცესში კი მნიშვნელოვანი იყო აზროვნებისა და კულტურის ევროპიზაციის ელემენტები (სილაგაძე 1989: 9). *ნაჯას* პერიოდში თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში მხატვრულობის ტრადიცია განვითარდა. ამ ეპოქის მკვლევარს როჯერ ალენს გასაოცრად მიაჩნია ის ფაქტი, რომ „ტრადიციული პროზაული ჟანრებიდან განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა შაჰამას მაშინ, როცა დასავლეთში „ათას ერთ ღამეს“ პქონდა მოხვეჭილი პოპულარობა“ (ალენი 1992: 94). მართლაც,

„არაბული რენესანსის“ არაერთი მნიშვნელოვანი მოღვაწე მიუბრუნდა ძველ არაბულ ენარს. მაკამები შეიქმნა ერაყში ალ-მაკსნდის, ლიბანში მანსურ ალ-ჰამაშის, თურქიაში 'აღბ-ღ-იზჯის, მაროკოში ალ-მუ'აკიის, ეგვიპტეში მაჰმუდ ექენდო ჰუსნის, ალ-ვაჯდისა და ალ-ჰიქრის მიერ და ა.შ. მათ შორის ჩვენ იმ ეპოქის ყველაზე აქტიურ „განმახლებლებს“ და „ამაღლორძინებლებს“ გამოვყოფთ – აჰმად ჰარის აშ-შიდჰაკს (1804-1887), ნასიფ ალ-ბაზიჯის (1800-1871), მუჰამმად ალ-მუჰეიდინის (1868-1930) და ჰაფიზ იბრაჰიმს (1872-1932).

აჰმად ჰარის აშ-შიდჰაკი

აჰმად ჰარის აშ-შიდჰაკს მარტენ 'აბუდმა „XIX საუკუნის გოლიათი“ უწოდა ('აბუდი 1966: 71). იგი ამ საუკუნის დასაწყისში დაიბადა და დასასრულს გარდაიცვალა. ლიბანელმა ქრისტიანმა დაწეებითი განათლება სირიაში მიიღო. 1826 წელს ლიბანიდან სამოგზაუროდ გაემართა და ოცდაათი წლის მანძილზე მოიარა ეგვიპტე, მაღტა, თუნისი, ბრიტანეთი, საფრანგეთი. აშ-შიდჰაკმა არაბულ ენაზე თარგმნა ბიბლია, დაწერა ორმოცდაათამდე წიგნი. სოფიურთი მათგანი დაკარგულია. მის წიგნს „ფეხი ფეხზე გადადებული ფარიაკი“ ანალოგი არ მოუპოვება XIX ს-ის არაბულ მწელობაში. სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაური მთავარი გმირის პროტოტიპი ავტორია თავად. მისი ცოლი კი პირველი ქალი პერსონაჟია არაბულ ლიტერატურაში. ფარიაკის თავგადასავალს, ანუ იმას, რაც მწერალს ცხოვრებაში გადახდა, მთხრობელი გვიამბობს. წიგნს პირველ არაბულ ავტობიოგრაფიულ რომანად მიიჩნევენ. შედგება ოთხი ნაწილისგან და თითოეული მათგანის მეცამეტე თავს წარმოადგენს მაკამა. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს. შესავალში აშ-შიდჰაკი

წერს: „ყოველ ნაწილში მაკამა მეცამეტე იქნება, უფრო სუსტად, მეთორმეტეზე მეტი და მეთოთხმეტეზე ნაკლები.“ თითოეული მაკამის დასასრულს კი აღნიშნავს: „დიდება აღაჰს! მოვათავე ეს მაკამა და მოეცილდი მის ციფრს.“ განა ეს ირონია არ არის?! ან, თუნდაც ის, რომ ამბობს: „ნუ გეშინიათ, სულ ოთხს დაეწერ, ორმოცდაათს – არაო“ (ჯუბრანი 1986: 54). როგორც სელაჰმან ჯუბრანი განმარტავს, „მთავარი ამ წიგნში ირონიულობაა, თავად ავტორი იყო ასეთი“ (ჯუბრანი 1986: 54). აშ-შიდჰაკს სურდა, ახალი სტილით ეწერა. *საჯ'ი* მოძველებულად მიაჩნდა. ფიქრობდა, რომ ის *კახიდასავით* ბოჭაყდა, მწერალს წარმოში სვამდა. (სხვათა შორის, მაკამას ხშირად აღბრუნებენ *კახიდას* იმ თვალსაზრისით, რომ როგორც არაბული პოეზიის შესაძლებლობები შევიწროვდა საუკუნეების მანძილზე *კახიდას* რითმის გამოყენების აუცილებლობის გამო, ასევე აფნო მაკამას ფრაზის არაბუნებრიობამ და გარითმულმა პროზამ (ჰასანი 1984: 19). „ადარ არის საჭირო მკითხველის ეურადღება ფრაზის მოხდენილობაზე გადაიტანო“ – მიაჩნდა აშ-შიდჰაკს. ეს უეჭველად სიახლე იყო ევროპას სიარებული მწერლის შეხედულებებში. *საჯ'ი* მასთან ირონიის საგანი ხდება (ჯუბრანი 1986: 95). ამის მიუხედავად, აშ-შიდჰაკმა ვერ შეძლო, გათავისუფლებულიყო „შემბოჭავი ფორმისგან“. მაკამების გარდა მას სხვაგანაც აქვს გამოყენებული გარითმული ფრაზები. მაკამების წერისას, ბუნებრივია, *საჯ'ი* ვერ ასცდა. ‘აბუ-დი ფიქრობს, რომ მან ეს შეგნებულად გააკეთა, რათა თანამედროვენი დაერწმუნებინა, რომ შეეძლო *საჯ'ით* წერა. ნაწარმოებში ბევრი რეალისტური ადგილია. ის ძველის (ტრადიციული აღმოსავლურის) და ახლის (ფორმის თვალსაზრისით) სინთეზს წარმოადგენს. აშ-შიდჰაკის პიროვნებაშიც ერთგვარად შერწყმული იყო ევროპული და არაბული – თითქოს, რადიკის სღვარზე იდგა. ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს თუნისში

ისლამი მიიღო და კონსტანტინოპოლში დასახლდა. ასე გადაიქცა პირველი მოდერნისტი, „დასავლური მოძრაობის“ ერთ-ერთი ევკლაზე აქტიური წევრი ორთოდოქსული ისლამური მიმართულების ერთგულ მიმდევრად.

„ფეხი ფეხზე გადადებული ფარიაკი“ პირველად პარიზში გამოქვეყნდა (ჯუბრანი 1993: 8).

ნასიფ ალ-ფაზიჯი

ნასიფ ალ-ფაზიჯი – არაბი პოეტი, ფილოლოგი – ბეირუთის მახლობლად ქრისტიანულ კათოლიკურ ოჯახში დაიბადა. მამამ ერთ მოძღვარს მიაბარა. მას თავიდანვე ეხერხებოდა ლექსების წერა. 1840 წლამდე ემირის კარზე სახელმწიფო სამსახურში იმყოფებოდა. შემდეგ კი პედაგოგობას მიჰყო ხელი. ალ-ფაზიჯი კარგად იცნობდა არაბული ლიტერატურის ისტორიას. როცა საფრანგეთში სილვესტერ დე სასიმ ალ-ჰარირის მაკამათა თარგმანი გამოაქვეყნა, ალ-ფაზიჯი გაეცნო მას და დე სასიმს ყრული წერილი გაუგზავნა, სადაც შეცდომებზე მიუთითებდა. ამ წერილს ყურადღება მიაპყრეს ევროპელმა აღმოსავლეთმცოდნეებმა და ის ლათინურ ენაზე თარგმნეს. ალ-ჰარირის მიბაძვით ალ-ფაზიჯიმ თავად შექმნა მაკამები, მხოლოდ კლასიკურ რიცხვს – ორმოცდაათს გადააჭარბა და სამოცი მაკამა დაწერა, რომელიც „ორი ზღვის შესართავის“ (*მაჟა ზე-ბაჰრანი*) სახელწოდებით არის ცნობილი. „ორ ზღვაში“ ავტორმა ლექსი და პროზა იგულისხმა. ნაწარმოების მთავარი გმირია მამუნ იბნ ხუ'სამი, ხოლო მთხრობელი – ხალილ იბნ 'აბადი. სათაურები, ალ-ჰარირის მაკამათა სათაურების მსგავსად, უმეტესწილად გეოგრაფიულ სახელწოდებებს შეიცავენ. ავტორი შესავალში მოიხსენიებს ალ-ჰამაჰანსაც, ალ-ჰარირსაც და ღირსებად, პატივად მიიჩნევს მაკამების შექმნას. კლასიკური ნიმუშების ანალოგიურად, აქაც

მთავარი გმირები პირველსავე მაკამაში ხედებიან ერთმანეთს, შემდეგ კი ყოველ ჯერზე მეორდება შეხვედრა და განშორება. შეხვედრის ადგილი ხან ქალაქია, ხანაც – მჭევრმეტყველური საუბრის ტრადიციული გარემო – უდაბნო. მთავარი პერსონაჟი ბოლოს ინანიებს თავის საქციელს. ამდენად, ფორმაც, დასაწყისიც, დაბოლოებაც, სიუჟეტის განვითარებაც იმაზე მიუთითებს, რომ „ორი ზღვის შესართავი“ აღ-ჰარნის მიბაძვითაა დაწერილი. ავტორს დიდი სიზუსტით აქვს დაცული სხვა ტრადიციული ნიშნებიც – უწყვეტი *საჯ'ი* ლექსებითურთ, შეგონებები, (მაგ. მოწოდება პატოისანი შრომისკენ...), ასევე გრამატიკის, ლინგვისტიკის საკითხები, გადაკრული ნათქვამები, ანდაზები. ზოგიერთი მაკამა უბრალოდ მჭევრმეტყველური ტექსტია. შენარჩუნებულია დიდაქტიკურობაც, როგორც უანრის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანი.

კრასკოვსკის თქმით, ევროპაშიც და აღმოსავლეთშიც აღ-ჰარნის მოიხვეჭა სახელი, როგორც კლასიკური მაკამის ლიტერატურული უანრის უკანასკნელმა მნიშვნელოვანმა წარმომადგენელმა (კრასკოვსკი 1956: 230).

მუჰამმად აღ-მუჰაფიჰი

მუჰამმად აღ-მუჰაფიჰი ცნობილი ეგვიპტელი პოლიტიკოსისა და ჟურნალისტის იბრაჰიმ აღ-მუჰაფიჰის ვაჟი იყო. მამაშვილი ბევრს მოგზაურობდა. 1898 წელს იბრაჰიმმა დააარსა საკუთარი გაზეთი „აღმოსავლეთის ლამპარი“ (*მიხბაჰუ-შ-შარე*) რომელსაც საკმაოდ კარგი რეპუტაცია ჰქონდა. აქ ქვეყნდებოდა დახვეწილი ენით შესრულებული ნაშრომები პოლიტიკაში, სოციოლოგიასა და ფილოსოფიაში. იბეჭდებოდა თარგმანები, ლიტერატურული კრიტიკა, რაც იმ დროისთვის ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესში იყო. მოგეხსენებათ, მაშინ პრესას უდი-

დესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სა'სოციალიზმური აზრის ფორ-
მირების თვალსაზრისით. მწერლები, თავიანთი ნაწარმოების
ცალკე წიგნად გამოცემაზე, მას ნაწილ-ნაწილ პერიოდიკაში
აქვეყნებდნენ. ასე მოიქცა მუჰამმად ალ-მუჟაჰიდიზი. 1898 წლის
18 ნოემბრიდან 1900 წლის 10 ივნისამდე ის „აღმოსავლეთის
ლამპარში“ ფსევდონიმით „მ“ აქვეყნებდა თავის ე.წ. მაკამა-რო-
მანს სახელწოდებით „დროის ერთი მონაკვეთი“ (*ქათრათუნ
მინ აზ-ზამანი*). 1907 წელს გამოვიდა რომანის პირველი ნაწი-
ლი, 1927 წელს კი – მეორე. ამავე წელს, ეგვიპტის განათლების
სამინისტროს გადაწყვეტილებით, მაკამა-რომანი „ისან იბნ ჰიშ-
მის ამბავი“ (ასეთი იყო უკვე წიგნის სათაური) სასკოლო
პროგრამებში შეიტანეს. ამის საბაზად ასახელებდნენ გამარ-
თულ სტილს, გამოთქმის სილამაზეს და დახეწილ კნას (ალ-
მუჟაჰიდიზი 1923: 15).

„ისან იბნ ჰიშმის ამბავი“ უფრო ბადრ აზ-ზამანის მაკა-
მების უშუალო მემკვიდრედ შეიძლება ჩაითვალოს, ვიდრე ალ-
ჰარირისა. ბისტონი წერდა ამის შესახებ: „ალ-მუჟაჰიდიზის მა-
კამები ერთმნიშვნელოვნად არაჰარირსეულია. ეს იმ ხაზის გაგ-
რძელებაა, რაც ალ-ჰამაზანმა დაიწყო“ (ბისტონი 1971: 10).
მკვლევარს მხედველობაში აქვს თხრობის უშუალო სტილი და
ცოცხალი ენა. მართლაც, ამბის გადმოცემის ფორმა მაკამა-
რომანში შორს დგას ალ-ჰარირის მკვერმეტყველებისაგან. ალ-
მუჟაჰიდიზი ოსტატურად გამოიყენა შეიდი ეფესელი მიინარე
ყრმის თხზულების სიუჟეტი, რომლის თანახმად იმპერატორ
დემეოზისაგან გაქცეულ და გამოქვაბულში შეფარებულ ყრმებს
372 წელი მკედრებით ეძინათ. გაღვიძების შემდეგ ეგონათ,
ერთი დღე ეძინათ მხოლოდ. მომხდარი ცვლილებების გამო მათ
ქალაქი ვეღარ იცნეს. ალ-მუჟაჰიდიზის რომანში მთხრობელი
ხედება აჰმად ფაშას, რომელიც მუჰამმად ალანს ეპოქაში მოდ-
ეაწეობდა, ე.ი. მან ორმოცდაათი წელი „გამოტოვა“ მხოლოდ,

მაგრამ იმდენად შეცვლილი დახვდა ქვეყანა, რომ მის გან-
ცვიფრებას სახლგარი არ აქვს – ეგვიპტე ბრიტანეთის კოლო-
ნიაა, მკვიდრდება ახალი ცხოვრების წესი, ახალი ფასეულო-
ბები. რომანის პირველ ნაწილში მთხრობელი და ფაშა ეგვიპ-
ტის ტერიტორიაზე მოძრაობენ, მეორე ნაწილში კი – საფრან-
გეთში, სადაც უკვე საფრანგეთის პოლიტიკაზე იმართება
მსჯელობა. აღწერილია ცხოვრება ქალაქად და სოფლად. გლე-
ხი ნელ-ნელა სცილდება მიწას და კაიროში მომრავლებულ
სამუშაოს ეტანება. შეცვლილია სასამართლო სისტემა – ქალის
ინსტიტუტი ხომ ისლამის გამოჩენიდან XIX ს-მდე ფაქტობრი-
ვად უცვლელი იყო. სულთნები პარლამენტმა შეცვალა, სიახ-
ლეა პოლიციაც. მთხრობელი ცდილობს, აუხსნას საფლავიდან
წამომდგარ ფაშას, რა რას ნიშნავს. კლასიკური მაკამებისგან
განსხვავებით, აქ მთხრობელს უფრო მეტი ცოდნა, ინფორმაცია
აქვს, ვიდრე მთავარ გმირს. ის აწმყოს ნაწილია, თუმცა, ყვე-
ლაფერს, რაც ხდება, სულაც არ ეთანხმება. მათ დიალოგში
იკვეთება ავტორის ირონიული დამოკიდებულება თურქული
არისტოკრატიის მიმართ, ასევე კრიტიკული დამოკიდებულება
– ეგვიპტელების მიმართ, რომლებიც არ არიან ისეთი მუყაითე-
ბი, როგორც ევროპელები; სიზანტით და უყურადღებობით გა-
მოირჩევიან და ყველაფერს ალაპს მიანდობენ. აღ-მუგაფლიჰის
არ მოსწონს, რომ ეგვიპტური ინტელიგენციის სალაპარაკო ენა
ფრანგული გახდა. შეუძლებლად მიაჩნია, არაბულ სამყაროში
ქალის მდგომარეობა ისეთივე იყოს, როგორიც საფრანგეთშია.
თუმცა, პარიზში მოგზაურობისას წერს, რომ ბევრი რამ იქაუ-
რი არ არის უარსაყოფი. ის ცდილობს, მის ქვეყანაში მიმდინა-
რე ცვლილებების დადებითი და უარყოფითი მხარე წარმოაჩი-
ნოს. ამ პერიოდის ეგვიპტეში ერთი მხრივ, ბრძოლაა ძველსა
და ახალ ფორმაციას, მეორე მხრივ, მუსლიმურ და ევროპულ
აზროვნებას შორის. დასავლურ კაპიტალს უპირისპირდება გან-

მათავეისუფლებული მოძრაობა. მწერლის კრიტიკის ობიექტია ბურჟუაზია და ის ეგვიპტელები, რომლებიც მზად არიან, ბრმად გადმოიღონ ყველაფერი ევროპული. ამიტომ მან შეგნებულად გამოიყენა მაკამის არაბული მხატვრული ფორმა. ინგლისური ოკუპაციის პირობებში ეს იყო უცხო კულტურისთვის ნაციონალური ტრადიციის დაპირისპირების ტაქტიკა. თუმცა, „ის იბნ პი'მამის ამბავში“ გარითმული პროზა, ამბის ორმაგი გადმოცემა და ორი მთავარი პერსონაჟია მხოლოდ ის, რაც კლასიკურ მაკამას გვაგონებს. საგჯელ რომელიც უმეტესად რაიმეს აღწერისას გამოიყენება, ხშირად გადადის სვეულებრივ პროზაში. ლექსები იშვიათად გვხვდება. მთავარი გმირი, რომელიც პირველ ცხრა თავში არც წნდება, მჭკვერმეცხელი სულაც არ არის. კლასიკური მაკამებისგან განსხვავებით, დროის ქრონომეტრაჟი დაცულია. რომანის ჟანრიდანაა აღებული მოქმედებათა მსვლელობა, გამომსახველობითი საშუალებები, თუმცა, ზოგჯერ პირობითობაც იწენს თავს, როცა, მაგალითად, პერსონაჟის გამოწერა არაფრითაა მოტივირებული. ის, ვინც ამტკიცებს, „ის იბნ პი'მამის ამბავი“ რომანიანო, ერთ-ერთ ძირითად არგუმენტად სწორედ პერსონაჟს იშველიებს (პერესი 1944: 4). ფაშას გმირი კი თხრობის მანძილზე არ ვითარდება. ის, თითქოს, იმისთვის სჭირდება ავტორს, რომ იბნ პი'მამს შეკითხვები დაუსვას. ეს პერსონაჟები რჩებიან ტიპებად. მთავარი კი კორუფციის და სხვა ნაკლოვანებათა წყენებაა. ამიტომაც, რომ როჯერ ალენი ნაწარმოებს აფასებს, როგორც „ცუდ რომანს“, რომელსაც აკლია ფორმის მთლიანობა (ალენი 1997: 55). აღმუშავებლობა, თითქოს, პრესაში გამოქვეყნებული ნაწილები მექანიკურად შეაერთა. სხვადასხვა ეპიზოდებში არის დიდაქტიკა. პაროდია, ფარსი, სარკაზმი, ზოგან კი მხოლოდ ინფორმაცია. შესაძლოა, ავტორს რომანის დაწერა არც პქონია განზრახული. ისიც ცნობილია, რომ ვიდრე ერთ წიგნად გამოსცემდა, მან

ნაწამოების ტექსტში გარკვეული ცვლილებები შეიტანა. მისთვის მთავარი იყო ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების ნაკლოვანებათა მხილება და საზოგადოებრივი აზრის შექმნა. მაკამა-რომანში წამოჭრილი პრობლემები იმ პერიოდის საგაზეთო სტატიების თემატიკას ეხმიანებოდა. ნაწილ-ნაწილ დაბეჭდილი ცალკეული „თავები“ თავად მოვარგონებთ სტატიებს. ავტორი დიდი ექტსაც ნაკლებად იყენებს, რათა გაზეთის საერთო სტილიდან არ ამოვარდეს. თითოეულ ნაწილში წამოჭრილი საკითხი იმ დროს პოლემიკის საგანი შეიძლებოდა გამხდარიყო. ნაწარმოები ეპოქის ერთგვარ დოკუმენტად იქცა.

მიუხედავად ბევრი ნაკლისა, ალ-მუვაჰილიძის მაკამა-რომანს აფასებენ, როგორც „ეგვიპტის განმანათლებლური ლიტერატურის შემაჯამებელ ქმნილებას“ (ხუდოვერდიანი 1988: 3), „მაკამის გულის სიმღერას“ (ბროკელმანი 1989: 112), „ტრადიციული ეტაპიდან შემოქმედების სხვა, ახალ ეტაპზე გარდამავალ პუნქტს“ (ალენი 1997: 55). მაკამა-რომანს აღარებენ ბალზაკის, ფლობერის ნაწარმოებებს, სერვანტესის „დონ კიხოტს“ (არ-რან 1979: 12). ამ უკანასკნელ მოსაზრებასთან დაკავშირებით მონროუ წერდა: „როცა არაბებმა ევროპული რომანი შეითვისეს, მათ დასავლეთისთვის ერთ დროს გაღებული სესხი დაიბრუნეს“ (მონროუ 2002: 18). მას მხედველობაში ჰქონდა სწორედ „დონ კიხოტი“, რომლითაც სერვანტესი მატეო ალემანის (1547-1617) პიკარესკულ რომანს „გუსმან დე ალფარანეს“ (1599) გამოეხმაურა. ებრაელი ალემანი კი არაბულ-ებრაული მაკამების აშკარა გავლენას განიცდიდა (მონროუ 2002: 15). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კლასიკურ მაკამაში დრო და სივრცე წყვეტილია; გმირი ხან მოხუცია, ხან ახალგაზრდა; მთხრობელი ამბავს პირველ პირში გვიამბობს; მკითხველმა წინასწარ იცის, რომ მთავარმა გმირმა უნდა მოიტყუოს, მაგრამ ის ევრასოდეს გათვლის, თუ ამჯერად როგორი იქნება ეს ტყუილი და სხვ.

რომანშიც ხომ შესაძლებელია ავტორმა გმირის თავგადასავალი განსაზღვრული მომენტიდან მოგვითხროს. მონროეს აზრით, ყველა ჩამოთვლილი თავისებურების გამო კლასიკური მაკამა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პრერომანისტიკული უანრი, რომელშიაც პრიმიტიული ფორმით მმართველი ორგანიზაციების კრიტიკაც განხდა. მართალია, აქ სასამართლოს, რელიგიისა და სუფელი მმართველების ანუ კონკრეტული ადამიანების კრიტიკა გვხვდება და არა ორგანიზაციებისა, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მაკამის გმირი არ ემორჩილება ამ ინსტიტუტებს. ის არის ანტიგმირი, რომელიც, ყველაფრის მიუხედავად, მკითხველის თანაგრძნობას იმსახურებს – არც კარგია, არც ცუდი (ანუ ბოლომდე ანტიგმირი არ არის ისევე, როგორც პიკარო). შესაძლოა, რომ სწორედ ამ კუთხით მაკამის გაელენა ევროპული რომანის ჩამოყალიბებაზე მართლაც ესპანური ლიტერატურის გაელით განხორციელდა. მაშინ, როცა XVII ს-მდე დასავლური ლიტერატურა მკითხველს წარმოუდგენდა პერსონაჟებს, რომლებიც, მკაცრი მორალის გარემოთი შემოფარგლულნი, ან კარგები იყვნენ, ან ცუდები, კლასიკურ მაკამებში იყო საზოგადოების კრიტიკა. აქ იყო განაცხადი, რომ ადამიანი კი არ უნდა მოერგოს და დამორჩილდეს ამ გარემოს, არამედ უნდა შეიცვალოს სოციალური პირობები, რომელიც გმირს ამ დღეში აგდებს. შუა საუკუნეების ევროპაში ამგვარი კრიტიკა წარმოუდგენელი იყო. პირველად სერვანტესმა დაარღვია ტაბუ. ის იყო პირველი ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში, ვისთანაც კრიტიკა ინდივიდის მიმართ კი არ არის მიმართული, არამედ იმ კანონებისა და ორგანიზაციების წინააღმდეგ, რომელშიც ინდივიდი იჭყლიტება. სერვანტესს იმის თქმა სურდა, რომ ადამიანი არ უნდა იყოს ლიმიტირებული გარემო პირობებით და უნდა ჰქონდეს არჩევანის უფლება. „შეცვალე სისტემა“ – ეს დაინახეს სერვანტესის შემოქმედებაში დი-

კენსმა, ბალსაკმა, დოსტოევსკიმ და სხვა თანამედროვე რომანისტებმა (მონროუ 2002: 18). ამდენად, ნიშანდობლივია, რომ ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი არაბული რომანი ალ-მუჟაჰილიჰსა სწორედ მაკამას ეყრდნობა და ბრიტანული ხელისუფლების მმართველი ინსტიტუტების გაკრიტიკებას ისახავს მიზნად.

საზოგადოების ფენების დეტალური აღწერის თვალსაზრისით ალ-მუჟაჰილიჰს ნაწარმოები სოციალურ კვლევას მოგაგონებთ. ამ პერიოდის ეგვიპტურ საზოგადოებაზე საგანგებოდ დაწერეს სოციალური კვლევა აჰმად ფათჰ ზაიდულმა და მუჰამმად უმარმა, რომელთაც მწერალი პირადად იცნობდა და ასრისაც უზიარებდა. ამიტომ მათ ქმნილებებში ბევრ ერთნაირ მოსაზრებას შეხედებით. თუმცა, ალ-მუჟაჰილიჰს ნაწარმოებში, უმარისგან განსხვავებით, მხოლოდ საშუალო და მაღალი ფენაა წარმოდგენილი. დაბალ სოციალურ ფენებთან მწერალს ცხოვრებაშიც ნაკლები კავშირი ჰქონდა და ეს მაკამა-რომანშიც აისახა. ასევე საერთოდ არ არიან ქალი პერსონაჟები, რაც, შესაძლოა იმ პერიოდში ამ ფენის დეგრადაციითა და მისდამი უყურადღებობით აგხსნათ.

მაშასადამე, „ისა იბნ ჰიშამის ამბავი“, როგორც სოციალური კვლევა, ჩამორჩება უმარისა და ზაიდულის ნაშრომებს: როგორც საგაზეთო სტატიების ერთობლიობას, მას აბდ ალ-ლამ ნაღმისა და ჯეიმს სანუას მიერ სალიტერატურო ენაზე დაწერილი ცხარე კრიტიკით აღსავსე სტატიები ჩრდილავს (ალუნი 1970: 107). ის არის „ცუდი რომანი“ და ასევე „ცუდი მაკამაც“, ანუ ბოლომდე არც ერთია და არც მეორე. მიუხედავად ამისა ზემოთ ჩამოთვლილ ავტორთა ნაშრომებს შორის ის ყველაზე პოპულარული და აღიარებული იყო. ეგვიპტელი მკვლევრის ბაჰს შეფასებით, „თავად მაკამა-რომანის სახით იმ ეპოქისთვის შესაბამისი ფორმა მივიღეთ, რომელიც არც ახალია და არც ძველი“ (ბაჰს 1976: 139).

აღ-მუევაფლიბნს მიმბაძველებიც გამოუჩნდნენ. ერთ-ერთმა მაროკოელმა ლიტერატორმა მუჰამმად იბნ 'აბდ აღ-ლამა აღ-მაგნთმა „ისა იბნ პიშმის ამბის“ მიხედვით დაწერა „მარაქეშელი მოგზაურობა“, სადაც მადრიბის ქვეყნების საზოგადოება გააკრიტიკა, მაგრამ წინამორბედს პოპულარობით ვერ აჯობა. საზოგადოების რეალისტური ასახვის თვალსაზრისით იმ პერიოდში აღ-მუევაფლიბნს ბადალი არ ჰქაევდა. მისივე გაფლენით შეიქმნა ჰაფიზ იბრაჰიმის მაკამები, რომლებიც, საბოლოოდ ისევ მაკამა-რომანის ჩრდილში მოექცა.

ჰაფიზ იბრაჰიმი

ჰაფიზ იბრაჰიმის მაკამები სახელწოდებით „სატბჰის ღამეები“ 1906 წელს გამოვიდა. იბრაჰიმს – ნუოკლასიკოს პოეტს – არასოდეს უსწავლია საზღვარგარეთ. არ ფლობდა უცხო ენებს. აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ინგლისის წინააღმდეგ აჯანყებაში. თუ აღ-მუევაფლიბნ საზოგადოების მანკიერებათა წარმოსენას ხშირად გამჟირდავი კრიტიკითა და გესლიანი სარკაზმით ახორციელებდა, ჰაფიზ იბრაჰიმი უფრო მსუბუქი, ღამციხავი მხილებით იფარგლებოდა, აკვირდებოდა მოვლენებს და მათ შეფასებას ცდილობდა. „სატბჰის ღამეების“ მთავარი გმირი ფანტასტიკური არსებაა – უძელო, უკუნთო, ხალისასავით გადაგრეხილი. სატბჰის პროტოტიპი, არაბული ლეგენდების თანახმად, VI ს-ში ცხოვრობდა და მახინჯი წინასწარმეტყველი იყო. ავტორი სწორედ მას აკითხავს ყოველ ღამე და სხვადასხვა შეკითხვას უსვამს, ესაუბრება თანამედროვე პრობლემებს. ერთი ღამე შეიცავს ერთი ან რამდენიმე თემის განხილვას. აქ აშკარაა „ათას ერთი ღამის“ გავლენა, რაც ამ პერიოდის ლიტერატურისთვის, საერთოდ, დამახასიათებელია. მთხრობელი (ანუ ავტორი) ვერ ხედავს სატბჰს. მეორე ღამეს

მისი ვაჟი – იბნ სატნჰი გამოეცხადება და ისინი ერთად გადიან ქალაქის ქუჩებში. ჭაბუკი ალ-მუჰადლიჰის ნაწარმოებში გაცოცხლებულ ფაშას მოგვაგონებს. აქ არ არის ბევრი პერსონაჟი, როგორც მაკამა-რომანში, არც მხატვრული დიალოგი, რომელშიც გმირების ხასიათის გახსნა უნდა მოხდეს. არ იკვეთება კვანძი. იბრაჰიმის მაკამები სტატიებს უფრო აგავს. ტრადიციული მაკამის ლიტერატურულ ღირებულებათა უმეტესობა „სატნჰის ღამეებში“ არ შეინიშნება. წიგნის გამოსვლისთანავე, რასაც უფრო თანაგრძნობით შეხედნენ, ვიდრე მოწონებით, დაისვა საკითხი იმის თაობაზე, ღირდა თუ არა ამ პუბლიცისტურ ნაწარმოებში, მოთხრობა-პამფლეტში, *საჯ'ის* გამოყენება. გარითმული პროზა ძირითადად სატნჰის საუბარშია და ხშირად იკვლება ჩვეულებრივი პროზით. საბოლოოდ, კანტიზ იბრაჰიმის „სატნჰის ღამეები“ შეფასდა არა როგორც კარგი ან ცუდი მაკამები, არამედ როგორც ახალი სიტყვა არაბულ ბელეტრისტიკაში.

ამის შემდეგ გამოდის მუჰამმად ლუქტნ ჯუმ'ას „დაბრუნებული სულის ღამეები“, სადაც უკვე სათაურში შესამჩნევია იბრაჰიმის გავლენა. ესეც არ არის გამოკვეთილი მაკამა. გარითმულ პროზას თავისუფალი ღექსი ცვლის. ამ ტიპის მაკამა-მოთხრობები და მაკამა-ნოველები შექმნეს აქმა თაფმურიდამ, მუჰამმად ლუქტნ ჯუმ'ამ, ლუქტნ ალ-მანჰალუტნმ, ამინ რაფჰანიმ და სხვებმა... (ალი-ზადე 1974: 53). მაგრამ არც ერთი მათგანი მაკამის ჟანრის გაგრძელება აღარ იყო. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ეგვიპტელმა ავტორებმა უცებ ვერ მიიღეს ევროპული „თავისმოხვეული“ მხატვრული ფორმები და ეტაპობრივად დასცილდნენ ტრადიციულ ჟანრს. შემდეგ კი თანამედროვე არაბულ მოთხრობაზე მაკამის დიდი გავლენის შესახებ ალ-პარაკდნენ.

მაკამა ნაჭლას ეპოქაში

მაშასადამე, ნაჭლას ეპოქაში განახლებული ინტერესი კლასიკური მაკამისადმი მოტივირებული იყო ევროპული პოლიტიკური თუ კულტურული ექსპანსიის შედეგად მომხდარი ცვლილებებით. არაბი ხელოვანები ცდილობდნენ კლასიკური ტრადიციის აღდგენას, გადაფასებას და მის შერწყმას ევროპიდან შემოსულ სიახლეებთან. ისტორიული წარსულისაკენ მიბრუნებულ პროზაიკოსებს მაინც და მაინც დიდი არსევანი არ აღმოაჩნდათ – სიტყვაკაზმულ მწერლობაში ერთადერთ არაბულ მხატვრულ პროზაულ ფორმად მოეწიწათ მაკამა. მის გადაფასებას აშ-მიდფაქი შეეცადა, რომელიც გართმეული პროზის ხელოვნურობაზე მიუთითებდა, მისი აღდგენა აღ-მზიჯიმ იტვირთა და კლსიკური ფორმის მაკამის უკანასკნელი ავტორის სახელი დაიმკვიდრა, ხოლო აღ-მუეაილიჰიმ, ერთი მხრივ, მოახდინა დასავლური რომანისა და ტრადიციული ჟანრის შერწყმა, მეორე მხრივ კი, ბრიტანული კოლონიალიზმის პირობებში მაკამას ეროვნულობის დატვირთვა მიანიჭა. ამ უკანასკნელ შემთხვევასთან დაკავშირებით არაბი მეცნიერი არ-რან წერდა: „კრიტიკული ხედვის წამოსაჩენად მაკამის გამოყენება ფორმის ნამდვილი გამოცდა იყო. აღ-მუეაილიჰიმ ამით ჟანრის მიღების, ქრობის თაობაზე გააკეთა განცხადება“ (არ-რან 1979: 177). მართლაც, რაღა საჭირო იყო მაკამა, როცა არსებობდა რომანი, ნოველა, მოთხრობა?! მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ის არათუ „გაქრა“, თანამედროვე პროზაული ჟანრების გვერდით ეგვიპტურ ლიტერატურაში თავისი ღირსეული ადგილიც დაიმკვიდრა.

მეცხემა XX ს-ის მკვიდრულ მემკლრებში

ზოგადი მიმოხილვა

როდესაც ემსჯელობთ მაკამის ჟანრზე XX ს-ში, გა-
მოეყოფთ, ერთი მხრივ, იმ ნაწარმოებებს, რომელ-
ზეც ამ კლასიკურმა ფორმამ მოახდინა გავლენა,
ხოლო მეორე მხრივ, საკუთრივ მაკამას. როგორც ზემოთ აღ-
ვნიშნეთ, არაბი მკვლევრები ბევრს წერენ თანამედროვე არაბუ-
ლი მოთხრობის (აღ-კიხსა-ღ-კაბირა) ჩამოყალიბების პროცესში
მასზე მაკამის გავლენის შესახებ. უპირველესად აღსანიშნავია
მუჰამმად რუშდი ჭასანის წიგნი „მაკამის გავლენა თანამედ-
როვე ეგვიპტური მოთხრობის შექმნაზე“ (ჭასანი 1984), სადაც
ავტორი გამოყოფს თანამედროვე მოთხრობის სამ ძირითად
ნიშანს და ასევე, რომ სამივე მათგანი არსებობდა კლასიკურ
მაკამაში. ეს ნიშნებია: 1) შინაარსი განსაზღვრული იდეითა და
მიზნით; 2) ერთზე მეტი პერსონაჟი და დიალოგი მათ შორის;
3) კეანდი და მისი გახსნა. „მართალია, ისინი ჩანასახის სახითაა
აღ-ჰამაჰანისა და აღ-ჰარირისთან, მაგრამ იმ ეპოქაში ვერც
შექმნიდნენ მოთხრობას თანამედროვე გაგებით“ – აღნიშნავს
რუშდი ჭასანი და სიამაყით აცხადებს: „ჯერ სად იყო მოჰასანი,
რომელმაც XIX ს-ში დაადგინა ნოველის კრიტერიუმები, როცა
აღ-ჰამაჰანმა დაწერა ის“ (ჭასანი 1984: 19). აღ-ჰამდის აზრით,
„მაკამაში არის პერსონაჟის ხასიათის გახსნის მცდელობა,
რაც მოთხრობას ახასიათებს“ (აღ-ჰამდი 1980: 127). შეუქრბ

ფიქრობს, რომ „თანამედროვე ეგვიპტური მოთხრობის განვითარების განხილვისას არ უნდა დაგვეიწყდეს, რა უსწრებდა მას წინ. ესაა მაკამა“ (შექერი 1979: 102). აჰმინ ბაქრი წერს დიდ არაბულ ნარატიულ მემკვიდრეობაზე, რომელიც *ჯაბლიის* პერიოდიდან არსებობდა. ის ეხება მხატვრული პროზის ნიმუშებს, მათ შორის, პირველ რიგში, მაკამებს (ბაქრი 1998). ან-ნაჯჯი აღნიშნავს, რომ თანამედროვე ლიტერატურაში „ათას ერთი ღამის“ გავლენაცაა და მაკამებისაც (ან-ნაჯჯი 1972: 21). ტჰორ აჰმად მაქის მიაჩნია, რომ მაკამაში, მართალია, არის გმირი, მაგრამ არ გამოიკვეთება კვანძის გახსნა (მაქი 1978: 37). ის წერს: „ნოველა არ წარმოშობილა მხოლოდ არაბულ ნიადავზე, ისე როგორც მაკამები, გმირობისა და მამაცობის ამსახველი ამბები, იგაგები, ლეგენდები, ანექდოტები, არამედ ის ამოიზარდა ევროპული ლიტერატურის პირდაპირი გავლენით“ (სილაგაძე... 1989: 192). შავკი დაფი ფიქრობს, რომ შეკდომაა მაკამებში დღევანდელი მოთხრობის ან ნოველის ნიშანთა ძიება. მისი აზრით, მაკამა უბრალოდ „მხატვრულად გარდასახული ამბავია“ (დაფი 1987: 8). კიდევ არაერთი ამგვარი მოსაზრების ციტირებაა შესაძლებელი. სვეიც მიგვაჩნია, რომ ტრადიციები გამოსარიცხი არ არის, მაგრამ არაბული მოთხრობა თანამედროვე სახით უფრო ევროპული (დოდე, მოპასანი, ედგარ პო...) და რუსული (ნეხოვი, გოგოლი, ტოლსტოი...) პროზის გავლენით წამოყალიბდა.

XX ს-ის არაბულ ლიტერატურაში მოიპოვება ისეთი პროზაული ნიმუშებიც, რომლებშიც ავტორებმა შეგნებულად გამოიყენეს კლასიკური მაკამის ფორმისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც კონკრეტული ისტორიულ-კულტურული ფონით იყო მოტივირებული. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ არაბულ რომანსა და ნოველაში რეალიზმი გაბატონდა. ფორმალური რეალიზმი ზოგიერთმა ავტორმა შესდუღულად მიიჩნია და ექ-

სპერიმენტები წამოიწყო (ფორმის თვალსაზრისით). ნაწილმა დასავლურ ნარატიულ ტრადიციებს მიმართა, ნაწილმა – არაბულ კულტურას. ამ უკანასკნელთა შორის იყვნენ ეგვიპტელი ჯამალ ალ-დიტან (1945-) და პალესტინელი იმჰლ ჰაბიბი (1921-1996), რომლებმაც თავიანთ რომანებში (*ალ-ზაჰნი ბარაკათი (1971)...*, *მუთაშ'ილ (1974)...*) კლასიკური მაკამის ფორმის შტრიხები – ამბის ორმაგი გადმოცემა, ციკლეურობა – ჩართეს (დრორი 1999: 107). ამ ორი ავტორის გარდა სხვა მაგალითების დასახელებაც შეიძლება. ცალკეულ შემთხვევებში მაკამის ფორმის ნიშნების გამოყენება ისევ ერთგვარ პროტესტთან იყო დაკავშირებული, რომელიც ექსპანსირებულ, უცხო ძაღას ამხელდა. ეფიქრობო, ეს საკითხი ცალკე კვლევის საგანი უნდა გახდეს. ამჯერად, უფრო დაწვრილებით XX ს-ში დაწერილ მაკამებს გვინდა შევეხოთ. ეს ის ნაწარმოებებია, სადაც კლასიკური არაბული ჟანრის შტრიხები და გაულენა კი არ იკვეთება მხოლოდ, არამედ გარეგნული ფორმით ისინი გაცილებით უფრო ახლოს დგანან ჟანრის კლასიკურ ნიმუშებთან, ვიდრე აშშ-შიდამკის, ალ-მუეაჟლიჰისა თუ ჰაჰიბი იბრაჰიმის ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებები. უფრო კონკრეტულად, განვიხილავთ ოციან-ოცდაათიან წლებში ბაჰრამ ათ-თუნისის, სამოციან წლებში 'აბბას ალ-ასენის და ოთხმოცდაათიან წლებში ანსირ კატაშიშის მიერ დაწერილ სამ მაკამურ ციკლს. შესაბამისად, შევეცდებით იმის გაანალიზებას, თუ რა ფუნქცია დაეკისრა მაკამის ფორმას XX ს-ის სხვადასხვა პერიოდში.

ბაჰრამ ათ-თუნისი

მაჰმუდ ბაჰრამ ათ-თუნისი 1893 წელს ალექსანდრიის ერთ-ერთ რაიონში – ალ-ანფუშში დაიბადა, თუმცა, წარმოშობით ის თუნისელი იყო. თუნისიდან ჩამოსული ბაბუის მიერ დანა-

ტოვარ აბრეშუმის ქარხანას მაჭმუდის მამა - მეკამმადი ამუშავებდა. ამის მიუხედავად, ოჯახი ღარიბულად ცხოვრობდა. „ერთი რეზაბზე დამკერული პოეტი ძეგლათ ღაქირავებული, რომელიც მათ აბუ 'ხად აღ-ჰაღაღლისა და ა'ხ-ხადის ამბებს უამბობდა ბედუინების ენაზე“ (რაჯან 1970: 17). ამის შედეგი გახლდათ ის, რომ ათ-თუნის არანეულებრივად კარგად ფლობდა ბედუინური ლექსის შეთხზვის ტექნიკას. რაც შეეხება მის განათლებას, წერა-კითხვა *ქეთთანში* შეისწავლა, ხოლო რელიგიურ ინსტიტუტში სწავლა ბოლომდე არც მიუყვანია ('აშური 1987: 126). სამაგიეროდ, პატარაობიდანვე გამოამჟღავნა იშვიათი ნიჭი და მოთხოვნილება წერისა. „ბაბრამი წერდა ყველგან, სადაც ჯდებოდა, ტრამვაიშიც კი.“ ('აშური 1987: 122). მაჰამისის გარდაცვალების შემდეგ ქარხნის წარმოება ჩაეარდა და მაჭმუდმა მის სანაცვლოდ პარფიუმერული მაღალისა გახსნა. ათ-თუნის დადიოდა სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში, ბერს კითხულობდა. „სულ ასე ხდებოდა - უამბობდა იგი მოგვიანებით ნუ'ჰან 'აშურს - მე დახლის ქვეშ ვწერდი. ხალხი ფიქრობდა, მაღალის ანგარიშებს ვადგენდი. სინამდვილეში კი ექმნიდი *ზაჯაღს*“ ('აშური 1987: 123). „ფორმად *ზაჯაღი* აირჩია, რადგან მისით უფრო ახლოს იქნებოდა ხალხის ფიქრთან“ (განხიტი 1978: 13). აი, ამგვარად, კალმით იბრძოდა ათ-თუნის ერთი მხრივ, ბრიტანული კოლონიალიზმის, მეორე მხრივ, ეგვიპტის საზოგადოების ნაკლოვანებათა წინააღმდეგ. ის ხალხის გრძნობებს გამოხატავდა და მათივე ენით ესაუბრებოდა ძალმომრეობით, სიღარიბით და სხვა ათასი სენით დაღლილ ადამიანებს. ათიანი წლების ბოლოს ათ-თუნის ოცნებათა ქალაქ კაიროში გაემგზავრა. აქ დაუახლოვდა შაეკის, ჰაფიზის, სად ღარეშის, გამოსცემდა ბეჭდვით ორგანოს „*აღ-მისაღლა*“ (ობელისკი). სათაურის ქვეშ მითითებული იყო: „არც გაზეთი და არც ჟურნალი“ (ღან გარეშა ეა ღან მაჯაღლა). „*აღ-მისაღლა*“ 31-ე ნომერში გამოქვეყნებული *ზაჯაღის* გამო იგი დახურეს. ამის შემდეგ გა-

მოსცა გასეთი „აღ-ხარუქ“ (ნაპრალი), მაგრამ პირველივე ნომერი უკანასკნელი აღმოჩნდა. შეუპოვარმა პოეტმა გასეთში „აშ-შაბაშ“ (ახალგაზრდობა) დაიწყო წერა. წუხდა, რადგან მის ქვეყანას ძალიან იაფად ჰყიდდნენ. 1923 წლის 25 მაისს ათ-თუნის საფრანგეთში გააძევეს. იქ მას ერთხანს უმუშევრობა ელოდა. ქლორის ქარხანაში მეშაობისას დაავადდა და საავადმყოფოში მოხვდა. შემდეგ პარიზში იცვლიდა სამუშაო ადგილებს. მიუხედავად საზღვარგარეთული ტანჯვით აღსაესე ცხოვრებისა, თვალი არ მოუშორებია ეგვიპტისთვის, სამშობლოს პრობლემებზე ფიქრობდა. პარიზიდან სტატიებს აგზავნიდა პრესისთვის. პონორარს არაყინ აწვდიდა (რაჯან 1970: 17). 1938 წელს ათ-თუნისმ საეაჭრო გემით პორტ საიდში ჩასვლა მოახერხა. მატარებლით კაიროში ჩავიდა და მეგობართან დაიძალა. დარნიკის ნება მისცეს იმ პირობით, თუ პოლიტიკაზე წერას მოეშვებოდა. ამის შემდეგ შექმნა სკენარები ფილმებისთვის, რადიოსა და ტელევიზიისთვის, *კახილები*. ათ-თუნისს უმაღლეს ფასეულობად თავისუფლება მიაჩნდა. ამიტომ მან უარი თქვა არაერთ სახელმწიფო სამსახურზე (რაჯან 1970: 128). 1950 წლის მარტში გასეთ „ახარუ-ლ-ფემის“ (დღის ამბები) ბოლო გვერდზე ისევ გამოჩნდა მისი ზაჯალი „ანარქია“. მწერალმა კვლავ გაამახვილა პოლიტიკური კალამი. 1953 წლის 23 ივლისს მოხდა რევოლუცია. ეგვიპტის მოქალაქეობა ბაიარამ ათ-თუნისმ 1953 წელს მიიღო, როცა ის უკვე 60 წლისა იყო. ხოლო 1960 წელს პრეზიდენტმა ჯამალ აბდ ან-ნასირმა ის მეცნიერებისა და ხელოვნების პირველი ხარისხის ორდენით დააჯილდოვა (რაჯან 1970: 11). 1961 წლის 5 იანვარს მწერალი ასთმით გარდაიცვალა. ბაიარამ ათ-თუნის დღესაც რჩება ხალხისთვის ერთ-ერთ უსაყვარლეს ხელოვნად. მასზე აღფრთოვანებით საუბრობენ ეგვიპტელი მწერლები და საზოგადო მოღვაწენი. აი, რამდენიმე მოსახრება: „ჩვენი ღრო არ გვანებიერებს გენიალურობის ამგვარი მაგალითებით, რომელთა მნიშვნელობა არ იკარგება“ (‘აბბას მაჰ-

მუდ ალ-‘აკჰდი იხ. ვაჰიფი 1978: 6). „ბაღრამი ამბოხებული ხელოვანია, ხელოვანი რევოლუციონერია, რომელმაც ცხოვრების მანძილზე დიდი ტკივილი, ტანჯვა და გაჭირვება გადაიტანა. ჩვენი ინტელიგენცია განსაკუთრებით უნდა დაინტერესდეს მისი გაცნობით მაშინ, როცა ევროპულ უნივერსიტეტებში შეისწავლიან მის მემკვიდრეობას, ეცნობიან მის ტალანტსა და მაღალ ხელოვნებას“ (ქამილ აშ-შანავე იხ. ვაჰიფი 1978: 7). „ბაღრამის პიროვნებაში თანაარსებობდა ნიჭი, დისციპლინიზებულიობა... მისი დანატოვარი მაღალი რანგის ლიტერატურაა, რომელშიაც ლაზათი და სიმშვენიერება“ (მაჰმუდ თაბჭური იხ. ვაჰიფი 1978: 7).

ბაღრამ ათ-თუნის მთელი თავისი ცხოვრებით, სამწერლო თუ საზოგადოებრივი მოღვაწეობით იქცა ეგვიპტის სახალხო გმირად. სწორედ ამ კუთხით უფრო ხშირად და ბევრს წერენ მასზე, ვიდრე როგორც მაკამების ავტორზე. ერთ-ერთ ასეთ ამერიკელს, ათ-თუნის სოციალური კრიტიკით დაინტერესებულ მკვლევარს, კაიროში საგანგებოდ ჩასულ მარლინ ბუტს ეგვიპტელებმა უთხრეს: „თქვენ ვერ შეისწავლით უფრო ეგვიპტურ საგანს, ვიდრე ბაღრამია“ (ბუთი 1990: 10). ინტერესს იწვევს ერთი გარემოება – რამ აიძულა ან რატომ დაეხადა სურვილი მებრძოლი სულისკვეთებისა და სიახლეების მაძიებელ ათ-თუნის ოცნანი წლების დასაწყისში მაკამის ტრადიციულ ფორმას დაბრუნებოდა? მით უფრო, რომ სწორედ ამ პერიოდში დასრულდა ეგვიპტური ნოველის ჟანრის ფორმირების მეორე ეტაპი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ტრადიციული ნორმების გაღელენისაგან გათავისუფლება და ახალი, დასავლურ ლიტერატურაში გამომუშავებული მხატვრული გამოსახვის საშუალებების და ფორმების დამკვიდრება (ალი-ზადე 1974: 139). საერთოდ, XX ს-ის პირველ მეოთხედში ეგვიპტეში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა ნოველას და მოთხრობას (ოდე-ვასილევა 1928: 19). შესაძლოა, სწორედ აქ უნდა

ვეძიოთ მისეუი ათ-თუნისნი არჩეუანისა. გასათუფალისწინებელია ისიც, რომ ის იყო განმახლებელთა, ე.წ. „მოდერნისტთა“ (ალ-მუჯადიდიზი) წარმომადგენელი, რომელიც გამალებით ებრძოდა აღ-აჰმარელთა ძველ. „ტრადიციონალისტთა“ (ალ-მუთა-კალდიზი) თაობას და მაკამებიც მათი მისამართით დაწერა. ამასთან, არანეულებრივად შეუხამა ერთმანეთს კლასიკური არაბული, რომლის უბადლო მცოდნეც გახლდათ და ეგვიპტური დიდიქტი, რომლის განსაკუთრებულ გამომსახველობით ძალასაც ყოველთვის გრძნობდა, განსხვავებით აღ-აჰმარელებისაგან. მან მიმართა ტრადიციულ ჟანრს „ტრადიციონალისტთა“ მოძველებული მოსაზრებების დასაგმობად, რადგან ყოველთვის ცდილობდა შეაღებური მდგომარეობა დაეკავებინა ეგვიპტეში წარმოქმნილ ორ უკიდურესობას შორის; თუ ერთნი ყოველივე ახალს შიშით უყურებდნენ და ყველაფერს არა-არაბულს უარყოფდნენ, მეორენი მთლიანად მოსწყდნენ საკუთარ ფესვებს, ძალიან სწრაფად და იოლად გავეროპელდნენ. „მათ აღარ შეეძლოთ ორიგინალური ლიტერატურის შექმნა“ – აღნიშნავს გიბბი (გიბბი 1964: 749). იმ პერიოდის თაობათა ბრძოლის შესახებ ის წერს: „არაბული სამყაროს სულისთვის ბრძოლაში წართული „ძველები“ და „ახლები“ ვერ გრძნობდნენ, რომ ორივეს ხელოვნური პოზიცია ეკავა. აღ-აჰმართან დაპირისპირებული ახალგაზრდული მოძრაობა თანდათან ამკვიდრებდა იმ აზრს, რომ ევროპაში სასწავლებლად წასულებს რელიგიის დაკარგვის არ უნდა შეშინებოდათ“ (გიბბი 1964: 756). სწორედ მათ პოზიციებს გამოხატავდა ათ-თუნისნი. მისთვის ყველაზე მისაღები თვითგამოხატვის ფორმები ტრადიციული ზაფაღი და მაკამა გახდა.

ბაჰრამ ათ-თუნისნი მაკამებს თხზავს აღ-აჰმარელებთან საპოლემიკოდ. ამისათვის კი მთავარ იარაღად ირონიას იყენებს. ერთი შეხედვით, ტრადიციული ფორმაც მისი ირონიის ერთ-

ერთ მხარედ შეიძლებოდა ნაგვეთეადა. მით უმეტეს, რომ ასეთი შემთხვევები უცხო არ არის არაბული ლიტერატურის ისტორიისთვის (მაგალითად, აჰმად ჭარის აშ-შიდჰაკი (1804-1887)). ათ-თუნისნც, პირველ რიგში, იუმორისტულ ნაწარმოებს ქმნის, სადაც ალ-აჰმადულ შეიხებს ამასხარაეებს, მაგრამ ვფიქრობთ, მაკამის ფორმასთან მას უფრო მოკრძალებული დამოკიდებულება გააჩნია. ჯერ ერთი, ეს ტექსტიდანაც ჩანს (განსხვავებით აშ-შიდჰაკის ნაწარმოებისგან), მეორეც, ათ-თუნისნმდე მაკამის ჟანრის ადირმინების სულ სხვა მიზეზი არსებობდა, რაც ე.წ. *თაჯუღის* ანუ განახლების მოძრაობასთან იყო დაკავშირებული. XIX ს-ის მეორე ნახევრის ეგვიპტური ლიტერატურული სკოლა მაქსიმალურად ცდილობდა კლასიკური პროზის ტრადიციებისა და კერძოდ, მაკამის ჟანრის გამოყენებას, დებდა რა მასში თანამედროვე შინაარსს. ასე შეიქმნა ასახვისა და აღწერის პირობითობით გამოსარჩეული, აქტუალური თემატიკით დაზენიებული არაერთი მაკამური ციკლი (ალ-ზადე 1974: 42-43). თუმცა, მათში თანამედროვე ჟანრების შტრიხებიც ჩანს (დოლინინა 1973: 18). ამგვარად, ეგვიპტეში, განმანათლებელთა წყალობით, მაკამის ტრადიციული ფორმა მნიშვნელოვან დატვირთვას იძენს ეროვნული მწერლობის თვითდამკვიდრების საქმეში. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ უკვე ოციან წლებში ათ-თუნისნს ეს დამოკიდებულება შეეცვალა და უბრალო პაროდია შეექმნა. პირიქით, მან ახალი ფუნქცია მიანიჭა მაკამას და ამით ახალი სიცოცხლე ანიჭა ათსაუკუნოვან ჟანრს.

ათ-თუნისნს მაკამათა რაოდენობა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ოცდაცხრაა. თუმცა, რაოდენობასთან დაკავშირებით არ არსებობს ერთიანი აზრი. საქმე ისაა, რომ ათ-თუნისნს ნაწარმოებთა სრულ კრებულში მისი მაკამების მხოლოდ ნაწილი შევიდა. ალ-ბანნ თავის წიგნში „ბაჰრამი, როგორსაც მე ვიცნობდი“ აღნიშნავს, რომ ათ-თუნისნს ასობით მაკამა ჰქონდა

დაწერილი სხვადასხვა მოვლენასთან დაკავშირებით. მარტო „ალ-ქუნენში“ 160 მაკამა გამოაქვეყნა. შემდეგ კიდევ ათობით (ალ-ბანა 1965: 133). მუსუქ აჰმადი დაახლოებით 200-მდე მაკამაზე მიუთითებს (მუსუქი აჰმადი 1965: 267). მუსტაქან ჰადდარა კი წერს, რომ ათ-თუნისნი მაკამათა ერთი ნაწილი თუნისში დაწერა და ისინი თუნისელ შეიხებს შეეხებოდა (ჰადდარა 1986: 49). გამოდის, მას ბევრ სხვა საჭირობოროტო საკითხზეც დაუწერია მაკამა, მაგრამ ჩვენ ხელთ მისი მაკამების ის ნაწილი გვაქვს, რომელიც ახპარელი შეიხების კრიტიკას შეიცავს. უგვიპტელი მკვლევარი ჰადდარა ადასტურებს იმ აზრს, რომ ოციანი წლების დასაწყისში მწერალმა შეიხების საპასუხოდ დაიწყო მაკამების წერა, მაგრამ მათი ერთ ციკლად გამოცემა, ჩანს, ათ-თუნისნს არც უფიქრია. მაკამების კრებული მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ გამოიცა. ჰადდარას აზრით, მწერალს თავიდანვე ციკლის გამოცემა რომ განეზრახა, შესაძლოა, მთხრობელი და გმირი მის მაკამებში სხვადასხვა არ ყოფილიყო (ჰადდარა 1986: 50). თუკი კლასიკურ მაკამებში ორი მუდმივი პერსონაჟი იყო, რომელთაგან ერთის თავგადასავალს მეორე გადმოგეცემდა, ათ-თუნისნს თითოეულ მოთხრობაში ახალი მთხრობელი შემოჰყავს, რომელიც თავის თავს გადამხდარ ამბავს გვიამბობს. ამ ამბებს შორის არ არსებობს რაიმე კავშირი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ავტორმა თავი მოუყარა სხვადასხვა ადამიანების მიერ მონათხრობ იუმორისტულ ამბებს და მაკამებად გააერთიანა ისინი.

ცნობილია, რომ არსებობს „ენობრივი“ და „შინაარსობრივი“ იუმორი. აქედან პირველის თარგმნა შეუძლებელია. ხოლო იმისათვის, რომ გავიგოთ და სწორად შევაფასოთ იუმორი, საჭიროა, კარგად ვიცოდეთ მისი საგანი. კონკრეტულ შემთხვევაში ათ-თუნისნს ირონია მიმართულია ალ-ახპარელი შეიხებისადმი და საზოგადოების სხვა ფენების წარმომადგენლებისად-

მი, როგორებიც არიან პოლიციელები, ჟურნალისტები, მინისტრები, სახელმწიფო მოხელეები. XX ს-ის დასაწყისში ეგვიპტე დიდი ბრიტანეთის კოლონიაა. უბრალო ხალხი საცოდავი, უმწურო და უსუსურია. დაეცა საზოგადოებრივი მორალის დონე. სასულიერო პირებს, ახმარელ შეიხებს აღარაფერი შერსენიათ თავიანთი ჩაღმის, გრძელი წვერისა და ძველებური პოზის გარდა. მათი უმეტესობა სოფლიდანაა ჩამოსული და ალ-აჰმარის უნივერსიტეტის მიმდებარე ტერიტორიაზე დაქირავებულ ოთახებში ცხოვრობს უნივერსიტეტის მიერ გაღებულ ღღეში თითო ნაჭერ პერსე. მათ დაკარგეს სინდისი, გაღღენა, ნღობა. მათ სიტყვას ფასი აღარ აქვს, მათ ცოდნას არანაირი სარგებლობის მოტანა აღარ შეუძლია. ეს არის ის უფუნქციოდ დარჩენილი ფენა საზოგადოებისა, რომელიც იხტიბარს არ იტებს და ისევე ცდილობს დამოძღვროს, ჭკუა დაარიგოს, თავი ყოვლისმცოდნედ წარმოაჩინოს. ასეთ ვითარებაში შეიხების ქმედება სასაცილო ხდება. ათ-თუნისც დასცინის, მაგრამ ამ სიცილში დიდი გულისტკივილია. ირონიული ტონი მისი მძღაერი იარაღია საზოგადოებრივი თუ ყოფითი პრობლემატიკის მწვავედ დასაყენებლად, რეალობის მხატვრული კრიტიკისათვის. ის დასცინის და ამით თვალს უსწორებს სიმართლეს, რადგან „იუმორი განუწყვეტლივ უნდა გრძნობდეს თავის მესობლად ასევე ჭეშმარიტ, მკვეთრ, დაუნდობელ სერიოზულობას“ (ავერინცევი 2001: 35). ბაჰრამ ათ-თუნისს მაკამები რეალისტური ნაწარმოებია, რომლითაც წარმოდგენა გვექმნება მთელ ეოქაზე. მწერლის მხატვრული ამოცანაა, დაანახოს ალ-აჰმარელებს და საერთოდ, მთელ საზოგადოებას, თუ რაში მღგომარეობს მათი უბედურება. თემატიკა ყოველდღიური ყოფიდანაა აღებული და იმ ღროისათვის ძალიან აქტუალურია. ძირითადი თემაა შეიხთა სულიერი დეგრადაცია, ეგვიპტელების ჩამორჩენილობა. მწერლის მთავარი იდეაა სინამდვილის ჩვენება მთე-

ლი მისი მრავალფეროვნებით. ამ იდეას ის ნაკლოვანებათა მხილებით ახორციელებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მაკამებში მოხრობელი საკუთარ თავს გადამხდარ ამბავს მოგვითხრობს და უმრავლეს შემთხვევაში იგი ალპარელი შეიხია. მაშასადამე, პირველ რიგში ის თავის თავს დასცინის. ავტორი კი მხოლოდ მის ნაამბობს გადმოგვცემს. მოხრობელი თავად არ არის გამახარავებული მხოლოდ ხუთ მაკამაში. ესენია: „ძეხვის“, „პოეტური“, „ალ-აჰრამის“, „სუფრის“ და „პიასტრის“ მაკამები. ჩანს, ათ-თუნის სურვილი იყო, შეიხები თვითონ მიმხედარიყვნენ, რაც სჭირდათ. ერთ-ერთ – „საზღელის მაკამაში“ ამგვარი ფრაზაა ჩართული: „...მაგრამ მოისმინე, რა მოხდა და გაიცინებ იმაზე, რასაც შეიტყობ...“ ამდენად, მოხრობელსაც სასაცილოდ მიაჩნია ის, რაც მის თავს მოხდა – ერთი მხრივ, არასახარბიელო, მეორე მხრივ კი, კომიკურ სიტუაციაში აღმოჩნდა (ათ-თუნის 1987: 56).

„პიასტრის მაკამაში“ მოხრობელი ნაძღვეს ღებს, რომ მას ვერ მოუყვანენ კეთილისმყოფელ შეიხს, *ჟაკოზი*, ვინც მსხვერპლს სწირავს და თავის რწმენაში ფულს არ იღებს; ვინც თავისი „მსახურებით“ არ გამდიდრებულა. მისი თქმით, შეიხი „ლოცვისთვის მოწოდებაში ორ ფენტს იღებს, ოც ფუნტს – ხალხთან ღანოქებისთვის, ოცსაც – იმის სწავლებაში, რაც თავად არ იცის, ან გაჩუმებაში, ასე – თანაგრძნობისთვის“ (ათ-თუნის 1987: 116). ამ ყველაფერთან ერთად, ის რეალურ დახმარებას ვერ უწევს ხალხს. „ამერიკის მაკამაში“ შეიხთან რწყისთვის მოდიან, მაგრამ იმის გამო, რომ ყურანში არ არის გამოყოფილი თავი, თუ როგორ უნდა მოიქცეს წყვილი, როცა ფიზიკური ღტოლვის ქონას თუ არქონას ეხება საქმე, *ჟეთე* ანუ *მეფათის* დასკვნა ვერაფრით წაადგება მოსულს (ათ-თუნის 1987: 130). შეიხს არ გაუგონია „ამერიკა“ და არაფერი იცის მის შესახებ, რადგან ალაჰის მოციქულის წიგნში მსგავსი რამ არ

წერია (ათ-თუნისი 1987: 132). „პოეტურ მაკამში“ შეიხები ცდილობენ, „დროს ფეხი აეწეონ“, მაგრამ ამას მოხაწონად ნამდვილად ვერ აკეთებენ, რადგან პოეზიის საგანი არ შეიძლება იყოს ტრამეა და ელექტრონათურა, გემი და ხატულეურო გაყვანილობები. მათ თავი თანამედროვეებად მოაქვთ და სურთ, „აქტუალურ“ თემებზე წერონ, მაგრამ თან ძველი რითმით. შედეგად ვიღებთ ძალიან სასაცილო „პოეზიის ნიმუშებს“ (მაკამის თარგმანი იხ. ქვემოთ). აღ-აჰსარულ ფილოლოგს გაღუქებაში შემთხვევით შემხვედრი ქალი ჯაბნის (ათ-თუნისი 1987: 42; „ფოსტის მაკამი“). თუმცა, სწავლული მისი დანახვისთანავე გაიფიქრებს, ამ ქალს წესიერად წერაც არ ეცოდინებაო. მისი შეხედულება არაბ ქალზე მოძველებული აღმოჩნდება, რადგან შენიშნავს, რომ ის კონვერტზე „ვეროპულად“ დაწერს, შემდეგ კი ორჯერ სხვადასხვა სკანდირებით ერთი და იმავე ლექსს ეტყვის ანბანის მიხედვით ექსპრიმტად შეთხზულს. ფილოლოგს ყელი გაუშრება, წყლის დაღუვას მოინდომებს, მაგრამ ჯიბეში ფული არ აღმოაჩნდება. დიდ სიბრაღულს იმსახურებს აჰსარული სწავლული. ის აშკარად ვერ იმკვიდრებს საზოგადოებაში იმ ადგილს, რომელსაც უნდა იმკვიდრებდეს. არც ფული აქვს და გაღუქებაშიც უცნობი ჯაბნის, თანაც ქალი. მაშ, რაღა დარჩა ძველი შეიხისაგან? დღეს იგი ერთი უბრალო, წარუმატებელი მაკლერია. „ქაშაყის მაკამში“ შეიხი იძულებულია, მესაფლავედ იმუშაოს (ათ-თუნისი 1987: 90), ხოლო „საინდელის მაკამში“ (ათ-თუნისი 1987: 50) ის კარისკაცი ხდება. საგულისხმოა, რომ შეიხი სწორედ იმ კარისკაცის პოსტს იკავებს, რომელსაც თავიდან ზედაც არ უყურებს და დასცინის კიდევ. ის განსწავლულ არისტოკრატად წარადგენს თავს, რომელიც ძმასავით სოფელში მუშაობას არ კადრულობს (თუმცა, მაკამის დასაწყისში გლეხი ძმა „არისტოკრატს“ გზის ფულსაც უბზავნის, რათა მისი წერილი აღ-

რესატს მიუტანოს). ათ-თუნისნ ეუბნება შეიხებს: განა შიმშილობას და კარისკაცობას მიწასთან მუშაობა არ ჯობს?! კარისკაცობას კადრულობენ, გლეხკაცობას კი – არა (ათ-თუნისნ 1987: 58). დიახ, აღ-აზპარელი შეიხი მშიერი. „ნარკოტიკის მაკამაში“ არის ასეთი დიალოგი შეიხსა და უცნობ ქალს შორის: „–ეინ ხარ? გლახაკი? – პროფესორი. – მშიერი ხარ?“ აღვილი წარმოსადგენია, როგორ გამოიყურება ის. მისი ნატერის საგანი ქონიანი ქაშაყია („ქაშაყის მაკამა“). აღ-აზპარის შეიხთა მთელი ჯგუფი ერთ კალათა ლუღეს ელოდება სოფლიდან („გრამოფონის მაკამა“). შეიხი ამაყობს იმით, თუ რამდენ კილოგრამ ხორცს შეექცეოდა იგი წარსულში („პოლიციის განყოფილების მაკამა“). სინანულით იგონებს ნავთის ლამფების დროს, როცა ქალი ტუალეტშიც ჩადრით დადიოდა. მაშინ ბევრი საჭმელი ჰქონდათ (ათ-თუნისნ 1987: 138). ღღეს რა ხდება? შეიხი პირველად შედის რესტორანში და არ იცის კერძების დასახელება. ის უმსუქნეს ლუქმას მოითხოვს, კარგად გეახლებათ, საფასურს კი ვერ გადაიხდის. საინტერესოდ ჟღერს თავის გამართლება: მაგდენი ჩემი სახლის ქირა, კაცის დამარხვა, პატარძლის მსითუევი არ ღირს და საჭმელში როგორ მიეცეო?! ასე ამოჰყოფს თავს პოლიციაში, სადაც ერთ-ერთ გაიძეურად გამოაცხადებენ (ათ-თუნისნ 1987: 132). შეიხმა არ იცის ჩაცმა („წინდის მაკამა“), არ იცის ტელეფონით სარგებლობა („ტელეფონის მაკამა“). ის პირველად შედის კინოთეატრში და ცდილობს, შელოცვებით განაგდოს „მოჩვენებანი“ ანუ ის, რაც ეკრანზე გამოჩნდება („კინემატოგრაფის მაკამა“). პარიზში ჩასული შეიხი პირველად ნახავს ღამის პიჟამოს („პიჟამოს მაკამა“), თუმცა, ის არა მხოლოდ პიჟამოს და პიჯაკს მოირგებს, ღვინოსაც კარგად გეახლებათ ისევე, როგორც „კოქტეილის მაკამაში“, სადაც იგი წვეულებას აწყობს. ათ-თუნისნს მაკამათაგან ოთხ მათგანში („ქალის“, „ნავის“, „სკიფ-

რის“, „ხელის ტაკების მაკამა“) შეიხებს ცოლები დალატობენ. აქედან უკანასკნელ მაკამაში შეიხი შეგუებულიც კია ამას და არანაირი რეაქცია არ აქვს. განსაკუთრებით უსუსურებად გამოჰყავს შეიხები ავტორს „ალ-აჰმადის მაკამაში“. ფაშას მთაფრობამ გამოაცხადა, აუცილებლად უნდა გათხოვდნენ განათლებული ქალიშვილებიო. მთხრობელმა ამის შესახებ თავის მეგობარ შეიხებს შეატყობინა: თქვენ არ გაგიჭირდებათ საქმის განარხება, ბევრი ნაცნობი მინისტრი გყავთო. შეიხებს გაუკვირდათ, საიდან იცოდა მთხრობელმა ეს ინფორმაცია. ხოლო როცა გაიგეს, რომ ფაშას ბრძანება „ალ-აჰმადში“ ყოფილა გამოქვეყნებული, გასეთის საშოვნელად წავიდნენ. მეორე დღეს – „ვერ ვიშოვეთო“ – განაცხადეს. მთხრობელს გაუკვირდა: გეყოდათ, ერთი პიასტრი ღირსო. შეიხებმა მოიმიზეშეს, ჭამის და ნაცმის ფული არ გვაქვს, როგორ ვიყიდოთ გასეთიო, თან გაკვირვებაც გამოთქვეს. მიუხედავად ამისა, შეიხი არ იშლის თავაწეულ სიარულს. „ფორდის მაკამაში“ არანეულებრივადია აღწერილი, თუ როგორი მოთხოვნილება აქვს მას გარკვეული პოზის ჭერისა, სხვისთვის მოწვევებითი კეთილდღეობის ჩვენებისა. მართალია, ფორდში პირველად ჯდება, მაგრამ სამაგიეროდ, შეუძლია მასზე „მთელი თავები დაწეროს“. მიანინია, რომ ფორდისთვის პატივია, მისნაირი მორწმუნის ტარება. სამწუხაროდ, გზაში ვერაფერს შეიძენს, ჯიბის დაცარიელების შეეშინდება და წავა შინ. თან შვილებისთვის საყვარელ დუქანში დაპრესილ ფინიკს იყიდის. რად სჭირდება შეიხს ეს პოზა? სხვის დასანახად ესაჭიროება, რადგან თავის თავს გაურბის და გაურბის იმიტომ, რომ აღარაფერს წარმოაგენს. და მაინც, შეიხი ეფენდიზე და ბექზე მაღლა აყენებს თავს. კითხვაზე, თუ ვინ არის, პასუხობს: „არ გახლავართ ეფენდი, რომლის წონაც შესუსტებულა, და არც ბექი, რომლის სიტყვაც გაცუდებულა, ვარ ჩალმიანი შეიხი, მართალ გზაზე დამყე-

ნებელი“ (ათ-თუნისი 1987: 12). როგორც მაკამებიდან ჩანს, აღ-
აზიარულ შეხება შორის გამოიყოფა შედარებით უფრო თა-
ნამედროვედ მოაზროვნეთა ფენა. „სუფრის მაკამაში“ მორწმუნე
შეიხს მოთმინებისთვის ალაჰი აჯილდოებს. ასევე ხდება „ქაშა-
ყის მაკამაშიც“, მაგრამ ამგვარი მართლმორწმუნეების რიცხვი,
სამწუხაროდ ძალიან მცირეა.

„ლეკსელის მაკამაში“ სწავლული, განათლებული, *ქუთა-*
ბის მასწავლებელი გამოეყვანილა ადამიანად, რომელსაც ამა-
ყად კი უჭირავს თავი. მაგრამ მდიდარმზითუეიანი ქალი მის-
თვის მაინც უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბავშვებისთვის
ცოდნის მიცემა. გაბრალებული პედაგოგი ბიჭს აგდებს სკო-
ლიდან იმის გამო, რომ დედამისის მორთმეულ ღვესელში
ხორცის მაგივრად შაქარი აღმოჩნდება. მასწავლებლისთვის მა-
ტერიალური ღირებულებანი ყველაზე მაღლა დგას. ეს მიუ-
თითებს ერთი მხრივ, მის სულმდაბლობაზე, რაც ამ პრო-
ფესიის ადამიანისათვის შეუფერებელია, მეორე მხრივ კი, იმ
საზოგადოების არასახარბიელო მდგომარეობაზე, სადაც ასეთი
მასწავლებელი არსებობს. რაც შეეხება სამართალდამცავებს,
მათთან მხოლოდ ფული და ნაცნობობა ჭრის. პოლიციელი,
ინსპექტორი, დაცვის უფროსი ქურდებად ქცეულან („მეხვის
მაკამა“). „ურნალისტურ მაკამაში“ ავტორი ურნალისტებს და
მათ საქმიანობას გვიხატავს. ზოგი ჭკვიანია და წერა არ ეხერ-
ხება, ზოგი ენაკვიმატია, მაგრამ მატყუარა, ზოგმა არაბული არ
იცის. საინტერესოა, რა კრიტერიუმებით ირჩევს გამომცემელი
ურნელისტს: „(ცნობილი, გამოსული ადამიანი, რომელსაც ბევ-
რი ნაცნობი ჰყავს სხვადასხვა ადგილას და კარგად აცვია“
(ათ-თუნისი 1987: 105). მას მოეთხოვება სამინისტროებსა და სა-
ხელმწიფო უწყებებში სიარული, სიტყვებისა და გამოთქმების
„დაჭერა“, ნაცნობობით თანამდებობის პირებთან შეღწევა. თუმ-
ცა, რასაც ისინი მაღავენ, შესაძლოა, უბრალო მოხელემ გათ-

ქვას. ჟურნალისტების ე.წ. მიმოხილვა არაპროფესიონალური და ზედაპირუელია, მაგრამ მაინც გეიქმნის წარმოდგენას ქვეყანაში შექმნილ მდგომარეობაზე: „...შემოტანილია მომაკედინებელი ნიტრატები... განათლების სისტემა მოძველდა და აღარაფრის უნარი არ შესწევს... ახალგაზრდები სულელები და ღარიბები არიან, ქალაქის ცენტრში დგანან და უსაქმურობენ...“ (ათ-თუნისი 1987: 109). „ფორდის მაკამაში“ ჩანს აქტორის კრიტიკულ-დამკინავი დამოკიდებულება რამადანის მარხვის იმ მიმდევრებისადმი, რომელთათვისაც დაკარგულია მარხვის ნამდვილი არსი, მნიშვნელობა და სიღრმე. *აიების* კითხვაც გაუფერულებული და აზრსმოკლებული ადათი უფროა, ვიდრე მორწმუნის სულიერი მათხოვნილება (ათ-თუნისი 1987: 119). „ქველიერის მაკამაში“ კი რელიგიური დღესასწაული ხდება მიზეზი, ერთი მხრივ, უსომო ჭამა-სმის, მეორე მხრივ, შავი ბიზნესის წარმოებისა, რომლის შედეგადაც ხალხი იწამლება და ზოგი იხოცება კიდევ (ათ-თუნისი 1987: 93). ალ-ჰარირის მიერ წამოჭრილი მარადიული თემა რელიგიასა და რეალობას, რიტუალსა და ადამიანის შეგნებას შორის არსებულ უფსკრულს რომ გულისხმობს, ათ-თუნისისთანაც იწენს თავს სასულიერო პირებთან მიმართებაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ათ-თუნისის ძირითადი იარაღი მხატვრული მიზნის მისაღწევად ირონიაა. ირონიული ტონი გასდევს მთელ თხრობას. ის ზოგიერთი მაკამის სათაურშიც იწენს თავს (მაგ.: „ძეხვის“, „პიეამოს“, „კოქტეილის“ და ა.შ. მაკამები). გვხვდება ირონიზირებული სტილი, მაგალითად, ქაშაყის (ათ-თუნისი 1987: 90), წინდის (ათ-თუნისი 1987: 82) თუ პიეამოს (ათ-თუნისი 1987: 114) ლექსად აღწერისას, ასევე ირონიული მიმართვის მაგალითები: „ო, იღბლიანო შეიხო“ (ათ-თუნისი 1987:102); ან შეიხთა ირონიული ქება (ათ-თუნისი 1987: 34). როგორც ცნობილია, ირონიის რეალიზება ხდება პიპერბოლის,

პარადოქსისა და გროტესკის საშუალებით. ათ-თუნისი სამივე ხერხს მიმართავს, თუმცა, ჭარბობს მხატვრული გამოსახვის ჰიპერბოლური ხასიათი („აღ-აპრწმის“, „ფოსტის“, „ნარკოტიკის“ და სხვ. მაკამები). ბაირამ ათ-თუნისის მაკამებში სრულიად არ შეინიშნება დიდაქტიკური ტონი, რაც იმთავითვე ჟანრის დამახასიათებელი ნიშან-თვისება იყო. დიდაქტიკური ხასიათით გამოირჩევა არა მხოლოდ აღ-ჰამაშანისა და აღ-ჰარბრის კლასიკური მაკამები, არამედ აღ-მუვაილბის მაკამა-რომანი, ასევე მის შემდეგ შეთხზული ჰაფიზ იბრაჰიმის (1871-1932) „სატნჰის დამეები“, აშა თაიშურიფასა თუ მუჰამმად ლუქტი ღუმას მიერ შექმნილი ე.წ. მაკამა-მოთხრობები (აღი-ზადე 1974: 53). სამაგიეროდ, ათ-თუნისის მაკამები სრულად იმეორებს კლასიკური მაკამის გარეგნულ ფორმას – უწყვეტი საჯჯი აქა-იქ ჩართული საღეჭსო ციტატებით. თითოეული მაკამა ტრადიციულად იწყება სიტყვებით: „და თქვა ამან და ამან...“. მოთხრობელი, რომელიც მოთხრობის გმირადაც გვევლინება, სხვადასხვა მაკამაში სხვადასხვაა. მაშასადამე, ისნადი შენარჩუნებულია, მაგრამ აღარ არის იორი მთავარი პერსონაჟი, რომელიც მთელ ციკლში უცვლელი იყო და ამდენად, ერთ სიუჟეტურ ჩარჩოში აქცევდა მაკამებს, ერთ ნაწარმოებად ჰკრავდა მათ. ამ შემთხვევაში საერთო თემებით, საერთო პრობლემატიკით ერთიანდება საოცარი უშუალოებით გადმოცემული ამბები ყოველდღიური ცხოვრებიდან. კლასიკური მაკამების მსგავსად, არც ათ-თუნისის ქმნილებაში არსებობს ქრონოლოგიური კავშირი მოთხრობებს შორის. თითოეული ამბავი დასრულებული ეპიზოდია. მას ადგილი აქვს კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ გარემოში. ათ-თუნისის ქმნილება მოკლებულია პირობითობას. აქ არ ვხვდებით მოქმედებათა ერთგვაროვან განვითარებას. სიუჟეტი განსხვავებული შემთხვევებისგან აიგება, სიტუაციები არ მკორდება, თუმცა, შესაძლოა, ორ ან მეტ სხვადასხვა

მაკამაში 'შეიხის ერთი და იგივე უარყოფითი თვისება იქნას მხილებული. სიუჟეტური ხაზი სწრაფად და სწორხაზოვნად ვითარდება, გადახვევების გარეშე. ცოცხალ თხრობას გარითმეული პროზაც უწყობს ხელს. მოკლედ, ლაკონურად გადმოცემული ამბები საინტერესოდ წასაკითხ ნაწარმოებს წარმოადგენს. სიუჟეტის შექმნის ხერხი ძირითადად პერსონაჟის თხრობაა. ხშირად გამოიყენება დიალოგური ფორმაც. ხოლო მონოლოგი თითქმის არ გვხვდება. მაკამებს არ აქვს პროლოგი და ეპილოგი. ბადრამ ათ-თუნისნს ნაწარმოებში პერსონაჟთა სახე მოქმედებაში იხსნება. ავტორი ძირითადად სახასიათო ტიპებს ხატავს. სულ რამდენიმე მაკამაშია გადმოცემული გარეგნული პორტრეტი („ჩადრის“, „სკიერის“, „საწდელის“, „უერნალისტის“, „წინდის“, „ქალის“ მაკამები); ენობრივი პორტრეტი ხაზგასმით არსად იკვეთება, თუმცა, 'ზოგიერთ ადგილას მისი გამოყოფაც შეიძლება (მაგ.: „პოეტურ მაკამაში“). მაკამების ენა ლაღი და თავისუფალია, ხატოვანი თქმებისგან თითქმის განტვირთული, სადა და მისაწვდომი. „ფოსტის მაკამაშიც“ კი, რომელიც გამორჩეულია რითმით და ლექსიკით, მკერმეტყველური დეკლამირების მიუხედავად, ენა არ არის მძიმე და ჩახლართული. შეიხების მისამართით ხშირად გვხვდება ეპითეტები: გაუბედურებული, საწყალი, უკვანო. ბევრია შედარების მაგალითი: „იდგა კარისკაცი ღითონის ქანდაკებასავით“ (ათ-თუნისნ 1987: 5), „ვიყავი მოლოდინში, როგორც ცეცხლში“ (ათ-თუნისნ 1987: 109) და ა.შ. საერთოდ, ათ-თუნისნ ეგვიპტურ დიალექტზე შექმნილი ლიტერატურის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. 'აბდუ-ლ-ჰამიდიუენსი წერდა: „ბადრამისგან შევიტყე, რომ არსებობს დიდებულნი ლიტერატურა, რომელსაც თავისი ისტორია, მიმდინარე ცხოვრება აქვს და ის განაგრძობს არსებობას წყენი ჭუჭყალზე შექმნილი ლიტერატურის გვერდით“ (ვასიფი: 6). თუკი არაბი განმანათლებლები მომხრენი იყვნენ მხოლოდ ლიტერა-

ტურული არაბულით წერისა (კლასიკურის აღორძინება ხომ ენასაც ეხებოდა), XX ს-ის მეორე-მესამე ათწლეულებში მდგომარეობა შეიცვალა. „ლიტერატურაში რეალიზმმა მოიკიდა ფეხი და თუ აქამდე სასაუბრო ენა მხოლოდ სატირის ერთ-ერთი გამოქმადელობითი ფორმა შეიძლებოდა ყოფილიყო. ახლა მისი ფუნქციები თანდათან გაფართოვდა“ (გრუნებავა 1998: 15). ათ-თუნისნც გრძნობდა დიალექტიზმების გამოყენების აუცილებლობას. ის ცდილობდა, სალიტერატურო არაბულის ხიბლიც არ დაეკარგა. თანდაყოლილი შინაგანი მუსიკალობისა და ნიჭის წყალობით მშვენიერად უხამებდა ერთმანეთს ლიტერატურულ და ეგვიპტურ ენებს. ამის გამო ათ-თუნისნმ აჰმად შაჟჰის საყვედურიც დაიმსახურა (ენსიფი 1978: 8). კრიტიკამ ვერ გატეხა ათ-თუნისნ. ის ე.წ. „შავი მწერლობის“¹ (ალ-ქითაბათუ-სსაჲდ) ერთ-ერთ პირველ წარმომადგენლად მოგვევლინა. მაკამებში ბუნებრივად ჯდება დიალექტური ლექსიკა. ის საესებით შეესატყვისება ამბის გადმოცემის ათ-თუნისნეულ სტილს. ხოლო თავშესაქცევი ტონით მიმდინარე თხრობას რიტმი სინატიფეს, მუსიკალობას, სიმკვეთრესა და ტემპერამენტს ანიჭებს.

მაშასადამე, ბაჲრამ ათ-თუნისნმ XX ს-ის ოცინ-ოცდაათიან წლებში შეძლო მაკამის კლასიკური ფორმის გამოყენება ისე, რომ მას მოძველებული იერი აღარ ჰქონოდა, თანამედროვე მკითხველისთვის მისაღები და საინტერესო ყოფილიყო. მწერალმა მაკამა სატირულ-იუმორისტული ჟანრის ნაწარმოებად აქცია; შეცვალა მისი ფუნქცია, გაითვალისწინა რა თანამედროვე მკითხველის მოთხოვნები. რუსი მკვლევარი ბორისოვი აღნიშნავს. რომ „ალ-ჰარირის მიმბაძველებმა სწორედ მკითხველთა ფსიქოლოგიის ცვლილება არ მიიღეს მხედველობაში, ბრმად მიბაძეს წინამორბედს. ამით, გარდა მხატვრული ღირე

¹ ამ ტერმინში იგულისხმება ანტიკოლონიალური ლიტერატურა.

ბულების არქონის ან ნაკლებად ქონისა, შეიძლება აიხსნას მათი მაკამების წარუმატებლობა“ (ბორისოვი 1978: 145). თავის დროზე აღ-აწიჯნის განზრახვაც კლასიკური ნორმების შესაბამისად ჟანრის აღდგენისა უტოპიური იყო სწორედ იმიტომ, რომ ის ისევ დიდაქტიკურ ნაწარმოებს ქმნიდა. ის არ ყოფილა აღ-ჰარნონის უბრალო იმიტაციური, პრიმიტიული მიმბაძველი, თუმცა, ვერ გათვალა, რომ დიდაქტიკურობა მოძველდა. აღ-აწიჯნისგან განსხვავებით, თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგ ბაბრამ ათ-თუნისნმ ახალი ფუნქცია მიანიჭა მაკამას და საფუძველი ჩაუყარა ტრადიციას, რომელიც დღესაც განაგრძობს არსებობას და რომლის თანახმადაც მაკამის ლიტერატურული ჟანრი ირონიასთან, სატირასთანაა გაიგივებული.

‘აბბას აღ-ასვენნი

‘აბბას აღ-ასვენნი 1925 წლის 22 იანვარს ქ. ასვანთან ახლოს, ერთ-ერთ სოფელში დაიბადა. საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ მიიღო იურიდიული განთლება. 1962 წლიდან დაიწყო პრესაში მოთხრობების გამოქვეყნება. თანამშრომლობდა რადიოსთან – დაწერა მაკამები რადიოსათვის. 1977 წლის 15 ივლისს მწერალი გარდაიცვალა.

‘აბბას აღ-ასვენნის მაკამები ეგვიპტეში 1970 წელს გამოიცა. ეს იყო იმედების მსხვერვისა და საყოველთაო სკეპტიციზმის ხანა, რომელსაც საბრძოლო ჰაერში ასე აღწერს: „ესაა პერიოდი ყველა პოლიტიკური აქტივობის ნახშობის, თავისუფლების არქონის და ოპოზიციური სულის მსხვერვის, ინტელექტუალთა კოლექტიური დაპატიმრებების, 1967 წელს სინას დაკარგვის, მკაცრი ცენზურის და მიკიბულ-მოკიბული ჟარგონის ზეობის, სოციალურ ფასეულობათა დეფორმაციის, საზოგადოებრივი სექტორის ზრდისა და კორუფციის აყვავების“ (ჰაბიბი 1980: 171). ეს

იყო ვითარება, როცა ლიტერატურამ ირონიაში პოეზია გამოხატვა – განმარტავს ღრახი და იქვე მიუთითებს: „ამგვარი ირონია თავისი აბსურდული გამოსატყულებებით არის იქ, სადაც ობიექტური კრიტიკა ვედარაფერს აწყობს“ (ღრა'სი 1981: 137). მართლაც, ამ პერიოდის ეგვიპტელი პოეტებიცა და პროზაიკოსებიც ხშირად მიმართავდნენ მეტაფორულ მეტყველებას, როგორც თავიანთი პროტესტის არაპირდაპირ გამოსატყულებას. სწორედ ასეთ გარემოში შეიქმნა ალ-ასვანის კომიკური მაკამების ციკლი. ალ-ასვანისთვის ცნობილი იყო, თუ რა წარმატებულად გამოიყენა ათ-თუნისნამ ტრადიციული მხატვრული ფორმა. ისიც იმავე ფუნქციას აკისრებს თავის იუმორისტულ მაკამებს და ეგვიპტური საზოგადოების სატირულ პორტრეტს ხატავს. ალ-ასვანის რეალისტური, სატირული მაკამები XX ს-ში შექმნილ მაკამებს შორის ერთი მნიშვნელოვანი ნიმუშია, რომელიც თავისი მახვილი იუმორით იპყრობს ყურადღებას. წიგნი გაფორმებულია კარიკატურებით, რაც ყოველი მაკამის დასაწყისშია და ერთგვარად მიგვანიშნებს – ტექსტი ირონიით უნდა წავიკითხოთ. XX ს-ის შუა ხანებში დაწერილ მაკამებს ასევე (კიკლური ფორმა აქვს და ოცდამეორე პატარა ამბისგან შედგება.

ალ-ასვანის მაკამების ძირითადი თემაა ლიტერატურა და ლიტერატორები, კრიტიკოსები. თუმცა, ავტორი ესტრადის მომღერლებსაც ეხება, თეატრსაც და ზოგადად, კულტურის დაწესებულებებსაც. სვამს კრთამის, ჭეშმარიტი ხელოვნების დეფიციტისა და სხვა მრავალ საჭირობო საკითხს. ერთი შეხედვით პატარა, ყოველდღიური პრობლემების ჩვენებით ალ-ასვან თავის დიდ სატიკვარს გვიზიარებს, რადგან იცის, რომ სწორედ ამ „მცირე შეცოდებებს“ მიჰყავს საზოგადოება სავალალო შედეგებამდე; მწერლები ფულს უხდიან კრიტიკოსებს საქებარი სტატიების წერაში (ალ-ასვან 1990: 9). განსწავლული, განათლებული კრიტიკოსი, ვინც კეთილსინდისიერად ას-

რულებს თავის საქმეს, თითქმის აღარ დარჩა (აღლ-ასვანნი 1990: 18). შექსპირს რომ დაეწერა რომანი, მასაც გააკრიტიკებდა, თუ საკადრის საფასურს არ გადაუხდიდაო, – ამბობს ერთ-ერთი პერსონაჟი საკუთარ საქმეში გაუთვითცნობიერებულ ჟურნალისტზე (აღლ-ასვანნი 1990: 53). „მაკამების წერაში ქაბაბის გემო დამავიწყდაო“ – ჩივის ერთი მწერალთაგანი (აღლ-ასვანნი 1990: 67); მეორე კი თევზეულს ეტანება, რადგან თევზი ბევრ ფოსფორს შეიცავს და წერის დაწყების წინ სასარგებლოა მისი მიღება (აღლ-ასვანნი 1990: 61). ზოგი წეწეებზე დაწერილი სტატიებით მდიდრდება (აღლ-ასვანნი 1990: 101). თუ სამუშაო ვერ იშოვებ, ბოლოს და ბოლოს პოეტი გახდის, არაეინ შემოგვდავება და გაგაკრიტიკებსო – ამბობს ანტორი ლექსად ერთ-ერთი მაკამის ბოლოს (აღლ-ასვანნი 1990: 106). ასევე მარტივია საესტრადო ვარსკვლავად ქცევა. თუ სკოლაც ვერ დაამთავრე, სიმღერა უნდა სცადო და რადიოს მეშვეობით ერთ საათში უპოპულარულის გახდები, გამდიდრდები კიდევ (აღლ-ასვანნი 1990: 102). ამისთვის არც კარგი ხმაა აუცილებელი. უბრალოდ, „კაცი უნდა იცნობდეს დროს, რომელშიც ის ცხოვრობს“ (აღლ-ასვანნი 1990: 28) კულტურის დაწესებულებებში თუ ნაცნობი არ გყავს, ნიჭი ვერ გიშველის (აღლ-ასვანნი 1990: 47). ხელოვანთა პროფესიულ კავშირებში არ სჭირდებათ ნამდვილი ხელოვნება – ერთ-ორ კაპიკს მოგიგდებენ და ამით დამთავრდება ეველაფერი (აღლ-ასვანნი 1990: 48). თუმცა, ერთი გამოსავალიცაა – შეიძლება დირექტორს რომანი მიუძღვნა (აღლ-ასვანნი 1990: 47). აღლ-ასვანნის მაკამებში გვხვდება არა მხოლოდ ლიტერატორი, რომელიც სიმუქიანტობს, ვითომ ავადაა და ექიმისთვის ფული სჭირდება (აღლ-ასვანნი 1990: 89), არამედ მასწავლებელიც, გაკვეთილზე ყავის დაღვევა რომ არ ავიწყდება და ასევე იტყუება. თითქოსდა არ აქვს წამლის ფული (აღლ-ასვანნი 1990: 73). ერთ-ერთ მაკამაში ცოლი დაღატობს მწერალს იმის გამო, რომ ის ქრთამს არ იღებს და ბევრ ფულს ვერ შოულობს (აღლ-ასვანნი 1990: 131). მთავრობა ოფიციალურად

კრძალავს ქრთამს, მაგრამ ეს საქმეს ვერ შეეღლის, რადგან რეალურად მექრთამეებს არაფერ ერჩის (აღლ-ასეგნნი 1990: 87).

შინაარსით და სტილით აღლ-ასეგნნის მაკამები ბაძრამ ათ-თუნისნის ნაწარმოებს მოგაგონებთ. რეალისტიურობა, სინამდვილის ჰიპერბოლიზაცია, თხრობის ირონიული ტონი და მარტივი ენა დამახასიათებელია როგორც ოციანი, ასევე სამოციანი წლების ეგვიპტელი ავტორისათვის. აქაც გამოიყოფა საზოგადოების ესა თუ ის ფენა, ავტორის კრიტიკის ობიექტი რომ გამხდარა, მაგრამ ათ-თუნისნისთან მთავარი აღლ-ასეგნისათვის კრიტიკაა, აღლ-ასეგნისთან კი – ლიტერატორებისა. ქვეყნის პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა დასუსტებამ კორუფციის აყვავება გამოიწვია. ყველაზე ცუდი დრო კი მაშინ ღვება, როცა ქრთამი ლიტერატურასა და საერთოდ, ხელოვნებაში შეაღწევს. ათ-თუნისნის მსგავსად, აღლ-ასეგნიც ცდილობს თავისი ირონიული მაკამებით საზოგადოებას თვალი აუხილოს. თუმცა, ფორმის თვალსაზრისით მის ნაწარმოებში გარკვეული ცვლილებები შეიმჩნევა.

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების მაკამებისთვის ამბის ორმაგი გადმოცემა ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი ნიშანი იყო. ბაძრამ ათ-თუნისნისის მაკამებში მოხრობული, რომელიც თითოეულ მაკამაში სხვადასხვაა, და მთავარი პერსონაჟი გაერთიანდა ერთ გმირში. ის საკუთარ თავს გადამხდარ ამბავს გვიამბობს. მაკამა იწყება ფრაზით: „თქვა ამან და ამან...“ აღლ-ასეგნისთან კი ამგვარი ფორმალური დასაწყისიც აღარ გვხვდება. რამდენიმე მაკამაში (1-ლი, მე-19, 21-ე...) ავტორი პირდაპირ, მეორე პირში მიმართავს მკითხველს. არის შემთხვევები, როცა მას სხვა უამბობს თავის ამბავს (მე-3, მე-8, მე-10, მე-18...). ასეთი მაკამები ხშირად დიალოგს შეიცავს ავტორსა და ამბის მოხრობელს შორის. უმეტესად კი აღლ-ასეგნი თავადაა მოხრობელი, რომელიც თავისი თვალთ ნანახს და თავისი ყურით გაგონილს გვიამბობს. გამონაკლისის სახით

შეიძლება დაეკასახელოთ მე-14 მაკამა, სადაც თხრობა თავიდან ბოლომდე მესამე პირში წარიმართება და მასში ავტორიც არ მონაწილეობს. მაშასადამე, ალ-ასყანნი ბაჰრამ ათ-თუნისისთან შედარებით უფრო გაათანამედროვეებულ ფორმას გვთავაზობს. სადაც აღარც საერთო გმირი და მთხრობელია (კლასიკური მაკამის მსგავსად) და აღარც ფორმალური დასაწყისი, რაც ოკიანი წლების მაკამებში შენარჩუნებულია. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ალ-ასყანნის მაკამებში ავტორი მეტწილად დამკვირვებლად გვევლინება. თუ ბაჰრამ ათ-თუნისისთან მთხრობელი ხშირ შემთხვევაში *ალ-აზზარის* შეიხია და მოყოლილ ეპიზოდში საკუთარ თავს დასცინის, ალ-ასყანისთან ის მხოლოდ სამ მაკამაში (1-ლი, მე-12, მე-13) რჩება მოტყუებული. დანარჩენ შემთხვევებში მთხრობელი (იგივე ავტორი) სხვის შესახებ გვიამბობს ან ზოგადად, არაობიექტურობისა და უსამართლობის ამსახველ ფაქტს ირონიული ტონით გადმოგვცემს.

კლასიკურ მაკამებთან შედარებით, განსხვავებულია პერსონაჟთა ფუნქციებიც. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბაჰრამ ათ-თუნისისთან მთავარმა პერსონაჟმა მთხრობელისა და გმირის როლები შეითავსა. როგორც გმირი, ის დაცინეის საგანი გახდა, ხოლო, როგორც მთხრობელი – საზოგადოების დაუნიშნავი გამაპრიტიკებელი. გმირი-მთხრობელის აზრსა და საქცოელს შორის უფსკრული გაჩნდა. ის თან ართობს მკითხველს, თან თავადაა გამასხარავებული (ბუთი 1990: 352). ალ-ასყანნის მაკამათა უმეტესობაში უკვე მთხრობელისა და მთავარი გმირის ერთ სახეში გაერთიანებაც აღარ ხდება. აღარ არის ამბის ორმაგი გადმოცემა. მთხრობელის ფუნქციას ავტორი ითავსებს, ხოლო გმირი სხვადასხვა მაკამაში სხვადასხვაა. თუმცა, ავტორიც მომხდარი ამბის უშუალო მონაწილედ და თვითმხილველად უნდა ჩაითვალოს. ეს ნიუანსი თანამედროვე მაკამას შუა საუკუნეებიდან გადმოჰყვა, როცა მეტი სანდოობისთვის აუ-

ცილებელი იყო, რომ ამბის მომთხრობს თავისი თვალთ ნანახი და საკუთარი ყერით გაგონილი მოეყოლა (დრორი 2000: 8). ასეა კლასიკურ მაკამებშიც, მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობილი ამბები იქაც გამოგონილია და სინამდვილეს არ შეესაბამება (დრორი 1994: 146).

XX ს-ის მაკამებში კლასიკური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ეპიზოდური სტრუქტურაც ინენს თავს. შუა საუკუნეებში არ არსებობდა ბეჭდვითი ორგანო. მარტო და ჩუმად კითხვა იშვიათობა იყო. პროზაული ქმნილებებიც აუდიტორიის წინაშე, საჯაროდ იკითხებოდა. მოთხრობელის ეპიზოდებად დაყოფილი ამბები ნებისმიერ დროს შეიძლებოდა შეწყვეტილიყო (ვაქსი 2003: 180). პრესის შემოღების შემდეგ მსმენელები მკითხველებით შეიცვალა, მაკამებში კი ცალკეული, ერთმანეთისგან შინაარსობრივად დამოუკიდებელი ამბები შენარსუნებულ იქნა. თუ კლასიკურ მაკამაში ერთიანი სიუჟეტი მაინც არსებობდა, მაგ., გმირის ხეტიალი სარწოს საშოვნელად, თანამედროვე მაკამაში აღარც ესაა. აღ-ასეჴანის მაკამებს, ბაჴრამ ათ-თუნისის მაკამების მსგავსად, საერთო თემატიკა აერთიანებთ მხოლოდ.

დაიკარგა კლასიკური მაკამის კიდევ ერთი აუცილებელი ნიშანი – მჭევრმეტყველება. ორატორობა, საჯაროდ გამოხატვისთვის და წაკითხვისთვის მნიშვნელოვანი ატრიბუტი იყო, რომლის აუცილებლობაც აღარ არსებობს თანამედროვე პირობებში. პირიქით, მაკამებში, როგორც რეალისტურ ქმნილებაში, სალაპარაკო ენამ შეაღწია. აღ-ასეჴანისთან დიალექტიზმები სჭარბობს ლექსებში. ლექსი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა (მე-11, მე-12) მხოლოდ მაკამის ბოლოშია და ერთგვარ დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს, ან საერთოდ არ არის (მე-5, მე-14). ჟანრის კლასიკური ნიმუშების მსგავსად, უწყვეტია გარითმული პროზა.

ამრიგად, აღ-ასეჴანის მაკამები შესანიშნავად მოერგო სამოციანი წლების საერთო ლიტერატურულ ატმოსფეროს – მასში იკვეთება იმ პერიოდში გაბატონებული ირონიული ტონი. გარდა

ამისა, ეს არის ტრადიციული არაბული ფორმის გამოყენების საინტერესო შემთხვევა, რაც, სავარაუდოდ, ბაგრამ ათ-თუნისის გავლენა ენდა იყოს. აღ-ასენანის მაკამებში ჟანრის კლასიკური ნიმუშებიდან შენარსენებულია გარეგანი ფორმა: *ხაჯ'ი აქა-იქ* ჩართული ღექსებით, ციკლურობა და ეპიზოდური სტრუქტურა, მაგრამ აღარ არის ისნაღი და მაღალფარდოვანი ღექსიკა.

მასირ კატამიში

მასირ კატამიში თანამედროვე ეგვიპტელი მწერალია. უნივერსიტეტი საინჟინრო განხრით დაამთავრა და დღესაც აქტიურად მუშაობს თავისი სპეციალობით, თუმცა, ეს ხელს არ უშლის, იყოს მწერალთა კავშირის თუ სხვა ლიტერატურული კლუბების აქტიური წევრი. ლიტერატურის კრიტიკოსთა კავშირის მდივანი. ის წერს პიესებს რადიოსა და ტელევიზიისათვის, აქვეყნებს ღექსთა კრებულებს, ლიტერატურის თემატიკასთან დაკავშირებულ სტატიებს. 1999 წელს გამოვიდა მასირ კატამიშის მაკამები, რომლებიც 1990-იანი წლების დასაწყისიდან იქმნებოდა და პრესაში იბეჭდებოდა. წიგნის შესავალში ავტორი გვამცნობს, რომ ბავშვობიდან მოხიბლული ყოფილა ამ უძველესი ჟანრით, მაგრამ თავად მაკამის დაწერა არც უფიქრია, ვიდრე ერთმა მეგობარმა, ჰადნე 'აბდ აღ-ჟა-თამამა, არ უთხრა, რომ ის შესანიშნავად გაართმევდა თავს ამ საქმეს: „ეს ხომ მშვენიერი არაბული ლიტერატურული ჟანრია, რომელიც თანდათან ქრება. შენ შექმნი მაკამებს ბევრ იმ ადამიანზე უკეთ, ვინც ფიქრობს, რომ მაკამა მხოლოდ *ხაჯ'ით* დაწერილი. კომპაქტურად შეკრულ-შეკოწიწებულ ფრაზათა ერთობლიობაა“ (კატამიში 1999: 3). პირველი, რაზეც დაფიქრდა კატამიში, ეს იყო გმირისა და მოხრობელის შერწყმა თავისი მაკამებისთვის. არნევენი თავის დიდ პაპასე, XVIII ს-ის

გამოჩენილ პოლიტიკოსსე მუჰამმად ბეგ კატამიშისე შეანერა. საგულისხმოა, რომ ეს ისტორიული პიროვნება, აღ-ჯაბართის ცნობით „ეგვიპტელ ამირათა შორის ყველაზე დიდი, რომლის ხელთ იყო სრული ხელისუფლება და ძალაუფლება“ (სილა-გაძე... 2002: 32), ეროვნებით ქართველი გახლდათ. გარდა იმისა, რომ ამ ფაქტს სხვებთან ერთად ადასტურებს ისტორიკოსი გონა ჯაფარიძე, ამის შესახებ გადმოცემით იციან თვით მასირ კატამიშის ოჯახშიც. მწერალი სწორედ „დიდი პაპის“ ხსოვნას უძღვნის თავის წიგნს (კატამიში 1999: 7). ქვეყნის უდიდესი ამირა მამლუქებმა მოკლეს. მისი გარდაცვალებიდან ორი საუკუნის შემდეგ კატამიში პაპას საკუთარ ნაწარმოებში აცოცხლებს – „ხანჯლების, ვირებისა და ცხენების ეპოქის შეიღს ბევრი რამ გააოცებდა კოსმოსის, კომპიუტერისა და ინტერნეტის ეპოქაში... მაგრამ უკეთ დაინახავდა ჩვენს შეცდომებს.“ – მიაჩნია მწერალს (კატამიში 1999: 20). გარკვეული რაოდენობის მაკამების შეგროვების შემდეგ ავტორმა მათ „იბნ კატამიშის მინაწერები“ უწოდა და გაზეთ „ალ-ვაჰდის“ რედაქციაში წაიღო. ცოტა ხანში მიხვდა, რომ პაპის გმირი 'ხდუ' დავდა და ეს მკითხველისთვის უკვე მოსაწყენი იქნებოდა. ამიტომ თითოეული მაკამისთვის დამოუკიდებელი გმირი და მოხრობელი გამოიგონა. ამ პერიოდში შეიქმნა „სხვადასხვა-გვარი მაკამები“ (აღ-მაკამთ აღ-მუთანაჟუნი), რომლებიც თემატური სიჭრელით გამოირჩევა. ეს უკანასკნელი გაზეთში „ალ-ახბარ“ დაიბეჭდა. შემდეგ მიიღო ერთგვარი შეკვეთა, შეექმნა „რამადანის მაკამები“ (აღ-მაკამთ არ-რამადანია), სადაც მარხვის თვეში არსებული პრობლემები გაშუქდებოდა. ერთხანს ერთ-ერთ კარიკატურულ ჟურნალშიც ეთმობოდა მის მაკამებს თეატრალური ადგილი. გამოცემები მოწონებით შეხვდნენ მაკამების ერთ წიგნად გამოცემის სურვილს – ამ ძველ პროზაულ ფორმას ხომ დავიწყების მტვერი ედებოდა (კატამიში

1999: 25). წიგნსაც „იბნ კატამიშის მინაწერები“ ეწოდა და მასში ოთხმოცდაექვსი მაკამა შევიდა. აქედან ოცდათორმეტი – ციკლიდან „სხვადასხვაგვარი მაკამები“ და ორმოცდათოთხმეტი – ციკლიდან „რამადანის მაკამები“.

ერთი შეხედვით, საოცარია, რომ თანამედროვე მწერლობაში არსებულ მიმდინარეობათა სიჭრელის, ცხოვრების დანქარებული ტემპის ფონზე კლასიკურ არაბულ მხატვრულ ფორმას ამგვარი ეურადღება მიექცა. ავტორის მონათხრობშიც კარგად ჩანს ლიტერატორებისა თუ უბრალო ეგვიპტელი მკითხველების მოწიწებითა და სიამაყით საესე დამოკიდებულება მაკამის, როგორც ეროვნული, ტრადიციული ლიტერატურული ჟანრის მიმართ (კატამიში 1999: 26). კატამიშმა შეინარსუნა თითქმის ყველა ძირითადი ნიშანი კლასიკური მაკამისა – ამბის ორმაგი გადმოცემა, გართმეული პროზა ლექსებითურთ, ციკლური ფორმა. მან შეძლო, მაკამის თვითმყოფადობაც არ დაეკარგა და მასში თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებებიც შეეტანა. კატამიშის მაკამებში სკარბობს თხრობის ირონიული ტონი. ყოველდღიური ყოფის სატირული, ხშირად პიპერბოლიზებული ასახვა. აშკარად ჩანს, რომ ავტორი მდიდარი ფანტაზიის მქონე ადამიანია, რომელსაც ძალუძს უბრალო ყოფითი დეტალი ხატოვნად წარმოაჩინოს და ამით მკითხველს რაღაც მნიშვნელოვანზე მიუთითოს. ნათელია, რომ ეს ბაჰრამ ათ-თუნისწიეული ხაზის გაგრძელებაა.

ამისთვით კატამიშმა რეალისტურად წარმოაჩინა ეგვიპტის საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრება, მისი მანკიერი მხარეები – მანერულობა და დამახინჯებული ადათები. მწერლის მხატვრული ამოცანაა, იუმორით მონათხრობ ამა თუ იმ ყოფით სურათში შექმნილი ვითარების აბსურდულობა დაანახოს მკითხველს; თვალი აუხილოს ეგვიპტელებს, რათა საკუთარი ნაკლოვანებები მათთვის უფრო თვალსაჩინო გახდეს. ათ-თუნისწი

მაკამებში წამოჭრილი პრობლემა, რომელიც რამადანის – მარხეის თვეში – უახრო ჭამა-სმას, უსაქმერობას და ფულის ფლანგვას ეხება, კატანიშთანაც გვხვდება ციკლში „რამადანის მაკამები“. აქ ეს თემა კიდევ უფრო მძაფრი ირონიულობით ეითარდება. მარხეის თვე განსაკუთრებით გრძლად ქსვენება აეტორს – ტელევიზიით ან სერიალებს გადმოსცემენ, ან სხვადასხვა კერძების დამზადების წესს. რაც მთელი წელი არ უჭამიათ, ამ თვეში უნდა აინახდაურონ. ერთ-ერთი პერსონაჟი მოელ კაიროს ფეხით მოიეღის და ოცდაათ ადგილს აღნუსხავს, სადაც ღარიბი მუსლიმებისთვის საგანგებოდ იშლება სუფრები. თავად დაბალ ფენას არ განეკუთვნება, მაგრამ სურს, თითოეულ მათგანს მიაკითხოს – ამისთვის ხომ მთელი თვე აქვს. ზოგიერთ მაკამაში (რამადანის ციკლიდან: 40-ე, 53-ე, 74-ე, 83-ე, 85-ე) ირონია კი არ არის, არამედ მოწოდება უფროა ხალხის მიმართ და საუბარია იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს ჭკუშმარიტი მარხეის თვე. კატანიშმა პირველად 1996 წლის იანვარში შექმნა ოცდაათი მაკამა რამადანის თვესე და დღეში ერთ მათგანს აქვეყნებდა გაზეთ „ალ-ახბარის“ რელიგიის გვერდზე.

დიდი დროა გასული ათ-ათწინის შემდეგ, მაგრამ ეკრაფერი ეშეელა მექრთამე, უეურადლებო ექიმებს, უსინდისო მასწავლებლებს, მოწამლულ საკვებს (11-ე, 12-ე, 15-ე მაკამები). ამ ნუსხას კატანიშმა დაცინვის და კრიტიკის ახალი ობიექტები დაუმატა: ლოტო, სადაც მაკამის გმირი უამრავ ფულს ხარჯავს და საპონს იგებს (მე-3); არჩევნები, სადაც დელეგატობის კანდიდატი ამომრჩეველებს ბატებს ურიგებს (მე-6); ბილ ქლინთონი, რომელსაც არაბ ქალთან გატარებულ ღამეს ამერიკა არ აპატიებს (მე-8); ნათანიაჰუ, რომელიც მოცალეობის უამს ახალ კოლონიებს კმნის (მე-9). ამერიკა წარმოჩენილია, როგორც ექსპანსიური ძალა. აშშ-ის პრეზიდენტობის კანდიდატის, ვინმე მისტერ ჯეკის დაპირებებს შორისაა არაბთა მორალური სუ-

ლის განადგურება, მათი ამერიკელი ფილმებითა და ჯინსებით მომარაგება, ღობითა და ნადრების აკრძალვა, დოლარის კურსის აწევა (მე-7). ამგვარად, როგორც ყოველთვის, არ იცვლება მაკამის გარეგანი ფორმა, მაგრამ მისი შინაარსით შეცვლილია ვიზუალურად შესაბამისი ეპოქის მტკიცებულებები. აქტუალურ, საკიბორტო საკითხებზე. ფილოსოფიურ-სოციალური პრობლემებიტყვევით გამოირჩევა „ათას ერთი ღამის მაკამა“ (32-ე), სადაც თავად შაჰრასადია მოხსრობელი: ერთმა უბედურმა ბიჭმა კაიროში, თაჰრიის მოედანზე ქუჩაში დაგდებული სულამანის ბეჭედი¹ იპოვა. აიღო ბეჭედი, მაგრამ ის უცებ გასკდა და იქიდან ჯინი ამოფრინდა. მან ბიჭს სურვილის შესრულება აღუთქვა. ბიჭმა უთხრა: არ მინდა ფული, ოღონდ დაიწოს ფასებმა, ცარიელი ბინები გაქირავდეს, გზებზე აღარ იყოს საცობები და ქუჩები ღრუბლით მოთრეცხოსო; მინდა ღირსეული ქალაქი, ბევრი პური და სიხარული ხალხის გულებშიო, სოღამაზე ქვეყანაზე და გენიალური წყობილებაო. აუხსრულა დუმონმა ამ ბიჭს ყველა სურვილი და გაფრინდა. პირველად ბედნიერება იგრძნო უბედურმა, მაგრამ ცოტა ხანში მობეზრდა ყველაფერი სრულყოფილი, ხალხი, სახალავივით ერთ მწყობრიგად მოარული. მიხვდა, რომ მისი ცხოვრება საგიჟეთში ღამთავრდებოდა. მან სთხოვა დემონს, უკან დაებრუნებინა ყველაფერი. დემონმა ნაიციხა და ეს თხოვნაც აუხსრულა.

ალ-ჰარირის კლასიკურ მაკამებს (მაწანწალა თაღლითების შესახებ) მოგვაგონებს „მაკამა იდიოტისა და ქურდისა“ (72-ე), სადაც რამადანის თვეში ერთი კაცი საცოდავად ქუჩაში დახეტიალობს. ის ჯერ ყველას თავისი მონოლოგით მოხიბლავს, შემდეგ კი გაქურდავს შეკრებილ ხალხს. ერთ-ერთ (მე-10) მაკამაში

¹ არაბული გადმოცემის თანახმად, სოლომონ ბრძენი (არაბულად სულამანი) ჯინებს კემკემებში (ღითონის ან ფაიფურის ვიწროყელიანი წყლის ჭურჭელი) ამწყვდეულა, ბეჭდავდა თავისი ბეჭდით და ზღვაში ყრიდა.

კატამიში უამრავ ძველ არაბ მოღვაწეს იხსენიებს და თანამედროვე აუქციონზე აცოცხლებს მათ სახეებს. ამ აუქციონზე კი არაბთა ძველი დიდება იყიდება. საერთოდ, სიმბოლიკას იშვიათად მიმართავენ ავტორი, მაგრამ ასეთი შემთხვევებიც არის; მაგალითად, 30-ე მაკამაში, სადაც ვირების აღუგორიული სახეები ეგვიპტის საზოგადოებას განასახიერებენ. ამ საზოგადოებაში ცოტას თუ უნდვება პროტესტის გრძნობა არსებულ ვითარებაში.

კატამიში ყველას და ყველაფერს აკრიტიკებს, მაგრამ ამას ისე ახერხებს, რომ მისი მაკამები არ გამძიმებს. ის საოცარი სიმსუბუქის მატარებელი ქმნილებაა. ავტორი ყოფით პრობლემას თუ რაიმე რთულ საკითხზე ხუმრობით მოგითხრობს. მას საოცარი იუმორის გრძნობა და თვითკრიტიკის უნარი აქვს. ბოლოს და ბოლოს თავადაც ხომ ამ საზოგადოების წევრია. წიგნის შესავალში მოჰყავს სატირიკოს იბრაჰიმ 'აბდუ-ლ-კადირ ალ-მაზანის სიტყვები: „თქვენ შეიძინეთ ჩემი დაკვირვების, შრომის ნაყოფი, ჩემი თითების ნაამაგარი უიაფესად. თუ არ მოგეწონებათ, მოცალეობის უამს მაინც წაიკითხაეთ, ან დროის გასაყვანად, საათების მოსაკლავად, ან ისე, ტყუილად დადებით ბიბლიოთეკაში, ან საძინებელში, ან გაყიდით, ან აიუქებთ ვინმეს, ან ფურცლებად დახვეთ და მის ფურცლებს გამოიყენებთ, გაახვევთ სენდვიჩს და მისთანებს“ (კატამიში 1999: 28).

ამასთან კატამიშის ყველა მაკამა იწყება ფრაზით: „თქვა ამან და ამან...“ ან „გვიამბო ამან და ამან...“. მთხრობელი უმეტესწილად მონაწილეა მოთხრობილი ამბისა. ის ყველა მაკამაში სხვადასხვაა. ამ მხრივაც კატამიშის მაკამები ბაიბამ ათ-თუნისნა და ალ-ასფანის ქმნილებას ჰგავს და არა კლასიკურ მაკამებს, სადაც ყველა ამბავს ერთ ციკლში საერთო გმირი და მთხრობელი აერთიანებს. კატამიშთან პირველად გვხვდება მთხრობელი ქალი (მე-16, 22-ე, 28-ე, 32-ე). 6 მაკამაში (მე-4, მე-15, 33-ე, 34-ე, 46-ე, 83-ე) მთხრობელი დიალოგში შედის ავტო-

რთან, ე.ი. მთელ მაკამას დიალოგის ფორმა აქვს. წიგნში „იბნ კატანშიშის მინაწერები“ ავტორის ყველა მაკამა არ შესულა. ამიტომ მხოლოდ ხუთ მათგანში (33-37) გვევლინება მისი დიდი პაპა, მუჭამად ბეგ კატანშიში, მთხრობელისა და გმირის როლში. გარითმული პროზა არსად გადადის ჩვეულებრივ თხრობაში. საღექსო ციტატა ან რადიცის აღწერაა, ან ვიღაცის საგანგებოდ წარმოთქმული სიტყვა, ან ამბის უბრალო გაგრძელება. მაკამა ხშირად მთავრდება ღექსით, რომელიც შეიძლება ლობიოზე (მე-12), ან ქაბაბზე (67-ე) იყოს დაწერილი. აქაც ავტორის ირონიზებული სტილი იხენს თავს.

მწერალი თავად აღნიშნავს შესავალში, რომ დიალექტის გამოყენებას, განსაკუთრებით, ღექსებში, დიალოგებსა და სათაურებში არ მორიდებია, რადგან „ის [დიალექტი] არ ენებს სტრუქტურას და უკეთ წარმოაჩენს აზრს“ (კატანშიში 1999: 26). უფრო მეტიც, კატანშიშის მაკამები წარმოედგენელია ცოცხალი სამეცნიერო ენის გარეშე. ეს ნაწარმოები თავისი მხატვრული ენითა და სტილით მთლიანად შეესაბამება თანამედროვე ლიტერატურაში გაბატონებულ ტენდენციებს. ის აირეკლავს ყველა იმ მახასიათებელ ნიშანს, რაც ბოლოდროინდელი ეგვიპტური პროზისთვისაა დამახასიათებელი. ესაა: *ფუსჰჰ* (კლასიკური არაბული ენა) და *შაჰას* (დიალექტი), „სერიოზული“ და „პოპულარული“ ლიტერატურის, არაბულ-ისლამური ელიტარული ტრადიციისა და დიალექტზე შექმნილი ლიტერატურის თანაარსებობა, ევროპული პროზაული ფორმების გაელენა, თვით-ირონია და ერთგვარი გაურკვეველობა (დრორი 1999: 124).

XX ს-ის ბოლოს შექმნილი მაკამები, ერთი მხრივ, საინტერესოა ტრადიციული ფორმის გამოყენების თვალსაზრისით, მეორე მხრივ, ის შესაბამისი პერიოდის ლიტერატურაში გაბატონებულ ეკლექტიზმსაც ეხმიანება. ძველი ფორმისა და ახალი გამომსახველობითი საშუალებების შერწყმით, წინაპართა სა-

ხეების გაცოცხლებითა და თანამედროვე ეგვიპტელი ტიპების ხატვით კატაშიში არღვევს ისტორიული დროის ფარგლებს და ერთგვარ „პოსტმოდერნისტულ მაკამებს“ გეთაყაზობს.

მაკამა XX ს-ის არაბულ მწერლობაში

ჩვენ მიერ განხილული მაკამური ციკლებიდან ცხადად იკვეთება, რომ მაკამა თანამედროვე ეგვიპტურ ლიტერატურაში წარმოადგენს მოკლე, სხარტად და ლაკონურად გაღმოცემულ, იუმორისტულ სტილში მოთხრობილ ამბავს – ეპიზოდს ყოველდღიური ცხოვრებიდან. მთავარი მოქმედი პირების გარდა, მრავლადაა მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები. ავტორი არ იძლევა გმირთა განცდებისა თუ აზრების ფსიქოლოგიურ ანალიზს, ხოლო მათ ნაკლს არასოდეს აკრიტიკებს პირდაპირი გზით. თანამედროვე მაკამები არც აზრობრივი სიღრმითაა დატვირთული, არც ადამიანთა სულის სიღრმეებში წვდომის პრეტენზია აქვს. მწერალი უბრალოდ, ყველასათვის გასაგები ენით ასახავს ამა თუ იმ ფაქტს. თუმცა, ხშირია ცალკეული მოვლენის ან დეტალის პიპერბოლიზების შემთხვევა, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ტექსტის ირონიულობას.

თანამედროვე მაკამებს, კლასიკურისგან განსხვავებით, არ აქვთ პროლოგი და ეპილოგი. თუკი შუა საუკუნეების აღმოსავლეთში რამდენიმე ათეული მაკამისაგან შემდგარი ციკლისთვის ავტორი გამოიწვევდა ქმნიდა ორ საერთო მუდმივ პერსონაჟს, XX ს-ის თითოეულ მაკამაში უკვე ერთ სახეში გაერთიანებული მოთხრობელი და გმირი სხვადასხვაა. ბაირამ ათ-თუნისნიმაც, ალ-ასვანნიმაც და კატაშიშმაც თავიდან ცალკეული მაკამების გამოქვეყნება დაიწყეს. თანამედროვე მაკამების უმრავლესობა არ შექმნილა, როგორც წინასწარ დაგეგმილი ციკლის ერთი შემადგენელი ნაწილი. (გამონაკლისია „რამადანის

მაკამები“. რომლის დაწერაც დაუკვეთეს კატაშიშს). მხოლოდ გარკვეული რაოდენობის მაკამების დაგროვების შემდეგ ალ-ასყანამ და კატაშიშმა ისინი წიგნებად გამოსცეს, ხოლო ათ-თუნისის თავად ასეთი კრებული არც გამოუცია. მაშასადამე, თანამედროვე მაკამა იქმნება, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოები. თუმცა, შემდეგ მაინც ხდება მაკამათა გაერთიანება ერთი ძირითადი თემის გარშემო. საბოლოოდ, არც ესაა მნიშვნელოვანი. თუკი ათ-თუნისის ერთი ციკლი *ალ-აჰზარის* შეიხებს ეძღვნება, ალ-ასყანისა – ლიტერატორებს, ხოლო კატაშიშისა – რამადანის პრობლემატიკას, ამ უკანასკნელის წიგნში „იბნ კატაშიშის მონაწერები“ „სხვადასხვაგვარი მაკამებიცაა“ შეტანილი, რომელთა თემატიკა საკმაოდ მრავალფეროვანია. მაშასადამე, არის გარკვეული მცდელობა, რომ მაკამები ერთ ციკლში თემატიკის მიხედვით მაინც გაერთიანდეს (ათ-თუნისის, ალ-ასყანის შემთხვევაში). თუმცა, დიდი მნიშვნელობა აღარც ამას ენიჭება (კატაშიშის შემთხვევაში), მაგრამ ციკლოვნობა მაინც მაკამების ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელ ნიშნად რჩება. თანამედროვე მაკამებში ძირითადად შენარჩუნებულია ისნადი, *საჯ'ისა* და *ლექსის* მონაცვლეობა. კლასიკური მაკამებისგან განსხვავებით, ენა მარტივია, იკვეთება დიალექტური ლექსიკა. მაკამის დასათაურება აღარ შეიცავს გეოგრაფიულ სახელწოდებას, თუმცა, ხშირად გეხედება გარითმული სათაურები, რაც ნიშანდობლივია ძველი არაბული მწერლობისათვის.

ჩვენ განვიხილეთ სამი ეგვიპტელი მწერლის მაკამები. თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ XX ს-ის მანძილზე მაკამური ციკლები დაიწერა სირიაში 'აბდ ას-სალამ 'უჯაჰლის მიერ (ალ-'უჯაჰლი 1962), ერაყში შუ'უბნ იბრაჰიმ ხალილის მიერ (ხალილი 1963) და სხვ. ალ-'უჯაჰლიმ სამედიცინო კოლეჯში სწავლისას დაწერა იუმორით აღსავსე მაკამები, სადაც კოლეჯში არსებული ვითარება გააკრიტიკა. შემდეგ კი მეგობრების დაუინებელი თხოვნით

გამოსცა ისინი. ხალხის გართმეული პროზით დაწერილ თურამეტ მაკამაში მთხრობელი, სახელად ალ-ჰანფი, ხელება სხვადასხვა ადამიანებს და ხალხურ საგანძურს აგროვებს. მაკამებში ნოტებით ნაწერილ სიმღერებსაც წააწყდებით. 1926 წელს დაბადებულია ხალხმა შეისწავლა ლიტერატურა და მუსიკა. მას ეროვნული მემკვიდრეობის აღდგენის სურვილი ამოძრავებდა და ერაყული ფოლკლორის წარმონეხა მაკამის ფორმით გადაწვეიტა. გასული საუკუნის მანძილზე სირიასა და ერაყში სხვა მაკამებიც დაიწერა. ოთხმოცდაათიანი წლების ბოლოს ეგვიპტეში ყოფნისას პირადად მქონდა საშუალება, მენახა ორი ისეთი ავტორი მაკამებისა, რომლებსაც არც უცდიათ მათი გამოქვეყნება. ესენი არიან პოეტი აჰმად ტაჰა და გამომცემელი მუჰამმად ბაღდადი. ისინი თავიანთ სატირულ-იუმორისტულ მაკამებს გასართობად, მწერალთა ვიწრო წრეში კითხულობდნენ. ამ მაკამებში ირონიულადაა მოხსენიებული ან გამასხარავებული რომელიმე ლიტერატორი ან პოლიტიკოსი. მაკამის შინაარსის გასაგებად, საჭიროა, იცნობდე ამ პიროვნებას. გარდა ამისა, „პოლიტიკური მაკამები“ უმრავლეს შემთხვევაში სწორედ შექმნის მომენტში ან მომდევნო დღეებშია აქტუალური. შემდეგ კი ისინი კარგავენ თავიანთ ძირითად ფუნქციას. შესაძლოა, ეს იყოს მიზეზი იმისა, რომ ასეთი მაკამების ავტორები მათ კრებულებად არ აერთიანებენ და არ გამოსცემენ. ამიტომ ჩვენთვისაც მხოლოდ ორი ავტორი გასდა ცნობილი. მაკამა, როგორც ეროვნული მხატვრული ჟანრი, არ კარგავს აქტუალობას. როგორც ალ-ჰამდი აღნიშნავს, „თანამედროვე ლიტერატორთა და კრიტიკოსთა უმთავრესი საზრუნავი და პრობლემა მემკვიდრეობის არდავიწყებაა“ (ალ-ჰამდი 1980: 1). ამ მემკვიდრეობაში კი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად მოიაზრება სწორედ მაკამა – ფორმა, რომელიც ტრადიციულის აღდგენის მოტივით არაბულ დრამატურგიაშიც გამოჩნდა.

მეცხე ახალ ზეგნებაზე

ბროკელმანი და პელა დანანებით აღნიშნავენ, რომ ის თეატრალური ელემენტი, რომელიც კლასიკურ მაკამებში არსებობდა, შემდგომში ჯეროვნად არ იქნა გამოყენებული (ბროკელმანი... 1989: 114). რას გულისხმობდნენ ისინი? კლასიკური მაკამების გმირი ყოველ მაკამში იცვლის გარეგნობას – ხან მოხუცია, ხან ახალგაზრდა; იცვლის „პროფესიას“ – ხან ყაღია, ხან პოეტი... ერთგან იგი ქალის სახითაც კი გვევლინება (ალ-ჰარირის მე-13 მაკამი). სწორედ ეს სახეცვლილება, გარდასახვა გმირისა (ე.წ. make up) და მთხრობელის პოსა წარმოადგენს მაკამებში თეატრალურ ელემენტს. ამას ემატება ამ უანრისთვის ნიშანდობლივი დრამატული სტილი – დიადლოგი პერსონაჟთა შორის, მონოლოგი და სხვ. ოქსფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი თომას ჩენერი აღნიშნავს, რომ „ალ-ჰარირის მიერ შექმნილი ახალი კომპოზიციური ფორმა მნიშვნელოვანი წინსვლა იყო დრამატული სტილისკენ, რაც ყოველთვის აკლდა არაბულ ლიტერატურას“ (ჩენერი 1867: 19). იმავეს მიუთითებს ნიკოლსონი (ნიკოლსონი 1962: 311). ბროკელმანს და პელას მიაჩნდათ, რომ მაკამების გამოყენებით შესანიშნავი პიესების შეთხზვა შეიძლებოდა (ბროკელმანი... 1989: 114). იმავე აზრისაა გრუნებავა (გრუნებავა 1998: 9575). მარიანე შენო თითოეულ მაკამას ციკლში განიხილავს, როგორც დრამატულ ელემენტს: „თუ ჩავთვლით, რომ მთხრობელი მსახიობია, ჩვენ მაყურებლის როლში აღმოვჩნდებით. Ich Erzähler (ანუ

პირველ პირში მოხრობელი) მოქმედების უშუალო მონაწილეა. მაკამა წარმოგვიდგება, როგორც ერთგვარი დრამატული ნაწარმოების (*Lesedrama*) ნიმუში“ (შენო 1995: 94). არაბ მეცნიერს ბუხდარას კლასიკური მაკამების ცოცხალი დიალოგები პიესის ნაწილს აგონებს: „დიალოგის გამოყენებით ავტორი თითქოს ჩვენს წინაშე აცოცხლებს მოქმედებას“ – წერს ის (ბუხდარა 1980: 9). ჯაბირ კამიზა მიუთითებს, რომ მაკამაში ამბავი ადვილად შეიძლება გადაკეთდეს დიალოგად და, შესაბამისად, ის იოლად გადაიქცევა პიესად; მაკამებში არის მოქმედების ადგილი, დრო, გმირი, მოქმედებაში შემოდიან სხვა პერსონაჟები (კამიზა 1985: 54). არაბი მეელევეარი ‘აბდ არ-რაჰმან ანდინი გამოთქვამს მოსასრებას, რომ დრამის ელემენტი უფრო მეკეთრადაა წარმოსენილი მაკამაში, ვიდრე მოთხრობის ელემენტები (ანდინი 1969: 25) და მაშინ, როცა დოქტორი მუჰამად რუშდი ჰასანი ცდილობს, მაკამა თანამედროვე მოთხრობის (*ალ-კახა*) წინაპრად წარმოადგინოს, ანდი აცხადებს, რომ მაკამა პიესასთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე მოთხრობასთან. თუქცა, სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილია მაკამის პიესად გადაკეთების ერთადერთი შემთხვევა – იბნ დანანლის (1248-1311) მიერ მაკამის გამოყენება თავის ნრდილების თეატრში. როგორც ბადავი წერს, „მიუხედავად შორეული აღმოსავლეთის აშკარა გავლენისა, არაბული ნრდილების თეატრი მაკამის უანრიდან ამოიზარდა“ (ბადავი 1992: 330) იბნ დანანლი ფართო მასშტაბის მოღვაწე იყო – მწერალი, რეჟისორი, მსახიობი. „მისი ნრდილების თეატრის დიდი მნიშვნელობა იმაში გამოიხატება, რომ პირველად დაუკავშირა არაბული ლიტერატურა (კერძოდ, მაკამები) თეატრს“ (არ-რან 1975: 173).

იბადება კითხვა: საერთოდ, არსებობდა თუ არა შუა საუკუნეების მუსლიმურ აღმოსავლეთში თეატრი? როგორც ცნობილია, ისლამი ისევე, როგორც იუდაიზმი და ქრისტიანობა, კრძალავდა ხელოვნების ამ დარგს, რომელიც მანამდე ბერძნული, რომაუ-

ლი, ბიზანტიური და სპარსულ-რომაული ტრადიციის სახით არსებობდა. კლინისტური და რომაული თეატრის ნაზღვრეები დღესაც არის სირიაში, თურქეთში, ეგვიპტეში, ლიბანში. ისლამის გამოჩენამდე უკვე ერთი საუკუნით ადრე ცოცხალმა თეატრალურმა წარმოდგენებმა ნელ-ნელა დაკარგა თავისი ღრმა რელიგიური, საკულტო ხასიათი, ფუნქცია და მსუბუქი სანასაობად, მიმად, ფარსად, მასხარების თამაშად გადაიქცა. სავარაუდოა, რომ ისლამის გამოჩენის შემდეგაც ბერძნულ-რომაული და სპარსული სერიოზული რიტუალებიდან მათი პაროდირებული შესრულებად შექმონა. ის მწირი მასალა, რომელიც ამ დროის თეატრზე მოგვითხრობს, საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ შუა საუკუნეების მუსლიმურ აღმოსავლეთში არსებობდა ცოცხალი თეატრის (ნრდილების თეატრის საპირისპიროდ) ფორმა *ხაჟალ*. ანტიკური ხანისაგან განსხვავებით, დრამა თეატრში კი არა, ღია ცის ქვეშ – ბაზრებში, მოედნებზე, სასახლეების ეზოებში იდგმებოდა. ამ წარმოდგენებს უფრო იმპროვიზებული ხასიათი ჰქონდა. არაბულ ლიტერატურაში ძალიან მწირია დრამის ნიმუშები. შემორჩა ცნობა ე.წ. „მორალის თეატრზე“, რაც ფაქტობრივად მონოლოგი იყო ერთი „მსახიობისა“, რომელიც არიგებდა მაყურებელს. გარდაცვლილი ხალიფებიდან ზოგს ადიდებდა, ზოგს კი კიცხავდა¹. არსებობდა ნრდილების თეატრიც, რომელიც ცოცხალი თეატრალური წარმოდგენების მსგავსად, მუსლიმური ელიტისთვის მიუღებელი იყო, როგორც გართობის ფორმა, მაგრამ მას სუფიები ანიჭებდნენ გარკვეულ რელიგიურ დატვირთვას. ამიტომ ნრდილების თეატრზე მეტი წყარო შემორჩა (მათ შორისაა იბნ ღანაფლის პიესები). ცოცხალი თეატრი კი მოლიანად უგულებელყოფილი

¹ აზგვარ თეატრს გვიან შუა საუკუნეების ქრისტიანულ სამყაროშიც ჰქონდა ადგილი. ეს იყო მორალისტური, დამრიგებლური ხასიათის წარმოდგენები.

დარწა. შესაძლოა, ვინმემ სადმე იმპროვიზებულად (არა კლასიკური თეატრალური წარმოდგენის სახით) დადგა კიდეც მაკამები, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ალ-ჰარირის შემდეგ მაკამა ძალიან პოპულარული იყო ხალხში. მაგრამ ამის კვალი არ ჩანს. საუკუნეთა მანძილზე გაბატონებულმა კონსერვატიულმა „მაღალმა ლიტერატურამ“ დამრდილა თვითგამოხატვის პოპულარული ფორმები, რომელიც დიალექტზე იყო დაფუძნებული (ქანია 1990: 114). თვით კლასიკურ მაკამაში აისახა მოხეტიალე, რომელიც გადაცმული, სხვა ადამიანის როლში, სხვად გარდასახული წარსდგება პუბლიკის წინაშე. მას უყურებენ, უსმენენ და აჯილდოებენ. ეს უკვე თეატრია, მაგრამ არა კლასიკური, ტრადიციული გაგებით. ზოგიერთი თანამედროვე არაბი მკვლევარი იმის მტკიცებასაც ცდილობს, ისლამი არ უარყოფდაო თეატრს (და ზოგადად *თახირს*), უბრალოდ, თავად არაბებს არ სჭირდებოდათ იგი (ალ-ჰაჯჯაჯი 2001: 36) და მოჰყავს იმის მაგალითი, თუ როგორ დაწერა პიესა *ალ-აზჰარის* შეიხმა (ალ-ჰაჯჯაჯი 2001: 93). რამდენიც არ უნდა იკამათონ, ფაქტი ერთია, XIX ს-ის შუა ხანებამდე არაბულ ლიტერატურაში არ არსებობდა თეატრალური ტრადიცია, არ იწერებოდა პიესები. როგორც ქანია აღნიშნავს, „XIX ს-მდე არაბულ ლიტერატურაში არსებობს ერთადერთი დრამატული ნაშუშევარი და იგი შამს ად-დინ მუჰამმად იბნ დანჰალს (1248-1311) ეკუთვნის. ვეულისხმობ მის სამ „მრდილების პიესას“. ამის მიზეზი კი არის ის, რომ ისლამი არ ტოვებს ადგილს ტრაგიკული კონფლიქტებისთვის და ისიც, რომ არაბთა ლიტერატურული იდეალი ნომადურ ყოფაში ჩამოყალიბდა მაშინ, როცა თეატრი, შესაძლოა, მხოლოდ დასახლებულ ყოფაში აღმოცენდეს“ (ქანია 1990: 112). რაკი არაბულ ლიტერატურაში არ არსებობდა დრამატურგიული ტრადიცია, მაკამაც ვერ გადმოქცეოდა პიესად, ვიდრე თავად არაბებს არ გაუჩნდათ სურვილი საკუთარი ეროვნული დრამატურგიის შექმნისა.

ბეირუთში გამოცემული ჟურნალი „ალ-ჰაფაჰ“ (სიახლე, ინოვაცია) სიახლეებთან ერთად ხალხური მემკვიდრეობის აღდგენა-განახლების პრობლემატიკასაც აშუქებს. ამ ჟურნალის 1996 წლის ნომერში წაგაწყდით სტატიას თანამედროვე პიესის „ბოშური მაკამის“ შესახებ, რომლის ავტორს ქარუკ აჰმანს მაკამის ფორმა გამოუყენებია. მას დასახელებული პიესას კიდევ ორი წარმომადგენელი თანამედროვე დრამატურგიისა – ატ-ტაბბ აჰ-ჰადი და ქარლ ქატიმი – რომლებმაც კლასიკურ ფორმას მიმართეს. სტატიის ავტორი ბატონი ჰშიმი მიესალმება ამ ფაქტს (ჰშიმი 1996: 457). „ბოშური მაკამი“ (პირველად გამოქვეყნდა 1991 წელს) უცხოეთში გადახეიწილ გმირზე მოგვითხრობს. მთავარი თემაა მიგრაცია – სამშობლოს იძულებით მოშორებული ადამიანის ცხოვრება და ამ ვითარებასთან დაკავშირებული პრობლემები. ეგვიპტური დრამატურგიის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი თავქიკ ალ-ჰაქმი ყოველთვის ამბობდა, რომ პიესა არაბულ მემკვიდრეობას უნდა დაყრდნობოდა, ან ფარაონების ისტორიას (იხ. აჰმანი 1994: 464). სწორედ მისი სიტყვები მოჰყავს აჰმანს და ბოშების თემის არჩევის იმით ხსნის, რომ მიგრაციის პრობლემა ზოგადია, საყოველთაოა და თან აქტუალური. პიროვნების ძაღლსა და ძაღაუფლებას შორის დაპირისპირება, მემკვიდრეობის, წინაპართა დანატოვარის მიმართ ყურადღება ყველა დროის უმნიშვნელოვანეს საკითხებად მიაჩნია ავტორს. ის შესაძლებლად თვლის პიესაში გამოყენებული ბოშური სიმღერების არაბული ხალხური სიმღერებით შეცვლას იმისდა მიხედვით, თუ რომელ არაბულ ქვეყანაში დაიდგება იგი.

პიესა იწყება ძირითადი მთხრობელის – ალ-ათილნის¹ გამოცხადებით. ეიოლინოს თანხლებით ის მაყურებელს მაკამის გმირებს, დანარჩენ მთხრობელებს, სცენაზე განლაგებულ სურათ-

¹ ალ-ათილნე – ბოშათა ერთ-ერთი გმირის სახელი.

თებს აცნობს. შესავალ ნაწილში ბოშების მოკლე ისტორიას გვიამბობენ მოხრობელები. ერთ-ერთი პერსონაჟი ალ-‘ათონდონს ეკითხება, თუ რა კავშირი აქვთ ბოშებს მაკამასთან, რატომ შეეხო მოხრობელი ამ ფორმას? რაზეც ის პასუხობს: ჩვენ აღმოსავლური ძირებიდან მოვდივართ და დიდი მემკვიდრეობა მოგვაქვს თან. უპიკელად, მათ შორისაა მაკამას ფორმაც (*ნამტუ-ლ-მაკამა*).

შესავალს მოსდევს პირველი ნაწილი, რომელსაც ალ-‘ათონდონ უკვე გართმეული პროზით იწყებს. შემოქმედს სხვა მოხრობელი: – „მიამბო იბნ ალ-აჰმანიმ“ – ამბობს ის და უკვე დროის სხვა მონაკვეთში, სხვა პერიოდში გადავდივართ. გვაწვდის ცნობებს მთავარი პერსონაჟის – აჰმანის შესახებ. ის ბოშაა. წარმოშობით სამხრეთ ერაყიდანაა. დაიბადა მოსკელში. ერთი ინციდენტის გამო ნაქარევედ მოუხდა ქვეყნის დატოვება და უნგრეთში გადასახლდა. როცა თავად აჰმანი გამოდის სცენაზე, საჯარო წყდება. მოქმედება უკვე სხვა დროსა და სივრცეში მიმდინარეობს. აჰმანი ბუდაპეშტის მახლობლად, მდინარის ნაპირზე სახლდება, რადგან ეს ადგილი მას სამშობლოს აგონებს. აქ, წყლის პირას იხსენებს ის სიერმეს, შეყვარებულობის პერიოდს და მაცურებელიც მასთან ერთად წარსულში გადადის – იმართება დიალოგი აჰმანსა და სიამის (მისი გულის სწორს) შორის. აღმონდება, რომ სახლში, სადაც აჰმანი დასახლდა, მანამდე მისივე სამშობლოდან გამოქცეული ‘უმარის ოჯახი ცხოვრობდა, რომელსაც ასევე სწრაფად ბუდაპეშტის დატოვება მოუხდა. ამ ოჯახს ბევრი ნიუთი დარჩა: ბავშვების სათამაშოები, წიგნები, ჩანაწარები, პატარა ჩიტიც კი. აჰმანი ათვალიერებს წინა ოჯახის დანატოვარს და რაღაც უხილავი ძაფები იბშება მათ შორის. სრულიად სხვა სივრცეა ‘უმარი და მისი ოჯახი, რომელიც უკვე აჰმანის წარმოსახვაში ცოცხლდება. მას წარმოუგენილი აქვს, როგორ უყვება ‘უმარი შვილებს სამშობ-

ლოზე. შემდეგ თავისი ბავშვობის თამაშობები ახსენდება. ერთი სიტყვით, წარსული, აწმყო და მომავალი ერთმანეთშია არეული, სცენაზე ერთდროულად არსებობს. იმლება ზღვარი რეალობასა და წარმოსახვას შორის. ამას ემატება ოთხი მთხრობელი, რომლებიც 'სოფჯერ სხვა როლებსაც ითავესენ. მთავარი მთხრობელი მაყურებლის წინაშე სხვის მონათხრობს აყვება. შემდეგ სხვა მთხრობელს სხვა სივრცეში შეეყვართ. ისინი ურთიერთშეთანხმებულად მიმოდიან აქტებს - მოვლენებს შორის.

პიესის ბოლო ნაწილი კი მთლიანად ანდაზებსა და შეგონებებს ეთმობა - ადამიანებმა არ უნდა გაწყვიტონ კავშირი თავიანთ ფესვებთან!

აფანის თქმით, მას მაკამის ფორმა პირდაპირ არ გადმოუღია, მისი ყველა ტრადიციული დეტალი არ გამოუყენებია. „ის ტანსაცმელივით მოვირგე - აღნიშნავს ავტორი - *ხაჯ'ი* იქ გამოვიყენე, სადაც საჭიროება მოითხოვდა. ჩვენ XXI ს-ს ეუბანოვდებით. ამიტომ ძველ ფორმას ზედმიწევნით ვერ დავემორჩილებით. გასათვალისწინებელია საერთო გემოვნებაც, თანამედროვე ეპოქის სული. ძველის აღდგენაც მნიშვნელოვანია, მემკვიდრეობის არდავიწყება.“ (აფანი 1994: 462). დრამატურგი მაინც ფიქრობს, რომ მაკამის არსი შეინარსუნა და სიაშოვნებით წარმოუდგენს ამ ფორმას იმათ შთამომავლებს, „ვისთვისაც საოცრად სისხლხორცეული იყო ის წარსულში“ (აფანი 1994: 462).

უშუალოდ მაკამის ფორმის გარდა აფანის პიესაში გამოიწინადა სპეციფიკური არაბული დრამატული ფორმა, რომელიც წარმოადგენს ტრადიციული პოპულარული წეს-წყევლებიდან იღებდა სათავეს. ეს გახლავთ *ალ-ჰაჟაჰათის* ტრადიცია. *ალ-ჰაჟაჰათი* პერფორმანსის დიდოსტატი იყო. ის არ გახლდათ არც გამუდმებით მოგზაური ტრუბადური და არც *რანეი*, რომელიც

თავს არასოდეს აძლევს თავისუფალი ინტერპრეტაციის უფლებას. თუმცა, თეატრალური წარმოდგენისგან განსხვავებით, მის გამოსვლას არ ჰქონდა დასაწყისი და დასასრული. *აღ-ჰა-ჯანთი* აუდიტორიისთვის ხშირად უკვე კარგად ნაცნობ სიუჟეტებს იშვიათი დრამატიზმით წარმოადგენდა. მწიმი ალნიშნავს, რომ ავანის პიესაში *აღ-ჰა-ჯანთისთან* დაკავშირებული ტრადიციული ელემენტებია: ოთხი მთხრობელი, ერთი პერსონის მიერ ორი როლის შესრულება, ერთმანეთში უშუალოდ შეჭრილი მოქმედებები (მწიმი 1996: 460). საინტერესოა, რომ ავანის არ გახლავთ იშვიათი გამოჩენისი ამ ტრადიციული ფორმის გამოყენების თვალსაზრისით. თანამედროვე გერმანელ მკვლევარს ფრედერიკე პანეიკს მიაჩნია, რომ *აღ-ჰა-ჯანთის* გამოყენებას თანამედროვე არაბულ თეატრში მხატვრული ფუნქციის გარდა, შესაძლოა, პოლიტიკური დატვირთვაც ჰქონდეს (პანეიკი 1999: 337-348).

თეატრის როლი ცხოვრების ასახვაში მდგომარეობს. საამისოდ კი სხვადასხვა ჟანრისა და ფორმის გამოყენება შეიძლება. არაბულმა დრამატურგიამ უკვე კარგად მოიხერგა და გაითავისა ევროპული დრამის ფორმა, რომელიც აღმოსავლეთისთვის სრულიად უცხო იყო, როცა ის XIX ს-ში ევროპიდან არაბულ სამყაროში შემოვიდა. ევროპულმა თეატრებმა, რომლებიც აღმოსავლეთის ქვეყნებში წარმოდგენებს მართავდნენ, დიდი გავლენა მოახდინეს არაბული თეატრის ჩამოყალიბებაზე (მორე 1996: 18). არაბული დრამატურგიის პირველი ეტაპი დასავლურიდან თარგმნითა და გადმოარაბულებით აღინიშნა, ხოლო ამას მოჰყვა ავტორთა მიბრუნება კლასიკური არაბული ლიტერატურისკენ – არაბთა გმირების სარაინდო ისტორიებისკენ (*სირათ*), არაბული ფოლკლორისკენ (განსაკუთრებით, „ათას ერთი ღამისკენ“) (გარდავაძე 2002: 41). თუ არაბული თეატრის ისტორიას გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ ორიგინალური არაბული

პიესების გახენის შემდეგაც მათში დრამატული ტექნიკა, გამომსახველობითი საშუალებები უფრო დასავლური იყო, ვიდრე ტრადიციული. სამოციაწიელებმა დაიწყეს პიესებში მეტი ფოლკლორის გამოყენება, რათა თეატრი ხალხისთვის დაეახლოებინათ, ის უფრო ეროვნული გაეხადათ. ეს პროცესი გაგრძელდა და შინაარსის გაარაბულების შემდეგ ფორმის ტრადიციულობასაც მიექცა ეურადღება. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება – ახ-ზადნკის სპექტაკლი ალ-ჰამაზანის მაკამების მიხედვით. წარმოშობით მაროკოელი ახ-ზადნკი უნივერსიტეტი მსახიობი, რეჟისორი, მწერალი და პროდიუსერი იყო. მან, სხვა საინტერესო პიესებთან ერთად, დაწერა სატირული კომედია ბადნ ალ-ზამანის მაკამების მიხედვით და 1973 წელს სირიაში დადგა ის. ბადანის (ცნობით, სპექტაკლი საკმაოდ წარმატებული ყოფილა (ბადან 1992: 331). ჩვენთვის ცნობილ დრამატურგებს შორის ახ-ზადნკი იყო პირველი, ვინც მაკამების თანამედროვე პიესად გადაკეთება სცადა. როგორც ვხედავთ, თეატრის მესვეურები დღესაც აგრძელებენ თავიანთი აღმოსავლური ხელოვნების წარსულში ძიებას. ავანის მიერ მაკამის ლიტერატურული ფორმის გამოყენებაც ხომ ტრადიციულის აღორძინების მოტივით მოხდა. მწერლის თქმით, ამ ნაბიჯით რეჟისორსაც მეტი გასაქანი მისცა, რადგან მან უნდა გადაწყვიტოს მოქმედების შეთავსება თხრობასთან, მთხრობელების ადგილი მოვლენებს შორის. ავანის ასრით, მაკამა სცილდება მოთხრობის (ალ-კისბა-ლ-კაჰირა) ფარგლებს. მასში თავიდანვე ჩადებული იყო შესრულების ფორმა. მთხრობელი, პერსონაჟები, ცხოვრებისეული ამბების უშუალო გაცოცხლება – ის თითქოს სასცენო მოთხოვნების მიხედვითაა დაწერილი (ავანი 1994: 465). ეს არც არის გასაკვირი, რადგან შუა საუკუნეების არაერთი ნარატიული ნიმუში სწორედ მაშინ შეიქმნა, როცა წაკითხვა იყო წარმოდგენა. თუკი დღეს პერფორმანსი დაკავშირებულია პოეზიას-

თან, მუსიკასთან და დრამასთან, იმ დროს საჯარო კითხვა ორატორული ხელოვნების დემონსტრირებითა და აუდიტორიის წინაშე ერთგვარი პოზით, იყო სპექტაკლი. სპექტაკლი იყო *ალ-ჰაჯაგანოს* მიერ იმპროვიზებულად წაკითხული, მსმენელებისათვის უკვე ნაცნობი სიუჟეტები, რადგან მას შესრულების ფორმა აუცილებლად ხდებდა თან.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ კლასიკურ მაკამაში არსებული თეატრალური ელემენტი გვიან (ათი საუკუნის შემდეგ), მაგრამ მაინც იქნა გამოყენებული დრამატურგების მიერ. და მაშინ, როცა თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში მაკამა სატირულ-იუმორისტულ ჟანრად ჩამოყალიბდა, თანამედროვე დრამატურგიაში ის განახლებულ ტრადიციულ გამომსახველობით ფორმად მოგვევლინა. მათი ავტორებისთვის საერთოა სურვილი იმისა, რომ მაკამა არ დაიკარგოს. ამასთან დაკავშირებით, სამოციანი წლების დასაწყისში შაგქ დაფი თავის მონოგრაფიაში მაკამის შესახებ წერდა: „ახლანდელი მწერლები თვლიან, რომ მაკამა ვერ დააკმაყოფილებს თანამედროვე მკითხველის გემოვნებას, მაგრამ ჩვენ გვჯერა, გამოინდება ახალგაზრდა, რომელიც ახალი კუთხით დაინახავს მაკამას, სწორად შეაფასებს მის შესაძლებლობებს, სიცოცხლისუნარიანობას და მჭევრმეტყველ გმირს კი აღარ შექმნის, არამედ მისი მაკამები თანამედროვე საზოგადოების ყოფასთან იქნება დაკავშირებული“ (დაფი 1987: 102). ამგვარად, როგორც ვხედავთ, დაფის წინასწარმეტყველება ახდა. საინტერესოა, კიდევ რამდენი ხნის სიცოცხლე უწერია ათსაუკუნოვან ჟანრს.

დასკვნა

მეცხვადეთ, ნაშრომში მაკამის ჟანრის წარმოშობისა და განვითარების ზოგადი შტრისები გამოგვეკვეთა. ამისათვის ეველა იმ მაკამურ ციკლს შევეხეთ, რომელიც X ს-დან მოყოლებული XX ს-ის ჩათვლით მნიშვნელოვან, საეტაპო ნიმუშებად მიეინიეთ. ესენია: ჟანრის შემქმნელად აღიარებული ალ-ჰამაუნის (X ს.), კლასიკური მაკამების საეკეთესო ავტორად მინეული ალ-ჰარირის (XII ს.), „არაბული რენესანსის“ ეპოქაში აშ-შიდჰკის (XIX ს.), ალ-ჰაზიჯის (XIX ს.), ალ-ჰეჰადლი-ჰისა (XIX-XX სს. მიჯნა) და იბრაჰიმის (XIX-XX სს. მიჯნა), თანამედროვე არაბულ მწერლობაში ათ-თუნისის (XX ს-ის 20-იანი, 30-იანი წწ.), ალ-ასფანის (XX ს-ის 60-იანი წწ.), კატამიშის (XX ს-ის 90-იანი წწ.) მაკამებთ; ასევე XXს-ის 80-იან წლებში შექმნილი მაკამა-პიესა, რომლის ავტორია ჟარუკ აჰანი. გარდა ამისა, ბუნებრივია, მაკამათა სხვა ავტორებსაც შევეხეთ, როგორებიც არიან ალ-აშთარქუენ ას-სარაკუსტენ (XIII ს.), ას-სიოტენ (XV ს.), ალ-უჯადლი (XX ს.) და ა.შ. თუმცა, მოცემულ ეტაპზე ნენ არ გვქონია პრეტენზია, ამოგვესო ის დიდი ეაკუეში, რომელიც XII-XIX სს-ებს შორისაა ამ პერიოდში შექმნილი მაკამების მოძიების, გაცნობისა და გაანალიზების თვალსაზრისით. ზემოთ ჩამოთვლილ ავტორთა ნაწარმოებების განხილვამ საშუალება მოგცა, გაგვეკეთებინა გარკვეული დასკვნები იმის თაობაზე, თუ რა გზა გაიარა არაბულმა მაკამამ შუა საეკუნეების ნორმატიული პოეტიკით შესრულებული ლიტერატურული სიერციდან XX ს-ის ბოლოს შექმნილ თავისუფალ, შეუსრულად, რადიკალური პლურალიზმით აღჭურვილ პოსტმოდერნულ გარემოცვამდე.

მაკამას, რომელიც არაბული ლიტერატურის ძირითად ჟანრად მოიაზრება, სხვადასხვა დროს უწოდეს „ამბავი“, „მოთხრობა“, „ნოველა“, „პიესა“, „ნარატიული თხზულება“. არაბული ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინების ლექსიკონში ვკითხულობთ: „მაკამა – გარითმული პროზით დაწერილი მოთხრობა. შეიცავს შეგონებას, გონებამახვილურ აზრებს, ანექდოტებს“ (მაჯღინი 1984: 201). თუმცა, არც ეს გახლავთ მაკამის სრულყოფილი განმარტება. X ს-ში წარმოქმნილ ამ მხატვრულ ფორმაში მანამდე არსებული ლიტერატურული ჟანრებიც აისახა და ჯერ კიდევ არარსებული, მომავალი ჟანრებიც განიჭვრიტა. მისი აღმოცენება კონკრეტული სოციალურ-პოლიტიკური ძვრებით იყო განპირობებული: როდესაც აბასიანთა მონარქიის შესუსტებამ საკარო რიტუალს და კარის პოეზიას საყრდენი გამოაცალა, განსაკუთრებული პოპულარობა შეიძინა მაკამამ, რომელიც იყო უარყოფილი ადამიანების ლიტერატურა. ის არც ეხებოდა მმართველს და თუ ეხებოდა, მხოლოდ ირონიულად. „მაკამა ერთადერთი ნარატიული ფორმაა, დაბალიდან მაღალი ლიტერატურისკენ რომ გაიკვლია გზა და ჩამოყალიბდა ჟანრად, რომელიც თანამედროვე არაბებმა მემკვიდრეობით მიიღეს“ (ქანია 1990: 110).

ალ-ჰამაჰანისა და ალ-ჰარირის მაკამები შეფასდა, როგორც იმ პერიოდისთვის ინოვაციური ლიტერატურული მოვლენა (დრორი 2000: 10). ეს იყო პირველი პროზაული ქმნილება, სადაც: 1) ავტორებმა გამოიგონი, მხატვრული სინამდვილე შექმნეს განზოგადებული მხატვრული პერსონაჟებით (რაც ალ-ჰარირმა საგანგებოდ დაადასტურა თავისი მაკამების შესავალში); 2) იყო საზოგადოების კრიტიკა და ამ თვალსაზრისით ის თანამედროვე პროზაული ჟანრების წინამორბედი; 3) საჯ.რ იქცა მხატვრული კომპოზიციის ნაწილად; 4) ლიტერატურული თემა იმ პერიოდის მთელ სემიტურ ლიტერატურაში საუკეთესოდ იქნა რეალიზებული. მაკამის კომპოზიციური ფორმა იმ თავისებურ მოდელად იქ-

ცა, რომელიც შემდგომ, თანამედროვე ეპოქაში სოგმა მოთხრობად განაგრძობდა (აქმა თაიმურიდა, მეკამმად ლუქტონ ჯემი), სოგმა რომანად (მეკამმად ალ-მუეაჟიბი), სოგიერთმა ნოველად (ლუქტონ ალ-მანქალუქონ, ამინ რაჰანი), დრამად (ქარუკ აჰანი) თუ ბელეტრისტულ თხზულებად (მანქიზ იბრაჰმი). ყველა ამ თანამედროვე პროსაულ ჟანრთა ნიშან-თვისება ნაწილობრივ არსებობდა კლასიკურ მაკამებში, თუმცა, ზემოთ ჩამოთვლილი ნოველიური ღირსებები თავის დროზე მიიქმალა, რათა ალ-მანქალუქონსა და ალ-ჰარირის მაკამები შუა საუკუნეების ლიტერატურის კანონიკურ სისტემაში მოექციათ. მთავარი აქცენტი მაღალმხატვრულ ენაზე გაკეთდა და ჟანრის პოტენცია გამოუყენებელი დარჩა. პრესტიჟის მიუხედავად მაკამა ცარიელ მოდელად გადაგვარდა. თანამედროვე პერიოდამდე მასში თავიდანვე არსებული ფიქციის არ პქონია გამოკვეთილი ფუნქცია, კერძოდ, სინამდვილის მხატვრული ასახვა და ამით გარკვეული „მესიჟის“ გაკეთება რეალობასთან მიმართებაში. ეს ფუნქცია მაკამებს XIX ს-ში დაეკისრა. ალ-მუეაჟიბისა და მანქიზ იბრაჰმის ნაწარმოებებში საზოგადოებრივი ინსტიტუტების კრიტიკა გაჩნდა. გარდა ამისა, სწორედ ამ პერიოდში გახდა მაკამა ხაზგასმით არაბული ჟანრი და ასეა დღემდე. თუკი კლასიკურ მაკამებს ევროპელი მეცნიერები აფასებენ როგორც უფრო მუსლიმურ კულტურულ მოვლენას, რომელიც აბასიანთა მულტიეთნიკურ გარემოში წარმოიქმნა და არა ომაიანთა „არაბულ“ იმპერიაში (ფონ გრენებაუმ 1953-1955: 117), რაჰლის პერიოდიდან მოყოლებული ის სწორედ არაბული კულტურის განუყოფელი ნაწილია, ეროვნული ჟანრია, რომელიც გამოყენებულ იქნა, როგორც უცხო კულტურისთვის ნაციონალიზმისა და ტრადიციულის დაპირისპირების ერთ-ერთი საშუალება (ალ-მუეაჟიბის შემთხვევაში). დღესაც, როდესაც ლაპარაკია მემკვიდრეობით მიღებულის არდაუწყვეტის თაობაზე, დღის წესრიგში დგება მაკამა, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელო-

ვანი კომპონენტი არაბული კულტურისა, რომელიც არ უნდა იქნას მივიწყებული. მაკამის შესანარჩუნებლად XX ს-ის დასაწყისში, როცა არაბულ მწერლობაში უკვე მყარად მოიკიდა ფეხი დასავლურმა ჟანრებმა – ნოველამ, რომანმა და ა.შ., საჭირო გახდა, რომ მას, როგორც მსატერელ ფორმას, გარკვეული ფუნქცია მიანიჭებოდა. სწორედ ამ დროს გამოჩნდა ასპარეზზე ნიჭიერი და განათლებული ბაირამ ათ-თუნისი, რომელმაც გარითმული პროზის სისხარტეს დიალექტის გამომსახველობითი ძალა, იუმორი და თხრობის ლაკონიურობა დაეკავშირა და ეს ყველაფერი მაკამის ფორმაში წამოასხა. მასთან კლასიკური მაკამის არც ერთი ნიშანი – არც *საჯა*, არც *ისნაჟი*, არც ლექსები – არ გამოიყურება ხელოვნურად და მოძველებულად. ბაირამ ათ-თუნისის მსგავსი მაკამური ციკლები შექმნეს ალ-ასფანჩი და კატამიშმა. ასე იქცა მაკამა სატირულ-იუმორისტულ, მსუბუქად წასაკითხ ნაწარმოებად. მისი ფორმა ბუნებრივად მოერგო ამ თანამედროვე და ძალიან პოპულარულ ჟანრს, რომელიც ხშირად ლიტერატურთა ვიწრო წრეში წასაკითხადაც კი იქმნება და გამოუქვეყნებლად იკარგება ხოლმე. არაბებისთვის არა მარტო საყვარელი, არამედ საოცრად ორგანიული აღმოჩნდა ის. ჯერ კიდევ როდის წერდა აშ-შიდჰკი გარითმული პროზის მოძველების შესახებ (ჯუბრანი 1986: 117). მიუხედავად ამისა, თანამედროვეთა მაკამებში ის არ უღერს მოძველებულად. ხელოვნურობა, რომელიც ნათარგმნ ტექსტში წნდება ხოლმე *საჯა*-ის გამოყენების გამო, არაბულ მაკამაში არ იჩენს თავს. ბევრ თანამედროვე არაბს აქვს იმის განცდა, რომ მაკამა მხოლოდ არაბულია. მართლაც, არც ერთ სხვა ლიტერატურაში არ შენარჩუნებულა ეს ფორმა, თუმცა, მაკამები იწერებოდა სპარსულადაც, ებრაულადაც და სირიულადაც. ამასთან დაკავშირებით როჯერ ალენი წერს: „... [მაკამის ფორმის] ძირითადი მახასიათებელი ნიშნები მნიშვნელოვანი, არსებითი ნაწილია არაბული სამყაროს დამოკიდებულებისა მისივე

კულტურულ მემკვიდრეობასთან“ (ალენი 2000: 13). მაკამა არაბებისთვის არის ერთგვარი კავშირი ისტორიულ წარსულთან. სწორედ ეს გახლავთ პასუხი ნაშრომის შესავალში დასმულ კითხვაზე: რა არის მაკამის ჟანრის სიცოცხლისუნარიანობის მიზეზი? მაკამა იყო მხატვრული ფორმა, რომელმაც კლასიკურ პერიოდში მოხვეჭილი საოცარი პოპულარობის გამო პოსტ-კლასიკურ ხანაშიც განაგრძო არსებობა (რაკი დეკადანსის პერიოდში ცოდნა ფორმალური, დასეპირებული ტექსტებისგან შედგებოდა, მთავარი იყო მემკვიდრეობით მიღებულის ათვისება და ახალი არაფერი შექმნილა), და ახალ, უახლეს მწერლობაშიც მნიშვნელოვანი გახდა იმდენად, რამდენადაც მნიშვნელოვანი იყო არაბებისთვის კულტურული მემკვიდრეობა – *თურაში* მოდერნული მწერლობის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე. ათ-თუნისისთვის ტრადიციული ფორმა აქტუალური გახდა აღ-აჰმარელებთან საპოლემიკოდ, აღ-ასგანისთვის – ლიტერატორების გასაკრიტიკებლად.

გასაგებია, რომ მაკამა XX ს-ის მწერლობასა და დრამატურგიაში იმ მოტივით არსებობს, რომ ის არაბების უსაყვარლესი ჟანრია და დაეიწყებას არ უნდა მიეცეს, მაგრამ მხოლოდ ტრადიციულის შენარჩუნების სურვილი არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ მემკვიდრეობით მიღებული მხატვრული ფორმა თანამედროვე ლიტერატურის ორგანულ ნაწილად იქცეს. სატირულ-იუმორისტული ჟანრი აღმოჩნდა ის ნიშა, სადაც ძველმა ფორმამ ადგილი დაიმკვირდა უახლეს ლიტერატურულ ფორმებს შორის. სწორედ ეს გახლავთ პასუხი ნვენს მიერ შესავალში დასმულ მეორე კითხვაზე: რატომაა მისაღები X ს-ის მხატვრული ფორმა თანამედროვე ლიტერატურისთვის? ზემოთ განხილული XX ს-ში დაწერილი მაკამური ციკლები საერთოკულტურული კონტექსტიდან ამოვარდნილი არქაული ფორმის ნაწარმოებები სულაც არ არის. როგორც ენახეთ, ათ-თუნისის, აღ-ასგანისა და კატამის მაკამები სრულიად აკმაყოფილებენ შე-

საბამისი ეპოქის ლიტერატურულ კრიტერიუმებს. უკანასკნელი მათგანი პოსტმოდერნული ეპოქის ეკლექტურობას ეხმიანება და კლასიკური მაკამის გარეგან ნიშნებთან ერთად მასში უახლესი პერიოდის ნარატივისთვის დამახასიათებელი ისეთი შტრიხებიც შეინიშნება, როგორიცაა ირონიული ქმედექსტი, გროტესკი, ფანტაზია, ისტორიული გმირების გაცოცხლება, ისტორიული დროის საზღვრების დარღვევა და მოულოდნელობის ეფექტი. ცნობილია, რომ პოსტმოდერნიზმმა არაბულ მწერლობაში ახალი ძალით წამოსწია წინ *თურატი* და აქტუალური გახადა ის (მალტი-დუგლასი 1999: 393). ასეთ ვითარებაში სრულიად ბუნებრივია ისეთი ტრადიციული ფორმის არსებობა, როგორიც მაკამაა.

როგორც ლიტერატურის თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, არაბული მაკამისთვის იმთავითვე დამახასიათებელი იყო სერიოზულის შეთავსება იუმორთან, სწავლებისა – გართობასთან (ჰასანი 1984: 5; ბროკელმანი 1993: 116). საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეებში არსებული კანონიკური ლიტერატურა კრძალავდა, უარყოფდა ფიქციას, მხატვრულობას, რაც კლასიკურ მაკამებს უდავოდ გამოარჩევდა ადამის სხვა ნიმუშებისაგან. სწორედ ამიტომ მიიჩნიეს მაკამები გასართობ ლიტერატურად, რომელიც სერიოზული განათლების მისაღებად არ გამოდგებოდა და ადამის ნაწილად ვერ ჩაითვლებოდა. აქედან წამოვიდა მაკამაში სერიოზულის და სახუმაროს (აღ-ჯიიდ *ჟა-ჟა-ჟლ*) თანაარსებობის თეორია. შუა საუკუნეებში მხატვრულობას არ აქონია სინამდვილის ასახვის ფუნქცია, რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მაინც შეინიშნებოდა აღ-ჰამაზანისა და აღ-ჰარირის მაკამებში. ეს მომენტი თავის დროზე შესაფერისად ვერ აღიქვეს და ჯეროვნად ვერ შეაფასეს. ამიტომაც იყო, რომ კლასიკურ მაკამებში არსებული ფიქტიური სამყარო თანდათან შევიწროვდა და დარჩა ცარიელი ფორმა – მაკამა რიტორიკულ სავარჯიშოდ გადაიქცა. შუა საუკუნეებში ამ ჟანრმა თავისი მხატვრული ბუნებით ვერ ითამაშა ლიტერა-

ტურის დინამიკაში ის როლი, რაც შექცელო, უთამაშა. მაკამა, რომელიც წარმოიშვა და ჩამოყალიბდა ლიტერატურულ ჟანრად, საუკუნეთა განმავლობაში გადაგვარდა ფორმად. ამიტომაცაა რომ ალენი *ნაჰას* პერიოდიდან მოყოლებული მაკამის ჟანრის გამოყენებაზე მსჯელობისას გამოყოფს მის სულს (spirit) და ფორმალურ ნიშნებს (mode, features) (ალენი 2000: 13). დანაწევრებით აღნიშნავს, რომ დაიკარგა სული. თუმცა, ეფიქრობო, ჩვენს მიერ განხილულ XX ს-ში შექმნილ მაკამურ ციკლებში შენარჩუნებულია არა მხოლოდ გარეგანი ფორმალური ნიშნები მაკამისა (კერძოდ, გართიშული პროზა შიგ ჩართული ღექსებით, პერსონაჟ-მთხრობელი და ციკლური ფორმა), არამედ „სულიც“ და ეს, უპირველესად, იუმორისტული სულია. კლასიკური მაკამის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა ირონია, რასაც შემდგომში კლასიკოსთა მიმბაძეველები რატომღაც ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ. თავიდან აღ-ჰამაჰანის მაკამებს მსუბუქი ირონია გამოარჩევდა. ირონიული იყო იბნ ნაჰას და აღ-ვაჰრანის მაკამებიც. შემდეგ აღ-ჰარირიმ ენა გაართულა, სტრუქტურა გამოკვეთა. მისმა მიმბაძეველებმა კი მთელი აქცენტები მკვერმეტყველურ დეკლამირებაზე გადაიტანეს, რის გამოც ირონიამ და იუმორმა მეორე პლანზე გადაინაცვლა, ზოგ შემთხვევაში კი საერთოდ გაქრა. *ნაჰას* ეპოქაში, როცა მნიშვნელოვანი ვახდა მაკამის, როგორც მხატვრული ჟანრის აღორძინება, აღ-მუეაჰლიმ კვლავ მიმართა ირონიასა და სარკაზმს, მაგრამ მაკამის წმინდად ფორმალური ნიშნები ბოლომდე ვერ შეინარჩუნა, რასაც წარმატებით გაართვეს თავი XX ს-ის მწერლებმა. მკვერმეტყველური დეკლამირებისგან თავისუფალ XX ს-ის მაკამებს პირვანდელი, აღ-ჰამაჰანისეული თხრობის უშუალოება და სიმსუბუქე დაუბრუნდათ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე ავტორებთან არ შეინიშნება პაროდია, რაც აღ-ჰამაჰანის მაკამებისთვის იყო დამახასიათებელი (ზოგადად, მოდერნულ და პოსტმოდერნულ

მწერლობაში ამა თუ იმ მხატვრული ფორმის გამოყენება აღარ ხდება მათი პაროდირების მიზნით), არ შეინიშნება არც ღიდაქტიკა, რომელიც ალ-ჰარირის მაკამებს გამოარჩევდა, რადგან XX ს-ში, უბრალოდ, სასაცილოა, ვინმე დამოძღვრო, ჰკეა დაარიგო. თუმცა, შუა საუკუნეების ქმნილებებშიც იყო ირონია ისევე, როგორც თანამედროვე მაკამებში შეფარული ღიდაქტიკა არსებობს, რადგან სატირა, რომელიც XX ს-ის რეალობის კრიტიკისკენაა მიმართული, თავისთავად შეიცავს ერთგვარ მორალიზმს, რომელიც მოწოდებულია, საზოგადოება გამოასწოროს (კინსლი 1970: 140), მაგრამ აღარ არის პირდაპირი მითითებები და შეგონებები, აღარ არის მჭევრმეტყველება და რიტორიკა.

რა შეიცვალა და რა არა კლასიკური მაკამებიდან, რომელიც მულტიკულტურულ გარემოში, მაგრამ შესლულული კანონის პირობებში ჩამოყალიბდა, უახლესი პერიოდის მაკამებამდე, რომელიც ასევე ეკლექტურ სივრცეში, თუმცა, განსაკუთრებული სამწერლობო ნორმების არარსებობის ეპოქაში შეიქმნა და თანაც როგორც გამორსეულად „არაბული ფორმის“ ნაწარმოები? შეიცვალა ის, რომ: 1) გამარტივდა ენა, გამომსახველობითი საშუალებები; 2) სატირო აღარ არის ორი მუდმივი პერსონაჟი ჩარჩოსებრი ფორმის შესანარჩუნებლად; 3) აღარ არის პროლოგი და ეპილოგი; ხოლო იგივე დარჩა კლასიკური მაკამის ძირითადი ნიშნები, როგორიცაა: 1) *საჯ'ი* შიგ ჩართული ლექსებით; 2) ამბის ორმაგი გადმოცემა ე.წ. *ისნადი* და 3) ციკლურობა. როგორც ვხედავთ, ზემოთ ჩამოთვლილი სამივე ცვლილება ნაკარნახევა ეპოქის მოთხოვნებით, რომელთა არგათვალისწინების შემთხვევაში მაკამა მართლაც იმ „რიტორიკულ სავარჯიშოს“ დაქმნავს, არავის რომ დააინტერესებს; ხოლო მსგავსების სამი ძირითადი ნიშანი იმის უფლებას გვაძლევს, რომ თანამედროვე მაკამა ტრადიციის პირდაპირ და ერთგულ გაგრძელებად მივიჩნიოთ.

ბრატული უკუკავშირების

ქართული თარგმანის ნიშნულები

ხანყრი მაკამა



ღ-ჰარის იბნ ჰამმამი ჰყვებოდა:

სიდარიბემ ჩამომაშორა მეგობრებს, ახლობ-
ლებს და მოხეტიალედ მაქცია. ცხოვრების ბედუ-
კუდმართობამ გადამისროლა იემენის ქალაქ სანაში, რომელ-
საც ცარიელი ნაწითთ მივაღეჭი – ერთი გროშიც არ მეგდო
ჯიბეში. მიყვები ხეტიალს ქალაქის ქუჩებში, სადაც ისე დაუ-
ტრიალებდი, როგორც ცაში – ფრინველი. ვეძებდი მწუხარების
გამხიარებელს.

ბოლოს მოიღო ალაჰმა მოწყალება და მიმიყვანა ერთ ად-
გილას, სადაც დიდი თავყრილობა გაემართათ. მომესმა ქვითი-
ნისა და კენესის ხმა. მიუვახლოვდი შეკრებილ ხალხს, რათა
გამერკვია გოდების მიზეზი. ბრბოს შუაგულში შევნიშნე ერთი
გამხდარი კაცი. ეტყობოდა, მოგზაური იყო. ის ტიროდა და თან
ქადაგებდა – გართმულ სიტყვებს ძვირფასი თვლებივით აფ-
რქევდა. უბრალო მაწანწალებიც კი ყურს უგდებდნენ მის
მკვერმეტყველებას. ხალხი ისე შემოხვეოდა ამ კაცს, როგორც
მოვარეს – სინათლის შარავანდელი.

მე კიდევ უფრო ახლოს მივედი და გავიგონე მისი სიტყვები:

„შენს თავაშვებას არა აქვს ზღვარი, სულ მთლად სიცრუ-
ით შემოსილხარ. ხარ ჯიუტი და დაუდევარი, ღაყბობა გჩვევია
ტყუილ-უბრალო. როდემდე დატკბები უდარდელი ყოფით?! პა-
ტიმომყვარე, როდის მოეშვები კვეხნას და უაზროდ დროის გა-
ტარებას?! ცოდვილო, სიმახინჯეს ახლობლებს უმაღავ, მაგრამ
მეუფისგან ვერაფერს დაფარავ!

სიკვდილის ქამს ვერას გიმკელის შენი სიმდიდრე და იმ-
ქვეყნადაც არას გარგებს ბევრი ქონება. როდესაც უყები დაგიც-
დება, მონანიება გვიან იქნება. ამოდ ელი განკითხვის დღეს
თანაგრძნობას ახლობლებისა თუ მეგობრების.

ო, ნეტამც სწორ გზას დადგომოდი, უსამართლობას შებ-
რძოლებოდი, თავი განგეკურნა მანკიერებისგან. შენი ჭაღარა
სასტიკი გაფრთხილებაა, მრისხანე შეტყობინებაა. სად უნდა
ნახო შეწყალება ან პატიება?! სამარე შენი განსასვენებელი
ადგილია და რა იქნება შენი სიტყვა ან ვინ იქნება ქომაგი შე-
ნი, მოსარჩლე, როცა აღაპთან მიხვალ?

და თუკი ბედმა გამოგადვილა, ინქარე, თავს ნუ მოიმძინარებ.
ყური მიუგდე შენ ქადაგებას, ჭეშმარიტებას თვალს ნუ უხუჭავ.
სიკვდილს არ სძინავს, მას ნუ იფიწყებ, კაცთმოყვარება გამოიწინე.

ფულს კი აგროვებ, ღვთის სახელი დაგვიწყებია. ძვირფას
ძღვენს შენთვის ღოცვაზე უფრო მეტი ფასი აქვს. ძვირიან
მზითვეს არსევ ნამდვილს შენ მეგობრობას და ტოლ-სწორე-
ბთან ღაზღანდარობას ყურანზე მეტად გაუტაცინიარ.

სხვას სიკეთის ქმნას უბრძანებ, თავად კი ყველას ამცირებ.
არ გაურბიხარ ბოროტებას და გეშინია ხალხის, თუმც კი, უფ-
ლისა უნდა გეშინოდეს შენ!

ვაი მას, ვინც ამქვეყნიურ ბედნიერებას მიეღტვის,
ნაცვლად გონს მოსვლისა, ემაწილივით ვნებას ეძლევა,
მან რომ იცოდეს, რომ ღვთისაგან სასჯელი ელის,
ამდენს ნამდვილად არ ინდომებდა.“

აქ შეწყვიტა მოსაუბრემ თავისი სიტყვა. სული მოითქვა,
დამშვიდდა. შემდეგ თავისი ჯოხი ამოიღლია და წასასვლე-
ლად მოემზადა. ხალხი დიდხანს აკვირდებოდა ამ უცნაურ
კაცს. ბოლოს ყოველმა მათგანმა ჯიბეზე წაიღო ხელი და
ძღვენით აავსეს შორ გზაზე მიმავალი გზაყარი. უთხრეს:

„ამითი გაისტუმრე შენი ხარჯები ან, თუ ინებებ, ამ-
ხანაგებს დაეხმარები.“

ჯერ იუარა, მერე მორცხედ დახარა თავი. მიიღო წყალო-
ბა. ეველას გამოემშვიდობა და თვალს მიეფარა. არ მოიხერვა
ვინმეს გაყოლა – თითქოს მალავდა, საით აპირებდა წახვლას.

თქვა აღ-ჰართს იბნ კამჩამა:

ჩემად აეყვანე, ისე, რომ ვერ შევენიშნე. მიეყვანი მის
კვალს, ვიდრე ერთ მღვიმეს არ მივადექი. უცნობი სწრაფად შე-
ვიდა გამოქვაბულში. ვერ შეამჩნია ჩემი თვალთვალი. ფერხთ
გაიხადა და გვერდით მიუჯდა თავის მოწაფეებს. წინ ედოთ
თეთრი პური, შემწკარი კერძი და ღოქი ღვინით.

ვთქვი:

ეს რას ნიშნავს?! ვინ იმალეუბა მოსეტიალის ძაძუბქვეშ?!

უცნობმა ღრმად ამოიხვნეშა და ბრაზმორეული მხერა მო-
მაყრო. რისხეა და გულისწყრომა ვერ დაფარა. შეეშინდი, მე
არ დამაცხრეს-მეთქი თავს.

მაგრამ, როდესაც დამშვიდდა, განაცხადა:

„იმისთვის ჩავიცვი ასკეტის სამოსელი,
მეწადა, ტკბილეულიც კი არ დამეკლო,
ჩემი ქადაგება გადავაქციე მონადირის მახედ,
მისით მიველტვი მე რაიმეს მონადირებას,
ბედმა მაიძულა, თავშესაფარი მეძებნა სადმე
და მეც ეშმაკობას, ხრიკებს მივმართე.
უშიშრად შევებრძოლე მე ბედს უსამართლოს
და არასოდეს შემილახავს ჩემი ღირსება.
თუკი ბედისწყრა სამართლიანია, საინტერესოა,
რად სწყალობს ცოდვილებს?!“

შემდეგ მე მომმართა:

„მაშ ასე, მიირთვი, და თუკი რაიმეს თქმა გინდა, ისიც თქვი.“
მე მის ერთ-ერთ მოწაფეს მივუბრუნდი:
გაფიცვებ, მითხარი, ვინ არის ეს კაცი?
მომიგო:

„ეს აბუ ზაფდ სარუჯელი გახლავს, მანათობელი უცხოეთ-
ში გადახვეწილთა, ლიტერატორთა გვირგვინი.“

მე წამოვედი იქიდან გაოცებული იმით, რაც ვნახე.

ზუბაიდური მაკამა



ლ-ჰარის იბნ ჰამმამი ჰყვებოდა:

როდესაც უკაცრიელი, ვრცელი უდაბნო გადაეკეთე და მივაღიქი ზუბაიდს, თან მახლდა ერსი ჭაბუკი. ის მე აღვსარდე, დაეხეეწე და სწორ გ'საზე დაეაყენე. მასაც შევუყვარდი. კარგად უწყოდა ჩემი ზნე და ხასიათი. წინ არასოდეს მისწრებდა, ჩემს განზრახვას კი უსიტყვოდ ხედებოდა. მისი გონიერული ქცევა ჩემს გულს ახარებდა. მე ის სხეებისგან გამოვარჩიე და ისიც, ჭირსა თუ ლხინში, სულ თან მდევდა, არ მტოვებდა.

მაგრამ ზუბაიდში ყოფნისას ვერაგმა წუთისოფელმა, დაუნდობელმა ბედისწერამ მოუსწრაფა ჭაბუკს სიცოცხლე. ამით დადარდიანებულმა ერთი წელი პირი ვერაფერს დაეკარგე. ისე შემოიყრო სევდამ, რომ სხვა მონაც კი არ მომითხოვია, ვიდრე მარტოობის უფერულობამ და უხალისობამ, აქეთ-იქით წოწილით გამოწვეიულმა დაღლილობამ არ მაიძულა, დაკარგული მარგალიტი სხვა მარგალიტით შემეცვალა.

გაუმართე ზუბაიდის მონათა ბაზრისკენ და გამოეცხადე: მსურს მონა უნაკლო გარეგნობის; მონა, რომელიც გამოცდას გაუძლებს და შექებასაც დაიმსახურებს.

დაბზრიალდნენ მონით მოვაჭრენი ჩემი მოთხოვნის შესასრულებლად, მაგრამ ვერ შეასრულეს დაპირება. დათქმულ დროს მივედი და ვნახე ისინი, ვისაც დაავიწყდა, ან ვითომ დაავიწყდა, რასაც შემპირდნენ. დავრწმუნდი, რომ ყველა სიტყვის კაცი არ არის. დაეკარგე ამ ხალხის რწმენა და ნდობა. ჩემი ღირჰამებით და ღინარებით მივაღიქი ბაზარს, ვთხოვე. ეჩვენებინათ ჩემთვის მონები, გამივიკითხე მათი ფასები და აი, უცებ ჩემს წინ გაჩნდა ცხვირიპირაკრული უცნობი შეიხი, რომელიც ვიდაც ბიჭს ხელით მოათრევდა. მან თქვა:

„ვინ იყიდის ყმაწვილს ხელმარჯვეს,

დახელოვნებულს ხელოსნობაში,

ზნეკეთილს, რჩეულს ბუნებით, ნიჭით?
ათრევს ყველაფერს, რასაც აკიდებ
და რასაც ერყვი, წამსვე გაიგებს.
მან საიდუმლოს შენახე იცის.
თუ რაიმე თქვა, მოგარჩენს სიტყვით,
განგკურნავს სიტყვით და დაგამშვიდებს.
თუ წაბორძიკდი სადმე, გიშველის, უთუოდ გიხსნის.
თუკი უბრძანებ, ჯოჯოხეთს არ შეუშინდება,
იქაც კი წავა, თუ ეს შენი ნება იქნება.

ერთი დღითაც რომ დაუმეგობრდე,
ამ მეგობრობას დაიცავს მარად.

ძალუძს, ცოტათიც დაკმაყოფილდეს,
გონიერება უპყრია ფარად.

აქამდე ჯერაც მისი პირი არ გაღებულა
მოსატყუებლად ანდა თავის მოსაწვენებლად,
სიტყვაც არ უთქვამს ფარისევლურად
და ქვენა ენებებს არ აჟოლია,

არ უთხოვია უფლება იმის გამჟღავნებისა,
რაც იმთავითვე დაფარულია.

სრულყოფილია ყველაფერში, რასაც აკეთებს,
ბრწყინვალე არის ლექსის თქმაში, თუნდაც პროზისა.

აღაძისა ეფიცავ, რომ თუ არა ეს სიღატაკე –
გულის დამმსხვრევი დატეხილი უბედურება,
ნემს ძვირფას ჭაბუკს არ გაუყიდლი, თქვენ რომ მოგეცათ
სპარსელ მეფეთა – ხოსროელთა მთელი ქონება.“
თქვა აღ-ჰარიზ იბნ ჰამმამმა:

როცა იმ მშვენიერი შესახებაობის ყმაწვილის იშვიათი ბუნების შესახებ შეკითხე, წარმოედგინე იგი განცხრომის ბაღის ბინადრად, მეფეთა შვილად, თუკი ის, საერთოდ, აღამიანთა მოდგმის ნაშიერი შეიძლებოდა ყოფილიყო. შემდეგ ყმაწვილს სახელი ეკითხე, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ეს სახელი მაინტერესებდა, არამედ იმისთვის, რათა გამეგო, ისეთივე მშვენიერი იყო თუ არა მისი მეტყველება, როგორც მისი უნაკლო გარეგნულად. მაგრამ ჭაბუკს პირიც არ გაუღია რამის სათქმელად. მე კი გაბრაზებით წარმოვთქვი:

რა არის მასში კარგი, თუ ღაპარაკი არ შეუძლია?!

მაშინ გაიცინა ყმაწვილმა, დამცინავად გაიქნია თავი და თქვა:
„სამართლიანი ქცევა როდია ეგ გაბრაზება
მხოლოდ იმიტომ, რომ მე ხმა არ ამომიღია,
გაინტერესებს, მე რა მქვია? მაშინ ისმინე:
ჩემი სახელი აწსუფი, აწსუფი იბნ და'კუბია,
და ახლა, როცა ფარდა შენთვის მე წამოეხსენი,
თავადვე მიხვდი, რაც მითქვამს და მიგულისხმია.“
თქვა აღ-ჰარიც იბნ ჰამმამმა:

ამ ბეითის მოსმენისთანავე გაქარწყლდა ჩემი გულისწერო-
მა. მისმა ტკბილხმიერებამ დაიპყრო ჩემი გული. დავიბენი კი-
დეც და ბოლომდე ვერ წავწედი მის ნათქვამს – სულ გადამა-
ვიწყდა გულმართალი აწსუფის ამბავი. ჩემთვის იმწუთში არა-
ფერი იყო უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე გამყიდველთან შევაჭ-
რება და საფასურის მთლიანად გადახდა.

ყმაწვილის ასეთი ქების შემდეგ ველოდი, რომ მონას-
ფასიც კარგი ექნებოდა, მაგრამ ისე არ მოხდა, როგორც
ეფიქრობდი. მონის გამყიდველმა მითხრა:

„თუკი ბიჭის საფასური არ იქნება ძაღსე დიდი, მიიღებ
მას, ვით წყალობას და სანუქარს განგებისას. შენ ღმერთის
ნაწყალობევი უფრო მეტად გეყვარება, კარგადაც გაუფრთხილ-
დები. ამიტომაც ფასს დაეაკლებ, ორას დირჰამს გამოგართმევ.
თან, მადლობელიც დამრჩები.“

რა თქმა უნდა, მყიფა. სიხარულით წაეუთვალე ფული,
მაგრამ აზრადაც არ მომსვლია, რომ იაფად ნაყიდი ყოველთვის
ძვირად გეიჯდება ხოლმე.

განშორების ჟამი დადგა. ყმაწვილს ცრემლით ავესო
თვალები და ყოფილ პატრონს მიუბრუნდა:

„შეგარცხვინოს ღმერთმა, განა შეიძლება ჩემისთანა
გასაყიდად გაიმეტო, რომ წერილშვილი დააპურო

და ოჯახი გამოიკვებო?

სამართალია, მითხარი, მტოვებ ბედის ანაბარა,
გაუსაძლის წამებასთან, ტკივილის, შიშის ამარა?
გამომცადე და მიიღე ჩემგან ყველა სარგებელი.

დარწმუნდი, რომ ჩემს სიტყვებთან ტყეილს, ხიცრუებს
არ აქვს ხელი.

ო, რამდენჯერ დამიგია მახე ნადირთ 'შესაპერობად
და შენთვის მომიტანია ძვირფასი ნანადირევი!
მაველებდი რთულ საქმეებს, გიჯერებდი, გმორხილებდი.
თქვი, რომ ომი არ ყოფილა, თმენით რომ არ ამეცანა,
არ მენახა წარმატება, ნადავლი არ მომეცანა.

ცოდვა არ ჩამიდენია, ჩემი ნაკლი, ცუდი ქცევა,
აშკარა თუ დაფარული, ღვთის წყალობით, არ გინახავს.
შენ კი? შენ კი უკუმაგდე, ნარსენივით გადამაგდე
და გამყიდე როგორც ნივთი უმნიშვნელო, ნემსისხელა.
არ იზრუნე, რომ დაგეცვა შენი მონის შენ ღირსება,
აი, ასე დამიფასე მე შენდამი ერთგულება –
ჩვენი გაყრა მოინდომე და ჩემი განადგურება.“

როცა შეიხმა გულნატკენი ყმაწვილის სიტყვები მოისმინა,
ღრმად ამოიხენეშა, ატირდა და იქ მყოფნიც აატირა. შემდეგ
მითხრა:

„ეს ყმაწვილი შეილივით მყავდა, გამორხეულად მიყვარდა.
მას შინიდან არ გამოვიყვანდი, სახლი რომ არ დამცარიელებო-
და, კერა რომ არ გამციებოდა. შეუმსუბუქე, თუ შესძლებ, დარ-
დი და დაუმშვიდე გული – დამპირდი, რომ გააუქმებ ამ გარი-
გებას, თუკი ეს ჩემი ნება იქნება. მითხარ, თუ გიჭირს ხარჯის
დაფარვა. ხომ გაგიგია: ვინც გარიგება ყიდვა-გაყიდვის ნებით
შეცვალა, მას აპატიო ღმერთმა შეცდომა.“

თქვა ალ-ჰარის იბნ კამმამმა:

არ მოვისურვე სიტყვის გატეხა, არ მოვინდომე იმ მონის-
თვის ფასის დაკლება. შეიხმა ჭაბუკს შუბლზე აკოცა და აც-
რემლებულმა უთხრა:

„გამხნეედი, გამოჩნდება ვინმე მდიდარი,
ღროებითია განშორება, სულ ცოტა ხანიც
და შემოგხედება აქლემების შენ ქარავანი
რომ გამოგიხსნას, ღვთის შეწყენით, მაგ ტყვეობიდან.“

შეიხი წავიდა. ჭაბუკი დარჩა განშორების დარდით მოცუ-
ლი. როცა შეიხი თვალს მიეფარა, მკითხა: „თუ იცი, რატომ

მოვთქვამდი?“ ეუპასუხე: „ვეფიქრობ, პატრონთან განშორებამ აგატირა.“ მან კი მომიგო:

„ალაჰსა ეფიცავ. პატრონისთვის მე ცრემლს არ ეღვრიდი, არ მატირებდა არც სიმდიდრის წარმატებლობა, არც სიხარულის დასასრული, უსასო ყოფა. მე იმ სულელის, უგუნურის გამო მოვთქვამდი, კაცის, რომელიც მოატყუეს და შეარცხვენეს, გაასულელეს, მერე ფულიც დააკარგვინეს... შენზე ვტიროდი. ვაი შენ, რომ მე ვერ მიმიხვდი, მე მონა არ ვარ, არვის ძალუძს გაყიდვა ჩემი, ვიცი, რომ ახლა არ უჯერებ თვალებს ახელილს; ძუსუჭი – აი, რას ნიშნავდა ჩემი სახელი!“ თქვა ალ-ჰარის იბნ ჰამმამმა:

მეგონა, მეხუმრებოდა, მაგრამ ირწმუნებოდა, რომ მართალი იყო და მონობაზე უარს ამბობდა. ჩვენი შელაპარაკება მუშტი-კრივში გადაიზარდა. ბოლოს სასამართლოს მივაშერეთ და ყადის ყველაფერი ეკამბეთ.

მან თქვა:

„ვინც გააფრთხილებს, შენდობილ იქნება. ვინც საქმის ვითარებას ბოლომდე გაიგებს, დაუდევრობა არ ეპატიება. თუკი ამ ქმაწვილმა სამხილი განიშნა, გულწრფელად ამხილა, რომ მონა არ იყო და შენ ვერ გაიგე, სულელი ყოფილხარ. შენ დაგაბრმავა მისი დამონების ძლიერმა სურვილმა. ის მონა არ არის, თავისუფალია და როგორც ნიუთი, არ გაიყიდება! ეს კაცი გუშინ ჩამამ მოიყვანა. მახსოვს, შვილად გაგვაცნო და თავისი ქონება სულ მას გადააბარა.“

ეკითხე მას:

ნუთუ იცნობ მამამისს?

მითხრა:

„რომელი ყადი არ იცნობს? აბუ ზადდ გახლავს მისი სახელი. ბევრ მოსამართლეს აბეზრა თავი.“

ბრაზი მომერია, მაგრამ გვიან იყო. თავს ზემოთ ძალა არ იყო.

ეტყობა, ალაჰს ასე სურდა – ვეფიქრე და, როგორც შემეძლო, თავი დავიმშვიდე.

თბილისური მაკამა



ლ-ჰარის იბნ ჰამმამი ჰყვებოდა:

აღაჰს შეეფიცე, თხუთმეტი წლის რომ გაეხ-
დებოდი, შეძლებისამებრ ღოცვას აღარ დაეყოფ-
ნებდი. უქმად ეოდოდი ერთი ხმელა პურის ამარა, მაგრამ ღოც-
ვის დრო არაფრით არ გამოძრნებოდა. შემთხვევით ცოდვებს
ვერიდებოდი. დიდ გზას ეადექი თუ ცოტა ხნით დავსახლდებო-
დი, მუეზინის ხმას სიხარულით ვეგებებოდი, ერთგულ მლოც-
ველებს ვედევნებოდი.

მოხდა ისე, რომ როცა ქალაქ თბილისს ნავედი, ღარიბ-ღა-
ტაკთა მცირე ჯგუფთან მომიხდა ღოცვა. ჩვენ ყველაფერი მო-
ვათავეთ და ვიშლებოდით, მაგრამ უეცრად დაძვლადაცემულ
შეიხს წავაწყდით – ება მოქცეოდა, ტუჩის კუთხე ეგრისებოდა,
ძლივს მოდიოდა, ტანსაცმელი ჩამოხეოდა.

თქვა:

„ეფიცავ, ის, ვინც თაგადაა თავის უფალი, ვინც მოთმინე-
ბით აღვსილია და თავს იმძიმებს ვადღებულებით, ერთ სიტყ-
ვას მაინც მოისმენს ჩემგან. არნეჟანს მერე გააკეთებს – ხელ-
გაშლილობით იჩინოს თავი თუ გამეცალოს მყისვე მღუშარი“.

შეიხი დასვეს. იყო ჩუმად, გაუნძრეველი. როცა დარწმუნდა,
ყველას სურდა მისი მოსმენა, გარშემო მყოფთაც იდუმალი
იგრძნო მან მხერა, დაიწყო:

„ო, შორსმჭერეტელნო, გონიერნო და გამჭრიახნო, ასჯერ
გაგონილს განა ერთხელ ნანახი არ სჯობს?! უკვამლოდ ცეცხ-
ლი განა არსებობს?! ჭადარა თვალსაჩინოა, უძღურება – აშკა-
რა, სნეულება მიძიმეა, სიღარიბე ძნელია. არადა ვიყავ ის, ვინც
მართავედა, პქონდა სიმდიდრე აღურაცხელი, ეხმარებოდა, ხელს
უწედიდა, თავსაც ესხმოდა – ვის ძლიერებას გავარდნოდა
ქვეყნად სახელი. ბედის ბორბალი უკან-უკან დამიტრიალდა, ჩე-

მი სახლ-კარი სულ მთლიანად დაცარიელდა, მთელი ქონება ერთიანად გაძინიავდა. აღარა დამრჩა – ერთი ღირჰამიც. ტან-თსამოსელი შემომეხია, წუთისოფელი მე გამიმწარდა. ჩემი შეი-ღები შიმშილისგან მოთქვამენ მწარედ: ღუქმა გვინდაო მხო-ლოდ ერთი – ძლივს წარმოთქვამენ. ამ სამარცხეინო ადგილას მე არ დავედგებოდი და თქვენგან მცირე შემწეობას არ მოვითხო-ვდი, მაგრამ ვიტანჯე ძალზე ბევრი, დამბლა დამეცა, გაეჭა-ღარავდი, იმდენი რამ გადავიტანე და სიკედილს, მხოლოდ სიკ-ედილს კნატრობ.“

კაცი ატირდა. შემდეგ სუსტი ხმით დაუმატა მიკნაგებულმა:
„ვეწივი აღაჰს, მის წყალობას, მტრულ

ბედისწერის უკუღმართობას,
უბედურებამ სულ დამინგრია ჩემი დიდების მყიფე შენობა,
მისი ტოტები მიმომტვრია და უსინდისოდ ზურგი მაქცია.
უნაყოფობით, უმოსავლობით ჩემს სახლში თაგვიც

აღარ ჭაჭანებს,
უმისამართოდ მიტოვებული ვითელი დუხჭირი
ცხოვრების წამებს

და ეს მას შემდეგ, რაც ვიყავი ძალზე მდიდარი...
მადლობელია მათხოვარი სულ მცირედისაც,
როგორც უმადლის მიმქრალ შექსაც ღამის მსტოვარი.
განგება იმათ ეხმარება, ვისზედაც თვალი მიუწვდება,
სტუმრებს ზურგს აქცევს და ვერ იტანს

ძღვენის მთხოვნელებს.
განა ამ ჭაბუკს დაამწუხრებს ბედისწერისგან მიტოვებული
ვიღაც კაცის მწარე გოდება,

რომ დაამწვიდოს, მოუშეშოს სულის ჭრილობა?!“
მთხრობელმა გააგრძელა:

ხალხი შეირხა, აწონქოლდა. ეუცნაურათ კაცის ამბავი. უნ-დოდათ, უკუთ გაერკვიათ, რა დაემართა.

უთხრეს:

„შევიტყუეთ, რომ ხარ მცოდნე, ენაწედიანი, მაგრამ ვინა ხარ, საიდან ხარ? ჩამოიხსენი ეგ საფარველი, წარმომაელობა გეითხარი შენი.“

უცნობმა მშრალად გასწია თავი, უარის ნიშნად იბრუნა პირი, თითქოს გაეგოს ცუდი ამბავი. დასწყველა ყველა ვაღდებულება. იღუმელი ხმით ესდა წარმოთქვა:

„სიცოცხლის ძირში ხომ ტკბილია ნაყოფი ყველა,

უნდა ძიირთუა, რაც მოგეცემა და არ ითხოვო შენ ფიჭა

ფუტკრის,

ღვინის ნაქურის და ძმრის გმართებს კარგად გარჩევა,

რათა ყველაფერს ფასი დასდო გამოცდილ მეუშტრის.

ხომ სირცხვილია, როცა ჭკვიანს ეს შეეძლება?“

იქ შეერებილნი აღფრთოვანდნენ უცხო შეიხის გონიერებით. ავადმყოფობის მიუხედავად მან დაატყვევა ყველა იქ მყოფი. და შეუგრძოვს ის სულ მცირედიც, რაც მათ ებადათ.

უთხრეს:

„გიყვლია, უწყლო ჭები შემოგიყვლია. გზაზე გინახავს ცარიელი, უფიჭო სკები. აიღე წვენგან ეს მცირედი შესაწირავი და ნუ დაგეძრახავ, მადლობასაც კი ნუღარ გვეტყევი.“

და ეს მცირედი სულ არ იყო ძალიან ცოტა. შეიხმა ყველას მიახსენა დიდი მადლობა და გაათრია საწყალობლად ის ნაკლიანი, თავისი უშნოდ მოგრეხილი ერთ-ერთი მხარი.

ამბის მთხრობელმა აქ განაგრძო კიდევ ამბავი:

მომენვენა, რომ სულ სხვაგვარად ეჭირა თავი. მის უნეველო სიარულსაც სახე ეცვალა. მე თან გავეყევი. მან შეპნიშნა, ცერად მომხედა – ფიქრობდა, ალბათ, ვინ ოხერი გადაეყარა. ცოტა შეეყოვნდა, კიდრე გზა არ დაცარიელდა და შემეგება მომღიმარი, გახარებული. მას შემდეგ, რაც მან მლოცველები ტყუილით გაბერა, ხელი მომხვია – მეგობრობას სული მთაბერა. მკითხა, თუ გაავსო შენ ერთგული ვინმე მეგზური, შენთვის გარჯილი, დახარჯული, დაუხარელი.

გუთხარი:

არა, ნეტავ, მეავდეს, თუ შენ მიმიღებ...

მითხრა:

„იპოვე, გაიხარე, რასაც ვძებდი.“

შემდეგ კი ბევრი იხარხარა და დამანახა, რომ კაცი იყო ჩვეულებრივი. მეც აბუ ზაიდ სარუჯული მაშინ ვიცანი – ავად-მყოფობის ნიშან-წყალი სულ რომ გაცლოდა. მინდოდა მეთქვა საყვედური, მე რომ დამცლოდა, მაგრამ დამასწრო:

„ენა დამება, ებორძიკობდი, ვიყავ ღარიბი,
მუხანათი ღრო უმოწყალოდ რომ მოქცევია,
დამბლა დამეცა. ხალხის გული მე რომ მომეღბო.
ძონძის გარეშე შედეგს მე ხომ ვერ მივაღწევდი,
რომ არ მეტირა, ხალხი როგორ შემიცოდებდა?!“

და დაუმატა:

„მე ამ მიწაზე აღარ დამრჩა მსუყე ადგილი. თუ შენ იქნები მეგობარი ჩემი ნამდვილი, გავუყვით ერთად ამ გზას ნელ-ნელა.“

ასე ვიარე მასთან ერთად მე ორი წელი, ვიდრე ღრომ ისევ არ გაგვეარა, დაგვეცაღსკევა.

პოეტური მაკამა

3

ვიაძბო აღ-ჰაღიკ იბნ კამსანმა:

ერთხელ ნილოსის პირას ვისხედით ექესი რაინ-
დი შეიხი – გაწაფული მეღვინეები და რჩეული
მწიგნობრები. ერთ-ერთმა ბრძანა:

„ეს არე-მარე, ხეთა ტოტები, რომელთა ჩრდილი წვენ გვე-
ფინება, ეს სანაპირო, თვითონ მდინარე გრძნობა-გონებას
ესაღბუნება. მოდით, წვენ ყველამ ვთქვათ თითო ღვინო და იბნ
კამსანი გაგვესიტყვება“.

მეორემ ბრძანა:

„ეს აღვილია, ძეგლი რითმები ამოწეირთდება, წვენ ხომ
არა ვართ აბასიანთა ხანის მთქმელები, მჭკერმეტყველები. თუ-
კი ისინი აქლემს აღწერდნენ, რად არ აღწერიოთ წვენ ორ-
თქლმაველი, თუნდაც ტრამეაი. თუკი ისინი ღვინოს ამბობ-
დნენ ლეოპარდებს, ღომს, ვეფხეებს, რად არ უნდა ვთქვათ
წვენ სუროებს, ელექტრობას...“

მას სხვებიც აჟერნენ, ბოლოს შეთანხმდნენ: თითოეული
ერთ ღვინოს შეთხზავდა და რაც მოსწონდა, მხოლოდ იმას.

წარსდგა პირველი შეიხი, ნახევრად სურგით მღვარი, ერთ-
ერთ უდიდეს სწავლულად მიაჩნდა იმას თავი. თქვა ღვინო
ტრამეაზე:

„ვდგავართ ხის დაფაზე და არავეინა დაღლილი,
ვფიცავარ ალაჰს, როცა ტრამეაით ვმგზავრობთ,
მართლაც აღარ გეჭირდება ცხენები და აქლემები,
გადაგატარებს მოედნებს, საოცარია ტრამეაი.“

მივაწერე:

აი ის, ვინც საკუთარი ჩაღმის განდიდებას დახარჯულა,

ეს ხელების გაშვერაა და არა ლიტერატურა.

ალაჰმა დაგვმო სიბრძავეისათვის და შენი ფასი გააიფა.

წარსდგა მეორე, წყერმშეენიერი, სინათლის ნათურებს მი-
უძღვნა ლექსი:

„ინთება ღამე და მრიცხველი სინათლის ითვლის,

ო, საოცრებაჲ, დილაკიც აქვს, რითაც ინთება.“

მივაწერე:

სიტყვები მისი ბაგეებიდან ისე ცვივიან, როგორც ტყვიები,

ეგ შენი წყერი რომ გაგვიუტონ, შეგომსუბუქდეს კეფა

იქნება.

მესამე წარსდგა. აქეთ-იქით ბევრი იარა და გადაწევიტა...
ტელეგრაფზე შეეთხია ლექსი:

„მუსლიმთა შორის მთელს ქვეყანაზე

როცა ხაზები გაყვანილია,

ვეროპას ვჯობდით, დღეს ის გეჯობია,

ეგვიპტეს ახლა უსმენს სირია.“

მივაწერე:

ნუთუ არ გაღიზიანებთ ბრიყვი, ხეპრე, გაუთლელი.

ღიპიანი შეიხები?

თუმც, ბუერს ფილოსოფოსობ, თანამედროვე არ ხარ,

მართალია ტრაბახობ, თუმც, არა ხარ არაბი.

მეოთხე წარსდგა პოეტი – უშნო, უგვანო შეიხი. 'ანთარას
ჰქონდა მანერა და ბერბერული აქცენტი. უკვე ბოლოსკენ მიდი-
ოდა საქმე და.. გემის აღწერა ირჩია:

„გასაოცრად მიაპობს გემი აქაფებულ ზღვას

და მის ძირთან იწნება აქონრილი ტალღები,

შენიშნავ, რა სწრაფია, თუკი დააკვირდები“

მივაწერე:

თუ მარტო დაჯდები ამ გემზე,

მაგ ლექსით ჩაძირავ მას,

შენ ხარ ის კაცი, ვინც ღმუის, ჩხავის

და პოეტად აცხადებს თავს.

წარსდგა მეოთხე – შეიხი მანფალ'უტიდან და თქვა შემდეგი:

„ვწევ ჩემს მარჯვენას და ვთხოვ ღმერთს,
ის ტელეფონზე იქნება,
ტელეფონი – ეს სალაპარაკო მოწყობილობაა,
რომელიც უერაეს, მღერის
და რომლის სიმებიც ირხევა.“

მივაწერე:

შენ რომ მარგალიტებად სხმული გამოთქმები შეგეოხზა,
არ გაწითლდებოდი, არ შეგერცხვებოდა.

შეიხეზმა მისაყვედურეს:

„გაგვიცხე და უკლებლივ ყველა დაგვაძვირე. ახლა რას
გვეტყვი?“

ვთქვი:

თავადაც კარგად ისმენდით ერთმანეთის ღმერთებს. ასე თუ
გაგრძელდა, ჩვენი ერთად ყოფნა შეუძლებელი იქნება.

მაკამა აქა ბადდადისა აღ-ჯანჭიზი ხსნის აყქციონს



ქვა იბნ აღ-მუკაქაძა¹, ცრემლად რომ იღვრე-
ბოდა:

როცა ურავს გავემგ'სავრე, ბა'სრები სულ და-
ვიარე ბასრისა თუ სამარის, ქუფისა თუ ქარბალის. თვალნი
ენახე ცრემლიანნი, მეცლები კი — მშიერი. აბუ ღელმა² თავის
ტანსაცმელს და ჩაღმას ჰყიდდა, აღ-მაგსულ³ კი ოხერით
თბებოდა, ბადი⁴ აზ-სამანი⁴ გაცვეთილ ჯინსში გამოწყობილი,
შაქრის, ნაის, კქსებისა და კამბურგერის სულ სამ დოლარად
ყიდვას ლამობდა. მის შემოსავალს ეხუმრებოდა? — მაკამებს ჰყიდ-
და! მე დაბნეული ვიდოდი ბადდადს, საღაც ამქამად ნასახას ბა-
სარ'ზე მისი წარსული იყიდებოდა. ჯა'ქარი⁵ აბასიელებს ეძებდა,
აღ-მანსური⁶ დაბრუნებულიყო — თავისი ტახტი და სასახლეები
მონატრებოდა. მაგრამ რა ნახა?! მოედანი აუქციონის, მაისურებში
გამოწყობილი ხალხი იხილა. ამ თავყრილობას გადასცემდნენ ინ-
ტერნეტითაც, რომ გაეყიდათ თავიანთი დიდებულება, ხოლო ბი-
ჭები თავიანთი ვიდეოების მსახურ-მოხებად გადაეცემათ.

¹ იბნ აღ-მუკაქაძა — VII ს-ის დასაწყისში მოღვაწე მღივანი, მთარგ-
მნელი, პროზაიკოსი.

² აბუ ღელმა (+ 777) — პოეტი, ადრეული აბასიანთა ხანის მოღვაწე.

³ ისჰაკ მაგსულ — აბასიანთა ხანის ცნობილი მომღერალი.

⁴ ბადი აზ-სამანი (968-1008) — ლიტერატორი; ცნობილი, როგორც მაკა-
მის ჟანრის ავტორი.

⁵ ჯა'ქარი — ხალიფა ქარუნ არ-რაშიდის ვეზირი; ეკუთვნოდა ცნობილ
ირანულ, ბარმაქიანთა საგვარეულოს.

⁶ აღ-მანსური (754-775) — აბასიანი ხალიფა.

გაერცველდა შიმშილი, აეადმყოფობა. ერთი დოლარი ათას ხუთასი დინარი გახდა. და ამა, გამოსნდა მისტერ ბატლერი, მედიდური და ქედმაღალი, შეავიწროვა გარშემო ყველა. გამოსნდა ხროვა უნახავების, ხელში დოლარების მსხვილი დასტებით. მათ პქინდათ სურვილი ყველაფრის ყიდვის აუქციონის ფართო დარბაზში, ყველაფრის ყიდვის – ბაღდადის ძველი ძლიერებისა(ც. გამოერია ხალხს აღ-ჰაჯჯაჯი¹ და შემაღლებულ აღვილზე დადგა. მან შეანვენა ამერიკა მისი ბატლერით: აღაჰიმ(ც გაგლევს ამერიკას, მას მე ვაქცევდი დაკეპილ ხორცად. იქვე, სულ ახლოს თვით აღ-ჯაჰიზი იღვა და ყველას თვალს ადევნებდა. შემდეგ ნელ-ნელა დადგა შუაში, ხმა აღიმადლა – აუქციონი გახსნილად გამოაცხადა.

გამოვიდა აბუ ნუჟასი² და ხალხს მიმართა:

„აქ ბაღდადია არაბებო, აქ ოქროა და ისტორია,

აქ წარსულია მისი ბრწყინვალეობით, ლიტერატურა და

პოეზია,

აქ იყო წვენი ხაზინები, წვენი ღირსება და სიხალისე,

აქ მეფობდა აღ-‘აბბასი³ – მას ემონებოდა ყველა,

აღ-მანსური, აღ-მა’მუნი⁴ სახელგანთქმულნი წიგნებით...

აქ ფინიკის პალმებია, ნაეთობი მოედინება,

და მშვეენება სასახლეთა მნახველს გულზე ყვინება“.

შემდეგ აბუ-ლ-‘ათჰიდა⁵ წამოდგა და მტირალმა წარმოთქვა:

„აქ იყო ბაშმარი⁶ და აღ-ასმარი... ლექსები იწერებოდა,

ახლა აქ მხოლოდ ტალახია უიმედოდ მიტოვებულითა,

¹ აღ-ჰაჯჯაჯი (661-714) – ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწე ომაიანთა ხანაში.

² აბუ ნუჟასი (755-813) – აბასიანთა ხანის პოეტი.

³ აღ-‘აბბასი – მოციქულ მუჰამადის ბიძა, რომლასგანაც იღებს სათავეს აბასიანთა დინასტია.

⁴ აღ-მა’მუნი (813-833) – აბასიანთა ხალიფა.

⁵ აბუ აღ-‘ათჰიდა (748-826) – პოეტი, კასიდის კლასიკური მოტივების ინტერპრეტატორი.

⁶ ბაშმარ იბნ ბურდი (714-784) – პოეტი-პანეგირიკოსი, დასაღების ავტორი.

აქ ბავშვები შიმშილობენ; არც ლელვია, არც ეურძენი,
არც პური, არც ბრინჯია და არც წვიმა ჩვენი მხსნელი“.
აბუ თამაში¹ წამოდგა, სიტყვა გააგრძელა:
„ღმერთო, სადაა ულუაშიანი კაცი, ვაჟკაცი?
მოდის, ყიდულობს ვიღაცა ბაღდადს,
იმასაც იხდის, რაც საჭიროა,
ხოლო ფასი კი არ გახდავთ ძვირი.
გადაგვიხადეთ ფეხსაცმელებით, ბავშვებს ხომ შიათ,
გადაგვიხადეთ წამლებით იმათ,
ავადმყოფობით ვინც იღლებიან.
ჩვენ გვინდა პური, ანდა რძე გვინდა
ანხველებული წვილი ბავშვისთვის“.
ამერიკაა აქ მოლა?! ღმერთმა დაგვიფაროს არაბებო!

¹ აბუ თამაში (805-845) – აბასიანთა ხანის პოეტი და ანთოლოგისტი.

Maqāma Genre in the Arabic Literature

(Summary)

Maqāma (pl. *maqāmāt*), as a literary genre, was created in the tenth century. It is regarded as one of the main genres of the Arabic literature. Any review of Arabic literature would reveal that *maqāma* has constantly been present in it. It was a well-known artistic form in the Middle Ages extending its influence from India to Spain. From Arabic literature, the *maqāma* also penetrated into Hebrew, Syrian and Persian culture.

The classical *maqāma* is a short narrative about a fictional hero. Usually the author creates a cycle made of tens of *maqāmāt*. In each of the *maqāmāt* the narrator encounters the protagonist who travels from town to town and recounts his story to us. The protagonist of the classical *maqāmāt* is an educated person with some traits of a rogue. He depends on his eloquence and lying to others for his livelihood, and the narrator often reproaches the protagonist for his behavior.

In terms of content, *maqāmāt* are completely unrelated stories amalgamated into a cycle by these two main characters. At the beginning of each *maqāma* the narrator meets the protagonist by chance, and at the end leaves him. The narrator tells the reader what he has seen with his own eyes; he tells us about the protagonist's eloquent speech and roguish behavior.

In terms of form, *maqāma* is characterized by almost continuous *saj'* (rhymed prose). In certain places, *saj'* includes fragments of poems, while the text of *maqāmāt* includes preaching, pieces of advice, declamations, dialogue, discussions on various issues, anecdotes, epistles and different kinds of poetic samples. One of the most prominent features of *maqāmat* is fictitious *isnād* (chain of transmitters on whose authority the story is related) usually expressed in the form of "such and such (the name of the narrator) related to us...". This formula can also be repeated in the middle of the story.

The best representatives of classical *maqāmāt* are al-Hamadhānī (969 Hamedan -1008 Herat) who is regarded the founder of the genre and al-Ḥarīrī (1054-1122) who developed the genre to its pinnacle.

Al-Hamadhānī with his phenomenal talent of improvisation quickly became famous in the leading circles. Most of his works (epistles, poems) were collected after his death.

All of the features present in his *maqāmāt* - the rhymed prose, *isnād*, quotations from Arabic poetry and Koran, the character of wandering narrator, almost all the genres of *adab* (the Arabic Canonic Literature - anecdotes, epistles, fables, legends, heroic stories, etc.) show that the work of al-Hamadhānī was created in accordance with the aesthetics of analogy which was quite dominant in the Middle Ages. His *maqāmāt* borrowed the form, literary themes and motifs from the well-developed *adab* of that period and put all of them in an entirely new literary model.

The author's attitude to the literary legacy is of special interest. The first *maqāma* cycle is a parody of *adab*. On the one hand, it contains almost all the *adab* literary forms; on the other hand, it ridicules Bedouins' deep love, as well as the heroic soul of Arab fighters. The ideal hero of *adab* literature is replaced here by a liar, who lies to others just to live on. James T. Monroe assumes that the use of fictitious *isnād* by al-Hamadhānī might be a parody of *ḥadīth* (oral traditions relating to the words and deeds of the Islamic prophet Muḥammad, which was transmitted through a chain of authorities).

There is a version (al-Kayrawanī, +1067) according to which at the end of literary meetings (the so-called *majālīs* at which literary authorities taught their students) al-Hamadhānī dictated an improvised *maqāma* to the audience. The themes of the *maqāmāt* were suggested by pupils. An Egyptian scholar, Shawkī Ḍayf believed that humour and astuteness were mere means of entertainment for pupils, who were usually given familiar topics in an amusing style. In other words, the first *maqāma* cycle was created as a result of oral improvisation. Al-Tha'ālibī (one of the Middle Ages anthologists; +1038) also calls these *maqāmāt* "the result of improvisation" (*thamratu-l-irtijāl*). One can find the evidence of improvisation in the text itself.

Abū-l-Faṭḥ al-Iskandarī, the protagonist of the *maqāmāt* by al-Hamadhānī is fraudulent, but a very talented literary man. The story of his travelling is told by 'Isā Ibn Hishām. It is supposed that the writer made up both characters. Al-Iskandarī represents the image of the whole social circle of wanderers. He is a generic character, a kind of anti-hero, who is aware of the moral ambiguity of his actions.

Travelling is an important subject in *maqāmāt*. Both the protagonist and the narrator travel from town to town. Almost each *maqāma* starts with a mention of arrival somewhere and ends with departure. Apart from it, from the point of view of content, we can single out: *picaresque* (emphasizes the trickery nature of the main character), comic, vagrant, philological, aesthetic, panegyric, and exhortatory *maqāmāt*. Some of them include both vagrant and *picaresque* tricks. Philological or poetic interest often manifests itself in aesthetic discussions.

Maybe the creator of the *maqāma* genre did not aim to invent a new artistic form which would exist for ten centuries after his death, but his work has certainly delivered outstanding results. His contribution to the *maqāma* genre could be summarized as follows:

1. He created a new compositional form;
2. He broadened the use of *sajʿ* as a part of artistic composition. Before him it was only used in epistles, preachings, presentations and administrative affairs;
3. He made up generic characters.
4. He created a fictitious reality that opposed the existing reality, but portrayed it better than the anecdotic or historical sources. *Maqāmāt* described what had not happened, but could have happened;
5. He used the irony as a means of criticism of the society; in the Arabic literature his *maqāmāt* are unique and well-known for their sharp irony;
6. He expressed his own point of view. Medieval works deliberately ignored an individual's views - the author was expected not to express his own ideas; he had to speak from a generally accepted position.

Al-Ḥarīrī is the author of many interesting works in philology, as well as of verses and collections of epistles, but it was the *maqāmāt* that brought him the most fame, as he is considered to have developed the genre to its pinnacle.

From the prologue of his work it becomes clear that al-Ḥarīrī was asked to write in "al-Hamadhānī's manner." It means that unlike al-Hamadhānī he had to create his *maqāmāt* in the given frames, according to the certain literary form. He also created his own fictitious reality and both of the protagonists in his *maqāmat* are fictional. However, in the introduction to his book the author compares his *maqāmāt* to those books in which "animals speak a human language" (he means the collection of fables "*Kilila wa Dimna*") in an attempt to legitimate fictitiousness in his

maqāmāt. *Adab* forbade fiction and perceived it as a deception of reader and favoured narratives about historical figures or, at least, real people. It is natural that fiction existed before *maqāmāt*, but al-Ḥarīrī was the first who declared in the introduction to his work that he was creating a literary reality with fictitious protagonists. That is why his *maqāmāt* became the object of criticism of some Arab philologists (Ibn al-Tuktukī, Ibn al-Khashāb al-Baghdādī).

The main character of his *maqāmāt* – Abū Zayd (the story of which is told by al-Ḥārith Ibn Humnām) was later appraised as the most vivid literary character in the Medieval Literature. Abū Zayd is both - bad and good, kind and wicked. It becomes obvious that the author creates him in a manner that changes the stereotype existing in Medieval Literature, in which the character should have been unequivocal and unambiguous. The Character, who attracts the listeners through his rhetoric monologue and then lies to them, evokes sympathies of the reader rather than anger. In his work "Literary History of the Arabs" Nicholson notes that Abū Zayd's character is so astonishingly depicted that the reader forgives him all his villainies, and is inclined to attribute the corruption of his character to the surroundings and to protagonists' inexorable and relentless fate. In other words, the sympathies we have for him as readers justify his actions by the fact that he is compelled to lie and swindle for a living. It could be said that in al-Ḥarīrī's *maqāmāt* the actions of the protagonist are determined not by the fact that he is a bad person, but rather by the social order. Such attitude seems quite progressive for the epoch, because, as a rule in Medieval Literature the critique is directed to the individual and not to the environment.

I-Ḥarīrī also granted *his maqāmāt* a didactic and instructive function. The monologue of the main character consists mostly of admonitions. Basically the work was evaluated as didactic. Its main innovation was somewhat concealed because of the deliberate attempt of the author to express it through a form of Canonical Literature. Nowadays, it is widely acknowledged that the main achievement of this literary work is its astounding eloquence and versatility of language. However, some critics (e.g. Monroe) consider that such an overwhelmingly flowery language might be one of the most vivid expressions of al-Ḥarīrī's irony, because the main hero's rhetoric is based on the false moral.

In spite of al-Ḥarīrī's statement that "he composed his *maqāmāt* following the method of al-Hamadhānī", there are some substantial and evident differences between the styles of these two authors:

1. Al-Hamadhānī's attitude towards his work is unknown to the reader. He did not write about it anywhere: what exactly did he write? In one of his letters al-Hamadhānī mentions only the verb "dictate:" "I dictated the *maqāmāt*..." Creating compilative work of art he did not shape its form clearly. It is unknown how many *maqāmāt* the author created. On the other hand, in the preface of his work al-Ḥarīrī writes very clearly, that he composed fifty *maqāmāt* following the method of his predecessor. He works on the written text and shapes the form of the genre. After him even the quantity of *maqāmāt* (fifty) became the necessary standard for this genre.

2. As a result, al-Hamadhānī's *maqāmāt* are stories told in a more simple and direct manner. The work is not systematic: it has no prologue or epilogue, which was necessary for any literary work in the Middle Ages. The *Maqāmāt* have open endings - the final scenes are not quite comprehensible and evident. Al-Ḥarīrī, who was ordered to compose *maqāmāt* according to Al-Hamadhānī's, proofread the text himself and refined every single phrase in an attempt to make them perfect. His *maqāmāt* are written in a highly artistic language. They have standard beginnings and endings, the main heroes have their certain functions: the protagonist lies, the narrator reproaches him, while in al-Hamadhānī's *maqāmāt* sometimes the narrator lies himself.

3. Al-Hamadhānī's literary work is full of irony. It parodies the *adab*, the so-called "high literature," which was taught in scholarly circles. It seems that his aim was to entertain the audience. Al-Ḥarīrī sees some merits in the work of his predecessor and he does not parody it. He goes on to create a perfect form for his literary work. From the day of their creation his *maqāmāt* became the classical model of this genre, which was imitated by innumerable writers.

4. Al-Hamadhānī depicts the anti-hero for whom we have no proof of existence. Al-Ḥarīrī underlines the fact, that he invents his characters. And this phrase in the preface to his *maqāmāt* became the main novelty in the Medieval Canonical Arabic Literature.

Maqūma became a significant literary form of that period. In the conditions of fixed poetic norms of Medieval Literature, this genre embraced fiction and critique of social life. Some scholars link the classical Arabic *maqāma* to the Spanish *picaresque novel* which, in its turn, later

became the basis for the modern European novel. As Monroe notes, the Semitic component (he implies the Arabic and Hebrew *maqāmāt* written in Cordova, Spain, in the Middle Ages) played an important role in the birth of the European novel. The Arabic *Maqāma* surpassed the Renaissance *piqaresque novel* by creating general characters which were not definitely bad or good (or ideal as it was in chivalric romances); by social critique and the idea that any member of society must have an opportunity to make a choice.

However, in the ensuing period, its potential as of a literary form of expression or genre, was not fully esteemed or employed. As a result, as time went by, *maqāmāt* turned into rhetorical exercises.

Little research has been conducted into the study of *maqāmāt* of the so-called "Period of Decadence" (from the twelfth to the eighteenth century). It is discernible that the *maqāmāt* composed in the period of decline are distinguished by thematic versatility. This feature – the wholeness, unity and combination of the tales, which are quite different in terms of content – enabled the author to deal with a new topic in each *maqāma*. Authors depicted travel, death, habits and customs of different peoples, love and even included autobiographies in them. Through *maqāmāt* they praised, adored, inspired and expressed their own ideas. In contrast to their themes, the form of the *maqāmāt* of that period did not undergo significant changes. The majority of authors preserved the rhymed prose. The two constant characters (the narrator and the protagonist), however, were not retained fully. In various *maqāmāt* one would come across an occasional, single protagonist and several narrators.

Many writers reversed to this ancient Arabic genre and continued to employ it in the period of the so-called "Arabic Renaissance" (end of the nineteenth century and beginning of the twentieth century). The most prominent authors are Aḥmad Fāris al-Shidyāq – the author of "*al-Sāq 'alā-sāq fīmā huwa Faryāq*" (1804-1887); Nāsif al-Yāzījī (1800-1871) – the author of "*Majma' al-baḥraiyn*"; Muḥammad al-Muwayliḥī (1868-1930) whose literary creation is the so-called *maqāma*-novel – "*Ḥadīth Isā ibn Hishām*"; Ḥāfiz Ibrahīm (1872-1932) with his "*Layālū Sufīh*."

The "Arabic Renaissance," on the one hand, was a revival of Classical Arabic Literature and, on the other, the process of Europeanization in culture. Arab artists tried to restore classical traditions, reassess and mix them with the novelties that came from the Western World. The writers who reversed to the historic past did not have a lot of choice – in literary art the only art form for prose was *maqāma*.

The attempt of *maqāma*'s reassessment was made by al-Shidyāq, who underlined the artificiality of the rhymed prose. Its restoration was implemented by Nāsif al-Yāzījī, who is considered to be the last author of traditional *maqāmāt*. Muḥammad al-Muwayliḥī, on the one part, combined the Western novel and this traditional genre and, on the other, under British colonization, attributed national importance to it. Ḥāfiz Ibrāhīm's "*Layālī Satīḥ*" was not evaluated as either good or bad *maqāma* cycle, but as a literary innovation in the Arabic belles-lettres.

After this period, a lot of so-called *maqāma* novels or *maqāma* stories were written (by Luṭfī Jum'a, Mustafā al-Manfalutī, Amīn al-Reiḥanī...) but, none of them was in the spirit of continuation and maintenance of the *maqāma* genre. Quite a lot was written about the influence of *maqāma* on modern Arab short stories, though a considerable influence of European and Russian writers is also evident.

When we talk about the *maqāma* genre in the twentieth century, special emphasis should be placed on those literary works which were profoundly influenced by it. In modern Arabic literature there are some literary works in which the authors deliberately employ the features of the classical *maqāma* – *isnād*, cyclic form and rhymed prose (for example, in the cases of al-Ghitānī's (1945-) novel *al-Zaynī Barakāt* (1971); Imīl Ḥabībī's (1921-1996) novel *al-Waqā'i' al-Gharība fī Ikhtifā' Sa'īd Abī al-Nahs al-Mutashā'il* (1974). All these novels possess *maqāma* features, but they are not *maqāma* cycles.

Here we will focus on three cycles of *maqāmāt* and a *maqāma* drama. The first one was written by Bayram al-Tūnisī (1893- 1961) in the 1920s and 1930s, the second by 'Abbās al-Aswānī (1925-1977) in the 1960s, and the third by Yāssir Qatāmish (1959-) in the 1990s; as for the *maqāma* drama by Farīq Awhān, it was written at the end of the 1980s. By their external form they comply with "*maqāma*" and stand closer to the classical examples of this genre than the *maqāmāt* written at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century.

At the beginning of the twentieth century, when western prosaic genres (novel, story, drama, etc.) were firmly established in Arabic Literature, there arose a need to grant *maqāma* genre certain functions. Bayram al-Tūnisī appeared in Arabic literary world combining and connecting the beauty of the rhymed prose to the force of dialectic eloquence, humor and laconic storytelling. Interestingly, most scholars agree that none of the features of *maqāma* in al-Tūnisī's work – neither *saj'*, nor *isnād* containing

verses - seem to be artificial and outdated. The period was marked by the struggle between old – devoted, traditional – generation and new, “Europeanized” one. Al-Tūnisī tried to find the middle position in this struggle, and for that reason he deliberately employed an ancient Arabic literary form while opposing traditionalists. His *maqāma* cycle, which was composed in order to ridicule al-Azhar Shaikhs, is a vivid example of how it is possible to employ a classical form in a way which would be both acceptable and interesting for the modern reader. A Russian scholar, Borisov, suggests that the imitators of al-Ḥarīrī merely copied and duplicated their predecessor and did not take into account the psychological changes which took place in the mind of the reader after that period. Consequently, those *maqāmāt* lacked literary value. It was Bayram al-Tūnisī who granted a new function to *maqāma* and established the basis for a new style which still exists; and as the ultimate result of his endeavour, contemporary *maqāma* is identified with irony and satire.

While the works of al-Tūnisī aim to criticize al-Azhar Shaikhs, al-Aswānī mostly satirizes writers, critics, illiterate journalists and bribetaking artists. His realistic, satiric *maqāmāt* are one of the most important examples of *maqāmāt* written in the twentieth century and they are characterized by plainness and sharp humour. *Al-maqāmāt al-aswānīyya* was published in Egypt in 1970. This was a period of failed hopes and general scepticism; a period when all political activities and freedoms were suppressed; a period of dam construction and the destruction of opposition spirit, of collective arrests of intellectuals, and the loss of the Sinai Peninsula in June 1967. This was a time of strict censorship and the reign of haphazard jargon, deformation of social values, increase of public sector and thriving corruption. This was a time when literature was expressed through irony. Al-Aswānī portrays a satiric picture of Egyptian society. The book (*al-maqāmāt al-aswānīyya*) is illustrated with caricatures, which is a hint for readers to approach the *maqāmāt* with humour. The *maqāmāt* written by al-Aswānī resemble the works of al-Tūnisī. Realism, hyperbolization of reality, ironic narrative tone and plain language are characteristic of Egyptian authors of the 1920s and 1930s, as well as the 1960s. Here too, we can see various layers of society towards which the author is critical, but in al-Aswānī's literature al-Azhar shaykhs are replaced with the men of letters. In his *maqāmāt* al-Aswānī preserves some external features from the classic examples of the genre: *suj'* together with verses, recurrence and episodic structure, but they lack *isnād* and elevated style.

Dialects and plain language penetrated into the *maqāmāt* of Yāssir Qatāmish too. The writer succeeded in maintaining the identity of *maqāmāt* and combining them with modern literary expressions as well. The narrator and hero, like al-Tūnisī, are unified in one character. In many *maqāmāt*, this character is a prototype of Qatāmish's grandfather Muḥammad Beg Qatāmish, a Mameluk of Georgian origin. Ironic tone, satiric and often hyperbolic depiction of everyday life is prevailing in the *maqāmāt* written by Qatāmish. The writer is criticizing different things, but in doing so his *maqāmāt* are not gloomy, on the contrary, they are very light. The author tells us about everyday problems or complex issues with equal wit. He has a subtle sense of humor and self-irony. He realistically depicts the faults of Egyptian society – its mannerism and distorted traditions, demonstrating the absurdity of the situation. Using the classical literary form, at the end of the twentieth century Qatāmish became interesting for the readers because of his satirical-humorous tone. He retained all the basic attributes of classical *maqāma* - double narration, rhymed prose with verses, cyclical form. Yāssir Qatāmish informed us that after publishing his book, he also published tens of *maqāmāt* in press (in the newspapers "Al-Akhbār" and "Al-Wafd"). He still continues writing *maqāmāt* for the radio and television.

Nowadays, *maqāmāt* are composed in Syria, Iraq and many other Arabic countries. In Egypt there are authors of *maqāmāt* (such as a poet Aḥmad Taha, or a publisher Muḥammad Baghdadī...) who have not even tried to publish their works. They read their satirical, humorous *maqāmāt* in narrow circles of writers only to entertain them. In their *maqāmāt* they ridicule contemporary politicians and literary critics. These works, however, are narrowly related to the daily local political and literary life, and their value rarely transcends the limits of that short period. This is one of the possible reasons why these authors have not compiled and published their works.

The *maqāma* form appeared in Arabic Drama as well, in an attempt to restore ancient traditions. A good example of this is Farūq Awhān's "Gypsy *Muqāma*" (1991). Some dramatists have already employed the theatrical elements which existed in the classical *maqāmāt*. These were expressed in the transformation of the hero (who embodied different characters in each *maqāma* - Qādī, Shaykh, a beggar and even a woman) as well as in the narrator's dialogue. Thus, while in Arabic Literature *maqāma* emerged as satirical and humorous genre, in modern Drama it appeared as a renewed traditional form of literary expression.

CONCLUSION

The emergence of *maqāma* in the tenth century was determined by specific socio-political changes. The weakening of Abbasid monarchy shook the foundation of the Royal rituals and poetry. The popularity of the elite and influential genre *qaṣīda* (court poetry) was substituted and replaced by *maqāma* – a genre which came from province. This was the literature of forgotten people and outsiders who rarely had any contact with the rulers, and even if they did, it was only through ironic references. *Maqāma* is the only narrative form that originated from common people and paved its way to canonical literature to become an established genre in the Arab world.

Al-Hamadhānī's and al-Ḥarīrī's *maqāmāt* were evaluated as great literary works of that period. From the very beginning, Arabic *maqāmāt* combined seriousness with humor and teaching with entertainment. In the Middle Ages, Canonical literature (*adab*) rejected fiction and this was a distinctive feature of *maqāmāt*. Back then, *maqāmāt* were considered to be entertaining, rather than appropriate educational material. The fictional world of classical *maqāmāt* started shrinking and, by the pre-modern period, it became just an empty form - a rhetoric exercise. The compositional form of *maqāma* became the special model that inspired Arabic Literature for centuries and lived to be transformed into short story (al-Manfalutī, al-Reiḥanī...), novel (al-Muwayliḥī), dramatic play (Awhān) or newspaper article (Ibrahīm...). European scholars characterized classical *maqāmāt* as Muslim cultural phenomenon, because it appeared in the multiethnic Abbasid environment and not in the "Arabic" Empire of Umayyad. From the period of *nahḍa* ("Arabic Renaissance") it became the most substantial part of Arabic culture; a national genre which was employed as a weapon in defense from foreign cultures (for example, in case of Muḥammad al-Muwayliḥī). Moreover, it was exactly in this period that *maqāma* started acquiring the status of an exclusively Arabic genre. Today, when there are lots of debates about how to preserve traditions, *maqāma* still remains the main issue of the agenda, as one of the most important components of Arabic culture which should not be forgotten. It has been recognized that by the end of the twentieth century *maqāmāt* were written because it was a favorite genre of Egyptians. For them, *maqāma* is a connection to their historical past. Al-Tūnisī, as well as al-Aswānī and Qatāmish, used it as a traditional Arabic form.

In modern Egyptian Literature *maqāma* is a short and laconic story – an episode from everyday life which is told in an ironic manner. Apart from the major characters, there are a lot of minor characters. The author does not give a psychological analysis of the characters' emotions or thoughts, and he never criticizes their shortcomings directly. Modern *maqāmāt* are not characterized by inner depth. The author simply depicts reality. There are cases when the reader comes across a hyperbole of an event or a detail, which emphasizes the irony of the text. Contemporary *maqāmāt*, unlike classical ones, have neither prologue nor epilogue. While in the Middle Ages writers would create two permanent characters for a whole cycle of *maqāmāt*, in the twentieth century each *maqāma* features a narrator and a hero united in one character, which differs in each *maqāma*.

Modern *maqāmāt* have mainly retained the *ishād* style, as well as interchangeability of *saj'* and verse. Unlike classical *maqāmāt*, modern *maqāmāt* use plain language containing dialectic vocabulary. The plot develops rapidly and linearly, without deviations. Rhymed prose contributes to the vividness of the narration.

Bayram al-Tūnisī, as well as al-Aswānī and Qatāmish, started publishing separate *maqāmāt*. The majority of contemporary *maqāmāt* were not created as a part of a cycle, although one may discern an attempt to unify *maqāmāt* in a single cycle on the basis of their topics. The cyclical character of *maqāmāt* still remains one of the most characteristic features of the genre. They are also characterized by an episodic structure, which is typical of classical *maqāmāt*. As no publishing houses existed in the Middle Ages and reading alone was an infrequent practice, literary works were read aloud in front of an audience. A story split into episodes could be stopped anytime. Following the introduction of the printing press, listeners were replaced by readers, but the form of separate, independent stories was retained in *maqāmāt*. Classical *maqāmāt* were unified with the common plot, a hero wandering in search of food, which is absent in modern *maqāmāt*. The *maqāmāt* written by al-Tūnisī, al-Aswānī and Qatāmish are unified only by common themes.

Another essential attribute of classical *maqāmāt* – the eloquent speech – disappeared as oratory, which was an important feature of public speeches, was no longer necessary. Therefore, colloquial speech penetrated into *maqāmāt* as a characteristic feature of realism.

Muqāmāt written by twentieth century authors all serve criticism. For these purposes they use irony as the guiding principle behind satire. As it

was mentioned earlier, the didactic tone was a very characteristic feature of the classical *maqāma* (especially after al-Ḥarīrī). On the one hand, no trace of direct didacticism is detected in the *maqāmāt* written in the twentieth century, as blatant preaching is rather unpopular in modern society and, in this respect, it could be said that contemporary literature has lost its didactic function. On the other hand, satire itself is inescapably moralistic and didactic. While modern *maqāmāt* give no direct instructions, satire which blends a critical attitude with humor and wit inspires remodelling of society far more effectively.

Irony was an indispensable part of classical *maqāma*. In some of al-Hamadhānī's *maqāmāt* parody and irony bring about the most enticing kind of satire and they are used as the basic means to criticize reality. They also contain the parody of the *adab*-literature. From al-Hamadhānī's time the *maqāma* served as a vehicle of satire. But later it became a rhetoric exercise. If in the *Period of Decline* al-Ḥarīrī's *maqāmāt* became the classical model of the genre which has been imitated by innumerable writers, by the beginning of the twentieth century, when only imitation was not enough, al-Hamadhānīan light irony, frankness and plainness became more important. The imitators of al-Ḥarīrī merely copied and duplicated their predecessors without taking into account the changes occurring in the mind of the reader. At certain time, al-Yāzījī's (1800-1871) attempt to restore the genre according to the classical norms was utopian as well, because he again tried to create an instructive and didactic work of art. At the beginning of the twentieth century, a new function was granted to *maqāma* owing to Bayram al-Tūnisī. It resulted in the association of *maqāma* with irony and satire. The satiric genre is the niche where modern Egyptian *maqāmā* found its place among the twentieth-century literary forms. Irony and satire have played the most important role in the transformation of modern *maqāma*. Without having a certain function, *maqāma* as a literary form could have disappeared in the twentieth century society.

As Professor Hämeen-Anttila from Helsinki University remarked in his book (Jaakko Hämeen-Anttila, *Maqama - a History of a Genre*, Herrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2002) covering the history of the genre:

"In modern times, the Classical maqāma has remained an antiquarian curiosity, not a part of any living literary tradition. If an English scholar has a hobby of Beowulfian rhyming or toying with Homeric Greek, his Arab counterpart may occasionally try his hand at maqāmāt but as an exercise

only. No serious attempts at writing *maqāmāt* seem to have been made in the latter half of the twentieth century, or if the attempts have been serious, they have not been made with much enthusiasm."

We cannot agree fully with Mr. Hāmeen-Anttila's opinion. It could not be said that all the above discussed *maqāmāt*, which by their external form are very close to classical ones, are a part of "antiquarian curiosity" and they are not a "part of any living literary tradition" either. *Maqāma* cycles created in the twentieth century are not perceived as works of art with archaic form devoid of contemporary context. If didactic manner was dominant in classical *maqāmāt*, in modern ones irony and satire became most important.

In order to retain its vitality and interest for centuries, *maqāma* had to undergo certain changes. The following features were introduced into modern *maqāmāt* as a specific Arabic work of art:

1. the language and forms of expression have been simplified;
2. two constant characters have been omitted;
3. the prologue and epilogue have been removed.

However, the following features of classical *maqāma* remained:

1. *ṣajʿ* containing verses;
2. *isnād*;
3. cyclic form.

As it could be inferred, all the above-mentioned changes were conditioned by the changes that took place in society. Judging from the three signs of similarity, we may conclude that modern *maqāma* is a deliberate continuation of the old tradition.

P.S. The miniature on the cover is the illustration to the 33th *maqāma* by al-Ḥarīrī (*al-maqāma al-tiflīsīya* - *Tbilisian Maqāma*) from the thirteenth century manuscript of *Assemblies of al-Ḥarīrī*, which is kept at the Manuscript Department (Saint Petersburg Branch of the Institute of Oriental Studies) under the number C23, leaf 114. As this manuscript has not been published before, the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences gave us permission for its fragmental publication.

ნაშრომში გამოყენებული არაბული წყაროების განმარტება

აღ-აზჰარი – კაიროში მდებარე მსოფლიოში ერთ-ერთი უმსხვილესი საუნივერსიტეტო ცენტრი მუსლიმური თეოლოგიისა, დაარსდა X ს-ში.

აღაბი – შუა საუკუნეების არაბული კანონიკური ლიტერატურა; ყველაფერი ის, რისი ცოდნაც იმდროინდელ განათლებულ ადამიანს მოეთხოვებოდა.

აშნა – საღაპარაკო არაბული ენა, დიალექტი.

აჰდუღ-ინჰიტატი – დეკადანსის ეპოქა, არაბული მწერლობის „დაცემის ხანა“ (XII-XIX სს).

ზაჯალი – დიალექტზე დაწერილი 6-9 სტროფიანი სალექსო ფორმა.

თაჰეირ – მხატვრული ასახვა.

თაჯდინდი – არაბული ლიტერატურის განახლების პროცესი XIX-XX სს. მიჯნაზე.

თურანტი – არაბული კულტურული მემკვიდრეობა.

ისნადი – მოწმეთა, გადამცემთა ჯაჭვი, რომელიც მოთხრობილი ამბის ისტორიულობას, ნამდვილობას ადასტურებს. „მხატვრულ ისნადს“ უწოდებენ მთხრობელის არსებობას პროზაულ ნაწარმოებში, სადაც ამბის გადმოცემა პირველ პირში „თეითმხილველის“ მიერ ხდება.

ირთიჯალ – იმპოვიზაცია.

კაჰრდა – არაბული პოეზიის მრავალპლანიანი სინკრეტული ფორმა, რომელიც ერთი საზომითა და ერთი რითმით სრულდება და ერთმანეთისგან განსხვავებულ რამდენიმე თემას აერთიანებს.

კიხტა (კიხატ მრ.) – მოთხრობა, ამბავი.

აღ-კიხბა-ღ-კახრა – ნოველა, მოთხრობა.

მაქალ (*აქალ მრ.*) – 1) ანდაზა; 2) იგაუ-არაკი.

მაფ'იზა (*მაფ'იზ მრ.*) – ქადაგება, შეგონება.

მუ'თაზილობა – რელიგიური მიმდინარეობა, რომელიც უარყოფდა „ღვთაებრივ ატრიბუტებს“. შედეგად, მისი მიმდევრები ხშირად თვით ღვთის უარყოფამდე მიდიოდნენ.

აღ-მუთაკალლიდუნ – „ტრადიციონლისტთა“ თაობა, რომელიც ეროვნული ფასეულობების დაცვის მოტივით XIX-XX სს. მიჯნაზე არაბულ სამყაროში ეკროპული ფასეულობების შემოჭრას ეწინააღმდეგებოდა.

მუქთ – შარიათის კანონების მცოდნე პირი, რომელსაც სადაო საკითხებთან დაკავშირებით განაწესი გამოაქვს სპეციალური ფორმით – *ფათვას* სახით.

აღ-მუჯადილდუნ – XX ს-ის დასაწყისში მოღვაწე „განმახლებლები“, რომელთა სახელსაც უკავშირდება ახალი მიმდინარეობების განენა არაბულ ლიტერატურაში.

ნაფ' – ლიტერატურული ჟანრი.

ნაღირა (*ნაეაღირ მრ.*) – ანეკდოტი.

ნამუზაჯ (*ნამ'ზიჯ მრ.*) **ინსან** – ზოგადი მხატვრული ტიპი.

ნაჟა – ე.წ. „არაბული რენესანსი“, კლასიკური არაბული ლიტერატურის აღორძინების პერიოდი XIX-XX სს-ის მიჯნაზე.

ნისბა – წარმომავლობის აღმნიშვნელი სახელი.

რავი – მოთხრობელი, ისლამადელი პოეზიის ნიმუშებისა და *ჰადისების* გადამცემი.

რაჯაზი – არაბული სალექსო საზოგადოება.

რისალა (*რას'ილ მრ.*) – ეპისტოლე.

სირა (*სირათ მრ.*) – არაბთა გმირების სარაინდო ისტორიები.

უსტურა (*ასტირ მრ.*) – თქმულება.

ქუთთაბი – დაწეებითი სკოლა, სადაც ყურანს ასწავლიან.

ქაკაბი – ღვთისმეტყველი-კანონმდებელი, მუსლიმური სამართლის – *ქიკხის* მცოდნე.

ქათვან – შარიათის კანონების მცოდნე პირის, *მუჟბათის* მიერ გამოტანილი განაჩენი.

ქუჰჰან – კლასიკური სალიტერატურო არაბული ენა.

ხაფაღ – თეატრის უნარი.

ხურაქან – სღაპრები ჯინებზე.

ღაზალი – არაბული სატრფიალო ლირიკა.

შაჟელ კიხსასან – ნარატიული ფორმა.

აშ-შახსნაღ-ადაბიდა – ლიტერატურული პერსონაჟი.

ჯაჰილიის პერიოდი – ისლამამდელი პერიოდი, წარმართობის ხანა.

ჯინს – ლიტერატურული გვარი.

ჰადიში – 1) გადმოცემები მოციქულ მუჰამადის მოღვაწეობის შესახებ; 2) მოკლე ნარატივი (ერთსიუჟეტიანი ამბავი), რომელიც ერთ კონკრეტულ შემთხვევას გადმოგვცემს.

ჰიქნა – მოთხრობა, ამბავი.

დამონებული ლიტერატურა

- აბუ ჰაიდარი 1974: Abu Haidar J. *Maqāmāt Literature and the Picaresque Novel*. JAL, no.5, 1974.
- ავერინცევი 2001: ავერინცევი ს. *ეპოქის ხელისა და იუმორის შესახებ*. ე. არილი. №13 (176), 2001.
- ალენი 1970: Allen R. *Hadīth 'Isa ibn Hishām by Muhammad al-Muwailihī (a reconsideration)*. JAL, no. 1, 1970.
- ალენი 1992: Allen R. *The Beginings of the Arabic Novel*. in: Badawī M.M. *Modern Arabic Literature, The Cambridge History of Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- ალენი 1997:
روجر آلن، الرواية العربية، محمد المويلحي ونقد المجتمع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧
- ალენი 2000: Allen R. *Literary History and generic change: the example of Maqamu. Introduction*. Studies in Honour of Clifford Edmund Bosworth, Vol.1: *Hunter of the East: Arabic and Semitic Studies*. Ed. Jan Richard Netton, Leiden: Brill, 2000.
- ალენი 2006: Allen R. *The Post-Classical Period: Parameters and Preliminaries. Introduction*. The Cambridge History of Arabic Literature Vol. V: *The Post-Classical Period*. Ed. Roger Allen and D.S. Richards. Cambridge: Cambridge UP, 2006.
- ალექსიძე 1976: ალექსიძე ა. *ბერძნული ხარაინდო რომანის სამკარო XIII-XIV სს., თბილისი: თსუ გამომცემლობა*, 1976.
- ალი-ზადე 1974: Али-Задэ E.A. *Египетская Новелла*, Москва: Издательство «Наука», 1974.
- ანკარი 1994:
محمد أنقار، تجنيس المقامة، "فصول"، مجلة الثالث عشر، العدد الثالث، ١٩٩٤
- აფანნი 1994:
فلاروق أو هان، المقامة الغجرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤
- ალ-ასენი 1990:
عباس الأسواني، المقامات الأسوانية، القاهرة، ١٩٩٠
- აქნერი 1970:

فرانك أكنور، الصفت المنفرد، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة، ١٩٧٠.

1965: ١٩٦٥

أحمد يوسف أحمد، فنان الشعب محمود بيرم التونسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٥.

1987: ١٩٨٧

نعمان عاشور، مع الرواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

1986: ١٩٨٦

من عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف القاهرة، ١٩٨٦.

1993: ١٩٩٣

إحسان عباس، تاريخ النقد العربي عند العرب، دار السروق للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٣.

1889: ١٨٨٩

محمد عبود، مقامات للهمداني، بيروت، ١٨٨٩.

1966: ١٩٦٦

مرون عبود، رواد النهضة الحديثة، بيروت، ١٩٦٦.

1989: ١٩٨٩

يوسف نور عوض، فن المقامة بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، ١٩٨٩.

1966: ١٩٦٦

أحمد علي، القصة في مقامات بديع الزمان الهمداني، مجلة الدراسات الأدبية، ١٩٦٦.

1992: Badawī M.M. *Arabic Drama: Early Developments*. in: Badawī M.M. *Modern Arabic Literature. The Cambridge History of Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

1965: ١٩٦٥

محمد كامل البناء، بيرم كما عرفته، مطابع جريدة "صباح"، القاهرة، ١٩٦٥.

1998: ١٩٩٨

أيمن بكر، السرد في مقامات الهمداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

1976: ١٩٧٦

عصام بهي، "الحديث عيسى بن هشام" مجتمع متغير وثقافة متغيرة، "فصول"، مجلد السادس، ١٩٧٦.

1929: ١٩٢٩

ابن الخشاب البغدادي، الإعتراذ علي الحريري علي مقاماته، ١٩٢٩.

1956: Bergson H. *"Langhter" Comedy*. New York, 1956.

1994: Beamount D. *The trickster and rhetoric in the Maqāmāt*. Journal of Edebiyat, no. 5, 1994.

1971: Beeston A.F.L. *The Genesis of the Maqāmāt Genre*. JAL, no. 2, 1971.

- ბლაშერი 1957: Blachère R., Masnou P. *Maqāmāt, Séances*. Paris, 1957.
- ბლაშერი 1989: Blachère R. *al-Harīrī*. The Encyclopaedia of Islam, Vol. VI, Leiden-New York-Köln: E.J.Brill, 1989.
- ბორისოვი 1938: Борисов А. Я. *Миниатюры «Книги макама» аль-Харири. Памятники эпохи Руставели*. Ленинград, 1938.
- ბორისოვი 1978: Борисов В.М. *Макамы аль-Харири как произведение средневековой литературы*. Ж. «Народы Азии и Африки», №5, Москва: Издательство «Наука», 1978.
- ბორისოვი... 1987: Борисов В.М., Долинниа А.А. *Абу Мухаммад аль-Касим аль-Харири, Макамы*. Москва: Издательство «Наука», 1987.
- ბროკელმანი 1993: Brockelmann C. *Makāma*. First Encyclopaedia of Islam, Vol. V (1913-1936), Leiden-New York-Köln: E.J.Brill, 1993.
- ბროკელმანი... 1989: Brockelmann C., Pellat Ch. *Makāma*. The Encyclopaedia of Islam, Vol. VI, Leiden-New York-Köln: E.J.Brill, 1989.
- ბროკელმანი 1898: Brockelmann C. *Geschichte der Arabischen Literatur*. Band I, Weimar, 1898.
- ბროკელმანი 1942: Brockelmann C. *Geschichte der Arabischen Literatur*, Dritter Supplementband, Leiden, 1942.
- ბროკელმანი 1913: Brockelmann C. *Maḳāma*. Enzyklopädie des Islams, III, Leipzig, 1913.
- ბუთი 1990: Booth M. *Bayram at-Tunisi's Egypt, Social Criticism and Narrative Strategies*. Ithaca Press, 1990.
- ბუხდარა 1980: فهذا بوخضرة، التلويْن في مقامات الهماذاني، "الكرمل"، العدد ١، ١٩٨٠.
- გათრი 1995: Guthry Sh. *Arab Social Life in the Middle Ages, An Illustrated Study*. London: Saqi Books, 1995.
- გარდავაძე 2002: გარდავაძე დ. *მეჯნუნი და ლეილას თემისამდის განახლებული ინტერესის გამო თანამედროვე არაბულ ლიტერატურაში (არაბული დრამატურგია)*. თბილისი: თსუ შრომები, აღმოსავლეთმცოდნეობა, 341, 2002.
- გიბბი 1960: Гибб Х.А.Г. *Арабская Литература*. Москва, 1960.
- გიბბი 1964: Gibb H.A.R. *Studies in Contemporary Arabic Literature*. BSOS, no.4, 1964.
- გონსალესი 1894: Gonzalez F. *Influencias de las lenguas letras orientales en la cultura de los ppueblos de la peninsula Iberica*. Madrid: Discuros leidos ante la Real Academica Espanola, 1894.

- გრეგორი 1984:** Grabar O. *The Illustrations of the Maqāmāt*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1984.
- გრუნებაუმი 1953-1955:** von Grunebaum G. E. *The Spirit of Islam as shown in its Literature*. Studia Islamica (1953-1955).
- გუდმანი 1988:** Goodman L. E. *Hamadhanī, Schadenfreude and Salvation through Sin*. JAL, no.19, 1988.
- გრუნებავა 1998:**
 جرونيافا ج، مقامة، دائرة المعارف الإسلامية، المركز الشارقة الإسلامية للابداء الفكري، ١٩٩٨
- დარწჯი 1999:**
 فيصل دراج، نظرية الرواية العربية، كتابة التاريخ واختيار المقامة، المركز الثقافي العرب. ١٩٩٩
- დარეიში 1993:**
 أحمد دروش، البناء الفني لآحداث ابن دريد واصداؤه في مقامات بديع الزمان، "فصول". ١٩٩٣
- დაიფი 1975:**
 شرقي ضيف، تاريخ الادب العربي(4)، العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٥
- დაიფი 1987:**
 شوقي ضيق، المقامة، دارالمعارف، ١٩٨٧
- დაიფი 1989:**
 شرقي ضيف، تاريخ الادب العربي، عصر الدول والامارات الاندلسي، دار المعارف، ١٩٨٩
- დელ რიო 1782:** Asso del Rio *Bibliotheca Arabico-Argonensis*. Amsterdam, 1782.
- დოლინინა 1973:** Долинина А.А. *Очерки истории Арабской литературы нового времени, Египет и Сирия*. Москва, 1973.
- დოლინინა 1987:** Долинина А.А. *Реализация Канона в сюжетах и композиции Макам аль-Харири, Проблемы арабо-мусульманской культуры*. Москва, 1987.
- დოლიძე 2002ა:** დოლიძე ნ. *აღ-ჰარირის "აღ-მაკამათი" და მისი კომპოზიცია*. თბილისი: თსუ შრომები, აღმოსავლეთმცოდნეობა, 341, 2002.
- დოლიძე 2002ბ:** დოლიძე ნ. *ბაირამ ათ-თეინის და მისი მაკამები*. თ. პერსპექტივა-XXI. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. წერეთლის სახ. აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ჟურნალი, 4, 2002.
- დოლიძე 2003:** დოლიძე ნ. *იასირ კარამიშის მაკამები*. თ. აღმოსავლეთი და კავკასია, 1, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2003.

დოლიძე 2004: დოლიძე ნ. *მაკამის ადგილი არაბულ დრამატურგიაში*. ქ. აღმოსავლეთი და კავკასია, 2, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2004.

დოლიძე 2005: დოლიძე ნ. *აბბას აღ-ასეანის მაკამები*. ქ. აღმოსავლეთი და კავკასია, 3, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2005.

დოლიძე 2006: დოლიძე ნ. *მაკამა „არაბული აღორძინების“ ეპოქაში*. ქ. აღმოსავლეთი და კავკასია, 4, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2006.

დოლიძე 2007: დოლიძე ნ. *კლასიკური არაბული მაკამის ორი დიდი ავტორი*. ქ. აღმოსავლეთი და კავკასია, 5, თბილისი, თსუ გამომცემლობა, 2007.

დოლიძე 2008: Dolidze N. *Maqāma in Arabic Drama Writing*. Cambridge Scholar Publishing, 2008.

დრაზი 1981: Draz C. K. *In Question of New Narrative Forms: Irony in the Works of four Egyption Writerts*. JAL, no.12, 1981.

დრორი 1994: Drory, R., *Three Attempts to Legitimize Fiction in Classical Arabic Literature*, JSAI 18 (1994).

დრორი 1999: Drory R. *Maqāma*. Encyclopedia of Arabic Literature, Routlege, London and New York, Vol. II, 1999.

დრორი 2000: Drory R. *Models and Contacts: Arabic Literature and its Impact on Medieval Jewish Culture*. Leiden-Boston- Köln: E.J.Brill, 2000.

ებიდი... 1978: Ebied R.Y., Young M.J.L., *Arabic Literature in India: Two Maqāmāt of Abu Bakr al-Hadramī*. SI, no.15, 1978.

გაღნიღი 1993:

منير وليد، المقامة والتأويل، قراءة في كتاب "الغائب"، "فصول"، المجلة الثاني عشر، ١٩٩٣

გაბიჭი 1978:

ميلاد واصف، محمود بيرم التونسي ابن الاسكندرية و فنان الشعب، مهرجان الاسكندرية، ١٩٧٨

გაქსი 2003: Wacks D. A. *The Performativity of Ibn al-Muqaffa "s Kalīla wa Dimna and al-Maqāmāt al-Luzumīyyah of al-Saruqusī*. JAL, no. 34, 2003.

აღ-გაჰრან 1968:

ابن محرز ألوهрани، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، القاهرة، ١٩٦٨

გილდი 1994: Wild S. *Die Zehnte Maqame des Ibn Naqiya eine Burleske aus Baghdad*. Studien zur Arabischen Dichtung, Band 2, Beirut, 1994.

ახ-ზაბირი 2002:

أحمد الزبير، المقامة الحصبية، ٢٠٠٢

ზახარია 1987: Zakharia K. *Les References Coraniques dans Les Maqāmāt d'al- Harīrī: Elements d'une Lecture Sémiologique*. Arabica, no. 34, 1987.

ზახარია 1990: Zakharia K. *al- Maqāma al-Biṣṣriya une Epopée Mystique*. Arabica, no. 37, 1990.

ზახარია 1994: Zakharia K. *Intemperance, Transgression et Relation ala Langue dans Les Maqāmāt d'al- Harīrī*, Arabica, no.41, 1994.

ზეცგინი 1967-1984: Sezgin F. *Geschichte des arabischen Schriftums*. Leiden, 1967—1984.

ათ-თაგჯინი 1988:

عبد الله التطاوي، الجدول والقصص في النثر العباسي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨

ათ-თუნისი 1987:

بيرم ألتونسي، المقامات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧

იბნ ალ-აბირი 1987:

ابن الأثير، الكامل في التاريخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧

იბნ კუთაბა 1986:

ابن قتيبة، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦

იბნ ჯადარი 1985:

أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الالفاظ، بيروت، ١٩٨٥

იბნ ხაღიჯანი 1970:

ابن خلكان، وفيات الأعيان وإبناء الزمان، المجلد الرابع، بيروت، ١٩٧٠

იბნ აბი 1954:

رايد إفاف، الشخصية أبي زيد السروجي في مقامات الحريري، "الثقافة الوطنية"، ١٩٥٤

იფთეხარუდინი 2003: Iftekharrudin F. *The Postmodern Short Story, Forms and Issues*. London: Praeger, 2003.

აღ-ჯაღი 1987:

أبو علي القالي، الامالي، دار الجبل، بيروت، مكي، ١٩٨٧

ჯაბრ-ჯაბრ 1985:

جابر قميحة، مقامات الحريري بين التقليدية والدرامية، القاهرة، ١٩٨٥

კატალოგი 1999:

ياسر قطامش، الهوامش للابن قطامش، مقامات ساخرة، القاهرة، ١٩٩٩

კატორი 1983:

أكرام قاعور، مقامات بديع الزمان الهماداني و علاقتها باحدائث لابن دريد، دار اقراء، ١٩٨٣

კენედი 1999: Kennedy Ph. F. *Some Demon Muse: Structure and Allusion in al-Hamadhānī's Maqāma Iblisīyya*. Arabic and Middle Eastern Literatures, no.2, 1999.

კრაჩკოვსკი 1956: Крачковский И. Ю. *Избранные Сочинения*. Том III, Москва -Ленинград, 1956.

კრიმსკი 1906: Крымский А. *Арабская Поэзия в очерках и Образцах*. Москва, 1906.

კრიმსკი 1911: Крымский А. *Арабская Литература в очерках и Образцах*. Москва, 1911.

კრიმსკი 1971: Крымский А. *История новой арабской литературы*, XIX-XX. Москва, 1971.

კუდელინი 1983: Куделин А.Б. *Средневековая Арабская Поэтика*. Москва, 1983.

კუდელინი 2003: Куделин А.Б. *Арабская Литература*. Москва, 2003.

ლისანუ-ლ-არაბი 1968:

لسان العرب، بيروت، دار الفكر، ١٩٦٨

ლიხაჩოვი 1966: Лихачёв Д.С. *Поэтика древнерусской литературы*. Москва, 1979.

მალტი-დუგლასი 1985: Malti-Douglas F. *Maqāmāt and Adab: al-maqāma al-madiriyya of al-Hamadhānī*. JAOS, no.2, 1985.

მალტი-დუგლასი 1988: Malti-Douglas F. *Classical Arabic Crime Narratives: Thieves and Thievery in Adab Literature*, JAL, no.19, 1988.

მალტი-დუგლასი 1999: Malti-Douglas F. *Postmodernizing the Traditional in the Autobiography of Shaykh Kishk*. in: Kamal Abdel-Malek & Wael Hallaq (Eds) *Tradition, Modernity and Postmodernity in Arabic Literature*. Essays in Honor of Professor Issa J. Boullata, Leiden-Boston-Köln: E.J.Brill, 1999.

ალ-მაფაჰი 1996:

عبد الرزاق الموافي، القصة العربية عصر الابداع، مكتبة الوفاء، ١٩٩٦

მარგოლიუსი 1989: Margoliuth D.S., Pellat Ch. *al-Hamadhānī*. The Encyclopaedia of Islam, Vol. VI, Leiden-New York-Köln: E.J.Brill, 1989.

მატოკი 1984: Maltock J.N. *The Early History of the Maqāma*. JAL, no. 15, 1984.

მაჯღინი 1984:

وهبة مجدي والمهندس كامل، المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤

მეტი 1966: Мец А. *Мусульманский Ренессанс*. Москва, 1966.

მეგრეზი 1994: Mehrez S. *Egyption writers between History and Fiction*.

Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani,

The American University in Cairo Press. 1994.

მირონოვი 1996:

عبد الملك مرتاض، مقامات السيوطي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦

მონროუ 1993:

مونرو ، فن بديع الزمان الهمداني وقصص البيكاريك، "فصول"، المجلة الثاني عشر، ١٩٩٣

(ნაშრომში გამოყენებულია არაბული თარგმანი მონროუს სტატიისა, რომელიც პირველად ბეირუტში გამოქვეყნდა 1983

წელს: James T. Monrou *The Art of Badī' al-Zamān al-Hamadhānī as Picaresque Narrative*. Beirut 1983)

მონროუ 2002: Monroe J.T. (translator and author of the Introduction) *al-Maqāmāt al-luzumīyyah by Abu al-Tahir Muhammad ibn Yusuf al-Tamīmī al-Saraqusfī ibn al-ashtarkūwī (d.538/1143)*. Leiden-Boston-Köln: E.J. Brill, 2002.

მონროუ... 2003: Monroe J. T., Pettigrew M. F. *The Decline of Courtly Patronage and the Appearance of New Genres in Arabic Literature: The Case of the Zajal, the Maqāma and the Shadow Play*. JAL, no.34, 2003.

მორე 1987: Moreh Sh. *The Shadow Play in the Light of Arabic Literature*. JAL, no.18, 1987.

მორე... 1996: Moreh Sh., Sandgrove Ph. *Jewish Contribution to Nineteenth-century Arabic Theatre*. Oxford University Press, 1996.

მუბარაკი 1990:

زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٠

აღ-მუევალიჭი 1923:

محمد المويلحي، حديث عسى بن هشام، الجزء الاول، دار الهلال، القاهرة، ١٩٢٣.

ჰენსი 1983:

سليمان موسى، الأدب السردى في العربية، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٣

მუხტადი 1991:

أحمد أمين مصطفى، فن المقامة بين البديع و الحريري والسيوطي، جامعة عين الشمس، ١٩٩١

- ნება 1974: Nemah H. *Andalusian Maqāmāt*, JAL, no.5, 1974.
- ნიკოლსონი 1962: Nicholson R.A. *A Literary History of the Arabs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- ან-ნაჯჯი 1972:
سيد حامد النجاج، تطور فن القصة في مصر، دار المعارف، ١٩٧٢
- ოდე-ვასილევა 1928: Оде-Васильева К. Б. *Образцы новоарабской литературы*, 1880-1925. Ленинград. 1928.
- ომრი 1998: Omri M. S. *Maqāmāt*. Arabic and Middle Eastern Literatures, no.1, 1998.
- პანევიკი 1999: Pannewick F. *Ḥakanwāī in Contemporary Arabic Theatre. The Re-Emergence of an Old Pattern of Communication*. in: Neuwirth A., Günther S., Embaló B., Jarrar M. (Eds), *Myths, Historical Archetypes and Symbolic Figures in Arabic Literature*. Proceedings of the Symposium held at the Orient-Institute Beirut, June 25th – June 30th 1996, Beirut 1999.
- პერესი 1944: Peres H. *Les Origines d'un Roman célèbre de la Litterature Arabe Moderne: "Zādīth 'Isa Ibn Hīšām" de Muḥammad al-Muwailīhī*. BEO, no.10, 1944.
- პროპი 1969: Пропп В.Я. *Морфология Сказки*. Москва, 1969.
- არ-რā'ი 1975: al-Rā'ī A. *Some Aspects of Modern Arabic Drama*. in: *Studies in Modern Arabic Literature* edited by Ostle R.C., London: University of London, 1975.
- არ-რā'ი 1979:
علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، حديث عسي بن هشام بين المقامة والرواية، القاهرة، ١٩٧٩
- რადჯი 1970:
محمد رجاء، بيرم التونسي، دار الكتب، ١٩٧٠
- რენანი 1859: Renan E. *Les Séances de Ḥarīrī, Essais de Morale et de Critique*. Paris: Calmann-Lévi ed., 1859.
- რეშერი 1980: Rescher O. *Beiträge zur Maqamen-Literatur*. Gesammelte Werke, Band I, Abteilung II, Hefte 4-8 (1913-1918), Biblioeverlag Osnabrück, 1980.
- რიჩარდსი 1991: Richards D. S., *The Maqāmāt of al-Hamadhānī, General Remarks and a Consideration of the Manuscripts*. JAL, no. 22, 1991.
- რიუკერტი 1844: Rückert F. *Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Maḳāmen des Ḥarīrī*, III Aufl., I Bd., Stuttgart and Tübingen, 1844.

სა-სა-წლიბი 1986:

الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢

სა-სა-წინი 1978:

إبراهيم السعافين، اصوات المقامة، دار المناهل، بيروت، ١٩٧٨

სა-წლი 1963:

إبراهيم خليل سعودي، المقامات، بغداد، ١٩٦٣

სეგალი 2001: Segal D. S. (translator and author of the Introduction) Judah al-Harīzī *The Book of Tahkemoni (Jewish Tales from Medieval Spain)*. London-Portland-Oregon: The Littman Library of Jewish Civilization. 2001.

სილაგაძე... 1989: სილაგაძე ა., იბრაჰიმი ჯ. თანამედროვე არაბული ლიტერატურათმცოდნეობა და კრიტიკა თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1989.

სილაგაძე... 2002: სილაგაძე ა., ჯაფარიძე გ. ახალი მასალები XVIII ს-ის ეგვიპტის ეპიგრაფიკისთვის. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2002.

სილაგაძე... 2009: სილაგაძე ა., არაბული საჯის შესახებ, კულტურის, ისტორიისა და თეორიის საკითხები, XXV, აღმოსავლური კრებული, თბ., 2009.

სოლოგოვი... 1964: Соловьев В., Фильштинский И., Юсупов Д. *Арабская Литература*. Москва, 1964.

სულტანი 1942:

سلطان، ج، فن القصة والمقامة، دمشق، ١٩٤٢

ტალიმანი 1957:

عبد النافع طليمات، أهل الكنية ابطال المقامات، دار ابن الوليد، سوريا، ١٩٥٧

ატ-ტაჰირი 1978:

أحمد مكي الطاهر، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨

აღ-ურუბი 1959:

سمير محمود الأروبي، شرح المقامات جلال الدين السيوطي، بيروت، ١٩٥٩

აღ-უჯაილი 1962:

عبد السلام العجيلي، مقامات، دمشق، ١٩٦٢

აღ-ფათი 1982:

الكامل الروبي الفت، الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، ١٩٨٢

ფარუხი 1968:

عمر فروخ، تاريخ الادب العربي، العصر العباسي، دار العلم النملابيين، بيروت، ١٩٦٨

ალ-ფახური 1961: Ханна аль-Фахури *История Арабской Литературы*. Том II. Москва, 1961.

ფეენდრიხი 1994: Fährndrich H. *Parodie im „Mittelalter“: Aus einem Werk des M.B. Muḥriz al-Wahrānī (Gest. 1179-80)*. Studien zur Arabischen Dichtung, Band 2, Beirut, 1994.

ფილშტინსკი... 1971: Филъштинский И.М., Шишфар Б.Я. *Очерки арабско-мусульманской культуры*. Москва, 1971.

ფრენდერგრასტი 1915: Prendergrast (translator and author of the Introduction), *The Maqāmāt of Badī' al-Zamān*. Madras-London, 1915.

ალ-ქაქი 1971:

فيكتور الكك، بديعات الزمان، بيروت، ١٩٧١

ქაჩია 1990: Cachia P. *An Overview of Modern Arabic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990.

ქილიტუ 1976: Kilito A. *Le Genre 'séance'*. Studia Islamica, xiii. 1976.

ქილიტუ 1993:

عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد و الانساق الثقافية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣

ქილიტუ 1998:

عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٨

ქინსლი 1970: Kinsley W. *The Malicious World and the Meaning of Satire*. Genre 3, 1970.

ყურანი 1995:

ألقرآن الكريم، تفسير الجلالين، جلال الدين المحلي و جلال الدين السيوطي، دمشق، ١٩٩٥

აშ-შარიშე 1992:

الشرشمي، شرح المقامات الحريري، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ١٩٩٢

აშ-შაქა 1950:

مصطفى الشعكة، بديع الزمان الهمداني، تاريخه وادبه، ١٩٥٠

აშ-შაქა 1959:

مصطفى الشعكة، بديع الزمان الهمداني رائد القصة العربية والمقالة الصوفية، القاهرة، ١٩٥٩

შენო 1995: Chenau M. *Dramatische Strukturen in den Maqāmien der al-Hamaḍānīs und al-Ḥurīrīs*. in: Chr. Bürgel, S. Guth (Eds) *Gesellschaftlicher Umbruch und Historie im zeitgenössischen Drama der*

Islamischen Welt. Beirut und Stuttgart 1995 (Beiruter Texte und Studien, Band 60).

შიდფარ 1974: Шидфар Б.Я. *Образная система арабской классической литературы*. VI-XII. Москва, 1974.

შიფერსი 1994: Schippers, A., *Spanish Hebrew Poetry and the Arabic Literary Tradition. Arabic Themes in Hebrew Andalusian Poetry. Medieval Iberian Peninsular, Texts and Studies VII*. Leiden-New York-Koln: E.J. Brill, 1994.

შუქრი 1979:

محمد عياد شكري، القصة القصيرة في مصر، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩

ჩენერი 1867: Th.Chenery (translator) *The Assemblies of al-Ḥarīrī*. Vol.1, London, 1867.

წერეთელი 1947: წერეთელი გ. *სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული ეკლტურის ისტორიის შესწავლისათვის*. თბილისი: თსუ შრომები, 1947.

ხაენში 1964:

روني خوام، قصص عربية، باريس، ١٩٦٤

ხაღნელი 1963:

سعودي ابراهيم خليل، المقامات، ١٩٦٣

ხაფაჯი 1974:

محمد عبد المنعم خفاجي، بطل مقامات البديع، "الثقافة"، العدد ١٢، ١٩٧٤

ხუდოვერდიანი 1988: Худовердян К.К. «*Рассказ Псы ибн Хишамма*», аль-*Alḥuweilihi* и традиция макама. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук. Ленинград, 1988.

ჯაბირი 1997:

جابر عصفور جابر، الشعر و وعد المستقبل، "فصول"، المجلد السادس عشر، العدد الاول ١٩٩٧

ჯაველიძე 1985: ჯაველიძე ე. *შუა საუკუნეების აღმოსავლური პოეზიის ტიპოლოგიის და შესწავლის მეთოდისთვის*, შტუდიები, თბილისი, 1985.

ჯა'ფარი 1986:

نوري جعفر، مع الحريري و مقامته، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦

აღ-ჯაჰიზი 1966:

الجاحظ كتاب البخر، ١٩٦٦

ჯუბრანი 1986:

سليمان جبران، فن سخرية في الساق علي الساق، "الكرمل"، العدد ١٧، ١٩٨٦

ჯუბრანი 1993:

سليمان جبران، الساق علي الساق للشتياق، دار قدايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣

ჰადდარა 1986:

محمد مصطفى هدارة، في المقامة في ادب محمود بيرم التونسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٨٦

აღ-ჰამიდი 1994:

علي عبد الحميد، النموذج الإنساني في أدب المقامة، الشركة المصرية العامة للنشر، ١٩٩٤

აღ-ჰამიდი 1980:

علي عبد المنعم الحميد، أدب المقامة، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ١٩٩٠

ჰამუდი 1985:

هادي حسن حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمداني، بيروت، ١٩٨٥

აღ-ჰარირი 1980:

الحريري، المقامات، دار انصاير. بيروت، ١٩٨٠

ჰასანი 1984:

محمد رشدي حسن، اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة، ١٩٨٤

ჰშიში 1923:

أحمد هاشمي، جواهر الانب في انبيات و الانشاء لغة العرب، مطبعة المقطف و المقطام بمصر، ١٩٢٣

ჰშიში, ტ. 1976:

طه هاشم، المقامات و اثرها في تراثنا العربي، مجلة التراث الشعبي، العددان 11-12، بغداد، ١٩٧٦

ჰშიში, კ. 1996:

حمادي وطفة هاشم، المقامة الفجرية، "الحداثة"، المجلدان الثامن و التاسع، بيروت، ١٩٩٦

ჰაფიზი 1980: Hafez S. *The Egyptian Novel in the Sixties*. in: *Critical Perspectives on Modern Arabic Literature*. Ed. Issa Boullata, Washington: Three Continents Press. Inc., 1980.

ჰაფიზი 1992: Hafez S. *The Modern Arabic Short Story*. in: Badawī M.M. *Modern Arabic Literature, The Cambridge History of Modern Arabic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

ჰამენ-ანტილა 1988: Hämeen-Anttila J. *The Maqāma of the Lion*. Arabic and Middle Eastern Literatures, no. 1, 1998.

ჰამენ-ანტილა 2002: Hämeen-Anttila J. *Maqāma - a History of a Genre*. Wiesbaden, 2002.

ჰილდლი 1986:

محمد غنمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦

1996: პილდლი:

محمد غنيمي هلال ، الانب المقارن، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط. ٢، ١٩٩٦

1968: ჭიჯუბი:

محمد نبيه حجاب، ظاهرة المقامات، نشنتها وتطورها، جامعة القاهرة، ١٩٦٨

2001: ჭიჯუბი-აღ:

أحمد شمس الدين الحجابي، العرب و فن المصرح، ٢٠٠١

1983: ჭუსანი:

عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣

1991: ჭუსანი-აღ:

أحمد الحسين، أدب الكنية في العصر العباسي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩١

1972: ჭუსი-აღ:

الحصري، زهر أداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢

1980: მკუთი:

ياقوت، معجم الادباء، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٠

1885: მზიჯი-აღ:

ناصر اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، ١٨٨٥

1969: მღი:

عبد الرحمان ياغي ، رأي في المقامات، بيروت، ١٩٦٩

1981: მენი:

عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١

გამომცემლობის რედაქტორი
გარეკანის დიზაინი
დაკაბადონება

მაია ეჯიბია
თინათინ ჩირინაშვილი
ნ ა თ ი ა დ ვ ა ლ ი

0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზირი 14

0128, Tbilisi, 14, I. Chavchavadze Av.

www.press.tsu.ge (25-14-32)