

თამარ ლომიძე
(საქართველო)

ასი უძველესი იაპონური ლექსი ქართულ ენაზე

მარტინ ჰაიდეგერის „დიალოგში ენის შესახებ“ გერმანელი ფილოსოფოსის იაპონელი თანამოსაუბრე შენიშნავს: „ევროპული აზროვნების გაცნობისას აშკარაა, რომ ჩვენი ენის ერთგვარი ხარვეზი... მას არ ძალუძს ასახოს საგნების უპირობო ურთიერთდაქვემდებარებულობა“ (Heidegger 1982: 2).

იმდენად, რამდენადაც საგანთა ურთიერთმიმართებების გააზრება შესაძლებელია მხოლოდ ცნებითი, აბსტრაქტული აზროვნების საფუძველზე, „საგნების უპირობო ურთიერთდაქვემდებარებულობაში“ უნდა ვიგულისხმოთ საგანთა შესაბამისი ცნებების ურთიერთდაქვემდებარებულობა და ურთიერთშენაცვლებადობა მსგავსების, ეკვივალენტურობის საფუძველზე, რაც, ზემომოყვანილი მოსაზრების თანახმად, აისახება ევროპულ ენებში და არ აისახება იაპონურ ენაში. ცნებებისა და ენობრივი ნიშნების ამგვარ ურთიერთმიმართებებს რომან იაკობსონი (მანამდე კი ფერდინანდ დე სოსიური) *ერთგვაროვანი* (პარადიგმატული) ენობრივი ერთეულების სუბსტიტუციას უწოდებდა. შესაბამისად, უნდა ვიგულისხმოთ (ყოველ შემთხვევაში, შეიძლება დავაკვირდეთ, რამდენად მართლზომიერია ზემომოყვანილი თვალსაზრისი), რომ იაპონურ ენასა და იაპონელთა აზროვნებაში უპირატესად თავს უნდა იჩინდეს აზროვნებისა და ენის სინტაგმატური პრინციპი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია *განსხვავებული ელემენტების თანწყობა*. ასეთ შემთხვევაში სავარაუდოა, რომ ამ პრინციპის სხვადასხვაგვარ გამოვლინებებს შესაძლებელია იაპონურ პოეზიაშიც შევხვდეთ. მეორე მხრივ, ცნობილია, ასევე, იაკობსონისეული მითითება იმის შესახებ, რომ *პოეტური ფუნქციის* ზეგავლენით სინტაგმატური ლექსიკური ერთეულები (ცნებები, წარმოდგენები), რომლებიც სასაუბრო მეტყველებაში განსხვავებულია, პოეტურ მეტყველებაში ურთიერთეკვივალენტური ხდება. როგორი ვითარებაა ამ მხრივ იაპონურ პოეზიაში? როგორ ვლინდება მასში აზროვნებისა და ენის სინტაგმატური პრინციპი და რა თავისებურებებით გამოირჩევა მასში პოეტური ფუნქცია?

ამ საკითხების გასარკვევად მეტად საინტერესოა დაკვირვება უძველესი იაპონური პოეზიის ერთ-ერთი პოპულარული ჟანრის – ტანკას ნიმუშებზე, რომელთა ქართული თარგმანები წარმოდგენილია კრებულში „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“.

* * *

თავდაპირველად განვიხილოთ ტანკას ფორმალური სტრუქტურა და ამ პოეტური ჟანრის ისტორია. იაპონურ ხალხურ სიმღერას ეწოდებოდა „უტა“ და მისი სახესხვაობები ერთმანეთისგან განირჩეოდა მომღერალთა საქმიანობის

ხასიათის მიხედვით. მაგალითად, „სენდოუტა“ აღნიშნავდა „ნიჩბოსანთა სიმღერას“. არსებობდა, ასევე, „ნაგაუტა“ – გრძელი სიმღერა და „მიძიკაუტა“ – მოკლე სიმღერა. სწორედ ამ მოკლე სიმღერამ იაპონიის განათლებული წრეებისა და არისტოკრატის პოეტურ შემოქმედებაში გამოდევნა ყველა სხვა „უტა“ და მას „ტანკუ“ ან „ტანკა“ ეწოდა.

სენდოუტასგან, ნაგაუტასგან და მიძიკაუტასგან განსხვავებით, რომელთა ფორმალური ცვლილებები დასაშვები იყო, ტანკა ყოველთვის ინარჩუნებდა თავის ფორმას.

საინტერესოა, რომ იაპონურ პოეზიაში ლექსის რიტმი ემყარება მხოლოდ მარცვლების რაოდენობას. უძველეს იაპონურ ლექსებს სხვადასხვა სიგრძის სტრიქონები ჰქონდა – სამმარცვლიანით დაწყებული და თერთმეტმარცვლიანით დამთავრებული, მაგრამ უკვე ჩვენი წელთაღრიცხვის I საუკუნეში დარჩა მხოლოდ 5- და 7-მარცვლიანი, ასევე, 4- და 6-მარცვლიანი ტაეპები. მე-7 საუკუნისთვის გაბატონდა კენტმარცვლიანი ტაეპები, ხოლო 2-3 საუკუნის შემდეგ ისინი ტაეპის ერთადერთ საზომებად იქცა. ახლა უკვე ყველა იაპონური ლექსი მოიცავდა 5- და 7-მარცვლიან ტაეპებს.

ტანკა 31-მარცვლიანი ლექსია, რომელშიც მონაცვლეობენ 5- და 7-მარცვლიანი რიტმული მონაკვეთები. კლასიკური კანონის თანახმად, ტანკა ორსტროფიანია. პირველი სტროფი სამსტრიქონიანია: 5 7 5, მეორე კი – ორსტრიქონიანი: 7 7; ტანკას შინაარსის სტრუქტურა ამგვარია: პირველ სტროფში წარმოდგენილია ბუნების სურათი, მეორეში კი გადმოცემულია ამ სურათით გამოწვეული განცდა.

ტანკას პოპულარობის პირველი პერიოდი იყო მე-8 საუკუნე, ნარას ეპოქა*, როდესაც შეიქმნა თვალსაჩინო იაპონელი პოეტის, ოტონო იაკომოტის მიერ შექმნილი ანთოლოგია „მანიოსიუ“. ამ ჟანრის გაფურჩქვნის მეორე პერიოდი კი გახლდათ IX-XII საუკუნეები, ჰეიანის, ანუ მშვიდობის ეპოქა (მე-8 საუკუნის ბოლო ხანებიდან მე-12 საუკუნის ბოლომდე). ტანკა მცირე სალექსო ჟანრია, რაც ძენ-ბუდიზმის იმ პოსტულატს შეესაბამება, რომლის თანახმად, საზოგადოდ, შემეცნება მყისიერი აქტია. „ნამი – უმნიშვნელოვანესი მომენტია ძენის შემეცნების თეორიაში. წამიერება არა მარტო სწრაფმავალი დროის ნიშანია, არამედ – ნიშანიც შეჩერებული წამისა, რომელიც მარადისობის ხორცშესხმად იქცევა. „მყისიერების თეორიის“ თანახმად, სიცოცხლე გაიაზრება როგორც ნაკადი, რომელიც განუწყვეტლივ იცვლის თავის შედგენილობას, ხოლო ზედროული მარადისობა შეიძლება გამოვლინდეს მხოლოდ **სწრაფწარმავალ** დროში. ჭეშმარიტი, ესე იგი, გაბრწყინებული სული ძენის ფილოსოფიაში მიმსგავსებულია სიცარიელესთან (შუნიატასთან) და ამ უზენაესი ფუნქციით გვევლინება როგორც აბსოლუტი, მსოფლიო სული“ (Завадская 1995: 22). შესაბამისად, ძენ-ბუდიზმში ტანკა, ისევე, როგორც ჰოკუ, რომლებ-

* ნარას ეპოქა (710-794) დაიწყო იმით, რომ აღდგენილ იქნა სახელმწიფოს დედაქალაქი ჰეიძე (თანამედროვე სახელწოდება – ნარა) და დამთავრდა დედაქალაქის გადატანით ქალაქ ჰეიანში (თანამედროვე კიოტო).

შიც აზრი უკიდურესად ლაკონიურად გამოიხატება, სამყაროს შემეცნებისა და ქვეყნარსებების მიგნების ადეკვატურ ფორმად მიიჩნევა.

განვიხილოთ ტანკას სხვა ფორმალური თავისებურებები: ტანკა რომ ევროპული სალექსო ფორმა იყოს, მისი ტაეპების მარცვლებრივი ოდენობის ინტერპრეტაცია სრულიად სხვაგვარი იქნებოდა, ვიდრე ამ შემთხვევაში, როდესაც ძენ-ბუდიზმის ზეგავლენა ტანკათა შინაარსზე უფლებას გვაძლევს, ამავე კონტექსტში გავაანალიზოთ მისი ფორმა. კერძოდ, შეიძლება დაისვას კითხვა, რაიმე კავშირი ხომ არ აქვს ტანკას სტრიქონებში მარცვლების განაწილებას რიცხვთა სიმბოლიკასთან ძენში?

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა, რომ რიცხვთა სიმბოლიკა, რომელიც ხორცშესხმულია ძენის ჩინურ ფერწერაში, ამგვარია: „ტრიადა, როგორც სიცარიელის (ნულის) და ერთიანის ჰიპოსტაზი, რიცხვ სამს უჩვეულო ღირებულებას ანიჭებს. ფართოდ გამოიყენება ჩინურ ფერწერაში რიცხვი ხუთი (ხუთი ძირითადი ფერი, ტუმის ხუთი ნიუანსი, ხუთნაირი გემო და ა.შ.), რაც მომდინარეობს ხუთი პირველემენტის ძველი ნატურფილოსოფიიდან“; „რიცხვი ხუთის მნიშვნელობა ძალზე დიდია ჩინური ფერწერის რიცხობრივ კულტურაში, ეს რიცხვი გამოხატავს ზეცისა და მიწის ერთიანობას (სამს პლუს ორი); რამდენიმე პასაჟი „იძინში“ ამტკიცებს რიცხვ ხუთის ღირებულებას, მაგალითად, იქ ნათქვამია: „ათი რიცხვიდან ხუთი მიეკუთვნება ზეცას, ხუთი კი – მიწას“... ორი ჰორიზონტალური ხაზი იეროგლიფ „ხუთში“ აღნიშნავს ზეცასა და მიწას, უძველესი დანერილობით კი ეს იეროგლიფი შეადგენს ორ სამკუთხედს – ერთი მათგანი მიმართულია წვეროთი ზევით, მეორე კი – ქვევით, ისინი გამოხატავენ ზეცისა და მიწის საკრალურ მთებს“ (Завадская 1995: 219, 220).

დაოსურ ტრაქტატ „ლე ძიში“ განვითარების პროცესი განმარტებულია, როგორც **რიცხვთა** განვითარება: „განვითარება და მეტამორფოზები წარმოქმნიან ერთს, ერთის ცვლილებები წარმოქმნიან შვიდს, ხოლო შვიდის გარდაქმნები წარმოქმნიან ცხრას. ცხრიანი წვეროა. ცვლილებების გზით ის კვლავ უბრუნდება – შვიდის გავლით – ერთს. რიცხვთა ჩინურ თეორიაში შვიდი – ესაა ინი, იანი და ხუთი პირველემენტი, ხოლო ზეცისა და მიწის შეერთება წარმოქმნის საკრალურ ცხრიანს“... „კვადრატული და მართკუთხა ფორმები მიწის სიმბოლოს წარმოადგენს; სამკუთხედის ფორმა, რომელიც ხშირად გვხვდება და უკავშირდება რიცხვ სამს, განასახიერებს ზეციურ ძალებს“ (Завадская 1995: 220-221).

რა თქმა უნდა, აქ საუბარია ჩინური ძენის შესახებ, მაგრამ რიცხვთა სიმბოლიკა ასეთივე იყო იაპონურ ძენ-ბუდიზმშიც, ვინაიდან ეს ერთი და იგივე ფილოსოფიურ-რელიგიური კონცეფციაა.

ჩვენი აზრით, გასათვალისწინებელია არა მარტო ის, რომ ტანკას პირველი სამი სტრიქონი სწორედ სამეულია – 5 7 5, არამედ ისიც, რომ გრაფიკულად ეს სამი სტრიქონი სხვა არაფერია, თუ არა ორი სამკუთხედი, უფრო ზუსტად კი, ორი ტრაპეცია, რომელთაც საერთო ფუძე (შვიდმარცვლიანი სტრიქონი) აქვთ:

5 _____

7 _____

5 _____

ვფიქრობთ, რომ, არსებითად, ეს ორი სამკუთხედიან, რადგან იგულისხმება, რომ ტრაპეციების გვერდები გრძელდება და ერთმანეთს უერთდება სიცარიელეში (ანუ ტექსტის მიჯნაში – არატექსტში), სადაც თითოეული ტაეპის სიტყვიერად გამოხატულ სემანტიკას ემატება სიცარიელის პოტენციური სემანტიკა, ეს კი ტექსტს ზეცისა და მინის საკრალური მთების გამოსახულებად აქცევს. ამგვარი თავისებურებები დასავლური ლექსისთვის სრულიად უცხოა.

მნიშვნელოვანია, ასევე, რომ ტანკა დაყოფილია ორ სტროფად, რომელთა შორის არის პაუზა, ე.ი. სიცარიელე. ესაა აზრობრივი სიცარიელე, აზრის ერთგვარი წყვეტა, უფრო სწორად კი – ერთგვარი პაუზა, რომელიც გამოყოფს პირველ სტროფში ასახულ პოეტურ წარმოდგენას იმ პოეტური ხატისგან, რომლის შესახებ საუბარია მეორე სტროფში. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა, როგორ გაიაზრება ძენში სიცარიელის სემანტიკა. სიცარიელე ამ რელიგიურ-ფილოსოფიურ კონცეფციაში არ მიიჩნევა მატერიის არარსებობად, არამედ – ერთგვარ უსასრულო პოტენციალად, უსასრულო და სასრული შესაძლებლობების ერთობლიობად. „კატეგორიები შუნიატა და ტატხატა (არარსი და არსი) უკავშირდება აბსოლუტის – ერთის – ორმაგ არსს. როგორც კი ერთის გააზრება იწყება, ის შეიძლება გაცნობიერებულ იქნას, როგორც არსი – ტატხატა, – მაგრამ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც მასთან ერთად გაიაზრება არარსი – შუნიატა. ერთი, რომელიც გვევლინება თავისი ორმაგი არსით – ესაა აბსოლუტი, რომელშიც ყველაფერი წარმოიქმნება, მყოფობს და ქრება. ის მოიცავს ყველა ფენომენს, სივრცულსა და დროით ფორმებს, მზეს, მთვარეს, ვარსკვლავებს და ყველა დათვლად საგანს დედამიწაზე“ (Завадская 1995: 21). ძველ ჩინურ ფილოსოფიაში სიცარიელის იდეის ყველაზე თვალსაჩინო გამოხატულებაა დაო, რომელიც ბადებს საგნებს საკუთარი თავიდან, ესე იგი, არყოფნიდან, არარსებობიდან, სიცარიელიდან. „სიცარიელე წინ უსწრებს დაყოფას ინ-იანად, დადასტურებასა და უარყოფას, სიკეთესა და უბედურებას – იმ ოპოზიციებს, რომელთა შემადგენლები ცალ-ცალკე არ არსებობენ. სიცარიელე ან არყოფნა არ არის რაღაც მიღმური, არ ემთხვევა სიკვდილის, გაქრობის ცნებებს, არამედ – საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს: არარსებობა, ანუ სიცარიელე ჯერ არარსებული, არმყოფი მყოფობაა“ (Григорьева 1979: 53). სამყარო შექმნილი კი არაა, არამედ ვითარდება საკუთარი თავიდან და ამიტომ მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება მისი თვითგანვითარების წყაროს – არარსებობას, სიცარიელეს, საიდანაც აღმოცენდება ყველაფერი: „ღვთისათვის დატოვებული სივრცის“ მოდელი არსებითია უძველეს იაპონურ პოეზიაში. თემატური მრავალფეროვნების მიუხედავად, საკრალური სიცარიელე თითქმის ყოველი სალექსო ვერსიის კონცეპტუალურ ატრიბუტს წარმოადგენს, თითქმის ყოველ სალექსო ვერსიაში იკვეთება“ (რატიანი 2008: XIV). და ეს სიცარიელე

არა მარტო ტანკების შინაარსში აისახება, არამედ – მათ ფორმაშიც, თუმცა, ტანკების განხილვისას ძნელია მათი შინაარსისა და ფორმის ურთიერთგამიჯვნა. სიცარიელე როგორც პაუზა მონანილეობს და განსაზღვრავს კიდევ ტანკას სალექსო ფორმის თავისებურებებს, იმის გამო, რომ მასში გამოხატული აზრის თავისუფალ დინებას წყვეტს პაუზა – სიცარიელე, რომელსაც თავისი სემანტიკური დანიშნულება აქვს. ესაა სიცარიელე, რომელიც პოეტნიკური აზრია, რომელიც ბადებს აზრს და რომლიდანაც აღმოცენდება განზოგადება – მიმართება პირველსა და მეორე სტროფებში გამოხატულ აზრებს შორის.

შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ტანკები უპირატესად ორიენტირებულია განსხვავებული ელემენტების (ცნებების, წარმოდგენების, ხატების) თანწყობაზე, ე.ი. **მათში თავს იჩენს აზროვნებისა და ენის სინტაგმატური პრინციპი**, რომლისთვისაც უცხოა „საგნების უპირობო ურთიერთდაქვემდებარებულობა“. ბუნებრივია, რომ თარგმანში ტანკების სტრუქტურის ეს ნიშან-თვისება – განურჩევლად იმისა, დაცულია თუ არა ნათარგმნ ტანკებში ორიგინალური ტექსტების საზომები – ყოველთვის შენარჩუნებულია.

შეიძლება თუ არა – ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე – დავასკვნათ, რომ ტანკებში თავს იჩენს მხოლოდ სინტაგმატიკა, პოეტური ფუნქცია კი (იაკობსონისეული გაგებით) გაუქმებულია?

ბუნებრივია, რომ თარგმნისას იკარგება ტანკების ფორმალური თავისებურებები, რომელთაც ორიგინალში სპეციფიკური პოეტური ფუნქციის განხორციელების დანიშნულება აქვთ და რომელთაც უცხოენოვანი მკითხველი ვერ აღიქვამს, რადგან მისი ცნობიერებისთვის უცხოა, მაგალითად, ძენის რიცხვითი სიმბოლიკა და ა.შ. ასევე ბუნებრივია, რომ ნათარგმნ ტანკებში უნდა მოველოდეთ პოეტური ფუნქციის რეალიზებას იმ ფორმით, როგორც ეს დამახასიათებელია ქართული (და ევროპული) პოეზიისთვის.

ქართულ ენაზე მოგვეპოვება ნათარგმნი ტანკების არაერთი ნიმუში, მაგრამ ამ ჟანრის შესახებ ყველაზე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის უშუალოდ იაპონური ენიდან ნათარგმნი „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“ (თარგმანი ირმა რატიანისა); კრებულში გაერთიანებულია მე-13 საუკუნის იაპონელი პოეტისა და ფილოლოგის, სადაიიე ფუჯივარას მიერ საგანგებოდ შერჩეული ასი პოეტის 100 ტანკა, რომელთაგან თითოეულს ახლავს კომენტარი პოეტისა და საკუთრივ ლექსის შესახებ; კრებულს ერთვის მთარგმნელის წინათქმა, რომელშიც განმარტებულია ტანკას ესთეტიკა და მასში ასახული მსოფლმხედველობა.

საინტერესოა, რომ ნათარგმნი ტანკების უმრავლესობაში მთარგმნელი უპირატესობას ანიჭებს ბესიკურ 14-მარცვლიან საზომს. ასეთია, მაგალითად, იმპერატორი კოკოს ტანკა:

ო, დიდებულო ქალბატონო, კდემით მოსილო,
სუსხიანი და ცივი ზამთრის ადრიან დილით
მე რუდუნებით დაგიკრიფეთ ნორჩი ვაკანა –

მწვანე ყლორტები, სპეტაკ თოვლზე გარდამოყრილი,
და სველი ფიფქით დავინამე კორომოს კალთა...

და მრავალი სხვა. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტანკა სხვა საზომითაა გადმოღებული, ერთი ან ორი ტაეპი თითქმის ყოველთვის ბესიკური საზომითაა გამართული. ასეთია, მაგალითად, მე-8 საუკუნის დასასრულის იაპონელი პოეტის, სარუ მარუს ტანკა:

...მე გავიგონე ირმების ნაღვლიანი ბლავილი
შორს... იმ მაღალი მთის ფერდობიდან...
თავანყვეტილი ქარი კი ღმუის...
ღმუის და შორით მიაქროლებს ნეკერჩხლის ფოთლებს, (5 4 5)
შემოდგომის ამ სევდიან მოციქულებს...

იმპერატორი ტენჩის ტანკა:

შემოდგომის ამ ღრუბლიან დილით
ოქროსფერ თავთავს მკიან გლეხები,
ფანჩატურიდან გავცქერი ყანას
და მაფრთხობს ფიქრი:
ვერ დამიფარავს წვიმისაგან სადგომი ჩემი (5 4 5)

ან იმპერატორის მრჩევლის, იაკამოჩის ტანკა:

როცა კაჭკაჭთა იდუმალ ხიდზე
ნაპერნკლებს გაჰყრის მეუფე ჭირხლი
და თრთვილის ფარდაგს გადააფენს კრიალა ხელით, (5 4 5)
ვიცი, ახლოა დასასრული გრძელი ღამისა... (5 4 5)
დგება ნათელი...

ცნობილია, რომ ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომი **სამი მუხლისგან** შედგება, რაც მნიშვნელოვანია ტანკების თარგმნისას, როდესაც გასათვალისწინებელია რიცხვ სამის ფუნქცია ორიგინალურ ტანკებში. ვფიქრობთ, ბესიკური საზომი სხვა თვისებებითაც ენათესავება ტანკას მეტრულ სტრუქტურას, თუნდაც იმით, რომ მისი, როგორც მეტრული მონაკვეთის დასრულებულობა განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობა იმის გამო, რომ აქ პირველი და მესამე (ბოლო) მუხლები ერთნაირია და *ხუთმარცვლიანია*. სამივე მუხლი ერთნაირი მარცვლებრივი გრძლიობისა რომ ყოფილიყო, ბესიკური საზომი ასეთ შთაბეჭდილებას არ მოახდენდა – დასრულებულობის შეგრძნებას წარმოქმნის პირველი და ბოლო მუხლების იდენტურობა განსხვავებული (ოთხმარცვლიანი) შუალედური მუხლის ფონზე. როგორც ჩანს, მხოლოდ ამ გზით გახდა შესაძლებელი, რომ ქართული ტანკების სემანტიკაზე მათი ფორმის ზემოქმედების მექანიზმი ორიგინალის ეკვივალენტური ყოფილიყო. ძალზე მნიშვნელოვანია,

რომ მთარგმნელმა უპირატესობა მიანიჭა სწორედ ბესიკურ საზომს, რომელიც ამ ევექტის მიღწევის საშუალებას იძლევა.

მიუხედავად იმისა, რომ ორიგინალში ტანკები გარითმული არაა, ნათარგმნ ტანკებში ხშირად გვხვდება რითმა, მაგალითად:

მოხეტიალის დაჟინებით შევცქერი ზეცას,
მოუსვენარი მაკრთობს ფიქრები...
კასუგას ზართა სანუკვარი ჩამესმის რეკვა
და მელანდება მოლანდებით განსაცვიფრებით,
მთვარის ნათელი, დაფენილი მიკასას მთაზე...
(ნაკამარო აბე)

ხეტიალისგან დაღლილი მგზავრი
თუ მეგობარი სათნო ღიმილით,
ყველა გამვლელი, მოხვედრილი ოსაკას მთაზე,
ჩემს ქოხმახს სწყალობს:
ისვენებს ჩრდილში, სულს იბრუნებს და მიდის გზაზე...
(სემი მარუ)

აქ არ დავკმაყოფილდით, უბრალოდ, სარიტმო სიტყვების ჩამოთვლით, რადგან ნათარგმნ ტანკებში გარკვეული ფუნქცია აქვს სარიტმო სიტყვების განლაგებას – მთარგმნელი, ძირითადად, რითმავს არა მხოლოდ პირველი ან მხოლოდ მეორე სტროფების სტრიქონებს, არამედ რითმებით აკავშირებს პირველსა და მეორე სტროფებს. მოყვანილი მაგალითების ანალოგიურადაა გარითმული ტადამინე ნიგუს, კორენორე საკანოუეს, ასაიასუ ბუნიას, უკონის, საიდუმლო მრჩევლის – ჰიტოშის, იმპერატორის მრჩევლის – აცუტადას და ა.შ. ტანკები. როგორც წესი, რითმა არაიდენტურია.

„ას უძველეს იაპონურ ლექსში“ ხშირადაა გამოყენებული ალიტერაციები, მაგ.: „ტალლის ზვირთები ეხეთქება ტაკაშის ნაპირს“ (გვ. 72); „მიჯობს ბობოქარ ტალღებს შევრთო ტანჯული სული“ (გვ. 20); „გზას თუ გაივლი, გრძელს და მოსანყენს“ (გვ. 60) და სხვ. ალიტერაციები ქართული ლექსის დამახასიათებელია და ბუნებრიობას ანიჭებს ლექსით მეტყველებას ნათარგმნ ტანკებში.

მთარგმნელი ხშირად იყენებს *გაჩუმების* (აპოზიოპეზისის) რიტორიკულ ხერხს, რომელსაც ნათარგმნ ტანკებში საგანგებო ღირებულება და ფუნქციები ენიჭება. დავაკვირდეთ ქვემოთმოყვანილ ნიმუშებს:

ერთი ქოხია არემარეში
და ისიც...ჩემი...
ფიქრებს მიმძიმებს მარტოობა,
ვით შემოდგომის ცივ ღამეში
განოლილი სქელი ბინდ-ბუნდი...
(ბერი რიოუძენი)

დრო მომქანცველად მიზოზინებს ჩარაზულ კართან...
შემოგალამდა...
მარჯვედ კი ბაძავ მამლის ყვირის,
მაგრამ... არა და
არ გაიხსნება ურდულები განთიადამდე.
(ქალბატონი სეე)

ცივი ღამეა,
შემოდგომის გაჰკვივის ქარი...
ფაფარაშლილი, გადაურბენს ისლის სახურავს
და... ბრინჯის ყანას მიაშურებს
ქროლებით ჩქარით...
(მხარის პირველი მრჩეველი ცუნენოგუ)

აშკარაა, რომ აქ გაჩუმება (აპოზიოპეზისი) არა მარტო მეტ ემოციურ სიმძაფრეს ანიჭებს პოეტურ ფრაზებს, არამედ (როგორც პაუზა მეტყველებაში) ერთგვარად განავრცობს კიდეც სათქმელს და **ალიტერნატიული სემანტიკური სივრცის** შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. ეს კი აიძულებს მკითხველს, მოახდინოს იმ სათქმელის (რა თქმა უნდა, ინდივიდუალური და მიახლოებითი) რეკონსტრუქცია, რომელიც აპოზიოპეზისის მეშვეობითაა ნაგულისხმევი. შეიძლება ითქვას, რომ ესაა დამატებითი „სიცარიელე“, რომელიც ბადებს აზრს და, ამგვარად, ამდიდრებს ტანკების შინაარსს.

ამგვარად, აპოზიოპეზისის, საზომების, ალიტერაციების და განსაკუთრებით, იმის წყალობით, რომ ტანკების პირველი და მეორე სტროფების სტრიქონები შეკავშირებულია რითმებით (რაც, თითქოს, არღვევს ტანკების სინტაგმატურ სტრუქტურას და აძლიერებს სტროფების სემანტიკურ კავშირს) იაპონური პოეზიის ქართულ თარგმანებში თავს იჩენს პოეტური ფუნქცია, იმ სახით, როგორც ეს ქართული და ევროპული პოეზიისთვისაა ნიშანდობლივი, ე. ი. პოეტური ტექსტების ელემენტები ურთიერთეკვივალენტური ხდება, რაც ასუსტებს ამ ელემენტთა სინტაგმატურ ურთიერთმიმართებებს და, ერთგვარად, აბუნდოვანებს (ისევე, როგორც, ზოგადად, ყველა დონის განმეორებები პოეტურ ტექსტებში) ტანკების შინაარსს. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა ჰაიდეგერის ზემოხსენებული თანამოსაუბრის კიდეც ერთი თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ, „არსებობს საშიშროება, ევროპულ ენებში დაგროვილი ცნებითი სიმდიდრის ზეგავლენით უგულებელვყოთ ჩვენი წარმოდგენა ყოფიერების ბუნდოვანებისა და ამორფულობის შესახებ“ (ჰაიდეგერი 1982: 3). საფიქრებელია, რომ უძველესი ტანკების ქართულ თარგმანებში გამოყენებული ფორმალური ხერხების ერთ-ერთი დანიშნულებაა სწორედ **ყოფიერების ბუნდოვანებისა და ამორფულობის გადმოცემა**, რაც იაპონელთა მსოფლალქმისთვისაა დამახასიათებელი*.

* შევნიშნავთ, რომ, მართალია, პოეტური ფუნქცია ანალოგიურად ვლინდება, ერთი მხრივ, იაპონური პოეზიის ქართულ თარგმანებში, მეორე მხრივ კი – ქართულსა და ევროპულ პოეზიაში (ანუ

გასათვალისწინებელია, ასევე, ძენ-ბუდიზმის ხელოვნების დახასიათება ამ ფილოსოფიის ცნობილი მკვლევრის, ალან უოტსის მიერ: „თუკი ამა თუ იმ წამს ხელოვანი განიცდის მარტოობასა და სიმშვიდეს, – მას უწოდებენ „საბის“. თუკი ხელოვანი გულდამძიმებულია, სევდიანი, და გრძობათა ამგვარი სიცარიელისას ამჩნევს სრულიად ჩვეულებრივისა და ბუნებრივის განსაცვიფრებელ რაგვარობას, ამგვარ განწყობილებას „ვაბის“ სახელწოდებით მოიხსენიებენ. როდესაც წამი ინვესს უფრო მძაფრ ნოსტალგიურ კაემანს, რომელიც უკავშირდება შემოდგომასა და სამყაროს კვდომის შეგრძნებას, – მას „ავარეს“ უწოდებენ. ხოლო თუკი დანახულში თავს იჩენს რაღაც მისტიკური და უჩვეულო – ერთგვარი მინიშნება იდუმალსა და მოუხელთებელზე – ამგვარ განწყობილებას „იუგენად“ მოიხსენიებენ. ეს სრულიად უთარგმნელი იაპონური სიტყვები აღნიშნავს „ფურიუს“ (ანუ ძენის მსოფლგაგების საერთო ატმოსფეროს) დამახასიათებელ ოთხ ძირითად განწყობილებას ცხოვრების ამგვარი უსაზმნო მომენტების აღქმისას“ (უოტსი 1957: 198).

ეს ოთხივე განწყობილება თავს იჩენს, ზოგადად, უძველეს იაპონურ პოეზიაში, და ზედმინვენით ზუსტადაა გადმოცემული „ასი უძველესი იაპონური ლექსის“ ქართულ თარგმანში.

დამონებანი:

Grigor'eva T.P. Yaponskaya Khudozhestvennaya Traditsiya. Glavnaya redaktsiya vostochnoj literatury izdatel'stva «Nauka», Institut vostokovedeniya Akademii nauk SSSR. Moskva, 1979 (Григорьева Т. П., Японская художественная традиция. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», Институт востоковедения Академии Наук СССР, 1979).

Yermakova L.M. Sintoistskiy obraz mira I voprosy klassicheskoy yaponskoj literatury. Vostochnaya poetika (Spetsifika khudozhestvennogo obraza). Izdatel'stvo «Nauka». Glavnaya redaktsiya vostochnoj literatury. Moskva. 1983 (Ермакова Л.М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы. Восточная поэтика (Специфика художественного образа). Москва: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы., 1983).

Zavadskaya Ye.V. Esteticheskiye problemy zhivopisi drevnego Kitaya. Moskva. Iskusstvo. 1975 (Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва: Искусство, 1975).

Rat'iani Irma. Ts'inatkma Ts'ignisa "Asi Udzvelesi Iap'onuri Leksi". Tbilisi: 2008 (რატიანი ირმა. წინათქმა წინგისა „ასი უძველესი იაპონური ლექსი“. თბილისი: 2008).

Watts A. The Way of Zen. New York. 1957.

Heidegger Martin. On the Way to Language. Harper & Row Publishers. San Francisco. 1982.

ორივე შემთხვევაში განმეორებების წყალობით ერთგვარად ბუნდოვანდება ლექსითი ტექსტების შინაარსი, მაგრამ მისი საბოლოო დანიშნულება ამ ორ პოეზიაში, როგორც ორ განსხვავებულ სისტემაში, სხვადასხვაგვარია.

Tamar Lomidze
(Georgia)

One Hundred Ancient Japanese Poems in Georgian

Summary

Key words: Japanese poetry, Tanka, Zen-Budhism.

In Martin Heidegger's "Dialogue on Language", the Japanese interlocutor of the German philosopher remarks: "Since the encounter with the European thinking, there has come to light a certain incapacity in our language ... It is the lack of the power to represent objects related to an unequivocal order above and below each other".

Since the interpretation of the relationship of objects is possible only on the basis of conceptual, abstract thinking, then in "an unequivocal order above and below each other" we must mean the interdependence of the corresponding concepts - their interchangeability on the basis of similarity, equivalence, which, according to the above view, is inherent in European languages and is not inherent in the Japanese language. Such relationship of concepts, as well as of linguistic signs Roman Jakobson (and before him Ferdinand de Saussure) called the substitution of paradigmatic linguistic units.

Accordingly, one can suppose (or one can see how legitimate is the above view) that Japanese language and thinking of the Japanese are mostly characterized by a syntagmatic principle, not by substitution, but by the combination of various elements. In this case, it is possible to assume that this principle also underlies Japanese poetry. On the other hand, R. Jakobson's postulate is of common knowledge that syntagmatic lexical units become equivalent under the influence of poetic function.

Then what is the Japanese poetry from this point of view? How the syntagmatic principle manifests itself in it and what kind of specific features distinguish the poetic function?

In order to understand these issues, we have analyzed samples of the oldest genre of Japanese poetry – tanka, the Georgian translations of which are presented in the collection: "One Hundred Ancient Japanese Poems"

The tanka is a small verse genre, which corresponds to the postulate of Zen Buddhism, according to which cognition is an instantaneous act. Accordingly, in the Zen Buddhism the tanka, like haiku, is considered an adequate form of knowledge (perception) of the world.

It is significant that in tanka the first and second stanzas, with their more or less independent poetic images, are separated from each other by a pause, that is, an empty semantic space. Thus, it can be concluded that the poetic form of tankas is mainly oriented toward the juxtaposition of various elements (concepts, images), that is, syntagmatic principle of thinking and language is manifested in it, to which the substitution of objects is alien. Actually, this structure of tanka is always maintained in translations.

It is noteworthy that in Zen Buddhism emptiness does not mean nothingness or the absence of matter, but Tao, that creates objects from itself, that is, from emptiness. And the emptiness in the form of a pause participates and even defines the peculiarity of the poetic form of tanka, as it is potentially fraught with thought that will be expressed in the second stanza.

Is it possible to conclude, from the above said, that the syntagmatic principle is basic and that the poetic function (in Jakobson's sense) – is absent?

Presumably, in the original tanka specific features of tanka that are not perceived by a foreign reader in translations should serve a specific poetic function, since for their consciousness is alien, for example, the numerical symbolism of Zen Buddhism, etc. Obviously, also, that in translated tanka we should expect the realization of a poetic function in the form that is natural for Georgian (and European) poetry.

Presumably, the specific poetic function in original tanka represents its peculiarity which is missed for a foreign reader, for the number symbolics, etc. of Zen-Budhism is alien for his consciousness. In a way, realization of the poetic form which is natural for the Georgian (and European) poetry should also be expected in translations of tanka. Tanka has been translated many times in Georgian, but the most complete idea of this genre can be compiled on the basis of the “One Hundred Oldest Japanese Poems” translated directly from the Japanese language (by Irma Ratiani); The collection includes 100 tanka selected by the Japanese poet and philologist of the 13th century, Sadaiye Fujiwara. The collection is supplied with a foreword by the interpreter which explains the aesthetics of the ancient Japanese poetry.

It is interesting that tanka is predominantly translated using a fourteen-syllable verse size (5 4 5). Even in such cases, when tanka is translated using a different size, almost always in one or two lines of the poem this size is used.

The fourteen-syllable verse size consists of three segments (5 4 5). This fact is important in the translation of tanka, if we considering the function of the number three in the original tanka. Therefore, it seems quite natural that the translator chose a similar size.

Despite the fact that in original tanka there is no rhyme, in translations it occurs quite often. In this collection, rhyme combines not only the lines of the first or second stanzas (separately), but also the lines of both stanzas. In addition, the translated tanka uses alliteration and silence (aposiopesis). The last step seems to expand the meaning and creates the impression of an additional semantic space that causes the reader to reconstruct the implied (certainly approximate and individual) meaning. We can say that aposiopesis creates an additional “emptiness” that generates meaning and, thus, enriches the content of the tanka.

Thus, through aposiopesis, verse size and, in particular, the fact that the first and second stanzas of the tanka are combined with rhymes, the Georgian translations of Japanese poetry carry a poetic function in the form in which it is characteristic for Georgian and European poetry, that is, elements of the poetic text become equivalent and their syntagmatic relationships are weakened, which to a certain extent obscures the meaning

of tanka. In this regard, we can recall one more remark of the Japanese interlocutor of Heidegger that “... we will let ourselves be led by the wealth of concepts that the spirit of the European languages has in store and will look down upon what claims our existence, as on something that is vague and amorphous”. It seems that one of the functions of formal methods used in Georgian translations of the tanka is the reflection of the vagueness and amorphousness of life, which is characteristic for the Japanese world view. Finally, by means of the refined tropes and rich vocabulary the whole wealth of feelings are reflected in the translated tanka. And as the notorious researcher of the art of Zen Buddhism, Allan Watts notes: “Where the mood of the moment is solitary and quiet it is called *sabi*. When the artist is feeling depressed or sad, and in this peculiar emptiness of feeling catches a glimpse of something rather ordinary and unpretentious in its incredible “suchness”, the mood is called *wabi*. When the moment evokes a more intense, nostalgic sadness, connected with the autumn and the vanishing of the world, it is called *aware*. And when the vision is, it’s the perception of something mysterious and strange, hinting at an unknown, never to be discovered, the mood is called *yugen*. These extremely untranslatable Japanese words denote the four basic moods of *furyu*, that is, of the general atmosphere of Zen “taste” in its perception of the aimless moments of life”. These moods, inherent in the oldest Japanese poetry, are masterfully transmitted in Georgian translations in “One Hundred Ancient Japanese Poems”.