

Abbreviations

- WT — Вахид Табризи, Джами-и мухтасар (Трактат о поэтике), Москва 1959.
 QR — Shamsu d-Din Muhammad ibn Qays ar-Razi, *Al-Mu'jam fi ma'ayiri ashari l-ajam* (*A treatise on prosody and poetic art of the Iranians*), Teheran 1935.
 FR — Friedrich Rückert, *Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser*, Gotha 1874.

JADWIGA WIŚNIEWSKA-PISOWICZOWA

QUELQUES REMARQUES SUR L'ART DE NIZĀMĪ DANS
SON POÈME *HAFT PAIKAR*

La forme de tous les poèmes de Nizāmī est celle dite *matnavī* qui comprend une quantité illimitée de vers (*bait*) rimant toujours ses deux hémistiches. Pourtant la mesure varie d'un poème à l'autre. Pour *Haft paikar* le poète avait choisi la mesure dite *ḥafīf*¹, à six pieds, légère et vivace, et dont la forme classique est:

/— ∪ — — / — — ∪ — / — ∪ — — / / — ∪ — — / — — ∪ — / — ∪ — — /
 (fā'ilātun, mustaf'ilun, fā'ilātun) (fā'ilātun, mustaf'ilun, fā'ilātun).

Toujours est-il que le *ḥafīf*, dans sa forme de base, ne se rencontre jamais dans la poésie persane, l'oreille d'un Persan ne le trouvant assez harmonieux². En effet, la mesure en question subit toujours des modifications qu'on appelle *ziḥāf* en l'art poétique persan. Vu que le 'arūd persan n'en connaît pas moins que trente-cinq, les possibilités de manier et transformer le vers dont disposait Nizāmī étaient considérables. D'où vient que le *ḥafīf*, dans le *Haft paikar*, revêt des formes variées. Le plus souvent il se présente comme suit:

/— ∪ — — / ∪ — ∪ — / ∪ ∪ — / / — ∪ — — / ∪ — ∪ — / ∪ ∪ — /

par exemple (*Haft paikar*, chapitre 37, vers 19, page 223)³:

¹ *ḥafīf* veut dire „léger“.

² Vahīd Tabrizī, *Ġam'-i-muḥtaṣar*, Moscou 1959, page 73 (du texte persan), § 115.

³ Tous les exemples sont cités selon l'édition de H. Ritter et J. Rypka: *Haft Paiker, ein romantisches Epos des Nizāmī Genǧe'i*, Prague 1934.

گفت وقتی ز شهر خود دو جوان سوی شهری دگر شدند روان
 Guf|te|vaq|tī| |zi|šah|r-i|hūd| |du|ğa|vān|
 Sū|y-i|šah|r-i| |dī|gar|šū|dan| |dē|ra|vān|

— Elle dit: Un jour, deux jouvenceaux partirent de leur ville vers une autre.

Le schème ci-dessus diffère de celui de base par le deuxième (quatrième) et troisième (sixième) pied. Celui-là subit ici le *ziḥāf ḥabn*⁴ (abrègement de la première syllabe), tandis que celui-ci — le *ziḥāf* dit *ḥad̄f*⁵ (la dernière syllabe fermée tombe entièrement).

Il arrive aussi souvent, dans le *Haft paikar*, de trouver le *ḥafīf* sous forme suivante:

/— ۰ — — / ۰ — ۰ — / — — / / — ۰ — — / ۰ — ۰ — / — — /

par exemple (chapitre 32, vers 183, page 130):

هر گلی گونه گونه از رنگی بوی هر گل رسیده فرسنگی
 Har|gu|lī|gū| |na|gū|na|az| |ran|gī|
 Bū|y-i|har|gul| |ra|sī|da|far| |san|gī|

— Chaque fleur est bariolée de couleurs variées, le parfum de chaque fleur se propage à la distance d'un *farsang*.

Ici, le troisième pied est modifié par le *ziḥāf šalm*⁶. Cette modification consiste en ce que la dernière syllabe tombe et le *vataḍ* précédent (trois lettres, dont deux sont vocalisées) subit le *ziḥāf qat'*⁷, c'est-à-dire la dernière voyelle longue tombe.

En dehors des genres ci-dessus mentionnés du *ḥafīf*, on en rencontre aussi la variante suivante:

/— ۰ — — / ۰ — ۰ — / — ۰ — / / — ۰ — — / ۰ — ۰ — / — ۰ — /

par exemple (ch. 36, v. 12, p. 196)

بود مردی بمصر ماهان نام منظری خو بتر ز ماو تما
 Bū|dē|mar|dī| |bi|miš|re|mā| |hā|ne|nām|
 Man|za|r-i|hū| |be|tar|zi|mā| |h-i|ta|mām|

⁴ Vahid Tabrizi, *op. cit.*, p. 27, § 35.

⁵ *Ibid.*, p. 25, § 26.

⁶ *Ibid.*, p. 29, § 39.

⁷ *Ibid.*, p. 28, § 37.

— Il était en Égypte un homme nommé *Māhān*, et dont le visage était plus beau que (celui) de la pleine lune.

Dans ce cas, le troisième pied fut changé par le *ziḥāf qasr*⁸, c'est-à-dire le pied perdit la dernière lettre non-vocalisée, tandis que la lettre précédente en fit autant avec sa vocalisation.

On peut rencontrer bien sûr dans le poème d'autres variantes de *ḥafīf*.

Avant de procéder à discuter le langage du *Haft paikar* il est nécessaire de mentionner quelques traits caractéristiques de l'art poétique persan. Or, un des traits essentiels de la poésie persane consiste en ce que chaque *bait* doit comporter au moins une des figures poétiques dont dispose le '*arūd*' persan. Celle-là est formée par deux (ou plusieurs) mots du *bait*, se rattachant l'un à l'autre sur un plan stylistique donné. Bien sûr, le *bait* peut comporter plusieurs figures, ce qui témoigne d'une haute maîtrise du poète.

Le style du poème *Haft paikar* de Nizāmī est très beau et riche, comportant des comparaisons compliquées et métaphores en abondance. Le poète a souvent recours aux notions propres à l'astronomie et astrologie, alors en plein épanouissement, ce qui lui permet d'exprimer une idée simple au moyen d'une image compliquée et recherchée.

La figure poétique que Nizāmī aimait et employait le plus souvent dans le *Haft paikar* est la métaphore, nommée *isti'āra* par le '*arūd*' persan. Cependant elle ne refoule pas d'autres figures du langage poétique de Nizāmī, y étant quand même beaucoup plus fréquente que les autres. En effet, la fréquence d'emploi de la métaphore chez Nizāmī n'a aucun équivalent dans les littératures aussi bien européennes qu'orientales; chez Nizāmī elle va souvent de pair avec une autre figure, jusqu'à former un tout stylistique avec celle-ci.

On observe souvent plusieurs figures dans les cadres du même *bait*, ce qui témoigne d'une habileté et maîtrise rares du poète; en effet, il est aussi génial que riche d'expérience, sachant toujours garder l'équilibre heureux entre la parole et la signification (ou la forme et le contenu), ne se laissant jamais entraîner par l'exagération. Il n'orne jamais sa langue par-dessus le nécessaire;

⁸ *Ibid.*, p. 25, § 25.

le même s'applique à sa force expressive. Les merveilleuses images poétiques de Nizāmī sont exemptes aussi bien d'exagération que de traits de banalité: elles sont toujours extrêmement originales et claires, expressives et pleines de finesse. Elles palpitent d'un mouvement vif et passionné; tout ce qui est d'habitude quotidien et vulgaire s'y transforme en quelque chose d'extraordinaire, brillant de couleurs et charmes jusqu'ici insoupçonnés. „In der Romanzendichtung Nizāmīs, dieser Poesie der Poesien, ist der Alltag überwunden, die graue Leinwand des einförmigen Geschehens, der trockenen Aufzählung und Erzählung verwandelt sich unter den Händen des Dichters in golddurchwirkten Brokat“ — dit H. Ritter⁹ à propos des poésies de Nizāmī.

Or, pour connaître un peu plus en détail l'art poétique de Nizāmī, pour approfondir le mystère des images d'une beauté fascinante peintes par lui dans le *Haft paikar*, il nous semble nécessaire d'en analyser une partie au moins de descriptions poétiques. En effet, c'est en abordant chaque *bait* séparément qu'on se rend compte d'un talent poétique vraiment exceptionnel de Nizāmī.

Prenons, à titre d'exemple, ses descriptions de la nature. En voici une, celle d'un pré au printemps (p. 263—264, ch. 39):

vers 4	مشک بر گشت خاکِ عودی پوش	نافه خر گشت بادِ نافه فروش
v. 7	رُستنی سر برون زداز دل خاک	رنگِ خور شید گشت از آینه پاک
v. 11	نرگس تر بچشم خواب آلود	هر کرا چشم بود خواب ربود
v. 14	چشمِ نیلوفر از شکنجه خواب	جان در اندا خته بقعه آب
v. 16	سوسن از بهر تاجِ نرگس مست	شوشه زر نهاده بر کف دست
v. 18	شنبلید سرشک در دیده	زعفران خورده باز خندیده
v. 19	کاتب الوحی گل بابِ حیات	بر شقایق بخون نبشته برات
v. 20	برگِ نسرین بگوهر آمودن	شاخِ سوسن بتوتیا سودن
v. 21	جعد بر جعد بسته مرزنگوش	دیلیم آسا فکنده بر سر دوش
v. 23	سنبل از خوشه‌های مشک انگیز	بر قرنفل گشاده عطسه تیز
v. 24	داده خیری بشرطِ هم عهدی	یاسمن را خط ولی عهدی
v. 25	بوی سیسنبَر از حرارتِ خویش	عقرب چرخ را گدا خته نیش

⁹ H. Ritter, *Über die Bildersprache Nizāmīs*, Berlin 1927, p. 25.

- 4 — La terre couverte d'aloès devint porteuse de musc; le vent qui vendait le musc (devint) chevrotin (porte-musc).
- 7 — Les plantes ont poussé leurs têtes du dedans du coeur de la terre, la couleur du soleil se fit limpide tel un miroir.
- 11 — Un narcisse frais (mouillé) aux yeux endormis faisait s'endormir (avec lui) chacun qui regardait avec des yeux.
- 14 — L'oeil du nénuphar, torturé par le sommeil, jeta son âme dans la forteresse aquatique.
- 16 — Le lis plaça des étamines dorées sur la paume de couronne du narcisse ivre.
- 18 — Le *šanbatīd*¹⁰, les larmes aux yeux, rit de nouveau après avoir mangé du safran¹¹.
- 19 — L'auteur (du livre) de révélation des fleurs tira une traite sur le pavot¹² l'ayant écrite avec du sang.
- 20 — Les feuilles de la jonquille sont emplies de perles, les branchettes du lis ont été frottées avec du *tūtiyā*¹³.
- 21 — La marjolaine tressa ses cheveux et se les jeta sur les épaules, tel un Daïlamite¹⁴.
- 23 — La jacinthe, avec ses houppes musquées, faisait les oeilletons éternuer fortement.
- 24 — La giroflée, co-existant avec le jasmin, lui octroyait le droit de succession (sur le trône).
- 25 — Le parfum du thym fondit, par la force de sa chaleur, l'aiguillon du scorpion céleste.

Et voici une brève description des fleurs d'une autre pré (chapitre 32, page 130):

vers 184	زلفِ سنبل بچلقهای کمند	کرد جعدِ قرنفلش را بند
vers 185	لبِ گل را بگاز برده سمن	ارغوانرا زبان گریده چمن

- 184 — Les tresses de la jacinthe ont lié, telles des noeuds du lasso, celles de l'oeillet.

¹⁰ Un de plusieurs espèces de safran (*Hermodactylus tuberosus*

¹¹ Autre espèce de safran (*Crocus sativus*).

¹² Il s'agit de *Papaver rhoes*.

¹³ *Tūtiyā* — potion pour les yeux.

¹⁴ Les habitants de Daïlam portaient des cheveux longs.

185 — Les lèvres de la rose furent baisées par le jasmin, la langue de l'*argavān*¹⁵ fut mordue par le pré.

Le charme de ces images consiste en premier lieu en ce que Nizāmī non seulement fait la description des plantes, mais les personifie, les fait vivre, souffrir et se comporter en humains, tout en conservant leurs formes végétales.

La figure poétique revenant le plus souvent dans cette description est bien entendu l'*isti'āra*, s'associant toutefois à maintes reprises avec *tašbīh-i-kināya*¹⁶. Elle correspond à notre métaphore pure, c'est-à-dire le poète, au lieu d'employer le nom d'objet duquel il parle, en emploie un autre — notamment celui directement avec lequel il compare l'objet en question.

Partant, on peut déceler les éléments de ces deux figures dans le vers cité ci-haut (chapitre 39, vers 7), ou „le coeur de la terre“ signifie son intérieur qui garde, pendant un temps dur, les têtes des plantes (ici, derechef l'*isti'āra*).

Il en est pareillement dans le vers 14 (p. 264); ici, la tige du nénuphar est appelé „âme“ par le poète, et sa fleur — „oeil“, suivant de son regard la vie qui fourmille autour de lui; de même dans le *bait* 20 (p. 264), ou „les perles“ signifient probablement „la rosée“, tandit que le *tūtiyā* étendu sur la tige du lis symbolise son éclat, et aussi dans le *bait* 25 (p. 265) où l'ardent soleil reçut le nom du „scorpion céleste“.

Une des plus belles et originales métaphores de Nizāmī est celle du *bait* 18 (p. 264). Il s'agit du *šanbalīd*, fleur jaune dont les bourgeons apparaissent avec la rosée, tandis que le plein épanouissement de son calice prend place plus tard, après que la rosée sera disparue. Cette propriété de la fleur vient être illustrée par Nizāmī au moyen de métaphore suivante: le *šanbalīd*, dont les bourgeons sont chargés de gouttelettes de rosée, pleure; il suffit quand même — dit le poète — de manger du safran (colorant jaune), c'est-à-dire des s'épanouir en une fleur jaune, pour qu'il rie de nouveau (car alors la rosée va disparaître).

La description ci-haut discutée comporte aussi beaucoup de comparaisons, appelées *tašbīh-i-muṭlaq*¹⁷ dans l'art poétique persan,

¹⁵ *Cercis siliquastrum*.

¹⁶ Vahīd Tabrizī, *op. cit.*, p. 70, § 109, p. 78, § 122.

¹⁷ *Ibid.*, p. 77, § 120.

également intéressantes et ingénieuses. Par exemple, les feuilles embrouillées de marjolaine font penser le poète aux chevelures entremêlées des Daïlamites (*bait* 21), tandis que les feuilles de la jacinthe entrelacées avec les pétales (appelés „boucles“ par Nizāmī — on a donc de nouveau affaire à une *isti'āra*) d'oeillet ressemblent selon lui aux noeuds du lasso étreignant la victime (vers 184, page 130).

Afin de rendre l'image poétique encore plus expressive et plastique, Nizāmī a quelquefois recours à l'hyperbole. En effet, le parfum des jacinthes fut tellement fort que les oeillet en éternuaient (personification en même temps, l'oeillet réagissant en humain au parfum fort) — vers 23, page 264; ailleurs, le parfum du thym dépassa, quant à sa force, la chaleur du soleil (aussi appelle-t-il celui-là „chaleur“) — vers 25, page 264.

En terminant l'analyse de cette description je voudrais mentionner encore un détail curieux: c'est que Nizāmī, en décrivant les fleurs, relève toujours les liaisons et rapports intimes entre elles. Par exemple, en peignant, d'une façon très belle et originale, l'épanouissement et le déclin simultanés de différentes fleurs, il dit que la giroflée fait le jasmin „son successeur“ sur le trône, tout en continuant à vivre encore un peu avec lui, avant qu'elle se fane.

Et voici une autre description, également belle, cette fois-ci d'hiver (chapitre 30, page 112):

vers 4	کاوّلین روزی از زمستان بود	روزِ خانه نه روزِ بستان بود
v. 5	رخت و بنگاهِ باغبان برده	شمع و قندیلِ باغها مرده
v. 6	بانگِ دزدی در آوریده بیاغ	بابگِ دزدیده بلبلِ نرا زاغ
v. 7	دزدی از هند وان عجب نبود	زاغ جز هندوی نسب نبود
v. 8	آب را حلقهای زنجیری	داده نقاشِ بادِ شبگیری
v. 9	آب را تیغ و تیغ را کرد آب	تابِ سرما که برد از آتش تاب
v. 10	چشم را سفت و چشمه را می بست	دمه سوهانِ آبدار بدست

4 — Le jour était pour la maison, non pour le jardin, car c'était le premier jour d'hiver.

5 — Les chandelles et flambeaux des jardins sont morts (éteints), l'appareillage et les dépôts des jardiniers ont été mis dehors.

6 — La corneille a volé le cri au rossignol, elle a porté le cri volé au jardin.

- 7 — La corneille doit être d'origine hindoue, pas autre, le vol n'étant rien d'extraordinaire pour les Hindoues.
 8 — Le peintre — vent de nuit — enchaîna l'eau.
 9 — L'ardeur (force) du froid, puisant sa force (ardeur) au feu, changea l'eau en glaive, et le glaive en eau.
 10 — La bourrasque, une lame brillante à la main, perçait les yeux (rendant aveugle) et liait les sources.

Le *bait* 6 de la description comporte une belle métaphore: puisque en hiver on entend le croassement des corneilles au lieu du chant de rossignol, Nizāmī appelle celles-là voleuses de la voix du rossignol, dans le *bait* qui suit il compare la voleuse à un Hindou (*tašbīh-i-muṭlaq*), les deux étant noirs et — dit-il — enclins à perpétrer le vol.

Les ferrailles dont est liée la rivière, c'est bien sûr la glace (*tašbīh-i-kināya*) — *bait* 8.

Ce tableau, en dehors des figures mentionnées plus haut, en comporte beaucoup de nouvelles. Par exemple, le *bait* 9 n'en a moins que trois; en premier lieu la figure dite *raddu'l-'ağz 'alā's-ṣadr*¹⁸, ou „déplacement de la fin au commencement“, consistant en ce qu'on place le même mot au début et à la fin du *miṣrā'* (hémistiche). Ici, c'est le mot *tāb* qui est répété dans le premier *miṣrā'*; dans le second — *āb*.

Le mot *tāb* veut dire „chaleur“ et „force“ à la fois; tous les deux tiennent bien dans les cadres du texte. On a donc affaire ici avec la figure dite *tağnīs-i-tāmm*¹⁹ (homonymie). Celle-ci se rencontre souvent chez Nizāmī; elle ne fait qu'ajouter davantage au charme particulier de ses poésies, en les rendant en même temps plus difficiles à lire.

La troisième figure est le *taḍādd*²⁰ (antithèse). En effet, l'auteur y place, l'une à côté de l'autre (plus: il les joint), deux expressions antonymiques: *tāb* (chaleur) et *sarmā* (froid).

Le *bait* 10, en dehors de la personification (bourrasque avec une lame à la main), contient aussi la figure *tağnīs-i-zā'id*²¹, com-

posée ici des mots *čašm* (oeil) et *čašma* (source) différant entre eux de la syllabe -a(h).

Voici comment Nizāmī voit-il le feu qu'on a allumé durant le festin donné par Bahrām (chapitre 30, page 113):

- | | | |
|---------|----------------------------|---------------------------|
| vers 21 | دودِ گردشِ چو هندوان بسجود | آتشِ انگیزته ز صندل و عود |
| v. 28 | لاله رسته از گلا لَه حور | ظلمتی گشته از نواله نور |
| v. 31 | گردِ آتشِ چو گردِ آینه زنگ | شوشهای زگالِ مشکین رنگ |
| v. 32 | کانِ یاقوت بود در ظلمات | آن شبه رنگ وین عقیق صفات |
| v. 33 | زرد و سرخ و کبود چون یاقوت | گوهرش داده دیده‌ها را قوت |
| v. 34 | عنبرینی زگال در بر او | نوعرو سی شراره زبور او |
| v. 36 | گنج زر بود زیر مار سیاه | زردی شعله در بخار گیاه |
| v. 37 | دوزخ از گرمی و بهشت از نور | دوزخی و بهشتی اش مشهور |

- 21 — C'est avec du santal et aloès qu'on avait fait feu, la fumée qui s'en dégagait était comme un Hindou faisant des courbettes.
 28 — Les ténèbres, par la grâce (bienveillance) de la lumière, se fit comme un tulipe né des nattes d'une houri.
 31 — Des boules de houille couleur de musc, autour du feu, (étaient) comme la rouille autour du miroir.
 32 — Celle-ci couleur d'ambre noir (agate), celle-là comme une opale; il était (le feu) telle une mine de rubis dans les ténèbres.
 33 — Ses perles étaient la nourriture pour les yeux — (elles furent) jaunes, rouges et bleues, comme un corindon.
 34 — (Il est) comme une femme jeune — vêtue d'étincelles, la — houille d'ambre sur sa poitrine.
 36 — (La couleur) jaune de la flamme était, enveloppée de fumée d'herbes, comme un trésor d'or avec un serpent noir dessus.
 37 — Il glorifiait aussi bien le ciel que l'enfer: celui-là à cause de sa clarté, celui-ci par sa chaleur.

Il existe une curieuse différence entre cette description et celle du pré. Là, le poète passe d'un bel objet à l'autre; ici, il se rassasie de contempler un seul phénomène qui le fascine jusqu'à désirer en voir des aspects et métamorphoses toujours nouvelles.

On peut voir, d'après cet exemple, la subtilité et le raffinement

¹⁸ *Ibid.*, p. 64, § 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53, § 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 68, § 106.

²¹ *Ibid.*, p. 55, § 86.

des métaphores inventées par Nizāmī. Elles naissent très souvent d'une ressemblance très éloignée qu'il serait fort difficile d'observer, n'était la sensibilité et l'intelligence exceptionnelles du poète. Voici le feu flamboyant dans les ténèbres dont l'image s'associe chez le poète soit avec un tulipe dont la fille pare ses cheveux noirs, soit avec une femme arborant des vêtements étincelants. Les flammes jaunes et la fumée noire sont parfois comme le trésor d'or avec un serpent replié dessus; une autre fois les mouvements du feu ressemblent à un Hindou faisant des courbettes. Bref, l'image que voici, relative à un seul phénomène et transformée de plusieurs façons avec une maîtrise et habileté extraordinaires, est une preuve de plus du talent peu commun de Nizāmī, de sa phantasie et richesse de son langage poétique.

Ce n'est pas d'ailleurs l'unique exemple dudit procédé. Voici quelques-unes des descriptions du lever du soleil qui, bien que vu dans chaque jour où Bahrām visitait ses épouses, est chaque fois différent:

dimanche (chapitre 33, vers I, page 150)

چون گریانِ کوه و دامنِ دشت از ترازوی صبح پرزرد گشت

— Quand les collets des montagnes et les pans des déserts se sont emplis d'or pris à la balance du matin.

(La balance du matin est le soleil; il pèse ses rayons et les répand par le monde; figure *tašbīh-i-kināya*)

mercredi (ch. 36, v. I, p. 196)

چارشنبه که از شکوفه مهر گشت پیروزه گون سواد سپهر

— Mercredi, quand la noirceur du ciel devint comme de turquoise à cause de la fleur du soleil (*isti'āra*).

jeudi (ch. 37, v. 2, p. 222)

چون دمِ صبح گشت نافه گشای عود را سوخت خاکِ صندل سای

— Quand le souffle du matin répandit l'odeur du musc (lever du soleil), la terre de santal (couleur du santal) alluma l'aloès.

vendredi (ch. 38, v. 1, p. 243)

روزِ آدینه کین مقرنس بید خانه را کرد از آفتاب سپید

— Vendredi, quand le saule arqué rendit la maison blanche du soleil.

(Le saule arqué c'est le firmament qu'on croyait alors avoir la forme d'une coupole).

Ici, l'art de Nizāmī se traduit non seulement par ce qu'il sait présenter le même phénomène de différentes manières, mais aussi par son habileté quant à harmoniser le jour où ce phénomène (il s'agit du lever du soleil) eut lieu avec la couleur qui lui est propre.

Les images des hommes peintes par Nizāmī relève la même maîtrise qu'on observe dans ses descriptions de la nature. D'une richesse et diversité particulières y sont les nombreuses descriptions des femmes. Voici ce qu'il dit à propos d'une d'elles (ch. 35, v. 20, p. 179):

مشک با زلفِ او جگرخواری گل ز ریحانِ باغِ او خاری

— Le musc est quelque chose de désagréable (en comparaison) avec ses boucles; la rose n'est que de l'herbe sèche face à l'herbe parfumée de son jardin.

La beauté de la femme en question devait être vraiment extraordinaire, la rose (terme de comparaison assez fréquent dans telle sorte de descriptions) n'étant que de l'herbe sèche à côté de ses appâts (appelés „herbe parfumée“ par le poète). La figure dont il se sert ici pour exalter la beauté de la femme s'appelle *ġam'-i-tanhā*²².

Voici ce que Nizāmī ressent après avoir vu le visage d'une autre femme (ch. 32, v. 224, p. 133). Lorsqu'elle se dévoila:

شاهی آمد برون ز طارمِ خویش لشکرِ روم و زنگش از پس و پیش

— Le chah sortit de son palais, les troupes byzantines devant et celles des nègres derrière.

Le chah c'est la tête de la fille, libérée du voile; ses cheveux font penser le poète aux esclaves noirs, sa face — aux troupes des Byzantiniens blancs. C'est bien sûr la métaphore — *tašbīh-i-kināya*.

D'une maîtrise égale est la description — pleines de métaphores nouvelles et ingénieuses — de la laideur du monstre qui, ayant

²² *Ibid.*, p. 93, § 145.

revêtu la forme d'une belle femme, réussit de rendre amoureux de soi Māhān, héros d'un des récits. Le poète, pour faire ressortir mieux la différence et mettre en relief la laideur hideuse du monstre, commence par peindre la beauté de la femme dont celui-ci prit la forme. Ce n'est qu'après, aussi soudainement que Māhān lui-même, qu'on se rend compte de ce que cette beauté n'était qu'illusion et que, en réalité on a devant soi un épouvantail d'une horrible laideur: (ch. 36, v. 359—361, p. 216):

- v. 359 چونک ماهان بماه دریچید ماه چهره زشرم سر پیچید
v. 360 در بر آورد لعبت چین را گل صدبرگ و سرور سیمین را
v. 361 لب بران چشمه رحیق نهاد مهر یاقوت بر عقیق نهاد

359 — Lorsque Māhān embrassa la lune (fille; *tašbīh-i-kināya*), la lune détourna la face, honteuse.

360 — Il serra contre la poitrine la beauté (poupée) chinoise, une rose à cent pétales et un cyprès argenté (expressions relatives à la fille; aussi *tašbīh-i-kināya*).

361 — Il posa ses lèvres sur cette source de vin exquis, un sceau de rubis (sa (bouche) a-t-il posé sur l'agate (bouche de la fille).

Et soudainement (ch. 36, v. 363, 364, 367—369, p. 217):

- v. 363 دید عفریتی از دهن تا پای آفریده ز خشمهای خدای
v. 364 گاو میشی گراز دندان کازدها کس ندید چندانی
v. 367 پشت قوسی و روی خرچنگی بوی گندش هزار فرسنگی
v. 368 بینی چون تنور خشت یزان دهنی چون لویذ رنگ رزان
v. 369 باز کرده لبی چو کام نهنگ دربر آورده میهمانرا تنک

363 — Il vit un démon fait, depuis sa gueule jusqu'aux pattes, de la colère de Dieu.

364 — Buffle aux défenses du sanglier, tel un dragon qu'on n'avait jamais vu.

367 — Le dos bossu, visage d'une écrevisse, dont l'odeur mauvaise se propageait à la distance de plusieurs *farsangs*.

368 — Les narines comme le fourneau pour la cuite de briques, la bouche comme une auge de teinturier.

369 — Il ouvrit la gueule tel un crocodile, fortement serra-t-il l'hôte contre la poitrine.

Ici, c'est aussi *isti'āra* et *tašbīh-i-kināya* qui prévalent.

L'image de l'ânesse, poursuivie à la chasse par Bahrām, est composée aussi magistralement que les autres (ch. 14 v. 7—9, 12, 13, 16; p. 56):

- v. 7 پشت مالیده چو شوشه زر شکم اندوده بشیر و شکر
v. 8 خط مشکین کشیده سر تا دم خال بر خالش از سرین تا سم
v. 9 در کشیده بجای زتاری برقی از پرند گلناری
v. 12 ساق چون تیر غازیان بقیاس گوش خنجر کشید چون الماس
v. 13 سینه فرغ از گریوه دوش گردنی ایمن از کناره گوش
v. 16 پهلو از پیه و گردن از خون پر این برنج از عقیق وان از در

7 — Le dos poli comme une pépite d'or, le ventre enduit de lait et de miel.

8 — Elle est, de la tête jusqu'à la queue, striée de musc; depuis les sabots jusqu'à la croupe (du bas jusqu'au haut), elle est toute mouchetée.

9 — Avec, à la ceinture, un pli qui l'étreint, de soie de la fleur de grenadier.

12 — Ses tibias, telles des flèches dans les arcs des vainqueurs; les oreilles allongées tels des poignards de diamant.

13 — La poitrine non chargée de la colline dorsale (c'est-à-dire poussée en avant); le cou non menacé des bords d'oreilles (c'est-à-dire celles-ci ne le touchent pas).

16 — Les flancs pleins de graisse, le cou plein de sang; ceux-là comme de laiton d'agate, ceux-ci comme des perles.

Ce tableau-ci, tout comme celui de feu, surprend par la richesse de fines métaphores et comparaisons. Ici aussi, une ombre légère de ressemblance finit par joindre pour toujours des choses jusqu'ici étrangères l'une à l'autre. Des associations d'idées inattendues, on les trouve presque dans chaque *bait*. D'une expressivité peu commune est l'image de l'ânesse en fuite (*bait*s 12, 13); ses tibias et muscles, tendus par la course, sont pour Nizāmī comme une flèche en arc bandé. La poitrine, poussée en avant pour accélérer la course, semble couper l'air, telle une flèche.

Et voici l'image d'une fille qui se baigne; sa beauté est tellement merveilleuse que tout autour en est stupéfait (ch. 38, v. 110, p. 250):

ماه و ماهی روانه هر دو در آب ماه تا ماهی افتاده بتاب

- La lune (fille; *tašbīh-i-kināya*) et le poisson nagent ensemble dans l'eau; la lune s'excite devant le poisson.

Nous avons ici, à côté de la métaphore, aussi la figure *taḡ-nīs-i-zā'id* que composent les mots *māh* „lune“ et *māhī* „poisson“. De même que l'*ihām*, cette figure est basée sur l'homonymie à ceci près que l'étymologie de ses composants est différente; l'un de ceux-ci est, au surplus, plus long d'une lettre que l'autre²³.

La vieillesse de Bahrām est décrite d'une façon très belle par Nizāmī (ch. 52, v. II, p. 291):

سروین چون بشصت سال رسید یاسمن بر سر بنفشه دمید

- Lorsque le tronc de cyprès (Bahrām) atteignit l'âge de soixante ans, le jasmin (ses fleurs blanches s'associent dans l'esprit du poète avec les cheveux gris) apparut sur le tête de violette (cheveux).

Ce *bait* comporte donc pas moins de trois *tašbīh-i-kināya*.

Voici comment Nizāmī décrit-il la disparition de Bahrām dans la grotte (ch. 52, v. 27, 38, p. 291, 292):

- v. 27 اسب در غار ژرف راند سوار گنج کی خسروی رساند بغار
v. 38 خسرو ییل تن بنام خدای کی درین تنگنای گیرد جای

- 27 — Le cheval porta le chevalier dans une grotte profonde, il remit le trésor de Kai-Husrau (c'est-à-dire Bahrām) à la caverne.

- 38 — Comment, o Dieu! Husrau au corp d'éléphant (Bahrām) trouvera-t-il place par cette étroitesse!

Pour mettre en relief la disparition quasi-surnaturelle et étrange de Bahrām dans la caverne qui n'avait d'autre sortie que celle par laquelle le chah était entré, Nizāmī a recours à l'hyperbole: Bahrām est grand tel un éléphant, et la grotte — étroite; serait-il donc possible qu'il y trouvât place?

²³ Vahid Tabrizi (*op. cit.*, p. 55, § 86) donne les exemples avec la lettre *hā-yi-havvaz*; Rašidu'd-din Vatvāt (*Ḥadā'iq as-sihr fi daqā'iq as-šī'r*, Téhéran 1937) admet ici la possibilité d'ajouter au mot une lettre quelconque (cf. Vahid Tabrizi, *op. cit.*, p. 113 du commentaire russe).

On trouve, dans le même passage, une métaphore d'une originalité frappante (ch. 52, v. 33, p. 292):

شاه جستند و غار می دیدند مهره در مغز مار می دیدند

- Ils avaient cherché le chah et c'est la grotte qu'ils virent; c'est une pierre dans le cerveau du serpent qu'ils virent.

Or, pour comprendre bien cette métaphore il faut savoir que, d'après les croyances communes en cette époque reculée, la tête de la vipère contenait une pierre magique, un talisman d'une puissance extraordinaire. C'est avec l'idée de cette pierre que, dans l'esprit de Nizāmī, s'était associé Bahrām perdu dans la grotte.

Le conte de Bahrām finit avec les paroles suivantes (ch. 52, v. 73, 74, 76, 77; p. 294):

- v. 73 ای ز بهرام گور داده خبر گور بهرام جوی از این بگذر
v. 74 نه که بهرام گور با ما نیست گور بهرام نیز پیدا نیست
v. 76 داغ گوری مبین باؤل بار گور و داغش به بین باخر کار
v. 77 گرج پای هزار گور شکست آخر از پایمال گور نرست

- 73 — Les nouvelles sur Bahrām Gūr sont déjà lancées. Néglige-les, et cherche le tombeau de celui-ci!

- 74 — Non seulement Bahrām n'est plus avec nous; son tombeau aussi nous demeure inconnu.

- 76 — Ne regarde pas l'âne lorsqu'on le marque pour la première fois, regarde plutôt son tombeau et sa tristesse à la fin de l'affaire.

- 77 — Bien qu'il rompît les jambes des milliers d'ânes, il vient lui-même être, le dernier, écrasé (vaincu) par le tombeau.

L'habileté du poète se manifeste ici dans l'emploi du mot à double sens *gūr*, signifiant „âne“ et „tombeau“ à la fois, étant aussi le sobriquet de Bahrām. Nous avons donc affaire ici à la figure *taḡnīs-i-tāmm*²⁴ (homonymie).

²⁴ Vahid Tabrizi, *op. cit.*, p. 53, § 84. Ces mots sont homonymes parfaits dans la prononciation actuelle. Cependant, à l'époque classique du persan moderne ils différaient encore quelque peu: *gōr* „âne“ et *gūr* „tombeau“, étant quand-même des homographes aussi bien à présent qu'à l'époque classique.

Des jeux de mots semblables, nous les avons déjà observés dans le poème; ils y sont assez fréquents. En voici un de plus, du même exemple, *bait* 76: à côté de la figure basée sur le mot *gūr* on remarque un *ihām*, basé sur le mot *dāg* qui veut dire „marquage“ et, métaphoriquement, „tristesse“ (qui marque, pose des empreintes sur le cœur). Cette figure consiste en l'ambiguïté d'un seul mot et diffère de la sorte de *tağnīs-i-tāmm*, où sont homonymes deux mots à étymologie différente.

Voici un autre vers avec *ihām*. Le chah avait une esclave chérie par-dessus des autres (ch. 25, v. 13, p. 88):

فتنه نامی هزار فتنه درو فتنه شاه و شاه فتنه برو

- du nom de Fitna (elle portait) en soi mille tentations (inquiétudes). Elle était inquiétude du chah, et celui-ci était son inquiétude à elle.

Ici c'est le mot *fitna* qui est homonyme; il signifie „tentation“ et „préoccupation, trouble, inquiétude“; en même temps c'est le nom d'une femme, fort approprié au tempérament de celle-ci. En effet, sa beauté fut vraiment remarquable, mais son caractère récalcitrant avait causé maints troubles au chah.

Citons d'autres exemples de figures poétiques du type de calembour, où le plus important c'est ressemblance phonétique des mots (ch. 37, v. 3. p. 222):

بر نمودار خاکِ صندل فام صندلی کرد شاه جامه و جام

- Suivant l'exemple de la terre (vêtue) de santal, le chah en fit de même avec les vêtements et le gobelet.

Les mots *gāma(h)* „vêtements“ et *gām* „gobelet, coupe“, différant de la lettre „h muet“, forment la figure *tağnīs-i-zā'id*. On la rencontre aussi dans le *bait* suivant (ch. 16, v. 9, p. 63):

بود بهرام روز و شب بشکار گاه بر باد و گاه باده گسار

- Bahrām était à la chasse jour et nuit, tantôt galopant au vent, tantôt buvant du vin.

Ici, ce sont les mots *bād* „vent“ et *bāda* „vin“ qui forment cette figure.

En voici une autre du même groupe; on la rencontre assez rarement dans le poème. C'est *tağnīs-i-nāqīš*²⁵, formé par les mots à graphie (arabo-persane) identique, et ne différant que par les voyelles (c'est-à-dire par les signes diacritiques marquant les voyelles brèves). Dans le *bait* suivant, contenant un conseil pour le fils (ch. 7, v. 46, p. 30):

کوش تا خنق را بکار آیی تا بخلقت جهان بیارای

- Fais ton mieux pour être utile aux gens et orne le monde de tes qualités (ton caractère)

ladite figure est formée des mots *halq* „gens“ et *hulq* „caractère“.

On la remarque aussi dans le *bait* suivant (ch. 52, v. 145, p. 298):

نوش و نیش جهان که پیش و پس است در دم و در دم یکی مگس است

- La douceur et le dard du monde qui avait été et aura été, est renfermé dans le sang et l'abdomen d'une seule abeille (mouche).

En dehors de la figure *tağnīs-i-nāqīš*, formée par les mots *dam* „sang“ et *dum* „queue“ il y a ici une figure nommée *ištiqāq*²⁶, composée des mots *nūš* „douceur“ et *nīš* „dard“.

Des figures bien caractéristiques pour la poésie persane sont celles basées sur la forme graphique des mots. Voici ce que Nizāmī dit, en se vantant de son poème (ch. 4, v. 63, p. 16):

زان نمطها که رفت پیش از ما نوبری کس نداد پیش از ما

- Aucun des procédés qui étaient avant nous n'avait produit plus de fruits que nous.

Les mots *pīš* „avant“ et *bīš* „plus“, différant par le nombre de points (dans sa graphie arabo-persane), forment ici la figure dite *tağnīs-i-ḥaṭṭ*²⁷.

On la rencontre aussi dans le *bait* 273, ch. 32, o. 135:

ترکنازست نامت این عجیست ترکنازی مرا همین لقبست

- Ton nom est *Turknāz*; c'est drôle, le mien est de même (semblablement) *Turktāz*.

²⁵ Vahīd Tabrizī, *op. cit.*, p. 54, § 85.

²⁶ *Ibid.*, p. 58, § 91.

²⁷ *Ibid.*, p. 58, § 90.

En effet, ces noms ne diffèrent, au point de vue de la graphie, que par un seul point. Mais, ce qui plus est, ils sont liés aussi par leur signification, et leur emploi ici n'est pas fortuit. En effet, le nom de la femme — *Turknāz* s'associe au mot *nāz* „coquetterie“, tandis que le nom de l'homme qui l'aime — *Turktāz* est lié avec le verbe *tāhtan* „assaillir“ (thème du présent *tāz*-).

Les exemples cités et discutés ci-dessus sont, bien sûr, loin d'être une présentation complète et détaillée de la puissance créatrice de Nizāmī et de sa maîtrise. Pour l'achever, il aurait fallu de citer le poème tout entier car presque dans chaque *bait* on peut déceler une figure neuve et originale, une métaphore ou comparaison dont l'ingéniosité et justesse surprennent le lecteur.

* *

*

Je tiens à exprimer ici ma profonde reconnaissance à Monsieur le Professeur Franciszek Machalski de l'Université Jagellone de Cracovie qui avait eu la bonté d'assister à l'élaboration de ce thème et qui m'avait prêté une aide précieuse lors de la préparation du manuscrit du travail ci-haut présenté.

ZDZISŁAW J. KAPERA

WAS YA-MA-NI A CYPRIOT?

The last quarter of the eight century B. C. i. e. the turn of the Geometric and Archaic period in Cyprus is exceptionally weakly documented by written sources. Hence every slightest reference found in the Sargon II official *Annals* (and not only the *Annals*) is of great importance for reconstructing the political history of the island (within the limits of existing possibilities). On the other hand, however, this may give rise to exaggerated interpretations. In the present *communiqué* the results of investigations connected with the person of *Ya — ma — ni*, the leader of the anti-Assyrian rebellion in Ashdod and suspected of being a native of Cyprus, are presented¹.

Who was Yamani, who stood behind him or inspired his activity? Scholars' opinions are divided in this respect. Let us compare the most typical views relating to him and next answer the question asked in this paper. As all the speculations concerning Yamani are based on his name let us remind ourselves how it is spelled in the Sargon II texts and what conclusions were drawn from its orthography.

The name Yamani appears only in Sargon II inscriptions

¹ The course of the rebellion which took place in the years c-a 713—709 and the conquest of Ashdod in 712 B. C. by „turtanu“ which was its turning point are the subject of a separate paper. Cf. Z. J. Kapera, *Powstanie Jamaniego w Aszdodzie i jego domniemane związki z Cyprzem* (Yamani's Rebellion in Ashdod and His Supposed Connections with Cyprus), *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne* (in the press).