

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH“

Przedstawiamy czytelnikom drugą część zestawu haseł japońskich i perskich, których druk zaczęliśmy w poprzednim numerze. Autorzy opracowujący te hasła spotykają się ze specjalnym rodzajem trudności wynikających z istnienia w obrębie badanych przez nich literatur klasyfikacji rodzajowej, która nie ma w wielu wypadkach odpowiedników w tradycji literackiej kręgu cywilizacji śródziemnomorskiej. W takich wypadkach badacz określający hasło nie może apelować do „poczucia” gatunku u czytelnika. Jest rzeczą godną uwagi, że wiele gatunków orientalnych uzyskało odrębność na podstawie charakterystycznych dla nich cech formalnych, podobnie jak europejski *sonet*, *triolet*, *rondo*, *rondel* i *villanella*. Do tych analogii odsyłamy czytelnika do zeszytu (11). Warto również zwrócić uwagę na podkreślany już niejednokrotnie przez nas ścisły związek między poezją i pieśnią.

Redakcja

AZUMAASOBIUTA: zob. KAYŌ.

DANKA: zob. KAYŌ.

DENGAKU: zob. KAYŌ.

DŌYŌ: zob. KAYŌ.

ENKYOKU: zob. KAYŌ.

FŪZOKUUTA: zob. KAYŌ.

HADŹW: zob. KASYDA PERSKA.

HAPSIJA: zob. KASYDA PERSKA.

HEIKYOKU: zob. KAYŌ.

HOSHI: zob. KAGURAUTA.

IMAYŌ: („styl teraźniejszy, współczesny”)

— jeden z gatunków japońskiej poezji melicznej *kayō* (zob.). W sensie szerokim oznacza nowe, modne pieśni współczesne i obejmuje różnorodne pieśni należące do średniowiecznych *zōgei* („różne sztuki”). W wąskim sensie są to określone *kayō* głównie o strofie czterowersowej: każdy wers składa się z fraz 7- i 5-sylabowych (w klasycznej *tanka* jest 5 + 7). Spotykane są (rzadko) odchylenia od tego wzorca, bywają pieśni 5-wersowe, a frazy składające się z 8 + 5 i 7 + 7 sylab. *Imayō* wyrosły z tradycji japońskich hymnów buddyjskich (*wasan*), które

w X w. zyskały większą popularność niż hymny pisane w języku chińskim (*kansan*).

Słowa *imayō* zaczęto używać w X w. dla przeciwstawienia starym pieśniom *kagura* i *sai-bara*, a spopularyzowało się w okresie rozkwitu tego gatunku, tzn. za cesarza Gosuzaku (1036—1045). Pojawiło się wtedy wielu wybitnych twórców i wykonawców, a *imayō* weszły do programu rozrywkowego kurtyzan i wędrownych śpiewaków oraz chętnie były śpiewane i recytowane przez dworzan. Wraz z *rōei* (zob. *kayō*) stały się jedną z głównych form popisowych w czasie dorocznych festiwali pieśni i tańca na dworze cesarskim i przekształciły się w oficjalne, dworskie *kayō*, które śpiewano przy akompaniamencie fletu i instrumentów strunowych na uroczystościach dworskich obok *kagura* i *sai-bara*. Zyskały z czasem patronat możnych rodów, które przekazywały tradycję *imayō* następnym pokoleniom i strzegły stylów wykonawstwa, swoistych dla poszczególnych szkół. Z końcem XII w. rozpoczyna się schyłek *imayō*. W okresie Kamakura (XIII—XIV w.)

towarzyszyły one popularnym wówczas tańcom (*utamai* i *ennenmai*), a w końcu Muromachi (w XVI w.) uległy zapomnieniu; tylko specjaliści i nieliczni miłośnicy kultywowali *imayō* z XI—XII w. W ten sposób gatunek ten przetrwał do II poł. XIX w. i odegrał niemałą rolę w powstaniu i kształtowaniu się nowej poezji japońskiej (tzw. *shintaishi* — „wiersz w nowym stylu”, późniejszy *shi* — „wiersz”).

W przeciwieństwie do *waka* (zob.) w *imayō* poważną rolę odgrywał żywy język mówiony, charakteryzujący się nowymi formami czasownikowymi i pewną ilością słownictwa pochodzenia chińskiego. Teksty *imayō* zapisane są mieszanym pismem chińsko-japońskim, tzn. obok chińskich ideogramów występują znaki fonetycznego sylabariusza japońskiego, podobnie zresztą jak w jap. piśmie współczesnym.

Treść *imayō* jest bardzo różnorodna. Są wśród nich *hōmonka*, inaczej *hōmon-no uta* („pieśni buddyjskich pism”) wywodzące się bezpośrednio z hymnów buddyjskich. Głosiły one prawdy i popularyzowały zasady i nauki buddyjskie ze znanych pism bud. w przystępnym, rytmicznym języku. Są także tzw. *kamiuta* („pieśni o bogach” *shinto*) z pogranicza *imayō* i innych „rozmaitych sztuk”. Opiewają one chwałę bóstw i dzieje świątyń shintoistycznych. Tematyka ich zbliżona z jednej strony do *kagura-uta*, z drugiej do oryginalnych pieśni ludowych (*min'yo*).

Wiadomo, że *imayō* były to pieśni modne, czasem szokujące swoim nowym charakterem, ale także lekkie, najłatwiej przemawiające do ówczesnego młodego pokolenia. *Imayō* o tematyce świeckiej przetrwały mniej niż np. *hōmonka*. Są one rozproszone po różnych zbiorach poezji *kayō*, jak np. *Ryōjin-hisho* (*Tajemny wybór pięknych pieśni*, II poł. XII w.), w zbiorach *waka* oraz w szeregu dzieł pisanych prozą.

Przykład *hōmonka*:

Hotoke-wa tsune-ni imasedomo 7 + 5
utsutsu-naranu-zo aware-naru 7 + 5
hito-no oto senu akatsuki-ni 7 + 5
honoka-ni yume-ni mietamau 7 + 5

Chociaż Buddha zawsze istnieje, ale jakże to smutne, że nie pośród nas.

Tylko o świtanie, gdy ludzie w ciszy pogrążeni, ukazuje się we śnie zamglony, daleki.

Bibliografia: A. Waley, *Some Poems from the Manyōshū and the Ryōjū Hissho*. W JRAS 1921; B. Lewin, *Japanische Chrestomathie*; O. Harrassowitz, Wiesbaden 1965; *Hihon-bungaku-no rekishi*, t. 4, s. 441—465, Kadokawa, Tokio 1967.

Mikołaj Melanowicz

KAGURAUTA: („pieśni kagura”), w szerszym sensie wszelkie *kayō* (zob.) śpiewano „w obecności boga”; w węższym — sakralne *kayō* o specjalnej ustalonej formie, śpiewane na dworze cesarskim. Z punktu widzenia literatury japońskiej największe znaczenie mają te drugie, tzw. dworskie pieśni *kagura* (*kyūchū-kagura*) w odróżnieniu od wiejskich (*sato-kagura*).

Słowo *kagura* (tańce i muzyka sakralna) w postaci graficznej składa się z dwu ideogramów: pierwszy znaczy „bóg, bóstwo” (jap. *kami*, chińsko-jap. *shin*), drugi zaś — „przyjemność”, „odpoczynek” (chińsko-jap. *raku*), „muzyka” (chińsko-jap. *gaku*), „radować się”, „cieszyć”, „radosny” (jap. *tanoshimu*, *tanoshii*). Zgodnie z zasadą należałoby połączenie obu ideogramów odczytać *shinraku* (radość bogów, radować boga) lub *shingaku* (muzyka bogów, muzyka dla bogów). Ale nazwę tę odczytuje się jako *kagura*. Mimo istnienia kilku hipotez wyjaśniających ten fakt najczęściej przyjmowana jest następująca: wyraz *kagura* jest skrótem od *kāmikura* („miejsce przebywania boga”), z czego muzykę i taniec wykonywane w „obecności boga” nazywano *kagura* — nie wiadomo. Najbardziej zasadne wyjaśnienie jest następujące: podstawową rzecz w *kagura* stanowi tzw. *torimono* („rzecz trzymana w ręku”), przedmiot — najczęściej laska drewniana czy gałązka drzewa — trzymany w ręku przez „wodzireja”. Przedmiot ten jako miejsce, do którego przychodzi i w którym przebywa czasowo bóstwo, nazywano *kagura-kamikura* (ideogramy w tym wypadku znaczą „obecność boga”), a więc tym miejscem, czyli symboliczną świątynią, mogła być gałązka *sakaki* lub każdego innego drzewa, zgodnie bowiem z pierwotnymi wierzeniami bogowie zamieszkiwali lasy (i drzewa). W następnej fazie zakres znaczeniowy się rozszerzył: stało się nazwą całego obrzędu taneczno-muzycznego. W czasie tego rodzaju obrzędu zapra-

szano bogów, by zstąpili do siedzib ludzi, śpiewano pieśni i wykonywano tańce. Radowano bogów i radowano się ich obecnością. W podobny sposób odprowadzano ich do niebios. Cały ten ceremoniał nazywano *kamiasobi* („zabawy [dla] bogów”). Kiedy zwrócono większą uwagę na symbolikę, a zwłaszcza na *torimono* (jako miejsce czasowego przebywania boga, *kamikura-kagura*), zaczęto cały obrzęd nazywać *kagura* i zapisywać znakami chińskimi oznaczającymi „radowanie bogów” lub „muzyka bogów”.

Tańce i pieśni *kagura* początkowo wykonywano na terenie świątyń shintoistycznych, następnie zebrano, dokonano selekcji i przystosowano do potrzeb i smaku dworzan. Niejednokrotnie zmieniano teksty, zmieniano też i melodie — nie wiadomo więc, w jakim stopniu zachowała się pierwotna postać najstarszych „wiejskich *kagura*”. Z repertuaru słownego wybrano tylko *kayō* i te tylko w historii literatury japońskiej noszą nazwę *kagurauta*.

Pieśni *kagura* można podzielić na trzy grupy, zgodnie też z porządkiem obrzędowego ceremoniału, który rozpoczynał się zazwyczaj wieczorem wraz z rozpalaniem ognisk i kończył się rano.

1. Pieśni *torimono*. Pojawiają się w tych pieśniach aluzje lub nazwy tychże przedmiotów „trzymanych w ręku” i sugerują zstąpienie bóstwa. Tekst pieśni w swej zasadniczej części ma formę *tanka*, a ozdobniki poetyckie raczej nie pochodzą z repertuaru pieśni ludowych, ale nie są zbyt późnego pochodzenia. Przyпуска się więc, że teksty zostały napisane przez poetów dworskich w VIII — IX w.

2. Pieśni *saibari*. Bardzo ważna część obrzędu *kagura*, w której tańce i pieśni uprzyjemniają pobyt boga wśród ludzi i wyrażają radość i zadowolenie człowieka. Treść i forma tych pieśni zachowała wyraźny charakter pieśni ludowych. Są tu tzw. „wielkie *saibari*” (*osaibari*) i „małe *saibari*” (*kosaibari*). Forma wiersza „wielkich *saibari*” sprawia wrażenie nieregularnej, ale wystarczy wyeliminować powtórzenia i wykrzykniki, by otrzymać regularną postać *tanka*. „Małe *saibari*” natomiast od początku miały postać nieregularnego wiersza — w formie i treści są ludowymi pieśniami z prowinacji, zebranymi i przystosowanymi do *kagura*.

Wśród tekstów *kosaibari* znajdujemy niektóre bardzo podobne do *saibara* (zob.), co ma świadczyć o tym, że te same pieśni ludowe przejęte zostały i ukształtowane w stylu *saibara* z jednej strony i *kagura* — z drugiej strony. Prefiks *ō* (duży) sugeruje styl pałacowy, dworską elegancję, natomiast *ko* (mały) — pospolitość, prostotę, ludowy charakter. I na tym też polega różnica między *ōta* i *kouta* (zob. *kayō*).

Pod koniec drugiej części obrzędu śpiewano pieśni w zwolnionym tempie, wyrażające życzenia długich lat życia i szczęścia. Był to raczej pewien rodzaj zaklęć — powtarzano bowiem rytmicznie głównie słowa *senzai* („tysiąc lat”) i *manzai* („dziesięć tysięcy lat”), tzw. *senzaino hō*. Po tym następowały tzw. *hayauta* („szybkie pieśni”) prowadzące do części trzeciej.

3. *Hoshi* („gwiazda”). Jest to grupa pieśni towarzyszących powrotowi bóstwa do swego siedliska. Śpiewano je o świcie przy gwieździe porannej. Na tym się widowisko jeszcze nie kończyło, wykonywano następnie różne mieszane tańce (tzw. *zōka*, „pieśni mieszane”), które w zasadzie do *kagurauta* nie należą.

Liczba zachowanych *kagurauta* jest stosunkowo duża (kilkaset), a podstawowe zbiory pochodzą z X — XII w. Pieśni te zapisane są znakami chińskimi z uwzględnieniem tylko ich wartości fonetycznej (*man'yōgana*). Podstawowe (dziś klasyczne) komentarze pozostawili: Ichijō Kanera (*Ryōjin-guansho*, 1477?), Kamo-no Mabuchi (*Kagura-uta-kō*, 1766), Tachibana Moribe i in.

Przykład *kagurauta*:

Sakaki — Święte drzewo (fragment)

Suekata (Drugi głos):

<i>Kamigaki-no</i>	5	Za boskim ogrodzeniem,
<i>mimuro-no yama-no</i>	7	gdzie bogów siedlisko,
<i>sakakiba-wa</i>	5	święte drzewo na wzgórzu:
<i>kami-no mimae-ni</i>	7	przed bogów obliczem
<i>shigeriainikeri</i>	8	jakże gęsto porasta, (ziemię)
<i>shigeriainikeri</i>	8	jakże gęsto porasta (ziemię)

Motokata (Pierwszy głos):

<i>Sakakiba-ni</i>	5 na gałązce <i>sakaki</i>
<i>yufutorishidete</i>	7 płótno białe wieszamy
<i>ta-ga yo-ni-ka</i>	5 i wszyscy, jak tu jesteśmy,
<i>kami-no mimuro-to</i>	7 część mu oddajemy,
<i>iwai somekemu</i>	7 bo to jest dom boga.
<i>Suekata:</i>	
<i>Shimoya tabi</i>	5 Jak święte drzewo <i>sakaki</i> ,
<i>okedo karesenu</i>	7 na którym szron wiele razy
<i>sakakiba-no</i>	5 osiadł, lecz nie zmroził,
<i>tachisakayubeki</i>	7 tak będą żyć w rozkwicie
<i>kami-no kine-kamo</i>	7 służy bogów naszych.

Bibliografia: *Kodai-kayōshū* (Zbiór starożytnych *kayō*), [w:] *Nihon-bungaku-taiki*, t. 3, wyd. Iwanami, Tokio 1964.

Mikołaj Melanowicz

KAMIGATAUTA: zob. **KAYŌ.**

KANSAN: zob. **IMAYŌ.**

KASYDA PERSKA: jest w perskiej literaturze gatunkiem zapożyczonym z poezji arabskiej, razem z nazwą i wyznacznikami formy (rym, metrum, podział na liryczny wstęp — *nasib* i właściwy „wiersz z celem” (zob. *kasyda*). Jest głównym gatunkiem lirycznym poezji dworskiej. Islamizacja Persji najwcześniej dokonała się wśród ludzi bogatych, zajmujących wysokie stanowiska, w warstwie rządzącej. Za islamizacją szła moda na arabską literaturę i próby jej naśladowania.

Historię perskiej *kasydy* można podzielić na 4 okresy: 1. Okres formowania się wzorów *kasydy* (X w.). 2. Rozkwit *kasydy* dworskiej (panegirycznej) i pojawienie się *kasydy* filozoficznej (XI w.). 3. Okres formalizmu i rozpadu formy (XII w.). 4. Zanik *kasydy* dworskiej i sporadyczne wykorzystywanie formy w wierszach mistyczno-filozoficznych (od XIII w.).

1. Przeniesiona w odmienne warunki *kasyda* ulega poważnym przekształceniom. Aruzowe metra arabskie obowiązujące w *kasydzie* musiały dostosować się do odmiennej struktury

fonologicznej języka i miejscowych wymagań; nastąpiła kontaminacja rygorów ‘aruzu z zasadami rządzącymi sylabiczno-przyciskowym wierszem perskim. W rezultacie *kasydy* perskie były pisane w metrum izosylabicznym (co nie jest konieczne w ‘aruzie arabskim) ze stałym rozkładem akcentów. Odstępstwa od tych niepisanych reguł, choć teoretycznie uzasadnione, bo opierano się w takich przypadkach na arabskich wzorach, były rzadkie i budziły opory (niezgodność z „perskim smakiem”). Stały rym *kasydy* został pogłębiony do akcentowanej sylaby i wzmocniony przez ujednolicenie nie tylko spółgłoski rymującej, ale i samogłoskowej wokalizacji itp. Niekiedy, choć w przypadku długiej *kasydy* było to trudne, rozbudowywano go przez dodanie *redifu*, powtarzającego się w zakończeniu każdego *bajtu* słowa, lub kilku słów treścią powiązanych z całością.

Materiały zachowane z tego okresu są zbyt skąpe i wyrwykowe, by można było na ich podstawie wnioskować o strukturze całości wierszy (znane fragmenty wierszy monorymicznych nie muszą pochodzić z całych *kasyd*). Za twórcę pierwszych perskich *kasyd* tradycja uważa Rudakiego (X w.). Jedyna jego w całości zachowana *kasyda* wskazuje na wykorzystywanie motywów irańskich i rodzime źródła inspiracji, a w formie — oprócz już omówionych cech rymu i rytmu — silne podkreślenie dwudzielności *kasydy* przez wprowadzenie pomiędzy *nasib* i część główną dwu *bajtów* dedykacji z imieniem adresata.

2. Bogate zbiory XI-wiecznej poezji pozwalają na bardziej udokumentowane twierdzenia. *Kasydy* tego najświetniejszego dla rozwoju gatunku okresu różnią się od wzorów arabskich.

Najsilniej przekształcony został *nasib*. Jego główny temat to miłość. Spotykamy niekiedy konwencjonalny arabski temat drogi do ukochanej i tęsknoty (*Menczehri*), ale zdecydowanie dominują tu jednak opisy piękności ukochanej, radości spotkania i prośby o łaskę. W opisach piękności charakterystyczne jest zatarcie cech indywidualnych osoby opisywanej (obserwowane w całej perskiej literaturze klasycznej), operowanie konwencjonalnymi porównaniami i metaforami: twarz, księżyc, słońce, kwiat, włosy: noc, piżmo, pęta itp. Motywy te znajdu-

jemy w dawnych hymnach irańskich wychwalających bóstwa i ich posągi.

Drugi typ *nasibu*, anakreontyk, może mieć dwie postacie: jest to albo pieśń biesiadna, albo pochwała wina. Pierwsza była bardzo popularna w arabskiej poezji IX w. W perskich *nasibach* znajdujemy często reminiscencje wierszy arabskich tego okresu w powiązaniu z irańskimi tradycjami opisów „biesiad królewskich”. Poeci opisują ucztę, jej scenierię (ogród, ruiny), osoby biorące w niej udział (przyjaciele, kochanka, śpiewak-muzyk, nalewający wino *saqi*). Typ drugi anakreontyku, pochwała wina, wywodzi się z tradycji miejscowych, przede wszystkim zoroastryjskich, i przejmując repertuar określeń stosowanych w hymnach do *homy* — napoju rytualnego (wino: życiodajne, uzdrawiające, dające mądrość, siłę, blask itp.).

Nasiby miały często formę opisów (miasta, kwiatów, koni itp.). Można to wiązać z modną w poezji arabskiej okresu abbasydzkiego formą opisów poetyckich, rozwijającą się podobnie jak pieśń biesiadna w Bagdadzie pod wpływami perskimi.

Kasydy były wygłaszane na wielkich uroczystościach dworskich, a że urządzano takie regularnie z okazji trzech tradycyjnie w Persji obchodzonych świąt: Nou-ruzu, Mehrganu i Sade, wiele *nasibów kasyd* dworskich związanych jest ściśle z tymi uroczystościami. Niemuzułmańskie te święta związane były ze słoneczną rachubą czasu i kultami agrarnymi, toteż występują w tych *nasibach* motywy zaczerpnięte z irańskiej mitologii i wierzeń ludowych. Największą ilość wierszy poświęcono wiosennemu świętu Nou-ruz; ich stałe motywy to wiatr wschodni przynoszący z zapachem wiadomości o wiosnie, zieleń pól i stepów, chmury deszczowe, ogród wiosną i tradycyjna uczta — obok silnych akcentów erotycznych (Nou-ruz był irańskim odpowiednikiem wiosennych świąt płodności w kultach bliskowschodnich). Jesienne święto Mehrgan (święto Mitry) obchodzono podobnie. Zmienia się w *nasibach* sceneria: poeci opisują zamieranie przyrody, ogród jesienią i wino, ponieważ Mehrgan zbiega się w czasie z winobraniami i tłoczeniem moszczu. Święto Sade, irańska sobótką, wypada w czasie zimowego przesilenia astronomicznego. Opisy i pochwały ognia brzmią w XI-wiecznych wier-

szach niemal identycznie z zoroastryjskimi hymnami ku czci ognia. Zdawano sobie sprawę ze związków tego zwyczaju z pogańskimi miejscowymi tradycjami, toteż w I poł. XI w. zakazano świętowania Sade i stopniowo poszło ono w zapomnienie. Niemal równocześnie ze zniknięciem *nasibów „ogniowych”* pojawiają się *nasiby* poświęcone muzulmańskiemu świętu — końcowi ramazanu (postu). Motywem w nich regularnie występującym będzie odtąd młody księżyc zwiastujący koniec abstynencji, radość z wina i kochanki.

W mniejszym może stopniu niż *nasib* także przekształcony został wzorzec właściwej *kasydy*. Na gruncie arabskim *kasyda* wyrasta z potrzeb społeczności rodowo-plemiennej: opiewania bohaterów, cnoty własnej i podłości wrogów, budzenia poczucia solidarności i związku. W Iranie inne były tradycje, warunki i potrzeby. Ideały *kasydy* perskiej stanowiły w okresie jej rozkwitu swoistą mieszaninę idei społeczno-politycznych, kształtowanych przez historię, i nowych zamówień, płynących z dworu. *Kasyda* pochwalna mówiła w stylu wzniosłym i pełnym patosu o czynach władcy, zmieniając ich wymiar i motywując je przesłankami, które, choć nie zawsze prawdziwe, byłyby w odczuciu odbiorcy słuszne, wyrażała uczucia niemal religijnej czci i uwielbienia, tak jak to było w zwyczaju w stosunku do dawnych władców Iranu, porównywała go z bohaterami irańskich eposów. Wyraźne są w *kasydzie* panegirycznej tego okresu wpływy silnie wówczas rozwijającego się eposu heroicznego. Warto zauważyć, że spotyka się opinie, iż rodzima irańska forma wiersza panegirycznego była podobna do *kasydy* i że związki *kasydy* pochwalnej z rodzimymi tradycjami zaznaczają się nie tylko w treści, ale i formie tych wierszy. Potwierdzać się to zdaje wymienne we wcześniejszym okresie użycie nazwy rodzimej *czame*¹, *czekame* i arabskiej *kasyda* dla określenia tych samych wierszy.

Panegiryki dają nam pojęcie o ideałach społecznych i politycznych środowiska mówiącego o tym, jaki powinien być władca; staroperski ideał „królestwa sprawiedliwości” i „władcy sprawiedliwego”, którego prawo do władania uwarunkowane jest posiadaniem określonych cech majestatowi przynależnych (prawość, sprawiedliwość, poszanowanie praw, wielkodusz-

ność), ciągle był żywy i znajdował odbicie w treści *kasyd*, przypisujących wychwalanemu posiadanie tych właśnie kwalifikacji. Odnosi się to w jednakowym stopniu do elegii — *mar-siji*.

Nieliczne w tym czasie *kasydy* satyryczne (*hadżw*) wyrażają, choć w odmienny sposób, te same idee i niekiedy dobierają się do genealogii wyśmiewanego, wiążąc jego ujemne cechy charakteru z gminnym pochodzeniem. Najwybitniejszymi twórcami pochwalnych *kasyd* dworskich tego okresu byli poeci *ghaznawidzy*, 'Unsuri, Farruchi, Menuczehri (I poł. XI w.), zaś w specjalnym typie *kasydy* więziennej — *hapsiji* — w której skargi na opuszczenie i samotność przeplatają się z apelami do wspałałomyślności władcy i wychwalaniem go — Mas'ud Salman (1048—1121), który wiele lat spędził w więzieniu oskarżony o zdradę stanu.

W tym okresie powstają też pierwsze *kasydy* filozoficzne; stanowią one narzędzie walki ideologicznej pomiędzy opozycyjnymi sektami i ortodoksją, są wyrazem sprzeciwu zarówno wobec niesprawiedliwości społecznej, jak i w stosunku do obcego, tureckiego panowania (Naser-e Chosrow, 1004—1088).

3. W XII w. rozszerza się tematyka *kasyd* i ich *nasibów*. Mniejsza ich ilość opiewa cnoty władców, poeci częściej chwalą się i wyśmiewają nawzajem, rozwija się autopanegiryk i satyra. Następuje stopniowo zbliżenie typu *kasydy* dworskiej i filozoficznej, autorzy zaś starają się wykazać zarówno w wyborze tematu, jak i w podejściu do niego znajomość różnych dziedzin wiedzy, szeroką erudycję i opanowanie techniki i rzemiosła poetyckiego. Naukowe terminy, pojęcia z dziedziny astronomii, astrologii, filozofii, medycyny, prawa, teologii pojawiają się w coraz większej ilości w *kasydzie*. Jej forma komplikuje się coraz bardziej w twórczości takich poetów, jak Muizzi i Anwari, i osiąga szczyty formalnego ekwilibryzmu w *kasydach* Chakaniego.

Równocześnie coraz bardziej zaznacza się proces rozpadu formy *kasydy*. Już dla najwcześniejszych *kasyd* perskich charakterystyczne było podkreślanie ich dwudzielności przez wprowadzenie pomiędzy *nasib* i *magsud* jednego albo paru *bajtów*, w których poeta umieszczał mię swoje i/lub adresata. To tzw. *goriz* (pod-

trzymanie, rozdzielanie), zwany też z arabska *tachallusem* (później *tachallus* - to imię poety wplecione w wiersz — jego poetycki pseudonim). W XII w. *nasib* oderwany od *kasydy* razem z *gorizem-tachallusem* przekształca się ostatecznie w *gazel* (zob. *gazel*), *kasyda* zaś często występuje w formie *sade*, tzn. bez *nasibu*. Tendencja do rozdzielania *kasydy* przejawia się także w innej formie: poeci wprowadzają po *nasibie* drugą *matla'* (*bajt* podwójnie rymowany); znajdujemy także *kasydy*, w których *matla'* pojawia się kilkakrotnie, a równocześnie poeta zmienia temat wiersza (Chakani). Układ taki jest formą pośrednią pomiędzy *kasydą* a zyskującymi coraz większą popularność formami stroficznymi. W ten sposób rozpad *kasydy* jako jednolitej struktury pobudza do powstania *gazelu*, *tarkib-bandu* i *tardzi'-bandu*.

4. Po najeździe mongolskim w XIII w. *kasyda* traci znaczenie wskutek zaniku dawnych form dworskiego obyczaju. Powstające odtąd sporadycznie *kasydy* to przede wszystkim wiersze o treści mistycznej, kontynuujące linię rozwoju *kasydy* filozoficznej; terminologia filozoficzna spleciona jest w nich z symboliką mistyczną. Niekiedy pisywano satyry w tej formie, związanej z dużym ładunkiem patosu, co pozwalało na wyśmianie fałszywej wzniosłości i pychy.

Współcześnie spotyka się *kasydy* nawiązujące do tradycji *kasydy* filozoficznej.

Bibliografia: E. G. Browne, *Literary History of Persia*, t. I—IV, London 1902; J. Rybka, *Dějiny perské a tadžické literatury*, Praha 1958; E. E. Bertels, *Istorija piersidskotadžickoj literatury*, Moskwa 1960; H. Et he, *Die höfische und romantische Poesie der Perser* Hamburg 1887; V. F. Büchner, *Stilfiguren in der panegyrischen Poesie der Perser*, Acta Orient., 2, s. 250—261.

Maria Składankowa

KATAUTA: (dosł. „pieśń częściowa”, „pół pieśni”, „jedna część pieśni” lub „pieśń fragmentaryczna”). W starożytnej Japonii trójwersowa forma wiersza (5/7/7 sylab) występuje głównie w poezji melicznej *kayō*, zwykle jako część dialogu poetyckiego. Samodzielnie występując sugeruje niepełność wypowiedzi. Choć *katauta* należała do form popieranych przez Gagakuryō (Urząd Muzyki), później

nazywany Ōtadokoro (Urząd Poezji), na dworze cesarskim, zanikła we wczesnym okresie kształtowania się literatury japońskiej. Nie występuje w wielkich antologiach poetyckich; nieliczne przykłady tej formy znajdujemy w najstarszych kronikach japońskich.

Bibliografia: Fujita Tokutarō, *Kodai-kayō-no kenkyū* (Studia nad starożytnymi kayō), Wyd. Kinseidō, 1934; zob. też bibliografia: *waka i kayō*.

Mikołaj Melanowicz

KAYŌ: („pieśń”, „ballada”) oznacza jap. literaturę uszną przeznaczoną do śpiewu lub recytacji. W sensie wąskim są to wszelkie *utaimono* („rzeczy śpiewane, recytowane”), w sensie szerokim obejmuje także *katarimono* („rzeczy opowiadane”). *Utaimono* posiada dość bogatą linię melodyczną, z punktu widzenia literackiego jest liryką (meliczną), która powstawała w każdej epoce i w każdym miejscu wśród ludu. Była źródłem języka poetyckiego i form poetyckich literatury pisanej. *Katarimono* zaś — o dość jednostajnej melodii i wyraźniej akcentowanym rymie wypowiedzi wybijającym sens słów — z punktu widzenia literackiego jest epiką, której teksty przekazywali z pokolenia na pokolenie dziedziczni, zawodowi „opowiadacze”. W starożytności opowiadali i recytowali mity i legendy, modlitwy *norito*, reskrypty cesarskie *semmyō*; w średniowieczu — opowieści o rodzie Taira, o wojnach i bitwach, o nietrwałości życia ludzkiego; w czasach nowożytnych — ballady *jōruri* (prekursor późniejszego teatru lalkowego) przy akompaniamencie instrumentu *biwa* (jap. lutnia), później ballady *naniwa-bushi* przy akompaniamencie *samisenu*. *Katarimono* było źródłem prozy literackiej: *monogatari* i *shōsetsu*, opowieści, opowiadań i powieści.

Kayō podzielić można w sposób wieloraki w zależności od punktu widzenia, np. na pieśni miejskie i pieśni wiejskie, pieśni pracy, pieśni zabawy i biesiadne, pieśni religijne i świeckie itp. Są też ballady i pieśni ludowe, a także przeboje klas lub warstw wyższych. Gatunki i formy kayō podlegały ciągłym i często dość szybkim zmianom; pieśni miejskie przenikały na wieś, ludowe (*min'yō*) przejmowane i przekształcane były przez warstwy szlacheckie i mieszczańskie, religijne stawały się świeckimi

i odwrotnie. Obecnie ze względu na źródło i funkcję wyróżnia się uprawiane dziś następujące gatunki: *shōka*, *ryūkōka*, *min'yō*, *dōyō*.

Nazwą *shōka* („pieśń”, „śpiew”) określano dawniej pieśni wokalne w odróżnieniu od instrumentalnych; współcześnie terminem tym nazywa się pieśni europejskie w odróżnieniu od czysto japońskich; w węższym sensie i bardziej pospolitym *shōka* oznacza proste melodycznie pieśni europejskie lub powstałe pod wpływem Europy, np. pieśni szkolne. *Ryūkōka* (pieśni modne, popularne, przeboje) powstające głównie w mieście i stąd przenikające na wieś. Dawniej popularyzowane były przez teatr mieszczański *kabuki*, teatr lalek *jōruri*, i przez gejsze śpiewające je w herbaciarniach i domach rozrywki. Np. w okresie Heian (IX — XII w.) takimi przebojami były *zōgei*, „rozmaite sztuki” wykonywane przez kurtyzany.

Min'yō — to pieśni ludowe, a *dōyō* — pieśni dla dzieci — ludowego jak i miejskiego pochodzenia. Najwięcej jest tu pieśni zabaw, pieśni o porach roku, pogodzie i krajobrazie, o zwierzętach i roślinach. Wiele kayō z czasów najdawniejszych przekazują nam najstarsze kroniki japońskie (*Kojiki*, *Nihongi*), pierwsze zbiory poetyckie, zbiór pieśni z notacją melodyczną *kinkafu* (Nuty pieśni na *koto*) z okresu Nara i Heian, ukończony w 1002 r., i in. Wśród najstarszych kayō znajdują się „pieśni-rozmowy” (*danka*) (tzw. „okres *danka*” za panowania cesarzowej Suiko, 592—628), wiele pieśni dla dzieci (*wazauta* z okresu panowania cesarza Jomei, 629—641). W tym czasie z formy nieregularnej stopniowo wykształca się regularna, zbudowana z fraz 5- i 7-sylabowych. W okresie Nara (VIII w.) formą podstawową w kayō jest już dojrzała *tanka*. W początkach okresu Heian do najbardziej reprezentatywnych form kayō należą: *kagurauta* — pieśni sakralne towarzyszące tańcom, wykonywane na dworze cesarskim i świątyniach shintoistycznych; *saibara* („muzyka zachęcająca konie do wyruszenia w drogę”) — bardzo popularne w tym czasie pieśni ludowe, śpiewane na dworze przy akompaniamencie muzyki instrumentalnej; *azumaasobiuta* („pieśni zabaw ze Wschodu, wschodnich prowincji”) — śpiewy towarzyszące tańcom pochodzącym ze wschodnich prowincji japońskich, śpiewano je podczas obrzędów religijnych; *fūzokuuta* („pieśni oby-

czajowe”) — również ludowego pochodzenia, związane z różnymi obyczajami ludowymi. Wyżej wymienione trzy gatunki są podobne do siebie pod względem formy wiersza nieregularnego; spotyka się tu także wiersze wolne oraz różne formy występujące również w *waka*. Niemalą popularnością cieszą się zjaponizowane hymny buddyjskie, tzw. *wasan*. W późnym okresie Heian w X/XI w. na dworze popularne stały się *rōei* („recytacja”) — wiersze chińskie recytowane w wymowie japońskiej przy akompaniamencie muzyki, oraz różne formy tzw. *kouta* („mała pieśń”, „mała ballada”), piosenek bezpośrednio ludowego pochodzenia, do których zalicza się *zōgei* („rozmaite sztuki”; por. wyżej), jak również *imayō* („obecny styl”, styl nowoczesny), których nazwa wskazuje na opozycję do starszych *kagura* i *saibara*. *Imayō* były bardzo popularne w XI w., śpiewali je zawodowi wykonawcy na bankietach i w czasie ceremonii dworskich. Istnieje pogląd, że jednym ze źródeł ich powstania są zjaponizowane hymny buddyjskie *wasan*. Rozwój tych ostatnich poważnie wpłynął na zmianę formy *kayō*, których rytm w XI w. ukształtował się w oparciu na 7- i 5-sylabowych frazach, spotykanych sporadycznie już wcześniej w *kagura* i *saibara*. Pod koniec Heian stało się to (7 + 5) podstawowym wzorcem sylabicznym dla *kayō*, a zwłaszcza typu *imayō*, przyczyniając się do powstania odrębnej od *tanka* formy *kayō*.

W następnych epokach — Kamakura i Muromachi — zdobywają popularność istniejące wcześniej, a także powstające nowe gatunki i formy *kayō*, jak *enkyoku* („melodie biesiadne”) i *shirabyōshi* („zwykły rytm”, „zwykłe uderzenia rytmiczne”, „sam rytm bez melodii”), ściśle ze sobą związane, na których rozwój duży wpływ wywarły inkantacjebu ddyjskie pochodzenia indyjskiego (tzw. *shōmyō*), *heikyoku* („melodie do opowieści o rodzie Taira”), opowieści rytmiczne przy akompaniamencie *biwa* (jap. lutnia), które w okresie Muromachi wzbogacają swe elementy dramatyczne, stając się jednym z ważnych elementów kształtujących się form teatralnych: *dengaku-no nō*, *ennen-no nō*, *sarugaku-no nō*, *kōwakamai*, które są źródłem dramatu *nō*. Popularność zyskują *koutai* („małe przyspiewy”, „małe recitatiwa”), krótkie pieśni towarzyszące tańcom *dengaku* („muzyka pól”), *sarugaku*

(„małpia muzyka”) i *sōka* („szybkie pieśni”) oraz *kobushi* („melodyjki”) towarzyszące tańcom *kōwaka*. Pośród szlachty rycerskiej znajdują uznanie rozmaite pieśni ludowe i nowe formy *kouta*. Wszystkie te gatunki *kayō* tak pod względem muzycznym, jak i literackim uległy silnym wpływom buddyjskim, jak zresztą i cała literatura okresu.

W okresie Edo przywieziony z Ryūkyū do Japonii instrument muzyczny *samisen* przyczynił się znacznie do ożywienia i odnowy *kayō*. Powstał też nowy wzorzec sylabiczny *kayō*: 7(3 + 4) 7(3 + 4) 7(3 + 4) 5, będący przekształceniem wzorca sylabicznego pieśni z Ryūkyū 8-8/-8-5, który wraz z nowym instrumentem rozprzestrzenił się po całym kraju. Powstały „pieśni łączone” — *kumiuta* — wykonywane przy akompaniamencie *samisen*, które były po prostu połączeniem znanych *kouta* w większą całość. Dały one początek *kamigatauta* („pieśni z górnych stron”, tj. z Kioto i Osaka); te z kolei zrodziły w Edo (Tokio) ballady *nagauta*. Z tradycji dawnych ballad *jōruri* w okresie rozkwitu teatru lalek rodzą się nowe ballady i nowe style, z których znane do dziś to: *tokiwazu* (od nazwiska twórcy; muzyka i tekst tej ballady w tonie poważnym, o miłości i wojnie), *tomimoto* (od nazwiska twórcy, rozwinęła się z *tokiwazu*), *kiyomoto* (od nazwiska twórcy; lekkie wesołe ballady, wyrosłe z tradycji *tomimoto*), *shinnai* — charakteryzują się wyrafinowanym zmysłowym pięknem; piękna muzyka pogłębia tragizm tematyki ballad. Wymienione tu trzy formy należą do *katarimono*, ale przesyczone są głębokim liryzmem i bogatą melodią, więc nazywa się je często pieśniami *jōruri* (*uta-jōruri*). Ballady *nagauta* z Edo wykonywane były w teatrze *kabuki*; ballady *jōruri* — pierwotnie w teatrze lalek, z czasem nastąpiło zbliżenie tych form, jednakże różnią się przede wszystkim tym, że *jōruri* zawierały tekst dziejącego się na scenie dramatu, *nagauta* zaś — nie, a więc *nagauta* była formą bardziej pieśniową i liryczną niż *jōruri*.

Historia *kayō* nie ogranicza się do wymienionych gatunków i form, ale omówione wyżej odegrały największą rolę w historii literatury i muzyki japońskiej. Nie kończy się też historia na wieku XIX. Niemniej jednak w w. XX rodzi się nowe zjawisko — a mianowicie teksty

kayō i w dużym stopniu ich wykonawstwo przechodzą w ręce profesjonalistów, którzy powielają raczej wzory stworzone przez literaturę pisaną i nie wnoszą nic nowego do jej dziejów.

Bibliografia: Igarashi Tsutomu, *Kokka-no taisei oyobi hattatsu (Powstanie i rozwój pieśni japońskiej)*, Wyd. Uniwersytetu Waseda, Tokio 1924, s. 500; Fujita Tokuta-rō, *Kodai-kayō-no kenkyū (Studia nad starożytnymi kayō)*, Wyd. Kinseidō, Tokio 1934, s. 510; Fujita Tokutarō, *Kindaikayō-no kenkyū (Studia nad współczesnymi kayō)*, Wyd. Jimbunshoin, 1937; Takano Tatsuyuki, *Nihonkayoshi (Historia japońskiej kayō)*, Wyd. Shunjsha, Tokio 1926, 1933; Takano Tatsuyuki, *Nihonkayōshūsei (Zbiór japońskich pieśni kayō)*, Tōkyōdo, Tokio 1960—1961, t. 1—12; Tsuchihashi Yutaka, *Kodaikayōron (Rozważania nad starożytnymi kayō)*, [w:] *San'ichishobō*, Tokio 1960, s. 456; *Kodaikayōshū (Zbiór starożytnych kayō)*, [w:] *Nihon-koten-bungaku-taiki (Wielki zbiór japońskiej literatury klasycznej)*, t. 3, Iwanami, Tokio 1957; N. S. Branner, *Ancient Japanese Songs from the Kinkafu Collection, Together with an English Translation of the Kinkafu*, Monumenta Nipponica, XXIII, nr 3—4, 1968, s. 229—320; D. Philippi, *This Wine of Peace, This Wine of Laughter: A Complete Anthology of Japan's Earliest Songs*, A Muninsha Limited Book, New York, Grossman Publishers, 1968, s. 231; Tachibana Moribe, *Itsu-no Kotowaki*. (Zbiór i opracowanie 183 pieśni i wierszy zawartych w *Kojiki* i *Nihongi*, przejrzone przez Tachibana Jun'ichi), Fuzambō, Tokio 1941; Takeda Yūkichī, *Kikikayōshū-zenkō*. (Wszystkie wykłady o pieśniach kayō z *Kojiki* i *Nihongi*), Meijishoin, Tokio 1956, s. 418.

Mikołaj Melanowicz

KOBUSHI: zob. KAYŌ.

KOUTA: zob. KAYŌ.

KOUTAI: zob. KAYŌ.

KUMIUTA: zob. KAYŌ.

MIN'YŌ: zob. KAYŌ.

MUSAMMAT: (arab. „perły nizzate”) jest to w literaturze perskiej ogólne określenie wierszy stroficznych o różnych długościach strof. Zależnie od danej długości stosuje się do nich określenia precyzyjniejsze, utworzone

od arabskich liczebników. Podstawową jednostką jest tu *misra'* — połowa *bajtu*-dystychu. Strofe o trzech *misra'* zwie się *musallas*, o czterech — *murabba'*, o pięciu — *muchammas*, o sześciu — *musaddas*, o siedmiu — *musabba'*, o ośmiu — *musamman*, o dziewięciu — *mutassa'*, o dziesięciu — *mu'aszszar*.

Podstawowy układ rymów wygląda w ten sposób, że np. w wierszu składającym się ze strof *murabba'* (czterowierszy) mamy układ *aaab, cccb, dddb*, itd., a więc jest to strofa monorymiczna z wyłączeniem ostatniej *misra'*, która ma odmienny rym, ale rym ten powtarza się we wszystkich zakończeniach ostatnich *misra'* kolejnych strof. Odmianami tych wierszy są zaliczane także do *musammatów* utwory stroficzne o układzie rymów: *aaaa..a, bbbb..a, ccc..a* itd., oraz *aaaaa, bbbbbb, cccccc* (a więc w tym ostatnim przypadku strofy w całości monorymiczne).

Opisane tu, niejako klasyczne formy *musammatów* są w literaturze perskiej poprzedzane przez wiersze nieco odmienne, składające się ze strof *murabba'* (czterowierszy) i zaliczane do typu tzw. *czahar pare* (perska nazwa wskazuje na to, że jest to forma rodzima), czyli „czterodzielne”. W wierszach tych występuje następujący układ rymów: *abab, aaab*, itd. Stara forma *musammatu*, prawdopodobnie ludowego pochodzenia, została wprowadzona do literatury dworskiej w XI w. Za pierwszego wielkiego poetę, w którego dywan weszły *musammaty*, uważany jest Menuczehri; w zbiorze jego wierszy spotykamy *musammaty* trzech wyżej omówionych typów. Tematem tych utworów jest przede wszystkim opis przyrody powiązany z treściami lirycznymi oraz pochwała mecenasa. U innych poetów w *musammatach* przewijają się podobne tematy, często jest to forma wykorzystywana dla elegii.

Charakterystycznym dla *musammatu* zjawiskiem jest częste tu występowanie cytatów z wierszy poprzedników; cytat występuje w zakończeniu (rymy końcowe są rymami wiersza cytowanego), początek jest dodany przez twórcę *musammatu*: dwie *misra'* dodane do *bajtu* poprzednika dają strofę *murabba'*, dodane trzy *misra'* dają strofę *muchammas* itp.

We współczesnej literaturze perskiej spotyka się przykłady *musammatów*; zasługa ożywienia

gatunku przypisywana jest poecie i znawcy literatury, Malek Asz-szuara Bahar-owi, którego *musammaty* są uważane za wzór współczesnej twórczości tego typu.

Bibliografia: F. Rückert, *Grammatik, Poetik u. Rhetorik der Perser*, Gotha 1874; E. G. Browne, *Literary History of Persia*, wyd. 2; Cambridge 1956; J. Rypka, *Historia literatury perskiej* (tłum.), Warszawa 1970.

Maria Składankowa

RYŪKŌKA: zob. KAYŌ.

SADE: zob. KASYDA PERSKA.

SAIBARA: („muzyka zachęcająca konie [do wyruszenia w drogę]”) — starojapońskie pieśni ludowe przyjęte na dwór i przystosowane do stylu dworskiego zarówno pod względem językowym, jak i muzycznym. Rozwijały się równoległe do pieśni sakralnych *kagura-uta* (zob.). Pierwotnie były to *kayō* typu *fūzoku-uta* („pieśni obyczajowe”).

Pochodzenie nazwy *saibara* nie jest zupełnie jasne; istnieje kilka hipotez, przy czym dwie są ogólnie przyjęte. 1. *Saibara* były to pieśni śpiewane przez odwożących daniny z prowincji do skarbcza i spichrzy stolicy, stąd też ideogramy, którymi zapisane jest to słowo, znaczą: „muzyka zachęcania, poganiania koni”. 2. *Saibara* były pieśniami w stylu muzyki chińskiej z epoki T’ang (618—906), znanej pod japońską nazwą *Saibaraku* (te same ideogramy, co w wyrazie *saibara*). Termin *saibara* po raz pierwszy pojawia się w *Sandai-jitsuroku* (*Kronika trzech okresów*, 901 r.), w której pod datą 23 X 859 wspomina się, że księżniczka Hiroi uczyła się *saibara*. Natomiast *fūzoku-uta*, które stały się podstawą dla *saibara*, wprowadzone zostały na dwór cesarski znacznie wcześniej. Przyпуска się, że pieśni *saibara* powstały i ukształtowały się w końcu VII w., a od VIII do X w. były starannie pielęgnowane na dworze. Sposób śpiewania ostatecznie ustalono na początku X w. Dokonał tego jakoby Fujiwara-no Tada-fusa. W zapisie z tego okresu wyraźne są wpływy muzyki chińskiej z epoki T’ang.

Teksty pieśni *saibara* (ok. 60 zachowanych), którymi interesuje się badacz literatury, pochodzą z VII — VIII w. Dlatego uważa się je za jeden z najstarszych gatunków japońskiej poezji melicznej. Forma wiersza w większości

nieregularna; występuje też *tanka* (zob.) obok wiersza zbliżonego do *chōka* (zob.). Dominują frazy (wersy) 5- i 7-sylabowe, choć nierzadko spotyka się 2-, 3-, 6- i 7-sylabowe. Częste powtórzenia (wersów, części wersów), paralelizm, aliteracja świadczą o ludowym, a nie dworskim pochodzeniu tekstów. Wiersze podzielono na strofy (*dan*), a najliczniej reprezentowane są utwory dwu- i trójstroficzne, często o wyraźnym podziale dialogowym (najwięcej strof, tzn. 7, w *Takasago*). Język pieśni *saibara* czysto japoński, bez sinicyzmów. Teksty zanotowane są znakami chińskimi służącymi do oddania wartości fonetycznej słów japońskich, a nie znaczenia (tzw. *man’yōgana*). *Saibara* pochodzące z różnych prowincji, często odległych od stolicy, są proste, nieskomplikowane pod względem formalnym i treściowym. Są wśród nich pieśni miłosne, pieśni pracy, pieśni o podróży, żartobliwe, biesiadne, życzenia szczęścia, pieśni dziecięce. Żart i drwina, rubaszność i naiwność stanowią ton podstawowy. Cechy te widocznie pociągały i bawiły ówczesnych dworzan, w okresie bowiem Heian (IX — XII w.) *saibara* stały się ich ulubioną rozrywką na bankietach dworskich i festynach przyświątynnych. Z najstarszych komentarzy wymienić należy: *Ryōjin-gaunsho* (*Wybór własnych uwag o pieśniach*, 1477?) autora Ichijō Kanera, *Saibara-kō* (*Rozważania o s.*) wybitnego filologa Kamo-no Mabuchi (1697—1769) i *Saibara-fuiriaya* (*Muzyka i ozdoby poetyckie w s.*, 1834) filologa i poety Tachibana Moribe (1781—1849).

Przykłady *saibara*:

Waga koma (Mój konik)

<i>Ide waga koma</i>	6 Wio, mój koniku!
<i>hayaku yukikose</i>	7 przebywaj szybko (góry)
<i>Matsuchiyama</i>	5 Matsuchiyama
<i>aware</i>	3 hej-że hej!
<i>Matsuchiyama</i>	5 Matsuchiyama
<i>hare</i>	2 hej, o, hej!
<i>Matsuchiyama</i>	5 Matsuchiyama
<i>matsuramu hito-o</i>	7 Miła tam czeka na mnie,
<i>yukite haya</i>	5 ruszajże żwawiej,
<i>aware</i>	3 hej-że hej!
<i>yukite haya mimu.</i>	7 bo chciałbym wnet ją zobaczyć.

Asukai (Studnia w Asuka)

<i>Asukai-ni</i>	5 Przy studni w Asuka
<i>yadori-wa subeshi</i>	7 na spoczynek się zatrzymałem,
<i>ya-oke</i>	3 Oh, hej!
<i>kage-wa yoshi</i>	5 I cień tu upragniony
<i>mimoi-mo samushi</i>	7 I woda zimna,
<i>mimakusa-mo yoshi</i>	7 I dla koni dobra pasza.

Bibliografia: Harich-Schneider, *Koromogae. One of the Saibara of Japanese Court Music*, Monumenta Nipponica, VIII, Tokio 1952; *Kodai-kayōshū (Zbiór starożytnych kayō)*, [w:] *Nihon-kotenbungaku-taikai*, t. 3, Wyd. Iwanami, Tokio 1964.

Mikołaj Melanowicz

SAIBARI: zob. KAGURAUTA.

SHIRABYŌSHI: zob. KAYŌ.

SHŌKA: zob. KAYŌ.

SŌKA: zob. KAYŌ.

TARDŽI'BAND: jest to perski stroficzny wiersz liryczny. Forma *tardži'bandu* występuje w poezji nowoperskiej i — prawdopodobnie w wyniku wpływów jej na rozwój literatur sąsiadów — w poezji tureckiej i urdu. *Tardži'band* składa się z szeregu strof o charakterze *gazali*, zawierających od kilku do kilkunastu dystychów i mających wspólne metrum. Rym w każdej strofie jest różny, każda z nich rymuje się tak jak *gazał*, tzn. *aabaca...* itd.

Po każdej takiej strofie-*gazalu* występuje dystych rymowany (*aa*) odmiennie od niej, ten sam w całym wierszu. Temu powtarzającemu się refrenowi zawdzięcza *tardži'band* swoją nazwę (dosł. powracające wiązanie). Refren ten perska teoria nazywa *bargardan* (nawrót). Strofy zwane są *chane*, *reszte* lub *band*. Oprócz tej najpopularniejszej formy występuje także jej odmiana polegająca na tym, że zamiast układu rymów *aabaca...* w całej strofie występuje rym *aaaaa...* *Tardži'band* o takiej formie nazywany jest najczęściej *tardži'-e tamam-e matla'-tardži'* o pełnej *matla'*, czyli rymowanym podwójnie dystychu, występującym na początku *kasydy* i *gazalu*.

Wykazuje ona pokrewieństwo z wczesnymi *gazalami* podobnie zbudowanymi. Ta forma

zdaje się nawiązywać z jednej strony do przechowywanych w tradycji ludowej pieśni miłosnej i obrzędowej okresu przedmuzulmańskiego, z drugiej zaś — znajduje się na pograniczu wierszy zwanych *musammat*. Średniowieczna teoria perska podkreśla związki formalne *tardži'bandu* zarówno z wierszami stroficznymi typu *musammat*, jak i z *kasydą* (w traktacie *Al-Mu'dżam* nazywa się *tardži'band* właśnie *kasydą tardži'*). Najczęściej jednak podkreślane są związki z *gazalem*, a *tardži'band* określa się jako szereg *gazalów*, po każdym z których występuje dystych odmiennie rymowany.

Treść, styl, zasób obrazów i metafor w *tardži'-bandach* są zależne od okresu, w którym dany utwór powstał, i nie różnią się od występujących w *gazalach* im współczesnych. Są to więc wiersze o treści opisowej, erotycznej, refleksyjnej i mistycznej; szczególnie częsty jest ostatni typ wiersza. Wiązący poszczególne strofy refren zawiera z reguły refleksję lub obrazowe przedstawienie stanu czy akcji związanych z odmalowanymi w poszczególnych strofach uczuciami czy obrazami.

W twórczości poetów całego klasycznego okresu liczba *tardži'bandów* jest niewielka: dany ich zawierają po jednym lub najwyżej kilka utworów tego typu. Za najwcześniejszy zachowany uważa się *tardži'band* przypisywany Naser-e Chosrowowi z XI w. Za największych mistrzów tej formy uchodzą Sa'di, Baba Fegani i Dżami, a więc poeci tego okresu, gdy już widoczny i zupełny upadek *kasydy* dworskiej pobudza do rozwoju form stroficzných i krótszych utworów monorymicznych.

W historii *tardži'bandu* mamy do czynienia z dwoma czynnikami wpływającymi na rozwój tej formy i na jej rosnącą pod koniec tzw. złoto- tego okresu literatury perskiej popularność: z rozpadem *kasydy* i dążeniem do łączenia krótszych wierszy w większe cykle. Stąd związki *tardži'bandu* z jednej strony z *kasydą*, z drugiej z krótszymi formami wierszy lirycznych. Obydwa te wpływy dają się zauważyć już we wczesnym okresie rozwoju formy. Wydaje się jednak, że starszy a zarazem trwalszy jest typ *tardži'bandu* powstającego przez zestawienie mniejszych wierszy, przede wszystkim *gazalów* (niekiedy zapożyczonych od poprzedników), *tardži'bandu* o różnym rymie w poszcze-

gólnych strofach; zdarzają się nawet odstępstwa od zasady wspólnego metrum (np. u Baba Kuhiego, poety-mistyka). W poszczególnych strofach różnie rozwijana jest jakaś myśl, podkreślana w refrenie — rodzaju poetyckiej konkluzji. Tego rodzaju *tardži'bandy* szczególnie często wyrażają treści filozoficzne i mistyczne i forma ich jest, być może, rezultatem specyficznego podziału ról wśród uczestników zgromadzeń zakonnych, będących rodzajem medytacji, których podstawą były śpiewane pieśni-*gazale*. Ludowe podłoże tego rodzaju obrzędów i zrodzonych z nich form literackich wydaje się niewątpliwe, podobnie jak ich powiązanie ze starszymi formami pieśni obrzędowych Bliskiego Wschodu. Nie mamy pewności co do ich irańskiej genezy, znały bowiem podobne układy strof z refrenami rytuały religijne innych terenów. W teorii orientalnej nazywa *tardži'* obejmuje niekiedy zarówno *tardži'bandy* właściwe, jak i *tarkibbandy* (zob.).

Bibliografia: jak pod hasłem *musammat*, nadto Z. Safa, *Tariche-e adabijat dar Iran*, Tehran 1342; S. M. Neszat, *Zibe-e sochan*, Tehran 1342.

Maria Składankowa

TARKIBBAND: (dosłownie „wiązanie mieszanne”, „wiązanie łączone”) to typ wiersza stroficznego w klasycznej poezji perskiej. Jest on bardzo bliski *tardži'bandowi*: orientalna poetyka określa obydwa wspólną nazwą *tardži'*. Zasadnicza różnica, jaka tu występuje w stosunku do *tardži'bandu*, to zmienność refrenu, który w każdej strofie *tarkibbandu* jest różny.

Jest to dystych odmiennie rymowany, występujący po monorymicznej strofie.

Poszczególne strofy są często krótkie, mogą mieć nawet 2 dystychy (jak *rubā'i-tarane*), ale bywają także dłuższe. W nazwach, jakie się do nich stosuje, występują określenia właściwe wierszom *musammat*, a więc np. *tarkibband-e muchammas* — *tarkibband* o strofach pięciowersowych itp. Cały wiersz ma jednakowe metrum.

Tarkibbandy można podzielić na dwa typy: jeden to taki, w którym wszystkie zwrotki mają ten sam rym, i drugi, w których występują różne rymy, odmienne dla każdej strofy. Forma pierwsza, rzadziej spotykana, wykazuje silniejsze związki z *kasydą*, szczególnie z *kasydą* w okresie jej rozpadu, gdy w niektórych utworach tego gatunku kilkakrotnie występowała *matla'* (dwuwiersz rymujący się połówkami, zaczynający niejako nową część wiersza — a więc podobną do strofy zarówno *tardži'bandu*, jak *tarkibbandu*). Forma druga, popularniejsza, związana jest z rosnącą popularnością *gazalu* i wierszy stroficznym z grupy *musammat*.

Są to wiersze o treści lirycznej, opisowej, mistycznej, filozoficznej i miłosnej, niekiedy elegie lub panegiryki. Mistrzami tej formy byli Farruchi Sistani, Katran, Abdarrazak i Bafeqi.

Bibliografia: jak do haseł *musammat* i *tardži'band*.

Maria Składankowa

TORIMONO: zob. **KAGURAUTA**.

WASAN: zob. **IMAYŌ** i **KAYŌ**.

WAZAUTA: zob. **KAYŌ**.

ZŌGEI: zob. **KAYŌ**.