

უკუი ვანერელი

ქართული კლასიკური
ღეჟსი

მანვილი, რიტმი, რითმა
და სტროფი

(VII—XVIII ს.ს.)

(მონოგრაფია)

საბკოთა მწერალი

1953

თბილისი

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წინასიტყვაობა V—VIII ⁸⁷

ნ ა წ ი ლ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

შესავალი 2—37
ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის 38—105

ნ ა წ ი ლ ი მ ე ო რ ე

ქართული კლასიკური ლექსი

თავი პირველი: მახვილი

§ 1. მახვილის ცნებისათვის (109—111); § 2. მახვილი ქართულ ენაში (111—113); § 3. ერთმარცვლიანი სიტყვები (113—116); § 4. ორმარცვლიანი სიტყვები (117—118); § 5. სამმარცვლიანი სიტყვები (118—119); § 6. ოთხმარცვლიანი სიტყვები (119—120); § 7. ხუთმარცვლიანი სიტყვები (120—122); § 8. ექვსმარცვლიანი სიტყვები (122); § 9. შვიდ- და მეტმარცვლიანი სიტყვები (122—123); § 10. კომპოზიტები. შერწყმული სიტყვები (124—125); § 11. დიფთონგები. ნახევარზმოვნები (125—126); § 12. აქცენტური პარალელები (127—129); § 13. მახვილის გადაადგილება (129—133); § 14. ქართული მეტრული მახვილი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით (133—136).

თავი მეორე: რიტმი

§ 1. რიტმის ცნებისათვის (137); § 2. რიტმის ფაქტორები (138); § 3. მეტრის ცნებისათვის (138—139); § 4. მეტრული სქემა და ტერფი (139—141); § 5. ტერფის გვარები. ა. ქორე (141—142); § 6. ბ. დაქტილი (142—144); § 7. გ. პეონი მეორე (144—145); § 8. ანაკრუზა და კლაუზულა (145—150); § 9. ცეზურა (150—152); § 10. რიტმი და სიტყვა (152—159); § 11. გადატანა (enjambement) (159—160); § 12. რიტმი და ინტონაცია. ტემპი (160—169).

თავი მესამე: რითმა

§ 1. რითმის ცნებისათვის. რითმის კლასიფიკაცია (170—172); § 2. რითმა და მეტრი (172—177); § 3. რითმის ადგილი ტაქსა და სტროფში (177—181); § 4. რითმის ეფლონია (ბგერითი შემადგენლობა) (181—187); § 5. რითმა და სიტყვა (187—194); § 6. ქართული რითმის ისტორიისათვის (194—201).

თავი მეოთხე: სტროფი

§ 1. სტროფის ცნებისათვის (202—204); § 2. სტროფის აგებულება (204—206); § 3. ქართული სილაბური ლექსის სტროფი (206—212); § 4. რითმიანი იამბიკური სტროფები (212—214); § 5. კლასიკური პერიოდის (XI—XII ს. ს.) ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფი (214—219); § 6. აღორძინების პერიოდისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფი (219—238); § 6. რეფრენი (238—242).

თავი მეხუთე. საზომები

(დამატება)

§ 1. ქართული კლასიკური ლექსის საზომების კლასიფიკაციისათვის (243—246); A. კლასიკური პერიოდის ქართული ლექსის საზომები (§§ 2, 3, 4; გვ. 246—253); B. აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის ქართული ლექსის საზომები (§§ 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) (გვ. 253—281).

შენიშვნები	385—312
ბიბლიოგრაფია	313—323

წინასიტყვაობა

წინამდებარე გამოკვლევა შედეგია ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე ხანგრძლივი მუშაობისა. ჯერ კიდევ 1929 წელს საქართველოს მწერალთა კრებაზე სპეციალური მოხსენება წავიკითხეთ ამ საკითხებზე, ხოლო წინამდებარე მონოგრაფიაზე მუშაობას შევეუდკით უმთავრესად 1941 წლიდან. ამჟამად მკითხველს საშუალება აქვს გაეცნოს გამოკვლევას, რომლის მიზანია ქართული კლასიკური ლექსის რიტმული ბუნების ახსნა და გაანალიზება.

როგორ უნდა გავიგოთ თვითონ ცნება „ქართული კლასიკური ლექსი?“ რადგან წინამდებარე გამოკვლევაში გათვალისწინებული არაა XIX და XX ს.ს. ქართული ლექსთწყობა, ეს საკითხი განმარტებას მოითხოვს.

ქართულ ლექსს ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს, მაგრამ გასული საუკუნის 20-იან წლებამდე მის რიტმულ აგებულებას მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ განუტეია. მეტრული სი.ხლე, რომელიც XVIII საუკუნის ქართულ ლექსს ახასიათებს, აღმოცენდა წინა ეპოქებში ჩამოყალიბებული ფორმების რეკონსტრუქციის შედეგად. სხვაგვარი მდგომარეობაა XIX და XX ს.ს. ქართულ ლექსთწყობაში, სადაც თავი რჩენს მანამდე უცნობმა მოვლენებმა. გავიხსენოთ თუნდაც რუსული ვაჟური რითმების ზეგავლენით წარმოშობილი და სისტემად ქვეყნული ნაკლები რითმები ქართველი რომანტიკოსების ლექსებში. ახალმა კანონ-ზიციურმა ფორმებმაც საგრძნობი გავლენა მოახდინეს უახლოესი პერიოდის ქართული ლექსის რიტმიკაზე.

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, იმას როდი ნიშნავს, თითქმის XIX საუკუნის ქართული პოეტური კულტურა დაბალ დონეზე იდგეს, მაგალითად, XVIII საუკუნის ჩვენს პოეზიასთან შედარებით. სახეებისა და პოეტური იდეების გამოსახვის სფეროში გასული საუკუნის ქართული პოეზია წარმოადგენს მაღალ საფეხურს და მხოლოდ რუსთაველის სახელი უნარჩუნებს კლასიკური პერიოდის ლიტერატურას განსაზღვრულის მხრივ დღემდე გადაულახავი მწვერვალის მნიშვნელობას. მიუხედავად ამისა, წმინდა კომპოზიციური თვალსაზრისით, ქართული ლექსი შერყეული აღმოჩნდა XIX საუკუნის დასაწყისში და მისი კრისტალიზაციის პერიოდი დიდხანს გაგრძელდა. ამ პერიოდის საუკეთესო ნიმუშები არსებითად კლასიკური ხანის მიღწევებს აგრძელებენ რიტმისა და მეტრის სფეროში (ნ. ბარათაშვილის ლექსების უმრავლესობა, ა. წერეთლის ლირიკული შედეგ-რები, ი. ჭავჭავაძის „განდევილი“). ყველა ამ მოსახრების გამო, თავდაპირველად სპეციალურ მასალად ავირჩიეთ ქართული ლექსთწყობის ძველი პერიოდი (VII—XVIII ს.ს.), ე. ი. ხანა, როცა რიტმული ფორმები კრისტალურად ჩამოყალიბებულია და თავისი ევოლუციის გარკვეულ საფეხურზე, XVIII ს. მიწურულს, თვალსაჩინოდ კნინდება. მაშასადამე, ტერმინი „ქართული კლასიკური ლექსი“ ღირსების აღმნიშვნელ ცნებად კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ, უპირატესად, გარკვეული ქრონოლოგიური ჩარჩოების აღსანიშნავ იარაღად. ლექსის

ღირსება მარტოაღწეა რიტმულ სისუფთავეში არ გამოიხატება და მკითხველიც არ უნდა მოელოდეს ესთეტიკური თვალსაზრისით შერჩეულ მაგალიტებს წინამდებარე გამოკვლევაში. განსაკუთრებით ე. წ. „ზარდამაკალი ხანის“ ქართულ პოეზიაში ხშირია სრულიად უაზრო ტაქები და მთელი სტროფებიც კი (სიმღერის ტონი უმოწყალოდ ფარავს ხოლმე ტაქის აზრობრივ გამჭვირვალობას), მაგრამ ლექსთწყობის მხრივ მათთვის გვერდის ავლა შეუძლებელია. ისინი შეიძლება ამჟღავნებდნენ რომელიმე მეტრულ კანონს და ამიტომ უმთავრესად ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით უნდა შეფასდნენ.

მონოგრაფიის მასალად გამოყენებული გვაქვს უკანასკნელ წლებში ამეცნიერულად დადგენილი ტექსტები ქართული მწერლობის ძეგლებისა, გათვალისწინებულია ჩვენი ფილოლოგების შეხედულებანი მათი თარიღებისა და წარმომშობი ლიტერატურული გარემოს შესახებ. ამ მხრივ ბევრი რამ დღესაც გაურკვეველია. ყველა პოეტური ნაწარმოების ზუსტი ქრონოლოგიური ჩარჩოების აღდგენა დიდხდღეობით შეუძლებელია, მაგრამ ამგვარ ვითარებას მაინც არ შეუძლია შესცვალოს ჩვენი შეხედულებანი ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიულ განვითარებაზე.

მონოგრაფიის შესავალში, ძირითად ტექსტსა და შენიშვნებში, გზადაგზა, ეგზეგეზით ლექსის თეორიის ზოგად საკითხებს, მაგრამ ექსკურსი სრული არაა. ჩვენ მხოლოდ გვინტერესებს სილაბურ-ტონური ლექსთწყობისა და პროსოდიის ის ზოგად-თეორიული საკითხები, რომლებიც დაგვეხმარებიან ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ბუნების გარკვევაში. სხვა სპეციალურ საკითხებს კი (მაგ., უცხო ენათა ვერსიფიკაციისა), ცხადია, ვრცლად ვერ შევეხებოდით. ეს არის გზა კომპილაციისა ან, უკეთეს შემთხვევაში, უკვე შესრულებულ სამუშაოთა პოპულარიზაციისა, რაც „მეტრიკის ზოგადი შესავლის“ საგანს შეადგენს და ჩვენი გამოკვლევისათვის შეუფერებელია.

წინამდებარე გამოკვლევა ნაწილობრივ მარცხ არის ქართული ლექსის ისტორიაც. ასეთი ცდა, მაგალიტად, რუსულ პოეტიკაში არ მოიპოვება, მიუხედავად რუსული ლიტერატურათმცოდნეობის მაღალი დონისა. გარდა თეორიული მოსაზრებისა, ჩვენ დავისახეთ წმინდა პრაქტიკული ამოცანაც: თანამედროვე საბჭოთა მწერლობისათვის, კერძოდ, ქართული პოეტური კულტურის წარსულით დაინტერესებული წრებისათვის მიგვეწოდებინა ისეთი გამოკვლევა, რომელიც ნათლად ასახავდა საუკუნეების მანძილზე დაგროვილ მიღწევებს სალექსო რიტმის სფეროში, მათი კრიტიკული ათვისებისა და გამოყენების მიზნით. ჩვენი შეხედულებით, ეს მით უფრო საგულეებელია, რომ წინამდებარე ნაშრომი ქართულ ვერსიფიკაციას ათავისუფლებს სქოლასტიკური თეორიებისაგან და მთავარ ყურადღებას აქცევს ლექსის რეალურ ელერას და არა განყენებული სქემებისა და ქართული მეტყველებისათვის შეუფერებელი, ფიქციური ელემენტების (იამბი, სპონდე, ამფიბრაქი და სხვ.) აღწერა-კლასიფიკაციებს (ს. გოლაძე და სხვები). ქართულ მწერლობაში მიღებული ტერმინების („იამბიკო“, „შირი“, „ჩანრუხაული“ და სხვ.) გენეტიკური საკითხების შესახებ მოცემულია მხოლოდ ძირითადი და ჩვენს ფილოლოგიაში დადგენილი ცნობები. უნდა შევნიშნათ, რომ ამ მიმართულებით ძიებისათვის საკმაოდ დიდი მასალა არსებობს. მაგრამ წინამდებარე მონოგრაფიის ფარგლებსა და ხასიათს იგი არ შეეფერება: ჩვენი შრომის მიზანია ზუსტი ანალიზი და მეცნიერული დეფინიცია ქართული კლასიკური ლექსის იმ ელემენტებისა, რომლებიც ძირითადად განპირობებულია თვითონ

ქართული ენის ფონეტიკური ბუნებით. გენეტიკური საკითხების კვლევა ასე თუ ისე ვერ ასცდებოდა ჰიპოთეტურ მსჯელობას, რაც უსასუროდ ხიანს მოუტანდა მონოგრაფიის შინაგან აგებულებას.

ნაშრომის თვითწელი თავი იწყება გასაანალიზებელი საკითხების საერთო მიმოხილვით და პოეტრიკის სათანადო ტერმინების დახუსტებით. ეს აუცილებელია იმიტომაც, რომ ლიტერატურის თეორიაში ყველა ავტორს ერთნაირად არ ესმის ერთი და იგივე ტერმინი. შესავლის შემდეგაც რომ ხელახლა არ დაგვეტვირთა ნაშრომი მეთოდოლოგიური ხასიათის ვრცელი მიმოხილვებით. ბევრ საკითხს ვაშუქებთ ცალკე თავების სათანადო შენიშვნებში. ზოგადი ექსკურსის საჭიროება კი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, უმთავრესად იმ გარემოებამ დაჰბადა, რომ პოეტრიკის საკითხებში მყარი საფუძვლის უქონლობა ხშირად აბუნდოვანებს და აყალბებს თვითონ ფაქტების ბუნებას. მარც კონკრეტულ კვლევას. ვფიქრობთ, ამ მოსახრების სისწორეში მკითხველი დარწმუნდება ქართული მახვილის შესახებ ჩვენი შეხედულებების გაცნობისას. აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი მონოგრაფია სრულიად არაა სახელმძღვანელოს ტიპის ნაშრომი. იგი სპეციალური გამოკვლევაა, რომლის მხოლოდ პოზიტიური ნაწილის პოპულარული ფორმითა და უაპარატოდ გამოცემა (მე-XIX და XX სს. ქართული ლექსთწყობის ნიმუშების გათვალისწინებით) მომავლის საქმეა და, ვფიქრობთ, ამიერიდან ადვილად განსახორციელებელიც.

დასასრულ უმთავრესი საკითხის გამო.

ჩვენი მონოგრაფია ეხება ქართული პოეტური ფორმის საკითხებს, კერძოდ ჩვენი ლექსთწყობის რიტმის საკითხებს. მარქსისტულ-ლენინური ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი დებულების თანახმად „განვიტარებთ ქართულში შინაარსი წინ უსწრებს ფორმას“ (ი. სტალინი, თხზულებანი, ტ. 1, სახელგამი, თბილისი, 1947, გვ. 296, შდრ. იქვე, გვ. 360). ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ახალი შინაარსი წარმოუდგენელია მასთვის შესაფერი ფორმის გარეშე და კეშმარტი მხატვრული ნაწარმოები აღნიშნული ორი საწყისის მთლიანობას გულისხმობს. არსებითად არ არსებობს ფორმისაგან გამოთიშული შინაარსი და პირუტყუ. ძველი ფორმალური ელემენტები მხოლოდ ჰქარაგენ თავიანთ ფუნქციებს ახალი შინაარსის გამოსახვის დროს. რადგან ამ უკანასკნელის აღმოცენება შესაბამისი ფორმის საჭიროებას ჰბადებს. კერძოდ, ლიტერატურული ფორმა უნდა განვიხილოთ, როგორც შინაარსის (ე. ი. ნაწარმოებში ასახული თბიქტური სინამდვილის) სპეციფიკური სიტუვიერი საშუალებებით გამოხატვა, ხოლო ამ საშუალებებს საგანგებოდ შეისწავლის ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი დარგი—პოეტრია. ამდენად ყოველგვარი ძიება პოეტრიკის დარგში ფორმალურიზმად არ ჩაითვლება, როგორც ზოგიერთი ვულგარინატორი ფიქრობდა. მხატვრული ფორმისა და სავითად ლიტერატურული ოსტატობის შეისწავლა ამჟამად გადაუდებელ ამოცანადაა ცნობილი საბჭოთა მწერლობაში და მან უარესად მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეასრულოს კომუნისტების დიადი მშენებლობის შესაფერი ლიტერატურის ფორმირების საქმეში. ყველა საკითხის დამუშავებისას გადამწყვეტია მარქსისტულ-ლენინური მეთოდი. მისი ზუსტი გამოყენება ამართლებს თვითწელი ნაშრომის თემასაც, რაგინდ ძალზე სპეციალურ საკითხებს არ შეეხებოდა იგი. საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობას ამჟამად მყარი საფუძველი გააჩნია ამ ისტორიული მისიის შესასრულებლად — ი. სტალინის გენიალური შრომები „მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები“ და „სოციალიზმის ეკონომიკური

პრობლემათა სსრ კავშირში“, რომლებიც გზის გამკვლევა სიტყვა-კაზმული მწერლობის ისტორიისა და პოეტური ენის თეორიის საკითხებზე მუშაობისას. თვითელი ლიტერატურათმცოდნისათვის ამიერიდან სახელმძღვანელო იქნება ი. სტალინის სიტყვები ბუნებისა და მეცნიერების კანონების შესახებ: „ადამიანებს შეუძლიათ აღმოაჩინონ ეს კანონები, შეიციონ ისინი, შეისწავლონ ისინი, გაითვალისწინონ ისინი თავიანთ მოქმედებაში, გამოიყენონ ისინი საზოგადოების ინტერესებისათვის, მაგრამ მათ არ შეუძლიათ შეცვალონ ან გააუქმონ ისინი. მით უფრო არ შეუძლიათ მათ ჩამოაყალიბონ ან შექმნან მეცნიერების ახალი კანონები“ (ი. სტალინი, „სოციალიზმის ეკონომიკური პრობლემები სსრ კავშირში“, სახელგამი, თბილისი, 1952, გვ. 10).

წინამდებარე მონოგრაფია მიზნად ისახავს ქართული ლექსთწყობის ობიექტური კანონების შეცნობასა და შესწავლას, ხოლო რამდენად ვალწევთ დასახულ მიზანს — ავის განსჯა მკითხველისათვის მიგვიწვდია.

აკაკი განერელია

თბილისი, 1952 წ.

P. S. ამ შრომის თავები სხვადასხვა დროს დაიწერა, ამიტომ ზოგი მათგანი აღრევეც იყო გამოქვეყნებული. „ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხები“ დაიწერა 1950—1952 წ.წ.; „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“ — 1946-1947 წ.წ. (დაიბეჭდა ჟ. „მნათობში“ 1948 წ. №№ 1, 3); „მახვილი“ — 1945-1946 წ.წ. (იხ. „მნათობი“, 1947 წ., № 9); „რიტმი“ — 1943—1945 წ.წ.; „რითმა“ — 1942—1944 წ.წ.; „სტროფი“ და „სახომები“ — 1941-1942 წ. წ. პარალელურად იწერებოდა შენიშვნებიც სათანადო თავებისათვის.

„ბიბლიოგრაფია“ ივსებოდა მონოგრაფიის ბეჭდვის დღეებშია.

ნაწილი პირველი

ა

დექსის თეორიის ზოგადი საკითხები

ბ

ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის
ისტორიისათვის

ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხები

1

ი. ბ. სტალინის გენიალურმა შრომამ „მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები“ ახალი ხანა შექმნა ლიტერატურათმცოდნეობის დარგშიაც. ჯერ კიდევ სამი წელიც არ გასულა ბელადის შრომის გამოქვეყნებიდან და უკვე თვალსაჩინოა ის დიდი და ნაყოფიერი გარდატეხა, რომელიც ჰუმანიტარული ცოდნის ყველა სფეროს დაეტყო. კერძოდ, ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს, პოეტიკას, არაჩვეულებრივად ამდიდრებს ბელადის შეხედულებანი ენის დამახასიათებელი ნიშნების შესახებ; რამდენადაც პოეტიკა მხატვრულ ლიტერატურას განიხილავს, როგორც სიტყვის ხელოვნებას, ამდენად ი. ბ. სტალინის მოძღვრებას ენაზე უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვაკაზმული მწერლობის სპეციფიკური ნიშნების შესწავლის საქმეში.

„მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები“ მკვლევარს უქმნის მყარ საფუძველს ლიტერატურათმცოდნეობის მრავალი არსებითი და დღემდე ბუნდოვანებით მოცული საკითხის გადასაწყვეტად. მარქსიზმის უდიდესი კლასიკოსის ი. ბ. სტალინის მიერ ჩამოყალიბებულ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე უნდა აიგოს ლიტერატურათმცოდნეობის მთლიანი შენობა და, კერძოდ, ამ შენობის პირველი და ერთ-ერთი ძირითადი დარგი — ლიტერატურის თეორია. ეს უკანასკნელი სიტყვაკაზმული მწერლობისა და, განსაკუთრებით, პოეზიის ენას იკვლევს მისი ექსპრესიული ფუნქციის მხრივ; პოეტიკა აღნუსხავს იმ კანონებს, რომლებიც საერთო-სახალხო ეროვნული ენის წიაღში შერჩეულ ელემენტებს მხატვრულ, პოეტურ მეტყველებად აყალიბებენ და რომელთა მეოხებით ენა სტილურ კატეგორიად გვევლი-

ნება: მხატვრულ სიტყვას აზრის გამოხატვის დანიშნულებასთან ერთად ესთეტიკური ფუნქციაც ეკისრება, იგი გამოთქმის სრულყოფილ ფორმად იქცევა.

აზროვნებისა და ენის ურთიერთობის საკითხში ბურჟუაზიული ლინგვისტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა თანმიმდევრული სექტიციზმის ნიადაგზე დგას. ასე, მაგალითად, ენათმეცნიერებაში იდეალიზმის ერთ-ერთმა მებაიარახტრემ კ. ფოსლერმა ენობრივ შემოქმედებაში უპირატესობა ესთეტიკურ მომენტს („ენობრივი გემოვნება“) მიანიჭა და ლინგვისტიკის საგნად დასახა ინდივიდუალური აქტი მეტყველებისა. მაგრამ გრამატიკასთან შედარებით სტილისტიკის პრიმატის აღიარების მიუხედავად კ. ფოსლერმა მაინც დაასკვნა: „არა მართო მტრული დამოკიდებულების დროს, არამედ საუკეთესო მეგობრულ ვითარებაშიაც ადამიანებს ერთმანეთისა არ ესმით“¹. ამრიგად, ენა აღიარებულია მერყევი, კაპრიზულ და უაღრესად სუბიექტურ გამოთქმათა „სისტემად“ და სრულიად ბუნებრივ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ის გარემოება, რომ ბურჟუაზიული ენათმეცნიერება და ლიტერატურათმცოდნეობა კატეგორიულად უარყოფს ენისა და მისი გრამატიკული წყობის (აგრეთვე თვით კაცობრიობის აზროვნების) ყოველგვარ წარმატებას წარსულში, აწმყოსა და მომავალში. მაგ., ფრანგული „სოციოლოგიური“ სკოლის ურთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის ე. ვანდრიესის აზრით, „არაფრით არ შეიძლება დავამტკიცოთ, რომ სირიუსის ბინადართა თვალში დედამიწის კულტურული მცხოვრების აზროვნება გადაგვარება არაა“². ამ სიტყვების ავტორი ცალკეულ ენათა არც ერთს ეტაპზე არ ხედავს პრინციპულად რაიმე ახალს: „მორფოლოგიური განვითარების ცალკეული მხარეები ჰგვანან უთვალავჯერ დარხეულ კალეიდოსკოპს. ჩვენ ყოველთვის ვღებულობთ მისი ელემენტების ახალ შეხამებებს, მაგრამ ახალს არაფერს, გარდა ამ შეხამებათა. ყველაფერი დამოკიდებულია ხელისაგან, რომელიც კალეიდოსკოპს არხევს“³.

ბურჟუაზიულ-იდეალისტურ ენათმეცნიერებასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში გაბატონებულ სექტიციზმისა და უიმედობის ასეთ ატმოსფეროში თავისთავად ნათელია საერთაშორისო მნიშვნელობა ენის შესახებ ი. ბ. სტალინის მიერ გენიალურად დასაბუთებული ძარქსისტული თვალსაზრისისა. ბელადის ფილოსოფიურ-ლინგვისტური შეხედულებანი ნერგავენ კაცობრიობის აზროვნების ძლევა მოსილების რწმენას, სახავენ დიად პერსპექტივებს ენობრივი შემოქმედების სფეროში. ი. ბ. სტალინმა ბრწყინვალედ დაასაბუთა ენისა და მისი გრამატიკული წყობის განსაკუთრებული

როლი აზროვნების მიღწევების სფეროში. ყოველგვარ სკეპტიციზმს ამიერიდან უპირისპირდება მეცნიერული ოპტიმიზმი ენათმეცნიერებაში: „გრამატიკა ადამიანის აზროვნების ხანგრძლივი აბსტრაქციის მომხდენი მუშაობის შედეგია, აზროვნების უდიდეს წარმატებათა მაჩვენებელია“⁴. „ენა... პროდუქტია მთელი რიგი ეპოქებისა, რომელთა მანძილზე იგი ყალიბდება, მდიდრდება, ვითარდება, იხვეწება. ამიტომ ენა გაცილებით უფრო დიდხანს ცოცხლობს, ვიდრე რომელიმე ბაზისი და რომელიმე ზენდაშენი“⁵. „ენა არის საშუალება, იარაღი, რომლის შემწეობითაც ადამიანებს ურთიერთობა აქვთ ერთმანეთთან, უზიარებენ ერთმანეთს აზრებს და აღწევენ ურთიერთგაგებას. რაკი უშუალოდ დაკავშირებულია აზროვნებასთან, ენა სიტყვებით და წინადადებაში სიტყვათა შეკავშირებით აღნუსხავს და აღბეჭდავს აზროვნების მუშაობის შედეგს, ადამიანის შემეცნებითი მუშაობის წარმატებებს და, ამრიგად, შესაძლებელს ხდის აზრთა გაცვლას ადამიანთა საზოგადოებაში“⁶.

ბელადის მიერ გენიალური სიცხადითა და სისადავით ფორმულირებულ შეხედულებებთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვს ბელადის აზრს ენისა და აზროვნების ნეკიდრო კავშირის შესახებ: „ადამიანის თავში რა აზრებიც უნდა გაჩნდნენ და რა დროსაც უნდა გაჩნდნენ, მათ შეუძლიათ გაჩნდნენ და იარსებონ ნხოლოდ ენობრივი მასალის ბაზაზე, ენობრივი ტერმინებისა და ფრაზების ბაზაზე, ენობრივი მასალისაგან თავისუფალი. ენის, „ბუნებითი ნატერიისაგან“ თავისუფალი შიშველი აზრები არ არსებობს. ენა აზრის უშუალო სინამდვილეა“ (ნარქსი). აზრის რეალურობა ენით მელავნდება. მხოლოდ იდეალისტებს შეუძლიათ ილაპარაკონ ენის „ბუნებითს მატერიასთან“ დაუკავშირებელ აზროვნებაზე, უენო აზროვნებაზე“⁷.

პუშკინის ენის შესახებ ი. ბ. სტალინის მიერ გამოთქმული შეხედულება ნათელს ხდის საერთო-სახალხო ეროვნული ენის ჩამოყალიბების პროცესში ლიტერატურის როლის მნიშვნელობას. სწორედ ეს გარემოება ამახვილებს ინტერესს სალიტერატურო ენის საკითხებისადმი, მათ შორის — საკუთრივ პოეტური მეტყველების პრობლემისადმიც.

2

ი. ბ. სტალინის შრომაში დასაბუთებულია, რომ საერთო-სახალხო ეროვნული ენა არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლება ყოფილიყო კლასობრივი. ენის კლასობრიობას ქადაგებდა

ნ. მარი, რომელიც მარქსიზმის ვულგარიზაციას ეწეოდა ენათმეცნიერებაში. ბუნებრივია, რომ ი. ბ. სტალინის კლასიკური შრომის გამოქვეყნების შემდეგ ლიტერატურათმცოდნეობამ მხატვრული ენის პრობლემის შესწავლის საქმეშიაც უნდა თქვას ახალი სიტყვა. რასაკვირველია, მხატვრული ლიტერატურა, როგორც ზედნაშენის ერთ-ერთი იდეოლოგიური ფორმა, ზუსტად ასახავს კაცობრიობისა და, კერძოდ, ცალკეული ხალხების კლასობრივი ისტორიის სხვადასხვა ეტაპს და თავის შიგნით ისევე დიფერენცირებულია, როგორც თვითონ ამ ხალხების სოციალური შემადგენლობა. ცნობილია ლიტერატურა მონათმფლობელური, ფეოდალური, ბურჟუაზიული და სოციალისტური ეპოქების. მაგრამ ყველა ერის (სოციალისტურისა და არასოციალისტურის) ლიტერატურა მაინც საერთო-სახალხო ეროვნული ენის საფუძველზეა შექმნილი.

ყოველი ერის პოეტურ ენაზე დაკვირვების დროს ჩვენთვის აშკარა ხდება ის ფაქტი, რომ საერთო-სახალხო ეროვნული ენა გამოყენებულია ამა თუ იმ კლასის მიერ პროგრესული თუ რეაქციული იდეების გამოსახატავად. ამიტომაც ლიტერატურაშიაც არ არსებობს, მაგალითად, ბურჟუაზიული ენა ცალკე, ან პროლეტარული ენა ცალკე, კერძოდ, პოეზიაში — ბურჟუაზიული ან პროლეტარული ლექსთწყობა. პოეტური მეტყველების ეს ფორმა საერთო-სახალხო ენის კუთვნილებაა. მაგ., ქართულ მწერლობაში თექვსმეტმარცვლიანი საზომი (ე. წ. „შირი“) გავრცელებული იყო ფეოდალური წოდების ნიერ შექმნილ პოეტურ ძეგლებსა და ხალხურ პოეზიაში, როგორც საერო, ისე სასულიერო პოეზიაში (ფილიპეს საგალობელი, თექვსმეტმარცვლიანი იამბიკოები). ამრიგად, ლიტერატურათმცოდნეობას და, უმთავრესად, პოეტიკას, ლექსთწყობის კვლევის დროს ისევე არ შეუძლია კლასობრივი პრინციპის გამოყენება, როგორც ენათმეცნიერებას ამა თუ იმ ენის გრამატიკული სტრუქტურის კვლევისას. ლექსთწყობა და პროსოდია საერთო-სახალხო ენიდან გამომდინარეობენ და ცალკეულ კლასებს არ შეუძლიათ მისი რადიკალური შეცვლა.

მაგრამ საკითხავია: შეიძლება თუ არა პოეტური ენის ანალიზის დროს გვერდი ავუაროთ სოციალური ფენების გემოვნებებს, რომლებიც მასშია აღბეჭდილი? ამ საკითხსაც შუქს ფენს. ი. ბ. სტალინის შენიშვნა: „ცალკეული სოციალური ჯგუფები, კლასები სრულიადაც არ არიან განურჩევლნი ენისადმი. ისინი ცდილობენ გამოიყენონ ენა თავისი ინტერესებისათვის, თავს მოახვი-

ონ მას თავისი განსაკუთრებული ლექსიკონი, თავისი განსაკუთრებული ტერმინები, თავისი განსაკუთრებული გამოთქმები¹⁸. სრულიად ანალოგიური მდგომარეობაა ცალკე ერების სალექსო ენის ისტორიაში და, კერძოდ, ლექსთწყობის ისტორიაში. პოეტური მეტყველების, სტილისა და ლექსთწყობის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე ცალკეული საზოგადოებრივი ფენები და კლასები ცდილობდნენ საკუთარი გემოვნების შესაფერი სიტყვები და გამოთქმები, ინტონაციური და რიტმული თავისებურებანი მოეხვიათ თავზე საერთო-სახალხო ეროვნული ენისადმი ერთგული პოეტური მეტყველებისათვის. ამ მოსაზრებას ექვემდებარებოდა ადასტურებს ქართული მწერლობის ისტორია: შავთელისა და ჩახრუხადის ხელოვნური, მწიგნობრული ლექსიკა და დანარჩენი სტილური კომპონენტები სავსებით შესაფერია მათივე ეპოქის ფეოდალური საზოგადოების მაღალი ფენების გემოვნებისათვის. სამაგიეროდ რუსთაველის სტილი და ლექსთწყობა ძირითადად ემყარება სახალხო ენის წიაღში შერჩეულ ელემენტებს. იგივე მდგომარეობაა მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაში: დ. გურამიშვილის ლექსი ხალხურია და საზოგადოების ყველა ფენისათვის¹⁹ მისაწვდომი, ხოლო მარტოოდენ ვიწრო, კლერიკალური წრეების გემოვნებითაა აღბეჭდილი ლექსიკა, სინტაქსური წყობა და რიტმული მეტყველების ცალკეული ელემენტები ანტონ კათალიკოსისა და მისი სკოლის უაღრესად მწიგნობრული პოეტური ენისა (თვითონ ანტონი, დავით რექტორი და სხვ.). ძველ ქართულ პოეზიაშიაც ჩვენი ჰიმნოგრაფების იამბიკური ლექსი შეუფერებელი იყო ქართული საერთო-სახალხო ენის საფუძველზე აღმოცენებული ლექსთწყობისათვის (უმთავრესად მძიმე მეტრული სტრუქტურის მხრივ: ნაძალადევი ცეზურით (პაუზით) ხუთი მარცვლის შემდეგ თორმეტმარცვლოვან ტაეპებში, რაც ბერძნული საეკლესიო პოეზისადმი მიბაძვის საფუძველზე აღმოცენდა). მაგრამ ასეთ ტენდენციებს ქართულ პოეზიაში არ მოუპოვებიათ ზოგადეროვნული, სახალხო მეტყველებისათვის შესაფერი ადგილი და, მაშასადამე, მათ არც შეეძლოთ შეეცვალათ საერთო განვითარება ქართული ლექსისა: რაგინდ ვიწრო წრეში მოხმარებისათვის არ ყოფილიყვნენ ისინი განკუთვნილი, მაინც იმავე საერთო-სახალხო ენას ემყარებოდნენ, ამ უკანასკნელისაგან სესხულობდნენ ძირითად სიტყვიერ მარაგსა და რიტმულ-ინტონაციურ ფორმებს. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა, რადგან სრულიად გაუგებარი დარჩებოდნენ. ამიტომ მათი როლი მოგვაგონებს ჟარგონებისა და დიალექტების დამოკიდებუ-

ლებას საერთო-საბალხო ენისადმი, რაზედაც ი. ბ. სტალინი წერს: „... დიალექტებსა და ჟარგონებს არა აქვთ თავიანთი გრამატიკული წყობა და ძირითადი ლექსიკური ფონდი, — ისინი მათ სესხულობენ ეროვნული ენისაგან... დიალექტებსა და ჟარგონებს აქვთ ხმარების ვიწრო სფერო ამა თუ იმ კლასის ზედაფენის წევრთა შორის და სრულიად გამოუყარადგარნი არიან, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება მთელი საზოგადოებისათვის“⁹.

ი. ბ. სტალინის ეს შეხედულება შუქს ფენს ქართული ლექსის ზოგიერთი მწიგნობრული ფორმის ისტორიული აღმოცენების, გადაგვარებისა და სიკვდილის საკითხსაც. ლიტერატურული ჟანრების მკვლევარს შეუძლია უაღრესად სასარგებლო, მეთოდოლოგიურად მყარი და ნაყოფიერი დასკვნების გამოტანა ბელადის შეხედულებებისაგან ენისა და დიალექტების ურთიერთობის შესახებ.

3

წინამდებარე მონოგრაფიის ძირითად მიზანს შეადგენს ქართული კლასიკური ლექსის (VII—XVIII სს.) რიტმული სტრუქტურის შესწავლა. მაგრამ ქართული ლექსის, ისევე როგორც სხვა ენების სალექსო სისტემების შესწავლა, უწინარეს ყოვლისა, მოითხოვს ვერსიფიკაციის ანუ მეტრიკის (ლექსთწყობის თეორიის) ზოგადი საკითხების მიმოხილვას. მკვლევარი აუცილებლად უნდა შეთანხმებული იყოს მკითხველთან პოეტიკის ამ დარგის ძირითად ცნებებსა და თეორიულ საკითხებში. ლექსთწყობის კვლევის დროს ამჟამად გვერდს ვერ ავუვლით იმ პრობლემებს, რომელთა გაცნობა და კრიტიკული გადასინჯვა უნდა დაგვეხმაროს ქართული ლექსის სპეციფიკის ძიებაშიაც. როგორც მკითხველი თვითონაც დაინახავს, ასეთი ძიებითაა აღბეჭდილი ჩვენი ნაშრომის შესავალი და მონოგრაფიის პოზიტიური ნაწილის თვითეული თავიც.

წინასწარი გაფრთხილების მიზნით მაინც უნდა აღვნიშნოთ, რომ გამოკვლევა—„ქართული კლასიკური ლექსი“ სრულიადაც არ წარმოადგენს ევროპული ან რუსული მეტრიკის დარგში არსებული შრომების მიბაძვას, იგი როდია ნაყოფი აკვიატებული სურვილისა—ქართულ ლექსთწყობაშიაც აღმოგვეჩინა უცხო ენათა მეტრული სისტემებისათვის დამახასიათებელი მოვლენები. პირიქით: თეორიული ძიებანი ეხმარებოდნენ ავტორს საგანგებოდ გაემახვილებინა ყურადღება ქართული ლექსის ეროვნულ ნიშნებზე და გაერკვია ისინი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისითაც.

ყველა ამ მოსაზრებით, მონოგრაფიის შესავალი უპირავს ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხების ნიმოხილვას, ხოლო ქართული ლექსის შესახებ არსებულ შეხედულებათა ექსკურსს მკითხველი გაეცნობა მომდევნო თავში.

4

ყოველი ერის მწერლობაში სალექსო მეტყველება შინაგანად მოწესრიგებული ანუ რიტმიზებულია. მეტყველების ძირითადი აზრითი და ბგერითი ერთეული—სიტყვა—სალექსო ტაეპში (სტრიქონში) დაქვემდებარებულია რიტმის ანუ ერთხანეთთან დასაზომებელი ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი თანმიმდევრობის ზეგავლენისადმი. ლექსთწყობა ანუ ვერსიფიკაცია (ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით) წარმოადგენს რიტმულ მეტყველებას, მაგრამ სხვადასხვა ენების სისტემათა შიგნით რიტმის კანონების რეალიზაცია სხვადასხვა სახით ხდება და განპირობებულია თვითონ ამ ენების ფონეტიკური თვისებებით. ანტიკურ ენებში (ბერძნულსა და ლათინურში) რიტმი მუსიკალური ბუნებისა იყო, ახალ ენებში კი იგი მეტყველებითი ხასიათისაა. მუსიკალურ კანონებზე დაფუძნებულ ლექსთწყობაში რიტმს ქმნიდა გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა ანუ მათი ოდენობა (კვანტიტეტი). ამიტომაც იგი მეტრულ ანუ კვანტიტეტურ ლექსთწყობად იწოდება. ბერძნული და ლათინური ლექსთწყობა მეტრული ანუ კვანტიტეტურია.

ახალი ენების ლექსთწყობაში რიტმი გამომდინარეობს ტაეპის შიგნით ხმოვანთა (resp: მარცვალთა) თანაბარი რაოდენობისა და მახვილების კანონზომიერი თანმიმდევრობისაგან. ზოგადად ასეთ ლექსთწყობას ეწოდება მარცვლებრივ (სილაბურ)-მახვილებრივი ანუ აქცენტური (ტონური) ლექსთწყობა და ემყარება ხმოვანთა თვისობრივობას ანუ კვალიტეტს. ამიტომ მას კვალიტეტურ ლექსთწყობადაც ნათლავენ, რამდენადაც ამგვარ ლექსთწყობაში რიტმის საფუძველს შეადგენს ხმოვანთა შედარებითი სიძლიერე (რიტმს ქმნის სუსტი და ძლიერი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა). მოკლედ: კვალიტეტურ ლექსთწყობაში რიტმი ემყარება არა ხმოვანთა ოდენობას (მოკლე და გრძელ მარცვლებს), არამედ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სისტემურ ურთიერთობას, მათი თვისობრიობის (კვალიტეტი) ურთიერთშეჯარდებას.

კვალიტეტური ლექსთწყობა თავის მხრივ აგრეთვე დიფერენცირებულია და სამ ძირითად სისტემად იყოფა: 1. სილაბურ ლექსთწყობად, 2. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობად და 3. საკუთრივ ტონურ ანუ აქცენტურ ლექსთწყობად. მოკლედ დავახასიათებთ ლექსთწყობათა ყველა ამ სისტემას.

როგორც აღვნიშნეთ, კვანტიტეტური ანუ მეტრული ლექსთწყობა ახასიათებს ანტიკურ (ბერძნულ და ლათინურ) ენებს, სადაც რიტმის საფუძველი ხმოვანთა ოდენობაა (კვანტიტეტი). კერძოდ, ბერძნულ ლექსში რიტმის საფუძველია გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა. ანტიკური ლექსის რიტმულ სტრუქტურას განსაზღვრავდა მუსიკალური ხასიათი ხმოვნების წარმოთქმისა, რადგან გენეტიკურად იგი შრომის პროცესში აღმოცენებულ სიმღერასა და ცეკვასთანაა დაკავშირებული. ლექსის ძირითადი და მთავარი ერთეული — ტაეპი — სიმღერის ან რეჩიტატივის მსგავსად უნდა წარმოთქმულიყო და საფუძვლად ედო იზოქრონიზმი ანუ ბგერითი ელემენტების (გრძელი და მოკლე ხმოვნების) დროის თანაბარ ფარგლებში გამოთქმა. თვითეული ხმოვნის ოდენობას განსაზღვრავდა დრო, რომელიც უნდა დახარჯულიყო ყველაზე მოკლე ხმოვნის წარმოსათქმელად. დროის ამ უმცირეს ერთეულს ბერძნულად ეწოდებოდა ქრონოს პროტოს, ლათინურად კი — მორა. გრძელი ხმოვანი უდრიდა ორ მოკლე ხმოვანს, ე. ი. შედგებოდა ორი ქრონოს პროტოსისაგან. ანუ ორი მორასაგან. ბერძნული ლექსის ზოგიერთ საზომში გრძელი ხმოვნები იშვიათად სამსა და ოთხ მორასაც შეიცავდნენ, მაშასადამე, მათი წარმოთქმისათვის უნდა დახარჯულიყო სამი ან ოთხი ხმოვნისათვის საჭირო დრო.

მეტრულ ლექსთწყობაში რამდენიმე ქრონოს პროტოსი კმნიდა უმოკლეს რიტმულ ჯგუფს ანუ ტერფს (ბერძნულად „პუს“, ლათინურად „პეს“), რომელიც მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო¹⁰. გრძელი და მოკლე ხმოვნების გარკვეული შეხამება ანუ ტერფი კანონზომიერად მეორდებოდა ტაეპში („სტიხოს“), რომელიც ჩვეულებრივ რამდენიმე ტერფს შეიცავდა. მაგრამ ტერფი როდი გულისხმობდა უეჭველად ცალკე სიტყვას ან ტაეპის შიგნით მკაცრად გამოყოფილი ფონეტიკური ელემენტების (მოკლე და გრძელი ხმოვნების) ჯგუფს. ტერფი იყო იდეალური ელემენტი მეტრისა, საზომისა. მაგრამ წარმოთქმის რეჩიტაციული ხასიათის გამო ბერძნულ კვანტიტეტურ ლექსთ-

წყობაში ტაეპის ტერფებად დაყოფა არსებითად გამოხატავდა ლექსის მუსიკალური რიტმის ბუნებას, ტაეპების საერთო რიტმულ-მელოდიურ წყობას და არა თვითონ ბერძნული ენისა და მეტყველების ფონეტიკურ ხასიათს. მიუხედავად ამისა, ამჟამად ძნელია ბერძნული ლექსის მუსიკალური რიტმის ზუსტი სურათის აღდგენა, რადგან კვანტიტეტური ლექსთწყობისადმი მიძღვნილ ანტიკურ შრომებში ფიქსირებული არაა მთელი რიგი კანონები, რომლებიც ამ ვერსიფიკაციაში ზეპირ წარმოთქმას ელო საფუძვლად. ანტიკური მეტრიკა არსებითად დოგმატიკური ნორმების კრებულაა. ჩვენ მხოლოდ წინასწარ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მეტრულ ლექსთწყობაში ტერფის ცნება ამოსავალი წერტილი იყო ტაეპის რიტმული სტრუქტურის დადგენისა და თეორიული თეალსაზრისით მისი კვლევის დროს.

მეტრულ ლექსთწყობაში ტერფები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან გრძელი და მოკლე ხმოვნების რაოდენობისა და ტაეპში მათი ადგილმდებარეობის მხრივ. საზომების გ რ ა ფ ი კ უ ლ ს ქ ე მ ე ბ შ ი გრძელი ხმოვანი გამოიხატებოდა ხაზით „ — „, მოკლე ხმოვანი კი — ნახევარკალით „ — “. ამ ნიშნებით გადმოიცემოდა კვანტიტეტური, ე. ი. მეტრული (ბერძნული და ლათინური) ლექსთწყობის შემდეგი ტერფები:

I. ორმარცვლიანები: 1. პირიხი — — ; 2. ქორე ანუ ტროქე — — ; 3. იამბი — — ; 4. სპონდე — — ; II. სამმარცვლიანები: 5. დაქტილი — — — ; 6. ამფიბრაქი — — — ; 7. ანაპესტი — — — ; 8. ტრიბრაქი — — — ; 9. ამფიმაკრი ანუ კრეტიკი — — — ; 10. ბაქხი — — — ; 11. ანტიბაქი ანუ პალიმბაქი — — — ; 12. მოლოსი ანუ ტრიმაკრი — — — ; III. ოთხმარცვლიანები: 13. ქორიამბი — — — — ; 14. ანტისპასტი — — — — ; 15. მცირე ანუ აღმავალი იონიკი — — — — ; 16. დიდი ანუ დაღწავალი იონიკი — — — — ; 17. პირველი პეონი — — — — ; 18. მეორე პეონი — — — — ; 19. მესამე პეონი — — — — ; 20. მეოთხე პეონი — — — — ; 21. ეპიტრიტი პირველი — — — — ; 22. ეპიტრიტი მეორე — — — — ; 23. ეპიტრიტი მესამე — — — — ; 24. ეპიტრიტი მეოთხე — — — — ; 25. დიპირიხი ანუ პროკლევესმატიკი — — — — ; 26. დიქორე ანუ დიტროქე — — — — ; 27. დისპონდე — — — — ; 28. დიამბი — — — — ; VI. ხუთმარცვლოვანი; 29. დოხმი — — — — .

ზემოჩამოთვლილი ტერფები ბერძნულ ლექსთწყობაში საზომის ერთეულებია, ისინი კანონზომიერად მეორდებიან ლექსის ტაეპის შიგნით. მახვილი ბერძნულ კვანტიტეტურ ლექსშიაც არსებობდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მთლიანად ექვემდებარებოდა ტაეპის სა-

ერთო რიტმულ მელოდიურ წყობას და ამ უკანასკნელის მარგანიზებელ როლს არ ასრულებდა (რადგან ანტიკურ ლექსთწყობაში აქცენტი დინამიკური, ექსპირაციული კი არ იყო, არამედ მუსიკალური და მას არ შეეძლო თვალსაჩინოდ გამოჰყოფოდა გრძელ ხმოვანს და რიტმის თვალსაზრისით დომინიური ფაქტორის უფლებით აღქურვილიყო). ბერძნულ ლექსთწყობაში აქცენტის დანიშნულების საკითხი ჯერ კიდევ არაა გადაწყვეტილი¹¹, მაგრამ ერთი კი შეეკვლია: კვანტიტეტური ლექსთწყობის რიტმს ძირითადად განსაზღვრავდა გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მათი იზოქრონული პრინციპით განლაგება ტაეპის ფარგლებში.

გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ემყარება აგრეთვე არაბულ-სპარსული ლექსთწყობა¹² და რუსული ხალხური ლექსთწყობა¹³.

კვალიტეტურ ლექსთწყობათა სისტემებს შორის ყველაზე ადრინდელია სილაბური (მარცვლებრივი) ლექსთწყობა. იგი ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ ბიზანტიური პერიოდის ბერძნულში. ამავე ტიპის ლექსთწყობა აქვთ აგრეთვე ფრანგულ, იტალიურ, ესპანურ და პოლონურ ენებს. სილაბური ლექსთწყობის რიტმი ძირითადად ემყარება ტაეპებში მარცვლების თანაბარ რაოდენობასა და თვითეული მარცვლის ერთნაირი ძალით წარმოთქმას. თუ მეტრულ ლექსთწყობაში საზომს ქმნიდა გრძელი და მოკლე ხმოვნების (resp. მარცვალთა) კანონზომიერი თანმიმდევრობა, სილაბურ ლექსთწყობაში კი, რომელიც ბერძნულ-ლათინური ლექსთწყობის თანდათანობითი გადაგვარების შემდეგ აღმოცენდა (ლექსი თანდათან დაშორდა სიმღერას და მეტყველების რიტმულ ფორმად იქცა), რიტმს ქმნის თანაბარი ხარისხი მარცვლების გამოთქმისა. ამიტომაც სილაბურ ლექსთწყობაში თვითეული მარცვალი ცალკე ტერფის როლს ასრულებს, ხოლო ლექსის მთავარ რიტმულ ერთეულს წარმოადგენს ტაეპი, ლექსი სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება და რეჩიტაციის ნაცვლად თქმის პრინციპს ემყარება. ისტორიულად კვანტიტეტურ ლექსთწყობას (მაგ., ბერძნულს) სიმღერისა და ცეკვის მუსიკალური რიტმი განსაზღვრავდა (ე. ი. რიტმი და მეტრი მასში გარედან იყო შეტანილი), სილაბურ ლექსთწყობა კი თვითონ ენის რეალური ერთეულების — ხმოვნების — ბუნებრივ წარმოთქმას ემყარება.

შინაგანი სტრუქტურის მხრივ სილაბური ლექსის ტაეპში აუცილებელია ერთი სავალდებულო ცეზურა (ტაეპის პაუზით გაყოფა ორ ნაწილად, როცა ტაეპი ჩვეულებრივ რვა მარცვალს აღემატება) და ორი ნახვილი: ერთი ცეზურის წინ, მეორე კი ტაეპის ბოლოს. ეს მოვლენები ნაწილობრივ ახასიათებს უკვე ბიზანტიური პერიოდის ლექსს III—IV საუკუნეებში (მაგ., ტაეპის დაბოლოება ბოლოდან მეორე მარცვალზე მახვილის მქონე სიტყვით ანუ პაროქსიტონაცია), ხოლო VII—X საუკუნეების ბიზანტიურ პოეზიაში საბოლოოდ მკვიდრდება სილაბური ლექსი ორი აქცენტით—ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს. მაგ., თხუთმეტნარცვლოვან საზომში ტაეპის დასასრულს სიტყვას მახვილი მოუდის მეორე მარცვალზე ბოლოდან (პაროქსიტონონი) და პირველ ან მესამე მარცვალზე ცეზურის წინ (ოქსიტონონი ან პროპაროქსიტონონი). თორმეტმარცვლიან ლექსში ცეზურა ჩვეულებრივ მეხუთე ან მეშვიდე მარცვლის შემდეგაა და ტაეპი პაროქსიტონიანი სიტყვით ბოლოვდება (პ. მაასი, ს. ყახუხიშვილი)¹⁴.

ასევე წინასწარ განსაზღვრულია ორი სავალდებულო მახვილის ადგილი ახალი ენების სილაბურ ლექსთწყობებში. ფრანგულ ლექსში პირველი მახვილი უშუალოდ ცეზურის წინ, უკანასკნელ მარცვალზეა, მეორე კი — ტაეპის ბოლოს, აგრეთვე უკანასკნელ მარცვალზე (. . . ჯ// . . . ჯ); პოლონურში ორივე მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზეა ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს (. . . ჯ-// . . . ჯ-); იტალიურში კი ორივე ადგილას—მეორე ან მესამე მარცვალზეა ბოლოდან (. . . ჯ-// . . . ჯ- ან: . . . ჯ-// . . . ჯ-). სილაბური ლექსის ტაეპში არაიშვიათად შეიძლება ნებისმიერი მახვილები სხვადასხვა მარცვალზე, მაგრამ მათი კანონზომიერი თანმიმდევრობა დაცული არაა, ე. ი. მათი ადგილი ისევე ფიქსირებული არაა, როგორც ზემოაღნიშნული ორი სავალდებულო მახვილისა (ედ. შტენგელი, ფ. ზარანი, აკად. ლ. შჩერბა)¹⁵.

კვალიტეტური ლექსთწყობის მეორე გვარის, სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის რიტმი ემყარება ტაეპში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (resp. მარცვლების) კანონზომიერ თანმიმდევრობას. ლექსთწყობის ეს სისტემა ახასიათებს გერმანულ, ინგლისურ, რუსულ და ქართულ ენებს. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში მარცვლების გარკვეულ რაოდენობასთან ერთად, როგორც პრინციპი, დაცულია სიტყვიერი

(უკეთ, მეტრული) მახვილების თანაბარი რაოდენობაც. საზომით ანუ მეტრით გათვალისწინებულ სამახვილო მარცვალზე მახვილის უქონლობა ან ტაეპში ზედმეტი მახვილის გაჩენა მთლიანად ლექსის რეალური ქდერის ანუ რიტმული მრავალფეროვნების სფეროს განეკუთვნება.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფის ცნება პირობითად არის გამოყენებული და ნასესხებია ბერძნული მეტრიკის ტერმინოლოგიიდან. სილაბურ-ტონურ ლექსში ტერფად ნავარაუდევია ერთი ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვნის გაერთიანება მახვილიან ხმოვანთან (resp. მარცვალთან), თუმცა ტაეპში ტერფის ფარგლები მეტწილად ფიქციურია და არა რეალური (ზოგჯერ ემთხვევა სიტყვებს შორის არსებულ ბუნებრივ საზღვრებს, ზოგჯერ კი არა). საზომის სქემაში ძლიერი და სუსტი ხმოვნების თანმიმდევრობის აღსანიშნავად სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში გაერცელებულია მხოლოდ შემდეგი ტერფები: 1. იამბი —'; 2. ქორე '—; 3. დაქტილი '—; 4. ამფიბრაქი —'; 5. ანაპესტი —' (ვერტიკალი გამოხატავს მახვილიან ხმოვანს, ნახევარკალი კი — უმახვილო ხმოვანს).

გერმანულ და რუსულ სილაბურ-ტონურ ლექსში უმახვილო ან ორმახვილიანი ტერფები (პირიხი — და სპონდე —) დამოუკიდებლად არ ქმნიან საზომს, რადგან თვითეული მეტრული მახვილი რიცხვის ერთეულია, ხოლო ამ პირობას არც ერთი ზემოჩამოთვლილი ტერფი არ აკმაყოფილებს: სილაბურ-ტონურ სისტემაში რიტმი ემყარება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ თანმიმდევრობას, რის გამოც ორი უმახვილო ხმოვანი ან ორი მახვილიანი ხმოვანი ტერფებად არ ჩაითვლება: პირველს აკლია ერთი აქცენტი, ხოლო მეორეში უმახვილო მარცვალი არ მოიპოვება, იგი ორმახვილიანია.

ამრიგად, სილაბურ-ტონურ ლექსში ტერფი არ გულისხმობს რიტმის რეალურ ელემენტს, იგი საზომის, უკეთ მეტრული სქემის ელემენტია. ტერფის არსებობა მიჩნეულია პირობითად იმისთვის, ვინც ტაეპის სკანდირებას (ყველა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლის განზრახ მკაფიოდ გამოთქმას) ახდენს და ტაეპს განიხილავს ლექსის მეტრული სქემის თვალსაზრისით. ამდენად ტერფი და მეტრული სქემა, რომლის ელემენტს ტერფი შეადგენს, აბსტრაქციული სახეებია რიტმის ზოგადი,

არარეალური ფორმისა და აუცილებელია მარტო-
ოდენ საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციის-
თვის¹⁶.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ძირითადი რიტმული
ერთეულია ტაეპი და არა ტერფი. ამიტომაც ტაეპი მხო-
ლოდ პირობითად დაიყოფა ტერფებად და ისიც საზომის
სქემის თვალსაზრისით, მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების
გარკვეული თანმიმდევრობის თვალსაჩინოებისათვის. სილაბურ-
ტონური ლექსის რიტმი აქცენტურად მოწესრიგე-
ბული ტაეპების ურთიერთმოქმედების შედეგია.

რიტმის ასეთი გაგების საფუძველზე ნათელი ხდება ძირითადი
შეცდომა ე. წ. დოგმატიკური მეტრიკისა, რომელიც ლექსის
რიტმს საზომის სქემაში ეძებდა და მარტოოდენ განყენებულ
ტერფების აღწერითა და დაჯგუფებით კმაყოფილდებოდა.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში რიტმის განმსაზღვრელ ფაქ-
ტორებად გვევლინებიან: 1. საზომი ანუ მეტრი — ძირითადი და
იდეალური ნორმა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმ-
დევრობისა; 2. საზომის ანუ მეტრის ურთიერთობა სიტყვასთან,
რეალური მეტყველების ფორმებთან (ცალკეული სიტყვის დეფორ-
მაცია, მაგ. მახვილის გადაადგილება, მახვილის დაკარგვა, ზედმე-
ტი მახვილის გაჩენა და მისი სპორადული, არასისტემური, შეთან-
ხმება ძირითად საზომთან; სიტყვათა შორის საზღვრების დაუმ-
თხვევლობა საზომის შინაგან დანაწევრებასთან და სხვ.); 3. რიტმუ-
ლი ელემენტებისა და სინტაქსის ურთიერთობა — ტაეპის დასასრუ-
ლის გადატანა საზომის (მეტრის) ფარგლებს გარეთ, ნეორე
ტაეპში ანუ enjambement; 4. რითმა, როგორც სიგნალი ტაეპის
დასასრულისა; 5. ტემპი (ტაეპსა და სტროფში); 6. ინტონაცია,
როგორც ინდივიდუალური სახე ლექსის საერთო რიტმული დენისა
(ტონის ცვალებადობის სისტემა ტექსტის მთლიანი ბგერითი სუ-
რათის ფონზე, მისი ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ).

საკუთრივ ქართული ლექსთწყობა სილაბურ-ტო-
ნურია, ე. ი. ქართული ლექსის რიტმი ემყარება მახვილიანი
და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ტაეპ-
ში, სიტყვიერი მახვილების პოტენციურ ხარისხს¹⁷. საზომთა
განყენებული სქემის ფარგლებში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვ-
ნების ცალკეული ჯგუფების ანუ ტერფების გამოსაყოფად კი პი-
რობითად გამოყენებულია კლასიკური მეტრიკის სამი ტერფი:

1. ქორე ' ~ (მაგ., „ნახეს / უცხო / მრყმე / ვინმე / ჯდა მტი / რალი...“);

2. დაქტილი ' ~ ~ (მაგ., „შენ + ჰქენ + სა / მართალი / სწორე + და / მართალი);

3. მეორე პეონი ~ ' ~ ~ (მაგ., „მე + რუსთველი / ხელობითა / ვიქმ + სპქმესა / ამბდარი“).

სხვა ტერფს, როგორც მთლიანი მეტრული სქემის შემადგენელ ელემენტს, ქართული ლექსი არ იცნობს, ე. ი. ქართული ენის ფონეტიკური ბუნება საშუალებას არ იძლევა ლექსის ტაქში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ისეთი თანმიმდევრობისას, როდესაც აქცენტების განლაგებას შეუძლია იამბური (- '), ანაპესტური (- - ') ან ამფიბრაქული (- ' -) საზომები შექმნას¹⁸. ეს გარემოება სრულიად ზედმეტს ხდის ს. გორგაძის მიერ ქართულ ლექსთწყობაში ანტიკური მეტრიკის ანალოგიით ზემოთ დასახელებული სამი ტერფის (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი) გარდა სხვა ტერფების დამკვიდრების ცდას.

დასასრულ, უნდა აღინიშნოს მესამე სახე კვალიტეტური ლექსთწყობისა — საკუთრივ ტონური, ანუ აქცენტური ლექსთწყობა, რომლის რიტმი ძირითადად დაფუძნებულია ტაქტებში თანაბარი რაოდენობის მახვილიან ხმოვანთა კანონზომიერ განმეორებაზე (ზოგჯერ ეს პრინციპიც დარღვეულია), უმახვილო მარცვლების თანაბარი რაოდენობა კი დაცული არაა. ლექსთწყობის ამ გვარს განეკუთვნება ზოგიერთი ფორმა გერმანული აქცენტური ლექსისა, რუსულ პოეზიაში კი ცალკეული პოეტების (მაგ., ვ. მაიაკოვსკის) წმინდა ტონური ლექსი და სხვ.

ლექსთწყობის ამ ძირითადი სისტემების სპეციალურ საკითხებზე უფრო დაწვრილებით ვლაპარაკობთ წინამდებარე მონოგრაფიის ქვემო თავებში (შდრ., მაგ., თავი I „მახვილი“ და შენიშვნები). საგანგებოდ უნდა შევიჩერდეთ მხოლოდ ერთი საკითხის გარშემო: ეს არის საკითხი იზოქრონიზმისა სილაბურ და სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობებში.

ახალი ენების ლექსთწყობათა რიტმისათვის უცნობია იზოქრონიზმი ანუ ბგერითი ელემენტების დროის თანაბარ ფარგლებში გამოთქმის პრინციპი. რეალური მეტყველების რიტმი შეიცავს სულ სხვა კანონებს, ვიდრე წმინდა მუსიკალურ-მეტყველებითი ლექსთწყობის რიტმი. კვანტიტეტურ (ბერძნულ და ლათინურ) ლექსთწყობაში ტერფი მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული

აღქმის ინდივიდუალური პროცესი. მკითხველმა სუბიექტურად უნდა შეავსოს ხარვეზები, რომელთაც შეიძლება წააწყდეს იგი ახალი ენების ლექსთწყობის ტერფებისა და ტაეპების მოჩვენებითი თანაბარფარგლიანობის ათვისების დროს. მაშასადამე, ქართულმა მკითხველმა სუბიექტურად უნდა ივარაუდოს ზედწეტი მარცვალი, მაგ., საზომში „იყო არაბეთს...“ და წარმოთქმის დროს გააგრძელოს ტერფით ნავარაუდვეი ხმოვანი, ან პაუზა ივარაუდოს მის ნაცვლად, რათა ყველა ტერფის სიგრძე თანაბარი გამოვიდეს. სქენა მაშინ ასეთი იქნება:

იყო [] არაბეთს | როსტევან | მეფე [] | ღვთისაგან | სვიანი
 | — (—) | — — | — — | — (—) | — — | — —
 3 3 3 3 3 3

ამგვარი თეორიის მომხრეებს არ აკრთობთ ის გარეგნობა, რომ ახალ ენებში ტაეპის ცოცხალი წარმოთქმა სავსებით გამოირიცხავს სიტყვაზე ასეთი სუბიექტური ოპერაციის საშუალებას და რომ მას სინამდვილეში არა აქვს ადგილი. „სუბიექტური დრო“ ფიქციაა და, რაც მთავარია, სილაბურ-ტონური და, საერთოდ, კვალიტეტური, ლექსთწყობის რიტმი სრულიად არ საკიროებს ფსევდო-იზოქრონისტულ ახსნას: იგი (რიტმი) აღმოცენდება ბგერითი ელემენტების მხრივ ორგანიზებული ტაეპების ურთიერთმოქმედების ბაზაზე. აქ მთავარია საერთო კანონზომიერების ფონეტიკური ილუზია, საერთო რიტმული წესრიგი და არა იზოქრონიზმი ან „სუბიექტური დრო“, რომელიც დასახელებულ ლექსთწყობაში ობიექტურად არ ივარაუდება.

„სუბიექტური დროს“ თეორიის (ვერიე, იაკობსონი, ტომაშევსკი) უსაფუძვლოება უფრო ნათლად ჩანს წმინდა ტონური ლექსთწყობის ანალიზის დროს, როცა ზოგჯერ ტაეპი ერთ სიტყვას შეიცავს და იგი გვევლინება მრავალსიტყვიანი ტაეპის ექვივალენტად სტროფში: არავითარ „სუბიექტურ დროს“ არ შეუძლია წარმოთქმისას დროის თანაბარ ფარგლებში ასათვისებელ ერთეულებად მიიჩნიოს, მაგალითად, ხუთმარცვლიანი და ათმარცვლიანი ტაეპები.

რიტმს არ ქმნის სტროფის საერთო კონტექსტიდან ტაეპის ცალკეული ელემენტების (სიტყვის ან „ტერფის“), ან თვითონ ტაეპის, იზოლირებული ათვისება. ამ საკითხს კი გადავყავართ ლექსის თეორიის უფრო ზოგად პრობლემათა სფეროში.

ლექსთწყობის შენსწავლელ დისციპლინას, მეტრიკას ანუ ვერსიფიკაციას (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით)²¹, დიდი ხნის ისტორია აქვს. ბერძნულ მწერლობაში პოეტიკის ეს დარგი პრაქტიკულ მიზნებს ისახავდა: იგი აღნუსხავდა მეტრული ლექსთწყობის კანონებსა და საზომებს, აჯგუფებდა მათ ტერფული შენადგენლობის მხრივ და ა. შ. დასავლეთ-ევროპული ენების ლექსთწყობათა კვლევა არსებითად წარიმართა ბერძნული ვერსიფიკაციის ზეგავლენით და იგი ტრადიციული ანუ სასკოლო მეტრიკის სახელწოდებითაა ცნობილი. ეს უკანასკნელი ახალი ენების სალექსო სისტემებს განიხილავდა ანტიკური ვერსიფიკაციის კანონების მიხედვით. მის მთავარ მიზანსაც შეადგენდა საზონებისა და მათი სქემების კლასიფიკაცია. თვითეული ცალკეული სქენა ინათლებოდა მზამზარეული, ბერძნულ მეტრიკაში გავრცელებული, სახელწოდებით. საშუალო საუკუნეებში, აგრეთვე XVII—XIX საუკუნეებში, ლექსის თეორია მარტოოდნ ასეთი კლასიფიკაციით კმაყოფილდებოდა, სქემათა ნომენკლატურის ფარგლებს იგი არ გასცილებია და უაღრესად დოგმატიკური ხასიათისა იყო.

ტრადიციულ-სასკოლო მეტრიკას თავიდანვე მრავალი ნაკლი აღმოაჩნდა.

ანტიკური მეტრიკა წარმოადგენდა მუსიკის ზოგადი თეორიის ანუ რიტმიკის ნაწილს²², რადგან კვანტიტეტური ლექსის რიტმი გენეტიკურად სიმღერასა და ცეკვასთან იყო დაკავშირებული, პოეტური ტექსტის წარმოქმნას იქ ნახევრად ვოკალური ხასიათი ჰქონდა (საბერძნეთში, მაგალითად, პოეტი იმავე დროს მომღერალიც, აედი, იყო და თავისი ნაწარმოების მელოდიას გარკვეული საკრავების აკომპანიმენტს უხამებდა). ამიტომ ბერძნული პოეტური მეტყველებისათვის არსებითი იყო სწორედ ნუსიკალური რიტმის კანონები: ბერათა სიგრძე-სიმოკლე, ხმოვანთა გარკვეული კომპლექსების ანუ ტერფების (ტაქტის ანალოგიური ერთეულების) განაწილება დროის თანაბარ ფარგლებში, ანუ იზოქრონიზმი და მკაფიო მელოდიური წყობა. ახალი ენების სალექსო სისტემის კვლევას საფუძვლად დაედო საკუთრივ ანტიკური ლექსთწყობის ბუნებისათვის შესაფერი ეს კანონები და, მათთანადამე, სასკოლო ანუ დოგმატიკური მეტრიკა მექანიკურად სარგებლობდა ბერძნების მიერ გამოთქმული სისტემით სულ სხვა ფონეტიკუ-

რი მოვლენების ასახსნელად ახალი ენების ლექსთ-
წყობათა რიტმის კვლევისას. ამიტომაც კვალიტეტური-
ლექსთწყობის ანალიზი დიდხანს არ გასცილებია ლექსის რიტმუ-
ლი ფორმების თვალთ შესწავლის ფარგლებს — ფიქცი-
ური ტერფების გრაფიკულ გამოხატვას, საზომთა სქემების
აღწერასა და კლასიფიკაციას და ა. შ. ეს იყო პოეტური ტექსტი-
სადმი მარტოოდენ მხედველობითი დამოკიდებულება და სხვა.
არაფერი.

გასული საუკუნის 90-ან წლებში დაიწყო ახალი გზების ძიება.
მეტრიკაში. ლექსის რიტმისადმი ნუსქოლასტიკური დამოკიდებულე-
ბის წინააღმდეგ გამოვიდა ენათმეცნიერი ედ. ზივერსი (1850—
1932), რომელმაც ლექსის ბეჭდური ტექსტის თვალთ შესწავლას.
(„აუგენფილოლოგიე“) დაუპირისპირა ლექსის ფონეტიკური ელე-
მენტების ანალიზი ანუ მეთოდი მსმენელის თვალსაზრისით ტექ-
სტის რეალური ათვისებისა. ედ. ზივერსი ე. წ. სმენითი ფი-
ლოლოგიის („ოპრენფილოლოგიე“) ფუძემდებელია²³.

ედ. ზივერსის აზრით, პოეტური მეტყველების წერილობითი-
გადაცემა მარტოოდენ შესაბრალისი სუროგატია ცოცხალი სი-
ტყვისა. მან რომ ზემოქმედება გამოიწვიოს, საჭიროა ლექსის
ტექსტი ხელახლა გაცოცხლებულ იქნას ზეპირი წარმოთქმის გზით.
სმენითი ფილოლოგიის მამამთავარი მზადა იგივეობის ნიშნები
აღმოაჩინოს ლექსსა და მუსიკალურ ნაწარმოებს შორის; მისი
შეხედულებით, მოძღვრება დროის ერთეულების შესახებ, ისევე,
როგორც მოძღვრება მახვილზე, წარმოადგენს ცალკე თავს პოე-
ტური მეტყველების ბგერითი ფორმის შესახებ მოძღვრე-
ბისას. მეცნიერულმა მეტრიკამ კი მხედველობაში უნდა მიიღოს.
ყველაფერი ის, რაც მხატვრულ ხასიათს ანიჭებს
პოეტურ მეტყველებას. ლექსის ბგერითი ფორმა, ზივერსის მიხედ-
ვით, გენეტიკურად სიმღერისა და ცეკვისაგანაა წარმოშობილი,
პოეზია თავდაპირველად სიმღერას წარმოადგენდა. მართალია,
პოეზია სამუდამოდ არ დარჩენილა სიმღერად, ის განთავისუფლ-
და წმინდა მუსიკალური მელოდიის ხუნდებისაგან, სიმღერის
თავისებური რიტმისაგან და მის (სიმღერის) ნაცვლად აღმოცენდა
წარმოსათქმელი ლექსი, — „სამღერალი ლექსის“ გვერდით
გაჩნდა „სათქმელი ლექსი“, — მაგრამ ეს უკანასკნელი მაინც
ინარჩუნებს სპეციფიკურ ენობრივ მელოდიას („შპრახმელოდიე“).
და შინაგანი ფაქტურის მხრივ, დეკლამაციურ ხასიათთან ერთად,
მაინც მუსიკალური ბუნებისა... კომპოზიტორისა და პოეტის
როლი შემდეგნაირადაა ფორმულირებული: კომპოზიტორი ქმნის.

მტკიცე მელოდიას მაღალი ტონებისა და ინტერვალების თავისუფალი შერჩევით, პოეტს კი თავის განკარგულებაში აქვს ემპირიული ენის მაღალი ტონები და ინტერვალები, რომელთა თავისუფლად სარგებლობა მას შეუძლია. მუსიკალური გამოთქმის დანარჩენ საშუალებებს კი—ხმის ტემბრის ვარიაციას, ტემპს, Forte-სა და Piano-ს და მისთ., — პოეტი ფლობს ისევე, როგორც კომპოზიტორი.

პოეტური ტექსტის არსებით თავისებურებად ედ. ზივერსი თვლის მელოდიას (მაღალი და დაბალი ტონების მწყობრ თანმიმდევრობას), რომელიც წარმომეტყველის მიერ ნებისმიერად კი არაა შეტანილი ტექსტში, არამედ ობიექტურადაა მასში მოცემული სისტემის სახით. თვითეული წარმოსათქმელი სიტყვა, სმენითი ფილოლოგიის მტკიცებით, რიტმულ-მელოდიური ხასიათისაა. მეტყველების ეს მხარე რეგულირდება როგორც ტრადიციული, ისე ინდივიდუალური სამეტყველო ჩვევებით. პროზასა და ლექსს შორის განსხვავებას ედ. ზივერსი სწორედ მელოდიის სფეროში ხედავს. თავისთავად იგულისხმება, რომ ცალკეულ შემთხვევაში პროზასაც შეუძლია ჰქონდეს რიტმულ-მელოდიური ელფერი, მაგრამ, პრინციპული თვალსაზრისით, რიტმი და მელოდია პროზაში განიცდიან მერყეობას შემთხვევიდან შემთხვევამდე. ზივერსის მოწაფის ფრ. ზარანის აზრითაც ლექსი წარმოადგენს ბგერითს ფორმას, წინააღმდეგ პროზისა. რომელსაც ახასიათებს ინდიფერენტიზმი ბგერითი ფორმის მიმართ²⁴: თვალი კი არა, ყურია ინსტრუმენტი იმისათვის, ვისაც სურს გამოიკვილოს მხატვრული ფორმა ლექსისა, — ასკენიან სმენითი ფილოლოგიის მეთაურები.

მთავარი ყურადღების მელოდიაზე გადატანის გამო მეტრიკის ფარგლებს სცილდება მეტი წილი იმ საკითხებისა, რომელთაც ედ. ზივერსი ეხება. მელოდიის საკითხი ჩვენ ვერსიფიკაციისაგან დამოუკიდებელ პრობლემად გვესახება. არსებითია მხოლოდ მეთოდოლოგიური პრინციპი სმენითი ფილოლოგიისა: იგი მიზნად ისახავს ლექსის ბგერითი ფორმის ანალიზს. მაგრამ კვლევის ამგვარი მეთოდი მრავალმხრივ საცილობელია. ლექსის ზეპირი წარმოთქმის ანუ დეკლამაციისადმი ინტერესმა გარკვეულ პერიოდში გააძლიერა ყურადღება პოეტური მეტყველების აკუსტიკური მხარისადმი, რამაც გამოიწვია თვითონ აკუსტიკური მომენტის გაზვიადება ანუ ტენდენცია ლექსითი ტექსტში მუსიკალურ-მელოდიური სისტემის აღმოჩენისა. „მასობრივმა შემოწმებამ“ თითქოს ერთგვარი საბუთი მისცა „სმენითი ფილოლო-

გის“ წარმომადგენელთ ლექსში მკაცრად ჩამოყალიბებული მელოდიური სისტემის არსებობა ევარაუდნათ, მაგრამ ეს შეხედულება არ გაიზიარეს დეკლამაციის მთელმა რიგმა მკვლევარებმა რუსეთსა და დასავლეთში. გვერდი რომ ავუაროთ თვითონ მელოდიის საკითხს (ჯერჯერობით სრულიად გამოურკვეველია — მოცემულია თუ არა მელოდიკა გარკვეული და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სისტემის სახით პოეტურ ტექსტში), გადასაწყვეტია მთავარი საკითხი: განა სწორია აკუსტიკური მომენტის გაზვიადება ლექსის რიტმული ფორმების კვლევისას? სმენითი ფილოლოგიის მთავარი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ივიწყებს სიტყვას, როგორც მეტყველების აზრობრივ ერთეულს და მარტოოდენ აკუსტიკური მხრით განიხილავს მას. პოეტური ნაწარმოები მუსიკალურ თხზულებასთანაა გაიგივებული. ამის გამოა, რომ სმენითი ფილოლოგია ლექსის რიტმის კვლევის დროს მუსიკალური პირობების მაქსიმუმს იღებს მხედველობაში — ლექსის რიტმის ფაქტორებად მიჩნეულია ყველაფერი, რაც პოეტური ტექსტის ზეპირი წარმოთქმის აკუსტიკურ მხარესთანაა დაკავშირებული. ფრ. ზარანს, მაგალითად, დასახელებული აქვს შემდეგი ფაქტორები რიტმისა: 1. თვითონ რიტმი; 2. ღინამიკა, ანუ ცნება სიძლიერის გრადაციისა; 3. ტემპი; 4. აგოგიკა; 5. ბგერითი არტიკულაცია (ლეგატო, სტაკატო და ა. შ.); 6. მკვდარი პაუზა; 7. მელოდია; 8. ტექსტი (?!); 9. ტექსტის ევფონია (მაგ., რითმა, ალიტერაცია და სხვ.). როგორც მკითხველი ხედავს, რიტმის ცნების მოცულობა უაღრესად გაფართოებულია. ნამდვილად კი ყველა ლექსში და ყოველთვის (როგორი ფონეტიკური ბუნების ენასაც არ ეკუთვნოდეს იგი) რიტმის ყველა ელემენტი ერთბაშად როდია მოცემული, თანაც ზემოთ ჩამოთვლილ ელემენტთაგან ბევრი მხოლოდ ლექსის რიტმისთვის არაა დამახასიათებელი. ზოგი რამ დამოკიდებულია თვითონ წარმომთქმელისა და მსმენელის ფსიქო-ფიზიოლოგიური ჩვევებისაგანაც — ტექსტის რიტმს არ შეუძლია შეზღუდოს დეკლამატორი ნებისმიერი გადახვევებისაგან აკუსტიკის სფეროში. თანაც სიტყვის კომუნიკაციური მომენტის მიჩქმალვა თეორიულად ქმნის იმის შესაძლებლობას, რომ მარტოოდენ სმენითი შთაბეჭდილების მხრივ შეფასებული ტექსტი უცხოელის მიერ ყალბად იქნება ათვისებული — ცნობილია, რომ უცხოელი საკუთარი ენის ფონეტიკური სისტემის მიხედვით აღიქვამს უცნობი ენის ბგერით ფორმას. მაგალითად, ფრანგი, რომლის სალექსო მეტყველებას აღნივალის, რიტმი ახასიათებს (მახვილი ფრაზის ბოლოს), თავისი

ჩვევების მიხედვით ითვისებს ხოლმე გერმანული ლექსის დაღმავალ რიტმს²⁵. ასეთ შემთხვევაში ხომ იკარგება არსებითი მომენტი: პოეტური ტექსტის ბგერითი მხარის მთლიანი დაგააზრებული ათვისება?

სმენით ფილოლოგიას უპირისპირდება ზეორე, ასევე ცალმხრივი მოძღვრება — არტიკულაციურ-მოტორული ანუ კინეტიკური თეორია, რომლის მიხედვით ლექსის წარმოთქმისა და მისი რიტმის ათვისების საფუძველს, თვითონ, წარმოთქმის ორგანოთა როლი შეადგენს. მართალია, სმენითი ფილოლოგია არ ივიწყებს მოტორულ ფაქტორებს, კერძოდ, მახვილის კვლევის დროს, მაგრამ მისთვის ძირითადი მაინც სმენითი შთაბეჭდილებაა: მსმენელი ითვისებს არა წარმოთქმის სიძლიერეს, არამედ მის აკუსტიკურ კორელატს — ხმიერებას (ფრ. ზარანი). საწინააღმდეგო თვალსაზრისს იცავს მოტორულ კინეტიკური თეორია, რომელსაც რუსეთშიაც გამოუჩნდნენ მიმდევრები. ამათ რიგს ეკუთვნის, მაგალითად, ფორმალისტი ბ. ტომაშევესკი; ტომაშევესკის შეხედულებით ლექსის ყველა მოვლენა არ განეკუთვნება აკუსტიკურს, ამ მოვლენებს აქვს თავისი „არტიკულაციურ-მოტორული“ საწყისი²⁶. ეს შეხედულება ორიგინალობას ვერ დაიჩემებს. ჯერ კიდევ გ. ჰუმბოლდტის დაკვირვებით ყრუ-მუნჯები ბგერებს აღიქვამენ წარმომთქმელი ორგანოების მოძრაობაზე დაკვირვებით (ე. ი. თვითონაც განიცდიან „მოტორულ საწყისს“)²⁷. ნაგრამ ლექსის მიმართ ყრუ-მუნჯის პოზიციაზე დგომა შეუძლებელია. ეს იქნებოდა „არტიკულაციურ-მოტორული საწყისის“ ისეთივე გაზვიადება, როგორიც წილად ხვდა აკუსტიკურ მომენტს სმენითი ფილოლოგიაში. პოეტური ტექსტის გაგებისა და ათვისებისათვის აუცილებელია თვით ამ ტექსტის ნორმალური ინტერპრეტაცია. რასაკვირველია, სრულიად არაა სავალდებულო ლექსის ბგერითი მხარე უტყველად ზეპირი წარმოთქმის გზით იქნეს რეალიზებული, მაგრამ ყოველი ბგერის არტიკულაციურ პროცესს ჩვეულნაირად თან ახლავს მისი აკუსტიკური კორელატის ანუ ხმიერების წარმოდგენაც (ო. ლესპერსენი): ჩვენ ხშირად თვალთ ვკითხულობთ ლექსს, მაგრამ კითხვის დროს მაინც განვიცდივთ (პოტენციურად და არა ფიზიკურად) „მოტორული“ და „აკუსტიკური“ პროცესის ასლს ჩვენს წარმოდგენაში, შინაგანად ნაკარნახევს ლექსის რიტნული დინამიკის მიერ. ლექსის ნორმალური ათვისება ორივე საწყისის მთლიანობას გულისხმობს მათი რეალიზაციის მინიმალურ პირობებშიაც კი.

სმენითი ფილოლოგიის ძირითადი ნეთოდოლოგიური ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ მას ლექსის ბგერითი ფორმის „მხატვრული ელფერი“ დახურულად მიაჩნია იმათთვის, ვინც ტექსტის ზეპირ წარმოთქმას არ მიმართავს—თითქოს ლექსი ყოველთვის საკონცერტო პროგრამის მასალა იყოს და მას არ შეეძლოს აუდიტორიისაგან დამოუკიდებელი არსებობა. რაც შეეხება მოტორულ-კინეტიკურ თეორიას, მის შესახებ შეიძლება ვთქვათ ის, რაც გენიალურად შენიშნა ი. ბ. სტალინმა ე. წ. ექსტეზის ენის შესახებ: „... ეგრეთ წოდებული ექსტეზის ენის მნიშვნელობა მისი უკიდურესი სიღარიბისა და შეზღუდულობის გამო—სრულიად უმნიშვნელოა. ეს არსებითად, ენა კი არ არის, ან თუნდაც ენის სუროგატი, რომელსაც შეეძლოს ასე თუ ისე შეცვალოს ბგერითი ენა, არამედ უალრესად შეზღუდულ საშუალებათა მქონე დამხმარე საშუალებაა, რომლითაც ადამიანი ზოგჯერ სარგებლობს თავისი მეტყველების ამა თუ იმ მომენტის ხაზგასმისათვის“²⁸. პოეტური ნაწარმოების რიტმის ძირითად საფუძვლად მოტორული საწყისის გამოცხადებაც არსებითად რიტმის სუროგატის შესახებ მსჯელობაა.

დასკვნა: ლექსის რიტმული ელემენტების კვლევისას ორივე პრინციპის—როგორც ტექსტის აკუსტიკური ათვისების, ისე წარმოთქმის ორგანოთა როლის („მოტორული საწყისი“) —აბსტრაგირება და გაზვიადება მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს და ფიქციას წარმოადგენს. პოეტური მეტყველება გარკვეული საზოგადოებრივი დანიშნულების მქონეა და სიტყვის აზრისა და ბგერითი ფორმის მთლიანობა არასოდეს არ უნდა იქნას დავიწყებული. აქეთ მოგვიწოდებს ი. ბ. სტალინის მოძღვრება ენის შესახებ.

6

რევოლუციამდელ რუსულ ლიტერატურაშიაც დიდხანს ბატონობდა ე. წ. სასკოლო ანუ დოგმატიკური მეტრიკა, რომელიც ანტიკური მეტრიკისადმი მიბაძვის საფუძველზე წარმოიშვა დასავლეთის ლიტერატურაში. რუსულს ვერსიფიკაციაშიც დიდხანს იყო ფეხმოკიდებული ტერფის, მეტრისა და რიტმის სქოლასტიკური გაგება. პოეტური ტექსტისადმი დამოკიდებულება ამოიწურებოდა მარტოოდენ განყენებული სქემების ნომენკლატურით, რომელთა აღწერასა და კლასიფიკაციას ექცეოდა მთავარი ყურადღება.

სასკოლო მეტრიკის ტყვეობიდან თავის დაღწევას, თუმცა ამაოდ, შეეცადნენ რუსული სიმბოლისტური სკოლის წარმომად-

გენლები—ა. ბელი, ვ. ბრიუსოვი, ვ. ჩუდოვსკი და სხვები, უფრო გვიან კი ფორმალისტები—ბ. ტომაშევსკი, ვ. ჯირმუნსკი და სხვები. ლექსის თეორიის კვლევა საკმაოდ დიდხანს ამ უკანასკნელთა ერთგვარ მონოპოლიას შეადგენდა.

კატეგორიულად უნდა განვაცხადოთ, რომ ვერც ერთმა ზემოთ დასახელებულმა სკოლამ ვერ შესძლო ლექსის თეორიის ძირითადი მეთოდოლოგიური საკითხების გადაწყვეტა. სიმბოლისტურ-დეკადენტური მიმდინარეობის წარმომადგენელთა (ა. ბელი და სხვ.) საერთო იდეალისტური მსოფლმხედველობა ერთ ხანს გადაულახავ დაბრკოლებადაც იქცა ვერსიფიკაციის საკითხების კვლევაში, ხოლო ფორმალისტების ძიებანი უკიდურესი ცალმხრივობითა და აგრეთვე იდეალისტური აბსტრაქციებით ხასიათდებიან. ფორმალისტები ლექსის კონსტრუქციას მარტოდენ ფორმალურ, საკუთარი იმანენტური კანონებით განპირობებულ ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევდნენ, ხოლო მხატვრული ფორმის მნიშვნელობის ასეთი გაზვიადება მათ ნაშრომებს მეცნიერულ ღირებულებას უკარგავდა. ორივე ფორმალისტური სკოლა აშკარად მტრობდა ისტორიზმს. აქედან მომდინარეობს მეთოდი ლექსთწყობის ცალკეული პრობლემების ლიტერატურის საერთო პროცესიდან იზოლირებული განხილვისა, სრული უმწეობა ზოგადი მეტრიკის მთელი რიგი საკითხების ისტორიულ ასპექტში დამუშავებისას (ნ. რითმის წარმოშობის შესახებ ფორმალისტების შენიშვნები აქვე, თავი „რიტმა“). ამ მხრივ ტიპიურია ა. ბელის წმინდა იდეალისტური „თეორია“ რიტმისა და მეტრისა. 1910 წელს გამოვიდა მისი წიგნი „სიმბოლიზმი“²⁹, რომლის პირველი ნახევარი შეიცავს წერილებს გნოსეოლოგიისა და ესთეტიკის საკითხებზე, მეორე ნახევარი კი მიძღვნილია ვერსიფიკაციის საკითხებისადმი. ამ ნაწილში ავტორი „იკვლევს“ რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის მეტრსა და რიტმს და ასკვნის:

1. „ლექსის მეტრში ჩვენ ვგულისხმობთ ტერფების, ტაეპებისა და სტროფების ერთმანეთთან გაერთიანებას“³⁰. 2. „ლექსის რიტმში ჩვენ ვგულისხმობთ მეტრიდან გადახვევების სისტემას, ე. ი. გადახვევების ერთგვარ რთულ ერთსახეობას“³¹. ამრიგად ა. ბელი ერთმანეთს უპირისპირებს მეტრს, როგორც სტატიკურ ფორმას, და რიტმს, როგორც მეტრიდან გადახვევას ანუ „გადახვევა-

თა ჯამს“. თვითეული გადახვევა გამოიხატება სალექსო ტაქში ერთი ან მეტი მახვილის დაკარგვით ძირითად საზომთან შედარებით. რუსულ ოთხტერფიან იამბში (მაგალითისათვის: *Онѣни ннбъ чакъ считѣет* — — — — — (—)) გადახვევების ნიმუშებია ისეთი ტაქები, რომლებშიაც:

1. მახვილი გამოტოვებულია პირველ ტერფში (მეორე მარცვალზე): მაგ., *Напомяают мпе онѣ* (პუშკ.) — — | — — | — — | — —;

2. როცა მახვილი გამოტოვებულია მეორე ტერფის (მეოთხე მარცვალზე): მაგ., *Царевичу младому хлѣру* (დერჟ.):
— — / — — / — — / — — (—);

3. როცა მახვილი ამოვარდნილია მესამე ტერფში (მეექვსე ნარცვალზე): მაგ. *И еѣ Мнѣрва ударѣет* (ლომონოს.);
— — / — — / — — / — —;

ავტორის დაკვირვებით ოთხტერფიან იამბში აგრეთვე შესაძლებელია მახვილის დაკარგვა პირველსა და მესამე ტერფში

(— — / — — / — — / — —) და მეორე და მესამე ტერფებში (— — / — — / — —) ერთსა და იმავე დროს და ა. შ.³²

ძირითად ნორმიდან (ე. ი. საზომიდან ანუ მეტრიდან) გადახვევებს, რომლებშიაც მახვილის გამოტოვების შედეგად დაცული არაა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა, ა. ბელი განიხილავს ტემპის მხრივ: როცა მახვილი პირველ ტერფშია გამოტოვებული—წარმოთქმა აჩქარებულია (*ускоренне*, *Allegro*), რადგან პირველ მეტრულ მახვილამდე უმახვილო მარცვლები ჩვეულებრივ სწრაფად და მსუბუქად გამოითქმება, ხოლო როცა მახვილი მეორე ან მესამე ტერფშია გამოტოვებული—წარმოთქმის ტენზი შენელებულია (*замедленне*, *Andante*). გადახვევების ჯამი (ე. ი. ლექსის რიტმი მთლიანად) გადმოცემულია „გრაფიკული ნახაზის“ (*графический чертеж*) შენეობით: ეს არის ერთგვარი ბადე, რომელიც დაყოფილია უჯრედებად და რომლის ჰორიზონტალური ნწკრივის თვითეული უჯრედი გამოხატავს ცალკეული ტერფის ადგილს (მაგ., ოთხტერფიანი იამბის სქემაში.— იამბის ადგილს), მთლიანად ნწკრივი კი (ე. ი. ტაქტი)—მარცვლების რაოდენობას. ნახაზი გვაძლევს რიტმის გრაფიკულ გამოხატულებას. ადგილები, სადაც გადახვევებია დაშვებული (ორმარცვლიანი უმახვილო ტერფები ანუ პირიხები — — | შავი წერტილებითაა აღნიშნული ბადეზე და ეს წერტილები ერთმანეთთან ხაზებითაა შეერთებული. ვლებულობთ სხვადასხვა „ფიგურებს“—რომბს, კუბს, ჯვარს, ტრაპეციას, კვადრატს

და ა. შ. მაშასადამე, „გრაფიკული ნახაზი“ თითქოს მილიანი გამოხატულებაა გადახვევებისა (უმახვილო ორმარცვლიანი ტერფების ანუ პირიხების ჯამისა), ხოლო „ფიგურები“ წარმოადგენენ ლექსის „რიტმული (ინდივიდუალური) ტემპის გრაფიკულ გამოთქმას“²².

ასეთია, მოკლედ, ა. ბელის სქოლასტიკური „თეორია“. მანვე გამოიმუშავა ე. წ. „სტატისტიკური მეთოდი“, ანუ რიტმული ვარიაციების („გადახვევების“) დაჯგუფებისა და გამოანგარიშების პრინციპი, რომელიც საფუძვლად დაედო ვითომდაც რიტმის „შედარებით მორფოლოგიას“ თვით ბელისა და მისი ნიმიდეგების (ნედობროვი, ჩუდოვსკი, ნაწილობრივ გ. შენგელი და ბ. ტომაშევსკი) ნაშრომებში და საერთოდ ერთგვარ სქოლასტიკურ-ბუხჩაღტრულ სტატისტიკას უმთავრესად რევოლუციანდელი რუსული ლექსის თეორიაში.

ა. ბელის თეორია უაღრესად ყალბია, მეტაფიზიკური და იდეალისტური. იგი რიტმს ეძიებს მეტრულ სქემაში, ფიქციური ტერფების ფარგლებში. ეს ცხადი ხდება „გრაფიკულ ნახაზზე“ დაკვირვების ფონზე:

1. „გრაფიკული ნახაზი“ ითვალისწინებს მარტოოდენ „გადახვევებს“ (უმახვილო მარცვლებიან ტერფებს—პირიხებს) და უყურადღებოდ სტოვებს—რიტმის თვალსაზრისით არანაკლები მნიშვნელობის მოვლენას—ტაეპში ზედმეტი მახვილის გაჩენას (მაგ., ოთხტერფიანი იამბის სქემაში იამბის (— —) ნაცვლად სპონდეს (— —) გაჩენას). 2. რიტმის ძირითად გამოვლენად მიიჩნევს მარტოოდენ ტემპს (Allegro-სა და Andante-ს), მაგრამ ეს უკანასკნელი არ ამოსწურავს რიტმის ცნებას და 3. ლექსის რეალური რიტმის ათვისების დროს ტემპი სქემის ტერფების ფარგლებით არაა შემოზღუდული, როგორც ამას „გრაფიკული ნახაზი“ ითვალისწინებს სათანადოდ გამოყოფილი წერტილების სისტემების ანუ „ფიგურების“ საშუალებით, და იგი სცილდება ფიქციური ტერფის საზღვრებს—მოიცავს სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს შორივ მეტრულ მახვილანდე. საილუსტრაციოდ ავიღოთ თვითონ ბელის მიერ მოტანილი მაგალითი: *Напомни́ют ми́нэ ои́н* (პუშკინი). ამ ტაეპის მეტრული სქემა, ტერფებად დაყოფილი, ასეთია: — — | — — | — — | — | ; „გრაფიკული ნახაზი“ აჩქარებას მხოლოდ პირველ ტერფში (Напо...) ვარაუდობს და, მაშასადამე, ტემპის მხრივ მხოლოდ ეს პირველი უმახვილო ტერფია (პირიხი) საყურადღებო. მაგრამ ლექსის¹ წარმოთქმის დროს აჩქარება ხომ პირველი ორი მარცვლის (Напо...) შენდეგ არ სწყდება? იგი

ვრცელდება სიტყვის დანარჩენ მარცვლებზედაც პირველ მახვილამდე (напомнил / ют...). მაშასადამე, ტერფისა და ტემპის საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა, რის გამოც „გრაფიკული ნახაზი“ შეუძლებელია გამოხატავდეს ლექსის რეალურ რიტმს²⁴. ამ უკანასკნელის კვლევის დროს ა. ბელი იმავე სასკოლო, დოგმატიკური მეტრიკის ნიადაგზე რჩება, რანდენადაც სქემის აბსტრაქციულ ერთეულს ტერფს (მოტანილ მაგალითში—პირიხს)—წარმოთქმის რეალურ ელემენტად მიიჩნევს. მართებულად მიგნებული ერთ-ერთი მომენტი რიტმისა—სქემიდან „გადახვევა“—მან ახსნა ტრადიციული მეტრიკის ხერხებითა და ტერმინოლოგიური არსენალით. არავითარი „პირიხები“ და „პეონები“, როგორც რეალური წევრები რიტმული მეტყველებისა, არ არსებობენ და მეტრისა და რიტმის დაპირისპირებაც თავიდან ბოლომდე ყალბია: მეტრი (საზომი) ერთ-ერთი ფაქტორია რიტმისა და მათი ურთიერთ დაპირისპირება ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. საზომის სქემა კი—განყენებული გამოხატულებაა მეტრისა და არა ამ უკანასკნელის, როგორც რიტმის რეალური წევრისა. (იხ. აქვე თავი „რიტმი“).

ა. ბელის იდეალისტურ-სქოლასტიკური და მანკიერი ძიებანი განსაზღვრავენ მისი მიმდევრების შრომების ხასიათსაც²⁵.

7

ტერფისა და სქემის ძველი გაგების საფუძველზე იკვლევდა რიტმს ვალერი ბრიუსოვიც²⁶. მან შეიმუშავა ე. წ. „იპოსტასის“ თეორია, რომლის მიხედვით ლექსის რიტმი გამოიხატება ერთნაირი ან სხვადასხვანაირი, მაგრამ მონათესავე, ტერფების ურთიერთმონაცვლეობაში; იპოსტასის შემთხვევას წარმოადგენს, მაგალითად, იამბურ მეტრში თვითეული მარტივი ტერფის (იმავე იამბის) რომელიმე მონათესავე მარტივი ტერფით (მაგ., პირიხით —) შენაცვლება. როგორც ვხედავთ, „გადახვევების“ თეორია აქ სხვა სიტყვებითაა დასაბუთებული.

ვ. ბრიუსოვის ძირითადი დებულებებია:

„ტონურ (წაიკითხე: სილაბურ-ტონურ,—ა. გ.) ლექსთწყობაში მეტრი იქმნება ტერფების გარკვეული შეხამებით. მაშასადამე, ტერფი მეტრის ძირითად ელემენტს შეადგენს.

ტერფი მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების გარკვეული შეხამებაა. მეტრი განიცდის სახეცვლილებას მეტრის მეორადი ანუ მეორეხარისხოვანი ელემენტების (რიტმის ელემენტები) შემწეობით, რომლებიც შემდეგია:

ერთი ტერფის შეცვლა მეორით ანუ იპოსტასა.

მეტრის გაყოფა ნაწილებად ანუ ცეზურა.

მეტრის დაბოლოების შეცვლა ანუ კათალექტიკა.

ხასიათს, რომელსაც იძენს მეტრი ამ სახეცვლილებით, ეწოდება რიტმი. თვითეულ მეტრს შეიძლება ჰქონდეს რანდენიმი რიტმი“³⁷.

უფრო გვიან ვ. ბრიუსოვს ამ განმარტებებში მცირეოდენი ცვლილებები შეაქვს. საერთოდ კი მთელი მისი სისტემა კლასიკური ნიმუშია დოგმატიკური მეტრიკისა, იგი არ ითვალისწინებს ლექსის რეალური რიტმის ბუნებას, სიტყვის ფონეტიკურ კანონებს და არსებითად სქემის ფიქციური ელემენტების დაჯგუფებას სჯერდება.

არც ერთ ლექსთწყობაში არაა ცნობილი პირიხებით შედგენილი ტაეპი, რადგან საზომის სქემის ეს აბსტრაქციული ერთეული ორ უმახვილო მარცვალს გამოხატავს და, მაშასადამე, საზომის დამოუკიდებლად შედგენა მას არ შეუძლია. ამიტომ პირიხის როლი „იპოსტასის“ (ტერფების ურთიერთშენაცვლების) შენთხვევაში ვერ შეედრება მახვილიანი ტერფების (მაგ., იამბის) როლს. ავიღოთ ტაეპი *Адмиралтейская игла* (პუშკინი). ბრიუსოვის სისტემის მიხედვით, რომელიც ტაეპს ხელოვნურად ანაწილებს ტერფებად, მოყვანილი ტაეპი შედგება ორი პირიხისა და ამდენივე იამბისაგან³⁸. მაგრამ ამით ხომ უარყოფილია ტაეპის რიტმული იმპულსი, მისი იამბური შემადგენლობა (ერთი და იმავე უფლებებითაა აღჭურვილი როგორც იამბი, ისე პირიხი)? მაშ რატომ არ შეიძლება ეს იამბური ტაეპი პირიხულ ტაეპადაც ჩავთვალოთ?

ტერფების ურთიერთშენაცვლება რომ მართლაც რეალური ფაქტი იყოს, მაშინ რიტმი უნდა ვეძიოთ პროზაშიაც, რადგან „იპოსტასის“ შემთხვევებს იქ უფრო ადვილად ვიპოვით. ასეთი თეორიული უხერხულობა იგრძნო ჯერ კიდევ ა. ბელიმ, თუმცა შემდგომი თვითონვე შეეცადა (ყალბად) აქცენტური მეტრისა და რიტმის ძიებას პროზაში.

ვ. ბრიუსოვი ლექსის რიტმს ეძებს სქემაში, საგანგებოდ იკვლევს სხვადასხვა ტერფების (უმთავრესად ორტერფიანი ჯგუფების ანუ „დიპოდიების“) შეხამებისა და ურთიერთშენაცვლების კანონს—იპოსტასს. ზოგადად ეს თეორია შეიძლება მოინათლოს ლოგაედურ თეორიად, რომელიც ლექსის რიტმის თავისებურებას ხედავს საზომის, უკეთ, მეტრული სქემის განყენებული ნაკვეთების ანუ ტერფების ურთიერთმონაცვლობა-

ში, ლექსის რიტმის გამოხატულებად მას მიაჩნია ელემენტები, რონელთა საზღვრები სრულიად პირობითია ტაეპში. ვ. ბრიუსოვის თეორია ერთ-ერთი სახეა დოგმატიკური მეტრიკისა³⁹.

ვ. პრიუსოვის შრონებმა დიდი გავლენა იქონიეს კერძოდ ს. გორგაძეზე, რომელმაც თავისი მონოგრაფიის („ქართული ლექსი“, 1930) მნიშვნელოვანი ნაწილი რუსი ავტორის მცდარ თეორიულ საფუძვლებზე ააგო.

8

არანაკლებ ამახინჯებდნენ საკითხებს ფორმალისტებიც, რომლებიც ლექსის თეორიას ეხებოდნენ. მეთოდოლოგიის სფეროში ისინიც სინბოლისტებივით სცოდავენ. რუხულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ჯერ არ ყოფილა სერიოზული ცდა ფორმალისტების დასკვნების რადიკალური რევიზიისა და მათი შრომებიდან ბევრი რამ დღესაც მსაპზარეული სახით გადადის, მაგალითად, უცხო ენების ფონეტიკის უახლეს სახელმძღვანელოებში. ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია შეეჩერდეთ ამ სკოლის მთავარი წარმომადგენლების ძირითად შეხედულებათა ირგვლივ.

წინასწარ უნდა შევნიშნოთ, რომ ტრადიციული ანუ დოგმატიკური მეტრიკის კრიტიკის დროს ფორმალისტებს პრინციპული თვალსაზრისით ორიგინალური რამ არ უთქვამთ—ისინი (ტომაშევსკი, ჟირმუნსკი...) პირდაპირ იმეორებენ უცხოელი მკვლევარების (ზივერსი, ზარანი, ვერიე) შეხედულებებს (იშვიათად წყაროებზე მითითებით, უფრო ხშირად კი—დაუსახელებლად). ამიტომაც, რომ მეტრისა და ტერფის ძველი გაგების წინააღმდეგ ყველა შეთანხმებულია. მაგ., ბ. ტომაშევსკის ლექსის საზომი აღარ მიაჩნია ტერფების—თითქოს-და რიტმის რეალური ელემენტების (ბელი, ბრიუსოვი...) — კომბინაციად: „რიტმული მონაცემის (задание) განმსაზღვრელ ნორმას ეწოდება მეტრი“⁴⁰. „რიტმი არის რეალური თანპინდევრობა ტაეპის წარმოთქმის თვისობრივ შეთანაბრებაში. რიტმი ინდივიდუალურია თვითეული ტაეპისათვის. ეროი მეტრული სქემის ტაეპები შეიძლება ღრმად განსხვავდებოდნენ რიტმის მხრივ“⁴¹. „რიტმი აღიქმება საშუალო, განსაკუთრებით ხშირი, განსაკუთრებით მოსალოდნელი რიტმული სურათის ფონზე. ამ რიტმულ მოლოდინს, რომელიც იქმნება რიგი წარმოსათქმელი ტაეპებისაგან გამოწვეულ, შეერთებულ შთაბეჭდილებათა აღქმაში, ამ საერთო წარმოდგენას ლექსის რიტმულ ხასიათზე, ვუწოდოთ რიტმული იმპულსი ანუ რიტმული მონაცემი, რადგან პო-

ეტიისათვის ამ საშუალო რიტმული ხაზის შეგრძნობა წინ უსწრებს ნაწარმოების შექმნას და შემოქმედებითს პროცესში იგი მეტი თუ ნაკლები სიზუსტით ისწრაფვის განახორციელოს ეს რიტმული მონაცემი სიტყვაში. ამრიგად, ლექსში უნდა გაირჩეს 3 მომენტი: 1. მეტრული სქემა, მეტრი, ნორმა, რომლის მიხედვით იწერება ტაეპები და პრინციპი, რომლის მიხედვით შეესაბამებიან ისინი ერთმანეთს. 2. რიტმი—რეალური ფორმა ბგერობისა, ნამდვილი წესრიგი წარმოთქმის თვისობრივ შეფარდებათჲ თვითეული ტაეპისათვის ცალკე. 3. რიტმული იმპულსი—საერთო შთაბეჭდილება ლექსის რიტმული სისტემისა, რომელიც იქმნება აღსაქმელი ლექსის მეტი თუ ნაკლები რიგის ტაეპების აღქმის საფუძველზე“⁴².

თუ საცილობელი არაა მეტრის ზოგადი დახასიათება (მეტრი-ნორმა!), სანავიეროდ საცილობელია რიტმის ფიქსირება მარტო-ოდენ ცალკეული ტაეპისათვის, ხოლო მთელი სტროფის ან ლექსის რიტმის მიჩნევა „საერთო შთაბეჭდილებად“, რომელსაც იგი „რიტმულ იმპულსს“ უწოდებს და ნორმის ანუ მეტრის ფარგლებს გარეთ ვარაუდობს.

შედარებით სხვაგვარ, არც თუ მაინცადაშინც ორიგინალურ აზრებს ანვითარებს ვ. ჟირმუნსკი თავის „მეტრიკის შესავალში“: „... არც ერთ ტაეპს, აღებულს ცალკე, მთელი ლექსის კონტექსტის გარეშე, არ შეუძლია გაამჟღავნოს მეტრული კანონის მონაწილეობა. მხოლოდ მთელს ლექსში მხილდება ეს ინერცია რიტმისა, ის საერთო რიტმული მონაცემი, ის კანონზომიერებანი რიტმული მოძრაობისა, რომელსაც ჩვენ აღვნიშნავთ ტერმინით—მეტრი“⁴³. ამრიგად, ჟირმუნსკისათვის, წინააღმდეგ ბ. ტომაშვიტისა, „საერთო რიტმული იმპულსი“ მეტრშია მოცემული. მაგრამ როგორ ესმის ჟირმუნსკის თვითონ „რიტმის ინერცია“? მოვუსმინოთ: „ტაეპში მეტრული კანონის მონაწილეობა შეიგრძნობა, როგორც ინერცია რიტმისა (მახვილი, რომელიც მოცემულ ტაეპში არაა, ზის სამახვილო ადგილას რიგ წინა და მომდევნო ტაეპებში); ლექსის შემოქმედისა და გამომთქმელის ეს მეტრული კანონი შეიძლება აღწერილ იქნას, როგორც ერთგვარი იმპულსი, რომელსაც ემორჩილება სიტყვიერი მასალა. უფრო განყენებულ ტერმინოლოგიაში ჩვენ ვლაპარაკობთ მეტრულ მონაცემზე ანუ მეტრულ კანონზე. ჩვენს შემეცნებაში მეტრული კანონის მონაწილეობა დასტურდება იმით, რომ თვითეული მეტრულად სამახვილო მარცვალი, თუნდაც მას ფაქტიურად მახვილი არ მოუღიოდეს, ჩვენთვის წარმოადგენს პრინციპულად მახვილიან ნარ-

ცვალს“⁴⁴. „ამრიგად. მეტრის გარეშე არაა რიტმი“⁴⁵. „მეტრი არის საერთო კანონი ძლიერი და სუსტი ბგერების თანმიმდევრობისა“⁴⁶.

მაშასადამე, ჟირმუნსკის აზრით, რიტმი უმთავრესად მეტრშია რეალიზებული. მიუხედავად ამ წინააღმდეგობისა ორი ფორმალისტის დასკვნებს შორის, ისინი ერთში მაინც შეთანხმებულნი არიან: რიტმი უფრო ფართო ცნებაა და ამდენად უპირისპირდება მეტრს. რიტმული მოვლენები, რომელთაც ა. ბელი განმარტავდა, როგორც „მეტრიდან გადახვევას“ (მახვილების დაკლება ტაქტში ანუ პირიხები იამბების ნა(ვლად), კერძოდ, ვ. ჟირმუნსკის გავებული აქვს, როგორც მეტრის ანუ იდეალური ნორმისა და სიტყვიერი მასალის ბუნებრივ თვისებათა ურთიერთმოქმედების შედეგი: „... მეტრიკისათვის აუცილებელია გათვალისწინებულ იქნას ძირითადი ცნებები: 1. მოცემული სიტყვიერი მასალის („რიტმიზაციის მასალის“—ანტიკურ თეორეტიკოსთა ტერმინოლოგიით *to rhythmizomenou*) ბუნებრივი ფონეტიკური თვისებები; 2. მეტრი, როგორც იდეალური კანონი, რომელიც მართავს ძლიერი და სუსტი ბგერების თანმიმდევრობას ტაქტში; 3. რიტმი, როგორც ძლიერი და სუსტი ბგერების რეალური თანმიმდევრობა, რომელიც აღმოცენდება სიტყვიერი მასალის ბუნებრივი თვისებებისა და მეტრული კანონის ურთიერთმოქმედების შედეგად“⁴⁷. ან კიდევ: „რიტმი არის რეალური თანმიმდევრობა მახვილებისა ლექსში, რომელიც აღმოცენდება იდეალური მეტრული კანონისა და მოცემული სიტყვიერი მასალის ბუნებრივი ფონეტიკური თვისებების ურთიერთმოქმედების შედეგად. განსაზღვრა რიტმისა, როგორც მახვილების რეალური თანმიმდევრობისა ტაქტში, წინააღმდეგ მეტრისა, როგორც იდეალური კანონზომიერებისა, განყენებული სქემისა, სავსებით შეესაბამება ა. ბელის ძირითად აზრს და ანთავისუფლებს ამ აზრს იმ არამოხდენილი ფორმულირებისაგან, რომელმაც მთელი რიგი გაუგებრობანი და ხშირად უმართებულო თავდასხმებიც გამოიწვია“⁴⁸.

მთელი ეს ფორმალისტური და იდეალისტური მსჯელობა (სიმპტომატურია ჟირმუნსკისა და ტომაშევსკის⁴⁹ დაახლოება სიმბოლისტ-დეკადენტ ბელის მეტაფიზიკურ ძიებასთან რიტმიკის დარგში!) ჟალრესად ყალბია და მეთოდოლოგიურად მიუღებელი.

რასაკვირველია, სალექსო რიტმის შესწავლას უნდა წინ უსწრებდეს იმ ენის ფონეტიკური კანონების გათვალისწინება, რომელსაც ლექსთწყობა განეკუთვნება. ენის ფონეტიკური კანონები

კაკაფონია სრულიად უჩვეულოა დ. გურამიშვილისათვის. ლექსის კონსტრუქციის დაშლა საერთოდ იშვიათია ქართულ კლასიკურ პოეზიაში. გურამიშვილის დასახელებულ ლექსში კი to rhythmic-შიონიონ მართლაც არ განიცდის მეტრული კანონის ზეგაყენებას, მაგრამ პოეტს კარგად ესმოდა, რომ ლექსის რიტმული ფარგლების დაშლა მკითხველზე სრული დისპარმონიის შთაბეჭდილებას მოახდენდა. ამიტომ მე-13 სტროფში თვითონვე გვაფრთხილებს:

ესე სიტყვანი მე მაქვს ასე შეტყობილი,
მწყობრი არსო სიტყვანი ლექსად შეწყობილი,
ამისთვის კანუნად არ მიჩანს თქმა ლექსისა
და მოძიება რიტორთ სახომი ექსისა.

მაშასადამე, ლექსში „სიტყვიერი მასალის“ („რიტმიზაციის მასალის“) თავისუფალი დინება უმაღლეს ამქლანებს თვითონ მეტრული კანონის უხეშ დარღვევას და ნაწარმოებს პოეზიის გარეშე აყენებს: როცა ასეთი რამ დაშვებულია, საქმე გვაქვს დეფექტთან, თუმცა დეფექტი თავის მხრივ რიტმის კონსტრუქციულ როლზე მიგვიბრუნებს და არა პირიქით. თვითეულ ლექსს (შათ შორის ე. წ. თავისუფალ ლექსსაც) გარკვეული ჩარჩოები აქვს და, თუ ვიტყვით მეტაფორულად, მეტრი ის მთავარი გუშაგია, რომელიც მოაგონებს სიტყვებს — როგორი უფლებებით არიან აღჭურვილნი ისინი წინასწარ ნავარაუდევ ფარგლებში მოძრაობის დროს. ჯებირების ნებისმიერი გადალახვა „პატიმრებს“ აკრძალული აქვთ.

ჩვენეი შეხედულება საბოლოოდ ასე ფორმულირდება:

ლექსის რიტმი შთლიანი სისტემაა. მეტრული სქემა საზომის სტატიკური გამოხატულებაა, შეიძლება მისი თვალთშეწავლაც კი (მაგ., გრაფიკული ნიშნებით აღნიშვნა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლებისა). ლექსის რიტმის რეალური აღქმის დროს კი მეტრი ძირითადი ფაქტორია და არეგულირებს ტექსტის დანარჩენ რიტმულ ელემენტებს. მათს ურთიერთ დაპირისპირებას არავითარი საფუძველი არ გააჩნია. ამიტომ „რიტმული ვარიაციები“, ან „რიტმული იმპულსი“ თუ „საერთო შთაბეჭდილება“, ვითარცა ლექსის რეალური რიტმის მოვლენები, მეტრისადმი დაპირისპირებას კი არ გულისხმობენ, არამედ თვითონ მეტრთან (ძირითად საზომთან ანუ იდეალურ ნორმასთან) ლექსის დანარ-

ჩენი რიტმული ელემენტების შეფარდებას (მახვილების დაკლება, ზედმეტი მახვილების გაჩენა და ა. შ.). რიტმი ბგერითი ელემენტების შინაგან წინააღმდეგობათა დიალექტიკური ძთლიანობაა.

ეს თვალსაზრისი სავსებით ანთავისუფლებს ლექსის თეორიას ყველა ჯურის სქოლასტიკურ-მეტაფიზიკური შეხედულებებისა და ფორმალისტური დუალიზმისაგან.

9

სრული არე-დარევა სუფევს პროზასა და ლექსს შორის განსხვავების საკითხშიაც სიმბოლისტ-ფორმალისტების ნაშრომებში. პირველნი პროზაშიაც ეძებდნენ ლექსის რიტმის ადეკვატს და ყურადღებას არ აქცევდნენ ჟანრების შინაგან აგებულებათა სხვადასხვა სახეებს ლიტერატურაში. ფორმალისტები კი განსხვავებას ნახულობდნენ მარტოოდენ რიტმის ფუნქციონალურ სფეროში, ანუ თვითონ რიტმული სისტემის სხვადასხვა დანიშნულებაში ჟანრის (ლექსისა და პროზის) ფარგლების შიგნით.

პროზულ ჟანრებში არსებითია შინაარსი, ცალკეული რიტმული ელემენტები კი (და არა რიტმი, როგორც მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სისტემა) სავსებით ემორჩილებიან ნაწარმოების სიუჟეტურ ქსოვილს, ხახს უსვამენ ან ზოგჯერ კიდევ აფერხებენ მას. ლექსში სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენასთან გვაქვს საქმე: აქ რიტმია დომინიური ფაქტორი და ლექსის შინაარსობლივი (სემანტიკური) მხარე მჭიდროდაა დაკავშირებული ნაწარმოების ბგერითი ელემენტების (მეტრი, რიტმი, რითმა, ინტონაცია...) სისტემასთან; სიტყვიერი მასალა ლექსში მთლიანად გარიტმულია; რიტმი ნეიტრალური რეკვიზიტი როდია ლექსში, პირიქით, სიტყვა მის ზეგავლენასა დაქვემდებარებული და ამ გარემოებითაა გამოწვეული კერძოდ მახვილის სხვადასხვა დანიშნულებაც ლექსსა და პროზაში: სილაბურ-ტონური ლექსის ტაეპი შეიცავს მეტრულ მახვილებს, ემყარება ამ მახვილთა კანონზომიერ (ან პოტენციურად კანონზომიერ) თანმიმდევრობას. პროზის სტრიქონი კი, აზრით მომენტის კარნახით, მეტწილად ერთი ძირითადი—დანარჩენ სიტყვიერ მახვილებზე უფრო ძლიერი—აქცენტის (ფრაზული ან ლოგიკური მახვილის) მატარებელია. ამიტომაც პროზული ტექსტის სკანდირებისას შეუძლებელია ყველა მახვილის თანა-

ბარი ძალით გამოთქმა, რადგან ამას ეწინააღმდეგება აბზაცში არა თანაზომიერი სტრიქონების განლაგება და ცალკეული სიტყვების რაოდენობის მერყეობა ლოგიკურ თუ ფრაზულ მახვილებს შორის. ლექსში გარკვეული საზომი (მეტრი) უკვე წინასწარ ზღუდავს სიტყვიერი ერთეულების თავისუფალ დინებას, ამიტომაც პროზა არასოდეს არ იქცევა ლექსად, რაგინდ ზედმიწევნით არ მოწესრიგდეს იგი ფონიკურად: საზომის, ვითარცა სავალდებულო ნორმის, ხშირი განმეორება პროზაში შეუძლებელია. არც „მეტრული იმპულსი“ არის ისე საგრძნობი ე. წ. „რიტმულ პროზაში“, როგორც თვით „თავისუფალ ლექსში“, რომელიც თითქოს უფრო ნაკლებ შეიცავს რიტმს, ვიდრე მეტრული პროზა თავისი მოჩვენებითი რიტმულობით.

10

როგორი დასკვნები გამოდინარეობს ჩვენი თეორიული ექსპურსიდან?

ვერც დასავლეთის ენათმეცნიერებამ (სადაც ლექსის თეორიის თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანი მიმდინარეობა იყო ედ. ზივერსის სკოლა „სმენითი ფილოლოგიისა“), ვერც სიმბოლისტურ-ფორმალისტურმა მიმდინარეობებმა რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ვერ შესძლეს ვერსიფიკაციის მთავარი თეორიული საკითხების მეცნიერულად დამუშავება. იდეალიზმი და ანტიისტორიზმი, სქოლასტიკა და ბუხჩალტრული სტატისტიკა ლექსის ცალკეული ელემენტებისა, — აი რითაა აღბეჭდილი მათი შრომები. უკანასკნელი თხუთმეტი-ოცი წლის მანძილზე კი რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში თითქოს სრულიად შენეღდა ინტერესი ლექსთწყობის პრობლემებისადმი და მხოლოდ თითო-ორი თეორეტიკოსი თუ ეხება ამ პრობლემებს, ისიც სასკოლო სახელმძღვანელოებში⁵¹. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ლექსის თეორია ერთ წერტილზეა გაყინული.

მხოლოდ ენათმეცნიერების საკითხებზე ი. ბ. სტალინის გენიალური შრომის გამოქვეყნების შემდეგ გახდა შესაძლებელი სალიტერატურო ენისა და, კერძოდ, პოეტური ენის პრობლემათა მარქსისტული, მეცნიერული თვალსაზრისით გაშუქება. კერძოდ, წინამდებარე მონოგრაფიის ავტორისათვის ბელადის მიერ ჩამოყალიბებული საენათმეცნიერო პრინციპები გზის გამკვლევა ვერსიფიკაციის ზოგადი თეორიული საკითხების დამუშავების დროს მხოლოდ ამჟამადაა შესაძლებელი საფუძვლიანი მხილება და განად-

ვურება იდეალისტური თეორიებისა ლიტერატურათმცოდნეობაში, მასთან—პოზიტიური კვლევა და სწორი დასკვნების გამოტანაც. ვფიქრობთ, რომ ამგვარი ცდის პრეტენზიას ნაწილობრივ მაინც ამართლებს ეს შესავალი და მონოგრაფიის შემდგომი თავებიც.

ყოველივე ზემოთ თქმულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ პოეტის საგანს სალექსო ენის სპეციფიკური ელემენტების შესწავლა შეადგენს. ამასთან დაკავშირებით მოვიყვანო ი. ბ. სტალინის აზრს ენის თავისებურებათა და ენათმეცნიერების შესახებ: „ეს თავისებურებანი ახასიათებენ მხოლოდ ენას, და სწორედ იმიტომ, რომ ისინი ახასიათებენ მხოლოდ ენას, ენა დამოუკიდებელი მეცნიერების—ენათმეცნიერების—შესწავლის ობიექტია. ენას ეს თავისებურებანი რომ არ ჰქონოდა, ენათმეცნიერება დამოუკიდებელი არსებობის უფლებას დაჰკარგავდა“⁶².

მონოგრაფიის პოზიტიური ნაწილი მიზნად ისახავს ქართული სალექსო ენის თავისებურების, კერძოდ, მისი რიტმული სტრუქტურის, შესწავლას მარქსისტულ-ლენინური მეთოდოლოგიის საფუძველზე.

ქართული პერსიუიკაზიის კვლევის ისტორიისათვის

1

ქართული კლასიკური ლექსის ისტორიული განვითარების საკითხები დღემდე არ ყოფილა სპეციალური მიმოხილვის საგანი. ლექსთწყობის ის სისტემა, რომელიც წმინდა სახით ჩამოყალიბდა კლასიკურ ხანაში (XI—XII სს.), თავისი წარმოშობით უფრო ადრინდელ ხანას ეკუთვნის. მაგრამ ჩვენ ამჟამად არ მოგვეპოვება ისტორიულად დამოწმებული მასალა სრული ევოლუციური სურათის გასათვალისწინებლად. დღემდე მოღწეული ლიტერატურული ძეგლების მიხედვით კი შეიძლება მხოლოდ ერთი ზოგადი დასკვნის გამოტანა: ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსს წინ უჭლოდა ხანგრძლივი ტრადიცია ჰიმნოგრაფიული პოეზიისა, რომლის სტრუქტურას განსაზღვრავდა არა მოწესრიგებული ტონიკა, არამედ გალობის კანონები. ქართულ ლექსშიაც მოხდა თანდათანობითი გადასვლა სილაბურ სისტემიდან სილაბურ-ტონურზე. მეორე მხრივ, ნაწილობრივ დასაშვებია ბერძნული მეტრიკის სუსტი მიბაძვაც. რადგან ცნობილია, რომ ანტიკურ ლექსთწყობაში დაკანონებული გრძელი და მოკლე მარცვლების თანმიმდევრობა და ტერფების კანონზომიერი ცვალებადობა მისაბამ მაგალითად დაიქცა ყველა ენის მეტრიკაში. ამ ტენდენციამ, უწინარეს ყოვლისა, თავი იჩინა რიტმული ნაკვეთების მწყობრ დალაგებაში, რასაც უნდა გამოეწვია ლექსთწყობის მეტრულ სისტემაში სავალდებულო თანმიმდევრობის შესაბამისი შთაბეჭდილება. საზოგადოდ სილაბურ-ტონური სისტემა ნაწილობრივ აღმოცენდა ანტიკური მეტრიკის კანონების ნაციონალური ენობრივი თვისებების მქონე ლექსთწყობაში გადმონერგვის გზით და ეს ფაქტი არ უნდა იყოს მნიშვნელობას მოკლებული ქართული ლექსთწყობის ისტორიისთვისაც.

რასაკვირველია, ბერძნული მეტრიკის მიხედვით ჩვენი ვერსიფიკაციის ბუნების ასხნა ყოველად მოუხერხებელია და ქვემოთაშუა უფრო ვრცლად გვექნება საუბარი. ქართულ კლასიკურ

ლექსს საკუთარი ენობრივი თავისებურებანი ახასიათებს. მაგრამ ზოგიერთი მოვლენის ისტორიული თვალსაზრისით ახსნის დროს გარედან მომდინარე მოვლენებისათვის გვერდის ავლა უმართებულო იქნებოდა. ამ გარეშე ფაქტორების არსებობის დადასტურება შეიძლება კონკრეტული ფაქტებითაც.

ცნობილია, რომ ანტიკურ საზომებს შორის ყველაზე გავრცელებული იყო ჰეგზამეტრი. ბერძნულ ლექსთწყობაში ეს საზომი ექვსტერფიან დაქტილს წარმოადგენს, რომლის შიგნით შეიძლება თვითეული დაქტილური ტერფის შეცვლა (გარდა მეხუთე ტერფისა) სპონდეთი და მეექვსე ტერფი უექველად ორმარცვლიანია (სპონდე ან ქორე). განსაკუთრებით ხშირად ჰბაძავდნენ ამ მეტრს ევროპული ენების ლექსთწყობაში, სადაც აღნიშნული საზომის შიგნით დაქტილურ ტერფებს მეტწილად ქორე ენაცვლებოდა. აქედან წარმოდგა გავრცელებული ტიპი „დაქტილურ-ქორეული ჰეგზამეტრისა“, მაგალითად, გერმანულ და რუსულ პოეზიაში. ეს მოვლენა მეტწილად დაკავშირებული იყო ჰომეროსის ეპოსის თარგმნასთან, რომელიც ყოველთვის ამდიდრებდა სხვა ერების ლექსთწყობას.

გვაქვს თუ არა ანალოგიური შემთხვევა ქართული მეტრიკის ისტორიაში?

პ. ინგოროყვამ აღნიშნა, რომ ეფრემ მცირეს თავის „ელნთა მეზღაპრეობაში“ მოჰყავს ციტატი ჰომეროსიდან ლექსად („მარცულედი სიტყვთ“). აი მთლიანად ეს ადგილი:

„უმიროს გამომეტყუელსა, ენება რაჲ გამოჩინებაჲ სიმახვლისა და მჭურვალეებისაჲ, რომელი აქუნდა დიომიდის ბრძოლათა შინა, იგავით მიაშგავსა იგი იროას, და გამოთქუა მისთვის სიტყუაჲ მარცულედი, ვითარმედ:

„ამის ვისიმე // დგომაჲ ცხენისაჲ // სასმენელ იქმნა // ბაგათა ზედა“¹.

აღსანიშნავია აგრეთვე ერთი ადგილი პროკოპის მარტვილობის ტექსტიდან (VI—VII სს.):

„და პირველთა მათ ომიროსისთა წარმოიღებდა სტიქონთა, და თქუა:

„არა კეთილ არს // მრავალ უფლებაჲ, // ერთ უფალ იყავნ // და ერთ მეუფსა“².

ძველი ავტორების მიერ თარგმნილ ამ ტაეპებში მოცემულია სიტყვიერი ჯგუფების ისეთი განაწილება ტაეპის ჩარჩოში, რომ იგი ბერძნული საზომისათვის დამახასიათებელი ტერფული თანმიმდევრობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა ნამდვილი ჰეგზა-

მუტრის დაქტილური შემადგენლობა და მარცვლებ-
რივი რაოდენობა დაცული არაა². თარგმნილი სტრი-
ქონები ბერძნული საზომის პროტოტიპს კი არ წარმოადგენენ,
არამედ ქორე-დაქტილური შემადგენლობის მეტრებს. მაშასადამე,
ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ჩამოყალიბების უძველეს
სტადიაშიც ნაწილობრივ იმ მოვლენამ იჩინა თავი, რომელიც
ბერძნული ჰეგზამეტრისადმი მიბაძვას მოჰყვა სხვა ენების სილა-
ბურ-ტონურ სისტემებში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება
ამ ფაქტს ჩახრუხადის ოცმარცვლიანი ქორე-დაქტილური მეტრე-
ბის გენეზისის ახსნის საკითხშიაც. საკმარისია ეფრემ მცირეს
„მარცვლედ სიტყვებს“ გაუჩნდეთ რითმა, რომ მივიღოთ ე. წ.
„ჩახრუხაული“. საერთოდ კი, ჩახრუხადისა და შავთელის ოდების
მეტრიკის ახლო გაცნობა ცხადყოფს, რომ მათი აღმოცენება
უაღრესად მწიგნობრულ ხასიათს ატარებს.

ასევე მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ დღესდღეობით
პირველი ნიმუში 16-მარცვლიანი (ურითმო) „დაბალი შაირისა“,
მისთვის დამახასიათებელი მეტრული სტრუქტურით, აგრეთვე
ჰომეროსის პოემის ერთი ტაეპის ქართული თარგმანის სახით
გვხვდება. ს. ყაუხჩიშვილმა გამოარკვია, რომ „იროიკოს“, ე. ი.
ბერძნულ მეტრიკაში გავრცელებულ საგმირო ეპოსის მეტრს,
ეფრემ მცირე „სთარგმნის იამბიკონით საღვთისმეტყველო ეპიგრა-
ფების გადმოცემის დროს, ხოლო იმავე „იროიკოს“, არა-საღვთის-
მეტყველო ძეგლებიდან ამოღებულს, ის სთარგმნის სხვა საზო-
მით“⁴. აზგვარი „სხვა საზომით“ („საერო“ მეტრით, ანუ ოც-
მარცვლიანი ტაეპით) უთარგმნია „ილიადა“-ს ის სტრიქონი, რო-
მელსაც პ. ინგოროყვამ მიაქცია ყურადღება და ჩვენ ზემოთ
მოვიყვანეთ. ეფრემ მცირეს კიდევ გადმოუღია ჰომეროსის ერთი
ტაეპი, რომელიც ე. წ. „დაბალი შაირის“ სახითაა გამართული
და მოყვანილია დიონისე არეოპაგელის თხზულების „სადღუმლოდ
ღმრთის-მეტყუელებისათჳს“ ერთ-ერთი სქოლიოს ქართულ თარ-
გმანში; აი ეს ტაეპიც:

„ბარბით მცემელობს პირმშო-შობ ვერ ნეცნიერი შობისაჲ“⁵.
თარგმნილი სტრიქონის გრაფიკული სქემა ასეთი იქნება:

— — — — — // — — — — —

როგორც ვხედავთ, ეფრემ მცირეს მიერ თარგმნილი ტაეპები
მართლაც წარმოადგენს „დაბალი შაირის“ ტიპიურ ნიმუშს.

რასაკვირველია, მსგავსი მოვლენები არ შეეძლო გამოეწვია
ბერძნულიდან სათარგმნელ ძეგლებისადმი მარტივ დამოკიდებუ-

ლებას. მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშნა აგრეთვე თეორიულ განათლებასაც სტილისა და მეტრიკის საკითხებში. ჯერ კიდევ ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ხმარებული ტერმინოლოგია („ოკტონიხოს“ — „რვა ჯმა“, „იამბიკო“, „სტიხოს“, „აკროსტიხი“ და თვით ტერმინი „მუჟლიც“ სტროფის მნიშვნელობით) მათს ბერძნულ წარმოშობაზე მიუთითებს⁶ და ამხელს ძველი ავტორების განსწავლულობას აპ დარგში. XI—XII საუკუნეებში ბერძნულ სამყაროსთან ქართული აზროვნების მჭიდრო კავშირი საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია და ეს კავშირი, ბუნებრივია, სტილის თეორიის სფეროშიაც უნდა გამოხატულიყო. კერძოდ, გრამატიკული აზროვნების მხრივ ასეთი ურთიერთობა უკვე დადასტურებული ამბავია. პირველ რიგში აღსანიშნავია, მაგალითად, დიონისე თრაკიელის „ტექნე გრამატიკეს“ კვალი იოანე პეტრიწონელის „განმარტებაში“. „გრამატიკის ცნების განსაზღვრაში პეტრიწონელი მთლიანად იმეორებს დიონისე თრაკიელს“ და უცვლელად გადმოაქვს აგრეთვე „პოეტური ტროპებიცა და პროსოდიის“ განმარტებანი ბერძნული ტრაქტატიდან⁷. საკუთრივ მეტრიკის დარგში თუ დღემდე უცნობია სპეციალური ტრაქტატი კლასიკური ეპოქიდან, სამაგიეროდ ჩახრუხადისა და შავთელის მეტრიკა ამხელს, რომ ქართველი მეხოტბენი თეორიული ცოდნითაც იყვნენ აღჭურვილნი, — იმდენად მკაცრი ფორმალური ნიშნებით ხასიათდება მათი პოეტური ტექნიკა.

უკანასკნელად, ქართული კლასიკური ლექსის, კერძოდ, ჩახრუხადის ოდების რითმათა ახსნის თვალსაზრისით საყურადღებოა პროფ. გ. წერეთლის მიერ მიკვლეული ფაქტი: არაბი ფილოლოგის, ბასრელი ალ-ჰარირის (გარდ. 1122 წ.) „მაკაიების“ (ნოველების) წიგნში გვხვდება შინაგანი რითმებით დაწერილი ორსტრიქონიანი ლექსი, რომლის წყობა სავსებით ანალოგიურია ქართული ჩახრუხადისა. „იდენტიურია ზომა, შინაგანი რითმა, რითმების განაწილება ტერფებში (ცვალებადი რითმა პირველ ნახევარ ხანაში, უცვლელი — მეორე ნახევარი ხანის ბოლოს)“. ქართული და არაბული ნიმუშების ერთმანეთთან შედარებისა და ზუსტი ანალიზის საფუძველზე ავტორი ასკვნის: „ან მაგალითზე შეიძლება დავინახოთ, თუ რამდენად სასარგებლო შეიძლება იყოს ქართული და არაბული ლექსების ზომების შედარებითი შესწავლა როგორც ერთი, ისე მეორე ენის პოეტიკის საკითხებისათვის“⁸.

ყველა ამ შენიშვნებთან ერთად გარკვევით უნდა აღვნიშნოთ, რომ „გავლენებზე“ საუბარი საფრთხილოა და ბოლოს უკუსაგდე-

ბიცი: ყოველგვარი „გავლენა“, ასე თუ ისე, ასიმილაციის კანონს ემორჩილება და ე. წ. „საწყისებიდან“ თითქმის არაფერი რჩება.

2

პირველი სისტემატური ცდა ქართული პოეტიკის დარგში ეკუთვნის მამუკა ბარათაშვილს (დაიბ. XVII საუკ. დასასრულს) და ცნობილია „ქაშნიკის“ სახელწოდებით.

მამუკა ბარათაშვილამდე ქართულ პოეზიას გავლილი ჰქონდა მრავალსაუკუნოვანი გზა, იგი ითვლიდა არა მარტო ერთს გენიოსსა და რამდენიმე პირველხარისხოვან ტალანტს, არამედ პერიფერიულ პოეტებსაც. ლიტერატურული ფორმების მკვლევარს ქართული კლასიკური პოეზია უხვ მასალას აწვდიდა მხატვრული გამოსახვის საშუალებებისა და ჟანრების თავისებური ისტორიის სახით. კერძოდ, მამუკა ბარათაშვილის წინაპართაგან ჯერ კიდევ თეიმურაზ პირველის შემოქმედებაში ვამჩნევთ ლტოლვას სალექსო კულტურის ორიგინალობისადმი: თეიმურაზი მიმართავდა არა მარტო 16-მარცვლიან რუსთაველურ შაირს, არამედ სხვა საზომებსაც (მაგ., ის შეეცადა აღედგინა ე. წ. „ჩახრუხაული“ შინაგანი რითმებითურთ). მამუკას ეპოქაში კი სხვადასხვა საზომების გამოყენება პოეტურ ოსტატობად ითვლებოდა. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ერთი საგულისხმო ფაქტი: ცნობილია, რომ სულხან-საბა ორბელიანმა „ქილილა და დამანას“ ქართულ თარგმანში სხვადასხვა საზომის მქონე ლექსები შეიტანა. ამით აიხსნება თავის დროზე საბას პოეტური ავტორიტეტი, ამჟამად გაუგებარი ჩვენთვის. ვახტანგ VI მას საუკეთესო ქართველ პოეტთა შორის იხსენიებს. თვითონ მამუკაც ასე ამკობს საბას:

„მენება, შოთა, ზოგადმან
საბა მივილო მოდებად“⁹.

ამ ბუნდოვან ტაეპში „სიბრძნე სიცრუისას“ ავტორი რუსთაველთან ერთადაა დასახელებული. როგორც ჩანს, საბას თვალსაჩინო პოეტური რეპუტაცია გამოწვეული იყო მისი უნივერსალიზმით მეტრიკის დარგში: საბამ აღადგინა „ჩახრუხაული“ საზომი, რომელიც შაირის ბატონობამ განდევნა ქართული ლექსიდან, შემოიღო სხვა საზომებიც („რვული“ და სხვ.). ყოველივე ეს საბაბს აძლევდა მამუკას შემდეგი სახოტბო სტრიქონები დაეწერა მის შესახებ „ქაშნიკში“:

„სულხან-საბა ორბელიანმა ქილილა და მანა გალექსა: თუცა რუსთველის ნათქვამი არ არის, მაგრამ ნაკლებად სათქმელიც არ არი; იმაში ბევრი კმა მოუყვანია“¹⁰.

ქართულ პოეზიაში საბასათვის ასეთი ადგილის მიჩენის უფლებას მამუქას აძლევდა ეპოქის თვალსაზრისი -- პოეტის როლი ფასდებოდა ნოვატორობით ლექსთწყობაში. ეს შეხედულება გამოთქმულია მოტანილი აბზაცის ბოლოში: „... იმაში ბევრი კმა [ე. ი. მეტრი, საზომი] მოუყვანიაო“.

მამუქა ბარათაშვილის „ქაშნიკი“ წარმოადგენს ქართულ პოეზიაში წარმოშობილი მოვლენების თეორიულ გამოცხილს. დრო იყო უკვე ხმარებული საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციისა, ისეთი სახელმძღვანელოს შედგენისა, რომელიც თანამედროვეებს გაურკვევედა ამა თუ იმ საზომის ბუნებას და დააკანონებდა მისი უშეცდომოდ ხმარების წესებს. ანალოგიური განზრახვის ანარეკლი მოიპოვება თვითონ მამუქას მთელ რიგ მითითებებში. მისი „ქაშნიკი“ არის ვერსიფიკაციის სახელმძღვანელო, რომელიც ასწავლის საზომში სიტყვების ერთმანეთთან „შეწყობას“, „მუხლების“ შეხამებას სტროფში და ა. შ.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში მ. ბარათაშვილის ნაშრომი შეუსწავლელია მეტრიკის თვალსაზრისით. ჩვენი მწერლობის ისტორიკოსები „ქაშნიკში“ ხედავდნენ უმთავრესად ნორმატიული პოეტიკის ნიმუშს და იგი მარტოოდენ იდეოლოგიური მხრით აინტერესებდათ. ცნობილია, რომ „ქაშნიკის“ ავტორის კლერიკალურმა შეხედულებებმა საგრძნობი გავლენა იქონიეს მე-18 საუკუნის ქართულ პოეზიაზე, განსაკუთრებით მის ემიგრანტულ ფრთაზე (მაგ., დავით გურამიშვილზე, რომლის მისტიკური ღაღადისი და ბიბლიური თემებისადმი ინტერესი ნაწილობრივ მაჰუქას თეორიულ შეხედულებათა საფუძველზეა აღმოცენებული). მაგრამ ქართული მწერლობის ისტორიკოსები მხოლოდ ამ ფაქტის აღნიშვნით კმაყოფილდებოდნენ. „ქაშნიკის“ ძირითადი ნაწილი, რომელიც ქართული ლექსთწყობის საკითხებს ეხება, დღემდე არ გამხდარა დამოუკიდებელ განხილვის თემად. დაუდგენელი იყო მნიშვნელობა ტერმინებისა, რომელთაც მ. ბარათაშვილი ხმარობს, მეტრული ხასიათი და ბუნება იმ სქემებისა, რომლებიც მის ტრაქტატშია მოყვანილი. არ იყო ცნობილი თვით შინაარსიც „ქაშნიკის“ კვლევითი სისტემისა¹¹.

ყურადღებას იქცევს კოდექსის სათაური:

„ქ: სწავლა: ლექსის: თქმისა და: დასაწყისი: პირველი: წიგნი-
სა: ამის კაშნიკისა: პოენილჳ: მამუკა ბარათაშვილის: მიერ: ძველ-
თა ნათქვამთაგან:“

სათაური თითქოს მიუთითებს „ქაშნიკის“ პროტოტიპზე ძველ
ქართულ ლიტერატურაში. მაგრამ მამუკამდე ჩვენ არ ვიცნობთ
პოეტის სახელმძღვანელოს და გამოთქმა—„პოენილი... ძველთა.
ნათქვამთაგან“—უნდა ნიშნავდეს ავტორის მიერ მაგალითებისა
და ნიმუშების დასახელებას უმთავრესად კლასიკური პოეზიიდან
(ჩახრუხაძე, რუსთაველი).

მამუკას სათაურშივე აქვს აღნიშნული, რომ „ქაშნიკი“ არის
„სწავლა ლექსის თქმისა“, ე. ი. მოძღვრება ლექსის ტექნი-
კურ საკითხებზე. მაგრამ როგორ ესწავს ავტორს სიტყვა „ლექსი“?
გულისხმობს იგი ცალკე სიტყვას, თუ მთლიანად ქანრს—
ლექსს—დღევანდელი გაგებით?

მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში და მე-19 საუკუნის 30-იან
წლებში „ლექსი“ ზოგჯერ გამოიყენებოდა „სიტყვის“ (стихи)
მნიშვნელობითაც. მ. ბარათაშვილი კი მას ძველი გაგებით ხმა-
რობს. ამ შემთხვევაში „ქაშნიკის“ ავტორი სავსებით ნათლად
წერს:

„ლექსი ორ სტრიქონსაც ჰქვიან და ამბავს ერთად გალექსულს
სულ ლექსის წიგნსაც ყველას ლექსი ჰქვიან“.

მოკლედ—ტერმინში „ლექსი“ მამუკა თავის წინაპრებივით
ქანრის ცნებას გულისხმობდა.

ასევე ნათელი როდია საზომთა ცალკეული ელემენტების ნომენ-
კლატურა „ქაშნიკში“. სამწუხაროდ, მამუკა ხშირად ბუნდოვანი
ენით წერს და ტერმინებსაც ურევს. ასე მაგ., „ტაეპს“ იგი ერთ-
გან „სტრიქონის“ მაგიერ ხმარობს; სხვა შემთხვევაში კი ამ ტერ-
მინით ლექსის ერთ-ერთ გვარს აღნიშნავს (საბას მიბაძვით). მიუ-
ხედავად ასეთი აღრვისა, მაინც ხერხდება ტერმინების და-
ზუსტება:

ტაეპს მამუკა უწოდებს „სტრიქონს“ და ის „მუხლე-
ბის“ კომბინაციად მიაჩნია. ეს ირკვევა, კერძოდ, რუსთაველის
შაირის განხილვისას. ასე, მაგ., მაჰუკას მოჰყავს „მალალი შაი-
რის“ („ქაშნიკით“—„მოკლე შაირის“) რამდენიმე მაგალითი,
ოთხად ჰყოფს მათ და ბოლოს წერს:

„ეს შაირი ოთხად გაიყო, დახედე თითო-თითო ორი სიტყვა
შეუწყვია, თუ ერთი თუ მეტი, ის მეოთხედი გაიჰრება; მერმე
მეორე მუხლი მოებმის, მერმე მესამე და მერმე მეოთხე“.

მოტანილი ადგილის მიხედვით ისიც ირკვევა, რომ მ. ბარათაშვილს „მუხლი“ ერთი ან მეტი რაოდენობის სიტყვების კომპლექსად მიაჩნია („... დახედე თითო-თითო ორი სიტყვა შეუწყვიტა თუ ერთი თუ მეტი...“). იგივე აზრი განმეორებულია „მაღალი შაირის“ სხვა ნიმუშის („მე რუსთველი ხელობითა...“) შესახებაც:

„ეს ამიტომ ამისთანას შაირს გააკეთებს ამისი პირველი მუხლი და სამი სხვა ტოლ-ტოლი არიან. ეს ერთი სტრიქონი ხომ ოთხად გაიყო, იმაში სიტყვის მეტნაკლებობა არ არის, ოთხივე სწორე არის“ (დაყოფა ყველგან ჩვენია,—ა. გ.).

მართებულია შენიშვნა, რომ მოყვანილი ტაეპის („სტრიქონის“) „მუხლებში“ „სიტყვის მეტნაკლებობა არ არის“ (იგულისხმება მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა ტერმებში). რაც შეეხება რუსთაველურ „დაბალ შაირს“ („ქაჰნიკით“—„გრძელ შაირს“) მის შესახებ მამუკა აღნიშნავს:

„...პირველი მუხლი მეტი, მეორე ნაკლები, მესამე პირველის ოდენი და მეოთხე კიდევ ნაკლები გრძელ შაირის ხმას გააქეთებს“. შემდეგ მოჰყავს ნიმუში—„მიჯნურსა თვალად სიტურთე მართებს მართ ვითა მზეობა“—და დაასკვნის: „ამ თვითოს მუხლების მეტნაკლებობით ეს ორივე შაირი სხვადასხვა ხმები შაიქმნა“.

გამოთქმა „მუხლების მეტნაკლებობა“ გულისხმობს რუსთაველის დაბალი შაირის „მუხლების“ მარცვლობრივ განსხვავებას ცეზურებში. ამ განსხვავებას, მამუკას აზრით, იწვევს სიტყვათა სხვადასხვანაირი „გაწყობა“ ტაეპში, ანუ „სტრიქონში“, რაც თავის მხრივ შაირის ნეტრულ ტონს ცვლის („სხვადასხვა ხმები შაიქმნა“). მართლაცდა, თუ გავიზიარებთ მამუკას ლოგომეტრულ თვალსაზრისს (რომელსაც საზომის ძირითად ელემენტად მიაჩნია სიტყვა ან სიტყვის კომპლექსი („მუხლი“) და არა ტერფი, როგორც აქცენტური რიგის ერთეული), რუსთაველის „დაბალი შაირი“ მართლაც სხვადასხვა რაოდენობის სიტყვიერი ჯგუფებისგან შედგება.

მამუკა პირველი იყო, რომელმაც 16-მარცვლიან შაირში ორი საზომის („გრძელი“ და „მოკლე“ შაირის) არსებობა აღნიშნა და თავისი სისტემის შესაფერისად განიხილა ისინი.

მაგრამ რას ნიშნავს ტერმინი „ხმა“?

ამ ტერმინით მამუკა ნათლავს მეტრის ანუ საზომს.

„ჩახრუხაულის“ ანალიზის დროს მამუკა შემდეგნაირად ალაგებს ოთხმარცვლიან სიტყვას: „მიჯნურობას: / მიჯნურობას:/ / მიჯნურობას: / მიჯნურობას“ და განმარტავს: „ამასაც (ე. ი. ოთხმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგენილ ტაქს.—ა. გ.) სამი სტრიქონი ამის ხმისა მიეც და ეს სიტყვა ამისთანა ჩახრუხაულს გააქეთებს, როგორც ეს ჩახრუხაული არის“ (შემდეგ მოყვანილია „თამარის ქების“ სტროფი: „თამარ წყნარი...“).

როგორც ვხედავთ, პ. ბარათაშვილი მეტრის ცნების გამოსახატავად ხმარობს ტერმინს „ხმა“, ხოლო საზომის თავისებურებას ხედავს „სიტყვათა გაწყობის“ ამა თუ იმ სისტემაში.

„ქაშნიკის“ ტერმინოლოგია ამით ამოიწურება. ვლებულობთ შემდეგს ნომენკლატურას:

1. „ლექსი“—ლექსი (стихотворение, vers).
2. „მუხლი“—სიტყვების განსაზღვრული ჯგუფი ტაქსის შიგნით (სასკოლო მეტრიკაში შეესაბამება დიპოდიას).
3. „სტრიქონი“—ტაქტი (стих, stichos).
4. „მეტრი“—საზომი (размер, metrum).
5. „გაყოფა“ ან „გაქრა“—სიტყვათა შორის ბუნებრივი პაუზა ანუ ცეზურა (caesura).

3

„ქაშნიკში“ განხილულია ქართული ვერსიფიკაციის ზოგიერთი სხვა საკითხიც. მაგ., მამუკას აღნიშნული აქვს ქართული ლექსის სტროფებს შორის სილაბური განსხვავების შემთხვევები: „... თუმცა წინა მთქმელებს ადგილ-ადგილ შიარი და გრძელ[ი] ჩახრუხაული ჩაურევიათო“,—წერს იგი. მამუკა წინააღმდეგია ასეთი „ჩარევისა“ და იმოწმებს ირანული პოეზიის ტრადიციას: „... სპარსის მოშაირეთში ეს უკადრისი არის, ამისათვის რომ ის ამბავი სულ ერთი რიგი ხმა უნდა იყოს, სხვა ხმები სხვის რიგისათვის არის, რომელსაც თვითეულად ამას ქვემოთ გამოვაცხადებ“.

„ქაშნიკი“ აკანონებს ამა თუ იმ საზომს გარკვეული თემისათვის; მაგამ ერთი ლექსის ან პოემის ფარგლებში მეტრული მრავალფეროვნების წინააღმდეგ მამუკას ბრძოლა უშედეგო აღმოჩნდა: მე-18 საუკუნის პოეზიაში მის კანონს არ იცავენ თვით „ქაშნიკის“ მიმდევრებიც—დავით გურამიშვილი და ბესარიონ გაბაშვილი (ნ. პირველის „ქაცვია მწყემსი“ და მეორის „ასპინძისათვის“).

მამუკა ბარათაშვილს ჩამოთვლილი აქვს ქართული ლექსის შემდეგი ფორმები: 1. „გრძელ შეწყობილი გინა მდინარი“; 2. „შეწყობილი“; 3. „წყობილი მრავალმუხლი“; 4. „გრძელი შაირი სამკეთი“; 5. „რეული“; 6. „იამბიკო“; 7. „შერეული“; 8. „მრჩობლედი“; 9. „ძაგნაკორული-ჩახრუხაული“; 10. „ლექსი“; 11. „ტ[ა]ეპი“; 12. „პისტიკაური“; 13. „უცხო“.

მოყვანილი სახელწოდებანი იმდენად საზომებს არ აღნიშნავენ, რამდენადაც კომპოზიციურ ერთეულებს. ეს ჩანს თვითეული მათგანის დახასიათებიდან. ასე, მაგ., „წყობილი მრავალმუხლის“ შესახებ მამუკა წერს:

„ერთი იგავიანი ამბავი რომ ერთმანეთზე გრძლად მობმული იყოს და შაირი სადა წყობილში არ გაემართებოდეს წყობილის მრავალმუხლით უნდა თქვა. რამთონს სტრიქონათაც გაემართოს იმდენად თქვა ურიგო არ არის“.

ამონაწერიდან ჩანს, რომ ტერმინი „წყობილი მრავალმუხლი“ მრავალტაეპიან ლექსს გულისხმობს და ვრცელი „ამბავისათვის“ არის განკუთვნილი („შაირი“ ანუ რუსთაველური სტროფი ამ მიზნისათვის გამოსადეგი არ ყოფილა, რაც გაუგებარ მოსაზრებად უნდა ჩაითვალოს).

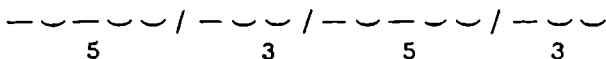
„რეულის“ შესახებაც დაახლოებით იგივეა ნათქვამი: „თუ ერთი ამბავი ოთხს [ს]ტრიქონში არ მოდიოდეს წყობილი რჩებოდეს ამაზე რომ თქვა უფრო გაწყობილი იქნება“.

ზენოთქმულის მიხედვით, მამუკას მიერ ჩამოთვლილი სახელწოდებანი მეტწილად კომპოზიციურ ერთეულებს გულისხმობენ (მაგ., მოყვანილ რუბრიკაში „ლექსი“ ეწოდება ერთრითმიან ორტაეპიან ლექსს, საბას ზეგავლენით). „ქაშნიკის“ ავტორი ცალკე ჩერდება ზოგი მათგანის მეტრზე, ე. ი. „ლექსების თქმის“ წესზე, და მთავარ ყურადღებას აქცევს „სიტყვის გაწყობას“ ანუ მუხლების დაჯგუფებას „სტრიქონში“, ტაეპის ფარგლებში. რადგან „ქაშნიკის“ ავტორი არ იცნობს ან საკიროდ არ სცნობს საზომის ტერმებად დაყოფის მეთოდს, ანიტომ გრაფიკული სქემების ნაცვლად მიმართავს ორიგინალურ ხერხს: მოჰყავს ჯერ ნიმუში—ერთი ან მეტი რაოდენობის „სტრიქონი“—და მერმე მარცვლებრივი რაოდენობის მხრივ შესაბამის რომელიმე სიტყვის ვარირებას მიმართავს. ასე, მაგ., მოყვანილია მთელი სტროფი:

„მიჯნურსა თვალად: / სიტურფე: / მართებს მართ ვითა: / მზეობა...“, რომლის „ხ მ ი ს“ ანუ საზომის გამოსახატავად მამუკა შემდეგნაირად იმეორებს ერთ სიტყვას:

„მიჯნურთათვისგან: / მიჯნურთა: / მიჯნურთათვისგან: / მიჯნურთა“.

სილაბისა და მეტრული სქემის მხრივ ეს სიტყვიერი ჯგუფები რუსთაველის ზემოთ მოყვანილი ტაეპის საზომს წარმოადგენს და გრაფიკულად ასე გამოიხატება:



შეორე მაგალითი: ჩახრუხადის ერთი სტროფის („თამარ წყნარი: / შესაწყნარი: / კმა ნარნარი: | პირმცინარი“: /) საზომს მამუკა თავის ლოგომეტრულ სქემაში ასე გადმოგვცემს:

„მიჯნურობას: | მიჯნურობას: | მიჯნურობას: | მიჯნურობას:“.

აქაც, როგორც ნიმუშში, ისე სქემაში, დაცულია ერთი და იგივე პრინციპი: მარცვლების თანაბრობა საზომის დაყოფილ საზღვრებს შორის (4 || 4 || 4 || 4 ||). სქემა მართლაც გამოხატავს „მაღალი შაირის“ მეტრს.

აღსანიშნავია, რომ მამუკა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ტაეპში სიტყვათა შორის არსებულ საზღვრებს—ტაეპის „დაყოფას“ ანუ „გაქრას“. ქრილის აღსანიშნავად „ქაშნიკში“ გამოყენებულია გრაფიკული ნიშნები—ორწერტილი და ვერტიკალური ხაზი (: და |). ამ ნიშნით მამუკა სიტყვებსა ან სიტყვათა გარკვეულ ჯგუფებს შორის არსებული ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ი პ ა უ ზ ი ს ადგილებს აღნიშნავს.

მამუკა არ იცნობს ტერფის (строга, fuß) ცნებას. იგი არ მიმართავს მეტრული სქემის ტერფებად დაყოფის პრინციპს და ანტიკური ლექსთწყობის ტერმინოლოგიას (ქორე, იამბი, დაქტილი და ა. შ.). მამუკა ბარათაშვილის „ქაშნიკი“ არის სილაბურ-ლოგომეტრული თეორიის ნიმუში, რომელიც ქართულ ლექსს განიხილავს „სიტყვების გაწყობის“ მხრივ. საზომი მას მიაჩნია სიტყვიერი ჯგუფებს შორის არსებული პაუზების მიხედვით დაყოფილ „სტრიქონად“ და არა ტერფების კომბინაციად.

ასეთია „ქაშნიკის“ შინაარსი მეტრიკის თვალსაზრისით. როგორც პირველი ცდა ქართული პოეტიკისა, „ქაშნიკი“ ელემენტარულია, მაგრამ თავისი დროისათვის მას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, გურამიშვილისა და ბესიკის ლექსთწყობა ბევრით არის დავალებული მამუკას ამ პაწია ტრაქტატისაგან. უნდა ვივარაუდოთ, რომ რუსეთში მცხოვრები ქართული ემიგრანტული წრეების

პრეტურ შემოქმედებაზე „ქაზნიკს“ უფრო დიდი გავლენა ჰქონდა. რაც შეეხება ტრაქტატის ლიტერატურული წყაროების საკითხს, დღემდის გამოურკვეველი იყო: მოეპოვებოდა თუ არა ავტორს რომელიმე სახელმძღვანელო რუსული მეტრიკისა. საფიქრებელია, მამუკას სცოდნოდა, სუსტად მაინც, რუსული ენა. „ქაზნიკი“ დაწერილია მოსკოვს 1731 წელს. მაგრამ 1731 წლამდე რუსულ ენაზე არ მოიპოვებოდა სპეციალური ნარკვევი მეტრიკის დარგში, არც ორიგინალური და არც თარგმნილი (ტრედიაკოვსკისა და ლომონოსოვის ტრაქტატები გამოქვეყნდა 1735 და 1739 წ.წ.).

უკანასკნელად ერთი შენიშვნაც: „ქაზნიკს“ ამჟამად მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა აქვს. სილაბო-ლოგომეტრული თეორია, რომელიც პრიმიტიული სახით არის წარმოდგენილი მამუკას ტრაქტატში, ქართული ლექსის კვლევის დროს მიუღებელია ისევე. როგორც ლოგაედური თეორია, რომელიც გასული საუკუნიდან მოყოლებული ბატონობს ჩვენში. „ქაზნიკს“ მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსის ისტორიულ-გენეტიკური თვალსაზრისით განხილვისათვის, ისიც მხოლოდ XVIII საუკუნის ქართული ნეტრიკის ფარგლებში.

4

XIX საუკუნეში ქართული მეტრიკის კვლევას სპორადული ხასიათი ჰქონდა. კამათი მიმდინარეობდა უმთავრესად ერთი საკითხის გარშემო: რომელ სისტემას უნდა მიკუთვნებოდა ქართული ლექსთწყობა — სილაბურს თუ სილაბო-ტონურს. ერთნი ფიქრობდნენ, თითქოს ქართული ლექსის რიტმს განსაზღვრავს მარცვლების თანაბარი რაოდენობა ტაეპებში, მეორენი კი აპტიციებდნენ — რუსული და გერმანული ვერსიფიკაციის მსგავსად ქართულ ლექსთწყობაშიაც მახვილია არსებითი ფაქტორი და იგი ქმნის საზომს და მთლიანად რიტმსო. პირველ შეხედულებას იცავდნენ იოანე ბატონიშვილი, პლატონ იოსელიანი, დ. ჩუბინაშვილი და სხვ., მეორე შეხედულებას კი — ევგენი ბოლხოვიტინოვი, ნ. გულაკი, კ. დოდაშვილი და სხვ.

სილაბური სისტემის დამცველთა აზრით: ა) ქართულ ენასა და ლექსთწყობაში მახვილის როლი ისე თვალსაჩინო არაა, როგორც, მაგ., რუსულსა და გერმანულში; ბ) მეტრი, როგორც ტერმებისაგან შედგენილი და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული კომპლექსი, ქართულშია ლექსთწყობამ არ იცის, იგი არაა მოცემული ურყევი და სუფთა სახით რამდენიმე ტაეპის ან სტროფის მანძილზე. ამიტომ ქართული ლექსი მარტოოდენ სილაბურია.

სრულიად საწინააღმდეგო აზრი განავითარეს სილაბურ-ტონური სისტემის დამცველებმა. მათი შეხედულებით: ა) ქართულ ლექსში მახვილი ნთავარ როლს ასრულებს; ბ) მარცვლების მხრივ ერთი და იმავე რაოდენობის ტაეპები ხშირად სხვადასხვა საზომს ქმნიან, ე. ი. აქცენტუაციის მრავალფეროვნება მოწმობს ჩვენი ლექსთწყობის ტონურობას.

წინამდებარე ნარკვევის ეს თავი წარმოადგენს ამ ორ, ერთმანეთის საწინააღმდეგო, შეხედულების დამცველთა შრომების თეორიულ მიმოხილვას ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით.

5

გასული საუკუნის დასაწყისში ქართული მეტრიკის საკითხებს პირველად შეეხო კიევის მიტროპოლიტი ევგენი ბოლხოვიტინოვი (1767—1837) თავის შრომაში—*Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ея состоянии* (СПБ, 1802). ეს ნარკვევი დიდხანს ითვლებოდა ავტორიტეტულ წყაროდ მათთვის, ვინც ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებით დაინტერესდებოდა. 80-იან წლებამდე არც ერთ სხვა ავტორს არ უთქვამს პრინციპულად ახალი რამ: პირიქით, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ბოლხოვიტინოვთან შედარებით შემდგომი ავტორები უფრო პრიმიტიულ და მცდარ შეხედულებებს გამოთქვამდნენ.

ე. ბოლხოვიტინოვის წიგნაკის VII თავს (გვ. 83—96) ეწოდება „О грузинском стихотворстве и музыке“. აქ მთლიანად მოგვყავს თარგმანი იმ ნაწილისა, რომელიც უშუალოდ ლექსთწყობას ეხება (88—94):

„... პოემა „თამარიანი“ კიდევ შესანიშნავია თავისი, თითქმის პირველი, უმაგალითო ჰარმონიითა და ლექსების ძალზე ძნელი გვართ. ამ პოემის მასალას წარმოადგენს ქება თამარ დედოფლისა, მაგრამ რაც მეტად საინტერესოა—ესაა ქება, რომელიც საკმაოდ დიდ წიგნს შეადგენს და მოქსოვილია თამარისადმი თითქმის მარტოოდენ ნართაული და ზედმეტი სახელებისაგან. და ყველაფერი ეს თვითიული დამოუკიდებელი ტერფითაა შეჩრჩეული რითმაში, რომელიც თექვსმეტჯერ მეორდება ერთს ოთხტაეპიან ლექსში. მომდევნო ხანაში იწყება შემდგომი რითმა და აპდენჯერვე მეორდება; რითმების ზომიერი და ჰარმონიული ხმოვანება იწყებს სმენისათვის სასიამოვნო სიმფონიას, ხოლო იდეების გამოსახვა (описанием и делом), გადატანები და ნართაული, განსხეავებული მნიშვნელობანი თვითონ სიტყვათა ერთნაირს ხმოვანე-

პირველი გვარი, ყველაზე ძველი და გავრცელებული, იწოდება შაირად. იგი შედგება ოთხტაეპიანი ლექსებისაგან, რომელთაგან თვითეულ ტაეპს ბოლოში ერთნაირი რითმა აქვს. მისი მეტრი შემდეგია:

— — — — / — — — — / — — — — / — — — —

ამის მაგალითად აი სულ პირველი სტროფი რუსთაველის პოემიდან ვეფხისტყაოსანი:

[მოყვანილია სტროფი „რომელმან შეჰქმნა სამყარო...“ რუსული ასოებითა და თარგმანით.—ა. გ.].

ლექსების მეორე გვარი აგრეთვე ოთხტაეპიანია რითმებითურთ და იწოდება ჩახრუხაულად, მისი შემომღებისა და პოემა თამარიანის შემთხვევის ჩახრუხაძის სახელის მიხედვით, რომლის შესახებ ზემოთ იყო ნათქვამი.

ამ პოემის მეტრი შემდეგია:

— — — — — — — — — — — — — — — —

მაგალითისათვის აი ორი ტაეპი იმ დიდებული პოემის თამარიანის სულ პირველი სტროფიდან:

[მოყვანილია ორი ტაეპი სტროფისა „თამარ წყნარი...“ რუსული ტრანსკრიფციითა და თარგმანით].

არსებობს აგრეთვე სხვა გვარიც ოთხტაეპიანი ლექსისა, მოგონილი იმავე ავტორის მიერ და აგრეთვე ჩახრუხაულად წოდებული. მისი მეტრი შემდეგია:

— — — — — — — — — — — — — — — —

მესამე გვარს ეწოდება რული [უ. ი. „რული“.—ა. გ.] და შედგება ერთრიტმიანი რვა ტაეპისაგან. მისი მეტრი იმგვარივეა, როგორც შაირისა.

მეოთხე გვარს ეწოდება ძაგნაკორული და შედგება ერთრიტმიანი რვა ტაეპისაგან, რომელთაგან პირველი ორი ერთი მეტრისაა და ერთს აქვს რითმა, მესამე კი ურიტმოა და აქვს მეტრი შემდეგი ნიმუშის მიხედვით:

1. და 2. — — — — — — — — — —

3. — — — — — — — — — —

მეხუთე გვარია წყობილი, შედგება ერთრიტმიანი რვა ტაეპისაგან შემდეგი ნიმუშის მიხედვით:

— — — — — — — — — —

მეექვსე გვარია ფისტოკაური, შედგება აგრეთვე რვა ტაეპისაგან, მეტრის მხრივ სხვადასხვანაირი რითმებიანი მეორე გვარი ჩახრუხაულისგან.

მეშვიდე გვარი ლექსი შედგება ერთრიტმიანი ორი ტაეპისაგან შაირის მსგავსად:



მე რვე გვარი ტაეპი შედგება ერთი ტაეპისაგან, თუმცა აქვს რითმა, ცეზურაში შეთანხმებული ბოლო სიტყვასთან. მისი მეტრი ისეთივეა, როგორც ლექსისა.

ამათ გარდა ქართველებს აქვთ სპარსული პოეზიისაგან ნასესხები ძალიან ბევრი ახალი გვარი ლექსისა. ამათ რიცხვიდან აი მაგალითი ერთი ექვსტაეპიანი სიმღერისა:



[რუსული ტრანსკრიფციითა და თარგმანითურთ მოყვანილია ბესიკის სტროფი „რა ია გამიწყრა...“ ლექსიდან „სევდის ბაღს შეველ შენაღონები“; ე. ბოლხოვიტინოვი „სიმღერის“ ავტორს არ ასახელებს.—ა. გ.].

უკანასკნელი ორი ტაეპი არსებითად მისამღერია, რომელიც მეორდება თვითეული ოთხი ტაეპის შემდეგ. თითქმის ყველა მათი სიმღერა იწყება ალეგორიით ან შედარებებით (подириями) ისევე, როგორც ძველი რუსული [სიმღერები], ხოლო ხშირად სავსებით ალეგორიულია. აღსანიშნავია აგრეთვე ის, რომ საზოგადოდ ქართული პოეზია მეტრების მხრივაც ძალზე მიაგავს ძველ რუსულ [პოეზიას]“.

ე. ბოლხოვიტინოვის მიერ ჩამოთვლილი საზომები, რასაკვირველია, არ ამოსწურავენ ქართული კლასიკური პოეზიის მეტრებს, არ არის სწორი ბევრი მათგანის გრაფიკული სქემაც (ასე, მაგ., დაბალ შაირში ბოლხოვიტინოვი პირიხ-დაქტილისა და დაქტილის კომბინაციას ხედავს), მაგრამ თვითონ საზომების დაქტილური ბუნება კარგად აქვს შენიშნული, რაც ავტორის სუფთა სმენას მოწმობს¹². საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ბოლხოვიტინოვს „ქართული პროსოდია“ ტონურად მიაჩნია, თუმცა იქვე უშვებს შეცდომას, თითქოს ბერძნული და ლათინური პროსოდიაც ტონური იყო. ეს შეცდომა გასაგებია მე-19 საუკუნის დასაწყისისათვის, როცა ახალი ენების კვლევის დროს ე. წ. სასკოლო მეტრიკა განსხვავებას ვერ ამჩნევდა ანტიკური და ევროპული ვერსიფიკაციის კანონებს შორის.

ე. ბოლხოვიტინოვმა პირველად გამოიყენა ტერმინი ცეზურა ქართული მეტრების დახასიათებისას, შეეცადა რითმის გენეტიკურ ახსნას, მომინებების თავისებურებისა და რითმათა რიგის სახეობათა აღნუსხვას; რაც შეეხება ქართულ და „ძველ რუსულ“ საზომებს შორის მსგავსების ძიებას, ბოლხოვიტინოვის შენიშვნები ამ მხრივ კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოითხოვენ.

ე. ბოლხოვიტინოვის გრაფიკული სქემები მოწმობენ, რომ მათი ავტორი ქართული ტაქტის აქცენტურ სისტემაში უმთავრესად დაქტილურ და ქორეულ კანონს ამჩნევდა. ხუთმარცვლიან სიტყვაში (ან სიტყვათა ჯგუფში, რომელიც ხუთმარცვალს ქმნის) ბოლხოვიტინოვი ერთ მახვილს ამჩნევს (ბოლოდან მესამეზე); წმინდა ქორეული მეტრი მას მხოლოდ „წყობილისათვის“ აქვს გამოყოფილი, რაც გაუგებრობას უნდა მიეწეროს. მესამე პეონი (— — —) აქვს აღნიშნული ჩაბრუნებულში („თამარ წყნარი...“), რაც, აგრეთვე, სიმართლეს არ შეეფერება¹².

აღნიშნული შეცდომები ქართული პროსოდის კანონების სუსტი ცოდნით აიხსნება, მაგრამ ბოლხოვიტინოვს მეტი არც მოეთხოვებოდა. დამოუკიდებლევ ამისა, ბოლხოვიტინოვმა პირველად გააცნო ქართული ლექსთწყობის გრაფიკული სქემები არა მარტო რუსეთს, არამედ დასავლეთსაც¹³.

6

ე. ბოლხოვიტინოვისაგან სრულიად დამოუკიდებლად შეეხო ქართული ლექსთწყობის საკითხებს მრავალმხრივ განათლებული მწერალი იოანე ბატონიშვილი (1772—1839). „ქალმასობაში“ (დაიწერა 1813—1828 წ.წ.) შეტანილია მთელი თავი „პოეზიისა ანუ მელექსეობისათვის“, სადაც ჩამოთვლილია ქართული ლექსის „გვარნი“, რომელნიც ავტორს განხილული აქვს მეტრიკის მხრივ. იქ, სადაც იოანე ბატონიშვილი ვერსიფიკაციის ტერმინოლოგიას მიმართავს, რუსული სათანადო ლიტერატურის გავლენა ჩანს. ჟანრების მხრივ მწერლობის კლასიფიკაციის დროსაც იოანეს ნაშრომის აღნიშნულ ნაწილს რუსული წყაროების დიდი გავლენა ეტყობა (მაგ., ტერმინი „ეპიჩეური“ რუსული Философия-ს პირდაპირი გადმოქართულება).

„ქალმასობაში“ ლექსთწყობის საკითხებზე მსჯელობა ასეთი დიალოგით იწყება.

„—რასა შინა მდგომარეობს მეხანიზმა ანუ ხელოვნება ლექსთმოთხრობისა?

იოანე: იგი მდგომარეობს ხნევათა შინა შეწყობათა და თანხმობათა, ვითარცა წარსაკითხველად, აგრეთვე საგალობლად და სამღერღადაცა თანხმობდეს შეთხზულნი იგი ლექსნი და ესე სათანადო არს დამარხვად ყოველთა მოლექსეთაგან¹⁵.

ამგვარი შესავლის შემდეგ იოანე ბატონიშვილი უშუალოდ ეხება ლექსის მეტრიკას:

„**პეტრე:** რაჲ არს ლექსი?

იოანე: ლექსი არს სიტყვა უწყებულთა განზომილებათა, ანუ მუხლთაებრ დაწყობილი.

პეტრე: რაჲ არს მუხლი?

იოანე: მუხლი არს ორთა ანუ სამთა მარცვალთაგან შედგინება სიტყვებთა თუ ლექსთა.

პეტრე: რაჲ არს მარცვალი?

იოანე: მარცვლად იწოდების იგი, სადაცა უკვე არს ხმოვანი ასო და ანუ რაოდენ გვარ არს მუხლნი.

პეტრე: რაჲ არს იამბა?

იოანე: იამბა არს იგი, რომელსაცა ლექსსა თუ შაირსა აქვს პირველი მარცვალი შემოკლებული, ხოლო მეორესა გრძელი, ესე იგი: უფალი, ხოლო მეორე ბრწყინვალე.

პეტრე: რაჲ არს ხორე?

იოანე: ხორეჲ არს, რომელსაცა ლექსსა თუ შაირსა აქვს პირველი მარცვალი გრძელი, ხოლო მეორე შემოკლებული, ვითარ მთოყარე, ხოლო მეორე მზეჲ¹⁶.

როგორც ვხედავთ, იოანეს აზრით ლექსის სპეციფიკური ნიშანს წარმოადგენს სიტყვების „მუხლებად“ დაყოფა და მათი გარკვეულ სისტემაში ჩამოყალიბება. „მუხლი“ კი იოანეს მიაჩნია განსაზღვრული რაოდენობის მარცვლების მქონე სიტყვების „შედგინებად“. ამ საკითხში იგი მამუკა ბარათაშვილის შეხედულებას იზიარებს. „ტაეპის“ ნაცვლად იოანეც „სტრიქონს“ ხმარობს, ხოლო ტერფები („იამბა“, „ხორე“) მექანიკურად შემოაქვს რუსულ ლიტერატურაში გავრცელებული ანტიკური ტერმინოლოგიის გაელენით. იოანე ამ ტერფებს ბერძნული მეტრიკისათვის შესაფერი გაგებით განმარტავს (აღნიშნული აქვს მათი სიგრძე-სიმოკლე) და ამხელს ინერციას, რომელიც რუსულ მეტრიკაში ბატონობდა იმ დროს. როგორც ცნობილია, რუსული ლექსი სილაბურ-ტონური სისტემისაა, მაგრამ ადრინდელი მკვლევარნი სიტყვაში მახვილის ადგილს გრძლად მიიჩნევდნენ, უმაჯვილო მარცვლისას კი—მოკლედ. ეს იყო მექანიკური გამოყენება მეტრული სისტემის ლექსთწყობის ცნებე-

ბისა სილაბურ-ტონური სისტემის ტერფების და-
ხასიათებისას. ამ თვალსაზრისით არის დაწერილი ვოსტო-
კოვისა¹⁷ და სხვა რუსი ავტორების შრომები გასული საუკუ-
ნის პირველ მეოთხედში. მაგრამ ქართული ლექსის საზომების
კვლევის დროს იოანე ბატონიშვილი ტერფის ცნობით არ სარ-
გებლობს და „კალმასობაში“ ზოგი მათგანის ჩამოთვლას უშუალო
კავშირი არ აქვს ავტორის მსჯელობას საგანთან. მოყვანილი მაგა-
ლითებიც არ არის სწორი. მაგ., იოანეს იამბურ ტერფებად მიუჩ-
ნევია დაქტილური სიტყვები „უფალი“, „ბრწყინვალე“ და ა. შ.

იოანე ბატონიშვილი ქართული ლექსის „გვარ-
ებს“ განიხილავს „ხმოვანი“ და „უხმო ასოების“
თანაბრობის მხრივ. მაგალითისათვის ერთი დიალოგი:

„ვეტრე: ვითარი გვარი აქვს შაირსა?

„იოანე: შაირი უკვე შედგების ოცდაოთხისა უხმოსა ასოთი,
ხოლო თექვსმეტისა ასოთა ხმოვანითა, და ერთი ტრიქონი განყო-
ფით ერთი მძიმეთი ესრეთ:

თვითო სიტყვაზედ დამზერით / უცხო წალკოტნი ათობენ...“

(მოყვანილია მთელი სტროფი)¹⁸.

16-მარცვლიანი შაირის პირველ ტაეპში მართლაც გვხვდება
24 თანხმოვანი, დანარჩენ ტაეპებში კი ასეთი კანონზომიერება,
როგორც მოსალოდნელი იყო, დაცული არაა (მეორე ტაეპში 20
თანხმოვანია, მესამეში 28, მეოთხეში 25). ლექსში თანხმოვანთა
კანონზომიერების შესახებ მსჯელობა საერთოდ უსაფუძვლოა და
იოანე ბატონიშვილი პირველი ავტორია, რომელიც ასეთს უცნაურ
სტატისტიკურ მეთოდს მიმართავს. მის მიერ მოყვანილი „გვარ-
ნი“ არ იცავენ თანხმოვანთა თანაბრობას, რადგან ენობრივი
თვალსაზრისით ეს სრულიად წარმოუდგენელი პირობაა. იოანე კი
სისტემატურად მიმართავს თანხმოვანთა აღრიცხვის მეთოდს. აი
კიდევ ერთი მაგალითი: ლექსის (როგორც ქართული ლექსის
გვარის) შესახებ „კალმასობაში“ ნათქვამია: „ლექსი ყოველ-
თვის შედგება ოცდაორის უხმოს ასოთი და თექვსმეტის ანუ
ჩვიდმეტის ხმოვნითაც, და ოდესმე უფრო მეტის ასოს უხმოთი-
თაც, გარნა გვარი ამისი არს ორი ტრიქონი ბოლოებით თანა-
სწორნი და ერთი მძიმედ განყოფილი ტაეპში, ესრეთ:

„გვიჯობს სიკვდილი ქებული / თავის გაწირვა ნებითა,
სიცოცხლე მოყინებულსა, / აუგანსა ვნებითა“¹⁹.

პირველ სტრიქონში 23 თანხმოვანია, მეორეში კი—20. იოანეს
განმარტებას არავითარი საფუძველი არ მოეპოვება და იგი თვი-

თონაც ამჩნევს, რომ ასეთ სტატისტიკაში რაიმე კანონზომიერების დატყვევება შეუძლებელია. ამიტომ იძულებულია აღნიშნოს, რომ უხმონი გეგმებიან „ოდესმე მეტიცა და ნაკლებიცა“.

თანხმოვანთა სტატისტიკაში შეცდომების დაშვება სრულიად არ იყო მოულოდნელი, მაგრამ იოანე ასეთ შეცდომებს იმეორებს ხმოვანთა აღრიცხვის დროსაც. მაგ., მისი აზრით „მრჩობლელი შაირული არს ორსტრიქონიანი, შემდგარი ჩეიდმეტისა ხმოვანთა ასოთი ესრეთ:

„რა სიყვარული დაავდოს პირობის განაკიდარმა,
გულსაჲთ უძღვას სიბრძნენი სელისა განახილარმა“²⁰.

ნამდვილად კი ეს „მრჩობლელი“ 16 ხმოვანიაა.

შეცდომები მოეპოვება „ჩახრუხაული ძაგნაკორულის“ დახასიათებაშიაც: „კალმასობის“ ავტორის შეხედულებით ეს საზომი „ოცდარი ხმოვანთა ასოთი“ შედგება, მოყვანილი სტროფების ტაეპები კი ოცმარცვლოვანია²¹.

საკითხავია—საიდან მოიტანა იოანე ბატონიშვილმა თანხმოვანთა აღრიცხვის სტატისტიკური მეთოდი საზომის მეტრული დახასიათებისათვის? მსგავსი რამ უცნობია ვერსიფიკაციის ისტორიაში და, კერძოდ, რუსულ ლიტერატურაში. არაფერი ამის მსგავსი არ მოიპოვება ქართული ლექსთწყობის ისტორიაშიც.

ჩვენ აღნიშნული გეგმონდა, რომ თავისი ტრაქტატის შესავალში იოანე ბატონიშვილი დავალებულია რუსული წყაროებისაგან (ლიტერატურული ჟანრების კლასიფიკაცია, ტერმების სახელწოდებანი და მათი დახასიათება). შექველია, მეტრიკის მხრივ ქართული ლექსის „გვართა“ ანალიზის დროს ავტორმა მექანიკურად გაიგო „გრძელი“ და „მოკლე“ (resp. მახვილიანი და უმახვილო) მარცვლების დათვლის ის ხერხი, რომელიც რუსულ ვერსიფიკაციაში იყო გავრცელებული. ქართულ ლექსში მათ ექვივალენტებად იოანემ „უხმო“ და „ხმოვნი“ ასოები მიიჩნია.

ქართულ საზომებს იგი სილაბის მხრივ განიხილავს და, მაშას დამე, არ ითვალისწინებს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლები თანმიმდევრობას. იოანეს გაუგებრობაც ამ ნიადაგზეა წარმომობილი.

რუსული წყაროებისა და ნაწილობრივ მამუკას „კაშნიკი გაულენას მოწმობს აგრეთვე ტაეპის მძიმეებით „განყოფა

ამ ტერმინით იოანე ბატონიშვილი აღნიშნავს „ცეზურას“ ანუ ზამუკას „გ ა კ რ ი ს“ ხერხს. ქართული ლექსის „გვართა“ სახელწოდებანი კი ნეტწილად „ქილილა და დამანასაგან“ აქვს ნასესხები. იოანე სულ ოცდაოთხ „გვარს“ ასახელებს.

პ ე ტ რ ე: რაოდენნი გვარნი არიან ლექსნი ანუ შაირნი, გინა სტიხნი ქართულთა ენისანი?

ი ო ა ნ ე: არიან ოცდაორნი უკვე გვარნი თვისთვის საკუთარის სახელით წოდებულნი.

პ ე ტ რ ე: მითხარ რომელნი არიან?

ი ო ა ნ ე: 1) შაირი, 2) ლექსი, 3) ჩახრიხაული, 4) ფისტიკაური, 5) რვეული, 6) შეწყობილი, 7) წყობილი, 8) მრჩობლელი, 9) მოკლე წყობილი, 10) შერეული, 11) მრჩობლელი შაირი, 12) ნოკლე შეწყობილი, 13) ჩახრიხაული შერეული, 14) ჩახრიხაული მრჩობლელი, 15) ტაეპი ჩახრიხაულის გვარისა, 16) მრჩობლელი ფისტიკაური, 17) ძაგნაკორული, 18) ძაგნაკორული ჩახრიხაულად, 19) ტაეპი, 20) მაჯამა, 21) იამბიკო, 22) ლექსიცა ანუ ბექდების ლექსნი, გარნა იგინიცა არიან მოკლე წყობილთა გვარნი შაირნი, თუ ლექსნი, რომელთა ეწოდება მესტვირული, და ეგრეთვე მძეობისა და გლებთა სიმღერის ლექსები, 24) ანბანთქება“²².

ეს „გვარნი“ (გარდა 22, 23 და 24-ისა) იოანე ბატონიშვილს განხილული აქვს თავისი სტატისტიკური მეთოდის მიხედვით. რაც შეეხება „მაჯამას“, „ანბანთქებას“, „მუსტაზადს“, „თეჯნისს“, „თახმისს“ და სხვ.,—იოანე მათ ვერსიფიკაციის მხრივ არ არჩევს.

7

ქართული ლექსის სახეების გარჩევა მოგვეცეს აგრეთვე დავით რეკეტორმა (გარდ. 1825 წ.) და თეიმურაზ ბატონიშვილმა (1782—1846). პირველს ეკუთვნის ლექსების ცალკეულ „გვართა“ სახელების ასსნა-განმარტებანი, მათი დახასიათება მარცვლების რაოდენობისა და სტროფიკის მხრივ, ნეტწილად შეცდომებით დამძიმებული²³; მეორეს კი—სპეციალური წერილი ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე „გვარნი ანუ საზომნი ქართულისა ენისა სტიხთა“²⁴. ტაეპის მეტრულ ანალიზს ისინი იშვიათად ზიმართავენ.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ ზემოთ განხილულ ნაწილს რაიმე თვალსაჩინო გავლენა არ მოუხდენია ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში. ჩანს, იოანეს ენციკლოპედიური ნაწარმოებო

პოპულარობით არ სარგებლობდა ჩვენში. ქართული ემიგრანტული მწერლობის ეს ღირსშესანიშნავი ძეგლი მხოლოდ ვიწრო წრეებში ყოფილა ცნობილი.

იოანეს „პოეზიისა ანუ მელექსეობისათვის“ უმთავრესად ანთოლოგიურ მიზნებს ისახავდა, მის ამოცანას უფრო ნიმუშების თავმოყრა შეადგენდა, ვიდრე დაწვრილებითი ანალიზისაზომებისა, რკვევა ლექსთა „მეხანიზმისა ანუ ხელოვნებისა“. 20-იანი წლების რუსეთში მოიპოვებოდა მეტრიკის სპეციალური სახელმძღვანელოები და რუსულ კულტურას ზიარებულ ქართულ წრეებს შეეძლოთ უშუალოდ ჩაეხედათ პოეტური ტექნიკის შესახებ არსებულ თეორიულ შრომებში.

8

ქართული ვერსიფიკაციის საკითხების დამუშავებისას ჩვენში უმთავრესად ე. ბოლხოვიტინოვის წიგნს მიმართავდნენ. და არა მარტო ლექსთწყობის საკითხებში: ბოლხოვიტინოვის შრომას გავლენა მოუხდენია სოლომონ დოდაშვილის (1804—1836) ლიტერატურულ შეხედულებებზედაც. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ პარალელურ ამონაწერებს.

ს. დოდაშვილი წყაროს დაუსახელებლად წერს:

„... ლექსი ჩახრუხადისა—ქება თამარ დედოფლისა—უმაგალი თოჯსა თანხმობისა გამო თვისისა და ძნელისა გუარისა გამო სტიხთასა ფრიად შესანიშნველ არს... ზომიერი და განწყობილი ხმა მისი აწარმოებს სმენისათვის სასიამოვნოსა სიმფონიასა; ხოლო გამოხატვა იდეათა, ცვალება და ხმარება სხუადანსუათა მნიშვნელობათა მსგავს ხმოვანებასა შინა ლექსთასა შეადგენენ მახვილგონიერებასა აზრთასა“. (იხ. „ნოკლე განხილუა ქართულისა ლიტერატურისა ანუ სიტყვიერებისა“. ეურნ. „სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის სუწყებათა“, 1832, № 2, გვ. 31; შდრ. ჩენი „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“, 1937, გვ. 108). ეს ადვილი წარმოადგენს სიტყვასიტყვით თარგმანს ბოლხოვიტინოვის სიტყვებისას: „... Поэма „Тамарианн“ еще замечательнее... по безпримерной почти гармонии споей и весьма трудному роду стихов... Мерный и гармонический звон рифм производит приятную слуху симфонию; а соображенне идеи, черепосы и намеки знаменованнй в самой подобозвучности слов, составляют остроумнейшую игру мыслей“. (Истор. пзобр. Грузин... 87; ქართული თარგმანი ამ ციტატისა იხ. ზემოთ).

ე. ბოლხოვიტინოვის შრომას იცნობს ავტორი წერილისა „შოთა რუსთაველი, ქართველი პოეტი“, რომელიც 1833 წელს დაიბეჭდა ჟურნ. „ტელესკოპ“-ში, თუმცა „ვეფხისტყაოსნის“ საზომის მეტრული სქემა აქ სხვაგვარადაა წარმოდგენილი: „პოემა ვეფხისტყაოსნის დაწერილია შაირის ლექსით. პოეზიის ეს სახე შედგება ერთნაირ რითმებიან ოთხტაეპიან ლექსისაგან. საერთოდ ქართული ლექსები თავდება ხმოვნებით ა, ე, ი, ო. უ. პოემის ყოველი ტაეპის ზომა ასეთია:

(— —) — — — (— — —) — — — (— — —) (— — —)²⁵.

ამ სქემის მიხედვით გამოდის, თითქოს „ვეფხისტყაოსნის“ საზომი ანაპესტური ტერფებისაგან შედგება, ხოლო რითმა ვაჟურია.

ე. ბოლხოვიტინოვის ნარკვევი ცნობილი იყო აკად. მარი ბროსესათვის (1802—1880), რომელიც სათანადოდ აფასებდა კიდევაც მას²⁶. საერთოდ ეს შრომა დიდხანს ითვლებოდა საფუძვლიან წყაროდ, როგორც ქართული ვერსიფიკაციის საკითხების შესწავლის დარგში. ისე, კერძოდ, რუსთველური შაირის მეტრული დახასიათების დროს. ზოგი მკვლევარი ავტორის დაუსახელებლადც სარგებლობდა ბოლხოვიტინოვის წიგნით. მაგ., დ. ჩუბინაშვილი სიტყვასიტყვით იმეორება მის აზრებს, მაგრამ წყაროს არ ასახელებს:

„ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონურია, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა. ქართული ენა სავსეა მრავალმარცვლიანი სიტყვებით და მახვილი მრავალნაირი აქვს. მასში მეტწილად იხმარება პირიხო-დაქტილური მეტრი, თუმცა ძველი ბერძნული პოეზიის ყველა დანარჩენი მეტრიც მას ენათესავება. ქართულ ლექსებს აქვთ აგრეთვე ცეზურა. ბერძნულთან შედარებით მათში ზედმეტია რითმა, რომელიც ბოლოში შეერწყმის, როგორც უახლოეს ევროპულ ენებში. რითმის ხმარება ქართველებმა, ალბათ, სპარსელებისაგან ისესხეს. მათი საზომის მიხედვით ნაწერში სტრიქონის ბოლოს ცალკე წერენ რითმის ასოებსაც კი. ლექსთა ყველაზე მეტად გავრცელებულ გვარს შაირი ეწოდება. ის შედგება ოთხი ტაეპისაგან. თვითეული ტაეპის დასასრულ ერთნაირი რითმაა. ამ ტაეპებით არის დაწერილი ვეფხისტყაოსანიც“²⁷ (შდრ. ამონაწერები ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან, აქვე, გვ. 51).

როგორც ვხედავთ, დ. ჩუბინაშვილს უცვლელად გადააქვს თავის წერილში ბოლხოვიტინოვის შეხედულებანი, თუმცა უფრო გვიან ის კატეგორიულად უარყოფდა ქართული ლექსის ტონუ-

რობას და საერთოდ მახვილის როლს ჩვენს პროსოდიაში (იხ. ქვემოთ, § 10). ე. ბოლხოვიტინოვის შეხედულება მას, ალბათ, ინთავითვე არ მიაჩნდა უდავო დებულებად, რადგან აქ ციტირებული წერილის სხვა ადგილას ვხვდებით ფრაზას, რომელიც ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებში აბსოლუტურად მიუღებელი შეხედულების მტკიცებას შეიცავს: „...ბევრ ლექსს (საუბარია „ვეფხისტყაოსანზე“ — ა. გ.) თუმცა აქვს სათანადო ზომა და რითმა, მაგრამ შეიძლება პროზად ჩაითვალოს“²⁸. მსგავსი რამ კი შეიძლება აზრად მოსვლოდა მკვლევარს, რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ (და საზოგადოდ ქართულ ლექსში) მახვილის როლს ვერ ამჩნევდა. დ. ჩუბინაშვილი, როგორც ქვემოთ იქნება გამორკვეული, მართლაც უარყოფდა აქცენტური სისტემის არსებობას ქართულ ლექსთწყობაში და ბოლხოვიტინოვის შეხედულება მის წერილში სრულიად მექანიკურად მოხვდა.

დ. ჩუბინაშვილის გარდა იყვნენ ბოლხოვიტინოვის წიგნის პოპულარიზატორები²⁹ და აშკარა პლაგიატორებიც³⁰.

9

ქართული ლექსის შესწავლის ისტორიაში დამოუკიდებელი ადგილი უჭირავს პლატონ იოსელიანის (1809—1875) შეხედულებებს. მისმა გატაცებამ ანტიკური ლიტერატურით, დიდმა სიყვარულმა ბერძნულ-რომაული პოეზიისადმი ქართული ვერსიფიკაციის შესახებ მსჯელობის დროსაც იჩინა თავი; მიუხედავად იმისა, რომ პ. იოსელიანს გათვალისწინებული ჰქონდა არსებითი ფონეტიკური განსხვავებანი ქართულ და კლასიკურ ენებს შორის, მის ნაწერებში მაინც გამოსკვივის ტენდენცია ბერძნულ-ლათინურ მეტრიკასთან მსგავსების ძიებისა. მაგ., ანტონ I-ის „წყობილ-სიტყვაობის“ ერთს სქოლიოში პ. იოსელიანი წერს:

„შესამეცნებლად ლექსთა იამბიკოთა ვიტყვი, რომელ ქართველნი იწერალნი არ შესდგომიან სრულიადთა და ყოვლადთა კანონთა და წესდებათა, რომელნიცა მიუღიათ ბერძენთა ჰსჯულად იამბიკოთათვის. ვპკონებ ესრეთი ცვალება იყოს უნებღიეთი მოთხოვნა ქართველთა სტიხთა თვისებისა და დაფუძნებულისა მარცვალთა ზედა (syllabe). გარნა ქართულთა იამბიკოთა შინა იპოვე ბიან ოდესმე ბერძნულთა იამბისა ბერძენი დაკტილი, სპონდე ცანაპესტი“³¹.

პ. იოსელიანი აქ ორ შეცდომას უშვებს: 1) თითქოს ქართულ ლექსთწყობას მარტოოდენ სილაბი განსაზღვრავს („დაფუძნ,

ბულსა მარცვალთა ზედა (syllabe)“, და 2) თითქოს ქართულ ლექსში თუ იამბიკოში „ოდესმე იპოვებოდა“ სპონდეებისაგან ან ანაპესტებისაგან შედგენილი თუნდაც ერთი ტაეპი. ქართული ვერსიფიკაცია საერთოდ არ იცნობს იამბს, სპონდეს ან ანაპესტს, როგორც დომინიურ ტერფებს, არა თუ ერთი ლექსის ან სტროფის, არამედ ერთი ტაეპის ფარგლებშიაც კი²².

3. იოსელიანის შენიშვნებს საერთოდ ახასიათებთ ასეთი ეკლექტიზმი—ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბური სისტემისადმი მიკუთვნება, ხოლო, პარალელურად, მასში ბერძნული საზომების ტერფების ძიება. ავიღოთ მეორე მაგალითი: ჩახრუხაულის შესახებ 3. იოსელიანი წერს: „ესაა რთული საშუალება (chaïcien) ლექსთწყობისა, რომელიც ბერძნებსა და ქვინტილიანთან ცნობილია ან ტ ა ნ ა კ ლ ა ზ ი ს ი ს სახელით“...³³

სქოლიოში კი ავტორი შემდეგი სიტყვებით ავრცელებს თავის შეხედულებას: .

„ფრანგულ პოეზიაში ტრაგედიებისა და ეპიური პოემებისათვის ამ სახის ლექსები იწოდებიან ალექსანდრიულად ანუ ჰეროიკულად და შედგებიან 12 მარცვლისაგან ვაჟური რითმებით და 13 ჯალურიით. ფრანგულთან საერთო სილაბური ლექსთწყობის საფუძველზე ჩახრუხადის ლექსი 20 მარცვლისაგან შედგება“³⁴.

ანტანაკლაზისი (Antanaclasis) მდგომარეობს რამდენიმე სიტყვის ერთნაირი მნიშვნელობით ხმარებაში და უშუალოდ მეტრის მოქმედს იგი არ გულისხმობს—3. იოსელიანი მხოლოდ გარეგნულ ნიშნებზე მიუთითებს. უფრო მართებულია ჩახრუხაულის დამსგავსება ალექსანდრიულ ანუ ჰეროიკულ ლექსთან: ორივე მეტრს ახასიათებს დაქტილური შემადგენლობა, მრავალმარცვლიანობა და ერთი სავალდებულო ცეზურა ნახევარკოლონის შემდეგ³⁵. თუმცა ამათ შორის განსხვავებაც მოიპოვება. მაგ., ფრანგულ ალექსანდრიულ ლექსს უეჭველად ვაჟური რითმა აქვს და ცეზურის წინ ნახვილს ატარებს³⁶. საერთოდ, ქართულ კლასიკურ ლექსში ვრცელი მეტრები შესაძლოა ბერძნული მეტრიკის მიბაძვითაც შეიქმნენ (მაგ., დაქტილურ ბერძნულ ჰეგზამეტრს ზეგავლენა უნდა მოეხდინა ჩვენი ლექსთწყობის ზოგიერთ ფორმაზე), მაგრამ ანალოგიური შეხვედრების მართოდ გარეშე ფაქტორით ახსნა არ შეიძლება: ჩახრუხაულისა თუ შავთელურის მეტრული სტრუქტურის თავისებურებანი თვითონ ენობრივი თვისებებით არიან შეპირობებული.

თავისი შეხედულებანი ქართული ვერსიფიკაციის ბუნებაზე 3. იოსელიანმა უფრო მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ერთ საგაზეთო

მარკვევში²⁷. ავტორი ვრცლად გადმოგვცემს თავის ესთეტიკურ ავალსაზრისს საერთოდ პოეზიის შესახებ და შემდეგ ჩერდება ენობრივ მომენტზე:

„ხალხთა გემოვნება სხვადასხვანაირად გამოიხატება ლექსების შედგენისას. ნოელი თავის Gradus ad Parnassum-ში წერს, რომ რაც უსაზღვროდ საამუროია ერთს ენაში, ის არასასიამოვნოა მეორე ენის გემოვნებისათვის. საუკეთესო ლექსები, განაგრძობს იგი, ე. ი. ისინი, რომელნიც იწვევენ კმაყოფილების ძლიერ ეფექტს უახლოეს პოეზიაში და რომელნიც მოსწონს სწინას ფრანგული, იტალიური, გერმანული ენების ბაგეთაგან, არასაამუროად გვეჩვენებდებიან ბერძნულ და ლათინურ ლექსებში. ამის გამო, ამბობს იგი, მარკვეალთა რაოდენობაზე დამყარებული (?) ბერძნული და ლათინური ლექსების საზომებსაც არავითარი საამურობა არ გააჩნიათ უახლოეს პოეზიაში“²⁸.

საკუთრივ ქართული ლექსთწყობის შესახებ პ. იოსელიანი წერს:

„ქართული ლექსთწყობა სილაბური ანუ მარკვეალსათვლელია, ესგავსად იტალიელთა, ინგლისელთა (?) და ფრანგთა ლექსთწყობისა. ამის მიზეზია ქართულ ენაში უქონლობა ღია პროსოდისა, ერთადერთი საფუძველისა მეტრული (სატერფო) ლექსთწყობისათვის, რომელიც ბერძნული და ლათინური პოეზიის კუთვნილებას შეადგენს. მასში (ე. ი. ქართულში.—ა. გ.) მეტწილად იხმარება პირიხო-დაქტილური მეტრი. თუმცა არის სხვა მარტივი და რთული მეტრებიც, მაგრამ თვითონ პროსოდის ფარულობის გამო ლექსთა ტერფები არც ისე ღიაა. ენა მდიდარია რითმათა თანაზმიერი დაბოლოებით და იგი ადვილად ჰყოლობს დიდს სიუხვეს გრამატიკული მიმოხრის საშუალებით მთელ სიტყვებში, რომელნიც სხვადასხვა მნიშვნელობას შეიცავენ. თავისი მოქნილობის გამო ენას შეუძლია თითქმის ყველა სიტყვა გადაიტანოს მეტყველების ერთი სფეროდან მეორეში. თითქმის ყველა ზედშესრული, თანდებული შეიძლება იქცეს არსებით სახელად და ზნებად, მაგ., რადეს, ოდესობა—ნიორა? სადა, სადაობა? (ubi, ubitas) და ეს სრულიად არ იწვევს ძალმოპრეობას ენაზე, განსაკუთრებით ლექსთწყობაში.

ასეთი თვისებებისაგან არის დავალებული ენა, ისიც სილაბურ ლექსთწყობაში, ლექსთა მსუბუქად თხზვისა და სიტყვათა განლაგების თავისუფლების მხრივ. ძნელი არაა შერჩევა თანაზომიერი სიტყვებისა, რომელნიც ადვილად როდი შეირჩევიან იმ ენებში, რომელნიც ლექსთწყობის ასეთ გვარს არ ნისდევნენ. უდავოა,

რომ სწორი, თანაზომიერი ტერმების შერჩევა უფრო ძნელია, ვიდრე შერჩევა რითმებისა, რადგან მელექსეს ის აჯილდოებს თავისუფლებით—მისცეს სიტყვებს მიმოხრა და დინება, ამ გზით მათთვის კეთილზომიერებისა, სიმკვირცხლისა და მუსიკალურობის მისანიჭებლად“³⁹.

მოტანილი ადგილი შუქს ფენს პ. იოსელიანის თავალსაზრისს ქართული ვერსიფიკაციის ბუნებაზე. გამოდის, რომ: 1) ქართული ლექსთწყობა სილაბური სისტემისაა, მსგავსად იტალიურისა, ინგლისურისა (?) და ფრანგულისა; 2) პროსოდიული თავისებურების გამო ქართულ ლექსს არ ახასიათებს მეტრული სისტემის კანონები, კერძოდ, ტერფული შემადგენლობა; 3) მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ ლექსში შეინიშნება მარტივი და რთული მეტრების არსებობა და მასში „მეტწილად პირიხო-დაქტილური მეტრი იხმარება“, მაინც „პროსოდიის ფარულობის გამო“, „ტაქტების ტერფები არც ისე ღიაა“. ამიტომ, პ. იოსელიანის აზრით, ქართული ლექსი თავისუფლად ითხზება, სიტყვები თავისუფლად ლაგდებიან და პოეტი არ ხედება დაბრკოლებებს „თანაზომიერი სიტყვების შერჩევის“ დროს.

მკითხველი ატყობს, რომ პ. იოსელიანის შეხედულებებს ნაწილობრივი ევოლუცია განუცდიდათ, იგი უკვე აღარ ეძებს კლასიკური მეტრიკის ტერფებსა და საზომებს ქართულ ლექსში, კატეგორიულად იცავს ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურობას, მაგრამ მეორე მხრივ, იმეორებს ბოლხოვიტინოვის ფრაზას — „მასში მეტწილად პირიხო-დაქტილური მეტრი იხმარება“

როგორ ავხსნათ ეს წინააღმდეგობა?

პ. იოსელიანი არაფერს ამბობს მახვილის როლზე ქართულ ლექსში, ამიტომაც ჰგონია, თითქოს მეტრის ზეგავლენა სიტყვების შერჩევაზე არ ვრცელდება. მიუხედავად ამისა, ჩვენს „ფარულ პროსოდიასში“ პ. იოსელიანს მაინც უპოვია ერთადერთი მეტრი — „პირიხო-დაქტილური!“ მაგრამ ეს გამოთქმა პ. იოსელიანის წერილში მოხვდა არა უშუალოდ ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან, არამედ დ. ჩუბინაშვილის წერილიდან „ვეფხისტყაოსანზე“, რომელიც 1850 წელს დაიბეჭდა „ზაკავეკაზსკი ვესტნიკ“-ში. ამ გაზეთის რედაქტორი კი 1850 წელს იყო სწორედ პ. იოსელიანი. დ. ჩუბინაშვილს ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან აქვს ამოღებული (წყაროს დაუხსახელებლად) რუსთაველის 16-მარცვლიანი შაირის დახა-

სიათება და სწორედ ეს ერთადერთი ადგილი გაიმეორა პ. იოსელიანმა ც თავის ნარკვევში. ცხადია, პ. იოსელიანი ანგარიშს გაუწევდა ბოლხოვიტინოვის სხვა შეხედულებებსაც, ხელთ რომ ჰქონოდა მისი წიგნაკი. თანაც ჩვენი ავტორის მსჯელობას ქართული ლექსის „გვარებზე“ ისეთი ხასიათი აქვს, თითქოს პირველად არჩევდეს მათ ვერსიფიკაციის მხრივ, თუმცა ბევრი მათგანი ჯერ კიდევ ბოლხოვიტინოვს ჰქონდა განხილული. ყოველივე ეს ოდნავადაც არ იწვევს ეჭვს, რომ გამოთქმა „პირიხო-დაქტილური მეტრი“ შემთხვევით მოხვდა პ. იოსელიანის წერილში და ავტორის ძირითად მოსაზრებათა მწკრივში იგი მნიშვნელობას მოკლებულია...

ქართული ლექსის ცალკეული „გვარების“ შესახებ პ. იოსელიანი ზოგჯერ იმეორებს იმ განცხადებებს, რომელნიც „წვობილისიტყვაობის“ კომენტარში (1853) და „ქ. დუშეთის აღწერილობაში“ (1860) გვხვდება. მაგ.:

„პოეტ შავთელის ლექსების საზომი არის აღექსანდრიული, ლექსთწყობის იმ გვარისა, რომელიც ბერძნებთან და ქვინტილიანთან ცნობილია ანტანაკლაზისის (Antanaclasis) სახელწოდებით. ლექსთწყობის ეს გვარი ქართულ სიტყვიერებაში შემოტანილია შავთელის და რუსთაველის დროების პოეტის ჩახრუხადის მიერ, რომელმაც მას ჩახრუხაული უწოდა“⁴⁰. და იქვე, სქოლიოში, მოცემული აქვს ანტანაკლაზისის განმარტება: „ერთიდაიგივე სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობით განმეორებაშია ხასიათი ლექსთწყობის ამ გვარისა“⁴¹.

პ. იოსელიანს სწადია რაღაც გენეტიკური კავშირი იპოვოს ქართული პოეტური ფორმების ცალკეულ ელემენტებსა და ბერძნულ-ლათინური პოეზიის ზოგიერთ ფორმალურ ნიშნებს შორის. ვერსიფიკაციის სფეროში მას უძნელდება ასეთის აღმოჩენა, რადგან ენობრივ მომენტს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს. მაგრამ ხშირად თავს ვერ იკავებს ანალოგიების ძიებისაგან, განსაკუთრებით ჟანრების საკითხში. ერთი ამონაწერიც:

„სტროფების, ანტისტროფებისა და პერისტროფების თამაში ქართულ ლექსებში განსაკვიფრებელია. არ მეეჭვება, რომ ამაში ჰბაძავდენ ბერძნული ოდების მწერლებს, რომელთა წყობის მიზანი იყო გამოეწვიათ ხმის მოძრაობა სიტყვების წარმოთქმის ან სიმღერის დროს; თვითონ სიტყვა ოდა გამობატავს სიმღერას. ასე შეიქმნა მეტრული ლექსების ზომა, თავისუფალი გადასვლა ერთი ტერფიდან მეორეში ისე, რომ პირველის აზრი მეორის ბოლოში დამთავრებულიყო“⁴².

მსგავსი ანალოგიები უფრო ხშირია წიგნაკის იმ ნაწილში, რომელიც ქართული ლექსის საზომების და „გვარების“ დახასიათებას შეიცავს. ავტორს გარჩეული აქვს ლექსთწყობის სულ 11 „გვარი“: 1. „იამბიკური“, 2. „შირი“, 3. „ჩახრუხაული“, 4. „რეული“, 5. „დაგნაკორული“, 6. „შერეული“, 7. „ლექსი“, 8. „წყობილი“, 9. „ტაეპი“, 10. „ფისტიკაური“, 11. „მრჩობლელი“.

3. იოსელიანი თანმიმდევრობით განიხილავს მათ:

„1. ი ა მ ბ უ რ ნ ი (იამბიკონი). უეკველია ბერძნებისაგან არის ნასესხები, როგორც თვითონ სახელწოდება გვიჩვენებს. ლექსთწყობის ეს გვარი თავდაპირველად იხმარებოდა დრამატიულ პოეზიაში. მისთვის დამახასიათებელია ერთი მოკლე და ერთი გრძელი მარცვლისაგან შედგენილი ტერფი ტაეპებისა. ჰორაციუსი ასე განსაზღვრავს იამბს (Jambus): *Syllaba longa brevi subiecta vocatur jambus* „მარცვალნი გრძელნი, მოკლე თავან დამოკიდებულნი, იწოდებიან იამბიკოდ“.

რადგან პოეზიის ეს გვარი IV საუკუნიდან იხმარებოდა ბერძნული ეკლესიის მამების მიერ, ამიტომაც ქართულ ეკლესიაშიც, იმავე ბერძნული ეკლესიის საუკეთესო ნაშეიკრში, საეკლესიოდ იწოდება“⁴³.

3. იოსელიანს მოჰყავს ნიმუშები ქართული იამბიკობისა, უმთავრესად ანტონ I-ის „წყობილ სიტყვაობიდან“ და ბოლოს დასძენს: „კათოლიკოსი ანტონი, როგორც იამბების მთხვეელი, თავისი ცხოვრებით, წოდებითა და მოწოდებით ბერი იყო. ამ მხრივ პოეტი, ერთგული სილაბური ლექსების მეტრისა (როგორცაა ქართული ლექსთწყობა), კმაყოფილია, თუ მან ლაკონიურად, მოკლე აფორიზმებში, დაახასიათა ცხოვრება და ნიშნენლობა პიროვნებისა, როგორც საგანი შექებისა. იამბური ლექსების საზომების ქორალური ამღერება, რაც მისი აღმოცენების საფუძველს წარმოადგენდა, აღამაღლებს პიროვნების თავმდაბალ მნიშვნელობას. ქართული იამბის ლექსები არიან პირმშონი ღიმილისა, მაგრამ მშვიდი, წყნარი ღიმილისა, როგორც თვითონ ცხოვრება განდგეილისა“⁴⁴.

„შიარის“ შესახებ 3. იოსელიანი იმეორებს ბოლხოვიტინოვის აზრს, რომელსაც იგი დ. ჩუბინაშვილის წერილის მიხედვით იცნობს: „2. შ ა ი რ ი. ეს ყველაზე მარტივი, მაგრამ ყველაზე ძნელი გვარია ლექსების შეხამებისა. მას სთვლიან ყველაზე ხალხურ, საზოგადოდ ხმარებულ და მსუბუქ [ლექსად] მწერლისათვის“⁴⁵. მოყვანილ ნიმუშებს ავტორი ტერფური შემადგენლობის მხრივ არ

განიხილავს, როგორც ეს მოსალოდნელიც იყო, სილაბური თეორიის დამცველისაგან.

„ჩახრუხაულის“ გამო პ. იოსელიანი წერს, რომ ამ საზომს ეხებოდა „ქ. დუშეთის აღწერილობაში“ და დამატებით შენიშნავს:

„ამასვე განეკუთვნებიან ლექსთწყობის ის გვარნი, რომელნიც ცნობილი არიან სპარსული სახელით „მ ა ჯ ა მ ა“ (ბერძ. ომონიმი) და „მ უ ხ ა მ ბ ა ზ ი“—მკვირცხლი, ცოცხალი, ლაკონიური. მკვირივი სიტყვებით; ფსალმუნებსა და საეკლესიო საგალობლებში მოიპოვებიან ნიმუშები ასეთი სახის პოეზიისა. ასეთივეა აძალღებული სიმღერა ლათინურ ენაზე: „Te Deum laudamus—შენ გაქვით უფალო!“, ანბროსი მედიოლანელის თხზულება, რომელსაც ბერძნული ეკლესიაც იყენებს“⁴⁶.

„მაჯამის“, როგორც ლექსის „გვარის“, დაკავშირება ჩახრუხაულთან მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება, ისიც მარტოოდენ რითმების სისტემის მხრივ. მაგრამ „მუხამბაზს“ საერთო არაფერი აქვს „თამარინის“ სტილთან, არც მედიოლანელის ცნობილ ჰიმნთან. წარმოშობისა, მელოდიკისა და რითმების თანმიმდევრობის მხრივ მუხამბაზის სათავე არაბულ-სპარსულ პოეზიაშია⁴⁷. აგრეთვე ხელოვნური და საფუძველს ნოკლებულია დასახელებული სალექსო ფორმების შედარება ქართულ ან ლათინურ ჰიმნოგრაფიასთან.

მცდარია „რვულის“ განმარტებაც: „რ ვ უ ლ ი. სახელწოდება მიიღო რვამარცვლიანი ტერფებისაგან(?)“⁴⁸. ნიმუშად ავტორს მოჰყავს ორტაეპიანი 16-მარცვლიანი შიირი „ქილილა და დამანადან“, რომელსაც „რვატერფიანობა“ არ ახასიათებს და, საერთოდ, გაუგებარია, რად დასკირდა ავტორს ნოტანილი საზომის დახასიათება ტერფური შემადგენლობის მხრივ.

„ძაგნაკორულის“ გამო (იხევე, როგორც „ჩახრუხაულის“ შესახებ) პ. იოსელიანი აღნიშნავს, რომ ამ საზომს ეხებოდა „დუშეთის აღწერილობაში“ და შემდეგ დასძენს: „ნიმუში ასეთი გვარის ლექსთწყობისა, რომელიც ცნობილი იყო ბერძნებსა და რომაელებში Homaeoprophero-ს სახელწოდებით (Martial), ქილილა და დამანაში შემდეგია“ (დაბეჭდილია 20-მარცვლიანი ორი ტაეპი.—ა. გ.)⁴⁹.

ქართული ლექსის დანარჩები სახეები ასეა განმარტებული: „6. შერეული... ამ გვარის ნიმუშებს ვკითხულობთ „ქილილა და დამანაში“, 7. ლექსი. სახელწოდება „ლექსი“ ქართულად ნიშნავს სიტყვას და ლექსს ან სიტყვათწყობას. ამ სახელწოდების ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა მდგომარეობს ბერძ-

ნულ სიტყვაში, რომლისგან ნაწარმოებია „ლექსიკონი“ (Lexidium მცირე სიტყვა—გელლისთან და Lexis—სიტყვა—ლიუცილთან). ლექსთწყობის ამ გვარის ახსნა მე არ ძალმიძს. ნიმუშს მოვიყვან „ქილილა და დამანადან“ (მოყვანილია 2-ტაეპიანი ლექსები, ა. გ.). „8. წყობილი. ეს სახელწოდება [მომდინარეობს] ქართული სიტყვიდან „წყობა“ (გადმობეჭდილია ერთრიტმიანი ოთხი ტაეპი „ქილილა და დამანადან“: „ენა მარჯვე, ენა ტკბილი...“, —ა. გ.). „9. ტაეპი. ნიმუში ამ გვარისა „ქილილა და დამანადანა“.

10. ფისტიკაური. სახელწოდება შეიქმნა ბერძნული სიტყვიდან ფიზიკა (ბუნება). აღწერის საგნად აქვს ბუნების სამი საწევოს ქმნილებანი. 11. „მრჩობლედი...“ (მეტრი არ არის განმარტებული, ჩამოთვლილია მხოლოდ მაგალითები და ზოგიერთისათვის მოძებნილია მსგავსებანი ლათინურ პოეზიაში, ა. გ.)⁵⁰.

ამ მოკლე შენიშვნებით ამოიწურება ქართული ლექსის „გვართა“ აღრიცხვა და მათი ანალიზი პ. იოსელიანის წიგნაკში. შინაგანი სტრუქტურის მხრივ საზომები იშვიათადაა განხილული; როცა ავტორი სილაბური თეორიის თვალსაზრისს ლალატობს, უმაღლვე ხელოვნურ შედარებებს მიმართავს — ამსგავსებს მათ ბერძნულ-ლათინური ლექსთწყობის ნიმუშებს. შეცდომები მოეპოვება. სახელწოდებათა განმარტებაშიაც (მაგ., „ფისტიკაური“ ეტიმოლოგიურად შედარებულია ბერძნულ „ფიზიკასთან“ და ა. შ.)⁵¹.

პ. იოსელიანი გაკვირით ლაპარაკობს აგრეთვე ქართულ „ანდაზებზე“, „ენიგმებისა“ (გამოცანების), „ლოგოგრიფის“, „მაკარონიზმისა“ და „პოლინდრომის“ შესახებ (გვ. 73—74); ამ ნაწილში ავტორი მეტრიკის საკითხებს არ ეხება. ბოლოს ასკვნის: „ასეთია ჩემი გადმოცემა ქართული სიტყვიერების პარნასის შესახებ. პირველი ნაკვეთი ყოველთვის სუსტი გამოდის. კმაყოფილი ვარ, რომ მომეცა შემთხვევა შემომენახა ის, რაც მეხსიერებაში შემრჩენოდა. კმაყოფილი ვიქნები, თუ მივუთითე წყაროებზე — დღემდე ბეჭდურად გამოუცემელ წიგნებზე. შემდგომი სისტემატური განვითარება საგნისა, ლექსებისა და [მათი] საფუძვლების დაწვრილებითი ანალიზით, რომელსაც ლექსთწყობა ემყარება, ქართული სიტყვიერების შესახებ მეცნიერების სხვა წარმომადგენლებს დაეთმობა“⁵².

პ. იოსელიანის მოკრძალებული განცხადება სავსებით შეეფერება მისი ცდების ხასიათს ვერსიფიკაციის დარგში.

ქართული მეტრიკის ისტორიაში ცალკე უნდა გამოიყოს იმ კრამატიკოსების შენიშვნები, რომელნიც ჩვენი პროსოდის საკითხებს ეხებოდნენ. მე-19 საუკ. მანძილზე საბოლოო აზრის დადგენა ვერც ამ საკითხში მოხერხდა. პროსოდის მკვლევართა შორის ერთნი სრულიად უარყოფდნენ მახვილის როლს ქართულ ენაში, მეორენი კი მას მთავარ ფაქტორად რაცხდნენ.

გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ქართული მახვილის საკითხს მოკლედ შეეხო პ. იოსელიანი. იგი წერს:

„§ 220. პროსოდია საზოგადოდ არს ნაწილი ღრამმატიკისა, რომელიცა ასწავებს თუ რომელთა მარცუალთა (ლექსთა) შინა ჯერ არს გამოღება გრძლად და რომელთა მოკლედ.

თვთეულსა ლექსთა შინა იქმნების ერთი გრძელი, ხოლო სხუანი მოკლენი: ნიშანი გრძელისა მარცულისა არს —, ხოლო მოკლისა —. გრძელი მარცუალი არს იგი, რომელსა ზედაცა ამადღებების ხმა.

§ 221. ქართულისა პროსოდისა კანონნი არიან შემდგომნი:

ა. ერთმარცულოვანნი ლექსნი ყოველივე არიან გრძელი <ითარც> ა ყოველთავე ენათა შინა, მაგ., მე, შენ, ძმა, ხმა და სხ.

ბ. ორმარცულოვანთა და სამმარცულოვანთა ლექსთა შინა <ირველ> ი არს გრძელი და სხუანი მოკლენი, მაგ., მამა, კაცი, დიდება, ტაძარი და სხ.

გ. ოთხ-მარცულოვანთა, ხუთ-მარცულოვანთა, ექვს-მარცულოვანთა და უმეტესთა ლექსთა შორის აღირიცხვან მარცუალნი ბოლოთაგან და მესამე მარცუალი დასასრულითგან არს ნიადაგ-გრძელი, მაგ., განათლება, ბედნიერება, განმანათლებელი, წარმოვლინებულა და სხვ.

ს ხ ო [ლ]. კანონთა ამათგან არა განეშორებიან ბრუნვლნი, არცა მიმოხრილნი, არცა რთულნი, არცა სხმით-გარდასლვთნი ქართულისა ენისა ლექსნი, მაგ., კაცი, კაცისა, ვაჟსუბუქებ და სხვ.

ბ. სათვთონი სახელნი უცხოთა ენათა, მაგ. კონსტანტინე, ალექსანდრე და სხ. გამოითქმიან თვსებისაებრ საზოგადოდსა ლექსთა ხმარებისა“⁵³.

როგორც ამონაწერიდან ჩანს, პ. იოსელიანი მახვილიან მარცუალს უწოდებს „გრძელს“, უმახვილოს კი — „მოკლეს“. ქართველი

გრამატიკოსი ბერძნული პროსოდის ტერმინებით ნათლავს სულსხვა ენობრივ მოვლენებს, რაიც გამონაკლისს არ წარმოადგენს ეპოქის ფონზე.

3. იოსელიანმა პირველად მიუთითა ქართულ ენაში მახვილიანი („გრძელი“) მარცვლების კონსერვატიულ ბუნებაზე, რომელსაც შემდეგ იმეორებს ნიკ. ჩუბინაშვილიც (იხ. ქვემოთ). მანვე აღნიშნა აგრეთვე, რომ უცხოური წარმოშობის სახელები საკუთარ აქცენტუაციას ინარჩუნებენ ქართულში (შდრ. ქვემოთ ნ. ჩუბინაშვილის წერილის მე-5 პარაგრაფი). განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პ. იოსელიანის განცხადებას იმის შესახებ, რომ ცალკეულ სიტყვათა სილაბურად გაზრდის შემთხვევაშიაც მახვილი დაქტილურია და რომ „კანონთა ამათგან არა განშორებია ბრუნვილნი, არცა მიმოხრილნი, არცა რთულნი, არცა სხმით-გარდასვლითნი ქართულისა ენისა ლექსნი“ (ტერმინ „ლექს“ პ. იოსელიანი ხმარობს ЕПИСО-ს მნიშვნელობით, ხოლო „სიტყვა“-ს — „წინადადების“ მნიშვნელობით; ამიტომაც, რომ „სინტაქსს“ იგი განმარტავს, როგორც „ლექსთა-თხზულებას“. იხ. „ღრამმატიკის“ შესავალი).

პ. იოსელიანის შეხედულებებს ჩვენი პროსოდის შესახებ წყაროს დაუსახელებლად იმეორებენ დანარჩენი ქართველი გრამატიკოსები. ზოგი მათგანის განმარტებანი სიტყვასიტყვით ემთხვევიან პ. იოსელიანის ფორმულებს. კერძოდ, ნიკ. ჩუბინაშვილი რამდენიმე მისი ფრაზისა და წაგალითების გადამწერლადაც გვევლინება.

ბოლოს უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული ლექსთწყობის კვლევისას პ. იოსელიანმა სრულიად დაივიწყა სიტყვიერი მახვილების როლი და მათი რიტმული ფუნქცია.

პ. იოსელიანის შემდეგ საგულისხმოა ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოსაზრებანი ორი ქართველი გრამატიკოსისა—ნ. დ. ჩუბინაშვილისა და დ. ჩუბინაშვილისა.

წერილში „ქართული პროსოდისათვის ანუ გამოდებისა“ ნ. დ. ჩუბინაშვილი წერს:

„პროსოდია საზოგადოდ არს ნაწილი ღრამმატიკისა, რომელიცა ასწავებს, თუ რომელთა მარცვალთა ლექსთა შ<ინ> ა ჯერ არს გამოღება გრძლად და რომელთა მოკლედ.

ნიშანი გრძელისა მარცვლისა არს, —, ხ<ოლო> მოკლისა —. გრძელი მარცვალი არს იგი, რ<ომე>ლსა ზ<ედ>აცა ამაღლდ-

ბის ხმა და თვითვეულსა ლექსსა შ<ინ>ა იქმნების ერთი გრძელი, ხ<ოლო> სხვანი მოკლენი.

ქართველთა ღრამატიკოსთა არა დაუდვიათ საჭიროდ ნაწილი ესე და ვიეთნიმე ამტიკიებენცა, ვ<თარმე>დ ქართულსა ენასა არა აქვს პროსოდია: გარნა თვითოულსა ენასა პროსოდია აქვს ესრეთ მიუცილებელად, ვ<ითარც>ა ნაწილნი სიტყვისანი, ხ<ოლო> მესტიხობისათ<ვი>ს არს, ვ<ითარც>ა სული ხორცათ<ვი>ს. ხ<ოლო> საშუალობითა პროსოდისათა სტიხნი, ესრედ ითქმოდენ, აღიწონებიან, ვ<თარც>ა სასწვრითა აფთქქისათა უმცირესნი ნაწილნი უმისხლისანი, ვ<თარმ>ედ ხორბლის მარცულადმდე, და სტიხნი თვინიერ პროსოდიისა არა არიან სტიხნი. დასარღვეველად ამისა არა ეხმარების ესე, რ<ომე>ლ უმეცარნი პროსოდიისანი და თვით ღრამატიკოსნიცა სთხზვენ სტიხთა ბუნებითსა ზ<ედ>ა ენასა. იგინი შეუდგებიან თვით ბუნებითსა გამოღებასა, ხ<ოლო> უცხოთა ენათა ზ<ედ>ა არავის ძალუძს შეთხზვა სტიხთა, უსწავლელად მის ენის პროსოდიისა, ნუ თუ ენა შეესწავლოს მას ხმარებისაგან ესრეთ, ვ<ითარც>ა ბუნებითი.

ესე მართალ არს, რ<ომე>ლ ქართულის ენის პროსოდია არა ეგრეთ ძნელ არს, ვ<ითარც>ა ბერძნულისა ანუ სლავენურისა, რ<ომე>ლთაცა თვითვეულსა ლექსსა შინა დასმულ არს გრძელთა ზედა მარცვალთა ნიშნად მახვილი, სადაცა ჯერ არს ამოღება ხმისა, და ამით მრავალჯერ განირჩევიან მნიშვნელოვანი ლექსთანი. მაგალ., Мѣка ტანჯვა, Мѣка ფქვილი; და თუმცა ქართულსა ენასა აქვს ესრეთივე თვისება, ა<რამე>დ საგონჯვლ არს, უადვილესი ყ<ოველ>თა ენათა, რაოდენნიცა არიან ქ<ვე>ყანასა ზედა და ესრეთ კანონნიცა პროსოდიისანი ჰქმონან ფ<რია>დ მცირენი და უადვილესნი:

1) ერთმარცვლოვანთა ლექსთა<თვი>ს რამეღა ჯერ არს თქმად, რ<ომელ> ყ<ოველ>თავე ენათა ზედა ამგვარნი ლექსნი არიან გრძელნი მარცუალნი, მაგ., მე, შენ, ძე, ხე, ხმა, ფრთა და სხვ.

2) ორმარცვლოვანთა და სამმარცვლოვანთა ლექსთა შ<ინ>ა პ<ირვე>ლი არს გრძელი და შ<ემდეგ>ნი მოკლენი, მაგალ., მამა, მეფე, კაცი, უფალი, მოძლუარი, ტაძარი, მდინარე, დიდება და სხვ.

3) ოთხმარცვლოვანთა, ხუთმარცვლოვანთა, ექვსმარცვლოვანთა და უმეტესთა ლექსთა შ<ორი>ს აღირიცხებიან მარცუალნი

ბოლოთგან, — და მესამე მარცხული დასასრულიდგან არს ნიადაგ გრძელი, მაგალ., განათლება, განსხვავება, ბედნიერება, განმანათლებელი, წარმოვლინებული და სხვ.

4) კანონთა ამათ არა განეწორებიან: ბრუნვილნი, არცა მიმოხრილნი, არცა რთულნი, არცა სხმითგარდასლვითნი ლექსნი ქართულის ენისანი, მაგალ., კაცი, კაცისაგან, კაცობრივობა, კაცთ მოყვარება, ქველის-მოქმედება, ვამსუბუქებ, აღმსუბუქებული, დიდება, დიდებული, დიდებულება, დიდებულებითი და სხვ.

5) თუმცა გამოირიცხებიან კანონთა ამათგან სათვითონი სახელნი უცხოთა ენათანი შემსგავსებითა მათთა ენათა გამოღებისათა, მაგალ., კონსტანტინე, ანდრონიკე, თეოდორე, მაქსიმე, მიხაილ, გაბრიელ, დანიილ, ნაბუქოდონოსორ, სემირამიდა, თამარ, დამასკო, იერუსალიმი და სხვ.— გარნა ესენიც უმრავალჯერის მდაბიურისა შინა ლაპარაკსა გამოითქმებიან თვისებისამებრ საზოგადოსა ხმარებისა⁵⁴.

მოყვანილი ამონაწერის ბოლო პარაგრაფების პ. იოსელიანის გრამატიკის სათანადო ადგილებთან შედარება ექვს არ სტოვებს, რომ ნ. ჩუბინაშვილს ზოგი ადგილი პირდაპირ გადმოუწერია თავისი წინაპრის ნაშრომიდან. დამოუკიდებელი ამისა, საგულისხნოა მისი განცხადება, რომ ქართველი გრამატიკოსები საჭიროდ არ თვლიან პროსოდის საკითხების დამუშავებას, რადგან ფიქრობენ, თითქოს „ქართულსა ენასა არა აქვს პროსოდიაო“. საესეებით გასაზიარებელია მოსაზრება, რომ „ქართულის ენისა პროსოდია არა ეგრეთ ძნელ არს, ვთარცა ბერძნულისა ანუ სლავენურისა“, ე. ი. ბერძნული ან „სლავენური“ ტონიკის კანონებთან ქართული პროსოდის შედარება უსაფუძვლოა. რაც შეეხება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების განმარტებას გრძელ და მოკლე მარცვლებად, შეცდომაა და ისევ კლასიკური ლექსთწყობის ტერმინოლოგიის მიბაძვით აიხსნება⁵⁵.

ქართული მეტრიკისა და პროსოდის საკითხებში საწინააღმდეგო შეხედულებას იცავს დ. ჩუბინაშვილი. მის გრამატიკულ შრომებში კვალიც არა ჩანს ბოლხოვიტინოვის მოსაზრებებისა, რომელიც მან მექანიკურად გაიმეორა „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ დაწერილ სტატიაში. წიგნში „Краткая грузинская грамматика“ (СПб, 1855) დ. ჩუბინაშვილი „ქართული ლექსთწყობის“ შესახებ წერს: „ქართული ლექსთწყობა რუსულისაგან განსხვავდება მით, რომ ეწყარება არა მახვილებს, არამედ მარცვლების რაოდენობას, მაშასადამე, ტონური კი არაა, არამედ სილაბური. ქარ-

თულ ლექსებს, განსაკუთრებით შაირს, აქვს ცეზურა; ხოლო იამ-
ბიკურ ლექსებს რითმა არ აქვთ“⁵⁶.

დ. ჩუბინაშვილი ქართულ ლექსებს მხოლოდ მარცვლებიანა და
სტროფის ტაქების რაოდენობის მიხედვით აჯგუფებს. რამდენიმე
სიტყვით აქვს განხილული 9 ფორმა ქართული კლასიკური ლექსისა:
1. „შაირი“, 2. „ჩახრიხაული“ ან „პისტიკაური“, 3. „წყობილი“,
4. „ბაიათი“, 5. „მულანბაზი“, 6. „თეჯლიში“, 7. „მუსთაზადი“,
8. „გაფი“, 9. „იაბიკო“⁵⁷.

დ. ჩუბინაშვილმა არა ერთხელ გაიმეორა ეს მოსაზრება ჩვენი
ვერსიფიკაციის ერთ-ერთ ძირითად საკითხზე. „რუსულ - ქარ-
თული ლექსიკონის“ შესავალში გრამატიკოსი ამბობს:

„საზომი ლექსთა საზოგადოდ არიან სამეგარანი: პირველს გვარსა
ეკუთვნიან ლექსნი მახვილოვანნი, როდესაც სიტყვები გამოითქმე-
ბიან მახვილის შეწვენითა. მაგალ. რუსული ლექსები; მეორე, გრძელ
და მოკლე მარცვლებიანნი, როდესაც თვითოეულს სიტყვასა აქვს
ერთი გრძლად გამოსათქმელი მარცვალი და სხვანი მოკლე, ვი-
თარცა ბერძნულსა და ლათინურს ენებსა; მესამე, მარცვლოვანნი,
სადაც დაიცვენ მარცვალთა რიცხვთა, როგორც ქართული, სპარ-
სული და სხვანი“⁵⁸.

დ. ჩუბინაშვილის აზრით ქართული ლექსთწყობა სილაბური
სისტემისაა და ენათესავება სპარსულს. არც ერთი ეს მოსაზრება
არაა მართალი.

„ლექსიკონის“ ზემოთ ნოტანილი ადგილის გასამართლებლად
დ. ჩუბინაშვილი უფრო კატეგორიული ტონით წერდა:

„რაც შეეხება ქართული ლექსების პროსოდიას, გასამართლებ-
ლად უნდა ვთქვა: ქართული ლექსები, როგორც ფრანგული, იტა-
ლიური და ა. შ. არსებითად სილაბურია. სილაბურ ლექსებში
ყველა მარცვალი აღიარებულია თანაზომიერად; მაშასადამე [ამ
მეტრმა] არ იცის განსხვავება გრძელ და მოკლე ხმოვნებს შორის,
მასში ყველა გრძელი და მოკლეა, არა ისე, როგორც ძველს კლასი-
კურს ლექსებში, ე. ი. არ გააჩნია მეტრული მრავალსახეობა.
ხოლო მეტრი მას აქვს. იმიტომ, რომ თანაბარი რიცხვის მარცვ-
ლები წარმოითქმებიან დროის თანაბარი ხანგრძლივობით, რაშიაც
ყველა დარწმუნდება ქართული სილაბური ლექსების დეკლამაციის
დროს. ამიტომ საჭირო არაა ლაპარაკი გრძელი და მოკლე მარცვ-
ლებისა და მახვილების შესახებ. თანაც არც ერთ [ქართულ] მელექ-
სეს არ დაუცავს გრამატიკაში გადმოცემული კანონები. ამაში რომ
დაერწმუნდეთ, მოვიყვანთ მაგალითს „ვეფხისტყაოსნიდან“ - ლექსი
3 ე .

ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა

შავი ცხენი სადავითა, ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა.

ქავქავადის ლექსები.

ლოთებო, ნეტავი ჩვენა,

დღეს მოგვეცა შვება ლხენა.

სადაა აქ ბერძნების მიერ მკაცრად დაცული მეტრი? აი რატომ არ შევჩვევ გრძელ და მოკლე მარცვლებს და მახვილებს წერილში ქართული ლექსთწყობის შესახებ. ქართული ლექსები არსებითად სილაბურია და არა მეტრული, ე. ი. [მათ] საფუძვლად არ გააჩნიათ ბერძნების მიერ მკაცრად დაცული მეტრი და არც ტონურია, რადგან მახვილი არ ასრულებს მთავარ როლს, როგორც რუსულ ლექსებში, რომელთა მთავარი დასაყრდენი მახვილია და არა მარცვალთა რაოდენობა. მაგ.:

Лучина /лучинушка/ березовая

Что же ты /лучинушка/ не ясно горьшь.

ავილოთ მეორე მაგალითი:

Вó поле /берéза/ стояла

Вó поле /кудря́вая/ стояла,

Нéкому /берéзы/ заломáты

Пóбиду /в лèс/ заломáю

სადაა აქ მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა? 58.

დ. ჩუბინაშვილის მიხედვით ქართულ ლექსში მახვილების წესრიგის ძიება უსაფუძვლოა. ამგვარი შეხედულება დიდხანს ბატონობდა ჩვენი მეტრიკის ისტორიაში. გრამატიკოსი ვერ ამჩნევდა ქართული მახვილის სპეციფიკურ თვისებებს, თანაც სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის კანონები ძალზე მარტივად ჰქონდა წარმოადგენილი. რადგან რუსთაველისა და ალ. ქავქავადის ზოგიერთი ტაეპის მეტრულ სქემაში დ. ჩუბინაშვილს ვერ უპოვია სუფთა სახის საზომი (ე. ი. მახვილთა თანმიმდევრობის იდეალური სახე, შესაფერი

კლასიკური მეტრიკის ანა თუ იმ სქემისათვის) იგი უყოყმანოდ ასკენის, თითქოს ქართულ ლექსში მკაცრად დაცული საზომი არ არსებობდეს. მაგრამ ლექსის რეალური რიტმი ყოველთვის როდი ცხადდება საზომში, როგორც ნორმაში, ლექსი როდია ავტომატური სარეკელა, სტატიკური ცვლა და თანმიმდევრობა სქემებისა. დ. ჩუბინაშვილს მოჰყავს ტაქები იზოლირებულად, განსაკუთრებით ისეთნი, რომელთაც სუფთა საზომი არ გააჩნიათ (მაგ., რუსთაველის 16-მარცვლიანი შაირისათვის მეტრიკის მხრივ დამახასიათებელია ტაქი—ა. „იყო არაბეთს“... და ბ. „მე რუსთველი ხელობითა...“, რომელთა საზომები (მაღალი და დაბალი შაირი) უნაკლონი არიან მეტრული თვალსაზრისით. დ. ჩუბინაშვილის მიერ მოყვანილი ტაქი კი („ნახეს უცხო...“) ერთი ამათვანის (მაღალი შაირის) რიტმულ ვარიაციას წარმოადგენს სტროფში (ე. ი. გრამატიკოსის მიერ შენიშნული მოვლენა განეკუთვნება რიტმისა და არა მეტრული სქემის სფეროს).

კიდევ ერთი შენიშვნა: თვითონ დ. ჩუბინაშვილის სქემები ზუსტად ვერ გამოხატავენ შესაბამისი ტაქების მახვილების რიგს. მაგ., რუსთაველის ტაქში „შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა და ვითა გმირსა“ წერილის ავტორს კავშირის ფორმა („და“) მახვილის მქონე მარცვლად მიუჩნევია და ა. შ. შეუსაბამოა აგრეთვე მაგალითების დასახელება რუსული ხალხური პოეზიიდან, რადგან დ. ჩუბინაშვილს ამოწერილი აქვს წმინდა ტონური ლექსები, რომელთა აქცენტუაცია განსხვავდება სილაბურ-ტონური სისტემის მქონე ლექსთა ტონიკისაგან. მსგავსი მაგალითები მოიპოვება გერმანულ ხალხურ სიმღერებშიც, მაგრამ ამ ენების სილაბურ-ტონური სისტემის საზომებს არაეინ ურევს ნაციონალური ხალხური სიმღერების წმინდა ტონურ საზომებში. თანაც: რიტმული ვარიაციები თვალსაჩინო თვისებებს წარმოადგენენ დასახელებული ორი ერის ლექსთწყობის რიტმიკისათვისაც.

ქართული ლექსის შესახებ შენიშვნები მოეპოვება ლ. ისარლიშვილს. პოპულარულ წერილში — „მოკლე კანონი ქართულის პროექტისა ანუ ლექსთა თხზულებებისანი“⁶⁰—ავტორი იზიარებს ქართულ ლიტერატურაში გავრცელებულ აზრს ჩვენი ლექსთწყობის სილაბურობის შესახებ: „ქართული ლექსების თვისება ანუ ლექსთწყობილება სილაბურია; ადრეც

ესრედ უწერიათ და ეხლაც ისე სწერენ; ესე იგი, იგოდენნი მარცვალნი ლექსისა შემდეგ სტრიქონში, რაოდენიცა უნდა იყვნენ წინა სტრიქონში“⁶¹.

ისარლიშვილს ჩამოთვლილი აქვს ლექსის 10 „გვარი“: 1. „შაირი“, 2. „რვეული“ (sic), 3. „ზაგნაკაური“ (ანუ „ზაგნაკორული“), 4. „ჩახრუხაული“, 5. „წყობილი“, 6. „ფისტიკაური“, 7. „ლექსი“, 8. „მრჩობლელი“, 9. „იამბიკო“ და 10. „შერეული“. როგორც ვხედავთ ავტორს ხელთ ჰქონია პ. იოსელიანის რუსული ნარკვევი „სამგზავრო შენიშვნები თბილისიდან მცხეთამდე“ (1871) და აქედან ამოუკრეფია ლექსის „გვართა“ სახელწოდებანი და ნაწილობრივ — განმარტებანიც. იმ ლექსების შესახებ კი, რომლებშიაც სილაბური თანაბრობა და რითმების კანონზომიერი თანმიმდევრობა არაა დაცული, ისარლიშვილი წერს: „თუმცაღა დაუწერიათ ადრე: პეტრიწეს, ანტონ კათალიკოზს, დავით ბატონიშვილსა ბერძნულისა და ლათინურის მიხედვით, ტონიკურის გვარად, ასე რომ რაოდენობა მარცვალთა და ოითმის დაბოლოება ერთის სტრიქონისა არ ეთანხმება შემდგომ ლექსების რაოდენობასა და რითმასა, მარა ამგვარი ლექსით სახალხოდ არავის უწერია, რადგანაც არ ეკუთვნოდა იგი ქართულის ენის თვისებას და არც მისს ხასიათსა“⁶².

მოტანილ ამონაწერში მკითხველი ადვილად შეამჩნევს პ. იოსელიანის მოსაზრებათა ანარეკლს, ოღონდ დამოუკიდებელი და სიმართლეს მოკლებული შეხედულებაა გამოთქმული ბერძნულ-ლათინური ვერსიფიკაციის „ტონურობაზე“. იამბიკოს შესახებ კი ლ. ისარლიშვილი პირდაპირ სთარგმნის (წყაროს დაუსახელებლად) პ. იოსელიანის რუსული წიგნაკის სათანადო ადგილს: „ეს გვარი ლექსი შემოღებულია ბერძნულის და ლათინურის ენის მიბაძვით. ამ ლექსებით უწერიათ ძველად სასულიერო საგნები, უმეტესად მონასტრებში. ამგვარ ლექსებს ერქვა ძველად—„მარცვალნი გრძელნი მოკლეთაგან დამოკიდებულნი“, რომაელი პოეტის ორაციონის იამბიკოს მიბაძვით, — ორაციო უწოდებს იამბიკოს (Jambus): Syllaba longa brevi subiecta vocatur jambus“⁶³.

ქართული ლექსის სახეებს წერილის ავტორი რითმისა და მარცვლების რიცხვის მხრივ არჩევს. დ. ჩუბინაშვილისა და პ. იოსელიანის დაგვიანებული ადვტის წარმოდგენითაც ქართული ლექსთწყობა სილაბური სისტემისაა. მისი აზრით საზომში მთავარია: ა. მარცვლების თანაბრობა „სტრიქონში“, ბ. „მუხლების“ განლაგების სისტემა. გ. ცეზურა ანუ „გაყოფა“ და დ. რითმა. რამდენიმე მაგალითი:

1. „შაირი“ მდგომარეობს ოთხ-ოთხ სტრიქონის ლექსებიდ-გან, რომელთაც დაბოლოება, რითმა ერთნაირი თანამგზავსი უნდა იყოს. მეტრი მათი ანუ ზომა და წყობილება უნდა იყოს მთელს სტრიქონში თექვსმეტი მარცვალი, დაყოფილი შუაზედ რვა-რვა მარცვლად, ასე რომ ამ ორსავე შუა დაყოფილიდგან შეადგენს ერთს სტრიქონს თექვსმეტს მარცვლიანს“. ⁶⁴

2. „ზაგნაკორულის“ შესახებ:

„ზომა ანუ მეტრი ათ-ათი მარცვალი (?) სტრიქონში, ხუთ-ხუთად დაყოფილი“. ⁶⁵

საზომთა გარდა ავტორს ჩამოთვლილი აქვს სპარსულ-არაბუ-ლი სახელწოდებანი: 1. „მუხამბაზი“, 2. „მუსტაზადი“, 3. „თახ-ნისი“, 4. „ყაიდა“, 5. „გარიელი“, 6. „თეჯლისი“, 7. „გაფი“, 8. „ბაიათი“, 9. „გუშა“ ⁶⁶. საზომის შემადგენლობის მხრივ არც ერთი მათგანი არ არის გარჩეული.

ლ. ისარლიშვილის წერილი ლექსის თეორიის პრიმიტიულ ნიმუშს წარმოადგენს და მას იმდენად ვუწევთ ანგარიშს, რამდენადაც აუცილებელია ბიბლიოგრაფიული სისრულის დაცვა ისტორიული ექსკურსის დროს.

12

80-იან წლებში ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებში მეტი გარკვეულობის შეტანა სცადეს — ჯერ ნ. გულაკმა, შემდეგ — კ. დოდაშვილმა. ორივე ავტორმა სწორად დაახასიათა ქართული ლექსის ბუნება და ცხადყო (განსაკუთრებით კ. დოდაშვილმა) მახვილის როლი ქართულ ლექსთწყობაში.

1884 წელს ნ. გულაკმა „ვაფხისტყაოსნის შესახებ“ წარმო-თქმულ სიტყვაში პოემის ფორმის საკითხებთან დაკავშირებით შემ-დეგი მოსაზრება გამოთქვა: „რაც შეეხება პოემის გარეგნულ ფორ-მას. ბროსეს გამოცემაში ის შეიცავს 1,639 ხანახ. თვითეული ტაეპი 15 მარცვლისაგან შესდგება და იმავე სტროფის ყველა ოთხი ტაეპი ერთი და იმავე ძალიან მდიდარი რითმით ბოლოვდება. ეს მონოტონურობა არ შეურაცხყოფს ქართველის ყურს; ქართველები მიეჩვივნენ გრძელ სიმღერებს, რომლებშიაც თვითეული ტაეპი ერთი და იმავე რითმით ბოლოვდება. ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ რუსთველის ლექსების ზომა სილაბურიანო, მაგრამ მე მგონია, რომ ეს არ არის მართალი. ქართული ენა, მსგავსად ყველა ახალი ევროპუ-ლის ენებისა, იცავს იმდენად არა ბევრათა სი გ რ ძ ე ს ა და ს ი მ ო კ - ლ ე ს, რამდენადაც მახვილს. რუსთაველის ტაეპი ც ე ზ უ რ ი ს საშვალებით ორ თანაბარ ნახევრად იყოფა. თვითეულ ნახევარში

სამი ტერფია, თვითეულ ტერფში ერთი მახვილი, ისე, რომ თვითეული ტაეპი, ბერძნული ჰეგზამეტრის მსგავსად, ექვსტერფიანია ექვსი მახვილითურთ. მაგ. პირველი სტროფის ტაეპის სქემა შემდეგია:

— | — | — || — | — | —

ე. ი. თვითეულ ნახევარში პირველი ტერფი წარმოადგენს ამფიბრაქს, მეორე ტერფი — დაქტილს, მესამე კი — ქორეს. თანაც რუსთველის ლექსთწყობა სარგებლობს იმ თავისუფლებით, რომ ყოველი ტერფი შეიძლება მეორე ტერფით შეიცვალოს, ოღონდაც დაცულ იქნას ტაქტი, როგორც მუსიკაში. მაგ. მეორე სტროფის მესამე და მეოთხე ტაეპის სქემა შემდეგია:

— | — | — || — | — | —
— | — | — || — | — | —

მეორე ტაეპი მეხუთე სტროფისა:

— | — | — || — | — | —

შენიშნავთ აგრეთვე, რომ თვითეული სტროფის მეოთხე ტაეპის გვერდით ზის კავშირი და, რომელიც მარცვლების ანგარიშში არ შედის.

საერთოდ, თუ რუსთველის ლექსებს ხმა მალღა წავიკითხავთ ცეზურისა და მახვილის დაცვით, მაშინ ისინი საუცხოვონი, ჰარმონიულნი არიან და ჰომეროსისა და ვირგილუსის ლექსებს არ დაუვარდებიან“⁶⁷.

სავსებით მართალია ნ. გულაკის მოსაზრება, რომ „ქართული ენა... იცავს იმდენად არა სიგრძესა და სიმოკლეს ბგერებისას, რამდენადაც მახვილს“. ეს განცხადება ფრიად საგულისხმოა და მოწმობს ერთგვარი გარდატეხის დასაწყისს ქართული ვერსიფიკაციის განვითარებაში, განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ე. ბოლხოვიტინოვის შეხედულებანი დავიწყებას მიეცნენ. თვითონ ტაეპების მეტრული ანალიზის მხრივ ნ. გულაკი ახალს არაფერს ამბობს, რადგან ისიც რიტმის ბუნებას სალექსო ტაეპის ტერფებად დაყოფაში და მათს ურთიერთ მონაცვლეობაში ხედავს; კერძოდ „ვეფხისტყაოსნის“ საზომის აქცენტურ სისტემაში ნ. გულაკი მართებულად ამჩნევს ქორესა და დაქტილს, თუმცა საზომის პირველი ტერფი შეცდომით მიაჩნია ამფიბრაქად („ე. ტყაოსნის“ საზომში ეს ტერფი არ მოიპოვება). საერთოდ ნ. გულაკის მეტრული ნომენკლატურები დიდად ჩამორჩებიან ბოლხოვიტინოვის სქემებს. მის გრაფიკულ ჩანაწერებში სწორად არ არის გადმოცემული მახვი-

ლების თანმიმდევრობის ხასიათი „ვ. ტყაოსნის“ ტაეპებისა, რაც ქართული ენის არა საკმარისი ცოდნით არის გამოწვეული. ნ. გულაკის წერილში მოიპოვება სხვა შეცდომებიც. მაგ., ხელოვნურია რუსთაველის 16-მარცვლიანი შაირის უშუალო შედარება ბერძნულ ჰეგზამეტრთან; გათვალისწინებული არაა ტერმების თანმიმდევრობა სქემებში და, მაშასადამე, „ვეფხისტყაოსნის“ ნამდვილ საზომებად ისინი ვერ ჩაითვლებიან. მაგ., ბროსეს გამოცემის მიხედვით (რომლითაც ნ. გულაკი სარგებლობს) „ვ. ტყაოსნის“ პირველი სტროფის საზომად მკვლევარი ასეთს გრაფიკულ სქემას სახავს:

— 1 — | 1 — | 1 — || — 1 — | 1 — | 1 —

ე. ი. ამფიბრაქი+დაქტილი+ქორე (ტაეპის მეორე ნახევარშიაც ასეთი რიგია).

იგივე ტაეპი ჩვენი სქემით:

რომელმან შექმნა სამყარო ძალითა მით ძლიერითა

1 — — | 1 — | 1 — — || 1 — — ! 1 — | 1 — —

ე. ი. დაქტილი+ქორე+დაქტილი (ტაეპის მეორე ნახევარშიაც ასეთი რიგია).

აშკარაა, ნ. გულაკის სქემა დაცილებულია „ვეფხისტყაოსნის“ სათანადო სტროფის პირველივე ტაეპის საზომს. თანაც სავალდებულო როდია, მეტრი ყველა ტაეპზე ვრცელდებოდეს, როგორც ამას ნ. გულაკი ფიქრობს. შეიძლება წერილის ავტორი გულისხმობს პოეტის ძირითადი ტექსტის პირველ სტროფს („იყო არაბეთს...“), რომლის ნამდვილი სქემა (1 — | 1 — — | 1 — — || 1 — | 1 — — | 1 — —) სრულიად არ შეეფერება გულაკის გრაფიკულ ჩანახაზს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პროლოგისა და ძირითადი ტექსტის პირველი სტროფების რითმები დაქტილურია (1 — —), ხოლო გულაკის სქემაში ამ სტროფებს ქორეული ანუ ქალური რითმა (1 —) აქვთ.

ნ. გულაკის მთავარი დამსახურება მდგომარეობს იმაში, რომ ბოლხოვიტინოვის შემდეგ ხელმეორედ მიაქცია ყურადღება მახვილის როლს ქართულ ლექსში და ეს უკანასკნელი სილაბურ-ტონურ სისტემას მიაკუთვნა.

კოტე დოდაშვილის ვრცელი საგაზეთო ნარკვევი „ქართული ლექსთ წყობა“ (1890) შეიძლება ჩაითვალოს პირველ სერიოზულ გამოკვლევად ჩვენი ვერსიფიკაციის ისტორიაში⁶⁸. ავ-

ტორი სპეციალურად არჩევს ქართული პროსოდისა და მეტრიკის ძირითად საკითხებს, გვაძლევს საზომების კლასიფიკაციას და დამაჯერებელი მაგალითებით ასაბუთებს მახვილების სისტემის არსებობას ქართულ ლექსში. კ. დოდაშვილი უარყოფს მისი დროის ლიტერატურულ წრეებში გავრცელებულ აზრს, თითქოს ქართული ლექსთწყობის ბუნებას მარტოდენ მარცვლების თანაბრობა განსაზღვრავდეს და ცხადყოფს „რა უაზრობას წარმოადგენს ცალიერი მარცვლების თვლა“, თანაც გვიჩვენებს „თუ რით განსხვავდება მარცვალთა რაოდენობით ერთნაირი ლექსები და რას უნდა მიეჭყეს მთავარი ყურადღება, როდესაც გვინდა შევიტყოთ წყობილება ლექსისა“⁶⁹.

კ. დოდაშვილი გრამატიკოსი იყო და მეტრიკის საკითხებში მეცნიერულ საფუძველს ემყარებოდა. იგი შედარებით კარგად ითვისებდა ქართული ენის ფონეტიკურ ბუნებას და მის ზოგიერთ მოსაზრებას დღესაც არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. „ყოველენას, — წერს კ. დოდაშვილი, — რა ენაც უნდა იყოს, შეჰფერის ან მეტრული ლექსთწყობა (როგორც ბერძნულსა და ლათინურს) ან სილაბიური (ფრანგულსა და პოლონურს) და ან ტონური (რუსულს, გერმანულს, ქართულს). სხვაგვარი ლექსთწყობა არ არსებობს. რადგანაც ჩვენს ენას შეჰფერის ტონური ლექსთწყობა, ამიტომ ჩვენ აქ მარტო მას შევჩებებით.

ზენოთხამოთვლილ პერიოდთა შორის რუსულს ენას შეჰფერის ხორე, იაპბი, დაქტილი, ამფიბრახი და ანაპესტი. ჩვენ ენას კი ხორეი, დაქტილი, პირიხდაქტილი და პეონი მეორე. ამას, რასაკვირველია, მიზეზი აქვს და ამ მიზეზებზე ქვემოთ მოვილაპარაკებთ, ეხლა კი შევებებით პროსოდიული პერიოდების განსხვავებას ბერძენ რომაელთა და ქართველთა ენების ლექსთწყობაში. კლასიკურს ენებში ხმოვნები არიან ან მოკლენი და ხანგრძლივი ან ბუნებითადევე (*natura*) ან უხმო ბგერებთან შეწყობით (*positione*). ჩვენს ენაში — კი, როგორც აგრეთვე რუსულსა და გერმანულში, ხმოვნებს არავითარი გარჩევა არა აქვთ, ყველგან და ყოველ შემთხვევაში ერთნაირად იკითხებიან.

მახვილიანი მარცვლის ხმის ამაღლება, როგორც სიტყვაში, აგრეთვე ლექსში სხვადასხვანაირია ჩვენსა და კლასიკურს ენებში. ბერძნულ-ლათინურში ხმის ამაღლება მდგომარეობს ხმოვნის მკაფიოდ გამოთქმაში, ჩვენსა და რუსულ-გერმანულში-კი ძალდატანებით ფილტვებიდან ჰაერის ამოქშინვაში ანუ, მოკლედ რომ ვსთქვათ, ჩვენი ხმის ამაღლება ექსპირატორულია, ბერძენ-რომაელები-

სა-კი ხრომატიული. აქ დამკვირვებელი უძველესია იკითხავს: „თუ კი ამისთანა თვალსაჩინო გარჩევა ჰქონია ჩვენსა და კლასიკურს ენათა ხმოვნებს, მაშ პროსოდულს პერიოდებსაც უნდა ჰქონდეთ გარჩევა და ჩვენ სხვა რიგი სახელწოდება და ნიშანი უნდა ნივცეთ“. დიდაც საფუძვლიანი იქნება ამგვარი კათხვა და აი რატომ. მაგალითად, ბერძნული ხორეოს, იგივე ტროხაოს შესდგება სანი ხრონოს-პროტოსისაგან, თუ მივიღებთ ნხედველობაში, რომ ხრონოს-პროტოსს იქნება ყველაზე მოკლე საზომი ბერძნულის აგოგესი კითხვის დროს (იგივე ტემპი მუსიკაში). ორი პირველი ხრონოს-პროტოსი შეერთდება ხანგრძლივ მარცვლად და ამგვარად სტოპი მიიღებს შემდეგს სახეს — —. ასევე გაირჩევა, რასაკვირველია, დანარჩენნი სტოპებიც ბერძენ-რომაელების მეტრიკაში, ხოლო ჩვენს ხორეიზე და სხვა პროსოდულს პერიოდებზე ამავეს ვერ ვიტყვი. ამათში მარცვლების სიხანგრძლივეს არა აქვს ისეთი გარჩევა, როგორიც ზემოდა ვნახეთ ბერძნულში. ჩვენს ხორეიში შეგვრძლიან ერთრიგად გაგვარძელოთ პირველიცა და მეორე მარცვალიც.

ვო, მეო, კარი გაჰილეო

— | — — | — — — | — — —

უფრო სწორე იქნებოდა, რომ ჩვენს ლექსწყობას ვუწოდოთ ხორეისებური, დაკტილისებური, პირინდაკტილისებური და მეორე პეონისებური“ 70.

მოტანილ ამონაწერში გადმოცემულია კ. დოდაშვილის ნარკვევის თეორიული შინაარსი. ავტორი ცდილობს ქართული ვერსიფიკაციის რამდენიმე ძირითადი საკითხის გადაწყვეტას. კ. დოდაშვილის მტკიცებით:

1. ქართულ ენას „შეჰუერის ტონური ლექსწყობა“ და ამ ლექსთწყობის პროსოდული პერიოდები „ხორეი, დაკტილი, პირინდაკტილი, და პეონი მეორე“ 71.

2. პროსოდული პერიოდები განსხვავდებიან „ბერძენ-რომაელთა და ქართულ ენების ლექსწყობაში“, რადგან „ჩვენი ხმის ამაღლება ექსპირატორულია, ბერძენ-რომაელებისა კი ხრომატიული“.

3. კლასიკური ვერსიფიკაციის ელემენტები ქართულ ლექსთწყობაში სხვა ბუნების მატარებელნი არიან და საჭიროა ამ ელემენტების სახელწოდებათა ნაწილობრივი შეცვლა („ხორეისებური“, „დაკტილისებური“ და ა. შ.). დოდაშვილი საგანგებოდ შენიშნავს: „რუსი პროსოდისტები ლომონოსოვს აქეთ თავიანთ პროსოდულს

აერიოდს ერთიანად უხმობენ, როგორც ბერძნულ-ლათინურში, თუმცა მათ შორის დიდი საზღვარი ჰქვს⁷².

ქართული პროზადიის საკითხში კ. დოდაშვილი არსებითად იმეორებს პ. იოსელიანისა და ნ. ჩუბინაშვილის შეხედულებებს, თუმცა ამ უკანასკნელთა შრომებს, როგორც ჩანს, იგი არ იცნობდა. კ. დოდაშვილის სისტემის მიხედვით, ქართულ ენაში ორმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუღის ბოლოდან მეორეზე, სამმარცვლიანებს — ბოლოდან მესამეზე, ოთხ-და ხუთმარცვლიანებს აგრეთვე ბოლოდან მესამეზე. ლექსების სახომების დადგენისას კ. დოდაშვილი ენის ფონეტიკურ მოვლენებს ითვალისწინებს: „ლექსის ყოველ ტაეპის წაკითხვის დროს ხმოვანი ერთრიგად როდი მოისმიან: ზოგი ისმის ხმის ამალღებით, ზოგი კი ხმის დამდაბღებით. ამავე მოვლენას შენიშნავთ აგრეთვე ყოველისავე სიტყვის გამოთქმის დროსაც. ხმის ამალღება ხმოვნისა სიტყვაში გადაეცემა იმ თანხმოვან ბგერასაც, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციებით მიმოსდევს ხმოვანსა და ამგვარად ხმის ამალღებით გამოითქმის სიტყვის რომელიმე მთელი მარცვალი და არა მარტო ხმოვანი. ამისთვის ვამბობთ ხოლმე, რომ მახვილი სიტყვის ამა და ამ მარცვალზედა და არა ამა და ამ ხმოვანზე, თუმცა ხმოვანი არ არის მიზეზი, რასაკვირველია, მახვილის არსებობისა სიტყვაში. სიტყვა შეიძლება ხუთი და მეტხმოვნიანიც იყვეს, მაგრამ მახვილი ერთს მარცვალზედ მოისმოდეს. ლექსის ტაეპიც, რამდენ სიტყვიანიც უნდა იყვეს, თუ სიტყვებზედ ნაკლები მახვილია, ისე უნდა გაისინჯოს, თითქოს იგი შესდგებოდეს იმდენ სიტყვებისაგან, რამდენიც მახვილია.

განსაკუთრებითი თვისება ტონურ ლექსთწყობისა იმაში მდგომარეობს, რომ პროზულს ხმის ამალღებას ეიგივეობა მეტრული ხმის ამალღება ე. ი. რა კანონითაც დაისმის გამოთქმის დროს სიტყვაში მახვილი, იმავე კანონით ისმის ხმის ამალღება ყოველს პროზოდულს პერიოდში, თუ სტოპს ისე გავარჩევთ, როგორ სიტყვას, რომელიც შედგება იმდენ მარცვლისაგან, რამდენიც სტოპის ყველა სიტყვაში მარცვლებია“⁷³.

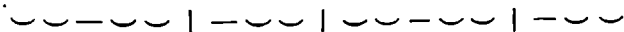
კ. დოდაშვილი მართებულად ფიქრობს, რომ მეტრის ზეგავლენა იწვევს პროზული პერიოდის დეფორმაციას, მისი, როგორც ერთი მთლიანი ექსპირაციული ტალღის წარმოთქმას. მაგრამ ეს ყოველთვის როდია სავალდებულო. კ. დოდაშვილის აზრით: „ქართულ ენას ის თვისება აქვს, რომ ორი პროზული ხორეისებური ერთდება ხოლმე მეტრულ მეორე პეონისებურად. ამ მოვლენას ლაპა-

რაცის დროსაც შენიშნავეთ, მაგალითად, ორ სიტყვაში თითქოს მახვილი ბოლოდამ მესამე მარცვალზე იყოს (თამარ მეფე — — — მეორე პეონისებური). ამ მოვლენას, რასაკვირველია, ლექსებში უფრო შენიშნავეთ⁷⁴. კვლევის ასეთი მეთოდი გავლენას ახდენს საზომების კლასიფიკაციაზე. გამოდის, თითქოს „ფეხებისტყაოსნის“ ტაეპები, რომლებიც მეორე პეონის მეტრით არის დაწერილი (ე. წ. „მაღალი შაირი“), ყოველთვის იცავენ ერთმახვილიანობის კანონს „სტოპში“. ამ კანონის მიხედვით ტაეპი „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე“... უნდა წაიკითხოთ შემდეგი აქცენტუაციით:

ნახეს + უცხო მოყმე + ვინმე, ჯდა + მტრალი წყლის + პირსა



კ. დოდაშვილიც ასე იქცევა და მის კლასიფიკაციაში რუსთა-ველის „მაღალი შაირი“ მარტოოდენ მეორე პეონების კომბინა-ციის სახით არის წარმოდგენილი⁷⁵. წერილის ავტორი არც „და-ბალ შაირში“ ამჩნევს ქორეს, რადგან ხუთმარცვლიანი ტერფები ნხოლოდ ერთი მახვილის მატარებელ კომპლექსებად მიაჩნია. ტაეპი „მოდის მარხო, უწყალოდ დამქერ ლახვრითა შენითა“, კ. დოდა-შვილს „პირიხ-დაქტილისებურ“ ტერფებისგან შედგენილ მეტრად მიაჩნია:



თუ ასეა, მაშინ სიტყვები „მოდის“ და „დამქერ“ ამ სქემით გაერთიანებულია ერთ პროსოდიულ პერიოდში ერთი მახვილის ქვეშ და პირველი სიტყვა („მოდის“) უმახვილო ტერფს, პირიხს წარმოად-გენს. კ. დოდაშვილი თანმიმდევარია მსჯელობის დროს და ამიტო-მაც „ქართული ენისათვის შესაფერ სტოპებში“ მას გათვალისწი-ნებული არა აქვს „ქორე-დაქტილისებური“ მეტრული პერიოდები. თანაც იფიწყებს, რომ პირიხი, როგორც დაჟოუკიდებელი ტერფი, მას გამოყოფილი არა აქვს ქართული ლექსთწყობისათვის შესაფერ „სტოპებთან“ ერთად.

კ. დოდაშვილის მეთოდი ემყარება ტრადიციული მეტრიკის ხერხს — ყველა ტაეპის სკანდირებას სქე-მის მიღების მიზნით, რის გამოც უგულვებელ-ყოფილია ტაეპის რეალური რიტმი.

დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ კ. დოდაშვილის წერილს შესაფერისი გამოხმაურება არ ჰქონია ქართულ ლიტერატურაში. გასული საუკუნის მიწურულს და ჩვენი საუკუნის პირველ ათეულ წლებში ვერსიფიკაციის საკითხებს გაკვრით ეხებოდნენ მხოლოდ

ლიტერატურის ისტორიკოსები და გრამატიკოსები, მაგრამ კ. დოდაშვილის მიერ ასე თუ ისე გადაჭრილ საკითხს ქართული ვერსიფიკაციის ტონურობის შესახებ ხელახლა ხდიდენ კამათის საგნად. მისი შენიშვნები სავსებით მიიფიწყეს და ისევ მოიკიდა ფეხი ძველმა შეხედულებამ ჩვენი ლექსთწყობის სილაბურობის შესახებ. 90-იან და 900-იან წლებში ახალი და პრინციპული არაფერი თქმულა. მეტრიკის დარგში და კ. დოდაშვილის მიერ გაკვლეული გზით არავის უვლია. სიტყვიერების თეორიისა და გრამატიკის სახელმძღვანელოებში ლექსთწყობის საკითხები ძალზე მოკლედ, პრიმიტიულად და ხშირად სრული უმეცრებით იყო დამუშავებული; წინამდებარე მიმოხილვაში მათ ვერ შევხვებით (იხ. ბიბლიოგრაფიაში).

ახალი ქართული მეტრიკის ისტორია იწყება ს. გორგაძის წერილით „ქართული წყობილსიტყვაობა“, რომელიც 1912 წელს დაიბეჭდა⁷⁶. კ. დოდაშვილის ნარკვევის შემდეგ ეს იყო მეორე სპეციალური ნაშრომი, რომელიც ლექსის საზომების შესწავლას ისახავდა მიზნად.

ს. გორგაძის შრომაში თავდაპირველად განხილულია ქართული მახვილის საკითხი და წარმოდგენილია შემდეგი დასკვნები:

1. „მახვილი ქართულ ენასაც აქვს და მასთან იგი განსაზღვრულ წესს ემორჩილება“ (გვ. 11).

2. „არსებითად ქართული მახვილი მოძრავია“ (გვ. 12).

3. „ქართული მახვილი არსებითად დაქტილურია, ე. ი. სიტყვის ბოლოდან მუდამ მესამეზე მიისწრაფის. სწორედ ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ერთ- და ორმარცვლოვანი სიტყვების მიმობრუნვის დროს მახვილი მხოლოდ მაშინ ამოძრავდება ხოლმე, როცა მიმობრუნებულ სიტყვაში მარცვალთა რაოდენობა სამს გადააქარბებს; მანამ კი ეს მახვილი იმავე მარცვალზე რჩება, რომელზედაც იჯდა, როცა სიტყვა სახელობითი ბრუნვით იყო წარმოდგენილი. აი მაგალითად:

1. ხე; ხე-სა; ხე-ნი; ხე-ები; ხე-ებსა;

2. ხე-ებისა; ხე-ე-ე-ბი-სასა“ (გვ. 12—13).

ს. გორგაძე ავრცელებს პ. იოსელიანისა და კ. დოდაშვილის დაკვირვებებს, თუმცა ქართული მახვილის ბუნება მასაც საკმაოდ მარტივად აქვს წარმოდგენილი⁷⁷. აქცენტის მოძრაობის ასეთი ახსნა, როგორც ს. გორგაძემ მოგვცა „ქართულ წყობილსიტყვაობაში“, დამაკმაყოფილებელი არაა და შეიცავს შინაგან წინააღმდე-

გობას, მაგ., თუ ქართული სიტყვების დაქტილური ბუნება უცვლელი რჩება, მაშინ ჩვენს ენაში „მოძრავი“ მახვილის არსებობას სხვაგვარი ახსნა ესაჭიროება. ტიპიურ „მოძრავ“ (თავისუფალ) აქცენტად იგი არ ჩაითვლება.

კ. დოდაშვილის მოსაზრებას მოგვაგონებს ს. გორგაძის შეხედულება „მუხლების“ (დოდაშვილით — „სტოპის“) შესახებ: „ორმარცვლიანი მუხლები ცალკედ არსად შეგვხვებდრიან“ (გვ. 16). ამიტომ, ორიენი, ბოლხოვიტინოვთან ერთად, რუსთაველის „დაბალ შაირში“ პირიხდაქტილისა (— — — —) და დაქტილის (— — —) კავშირს ხედავენ⁷⁸. შეცდომები მოეპოვება ავტორს საზომების მეტრული აღნაგობის მაჩვენებელ გრაფიკულ სქემებშიაც. ამ შეცდომების აღნუსხვა შორს წაგვიყვანდა; ეს არცაა საჭირო, რადგან ს. გორგაძემ უფრო გვიან ნაწილობრივ თვითონვე გამოასწორა ისინი.

ყურადღებას იქცევს ს. გორგაძის მიერ ტაების (стих) ცნების განმარტებაც. სალექსო ტაეპი მას ესმის, როგორც „სალექსო მუხლთა (resp. ტერფთა) მწყობრი თანმიმდევრობა“⁷⁹. ეს დებულება წარმოადგენს ე. წ. ლოგაედური თეორიის ქვაკუთხედს, რომლის მიხედვით განმარტავს იგი რიტმს: „თუ არის მუხლთა თანმიმდევრობა, მაშინ რიტმიცაა და, პირიქით: სადაც რიტმი არაა, იქ არც მუხლთა თანმიმდევრობაა“⁸⁰. მაშასადამე, ტაების ლოგაედური გაგების ნიადაგზე, მეტრული სქემისა და რიტმის ცნებები გაიგივებულია.

ლექსის სტროფული მრავალფეროვნების შესახებ მამუკა ბარათაშვილის შეხედულებას მოგვაგონებს ს. გორგაძის მიერ „ნარევი ლექსების“ უარყოფა. კერძოდ, დ. გურამიშვილის „ქაცვია მწყემსის“ გამო ს. გორგაძე წერს: „თითქმის მთელი პოემა „ქაცვია მწყემსის“ ამგვარი ხანებითაა დაწერილი. როგორც მკითხველი შეამჩნევდა, ამგვარი ლექსი გამოსათქმელადაც მძიმე არის და მოსასმენად არა მუსიკალური. საზოგადოდ არეული ლექსი ქართულ ენას არ უხდება. ამგვარს ლექსს კეთილზმოდანებით კარგი პროზა სჯობია“⁸¹. ს. გორგაძის ცალმხრივი თვალსაზრისი („კეთილზმოდანებისა“ და „საამურობის“ მიხედვით ლექსის შეფასება) ანგარიშს არ უწევს ლირიკული კომპოზიციების ისტორიულ ცვალებადობის კანონს. ლექსის „კეთილზმოდანება“ სხვადასხვანაირად ფასდება ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში და ეს თეტიკური კრიტერიუმი მუდამ მერყევიანია: რაც „მძიმედ“, „არამუსიკალურად“ თუ „არასაა-

მუხრად“ ეჩვენება ერთ თაობას, მეორე თაობას იგი ლექსის ღირსებად მიაჩნია და ა. შ.

ს. გორგაძისათვის „მუსიკალურობა“ ლექსის უმაღლეს ღირსებას შეადგენდა. იდეალურ კანონად მიაჩნია აგრეთვე სტროფში ტაქტის თანაბრობაც, მაგრამ ამ შეხედულებას ანტიისტორიზმი ახასიათებს. თუ მკვლევარის აზრი გავიზიარეთ მაშინ „უკანონო“ ლექსებად უნდა მივიჩნიოთ გურამიშვილის, ბესიკის და ნ. ბარათაშვილის მთელი რიგი შედევრები. ქართულ მწერლობაში ეს თვალსაზრისი არასოდეს არ ყოფილა სავალდებულო. პირიქით, არსებობდა სრულიად საწინააღმდეგო მოსაზრებაც. ასე მაგ., ჯერ კიდევ პ. უმიკაშვილი წერდა: „გურამიშვილი, რასაკვირველია, ატყობდა, რომ ქართულ ლექსს ერთი ნაკლოვანება აქვს. რომ მარცვალთა რიცხვი თვითეულს ლექსში თავიდან ბოლომდის ერთგვარია, თუნდაც რომ ცეზურა სხვადასხვა იყოს. ამ ნაკლოვანების შემცნევა ნიკოლოზ ბარათაშვილსაც ეტყობა, რომელიც ამის მოსასპობლად სხვადასხვა ხანებს სხვადასხვა რიცხვიანის მარცვლით ახამებს (მაგალითად, მერანი); მაგრამ ასეთი ლექსები ამასაც ცოტა აქვს. გურამიშვილს უფრო წარმატებაში შეჰყავს ლექსთ თხზვა. იმას თითო ხანაში სხვადასხვა რიცხვის მარცვლოვანი სტრიქონი აქვს“⁸². პ. უმიკაშვილი მომხრეა ლექსის ძველი ნორმების შეცვლისა და ახლის შექმნისა, ს. გორგაძე კი — ფორმალური კონსერვატიზმისა: „ჩვენი ლექსი მაშინ გახდება უმაღლესად მუსიკალური, როცა მასში ჰარმონიულად შეერთდება ტონურისა და სილაბური სისტემების საუკეთესო თვისებანი: 1. მუხლისა და მახვილის ბუნებრივობა. 2. ტაქტთა რიტმული ერთგვარობა და თანაზომიერება და 3. უნაკლო რითმა“⁸³. მაგრამ ამ ლექსის სტილი და ფორმა ურყევ კომპონენტებისაგან შემდგარ, ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებულ სისტემებს როდი წარმოადგენენ; ისინი იცვლებიან ისტორიულად, ახალ სახეს ღებულობენ ან ნაწილობრივ პირვანდელი აგებულებით (თუმცა სხვა ფუნქციით) გვევლინებიან. ლექსის ფორმის ურყეობა — ისტორიული ფიქციაა.

ენათმეცნიერების იმ სკოლას, რომელიც აკად. ნ. მარის მეთაურობით ეწეოდა მუშაობას ქართველური ენების შესწავლის დარგში, სპეციალური ნაშრომი არ მიუძღვნია ჩვენი ვერსიფიკაციის საკითხებისათვის. წმინდა გრამატიკულ მიზნებთან დაკავშირ-

რებით ქართული მეტრიკის საკითხებს შეეხო, ისიც გაკვირთ, პროფ. ი. ყიფშიძე, უფრო გვიან კი — ნ. მარიც.

„მეგრული (ივერიული) ენის გრამატიკის“ შესავალში ი. ყიფშიძეს გამოყოფილი აქვს მთელი თავი („დამატება III: ლექსთწყობა“), სადაც, სხვათა შორის, აღნიშნულია: „... ქართული ლექსთწყობა, ტონურ-სილაბურია, ე. ი. დაფუძნებულია როგორც მახვილის გარკვეულ განლაგებაზე, ისე მარცვლების რაოდენობაზე ტაქტებში... ხმოვანთა სიგრძესა და სიმოკლეს არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს ლექსთწყობაში“⁸⁵. რაც შეეხება ტონურ-სილაბური სისტემისადმი ქართული ლექსის მიკუთვნებას, ი. ყიფშიძე ამ საკითხში ნ. გულაკისა, კ. დოდაშვილისა და ს. გორგაძის ტრადიციას აგრძელებს, ხოლო მახვილის შესახებ ანვიტარებს პ. იოსელიანისა და კ. დოდაშვილის შეხედულებებს: „მეგრულში, ისევე როგორც ქართულში, ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი მხოლოდ მეორეზე ზის და მესამეზე — სამ- და მრავალმარცვლიანებში“⁸⁶.

თავის ფილოლოგიურ შრომებში ნ. მარი სპეციალურად არ შეჩერებულა ლექსთწყობის საკითხების გარშემო⁸⁷ და მხოლოდ ნონოგრაფიაში — „ძველი ლიტერატურული ქართული ენის გრამატიკა“ (1925) — შედარებით ვრცლად შეეხო ჩვენი ვერსიფიკაციის პრობლემებს.

ნ. მარის მოსაზრებანი ასეთია:

1. „§ 16. ქართულში მახვილიანი მარცვლებია — მე-2 და მე-3 მარცვლები ბოლოდან. მრავალმარცვლიან სიტყვას შეუძლია იქონიოს ერთ-ერთი ამ ორი მახვილიდან — მეორეზე (paenuultima) ან მესამე მარცვალზე (antepaenuultima) ბოლოდან.

ა) ორმარცვლიანები:

კაცი, შვილი, ფერკი, ჩემი, ეკრძთ.

ბ) მრავალმარცვლიანები:

ქართველი ან ქართველი, მწერალი ან მწერალი, შევრდეს ან შევიდეს, ურბნისი ან ურბნისი; ქუთაისი ან ქუთაისი; მარგალრი ან მარგალიტი; აღმაშენებელი ან აღმაშენებელი.

ოთხ- ან ხუთმარცვლიან სიტყვებს შეუძლიათ შეიძინონ ორი მახვილი, მაგ., მარგალრიტი, მაშშენებელი, ხოლო უფრო მეტ მარცვლებიან სიტყვებში მეორე მახვილი აუცილებელია, ასე — აღმაშენებელი და ა. შ.⁸⁷

ნ. მარის კლასიფიკაციაში ბევრი რამ მცდარია. მიუღებელია ტენდენცია ქართულ მრავალმარცვლიან სიტყვებში ქორეული

დაბოლოების აღმოჩენისა: მაგ., სიტყვაში „ქუთაისი“, ნ. მარს შესაძლებლად მიაჩნია მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე; მაგრამ თუ ხელოვნურად გავაძლიერებთ აქცენტს მარის მიერ ნავარაუდევ ადგილას, უმაღლვე გვეჩოთირება სიტყვის არაბუნებრივი გამოთქმა. ქართულ ოთხმარცვლიან სიტყვაში ფონეტიკურად შეუძლებელია მახვილი მოუვიდეს მეორე ხმოვანს ბოლოდან, თუ ამ ხმოვნის წინ კიდევ ერთი ხმოვანი ზის.

2. § 17. როცა სიტყვა ცალკე გამოითქმის უკანასკნელი მარცვალი უმახვილოა. ერთმარცვლიან სიტყვებს მახვილი თავისთავად არ გააჩნიათ: და, დაჟ, ვინ.

§ 18. გაბმულ მეტყველებაში ერთმარცვლიანი სიტყვები ეკვრიან ან ბოლოში, ჰქმნიან რა მათს უკანასკნელ მარცვალს, როცა ისინი იწოდებიან ენკლიტიკებად, ან დასაწყისში და ქმნიან მათს პირველს მარცვალს, როცა ისინი პროკლიტიკებად იწოდებიან.

ჩემ² + დაჟ, შევიდეს + და, და + ჩემი, ვინ + გითხრა, ცხრა + მარგალიტი¹.

მარცვლების ეს შეერთებანი, როგორც ენკლიტიკებიანი და პროკლიტიკებიანი მთლიანი ერთეულები გამოითქმისა, იწოდებიან სამახვილო კომპლექსებად.

სამახვილო კომპლექსები მახვილს იძენენ საერთო საფუძველზე, ე. ი. მე-2 ან მე-3 მარცვალზე ბოლოდან და ამიტომ სამახვილო კომპლექსში ერთმარცვლიან სიტყვებს, პროკლიტიკებს, ერთი მხრივ შეუძლიათ შეიძინონ მახვილი, თანაც შემდგომი ორმარცვლიანი სიტყვა რჩება სავსებით უმახვილოდ, ხოლო, მეორე მხრივ, ორ- და მრავალმარცვლიან სიტყვებს, ზედმეტმარცვლებიან ენკლიტიკაში, შეუძლიათ შეიძინონ მახვილი ბოლოს წინა მარცვალზე, ასე →

ა) ენკლიტიკიან სამახვილო კომპლექსებში:

ჩემ² + დაჟ და ჩემი + დაჟ, ეგრე + ჰქმენ და ეგრე + ჰქმენ, შევიდეს + და შევიდეს + და.

ბ) პროკლიტიკებიან სამახვილო კომპლექსებში:

და + ჩემი, და + ჩემი, ვინ + გითხრა, ვინ + გითხრა, ცხრა + მარგალიტი, ცხრა + მარგალიტი⁸⁸.

ძველი სალიტერატურო ქართულის ბუნების განსაზღვრისა და

სამახვილო კომპლექსის“ ცნების განმარტებას შემდეგ
5. მარი უშუალოდ ეხება ლექსთწყობის საკითხებს:

3. „§ 19. პოეზიაში აუცილებელია გარკვეული არჩევანი ორი ფაკულტატური მახვილისაგან, კომპლექსის მე-2 ან მე-3 მარცვალზე ბოლოდან, რადგან ამა თუ იმ მახვილთაგან თვითეული გარკვეულ ტონურ საზომთან არის დაკავშირებული.

ქართული ლექსთწყობა ერთსა და იმავე დროს ტონურ-სილაბურია: ხალხურ ეპოსში, როგორც საშუალო საუკუნეთა რომანტიკულ პოეზიაში, ბატონობს 16-მარცვლიანი რთული საზომი.

ქართულში ორი მთავარი მარტივი ტონური საზომია, ერთი ხუთმარცვლიანი ტერფებით საფუძველში, მეორე — ოთხმარცვლიანებით. რამდენი მარცვალიც არ უნდა იყოს ტაეპში, ისინი იწლებიან ოთხმარცვლიან ტერფებად — თითქოსდა იამბებად და ხუთმარცვლიანი ტერფები — თითქოსდა დაქტილებად.

ქართული მახვილის ორმაგობა ხელს უწყობს ქართული, ძირითადად სილაბური, ლექსთწყობის რანდენადმე მრავალფეროვნებას. მისი წყალობით, ერთსა და იმავე, მაგალ. თექვსმეტმარცვლიან, საზომში ტაეპს შეუძლია ტონურად სხვადასხვაობდეს იმისგან დამოკიდებით, დაიშლებიან თუ არა ცეზურებისაგან ტაეპები ორ თანაბარ ნაწილად — ოთხმარცვლიანი ტერფები *paeuultima* მახვილებით ($\underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}}$), ან ორ თანაბარ ტერფებად — ერთი ხუთმარცვლიანად, მეორე სამმარცვლიანად ($\underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} \mid \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{1}}$), ორივენი *Autepaeuultima* მახვილებით. ამ საშუალებით განსაკუთრებული ოსტატობით სარგებლობს რუსთაველი. მაგალითებად შეიძლება გამოდგეს ორი, ერთ რიგში მდგომი ხანა:

20. ვრთა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დრდი რბევა
მრბურთაღსა მრედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,
მართ აგრევე მელექსეთა ლექსთა გრძელთა თქქმ და
ხევა: [— და
რბ მისქირდეს სატბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა.

21. მსწინლა ნახეთ მელექსე და მისი მრშარობა,
რბ ველარ მხხედეს ქართულსა, დაუწყოს ლექსმან ძვირობა
არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა მცრობა: [— და
კელ მარჯვედ სცემდეს ჩრგანსა, რხმაროს დრდი გმრობა.

მოყვანილი ორი ლექსთწყობის ტონურ წაკითხვას თვითეულის შიგნით მოეპოვება ვარიაციები, თუმცა ნაწილობრივ ცეზურის

ბოლოსა და განსაკუთრებით ტაეპის ბოლოს, რომელთანაც დაკავშირებულია შესაბამისი რითმის მოთხოვნილება⁸⁹, ასეთი ვარიანტი დაუშვებელია: ნაჩვენებ ადგილებში მახვილი უცვლელად მოუღლით — მე-20 ხანაში მე-2 მარცვალს ბოლოდან, მე-21 ხანაში მე-3 მარცვალს ბოლოდან“.

6. მარის დებულებათა გარშემო უნდა შევნიშნოთ:

1. „ოთხმარცვლიანი ტერფები“ ქართულ ლექსში არასოდეს არ ჰქმნიან „ოთხეულს და იამბებს“. მარის მიერ წარმოდგენილ სქემიდანაც კარგად ჩანს, რომ „ოთხმარცვლიანი ტერფები *paenultima* მახვილებით ($\underline{\text{I}} - \underline{\text{I}} - | \underline{\text{I}} - \underline{\text{I}} -$)“ გვაძლევს არა იამბებს, არამედ ქორეებს (დიქორეს). ამ ტერფის სახელწოდებად „იამბის“ შემოტანა დაუკვირვებლობის ნაყოფი უნდა იყოს.

2. ნ. მარი ქართულ საზომებს „ტონურად“ მიიჩნევს და წერს „ქართული ლექსწყობა ერთსა და იმავე დროს ტონურ-სილაბურიაო“; რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ კი საწინააღმდეგო აზრს გამოთქვამს: — „[ქართული ლექსწყობა] ძირითადად სილაბურიაო“. თუ ეს მეორე დებულება გავიზიარეთ, მაშინ უსაფუძვლოა სილაბურ სისტემაში საზომების განხილვა მახვილების კანონზომიერებისა, ტერფებისა და ტონურობის მხრივ.

3. ნ. მარის აზრით, ქართულ ეპოსში „ბატონობს 16-მარცვლიანი რთული საზომი“ (გვ. 14); მაგრამ იმავე მეტრზე რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ამბობს: „ქართულში ორი მარტივი ტონური საზომიაო“ (გარჩეულია იმავე 16-მარცვლიანი „შაირის“ ორი სახეობა).

4. ქართულ ენაში მახვილის „ორმაგი ბუნების“ გამო ნ. მარი ხაზს უსვამს ქორეულ მახვილებს სამ- და ოთხმარცვლიან სიტყვებში („მისჭირდეს“, „მოხურთალსა“ და ა. შ.), ე. ი. ისინი წაკითხული არიან ამფიბრაქებად ($- \underline{\text{I}} -$) და დიქორებად ($\underline{\text{I}} - \underline{\text{I}} -$); რუსთაველის სტროფების სკანდირება მახვილების ამფიბრაქული რიგის მისაღებად არაბუნებრივია და ქართული მეტყველების ხასიათს სრულიად არ შეეფერება. თავისთავად კი სამ- ან ოთხმარცვლიან სიტყვებში მახვილის დასმა ბოლოდან მეორე მარცვალზე შეუძლებელი როდია: საზომის ძლიერი ზეგავლენით შესაძლებელია მეტრულმა მახვილმა მართლაც გადაინაცვლოს დაქტილური მახვილის მატარებელ მარცვლიდან ქორეულ მარცვალზე⁹⁰.

5. მარის შენიშვნები ქართულ ლექსზე ეკლექტიკურია და შეცდომებით დამძიმებული.

1930 წელს გამოვიდა ს. გორგაძის წიგნი „ქართული ლექსი“, რომელიც ლოგაედური თეორიის მიხედვით აგებული შრომის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს ჩვენში. იგი შეიძლება ჩაითვალოს ქართული ვერსიფიკაციის ყველაზე დასრულებულ კურსად.

ავტორის პირველ ნარკვევთან შედარებით „ქართულ ლექსში“ ცალკეული საკითხები უფრო კარგად არის დამუშავებული, მაგ. გამოჩნულია ტერფისა (слова) და მუხლის (метрические Feet) ცნებები, შედარებით სრულად არის წარმოდგენილი რითმების კლასიფიკაცია და სხვ. ასე თუ ისე მართებულად არის გადაწყვეტილი ქართული ლექსთწყობის ბუნების პრობლემა (აღიარებულია ტონურ-სილაბურად), თუმცა მეთოდოლოგიური ნიადაგი, რომელზედაც მკვლევარი დგას, აღნიშნული მოსაზრების დასასაბუთებლად ვერ გაცოდგება.

მახვილის საკითხში ს. გორგაძე იზიარებს ნ. მარის შეხედულებებს (მკვლევარი სავსებით იმეორებს ე. წ. „სამახვილო კომპლექსის“ ცნებას). საერთოდ კი ქართული სიტყვების დაქტილური ხასიათის დადგენა მომდინარეობს ჯერ კიდევ პ. იოსელიანიდან, ნ. ჩუბინაშვილიდან და კ. დოდაშვილიდან. ამ უკანასკნელს ეკუთვნის აგრეთვე კატეგორიული მტკიცება ქართული ლექსთწყობის ტონურ-სილაბურობის შესახებ, რომელიც ს. გორგაძეს თავის „მთავარ დასკვნად“ მიაჩნია⁹¹.

ს. გორგაძის უკანასკნელ გამოკვლევაში უწინარეს ყოვლისა საყურადღებოა ქართული ლექსის საზომების ანალიზი, რომელიც ავტორის მიუღებელი მეთოდის გამო, ბევრ შეცდომას შეიცავს.

თუმცა ს. გორგაძე ერთმანეთისაგან განასხვავებს მეტრსა და რიტმს, ის მაინც საზომის სქემაში ხედავს რიტმის გამოვლინებას და ტერფების „ურთიერთ შეხამება“ თუ „თანმიმდევრობა“ ლექსის რიტმულ ბუნებად მიაჩნია „...სალექსო სტრიქონების შინაგანი რიტმიც... დამოკიდებულია არა უბრალო შემთხვევაზე და მგოსნის კაპრიზზე, არამედ იმაზე, თუ რა ტერფებისაგან შესდგება სალექსო ტაეპი და როგორი წესით მისდევნენ ეს ტერფები სალექსო სტრიქონში“⁹² — წერს იგი. ეს დებულება ამოსავალია მკვლევარისათვის და მან წინასწარ გადასწყვიტა ს. გორგაძის ადგილი ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიაში⁹³.

თანამედროვე მეტრიკაში ამჟამად კამათს არ იწვევს შეხედულება, რომ ტერფი წარმოადგენს არა ლექსის რიტმულ ელემენტს, არამედ სქემისას, და რომ ტერფების თანმიმდევრობა, ურთიერთ

მონაცვლეობა თუ „შეხამება“ რიტმის სფეროს არ განეკუთვნება (ნ. „შესავალი“ აქვე და შენიშვნები). ამ ნხრივ ს. გორგაძის მე-
თოდის შესახებ იგივე შეიძლება ითქვას, რაც რუსეთში ითქვა
ვ. ბრიუსოვის სტიხოლოგიის შესახებ. ს. გორგაძეს, რასაკვირველია,
უყოყმანოდ იმაინია ბრიუსოვის „იპოსტასის“ პრინციპი რიტ-
მის ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორად⁹⁴.

ს. გორგაძის შრომა არსებითად მეტრული სქემების კლასიფი-
კაციას შეიცავს და ქართული ლექსის რეალური რიტმის ელემენ-
ტებს არ ეხება. ყოველივე ეს გამოწვეულია თვით კვლევის ნეთო-
დით — საზომში რიტმის ძიებით. ქართული ვერსიფიკაციის თეო-
რიაში ს. გორგაძეს შემოაქვს სასკოლო მეტრიკის ტერმინოლოგია,
სპონდე და პირიხი მასაც მიაჩნია ორმარცვლიანი ტერფების შემ-
ნაცვლელ ერთეულებად ქართულ ლექსში. ავტორის შეხედულებით
ლექსის ტაეპი ტერფების კომპლექსს წარმოადგენს და, მაშასადამე,
იგი რიტმული თვისებებით არის აღქურვილი: „ტაეპები [წარმო-
ადგენს] ეგრეთ წოდებულ მუხლების მწკრივს, მუხლები ეგრეთ
წოდებულ ტერფების განსაზღვრულ თანმიმდევრობას, ხოლო
ტერფები მარცვლების განსაზღვრულ კომპლექსებს“⁹⁵. თუმცა
ს. გორგაძე უშუალოდ არ განმარტავს რიტმს, მაგრამ ზემოთ მოყვა-
ნილი ამონაწერი ცხადყოფს, რომ ავტორი მთლიანად სასკოლო
მეტრიკის ტყვეობაში იმყოფება.

ს. გორგაძის გამოკვლევა განეკუთვნება მეტრიკისა და არა
რიტმიკის სფეროს. ქართული ლექსის რეალური რიტმის ბუნება
შველევარს არა აქვს გამორკვეული. ამ შრომაში (ისევე, როგორც
საზოგადოდ ტერფის ტრადიციულ გაგებაზე დამყარებულ ყველა
სხვა გამოკვლევაში) სქემები შედგენილია ტაეპების სკანდირების
გზით და ერთი სიტყვითაც არაა მოხსენებული რიტმის ნამდვილი
ფაქტორები — მახვილების შედარებითი სიძლიერე, სიტყვისა და
მეტრის ურთიერთმოქმედება, ე. წ. „რიტმული ჯგუფების“ როლი,
აქცენტური სისტემის ცვლა ტაეპისა და სტროფის ჩარჩოებში,
სინტაქსისა და საზომის ურთიერთობა და სხვ. თვითონ სქემების
ნომენკლატურაში შემოტანილია ბერძნულ-რომაულ მეტრიკაში და-
კანონებული მზამზარეული სახელწოდებანი (უმთავრესად დენისო-
ვის, გლედინის და ვესტფალის გამოკვლევებიდან) და ისინი გამო-
ყენებულია ქართული საზომების დაჯგუფების დროს. ნაძალადევი
და არაბუნებრივი ანალოგიების წყალობით ს. გორგაძე იძულებუ-
ლია ქართულ ლექსშიაც ეძიოს კლასიკური მეტრების ისეთი ელე-
მენტები, რომელნიც თვითონ ქართული ენის ფონეტიკური თვისე-
ბების გამო არ შეიძლება არსებულებიყვნენ. ს. გორგაძის მე-
92

დი ემყარება ტაეპის სკანდირების ხერხს მარტო-
ოდენ სქემების მიღების მიზნით, ხოლო ეს მეთოდი
ლექსის თვალთ შესწავლას მოწმობს.

ამრიგად, ს. გორგაძის შრომა მეთოდოლოგიურად დაძველე-
ბული იყო წერის პროცესშივე. საგულისხმოა, რომ მკვლევარი
ბიბლიოგრაფიულადაც არ ასახელებს იმ მკვლევართ, რომელთაც
ნათელი გახადეს სასკოლო ანუ ტრადიციული მეტრიკის შეცდო-
მები.

ცალკეულ დაკვირვებების მხრივ „ქართული ლექსი“ ანგარიშგასა-
წვევი ნაშრომია.

უკანასკნელ წლებში ქართული ვერსიფიკაციისა და უმთავრესად
„ვეფხისტყაოსნის“ 16-მარცვლიანი შაირის რიტმის შესახებ ლიტე-
რატურის ისტორიკოსებმაც გამოთქვეს თავიანთი შეხედულებანი;
თეორიული თვალსაზრისით მათი მცირე შენიშვნები ახალს არა-
ფერს შეიცავენ, საკვლევეო ხერხები კი უმრავლესობას სასკო-
ლო მეტრიკიდან აქვს ნასესხები. მკვლევარნი „ვეფხისტყაოსნის“
საზომის ძირებს ხალხურ პოეზიაში ხედავენ. ეს შეხედულება, რო-
მელიც ნ. მარიდან მომდინარეობს⁹⁶, კრიტიკულ დამოკიდებუ-
ლებას მოითხოვს.

ფილოლოგიურ მიზნებთან დაკავშირებით ცალკეული მოსაზრე-
ბანი გამოთქვეს პ. ინგოროყვამ⁹⁷, კ. ქიქინაძემ⁹⁸,
ს. ყაუხჩიშვილმა, პ. ბერაძემ და სხვ.⁹⁹

ჩვენ შეგვეძლო ამით დაგვესრულებინა ქართული მეტრიკის
ისტორიული ექსკურსი, მაგრამ აღსანიშნავია ერთი საყურადღებო
წერილიც, რომელიც რუსულად დაიბეჭდა 1940 წელს. მხედველო-
ბაში გვაქვს ა. ფედოროვის სტატია „ქართული ლექსის
გადმოცემის გზებისა და საშუალებების შესახებ“¹⁰⁰.
ავტორი ერთმანეთს ადარებს ქართული და რუსული მეტრიკის
კანონებს და ასკვნის: 1. „ქართული ლექსი — სილაბური ლექსია,
ე. ი. შენდება მარცვლების რიცხვის თანაბრობაზე. ამ სახის ლექს-
ში მახვილების განაწილება სულ სხვა როლს ასრულებს, ვიდრე
რუსული ლექსის ფორმებში, რომელნიც რუსული ენის აქცენტურ
თავისებურებასთან არიან დაკავშირებულნი“¹⁰¹. 2. „ქართული
ლექსი, მიუხედავად აქცენტური მერყეობისა მის ამა თუ იმ უბნის
ფარგლებში, წარმოადგენს ძლიერი და სუსტი მომენტების განა
წილების გარკვეულ სისტემას, რომლებიც ერთმანეთს მისდევე

არა შემთხვევით, თუმცა ხშირად დაშლილი, წესრიგით. ერთ-ერთ კერძო ნიშანს, რომელიც ქართული ლექსის სტრუქტურას (უფრო სწორად — მის რიტმულ სქემებს) განასხვავებს რუსული ლექსთწყობისაგან, წარმოადგენს ის, რომ მასში ერთ ძლიერ მომენტს მოუდის გაცილებით მეტი სუსტი მომენტები, ვიდრე რუსულში, თითქმის უფრო მეტი, ვიდრე რუსული ოთხმარცვლიანი საზომების სხვადასხვა სახეობაში¹⁰². 3. „სილაბურ-ტონური მეტრიკის პრინციპებს, მის საზომებს და რიტმს საერთო არა აქვს ქართულ ლექსთან, რომელიც თავისი. განსაკუთრებული პრინციპებით შენდება. ამასთანავე — ქართული ლექსის ესა თუ ის რიტმული სქემა, მასში მეტრულად ძლიერი და სუსტი ადგილების განლაგების მხრივ, არაიშვიათად იწვევს წარმოდგენას რომელიმე რუსულ საზომზე, ხოლო ცალკეული ნაკვეთები, რომლებდაც თანაბრად ნაწევრდება ტაქტი, შეიძლება დაემთხვენ ჩვენს ტერმებს“¹⁰³.

ა. ფედოროვის ეს დებულებანი სადაონი არიან, რადგან მათ შინაგანი თანმიმდევრობა აკლიათ. მაგ., თუ „ქართული ლექსი სილაბურია“, მაშინ არ შეიძლება ლაპარაკი მის ფარგლებში „ძლიერი და სუსტი ადგილების წესრიგზე“: მართალია ავტორი, როცა ქართული და რუსული მეტრიკის კანონებს შორის განსხვავებას ხედავს, მაგრამ ეს როდი უნდა გამხდარიყო საბაბი შემდეგი კატეგორიული განცხადებისა: „სილაბურ-ტონური მეტრიკის პრინციპებს, მის საზომებსა და რიტმს, საერთო არა აქვთ ქართულ ლექსთან, რომელიც თავისი განსაკუთრებული პრინციპებით შენდება“. ამ „განსაკუთრებულ პრინციპებს“ შორის ძირითადად მიჩნეულია მარცვლების თანაბრობა, თუმცა ქართულ ლექსში მეტრულად ძლიერი და სუსტი ადგილების განლაგება ავტორზე „არაიშვიათად“ იწვევს წარმოდგენას ამა თუ იმ რუსულ სალექსო საზომზე, ხოლო ცალკეული „ნაკვეთები“ მას ზოგიერთ „ტერმებსაც“ კი მოაგონებენ... როგორც ვხედავთ, ქართული ლექსის სავერსიფიკაციო სისტემა ეკლექტიკურად არის გაგებული. ბოლოსდაბოლოს ძნელი სათქმელია — რომელ სისტემას აკუთვნებს ატორი ქართულ ლექსთწყობას.

ის მოვლენა, რომ ქართულ ლექსში ხშირად არის დარღვეული მეტრული სქემისათვის დამახასიათებელი „სუსტი და ძლიერი მომენტების“ (реш. махвильების) მკაცრი თანმიმდევრობა, როდი გამოდგება ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურობის დასაცავად. რუსული ლექსის მეტრიკ — თუნდაც მასში ცალკეულ სიტყვებს ყოველთვის განსაზღვრულ მარცვალზე მოუდიოდეს მახვილი — ხშირად იცვლება სტროფის ან მთელი ლექსის მანძილზე; მეტრი იღეა-

ლური ნორმაა და სავალდებულო როდია ყველა ტაეპს სწვდებოდეს იგი უცვლელი სახით. მაშინ ხომ შეუძლებელი იქნებოდა ე. წ. „ვარიაციები“ და „გადახვევანი“, რომელიც მეტრიკის მკვლევართ რუსული ლექსის რიტმის სპეციფიკურ გამოვლინებად მიაჩნიათ. თანაც: ქართული ლექსი რომ მარტოოდენ „მარცვლების რიცხვის თანაბრობაზე“ შენდებოდეს, მაშინ ის სილაბურ ლექსთწყობას უნდა უახლოვდებოდეს (ფრანგულს, იტალიურს; პოლონურს...); სინამდვილეში კი მათ შორის შეხვედრი წერტილები არ მოიპოვება. რაც შეეხება ავტორის მოსაზრებებს ქართული მეტრული მახვილის შესახებ, მათ ვეხებით ქვემოთ (იხ. თავი „მახვილი“). აქ მხოლოდ აღნიშნავთ პრინციპულად საყურადღებო საკითხს: წერილის ავტორის აზრით ქართულ ლექსში მეტრულად ძლიერ ნომენტს მოუდის გაცილებით მეტი რიცხვი სუსტი ნომენტებისა (ე. ი. უმახვილო მარცვლები), ვიდრე რუსულში. ეს დაკვირვება სწორია და აიხსნება ქართული სიტყვების დაქტილური ბუნებით. მაგრამ ა. ფედოროვის მიერ შენიშნული სპეციფიკური თვისება საკითხს სრულიად არ წყვეტს მის მიერ წამოყენებული სილაბისტური გაგების სასარგებლოდ.

18

როგორი დასკვნები გამომდინარეობს ქართული მეტრიკის ისტორიის სრული ექსკურსის შემდეგ?

1. ქართული ლექსის კვლევის ისტორიაში ერთმანეთს ებრძოდა — და დღემდე ვერც ერთს ვერ მოუბოვებია უკამათო დებულების უფლება — ორი შეხედულება: სილაბისტური და ტონურ-სილაბისტური.

2. სილაბისტური თეორიის დამცველნი ქართული ლექსის მეტრსა და რიტმს ეძებდნენ მარცვლების თანაბრობაში, ტონურ-სილაბისტური შეხედულების მიმდევარნი კი — ტერფების თანმიმდევრობასა და მათს კანონზომიერს ცვალებადობაში. ქართული ლექსის კვლევისას რიტმის სხვა ფაქტორები მათთვის უცნობი იყო.

3. ორივე თეორიისათვის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა მეტრული სქემა და მის ფარგლებში რიტმის ძიება. ასეთ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე დგომის გამო მათ ზუსტად ვერ განსაზღვრეს ჩვენი ვერსიფიკაციის ბუნება.

4. მეტრიკის საკითხებში ტონურ-სილაბური სისტემის დამცველნი იზიარებდნენ ლოგაედურ თეორიას, ე. ი. კლასიკური მეტრიკის ნომენკლატურას ეძებდნენ ქართულ ლექსში. ამიტომ ქართული ლექსის რეალური რიტმის ფაქტორები არსებითად აუხსნელი დარჩა. მოკლედ: ასეთუ ისე არსებობს ქართული მეტრიკა, როგორც დისციპლინა, მაგრამ ქართული ლექსი, ვითარცა რიტმული ფენომენი — ჯერ კიდევ ამოუცნობია.

5. ქართული ლექსის რიტმის ახსნისა და გაანალიზების ერთ-ერთ წინაპირობას წარმოადგენს მეტრული მახვილის ფუნქციის გარკვევა. ძველი პროსოდიული ცდანი არა თუ ამოსწურავენ ქართული აქცენტუაციის საკითხებს, არამედ; ზოგ შემთხვევაში, აბუნდოვანებენ თავისთავად ნათელ საკითხებს.

ამ შრომის დასკვნითს ნაწილში მოცემულია ცდა ზოგადად ვუპასუხოთ იმ ძირითად კითხვებზე, რომელნიც ასე აინტერესებდათ ქართული ლექსის მკვლევართ თითქმის ორი საუკუნის მანძილზე.

19

ქართული მეტრიკის ისტორია ნრავალმხრივ არის საყურადღებო. აღრინდელ მკვლევართა გაუგებრობანი და შეცდომები; გონებამახვილი დაკვირვებანი თუ მცდარი შენიშვნები, თავისთავად მიგვითითებდენ ქართული ლექსის ობიექტურ თვისებებზე, ოღონდ საჭირო იყო მათი ახსნა და უცდომლად გაანალიზება, რაიც დღემდე ვერ მოხერხდა. დღემდე რომ არ მოგვეპოვებოდა მკაფიო და სავსებით დამაკმაყოფილებელი პასუხი ქართული ლექსთწყობის ძირითადი საკითხების შესახებ, ეს როდი იყო გამოწვეული ჩვენი ლექსთწყობის „ფარული ბუნებით“ (გამოთქმა პ. იოსელიანისა). როგორც ჩანს, სილაბური მეტრიკის დამცველებისათვის საზოგადოდ უცნობი ყოფილა ამ სისტემის კანონები, ხოლო სილაბურ-ტონური თეორიის მიმდევარი მოქცეული იყვნენ სასკოლო მეტრიკის კვლევითი ხერხებისა და ტერმინოლოგიის ტყვეობაში, ეს კი მათ ხელს უშლიდა გასაანალიზებელი მასალის სპეციფიკურ თვისებებში გარკვეულიყვნენ.

განვიხილოთ ორივე მიმართულების შეცდომები ზოგადი მეტრიკის თვალსაზრისით.

ქართული ლექსთწყობა არ შეიძლება სილაბურ სისტემას მიეკუთვნოს შემდეგი მოსაზრების გამო.

სილაბურ ლექსთწყობაში (ფრანგულსა, იტალიურსა და პოლონურში...) ძირითადია მარცვლების თანაბარი რაოდენობა ტაქტებში და თვითეული მარცვლის ერთნაირი ძალით წარმოთქმა. ანტიკურ მეტრიკაში კი საზომს ჰქმნიდა გრძელი და მოკლე მარცვლების გარკვეული თანმიმდევრობა და ტაქტების („ტერფების“) დროის თანაბარ ფარგლებში განლაგება (იზოქრონოს); სილაბურ სისტემაში, რომელიც ანტიკური ლექსთწყობის რაფსოდული ხასიათის გადაშენების შემდეგ აღმოცენდა, მთავარ რიტმულ ფაქტორად იქცა ყველა მარცვლის ერთნაირი ინტონაციური ხარისხი: თვითეული მარცვალი აქტერფის როლს ასრულებს, რეჩიტაციური წარმოთქმა განდევნილია და ლექსი უახლოვდება სასაუბრო მეტყველებას, დამყარებულია თქმის პრინციპზე (ნ. „შესავალი“).

ფრანგულ, პოლონურ და იტალიურ სილაბურ ლექსთწყობებს შინაგანი სტრუქტურის მხრივ ახასიათებთ ერთი სავალდებულო ცეზურა ტაქტში კოლონის (ნახევარტაქტის) შემდეგ და ორი მახვილი: ერთი ცეზურის წინ, მეორე კი — ტაქტის ბოლოს. ცეზურის წინ მოხვედრილი მახვილი ფრანგულში უშუალოდ ცეზურასთან ძვეს (ვაჟურია), პოლონურში ერთი უმახვილო მარცვლით არის დაშორებული ცეზურისაგან (ქალურია), ხოლო იტალიურში — ერთი ან ორი მარცვლითაა დაშორებული (ქალური ან დაქტილურია).

იცავს თუ არა ყველა ამ კანონს ქართული კლასიკური ლექსი?

მართალია, ქართულმა ლექსმაც განიცადა ევოლუცია სილაბური სისტემიდან სილაბურ-ტონურზე გადასვლისა. ჩვენ მოგვეპოვება ურითმო და რითმიანი სილაბური ლექსები, რომლებშიაც მახვილების რიგის მოწესრიგებისადმი ლტოლვა შეინიშნება. ქართული კლასიკური ლექსი, რასაკვირველია, გენეტიკურად სილაბური სისტემის ყველაზე უკეთ ჩამოყალიბებულ სახეებთან არის დაკავშირებული.¹⁰¹ ამჟამად კი მხედველობაში გვაქვს ლექსთწყობის ის სისტემა, რომელიც კრისტალური სახით არის მოცემული არსენ ივალთოელის მიერ შედგენილ დავით აღმაშენებლის ეპიტაფიაში, შავთელისა და ჩახრუხაძის ოდებში, რუსთაველის პოემაში და რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს. ამ ლექსთწყობის სილაბურ სისტემად მიჩნევა კი შეუძლებელია, რადგან მას არ გააჩნია არც ძველი ქართული სილაბური

ლექსის სტრუქტურული ნიშნები, არც ფრანგული ან იტალიურ-პოლონური ლექსის აღნაგობა (მაგ., მარტოოდენ ერთი სავალდებულო მახვილი ცეზურის წინ). გარდა ამისა, ქართული კლასიკური ლექსის ინტონაცია სრულიად განსხვავებულია სასაუბრო თქმისაგან. ავიღოთ ტაეპები:

ა. „ნახეს უცხო // მოყვ ვინმე // ჯდა მტირალი // წყლისა პირსა“.

ბ. „ტანო ტატანო // გულწამტანო // უცხოდ მარგბო“.

ორივე ტაეპში მოცემულია სიტყვიერი ჯგუფების გარკვეული წესრიგი, კომპაქტური სვლა პერიოდებისა, როპლებიც შინაგან ფაქტურაში ბგერითი ელემენტების თანმიმდევრობას იცავენ. ამ თანმიმდევრობის აღქმა კი ჩვეულებრივი თქმის შთაბეჭდილებას სპობს: ტაეპების კითხვისას აშკარად იგრძნობა არა ყველა მარცვლის თანაბარი სიძლიერე, არამედ ზოგისა უფრო მეტად, ზოგისა კი — ნაკლებ. მაშასადამე, მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობამ (sucesion) ქართულ ლექსს ჩვეულებრივი თქმის ელფერი დაუქარგა. ამიტომაა შესაძლებელი ზემოთ მოყვანილი ტაეპების ტონიკის გამოხატვა გრაფიკულ სქემებში:

ა) ' — ' — / ' — ' — / ' — ' — / ' — ' —

ბ) ' — ' — — / — ' — — / ' — ' — —

ქართული საზომები რომ მახვილების გარკვეულ სისტემას არ იცავდნენ, მაშინ 16-მარცვლიანი შაირის ანალიზის დროს ყურადღება არ უნდა მიგვექცია აქცენტუაციის ორი, ურთიერთისაგან განსხვავებული რიგისათვის; მაგრამ, სწორედ ტონურობის გამო, ქართული ლექსის ერთი და იმავე რაოდენობის სილაბურ ჩარჩოში შესაძლებელია არსებობა სხვადასხვა აგებულების ტაეპებისა. ეს მოვლენა თავის დროზე კ. დოღაშვილმა დაასაბუთა.

მაგრამ შეიძლება აღნიშნული ფაქტებიც არ გამოდგეს საკმარისი სილაბური სისტემის დამცველათვის. მათ შეუძლიათ დასვან საკითხი: რომელი მომენთია უპირატესი ქართულ ლექსთწყობაში — მარცვლების რიცხვის თანაბრობა თუ, მოწესრიგებული ტონიკა? თუ არსებითია მარცვლების თანაბრობა, მაშინ მახვილი მეორეხარისხოვან ფაქტორად ჩაითვლება და ერთგვარი საფუძველი მიეცემა ნ. მარის მიუღებელ აზრს ჩვენი ლექსთწყობის სილაბურობაზე.

ქართული ლექსის სტროფში, თუ მას სილაბურ სისტემას მივაკუთვნებთ, მარცვლების მხრივ სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპების

შეხამების შემთხვევა არ უნდა მოგვეპოვებოდეს. ეს იქნებოდა მეტრული კანონის აშკარა დარღვევა. თუ სტროფი შედგენილია წინასწარ მოცემული სილაბური ნორმის თანახმად, სტროფი ამ ნორმას თავიდან ბოლომდე უნდა იცავდეს. სილაბური ლექსის სტროფში საერთოდ დაუშვებელია ტაეპი, როგორც შემთხვევითი და არა კანონზომიერი რამ მარცვლების რიცხვის მხრივ. ეს არის უეჭველი და წინასწარი პირობა დისონანსის თავიდან აცილებისა.¹⁰⁵

შეიძლება გავიკვირდეს, მაგრამ ქართული ლექსი ზოგჯერ ასეთ რამეს ითმენს.

ჩვენ განზრახ მოგვყავს მაგალითები ბესიკის ლექსებიდან. ეს პოეტი უცთომელია მეტრიკის სფეროში, მისი ლირიკული ლექსები საზომების დიდი სისუფთავით ხასიათდებიან. ქართულ პოეზიაში არ მოიპოვება მეორე პოეტი, რომელიც ისე მკაცრად იცავდეს მეტრულ ნორმებს სტროფში, როგორც ბესიკი.¹⁰⁶ და სწორედ ამ პოეტის ერთი ლექსის („მოვედ აწ ძმანო“) მეორე და მესამე სტროფები ასე იკითხება:

2. მთვარეა ნათლად, ბროლისა ნათლად, ვნახე ჩემს არედ,	15
მიმტაცა გული, მსწრაფლ დაგული, მისცა სახმარედ,	14
მტყარცა ისარი, წამ ისარი. მომწყვლელი მწარედ,	14
იძღუნა გონება, სურს მონება, ვინ არს მკართლეარედ,	14
იაკინთ ნახავ, ნაკმაზ შენათხზავ, მიჯნურს მყოფს ზელად	15
3. შრომანთა შლილნი, ყარამფილნი, შევწვით ზვათბენ,	14
თვალნი ლამაზად ეშხის სიმდიდრით მიმოარობენ	15
.	

(დანარჩენი ტაეპები 15-მარცვლიანია).

მეორე მაგალითი იმავე პოეტის სხვა ლექსიდან — „ბულბული მოდის მწუხარებით“. მთლიანად ეს ლექსი 14-მარცვლიანი საზომით არის დაწერილი, მაგრამ მესამე სტროფის მეორე სტრიქონი 15-მარცვლიანია და ასე იკითხება:

თუ წყრომით იყოს, თავი მოიკალ, კარს დამეარხე (15).

როგორც ვხედავთ, მოყვანილ ტაეპებში დარღვეულია მარცვლების რიცხვითი თანაბრობა. მიუხედავად ამისა, მათ უნაკლო რიტმულ ერთეულებად აღვიქვამთ და ჩვენი სმენა სრულიად არ არის შეურაცხყოფილი მოსალოდნელი კაკოფონიით, რომელიც სტროფის სილაბური ჩარჩოების მერყეობას შეეძლო გამოეწვია.¹⁰⁷

ქართული ლექსის რიტმს ჰქმნის არა მარტო მარცვლების თანაბრობა ტაეპებში, არამედ აქცენტური ერთეულების წესრიგი, რომლის კონტროლს ქვეშ მიმდინარეობს სიტყვიერი ჯგუფების დინება, რო-

გორც მთლიანი ექსპირაციული ტალღისა. მთავარი ტაეპის ჩარჩოში რიტმული პუნქტების (მახვილიანი მარცვლების გაძლიერების) სისტემის დაცვა და მაშინ სილაბური დეფექტი აუთვისებელი დარჩება.

ამგვარად, ქართული ლექსთწყობის ერთ-ერთ ძირითად საკითხზე პასუხი გაცემულია, მაგრამ საჭიროა შემოწმდეს სილაბური სისტემის მომხრეთა სხვა საბუთებიც. ერთ-ერთ ასეთ საბუთს, მათი შეხედულებით, წარმოადგენს საზომის მერყეობა ქართულ ლექსში.

ქართული მახვილის შედარებით კონსერვატიულმა ბუნებამ, აგრეთვე იმ გარემოებამ, რომ ქართული ლექსის სტროფში ყოველთვის უცვლელი სახით არ მეორდება ძირითადი საზომი (ე. ი. იდეალური რიტმული მონაცემი), ზოგიერთს აფიქრებინა, თითქოს მახვილების რაიმე კანონზომიერ თანმიმდევრობას ადგილი არ ჰქონდეს ქართულ ლექსთწყობაში (დ. ჩუბინაშვილი, პ. იოსელიანი, ა. დედორივი). მაგრამ მეტრული ურყეობა, ისევე როგორც მისი მრავალფეროვნება, ლექსის ორგანული მოვლენაა, გარკვეული საზომის მიხედვით აგებული ტაეპები მუდამ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან რიტმული ნიუანსების მხრივ. სრულიად ურყევი საზომი სტროფი — ფიქციაა.

ვიმეორებთ: ლექსის რეალური რიტმი სქემის უცვლელ განმეორებას არ გულისხმობს. მეტრი არის რიტმის მთავარი კომპონენტი, რომელიც შეიძლება სუფთა სახით არც იყოს მოცემული რომელიმე ტაეპში ან სტროფში, მაგრამ ის ყოველთვის მონაწილეობს ლექსში, როგორც შინაგანი პოტენცია, როგორც იმპულსი და მისი გამოვლინებისაკენ ისწრაფვის მეტყველება, ან შორდება მას, თუმცა ყოველგვარი დაშორება თუ „გადახვევა“ იმთავითვე გულისხმობს უმაღლესი ნორმის ანუ საზომის (მეტრის) კონტროლს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ინტონაციის ფარგლები სრულიად დაიშლებოდა, ლექსი პროზულ მეტყველებას დაუახლოვდებოდა.

მეტრის და რიტმის ასეთი გაგება აუცილებელია სილაბურ-ტონური ლექსის კვლევის დროს.

მაგრამ საკითხავია, განა მართლაც ასე ძნელია ქართული ლექსის სტროფში თავიდან ბოლომდე სწორი მეტრული სქემის აღმოჩენა? სინამდვილეში სწორედ ასეთი მაგალითები სკარბობენ და ქართული ვერსიფიკაცია მეტრის შედარებითი ურყეობით ხასიათდება. აი ნიჟუში „ვეფხისტყაოსნიდან“:

ვანხირთა : ჰჳანდრეს / მჳეფეო // რანდ ბრძანე : თჳევენი / ბჳერობა!
 ვარდი თუ : გახმეს / ეგრეცა // გმართებს : მისივე / ჯერობა
 მისივე : ჰმატებს / ყოველსა // სული და : ტურფა / ფერობა,
 მთვარესა : მცხრალსა / ვარსკვლავმან // ვითარცა: ჰკადრა / მტერობა.

სქემა:

/' — — : ' — /' — — // ' — — ' — /' — ' — — 3 2 3 3 3 3
 /' — — : ' — /' — — // ' — — ' — /' — ' — — 3 2 3 3 2 3
 /' — — : ' — /' — — // ' — — ' — /' — ' — — 3 2 3 3 2 3
 /' — — : ' — /' — — // ' — — ' — /' — ' — — 3 2 3 3 2 3

სტროფის თვითეული სიტყვა ემთხვევა სქემის ელემენტებს — ტერფებს, ხოლო სიტყვათა შორის არსებული ბუნებრივი პაუზები — აგრეთვე ტერფებს შორის ნაფარაუდევ საზღვრებს. ოთხივე ტაეპი თითქოს შეგნებულად არის აგებული იდეალური სკანდირებისათვის.

მსგავსი მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლება როგორც „ვეფხისტყაოსნიდან“, ისე ალორძინების პოეტებისა და განსაკუთრებით ბესიკის ლექსებიდან.

მაშასადამე, სილაბური სისტემის დამცველების არც ამ საბუთს მოეპოვება საფუძველი.

დასასრულ ერთი საგულისხმო მოვლენის შესახებ.

ქართული კლასიკური ლექსის რითმა შეიძლება დახასიათდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ურყევ დებულებად იქნება მიჩნეული ჩვენი ვერსიფიკაციის ტონურობა. მეტრის კლაუზულას ქართულ ლექსში იმდენი თავისებურება ახლავს თან, რომ მისი ახსნა სილაბური სისტემის ნიადაგზე ყოვლად შეუძლებელია. მაგ., ჩახრუხადის ოლაში სარიტმოდ მოხვედრილია შემდეგი სიტყვები:

	წყნარი
ნარ	ნარი
	' —
—	' —

ამ რიგში დაქტილური სიტყვა „ნარნარი“ (' — —) მეტრული ინერციის ზეგავლენით იქცევა „ამფიბრაქად“ (— ' —), მახვილი პირველი მარცვლიდან მეორეზე გადადის („ნარნარე“) და ამხელს საზომის ძალმომრეობას სიტყვის ფონეტიკაზე — მახვილის გადაადგილებას. სილაბურ-ტონურ სისტემაში ეს შემთხვევა ბუნებრივ

მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ ვერ ავხსნიდით ქალური რიტმის არსებობას რუსთაველის მაღალ შაირში, რომლის უკანასკნელი სიტყვა ხშირად სამმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანია.

ქართული რიტმის ეს თავისებურებაც ჩვენი ლექსთწყობის ტონურობას მოწმობს, რადგან მახვილისგან არის დამოკიდებული არა მარტო შინაგანი რიტმული წესრიგი ტაეპისა, არამედ ამ ტაეპის კადენციის ხასიათიც ქართულ ლექსში.

მახვილის მეტრული ფუნქციის გარკვევის შემდეგ ქართული ლექსთწყობის ხასიათის გასაგებად მნიშვნელობა აქვს მეტრისა და ტერფის ცნებების ზუსტ განსაზღვრას.

სილაბურ-ტონური თეორიის დამცველნი, ბოლხოვიტინოვიდან მოყოლებული ვიდრე ს. გორგაძემდე, არსებითად იკვლევდნენ მეტრულ სქემას, ხოლო რიტმის გამოხატულებად ტერფების ურთიერთმონაცვლეობა მიაჩნდათ. ამის გამო, სილაბური სისტემის დამცველებს ერთგვარი უფლება ჰქონდათ ექვი შეეტანათ მათი კვლევის სისწორეში, რადგან „ტერფების“ ან „ტერფების ჯგუფთა“ (მაგ., დიპოდიების) კანონზომიერი თანმიმდევრობა ქართული ლექსის ტაეპში თუ სტროფში ზოგჯერ ირღვევა.¹⁰⁸

სასკოლო მეტრიკის ეს შეცდომები სავსებით გასაგები იყო XIX საუკუნეში, როცა ჯერ კიდევ ბატონობდა ე. წ. „ლოგაედური თეორია“, აღმოცენებული ანტიკური მეტრიკისადმი მიბაძვის საფუძველზე.

ტერფი, როგორც რიტმის გამომხატველი ერთეული, არ არსებობს. ტერფი სქემის აბსტრაქციული ერთეულია.¹⁰⁹ ყოველგვარი ცდა ტერფების ურთიერთმონაცვლეობაში აღმოეჩინათ ლექსის რიტმი, მარცხით დასრულდა; ცოცხალი მეტყველება არღვევს ფიქციური ტერფების, საზღვრებს, რაც გაუგებრობას იწვევს სქემის განყენებული ელემენტების (ტერფების) კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობის ძიებისა და აღწერის დროს: სიტყვის საზღვრები ხშირად არ ემთხვევიან ტერფების საზღვრებს, ტერფი არ აღიქმის.

მაგრამ ტაეპის ანალიზის დროს ტერფის ცნება მკვლევარს სჭირდება არა თვით ტერფის ადგილებისა და საზღვრების დასადგენად, არამედ მახვილების თანმიმდევრობის ხასიათის გამოსარკვევად (დაწვ. იხ. „შესავალი“ და „რიტმი“). მაგ., ქორეული მეტრი სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში იქნება ისეთი ტაეპი, რომელშიაც მახვილიან მარცვალს თითო უმახვილო მარცვალი მოსდევს, თუმცა

ტერფების საზღვრები ყოველთვის არ ემთხვევიან სიტყვების ბუნებრივ საზღვრებს. მაგ.:

თამარ / წყნარი / შესაწყ : ნარი, / ხმა ნარ : ნარი, / პირ-
მცი : ნარი

' ~ / ' ~ / , ~ : ' ~ / ' ~ : ' ~ / ' ~ : ' ~

სიტყვები „ხმა ნარნარი“, „პირმცინარი“ არ შეიძლება მივიჩნიოთ ქორეული ტერფების მიხედვით დაყოფილ ერთეულებად (არაეინ იტყვის „პირმცი... ნარი“, „ხმანარ... ნარი“ და ა. შ.), მაგრამ თუ ტაეპს განვიხილავთ, როგორც ერთ მთლიან ექსპირაციულ ტალღას, დავინახავთ, რომ მახვილების თანმიმდევრობა მასში ქორეულ კანონს ექვემდებარება.

მაგრამ შეიძლება ლოგადური თეორიის დამცველებმა შეგვნიშნონ: თუ ქართულ ლექსში მოიპოვება შემთხვევები მეტრის უცვლელი სახით განმეორებისა მთელი სტროფის მანძილზე, ხოლო ტერფისა და სიტყვის საზღვრები ხშირად ემთხვევიან ერთმანეთს (მაგალიტები ზემოთ იყო მოყვანილი), მაშინ რატომაა აუცილებელი ტერფის ცნების ახალი გაგების შემოტანა ქართულ ვერსიფიკაციაში?

ჩვენ ზემოთ გვქონდა აღნიშნული, რომ ტერფის ცნება პირობითად რჩება, მაგრამ მას დამხმარე ტერმინის მნიშვნელობა ენიჭება. სიტყვებისა და ტერფების საზღვრების დამთხვევა ისევე ბუნებრივი მოვლენაა, როგორც მისი საპირისპირო შემთხვევები (ნ. თავი „რიტმი“. § 10. „რიტმი და სიტყვა“).

ქართული ენის საზოგადოდ ცნობილ ფონეტიკურ თვისებებს მართლაც უნდა გამოეწვიათ მეტრისა და სიტყვა-ტერფის საზღვრების ურყეობა ქართულ ლექსში, მაგრამ მეტრული მახვილის საკითხი ისე მარტივად როდი წყდება, როგორც გრამატიკული ან ლოგიკური მახვილისა. აბსოლუტურად ურყევი საზღვრები ტერფებისა (როცა ისინი სრულ სიტყვებს წარმოადგენენ) ლექსში უცნობია. მოსაზრების საილუსტრაციოდ ავიღოთ შემდეგი მაგალიტი. რუსთაველის პოემაში ხშირად ერთმანეთზეა მიჯრილი ასეთი სტროფები:

123. ღაძრცივილსა : ტანსა : ქოსნეს : ყარყუმნი : ჟსაპ : ირონი
ებურანეს : მოშლით : რიდენი : ფასის თქმად : გასაქ : ირონი
ჰშენაოდეს : შავნი : წამჭამანი : გულისა : გასაგმ : ირონი
მას თეთრსა : ყელსა : ეხვიენეს : გრძლად თმანი : არ უბზ : ირონი

124. დაღრეჯით : რყო : მჯღრპარე · ძრწე : ზლითა : რიღითა
 ავთანდილს : უთხრა : დაჯღოპა : წყნარად : ცნობითა : მშვიდითა
 მონამან : ხელნი : დაუდგა : დაჯდა : კრძალვით და : რიღითა
 პირისპირ : პირსა : უჭვრეტდა : სავსე : ლხინითა : დიდითა.

ტერფების შემადგენლობის მხრივ ლოგაედური თეორია ადვილად განიხილავს 124-ე სტროფს, რომელშიაც სიტყვებისა და ტერფების საზღვრები იდენტიურია. გამონაკლისს წარმოადგენს პირველი ტაქტის 4 და 5 ტერფები („ძოწე...ულითა“), მაგრამ 123-ე სტროფის კლაუზულაში, რომელიც სამი ხუთმარცვლიანი და ერთი ოთხმარცვლიანი სიტყვებისაგან შესდგება, მან ქორეს გამომხატველ მთლიან და დამოუკიდებელ ერთეულებად უნდა მიიჩნიოს „უსაპ...“, „გასა“... და მისთ., ხოლო დაქტილებად — სარიტმო მარცვლები („... ირონი“), რომელნიც სიტყვების ნაწილებს შეადგენენ.

თუ რამდენად სახიფათოა ტაქტში რიტმის ძიება სქემისა და ტერფების კანონზომიერების თვალსაზრისით, შეიძლება დასაბუთდეს კიდევ ერთი მაგალითით. „შაპნამეში“ მოიპოვება ტაქტი, რომელიც ე. წ. „დაბალი შაირის“ სტრიქონს წარმოადგენს:

„სპანდიატისთანა შვილი შენ გამოსწყვიტე სპათაგან“
 („შაპნამე“, ტ. 2, სტრ. 5651₁₋₂).

ამ ტაქტში ექვსმარცვლიანი სიტყვა „სპანდიატისთანა“ სქემით ნაფარაუდვეი სამი ტერფის ფარგლებშია მოქცეული. მაშასადამე, საზომის მხრივ იგი უნდა ამხელდეს სქემას:

‘ — / ‘ — — / ‘ — — // ‘ — / ‘ — — / ‘ — —

ე. ი. მთელი ტაქტი უნდა წავიკითხოთ ამგვარად:

„სპანდი / ატისთა / ნა + შვილი // შენ + გა / მრსწყვიტე / სპათაგან“.

რიტმულად კი აღნიშნული ტაქტი შემდგენაირად იკითხება:

„სპანდიატისთანა შვილი // შენ გამოსწყვიტე სპათაგან“.

./ ‘ — — ‘ — — / ‘ — // | — ‘ — — — / ‘ — —

თუ ჩვენ თავს დავადწევთ ნორმის გრაფიკულ გამოხატულებაში ანუ სქემაში რიტმის ძიებას, მაშინ „ტერფს“ მარტოოდენ დამხმარე, წმინდა აღწერილობითი დანიშნულება მიენიჭება და საზომის ყოველგვარი „დარღვევა“ რიტმის თვალსაზრისით იქნება ახსნილი.

ჩვეულებრივ — სტროფში ხშირია ისეთი ტაქები, რომლებშიაც საზომი არაა დაცული. ამიტომაც ისინი რიტმულ ერთეულებს წარმოადგენენ.

პრინციპული ხასიათის ეს შენიშვნები სავსებით ათავისუფლებენ ქართული ლექსის მკვლევართ ტრადიციული, სასკოლო მეტრიკის ტყვეობიდან (მეტრული სქემის გვერდით ჩნდება რიტმის, როგორც ლექსის რეალური წესრიგის, ცნება) და ჩვენი ვერსიფიკაციის ზილბურ სისტემად აღიარებას უკანასკნელი დასაყრდენი ეცლება. მოძღვრება ქართული მახვილისა, მეტრისა და რიტმის შესახებ სრულიად ახალ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე უნდა აიგოს; ამ მიზანს ისახავს ჩვენი შრომის მეორე ნაწილი.

ნ ა წ ი ლ ი მ ე მ რ ე

ქართული კლასიკური ლექსი

თ ა ვ ი პ ი რ ვ ე ლ ი

მ ა ხ ვ ი ლ ი

§ 1. მახვილის ცნებისათვის¹. გაბმულ ანუ პრაქტიკულ მეტყველებაში ყოველთვის შეიმჩნევა ცალკეული სიტყვის რომელიმე მარცვლის მეტი სიძლიერე იმავე სიტყვის დანარჩენ მარცვლებთან შედარებით. რუსულში, მაგალითად, ამ კანონის დაცვა უწინარეს პირობას წარმოადგენს სიტყვის მნიშვნელობის ათვისების თვალსაზრისით: ერთნაირ ბგერათა ჯგუფებს მახვილი ანიჭებს აზრის მხრივ ერთმანეთისაგან განმასხვავებელ მნიშვნელობას. სიტყვები „муча“ (ფქვილი) და „муча“ (ტანჯვა) გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ერთეულებად მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევიან, თუ ისინი გამოითქმებიან ენაში განმტკიცებული კანონის შესაბამისად—სამეტყველო და სასუნთქი ორგანოების მეტი დაქიმვით მეორე მარცვლის გამოთქმისას პირველ სიტყვაში (თუ გვინდა ფრაზის კონტექსტში მივიღოთ სემანტიკური ერთეული „ფქვილი“—„муча“), ხოლო პირველი მარცვლის გამოთქმისას—მეორე სიტყვაში (მისაღებად აზრითი ერთეულისა „ტანჯვა“—„муча“).

სიტყვის იმ მარცვლებს, რომელნიც მეტყველებაში ძლიერი არტიკულაციითა და მეტი ხმეირებით ხასიათდებიან, მახვილიანი მარცვლები ეწოდება. ამრიგად, მახვილი ანუ აქცენტი სიტყვის ბგერითი და აზრობლივი ფოკუსია და მოუდის იმ მარცვალს, რომელიც სიტყვის დანარჩენ მარცვლებთან შედარებით ფილტვებიდან ჰაერის ძლიერი ამოშვებით ანუ ექსპირაციით გამოითქმის და თვალსაჩინო აკუსტიკური ხარისხის მქონეა. რუსულ, გერმანულ, ინგლისურ და ქართულ ენებში მახვილი დინამიკური ანუ ექსპირატორულია.

მახვილის შემადგენელ ელემენტებად შეიძლება იქცეს მარცვლის ტონის სიმაღლე. ასეთ მახვილს მუსიკალური მახვილი ეწოდება. თვითეულ ენაში დომინანტურია დინამიკური ან მუსიკალური მახვილი. ზოგიერთი ენის მახვილი ორივემახვილის ელემენტებს ითავსებს.

მახვილიანი მარცვლის ერთ-ერთ თავისებურებას ისიც შეადგენს, რომ შეიძლება მისი გრძლად გამოთქმა. ქართულში გრძელი ხმოვნები არ მოიპოვება, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში, და ისიც ინტონაციის ზეგავლენით, ხმოვნის გაგრძელება მახვილის ბუნებრივ ადგილს ემთხვევა, ე. ი. ქართული აქცენტი პოტენციურად ითავსებს ამ ელემენტსაც (მაგ., დამოწმებისა და გაზვიადების შემთხვევაში — „ღწახ!“, — „ღწდი“, „შექველად“ და მისთ.). რიტმის მხრივ კი ქართულ კლასიკურ ლექსში ხმოვნის სიგრძე-სიმოკლის არავითარი კვალი არა ჩანს და თავს იჩენს მხოლოდ, როგორც დეკლამაციური მოვლენა. ლექსის შინაგან სტრუქტურაში ობიექტურად არსებულ ელემენტს იგი არ წარმოადგენს და მახვილთან უშუალოდ დაკავშირებული არაა.

ქართულ აქცენტთან დაკავშირებით ხმოვნის გაგრძელების შემთხვევები (— მხოლოდ და მხოლოდ გაბმულ მეტყველებაში —) სავსებით ადასტურებენ ფონეტიკაში ცნობილ კანონს, რომლის მიხედვით მახვილიანი მარცვლის ბუნებას ისიც შეადგენს, რომ მისი გაგრძელება შეიძლება დაუსრულებლად, უმახვილო მარცვლები კი ამ უნარს მოკლებულნი არიან.

ხმოვნის ტონის სიმაღლე მარტოდენ მუსიკალური მახვილის კუთვნილებას შეადგენს. ბერძნულში, მაგალითად, იგი ერთ-ერთი ელემენტია სიტყვიერი მახვილისა. თანამედროვე ენებში (მაგ., რუსულსა და გერმანულში, აგრეთვე ინგლისურში) მუსიკალური მახვილის თვისებები შეთავსებული აქვს დინამიკურ მახვილს². ლიტერატურულ ქართულში მუსიკალური მახვილი წმინდა სახით არ გვხვდება, უნდა არსებულებოდა ძველს ჰიმნოგრაფიაში, მაგრამ ეს საკითხი ჯერჯერობით სათანადოდ შესწავლილი არაა.

გაბმულ მეტყველებაში, გარდა ცალკეულ სიტყვათა ძირითადი ლინგვისტური (დინამიკური ან მუსიკალური) მახვილისა, გვხვდება ლოგიკური მახვილი, რომელიც მეტწილად დაისმის ინტონაციურად გამოყოფილ ცალკეულ სიტყვაში ან მთელს წინადადებაში რომელიმე აზრითი ან ემოციური მომენტის გასაძლიერებლად. რაც შეეხება ჩვეულებრივ ფრაზის მახვილს, იგი მარტოდენ წინადადების აქცენტური მწვერვალია (ფრანგული ენის სინტაქსური ჯგუფებისათვის აკად. ლ. შჩერბა მას „რიტმულ მახვილს“ უწოდებს).

ლექსის ტაქტმა ლოგიკური მახვილი არ იცის. ფრაზის მახვილი კი გაბმულ მეტყველებასა და პროზული აბზაცის რომელიმე უბანში გვხვდება. მხოლოდ დეკლამატორები ტვირთავენ სალექსო

ტაებს ლოგიკური ან ფრაზობრივი მახვილით პოეტური ტექსტის ზეპირი წარმოთქმის დროს, რადგან ლექსი მათთვის მონოლოგის ფორმაა. ძალიან ხშირად ეს მოვლენა იწვევს მეტრული ნორმისა და რიტმული ჩარჩოების დაშლას.

ლექსთწყობის თვალსაზრისით ძირითადია სიტყვიერი, დინამიკური ან მუსიკალური. მახვილი³. კერძოდ, დინამიკური მახვილი სიტყვის ერთ-ერთ მარცვალს აძლიერებს. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს ჩანს რუსულში, შემდეგ გერმანულში და ბოლოს ქართულში, სადაც მახვილი ისე მკვეთრი არაა, როგორც მაგ., რუსულში. ამ უკანასკნელში მახვილი არაა ფიქსირებული სიტყვის გარკვეულ მარცვალზე. მაგ. სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუდის როგორც პირველ, ისე მეორე და მესამე მარცვალზე („вспихек“, „пихаетеж“, „челомжк“). რუსული მახვილი თავისუფალია.

გერმანულში მახვილი მეტწილად ფიქსირებულია: სიტყვებს იგი პირველ მარცვალზე მოუდის და გამონაკლისი ამ მხრივ იშვიათია⁴. პირველ მარცვალზე ატარებენ მახვილს წინდებულისანი სიტყვებიც და გადახვევებს აქაც ნაკლებად ვხვდებით. რთულ სიტყვებში ჩვეულებრივ ორი მახვილია—მთავარი და მეორეხარისხოვანი⁵.

გერმანულ ლექსში ზოგი მკვლევარი ხარისხობრივად განსხვავებული აქცენტების უფრო რთული გრადაციის არსებობას ამტკიცებს.

დასასრულ, გერმანულში მხოლოდ სხვა ენებიდან ნასესხები სიტყვები ინარჩუნებენ მახვილებს. წინდებულთაგან აგრეთვე რამდენიმე უმახვილოა (ge, ent, er, be.. მაგ., be—dénen—ალნიშენა) და ა. შ.

§ 2. მახვილი ქართულ ენაში. ქართულ ენაში მახვილი დინამიკურ-ექსპირატორულია, მაგრამ რუსულივით მკვეთრი და თავისუფალი არაა. ხანგრძლივი სამეტყველო ტრადიციის შესაბამისად ქართულ სიტყვაში მახვილის ადგილი წინასწარ განსაზღვრულია, თეკვა, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, ეს მოვლენა არ გულისხმობს მის უძრობას. თანაც ქართულ მახვილს სიტყვათა მნიშვნელობის სადიფერენციაციო დანიშნულება არა აქვს.

ასეთია მდგომარეობა ამჟამად.

სპეციალურ საენათმეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ძველ ქართულში მახვილი მოძრავი უნდა ყოფილიყო⁶. ამ საკითხს მნიშვნელობა აქვს ქართული მახვილის ისტორიული თვალსაზრისით შესწავლისათვის. ჩვენი კვლევის

ფარგლები კი განისაზღვრება იმ კანონების ახსნით, რომელნიც ქართული პროსოდის რიტმულ ბუნებას გვირკვევენ. სილაბურ-ტონური ლექსის აღმოცენებისა და ჩამოყალიბების დროს მახვილს ქართულ სალიტერატურო ენაში უყვე მყარი მდგომარეობა ჰქონდა მოპოვებული. ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსს მახვილი იმ ადგილზე დახვდა სიტყვაში, სადაც იგი ამჟამად ზის. მიუხედავად ქართული პოეზიის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიისა, ენობრივი ტრადიცია ჯერ კიდევ ცოცხალია და ჩვენთვის სრულიად არ არის დაკარგული აქცენტუალური პირვანდელი ხასიათი, რომელსაც ქართული ლექსი ამჟამად სკანდირების დროს კლასიკურ ხანაში (XI—XII ს.ს.). თვითონ შინაგანი ფაქტურა ამ ლექსისა ისეთია, რომ ძნელი არაა მისი აქცენტური ბუნების გაგება, ე. ი. გათვალისწინება იმ ეტაპისა, როცა სალექსო ტაეპი ყალიბდებოდა მახვილების მხრივ ორგანიზებულ პოეტურ სისტემად მეტიც: ქართული რითმიანი ლექსის აღმოცენების დროიდან მოყოლებული დღემდე არსებითად არაფერი შეცვლილა ჩვენი გამოთქმის სფეროში. ამ მოვლენის მიზეზად კი თვითონ ქართული მახვილის კონსერვატიული ბუნება უნდა მივიჩნიოთ.

ქვემოთ ჩვენ უფრო ვრცლად შევჩერდებით ქართული ნახვილის თავისებურებათა გარშემო...

ენობრივ მასალას, რომელიც ლექსში მეტრისა და რიტმის ზეგავლენას ექვემდებარება და კონსტრუქციად ყალიბდება, წარმოადგენს სიტყვა, როგორც ფონეტიკური ერთეული ანუ ბგერათა გარკვეული ჯგუფი. სიტყვა ცოცხალი მეტყველების ძირითადი ელემენტია და სანამ ის წინასწარმოცემული რიტმული ნორმის (მეტრის) ზეგავლენით ლექსის აქცენტურ სისტემაში შემავალ წევრად მოგვევლინებოდეს, შეიცავს ნიშნებს, რომელთა შესწავლა და გათვალისწინება აუცილებელია კვლევის საგნად აღებულ ლექსთწყობის სპეციფიკის გასაგებად. ენობრივი მასალის ამ ნიშნებს შეისწავლის პროსოდიკა.

განმტკიცებულია შეხედულება, რომ ქართულში ორ- და სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუდის პირველ მარცვალზე, მეტნარცვლიანებს—ბოლოდან მესამეზე. მაგრამ საკითხი ასე მარტივად არ წყდება. გამოსარკვევია: 1. როგორია ფონეტიკური ხასიათი ერთმარცვლიანი სიტყვებისა ქართულ ენაში და ქართულ კლასიკურ ლექსში; 2. რა თავისებურებანი ემჩნევათ ორ- და მეტნარცვლიან სიტყვებს, აგრეთვე რთულ სიტყვებსა და კომპოზიტებს; 3. როგორია მეტრული ფუნქცია ნახევარხმოვნებისა და დიფთონგებისა ქართულ ლექსში; 4. რით აიხსნება მახვილების.

გადაადგილება ლექსის ტაეპში და 5. რა ფუნქციით არის აღჭურვილი ქართული მეტრული მახვილი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით.

ბევრი ამ საკითხთაგანი დღემდე არ ყოფილა სპეციალური შესწავლის საგანი.

§ 3. ერთმარცვლიანი სიტყვები. ქართულ ენაში ერთმარცვლიან სიტყვებს მახვილი არ გააჩნიათ. ასეთებია:

1. ნაცვალსახელები: მე, შენ, ის, თქვენ, ვინ, ის, მათ და ა.შ.

2. უარყოფისა და კავშირის ფორმები: არ, ვერ, თუმც, და, როს, რომ და მისთ.

3. ნაწილი რიცხვითი სახელებისა: ერთ-, ორ-, სამ-, ოთხ-, ხუთ-, ექვს-, შვიდ-, რვა-, ცხრა-, ათ-.

4. ზოგიერთი საზოგადო სახელები და ერთმარცვლიანი ზმნეები: ქალს, კაცს, ჩანს, წევს, ძლივს, ძვეს, ხნავს, ქაშს, ვთლი, კლავს და მისთ.

5. ნაწილი შორისდებულთა: ოპ, ჰე, (შე), ვიშ, გლახ, აპ, ახ და სხვ.

6. ერთმარცვლიანი ნაწილაკები და ზმნიზედა: კი, ხარ, არს, მუნ, იქ, მანდ, აქ, იმ, რა, რად, სად, ზედ, სულ, ზე, ხვალ და მისთ.

ცოცხალ მეტყველებაში ცალკე აღებულ ერთმარცვლიან სიტყვებს მახვილი არა აქვთ, რადგან მათი წარმოთქმის დროს ექსპირაციის ხარისხი დაბალია. ისინი უეჭველად უმახვილო მარცვლები არიან. მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ენაში რთული არტიკულაციური ბაზისის მქონე ზოგი ერთხმოვნისი სიტყვა ძლიერად გამოითქმის. მაგ.:

გვწერთენ-ის, გებრდღენ-ის, გფერტკვენ-ის და მისთ.

მოტანილ სიტყვებში ხმოვანი „ი“ მკვეთრად ჟღერს წინა თანხმოვნების წარმოთქმის დროს წარმოშობილი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ. ასეთი „ი“ ხმირების მხრივაც უფრო ეფექტურია, ვიდრე იგივე ხმოვანი სიტყვებში „იშ“, „იქ“, „ვინ“ და სხვ. ხმოვანთა ბევრითი ხარისხი მაღალია. მაგ., ასეთ სიტყვებშია: „სდღუმს“, „გრძლად“, „გვტრის“, „ჰგვრის“, „მკედრის“ და ა. შ. რაც უფრო მეტია თანხმოვნები ხმოვნის წინ ერთმარცვლიან სიტყვებში, მით უფრო საგრძნობია თვითონ ხმოვნის ექსპირაციული ამპლიტუდა და შესაბამისი ხმირებაც.

რუსული პროსოდია ერთმარცვლიანი სიტყვებიდან არჩევს:

1. უეჭველად მახვილიან სიტყვებს. 2. უეჭველად უმახვილო სი-

ტყეებს და 3. მეტრულად ორმაგ (двойственные) სიტყვებს⁷. მახვილიანი ერთმარცვლიანი სიტყვები რუსულში მეტწილად ზმნებია. მაგ. лгу, жру, вру, жду, шлю, ржу და მისთ⁸. ქართულ ერთმარცვლიან სიტყვას ასეთი მკვეთრი მახვილი არ მოეპოვება, მაგრამ მეტრის ზეგავლენით ლექსში იგი მაინც იძენს მახვილს. მაგ., თუ ერთმარცვლიანი სიტყვა ქორეულ ან დაქტილურ საზომში აქცენტის ადგილას მოხვდა, ხოლო მომიჯნე სიტყვიდან პაუზით არაა გამოყოფილი, უშუალოდ იქცევა ტერფით ნავარაუდევ აქცენტურ ერთეულად, ე. ი. მახვილით დაიტვირთება.

მაგ.:

ესდენ რა+დრო ცნა

- სრულად ამხოცნა (ბესიკი).

ან:

ზანფხული განახლდა

საცემელი თან+ახლდა (გურამიშვილი).

ერთმარცვლიანი სიტყვა, რომელიც სატერფო ნორმის მწვერვალს არ ემთხვევა, ჩვეულებრივ უმახვილოა.

ეს კანონი, რასაკვირველია, ყველა შემთხვევაზე არ ვრცელდება. კომპლექსები „და ხიდად“, „და დიდად“ და მისთ. გაბმულ მეტყველებაში დაქტილს არ ჰქმნიან და სქემის თვალსაზრისით „ამფიბრაქს“ (— ! —) უახლოვდებიან. კავშირის ფორმა „და“ მეტწილად უმახვილოა მეტრული მახვილის ადგილზე მოხვედრის დროსაც. იგივე ითქმის ფორმებზე „ის“, „იქ“, „შენ“, „ჰე“ და სხვ. (შდრ. რუსთ. „ჰე ღმერთო, ერთო...“). მათი ძლიერი აქცენტური როლი მეტყველებაში ნიველირებულია, ისინი მხოლოდ ლექსში იტვირთებიან საგრძნობი ექსპირაციით.

მეორე პეონური მეტრის (ანუ ოთხმარცვლიანი ბგერითი ჯგუფებისაგან შედგენილი საზომის — ! — —) ფარგლებში ერთმარცვლიანი სიტყვები აგრეთვე უმახვილონი რჩებიან, თუ ისინი ტერფის პირველ მარცვალს ჰქმნიან.

მაგ.:

„მე რუსთველი ხელობითა ვიქმ საქმესა ამბდარი“.

(რუსთავ.).

დიქორულ საზომში კი (იმავე ოთხმარცვლიანი ბგერების შემცველ კომპლექსებისაგან შედგენილ სისტემაში) ერთმარცვლიანი სიტყვები მახვილს იძენენ ტერფის პირველ მარცვალზე. მაგ.:

თამარ წყნარი,
ბ მ ა ნარ: ნარი,
პ რ მცი: ნარი,
მრუ: ბარი (ჩახრ.)

ერთმარცვლიან უმახვილო სიტყვას, რომელიც ერთ-, ორ- ან მეტმარცვლიან მახვილიან სიტყვებს თავში დაერთვის და მთლიან ფონეტიკურ ერთეულს ჰქმნის, ეწოდება პ რ ო კ ლ ი ტ ი კ ა. მეტრ-ში არა პროკლიტიკური ფორმებიც ხშირად სუსტ მახვილს იძენენ ლექსის საერთო რიტმული იმპულსის ზეგავლენით:

ა რ + ჩანს, მ ე + თვით, მ ე + ვით, ღირს + ვარ („მე + ვით ღირს + ვარ, ამახ რომე...“)
(რუსთავ. 674₄)

ნ უ + გშურს („ნურა, ნ უ + გშურს საქრნელი...“ რუსთავ. 304₃)

თ ქვეს + თუ („ზოგთა, თ ქვეს + თუ...“ რუსთავ. 100)

მ ზ ე + აღარ („მ ზ ე + აღარ მ ზ ეობს ჩვენთანა“... იქვე 280₄)

როცა ერთმარცვლიანი სიტყვა სამმარცვლიანს დაერთვის თავ-ში, იგი უმახვილო რჩება. ამის მაგალითი ზემოთ იყო მოყვანილი

(„მე + რუსთველი...“). ოთხმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული ერთმარცვლიანი კი სუსტ მახვილს იძენს. მაგ., რუსთავ.:

„მ ზ ე + ჩაგვრსვენდა, ბ ნ ელსა + ვკვრეტთ ღმესა ჩვენ + უმთვაროსა“
| — | — — | — — | — — | — — | — —

ორივე შემთხვევის მიმართ ასეთი გამონაკლისებია:

1. „რ ა + ე ს მ ო დ ი ს მ ლერა ყმისა...“

2. „რ ა + უ ა მ ე ა პირისპირ საყუარელისა კვრეტასა“
(რუსთ. 484).

„რ ა + მ ო რ ი ს მ ი ნ ე ს, ყველაი...“ (იქვე, 175).

„რ ა + გ ა ნ ი ზ ა რ და, გაივსო...“ (იქვე).

„თ ვ ი თ + მ ე ო მ ა რ ი უებრო, კ ვ ლ ა + მ ო უ ბ ა რ ი
წყლიანი“ (32).

როგორც ვხედავთ, სამმარცვლიანი სიტყვების წინ დართული ერთმარცვლიანი სიტყვა მხოლოდ მაშინ იძენს მახვილს, როცა ის ხმოვნით თავდება და ხმოვნითვე დაწყებულ ძირითად სიტყვას შეერწყმის, ხოლო ოთხმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული ერთ-მარცვლიანი სიტყვა მაშინ რჩება უმახვილოდ, როცა მთელი კომ-პლექსის (მაგ. „რ ა + უ ა მ ე ა“) მესამე და მეოთხე მარცვლის ხმოვნები ერთმანეთისაგან თანხმოვნებით არაა გათიშული⁹.

რუსულში სრული პროკლიტიკის ნიმუშებია: на полу, я думаю.
но не знаю და სხე¹⁰.

ქართულში ხუთმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული პროკლიტიკები მუდამ მახვილიანია.

ერთმარცვლიან სიტყვებს, რომელნიც ორ- და მეტმარცვლიანებს-ბოლოში დაერთვის, ე ნ კ ლ ი ტ ი კ ა ეწოდებათ.

ქართულში ენკლიტიკები უმახვილო ფორმებია და მათი ექსპირაციულად გაძლიერების ძალიან იშვიათი შემთხვევა სალექსო ტაეპში მ ა ხ ვ ი ლ თ ა რ ე გ რ ე ს უ ლ ი გ ა დ ა ა დ გ ი ლ ე ბ ი ს-შედგია (იხ. § 13).

რუსული ენკლიტიკის მაგალითებია: стало быть, где вы,
скажу вам და სხე¹¹.

დასასრულ უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართულ მეტყველებასა და პროზაში სრული პროკლიტიკები სკარბობენ, ქართულ ლექსში კი—არასრული პროკლიტიკები. აზრის ყოველდღიური გადაცემის დროს (ან პროზაში), როცა სიტყვა მარტოოდენ კომუნიკაციური ფუნქციით არის აღჭურვილი, მახვილს ინარჩუნებენ ძირითადი სიტყვები, ხოლო წინდართული ერთმარცვლიანი სიტყვები უმახვილონი რჩებიან. ავიღოთ ასეთი გამოთქმა:

ამ იენისს, ან ივლისს, მე წავეალ...

ლექსში კი ეს სტრიქონი რიტმისა და მეტრის ზეგავლენით ე. წ. „დაქტილურ ტრიმეტრად“ იქცევა და სკანდირებული იქნება, როგორც. ამ + იენისს, ან + ივლისს მე + წავეალ...

შდრ. გ. ტაბიძე:

ამ + მაისს, ამ + იენისს, ამ + ივლისს 333

გაძლირეს ნრემბრის ბანლები 333

ეს ტაეპები (და მთელი სტროფიც ლექსისა) სამტერფიანი დაქტილური საზომითაა დაწერილი და შესაფერი რიტმული ინერცია უმახვილო ერთმარცვლიან ფორმებს („ამ“)—მეტრული მახვილების ადგილზე მათი მოხვედრის გამო—აქცენტით ტვირთავს, ხოლო ძირითად სიტყვებს მახვილებს უკარგავს.

§ 4. ორმარცვლიანი სიტყვები. ქართულ ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი პირველ მარცვალზე ზის. მაგ.:

მამა, დედა, ცეცხლი, ბუჩქი, ღრღი, კარგი, კაცი, მრდის, უხვი, ზღვარი, სხვაა, სწერდა, ანგრევს, შუა და მისთ.

სიტყვის უკანასკნელი ხმოვნის გაძლიერებას შეუძლია ქართული მეტყველებისათვის ორგანულად უცხო აქცენტუაცია დაბადოს. ეს იქნებოდა ძალდატანება ბუნებრივ ინტონაციაზე. შეუძლებელია გამოვთქვათ „მამა“, „დედა“ და ა. შ. ჩვენს სმენას ყოველთვის ეჩითირება უცხოელის მიერ ქართული სიტყვების (და მათ შორის ორმარცვლოვანთა) გამოთქმა აღმავალი რიტმით (მაგ. „კაკო“ და სხვ.).

ქართული ლექსის საზომში ორმარცვლიანი სიტყვების თანმიმდევრობა მახვილიან და უმახვილო ხმოვანთა ურთიერთმონაცვლეობის, ქორეულ სისტემას ჰქმნის. მაგ. რუსთავ.:

არცა ჭირი ჭირად უჩანს, არცა ლხინი ზედა-ზედი.

რუსულში ორმარცვლიანი სიტყვები ქორეული და იამბურია

(მაგ. дядя და отец). ქართულში იამბური საზომით არც ერთი ლექსი არ დაწერილა, რადგან ამის შესაძლებლობას არ იძლევა თვითონ ენის ფონეტიკური ბუნება.

ორმახვილიან სიტყვათაგან უნდა გამოიყოს ერთად მოხვედრილი და ერთნაირხმოვნიანი სიტყვები, რომლებშიაც პირველი ხმოვანი მეორე (მომდევნო) ხმოვანთან შედარებით უფრო გრძლად ისმის და ლექსის რიტმის თვალსაზრისით იშვიათად შესაძლებლობას ჰქმნის საზომის ტერფის დასაახლოვებლად რეჩიტაციულ ტაქტთან. ასეთებია ფორმები:

„პოო“, „სხვაა“, „დროო“, „მზეებრ“ და მისთ.

შდრ.:

„იგი სხვაა, სიძვა სხვაა შუა უზის დიდი მზღვარი“ (რუსთ.).

ან:

„შევეხედენ, დავჰკრთი ელვასა ლაწვთა მზეებრ ნათელთასა“
(რუსთ.).

ზღრ.:
1 —

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო

1 —
ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი (გ. ტაბიძე).

ქართულ ლექსში ასეთი პროსოდიული ნიუანსები შემთხვევითი და არავეს უცდია მისი გამოყენება ვრცელ რიტმულ პერიოდში — სტროფში (ერთადერთი გამონაკლისი გვხვდება გ. ტაბიძესთან).

§ 5. სამმარცვლიანი სიტყვები. ქართულში სამმარცვლიანი სიტყვებს მახვილი პირველ მარცვალზე მოუდის. ლიტერატურულ ქართულში დაქტილური მახვილი ყველაზე ძლიერია.

მღაბალი, თამარი, მიწუგო, მისწერა, მრავალი, სვრანი, მსუბუქი, პირველი, მახვილი, სიტყვები, მირბოდა, აკეთებს და ა.შ.

გამმულ მეტყველებაში არც ერთი ამ სიტყვის გამოთქმა არ შეიძლება მეორე ან მესამე მარცვლის გაძლიერებით. წარმოუდგენელია ასეთი აქცენტუაცია:

„მღაბალი“ ან „მღაბალი“, „მიწუგო“ ან „მიწუგო“, „მრავალი“ ან „მრავალი“, „მირბოდა“ ან „მირბოდა“ და ა. შ.

ეს კანონი ვრცელდება ყველა სამმარცვლიან სიტყვაზე, თუ ის ლოგიკური მახვილის რაიმე კაპრიზს არ ემორჩილება.

სამმარცვლიანი სიტყვები ქართული ლექსის საზომში კმნიან დაქტილური „ტერფების“ თანმიმდევრობას ანუ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობის დაქტილურ კანონს (თვითეული მახვილის შემდეგ — ორ-ორი უმახვილო მარცვალი).

რუსულში სამმარცვლიან სიტყვებს შეუძლიათ შეადგინონ დაქტილური (1 — —), ამფიბრაქული (— 1 —) და ანაპესტური (— — 1) საზომები, რადგან ასეთს სიტყვებში მახვილი თავისუფალია (მაგ., „вѣступом“, „ГЛУБЬКАЯ“, „человек“). მეტრების რამდენიმე მაგალითი:

А. Вѣступом ѣма глубькая (ნიკიტინი).

Б. По сѣним волнам океана (ლერმონტოვი).¹²

А. 1 — — | — — | — — | — —

Б. — 1 — — | — — | — —

პირველი ტაეპი დაქტილურია, მეორე –ანფიბრაქული. ანაპესტური ტაეპი (მაგ. ორტერფიანი) კი ასეთი იქნება:

ПОСМОТРИ КАК СДЕЛАЙ (ფეტი).

— — | — — |

ქართულ ლექსში სამმარცვლიანი სიტყვები (ან ისეთი კომპლექსები, რომლებშიაც ორმარცვლიანი სიტყვები პროკლიტიკებთან ან ენკლიტიკებთან არიან გაერთიანებულნი, მაგ., „ამ + იენის“ ან „მართლაც + და“) მხოლოდ და მხოლოდ დაქტილურ საზომს შეადგენენ. ამფიბრაქული კომპლექსებიც, რონღებიც გაბმულ მეტყველებაში გვხვდებიან, ლექსში მეტწილად დაქტილებად გვევლინებიან მეტრის ზეგავლენით ე. ი. პროზული ამფიბრაქი ლექსში პროსოდიულ დაქტილად იქცევა (მაგალითები იხ. ზემოთ). გამოაკლისები მუდამ შემთხვევითია და კანონზე არ მიუთითებს.

ანაპესტური საზომი კი ქართულ ლექსში თეორიულადაც წარმოუდგენელია.

§ 6. ოთხმარცვლიანი სიტყვები. ქართულში ოთხმარცვლიანი სიტყვებს მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდის. მაგ.:

მიჯნურობა, გაგულისდა, ასპარეზი, როსტევაი, სამღერელად, ანაფრენი, სიმწარითა, აღრადა და ა. შ.

ეს სიტყვები საზომის სქემის თვალსაზრისით მეორე პეონს (— | — —) წარმოადგენენ.

თუ ოთხმარცვლიანი სიტყვის დასაწყისში ორი ხმოვანი ერთმანეთისგან არაა გათიშული თანხმონით, მახვილი პირველ მარცვალზე გადაინაცვლებს და საზომში პირველი პეონის (| — —) სახეს მიიღებს. ასეთი სიტყვებია:

ნრუსაფარს, მრუსმინა, უებარი,
შეიძლება, დაუდეგარს, ჩეჭულება,
მრუგებენ, მრუხედება, დაუვიწყარს და მრ. მისთ.

ხმოვნების ჯგუფები „იუ“, „ეი“, „ოუ“, „ეუ“ დიფთონგები კი არაა (მსგავსად რუსული იო-სა ან ეი-სი), არამედ მარცვლების შემადგენელი ხმოვნები. ამიტომაც მახვილი მათ პირველ ხმოვანზე მოუდის. მიუხედავად ამისა, მთლიანად პირველი პეონით დაწერილი არც ერთი ტაეპი არაა ცნობილი ქართულ ლექსში, თუმცა თეორიულად იგი დასაშვებია.

სტროფში ან ტაეპში, რომელშიაც დიქორული საზომის რიტმული ინერცია სქარბობს, ოთხმარცვლიანი სიტყვები (ან პროკლი-

ტიკიანი სამმარცვლიანი სიტყვები) ხშირად ორი ხელოვნური აქცენტით წარმოითქმიან—პირველი მახვილით პირველ მარცვალზე და მეორე მახვილით ბოლოდან მეორე მარცვალზე. მაგ.:

„თამარ წყნარი, ხმს ნარ: ნარი, პირ მცი: ნარი მოუ: ბარი“
(ჩახრუხ.).

ასეთი სკანდირება ძალზე ხელოვნურია და ცოცხალი რიტმული ინტონაცია მას წინააღმდეგობას უწევს. ასე, რუსთაველის პოემაში ოთხმარცვლიანი სიტყვები ან ერთმარცვლიან სიტყვებთან გაერთიანებული სამმარცვლიანი სიტყვები თავიანთ ბუნებრივ ანუ დაქტილურ მახვილს ინარჩუნებენ. მაგ.:

„შევე დღევე /ნა დ რ მ ა დ გე/ ჩემნი სწორნი/ სდა სმრდეს“
ან:

„ნახეს უცხო /მრყემ ვინმე/ ჯდა მ ტ რ ა ლ ი /წყლისა/ პირსა“
და მრ. სხვ.

აკად. ნ. მარის მიერ წარმოდგენილი ძალზე საცილობელი და ჩვენთვის მიუღებელი წაკითხვა ოთხმარცვლიანი (და სამმარცვლიანი) სიტყვებისა „*paenultima* მახვილებით“ (ე. ი. ბოლოდან მეორე მარცვალზე ხმოვნის გაძლიერებით), მეტრული სკანდირების საფუძველზე უნდა იქნეს განხილული; აქცენტუაციის ეს კანონი არ უნდა გაავარცხლოთ გაბმულ მეტყველებაზე ან პროზად დაწერილ ნაწარმოებთა ცალკეულ სიტყვებზე. ნ. მარის შრომაში კი ამგვარი, უარსაყოფი, ტენდენცია შეინიშნება¹².

§ 7. ხუთმარცვლიანი სიტყვები. ესენი ატარებენ ერთ მთავარ მახვილს (დაქტილურს) ბოლოდან მესამე მარცვალზე და მეორე ხარისხოვანს, უფრო სუსტ ანუ დამატებით მახვილს, დასაწყისში (პირველ მარცვალზე). მაგ.:

მრუსაფარი, დავიწყებული,
უკანასკნელი, დაუმცხრალი,
შემოღებული, უსაპრონი და მრ. სხვ.

მეტრული სქემის თვალსაზრისით ასეთი სიტყვები გამოიხატება შემდეგი გრაფიკული ნიშნებით | — | — — (ქორე + დაქტილი).

გამონაკლისს წარმოადგენს ისეთი ხუთმარცვლიანი სიტყვა, რომლის მესამე და მეოთხე (ბოლოდან) ხმოვანი ერთადაა თავმოყრილი. ასეთი სიტყვა იძლევა სქემას — | — — — მაგ.:

„ქედმრუხრელი და მისთ.

კომპლექსი „მარად + და + მარად (1 — — 1 —) აგრეთვე შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „მარადღამარად“ (1 — 1 —), იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ტაეპის საერთო რიტმული იმპულსი.

მაშასადამე:

როცა ქართულში სიტყვების შემადგენლობა ოთხმარცვალს სჭარბობს, ისმის საკითხი მეორე, დამატებითი ანუ მეორეხარისხოვანი მახვილისა. მთავარია დაქტილური მახვილი (ბოლოდან მესამე მარცვალზე), უფრო სუსტია პირველი, დამატებითი მახვილი, რომლის ექსპირაციული და აკუსტიკური ხარისხი საერთოდ ორმარცვლიანი სიტყვების აქცენტურ ინტენსივობას უდრის. ამიტომეა, რომ ქართული ლექსის დიპოდიურ მუხლებში, რომელნიც მეტწილად ხუთმარცვალს შეადგენენ, მთლიანი სიტყვის ბადალ ჯგუფებად ორმარცვლიან და სამმარცვლიან სიტყვათა შენართი გვევლინება. მაგ.:

„ველარ შემსუდრონ / დაზრდილთა / და + ვერცა /
მისან : დრბელმან“
 2 3 3 5
(რუსთ.).

როცა ხუთმარცვლიანი სიტყვა ერთმახვილიანია (ტიპიური მაგალითი „ქედმორუხრელი“), მაშინ ძირითადი აქცენტი აღკურვლია დამატებითი მახვილის უფლებითაც, ხოლო ეს უქანასკნელი სავსებით იკარგება.

ქართულ ენასა და ლექსში მახვილების შედარებითი სიძლიერის გამოა, რომ ე. წ. „მაღალი შაირი“ (ანუ „მეორე პეონებისაგან“ შემდგარი ოთხტერფიანი სქემა) თავის ჩარჩოში, ტაეპის გასწვრივ და სტროფშიაც, დიქორულ ტერფებს ითმენს: ოთხი ძლიერი დაქტილური მახვილის შემკველი ტაეპების გვერდით ასატანი ხდება რვა დამატებითი, მეორეხარისხოვანი მახვილების მქონე, ტაეპებიც, მაგ., მაღალი შაირით დაწერილ სტროფებში შესაძლებელია შეთავსება ასეთი, ურთიერთისაგან განსხვავებული, აქცენტუაციის მქონე ტაეპებისა:

ა. გაგრცხადა დამალული გონება მან დაფარულმან
 — 1 — — 1 — — 1 — — 1 — — (4)

ბ. არცა ქრრი ქრრად უჩანს არცა ლხრნი ზედა-ზედი (რუსთ.).
 1 — 1 — 1 — 1 — 1 — 1 — 1 — 1 — (8)

პირველ ტაეპში ოთხი ძლიერი მახვილია, მეორეში — ნაკლებ ძლიერი რვა მახვილი.

ქართულში მეორეხარისხოვანი მახვილის უარყოფა არა თუ სრულს არევედარევას შეიტანს ჩვენს მეტრიკაში, არამედ გაუგებარს გახდის მთელ რიგ რიტმულ მოვლენებს ქართული ლექსის შინაგან სტრუქტურაში.

§ 8. ექვსმარცვლიანი სიტყვები. ამათ მახვილი მოუდისთ—ერთი ბოლოდან მესამეზე, მეორე კი —პირველ მარცვალზე (თავში). ორივე მახვილი დაქტილურია, ძლიერია, მაგ.:

გაუმართლებელი, გაუსწორებელი, გააკეთებინა და მისთ.

საზომის ზეგავლენით ლექსში ისინი ორი დაქტილის (1 — — 1 — —) შეერთებას წარმოადგენენ. მაგ.:

„სპანდიატრისთანა შვილი შენ გამოსწყვიტე სპათაგან“ (შაჰნამე).
1 — — 1 — —

სიტყვაში „გზაბნეულია“ ძირითადი მახვილი ზის ბოლოდან მეოთხე მარცვალზე (მესამე და მეოთხე ხმოვნების ერთად თავმოყრის გამო მახვილმა ადგილი მოიცვალა სიტყვის დასაწყისის მიმართულებით, რის გამო მეორე, წინა დაქტილური მახვილი ქორეულ მახვილად აქცია და ხარისხობრივადაც დაასუსტა). გრაფიკული სქემა ასეთი სიტყვებისა შემდეგია: 1 — ! — — ე. ი. ქორე + პირველი პეონი.

ქართულ კლასიკურ ლექსში ასეთი სიტყვებისაგან შედგენილი ტაეები ჩვენთვის უცნობია.

§ 9. შვიდ- და მეტმარცვლიანი სიტყვები ქართულში, და მით უფრო ლექსში, იშვიათია და მეტწილად ზმნის ან ზმნიზედის სახით არსებობს. ყველა შვიდმარცვლიან სიტყვას ჩვეულებრივ მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდის. უფრო სუსტი, მეორე ანუ დამატებითი მახვილი პირველ მარცვალზე ზის. მაგ.:

თავდავიწყებულა (7 მარც.)

არაჩვეულებრივი (7 მარც.) და სხვ.

ძირითადი მახვილი ასეთს სიტყვებში თავდაპირველ ადგილს გამოიცვლის მათი სილაბურად გაზრდის შემთხვევაში. მაგ.

თავდავიწყებულ რ ა ო (8 მარცვ.).

არაჩვეულებრივ ი ა (8 მარცვ.).

არაჩვეულებრივ რ ა ო (9 მარცვ.).

სიტყვების დაქტილური კადენცია უცვლელია, მაგრამ თვითონ აქცენტის საყრდენი ხმოვნის ადგილი მერყეობს.

ქართულ კლასიკურ ლექსში შვიდ-, რვა- და ცხრამარცვლიანი სიტყვების არც ერთი შემთხვევა არაა ცნობილი და აქ მოტანილი მაგალითები გაბმული მეტყველების აქცენტუაციის თვალსაზრისით განვიხილოთ.

ყოველივე ზემოთ თქმული ცხადჰყოფს ქართულ მეტყველებაში გაბატონებულ დაქტილურ კანონს, ქართული ენა დაქტილურია და ეს პრინციპი ჩვენი მეტყველების ხერხემალს წარმოადგენს. სწორედ ამის გამოა, რომ ქართული მახვილი პირვანდელ ადგილს იცვლის, როცა სიტყვა გრამატიკული მიმოხრის წყალობით გაიზრდება ან შეიკვეცება მარცვლების რაოდენობის მხრივ. დაქტილურობა კონსერვატიულ ელფერს ანიჭებს ქართული სიტყვების სკანდირებას, მაგრამ, მეორე მხრივ, მახვილის ადგილსაც არყევს.

ავილოთ სიტყვა „მარგალიტს“:

მარგალიტს, მარგალიტი, მარგალიტია, მარგალიტიაო;

3

4

5

6

ან კიდევ—პეონური ოთხმარცვლიანი სიტყვა „დაუდეგარს“;

დაუდეგარს, დაუდეგარი, დაუდეგარია, დაუდეგარიაო.

4

5

6

7

აქცენტი ადგილს იცვლის სიტყვის სილაბური გაზრდის შემთხვევაში იმის გამო, რომ ქართულ მეტყველებაში გაბატონებული დაქტილური კადენცია ურყევი კანონის უფლებით არის აღქურვილი. მაშასადამე, ქართული მახვილი ორმაგი ბუნებისაა—იგი კონსერვატიულია, რამდენადაც მუდამ ისწრაფვის დაქტილური მახვილის წონის შექენისაკენ (ენკლიტიკებიც ყოველთვის სრულია), ხოლო სავსებით ფიქსირებული არაა, რადგან თავისი ბუნების ცხადყოფისას გადაადგილდება, თუ სიტყვა სილაბურად გაიზრდება ან დამოკლდება, ე. ი. ჰკარგავს იმ ადგილს, რომელიც თავდაპირველად ჰქონდა მას სიტყვაში, როგორც გრამატიკულ ერთეულში. მაშასადამე, ქართული აქცენტის აღიარება ტიპიურ თავისუფალ მახვილად ისევე შეუძლებელია, როგორც მისი მიჩნევა ტიპიურ ფიქსირებულ ანუ უძრავ მახვილად. უბრალოდ: იგი მოძრავია, მაგრამ არა თავისუფალი (ამ ტერმინების შესახებ იხ. სათანადო შენიშვნების ბოლოს).

ასეთია ჩვენი პროსოდის ხასიათი და თავისებურება. ქართული მრავალმარცვლიანი სიტყვები შინაგანი აუცილებლობით გამოითქმიან დაქტილური კადენციით და ამ კანონის დაცვა ამახელს ქართული ლექსების სკანდირების თავისებურებასაც.

§ 10. კომპოზიტები. შერწყმული სიტყვები¹⁴. ორ- და სამ- მარცვლიან კომპოზიტებსა თუ შერწყმულ სიტყვებში მახვილი პირველ მარცვალზე ზის. მაგ.:

ღა + ძმა, სმა + ქამა, სახლ + კარი, თავ + თავი, დედ + მამა, სულ + მნათი, სულ + მოკლე და ა. შ.

ქართულ ლექსში ისინი უეჭველად ამგვარი სკანდირებით გამოითქმიან.

ოთხმარცვლიან კომპოზიტთა აქცენტუაცია ორგვარია — დიქორული (| — | —) და მეორე პეონური (— | — —):

მაგ.: 1) უგზო-უკვლოდ ან 2) უგზო-უკვლოდ
მამა-პაპა " მამა-პაპა
წერა-კითხვა " წერა-კითხვა და ა. შ.

ქართულ მეტყველებაში სკარობს პირველი სახის სკანდირება, ლექსში კი ორივე თანაბარუფლებიანია; თუ ოთხმარცვლიანი კომპოზიტი (ორმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგენილი) ტაქტში მეორე პეონის ადგილას მოხვდა უეჭველად ერთი მახვილით წაიკითხება.

შდრ. „მირბის, მირმარენს, /უგზო-უკვლოდ/ ჩემი მტრანი“
(ბარ.).

ასევე წაიკითხება ორივე შემთხვევაში ოთხმარცვლიანი კომპოზიტი, რომლის შემადგენელი პირველი სიტყვა ერთმარცვლიანია, მეორე კი—სამმარცვლიანი. მაგ., სმა-ქამისა, სახლ-კარისა, თვალ-წარმტაცი, გულ-წამტანი და მისთ. შდრ.:

ტანო ტატანო /გულ-წამტანო/ უცხოლ მარებო“ (ბესიკი).

ასეთი კომპოზიტების ბუნებრივ სკანდირებაზე დიქორული ინერცია იშვიათად ახდენს გავლენას.

ოთხმარცვლიანი კომპოზიტები (ფორმისა 2 + 2) დიქორულ საზომში ორი მახვილით წაიკითხება.

„არცა კირი კირად უჩანს, არცა ლხინი ზედა-ზედი“ (რუსთ.).

ხუთმარცვლიანი კომპოზიტები თუ შერწყმული სიტყვები ჩვეულებრივ ორი მახვილით გამოითქმიან: ძლიერი, დაქტილური მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე და უფრო სუსტი, დამატებითი მახვილით, პირველ მარცვალზე (თავში):

ტრლ-ამხანაგი, ტანჯვა-წვალება, მამა-პაპური, სწორუპოვარი, მამაშვილური და ა. შ.

სამ- და ხუთმარცვლიან კონპოზიტთა ასეთი სკანდირების კარგს ილუსტრაციას წარმოადგენს რუსთაველის შემდეგი ტაეპი:

„ზურგით უთქს ჯარი ხანდუმთა დანს-დასად, უბან-უბანი“.

მეტმარცვლიან კომპოზიტთა და შერწყმულ სიტყვათა სკანდირება წარმოებს იმავე წესით, როგორც ჩვეულებრივ ექვს- და მეტმარცვლიანი სიტყვებისა, ყველა იმ გადახვევათა გათვალისწინებით, რომლებიც თავ-თავის ადგილას გვქონდა აღნუსხული (გაიხსენეთ, მაგალითად, წარმოთქმა სიტყვისა „ქედნოუხრელი[ა,ო]“ და სხვ.)

§ 11. დიფთონგები. ნახევარხმოვნები. ძველ ქართულში გვაქვს დიფთონგები და ნახევარხმოვნები.

დიფთონგებია: Ū (ეგ), უ (უი). ჟ (წაკითხული როგორც ოჟ)¹⁶.

ნახევარხმოვნებია: უ (მაგ. კომპლექსებში „ჩუენ“, „კულაე“ და მისთ.) და ჲ (იოტა).

ნახევარკალი „ — “ მარცვლის შემადგენელ ხმოვანს აღნიშნავს, ურკალოდ დატოვებული ბგერა კი—ნახევარხმოვანს, ანუ უმარცვლო ბგერას.

დიფთონგები მთლიანად ქმნიდნენ ერთმარცვლას, ნახევარხმოვნები კი უმარცვლო ბგერებია¹⁶. ზოგი ამათგანი ახალქართულშიაც იხმარება (მაგ., იოტა).

დიფთონგებიცა და ნახევარხმოვნებიც რუდიმენტების სახითაა შემორჩენილი აღორძინებისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ მწერალთა პოეტურ ნაწარმოებებში. მაგ., თეკლე ბატონიშვილს ერთს თავის ლექსში („რომელთაგან მქონდა სიამე შეების ხმაზედ“) აქვს შემდეგი თერთმეტმარცვლიანი ბუნდოვანი ტაეპი:

გვაქვს ნუგეშად /მან მხოლოდ/ ვარდითა (7).

4

4

3

უმარცვლო ნახევარხმოვანი ჲ (იოტა) მეორე ტერფში მარცვლის ფუნქციას ასრულებს საზომის ზეგავლენით.

დიფთონგიან სიტყვებში „შუენიერი“, „გუილის“, „კულაე“ და მისთ. ნახევარხმოვნები (ლაბიალური „უ“) მარცვლებს არ ქმნიან და არც ლექსის სილაბურ სათვალაფში იგულისხმებიან დამოუკიდებელ, მარცვლის წარმომშობ, ხმოვნებად. ამ მხრივ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი თუ მოგვეპოვება საერთო წესიდან გადახვე-

ვისა. ასე მაგ., დავით გურამიშვილი სილაბის უფლებით აღქურავს ნახევარხმოვანს ერთს ტაეპში (რვა მარცვლიან ქორეულ მონომეტრში):

ამად სძრახვენ ვინც ავს ჩადის (8).

კჷლავ აღარ ჩაიდინოს (8).

უმარცვლო „უ“ სიტყვაში „კულავ“ მარცვალს ქმნის, მაგრამ აქაც მხოლოდ და მხოლოდ მეტრული ნორმის ძლიერი ინერციის წყალობით. იგივე ნახევარხმოვანი სრულიად არაა სილაბურად გათვალისწინებული, მაგალითად, მირიან ბატონიშვილის მიერ (ლექსში „ოდეს ვნახე“, 3₁₋₂):

გშუენიან ინდის ხალხები (8 მარც.).

მჭურტელთა შემაშალეები (8 მარც.).

როგორც ვხედავთ, მეტრული მახვილი ამ ტაეპში ლაბიალურ ნახევარხმოვანს („უ“) არ მოუდის და ტაეპის სილაბურ შემადგენლობაში იგი მარცვლად არ ირიცხება.

საწინააღმდეგო მოვლენები კი ახალმა სალიტერატურო ქართულმა ენამ და პოეზიამ სრულიად არ იცის.

საერთოდ, ქართულში გრაფიკა ძირითადად წარმოთქმას ემთხვევა. ქართულში რამდენი ხმოვანიცაა, იმდენი მარცვალია; კერძოდ ფრანგულისათვის დიფთონგები სრულიად უცნობია. ცნობილი ფონეტიკის აკად. ლ. ვ. შჩერბას გამოკვლევის თანახმად, ფრანგულ გრამატიკაში დიფთონგებს უწოდებენ შეხამებათ au, aue, aui, ue, ui, ia, io და შისთ. მაგრამ ეს ეხება გრაფიკას და არა წარმოთქმას, რადგან ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს თანხმოვან სონანტებთან და არა ხმოვნებთან wa, wi და ა. შ.¹⁷ ამ მოსაზრებას დამოუკიდებლად ადასტურებს მ. გრამონიცი, ფრანგული ენის ფონეტიკისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარი.

ქართული ხმოვნების სილაბური პოტენციალობის საბუთს ისიც წარმოადგენს, რომ ქართულ ლექსში შესაძლებელია ოთხმარცვლიანი კომპლექსი ერთი თანხმოვნით, ხოლო ხმოვნები სრულ მარცვლებს ქმნიან. მაგ., რუსთაველი (866₄):

„თქვა: „უცილოდ“ /იგრაო/ არად უნდა /ამას ცილი“.

დაყოფილ სიტყვაში („იგიაო“) თანხმოვანია მხოლოდ ბოლოდან მეოთხე ბგერა, მარცვლების შემადგენელ ხმოვანთაგან კი არც ერთი არ გვევლინება დიფთონგად ან ნახევარხმოვნად.

ძირითადად ამავე კანონს იცავს ქართული გაბმული მეტყველება.

§ 12. აქცენტოლოგიური პარალელები. „რუსულ მახვილს ის თვისება აქვს, რომ აერთიანებს, აორგანიზებს უმახვილო მარცვლების დიდ რაოდენობას. ისეთი სიტყვები. როგორცაა, მაგალითად, *взломкиоперационныхфестивей*, ერთი მახვილით მეოთხე მარცვალზე, წარმოუდგენელია სხვა ენაში“¹⁸. რუსულ მეტყველებაში თვითეული სიტყვა უმეტესად სიტყვიერი დინამიკური მახვილით გამოიყოფა და მდგომარეობას არ ცვლის ის გარემოება, რომ არსებობს გარკვეული რიცხვი უმახვილო სიტყვებისა (ენკლიტიკები, უმთავრესად პროკლიტიკები). „არაფერი ანალოგიური არ მოგვეპოვება ფრანგულში,—წერს ლ. ვ. შჩერბა,— იქ მახვილით იტვირთებიან არა სიტყვები, არამედ სიტყვათა ჯგუფები, მეტყველების პროცესში რომ გამოხატავენ ერთს აზრობრივ მთელს. თანაც მახვილი დაისმის ჯგუფის უკანასკნელი სიტყვის უკანასკნელ მარცვალზე, თუ ის არ შეიცავს ეგრეთ წოდებულ *e neut*-ს“. „...ამრიგად, ფრანგულში ჩვენ არასგზით არ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სიტყვიერ მახვილზე, უნდა ვილაპარაკოთ მხოლოდ „ფრანხის მახვილზე“, რომელსაც შემდეგში ვუწოდებთ „რიტმულ მახვილს“¹⁹.

შენიშნულია, რომ ფრანგულ სიტყვათშეხამებაში მახვილი ფიქსირებულია²⁰ და რომ იქ (ფრანგულში), სადაც ენკლიტიკები არსებობენ, „არ შეუძლიათ თანაარსებობა ბოლომახვილიან სიტყვიერ ერთეულებსა და მახვილის სხვა ადგილმდებარეობის მქონე სიტყვიერ ერთეულებს“²¹. ამის გამო ფრანგულ ლექსში სიტყვიერი ჯგუფები აქცენტური განმეორების კანონზომიერებას არ ექვემდებარებიან; ფრანგულში ძირითადი ფაქტორია მარცვალთა თანაბარრაოდენობის დაცვა და არა მახვილების მკაცრი კანონზომიერი და რიტმული განლაგება ტაეპის ჩარჩოში²². რუსულსა და გერმანულში კი რიტმის მთავარი ფაქტორია აქცენტური ნორმა, საზომი, რომელიც სქემაში კლასიკური მეტრიკის ერთეულების ანუ „ტერფების“ ამა თუ იმ სახეობით ვლინდება (იამბი, ქორე, დაქტილი და ა. შ.). ეს „ტერფები“ ანუ ტაეპში მახვილთა განლაგების გარკვეული კანონი, შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ სილაბურ-ტონურ ლექსში; ფრანგულ სილაბურ ლექსში კი, როგორც საზოგადოდ სილაბურ ლექსთწყობაში, „ტერფებზე“ მსჯელობა არ შეიძლება. „თუ ტერმინის „ტერფის“ ცნებას მიუყენებთ ფრანგულ ლექსთწყობას, მართებული იქნებოდა განგვეხილა მთელი ტაეპი ან ნახევარტაეპი, როგორც დიდი ტერფი. თუმცა, უმჯობესია სავსებით უგულვებელყოთ ტერმინი, რომელიც

სხვა მეტრული სისტემიდან არის ნასესხები და, არსებითად, გამოუყენებელია საკუთარი კანონების მქონე ფრანგული სისტემის მოვლენებისათვის²³.

სილაბურ ლექსთწყობაში ტერფის როლს ასრულებს თვითეული მარცვალ ცალკე.

ფრანგულ ლექსში სავალდებულოა მხოლოდ ერთი მახვილი ნახევარტაეპის ბოლოს და მეორე—მთელი ტაეპის უკანასკნელ მარცვალზე. სიტყვები ტაეპის ჩარჩოში სავსებით თავისუფლად ლაგდებიან და ე. წ. სიტყვათაშორის საზღვრები ძნელი ასათვისებელია: ასეთი ხარვეზების დადგენა ექსპერიმენტის გზით თუა შესაძლებელი²⁴. ფრანგული ლექსის ინტონაციას თქმის ხასიათი აქვს და სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება, რუსულ და გერმანულ ლექსს კი ჩვეულებრივი თქმისაგან მკაცრად განსხვავებული, ხელოვნური ინტონაცია ახასიათებს, რომელსაც მახვილების კანონზომიერი განმეორება და ტაეპის სკანდირება იწვევს.

ამის შემდეგ განვიხილოთ ქართული მახვილის რიტმული ბუნება. ქართული მახვილი არაა ისე მკვეთრი, როგორც რუსული ან გერმანული აქცენტი. მაგრამ ქართულ ლექსშიაც მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობა მონაწილეობს შინაგანი, აუცილებელი ფაქტორის სახით, როგორც ფაქიზი მავთული ელექტრონის დენისა. საკმარისია დაიშალოს ეს მავთული და ლექსის რიტმული წყობაც დაიშლება; შეუძლებელია მსჯელობა ტაეპის ჩარჩოში სიტყვების თავისუფლად დალაგებაზე, როგორც ამას ჩვენი ლექსთწყობის სილაბისტური თეორიის დამცველი პლატონ იოსელიანი ფიქრობდა. საკმარისია თუნდაც ზერელედ დავუკვირდეთ ქართული კლასიკური ლექსის ტაეპში კომპაქტურად შეკრული სიტყვიერი ერთეულების თანმიმდევრობას, რათა დავრწმუნდეთ: ქართულ ლექსში შეუძლებელია მთელი ან ნახევარტაეპის მიჩნევა „ერთ დიდ ტერფად“, როგორც, მაგალითად, სილაბურ ლექსთწყობაში, სადაც სიტყვები ნებისმიერად მისდევენ ერთმანეთს, ხოლო მათ შორის ხარვეზების არსებობა ძნელი შესამჩნევია.

ავიღოთ რუსთაველის ტაეპები:

- 1, „მე რუსთველი / ხელობითა / ვიქმ სჱქმესა / ანაღარი“
(4 მახვილი).
2. „მრდი მარბხო / უწყალოდ / დამქერ / ლახვრითა / შენითა“
(6 მახვილი).
3. „ღაჯე / წერად / კირთა / ჩემთა / მელნად / ზოგცემ / ცრემლთა / ტბასა (8 მახვილი).

ეს ტაეპები, სიტყვათაშორის ხარვეზებით და უაღრესად გამოკვეთილი მეტრული ნორმის პროფილით, ყოვლად წარმოუდგენელია. სილაბურ ლექსთწყობაში, რომელსაც ხელოვნური ფრაზირება და სკანდირება სრულიად არ შეეფერება (ამ ლექსთწყობაში სიტყვიერი მახვილების ნიველირების ანუ აქცენტურ მწვერვალთა წაშლის გამო). ქართული კლასიკური ლექსის წარმოქმნის დროს კი ჩვენი სამეტყველო ორგანოები მომართულია გაბმული მეტყველებისა და თქმის ჩვეულებრივი ფორმისათვის უცხო ავტონატიზაციის მისაღწევად (რის შესაძლებლობაც უაქცენტო სილაბურ ლექსთწყობას არ მოეპოვება), ხოლო ჩვენი სმენა — უაღრესად ხელოვნური ინტონაციის ასათვისებლად. ყოველივე ეს შედეგია ქართულ ლექსში სიტყვიერი მახვილების კონსტრუქციული დანიშნულების სისაღისა, ტაეპის ჩარჩოში მათი კანონზომიერი განლაგებისა და ხელოვნური გაძლიერებისა; აქცენტური ნორმის ზეგავლენა იწვევს ქართულ ლექსში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სისტემის სახით ჩამოყალიბებულ რიტმულ სურათს. სწორედ ეს მოვლენა განაკუთვნებს ქართულ ლექსთწყობას სილაბურ-ტონურ სისტემას.

§ 13. მახვილის გადაადგილება. მეტრული ინერციის წყალობით ქართულ ლექსში სიტყვები ზოგჯერ არაბუნებრივი მახვილებით იტვირთებიან. მაგ.:

1. იაღონს ის ევარდა
და სუმბულს ის ევარდა
თქვა მაისმა, მე თქვენგან
დაბმულ ვარ, ისე + ვარდა (ბესიკი)
2. თვალ-გიშერი, გულ ცნობრილი
ტანად სარო, ხორცი თ ლბრილი („ქილილა და დამანა“)
3. მოიხსენე უფალო სჯად შენდა მოსული
დავით გურამიშვილის უბადრუკი სული (დ. გურ.)
4. საკმრად ლანკანთა
თანად პინკთა (შავთელი)
5. მე ვიცი, რომე
დავამცირო + მე (ჩახრუხ.)
6. ჩანს შენი მხსნელი, აღარცა დაო,
აღარც ქვეყანად, აღარც ცადაო,
აღარცა ძმა და აღარცა + დაო (გურ.)

რუსულ-უკრაინული ხალხური სიმღერებისა და ლექსების ზეგავლენით (ამ ფორმებისათვის დამახასიათებელ ვაჟურ რითმათა ათვისების გზით) გურამიშვილი სამმარცვლიან დაქტილურ სიტყვაში მიხვილს უკანასკნელ მარცვალზედაც კი აძლიერებს:

მე გასმევედი, მე გაქმევედი, მე გაცმევედი ტანთ,
შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მონატანთ.

თუ აღნიშნულ მაგალითებს კონტექსტიდან გამოვყოფთ და ისე ამოვწერთ, მივიღებთ სიტყვებს სმენისათვის საჩოთირო მიხვილებით:

„ისქ“, „მოსჴლი“, „პინაკთა“, „აღარცა“,
„მონატანთ“, „გულცნობრილი“, „დავამცირა“.

ამრიგად ქართულ კლასიკურ ლექსში მიხვილის გადაადგილება უქვეელი ფაქტია. იგი აიხსნება საზომის ზემოქმედებით: ჩვენ მიერ ამოწერილი სიტყვები უწყვეტელი ექსპირაციული ტალღის ელემენტებს წარმოადგენენ, ისინი ან შეერწყმიან მომღიჯნე სიტყვებს ან მათთან ერთად ქმნიან ფონეტიკურ ერთეულს („აღარცა + დაო“, „დავამცირა + მე“) ან კიდევ რითმით გამოწვეული ძლიერი კადენციური ინერციის მსხვერპლნი ხდებიან („გულცნობრილი—რბრილი“, „მოსჴლი—სჴლი“ და მისთ.).

ხომ არ გვაქვს საქმე აქ ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით უჩვეულო მოვლენასთან? ხომ არ ლაპარაკობს ყოველივე ეს ქართული ლექსთწყობის სილაბურ-ტონური სისტემისადმი მიკუთვნების იდეის წინააღმდეგ?

ლექსის ტაეპში მოხვედრილი სიტყვა ყოველთვის განიცდის რიტმის მრავალი ფაქტორის და, უწინარეს ყოვლისა, საზომის ზემოქმედებას. სიტყვა იძულებულია კონსტრუქციის წვერად იქცეს, ხშირად დეფორმირებული სახით მოხვდეს ტაეპში. რიტმის მხრივ ორგანიზებულ ლექსში ჩვენს წინაშეა არა სიტყვა, როგორც რიტმიზაციის მასალა, არამედ უკვე გარიტმული, აქცენტური თვალსაზრისით საერთო სისტემის ელემენტად ქცეული ფონეტიკური ერთეული. სიტყვა აქ შესწავლილი უნდა იქნას იმ ნიშნების მიხედვით, რომლებიც მას შესძინა რიტმმა.

ეს თეორიული თვალსაზრისი სავალდებულოა ყველა სილაბურ-ტონური სისტემებისა და საერთოდ პოეტური ფორმის შესწავლის დროს. მოვლენა, რომელიც ჩვენ ქართულ ლექსთწყობაში აღვნიშნეთ, სხვა ენების ვერსიფიკაციებისათვისაც არაა უცხო: „სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმულმა ინერციამ სალექსო მეტყველებას

თავზე მოახვია ხელოვნური ფრაზირება და ინტონაცია. XIX საუკუნის რუსული ლექსი ანგარიშს არ უწევდა უმახვილო ხმოვნების რედუქციას სალიტერატურო ენაში. უმახვილო მარცვლები, რომელნიც პრაქტიკულ მეტყველებაში იჩქმალეზოდნენ, ლექსში აღირიცხებოდნენ, ხელოვნურად წინაურდებოდნენ, იგებდნენ მკათობის მხრივ, ეს აჩნდებოდა რითმისაღ, მაგრამ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მეორე ნახევარში გაისმის პროტესტი უმახვილოთა მკაცრი გართმვის წინააღმდეგ“²⁵.

სიტყვის ბუნებრივ ადგილს ლექსში ხშირად არყევს მთელი სტროფის რიტმული იმპულსი, როგორც ქართულში, ისე რუსულში. „პლუშინს აქვს ტაეპი Легким зephyром летит; ეს ტაეპი შეიძლება ორნაირად იქნას წაკითხული: Легким зephyром летит“ ან Легким зephyром летит“. როგორაც არ უნდა შეეახამოთ და განვიხილოთ მარცვლები, ტერფები, ბგერები ამ ტაეპისა, ჩვენ ვერასოდეს ვერ გავიგებთ, როგორ უნდა წავიკითხოთ ეს ტაეპი. მაგრამ როცა ლექსის ყველა ტაეპს წავიკითხავთ და მივალთ ამ ტაეპამდე, ჩვენ მას უეჭველად წავიკითხავთ [როგორც] „Легким зephyром летит“, იმიტომ, რომ მთელი რიტმული იმპულსი ამ ლექსისა ქორეულია და არა დაქტილური. ჩვენ სწორად წავიკითხეთ ტაეპი იმიტომ, რომ ვიცით ის რიტმული იმპულსი, რომლის შედეგადაც იგი მოგვევლინა. იგივე ტაეპი, შეტანილი დაქტილურ კონტექსტში, წაკითხული იქნება, როგორც „Легким зephyром летит“²⁶.

გერმანულ ლექსში, სადაც აქცენტი ფიქსირებულია, ლექსის რიტმი ანალოგიური ზეგავლენისაა. თვით მეტყველებაშიაც მახვილი მუდამ ურყევი არ რჩება და მისი გადაადგილების შემთხვევები გერმანულისთვისაც ნაცნობი მოვლენაა²⁷.

მაშასადამე, მოვლენა, რომელიც მარტოდენ ქართულ ლექსთწყობას არ ახასიათებს, როდი გამოდგება ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურ სისტემად აღიარების საბუთად. ა. ფ ე დ ო რ ო ვ ი კ ი წერს:

„[რუსული] სიტყვის ფარგლებში მახვილის გადაადგილებას შეუძლია სავსებით დაამახინჯოს იგი, გადააქციოს ბგერების გაუგებარ, უაზრო შეხამებად ან შესძინოს მას სხვა მნიშვნელობა, თუ ჩვენ საქმე არა გვაქვს ორთოგრაფიულად ერთნაირ, მხოლოდ ბგერის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, მახვილისაგან დამოკიდებულ სიტყვებთან, მაგ., „Зiмoк“ და „Замoк“, „Мyкa“ და „Мyкa“. ქართულ ენაში ისეთი სიტყვების გვერდით, რომლებშიაც ისევე, როგორც რუსულში, მახვილის გადაადგილება შეუძლებელია,

არსებობს მრავალრიცხოვანი რიგი სიტყვებისა, რომელნიც ასეთს გადაადგილებას უშვებენ და—რუსული ენისაგან განსხვავებით—რაიმე გამონაკლისს არ წარმოადგენენ. ქართულ ენაში უმახვილო ხმოვნები მკაფიობის ხარისხის მხრივ არ განსხვავდებიან მახვილიანი ხმოვნებისაგან (?). მარცვალი, რომელიც მახვილს ატარებს, რუსის სმენაში ნაკლებ გამოირჩევა დანარჩენი მარცვლებისაგან. ამგვარად, სმენითი ათვისების პლანში ქართული ლექსი ხარისხობრივად განსხვავდება რუსული ლექსისაგან მახვილის წონისა და რიტმულად ძლიერი და სუსტი მომენტების თანმიმდევრობის მხრივ, რომლის განლაგებაში შესაძლებელია რყევა“ 28.

მოტანილ ამონაწერში გამოთქმულ მოსაზრებათა გამო უნდა შევნიშნოთ:

1. მცდარია დებულება, თითქოს „ქართულ ენაში უმახვილო ხმოვნები მკაფიობის ხარისხის მხრივ არ განსხვავდებიან მახვილიანი ხმოვნებისაგან“. ასე რომ იყოს, მაშინ შესაძლებელი იქნებოდა ნებისმიერი გაძლიერება უმახვილო მარცვლებისა.

2. ქართულში არც თუ „მრავალრიცხოვანია“ ისეთი სიტყვები, რომლებშიაც მახვილების გადაადგილება გვხვდება; ასეთი სიტყვების სიჭარბე შეინიშნება უმათავრესად ქართული ლექსის სარიტორიკულაუზულებში, მაგრამ მათი არაბუნებრივობა მუდამ საჩოთიროა ქართული სმენისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ უკიდურესისა ხეობა ასეთი შემთხვევებისა—მახვილთა რეგრესული გადაადგილება (სიტყვათა ბოლო მარცვალზე გაძლიერებული მახვილები)—რუსული ვერსიფიკაციული სისტემების ზეგავლენას უნდა მიეწეროს (გურამიშვილი და ქართველი რომანტიკოსები, რომლებიც თვალთ ითვისებდნენ რუსულ ვაჟურ რითმებს და სხვ.).

ერთი კი უდავოა: რუსულში მახვილთა გადაადგილების შემთხვევები გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ქართულში. მაგ., რუსული სამმარცვლიანი ანაპესტური სიტყვა *дѣлоуѣк*, არასოდეს არ მიიღებს მახვილს პირველ მარცვალზე. ქართულ დაქტილურ სიტყვას კი არ შეუძლია ბოლო მარცვალზე მიიღოს მახვილი, თუმცა ლექსის ტაქში, მეტრის ზეგავლენით, თითო-ოროლა საწინააღმდეგო შემთხვევებია ცნობილი („ალარცა“, „მონატანთ“), მაგრამ არც ერთი წუთით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთი ქართული სიტყვები ფონეტიკური ანომალიების სახით არსებობენ. თავისთავად ეს გამოწვეულია არა იმით, რომ ქართულში სიტყვები ნებისმიერად იტვირთებიან მახვილებით, არამედ იმით, რომ ნაკლები სიმკვებთრე ქართული მახვილისა რიტმს უადვი-

ლებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილიც შეწყვიტავს. მიუხედავად ამისა, რიტმის ზეგავლენის საზღვრებიც შეზღუდულია და მახვილის რეგრესული გადაადგილება, მაგალითად, სამ- და ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რამდენიმე მაგალითით ამოიწურება.

ქართული ენის ფონეტიკური ბუნება თვითონაც უკარნახებს რიტმს—თავი შეიკავოს სიტყვაზე აშკარა, ხშირი და შეუფერებელი ძალდატანებისაგან.

§ 14. ქართული მეტრული მახვილი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით. ჩვეულებრივ მახვილთან შედარებით ქართული ლექსის მეტრული მახვილი უფრო ძლიერია, თანაც: ლექსმა საერთოდ არ იცის ლოგიკური მახვილი, არც ფრაზის მახვილი, მისი ძირითადი რიტმული ფაქტორი მეტრული მახვილების კანონზომიერებაა.

ამის გამო „პროზის რიტმის“ საფუძველზე ქართული ლექსის რიტმის კვლევა არა თუ მიზანშეუწონელია, არამედ პრინციპულად შეუწყნარებელიც.

ლექსში ენის ფონეტიკური საშუალებანი მაქსიმალურადაა გამოვლინებული. რიტმის თვალსაზრისით ეს მაქსიმუმში გამოხატულია მახვილის როლის ხაზგასმით, სისტემის სახით მის კრისტალიზაციაში.

ამიტომაც იქცა ქართული ე. წ. „ფიქსირებული“ (!) მახვილი ჩვენი ვერსიფიკაციის მამოძრავებელ ღერძად. ამიტომაც მდიდარი რიტმული ვარიაციებით მარცვლების რაოდენობის მხრივ ერთნაირი ტაქტები (მაგ., 16-მარცვლიანი შაირი) ქართულ ლექსში და ვინც „სმენითი პლანში“ ვერ გაარჩევს კარდინალურ განსხვავებას სიტყვიერ მახვილთა სხვადასხვა რიგისას (მაგალითად, ტაქტებში „მერუსთველი...“ და „ნახეს უცხო...“) მისთვის სამუდამოდ გაუგებარი დარჩება ჩვენი პროსოდისა და ლექსთწყობის რიტმული მრავალფეროვნების ხასიათი.

ამ მხრივ ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსს საერთო არაფერი აქვს სხვა ენათა სილაბურ ლექსთწყობასთან.

სიტყვიერების თეორიის სასკოლო სახელმძღვანელოებსა და ზოგიერთი მკვლევარის ნაშრომებში ჯერ კიდევ გაბატონებულია შეხედულება, თითქოს თუ ენაში სიტყვას ფიქსირებული მახვილი

აქვს, მაშინ ამ ენის ლექსთწყობა სილაბურ სისტემას უნდა მივაკუთვნოთ. ეს შეხედულება გაუგებრობის ნიადაგზეა წარმოშობილი. ცნობილია, რომ მახვილი გერმანულშიაც ძირითადად ფიქსირებულია და მხოლოდ მცირე რიცხვი თუ არღვევს ამ კანონს²⁹. მაგრამ ამ ნიშნის მიხედვით გერმანული ლექსთწყობა არავის მიუკუთვნებია სილაბური სისტემისათვის. ქართულის მსგავსად, გერმანულშიაც მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობა უმთავრესად მიმდინარეობს მეტრული სქემიდან გადაუხვევლად³⁰, მაგრამ არც ამ ნიშნის მიხედვით მიუჩნევიათ გერმანული ლექსი რიტმულ მრავალფეროვნებას მოკლებულ მეტყველებად; ეს „ერთფეროვნება“ მოჩვენებითია: ნამდვილად გერმანულ ლექსთწყობაში რიტმული სიმდიდრის ერთ-ერთი წყაროა მახვილების შედარებითი სიძლიერე, რომელსაც უცხოელი ვერ აღიქვამს სრული სისავსით³¹.

ქართული ლექსთწყობის კვლევის დროსაც მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს არა მარტო იმ მომენტს, რომ ქართულში მახვილი ფიქსირებულია (თუმცა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ტიპიურ ფიქსირებულ მახვილად ის არ ჩაითვლება, იგი მოძრავია, მაგრამ არა თავისუფალი!), არამედ იმასაც, თუ როგორითვისებებით არის აღჭურვილი აქცენტი ლექსში მეტრისა და რიტმის თვალსაზრისით, ანხორციელებს თუ არა ჩვენი ლექსთწყობა მახვილთა კანონზომიერ თანმიმდევრობას და, ბოლოს, აორგანიზებს თუ არა იგი სიტყვიერ მასალას ტაქტის ჩარჩოში.

მეთოდოლოგიურად არ იქნებოდა მართებული, თუ ჩვენ ქართული ლექსთწყობის კანონების შესწავლისას ფიქსირებული მახვილის როლის სკოლურ გაგებიდან გამოვიდოდით. ასევე არაა მართებული პოეტური ფორმის გამოყვანა მთლიანად ენიდან, რიტმის ფაქტორების დავიწყება. „რუსულ სასკოლო სახელმძღვანელოებში, როცა ლექსთწყობის ლომონოსოვისეულ რეფორმაზე მოგვითხრობენ, განმარტავენ, რომ სილაბური ლექსთწყობა უცხოა რუსული ენის სულისათვის და გამოუსადეგია რუსული პოეზიისათვის, რადგან თავისუფალი მახვილი ტონურ ლექსს მოითხოვსო. ვერიე კიპირიქით წერს ინდოევროპული ლექსის შესახებ: „თავდაპირველად იყო სილაბური ლექსთწყობა. იმის გამო, რომ მახვილი არ იყო ფიქსირებული, ლექსთწყობას არ შეეძლო გამხდარიყო მახვილებრივი...“ თეორიებს ენის სულთან ლექსის შეთანაბრებათა შესახებ, ფორმის დაქვემდებარებას მასალისადმი, ჩვენ ვუპირისპირებთ ენაზე პოეტური ძალმომრეობის თეორიას („ენა კი არა

ფლობს პოეტს, არამედ პოეტი ენას*...) ფორმა ანგარიშს უწევს მოცემულ მასალას, მაგრამ არ შეიძლება მთლიანად მასალაში იქნეს მოცემული, მისგან იქნეს გამოყვანილი, დაემთხვას მას“³².

ქართული ენის ბუნებრივი ფონეტიკური კანონებისა და ჩვენი ლექსთწყობის ურთიერთობის საკითხების შესწავლის დროს ეს მომენტიცაა გასათვალისწინებელი.

თ ა ვ ი მ ე ო რ ა

რ ი მ ე ი

§ 1. რიტმის ცნებისათვის¹. ფართო მნიშვნელობით რიტმი თანაზომიერი ერთეულების კანონზომიერი განმეორებაა. რიტმი ახასიათებს ბუნების სხვადასხვა მოვლენებს (საათის ხმაური, გულის ცემა, ზღვის ტალღის მიმოქცევა და ა. შ.) და გულისხმობს დროის თანაბარ ფარგლებში ამ მოვლენათა უცვლელ თანმიმდევრობას, ამიტომ იგი მონოტონური და ერთფეროვანია. ხელოვნების დარგებში რიტმი სხვადასხვაგვარად ვლინდება. სახვითს ხელოვნებაში (მხატვრობა, ქანდაკება, არქიტექტურა...) იგი გამოხატულია ფერების, ხაზებისა თუ გარკვეული პროპორციების მეშვეობით. მუსიკასა და პოეზიაში რიტმი ემყარება თანატოლი ბგერითი ელემენტების თანმიმდევრობას: მუსიკაში — ძლიერი და სუსტი ბგერების თანმიმდევრობას, პოეზიაში კი — ა. გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ განმეორებას (მეტრული ლექსთწყობა); ბ. ტაქტებში თანაბარ მარცვლიანობას ორი სავალდებულო მახვილით (სილაბური ლექსთწყობა) და გ. მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების კანონზომიერ თანმიმდევრობას (სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა). მუსიკაში და მეტრული ლექსთწყობის სისტემის მქონე ენებში (ბერძნული, ლათინური...) ბგერითი ერთეულების კომპლექსები — ტაქტები და ტერფები — განლაგებულნი არიან დროის თანაბარ ფარგლებში (იზოქრონოს), სილაბური და სილაბურ-ტონური სისტემის მქონე ენებში კი სამეტყველო ერთეულები იზოქრონიზმის პრინციპს არ იცავენ, წმინდა მუსიკალურ რიტმთან ასეთი სისტემების კავშირი ძალზე სუსტია.

ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი განმეორება მუსიკასა და პოეზიაში. რეგულირდება ამა თუ იმ ს ა ზ ო მ ი ს ანუ მ ე ტ რ ი ს ზეგავლენით. მეტრი ძირითადი კომპონენტია რიტმისა, იგი ყველაზე იდეალური სახეა ტაქტის ბგერითი ორგანიზაციისა ლექსში.

§ 2. რიტმის ფაქტორები. რიტმის ფაქტორები მართოდენ მეტრით არ ამოიწურება. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში რიტმის ცნება მოიცავს მთელი ლექსის ბგერითს წყობას, რომელსაც შემდეგი ფაქტორები აყალიბებენ: 1. მეტრი ანუ ნორმა, რომელიც განსაზღვრავს ძლიერი და სუსტი მომენტების კანონზომიერების ხასიათს ტაეპში. 2. მეტრისა და სიტყვის ურთიერთობა (საზომთან შედარებით მახვილებისა და მარცვლების დაკლება ან მომატება, ცალკეული სიტყვებისა და ტერფების საზღვრების ურთიერთობა და ა. შ.). 3. enjambement ანუ ტაეპის აზრისა და მეტრული რიგის დაბოლოების განსხვავებანი რთულს რიტმულ ერთეულში—სტროფში. 4. რითმა, როგორც ერთ-ერთი სივანალი ტაეპის რიტმული დასასრულისა. 5. ტემპისა და ინტონაციის ანუ ლექსში საერთო ტონის ცვალებადობის ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ².

ამ ფაქტორთა შორის სალექსო რიტმის ყველაზე მთავარი კომპონენტია მეტრი, რომლის შემადგენელი ელემენტების (ტერფი, ანაკრუზა, ცეზურა და კლაუზულა) აღწერაც წინ უძღვის რიტმის დანარჩენი ფაქტორების განხილვას.

§ 3. მეტრის (საზომის) ცნებისათვის³. საკუთრივ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში (და, მაშასადამე, ქართულ ლექსშიაც) მეტრი წარმოადგენს მახვილიანი (ძლიერი) და უმახვილო (სუსტი) ხმოვნების თანმიმდევრობას ტაეპში. ცალკეულ ტაეპებში მახვილების სისტემა ლექსის რიტმის საფუძველია. მეტრი იდეალური ნორმაა ამ სისტემისა და პოეტური ტექსტის ბგერითი ფორმის ხასიათს განსაზღვრავს.

სტროფის ჩარჩოში ლექსის ყველა ტაეპი არსებითად საზომის გამოვლინებისაკენ მიისწრაფის (მაშინაც, როცა ზედმიწევნით არ ემთხვევიან მეტრს). მაშასადამე, თვითეულ კერძო შემთხვევაში შეიძლება ლექსის ესა თუ ის ტაეპი არ შეიცავდეს აქცენტური სისტემის ყველა ნიშანს (მაგ., მახვილების თანმიმდევრობას), მაგრამ რიტმული იმპულსის სახით მას შენარჩუნებული ჰქონდეს უნარი საზომად ქცევისა. ამიტომაც, მაგალითად, წმინდა ქორეულ ლექსში დაუშვებელია დაქტილური ტაეპების შერევა, პეონურ საზომებში—დაქტილურისა და ა. შ.

მეტრი შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ტაეპის ფონზე, ვითარცა იდეალური ნორმა ანუ წესრიგი ბგერითი ელემენტებისა (სუსტი და ძლიერი ხმოვნებისა), მაგრამ შეიძლება ერთი ტაეპიც ასევე იდეალურად ორგანიზებული იყოს სხვა ტაეპების გარემოცვის გარეშე. ასეთ შემთხვევაში მას უეჭველად პროტოტიპი მოეპოვება

და მკითხველს მისი ათვისების დროს ყოველთვის ტრადიცია აქვს მხედველობაში (იხ. მაგ., ცალკე გამოყოფილი 8- და 16-მარცვლიანი ტაეპები „ქილილა და დამანაში“, რომლებიც ქართული კლასიკური პოეზიის საკმაოდ ცნობილი საზომების მიზაძვებს წარმოადგენენ).

§ 4. მეტრული სქემა და ტერფი. ლექსის საზომი ანუ მეტრი შეიძლება ანალიზის მასალად ვაქციოთ — მას სქემის სახით გამოვყოფთ დანარჩენი ტაეპებისაგან და კლასიფიკაციისა და აღწერის საგნად ვაქცევთ. მაშინ საქმე გვაქვს არა მეტრთან, როგორც რიტმული მეტყველების რეალურ კომპონენტთან, არამედ მეტრულ სქემასთან, რომელიც პირობითად დაიყოფა შემადგენელ ელემენტებად. მეტრული სქემა განყენებული სახეა ცოცხალი რიტმული მეტყველების მარეგულირებელი კომპონენტის — მეტრისა. იმისა და მიხედვით, თუ როგორია მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების თანმიმდევრობა ტაეპში, განისაზღვრება თვით ტაეპის მეტრული სქემა და მისი სახელწოდება. მაგ., თუ ტაეპი შედგება რვა მარცვლისაგან, სადაც თვითეულ მახვილიან ხმოვანს ერთი უმახვილო მარცვალი მისდევს, მაშინ გვექნება ტაეპი ოთხი მახვილიანი და ოთხი უმახვილო მარცვლით, მაგ.:

ეტყვის: ვარდო შენი სახე
 ოდეს ვნახე, გექმნა მახე
 შენსა ფერსა სული ვახე (ბესიკი: „სტვენს
 ბულბული“ 2₁₋₂)

შესაძლებელია ამ ტაეპების სქემის გრაფიკულად გამოხატვა:

| — | — | — | —

ნიშანი „|“ გულისხმობს მახვილიან ხმოვანს, ხოლო ნახევარ რკალი „—“ — უმახვილო ხმოვანს. თუ გრაფიკულ სქემაში გამოვყოფთ თვითეულ მახვილიან კომპლექსს, მივიღებთ ჩანახაზს:

| — | — | — | —

გრაფიკული სქემის ეს ნაკვეთები, ვერტიკალური ხაზებით ერთმანეთისაგან გამოყოფილნი, ტერფების აბსტრაქციული გამოხატულებებია. რადგან მეტრულ ანუ ანტიკურ ლექსთწყობაშიაც ორმარცვლიანი ტერფი გრაფიკულად გამოიხატება ქორეს (— —), სახელწოდებით, ამიტომ ზემოთ მოტანილი ტაეპები ოთხტერფიანი ქორეული მეტრით ყოფილა დაწერილი.

მაგრამ ტერფი მეტრული სქემის ერთეულია, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში იგი განყენებული გამოხატულებაა მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების გარკვეული თანმიმდევრობისა სქემის გარკვეულ ნაკვეთში. ამიტომ ტერფის საზღვრები შეიძლება დაემთხვას სიტყვის დასასრულს ტაეპში და შეიძლება არ დაემთხვას. მაგალითისათვის ავიღოთ „ვეფხისტყაოსნის“ რომელიმე რვატერფიანი ტაეპი და დაეყოთ იგი სქემის ელემენტების ანუ ტერფების საზღვრების შესაბამისად:

შავი | ცხენი | სადა : ვრთა | ჰყვან ლო : მსა და | ვრთა | გმირსა
 1 2 3 4 5 6 7 8

მესამე და მეოთხე ტერფების საზღვრები ერთი სიტყვის („სადა: ვითა“) ფარგლებს მოიცავს, ხოლო მეხუთე და მეექვსე ტერფების საზღვრებში აგრეთვე მთელი სიტყვაა („... ლო : მსა“) მოქცეული.

მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე ჩვენ ვასკენით: ლექსის რეალური რიტმი ტერფებისაგან კი არ შედგება, არამედ საზომის ჩარჩოებთან შეფარდებული სიტყვებისაგან. ტერფი მხოლოდ სქემის ელემენტია და გამოიყენება პირობითად, ტაეპის შიგნით მახვილთა კანონზომიერი თანმიმდევრობის ამა თუ იმ კანონის (ზემოთ მოტანილი ტაეპებისათვის — ქორეული კანონის) დასადგენად და აღსანიშნავად. როცა ვამბობთ, რომ ტაეპი ოთხტერფიანი ქორეთია დაწერილი, სრულიად არ ვგულისხმობთ, თითქოს ტაეპი სქემის ამგვარი განყენებული და დამოუკიდებელი ერთეულებისაგან — ქორეებისაგან — შედგება. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რვა-მარცვლიანი ტაეპი, სადაც თვითულ მახვილიან მარცვალს მისდევს ერთი უმახვილო მარცვალი და პირობითად ვასკენით, რომ ტაეპები ქორეულია. ოთხი ტერფისაგან შედგება მეტრული სქემა და არა თვითონ ტაეპი, ვითარცა ფონეტიკურად მთლიანი ერთეული სტროფისა.

იგივე ითქმის ყველა სხვა ტერფისა და სხვა საზომთა მეტრული სქემების შესახებ.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში სავალდებულო არაა საზომი ბოლომდე უცვლელად მეორდებოდეს. რიტმი გულისხმობს მეტრული და არა მეტრული (ე. ი. საზომთან შედარებით რამდენადმე განსხვავებული აქცენტური აგებულების მქონე) ტაეპების მუდმივ ურთიერთმოქმედებას. რიტმი ჩვენ მიერ ათვისებული რეალური ჟღერაა ლექსისა, სადაც ბგერითი ელემენტების მთავარ რეგულატორად მეტრი გვევლინება. მაგრამ როცა ამ უკანასკნელს გარე-

შომცველი ტაეპებისაგან გამოეყოფთ, იგი უმაღლვე ჰკარგავს რეალური რიტმის შემცველი ტაეპის ნიშნებს და განყენებულ სქემად იქცევა. სქემის აღწერისას კი ტერფის ცნება პირობითად რჩება და გვეხმარება ნორმაში გამოხატული აქცენტური სისტემის ამა თუ იმ კანონის დასადგენად (ქორეული ტაეპი, დაქტილური ტაეპი და ა. შ.). თვითონ საზომი კი, როგორც რიტმის რეალური კომპონენტი, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ფიქციური ტერფებისაგან კი არ შესდგება, არამედ უწყვეტი და თანმიმდევრული, მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნებისაგან. როგორც ვთქვით, ამგვარ ლექსთწყობაში სიტყვისა და ტერფის საზღვრები ზოგჯერ ემთხვევიან ერთმანეთს, ზოგჯერ კი—არა. ტერფის საზღვრები არ აღიქმის. გაგება რიტმისა, როგორც მეტრული სქემის განყენებული ელემენტების, ტერფების, სახეცვლილებისა—მიუღებელია.

§ 5. ტერფის გვარები. ა. ქორე. ქართული კლასიკური სილაბურ-ტონური ლექსის სქემაში სამი ძირითადი ტერფია: ა. ორმარცვლიანი: ქორე (1—); ბ. სამმარცვლიანი: დაქტილი (1—); გ. ოთხმარცვლიანი: მეორე პეონი (—1—).

ა. ქორე (1—) ერთ-ერთი მთავარი ტერფია ქართული ლექსის მეტრული სქემისა. ამას ხელს უწყობს ორმარცვლიანი სიტყვების ფონეტიკური ხასიათი ქართულში—მახვილი მათ პირველ მარცვალზე მოუდის (მაგ., „რყო“, „მეფე“, „წხვი“ და სხვ. იხ. ზემოთ, თავი „მახვილი“, § 4). მეტრული (კლასიკური) და სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სხვა ორმარცვლიანი ტერფები (იამბი, პირიხი, სპონდე), როგორც მთლიანი მეტრული სქემის შემადგენელი ელემენტები, ქართულ ლექსთწყობაში უცნობია. მაგ., ქართული ლექსის საზომში შეუძლებელია მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების (ხმოვნების) ისეთი თანმიმდევრობა, როცა ერთ უმახვილო ხმოვანს კანონზომიერად მისდევს ერთი მახვილიანი მარცვალი, ე. ი. ქართული ლექსის მეტრულ სქემაში იამბური საზომის აქცენტური სისტემა (—1—1...) არასოდეს არ გადმოიცემა. სპონდეებისა (11) და პირიხებისათვის (—) დამახასიათებელი მეტრული შემადგენლობის ტაეპები კი სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საერთოდ შეუძლებელია, რადგან ასეთს ლექსთწყობაში ტერფი გულისხმობს ერთმახვილიანი ხმოვნის (resp. მარცვლის) გაერთიანებას ერთ ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვანთან (resp. მარცვალთან), სპონდე კი ანტიკურ ლექსთწყობაში ორი გრძელი ხმოვნის შემცველ ტერფს გულისხმობდა, ხოლო პირიხი—ორ მოკლე ხმოვიან ტერფს. ახალი ენების სალექსო სისტემებში მათი ანალო-

გიური ტერფების ძიება უსაფუძვლოა, რადგან ეს ეწინააღმდეგება თვითონ ამ ენების ფონეტიკურ ბუნებას. ისეთი შემთხვევები კი, როცა ერთმარცვლიანი სიტყვები თავს იყრიან ტაეპში და სპონდების მსგავს კომპლექსებად ყალიბდებიან, ძალიან იშვიათი მოვლენაა და სრულიად არ გამოდგება ზემოთ გამოთქმული შეხედულებების უარსაყოფად. ჩვეულებრივ ასეთ ტაეპებში ერთმარცვლიანი სიტყვები ერთმანეთისაგან მძიმეებით ან დროის ძლიერი ხარვეზებით არიან დაშორებულნი. მაშასადამე, საქნე გვაქვს არა „სპონდებთან“, არამედ ცალკეულ სიტყვებთან, ერთმანხვილიან და სრულიად დამოუკიდებელ ერთეულებთან.

ორმარცვლიანი ტერფებიდან ქართული მეტრული სქემისათვის შესაფერია მხოლოდ ერთი—ქორე. ტიპიური ქორეული მეტრი „ვეფხისტყაოსანში“ შემდეგია:

მისი | ნახვა ' გულსა | ჩემსა | ვრთა | ბანდე | დანე : ბანდა (734)
 | — | — | — | — | — | — | — | —

§ 6. ბ. დაქტილი (| — —). ერთ-ერთი ძირითადი ტერფია ქართულ ლექსთწყობაში. ქართულში სამ- და მეტმარცვლიანი სიტყვების დაქტილური დაბოლოების გამო („არაბეთს“, „სვრანი“, „ჟსაპრონი“ და ა. შ.) მეტრულ სქემებში დაქტილები ძალზე ხშირია. ტიპიური ნიმუში იქნება:

მრქმედი ყრველთა მკვდართა და ცხრველთა
 | — — | — — | — — | — —

სრულიად არაა სავალდებულო დაქტილური საზომის მქონე ტაეპებში მარტოოდენ სამმარცვლიანი სიტყვების თანმიმდევრობა ვეძიოთ. მთავარია მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების დაქტილური თანმიმდევრობა ვიპოვოთ. ამგვარი კანონზომიერების აღმოჩენა ადვილია ერთმარცვლიანი სიტყვების ორ-, სამ- და ოთხმარცვლიან სიტყვებთან შერწყმის შემთხვევებში.

მაგ.:

შენ + ჰქენ + სა : მართალი | სწორე + და | მართალი (გურამი-
 1 1 4 2 1 3 შეილი).

კიდევ ერთი მაგალითი (ე. წ. „მარცვალკვეცილი“ ოთხტერფიანი დაქტილური ტაეპი):

ვკმუნვარებ, | ვინადგან | სანწუთრო | ქრთა
არა + არს | დამქარგველ | არც + ბედნი : ქრთა

(თეკლე ბატონიშვილი, „რომელთაგან მქონდა სიამე“. რეფრენი).

სუფთა დაქტილური საზომი მეოცე საუკუნის ქართული პოე-
ზიიდან:

ანგელოზს | ექირა | გრძელი + პერ : გამენტი
ნწუხარე | თვალებით | მიწას დაჰ : ყურებდა (გ. ტაბიძე).
| — | | — | | — | | — |

ქართულ კლასიკურ ლექსში წმინდა დაქტილური მეტრები იშვი-
ათია, თუმცა დაქტილი ძირითადი ტერფია ჩვენი ლექსთწყობისა.
ამ საკითხში ს. გორგაძე მართალი იყო, თუმცა მან არამართებუ-
ლად და კატეგორიულად დაასკვნა: „საკუთრივ დაქტილური ლექსი
მე-19 საუკუნემდე ქართულმა ლექსმა არ იცისო“⁴. არც ის მტკიცე-
ბაა მართალი. თითქოს წმინდა დაქტილური საზომი მხოლოდ
გურამიშვილის ერთ ნაწარმოებში („ქაცვია მწყემსი“) მოიპოვე-
ბა⁵. ასეთი ტაეპები ჩვენ გვხვდება აგრეთვე სხვა პოეტებ-
თან და თვითონ გურამიშვილის სხვა ნაწარმოებებშიაც (მაგ.,
„წუთი + ან : აზღისა | მყრფელი“. იხ. „თავისი ცოდვის მოგო-
ნება“ 7₂)..

კატეგორიულად უნდა უარყვოთ ქართული ლექსის მეტრულ
სქემებში დაქტილის შემნაცვლელ („იპოსტასის“) მოვლენებად ე. წ.
ამფიბრაქის (— | —), მოლოსის (+ + +), კრეტიკის ანუ ამფიმაკ-
რის (+ — +), ანტიბაქეს ანუ პალიმბაქეს (+ + —) და ტრიბრა-
ქეს (— — —) მიჩნევა; ვ. ბრიუსოვის ზეგავლენით ს. გორგაძე
სერიოზულად ცდილობდა ამგვარი ტერფების აღმოჩენას ქართუ-
ლი ლექსის საზომებშიაც⁶. არსებითად ეს იყო სილაბურ-ტონური
ლექსის რიტმული აგებულების კვლევის დამტვერიანება კლასიკუ-
რი მეტრიკის ტერმინოლოგიით, მარტივი ფონეტიკურ-რიტმული
შემთხვევების უცხო ნომენკლატურით გართულება და სხვა არა-
ფერი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობა-
ში ტერფი გულისხმობს ერთმანხვილიანი მარცვლის გაერთიანებას
უმანხვილო მარცვალთან (ან მარცვლებთან), ზემოთ დასახელებული
„საიპოსტასო“ (მონაცვლე) ტერფები კი ამ პირობას არ იცავენ.
მაგ., როცა ტაეპში მანხვილიანი სიტყვების ისეთი დაჯგუფებანი
გვხვდება, რომლებიც სქემაში „მოლოსის“ შთაბეჭდილებას ქმნიან
(ს. გორგაძის მაგალითი: „ტყენს, ღრეს კლდეს...“)⁷, ან, კიდევ,
როცა სატერფო ნაკვეთში მანხვილი საესებით გამოშვებულია და

სქემაში „ტრიბრაქე“-ს ილუზია იბადება (ს. გორგაძის მაგალითი „წინა | ყვანესდა“) საქმე გვაქვს არა მეტრული სქემის მოვლენებთან (დაქტილის შენაცვლება სხვა ტერფით!), არამედ რეალურ რიტმთან: მძიშეებით ერთმანეთისაგან დაშორებული ერთმარცვლიანი სიტყვებით ტაეპის გადატვირთვასთან (პირველ შემთხვევაში), ან მახვილების გამოშვებასთან (მეორე შემთხვევაში). ქართული ლექსის რომელიმე მეტრულ სქემაში კანონზომიერი იპოსტასის (ტერფთა ურთიერთმონაცვლეობის) მოვლენების შესახებ საუბარი საერთოდ ზედმეტია და კვლევის ამგვარი მეთოდი დოგმატიკური მეტრიკიდან არის ნასესხები⁸: ტერფი სქემის ელემენტია და ტაეპის ამა თუ იმ ინდივიდუალური აქცენტური მოვლენების მონათვლა ფიქციური ტერფების სახელწოდებით—ლექსის რიტმის „თვალთ შესწავლად“ უნდა ჩაითვალოს.

§ 7. გ. მეორე პეონი (— | — —). ეს ტერფიც დამახასიათებელია ქართული მეტრული სქემებისათვის. გერმანულ და რუსულ სალექსო სისტემებში ოთხმარცვლიანი ტერფები, კერძოდ პეონები, დამოუკიდებელ საზომებს არ ქმნიან, რადგან ისინი მექანიკურად იტვირთებიან ზედმეტი მახვილით ერთი მარცვლის შემდეგ, ე. ი. იამბებად ან ქორეებად იქცევიან⁹. ქართულ ლექსთწყობაშიაც მეორე პეონი აგრეთვე ხშირად იშლება დიქორედ, მაგრამ სუფთა სახითაც გვევლინება, რის გამოც მისი მიჩნევა ქართული საზომების სქემების ერთ-ერთ მთავარ და დამოუკიდებელ ტერფად—აუცილებელია. ამ საკითხზე კ. დოდაშვილის ძველი შეხედულება კორექტივს არ მოითხოვს¹⁰.

სუფთა სახის მეორე პეონების მაგალითებია:

ა. ორტერფიანი მეორე პეონური საზომი:

დაპქროლვიდის | და + თრთორლვიდის,

ნავარდობდის | შავარდნობდის

ანაზრობდის, | ანაზლობდის (ბესიკი „რუხის ბრძოლა“, 54₁₋₂).

— | — — — — | — — — —

ბ. ოთხტერფიანები:

სამეფოსა | ვაპატრონოთ, | სახელმწიფო | შევანახოთ

(„ვ. ტყ.“. 509₃).

მათ + მორკმულთა | მრივლინონ, | ჩვენ + პატიყნი | გაგვიას-
ლენ (იქვე, 550₃).

ამ მაგალითებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მეორე პეონის ვაჩენას ქართულ საზომებში ხელს უწყობს: ა. მეორე პეონისათვის შესაფერი და ბუნებრივი აქცენტური პროფილი ოთხმარცვლიანი

სიტყვებისა (მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე) და ბ. ერთ-მარცვლიანი სიტყვების შერწყმა სამმარცვლიანთან, ამ უკანასკნელში დაქტილური მახვილის შენარჩუნებით („მათ + მორკმულთა“ და მისთ.).

ზოგჯერ პეონურ ტერფებს განიხილავენ, როგორც ქორეულ მუხლებს ანუ „დიპოდიებს“, ე. ი. როგორც ორი ტერფის ჯგუფს¹¹. ასე, მაგალითად, ს. გორგაძეს პირველი პეონი (' — —) მიიჩნია ქორესა (' —) და პირიხის (— —) შეერთებად¹². მაგრამ სილაბურ ტონური ლექსის მეტრულ სქემაში პირიხი დამოუკიდებელ ტერფად არ არსებობს, იგი საზომს არ ჰქმნის (უმახვილო ტერფია). ქართულ მეტრიკაში კერძოდ მეორე პეონი მიჩნეულ უნდა იქნას სქემის მთლიან ერთეულად, იგი ერთმარცვლიანი ტერფია და არა მუხლი ანუ დიპოდია. მეორე პეონი ზედმიწევნით გამოხატავს ოთხმარცვლიანი სიტყვების ბუნებრივ აქცენტუაციას ქართულში (შდრ. ზემოთ „მახვილი“, § 6).

რუსული ფორმალისტური მეტრიკა (ბ. ტომაშევსკი, ვ. ვირ-მუნსკი) კატეგორიულად უარყოფს პეონების (და, მათ შორის, რასაკვირველია, მეორე პეონის) გამოყოფას ცალკე ტერფებად, რადგან საერთო შეხედულებით რუსულ ლექსთწყობაში არ მოიპოვება „პეონური კომპლექსის არც ერთი უნაკლო მაგალითი“¹³. ქართული ტაეპების აქცენტური სისტემა კი ასეთი კატეგორიული აკრძალვის წინააღმდეგია: ქართულ ენაში დაქტილური დაბოლოების მქონე ოთხმარცვლიანი სიტყვებისა ან სიტყვათა ჯგუფების სიქარბე რეალურ საფუძველს ჰქმნის სქემაში მეორე პეონის სავარაუდებლად.

§ 8. ანაკრუზა და კლაუზულა. მეტრული აგებულების მხრივ ქართულ სალექსო ტაეპში გამოსაყოფია რამდენიმე მომენტი: ა. დასაწყისი ანუ ანაკრუზა; ბ. დაბოლოება ანუ კლაუზულა და გ. ტაეპის შიგნით შესვენება, მისი ორ ნაწილად გაყოფა ანუ ცეზურა.

ანაკრუზა (anacrusis) ეწოდება ტაეპის დაწყებას ერთი ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვნით, ე. ი. როცა პირველ მეტრულ მახვილს წინ უსწრებს უმახვილო მარცვალი (ან მარცვლები). მუსიკაში ანალოგიური ელემენტია ტაქტის წინარე ბგერა ე. წ. Auftakt¹⁴. ქართულ კლასიკურ ლექსში ანაკრუზა ჩვეულებრივ ერთმარცვლიანია და სისტემატიურად გვხვდება მეორე პეონით დაწყებულ ტაეპებში. მაგ.:

მი : ჯნურობა არის ტურფა... („ვ. ტყ.“).

ხამს | თაგისსა ხეაშიადსა... (იქვე).

ვის | ბუნება ეხატება დართა,

შვიდ | მნათობთა უაღრესობს დართა;

მას | ღრანა რით ედრება და რითა („ვაშა მას დღეს“, 3).

ორმარცვლიანი ან მეტმარცვლიანი ანაკრუზა ქართული ლექსის ტაეპში მეტრული ნორმიდან გადახვევის სახით გვხვდება და უშუალოდ საზომის კონსტრუქციასთან არაა დაკავშირებული, ე. ი. სხვა რომელიმე ტერფის (მაგ., ანაპესტის —) გამოყენებით არ აიხსნება. ანაკრუზად ვერ ჩავთვლით აგრეთვე დაქტილური ტერფით შედგენილ სქემებში სპორადულად შექრილ ერთმარცვლიან უმახვილო სიტყვებს, რადგან ასეთი მოვლენები ჩვეულებრივ რიტმული ვარიაციის ერთ-ერთ კერძო შემთხვევად უნდა მივიჩნიოთ, — იგი რაიმე კანონს არ ამჟღავნებს. ქართული კლასიკური ლექსის წმინდა ქორეული და დაქტილური საზომებით დაწერილ ტაეპებში ანაკრუზა საერთოდ შეუძლებელია. მაშასადამე, როგორც კანონი — ქართულ ტაეპებში ანაკრუზა მუდამ ერთხმოვანია და ისიც მეორე პეონის პრინციპით აგებულ ტაეპებში. რუსულ, გერმანულ და ინგლისურ ლექსთწყობაში ანაკრუზა ერთმარცვლიანი და მეტმარცვლიანია (მაგ., ანაპესტურ ტაეპებში). რუსულში, მაგალითად, ანაკრუზა შეიძლება დაქტილურ საზომშიაც (სქემა — | — — | — — ... ან — — / — — / ... და ა. შ.).

ქართულში ანაკრუზა მყარია და ამ მხრით ანარქია უცნობია. ეს ფაქტი ცხადყოფს, რომ სილაბური ლექსთწყობისათვის დამახასიათებელი მერყეობა სიტყვიერი მახვილების კანონზომიერი განლაგებისა ტაეპის ჩარჩოში ქართულმა კლასიკურმა ლექსმა ძალიან ადრე დასძლია. მეტრული კრისტალიზაციის პროცესი არსებითად მე-10—11 საუკუნეთა საზღვარზე დამთავრდა.

დასკვნა: ანაკრუზა ყოველთვის წინ უსწრებს მეტრულ რიგს, რომელიც ტაეპში მოიცავს მარცვლებს პირველი მეტრული მახვილიდან ბოლო მახვილამდე. ქართულ ლექსში ანაკრუზა ერთმარცვლიანია და მეორე პეონის პრინციპით (— | — —) აგებულ საზომებს ახასიათებს.

ანაკრუზა ზეგავლენას ახდენს ტაეპის ტემპზე, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

კლ ა უ ზ უ ლ ა მოიცავს სტრიქონთა მარცვლებს უკანასკნელი მეტრული მახვილიდან ბოლომდე. ქართულ კლასიკურ ლექსში კლ ა უ ზ უ ლ ა ძირითადად ორგვარია: ორ-

მარცვლიანი ანუ ქორეული (ქალური) და სანმარცვლიანი ანუ დაქტილური. ერთმარცვლიანი ანუ ვაჟური და ოთხმარცვლიანი ანუ ჰიპერდაქტილური კლაუზულები ქართულ კლასიკურ ლექსში ძალზე იშვიათია (მაგალითები იხ. ქვემოთ, თავი „რიტმა“). ეს იმით აიხსნება, რომ ქართული ლექსის მეტრების დაბოლოება უმთავრესად ქორეული და დაქტილურია (მეორე პეონსაც დაქტილური ანუ სამმარცვლიანი დაბოლოება აქვს: — | — —).

ქორეული კლაუზულის ნიმუშებია:

არას გარგებს სიმძიმილი, უსარგებლო ცრემლთა დ | ენა
არ გარდავა გარდუვალი მომავალი საქმე ზ | ენა
(„ვ. ტყ.“, 794₁₋₂).
თვალთა ნარგისი, დამდაგისი, შეგზვნის მწე | ელად
ყელსა ბროლებსა, უტოლებსა, გველი გყვა მცე | ელად
(ბესიკი „ტანო ტატანო“, 2₁₋₂).

დაქტილური კლაუზულის ნიმუშებია:

ცთების და ცთების, სიკვდილსა ვინ არ მოელის წ | ამისად
მოვა შემყრელი ყოველთა ერთგან დლისა და დ | ამისად
(„ვ. ტყ.“, 801₃₋₄).
ყველას გაფიცებთ ამ სა | ჟრცარსა:
თუ ღმერთი გრწამდეთ ამ სამს ფ | რცარსა
ნუ გაიძნელებთ ასაშ | ენებლად
გარს ნურას უზამთ დასაშე | ენებლად
(გურამიშვილი, „ანდერძი...“).

ქართული კლასიკური ლექსის ტაეპის კლაუზულის თავისებურებათა შესახებ უფრო ვრცლად ვწერთ მომდევნო თავში („რიტმა“). აქ ჩვენ მხოლოდ შევეხებით ერთ საკითხს—ტაეპის დაბოლოებისა და მეტრული სქემის ძირითადი ტერფის ურთიერთობის საკითხს.

როცა ტაეპის ბოლო ტერფი მეტრული სქემის დანარჩენ ტერფებთან შედარებით მარცვალნაკლულია, მას განიხილავენ როგორც შეკვეცილ ტერფს, ხოლო როცა უკანასკნელი ტერფი მარცვლების მხრივ მთლიანია—როგორც სრულ ტერფს. შესაძლებელია ბოლო ტერფში ზედმეტი მარცვალის იყოს (ასეთი მოვლენები ხშირია რუსულ ლექსთწყობაში). პირველ შემთხვევაში ტაეპი შეკვეცილი ანუ კათალექტიკურია, მეორე შემთხვევაში სრული ანუ აკათალექტიკური, მესამე შემთხვევაში კი ტაეპი ზედმეტმარცვლიანი ანუ ჰიპერკათალექტიკურია, მეტ-

რული რიგის დაბოლოების ამა თუ იმ ხასიათს ზოგადად ეწოდება კათალექტიკა (catalexis—დაბოლოება).

ქართულში ჰიპერკათალექტიკური ტაქტები უცნობია. სრული (აკათალექტიკური) და შეკვეცილი (კათალექტიკური) ტაქტების ნიმუშები კი შემდეგია:

ა. სრული ქორეული აკათალექტიკური ტაქტები:

წადი იგი მოყმე ძებნე ახლოს იყოს თუნდა ბარად
(„გ. ტყ.“, 103₄).

| — | — | — | — | — | — | — | —

ბ. სრული დაქტილური აკათალექტიკური ტაქტები:

მრმეც + მე შტყობა
კარგ + სიტყვით შტყობა (გურამიშვილი).

| — — | — —

შეკვეცილი ანუ კათალექტიკური ტაქტები:

ა. სამტერფიანი:

ნუ + სტირ + სა : ყვარელო | მრვალ (თამაზ ქობულიშვილი
„ნუ სტირ“... 51).

| — — | — — | — [—]

ბ. მარცვალკვეცილი ოთხტერფიანი დაქტილური საზომები:

მრყვასნო ჩემნიცა მრცვედნენ გულსა (თექლე ბატონიშ.
„თეჯლისი“ 21).

| — — | | | — — | | — [—]

ესდენ + ხან | ვეძიე | ვერ + ვპოვე | მშველი

აწ + შემო : ქმედისგან | შეწვევას | ველი (მირიან ბატონი-
შვილი, „მოვედით
მოყმენო“, 3).

| — — | | | — — | | — [—]

ამგვარადაა შეკვეცილი ქართულ კლასიკურ ლექსში ე. წ. ქორეული დიმეტრები, ორტერფიანი და სამტერფიანი მეორე პეონები. მაგ.:

ვაგ სბრალო პირა

ხმა დამთვრალო პირა (ბესიკი, „სტევენს ბულბული“).

— | — — | | — — [—]

შვეკრბეთ ერი | ყრველი

ვანკოთ სვეტი : ცხრველი (მირიან ბატონიშვილი, „ვა-
ქოთ“... 22—23).

| — | — | | — — [—]

ციური ნიშნებით და გარკვეული აზრის მქონეა. ტაეპის წარმოთქმის დროს კათალექტიკა ისეთივე ფიქციური მოვლენაა, როგორც ტერფი: ლექსის ხმამაღალი კითხვისას ისინი მირაჟივით ჰქრებიან (კითხვის დროს შეუძლებელია გათვალისწინებული იქნას დროის ესა თუ ის ოდენობა განყენებული სქემის თვალსაზრისით „ნაკლული“ მარცვლებისათვის, რის საპირობასაც ტაეპის აზრობრივი მომენტი არ ჰბადებს!). ს. გორგაძის შრომაში კი კათალექტიკური მოვლენები რიტმის რეალურ ელემენტებადაა მიჩნეული.

§ 9. ცეზურა. მეტრული ტაეპების ერთსა და იმავე ადგილას გაყოფას ეწოდება ცეზურა (caesura—განკვეთა, გაყოფა). ცეზურა სავალდებულოა გარკვეული სიგრძისა და რიცხვის ტაეპებისათვის, რომლებიც რთულ რიტმულ ერთეულს ანუ სტროფს (ხანას) ჰქმნიან. ცეზურა მათ ჰყოფს ორ თანაბარ ან არათანაბარ ნაწილებად, რომელთაგან თვითეული დამოუკიდებელი ინტონაციური ერთეულია.

ცეზურა ეწოდება ბუნებრივ შესვენებას მეტრის ფარგლებს შიგნით და სრულიად ობიექტური ელემენტია ტაეპისა. ცეზურით გაყოფილი ნაწილები იწოდებიან ნახევარტაეპად, რომელნიც ხშირად ინტონაციურად და სინტაქსურად დამთავრებულ წევრებს წარმოადგენენ და ზოგჯერ მთელი ტაეპის ფუნქციითაც აღიქურვებიან. მაგ., ქართული 16-მარცვლიანი ტაეპის ნახევარი ამჟამად დამოუკიდებელი მეტრული რიგის სახით არსებობს (მ-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური საზომები).

ცეზურის ტიპური ნიმუში (ორი ვერტიკალი გაყოფას აღნიშნავს):

დღისით ვლეს და საღამოს ჟამს//გამოუჩნდეს დიდნი კლდენი,
კლდეთა შიგან ქვაბნი იყენეს// ძირსა წყალი ჩანადენი,
წყლისა პირსა, არ ითქმოდა// შამბი იყო თუ რასდენი,
ხე დიდრონი თვალუწვდომი, // მალლა კლდემდის ანაყრდენი.
(„ვ. ტყ.“, 219).

როგორც ვთქვით, ამ ზომის ტაეპები ახალ ქართულ პოეზიაში ორ ნაწილად იყოფა.

ტაეპის ჩარჩოში არსებობს აგრეთვე მცირე ანუ სიტყვათშორისო ბუნებრივი ცეზურები, მაგრამ მთავარი ცეზურა მათგან იმით განსხვავდება, რომ ამ უკანასკნელის ადგილი თანმიმდევრულად განსაზღვრულია გარკვეული რაოდენობის ტაეპებისათვის, მცირე ცეზურებს კი ეს არ ახასიათებთ.

ქართულ კლასიკურ ლექსში ცეზურა აღკურვილია შემდეგი ნიშნებით:

ა. იგი გულისხმობს შესვენებას ნახევარ ტაქების ბოლო სიტყვების შემდეგ და ხელოვნურად არ ჰყოფს საზომს არაბუნებრივადგილას. ქართულში ცეზურა მეტწილად სინტაქსურად დამთავრებულ წევრებს შორისაა მოქცეული და მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება ისეთი ტაქები, სადაც ცეზურა ინტონაციური ძალდატანების ხასიათს ატარებს (თუმცა ასეთი მოვლენებიც კანონზომიერია და სხვა ენების ლექსთწყობაში ჩვეულებრივ ფაქტად ითვლება). რამდენიმე მაგალითი ქართული 16-მარცვლიანი საზომის ნიმუშებში:

„ხელთა ნაქედი მათრახი // ჰქონდა უსხოსი მკლავისა“
(„ვ. ტყ.“).

„მე გარდავსულვარ, სიბერე // მჭირს კირთა უფრო ძნელია“
(იქვე).

„ვითა კაკაბი არწივსა // ქვეშე, მიდამო ძრწებოდა“ (იქვე)-

როგორც ვხედავთ, ცეზურა აქ სინტაქსურ ერთეულებს („სიბერე მჭირს“, „მათრახი ჰქონდა“, „არწივსა ქვეშე“) შუაზე ჰყოფს. მაგრამ ქართული კლასიკური ლექსისათვის ასეთი მოვლენები დამახასიათებელი არაა. როგორც პრინციპი, ქართულში ცეზურა სინტაქსურად მთლიან ერთეულებად ჰყოფს ტაქსს.

ბ. ქართულ მეტრებში ცეზურის წინ კლაუზულა ჩვეულებრივ ორმარცვლიანი ან სამმარცვლიანია (ქალური ან დაქტილური): როცა ცეზურის წინა კლაუზულა ფონეტიკური შემადგენლობის მხრივ ზუსტად მეორდება მთელი ტაქის ბოლო კლაუზულაში, მაშინ საქმე გვაქვს ე. წ. „ცეზურულ რითმასთან“. მაგ.:

„ჩემ საყვარელო ვინაო // მიწყევ მიდგიხარ ვინაო“
(შდრ. ქვემოთ, მესამე თავი „რითმა“).

ქართულ კლასიკურ ლექსში ცეზურა უეჭველად არ გულისხმობდა ტაქის ორ თანაბარ ნაწილად გაყოფას. ასე, მაგალითად, ქართული თორმეტმარცვლიანი იამბიკოს მეტრისათვის დამახასიათებელია—ბიზანტიური იამბიკური ტრიმეტრის ზეგავლენით¹⁷—მთავარი ცეზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ (ტაქის მეორე ნახევარი 7-მარცვლიანია). აი რამდენიმე ნიმუშიც:

რომელმან ეგე // ევას მიუზღე ვალი (ბაგრატ IV-ის მეუღლე,
ბორენა)

ღვთისმშობელი და // ყოვლად პატიოსანი (ღემეტრე ზეფი).
| ~ | ~ ~ | ~ | ~ ~ | ~ ~

ამგვარი ცეზურა შეუფერებელი აღმოჩნდა ქართული ლექსისათვის, სადაც ცეზურა ტაეპს ძირითადად ორ თანაბარ ნაწილად (ნახევარ ტაეპებად ანუ „კოლონებად“) ჰკვეთს. მწიგნობრული გზით ბიზანტიური ლიტერატურიდან შემოპირილი და კლერიკალური წრეების მიერ დაკანონებული ეს ელემენტი ქართული იაზბიკობისა ჩვენი ლექსთწყობის ორგანულ ნიშნად არ ქცეულა. მისი გავრცელების არე ძალზე ვიწრო აღმოჩნდა (ნახე ქვემოთ, თავი „სტროფი“).

§ 10. რიტმი და სიტყვა. აქამდე ჩვენ ვწერდით მეტრისა და მეტრული სქემის ელემენტების შესახებ. არსებითად ესაა ტაეპის, როგორც რიტმის ძირითადი ერთეულის, ანალიზი იდეალური ნორმის ანუ საზომის თვალსაზრისით, კონტექსტიდან (გარემომცველ ტაეპებიდან, სტროფიდან) მისი აბსტრაგირების გზით. მეტრი პირობითად იყოფა შემადგენელ ნაწილებად. მეტრული სქემის ფიქციური ელემენტებია ტერფები (ქართული კლასიკური ლექსის სქემებისათვის—ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი), რომლებიც ხელოვნური სკანდიერების საშუალებით გამოვლინდება ხოლმე საზომში და აუცილებელია მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების. კანონზომიერი თანმიმდევრობის ამა თუ იმ ტიპის დასადგენად (ქორეული საზომი, დაქტილური საზომი, პეონური საზომი და ა. შ.). მეტრის რეალური ელემენტებია: ანაკრუზა, ცეზურა და კლაუზულა, თუმცა იზოლირებულად არც ისინი არსებობენ ტაეპის, როგორც მთლიანი ექსპირაციული ტალღის, ათვისების დროს.

მეტრის პირობითი და რეალური ელემენტები საზომის უცვლელი ნიშნებია და ტაეპის მეტრული განმსაზღვრელი არიან. სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ყველა სისტემაში (გერმანულში, რუსულში, ინგლისურში, ქართულში) ისინი დაახლოებით თანაბარი სახით არსებობენ.

მაგრამ რაგინდ იდეალურად ორგანიზებული არ იყვნენ ტაეპები მეტრის თვალსაზრისით, ისინი ერთმანეთისაგან უეჭველად განსხვავდებიან ბგერითი სტრუქტურის ცალკეული დეტალების მხრივ. რიტმის მთავარი ფაქტორი—მეტრი—სრულიად არ ამოსწურავს რიტმის ცნებას. რიტმი ლექსის რეალური ბგერითი ფორმაა, რომელიც მეტრით რეგულირდება, მაგრამ ამ უკანასკნელით

არ ამოიწურება. ტაეპსა და სტროფში რიტმის თვალსაზრისით უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მეტრი-სათვის ასატან და მასთან შეფარდებულ ვარიან-ციებს, რიტმული მრავალფეროვნების ცალკეულ ფორმებს, რომლებიც საზომის განმეორებას არ წარმოადგენენ და ზოგჯერ მეტრის ერთგვარ წინა-აღმდეგობადაც გვევლინებიან. მეტრის ეს „ანტიპოდები“ განსხვავდებიან ლექსის ძირითადი საზომისაგან, მაგრამ პოტენ-ციურად მაინც მეტრის ზეგავლენას განიცდიან: წინააღმდეგ შემთხვევაში სალექსო ინტონაციის რიტმული ფარგლები დაიშლე-ბოდა, ლექსი პროზას დაუახლოვდებოდა.

თვითთელი ლექსთწყობის ნაციონალური ხა-სიათი მქლავნდება რიტმის, როგორც რეალური ბგერის, აღქმის დროს. მეტრულ სქემაში ლექსის სპეციფიკური ნიშნების ძიება კი სრულიად ამაო საქმეა.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საზომის მხრივ უნაკლოდ შედგენილი ტაეპები რიტმული მრავალფეროვნების ცალკეული ნიუანსებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. სანიმუშოდ. ავილოთ შემდეგი სტროფი „ვეფხისტყაოსნისა“:

იტყვიან: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად // გთქვეს მზიანისა ღამისად,
2 1 2 1 2 1 4 3

ერთარსებისა ერთისა // მის უჟამისა ჟამისად,
5 3 1 4 3

ვის გმორჩილობენ ციერნი // ერთის იოტის წამისად,
1 4 3 2 3 3

ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე // შეყრამდის ჩემად და მისად.
2 1 2 3 3 2 1 3

მეტრი: ' — ' — ' — ' — ' — ' —
2 3 3 2 3 3

წერტილები და მძიმეები, სიტყვების განლაგებანი და თვითონ სიტყვათა სხვადასხვა მოცულობანი თვითთელ ტაეპს ინდივიდუალურ ხასიათს ანიჭებენ, თუმცა მეტრული აგებულების მხრივ ისინი ერთნაირნი არიან. მაშასადამე, მეტრულად ერთფეროვანი ტაეპები შეიძლება რიტმის მხრივ ძლიერ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. მეტრთან შედარებით რიტმი უფრო ფართო ცნებაა.

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სისტემებში (ინგლისურში, რუსულში, გერმანულში, ქართულში) მეტრული სქემის ფიქციური და რეალური ელემენტები (ტერფები, ანაკრუზა, კლაუზულა და ცეზურა) დაახლოებით ერთი და იგივეა (ქართულ მეტრულ სქემას აკლია სამი ტერფი—იამბი, ანაპესტი და ამფიბრაქი). რაც შეეხება რიტმს, ე. ი. ლექსის რეალური ბგერითი ფორმის ელემენტთა გარკვეულ სისტემას, აღნიშნულ სავერსიფიკაციო სისტემებში იგი (რიტმი) ღრმად ინდივიდუალურია. ასე, მაგალითად, რუსული ლექსთწყობის ყველა თეორეტიკოსი იმ აზრისაა, რომ რუსულ ლექსში რიტმის ერთ-ერთ სპეციფიკურ გამოვლინებას წარმოადგენს მეტრთან (საზომთან) შედარებით ამა თუ იმ ტაქტში მახვილის დაკლება („пропуск“) ან მისი დატვირთვა („отягчение“) დამატებითი მახვილებით. ე. ს კ რ ი პ ზ ე რ ი კ ი ინგლისური და გერმანული ლექსის რიტმის საფუძველს ხედავს ბგერითი ენერჯის ნაკადის უწყვეტ და რხევად დინებაში, როცა ძლიერი და სუსტი რეგიონები (Regionen) კანონზომიერად ენაცვლებიან ერთმანეთს. ლექსის ამ ენერჯის ნაკადში სიმძიმის ცენტრები ანუ ცენტროიდები თანაბრად არიან ერთმანეთს დაშორებულნი (ცენტროიდი მოუდის ყველაზე ძლიერ ხმოვანს, დანარჩენი რეგიონები სუსტი ხმოვნებია და ცენტროიდებს შორის არიან განლაგებულნი). ტერფები, ტაქტები თუ კათალექტიკა—ფიქციაა, ისინი არ აღიქმიან და, მაშასადამე, არც არსებობენ. რიტმის მრავალფეროვნების ერთ-ერთი მომენტი ინგლისურში ცენტროიდების გადაადგილებაში მდგომარეობს.

მაშასადამე, მახვილის როლის მხრივ რუსული ლექსის რიტმის მრავალფეროვნების საფუძველია ტაქტში აქცენტის დაკლება ან აქცენტებით ტაქტის გადატვირთვა. ინგლისურ და გერმანულ ლექსთწყობაში კი რიტმი ემყარება აქცენტურ თანმიმდევრობასა და ხშირად თვითონ აქცენტის გადაადგილებას¹⁸, თუკაც ცენტროიდებს შორის ინტერვალი ჩვეულებრივ თანაბარი ზომისაა და რუსულივით მახვილების გამოშვებას („пропуск“) ვერ ითმენს.

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სამივე სისტემაში (რუსულსა, ინგლისურსა და გერმანულში) მახვილის რიტმული როლი ძალზე დიდია. ქართულში მახვილის წონა იმდენად საგრძნობია, რამდენადაც იგი ჩვენს ლექსთწყობას სილაბურ სისტემიდან გამოჰყოფს. მაგრამ რიტმული მრავალფეროვნების სფეროში მისი როლი ისე დიდია არაა, როგორც, მაგ., რუსულში ან ინგლისურში.

ქართული კლასიკური ლექსის რიტმს, გარდა მისი მთავარი კომპონენტის ანუ საზომისა, ჰქმნიან შემდეგი მომენტები: 1. აქცენტის შედარებითი სიძლიერე, 2. მეტრული მახვილის გაჭრობა ტაეპში და მახვილიან სიტყვათა ადგილმონაცვლეობა დიპოდიებში (მუხლებში), 3. მეტრული სქემისა და სიტყვათაშორისო საზღვრების ურთიერთობა და 4. ინტონაცია და ტემპი.

მახვილების შედარებითი სიძლიერის შესახებ ჩვენ ვწერთ წინა თავში (იხ. „მახვილი“, § 7, გვ. 121) და აქ მხოლოდ მოკლედ აღვნიშნავთ, რომ ქართული ლექსის რიტმიკის ერთ ერთ თავისებურებას ისიც შეადგენს, რომ მახვილების როლი ქართულ ლექსში ძალზე ფაქიზია. ორმარცვლიან სიტყვებს სუსტი მახვილი აქვთ სამ- და მეტმარცვლიან სიტყვებთან შედარებით. სწორედ ამიტომაა შესაძლებელი, მაგალითად; „ვეფხისტყაოსანში“ რვა ქორეს (ე. ი. რვა მახვილიანი ტაეპის) მოთმენა ოთხი მეორე პეონის (ე. ი. ოთხ მახვილიანი ტაეპის) გვერდით. შდრ.:

სულთა | დგამცა | არა | მმართებს, | ასე | გასლვა |
რად + გი : კვრდა
 სიცრცხლესა | ვავეყარე, | სიკვდრიცა | დამი : ძვრდა
(913₂₋₃).

ქართული ლექსის ზეპირი წარმოთქმის დროს მეტრული მახვილის ადგილზე მოხვედრილი ერთმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური წონაც საერთოდ უფრო ნაკლებია, ვიდრე სამ- და მეტმარცვლიანი სიტყვების მახვილებისა, რომლებიც ტაეპში მეტრული რიგის ძირითად საფუძველს წარმოადგენენ და ეს ჰქმნის ინტონაციური ნიუანსებას უსაზღვრო ბრავალფეროვნებას, რომლის აღწერა და აღწერა თითქმის მოუხერხებელიცაა.

მეტრული მახვილის დაკლება ტაეპში გულისხმობს ისეთ მოვლენას, როცა ტერფით ნაგარაუდვეი მახვილის ადგილას უმახვილო მარცვალია. დავჯერდეთ რამდენიმე მაგალითს:

ვარდსა | ჰკრთხეს: | „გზომ | ტურთა | რამა | შეგქმნა |
ტანად | პირად
 მრკვირს | რად + ხარ | ეკლიანი | პრენა | შენი | რად + არს |
პირად („ვ. ტყ.“).

პირველი ტაეპი რვა ქორეული სიტყვისაგან შედგება, მეორე ტაეპის მესამე სიტყვა კი, რომელიც ოთხმარცვლიან ტერფს ჰქმნის მეტრულ სქემაში, მეორე პეონური სიტყვაა (ე. ი. ოთხმარცვლიანი სიტყვა მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე). მაშასადამე,

მეორე ტაეპი ერთი მახვილით ნაკლებია წინა ტაეპთან შედარებით. შეიძლება ამ ორი ტაეპის აქცენტური, პროფილის გამოხატვა ციფრებში:

1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2

1	1	1	1	1	1	1
2	2	4	2	2	2	2

პირველი ციფრი სატერფო სიტყვის (მაგ., „ვარდსა“) ან სიტყვათა (მაგ., „რად+ხარ“) მარცვლებრივ რაოდენობას აღნიშნავს, მეორე კი [(ხარისხის მაჩვენებელი)—სიტყვაში მახვილის ადგილს თავიდან. მაშასადამე, სიტყვა „ვარდსა“ აღინიშნება ასე—2¹, ხოლო სიტყვა „ეკლანი“, როგორც 4².

მეორე მაგალითი:

მივრდოდა | მიუბნობდა | ყმა+მტრალი, ფერ-შეცვლრილი
ქელსა | რასმე | გარდაადგა | ველი | აჩნდა | მზიან | ჩრდრილი
(„ვ. ტყ.“, 866₁₋₂).

2	1	2	1	1
4	4	4	2	2

1	1	2	1	1	1	1
2	2	4	2	2	2	2

პირველ ტაეპს სამი მახვილი „აკლია“, მეორეს კი—მხოლოდ ერთი.

მესამე მაგალითი:

გაიყარნეს | ტირილითა | პირსა | ხრკით | თმათა | გლქჯით
ერთი | აღმა | ერთი | ჩაღმა | უგზოდ | ვლირდეს | შაბთა | ეჯით
(„ვ. ტყ.“, 950₁₋₂).

1	2	1	1	1	1
4	4	2	2	2	2

1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2

პირველ ტაეპს ორი მახვილი „აკლია“, მეორეს—არც ერთი.

ჩვენ სრულიად პირობითად ვხმარობთ ცნებას „მახვილის დაკლება“. არსებითად ეს არის მეტრული სქემის თვალსაზრისით განხილვა ისეთი ტაეპებისა, რომლებიც სტროფის ძირითადი ნორმის სქემას არ იმეორებენ. მახვილთა არავითარი „დაკლება“ არ ხდება

(რუსულ ლექსთწყობაში იგი ორგანული მოვლენაა!): ქართულში მრავალმარცვლიანი სიტყვები იკავებენ ერთმარცვლიანი ან რამდენიმე ორმარცვლიანი სიტყვების ჯგუფთა სათანადო ადგილებს ტაქში,—ესაა და ეს. მაგრამ ტაქსის მეტრული რიგის თვალსაზრისით აღნიშნული ცნების სრულიად პირობითად გამოყენება დასაშვებია: ქართული ლექსის ერთ-ერთი რიტმული მოვლენის აღსანიშნავად უკეთეს ცნებას ჩვენ ვერ მივაგენით.

აღნიშნული მოვლენის საპირისპირო მომენტს—ტაქსის მახვილებით დატვირთვას (ე. ი. აქცენტის გაჩენას არა სამახვილო მარცვალზე) ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათად ვხვდებით და მხოლოდ და მხოლოდ გამოიხატება ტაქსის დამძიმებით ერთმარცვლიანი და ერთმანეთისაგან მძიმეებით გამოყოფილი სიტყვებით, მაგ.:

„რაგვარ გიყვარს, რაგვარ გიღირს? თქვერ, დავილო მერმე
სული („ვ. ტყ.“, 895 ო).“

„ყმპ, სსხლ, ბბლ, ბბრსტან, თეთრი თუ ფარჩა“
(„გურამიშვილი, „ანდერძი“) 18.

ამგვარი შემთხვევები ქართული კლასიკური ლექსის დამახასიათებელ რიტმულ მოვლენებად არ ჩაითვლება. აგრეთვე აღსანიშნავია, როგორც იშვიათი მოვლენა, ცეზურის წინ ერთმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური ამპლიტუდის სუსტი ამალღებისა:

ამოა, რომე კაცი + კაცს // ამოსა ეუბნებოდეს,
მან + გაუგონოს, რაცა + თქვას // არ + ცუდათ წაუხდებოდეს;
ღრდი ლხინია კირთა + თქმპ // თუ + კაცსა მრუხდებოდეს
(„ვ. ტყ.“, 924).

რიტმისა და სიტყვის ურთიერთობის თვალსაზრისით უფრო ხაინტერესოა სიტყვათა ადგილმონაცვლეობა ქართული კლასიკური ლექსის ტაქში. ეს მოვლენა გულისხმობს ორ მეტრულ მახვილს შორის მანძილის ცვლებადობას მეტრის რომელიმე სატერფო უბანში. მაგალითად, 16-მარცვლიანი დაბალი შაირის I და II მუხლებში სამმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვები ერთმანეთს ენაცვლებიან ისე, რომ საკუთარ მახვილებს ინარჩუნებენ:

ა. ერთად შეყარნეს მრწამან // ერთგან მრყმე + და მხცრვანი
2 3 2 3

ბ. დამშლიან ჩემნი კავშირნი // შემრთვიან სულთა სირასა
 3 2 3 2

გ. მოვშორდი ლხინსა ყველასა, // ჩანგსა, ბარბითსა და+ნასა
 3 2 ... 2 3

დ. მრდი ასპიროზ, მარგე + რა // მან + დამწვა ცეცხლთა დანგითა
 2 3 3 2

მეტრულ მახვილებს შორის მანძილის გამოსახატავად მიემართავთ შემდეგს გრაფიკულ სქემას:

ა. : | | : | |

ბ. : | | : | |

გ. : | | : | |

დ. : | | : | |

ორწერტილი (:) აღნიშნავს მახვილიან ხმოვნებს I და II მუხლში, დანარჩენი წერტილები—უმახვილო ხმოვნებს. ქართულ ტაეპებში მეტრულ მახვილებს შორის მანძილის ცვალებადობა არსებითად ორი მახვილიანი ხმოვნის გადაადგილებას გამოხატავს.

ქართული კლასიკური ლექსისათვის აღნიშნული რიტმული მოვლენა სპეციფიკურ ნიშნად ითვლება.

რიტმის მნიშვნელოვანი კომპონენტია აგრეთვე სიტყვებს შორის ბუნებრივი ხარვეზებისა და მეტრული სქემის ფიქციური ელემენტების — ტერფების — საზღვრების ურთიერთობა.

ზემოთ არა ერთჯნის აღვნიშნეთ, რომ ქართულ ლექსში ტერფებისა და სიტყვების საზღვრები ზოგჯერ სავსებით ემთხვევიან ერთმანეთს, ზოგჯერ კი არა. ეს გარემოებაც, რასაკვირველია, ტაეპის ინდივიდუალური რიტმული პროფილის გამომუშავების ერთ-ერთი პირობაა. ტაეპში მეტრული რიგის დანაწევრება ტერფებად და მისი შედარება ტაეპში სიტყვათა რეალურ განლაგებასთან ხშირად აშკარა კონტრასტის სურათს ჰბადებს. მაგ., ავილოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ე. წ. „დაბალი შაირის“ მეტრული სქემა და ტაეპი, რომელიც ამ სქემის მიხედვით უნდა დაიყოს:

! — ! — ! — ! — ! — ! —
 2 3 3 2 3 3

შდრ. რა+ მო : ისმინეს, | ყველაი // დარჩა | გულდანა : წყლულები
 2 3 3 2 3 3

რეალური საზღვრები სიტყვებს შორის კი ამგვარია:

რა | მოისმინეს, | ყველაი | დარჩა | გულდანაწყლულები.
 1 4 3 3 6

აღნიშნული სქემის მეორე და მესამე ტერფი ხშირად მთლიანი სიტყვების ნაწილებს მოიცავს (მოტანილ მაგალითში „... ისმინეს“ და „... წყლულები“). ძალიან იშვიათია ტერფისა და სიტყვის საზღვრების კონტრასტი იმავე სქემის მესამე უბანში. ტიპიური არაა, მაგალითად, ასეთი ტაეპი:

მიბრძანა „მრლა : მნახვიდე ს // მე, მისთვის | გაცუ : დე-
 ბულსა“ („ვ. ტყ.“, 851₃).
 1 2 3

შდრ.: ეგებ + შენ მრაკ : ვლვეინე // (შაჰნამე. II, 565₁).

ქართულ კლასიკურ ლექსში საერთოდ უფრო ხშირია საზომის სქემით ნაგარაუდვეი ფარგლებისა და სიტყვათა ბუნებრივი საზღვრების ურთიერთდამთხვევა. მაგ.

შენი | სიცოცხლე | მეყოფის | ჩემად | იმედად | გულისად
 („ვ. ტყ.“ 1297₁).
 1 2 3 2 3 3

ან:

მტერი | ყრული | ჩალად | მჩანს | ვინმცა | რყო | ვრთა | კტი
 („ვ. ტყ.“).
 1 1 1 1 1 1 1 1
 2 2 2 2 2 2 2 2

მიუხედავად ამისა, მთელი სტროფის მანძილზე მეტრული ნორმის კრიტალური სახით შენარჩუნება ძნელია და ქართული ლექსის რიტმული მრავალფეროვნების ერთ-ერთი ნიშანიც ეს მოვლენაა.

§ 11. გადატანა (enjambement). სილაბურ-ტონური სისტემის ლექსთწყობაში ლექსის ერთ-ერთ რიტმულ განმსაზღვრელად ითვლება სტროფის ჩარჩოში რიტმის სინტაქსური ზეგავლენის შემთხვევები. ყველაზე თვალსაჩინო მომენტს ამ მხრივ წარმოადგენს ე. წ. enjambement (გადატანა), რომელიც გულისხმობს ლექსის ამა თუ იმ ტაეპის დასასრულის გადატანას მიმდევრო ტაეპში, რაიც ინტონაციურ კონფლიქტს იწვევს მეტრსა და ტაეპის სინტაქსურ დაბოლოებას შორის. მაგრამ ქართულ კლასიკურ ლექსში მე-19 საუკუ-

წემდე exjambement-ის არც ერთი შემთხვევა არაა ცნობილი. ქართულ რომანტიკოსებამდე ქართულ ლექსში ტაქის სინტაქსური დაბოლოება ზუსტად ემთხვევოდა მეტრის აქცენტურ დასასრულს. მხოლოდ ნიკ. ბარათაშვილმა პირველად შეარყია ეს კონსერვატიზმი:

თვითონ მეფენიც უძლეველნი, // რომელთ უმაღლეს
ამაო სოფლით არღა არის სხვა რამ დიდება, //
ჰშფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: // „როდის იქნება
ის სამეფოცა ჩვენი იყოს“, // და აღიძვრიან
იმავე მიწისთვის, // რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან.

ამის მსგავსი არაფერია ქართულ ლექსში მე-19 საუკუნემდე, რის გამოც exjambement-ის საკითხს ვრცლად ვერ შევხებით წინამდებარე მონოგრაფიაში.

ქართულ კლასიკურ ლექსში რ ი თ მ ი ს ა და ს ი ტ ყ ვ ი ს ურთიერთობა კი დაწვრილებითაა განხილული ქვემოთ, მომდევნო თავში (იხ. „რიტმა“, § 5).

§ 12. რიტმი და ინტონაცია. ტემპი. ინტონაცია საზოგადოდ ტონის სიმაღლის ცვალებადობაა (პრაქტიკულ მეტყველებაში, პროზასა და ლექსში). პოეტურ ნაწარმოებში იგი გარკვეული სისტემის სახითაა მოცემული და ჩვეულებრივ აღმოცენდება ამა თუ იმ რიტმული სურათის საერთო ფონზე (თუმცა ერთი და იგივე საზომისა და რიტმის ჩარჩოებში მეტყველება ხშირად სხვადასხვა ინტონაციით ხასიათდება. ამიტომაც თუ ერთი ენის მეტრული სტრუქტურის სხვა ენაზე პირდაპირი გადაღება და იმიტაცია დაუშვებელია, ინტონაციის ზოგიერთი ფორმები—ყველა ენაში თანაბრად გავრცელებული — შეიძლება თარგმანშიაც დაახლოებით გადმოიციეს). პოეტური ნაწარმოების ერთ-ერთ მხატვრულ თავისებურებას უწინარეს ყოვლისა ინტონაციის სიახლე ჰქმნის, თანაც ინტონაცია განსაზღვრული ეპოქის ან საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელიმე პერიოდის უშუალო გამოძახილს წარმოადგენს. ჩახრუხადისა და შავთელის ოდების პანეგირიკული ტონი სავსებით შესაფერი იყო ფეოდალური ეპოქის მაღალი წრეებისათვის, რუსთაველის სადა და გამგვირვალე ეპიკური თხრობა, ღრმა ლირიზმთან ერთად, ხალხურ საწყისებს ემყარება და ერის ფართო მასებისათვის იყო განიზნული; ბესიკის მუჰამბაზური ინტონაცია გარკვეული წრეებისა და ფენების ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა და ა. შ. როცა ინტონაციური სიახლის აღქმა იკარგება, პოეზიაში

ფებს იკიდებს შაბლონი ან დიდი ხნით ცნობილი ტონის თავმომაბეზრებელი განმეორებანი.

ემოციური შეძახილი თუ შეკითხვა, ამაღლებული ტონის სიქარბე თუ ხმის დანელება, ეპიკური თხრობის კილო (ტაეპის დასასრული ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგაუსმელია!) თუ ლირიკული აღსარება, ტემპის ცვალებადობა და მელოდია, მოულოდნელი რითმა თუ სტრიქონის ანაზღვეულად შეწყვეტა, განცვიფრება თუ ირონია, — ყველაფერი ინტონაციით გამოიხატება ხოლმე. საკუთარი პოეტური ტემპრის მქონე შემოქმედი უმაღვე იცნობა სწორედ ინტონაციის მეშვეობით.

მუსიკაშიაც ინტონაციის ანალოგიური როლის შესახებ კარგად წერდა აკად. ბ. ასაფიევი: „საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ეპოქის დამახასიათებელი ინტონაციის შექრა, მისდამი სმენის მიპყრობა და ცხოვრებაში მისი განმტკიცება ქმნის მუსიკის პირველ არსებითსა და უმნიშვნელოვანეს თვისებას: სინამდვილესთან მუსიკის მკიდრო და განუყრელ კავშირს და, მაშასადამე, იმ „არიადნის ძაფს“, რომელსაც მსმენელი შეჰყავს კომპოზიტორის ცნობიერების ვითარებაში და მისი კონცეფციის აზრში“²⁰.

ყოველგვარი ინტონირება (როგორც პოეზიაში, ისე მუსიკაში) უეჭველად გულისხმობს გარკვეულ საზოგადოებრივ-კულტურულ გარემოსთან მის შეხამებას. ამ შეხამების გარეშე პოეზია, როგორც საზოგადოებრივად ღირებულ ესთეტიკური კატეგორია, არ არსებობს. ეს საკითხი კი არასოდეს არ მდგარა სიმბოლისტებისა და ფორმალისტების წინაშე რუსეთსა და ევროპაში.

ქართული კლასიკური ლექსის ინტონაციის სპეციფიკური ნიშნებია: ა. ტონის ამაღლება და დაშვება (უმთავრესად ტაეპის დასაწყისში და ბოლოს) და ბ. ტემპის ცვალებადობა.

წინასწარ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზუსტი აღდგენა ქართული კლასიკური ლექსის რეალური ინტონაციისა, როგორც ცოცხალი რიტმული მეტყველების გააზრებული ფორმისა, დღესდღეობით შეუძლებელია. ტაეპების ზეპირი წარმოთქმის სხვადასხვა სტილის არსებობა წარსულში სავსებით დასაშვებია და ჩვენ არ მოგვეპოვება დამოწმებული ცნობები ისტორიული პერსპექტივის გასათვალისწინებლად ამ სფეროში. ჩვენ ვეხებით მხოლოდ იმ ინტონაციურ ფორმებსა და ელემენტებს, რომლებიც ობიექტურად მოცემულია ლექსის ბგერითს ქსოვილში და რომლის ინტონაციური ხარისხის ათვისებას თვითონ ლექსი კარნახობს წამკითხველს.

ქართული კლასიკური ლექსის სტროფში თვითეულ ტაეპს მომ-
ღვენო თუ წინა ტაეპისაგან ინტონაციურად გამოყოფს:

ემფატიური (მიმართვითი) კილო, როცა სიტყვა (მეტწილად
ერთმარცვლიანი) მახვილის მხრივ გაძლიერებულია. მაგ.:

მ რ , ფილოსოფოსნო, სიტყვითა არსნო (ჩახრუხადე).

გ უ ლო , აბა მო! დაუსაბამო! (მისივე).

შ ე ნ მწუნობი ხარ... (მისივე).

შ ე ნ სისხლთა შენთა... (მისივე).

მ რ , დავსხდეთ ტარიელისთვის... (რუსთაველი).

ჰ ე , მეფეო, გავიპარე .. (მისივე).

ა ჰ ა , ძმად მითხრობია ქირი ჩემი... (მისივე).

ღ მ ე რ თო , ღმერთო მოწყალეო... (მისივე).

ღ მ ე რ თო , ღმერთო გეაჯები... (მისივე).

მ რ , მთვარეო შემობრალე... (მისივე).

მ რ , ზუალო, მომიმატე... (მისივე).

მ რ დ ი , მარხო, უწყალოდ... (მისივე).

ა ჰ ა , მზეო გეაჯები... (მისივე).

ჰ ე , მუშთარო, გეაჯები... (მისივე).

ფ უ , შენ ცრუო საწუთროვო... (გურამიშვილი).

ძ ე ვ , რად გამხადე ოხრადა... (მისივე).

მ ზ ე ვ , შენი პირის სახენი... (მისივე).

ჰ ე , ღმერთო, აღმიხილე თვალი გონებისა (მისივე).

შეძახილები:

ვ ა , შენი ბრალი თვარა და სიკვდილი ჩემი ლხინია
(„ვ. ტყ.“, 918).

ვ ა ი , რა კარგი საჩინო... (გურამიშვილი).

ვ ა , რა მაქვს დიდი მოწყენა... (მისივე).

ვ ა მ საბრალო აირა... (ბესიკი).

ორმაგი შეკითხვისა და მიმართვის ინტონაცია:

ვ ა ი მ ე მამავ, ვ ა ი მ ე ღედავ (გურამიშვილი).

ს ა ღ მიდრკები მზე, ს ა ღ უჩინარობს

ს ა ღ სთოვს ნათელსა, ს ა ღ მონარნარობს... (ბესიკი).

აქცენტურად გაძლიერებული ფორმები ერთი ან რამდენიმე
სიტყვის შემდეგ:

იტყვის, ჰ ე , მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ლა მისად
(„ვ. ტყ.“, 896 ა).

ქალსა ეტყვის: აჰა, დაო, ეგეთიმცა კაცი ნუა
(იქვე, 845₂).

მან გლახ, იგინი... (იქვე, 94₁).

მერმე უთხრა: „აჰა, რათგან არ მომისმენ არას არა
(იქვე, 888₁).

ტარიელ ეტყვის: ჰე, დაო, მით ცრემლი აქა მდინია
(იქვე, 918₁).

მზესა ეტყვის, მზეო, გეტყვი... (იქვე, 955₂).

რად გძინავს, ბლდეგ, უფალო, აწ განიღვიძეო
(გურამიშვილი).

ვკითხე, მზეო, სიღამ მოხვალ, ხარ სად წამავალი (მისივე).

ბესიკთან მიმართებით ინტონაცია გარკვეული მუსიკალური ამღერების იერს ატარებს და ეტყობა აღმოსავლური საკრავების აკომპანიმენტთანაა შეხამებული. ამიტომაც მის ლექსებში ტაქტოლოგიური ინტონაცია სპარბობს: ტაქტებს შორის სემასიური კავშირი სუსტია, მუხლებსა და სიტყვებს ზოგჯერ ერთმანეთის მაკავშირებელი ფორმებიც არ გააჩნიათ („ტანო ტატანო“-ში, მაგალითად, ფორმა „და“ ერთხელაც არ გვხვდება).

ქართული კლასიკური ლექსის ტაქტის დაბოლოებაში ტონის ცვალებადობა შედარებით სუსტადაა გამოხატული, ვიდრე ანაკრუხის უბანში. ამ მოვლენის ახსნა დაკავშირებულია ქართული ლექსის ტემპის საკითხთან.

ქართული ლექსის ტემპი დაღმავალია ან გარდაღმავალ-დაღმავალი. ტემპი იცავს ქორეულ (1—1...) ან დაქტილურ (1— —...) კანონს სუსტი და ძლიერი ხმოვნების თანმიმდევრობისას, ე. ი. ძლიერ მომენტს მოსდევს ერთი ან ორი სუსტი მომენტი და მეტყველება სიტყვის აქცენტური მწვერვალიდან დაბლა ეშვება. პირველ შემთხვევაში ტემპი პირდაპირ დაღმავალია.

მაგ.: მერმე წასვლა არა მწაღდა ამაღ მრვალ არ+ფიცხელი
(„ვ. ტყ“, 547₁).

მეორე პეონის კანონით აგებულ ტაქტებშიაც ტემპი დაღმავალია და მხოლოდ ანაკრუხა აქვს აღმავალი, ე. ი. აქცენტურ მწვერვალს წინ უსწრებს აჩქარებული წაკითხვა ერთი უმახვილო მარცვლისა—ტაქტი ინტონაციურად ოდნავ შემართულია. ტიპური მაგალითები:

ყმა, მტრალი შეებრალა... („ვ. ტყ“, 245₃).

ჟკანამან წინა ნახა... (იქვე, 255₃) და მისთ.

მაგრამ როცა ტაეპში ძლიერ ხმოვნებს შორის მოქცეულ უმახვილო ხმოვნების რაოდენობა ცვალებადია, ტემპი გარდამავალ-დადამავალი ხდება. მაგ.:

ხანი | ღაყყავ | გავეყარე | მაგრამ | გაზეხ | ვრთა | ხელი
 2 2 4 2 2 2 2

მესამე მუხლი („გავეყარე“) ოთხი მარცვლით უპირისპირდება ორ-მარცვლიან სიტყვებს და გარდამავალ მომენტს წარმოადგენს ტემპის მხრივ სტრიქონში: იგი უფრო ნელა და აქცენტური მწვერვალის მეტი გაძლიერებით წარმოითქმის. ყველა ქართული ე. წ. „ნარევი საზომების“ (ე. წ. „ლოგაედების“) ტემპი გარდამავალ-დადამავალია. ასეთივეა, მაგ., „მაღალი შაირის“ ტემპიც:

რაზომცა | სწყრები | შემინდე | შეცვლა | თქვენისა | მცნებისა
 („ე. ტყ.“, 744).

— — — — —
 3 2 3 2 3 3

ქართულ ლექსს სრულიად არ ახასიათებს აღმავალი ტემპი—იამბური (—) ან ანაპესტური (— —).

ტემპის აჩქარება ქართულ კლასიკურ ლექსში ყოველთვის გამოიხატება მრავალმარცვლიანი სიტყვებით შედგენილ ტაეპებში (მეტწილად მეორე პეონური სქემის სტრიქონებში) ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვების შექრით—მეტყველება ქუცმაცდება ადვილად ასათვისებელი სიტყვების ერთეულებად, ტაეპი სწრაფად და მსუბუქად წარმოითქმის და უპირისპირდება ოთხ- და მეტმარცვლიანი სიტყვებით შედგენილი სტრიქონის ტემპს.

ქართული კლასიკური ლექსის კლაუზულა ქორეული და დაქტილურია და რადგან ტაეპის ამ უბანს ინტონაციური ურყეობა ახასიათებს, ამიტომ შეკითხვის ფორმები, შეძახილი და ტონის ცვალებადობის სხვა ფორმები აქ იშვიათად გვხვდება. შორისდებულნიც კი ვერ ინარჩუნებენ დამოუკიდებლობას და კლაუზულა სრულიად ნეიტრალურია მათ მიმართ (ინტონაციურად ერწყმიან წინა სიტყვას და საკუთარ მახვილს ჰკარგავენ). მიუხედავად ამისა, ტაეპის ბოლოს ზოგჯერ შესამჩნევია ცალკეული ნიუანსები ინტონირებისა. მაგ.:

- მოსვლა გეზბარა
- არა იცოდა, გ ლ ა ხ, პ რ ა
- არ სიტყვა ივაგლახა რა,
- თავი დახარა. („ვ. ტყ.“, 548).

ზღრ.:

- ყოფაქცევა,
- ცრემლთა ფრქვევა
- ჩემი თნევა
- ვაგლახ მე, ვ ა . („ვ.-ტყ.“, 1145 ა).

კლაუზულის (სარითმო აღვილის) მეტრული ურყეობის გამო შეკითხვით გაძლიერებული უკანასკნელი ხმოვანი მხოლოდ სუსტად აღიქმის. მაგ.:

კვლა ეტყვის: „ჟმაო, რა გინდა, ანუ გენუკვი მე + რასა?
(„ვ. ტყ.“, 235).

ან:

ქალმან უთხრა: „რას შეგესწარ, მე ვინ ვარ და ანუ შენო?
(იქვე, 237).

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ქართულ კლასიკურ ლექსში გადატანა (enjambement) სრულიად უცნობია. ტაეპი სტროფში ინტონაციურად ჩაკეტილია და იშვიათია შემთხვევა, როცა ხანა ერთ გაბმულ პერიოდს წარმოადგენს. მაგრამ მოიპოვება სტროფები, რომელნიც მთლიან ინტონაციურ ნაკადს მოგვავაგონებენ და რომელთა უკანასკნელი ტაეპები ერთგვარ დასკვნას შეიცავენ²¹. ჩვენ ვიცით რამდენიმე კლასიკური მაგალითი „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებს შორის. აი ისინიც:

- ა. ვინ დაგბადა, შეძლებაცა . . .
- ვინ არს ძალი უხილავი . . .
- ვინ საზღვარსა დაუამებს , —
- იგი გახდის წამის ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად! (792).
- ბ. თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხობელ-
მან,
- ვერ დამიტიროს მშობელმან,
- და ვერცა მისანდობელმან, —
- მუნ შემიწყალოს თქვენმავე გულმან მოწყალე მლმო-
ბელმან! (802).

პირველ შემთხვევაში ტაეპების დასაწყისი სიტყვებია გაძლიერებული და მეოთხე ტაეპი უშუალო დასკვნას წარმოადგენს, მეორე:

შემთხვევაში კი ტაეპთა ბოლო სიტყვების სინტაქსური ერთფეროვნება მკიდრო კავშირს ამყარებს მათ შორის და სტროფს ერთი მთლიანი წინადადების სახეს აძლევს.

ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე ჩვენ ვასკვნით:

1. ქართულ კლასიკურ ლექსში ინტონაციის ანუ ტონის ცვალებადობის (მახვილების გაძლიერება, ტემპის შენელება თუ აჩქარება და სხვ.) ზეგავლენა ვრცელდება უმთავრესად ანაკრუსის უბანზე (იცვლება მეტრული რიგი მახვილებისა: მეტწილად ერთმახვილიანი და ერთმარცვლიანი სიტყვები იკავებენ ორ- და მეტმარცვლიანი სიტყვების ადგილს).

2. ქართული ლექსის ტემპი დაღმავალი ან გარდაღმავალ-დაღმავალია.

3. ქართული კლასიკური ლექსის კლაუზულაზე ინტონაცია ნაკლებ ზეგავლენას ახდენს — ტაეპის ამ არეში მეტრი თითქმის ურყევეია.

ასეთია ხასიათი რიტმისა და ინტონაციის ურთიერთობისა ქართული კლასიკური ლექსის ტაეპსა და სტროფში. ჩვენ შევეხეთ ლექსის მხოლოდ იმ ობიექტურ ნიშნებს, რომელთა აღქმა სუბიექტურ ინტერპრეტაციას გამოიწვევს.

დაგვჩაჩა ორი საკითხი:

1. საკითხი რიტმისა და მთელი ლექსის ინტონაციის ურთიერთდამოკიდებულებისა ეპოქასთან მათი კავშირის ფონზე და 2. რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიული დანიშნულებისა ლექსში.

ქართული პოეზიის ისტორიაში ცალკეული ავტორებისა და ნაწარმოებთა ინტონაციური თავისებურებანი სპეციალური გამოკვლევის მასალაა და წინამდებარე მონოგრაფიაში ვრცლად მათ ვერ შევეხებით. ჩვენ მხოლოდ ზოგადად აღვნიშნავთ ქართული პოეტური ინტონაციის ძირითად ტენდენციებს ე. წ. „ოქროს ხანასა“ და „აღორძინების“ ეპოქაში. ასე, მაგალითად, X—XII საუკუნის ქართულ პოეტურ ძეგლებში აღინიშნება რამდენიმე სტილი რიტმულ-ინტონაციური მეტყველებისა:

ა. ჰ ი მ ნ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი, რომელსაც თავდაპირველად ტაეპების გალობით შესრულება ან რეჩიტაცია ედო საფუძვლად (პროზული ჰიმნები, ურთმო იამბიკოები), უფრო გვიან კი — ტენდენცია მეტყველების მეტრული დანაწევრებისა (რითმიანი იამბიკოები). ამგვარი ინტონაცია კლერიკალური წრეებისათვის იყო გამიზნული და მისი მოხმარების არე ვიწრო იყო. კერძოდ, იამბიკური ინტონაციის თავისებურება მდგომარეობდა ბიზანტიური

ლექსთწყობიდან ნასესხები და ქართულისათვის შეუფერებელი-
ზოგიერთი მეტრული კომპონენტის გამოყენებაში (ნაძალადევი ცე-
ზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ 12-მარცვლიან ტაეპში და სხვ.;
დაწვრ. იხ. თავი მეოთხე, „სტროფი“, § 5 და 6).

ბ. ხოტბითი ინტონაცია, როცა თვითეული ტაეპი ამაღ-
ლებული მიმართვის ტონს იცავს და რამდენიმე სტრიქონის
კადენცია საზეიმო ემოციის შემცველია. რიტმი ხასიათდება ძირი-
თადი კომპონენტების (მეტრი, ტემპი და სხვ.) მკაცრი დაცვით,
რაც ნაწარმოებს ხშირად ვერსიფიკაციული ხელოვნურობის დაღს
აქდევს (ჩაჩრუხაძისა და შავთელის ოდები).

ეს ინტონაცია არაა საერთო-სახალხო ენის წიაღში შერჩეული,
იგი ფეოდალური საზოგადოების მაღალი წრეებისა და მეფის კარი-
სათვის იჭრება გამიზნული.

გ. ღირიკულ-ეპიკური ინტონაცია, რომლის კლასი-
კურ ნიმუშს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსანი“. ინტონაციის ეს
სტილი შეხამებულია ურთულეს და თანაც დიდი სისადავით აღ-
ბეჭდილ რიტმულ კონსტრუქციასთან — სხვადასხვა მეტრული აგე-
ბულებს მქონე სტროფების ურთიერთ მონაცვლეობასთან. ეს
ინტონაცია ღრმად ეროვნულია, საერთო-სახალხო ენიდან გამომ-
დინარეა და იმეორებს ჩვენი ხალხური ვოკალის მთელ რიგ
კონსტრუქციულ ნიშნებს (მაგ., პოლიფონიზმს და ა. შ.). მე-18 საუ-
კუნის მიწურულამდე ეპიკური ნაწარმოებებისათვის (ზოგჯერ ღირი-
კული ლექსებისთვისაც) დამახასიათებელი იყო მიბაძვა (და ხში-
რად დაკნინება) „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურად აწყობილი ინტო-
ნაციისა.

დ. მუჰამბაზური ინტონაცია, რომელსაც არა ხალხუ-
რი წყარო ჰქვება (საგულისხმოა, მაგალითად, თეიმურაზ ბატო-
ნიშვილის შენიშვნა ბესიკის ერთ-ერთი „მულანბაზის“ — „სევდის
ბაღს შეველ“... — შესახებ: „ათმარცვლიანი ლექსის“ ბესარიონ
გაბაშვილისაგან თქმული სპარსულის სიმღერების ხმა-
ზე დ“). ამგვარი ინტონაციის შემცველ ლექსებში აღმოსავლური
საკრავების აკომპანიმენტით ნაკარნახევი მელოდიის გამო თვალ-
საჩინოა ტაეპების ჩაჩრუხაძის სიტყვების მკაცრი დაჯგუფება, მათ შო-
რის მცირე ცეზურების ხაზგასმით (მაგ., „ტანო ტატანო, // გულწამ-
ტანო // უცხოდ მარებო“). ე. ი. ტენდენცია სიტყვიერი ერთეულების
ტაქტებისათვის დამსგავსებისა. ინტონაციურად ლექსი ტავტოლოგი-
ურია, სპარბობს აღმოსავლურ მუსიკალური ხასიათი ამღერებისა,
რის გამოც იგი მეტწილად არაქართული მელოდიის ელფერს-
ატარებს. მუჰამბაზური ინტონაცია ქართული პოეზიის პერიფე-

რიული უბნების გამოძახილია და ამ უბნებისათვის იყო გამიზნული („ნარგიზოვანი“, საიათნოვასა, დ. თუმანიშვილისა და სხვათა ლირიკა).

სხვა სტილის ინტონაციები ზემოთ ჩამოთვლილ სახეებთან შედარებით ნაკლებ გავრცელებული იყო ქართულ კლასიკურ პოეზიაში (X—XVIII ს.ს.).

დასასრულ, რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიულ დანიშნულებების შესახებ ქართულ კლასიკურ ლექსში.

რუსულ, ევროპულ და ქართულ ლიტერატურაში ხშირად უწერიათ ლექსის რიტმის გამომსახველობითი დანიშნულების შესახებ. მეტწილად ეს საკითხი პრიმიტიულად წყდებოდა: ესა თუ ის საზომი აღიარებული იყო მდორე. ან მღვდვარე მომენტების გამომხატველ საზომად და ა. შ. რუსულ მწერლობაში სიმბოლისტურ-დეკადენტურმა სკოლამ ერთ ხანს კინაღამ დააკანონა ყალბი და სქოლასტიკური გაგება მეტრული სქემის ცალკეული ელემენტებისა (მაგ., ტერფებისა): ამა თუ იმ ტერფს უკავშირებდნენ გარკვეულ ემოციურ და სიუჟეტურ მომენტებს ლექსში და ა. შ. (იხ. „შესავალის“ შენიშვნები). ევროპული მეტრიკის ისტორიაშიც საკმაოადაა ასეთი შემთხვევები. ანგარიშგასაწვეია ის გარემოება, რომ რიტმის ცალკეული მოვლენების ამგვარი გაგება და მისი აბსოლუტურ ნორმად აღიარება ხშირია სერიოზული მეცნიერების წარმებშიაც. ასე, მაგალითად, ფრანგული ფონეტიკისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარი მ. გრამონი რიტმის ექსპრესიულ ფუნქციას ნაწარმოებში ხედვითი მომენტის შემცველ ტაეების რიტმულად ხაზგასმაში ხედავს. გრამონს მოჰყავს მიუსეს ლექსის ერთი სტროფის ტაეები, რომელიც თავისი სიმსუბუქით და წინა და მომდევნო ტაეებთან კონტრასტული ინტონაციით თითქოს გვიხატავს ღამეულ ხატ-პეველას ჩქარსა და მსუბუქ გაფრენას²². ამრიგად რიტმს ეკისრება ხაზგასმა ტექსტის ამა თუ იმ სიუჟეტური მომენტისა, მან მხოლოდ ილუსტრაციის როლი უნდა შეასრულოს, ე. ი. რიტმი და ინტონაცია გამართლებულია იმდენად, რამდენადაც ისინი მოტივირებული არიან და მკაფიოდ გამოხატავენ ნაწარმოების შინაარსის ამა თუ იმ მხარეს. მაგრამ საკითხავია: ნაწარმოებში რიტმის ფუნქცია განა ყოველთვის მოტივირებულია? ე. ი. რიტმი განა ყოველთვის ილუსტრაციულ როლს ასრულებს სტროფის ყველა ტაეების მიმართ? (მაგ., „თავისუფალ ლექსში“ რიტმისა და ლექსის შინაარსის ცვალებადობის პარალელური თანმიმდევრობა საერთოდ უცნობია). ცალკეულ მეტრს არასოდეს არ უნდა

დავაკისროთ ექსპრესიული ფუნქცია, ასეთი დანიშნულება ლექსში აქვს რიტმსა და ინტონაციას, როგორც მთლიან სისტემას.

რიტმის საშუალებით ნაწარმოების ამა თუ იმ აზრისა და სიუჟეტური სურათისათვის ხაზგასმა, მისი მოტივირება, პოეზიაში ჩვეულებრივი მოვლენაა, — რიტმს უშუალო კავშირი აქვს სიტყვასთან, ეს უკანასკნელი რიტმის ზეგავლენას განიცდის; რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიული ფუნქცია ვრცელია და მქლავნდება ნაწარმოების ბგერითი ფორმის საერთო წყობაში. რიტმი და ინტონაცია განსაზღვრავენ ტექსტის ერთი მხარის მხატვრულ თავისებურებას—ავტორის ინდივიდუალურ პოეტურ სახეს, ნაწარმოებისა და პოეტის ხმის შესატყვისობას ეპოქის სტილთან, საზოგადოებისა და მთელი ხალხის ცნობიერებასთან.

თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ე

რ ი თ მ ა

§ 1. რითმის ცნებისათვის. რითმის კლასიფიკაცია¹. რითმა ქართული კლასიკური ლექსის უაღრესად მნიშვნელოვანი ელემენტია. სხვა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობათა მსგავსად ქართულშიაც იგი უბრალო სამკაულს კი არ წარმოადგენს, არამედ სალექსო კონსტრუქციის ორგანულ, კომპოზიციური დანიშნულების მქონე, წევრს.

ისტორიულად ქართული რითმის სათავეები შორეულ საუკუნეებშია საძებარი. ქართულ ხალხურ პოეზიაშიაც რითმა ნიშანდობლივ ატრიბუტად გვევლინება და, საფიქრებელია, მის მწიგნობრულ წარმოშობას წინ უძღოდა ფოლკლორული ტრადიცია სტრიქონთა გართმვისა. მიუხედავად ამისა, მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს ფიქსირებულ პოეტურ ძეგლებს. რადგან ქართულ ხალხურ პოეზიას რითმის მრავალფეროვნება ნაკლებად ახასიათებს და არც მის დიფერენცირებულ გამოყენებას მიმართავს. პოეტური ფოლკლორის საფუძველზე ძნელი ასახსნელია, მაგალითად, ქართულ ლექსში გავრცელებული და სისტემატურად ხმარებული ომონიმური რითმები (ჩახრუხაძე, შავთელი, თეიმურაზ I და სხვ.). იგივე მოვლენა შეინიშნება ტაეპთა სხვადასხვანაირი გართმვის სფეროშიაც (სტროფიკა), რამდენადაც ხალხური პოეზია საზოგადოდ სისტემატურად გაურბის არათანაბარი ტაეპების გართმვას გარკვეული წესრიგისა და თანმიმდევრობის დაცვით. თუ ყოველივე თქმულს დავეუმატებთ იმასაც, რომ ქართული ხალხური პოეზია ძირითადად მიმართავს დაქტილურ რითმას (— — —) და ისიც მეტწილად ორი უკანასკნელი ღია ხმოვნით (—ია, —ეო, —იე და მისთ.), ხოლო შედარებით ნაკლებად იცნობს თანხმოვნით დაბოლოებულ (ე. წ. დახურულ) დაქტილურ რითმებს, მაშინ უნდა დავასკვნათ: ხალხური პოეტური რითმა, თუნდაც სრულყოფილი ფონიკური შემადგენლობისა, მწიგნობრულ ზუსტ რითმასთან შედა-

რებით ემბრიონალურია, უკეთეს შენახვაში, გაცილებით პრემიტიულია.

ამრიგად, ქართული რითმის აღმოცენების საკითხების კვლევისას ხალხურ პოეზიას ანგარიში უნდა გაეწიოს, უწინარეს ყოვლისა, გენეტიკური თვალსაზრისით, მაგრამ ქართული კლასიკური ლექსის რითმის ბუნების ზედმიწევნით ახსნისა და ანალიზის დროს მასზე დაყრდნობა არ შეიძლება (დაწვრ. იხ. ქვემოთ, § 6).

ქართული ლექსი მრავალი ფაქტორის შედეგია. რითმის შესწავლისას, თავდაპირველად, გასათვალისწინებელია ეპოქის ლიტერატურული სტილი, ცალკეული ავტორების მხატვრული ტექნიკის სპეციფიკური ნიშნები და მათი დამოკიდებულება მშობლიური პოეზიის ეროვნულ ტრადიციებთან, აღმოცენება და ისტორიული განვითარება იმ ქანრისა, რომელსაც პოეტის ესა თუ ის ქმნილება განეკუთვნება და ა. შ. მაგრამ თვითონ რითმის ევოლუცია უნდა განვიხილოთ ლიტერატურის, როგორც ერის გონებრივი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ფორმის, განვითარებისა და ისტორიის საერთო ფონზე. ლიტერატურის აღორძინებისა თუ დეკადანსის ეტაპებთან არის დაკავშირებული რითმის (ისევე, როგორც ამა თუ იმ ქანრის მრავალი სხვა სტილიური კომპონენტის) განვითარების მაღალი დონე ან მისი დაქვეითება. ფორმალისტური პოეტიკა ანგარიშს არ უწევდა ამ უაღრესად მნიშვნელოვან მომენტს და რითმის ანალიზი არასოდეს არ გაჰქონდა თვითონ ლიტერატურის შინაგანი, იმანენტური, ფარგლების გარეთ. ყველა ამ საკითხის განხილვას კი წინ უნდა უსწრებდეს რითმის ზუსტი დეფინიცია და მისი ძირითადი სახეების დაჯგუფება.

რითმა ეწოდება ერთგვარ ან დაახლოებით მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნების) განმეორებას უმთავრესად ტაეპების ბოლოს და ასრულებს გარკვეულ კომპოზიციურ დანიშნულებას თვითეული ტაეპების ცალკეულ ერთეულად გამოყოფისას (წარმოდგენის სიგნალს სტრიქონის მეტრული დასრულებისას!), ხოლო შემდეგ — თვითონ ტაეპების რთულ რიტმულ ჯგუფებად ანუ სტროფებად დანაწევრებაში.

მსგავსი ბგერების განმეორება გვხვდება სალექსო ტაეპის თავშიც (მუხლის ანუ პერიოდის ფარგლებში), ნახევარ ტაეპის ანუ კოლონის ბოლოსაც (ე. წ. „წინაცეზურული რითმა“) და ბოლო რითმის წინაც (ე. წ. „უკანა ცეზურული რითმა“). მიუხედავად ამისა, ძირითადი კომპოზიციური და რიტმული დანიშნულებით აღქურვილია უმთავრესად ბოლო რითმა, რადგან რითმიან ლექსში უპირატესი როლი მას აქვს მინიჭებული².

ტაეპსა და სტროფში რითმის ადგილმდებარეობის გარდა დიდი ყურადღება ექცევა რითმის ბგერითი შემადგენლობის სხვადასხვა ფორმას. რითმის ეფონიურ (ზოგის ტერმინოლოგიით—ინსტრუმენტულ) თავისებურებებს, მახვილის ადგილს კლაუზულაში და, ბოლოს, რითმის ლექსიკურ და მორფოლოგიურ მხარეს.

საკითხების ამ რიგის თანახმად ხდება რითმითა კლასიფიკაცია. მაშასადამე, რითმა განიხილება: ა) კლაუზულის მხრივ (რითმა და მეტრი); ბ) ადგილმდებარეობის მხრივ (რითმა ტაეპებსა და სტროფში); გ) ბგერითი შემადგენლობის მხრივ (რითმის ეფონია); დ) მორფოლოგიისა და ლექსიკის მხრივ (რითმა და სიტყვა).

§ 2. რითმა და მეტრი (რითმა კლაუზულის თვალსაზრისით).

როგორც ვთქვით, რითმიან ლექსში ძირითადია ბოლო რითმა. იგი მეტრულ მოვლენად გვევლინება და ტაეპის კლაუზულის ფარგლებშია მოქცეული.

რითმა იწყება ტაეპის უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნიდან. ამიტომ ქართული კლასიკური ლექსის კლაუზულა უმთავრესად ქორეული (ორმარცვლიანი) და დაქტილურია (სამმარცვლიანი), მაშასადამე, რითმებიც ქორეული ანუ ქალური და დაქტილურია.

ქორეული კლაუზულის მქონე რითმებია (ე. წ. ქალური რითმები):

წ/ერას : მლ/ერას;

გ/ინა : შ/ინა;

სხვ/ასა : გზ/ასა;

ყ/ელის : ხ/ელის;

რ/ეტად : ქვრ/ეტად;

ნ/ება : დაყოვნ/ება და მისთ. („ვეფხ. ტყ.“).

ქართული ორმარცვლიანი ანუ ქალური რითმის შედგენის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს: 1. ორმარცვლიანთა შერითმვა

ორმარცვლიან ან ოთხმარცვლიან სიტყვებთან. 2. ორმარცვლიან-
თა შერთმვა ოთხმარცვლიან სიტყვიერ ჯგუფთან; მაგ.:

შ უ ა : კ ა ც ი ნ უ ა : ვ ი თ + მ ე ც რ უ ა : რ ა დ + მ ე ტ ყ უ ა (რუსთ.).
2 2 2 1 + 3 1 + 3

როგორც ვხედავთ, სამმარცვლიანი სიტყვიერი ჯგუფებიც
(1 + 3) კლაუზულაში მახვილის გადაადგილების წყალობით („მეც-
რუა“) ზოგჯერ ქალური რითმის შემქმნელ ერთეულებად იქცევიან.
ოთხმარცვლიანი სიტყვები კი ტაეპის ქორეულ დაბოლოებისას სის-
ტემატურად ორ მახვილს იძენენ, რის გამოც ადვილად ერთმებთან
ორმარცვლიან სიტყვებს („თამარ წყნარი... მრუბ : ა რ ი“ და ა. შ.).

შედარებით იშვიათია ხუთმარცვლიანი სიტყვების გამოყენება ქო-
რეულ კლაუზულაში, თუმცა რამდენიმე შემთხვევა ცნობილია ჯერ
კიდევ რუსთაველთან. მაგ., სტროფი 139:

ასე ა დ რ ე : უ ყ ვ ი თ ლ ე ს ა დ რ ე : უ გ რ ძ ე ს ა დ რ ე : წ ე ს ა დ რ ე
2 2 5 4 3

შდრ.:

გამოავლინეო : მოგმართეო, მრეო: სამსახეო
5 4 2 4

(გურამიშვილი; „სამების ვედრება“... 4—6).

დაქტილური კლაუზულის რითმებია (ე. წ. დაქტილური
რითმები): ბ/ ანა მან: შაოს/ ანა მან; ცხ/ გლისა: არ ერთ-
ხ/ გლისა; სვ/ რანი: ყმ/ რანი; ასული: დ/ ასული და მისთ. (რუსთ.).

თუ სამმარცვლიან კლაუზულაში მეტრულ ხმოვანს წინ უძღვის
ერთი ან ორი ხმოვანი და ისინი თანხმოვნებით არ არიან გათი-
შული ერთმანეთისაგან, მაშინ იგრძნობა აქცენტური ძალდატანე-
ბა და გაძლიერება მახვილიანი ხმოვნისა (11). მაგ.:

მეფესა: ს ი ი ე ფ ე ს ა : ს ტ ე ფ ს ა : მოუკრძეფსა (რუსთ. 1575).

ან:

მეფეო: მ ო ი ე ფ ე ო : მ ჩ ქ ე ფ ე ო : დ ა ვ ი ყ ე ფ ე ო (იქვე, 1381).

დაქტილური რითმა ძალზე გავრცელებულია ქართულ პოეზია-
ში და აიხსნება საზოგადოდ ჩვენი მეტყველების დაქტილური ბუ-
ნებით (იხ. თავი 1, „მახვილი“). რუსულ კლასიკურ პოეზიაში დაქ-
ტილური რითმა იშვიათად იხმარებოდა³.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში კლაუზულის მხრით საზოგა-
დოდ სამგვარი ძირითადი რითმაა: ა. ქ ა ლ უ რ ი (ორმარცვლიანი),
ბ. დაქტილური (სამმარცვლიანი) და გ. ვ ა ჯ უ რ ი (ერთ-

მარცვლიანი). ქალური და დაქტილური რითმის ნიმუშები ზემოთ იყო მოყვანილი. წმინდა ვაჟური რითმა ქართულ კლასიკურ ლექსში ძალიან იშვიათია, რის გამოც წინამდებარე მონოგრაფიაში იგი სპეციალურად არ იქნება განხილული. ვაჟური რითმის ასეთი სიმცირე აიხსნება ქართული აქცენტუაციის იმ თვისებებით, რომელსაც ვრცლად ვეხებით წინამდებარე შრომის პირველ თავში („მახვილი“). ქართულ ორ- და მეტმარცვლიან სიტყვებს მახვილი არასოდეს არ მოუდით უკანასკნელ მარცვალზე, ხოლო რამდენიმე ტაეპის მანძილზე ძლიერი ექსპირაციის მატარებელი ერთმარცვლიანი სიტყვების გასარიტმავად ბოლოში გამოყოფა შემთხვევითი მოვლენაა. ასეთს შემთხვევით მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, მაგალითად, ვაჟური რითმა შავთელთან:

102. პირველ წერანი და აწერანი // პალამიდისგან ნოპოვენ-
ბულ არს,
სიტყვის-მგებლობა, ძნელ საგებლობა // ზინონისაგან შე-
მოღებულ არს,
ტილისმ-მოგობა, არ ცუდ მბორგობა // აპოლონისგან და-
მტკიცებულ არს,
მასთან ასკლიპოს ველარ მუსიკოს // თვით ქებად შენდა
განლიგებულ არს.

მაგრამ ქართული პროსოდიის კანონების მიხედვით თუ მოხდება ამ ტაეპების სკანდირება, მაშინ ერთმარცვლიანი სიტყვები შეერწყმიან წინამდებარე სიტყვებს და მივიღებთ დაქტილურ რითმას („ნოპოვენ/ებულ+არს: შემოლ/ებულ+არს: დამტკიც/ებულ+არს: განლიგ/ებულ+არს“). ასეთი შესაძლებლობის დაშვების მიუხედავად ჩვენ მაინც ვაჟურ რითმას ვხედავთ შავთელის ზემოთ მოყვანილ ტაეპებში. აზრობრივად გაძლიერებული ერთმარცვლიანი სიტყვა („არს“) ინტონაციურადაც ხაზგასმულია და სისტემატურად განმეორებული ოთხივე ტაეპის ბოლოს, რის გამოც იგი კადენციაში წინა სიტყვებისაგანაა გამოყოფილი და ენკლიზის კანონს არ ექვემდებარება.

მე-XVIII საუკუნის ქართულ პოეზიაში რუსული და უკრაინული ხალხური სიმღერების აქცენტუაციის ზეგავლენით გურამიშვილი (რომელიც ზედმიწევნით ფლობდა მშობლიურ ენას) სამმარცვლიანი სიტყვის უკანასკნელ ხმოვნებს აძლიერებს ვაჟური რითმის მისაღებად. მაგ.:

მე გასმევიდი, მე გაკმევიდი, მე გაცმევიდი ტ ა ნ თ,
შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მონატ ა ნ თ.

ეს უკანასკნელი არსებითად კოქლი რითმაა და ანალოგიური შემთხვევები შეიძლება შევიტანოთ ე. წ. „არათანაბარ მახვილიან რითმებშიაც“ (იხ. ქვემოთ, § 4).

წმინდა ვაჟური რითმები იშვიათია XIX საუკუნეშიაც. სამაგიეროდ რუსული ვაჟური რითმების თვალთ ათვისების საფუძველზე მოხდა ქალური და დაქტილური რითმის არა შეგნებული დეკანონიზაცია ჯერ კიდევ ქართველ რომანტიკოსებთან⁴ მაგ., გრ. ორბელიანი „სრჯა: რისხვა“ („სადღეგრძ.“); ნიკ. ბარათაშვილი: „დამელევა მქ: სიამე“ („ბედი ქართლ.“); „აღარ ვარ: გინახვივარ“ (იქვე); „დაასახლკაროს: სამეფოსი, როს“ (იქვე) და მისთ.

უახლეს ქართულ პოეზიაშიც ვაჟური რითმები სპორადულად გვხვდება (კ. მაყაშვილი, გ. ტაბიძე); უფრო ხშირად იგი ხელოვნური ექსპერიმენტის შთაბეჭდილებას სტოვებს. კარგად იყენებს ვაჟურ რითმას გ. ტაბიძე. სანიმუშოდ მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი:

პატარა ხალი კოცნის შემდეგ რომ
დააჩნდა სახეს და წაშალა ღრრმ.

ან კიდევ:

იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ...
იმგვარათვე მღევ... იმგვარათვე მკლავ.
ო, როგორ მომწყურდი! მწუხარეა დღე;
იმგვარივე ცა. იმგვარივე ხე.
იგივე ქარი დაჰქრის. იღუნება ბზა.
იმგვარივე მზე... იმგვარივე გზა. — და ა. შ.

რუსულში ვაჟურ რითმას ადგენენ ერთმარცვლიანი, ორმარცვლიანი, სამმარცვლიანი და მეტმარცვლიანი სიტყვები: *причѣ, ко-...иоцо, пазнѣи, аѣиоѣк* და მისთ. (ბრიუსოვი, ჟირმ. და სხვ.).

ამრიგად, ვაჟური რითმის გაჩენა ქართულში მხოლოდ ერთმარცვლიანი სიტყვების ტაეპის ბოლოში ცალკე გამოყოფასთან არის დაკავშირებული.

გარდა ამ სამი, კლაუზულის მხრით ძირითადი რითმისა, ცნობილია აგრეთვე ჰ ი ბ ე რ დ ა ქ ტ ი ლ უ რ ი ა ნ უ ზ ე დ ა ქ ტ ი ლ უ რ ი (ოთხმარცვლიანი და მეტმარცვლიანი) რითმები, რომლებშიაც მეტრული მახვილის მქონე ხმოვანს მისდევს სამი, ოთხი ან მეტი ხმოვანი. ქართულ კლასიკურ ლექსში ჰიპერდაქტილური რითმა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჩნდება, თუ ტაეპების კლაუზულაში შერჩეულია მრავალმარცვლიანი სიტყვები მახვილით ბოლო-

დან მეოთხე ან მეხუთე მარცვალზე, ხოლო მახვილიანი ხმოვნის პომღვენო ხმოვნები ერთმანეთისაგან თანხმოვნებით არ არიან გათიშულნი. მაგ., ვახტანგ მე-ნ: „მოვლევ შენსა სანდომელსა // რაცა გწადდეს გრიეფე“ („სატრფიალონი“, 65 ვ). მაგრამ ასეთი სიტყვები ქალურ რითმებად იქცევიან, თუ ტაეპების კადენცია ქორეულია („გვიეფე“).

გამონაკლისს წარმოადგენს ერთი მაგალითი შავთელის ჰიპერდაქტილური რითმისა, რონელშიაც ბოლოდან მეორე და მესამე ხმოვნები თანხმოვნებით არაა გათიშულა, რის გამოც მახვილი ბოლოდან მეოთხე ხმოვანს მოუღის, მიუხედავად რითმათა საერთო დაქტილური ინერციისა. აი ეს მაგალითიც:

ე გ ე + ე ნ ი ა დ
 ე გ ე ე ნ ი ა დ (54 ე) ⁸

ჰიპერდაქტილური რითმები აქა-იქ გვხვდება არჩილ მეფესთანაც. მაგ., არიანია: არიანია („მეფეთა“, 103, 1).

ან კიდევ:

მშვინვიერისა, ვინ აღწერისა, // სადათ შემოხდა, რად
 ა ა მ ი ს ა ?

ავი რამ თვისი, არ შესათვისი, // თავისი სხვისი ვის დ ა ა მ ი -
 ს ა („მეფეთა“, 81 ე-გ).

შდრ. იოსებ სააკაძის „ალექსიანში“ (XVII ს.):

50. დიარა: დნი არა: გაიარა: შეიარა („ქრესტომათია“,
 II, გვ. 400).

ანალოგიური მაგალითები შეგნებული პოეტური ხერხის შედეგი არაა და ისინი ვერსიფიკაციული შემთხვევების სფეროს განეკუთვნებიან.

რუსულში ოთხმარცვლიანი ან ხუთმარცვლიანი რითმების შედგენის უნარი აქვთ, მაგალითად, შემდეგ სიტყვებს: *палевая; вытянутый; отрочество; всковыдываемый; задумываться—вслушиваться; сковывающий—ошаровывающий* და მისთ ⁹. ქართულში კი, როგორც ვთქვით, ჰიპერდაქტილური რითმის გაჩენა დამოკიდებულია ოთხ-, ხუთ- და მეტმარცვლიან სიტყვებში მეტრული ხმოვნისა და მიმღვენო ხმოვნების ერთად თავმოყრასთან. მაშასადამე, რითმები „დაგრვარდა: გასატკრვარდა“ ან: „არ ბჯებითა: დარბჯებითა“, „დაუთმობელსა: დაუშრობელსა“ (რუსთ.) და მისთანანი, მიუხედავად კლაუზულის ფარგლებს გარეთ მოხვედრილი ხმოვნების იგივეობისა, ზედაქტილურ რითმებად არ ჩაითვლებიან, როგორც ამას ს. გორგაძე ფიქრობდა. იგი წერს: „თუმცა ლექსისათვის სრუ-

ლიად საკმაოა ისეთი გარეგანი რითმა, რომელიც კლაუზულის ფარგლებს არ სცილდება, მაგრამ სინამდვილეში ხშირია რითმები, რომელნიც კლაუზულის ფარგლებს სცილდებიან და მის წინ მდებარე ბგერებსა და მარცვლებსაც იპყრობენ. ასეთ რითმებს „ჰიპერდაქტილური“ ანუ „ზედაქტილური“ ეწოდება⁷. მკვლევარს „ოთხმარცვლიანი“ და „ხუთმარცვლიანი“ რითმების მაგალითებად მოჰყავს: „გაგვაქორებნო: დაგვაშორიშორებნო“ და „წყლისა ჩქერამა: ერთმანეთისა ცქერამა“. არც ერთი ამათგანი არაა ზედაქტილური რითმა. ესენი დაქტილური რითმებია, რადგან კლაუზულაში მახვილიან მარცვლებს ორ-ორი უმახვილო მარცვალი მისდევს, ხოლო მარტოოდენ მახვილიანი მარცვლის წინამდებარე ხმოვნების იგივეობა ზედაქტილურ რითმას არ ჰქმნის.

ჰიპერდაქტილური რითმა ქართულში და მთელ რიგ ევროპულსა და სლავურ ენებში, მაგალითად, რუსულში, მეტრული ცდების სახით გვხვდება⁸.

§ 3. რითმის ადგილი ტაქსა და სტროფში. რითმის კომპოზიციური დანიშნულება ისიცაა, რომ აერთებს ორს, სამს, ოთხს და მეტი რაოდენობის ტაქებს ლექსში და გამოჰყოფს მათ ცალკე რიტმული ერთეულის—სტროფის—სახით. რითმა ზოგჯერ განსაზღვრავს ტაქის მეტრულ ხასიათსაც, ზოგჯერ იგი წარმოადგენს დამაკავშირებელ ხიდს ორ-, სამ და მეტს სტროფს შორისაც (მაგ., იტალიურ ტერცინებში, სონეტებში და სხვ.). ასეთია ე. წ. გ ა რ ე გ ა ნ ი რ ი თ მ ი ს კომპოზიციური დანიშნულება. მაგრამ არსებობს აგრეთვე შ ი ნ ა გ ა ნ ი (ა რ ა მ თ ა ვ ა რ ი) რითმაც, რომლის დანიშნულება მეტწილად ერთი ტაქის შინაგან და გარეგან ნაწილებს (მაგ., დიპოდიურ „მუხლებსა“ ან ნახევარტაქთა) შორის ბგერითი კავშირის დამყარებაში გამოიხატება. ასეთი კავშირი ზოგჯერ რამდენიმე ტაქის ან სტროფის ყველა ტაქის შინაგან ნაწილებზედაც ვრცელდება.

მაშასადამე, ტაქსა და სტროფში ადგილმდებარეობის მხრივ რითმები ორ ჯგუფად იყოფა: გ ა რ ე გ ა ნ (ძ ი რ ი თ ა დ ა ნ უ მ თ ა ვ ა რ) რ ი თ მ ე ბ ა დ და შ ი ნ ა გ ა ნ (ა რ ა მ თ ა ვ ა რ) რ ი თ მ ე ბ ა დ. გარეგანი რითმის მინიმალური სტროფული ფუნქცია ორი ტაქის დაკავშირებაში მდგომარეობს, შინაგანი რითმა კი შეიძლება ერთი ტაქის ჩარჩოშიაც შეგვხვდეს და, მაშასადამე, მისი დანიშნულება უფრო ა ლ ი ტ ე რ ა ც ი უ ლ ი ხ ა ს ი ა თ ი ს ა ა .

გარეგანი რითმა ყველაზე გავრცელებული ფორმაა საზოგადოდ ყველა ერის კაზნულსიტყვიერებაში, მათ შორის ქართულშიაც. ქართული ემბრიონალური რითმაც (მაგ., ფილიპეს საგალობელში და სხვ.), უმთავრესად გარეგანი რითმის სახით გვხვდება. გარეგანი რითმა მიუცილებელი ატრიბუტია ქართული ხალხური პოეზიისაც.

ქართულ კლასიკურ ლექსში გარეგანი რითმები აქვთ ორ-, სამ-, ოთხ-, ხუთ- და მეტრატეპიან სტროფებს. ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ერთი რითმა, რომელიც ოთხ ტაეპს აერთებს (აააა) და კლასიკურ პერიოდში იგი ე. წ. ქართული შაირის სტროფს ჰქმნიდა (რუსთაველისეული კატრენი). მე-17 საუკუნემდე არსებითად უინტერვალობისა და ერთრიტმიანობის პრინციპი იყო გამეფებული ქართულ კლასიკურ პოეზიაში; ინტერვალებით გარიტმევს ქართული ლექსი შედარებით გვიან მიმართავს.

ცნობილია შემდეგი სახის ძირითადი, უინტერვალო და ინტერვალური, გარეგანი რითმები:

1. მ ო ს ა ზ ღ ვ რ ე ანუ მიჯრით მიმდევრო რითმა, რომლის სქემაა—აა, ხხ, ცც... ან აააა, აააა, აააა... და ა. შ. აქედან ყველაზე გავრცელებული ფორმაა წყვილადი რითმა (აა) და კატრენის რითმები (აააა).

2. ჯ ვ ა რ ე დ ი ნ ი რ ი თ მ ა ანუ რითმები ერთი ტაეპის გაშვებით, რომელთა სქემაა—ა ბ ც ხ...

3. გ ა რ ე მ ო მ ც ვ ე ლ ი რ ი თ მ ა, რომელიც ოთხტაეპიან სტროფში პირველ და მეოთხე ტაეპებში მეორდება, ხოლო ორი შუა ტაეპი უინტერვალო რითმებითაა შეკრული. სქემა ახხა, ცძც... და ა. შ.

4. კ ი ბ უ რ ი რ ი თ მ ა, რომელსაც ქართული კლასიკური ლექსი არ იცნობს. ტაეპის ბოლო გარეგანი რითმა მეორდება მომდევნო ტაეპის დასაწყისში და ა. შ.

5. ტ ე რ ნ ა რ ნ უ ლ ი რ ი თ მ ა სტროფში მეორდება ორ-ორი ტაეპის ინტერვალის შემდეგ. მისი სქემაა აახ, ცხ, ძძ... და ა. შ. ექვსტაეპიან სტროფში ასეთ რითმას ეწოდება rime coulé.

6. კ ვ ა ტ ე რ ნ ა რ ნ უ ლ ი რ ი თ მ ა სტროფში მეორდება სამი ტაეპის ინტერვალის შემდეგ. მისი სქემაა ააახ...

სტროფში ხშირია ტაეპები, რომლებიც ურითმოდ არის დატოვებული. შესაძლებელია, მაგ., ასეთი სტროფები ახხ, აააა, ხხა, აააა, აახე და ა. შ.

ქართული კლასიკური ლექსის სტროფში გარეგან რითმათა განლაგების სხვადასხვა სისტემის შესახებ იხ. ქვემოთ (თავი „სტროფი“).

შინაგანი რითმები არის შემთხვევითი და მუდმივი. შემთხვევითი შინაგანი რითმები რაიმე კანონზომიერ თანმიმდევრობას არ ემორჩილებიან, მუდმივი შინაგანი რითმები კი პოეტის მიერ წინასწარ მოფიქრებული და ბოლომდე რეალიზებული ხერხია.

მუდმივი შინაგანი რითმები ძირითადად სამგვარია:

1. ცეზურული, 2. წინაცეზურული და 3. უკანაცეზურული. ცეზურული რითმა ნახევარ ტაქტის ბგერითი დაბოლოების შეთანხმებაა მთლიანად ტაქტის დაბოლოებასთან (ცეზურის წინ დამთავრებული სატერფო მარცვლები, მეტრული ხმოვნიდან მოყოლებული, შეთანხმებულია ტაქტის კლაუზულასთან):

ადეგ და მრდი // მალიად მსრბ რდი („ქილ. და დამ.“ 98).
თემი სიმართლით გ ა ე წ ყ ო, // უგბილთა სისხლი ა ე წ ყ ო.
(„ქილ. და დამ.“ 3).

ბალში იშვებდენ ხ ა ნ ე ბ ს ა // ერთი მეორის ხ ა ნ ე ბ ს ა
(„ქილ. და დამ.“).

ჩემ საყვარელო ვ რ ნ ა ო // მიწყვივ მიდგეხარ შ რ ნ ა ო .
(მამუკა ბარათაშვილი, „მდენარი“).

ნარგიზი ვნახე შებრალ ე ბ ი თ ა // ცრემლსა სცვარვიდა შებრალ ე ბ ი თ ა (ბესიკი).

ორმაგი წინაცეზურული რითმები წარმოადგენენ ტაქტის პირველი ნახევრის რამდენიმე მუხლის ან დიპოდიის ბოლო მარცვალთა შეთანხმებას ერთმანეთთან. მაგ.:

სამებით ღმერთმან, მაღალმან ე რ თ მ ა ნ // მომცეს მე სწავლა
ლა თქვენდა შემკობად,

გიძღვენ ქ ე ბ ა ნ ი, მწადს ა ქ ე ბ ა ნ ი // დავითის, დავით ვჯღღე
მუსიკობად. (შავთელი, 1₁₋₂).

თუ ვისცა უ ქ ი, შენი კმა შ უ ქ ი // ელვ ანუ მზევად ანუ მთვარე
ვად (ჩახრ. 38₁).

არვისად ს წ ო რ რ ა დ, წავიდის შ ო რ რ ა დ // ინდოეთს იყვის მისი
საზღვარი (იქვე, 60₁).

უფლისა ნ ე ბ ა, იქ არ იქნება // მართალი მრუდსა გზასა
ვლიდესა, (არჩილი, „მეფეთა“, 99).

რაც ცისა ვ ე ლ ს ა, გრილსა და ს ხ ვ ე ლ ს ა // უნჯი იპოვა/
მიწას დებული;

უდაბნოს მ ყ რ ფ თ ა, სოფლის გ ა მ ყ ო ფ თ ა // დიდთაგან ნახეა
არის სიმდაბლე (ს. ს. ორბელიანი,
„ქილ. და დამ.“, 25).

მწვილდი ფ რ ც ხ ე ლ ი, უყროდ ფ რ ც ხ ე ლ ი // სხვისათვის მისი
მოსაწვევლად (მამუკა ბარათაშვილი).

მთვარეა ნ ა თ ლ ა დ // ბროლისა ნ ა თ ლ ა დ // ვნახე ჩენს არედ
(ბესიკი, „მოვედ აწ ძმამ“, 1₂).

ტანო ტ ა ტ ა ნ ო // გულ წ ა მ ტ ა ნ ო // უცხოდ მარებო *
(მისივე, „ტანო ტატანო“, 1₁).

ორი შინაგანი რითმა ზოგჯერ შეთანხმებულია ტაეპის გარეგან
რითმასთან; მაგ.:

ა ს უ ლ ა ს უ ლ ა, მკვრეტნი დ ა ს უ ლ ა // ესე ვინაა ჩემი ა ს უ -
ლ ა ? (არჩილი, „ანბანთ ქება“, 1₁).

ამას ა რ ი თ ა, ამ მ ა ს ა რ ი თ ა // არსად წავიდე ტუქსვით
ა რ ი თ ა („ქილ. და დამ.“ 57).

ქალაქი ვ ნ ა ხ ე, სამოთხის ს ა ხ ე // ერმის წალკოტებრ, გული
შეგ ა ხ ე („ქილ. და დამ.“ 85).

ზილფო კ ა ვ ე ბ ო // მ ო მ კ ლ ა ვ ე ბ ო / ვერ ს ა კ ა რ ე ბ ო
(„ტანო ტატანო“, 1).

ზილფო ნ ა შ ა ლ ო, შე მ ა შ ა ლ ო, მკვლელო დ ა ლ ა ლ ო
(ბესიკი, „მე შენი მგონე“).

ჰე ჩემი გ უ ლ ი, შენთვის დ ა გ უ ლ ი, არ ცად ა გ უ ლ ი
(„ნარგიზოვანი“).

ერთგვარი წინაცეზურული რითმები, რომლებიც რამდენიმე
ტაეპის შიდა მუხლებს მოიცავენ ერთი გარეგანი რითმის მქონე
სტროფში:

მთოვარე ს რ უ ლ ი, გაბადრ უ ლ ი, ან იჩინება,
მეყვსიად რ გ უ ლ ი, განქარგ უ ლ ი, შეიძინება,
ირისე თ ხ ზ უ ლ ი, დაგიშრ უ ლ ი, დაიბზინება
მარიხო რ თ უ ლ ი, მაზედ ბ მ უ ლ ი, მოილხინება.
(დ. თუმ., „მუსტაზადი“, 2₁₋₄).

უკანაცეზურული რითმა ტაეპის მეორე ნახევრის (კოლო-
ნის) ფარგლებშია მოქცეული: ის იწყება ცეზურის შემდეგ და
ერთმება მომდევნო ტაეპების (ან ტაეპის) უკანაცეზურულ რით-

შეფარდება მრავალგვარია. მრავალგვარია სარიტმო კლაუზულების დანარჩენი, უმახვილო ხმოვნებისა და თანხმოვნების ურთიერთ შეფარდებაც.

ვეფონიის მხრით ქართულ კლასიკურ ლექსში ცნობილია შემდეგი რითმები:

1. ზუსტი, 2. მდიდარი, 3. ღარიბი, 4. ღრმა, 5. ნაკლები, 6. ღია, 7. დახურული.

1.. ზუსტი რითმაში განმეორებულია კლაუზულის ყველა ბგერა უცვლელად. ზუსტი რითმის ნიმუშებია („ვეფხისტყაოსნიდან“):

ტანსა : ბანსა (ა-ნ-ს-ა).

ქნია : ქნია (ე-ნ-ი-ა).

ქებასა : ხლებასა (ე-ბ-ა-ს-ა).

წინა : შინა (ი-ნ-ა : ი-ნ-ა).

მწლები: ლწლები; თვწლები: გებრწლები (ა-ლ-ე-ბ-ი). თეიმურაზ I:

ველად: დასაწველად: ხელად: სველად (ე-ლ-ა-დ).

ვახტანგ მე-VI:

რგები: რგები: მრგები: რგები (ი-გ-ე-ბ-ი).

ბესიკი:

ვარდო: მარდო: შეგაფარდო: გავიზარდო (ა-რ-დ-ო). და

სხვ.

ქართულში მოიპოვება ისეთი ზუსტი დაქტილური რითმა, რომელიც ბოლო სამი ან ორი მსგავსი ხმოვნისაგან შედგება. მაგ., არჩილთან:

„ალირჩირო: ჩირო: დაირჩირო: ჩირო („გაბაასება კაცისა“... 144).

შდრ. იოსებ სააკაძის (მე- XXVII ს.) „ალექსიანიში“:

4. წყარო: შეიწყნარო: დააწყნარო: წყნარო
(„ქრესტომათია“, II, 395).

2. მდიდარი რითმაში (rime riche) კლაუზულის ყველა ბგერასთან ერთად მეტრული მახვილის მქონე ხმოვნის წინა, საბჯენი თანხმოვანიც (ზოგჯერ თანხმოვნებიც) განმეორებულია. ქართულ კლასიკურ ლექსში, განსაკუთრებით რუსთაველთან, საბჯენი თანხმოვნის (consonne d'appui) განმეორება ხშირი მოვლენაა; მაგ., სტროფი 485:

ხარიან: გვიხარიან: ვაგლახ არიან: იმკვეხარიან.

ამ რითმაში საბჯენი თანხმოვანი ბგერაა „ხ“.

შდრ. სტროფი 547:

ხელი: ცხელი: ვაერთხელი: ფიცხელი.

სტროფი 549:

სიხარულია: სრულია: სრულია: უნეცრულია.

ორმაგი consonne d'appui:

სტროფი 632:

გარდასრული: გაბასრული: ხარ მოსრული: სრაცა სრული.

სტროფი 50:

ელვა რგულია: ვინ ორგულია: სავარგულია: დაკარგულია.

რითმაში ორმაგი consonne d'appui წარმოიშევა ბგერათა ფონეტიკური დამსგავსების საფუძველზედაც; მაგ.:

შეირყეოდა: შეირხეოდა... (რუსთ.)

კომპლექსები „რყ“ და „რხ“ ბგერათა შედარებითი დამსგავსების საფუძველზე წარმოშობილი საბჯენი თანხმოვნებია და მდიდარი თმას ჰქონიან. ასეთია რუსთაველის ბევრი სხვა რითმაც (მაგ., „მომეხვრა: თქვრა და მისთ.).

3. ღ რ ი ბ ი რ ი თ მ ა ტაეპის კლაუზულაში ჩნდება მაშინ, როცა საბჯენი თანხმოვნები და მახვილიანი ხმოვნის მიმდევრო თანხმოვნებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგ., თქმული: უტყვი; ველი: ხენი; არი: ასი და ა. შ.

რუსული ღარიბი რითმის ნიმუშებია, მაგალითად, ლომონოსოვთან: берега: врата; земли: твоя; среди: веки; ლერმონტოვთან: терплю: смотрю; мою: благодарю და სხვ⁹.

4. ღ რ მ ა რ ი თ მ ა შ ი მახვილიანი ხმოვნის წინა ხმოვნებიც (ზოგჯერ თანხმოვნებითურთ) ერთნაირია. მაგ.,

ორმარცვლიანი (ქალური) ღრმა რითმები (ნიმუშები „ვეფხის-ტყაოსნიდან“):

არვინ მინა—გაირბინა (ა-ი... ა-ი).

არ დათრვნა: უნდა პრვნა (ღ-ა... ღ-ა..).

სამსახურად: წამაცურად (ა-მ-... ა-მ..).

სამმარცვლიანი (დაქტილური) ღრმა რითმები:

ბადახშორსანი: ქარქაშორსანი (ა-ა... ა-ა..).

დასთვალვრდითა: მოგვართმრდითა (ა-ი... ა-ი..).

უხაპრონი: არ ხაპრონი (ს-ა... ს-ა..).

5. ნაკლული ანუ არაზუსტი რითმა ხასიათდება კლავზულის მარცვლებში რომელიმე ბგერის ნაკლებობით. ამგვარ რითმათა კლასიფიკაცია დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. საკმე ისაა, რომ მთელი რიგი არაზუსტი რითმები შეგნებული პოეტური პროცესის ნაყოფია, მაგალითად, ახალ ევროპულ, რუსულ და ქართულ პოეზიაში (ე. წ. ასონანსი, კონსონანსი, დისონანსი და სხვ.). თვითონ ტერმინს „არაზუსტი რითმა“ შეუძლია შეცდომაში შეგვიყვანოს და ორი სხვადასხვა მოვლენა აეურითოთ ერთმანეთში. მაგ., ასონანსი ისეთივე სრულუფლებიანი პოეტური ელემენტია ლექსისა, როგორც ზუსტი რითმა და კომპოზიციური დანიშნულებით სრულიად არ დაუვარდება ამ უკანასკნელს. ე. წ. ლარიბი რითმა ევფონიური მხრით ნაკლებ აღიქმის (თუმცა იგი ზუსტი რითმების რიგს ეკუთვნის), ვიდრე აკუსტიკურად მოულოდნელი ასონანსი. ამიტომ არაზუსტი რითმის ზოგიერთი სახეობა ისტორიულად გარკვეულ პროგრესულ დანიშნულებას ასრულებს და ის ყოველთვის არ უნდა მივიჩნიოთ ლექსის დეფექტად.

არსებობს შემდეგი სახის არაზუსტი ანუ ნაკლული რითმები:

ა. ასონანსი ანუ ისეთი რითმა, რომლის კლავზულის ხმოვნები ერთნაირია, ხოლო თანხმოვნები -- სხვადასხვანაირი. ქართული ასონანსები მეტწილად დამსგავსებულ ბგერებს ემყარებიან. ბგერათა ასეთი ჯგუფებია „თ // დ“, „უ // კ“, „ქ // ჟ“, „ჯ // დ“ და სხვ. მაგ., ხონელსა: რომელსა (რუსთ.); ჭრისტოტელი: ტომელი (ჩახრ.); შესამოსელი: შესამკობელნი (შავთ.); ქაჯთა: აჯდა (საბა, „ქილილა და დამანა“, გვ. 4); ჩნდებიან: შევნიან (იქვე); მონაყიდს: აღმონაჟიდს; აყვარა: ატარა (გურამიშვი.); მაყარს: მაჭარს (დ. სააკაძე, „ანთოლოგია“, 22, 3₁); დასდასად: ათასად (ბესიკი, „რუხის ბრძოლა“) და მრ. მისთანანი.

რუსულში ასონანსის ნიმუშია: *ветер: море*¹⁰ და სხვ.

ასონანსში ყურადღება ექცევა თანხმოვანთა დაკლებასა და შეესებას, მათს გადასმ-გადმოსმას და ა. შ. მაგ., თანხმოვანთა დაკლების ნიმუშებია: ლუპებს: უპეს (გურ.); შეუნდევ: შეუდევე (მისივე); ნათქმისა: საქმისა („ქილ. და დამ.“, 80) და ა. შ. დანარჩენი ვარიაციები მკითხველს შეუძლია თვითონ წარმოიდგინოს და ადვილად შენიშნოს. მსგავსი მოვლენები რითმაში რაიმე შეგნებული პოეტური პრინციპით არაა ნაკარნახევი.

ბ. კონსონანსი მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების იგივეობა დარღვეულია, თანხმოვნები კი—ერთნაირია. ქართულ კლასიკურ ლექსში ცალკე უნდა გამოიყოს ისეთი კონსონანსები, რომლის კლავზულაში მეტრული მახვილის მქონე ხმოვნების ერთ-

გვარობაა დარღვეული. რუსთაველთან, რომელიც ზუსტი რითმის უდიდესი ხელოვანია, ასეთი არაზუსტი რითმების რიცხვი რამდენიმე შემთხვევით ამოიწურება¹¹. აი ისინიც:

მაღალ შაირში:

146. ეუბნების: მოენდობის: შობის: ეგონების
(ე - ო - ო - ე).

5. გაამელანოს: რენოს: მოაყრენოს: არ ატკრენოს
(ა - ი - ი - ი -).

მაღალ შაირში:

6. ხელოვანება: გრნება: ხსნება: მონება (ა - ო - ე - ო).

1078. მონახსნები: ვენები: მგზნები: დავიყრენები (ე-ე-ე-ო).

1744. მისანდრბელი: მსწრბელი: მაყოვნბელი: მხლბელი
(ო ო-ე-ე).

არჩილი: სხვაცაა: ხრცაა („საქ. ზნეობ.“ 60).

რუსულში კონსონანსის ნიმუშია ПИЩ: ПЕЩ¹² და მისთ.

არაზუსტი რითმები ხშირია ალორძინების მწერლებთან. გვხვდება ის უნიკიერესთა ლექსებშიაც (უფრო ხშირად პოემებში). ერთი მაგალითი: შემირთავს: დამირთავს (გურ.) და სხვ.

მეტრული მახვილის მატარებელ ხმოვანთა მიმდევრო ხმოვნების განსხვავებანი რითმებში აგრეთვე ხშირი მოვლენაა ალორძინების ეპოქის მწერლებთან. ტიპური მაგალითი: „მრტბელი: სასტუმრტბელი: გამარჯვებულნი“ (ე-ე-უ) და მისთ.

გ. დ ი ს ო ნ ა ნ ს ს, როგორც არაზუსტი სახის ჰიპერტროფიულ ფორმას, რომელსაც შეგნებული ხერხის ხასიათი აქვს, ქართული კლასიკური ლექსი არ იცნობს¹³.

არაზუსტი რითმის ერთ-ერთი (და ქართულ ლექსში გავრცელებული) სახეა არათანაბარ მახვილიანი და არათანაბარ მარცვლიანი რითმები; პირველი მეტწილად მახვილების გადაადგილების საფუძველზეა შედგენილი, ხოლო მეორე სახის რითმაში კლაუზულათა მარცვლების რაოდენობა მერყეობს.

მაგალითები:

ვრლსა: ნათლსა (დ. თუმანიშვი.); უსუბუქდა: აუჩუქდა: ბუქი-ბუქდა: არ გ ა უ ქ და (რუსთ. 986); ორნივ-ყე: ვრწყე (საბა „ქილ. დამ.“, გვ. 352); ძეო: მომიძრეო (გურამიშვი. „ძის ვედრება დავითისაგან“ .1—3)¹⁴; არჩილი: იამ: ბნიამ („ლექსნი ასეულნი“, 67);

რუსულში არათანაბარმახვილიანი რითმის ნიმუშებია: **ВЛЖНЫ:**
СКВАЖИНЫ; ШИЦУ; ЦАРИЦУ; СТОЛУТ; ЖПУТ და მისთ. ¹⁵

6. ღ ი ა რ ი თ მ ე ბ ი ბოლოვდებიან ხმოვნებით, რაძდენიმე ნიმუში „ვეფხისტყაოსნიდან“:

სვიანი: ყმიანი; ტვერი: ბვერი; ძნელია: მქნელია; ბნელია: სა-
წუნელია; თხრობილი: ძმობილი; მონდობილი: ცნობილი და მისთ.

ქართულ კლასიკურ ლექსში არსებობს ხუთივე ხმოვნით („ა“, „ე“, „ო“, „უ“ და „ი“) დაბოლოებული ღია რითმები. აქედან ყველაზე ნაკლებად გვხვდება „უ“-ზე დაბოლოებული ღია რითმა.

7. დ ა ხ უ რ უ ლ ი რ ი თ მ ე ბ ი თანხმოვნებით დაბოლოებული რითმებს ეწოდება. მაგ., „ვეფხისტყაოსანი“:

მოვიდიან : გამოსცდიან : ატირდიან : სდიან;
მფახველად : უნახველად : მსახველად : ახ, ველად;
მემხურვალების : გვევალების : შეებრალების : გენაცვალების;
დაებადენით : დადენით : გაიცადენით : ამომხადენით.

რუსთაველთან ძირითადად ეს ოთხი თანხმოვანი (ნ, დ, ს და თ) ადგენენ დახურულ რითმებს. უფრო იშვიათია სხვა თანხმოვნებით დამთავრებული რითმები. მაგ., „ც“-ზე დამთავრებული რითმა იხ. არჩილთან („მფეთა“, 34: სჯულსაც: მართლმსაჯულსაც: ბურჯულსაც: კლარჯულსაც). „მ“ და „ვ“-ზე: ზრახავ: ახავ: ნახავ: განიზრახავ (არჩილი, „გაბაასება კაცისა“... 2); ყური სამ: თუ ი სამ: ცრუისამ: ქვისამ (იქვე).

რუსული მეტრიკა არჩევს აგრეთვე ნახევარხმოვნებით დამთავრებულ ანუ შერბილებულ (СМЯГЧЕННЫЕ) რითმებს, რომლებიც ბოლოვდებიან ბგერით შ. მაგალითად: МОИ:ТЕСЬМОИ. შერბილებულ რითმებს ადგენენ სიტყვები СВОИ, МЫСЬ, ВЗАРОИ და მისთ ¹⁶. ქართულ ლექსში ნახევარხმოვნები და იოტა არასოდეს არ შედის ტაეპის მარცვლების სათვალავში (თითო-ორილა შემთხვევა შენიშნულია ურითმო ქართულ იამბიკოებში), ხოლო ტაეპის კლაუზულაში რითმის შემადგენელ ხმოვნად იგი არასოდეს არ გვევლინება. ამიტომ შერბილებული რითმის ნიმუშებს ვერ დავასახელებთ ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსში.

საზოგადოდ ორთოგრაფიას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ქართული რითმის შედგენისას, რადგან ტაეპის კლაუზულის ყველა ბგერის გამოთქმა ჩვეულებრივ ზუსტად ემთხვევა გრაფიკას. უნდა გვახსოვდეს, რომ ქართული ლექსის სა-

რითმომარცვლები სთვითეული ბგერა თანაბარი ექსპრესიული წონისაა.

§ 5. რითმა და სიტყვა.

ა. რითმის სემასიური დანიშნულება.

რითმის ერთ-ერთ თავისებურებას, გარდა აკუსტიკური და კომპოზიციური დანიშნულებისა, ისიც შეადგენს, რომ ხაზს უსვამს, უფრო მკაფიოს ხდის ტაქტის ბოლოს მოხვედრილ სიტყვებს: პოეტური ტექსტის ამთვისებლის ყურადღება უნებლიეთ ჩერდება იმ სიტყვებზე, რომელთა ბგერითი ერთგვარობა თვალსაჩინოა ნაწარმოების აღქმის დროს. რითმა სიტყვის მნიშვნელობას აძლიერებს. ხშირად სრულიად უმნიშვნელო სიტყვები (მაგალითად, დამხმარე სიტყვები, კავშირის ფორმები, ერთმარცვლიანი შორისდებულები და ნაცვალსახელები), რომლებიც პროზაში მეტწილად მიჩქმალულია და საგრძნობ ინტონაციურ წონას არიან მოკლებულნი, სალექსო ტაქტის ბოლოს უფრო რელიეფურნი ხდებიან:

მაგ., რუსთ. (1405):

წიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გაცაშალა მან

პირსა დაიდგა,—დაეცა,—ვარდმან ფერითა მკრთალამან.

ასევე გამოყოფილი რითმაში სიტყვები „მუნ“, „და“, „წა“, „რა“, „რე“ და მისთ.

არჩილი: მონა და: მონადა: მოაწონა და?: მოიგონა და
(„საქართ. ზნეობანი“, 19).

შემობრუნდა: არა უნდა: შემობრუნდა: მუნ, და (რუსთ. 90).

რანი და: მოვკანი და: სახლი და: კარი, ბანი, და (ვახტანგ VI).

გარდაპტრიწა: დაამიწა: მოამიწა: ამაყი წა (რუსთ.).

მე რა: ვერა: მზერა: სიძუნწე, რა (რუსთ.).

მოგიწერე: ჯერე: სიალფე რე: დაიჯერე (რუსთ. 1350).

ზოგჯერ რითმაში ხდება სიტყვის სრული დაშლა ცალკეულ ნაწილაკებად, ამ უკანასკნელთა სემასიოლოგიზაციის მიზნით. კერძოდ ომონიმის (მაჯამის) აგების ხერხი ამ კანონზეა დაფუძნებული. სარითმო სიტყვის დანაწევრების უკიდურეს მაგალითს ქართულ კლასიკურ რითმაში წარმოადგენს შორისდებულთა გაჩენა სამახვილო მარცვალზე ან კლაუზულის უკანასკნელ მარცვალზე (ხმოვანზე):

მე რვა: ბერვა: წვერა: ათასჯერ ვა (754).

არისა: სახისა: მნახისა: ახ, ისა (რუსთ. 735).

თქმევა: გამორჩევა: ხევა: დავრჩე, ვა (იქვე, 268).

ელვა: ერთხელ ვ ა: დელვა: წამოქელვა (იქვე, 1048).

დაჰყო: აჰყო: აჰ ჰყო (იქვე, 571).

რუსთაველთან ხშირია სემასიური გაძლიერება ერთი ხმოვნისა(კი, მაგალითად, — „ა“ . ნისა:

ორხეოდა: გარდიქცეოდა: უმხნეოდ ა: მზეოდა (1013).

უცხელესითა: კვესითა: წესითა: მზე სით ა (986).

არ მენახა: გაემკვახა: დაგესახა: გლახ ა (320).

გინა: შინა: არავინ ა: ეწყინა (290).

წინა: მინა: ვინ ა: შინა (1186).

წინა: შინა: გვინა: ვინ ა (1336).

გმირსა: პირსა: ღირს ა: კირსა (516).

მიეწურა: ჰბურა: დააჰკურა: დღე დასტურ ა (359).

ბ. რ ი თ მ ი ს მ ო რ ფ ო ლ ო გ ი ა .

არსებობს ერთგვარი გრამატიკული ფორმის რითმები, მაგალითად, მსგავსი დაბოლოების (ანალოგიური მორფემების) მქონე რითმები. ასეთი რითმების ჯგუფს ეკუთვნის ე. წ. ს უ ფ ი ქ ს უ რ ი , ფ ლ ე ქ ს ი უ რ ი და ძ ი რ ი ს ე უ ლ ი რ ი თ მ ე ბ ი , რომელთაც მეტწილად ზმნისა, ზედსართავისა, სიტყვის ძირისა და სხვა მორფოლოგიური ელემენტების ერთგვარობა ახასიათებთ.

1. ზ მ ნ ი ს ე უ ლ ი (ფ ლ ე ქ ს ი უ რ ი) რ ი თ მ ე ბ ი :

ხდებოდა: კრთებოდა: ეზარდებოდა: მოუბრუნდებოდა („ვეფხისტყაოსანი“, 1382).

მოისმინა: დაეფინა: წინა: არ ეწყინა (იქვე, 1528).

მოვიდა: იფარვიდა: ზრვიდა: დაფარვიდა (იქვე, 1530).

უსალამეს: დააამეს: შეალამეს: აწამწამეს (იქვე, 1541).

სძულდეს: გაუსრულდეს: დაუწყულდეს: გამორკმულდეს (იქვე, 1664).

რუსულში ფლექსიური რითმის ნიმუშებია: *принимает: подерживает; творит: говорит* და სხვ.¹⁷

2. ზ ე დ ს ა რ თ ა ვ ი ს ე უ ლ ი (ს უ ფ ი ქ ს უ რ ი) რ ი თ მ ე ბ ი :

ხიანი: კლდიანი: მარჩიანი: ვაგლახიანი (900).

შვენიერთა: მღერითა: ფერთა: ჯერთა (1071).

კენართა: წყნართა: მოცინართა: მოუბართა (61).

რუსულში: *терпение: смещение; широкий: высокий* და სხვ.¹⁸

3. სიტყვის ძირისეული რითმები:

ნასი: ხასი: ფლასი: თასი (რუსთ. 1205).

მინაწერი: წვერი: ფერი: მონაბერი (რუსთ. 1311).

ძღვენი: ცხენი: მფენი: თქვენი (1440).

არ ბარგოსანი: ქარმაგოსანი: მგოსანი: პერანგოსანი (1355).

რუსულში: приход: уход: видеть: неавидеть და ა. შ.¹⁹

სიტყვის მთლიანად გრამატიკულ მიმოხრაზე დაფუძნებული რითმები შავთელის 97-ე ოდისა:

შენ, გონიერო // გულის ხმიერო, // თვით მეცნიერო // მეფევე
ძლიერო.

მიუკდომელო, // მიუწვდომელო, // მიუთხრობელო // წრფელ-
სახიერო,

განათლებულო, // განახლებულო, // გაბრწყინებულო // მზეო
ციერო,

გალაღებულო, // გალომებულო, // კვლავ გოლიათო // გულ-
ლმობიერო.

4. შედგენილი რითმები. სარიტმო სიტყვები ხშირად დანაწევრებულია, ტაეპის კლაუზულაში ბგერები ყოველთვის მთლიანი ჯგუფების სახით არ მეორდებიან. ასეთ რითმებს შედგენილი ეწოდება. სისტემატურად გვხვდება იგი ქართულ კლასიკურ ლექსში, აგრეთვე აღორძინების ეპოქისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ ქართულ პოეზიაში. რამდენიმე მაგალითი მსუბუქი შედგენილი რითმებისა:

ჩახრ.: არიდენ: არი დენ; მე ბარე: ებარე.

რუსთველი: მღერად: მე რად; მოეფინების: ვინ ების; კიდ ენით:

დავერიდენით: კი დენით; მარეკი და: აეკიდა;

ანონიმი (XVIII ს.): ორბელის ძე: ორბებისზე.

ბესიკი:—იავარ: კია ვარ.

თუ რითმა რამდენიმე წევრისაგან შედგება, მაშინ ის მძიმე რითმად იწოდება. მაგ., რუსთაველის ომონიმური რითმა:

შავითა: გამქუშავითა: მე მაშავითა: და ვვაშ ა ვითა;

შდრ. შავთელი: მე მონაშენი: მე, მონა შენი (ოდა 98);

ვახტანგ VI: ესაია: ეს აი ა („ანბანთქება“) და მისთ.

ცალკე უნდა გამოიყოს რითმები, რომლებშიაც ერთ-ერთი მთლიანი სარიტმო სიტყვა მთლიანად შედის წინა ან მომდევნო რითმაში (ეს უკანასკნელი ითავსებს პირველს):

ვახტანგ VI: შავნაბადით: მუნა ბადით: ნაბადით.

დ. გურამიშვილი: კაცი — დედა კაცი;

ფარსადან ციციშვილი: ერთი ქალი: ფერ-გამქრქალი
(„ანთოლ.“ II, გვ. 71).

ქაიხოსრო ციციშვილი: სამაიამა: იამა (იქვე) და სხვ.

ანალოგიური რითმის მაგალითები რუსულში: обряд: ряд; село-
век: век; гладнокровно: ровно; небес: бес; стоица: лица და სხვ.²⁰

ამგვარ რითმას ჩვენ შეთავსებულ რითმას ვუწოდებთ.
ქართულ კლასიკურ ლექსში შეთავსებული რითმები ხშირია.

ცალკე უნდა დავახასიათოთ აგრეთვე შემდეგი სახის რითმები:

5. ომონიმები ანუ მაჯამები. ქართულ ლექსში მაჯამები
საკმაოდ გავრცელებული რითმაა. ომონიმურ რითმაში ორი ან მეტი
რაოდენობის სიტყვა, სრული ბგერითი იდენტურობის მიუხედა-
ვად, შინაარსის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავდება. ასეთი გან-
სხვავება ზოგჯერ ადვილი დასადგენია, ზოგჯერ კი გაუგებარი
რჩება.

ომონიმის შედგენის პირობას წარმოადგენს ერთი სიტყვის
მნიშვნელობის ვარირება ან რომელიმე სარიტმო სიტყვის ცალკე
ნაწილებად დაყოფა და ამ უკანასკნელთა აღქურვა დამოუკიდებე-
ლი მნიშვნელობით. ამრიგად — მორფოლოგიურად ომონიმი შეიძ-
ლება იყოს დაყოფილი და მთლიანი.

მთლიანი ომონიმის ნიმუშებია (ერთი სიტყვის ჩარჩოში):

ჩახრ. 16: ისო: ისო;...

რუსთ. 187: გაეკიდა: გაეკიდა;...

თეიმურაზ I: მისანი: მისანი;...

„ წარბისა: წარბისა;...

ვახტანგ VI: მონაწევი: მონაწევი;...

„ რა სჯობს მაისში თბილისსა, ვარდი ვარსკვლა-
ვებრ ეს ხასა

მწვანედ ლელავდეს გარემო, ცის ცვარი მასზე
ეს ხასა“ („მაჯამა“).

ბესიკი: ახვედა: ახვედა;... („ენახე პირინზე“, 4).

დაყოფილი ომონიმის ნიმუშებია:

ჩახრ. 23. არი დენ: არიდენ: არ იდენ: არიდენ..

შავთ. 24. ეს რომ არა მით?: ეს რომ-არამით?: ეს რომ-არამით:
ეს რომ არამით.

„ 19. ანაგებითა: ანაგებითა: ანაგებითა: ანა გებითა.

რუსთ. 137: ასად აგეს: ასადაგეს: ა, სადაგეს: ასადაგეს.

რუსთ.: შავითა: გამქუშავითა: მე მაშა ვითა: და ვვაშ ა ვითა;
თეიმურაზ 1: დანა ტარით?: დანატარით?: დანატარით: დანა-
ტარით;

„ მა შენსა: მაშენსა: მაშენსა: მაშ ენსა;
„ შენ იარა: შენ ია რა: შენ იარა: შენი არა?

გურამიშვილი: სილამაზე: სილა მაზე;
ბესიკი: მანავნი: მან ავნი; არვებით: არ ვებით; შენებით:
შენ ებით;

დ. ორბ.: ივავსა: ივ ავსა;
დიმ. თუმ.: მას რისა: მასრისა და მისთ.

მაჯამები გვხვდება სტროფის შიგნითაც. ორმაგი წინაცეზუ-
რული დაყოფილი ომონიმური რითმები პირველად გამოიყენა ჩახ-
რუხაძემ. მაგ., სტროფი 27:

შენ არე მთენი: შენ არე მთენი // არ გვანდეს შუქთა
ჰაეროვნებად
არა თუ ზევსი, არათ უზევსი // არ! შენ ხარ მნათი
დაუყოვნებლად!
მისმიერ მისად, მისმი ერმისად // სხვათა მნათობთა
მართ მინდ მკვდოვნება,
არს ასულ-ტანი—არსა სულ ტანი // არა თუ შინა
სამაროვნებად.

ამ სტროფის შინაგანი სქემა (ომონიმური რითმების განლაგე-
ბისა) მისაბამ მაგალითად იქცა აღორძინების პერიოდის ქართულ
პოეზიაში და იგი ცნობილია „ჩახრუხაულის“ სახელწოდებით.
საზოგადოდ ომონიმური რითმების ხშირი გამოყენება ყოველთვის
წარმოადგენდა დეფექტს პოეტური ნაწარმოებისას, რადგან იგი
აზვიადებს ცალკეული ელემენტის როლს და ამის გამო თვითმიზ-
ნური ცდის ხასიათს იძენს. რუსთაველს სულ 19 მაჯამა აქვს „ვეფ-
ხისტყაოსანში“²¹. აღორძინების ეპოქაში კი იგი ძალიან ხშირი
მოვლენაა და ხარისხობრივად დიდად დაუვარდება რუსთაველის
ომონიმებს.

„საერთოდ მაჯამა ხელოვნური ფორმა არის,—მართებულად
აღნიშნავს კ. კიკინაძე,—ეს ხელოვნურობა სიმახინჯემდე დავიდა
აღორძინების პერიოდში. რუსთაველის მაჯამები კი განირჩევა
მეტად რთული მოფიქრებით და იშვიათი მუსიკალობით; პოემის
ტექსტში მათი აქა-იქ გამოჩენა ახალისებს ლექსის რიტმის
დენას“²².

6. ტევეტოლოგიური რითმა. ომონიმისაგან იმით განიჩევა, რომ სარიტმო სიტყვები ბგერითი შემადგენლობისა და აზრის მხრივ უცვლელ განმეორებას წარმოადგენენ. იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც პოეტის „გამოუვალობის შედეგი“. ქართულ ლექსში ტევეტოლოგიური რითმა იშვიათი მოვლენაა, თუმცა ის ჯერ კიდევ რუსთაველთანაც გვხვდება. მაგ.:

ჩემი აწ სცანით ყოველმან მას ვაქებ, ვინცა მ ი ქ ი ა
მისი სახელი შეფრქვევით ქვემორე მითქვამს მ ი ქ ი ა.

7. პანტორითმა (გაბმული რითმა). რითმის უაღრესად ჰიპერტროფიულ სახეს წარმოადგენს და გულისხმობს მეტწილად ორი სტრიქონის მთლიან გარიტმვას. პოეზიასთან მას ნაკლები კავშირი აქვს და უფრო ექსპერიმენტული გართობის ხასიათს ატარებს; ქართულ კლასიკურ ლექსში მსგავსი რითმები ჩვენ არ შეგვხვედრია²³.

რითმის ლექსიკა. ქართული კლასიკური ლექსის რითმების ლექსიკური შემადგენლობის საკითხი სპეციალური მიმოხილვის საგანს შეადგენს. ამჟამად ჩვენ არ გავაჩნია ეპოქების მიხედვით შედგენილი ქართულ რითმათა ინდექსები, რომელიც გავვითვალისწინებდა რითმის ამა თუ იმ ლექსიკური ფორმის გამოყენების ტრადიციასა და მისი ლიტერატურული ხანდაზმულობისა თუ ორიგინალობის საკითხებს. ამიტომ ძნელი დასადგენია — როგორი რითმები ითვლებოდა ბ ა ნ ა ლ უ რ ა ნ უ გ ა ც ვ ე თ ი ლ რ ი თ მ ე ბ ა დ, მაგალითად, აღორძინების პერიოდში, და რომელი ა ხ ა ლ ა ნ ი შ ვ ი ა თ რ ი თ მ ე ბ ა დ. კვლევას ართულებს ის გარემოება, რომ დღესდღეობით ჩვენ არ მოგვეპოვება კრიტერიუმი ლექსიკური თვალსაზრისით რითმისადმი ძველი ქართული კაზმულსიტყვიერების წარმომადგენელთა დამოკიდებულების ცხადყოფისა. რუსთაველის რითმა განსაცვიფრებელი ეფფონიური და მეტრული სრულყოფილობით ხასიათდება, მაგრამ მკითხველი მოკლებულია საშუალებას წარმოიდგინოს პოეტის დამოკიდებულება რითმის ლექსიკური შემადგენლობისადმი. აშკარაა მხოლოდ, რომ რუსთაველის დროსვე ტრადიციულ ანუ უკვე გაცვეთილ რითმებად უნდა ყოფილიყო მიჩნეული სწრაფი ასოციაციით შერჩეული სიტყვების საფუძველზე წარმოშობილი რითმები. ასეთ რითმებად თავიდანვე ჩანს, მაგალითად, ფორმები: ს უ ლ ი: გ უ ლ ი; ვ ე ლ ა დ: ხ ე ლ ა დ; ნ ე ლ ი: ძ ნ ე ლ ი (ჩახრ., შავთ., რუსთ., თეიმ. I, ვახტანგ VI, იოსებ თბილელი და სხვ.). ო რ ი: ს წ ო რ ი: შ ო რ ი (რუსთაველი და სხვ.); ქ ა რ ი: ა რ ი; ხ ე ლ ი: თ ხ ე ლ ი და მრ. მისთ. მოტა-

ნილი ნიმუშების ტრადიციულობას მოწმობს მათი ძალიან ხშირი გამოყენება XI საუკუნიდან დღემდე. ახალ და იშვიათ რითმებად, უქვევლია, თავიდანვე ითვლებოდა ომონიმური რითმები, რადგან ორიგინალობის შოთხოვნილებას უწინარეს ყოვლისა მაჯამებს უყენებდნენ. ჩვეულებრივი, არაომონიმური, რითმების სიახლისა და სიძველის საკითხი, რასაკვირველია, უფრო ძნელი გადასაწყვეტია (მხედველობაში არა გვაქვს ზემოთ მოყვანილი, აშკარად ტრადიციული, რითმები).

დღესდღეობით ქართულ კლასიკურ ლექსში ახალ რითმებად შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ იშვიათად ხმარებულ რითმები, ე. ი. ისინი, რომლებსაც მხოლოდ და მხოლოდ ერთ რომელიმე ავტორთან ვპოულობთ. ასეთ რითმებს ვხვდებით, მაგალითად, შავთელის მე-27 ქებაში: „ა თ უ რ თ ი თ: რ ა დ უ რ თ ი თ: ჰ ო რ ო ლ ი თ უ რ თ ი თ: რ ა თ უ რ თ ი თ“. იშვიათი რითმების რიგს უნდა მივაკუთვნოთ ეტიმოლოგიურად დღემდე აუხსნელი სარიტმო-სიტყვა „ემუქმკეებიან“ ჩახრუხადის მე-6 ქების შინაგან რითმაში („შუქნი კრთებიან: ემუქმკეებიან“). ეს სიტყვა მეორედ და მხოლოდ ერთხელ ამოტივტივდა მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში ნ. ბარათაშვილთან (შდრ. ლექსში „ნა ... ფორტო-პიანოზე მომღერალი“: „შვენოდენ: ემუქმკებოდენ“).

იშვიათი რითმის ერთ-ერთ სახედ უნდა მივიჩნიოთ ე. წ. ეგზოტიკური რითმბ. ასეთია ჩახრუხადის რითმები:

„ღანთქა აბირონ და თან საბირონ // ...“ (ქება 93): და მისთ. ონომასტიკონის სარიტმო სიტყვებად გამოყენება ხშირია შავთელთანაც, ხოლო აღორძინების პერიოდში „ჩახრუხაულის“ რესტავრაციას მოჰყვა ასეთი რითმების ხელახალი გაჩენაც. შდრ. თეიმურაზ I-ის შინაგანი რითმები:

ო რ ი გ ი ნ ე ს ა : ო რ ა გ ი ნ ე ს ა // ... („შვიდთა კრებათათვის“, 6):
ღ ი ო ს კ ო რ ე მ ა ნ : ლ ე თ ი ს ა შ ო რ ე მ ა ნ // ... (იქვე 14).

თეიმურაზი „შამი ფარვანიანშიც“ მიმართავს ანალოგიურ რითმებს (გარეგანი რითმის სახით): „პ ი თ ა ღ ო რ ა მ ა : მიულორამა“ და მისთ.

ეგზოტიკურ რითმად უნდა ჩაითვალოს სიტყვა „ს ა რ ა ტ ა ნ ი“ „ვეფხისტყაოსანში“:

1328. მიწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნად ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათი პაემანისა,

ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა სარატანისა
სულთქნა, რა ნახა ყვაველი მან, უნახავმან ხანისა.

ამ ასტრონომიული ცნების ქართული შესატყვისით გამოყენება უფრო ადრე გვხვდება შავთელთან (ქება 13: „სწორად არს მზისა, კირჩხიბსა ზისა“). რუსთაველმა ქართული ტერმინი რითმაში ეგზოტიკური რითმით (არაბული ტერმინის გამოყენებით) გადმოგვცა. ნიშანდობლივი გარემოებაა ის, რომ შემდეგს ეპოქებში პოემის ბევრი გადამწერისათვის არაბული „სარატანის“ ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა დაკარგული იყო და ისინი კითხულობდნენ მას, როგორც „საროს ტანისა“, ხოლო აღორძინების ზოგიერთი პოეტი მის ქართულ ვარიაციებს იძლეოდა. ასე, მაგ., თეიმურაზ პირველი ისევ უბრუნდება შავთელის ტრადიციას, როცა რუსთაველის „სარატანის“ კვლობაზე ქართულ მეტაფორას აგებს: „მზე კირჩხიბზე გადაჯდების // შეიქმნების ქვეყნად თბობა“. შდრ. რუსთაველი: „... შეჯდომა სარატანისა“).

ამრიგად შოთას „სარატანისა“ ქართულ პოეზიაში ეგზოტიკურ რითმად დარჩა.

ეგზოტიკური რითმის ნიმუშებს ვხვდებით აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის პოეტებთანაც (მაგ., დ. სააკაძე: ჰგონია: თარ მაზონია. იხ. „ანთოლ.“ 291).

§ 6. ქართული რითმის ისტორიისათვის. ქართულ ლექსში რითმის აღმოცენების საკითხი დღემდე არ ყოფილა სათანადოდ დამუშავებული. ეს გარემოება აიხსნება თვითონ რითმის საზოგადო ისტორიის მთელი რიგი ბუნდოვანი პრობლემებით. ლიტერატურათმცოდნეობას აქამდე არ მოეპოვება ამომწურავი ცნობები რითმის ისტორიული გენეზისისა და მისი თავდაპირველი სამშობლოს შესახებ. ევროპული ენებისათვის, კერძოდ რომანული ენებისათვის, ისმის საკითხი საშუალო საუკუნეების ლათინური ჰიმნური პოეზიის გავლენის შესახებ, ხოლო ამ უკანასკნელში რითმის გაჩენას ზოგი უკავშირებს კლასიკურ ლათინურში არსებულ ემბრიონალურ რითმებს, ზოგი კი—მის საწყისად თვლის აღმოსავლეთს, სირიელი მამების თხზულებებს. საშუალო საუკუნეთა დასავლეთის პოეზიაში (კერძოდ პროვანსალურში) რითმის აღმოცენებას უკავშირებენ აგრეთვე აღმოსავლურ, უმთავრესად არაბულ, ზეგავლენას და ა. შ.¹⁴ მთელი რიგი რუსი ავტორები (კერძოდ ფორმალისტებს შორის) ამ ზოგადი და მოკლე ცნობის გარდა, არაფერს ამბობენ რითმის ისტორიული გენეზისის შესახებ და ისინი მხოლოდ ევროპული ენების (ძველი გერმანულისა და რომანულის)

საფუძველზე იკვლევენ რითმის წარმოშობას, ისიც ემბრიონალური რითმის ფარგლებში²⁵. მაგრამ ქრონოლოგიური ჩარჩოების თვალსაზრისით ევროპულ ენათა მონაცემების ნიადაგზე მწიგნობრული რითმის აღმოცენება არ სცილდება VIII—IX საუკუნეებს.

საკითხის ასე დაყენება ამჟამად კარდინალურ რევიზიას მოითხოვს.

რითმის საზოგადო ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ბიზანტიურ პოეზიაში რითმის არსებობის საკითხს. რუსი და დასავლეთ-ევროპელი მკვლევარები (ჟირმუნსკი, კლუგე, შტენგელი, რ. მეიერი) სისტემატურად ეწეოდნენ ამ ფაქტის იგნორაციას.

თუ რამდენად აუცილებელია ბიზანტიური პოეზიის ისტორიის გათვალისწინება რითმის ისტორიის საკითხშია, ამას ცხადყოფს თუნდაც ის ამბავი, რომ ჯერ კიდევ IV საუკუნის ბიზანტიელი მწერლის, გრიგოლ ნაზიანზელის (329—390) ერთ-ერთ სიტყვაში გამოყენებულია ცეზურული რითმა („დოკიმასას ... დოქსას“), ხოლო მეორე ავტორი რომანოზ მელოდოსი (VI საუკ.) სპორადულად მიმართავს ასონანსებს (ს. ყაუხჩიშვილი)²⁶. რითმა სისტემატურად აქვს გამოყენებული V საუკუნის ბიზანტიელ მოღვაწეს პროკლე კონსტანტინოპოლელს ერთ-ერთ თავის ჰომილიაში²⁷.

უაღრესად საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულში, კერძოდ ელინისტური პერიოდის ბერძნულ მწერლობაში, ჩანასახი ცეზურული რითმისა („რითმიანი კლაუზულა“) გვხვდება კალიმაქე კვირინელთან (315—240)²⁸.

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ბიზანტიური ლექსთწყობა ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს საზოგადოდ ევროპულ სილაბურ ლექსთწყობებს (ცეზურული და გარეგანი კლაუზულების ხასიათით იგი ყველაზე ახლოსაა შემდეგ ჩამოყალიბებულ ევროპულ ლექსთწყობათა სილაბურ სისტემებთან), თავისთავად ცხადი უნდა იყოს მისი მნიშვნელობა რითმის საზოგადო ისტორიისათვის.

ქართულ ლექსში რითმის წარმოშობის საკითხს სპეციალურად შეეხო პ. ინგოროყვა. მისი შეხედულებით, ქართულში არაბულის გზით რითმის აღმოცენების შესაძლებლობა გამორიცხულია, რადგან უკვე მე-6—7 საუკ. ქართულ მწერლობაში რითმა დადასტურებული ფაქტია, ხოლო „ურთიერთობა არაბულ მსოფლიოსთან უფრო გვიან იწყება. არაბეთი ამ დროს წარმოადგენდა ერთგვარს „terra incognita-ს“ ქართველებისათვის“. რაც შეეხება ახალ ირანულ პოეზიას, იგი აღმოცენდა სპარსეთში ისლამის დამკვიდრების შემ-

დევ და რითმა მისი მიუცილებელი ელემენტია უკვე მე-9 საუკუნე-
დან, მაგრამ ეს მოვლენა გვიანდელი ფაქტია ქართული რითმის
ისტორიის თვალსაზრისით. ფალაურში რითმის არსებობა ჰიპო-
თეტურად არის აღნიშნული. პ. ინგოროყვა ასკენის: „საფუძვე-
ლი რითმის გაჩენისა სამსავე ლიტერატურაში—ირანულში (ფაპლა-
ურში), ქართულში და არაბულში—ყველა ნიშნით ამ ხალხთა
ფოლკლორულ პოეზიაში უნდა ვეძიოთ, რომელსაც ადრევე
მიუღწევია განვითარების მაღალ დონემდე. კერძოდ, აღსანიშნავია,
რომ ქართულს ხალხურ პოეზიაში რითმას ძველი სათავეები
უჩანს, რითმა შეადგენს ხალხური ლექსის ორგანიულ ელემენტს.
ქართულ ხალხურ პოეზიაში ურითმო ლექსი მხოლოდ იშვიათი
გამონაკლისის სახით თუ გვხვდება. უძველესი ფოლკლორული
ეპიური ფრაგმენტები, როგორც, მაგალითად, ამირან-პრომეთეს
ეპოსის პირველადი ფენა, არქაულობით აღბეჭდილი, რამდენიმე
უძველესი რითმიანი ლექსის გადანაშთს შეიცავს. რითმა გვხვდება
ვარათაგნი—ვახტანგის ეპოსის ფრაგმენტშიაც. რითმა მიღებულია
აგრეთვე უძველეს ქართულს მითოლოგიურ და მაკიურ ლექსებში.
ამის მიხედვით საფიქრებელი ხდება, რომ რითმა წარმოადგენს
ქართული წყობილი სიტყვის ბუნებრივი განვითარების ნაყოფს.
ქართული სილაბიური ლექსი (?), ნელი ტალღისებური მახვილით,
სჩანს ადრევე დაყრდნობია რითმას, როგორც სალექსო სტრიქო-
ნის შემკვრელსა და ქედის მიმცემს ელემენტს. ქართულ ხალხურ
ლექსს სჩანს ადრევე აუთვისებია რითმა, როგორც პოეტური მეტ-
ყველების ბუნებითად მოცემული საწყისი, ხოლო ხალხური პოეზი-
იდან იგი შემდეგ გადასულა ლიტერატურაში“²⁹.

ქართული რითმის აღმოცენების საკითხის განხილვისას მხედვე-
ლობაში უნდა მივიღოთ ბიზანტიური ლექსთწყობის განვითარების
გზები. უწინარეს ყოვლისა აქ ბიზანტიური ლექსის რითმის პრობ-
ლემა იჩენს თავს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ძველი ქართული
მეტრიკა ნაწილობრივ ბიზანტიურისაგან არის დავალებული, მაგა-
ლითად, ერთ-ერთი უძველესი საზომით—ქართული იამბიკოს თორ-
მეტმარცვლიანი მეტრით—მკაცრად დაცული ცეზურით ხუთი მარცვ-
ლის შემდეგ (იხ. თავი „სტროფი“, §3, 4). მიუხედავად
ამისა, რითმის სფეროში შეუძლებელია პირდაპირი
ზეგავლენის შესახებ ლაპარაკი. მნიშვნელოვანია მხო-
ლოდ ის ფაქტი, რომ რითმის უძველესი, დოკუმენტურად დამო-
წმებელი ნიმუშები ჩვენ გვხვდება იმ მწერლობაში, რომელთანაც
ქართულ ლიტერატურას მკიდრო ისტორიული კავშირი ჰქონდა.
ვარდა ამისა, საკითხავია—თვითონ ბიზანტიურ ლექსთწყობაში

რითმა ნაციონალური წარმოშობისაა, თუ იგი სხვა რომელიმე მეზობელი აღმოსავლური კულტურისგანაა ნასესხები?

ერთი აშკარაა: ბიზანტიურ პოეზიაში რითმის არსებობის ფაქტი ნიადაგს აცლის რითმის აღმოცენების კვლევისას უფრო გვიანდელი, არაბულ-ირანული, ნაკადისათვის რაიმე მნიშვნელობის მინიჭებას.

ყველაზე უფრო საფუძვლიანი ჩანს ამ საკითხში ნაციონალური საწყისების, სახელდობრ ქართული ხალხური პოეზიის, მნიშვნელობა და ხედრითი წონა. მაგრამ აქაც დიდი სიფრთხილეა საჭირო. ჩვენ არ მოგვეპოვება ჩაწერილი ნიმუშები უძველესი ქართული ხალხური რითმიანი ლექსებისა და არ ვიცით—გარეგანი რითმებით შედგენილი ლექსები ხალხურიდან შევიდა ლიტერატურაში თუ პირიქით. როგორც ჩანს, ამ საკითხის სრული უცილობლობით გადაწყვეტა ამჟამად შეუძლებელიცაა.

მაგრამ შეიძლება არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდეს იმ ფაქტს, რომ ქართულშიაც, ისევე როგორც აღმოსავლურ და ევროპულ ენებში, გავრცელებულია ბგერითი განმეორებანი: ხალხურ გამოთქმებსა, ანდაზებსა და გამოცანებში რითმა გვხვდება სიტყვათა პარალელიზმებისა, ეტიმოლოგიური განმეორებებისა და სიტყვათა ალიტერაციული დამსგავსებების სახით. ადვილი შესაძლებელია, ლიტერატურული ანუ მწიგნობრული გარეგანი რითმის წარმოშობას ქართულშიაც ამგვარი ბგერითი ტავტოლოგიები და პარალელიზმები უძველესად. ავილოთ შემდეგი ნიმუშები: ანდაზები: „თაგვმა თხარა, თხარა // კატა გამოთხარა“, „თეთრი კბილი // შავი გული“, „კაცი კაცითაო // ლობე ქაცვითაო“, „რაც მოვივა დავითაო // ყველა შენი თავითაო“, „რიონი—ნარიონალს // ნიორი—ნანიორალს“, „როგორც ბერიო // ისეთი ერიო“, „როგორც მოხვალ სვინაო // ისე წახვალ შინაო“, „არაშენდა // გადაშენდა“, „ლელისთავი // გველისთავი“, „ააფრინე ალალიო // რაც არ არი—არ არიო“, „დღდინაცვალი // თვალში ნაცარი“, „სხვისი ქირიო // ლობეს ჩხირიო“, „ქალი თმიანი // მწვადი მცვრიანი“. გამოცანები: „გარეთ ატლასი, // შიგნით ათასი“ (ბროწეული), „ზურგი უგავს კლდესა, // მუცელი კრიანტელსა“ (კიბო), „ერთი ვველი, // ორი ხერელი“ (კრიალოსანი), „დავკარ ხმალი, // არ დაეტყო კვალი“ (წყალი) და მრ. მისთ.³⁰ შინაგანს პარალელიზმსა და ბგერითს განმეორებაზე აგებული ანდაზები და გამოცანები საკმაოდ ხშირია ქართული პოეტური ფოლკლორის გარდა სხვა ქართველურ ენებშიც (მაგ., მეგრულში). მწიგნობრულ პოეტურ კულ-

ტურას არ შეეძლო ანგარიში არ გაწია ქართული ფოლკლორის ხანგრძლივი ისტორიული ტრადიციისათვის.

მაგრამ საკითხავია: გარეგანი რითმა, როგორც რიტმული და კომპოზიციური ელემენტი, რომელი საუკუნიდან შემოდის ქართულ ლექსში გარკვეულ სისტემის სახით? რამდენადაც ის გულისხმობს სტროფსაც (მინიმალური სახით—ორ ტაქს), ჩვენ ისევ წერილობით ძეგლებს უნდა დავუბრუნდეთ.

უძველესი ქართული გარეგანი რითმა, როგორც შეგნებული კომპოზიციური ერთეული, დამოწმებულია მე-6—7 საუკუნიდან. პ. ინგოროყვას ცნობით, „სპარსთა ცხოვრებაში“, ფალაური „უფალთა წიგნის“ ქართულ ვერსიაში, შეტანილი ყოფილა ორტაქტიანი ლექსი, რომელიც ციტატის სახით გვხვდება ლეონტი მროველის ისტორიულ თხზულებებში. აი ეს ციტატა — 16-მარცვლიანი ე. წ. „დაბალი შაირი“:

რომელმაც შეჰკრა ჯაქვეითა // ბევრასფი გველთა უფალი
და დააბა მთასა რაჲს ზედა, // რომელ არს კაცთ შეუვალი³¹.

ასეთი ემბრიონალური (ასონანსური სახის) რითმები („უფალი: შეუვალი“) დამახასიათებელია ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ყველაზე ადრინდელი, არქაული, ნიმუშებისათვის. ჯერ კიდევ ჰიმნოგრაფიულ პოეზიაში გვხვდება ემბრიონალური (მეტწილად არათანაბარმახვილიანი) რითმა, როგორც სტროფული ნიშანი (მაგ., მიქელ მოდრეკილის საგალობელში, რითმები: „სიტყვაო: შეუცავო: უკვდავო...“ სტეფანე სანანოისძის ერთ-ერთ საგალობელში, რითმები I: „ანი“, II: „ებითა, ითა“, III: „მან“, IV: „ებენ, ბენ“, V: „ამან“, VI: „ებოლა“ და სხვ.)³². „მეთერთმეტე საუკუნეში,— წერს კორნ. კეკელიძე,— უკეთ—მის მეორე ნახევარში იამბიკოში შექრილა, შეიძლება ხალხური პოეზიის ზეგავლენითაც ნამდვილი, გამართული რითმა; ეს ჩანს სვანეთში, ლენჯერის საზოგადოებაში, მაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის ოქროკედილი ხატის წარწერისაგან, რომელიც ბაგრატ IV მეუღლეს ბორენას ეკუთვნის და რომელიც იკითხება:

რომელმან ეგე ვეას მიუზღე ვალი
ჰრქვი რა გაბრიელს: „ვარ უფლისა მკვევალი
მე, შენი სამსტუვრე, ქუეყანად მავალი“, —
დაემხო ძალი, პირველ სისხლითა მთვრალი.
ქალწულო, მიკსენ ბორენა ქირმრავალი“³².

რითმიანი პოეზიის ნიმუში გვხვდება ქართულ ჰაგიოგრაფიაშიც, მაგ., X საუკუნის ძეგლში „წამებაჲ მიქელ საბაწმიდელისაჲ“ (პ. ინგოროყვა, კ. კეკელიძე)³⁴, აგრეთვე ემბრიონალური, მეტწილად არათანაბარმახვილიანი რითმებით შედგენილი (ურწყული: განთქმული: გარემოცული: მინდობილი: შევედრებული: განგებული: დაწესებული... მონამან: მოწათემან: მეგობარმან: მამამან:... რწყვიდა: ჰხედვიდა: სცვიდა...). რითმიანი 16-მარცვლიანი დაბალი შაირი ქართულ სასულიერო პოეზიაში გამოიყენა ფილიპეძე (X საუკ.), რონლის ცამეტტაეპიანი ჰიმნი ღვთისმშობლისადმი აგებულია ერთი ნაკლული, ემბრიონალური, რითმით (გარითმულია მხოლოდ ბოლო ხმოვნები „ო“-ზე). ზუსტრითმიანი 16-მარცვლიანი საზომის შემდეგი განვითარება გვაქვს ჩახრუხაძესთან (ქება 19, ქალური რითმით „არი“, ქება 25, დაქტ. რითმით „შესხმანი“) და არსენ იყალთოელთან (ოთხტაეპიანი „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“, სუფთა დაქტილური რითმით „ამესხნეს“).

ქართული კლასიკური გარეგანი (ზუსტი, ღრმა და მდიდარი) რითმის განვითარების მწვერვალს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ქორეული და დაქტილური რითმა. საშუალო საუკუნეების არც ერთი სხვა ერის სილაბურ და სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში არ მიუღწევია რითმას ანალოგიურ სრლყოფილობამდე.

მე-12 საუკუნეში განსაცვიფრებელ სირთულეს აღწევს აგრეთვე ტაეპების შინაგანი გარითმვის ხერხები. ამ მხრივ ჩახრუხაძის ვერსიფიკაციული ცდები ნორმის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ შემდეგ საუკუნეებშიაც. ამ სფეროში ქართული რითმის ისტორიულ განვითარებას მოეპოვება ზოგიერთი შემხვედრი წერტილი არაბულ-ირანულ ვერსიფიკაციასთან. პროფ. გ. წერეთელმა აღნიშნა ჩახრუხაძის ანალოგიური, ორმაგი შინაგანი რითმებით აგებული ტაეპების არსებობა, მაგ., არაბი ფილოლოგის ალ-ჰარირის (გარდ. 1122 წ.) „მაკამებში“ (ნოველებში). „ჰარირის მაკამა უცნაურად მოგვაგონებს ჩვენს მეხოტბეებს. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება რჩება მკითხველს, თითქოს ორივე ტექსტი, ქართული და არაბული, ერთნაირად არის დაწერილი“³⁵. სანიმუშოდ მოყვანილია შინაგანი რითმებით შედგენილი ორი ტაეპი არაბულად და ქართული ტრანსკრიფციით, რომელიც ჩახრუხაძის ანალოგიური შინაგანი რითმებით დაწერილი ტაეპების მიხედვითაა რეკონსტრუირებული და ამ გზით მიკვლეულია მათი სწორი სკანდირება. „საკამარისია შეკვეცილი ბასიტის ტრადიციული ტერფების (მუსთა-

წყილუნ ჭაყილუნ ჭაყულუნ) ნაცვლად ვიხმაროთ ტერმები: მუსთა
წყილუნთუნ მუთა ჭყილათუნ, რომ მივილოთ:

ლამ ებჟა სნაწინ / ვა ლნ მუსნაწინ ვა ლნ მაყნწუნ / ვა ლნ მუყნწუნ
ვაწინ ლ-მასნწინ / ბადნ თ-თასავი ჭა ლნ წმინწუნ / ვალა სამწინწუნ

მაწინ შინავანი რითმა თავის ადგილს პოულობს, ხოლო ლექსი
იღენტური ხდება ქართული ჩახრუხაულისა.

1. ბრძანონ სამალად, ართუ სამალად; ელი ამო სით, ეს რომ
არა მით?
2. მასთანა შო რად - ართუა შორად!—ელია—მოსით, ეს რომ-
არამით.

იღენტურია ზომა, შინავანი რითმა, რითმების განაწილება
ტერმებში (ცვლებადი რითმა პირველ ნახევარ ხანაში, უცვლე-
ლი—მეორე ნახევარი ხანის ბოლოს). „შეკვეცილი ნაღრძობი ბა-
სიტი“ არაბულში საკმაოდ ადრე გვხვდება. ხალილს (გარდ.
191 წ.) იგი უკვე მოთავსებული აქვს თავის სქემებში, მაგრამ,
როგორც არაბული პოეტიკის უდიდესი სპეციალისტები ფიქრო-
ბენ, იგი არაბული წარმოშობისა არ უნდა იყოს. ეს ზომა სპარ-
სულსა და სპარსულ-ებრაულ პოეზიაშიც იხმარება. რა წარმო-
შობისაც უნდა იყოს იგი, მისი იღენტურობა ქართულ ჩახრუხაულ-
თან ექვს გარეშეა და ამ მაგალითზე შეგვიძლია დავინახოთ, თუ
რამდენად სასარგებლო შეიძლება იყოს ქართული და არაბული
ლექსების ზომების შედარებითი შესწავლა როგორც ერთი, ისე
მეორე ენის პოეტიკის საკითხისათვის“²⁶.

ქართულ ლექსში მეტრული მახვილის მქონე სარიტმო ხმოვანს
ხშირად წინ უძღვის ანალოგიური ხმოვნები (და მარცვლები).
მსგავს მოვლენას აქვს ადგილი ირანულშიც. აქაც რითმა მიუცი-
ლებელი ელემენტია ლექსისა (თეთრი ლექსი სპარსულში უცნო-
ბია). რითმა ვრცელდება რამდენიმე მარცვალზე და წინ უსწრებს
ნამდვილ რითმას. ასეთი ზედმეტი მარცვლები ირანულ ლექსთ-
წყობაში განიხილება როგორც „დამატებითი რითმა“²⁷. მაგრამ
კლაუზულის მხრივ ქართულსა და სპარსულ რითმას ერთმანეთთან
საერთო არაფერი აქვთ. სპარსულმა არ იცის კლაუზულის უკანას-
კნელი (მეტრული) გრძელი ხმოვნის მარჯვნივ ორი ან სამი სრუ-
ლი მარცვალი (მოკლე ხმოვნები), რის გამოც სპარსული ლექ-
სის რითმა არსებითად ერთმარცვლიანია.

აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში დაიწყო ქართული
კლასიკური (ზუსტი და ღრმა) რითმის შერყევა XVII—XVIII საუკუ-

ნებში ეს მოვლენა თითქმის ყველა პოეტთან შეიმჩნევა (ტიპიური მაგალითები: „შეგიშვებ: არაკობ“ (არჩილი), „კრეფილი: ფული“ (გურამ.) და მრ. სხვ.). ზუსტი რითმის დეკანონიზაციის პროცესი დასრულდა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, ქართველ რომანტიკოსებთან. მისი ხელახალი აღდგენის პროცესი დაიწყო ხალხურ პოეზიასთან დაახლოების საფუძველზე, მეტწილად ქართული სასიმღერო ლექსების კადენციის ზეგავლენით (აკაკი წერეთელი, ვაჟა...).

კონსონანსის, როგორც გარითმვის შეგნებული პოეტური ხერხის, გამოყენების შემთხვევები ქართულ კლასიკურ ლექსში უცნობია.

თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ე

ს ტ რ ო ფ ი

§ 1. სტროფის ცნებისათვის. სტროფის ძირითადი სახეები¹. განსაზღვრული რაოდენობის ტაქტების შეხამებას მთლიანი მეტრული ერთეულის სახით ეწოდება სტროფი ანუ ქართულად ხანა. სტროფი თემატიურად და კომპოზიციურად დამთავრებული წევრია ლექსისა და კანონზომიერად მეორდება ნაწარმოებში. პოემაში სტროფის ადგილი განისაზღვრება ნაწარმოების საერთო წყობით: იგი ან უცვლელად მეორდება მთელი თხზულების მანძილზე (მაგ., შაირი „ვეფხისტყაოსანში“, ტერცინა დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში“ და სხვ.), ან ერთ-ერთ მის ნაწილში. ცნობილია ერთსტროფიანი ლექსიც, რომლის სტრიქონთა რიცხვი ორი რიტმული პერიოდით განისაზღვრება, თუმცა გამონაკლისის სახით, შეიძლება სტროფის ექვივალენტი ერთი ტაქტითაც გამოიხატოს (მაგალითები იხ. „ქილილა და დამანაში“). სტროფიკის თვალსაზრისით ამ შემთხვევაში ტაქტი ასრულებს მთელი ლექსის მაგივრობასაც, თუმცა ამთვისებელი მას (ტაქტს) გულისხმობს უკვე ცნობილი ან პოტენციურად ნაფარაუდვეი სტროფის ელემენტად. მაგ. 16-მარცვლიანი ტაქტი წინასწარ ივარაუდება შაირის ხანის წევრად და ა. შ. მიუხედავად ამისა, ნამდვილი სტროფის მინიმალურ რიცხვად მიჩნეულია ორი ტაქტი. ეს მომენტი ჰქონდა მხედველობაში მამუკა ბარათაშვილსაც, როცა „ქაშნიკში“ წერდა: „ლექსი ორ სტრიქონსაც ჰქვიან და ამბავს ერთად გალექსულს, სულ ლექსის წიგნსაც ყველას ლექსი ჰქვიან“.

სტროფის კომპოზიციური და თემატიური დამთავრებულობა სრულიადაც არ გულისხმობს მის იზოლირებულ, განცალკევებულ ადგილს ნაწარმოების მთლიან წყობაში. ცალკეულ სტროფთა შორის კავშირი შედარებით ძლიერია ან ნაკლებად ძლიერი. მაგ., იტალიური ტერცინა ყოველთვის წარმოადგენს ხიდს მიმდევნო,

ანალოგიურ სტროფთან არა მარტო გარეგანი კომპოზიციის (მაგ., რითმის) მხრივ, არამედ აზრის მხრივაც. მაგრამ ასეთი ურთიერთობა სუსტადაა გამოხატული რუსთაველის ოთხტაეპიან კატრენებს შორის, ირანულ ლაზღლებში და ა. შ.

ამრიგად: არსებობენ ერთმანეთისაგან მკაფიოდ გამიჯნული და სუსტად განცალკევებული სტროფები. მათ შორის არსებული ხარვეზები მეტწილად გრაფიკულადაც ხაზგასმულია (მაგ., ოთხტაეპიან სტროფებს შორის და სხვ.), ზოგჯერ კი მათ შორის თვალსაჩინო საზღვრები არა ჩანს (მაგ., ერთ რითმაზე აგებულ, მაგრამ სტროფებად დაუნაწევრებელ ლექსებში, სადაც ტაეპები მიჯრითაა განლაგებული; ლექსითი დრამების მონოლოგებსა და დიალოგებში და ა. შ.).

ცნობილია რითმიანი და ურითმო სტროფები. ანტიკურ პოეზიაში (ბერძნულსა და ლათინურში) სტროფები ურითმო იყო. ბიზანტიურ ლექსში რითმა სავალდებულო არ ყოფილა. დასავლეთ-ევროპულ პოეზიაში სტროფი უმთავრესად რითმიანია (არ ეგულისხმობთ ამ პოეზიის არქაულ სტადიას, აგრეთვე ანტიკური პოეზიის თარგმანებს და ე. წ. „თეთრ ლექსს“), არაბულში გაბატონებულია რითმიანი სტროფი, ხოლო კლასიკურმა სპარსულმა ლექსმა ურითმო სტროფი საერთოდ არ იცის.

ტაეპების რაოდენობის მხრივ ცნობილია ორ-, სამ-, ოთხ-, ხუთ-, ექვს-, შვიდ-, რვა-, ცხრა-, ათ-, თერთმეტ-, თორმეტ-, ცამეტ-, თოთხმეტ-, თხუთმეტ-, და მეტტაეპიანი სტროფები. ბერძნულ-ლათინურ, აღმოსავლურ, ევროპულ და ქართულ პოეზიაში ყველა მათ (ან ნაწილობრივ) საკუთარი სახელწოდებანი აქვთ. ანტიკურ სტროფიკაში, მაგალითად, ცნობილია ელეგიური დისტიქი (ორტაეპიანი), ალკეის (ოთხტაეპიანი) ან ჰორაციის ეული სტროფი, ალკმანის სტროფი (ოთხტაეპიანი), არქილოქეს სტროფი (ნარევი საზომების მქონე ექვსტაეპიანი), საფოს მცირე და დიდი სტროფი და სხვ. აღმოსავლურ პოეზიაში — სპარსული ღაზელი (ოთხტაეპიანი), არაბული ყასიდა და მუჰამბაზი (ხუთტაეპიანი), მუსტაზადი და სხვ. ევროპულ ენებში ე. წ. ალექსანდრიული ლექსი (ორტაეპიანი), ტერცეტი, ტერცინა (სამტაეპიანი), კატრენი (ოთხტაეპიანი), სექსტინა (ექვსტაეპიანი), სიცილიანა და ოქტავა (რვატაეპიანები) სპენსერიის სტროფი, ნონა (ცხრატაეპიანი), ლე (lay) (ცხრატაეპიანი), ვირელე (ლე-ს მონათესავე), დეციმა (ათტაეპიანი) და სხვ. სტროფების გვარს განეკუთვნება შედგენილი ანუ რთული სტროფი-ლექსის სახეები:

რონდელი (ცამეტტაეპიანი), სონეტი, (14-ტაეპიანი), რონდო (თხუთმეტტაეპიანი), ტრიოლეთი, დიდი სექსტინა, კანცონა, ბალადა და სხვ. რუსულ სტროფიკაში საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ონეგინისეული სტროფი (თოთხმეტტაეპიანი).

მსოფლიო პოეზიამ სტროფის მრავალნაირი ფორმები იცის და ზემოთ ჩამოთვლილი სახეებით იგი არ ამოიწურება. ამასთანავე, სტროფის მზამზარეული ფორმებიც განიცდიან ცვალებადობას პოეზიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ერის მწერლობაში და ცალკეულ ავტორებთანაც. ეს ეხება როგორც სტროფის თემატიკურ არესა და მოცულობას, ისე მის გარეგან წყობას (მაგ., რითმების თანმიმდევრობას და ა. შ.). რთული სტროფული სახეების ყველაზე კონსერვატიული ფორმებიც კი ხშირად შერყეული ჩანს ამა თუ იმ ავტორთან ან ერთი ენიდან სხვა ენაში მოხვედრისას (მაგ., კლასიკური მუჰამბაზის სახეცვლილებანი ქართულ პოეზიაში, პეტრარკასეული სონეტის კადენციის თავისებურებანი ინგლისურ ლექსში, კერძოდ, შექსპირთან და სხვა). ასევე ირყევა სტროფში საზომის შემადგენლობა, მეტრული ჩარჩოები ცალკეული ტაეპებისა და სხვ. მაგ., იტალიურ კანცონებში ამ მხრივ კანონზომიერება დაცული არაა.

სტროფის მზამზარეული სახეების დეკანონიზაცია ზოგჯერ შეგნებული პოეტური პროცესის შედეგია, ზოგჯერ კი ავტორის უმეცრების ან უმწეობის ნაყოფს წარმოადგენს. ამა თუ იმ ლიტერატურის ისტორიულ განვითარებაში იგი ბუნებრივ ასიმილიაციასაც განიცდის. როგორც მსოფლიო პოეზია, ისე საკუთრივ ქართულიც, საკმაოდ მდიდარ მასალას გვაწვდის აღნიშნული მოსაზრების საილუსტრაციოდ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მიუხედავად სტროფების მრავალნაირობისა, მსოფლიო პოეზიაში ყველაზე გავრცელებული ფორმაა — ოთხტაეპიანი სტროფი (კატრენი ან კუპლეტი). ევროპულსა და რუსულ პოეზიაში ნაკლებ გავრცელებულია ხუთ-, შვიდ-, ცხრა- და მეტტაეპიანი სტროფები.

§ 2. სტროფის აგებულება (ზოგადი დახასიათება). სტროფი სხვადასხვა აგებულებისაა. გარკვეული რაოდენობის ტაეპებს ერთმანეთთან აერთებს: ა. თემა; ბ. მეტრული ერთგვარობა ანუ შერჩეული რიტმის პრინციპი მთელი სტროფისათვის ან სტროფის რამდენიმე ტაეპისათვის; გ. სილაბიზმი (მარცვლების თანაბარი რაოდენობა, ან სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპთა კანონზომიერი თანმიმდევრობის სისტემა); დ. რითმა.

ყველა კულტურული ხალხის მწერლობაში, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ავტორთან, ლექსის სტროფში ზემოთ ჩამოთვლილი მომენტები ხშირად ერთბაშად არაა მოცემული. ასე, მაგ., რითმა არ გააჩნდა ანტიკურ სტროფს, ამჟამად იგი არ გააჩნია „თეთრ ლექსს“. სილაბიზმის პრინციპს არ იცავენ ე. წ. „თავისუფალი ლექსი“ და წმინდა ტონური სისტემის ლექსები და ა. შ.

სტროფის თემატიკური მომენტი გულისხმობს ნაწარმოების მთლიანი შინაარსობლივი ქსოვილის ერთ-ერთ საფეხურს (შეიცავს სიუჟეტურ დასკვნას ან მსჯელობას, სურათს ან აღსარებას და ა. შ.). თვითელი სტროფი თემატიკური ერთეულის სახით არის გამოყოფილი (ზოგჯერ მკაფიოდ, ზოგჯერ სუსტად) მიმდევრო ან წინარე სტროფისაგან, თუმცა წინასწარ გულისხმობს მის ორგანულ კავშირს ლექსის დანარჩენ სტროფებთან, რასაკვირველია, ნაწარმოების საერთო თემატიკურ ჩარჩოში ე. ი. შინაარსის მხრივ სავსებით ჩაკეტილი არაა, რადგან ლექსის ნაწილია (გამონაკლისებად უნდა მივიჩნიოთ მოკლე მიძღვნები, ეპიგრამები და მისთ., რომელთაც ნაწარმოების საერთო ლეიტმოტივთან მაინც აქვთ კავშირი).

ტაეპის მეტრული ერთგვარობა გულისხმობს სტროფის რიტმულ ჩარჩოს, რომელშიაც დაუშვებელია საპირისპირო საზომების აღრევა (მაგ., იამბური და ქორეული საზომებისა და სხვ.), თუ ასეთი რამ სისტემურად არ მეორდება ნაწარმოების მთელ მანძილზე. რაგინდ მრავალფეროვანი არ იყოს სტროფი, იგი უეჭველად გულისხმობს ერთ ძირითად რიტმულ იმპულსზე დაფუძნებულ ინტონაციურ სურათს.

ტაეპების მარცვლებრივ თანაბრობას (სილაბიზმი) განსაკუთრებული როლი აქვს მიკუთვნებული, მაგალითად, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში. სილაბიზმის პრინციპი ვრცელდება სტროფის ყველა ტაეპებზე ან ეს პრინციპი გატარებულია სხვადასხვა ზომის ტაეპთა კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობის სახით. მარტოოდენ თანაზომიერი ტაეპებისაგან შედგენილ ხანას თანაზომიერი ანუ იზომეტრული სტროფი ეწოდება, სხვადასხვა რაოდენობის მარცვლების მქონე ტაეპებისაგან შედგენილ ხანას კი — არათანაბარ ზომიერი ანუ ჰეტერომეტრული სტროფი.

სტროფის აგებულებას განსაზღვრავს აგრეთვე რითმა, რომლის კომპოზიციურ დანიშნულებას ტაეპების ორგანიზაცია შეადგენს (აკავშირებს ცალკეულ სტრიქონებს ერთმანეთთან). სტროფის

ჩარჩოში შესაძლებელია სხვადასხვა მეტრული შემადგენლობის რითმათა (მაგ., ვაჟურისა და ქალურის, დაქტილურისა და ქალურის და ა. შ.) სისტემური თანმიმდევრობა და ურთიერთმონაცვლეობა. თუ სტროფის რომელიმე ტაეპი გაურითმავია, მაშინ იგი ინტერვალიან სტროფად იწოდება.

სტროფის აგებულების სხვა მხარეებს (სინტაქსურსა და ფონიკურს (მაგ. ალიტერაციულს), ლექსიკურ და ფრაზულ პარალელიზმებს, სახეების დინამიკას სტროფიდან სტროფში და სხვ.) განიხილავს კომპოზიცია, როგორც პოეტიკის გარკვეული დარგი. კერძოდ, საკითხი სინტაქსისა და სტროფის რეგრესიული ურთიერთობისა (enjambement), რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული სტროფიკასთან, წინამდებარე მონოგრაფიაში განხილული არ იქნება, რადგან მას საერთოდ არ იცნობს ქართული კლასიკური ლექსი (იხ. წინა თავი, § 10).

§ 3. ქართული სილაბური ლექსის სტროფი. ურითმო იამბიკო. მრავალსაუკუნოვან ქართულ პოეზიაში დიდი მარაგია დაგროვილი სტროფის სხვადასხვა სახეებისა. როგორც მოსალოდნელი იყო, ყველაზე გავრცელებულია ოთხტაეპიანი ხანა—ერთრითმიანი კატრენი, რომელიც საერო პოეზიის კლასიკურ პერიოდში გაბატონებული ფორმა იყო, ხოლო აღორძინების პირველ პერიოდში (XVI—XVII სს.) იგი სტროფის თითქმის ერთადერთ და კანონიზებულ სახედ ითვლებოდა. უძველესი პერიოდიდან ქართულ სასულიერო პოეზიაში ასევე ძირითად ფორმად მიჩნეული იყო ხუთტაეპიანი ურითმო (შიგადაშიგ—რითმიანი) სტროფი — ქართული იამბიკო.

რადგან ქართული სილაბური ლექსთწყობა წინა საფეხური ქართული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობისა, ჩვენც პირველად სასულიერო პოეზიაში გავრცელებული სტროფების აგებულებას განვიხილავთ.

ქართული სასულიერო პოეზიის შესახებ არსებობს სპეციალური ლიტერატურა და ბევრი რამ სადაო საკითხიდან ამეანად გარკვეულია. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს კლასიკური შრომა აკად. კორნელი კეკელიძისა „ქართული ლიტერატურის ისტორია“ (1924, 1941 და 1951 წ.წ. გამოცემები), რომლის I ტომი შეიცავს ცალკე თავს სათაურით „პოეზია“ და რომელიც ყველაზე სრული და საორიენტაციო ეტიუდია სასულიერო პოეზიის შესახებ. მასვე ეკუთვნის თავისი დროისათვის ასევე სრული და მეცნიერული განმარტებანი ძველ-ქართულ სა-

სულიერო პოეზიაში დამკვიდრებული ტერმინებისა². განსაკუთრებული დამსახურება აქვთ ჩვენი მწერლობის ამ დარგის კვლევის სფეროში მთელ რიგ ქართველ ფილოლოგებს და ისტორიკოსებს.

„ქართული საეკლესიო პოეზია,—წერს კორნ. კეკელიძე,—ორგვარია: ლიტურგიკული და სამოძღვრო-მოთხრობითი; პირველი შეიცავს ლიტურგიკულ, საღვთისმსახურო მიზნებით შექმნილ ნაწარმოებთ, საეკლესიო ჰიმნოგრაფიას, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით, ხოლო მეორე—ისეთ ნაწარმოებთ, რომელნიც ღვთისმსახურებაში სახმარებლად არ არიან განკუთვნილი და გამოხატავენ სარწმუნოებრივ აზრებს, ავტორის გრძნობებს და სულიერ განცდათ ანდა აგვიწერენ რომელიმე ისტორიულ მოვლენასა და ფაქტს“³.

ჩვენი ექსპურსის ფარგლებში არ შემოდის ლიტურგიკული პოეზიის უძველესი ფორმების—ბერძნულიდან თარგმნილი პროზული ჰიმნების ანალიზი. აკად. კ. კეკელიძის დასკვნით ისინი „როგორც ნათარგმნი, არავითარ ზომასა და კანონს არ ემორჩილებიან“. სტროფიკის საკითხებთან დაკავშირებით ჩვენთვის უწინარეს ყოვლისა საინტერესოა ქართული იამბიკოს შემადგენლობისა და ჩამოყალიბების ისტორია. მოკლედ ამ საკითხების შესახებაც.

VI—X საუკ. ბიზანტიურ მწერლობაში ერთ-ერთი მთავარი დარგი იყო ე. წ. რიტმული პოეზია, რომლის ფორმები გარკვეული ტაეპების შემცველ სტროფებად იყოფოდა. სტროფში თვითეული რიტმული ერთეულის ანუ ტაეპის წყობა განისაზღვრებოდა მარცვალთა გარკვეული რაოდენობით (სილაბურობა) და ტონურობით ე. ი. სიტყვიერი მახვილების (აქცენტების) განლაგებით ტაეპში (სავალდებულო იყო მახვილი ცენზურის წინ და ტაეპის ბოლოს). ბერძნულ-ბიზანტიურ ლექსს ამ პერიოდში უკვე გაწყვეტილი ჰქონდა ფორმალური, გარეგანი კავშირიც კი კლასიკურ მეტრულ ლექსთწყობასთან, რომლის რიტმი კვანტიტეტური იყო (ეს უკანასკნელი გამომდინარეობდა მოკლე და გრძელი ხმოვნების თანმიმდევრობისაგან. იხ. „შესავალი“). ლექსის სტროფების თემასა და ძირითად ზომას განსაზღვრავდა პირველი სტროფი—„ირმოსი“, რომელსაც ქართულად „ძლისპირი“ ან „თვთ ავაჯი“ (კილო) ეწოდებოდა. დანარჩენი სტროფები იმეორებდნენ პირველი სტროფის მეტრულ შემადგენლობას, როგორც კანონს. „ირმოსის“ მიმდევრობა სტროფებს ეწოდებოდათ „ტროპარები“, ქართულად კი „მუხლი“, „დასდებელი“ ან იგივე „ტროპარი“.

რითმა ბერძნულსა და ქართულში იშვიათი იყო. ხშირი იყო აკროსტიხი (კიდურწერილობა) სტროფში, აგრეთვე რეფრენი (მინამღერი) ⁴.

აღსანიშნავია, რომ ბერძნული სასულიერო პოეზიის ბუნების შესწავლის დარგში ბევრი რამ ახალი ითქვა პიტრას შრომების გამოკვეყნების შემდეგაც, მაგრამ ბევრი რამ დღესაც აუხსნელია ⁵ და მათ თანდათან ეფინება შუქი ⁶. ჯერჯერობით კარგად არაა შესწავლილი, მაგალითად, საკითხი ჰიმნების მუსიკალურ-ვოკალური შესრულებისა. ცნობილია, რომ ბიზანტიურ და ქართულ ეკლესიებში თავდაპირველად გალობით ასრულებდნენ ფსალმუნებსა და დავითნის ცალკე მუხლებს, შემდეგ კი მეტწილად და სპეციალურად ეკლესიისათვის დაწერილ ჰიმნებს (კ. კეკელიძე). ძველი აღთქმის (ბიბლიის) წიგნების გალობით კითხვა დაკანონებული იყო ებრაელთა სინაგოგებში და ზოგიერთი მკვლევარი იქ ეძებს ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში მიღებული ფსალმოდის საწყისებს ⁷. კერძოდ, ქართული ჰიმნების გალობით წარმოთქმის უძველესი ფორმების აღდგენა ამეამად ძნელია და ის მხოლოდ შესწავლის საგანია ისევე, როგორც ეს მხარე თვითონ ბიზანტიური ლიტურგიკული პოეზიისა ⁸. აღენიშნავთ მხოლოდ, რომ ქართული ჰიმნოგრაფია, რომელიც დაიწყო „არა უგვიანეს მეშვიდე საუკუნისა“ (კ. კეკელიძე) ლიტურგიკული პოეზიის ხობითი ფორმების სიუხვითაა ცნობილი. თვითეული ჰიმნი სრულდებოდა შესაფერი გალობით, რომლის მუსიკალური რიტმიკის კანონების საბოლოო დადგენა მუსიკისმცოდნეობის ამოცანას შეადგენს ⁹. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სიტყვა და შერჩეული მელოდიები ერთმანეთისაგან არ იყვენენ გათიშულნი, ფსალმოდისას ეს მომენტი საერთოდ ახასიათებდა შორეულ წარსულშივე ¹⁰ (როგორც დასავლეთ ევროპაში, ისევე აზიაშიც).

ქართული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ისტორიის თვალსაზრისით, უწინარეს ყოვლისა, საინტერესოა ქართულ ლიტურგიკულ პოეზიაში შემუშავებული ძირითადი ფორმა ჰიმნოგრაფიისა— იამბიკო. განვითარების უმაღლეს წერტილს ეს ჟანრი X საუკუნეში აღწევს და ყველაზე გავრცელებულ ფორმად ითვლება ქართულ სასულიერო პოეზიაში.

არსებობს ორი ჯგუფი იამბიკოებისა: ა. ბერძნულიდან თარგმნილი ურითმო და ბ. ორიგინალური ურითმო და რითმიანი იამბიკოები.

სახელწოდებაც—„იამბიკო“—ბერძნული წარმოშობისაა. ლექსის ამ ფორმის აგებულების ირგვლივ არსებობს შეხედულებათა ერთგვარი ტრადიცია. ამ მხრივ ისტორიული თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანია თეიმურაზ ბაგრატიონის შენიშვნები. იგი წერს: „იამბიკი ანუ იამბიკონი იწოდებიან (ქართულად) კუდკვეთილად ანუ კუდკვეცილად, როგორცა ქართველთა მესტიხენი უხმობენ უფრო ხშირად იამბიკოს. ხოლო იამბიკოს გვარს ლექსებს უფროს საღმრთო წერილში და ეკლესიის საგალობლებში ვხმარობთ და წმინდათა მოწამეთა და ღირსთა ქებასა იამბიკად აღესწერთ მარადის და რომელიმე ზნეთ სწავლულებანი იამბიკოდ არიან თქმულნი და სხვანი.

იამბიკო იგალობება ეკლესიურს კმაზედ.

თვთოეული ტაეპი იამბიკოსი თორმეტმარცვლიანი არის. იამბიკონი უფროს ხშირად ხუთტაეპოვანნი იქმნებიან, ოდესმე ოთხტაეპოვანნი, სამტაეპოვანნი; ხუთს ტაეპზედ მომატებული დიახ ძვირად იქნება იამბიკოს თვთოეული ლექსი.

იამბიკონი ქართულსა ენასა შინა თქმულნი უმეტესნი ურიფმოდ არიან (რომელ დაბოლოებანი ლექსთა მათთანი თანახმა არიან ურთიერთისა), ხოლო რომელნიმე იამბიკონი რიფმოვან არიან..... იამბიკოს ტაეპნი თანასწორედ საშუალებად არ განიყოფება. დაწყებიდამ ტაეპსა, მძიმემდის ხუთი მარცვალი აქვს მარადის და მძიმიდამ ბოლომდის შვიდი მარცვალი“.

ქვემოთ თეიმურაზი საგანგებოდ შენიშნავს, რომ „არიან სხვანი იამბიკონი, რომელნიცა რითმით არიან თქმულნი“ და რომ ცნობილია „სტიხნი აკროსტიხური, რომელთაცა აქვსთ კიდურწერილობანი“¹¹.

მაშასადამე, იამბიკოს დამახასიათებელ ელემენტებად თეიმურაზს აღნიშნული აქვს: 1. თორმეტმარცვლიანი საზომი ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ. 2. იამბიკო მეტწილად ხუთტაეპიანია. 3. იამბიკოები უმთავრესად ურიტმოა, „ხოლო რომელნიმე იამბიკონი რიფმოვან არიან“. 4. იამბიკოებში გვხვდება აკროსტიხი. როგორც მკითხველი ხედავს, თეიმურაზმა იამბიკოს თითქმის ყველა არსებითი მხარე აღნიშნა. მაგრამ საჭიროა მეტი დაზუსტება საკითხისა იმ მონაცემების საფუძველზე, რომელიც ქართულ ფილოლოგიას მოეპოვება.

იამბიკური სტროფის ტაეპი ჩვეულებრივ 12-მარცვლიანია, ხოლო სტროფში მეტწილად 5 ტაეპია, ე. ი. ხანა 60 მარცვლისაგან შედგება (მარცვალს ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ეწოდებოდა „შეტყუება“). როგორც წესი, თარგმნილი იამბიკოები ურით-

მოა (ასევეა ორიგინალშიაც). ურითმოა ძირითადად ქართული ორიგინალური იამბიკოებიც. მისი მეტრი შემუშავებულია ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრის მიბაძვით, თუმცა აქცენტური სისტემის თვალსაზრისით ბერძნული პროტოტიპის იამბური შემადგენლობა ქართულ იამბიკოში, რასაკვირელია, გადმოცემული არაა. იამბიკური ტრიმეტრის სქემა — — — — // — — — — — ქართულში ჩვენი პროსოდის კანონების შესაბამისად გადმოდის, ე. ი. არა აღმავალი რიტმით და იამბებით (რაც ქართულ ლექსთწყობას სრულიად არ ახასიათებს), არამედ ქორეებითა და დაქტილებით. ამიტომაც ქართული იამბიკოების ტიპური სქემააა:

$$\begin{array}{c} | \text{ — } | \text{ — } // | \text{ — } | \text{ — } | \text{ — } \\ \text{ან: } | \text{ — } | \text{ — } // | \text{ — } | \text{ — } | \text{ — } | \text{ — } | \text{ — } \end{array}$$

ურითმო იამბიკური ლექსის აღმოცენება მე-7 საუკუნეს ეკუთვნის (კ. კეკელიძე). ეს საზომი ჩვენ გვხვდება მე-6-7 საუკუნის ერთ ტექსტში „ლაკონიკესი დემოდესი პირველი იგავი“¹². X საუკუნეში ეს ჟანრი დომინანტურია.

გამოჩენილი ქართველი ჰიმნოგრაფების გარდა იამბიკოები უწერიათ გიორგი მთაწმიდელს (XI საუკ.), ეფრემ მცირეს, არსენ იყალთოელს (4-ტაეპიანი აკროსტიხი „წიგნი სამოციქულო“), იოანე პეტრიწს (იამბიკონი „იგვემ“ და „გამოსვლისათვის სოფლით ესე“), დემეტრე მეფეს (1125—1154; „შიო მღვიმელსა“ და „მასვე“), პეტრე გელათელს (XIII ს. „პეტრე წერად ვეცად...“) და სხვ.

სასულიერო პოეზიის ძირითად ფორმად დარჩა სწორედ ეს ურითმო იამბიკო. მე-17 საუკუნეში ერთ-ერთი ავტორი, ნიკოლოზ თბილელი, თხზავს 7-სტროფიან იამბიკოს, რომლის 1 და 3 სტროფები („მუხლები“) სუსტადაა გართიმული, დანარჩენი კი — ურითმოა: თითქოს ავტორს ეშინია უღალატოს იამბიკოს სტერეოტიპულ ფორმას.

ურითმო სტროფის ტრადიციამ მე-19 საუკუნის 20-იან წლებამდეც კი მოაღწია. ამგვარი სტროფებით უწერიათ საერო პოეზიის წარმომადგენლებსაც: ბესიკს („ჰე, მოყვარეო“), „გრგვინვით ციურნი“, „სოლომონ მეფის ეპიტაფია“), დავით რექტორს („ბესარიონ გაბაშვილს“, „ბესიკს“ და სხვ.), მირიან ბატონიშვილს („იოანეს აკროსტიხული“, „ალექსანდრე ქავჭავაძეს“) და სხვებს. იამბიკური სტროფებისაგან შედგება მთლიანი ნაწარმოებები ანტონ კათალიკოზისა (XVIII საუკ.), რომელიც უკანასკნელი დიდი წარმომადგენელი იყო ამ ჟანრისა ქართულ მწერლობაში.

ისტორიულად ურითმო იამბიკოში ურყევი ცეზურა მეხუთე მარცვლის შემდეგ კანონდება უმთავრესად მე-10 საუკუნიდან (მიქელ მოდრეკილი). აღრინდელი ხანის ურითმო იამბიკოებში ცეზურა გვხვდება 7 და 8 მარცვლის შემდეგაც (მაგ., იოანე მტბე-ვარის იამბიკოებში). კლასიკური ურითმო იამბიკოს კანონიზატორია მიქელ მოდრეკილი. მოგვყავს მისი ერთ-ერთი სტროფი:

მიჰხედენ მკსნელო, // ჯუარს-ცულმან კორციელად
 მშობელსა შენსა, // უბიწოსა ქალწულსა,
 შეურვებელსა // ეტყოდე შენ, სულგრძელო,
 ანუ მწუხარე ხარ, // ღირსო, ვნებასა ჩემსა,
 რამეთუ აღვდგე // მკუდრეთით, ვითარცა ღმერთა.

მეტრი:

1 — — 1 — // 1 — — — 1 — —
 3 2 3 4

მარიამ დედოფლისეულ ქართლის ცხოვრებაში იაონე ქიმიქიმელს მიეკუთვნება შემდეგი ურითმო ხუთტაეპიანი სტროფი:

მეფე, მთავარი, // სიონი და წყარონი,
 ქაბუკსა სწორი // ეგბური საეგბურო,
 აღკრი, კიცვ // თუალნი და ისრაელი,
 გოდოლი მენავე // სახლი და მამაჯცა,
 და მეგვპტელი // ცხენი, ლაზარე, ქული.

მეტრი იგივეა:

1 — — 1 — // 1 — — — 1 — —

იამბიკოს ყველა ტაეპის პირველ ნაწილში (ცეზურამდე) სიტყვათა განლაგება მუდამ ამგვარია: 2 + 3 ან 3 + 2; მეორე ნაწილში კი შესაძლებელია სიტყვების ამგვარი განლაგებანი: 5 + 2, 3 + 2 + 2, 2 + 2 + 3, 2 + 3 + 2 და ა. შ. მაშასადამე, სუსტად, მაგრამ მაინც იგრძნობა ტენდენცია ტაეპების აქცენტური მოწესრიგებისა, თუმცა ქართული ურითმო იამბიკოები ძირითადად სილაბურია — ტაეპების კლაუზულის სიჭრელე (არათანაბარმარცვლებიანი სიტყვებით დაბოლოება სტრიქონებისა „მუხლის“ ანუ სტროფის შიგნით) იამბიკოს სილაბური სისტემის ლექსებს განაკუთვნებს. ამიტომაც ქართული სასულიერო პოეზიისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარებმა მკაფიოდ უნდა გამოიჯნონ ტიპიური ურითმო იამბიკოები არა ტიპი-

ურდა სპორადულ, შედარებით გვიან აღმოცენებულ, რითმიანი იამბიკოებისაგან. ურითმო იამბიკოების ტონიკა მოუწესრიგებელია, რითმიანებისა კი—მოწესრიგებელი.

ურითმო და რითმიანი იამბიკოების სტროფები იზომეტრულია.

§ 4. რითმიანი იამბიკური სტროფები. რითმიანი იამბიკოს ნიმუშები გვხვდება X საუკუნიდან. ემბრონალური რითმითაა შედგენილი, მაგალითად, მიქელ მოდრეკილის შემდეგი ოთხტაეპიანი იამბიკო:

უსხეულომთა // საღმრთომთა ბუნებითა
ეგე უხრწნელად. // ქრისტე ღმრთისა სიტყუაო.
რა ეამს დაიდევ. // საფლავსა შეუცაევ,
მოჰკალ სიკუდილი, // სიკუდილითა უკუდავო
და ალაღვინენ. // მკუდარნი საფლავისაგან¹⁵.

მეტრი: | — — | — — // — | — — | — —

ან: | — | — — // | — | — | — —

იამბიკოს აქცენტური მხარის კრისტალიზაციას ეს ნიმუში ჯერ კიდევ არ მოწმობს. მაგრამ სულ სხვა სურათია ბაგრატ IV-ის მეუღლის ბორენას იამბიკოში (XI საუკ. მეორე ნახევარი), რომელიც საგრძნობლად უახლოვდება სილაბურ-ტონურ ლექსს. აი ეს იამბიკოც:

რომელმან ეგე // ევას მიუზღე ვალი,
ჰრქვ რაჲ გაბრიელს: // ფარ უფლისა მკეველი,
მე, შენი სამსტუვრე // ქუეყანად მავალი,—
დაემკო ძალი, // პირველ სისხლითა მთრვალი.
ქალწული, მიკსენ // ბორენა კირმრავალი¹⁶.

მეტრი: | — | — — // — | — — | — —

მეტრული სისუფთავით ხასიათდება აგრეთვე დემეტრი მეფის (1125—1154) ორი ხუთტაეპიანი რითმიანი იამბიკო; აი ისინიც:

ღმრთისმშობელი // და ყოვლად პატიოსანი
დედა, ქალწული, // შუენიერი შროშანი
მას ახარებდა // ანგელოზი ფრთოსანი:
შენგან იშუებს // მეფე გვირგვინოსანი,
და მას ჰმონებდენ // მეფე მრავალყმოსანი.

მეტრი: 1 — 1 — — // — 1 — — / 1 — —. კადენცია — დაქტილურია.

ასევე უნაკლოა მეორე იამბიკოც:

შენ ხარ ვენაკი // ახლად აღყუავებული
მორჩი კეთილი, // ედემში დანერგული, —
აღვა სულნელი, // სამოთხით გამოსრული,
ღმერთმან შეგამკო // ვერავინ გჯობს ქებული,
და თავით თვისით // მზე ხარ გაბრწყინებული.

ერთნაირია საზომი და რითმაც (დაქტილური).

სასულიერო პოეზიის წიაღში ამგვარი რიტმული სიმსუბუქე, ჩვენის აზრით, აიხსნება ქართული საერთო-ხალხური ლექსთწყობის ზეგავლენით, რადგან იამბიკური პოეზია ძალზე დამძიმებულია არქაული სინტაქსითა და ხელოვნური ინტონაციით, რაც მისი გავრცელების არეს საერთოდ ძალიან ზღუდავდა. მაგრამ რითმიანი იამბიკოების ტრადიციას არ გაუშარჯვნია ქართულ სასულიერო პოეზიაში და ერთგვარ ლიტერატურულ გაუგებრობად უნდა ჩაითვალოს გიორგი ავალიშვილის (1769—1850) ცდა იამბიკური ჟანრის რესტავრაციისა მე-19 საუკუნის დასაწყისში: მხედველობაში გვაქვს მისი „ხმა ცოდვილისა ღმრთისადმი“... (თბილისი, 1884), რომელიც რითმიან იამბიკოებს წარმოადგენს. ტიპიურია მისი პირველივე სტროფი:

მოვედინ სულთ, // შემოვირდოთ გონება,
მოვიგოთ ღმრთისა // გულსა შიშის ქონება,
ქუე დავსცეთ სოფლის // საკივი და მონება;
შეუვრდეთ უფალს, // ნუ გვექმნების ყოვნება,
და ვჰსთხოვოთ მჰხოლოდ // საუკუნო ცხოვრება.

იამბიკური პოეზიის დაგვიანებული ეპიგონის ამგვარი სტროფები არავითარ ლიტერატურულ ღირსებებს არ შეიცავენ. მხოლოდ X—XII საუკ. რითმიან იამბიკოებს აქვთ ისტორიული მნიშვნელობა და ისიც ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის საბოლოო ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. ეს იამბიკოები გაცილებით უფრო მოწესრიგებულია მეტრულად, ვიდრე ურითმო იამბიკოები. ტაეპის სისტემური ერთგვარობა და კლაუზულების ზუსტი იგივეობა მათ ანიჭებს სილაბურ-ტონური ლექსის ნიშნებს. აღორძინ-

ნების პერიოდის რითმიანი სამბიკური სტროფები კი (მაგ. ნიკოლოზ ტფილელისა) წმინდა სილაბურ-ტონური ლექსებია.

§ 5. კლასიკური პერიოდის (XI—XII ს.ს.) ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფი. კლასიკური პერიოდის საერო ქართული პოეზია უმთავრესად იცნობს ოთხტაქიან თანაზომიერ ანუ იზომეტრულ სტროფს — კატრენს. ამ სტროფს ერთი ქორეული ან დაქტილური რითმა აქვს.

იზომეტრული კატრენის საზომები იყო: ა. 20-მარცვლიანი „ქორე-დაქტილური ლოგაედი“ და ბ. 16-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედი ან მეორე პეონური მონომეტრი (ე. წ. დაბალი და მაღალი შაირი).

ოცმარცვლიანი კატრენითა დაწერილი ჩახრუხადისა და შავთელის ქებანი, ხოლო თექვსმეტმარცვლიანი ლოგაედითა და პეონური მონომეტრით — არსენ იყალთოელის „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“; ჩახრუხადის სამი სტროფი (24, 85 და 86) „თამარიანიდან“ და „ვეფხისტყაოსანი“. არა კატრენული და პეტერომეტრული (არა თანაზომიერი) სტროფები ქართულმა კლასიკურმა პოეზიამ საერთოდ არ იცის.

კატრენი რუსულ და დასავლურ პოეზიაში ჩვეულებრივ გარეგანი ჯვარედინი რითმებით იწერებოდა. მისი ტრადიციული სქემაა აბაბ. აღორძინების ხანის ქართული თექვსმეტმარცვლიანი კატრენი ცნობილია მხოლოდ ერთი გარეგანი რითმით (ააბა); რაც შეეხება ოცმარცვლიან ქართულ კატრენს, იგი ერთ გარეგან რითმასთან ერთად შეიცავს შინაგან რითმებსაც (ე. წ. „წინაცეზურულ“ და „უკანაცეზურულ“ რითმებს) (დაწვ. იხ. წინა თავში „რითმა“).

16-მარცვლიანი კატრენების ნიმუშები:

არსენ იყალთოელის (XI—XII ს.ს.) „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“ დაქტილური რითმით:

როს ნაქარმაგვეს მეფენი // შვიდნივე პურად დამესხნეს,
თურქნი, სპარსნი და არაბნი // საზღვართა იქით გამესხნეს,
თევზნი ამერთა წყალთაგან // იმერთა წყალთა შთამესხნეს,
აწე ამათსა მოქმედსა // კელნი გულზედან დამესხნეს.

მეტრი: | — | — — | — — // | — — | — | — —

ამგვარი კონსტრუქციისაა ჩახრუხადის შემდეგი სტროფი:

85. შენ მწუნობი ხარ მნათობთა: // არის ასმენ, ლებ არი დენ
შენ შუქი ელვა ეთერთა. // მზისა მწვერვალთა არიდენ.
შენ სისხლთა შენთა ურჩათასა, // უზლო, უმსგავსად არ იდენ:
აწცა ნათლისა ისარი, // მქვერეტელთა გულებს არიდენ.

შდრ. იოანე კიმიმელი:

თულთაი მილისეველმან // სფერო შესახა შამშისი,
მან ისტრულაბსა დასცა და // მიდგნა დაყიყა ჯამშისი,
დავით თქუა: ზესთა განდიდნენ // მით კრმლითა ხორცსა ჯამსისი:
აქილევისებრ ძალითა // მყრობ ელადეთსა კამს ისი¹⁷.

ეს საზომი უმაღლეს სრულყოფილობას აღწევს რუსთაველთან:

853. ჩემთვის გარდახდა მას აქეთ // გაყრა მზისა და ქედისა;
ოდენ მოდენა ცრემლისა // მპირს, ველთა მისალბედისა;
მსჯის გამრავლება ხელქმნილსა // სულთქმისა ზედა-ზედისა,
დავეიწყებვიარ სიკვდილსა, // ნახეთ ნაქმარი ბედისა.

ყველა ეს ნიმუში წარმოადგენს იზომეტრულ სტროფებს, რომლებიც აგებულია ქორე-დაქტილური საზომით და რომლებსაც ერთი სამმარცვლიანი (დაქტილური) რითმა აქვთ (ე. წ. „დაბალი შაირი“).

ამგვარი სტროფის გვერდით ცნობილია სხვა მეტრული წყობის 16-მარცვლიანი ოთხტაეპიანი სტროფი (ე. წ. „მაღალი შაირი“). მისი საზომი მეორე პეონური ან დიქორულია და ერთი ქორეული (ორმარცვლიანი ანუ „ქალური“) რითმითაა შეკრული: მაგ., ჩახრუხაძის „თამარიანი“-დან:

24. თამარ წყნარი, შესაწყნარი, კმა ნარნარი, პირმცინარი,
მზე მცინარი, საჩინარი, წყალი მქნარი, მომდინარი,
მისთვის ქნარი რა არს? ქნარი არსით მთქნარი, უჩინარი.
ვარდ შამბნარი, შამბ მალნარი, ღაწვ მწყაზარი, შუქმფინარი.

მეტრი: | — | — | — | — | — | — | — | —

ამ სტროფის რიტმული წყობა აგრეთვე რუსთაველმა აიყვანა უმაღლეს საფეხურზე. მაგ.:

963. მო, მთვარეო, შემებრალე, ვილევი და შენებრ ვმქლდები,
მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხვლდები, ზოგჯერ
ვწვლდები;
მას უამბენ სჯანი ჩემნი, რამქირს, ანუ როგორ ვბნდები,
მიდი უთხარ, ნუ გამწირავს, მისი ვარ და მისთვის ვკვდები.

რუსთაველის სტროფი განტირთულია წინაგანი რითმებისაგან, რომლებიც ჩახრუხადის სტროფს ვერსიფიკაციული ხელოვნურობის დასს აქლევს.

ოცმარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედის საზომითაა დაწერილი ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები შავთელისა („აბდულმესიანი“) და ჩახრუხადის („თამარიანი“) ოდებისა. სტროფები იქ უმთავრესად ერთი გარეგანი დაქტილური რითმითაა შექრული.

§ 6. აღორძინების პერიოდისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფები.

ა. იზომეტრული (თანაზომიერი) სტროფები.

XVI საუკუნიდან მოყოლებული XIX საუკუნის 20-იან წლებამდე იზომეტრულ სტროფებს შორის პირველი ადგილი უქირავს ისევ 16-მარცვლიან კატრენებს (დაბალი და მაღალი შაირის სტროფებს). ამგვარი სტროფებით ითარგმნებოდა პოემები ირანულიდან, კერძოდ „შაჰნამეს“ ქართული ვერსიები, ნიზამის პოემები და სხვ. იმავე სტროფითაა დაწერილი „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებანი, ქაიხოსროს „ომიინიანი“, თეიმურაზ I-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, იოსებ ტფილელის, ფეშანგის, თეიმურაზ II-ის, დ. გურამიშვილის, იესე ტლაშადის, პეტრე ლარაძის და სხვათა პოემები და მეტი წილი ლექსებისა ქართული პოეზიის ამ ეპოქებში.

20-მარცვლიანი საზომის კატრენი (შავთელური და ჩახრუხაული) აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში უმთავრესად რვა ტაეპად იწერებოდა, მაშასადამე, რითმიანი უინტერვალო სტროფი იქცა 10-მარცვლიან რვიტაეპიან და ინტერვალთან ხანად. (ნიმუშები ნ. თეიმურაზ I-თან: „ანბანთ ქება“, „შვიდთა კრებათათვის“). ანალოგიურ სახეცვლილებას განიცდის დ. გურამიშვილთან უინტერვალო 16-მარცვლიანი 4-ტაეპიანი შაირიც, რომელიც 8-მარცვლიანი ინტერვალისანი და 8-ტაეპიანი სტროფის სახითაა წარმოდგენილი.

აღორძინების ეპოქასა და „გარდამავალი ხანის“ ქართულ ლექსთწყობაში ცნობილია 2-ტაეპიანი და მეტტაეპიანი იზომეტრული სტროფები (იშვიათია 9-ტაეპიანი და მეტტაეპიანი სტროფები)¹⁸.

ორტაეპიანი 16-მარცვლიანი საზომის სტროფები გვხვდება არჩილთან („ლექსნი ორმუხლნი“ 100 წყვილი და „ვისრამია-

ნი“-ს ბოლო 20 წყვილი), ვახტანგ VI-სთან („სიბრძნე მალალო-ბელში“, აგრეთვე მთლიანად „იგავნი კეთილგონიერებისა არისტოტელისანი“, „მისივე არისტოტელის სცნებანი“ (გამონაკლისებით) და სხვ.). სხვადასხვა ზომისა და რითმების მქონე ორტაეპედები უხვადაა წარმოდგენილი სულხან-საბა ორბელიანის მიერ „გაჩაღ-ხულ“ „ქილილა და დამანაში“¹⁹. გვხვდება ორტაეპედი მამუკა ბარათაშვილთანაც (6 წყვილი ლექსში „გიხილე შენ მშვენება“ და „მრჩობლელი“).

ორტაეპიანი სტროფი კლასიკურ ფორმად ითვლება ირანულ პოეზიაში. კერძოდ, რ უ ბ ა ი ო რ ბეითს (dú-bayti), ე. ი. ორ ტაეპს შეიცავს. მისი უდიდესი ხელოვანი იყო ცნობილი ომარ ხაიამი²⁰. ქართულმა ლექსთწყობამ არ შეიწყნარა სპარსული პოეზიის ეს პოპულარული ფორმა (თარგმანებშიაც ორტაეპედი კატრენის სტროფით გადმოჰქონდათ). მიუხედავად ამისა 10- და 16-მარცვლიანი ორტაეპიანი სტროფებით უწერიათ დიმიტრი ბაგრატიონს („ელისაბედლიანი“, „ნანა“) და სხვებს.

სამტაეპიანი სტროფებიც ნაკლებ გავრცელებულია აღნიშნულ პერიოდში. სხვადასხვა მეტრიით აგებული სამტაეპიანი სტროფებით უწერია მამუკა ბარათაშვილს („ჩერნიშკოის ხმაი“-ს 5 სტროფის ტაეპების სქემაა: aab, ccb..., სადაც b რეფრენს წარმოადგენს). სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფების შესახებ კი—ქვემოთ.

ოთხტაეპიანი სტროფები (16-მარცვლიანი შაირის სტროფის გარდა) აგრეთვე ყველაზე გავრცელებული ფორმაა აღორძინების პერიოდის ქართულ ლექსში. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ პირველად არჩილ მეფე წერს 8-მარცვლიანი საზომის ოთხტაეპიან სტროფს ჯვარედინი ქორეული რითმებით (a b a b):

ადამს ჰკითხეს, რატომ სტირი
რომ სწუხ, რა გაქვს საწუხარი
რად არ გიციინიან პირი
ხარ მქუხნვარე გაუხარი („გაბაასება“).

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები აქვთ: XVIII საუკ. ანონიმ პოეტს („საქონელი ინდოეთისა“...), სულხან-საბას (ანბანთ ქება არჩილისადმი, სტროფები „ქილილა და დამანაში“ და „ლექსიკონის“ წინასიტყვაობაში, ყველა 16-მარცვლიანი); ინტერვალური ოთხტაეპიანი სტროფი უცნობი პოეტისა საბა-ორბელიანზე („სიბრძნის წყარო ხარ“...), დემეტრე ორბელიანისა იმავე საბაზე

(„ვამ მმართველს...), ინტერვალიანი და უინტერვალო ოთხტაეპედები უხედაა წარმოდგენილი „ქილილა და დამანაში“; უინტერვალო ოთხტაეპიანი სტროფებით უწერია მ. ბარათაშვილს („მოკლე შეწყობილი“); 14-მარცვლიანი საზომის 4-ტაეპიანი უინტერვალო სტროფები აქვს ბესიკს („ბულბული მოღის ნწუხარებით“...), მასვე ეკუთვნის უინტერვალო 11-მარცვლიანი 4-ტაეპიანი სტროფები („რა გული დავაგე...“, „ენახე პირმზე“, „ხმა სირინოზს“, „შავნი შაშვნი“) და ინტერვალიანი 7-მარცვლიანი საზომით დაწერილი სტროფები („იაღონს ის ევარდა“); ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები (ინტერვალიანი და უინტერვალო) აქვთ: საიათნოვას, („დამეხსენი“, „ზღვას ვით გააშრობს“ და „შე საწყალო ჩემო თავო“, რომლის 5 და 6 ტაეპები რეფერენია), დ. თუმანიშვილს („ახალ აღნაგო“, „თეჯნიში“, „ენახე პირმზე“) და სხვ.

ოთხტაეპიან იზომეტრულ სტროფებს შორის „ქილილა და დამანაში“ აგრეთვე აღსანიშნავია 10-მარცვლიანი საზომის მქონე ხუთსტროფიანი ლექსი „უცხო“, რომლის თვითთული ხანის გარეგანი რითმების სქემა ასეთია: $a a a b$, თანაც მეოთხე ტაეპი მთლიანად მეორდება მიმდევრო სტროფების მეოთხე ტაეპებად (რეფერენი). მოგვეყავს პირველი ხანა:

1. კარგს ქალს ვინ ღირსა, მოარჩენს პირსა, a (ქალ. რითმა)
 ზრუნვას მოილხენს, ვინ უჭკრეტს პირსა a („)
 ნუმცა შეხედები ანჩხლსა და ძვირსა a („)
 ჰქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხენიელია. b (დაქტ).

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული (აღ. ბარამიძე), საბას ამ ნაწარმოების მეტრულ და კომპოზიციურ განმეორებას წარმოადგენს მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის უცნობი პოეტის ლირიკული კრებულის „ნარგიზოვანის“ ერთ-ერთი, აგრეთვე ხუთსტროფიანი, ლექსი „ქართლი მშვენიერია“. შდრ. პირველივე ხანა:

1. გტრფიალობ, მზეო, თუ შენკენ მზეო, a (ქალ.)
 ერთხელ მისმინე, ორჯერ სამზეო, a „
 ვერა ვცან შენი გონება, მზეო, a „
 ჰქვიან მას სახელად ქართლი მშვენიერია. b (დაქტ.)

ორივე სტროფის პირველ ტაეპებს შინაგანი რითმა აქვთ, ხოლო მეოთხე ტაეპები რეფერენებია²².

აღსანიშნავია, რომ ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები გარეგანი (გვარედინი და მეტწილად ქალური) რითმებით არჩი-

ლის შემდეგ ყველაზე ხშირად და კლასიკურად სრულყოფილი სახით გვხვდება დ. გურამიშვილთან (იხ., მაგ., წიგნი გ. „და. რეული“, სტროფი 1, 2; წიგნი დ. „იდ. ადამის საჩივარი“, სტროფები 1—22 და სხვ.). ერთი ნიმუში (წიგნი ბ.):

- | | |
|--------------------------------|-----------|
| 1. ვითა ცხოვარი გზა შეცდომილი, | ა (დაქტ.) |
| მგელთ წარსატაცად ფარებთა გარე, | ბ (ქალ.) |
| ეგრეთ შენ, თაო, ხარ გაკდომილი | ა (დაქტ.) |
| ასეთი საქმე შენ მომიგვარე | ბ (ქალ.) |

უფრო ხშირად დ. გურამიშვილი მიმართავს ერთრიტმიან ოთხტაქტულს, მაგრამ „დავითიანში“ ზემოთ მოყვანილი სტროფის ნიმუშებიცაა. იმავე კრებულში მოიპოვება აგრეთვე პარალელური რითმებით (ა ა ხ ხ) აგებული ხანებიც. მაგ., ლექსში „იხ. ანდერძი დავით გურამის-შვილისა“, რომელიც 15 სტროფს შეიცავს:

- | | |
|---------------------------------------|-----------|
| 5. ვინ ხარტ ღვთიანი და მადლიანი | ა (დაქტ.) |
| კოდ-სასწორ მართალ, სწორ-ადლიანი | ა (დაქტ.) |
| გთხოვ შემიბრალოთ, როს მკვდარი მნახოთ, | ბ (ქალ.) |
| შენდობა მითხრათ, როცა დამმარხოთ. | ბ (ქალ.) |

ძირითადად ამ სტროფულ სისტემას იცავს დ. გურამიშვილის ლექსები „მღრღელთ ვედრება დავით გურამის-შვილისა“ (5 სტროფი), „საფლავის ქვაზე დასაწერი“ (4 სტროფი), „სულის ამბავი“ (34 სტროფი, უკანასკნელი ხანა 3-ტაქტიანი) და სხვ.

დ. გურამიშვილისათვის დამახასიათებელია ასეთი აგებულების სტროფებიც (წიგნი ბ.):

- | |
|--|
| 4. ხარ სატირალი, არ საცინარი, ა (დაქტ.) |
| ხარ საჭირალი, არ სალხინარი, ა „ |
| გაქვს საწყინარი წანადინარი ა „ |
| მოსულხარ ქურდად, მატყუებ ცუდად. ბ (ქალ.) |

მთელი ხანის სქემა ასეთი იქნება:

— ა — ა
 — ა — ა
 — ა — ა
 — ბ — ბ

შინაგანი კომპოზიციის მხრივ სტროფი უახლოვდება საბა ორბელიანის 10-მარცვლიანი საზომით დაწერილ „უცხო“-ს („კარგ ქალს ვინ ღირსა...“).

დ. გურამიშვილის ოთხტაეპიან იზომეტრულ ხანებს შორის საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს იამბიკური ოთხტაეპიანი ხანები ლექსში „ძის ვედრება დავითისაგან“ (390—396 სტროფები).

ბესიკთან გვხვდება შემდეგი სქემის იზომეტრული ოთხტაეპედები: 1. abab, cccb, d(d)cb, და ა. შ. (ს ყველა სტროფის საერთო რითმაა). ამ სქემითაა დაწერილი ლექსები „რა გული დავაგე“ (4 სტროფი), „შავ გლახ გულო“ (4 სტროფი), „ხმა სირინოზს“ (5 ტროფი) და „შავნი შაშვნი“ (4 სტროფი). 2. სტროფები შემდეგი სქემისა: a a b a, რომელშიაც b ურითმო ტაეპებია და, მაშასადამე, ხანა რითმის მხრივ ინტერვალიანია. ნახე ლექსი „იადონს ის ვეარდა“ (8 ხანა):

2. შავმან შაშვმან ისტინა,
პირველ ვინ ჰკლა, ის ტინა,
ეშვი ხმასა შეაკლა
აშრო, ვირემდის ტინა!

ერთრიტმიანი რუსთველური კატრენებით (ა a a a) არის დაწერილი მეტი წილი ბესიკის ლექსებისა და პოემებისა — „ასპინძისათვის“, „რუხის ბრძოლა“ და „რძალ-დედამთილიანი“, ნაწილობრივ — „რაც მიიწერა სოფელმან“, „ან-ზე სით მოხვალ“, „ახლად აღვამკობ ალვასა“, „მირიან ბატონიშვილს“ (ორივე მიმართვა) და სხვა ლექსები. 16-მარცვლიანი შაირით უწერიათ ბესიკის სკოლის პოეტებსაც (მაგ. დ. თუმანიშვილს და სხვებს). მიუხედავად ამისა, ბესიკის ორიგინალური შემოქმედებისათვის რუსთველური კატრენი დამახასიათებელი არაა და სტროფის ეს ფორმა მასთან დაკნინებულია. არსებითად ბესიკთან დამთავრდა რუსთველური სტროფის ტრადიცია, რომელიც ინერციით ცოცხლობდა რამდენიმე საუკუნის მანძილზე. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ ქართული პოეზიის ყველაზე ბნელით მოცულ ეპოქებში, 13—14 საუკუნეებში, მისი გამოყენება უცდიათ საეკლესიო პოეზიაშიაც. ასე, მაგალითად, იოანე ოქროპირის „იოანეს სახარების თარგმანების“ შემცველი ხელნაწერის 598 გვერდზე მიწერილია 16-მარცვლიანი ოთხსტროფიანი, ალაგ-ალაგ დეფექტური, რელიგიური შინაარსის ლექსი, შესრულებული 13—14 საუკ. მხედრული ხელით (ცნობა და თვითონ ტექსტი მოგვაწოდა მიხ. კახაძემ). მაგრამ 4-ტაეპიანი შაირის სტროფი განსაკუთრებით პოპულარული იყო 16—18 საუკუნეებში: ე. წ. მაღალი და დაბალი შაირის ხანები თანაბარი უფლებითაა გამოყენებული „იოსებ-ზილიხანიანი“-ს პირველ რედაქციაში (16 საუკ.). ეს არის 16-მარცვლიანი შაირის ხელახალი კანონიზა-

ციის პირველი ეტაპი (კლასიკური პერიოდის შემდგომი ხანა). ამის შემდეგ იწყება აღნიშნული ფორმის თანდათან დაკნინება. უკვე არჩილის პოემები ადასტურებენ ქართული კატრენის მხატვრული მხარის დაქვეითებას. უფრო თვალსაჩინოდ ეს მოვლენა გამოხატულია, მაგ. „ქათალიკოს-ბაქარიანში“ (პოემა დაწერილია 1727 წელს); ამ ნაწარმოებში სულ 318 სტროფია. აქედან მხოლოდ 4 სტროფია (2, 183, 193, 255) დაწერილი მაღალი შაირით. დანარჩენი 314 სტროფი კი დაბალი შაირითაა დაწერილი, ესე იგი: შაირის სტროფი მხოლოდ ერთი მარტივი კომპოზიციური სახითაა გამოყენებული. ამავე ეპოქაში შეინიშნება სილაბის აღრევა, დაკლება ან მიმატება თვითონ სტროფის შიგნით, ნაკლები და ლარიბი რითმების სიკარბე, მეტრული დისჰარმონიები და ა. შ. რუსთაველური კატრენისათვის. ყოვლად შეუფერებელია მაგ. არჩილის რითმები: „გიაშობ: შენ ვერ მობო: შეგიმკობ: არაკობ“ („გაბაასება“, სტროფი 167. ტ. II, გვ. 21) და სხვ. ბესიკთან და მისი სკოლის პოეტებთან („ნარგიზოვანი“-ს ავტორი და სხვ.) რითმის შედარებითი სისუფთავე მუსიკალური მელოდიისადმი ყურადღების გამახვილების შედეგია.

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფების სხვა სახეებს მიწართავენ ბესიკისა და საიათნოვას სკოლის პოეტები. თვითონ საიათნოვას ლირიკაში 10- და 11-მარცვლიანი საზონებით დაწერილი 4-ტაეპიანი ხანები სკარბობს. ამგვარი სტროფის რითმების სქემა შემდეგია $aaab, cceb, dddx...$, სადაც x აღნიშნავს ყველა სტროფის ბოლო ტაეპის სარიტმო სიტყვებს. (მაგ., ლექსები: ათმარცვლიანი „ზღვას ვით გააშრობს...“, თერთმეტმარცვლიანი „მტკვარო ამღვრეულო“ და სხვ.). იმავე სქემას იმეორებენ: „ნარგიზოვანი“-ს ავტორი (იხ. 10-მარცვლიანი მეტრით დაწერილი შვიდი სტროფი ლექსისა „ნარგიზოვანი“, რომლის თვითველ ხანაში მეოთხე ტაეპი (b) რეფრენია), დავით ბატონიშვილი (10-მარცვლიანი საზომის მქონე ლექსში „გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი“...), გიორგი თუმანიშვილი (8-მარცვლიანი საზომის ლექსში „ბულბულს მხვდა გულსა ლხენანი“), მირიან ბატონიშვილი (11-მარცვლიანი საზომის ლექსში „მოვედით მოყმენო“), გაბრიელ რატიშვილი (11-მარცვლიან და 4-ტაეპიან ლექსში „თეჯლისი“), პეტრე ლარაძე (11-მარცვლიანი საზომის ოთხტაეპედებში „მზე ვით ვნახე მქმუნვრად“), დ. თუმანიშვილი ლექსებში „თეჯლისის ხმახედ“ (5 სტროფი), „ვნახე პირმზე“ (5 სტროფი), 11-მარცვლიანი „მომაშორვა სვემან“ (6 სტროფი) და სხვები.

ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ პოეზიაში ცნობილია 20-მარცვლიანი ჩახრუხაულის ოთხტაეპედები (მეტწილად შინაგანი რითმებით). ამგვარი ხანები ცნობილია ჯერ კიდევ მე-17 საუკუნესა და მე-18 საუკ. პირველ ნახევარში (ნიმუშები იხ. სულხან-საბას მიერ შესწორებულ „ქილილა და დამანა“-ში, მამუკა ბარათაშვილის „ქაშნიკში“, მისივე „ქება მეფის ბაქარისა“ და სხვ.). 4-ტაეპიანი ჩახრუხაულის რესტავრაცია უცდიათ ზაქარია გაბაშვილს („კატის ომი“), პეტრე ჩხატარაისძეს („ჩახრუხაული“, 15 სტროფი), დავით რეპტორს და სხვებს. მიუხედავად ამისა, 20-მარცვლიანი ჩახრუხაული სტროფებით ვრცელი და მხატვრულად ღირსშესანიშნავეი პოეტური ნაწარმოები აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში უცნობია. ამის მიზეზი თვითონ სტროფის ძალზე ხელოვნური და მშრალი ვერსიფიკაციური წყობა უნდა იყოს.

ყურადღებას იქცევს თეიმურაზ ბატონიშვილის ორი ლექსი: 5-მარცვლიანი ზომისა „ოთხტაეპოვანი წყობილი“ და „წყობილი“ (პირველი ინტერვალ-რითმიანია, მეორე კი უინტერვალო, მომიჯნე რითმებიანი)

1. შავარდნის თვალთა ა (ქალ.)

და ბაგე ლალთა ა „

მიუღალერსო ბ „

ჩენთა მოწყალთა ა „

2. ვარდმან ბულბული ა (ქალ.)

ტყვე ჰყო დაბმული, ა „

ან ესდენ კმა არს ბ „

სათქმელი სხვა არს ბ „

დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პოეზიაში გამონაკლისის სახით ცნობილია 4-ტაეპიანი რითმიანი იამბიკოები (იგივე დ. გურამიშვილის „ძის ვედრება დავითისაგან“ და სხვ.).

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფების მიმოხილვა გვარწმუნებს, რომ ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ყველაზე მყარი კომპოზიციური წყობით ხასიათდება უმთავრესად 20-მარცვლიანი და განსაკუთრებით კი 16-მარცვლიანი რუსთაველური შაირი. მე-18 საუკუნეში ასეთსავე მყარ კომპოზიციურ წყობას ანიჭებს დ. გურამიშვილი 10-მარცვლიანი იზომეტრულ ოთხტაეპედს.

ქართული ხუთტაეპიანი იზომეტრული სტროფის ისტორია ამგვარია: თავდაპირველად იგი ურითმო იამბიკოს სახით შემოდის სასულიერო პოეზიაში და, როგორც ზემოთ ვწერდით, თორმეტმარცვლიანი ტაეპებისგან შედგება, თვითეული ტაეპი ცეზურითაა გაყოფილი ორ არათანაბარ ნაწილად (5//7). საერო პოეზიაშიაც ხუთტაეპიანებს დიდხანს ეწოდებოდა იამბიკო, მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომელიც მის კომპოზიციურ და მეტრულ წყობაში შექმნდათ. ასე მაგ., საბასეულ „ქილილა და დამანაში“ (ძვ. გამოც. გვ. 157; აქედან ცუდად აქვს შეტანილი მამუკა ბარათაშვილს „ქაშნიკში“) მოყვანილია ასეთი „იამბიკო“.

მრავალთა ჟამთა // მოგებად თემთა იარო,
 ეგოდენ ზრუნვა // უმეტეს გაიზიარო,
 ანგარის თვალი // აღვსებად ვერ აღიარო,
 სადავთ შეცული // თუმცა არ მოამშვიარო,
 და მარგალიტს ვერა // აიხვამს, რაზომცა მოამცბიარო.

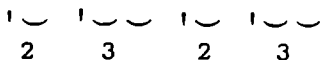
ხუთტაეპედს აქ შეძენილი აქვს კლასიკური იამბიკოსათვის პრინციპულად მიუღებელი ელემენტები: გარეგანი რითმა და ზედმეტი მარცვლი საზომში (5//8). სტროფი აგრეთვე დაცლილია რელიგიური შინაარსისა და შესაბამისი მძიმე არქაული ლექსიკისაგან. ამის შემდეგ საბა სავსებით განტვირთავს ხუთტაეპედს იამბიკოს ტრადიციული კომპონენტებისაგან და მას სახელწოდების მეტს არაფერს უტოვებს. ასე მაგ., იმავე „ქილილა და დამანაში“ მოიპოვება შემდეგი 10-მარცვლიანი საზომის მქონე უცეზურო და რითმიანი ხუთტაეპედი „იამბიკო“ (გვ. 62):

თუცა ღრუბელსა ცვარი ენამა,	ა (დაქტ)
ალად გახადოს სიცხემ ზენამა,	ა "
მალლად მფრინველი მოჰკლას ფრენამა	ა "
ვითა ფარვანა სანთელთ ჩენამა,	ა "
და „ჰაერი შეწვა“. ვერ თქვას ენამა.	ა "

1 — 1 — 1 — 1 —
 2 3 2 3

კლასიკური იამბიკოს ასეთმა დეკანონიზაციამ გაუადვილა მამუკა ბარათაშვილს დაეწერა კომპოზიციურად სავსებით ანალოგიური, 10-მარცვლიანი, უცეზურო და გარეგანრიითმიანი „იამბიკო“ — „ქება ვახტანგ მეექვსისა“. აი პირველი სტროფი (იხ. ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 187).

1. ჩემი ხელმწიფე ჩემ საქებ არი,	a (დაქტ.)
არის ის ჩემთვის ვალ ნადებარი	a "
ვითა ბნელთათვის ლამპარ მნთებარი,	a "
მიწყით მნათებად არ დამესებარი,	a "
ჩემ მოცემულთა კმუნვა მხეებარი	a "



ასეთი დეკანონიზებული, ერთრიტმიანი და ურიტმო, იამბიკოები უწერიათ ბესიკს, დავით რექტორს („ალექსანდრე ქავქავაძეს“, „ბესარიონ გაბაშვილს“ და სხვ.), მირიან ბატონიშვილს (ურითმო „იონას—აკროსტიკულად“, რითმიანი „მასვე“ და „იამბი რიფსიმეს“...), დ. თუმანიშვილს და სხვებს (ზოგის იამბიკო 16-მარცვლიანი შაირითაცაა დაწერილი).

ხუთტაეპედები სპორადულად აქვთ—დ. გურამიშვილს (მაგ. ნ. დავითიანი, წიგნი ბ. ფე. სიმღერა), იაკობ შემოქმედელს („ქება არჩილისა“) და სხვებს, მაგრამ იზომეტრული ხუთტაეპედის ყველაზე გავრცელებული სახე მე-18 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პოეზიაში იყო ე. წ. მუჰამბაზური სტროფი („მუჰამბას“ არაბულად ხუთტაეპოვანს ნიშნავს), რომლის სტრიქონთა მეტრული შემადგენლობა და თვითონ ტაეპების რაოდენობაც ყოველთვის მკაფიოდ განსაზღვრული არაა. ჩვეულებრივ მუჰამბაზი ან მუსტაზადი ხუთი სტროფისაგან შედგება, თვითეულ ხანაში ხუთი ტაეპია, რომელთაც მეხუთე ტაეპის გარდა ერთი რითმა აქვთ, პირველი სტროფის უკანასკნელი ტაეპის რითმა კი მეორდება მიმდევრო სტროფების მეხუთე ტაეპის ბოლოს (სქემა: aaaaab, ccccb, dddd და ა. შ.). მეტრის მხრივ მუჰამბაზი 14-, 15- და 16-მარცვლიანი „ლოგაედია“, უფრო კი 14- ან 15-მარცვლიან ნარევ საზომს წარმოადგენს. მე-18 და მე-19 საუკ. პირველი ნახევრის პოეტები მუჰამბაზის დაკანონებულ ფორმებს ყოველთვის ზუსტად არ იცავენ. აქედან წარმოსდგება ქართული მუჰამბაზის მრავალნაირობა.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ პოეზიაში მუჰამბაზი დარჩა ქალაქურ-პერიფერიულ განშტოებად და გარკვეული სოციალური წრეების გემოვნებას აკმაყოფილებდა. მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში მუჰამბაზი ითვლებოდა სასიმღერო ლირიკულ ფორმად მეფის კარზე, მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში კი—აშუღური პოეზიის ერთ-ერთ ჟანრულ სახედ, რასაც ხარკი გადაუხადა ჯერ რომანტიკოსმა გრ. ორბელიანმა, შემდეგ კი—აკაკი წერეთელმაც.

ლი ხანის პოეტების შემოქმედებაში²⁴. XIX საუკუნეში აკაკი წერეთლის ზოგიერთი მუჰამბაზის შემდეგ ეს ფორმა ქართული პოეზიის ცენტრში არ შემოქრილა.

მუჰამბაზური სტროფის შესახებ უნდა დამატებით აღინიშნოს, რომ იგი სამღერი ლექსია. ბესიკის სკოლის პოეტები ხშირად სათაურშივე ან სათაურქვეშ აღნიშნავენ კილოსა და „ხმას“, რომლითაც მათი ლექსები იმღერებოდა. ამით აიხსნება წმინდა მუსიკალური ფაქტურა სტროფებისა—ძირითადი ლეიტმოტივის მსგავსად განმეორება პირველი სტროფის პირველივე ან მეხუთე ტაეპისა უმთავრესად რეფრენის სახით (ზოგჯერ კი სარიტმო სიტყვის სახით) დანარჩენი სტროფების მეხუთე ტაეპებში. თანაც სიტყვების დინება სავსებით გამიზნულია მუსიკალურ-ვოკალური ტავტოლოგიისათვის (შინაგანი რითმებისა და ტაეპების ცეზურებით მკაცრი დანაწევრების სიქარბე). უცხო აღმოსავლური სასიმღერო მოტივის საფუძველზე შექმნილი ქართული მუჰამბაზური სტროფის ინტონაციას აკლია ნაციონალური პოეტური მეტყველების კეთილშობილური სისადავე და გამჭვირვალობა (რითაც ხასიათდება, მაგალითად, იმავე ეპოქის დიდი პოეტის დავით გურამიშვილის პოეზია). მხოლოდ ბესიკის ლირიკაში იძენს ეს ფორმა შედარებით ქართულ იერს, იგი ასიმილირებულია ქართული ინტონაციის ნაკადით ჟანრის შინაგან ფაქტურაში²⁵.

ექვსტაეპიანი სტროფები გვხვდება მხოლოდ აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში. „ქილილა და დამანაში“ საბას, მაგალითად, აქვს შემდეგი 6-ტაეპიანი სტროფები: „ჩახრუხაული“ (გვ. 2), შინაგანი რითმებითა და ერთი გარეგანი რითმით (იხ. აგრეთვე დაბალი შაირის საზომის მქონე ერთრიტმიანი „შეწყობილი“ (გვ. 89), შდრ. გვ. 90, 127, 131, 134, 154, 156, 173, 180, 188). „ქილილა და დამანაშივე“ გვხვდება: 6-ტაეპიანი „წყობილი“ იმავე კომპოზიციისა (გვ. 164); ინტერვალრიტმიანი 6-ტაეპიანი „შერეული“ მაღალი და დაბალი შაირის წყობისა (გვ. 199, შდრ. გვ. 225, 260, 280). ინტერვალური „შერეულის“ სქემა ასეთია: $a b a c d a$ (3 და 5 ტაეპები გაურითმავია); უინტერვალო სტროფების სქემა კი ძირითადად ამგვარია: $a a b a b a$ (გვ. 260, 28, 368 და შმდ.).

20-მარცვლიანი „მრჩობლენი ჩახრუხაული“ ქილილა და დამანაში გვხვდება აგრეთვე 6-ტაეპიანი სტროფის სახით და შინაგან-გარეგანი პარალელური რითმებით. ტიპიურია შემდეგი ხანა (გვ. 154: „თქმულა მრჩობლენად ჩახრუხაული“):

ლალის ბაგენი, გულთ საღაგენი, ჯიმშედის ბექდის თვალთა
 საღარი, ა
 მის ბექდის ლერო თუ დააღერო, ტუჩი უმცროსად დასაქა-
 ღარი; ა
 პირის სახენი, ღრუბელს ვსახენი, ორიონისა უწითლედ მჩე-
 ნად, ხ
 თმათა დაღალნი, ტრფიალთ დამღალნი, დაღს დაასმოდა ზედ
 დასაჩენად; ხ
 პირმზე, ნათელი, ვითა სანთელი, ცეცხლის მსახურთა სათაყვა-
 ნები, ც
 მშვილდური წარბი, მისგან ვერ წარბი, ისრად წამწამს გკრავს
 გექმნას სავნები. ც

(შდრ. გვ. 468. ოცმარცვლიანი „ჩახრუხაული მრჩობლელი“,
 გვ. 447: თექვსმეტმარცვლიანი „მრჩობლელი“ და გვ. 547: ოცმარცვ-
 ლიანი „მრჩობლელი ფისტიკაური“. ყველა ამათი რითმების სქემაა
 ა ა ხ ხ ც ც; ანალოგიური სტროფები აქვს მამუკა ბარათაშვილსაც
 „ქაშნიკში“).

ერთრიტმიანი და 12-მარცვლიანი საზომის ექვსტაეპედები აქვს
 დ. გურამიშვილს (წიგნი ბ. „სხეა კმა“—„მოწყალების კარო“),
 ვახტანგ VI-ეს („რანი და მოვაკანი და...“); მუჰამბაზური ექვსტაე-
 პედები აქვს ბესიკს („ვარდი სასურო“, 5 სტროფი 14-მარცვლი-
 ანი საზომისა და რითმების სქემით ა ა ა ა ა ა, ხ ხ ხ ხ ხ ა..., „სვისად-
 მი“, 4 სტროფი 15-მარცვლიანი, გარეგანი და შინაგანი რითმე-
 ბით; „მოგშორდი სულსა“, რომელიც 5-მარცვლიანი მეტრიტაა
 დაწერილი და ერთი რითმიტაა აგებული); 11-მარცვლიანი მეტ-
 რის მქონე მუჰამბაზური ექვსტაეპედები ხშირია საიათნოვასთან
 („მეტკვარო ამღვრეულო“, 5 სტროფი; „შე საწყალო“, აგრეთვე
 ხუთი ხანა და სხვ.); დ. თუმანიშვილთან (მუჰამბაზი ხუთსტრო-
 ფიანი „რად მოგშორდი...“); მარიამ ბატონიშვილთან (7-სტრო-
 ფიანი „თურქთა ხმასა ზედა სათქმელი მუჰამბაზი“, 5-სტროფიანი
 „ჰოი დამწარდეს დროთა ტკბილობა“); მირიან ბატონიშვილთან
 (ორსტროფიანი „ტანო ტატანოს ხმაზე“); დ. ბატონიშვილთან
 („რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სენატორი“) და სხვ. გარდამავალი
 ხანის პოეტებთან ექვსტაეპედი არსებითად მუჰამბაზური ხუთტაე-
 პედის დაკნინებული სახეა. საერთოდ კი 6-ტაეპიან სტროფს ქარ-
 თულ კლასიკურ ლექსში არ გაუმარჯვნია.

შვიდტაეპიანი იზომეტრული სტროფები აგრეთვე იშვიდ-
 თია ქართულ კლასიკურ ლექსში. აღსანიშნავია მამუკა ბარათაშვი-

ლის ორი ნაწარმოები — 14-მარცვლიანი საზომით დაწერილი „შეწყობილი“ („აამეო...“) და 16-მარცვლიანი „მდენარი“ („ჩემ საყვარელო ვინაო“), ორივე ერთრიტმიანი. შეიდტაეპედები იშვიათად გვხვდება დ. გურამიშვილთანაც (იხ. დავითიანი, წიგნი ა. „გალობა“... — „მამავ. შენი ძეო“, (14-მარცვლიანი 2 სტროფი) და ბესიკთან (8-მარცვლიანი და ერთრიტმიანი „დავით სარდლისადმი“). 7-ტაეპიანი ხანები ან სტროფი-ლექსი სპორადულად გვხვდება გარდამავალი ხანის პოეტებთანაც. ასეთი მოეპოვებათ: ქეთევან ბატონიშვილს („ჰოი ვითარ ესტჟუა...“, 7 სტროფი, რითმების სქემით $a a a a a a, c c c c c a a \dots$ და რეფრენით); ბარამ ბარათაშვილს (ხუთსტროფიანი „ნუ მწვავ მიჯნურო“, რომელიც ქეთევან ბატონიშვილის ლექსის კომპოზიციურ წყობას იმეორებს); გრიგოლ ბატონიშვილს (11-მარცვლიანი საზომით დაწერილი 5-სტროფიანი „ბედკრულსა შემთხვევას შეეხვდი...“); პეტრე ლარაძეს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ჰე მოყვასნო“, რომლის 2, 3, 4 და 5 ხანები ორტაეპიან რეფრენებს შეიცავენ); თეკლე ბატონიშვილს („პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“) და სხვ.

შეიდტაეპედებით არც ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები არ დაწერილა ქართულად.

რვა ტაეპიანი იზომეტრულ ხანებს შორის უცხოეთის ლიტერატურაში ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ოქტავა, რომლის პირველი ექვსი ტაეპი ჯვარედინ რითმებს შეიცავს, უკანასკნელი ორი ტაეპი კი მომიჯნე რითმებითაა დაწერილი. ქართულ კლასიკურ ლექსში რვატაეპიანი ხანა მეტწილად გაშლილი შაირის სახით დაკანონდა. სპარბობს ინტერვალრიტმიანი სტროფი. კლასიკური ნიმუში ასეთი ხანისა მოგვცა დ. გურამიშვილმა „დავითიანში“ (რითმების სქემა $a b c b d b e b$). ცნობილია სხვა სახეებიც რვატაეპიანი ხანებისა. მაგ., „ქილილა და დამანაში“ ერთი რითმით აგებულ ხანას მეტწილად ეწოდება „რუული“ და ხშირად მთლიანი ლექსია. „რუული“ შეიძლება ყოფილიყო რვამარცვლიანი, 16-მარცვლიანი და სხვა სილაბური რაოდენობის მქონე საზომებით დაწერილი (შდრ. „ქილილა და დამანა“, გვ. 58, 165, 166, 355).

ზოგჯერ რვატაეპიანი სტროფი გურამიშვილთან რითმების სქემის მხრივ ახალს კომპოზიციურ ნიშნებს შეიცავს. ასეთია მაგალითად, „რეული, ახლად შემოღებული ქართულად“ (1931 წ. ვამოც. გვ. 176):

1. კორცია მიწა ტალახი, a (დაქტ.)
საწუთროს ფეხით ნალაკი, a "

სული უსხეულ მყოფელი,	ბ	(დაქტ.)
აქეს საუკუნო სოფელი.	ბ	„
კორცი მკვდარ-კმელი ბალახი	ა	„
აყოებულად ნანახი.	ა	„
სული ცხოვრების მყრობელი	ბ	„
ვით ბაზმა გაუქრობელი.	ბ	„

8-ტაეპიანი სტროფის პრინციპითაა აგებული შინაგანრითმე-ბიანი ლექსი გურამიშვილისა „დავითის შესხმა პირველი“ (ჩახრუხაული) და სხვ. საზოგადოდ კი 8-ტაეპიანი ხანა რუსთველური ოთხტაეპიანი შაირის გაშლაა ინტერვალრითმიანი სტროფის სახით (მისი გრაფიკული დანაწევრებაა). ამგვარია 8-ტაეპიანი ხანები ბესიკთანაც („დღეოფალს ანაზედ“—1—4 ხანები; „რუხის ბრძოლა“—10, 12, 26 და 47 ხანები; „რძალ-დედამთილიანი“—სტროფები 81 და სხვ.); 10-მარცვლიანი საზომის მქონე რვატაეპედები ბესიკთან შემდეგ ლექსებში გვხვდება: „მნათობთადმი“, „მიწურვილობდა ზამთრისა ეამი“, „გაიოზ არქიმანდრიტს“ და „ანბანთ-ქება“; 10-მარცვლიან ჩახრუხაულ რვატაეპედებს შეიცავს „რუხის ბრძოლა“ და „რძალ-დედამთილიანი“. 8-მარცვლიანი მეტრიითაა დაწერილი „ჰაერი ციენამიანი“ (ერთ ხანად), რამდენიმე სტროფი „რძალ-დედამთილიანიში“ (18, 29, 33, 46, 61, 75) და სხვ. საერთოდ 8-ტაეპიანი სტროფი ბესიკისათვის დამახასიათებელი არაა. იშვიათად ან სულ არ გვხვდება ამგვარი ხანები მისი სკოლის პოეტებთან („ნარგიზოვანი“-ს ავტორი, დ. თუმანიშვილი და სხვ.). სამაგიეროდ ხშირია 8-ტაეპედები (ინტერვალრითმიანი რუსთველური შაირი) ქართველ პოეტ ქალებთან (მანანა, სალომე, მათა გაბაონი, მარიამ და თეკლე ბატონიშვილები...) ²⁵.

ცხრა- და მეტტაეპიანი სტროფები ქართულ კლასიკურ ლექსში გვხვდება უმთავრესად XVIII საუკუნიდან. ასეთი ხანები სპორადულად და სრულიად შემთხვევით ჩნდებიან. სხვა ერების პოეზიაშიც ცხრა და მეტტაეპიანი სტროფები, როგორც მთლიანი ლექსის რთული ერთეულები, ნაკლებ გავრცელებულია და ისინი უფრო დამოუკიდებელი ლექსების სახით არსებობენ.

იზომეტრული ცხრატაეპიანი სტროფებითაა დაწერილი ბესიკის ორი ლექსი—10-მარცვლიანი საზომის მქონე და ხუთსტროფიანი „სეედის ბალს შეველ“ და „მე მივხვდი მაგას შენსა ბრალეზსა“ (იმავე კომპოზიციით), მაგრამ ბესიკს არ გამოუჩნდნენ მიმდევრები და 9-ტაეპიანი სტროფი მხოლოდ აქა-იქ გვხვდება გარდამავალი ხანის ლირიკოსებთან (ფარნაოზ ბატონიშვილის „იგონეთ

კოველთა“... (1 სტროფი), პეტრე ლარაძის „ეჭა ვითარსა...“ (1 და 5 სტროფები) და სხვ.

ასევე იშვიათია ათტაეპიანი იზომეტრული სტროფები ქართულ პოეზიაში. აღსანიშნავია ცალკე ნიმუშები მამუკა ბარათაშვილთან (16-მარცვლიანი საზომისა და ერთ რითმაზე აგებული „წყობილი მრავალმუხლი“) და ბესიკთან (9-მარცვლიანი და 4-სტროფიანი „ცრემლთა მდინარე“, შინაგანი და გარეგანი რითმების შერწყმა სქემით: abcxbdbcbxb).

ქართულ კლასიკურ ლექსში სრულიად უცნობია 11-, 12-, 13-, 14-, 15- და მეტტაეპიანი სტროფები, როგორც გარკვეული სისტემის მქონე რთული რიტმული ერთეულები. ისინი ცალკე სტროფი-ლექსების სახით თუ მოიპოვებიან და ისიც ძალზე იშვიათად. ქართული სტროფიკის ძირითადი სახეები 2-დან 10 ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული. სხვა სახეები კი სპორადულად არსებობენ.

ბ. ჰეტერომეტრული სტროფები.

ჰეტერომეტრული ანუ არათანაბარტაეპიანი ხანები ქართულ კლასიკურ ლექსში უფრო ნაკლებაა გავრცელებული, ვიდრე თანაბარზომიერი ანუ იზომეტრული სტროფები. მიუხედავად ამისა, ქართული ლექსი ჰეტერომეტრული სტროფის საინტერესო ნიმუშებით ღარიბი არაა. ჩვენში მისი პირველი შემომტანია დ. გურამიშვილი.

ჰეტერომეტრული სტროფი შეგნებული პოეტური პრაქტიკის ნაყოფია. ქართულ პოეზიაში იზომეტრული სტროფის მსგავსად, ისიც ძირითადად 2-დან 10 ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული.

ორტაეპიანები და სამტაეპიანები. მხოლოდ ერთი ნიმუში გვხვდება ორტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფისა ბესიკთან. ეს არის „პირველ სიმდაბლეს აღეკარ“, რომლის თვითთელი ხანის პირველი ტაეპი 16 მარცვლიანია, მეორე კი— 8-მარცვლიანი. ჰეტერომეტრული 2-ტაეპიანი სტროფის სხვა ნიმუში ჩვენთვის უცნობია.

უფრო ხშირია სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები. პირველად ამგვარი სტროფებით უწერია დ. გურამიშვილს, მაგ. ლექსი „მეორე დავითის შესხმა. რუსული სიმღერის კმა: ნე დამ პაკოიუ...“, შედგება სამტაეპიანი ხანებისაგან, თვითთელ ხანაში 1 და 2 ტაეპები 12-მარცვლიანია, მესამე ქვი (ურითმო)—6-მარცვლიანი:

8. მდიდარ ვარ თუ მწირი, ლხინი მაქვს თუ ჭირი, a (ქალ.)

ვიმღერი თუ ვსტირი, ქნარი მაქვს თუ სტვირი, a „

ზედ დავმღერი აზას. b „

დ. გურამიშვილის მეორე ლექსი „რუსული სიმღერის კმა: ჩტო ზა-პრიჩინა...“ („ისმინეთ ერნო...“) შედგება 16 სტროფისაგან, თვითეულ სტროფში 1 და 2 ტაეპები 10-მარცვლიანია, მესამე კი 5-მარცვლიანი. მაშასადამე: ქართულ პოეზიაში ჰეტერომეტრული სტროფის მოკლე ტაეპები თავდაპირველად ძირითადი ანუ თანაზომიერი ტაეპების ნახევარს („კოლონი“) შეადგენდა.

სამტაეპიანი ხანების სხვაგვარი წყობით ხასიათდება დ. გურამიშვილის ლექსი „სიმღერა“, რომლის თვითეული სტროფის 1 ურთიმო ტაეპი 14-მარცვლიანია, მეორე და მესამე კი—8-მარცვლიანი. სტროფი ინტერვალრითმიანია.

მაგ.:

1. საყვარელმან სიტყვა ავი მითხრა გულსაწვავი a

ნეტა რად ვიყო შენია b

სახით ავრიგად შევნია. b

სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფი სრულიად არ მოეპოვება ბესიკს. სამაგიეროდ რამდენიმე ნიმუში აქვთ მისი სკოლის პოეტებს. ასე, მაგალითად, დ. თუმანიშვილის ორი ლექსი „ბაიათი“ („ვარდი მეც მხვდეს ეგების“... 6 სტროფი) და „ქართული ბაიათი“ („სახელ მომცა, მანათა...“ 1 სტროფი) შედგება სწორედ სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანებისაგან. ორივე ლექსის თვითეულ ერთრითმიან ხანაში 1 და 2 ტაეპები 7-მარცვლიანია, მესამე კი—14-მარცვლიანი.

მაგ.:

1. ვარდი მეც მხვდეს ეგების, a (დაქტ)

ლაწვზე ბაგე ეგების, a „

ლხინი შევბა განქარდეს, სიყვარული ეგების a „

(„ბაიათი“).

აქვე აღსანიშნავია, რომ ჰეტერომეტრული ხანების შემცველი ლექსები გურამიშვილთან და ბესიკის სკოლის პოეტებთან მეტწილად რომელიმე სასიმღერო კილოსთან („ხმა“) არის შეხამებული: გურამიშვილთან—ქართულ, უკრაინულ ან რუსულ კილოებთან, ბესიკის სკოლის პოეტებთან კი—ალმოსავლურ „ხმებთან“. ინტონაციური მრავალფეროვნება და სტროფის შიგნით ტაეპების უთანაზომო განლაგება „ხმის“ ცვლისათვის შესაფერ ჩარჩოებს ჰქმნის.

(ჰეტერომეტრული სტროფი საერთოდ ლირიკულ პოეზიაში აღმოცენდა—იგი მელოდიურად მრავალფეროვანი იყო და შეეფერებოდა სიმღერასა და აკომპანიმენტს).

ოთხ- და ხუთტაეპიანები. ოთხტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებითაა დაწერილი დ. გურამიშვილის „მხიარული გაზაფხული“-ს მნიშვნელოვანი ნაწილი (სტროფები 334—507), „წარღენის ამბავი“ (508—561) და „ენის შერევისა და გოდლის ამბავი“ (562—577). თვითეული სტროფის 1 და 2 ტაეპები 10-მარცვლიანია, მესამე—12-მარცვლიანი და მეოთხე—5-მარცვლიანი, გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით $a a b c$, თანაც მესამე ტაეპი შინაგან რითმებს შეიცავს, ხოლო სტროფის უკანასკნელი ტაეპი ურითმოდაა დატოვებული, ე. ი. ხანა ინტერვალრითმიანია.

მაგ.:

334. ოდეს ქაცვიამ ამბავი წვრილად	a (ქალ.)
შეიტყო, ქალი მას, ერგო წილად	a "
გულითა ლმობილად, კელთა აღჰყრობილად	b (დაქტ.)
მადლობდა ღმერთსა.	c

ბესიკის 4-ტაეპიან ლექსში „ეტლზედ“ ჰეტერომეტრული ხანები აგებულია სხვა სქემით: 1 და 2 ტაეპები 12-მარცვლიანია, 3 და 4 კი—ხუთმარცვლიანი. ყველა სტროფისათვის საერთო სქემაა $a a b b$. მაგ.:

ეტლი სივრცით ცას გვარობს, თუ ვინ ჰყვა გზასა	a (ქალ.)
სიგრძე მისისა გზისა არ გვარობს ცასა.	a "
მაშა ვითა ვსცნა?	b "
მსურს მისი კოცნა.	b "

ოთხტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფები ხშირია ბესიკის სკოლის პოეტებთანაც. უაღრესად თავისებურია მეტრული კომპოზიცია „ნარგიზოვანი“-ს ერთ-ერთი 7-სტროფიანი ლექსისა „მთვარე ვნახე მავალი“, რომლის 1 და 2 ტაეპები 7-მარცვლიანია, მესამე ტაეპი აგრეთვე 7-მარცვლიანია სარიტმო კლაუზულამდე, მაგრამ იგი ყველა ხანაში მეორდება ერთი და იგივე ხუთმარცვლიანი სარეფრენო სიტყვით „არ შემიბრალე“, ხოლო მეოთხე შინაგან-რითმიანი ტაეპი ყველა სტროფში ერთნაირია, ე. ი. სრულ რეფრენს შეადგენს. მოგვეყავს 2 ხანა (დაყოფითაა მოყვანილი სარეფრენო სიტყვა და თვითონ 15-მარცვლიანი ტაეპი-რეფრენი).

1. მთვარე ვნახე მავალი	a
ქირნი ვუთხარ მრავალი	a

ჩემი პატივით მავალი, არ შემობრალე! ბ

არ მე ვიყავ შენთვის ხელი? შენ იქმენ ჩემი მკვლელი! ც

2. არა მაქვს თვალთა რული, დ

შენი მკლავს სიყვარული, დ

ცრემლი ვყავ ცრემლთა შერთული, არ შემობრალე! ხ

არ მე ვიყავ შენთვის ხელი? შენ იქმენ ჩემი მკვლელი. ც

იმავე „ნარგიზოვანში“ 7-სტროფიანი ლექსის — „ვიცი მემღურვი, მზევე, რასა“ — ჰეტერომეტრული ოთხტაეპიანი ხანის 1, 2 და 3 ტაეპები 8-მარცვლიანია, ხოლო მეოთხე 11-მარცვლიანი ტაეპი (ბ) რეფრენის სახით და არა სრულად მეორდება ყველა სტროფის ბოლოს. მაგ.:

1. ვიცი მემღურვი, მზევე, რასა?

შენის პირისა მზერასა!

თუ არ მაკოცო, მზევე რასა?

აჰა რასათვის მომკლავს ნახვა შენი!

სარეფრენო ელემენტების ნეიტრალურ ტაეპებში განაწილებისა და ჩართვის გზით მიღებული რთული კომპოზიციური ერთეულებია „ნარგიზოვან“-ს ციკლში შეტანილი 3-სტროფიანი ლექსი „მე ვითა ვთქვა შენი ქება“. ავიღოთ პირველივე ხანა:

1. მე ვითა ვთქვა, აჰა მზეო, შენი ქება (12 მარც.).

გული ჩემი ამად ბნდება, (8 მარც.).

შენთა თვალთა, აჰა მზეო, მენატრება (12 მარცვ.).

კოცნა ნაზისა-ნაზისა, პირი ნაზისა-ნაზისა, ხალი ნაზისა-
ნაზისა (24 მარც.).

თუ ამ სტროფის 1 და 3 ტაეპიდან ამოვიღებთ სარეფრენო სიტყვებს „აჰა, მზეო“, ხოლო თვითონ რეფრენს (მეოთხე ტაეპს) სამ ტაეპად გავყოფთ, მივიღებთ 8-მარცვლიანი საზომის მქონე ჩვეულებრივ იზომეტრულ სტროფს:

1. მე ვითა ვთქვა შენი ქება

გული ჩემი ამად ბნდება,

შენთა თვალთა მენატრება,

კოცნა, ნაზისა-ნაზისა,

პირი ნაზისა-ნაზისა,

ხალი ნაზისა-ნაზისა.

} 8 მარცვ.

მაშასადამე, ქართული ჰეტერომეტრული ხანები ზოგჯერ სარეფრენო ერთნაირი სიტყვების ტაეპებში ჩართვის გზითაა მიღებული,

ისინი სახეცვლილი იზომეტრული სტროფებია. მკაფიოდ ჩანს ეს იმავე „ნარგიზოვანი“-ს სხვა ლექსის, 8-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მიფიცავს შენი სახელი“-ს მაგალითზე: თვითეული ხანის მესამე ტაეპს მიკერებული აქვს სიტყვა-რეფრენი „უწყალოვ!“, რაც იზომეტრულ სტროფს ჰეტერომეტრულ იერს ანიჭებს. მაგ.:

- | | |
|--------------------------|---------------|
| 1. მიფიცავს შენი სახელი, | a (8 მარც.) |
| სულო თუ ხელი გახელი, | a " |
| აღარ ვიქნები ახელი, | უწყალოვ (a) " |
| თავ გაწირვით ხელი შენი. | b " |

ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე მირიან ბატონიშვილის ლექსში „ოდეს გნახე“, რომლის თვითეული სტროფის მესამე ტაეპის ბოლოს დამატებულია სარეფრენო სიტყვა „ლამაზო“, რაიც ძირითადად 8-მარცვლიან ტაეპებისაგან შედგენილ იზომეტრულ ხანას ჰეტერომეტრულ ხანად აქცევს. მაგ.:

- | | |
|-----------------------------|-----------------|
| 1. ოდეს გნახე გამოსული, | a (8 მარც.): |
| სარკმელსა ვით მთვარე სრული, | a " |
| დამიტყვევებ სრულად გული, | ლამაზო, (a) " |
| ნუ მწვავ ესდენ, საყვარელო, | შენ ნაზო! (a) " |

ხუთტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებითაა დაწერილი მეტი ნაწილი დ. გურამიშვილის „მზიარული გაზაფხული“-სა (სტროფები 1—333). თვითეულ ხანაში 1—2 ტაეპები ათმარცვლიანია და ერთი რითმითაა შეკრული, 3 და 4 ტაეპები კი ურითმობა და ხუთმარცვლიანი, ე. ი. სტროფი ინტერვალრითმიანია:

- | | |
|----------------------------------|---|
| 2. ვიწვი, ვიდაგვი მწარედ საწყალი | a |
| არავინა მყავს დამასხას წყალი, | a |
| ღმერთო გეაჯები | b |
| წყლით სავსე გაჯები, | b |
| შენ მომაშველე! | c |

რითმები ჩვეულებრივ ქალური და დაქტილურია.

ხუთტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები სხვა პოეტებთან იშვიათია. ყურადღებას იქცევს მირიან ბატონიშვილის ლექსი „ხელ ქმნილევარ“, რომლის თვითეულ ერთრითმიან ხანაში 1, 2, 3 და 4 ტაეპები 11-მარცვლიანია, ხოლო მე-5 ტაეპი 7-მარცვლიანია და ერთმება ყველა სტროფის ბოლო ტაეპს. სქემა: aaxab, ccccb და ა. შ. (ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 270—271).

ექვეს- და მეტტაეპიანები. ქართულ კლასიკურ ლექსში ექვესტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები იშვიათია. ბესიკის სკოლის პოეტთა შორის დ. თუმანიშვილს აქვს ერთი ხანა (1) ლექსში „ღუბეთი“, გარეგანი რითმების შემდეგ სქემით $a a b x b$. (ტაეები aa 15-მარცვლიანებია, bx კი — 8-მარცვლიანები).

შვიდტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებიც სპორადულად გვხვდება. დ. თუმანიშვილის ლექსში „ვასეთ შიარემის ხმა-ზედ“ 1 სტროფი 7-ტაეპიანია, დანარჩენი 4 ხანა კი — 8-ტაეპიანი. შვიდტაეპელი ასეთი წყობისაა:

1. ტრფიალთ დამწველი, ტრფიალთ დამწველი, (10 მარც.)
 ისფრით მოსილი არს დამდაგველი, „
 მისი უებრო წელი, (7 მარც.)
 იფროდიტური ველი, „
 და მშვენიერი ყელი, „
 იცოცხლოს მრავალ წელი. „
 აწ ვიქმენ ხელი, აწ ვიქმენ ხელი! (10 მარც.)

სხვაგვარი კომპოზიციითაა დაწერილი იმავე ლექსის დანარჩენი 8-ტაეპიანი ხანები (ხუთი მოკლე და 3 გრძელი ტაეპი):

თვალო მღიმარევე, თვალო მღიმარევე,	10	a
ოდეს მანათობ, მომწყლავ მთოვარევე,	10	a
მაისურ ვარდობ	5	b
ბრწეინვით აღნაზარდო,	6	b
კეკლუცებში მარდო,	6	b
ჩემო გულის დარდო,	6	b
განათლებულთ ფარდო,	6	b
სუმბულო ნარდო, სუმბულო ნარდო!	10	b

უფრო ადრე 8-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფის ჩამოყალიბებული ნიმუში ეკუთვნის ბესიკს. ასეთია მისი 4-სტროფიანი ლექსი „ბედისადმი“, რომლის თვითეულ ხანაში 8 ტაეპია, ხოლო გარეგანი რითმების სქემა ასეთია: $a b a b a b a b$ (a —12-მარცვლიანებია, b კი—8-მარცვლიანები, თანაც a -ს რითმა „ონაო“ მეორდება ყველა სტროფის ბოლო ტაეპში).

ცხრატაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფის პირველი ნიმუში მოეპოვება დ. გურამიშვილს. ასეთია მისი 8-სტროფიანი „სიმღერა“ („ჩქვა დიდება ღმერთო შენდა...“), რომლის 1, 2, 3 და 4 ტაეები რვა მარცვლიანია, 5, 6, 7 და 8—შვიდმარცვლიანი,

მე-9 კი—4-მარცვლიანია და ერთმემა 1, 2, 3 და 4 ტაეებს.
 რითმების სქემა ასეთია: aaaa bbbbc ან: aaaa bb cc d. მაგ.:

6. შენ ხარ ჩემი ამგებ-მშენი,	a (ქალ.)	8
სიყვარული მე მაქვს შენი,	a "	8
ამად მინდი: ტურფად შეენი,	a "	8
სუნი გილის კარგ საფშეენი	a "	8
აწ მომფინე სულია,	b (დაქ.)	7
მამით გამოსულია,	b "	7
მიკსენ საყნოსთ კარია	c "	7
მტერთგან შენაკარია	c "	7
და ნაკშენი!	d "	4

9-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები პოპულარული არ ყოფი-
 ლა ქართულ კლასიკურ ლექსში.

ა თ ტ ა ე პ ი ა ნ ი ხანებისაგან შედგება ბესიკის 34-სტროფიანი
 „სამძიმარი“, რომლის თვითეული სტროფის პირველი ტაეპი 5-მარც-
 ვლიანია, მეორე—7-მარცვლიანი და ასე ბოლომდე:

16. ქუხს ღრუბლებრ გული,
 დულს შინაგანთა წყლული,
 სწვიმს თვალი კრული,
 სიბნელისა ნატრული;
 სკრის ღვიძლთა მტრული
 მახვილი ორპირული;
 გეძიებს სული
 შენდა ზრდილი აღკრული;
 ვაი, დასასრული
 ურგებ არს ჩემგან თქმული.

11-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები ქართულ კლასიკურ
 ლექსში უცნობია.

12-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებისაგან შედგება
 (ნაწილობრივ) ბესიკის ლექსი „დედოფალს ანაზედ“ (5 და 6 ხანებ-
 ში). მე-5 ხანის 1 და 2 ტაეპი ხუთმარცვლიანია თვითეული, მესა-
 მე კი 10-მარცვლიანია. 1 და 2 ტაეპს ერთი რითმა აქვს, ნესამე
 ტაეპის რითმა კი მეორდება 6, 9, 12 ტაეებში. მაგ.:

5. მიმილო ცნობა,	5
არ ძალმიძს მკობა,	5
ჩემმა ხელმქნელმან, ლამაზმან ამან!	10
შემოსა ხელი	5

ითნო სახელი,	5
მისმან გუარმან პაწაწანამან;	10
ალხინა გული,	5
წყლულ დადაგული.	5
წყალობისამან მისმან შანამან	10
თქმულია ძველად:	5
„ვინც იყო ხელად	5
ეტრფე და მოგკლას ამისთანამან!“	10

ყურადღებას იქცევს ამ სტროფის თავისებური გრაფიკა, რომელსაც მიმართავენ ქართველი რომანტიკოსებიც (იხ. გრ. ორბელიანის „ეკ. ქავჭავაძისას“, „თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, „პასუხი შეილთა“, „სადღეგრძელოში“ ჩართული ქება ხელმწიფისა, ნიკ. ბარათაშვილის „საყურე“ და „თავადის ქავჭავაძის ასულს ეკატერინას“ და სხვა). ბესიკის ზემოთ მოყვანილი ხანა 12 ტაეპად დალაგებული შავთელურ-ჩახრუხაული სტროფია, რომელიც ჩვეულებრივ შინაგანრითმებიანი ოთხტაეპედია. იგი ზოგჯერ იბეჭდებოდა რვატაეპედად (20-მარცვლიანი ტაეპი ორ 10-მარცვლიან ტაეპად იყო გაყოფილი). ავიღოთ შავთელის ტაეპი:

სამებით ერთმან, არსებით ერთმან, მომცეს მე სწავლა
თქვენდა შემკობად,

ტაეპი 20-მარცვლიანია, თუმცა იბეჭდებოდა ასეც:

სამებით ერთმან, არსებით ერთმან
მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად.

მაგრამ ასეთი გრაფიკა მიუღებელია, ვინაიდან სტროფში 10-მარცვლიანი ტაეპის უკანასკნელი სიტყვა „ერთმან“ გაუერთმავი რჩება და ხანა ინტერვალრითმიან სტროფად იქცევა, რაც კლასიკური ეპოქისათვის (XI—XII ს. ს.) ყოვლად დაუშვებელია: ჩახრუხაძის, შავთელისა და რუსთველის სტროფები რითმების მხრივ უინტერვალო კატრენებია. საქმეს თითქოს შველის ტაეპის სამ წევრად დაყოფა და ბესიკიც ასე იქცევა. ზემოთ მოტანილი ტაეპი შავთელისა მაშინ ასე დაიწერება:

სამებით ერთმან, 5
არსებით ერთმან, 5
მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად 10

მაშასადამე, ბესიკის 12-მარცვლიანი ხანა შავთელური 4-ტაეპიანი სტროფის რეკონსტრუქციის გზითაა მიღებული.

აღსანიშნავია, რომ ბესიკამდე ასეთს გრაფიკას არ მიმართავენ და დ. გურამიშვილს შავთელური ლექსი „დავითის შესხმა პირველი“ ინტერვალისანი მ-ტაეპიანის სტროფის სახით აქვს დაწერილი:

მოიქცა დავით, // კაის სადავით,	10 a
ღვთის უღლისავე მიიღო ქელი.	10 b
მალლით დასწივა, // მდაბალთ აწვივა,	10 c
ერთად შეყარა ვაკე და ქელი;	10 b
ადიდა მამა // მის ქნარის კმაშა.	10 d
ძე-სიტყვა მისი ძალთა შოქმელი.	10 b
ძე დავითს რქადა // ღმერთმან უქადა:	10 e
რქა აღადგინო, მით მტერთა რქენდი.	10 b

მაგრამ ჩვენ მიერ ცეზურებით დაყოფილ ტაეპებს თუ ორ-ორ სტრიქონად დავწერთ, მივიღებთ ბესიკის მიერ სახეცვლილ 12-ტაეპიან უინტერვალო ჰეტერომეტრულ ხანას სქემით abcde(d)bxexb.

ამგვარი წყობით წარმოედგინა შავთელური და ჩახრუხაული სტროფი კ. დოდაშვილსა²⁵.

13-, 14-, 15-, 16- და მეტტაეპიანის სტროფები, როგორც რთული რიტმული ერთეულები—იზომეტრული ან ჰეტერომეტრული—ქართულ კლასიკურ ლექსში შეგნებულნი პოეტური ფორმების სახით არ გვხვდება.

ამრიგად, ქართული კლასიკური ლექსის სტროფის ძირითადი სახეები 12-ტაეპიან ხანას არ აღემატება.

§ 6. რეფრენი. ამ ტერმინით აღინიშნება სტროფის ბოლო ტაეპი ან რამდენიმე ტაეპი, რომელიც უცვლელად ან ნაწილობრივ შეცვლილი სახით მეორდება ლექსის ყველა სტროფის ბოლოს. რეფრენი შედარებით კომპოზიციურად დამოუკიდებელი ელემენტი სტროფისა, თუმცა ეს დამოუკიდებლობა ზოგჯერ მკაფიოდ არაა ხაზგასმული.

რეფრენი ჩვეულებრივ მინამღერია. გენეტიკურად იგი აღმოცენდა შრომის პროცესში და ამჟამად ლექსის ბოლო ვოკალური ფრაზაა (კ. ბიუხერი, რ. მეიერი და სხვ.), თუმცა ისეთი რეფრენებიცაა ცნობილი, რომელშიაც ვოკალური ელემენტი განდევნილია.

რეფრენის ჩანასახი გვხვდება ძველ ბერძნულ პოეზიაში. როგორც კანონზომიერ პოეტურ ხერხს, რეფრენს იყენებდა ბერძნულიზანტიური პოეზია უკვე IV საუკუნიდან, ხოლო V საუკუ-

ნის რიტმულ პოეზიაში ეს პროცესი საბოლოოდ დამთავრდა²⁷. რეფრენი დამახასიათებელია თითქმის ყველა კულტურული ხალხის პოეზიისათვის.

აღნუსხულია სხვადასხვა თემატიკური შინაარსისა და წყობის რეფრენები. თემატიკური და კომპოზიციური (უმთავრესად მეტრული) ნიშნების გარდა რეფრენს ახასიათებს:

1. გარკვეული ინტონაცია (უცვლელი განმეორებანი ბოლო ტაეპისა სტროფში, ემოციური შეძახილი, წმინდა ვოკალური კილო—ფოლკლორული ან ინდივიდუალური წარმოშობისა და ა. შ.) 2. ლოგიურობა და ალოგიურობა (რეფრენის აზრობრივი კავშირი ტექსტთან ან რეფრენი, როგორც გაქვეავებული და დამოუკიდებელი ბგერითი ფორმულა და სხვ.). 3. სინტაქსური თავისებურებანი (სრული ან არასრული რეფრენები, გარდამავალი ფორმები რეფრენისა, რეფრენი-სიტყვა და ა. შ.).

რეფრენი ქართული ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი უძველესი და დამახასიათებელი ელემენტია. უეჭველია, იგი წარმოიშვა შრომის პროცესში და წარმოადგენს გარკვეულ რიტმულ მინამღერს, რომელიც შემდეგ მწიგნობრულ პოეზიაშიც დაკანონდა ერთ-ერთი პოეტური ელემენტის სახით. ქართული ფოლკლორული რეფრენის რამდენიმე ნიმუში განხილული აქვს კ. ბიუხერს თავის ცნობილ შრომაში „შრომა და რიტმი“²⁸. ქართული ალოგიური რეფრენები „დელია, ოდელია“, „ია-უა“, „ოპო-პო“ და სხვები კ. ბიუხერის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ. აქვე უნდა მოვიგონოთ „რაშავ-ორერა“, „მზევ შინ შემოდით“, „იავ-ნანა“, ალოგიური ქართული შელოცვები და მრავალი სხვა, რომელთა ხანდაზმულობა თავისთავად ნათელია.

მიუხედავად ქართული ხალხური რეფრენის ღრმა ტრადიციულობისა, XI—XII ს.ს. ქართულ კლასიკურ საერო პოეზიას მისთვის არ მიუმართავს. ყოველ შემთხვევაში ჩვენამდე მოღწეულ ძეგლებში რეფრენი დადასტურებული ფაქტი არაა.

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ერთნაირი შემადგენლობის ფრაზული განმეორებანი სულ სხვა ხასიათისაა, ლიტურგიკულ იერს ატარებს და ნაციონალური საერო ხალხური მელოდიებით არ იკვებება. თვით ბერძნულ-ბიზანტიური რიტმული პოეზიისათვის დამახასიათებელი რეფრენი მზამზარეული სახით ქართულ ჰიმნოგრაფიას, როგორც ჩანს, არ უსესხებია. ეს საკითხი სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს და კატეგორიული მტკიცებისაგან თავს ვიკავებთ.

XVI—XVIII ს.ს. ქართულ პოეზიაში რეფრენი ხშირი მოვლენაა. ასე მაგ., რეფრენი, როგორც მთელი ლექსის ლეიტმოტივი, გამოყენებულია ვახტანგ VI-ის მიერ ლექსში „ვაი, რა მწარედ იწოდა ნაწლავი მარამისა“. ამგვარივეა რეფრენი „ნაცვლად ჩემთა სიკეთეთა აღმმართეს საკვდად ჯვარი“ ვახტანგ VI-ის ამავე სათაურის ლექსში. რეფრენს მიმართავს საბაც ლექსში „უცხო“ („ჰქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხენელია“).

მზანზარეული, გაქვავებული ფორმულა-რეფრენი აქვს გამოყენებული დ. გურამიშვილს ლექსში „აღდგომის ყრმათაგან სამღერალი“, რომლის სამტაეპიანი სტროფის მესამე ტაეპად მეორდება „ალილუია“... ტაეტოლოგიურ რეფრენებს მიმართავს დ. გურამიშვილი ლექსში „თავისი ცოდვის მოგონება“ (რეფრენი: „თუმცა გსურის სულის ცხოვნება...“). ამგვარივეა რეფრენები ლექსებისა „თომავ დავით მეო“, „სიმღერა ქართლ-ქახეთის ჯვარობის სანაცვლოდ სათქმელი“, „სიმღერა ფერკისული...“ „ოდეს დავით გურამის-შვილი ბრუსიაში დატყოვდა“, „ზუბოვკა“, „სულის ამბავი“ და სხვ.

რეფრენს მიმართავს მამუკა ბარათაშვილი ლექსში „ჩერნიშკოის ხმაი“ (მესამე ტაეპი: „ტრფიალო ლამაზო, მეტრფიალა ბაია შენი“).

სასიმღერო რეფრენის ნიმუშია ბესიკის ლექსის „სტვენს ბულბული“ ოთხტაეპიანი, კომპოზიციურად დამოუკიდებელი მინამღერა:

ვაჟ საბრალო აირა
ხმა დამთვრალი აირა
რას მაისობ, ისარს ისობ,
ის გიხარის, ვაი, რა!

ანალოგიური წყობისაა რეფრენი ოთარ ქობულიშვილის ლექსისა „ჰბრწყინავს მნათი“:

გიქებ თვალებს,
ეშყით მთვრალებს,
ზილფ-დალალებს,
სუნბულ ცალებს,
ვიშ-ვიშ ხალებს!

განსაკუთრებით ხშირია მინამღერები ბესიკის სკოლის პოეტების ლექსებში. სინტაქსურად და თემატიკურად სრული რეფრენები აქვს „ნარგიზოვანი“-ს კრებულში შესულ ლექსებს: „ნარგი-

ზოვანი“ (რეფრენი: „გეხვევი ყელსა, თვალ შვენიერო!“), „მთვარე-
 ვნახე მავალი“ (რეფრენი: „არ მე ვიყავ შენთვის ხელი?...“), „ქართ-
 ლი მშვენიერია“ (რეფრენი: „ჰქვიან მას სახელად...“), „მე ვითა
 ვთქვა შენი ქება“ (რეფრენი: „პირი ნაზისა-ნაზისა...“), „ვიცი მემ-
 ღურვი, მზევ, რასა“ (სიტყვა „უწყალოვ“) და სხვ.

საერთოდ სრული და არასრული რეფრენებით უმთავრესად
 მდიდარია ქართული მუჰამბაზური ლირიკა. ამ ჟანრში გამოყენე-
 ბულია აღმოსავლური სტილის მინამღერი, რომელიც ინტონაცი-
 ურად ნაკლებ ქართულია და მეტწილად უცხო „ხმებს“ გამოსცემს.
 ასეთია, კერძოდ, საიათნოვას, დ. თუმანიშვილის და სხვათა რეფ-
 რენები.

ხალხურ რეფრენს იყენებს მზეკაბუკ ორბელიანი ლექსში „ძეო-
 ბაში თქმული“ (მინამღერი: „მზევ შინ შემოდით“), თანაც რეფ-
 რენი ყოველი ტაეპის ინტონაციურად დამოუკიდებელი გაგრძელე-
 ბაა, მაგ.:

1. აღკმულ სრასა, უცხოდ მზასა, მზევ შინ შემოდით,
 ვჰხედავ ლომსა, მზის ნაშობსა " " "
 ვეფხ ნაკუეთით, უსაზომსა, " " "
 მკვირცხლსა ყრმასა, თვალად კმასა, " " "
 ეღენიურს მტილს მონაყუანსა, " " "
 ჰსტვენს ბულბული ამოდ ხმასა, " " "
 უხმეთ ქნარსა, დასაწყნარსა, " " "
 სადავითოდ მონატანსა. " " "

გარდამავალი ხანის ლირიკაში, კერძოდ ბატონიშვილების ლექ-
 სებში, სპარბობს ე მოციური შეძახილი, რომელიც რეფრენს
 ავტორის სულიერი ვითარების გამომხატველი ფორმის მნიშვნე-
 ლობას ანიჭებს²⁹. ასეთი რეფრენები განსხვავდებიან მუჰამბაზური
 რეფრენებისაგან. ემიგრანტი ბატონიშვილების პოეზიის ღრმად
 შეფარული ხასიათი ვრცელდება მათი ლექსების ზოგიერთ, სინტაქ-
 სურად არასრულ და ინტონაციურად თითქოს-და მიყრუებულ
 რეფრენებზედაც. ამის ჩინებული მაგალითია დ. ბატონიშვილის
 რეფრენი „მიზეზისა გამო სხვისა და სხვისა“ ლექსში „გამიფრინდა,
 სიხარულის ფრინველი“. ტიპიურია პირველი ხანა:

1. გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი,
 შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა.
 დავშთორილვარ ასე აწ უნუგეშოდ,
 უბადობის გამო სხვისა და სხვისა!

2, 3 და 4 სტროფები იმეორებენ რეფრენს არასრულად („...გამო სხვისა და სხვისა“). ლექსის მთელს ინტონაციას სწორედ ეს განზრახ ბუნდოვანი რეფრენი ანიჭებს თავისებურ ელფერს.

აღსანიშნავია, რომ დ. ბატონიშვილის სტროფის ინტონაციურ სურათს იმეორებს პეტრე ყარიბი ლექსში „მზე ვნახე მკმუნვარედ“ (ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 287).

შდრ.:

1. მზე ვნახე მკმუნვარედ, უამი მხვდა მწარე,
ვიქმენ დამწყვეელი სვისა და სვისა,
ამად გლოვა ჩემი ვერლა დავფარე,
ვსტირ მომდურავი სვისა და სვისა.

რასაკვირველია, ჩვენ მიერ აღწერილი ფორმები არ ამოსწურავენ ქართულ კლასიკურ ლექსში გამოყენებულ რეფრენებს, მაგრამ ძირითად სახეებზე მაინც მივუთითეთ. ქართული მინამდერის საკითხი ღირსია სპეციალური ნარკვევისა და გენეტიკური თვალსაზრისით მისი განხილვა ბევრს რასმე საინტერესოს შესძენდა ქართულ პოეტიკას.

თ ა ვ ი მ ე ნ უ თ ე

დამატება

ს ა ზ ო მ ე ბ ი

(სქემებისა და ვარიაციების აღწერა)

§ 1. ქართული კლასიკური ლექსის საზომების კლასიფიკაციისათვის. სასკოლო მეტრიკა სილაბურ-ტონური საზომების დაჯგუფების დროს მიმართავდა უმთავრესად კლასიკურ (ბერძნულ) ლექსთწყობას და ამ უკანასკნელში გავრცელებული მეტრებისა და ტერფების მიხედვით ალაგებდა სულ სხვა ენობრივ სისტემაში აღმოცენებულ რიტმულ ნორმებს. სილაბურ-ტონური საზომებისათვის გამოყენებული იყო ბერძნული სალექსო სქემების მზამზარეული სახელწოდებანი და ტაეპის ტერფებად დაყოფის პრინციპი. ასე, მაგალითად, ყურადღება ექცეოდა ტერფების რიცხვს: ერთტერფიან საზომს ეწოდებოდა მონომეტრი, ორტერფიანებს—დიმეტრი, სამტერფიანებს—ტრიმეტრი, ოთხტერფიანებს—ტეტრამეტრი, ხუთტერფიანებს—პენტამეტრი; ექვსტერფიანი საზომი ბერძნულში უმთავრესად ჰექსამეტრი იყო, ხოლო მეტი რაოდენობის მქონე მეტრებს საერთოდ ეწოდებოდა პოლიმეტრი. ჩვეულებრივ რვატერფიან ტაეპზე მეტი საზომები იშვიათია.

მრავალრიცხოვან ბერძნული ტერფებიდან სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში პირობითად მიღებულია ხუთი ტერფი—ქორე, იამბი, ამფიბრაქი, ანაპესტი და დაქტილი.

სასკოლო-დოგმატიკური მეტრიკა, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჩვენში ს. გორგაძე იყო, ლექსის რიტმის მოვლენებს ტერფების ურთიერთ შენაცვლების („იპოსტასის“) ან თვით ტერფთა სახეცვლილების (შეკვეცა-გავრცობის ანუ კათალექტიკის) ფონზე განიხილავდა. მაგ., ს. გორგაძე ტაეპში ერთმარცვლიანი სიტყვების ერთად თავმოყრის შემთხვევებს (მაგ., „ტყქს, ღრქს, კლდქს“) განიხილავდა რომელიმე ბერძნული ტერფის (მო-

ყვანილი მაგალითისათვის—მოლოსის 111) მიხედვით. დიდი მიზევედრა არაა საჭირო, რათა შევამჩნიოთ სრულიად ხელოვნური და სქემატური ახსნა მარტივი ფონეტიკური მოვლენისა და მეტრულ სქემაში რიტმის ძიებაზე სამუდამოდ ავიღოთ ხელი. ჩვენში კი, სამწუხაროდ, ასეთი ძიების კვალი ჯერ კიდევ არსებობს. ქართული ლექსთწყობა ერთხელ და სამუდამოდ უნდა განიტვირთოს დოგმატიკური ვერსიფიკაციის ამგვარი ნომენკლატურისაგან და ამიერიდან ქართული ლექსის ტაეპებში არ უნდა დავიწყოთ ძიება სპონდეების, იამბების, პირიქების, მოლოსის, ანტიპასტის, ეპიტრიტის, ამფიმაკრის, იონიკისა, ტრიბრაქსისა და ანტიბრაქსის, როგორც ამას ს. გორგაძე ცდილობდა (იხ. მისი მონოგრაფია „ქართული ლექსი“, გვ. 11, 15, 16, 39). ეს სახელწოდებანი არავითარ კანონზომიერ და რეალურ მოვლენებს არ აღნიშნავენ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საზოგადოდ და ქართულში—კერძოდ (დაწვრილებით ამ საკითხებზე იხ. „შესავალი“ და თავი მეორე, „რიტმი“).

ქართული საზომებისა და მათი სქემების დაჯგუფების დროს მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს ტაეპს, როგორც ლექსის ძირითად და მთლიან აზრობრივ-რიტმულ ერთეულს. ტაეპში სიტყვათა და მახვილთა განლაგების ამა თუ იმ ფორმის დადგენისას კი პირობითად ვიყენებთ მხოლოდ სამ ტერფს: ქორეს, დაქტილსა და მეორე პეონს. არც ერთი სხვა ტერფის შესახებ მსჯელობა ქართული საზომების სქემების დახასიათებისას არ შეიძლება. დოგმატიკურ-სასკოლო შეტრიკა (ს. გორგაძე და სხვ.) ამიერიდან განვიღოთ ეტაპად უნდა ჩაითვალოს ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.

საზომების აღწერისა და დაჯგუფებისას აგრეთვე დიდი ყურადღება ექცევა სილაბურ მომენტს: მეტრებს ვაჯგუფებთ მარცვლების რიცხვის მიხედვითაც, რადგან საბოლოოდ უნდა დადგინდეს უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი: რამდენ მარცვლიან საზომებსა და ტაეპებს იცნობს ქართული კლასიკური ლექსი და როგორია მეტრული აგებულება და რიტმული ვარიაციების შესაძლებლობანი ერთი და იმავე ზომის ტაეპებში. ჩვენი მონოგრაფიის ამ თავში მეტრების აღწერასთან ერთად ნაჩვენებია იქნება ტიპოლოგიური ფორმები რიტმული რხევისა ტაეპში, როგორც მთლიან ექსპირაციულ ნაკადში.

საზომების აღწერისას მხედველობაში გვაქვს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობის ან ქორეული კანონი

(მაგ., „ნახეს, | უცხო, | მრყემე, | ვინმე...“ და ა. შ.), ან დაქტილური (მაგ., „ზაფხული | განახლდა...“ და ა. შ.), ან მეორეპეონური (მაგ., „დავუძღურდი, | მიჯნურთათვის...“ და ა. შ.), ან კიდევ—საფეხურებრივ-გარდამავალი ხასიათი ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმების თანაარსებობისა, როცა სქემა ქორესა, დაქტილისა და მეორე პეონის ერთმანეთთან შეხამებას გამოხატავს (ზოგჯერ ქორე და დაქტილია ერთად თავმოყრილი, ან რამდენიმე ქორე და მეორე პეონი, ზოგჯერ კი ყველა ერთად. ნიმუშები იხ. ქვემოთ). არსად არ ვლაპარაკობთ მარცვალთკვეცილობაზე ან ტერფკვეცილობაზე (კათალექტიკა), როგორც რიტმულ მოვლენებზე. კათალექტიკის მომენტი არსებითად ფიქციაა და ჩვენ მხოლოდ სქემის აღწერისას თუ ვეხებით მას და ისიც—იშვიათად. ქართული კლასიკური ლექსის საზომი უნდა დახასიათდეს არა როგორც რომელიმე ბერძნული პროტოტიპის ქართული ვარიაცია, არამედ როგორც მთლიანი აზრობრივი და ინტონაციური ერთეული, რომლის ხელოვნური დაქუცმაცება ცალკეული ბერძნული ტერფების შესაბამისად — უალრესად მიუღებელი და ყალბი გზაა, რეალურ რიტმულ მოვლენებს იგი სრულიადაც არ გამოხატავს.

დამატებით უნდა აღვნიშნოთ: სილაბურ-ტონური საზომის სქემაში ორმარცვლიანი ტერფის გაერთიანება სამმარცვლიან და ოთხმარცვლიან ტერფებთან თითქოს ანგრევს ტაეპის მეტრული კანონზომიერების სურათს (ე. წ. „ლოგაედები“), რადგან უთანაზომო ნაკვეთების გაერთიანება შეიძლება პროზული აბზაცის ჩარჩოშიც აღმოვაჩინოთ. მაგრამ ქართული ლექსის მეტრის ერთ-ერთი თავისებურებაც იმაშია, რომ იგი სავსებით თავისუფლად აერთიანებს ტაეპში ორ-, სამ-, და ოთხმარცვლიან სიტყვებს („ტერფებს“) და ამ კანონს თანმიმდევრული სიტემის სახით იცავს მთელი სტროფის მანძილზე. არსებითად ამავე პრინციპს ემყარება ყველა ე. წ. ქორე დაქტილური მეტრები და სხვა სახის ლოგაედები არა მარტო ქართულში, არამედ რუსულ და სხვა ევროპულ ენებში.

სალექსო ტაეპში ან მეტრში სილაბურად უთანაზომო სიტყვების თანაარსებობა ხშირად სიმეტრიულად და კანონზომიერადაა განხორციელებული. ამ მოვლენასთან საერთო არაფერი აქვს პროზული აბზაციისათვის დამახასიათებელ რიტმული ფორმების თავისუფალ წყობას.

ამ წინასწარი შენიშვნების შემდეგ გადავდივართ საზომების აღწერასა და კლასიფიკაციაზე.

A. უძველესი და კლასიკური პერიოდის ქართული რექსის საზომები

§ 2. თორმეტმარცვლიანი საზომები ერთ-ერთი უძველესი საზომია ქართული კლასიკური რექსისა, კერძოდ ქართული იამბიკობისა. რითმიანი თორმეტმარცვლიანი რექსი გვხვდება მეთერთმეტე საუკუნიდან, ხოლო ურითმო გაცილებით ადრე. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ თორმეტმარცვლიანი საზომის ტაეპი დამოწმებულია ჯერ კიდევ მეშვიდე საუკუნის ერთ-ერთ ძეგლში „ლაკონიკესი დემოდესი პირველი იგავი“¹. საბოლოოდ იგი კანონდება ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, კერძოდ იამბიკობში, სადაც აღნიშნული საზომი ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრის მიბაძვითაა შექმნილი, მაგრამ ასიმულირებულია ქართული პროსოდის შესაბამისად (იამბების ნაცვლად ქართულში ქორეები და დაქტილებია, ხოლო ცეზურა უცვლელია უმთავრესად მეხუთე მარცვლის შემდეგ)².

მეტრული აგებულების მხრივ 12-მარცვლიანი საზომი წმინდა სახით გვხვდება უმთავრესად რითმიან იამბიკობში. ურითმო და რითმიან იამბიკოში მეტრს დაქტილური კლაუზულა აქვს. მაგ.:

გამობრწყინდა დღე // თვთ მნათობი ნათელი

1 — , 1 — — // — 1 — — 1 — — (მიქელ მოდრეკილი).

2 3 4 3

რითმიან იამბიკობში:

ქალწულო მკნენ // ბრენა კირმრავალი (ბორენა).

1 — — 1 — — 1 — — — 1 — —

შდრ.:

დღდა, ქალწული, // შეენიერი შორშანი (დემეტრე მეფე).

1 — 1 — — — 1 — — 1 — —

რითმიან იამბიკობში უცვლელია მხოლოდ ცეზურა და სარიტმო კლაუზულა. ტაეპის შიგნით სიტყვების განლაგება და აქცენტური რიგი კი ცვალებადია და ძირითადად შემდეგი სქემებით გამოიხატება:

ა. 1 — 1 — — // 1 — — 1 — 1 — —

2 3 3 2 3

ბ. $\overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} // \overset{1}{\text{—}} \underset{4}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} .$

გ. $\overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} // \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}}$

დ. $\overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} // \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}}$

ე. $\overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} // \overset{1}{\text{—}} \underset{4}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}}$

ამრიგად, მეტრული სქემის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ რითმიან-იანბიკოებში ვხვდებით ქართული ლექსის სამივე ტერფის—ქორესა, დაქტილისა და მეორე პეონის—ერთად გამოყენების პრინციპს, ე. ი. ტაეპში ორ-, სამ და ოთხმარცვლიანი სიტყვების (ან პროკლიტიკიანი თუ ენკლიტიკიანი სიტყვიერი ჯგუფების) სისტემურ და თანმიმდევრულ განლაგებას.

იანბიკური სტროფების დაწვრილებითი დახასიათება კი იხ. ზემოთ (თავი „სტროფი“, §§ 3 და 4).

§ 3. თექვსმეტმარცვლიანი საზომები. თექვსმეტმარცვლიანი საზომი ერთ-ერთი ძირითადი მეტრია ქართული კლასიკური ლექსისა XI—XVIII საუკუნეებში; თანაც იგი უძველეს საზომად უნდა ჩაითვალოს საერთოდ ქართულ პოეზიაში, თუმცა ლიტერატურულად დამოწმებულია შედარებით გვიანდელ ძეგლებში, ურითმო ცალკე ტაეპების სახით ეს საზომი მოიპოვება ჯერ კიდევ ქართულ ჰიმნოგრაფიაში³ და ეფრემ მცირის მიერ თარგმნილ ტაეპში ჰომეროსიდან (ს. ყაუხჩიშვილი). აი ეს უკანასკნელიც:

ბარბით მცემელობს პრრმშო-შობ // ვერ + მეცნირეი შობისაჲ⁴

$\overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} // \overset{1}{\text{—}} \underset{2}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}} \overset{1}{\text{—}} \underset{3}{\text{—}}$

როგორც მკითხველი ხედავს, თარგმანი მეტრული აგებულების მხრივ ე. წ. დაბალი შაირია და დღემდე ცნობილ ურითმო თექვსმეტმარცვლიან საზომთა შორის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს.

რითმიანი თექვსმეტმარცვლიანი საზომის ლიტერატურული კანონიზაცია აგრეთვე X—XII საუკუნეთა მანძილზეა სავარაუდებელი, ყოველ შემთხვევაში ჩვენამდე მოღწეული ძეგლებისა და დღემდე აღნუსხული მაგალითების საფუძველზე. მაგ., სპეციალურ

ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ლეონტი მროველთან მოიპო-
 ვება სპარსულიდან თარგმნილი ციტატა, 16-მარცვლიანი და რით-
 მიანი ორტაეპედის — „დაბალი შაირი“-ს სახისა:

რომელმან შეჰკრა ჯაჭვითა // ბევრასფი გველთა უფალი,
 (ღ)დააბა მთასა რაჲსა ზედა, // რომელ არს კაცთ შეუვალი⁵.

მეტრის თვალსაზრისით ამ ორტაეპედში უმთავრესად სარიტმო
 კლავშულაა მოწესრიგებული („უფალი-შეუვალი“), მაგრამ მკაცრი
 ცეზურა და ტაეპის შიგნით სიტყვების განლაგება სწორი აქცენ-
 ტუაციით—შემთხვევითია და ბოლომდე გაუფორმებელი.

ნაკლულრიტმიანი 16-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი ფი-
 ლიპეს ორიგინალური აკროსტიხი „ბეთლემის საგალობელი“. ამ
 ლექსის სარიტმო კლავშულა მოუწესრიგებელია (რიტმები : ქალ-
 წულო : მშობლო : დედოფალო : დიდებულო : სანატრელო :
 უბიწოო და ა. შ.), მიუხედავად ამისა, იგი მაინც წარმოადგენს
 ცდას ტაეპში მეტრის შეგნებული შენარჩუნებისა. საგანგებოდ
 უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი ტაეპის სტრუქტურული სიზუსტე
 (მთავარი ცეზურა 8 მარცვლის შემდეგ). მაგ., პირველივე სტრი-
 ქონი:

ფტესუთა მათგან ოქროვანთა // შემკული ხარ შენ ქალწულო
 | — | — | — // | — | — | —
 2 3 3 // 3 2 3

ამგვარი საზომი კლავშულის მხრივაც სავსებით იხვეწება ჩახრუ-
 ხაძესთან, არსენ იყალთოელთან, „ისტორია და აზმანში“ და, ბო-
 ლოს, კლასიკურ სრულყოფილობას აღწევს „ვეფხისტყაოსანში“.
 მოგვყავს ნიმუშები:

ა. რრს ნაქარმაგვეს მტფენი // თორმეტნი პურად ჩამესხნეს
 ! — | — | — | — | — | — | —
 (არსენ იყალთოელი, „დავით აღმაშენებლის
 ეპიტაფია“).

ბ. თულთალი მროისტეელმან // სფერა შესახა შამშისი
 | — | — | — | — | — | —
 („ისტორია და აზმანი...“ 140).

გ. გვრან შენებრთა ძებნანი, // რკინისა კანლთა შესხმანი
 (ჩახრუხაძე, 86₁).

16-მარცვლიანი საზომის ეს სახე („დაბალი შაირი“), როგორც
 ჩანს, უფრო ძველია (პიმნოგრაფები, ლეონტი მროველი, ეფრემ

მცირე, არსენ იყალთოელი...), ვიდრე მეორე სახე იმავე საზომისა—
ე. წ. „მაღალი შაირი“, რომელიც პირველად ჩახრუხაძესთან
გვხვდება „დაბალ შაირთან“ ერთად. მაგ.:

24, მისთვის ქნარი რა+არს ქნარი // ბრსით მთქნარი უჩი:ნარი
2 2 2 2 2 2 2 2

„დაბალი შაირი“ ქორე-დაქტილური ლოგაედია, „მაღალი შაირი“
კი—ქორეული (ან მეორე პეონური) პოლიმეტრი.

ამრიგად, 16-მარცვლიანი საზომის ორივე ფორმა ერთად პირ-
ველად ჩახრუხაძესთანაა დამოწმებული. „ვეფხისტყაოსანში“ კი
ისინი უმადლეს სრულყოფილობას აღწევენ. მაგ., „დაბალი შაირი“:

85, ხელთა ნჰედი შატრახი // ჰქრნდა უსხოსი მკლავისა.
2 3 3 2 3 3
| — | — | — | — | — | —

ეს არის ქორე-დაქტილური ლოგაედის პირველი სახე, რომელშიაც
ხშირია შემთხვევები ქორეს ადგილას დაქტილის გადმოსმისა და
პირიქით (დასაწყისში, ცეზურის წინ და ცეზურის შემდეგ, ოღონდ
კლაუზულა მუდამ უცვლელია, ე. ი. დაქტილურია). შდრ.:

1₁ რომელმან შექმნა სამყარო // ძლითა მრთ ძლი : ქრითა.
3 2 3 3 2 3
| — | — | — | — | — | —

ან:

33₁ სრფლისა მნათი მნათობი // მზისაცა ღასთა ღასული.
3 2 3 3 2 3

37₄ მთვარესა მცხრალსა ვარსკვლავმან // ვრთამცა ჰკადრა
3 2 3 3 2 3 მტერობა

„ვეფხისტყაოსანში“ მაღალი შაირიც ასევე მდიდარია რიტ-
მული ვარიაციებით. საზომი ქორეული ან მეორე პეონური პოლი-
მეტრია და კლაუზულა მუდამ ქორეული აქვს. მაგ., მეორე პეო-
ნური:

69₁ ავთანდილცა დაჰმრჩილდა // სუბარი გარღსწყვიდეს
— | — — | — — | — — — | — —
4 4 4 4

ქორეული:

24₃ რგი სხება, სიძვა სხება // შუა უზის დრდი მზღვარი.

1 — 1 — 1 — 1 — // 1 — 1 — 1 — 1 —
2 2 2 2 // 2 2 2 3

მაღალი შაირით დაწერილ სტროფებში აქცენტუაციის არც ერთი ეს სახე უცვლელად არ სწვდება ყველა ტაქს სტროფში: მეორე პეონი ხშირად გადადის ქორეებში („დიქორეში“), ხოლო ეს უკანასკნელი — მეორე პეონში. მაგ.:

მ₂₋₃ დაეჭძლურდი, მიჯნურთათვის // კვლა წამალი არსით არი
(მეორე პეონი) (მეორე პეონი) (მეორე პეონი) (ორი ქორე)
ანუ მრმცეს განკურნება // ანუ მრწა მქ სამპარი
(ორი ქორე) (მეორე პეონი) (ორი ქორე) (ორი ქორე)

მთელს სტროფში:

ანუ არის ბრძენი ვინმე // მაღალი და მალლად მხენდი,
არცა კირი კირად უჩანს // არცა ლხინი ზედა-ზედი
ვით ზღაპარი ასე ესმის // უბედობა თუნდა ბედი,
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს // გონება უძს ვრთა მტრქედი.

1 — 1 — 1 — 1 — // 1 — 1 — 1 — 1 — 2222//422
1 — 1 — 1 — 1 — // 1 — 1 — 1 — 1 — 2222//2222
1 — 1 — 1 — 1 — // 1 — 1 — 1 — 1 — 422//422
1 — 1 — 1 — 1 — // 1 — 1 — 1 — 1 — 2222//422

მთლიანად ორივე სახეობა „მაღალი შაირისა“ უნდა დახასიათდეს, როგორც ქორეული მეტრი, რადგან იმ შემთხვევაშიაც, როცა სტროფში მეორე პეონი სქარბობს, ტაქების კადენცია უცვლელია, ე. ი. ქორეულია (სარითმო კლაუზულაში ოთხმარცვლიან სიტყვებსაც მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდის).

16-მარცვლიანი საზომი განუსაზღვრელად მდიდარია რიტმული ვარიაციებით და ზემოთ აღნიშნული სახეებით იგი ოდნავადაც არ ამოიწურება⁶. ამ მეტრის გენეტიკური საკითხების შესახებ კი არსებობს სპეციალური ლიტერატურა, რომლის მიმოხილვა იხ. ზემოთ (თავი „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“)⁷.

§ 4. ოცმარცვლიანი საზომები. კლასიკური პერიოდის ქართულ საერო ლიტერატურაში 12- და 16-მარცვლიან საზომებთან ერთად გავრცელებული მეტრი იყო 20-მარცვლიანი ქორე—დაქტილური ლოგაედი—ე. წ. „შავთელური“ და „ჩახრუხაული“. იგი შედგება ორი თანაბარზომიერი (10-მარცვლიანი) ნახევარტაეპისაგან და იზომეტრული სტროფის ყველაზე გრძელი საზომია ქართულ პოეზიაში.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნულია, რომ ურითმო ოცმარცვლიანი საზომი დამოწმებულია ჯერ კიდევ ეფრემ მცირეს „ელინთა მეზღაპრობაში“, სადაც მოიპოვება „ილიადის“ ერთ-ერთი ტაეპი-ჰევზამეტრის თარგმანი 20-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედით. აი ისიც:

„ამას ვისიმე დგომაჲ ცხენისაჲ // სასმენელ იქმნა ბაგათა ზედა“⁸.
 აღსანიშნავია აგრეთვე ანალოგიური საზომით შესრულებული თარგმანი იმავე ჰომეროსიდან ერთ-ერთ ძველ სალიტერატურო ძეგლში. („პროკოპის მარტვილობა“):

„არა კეთილ არს მრავალ უფლებაჲ, // ერთ უფალნ იყავნ და ერთ მეუფეჲ“⁹.

ზოგი ძველევარი 20-მარცვლიან საზომებს უკავშირებს პოეტ ბისტიკას სახელს (მომდინარეობს სავერსიფიკაციო ტერმინიდან „ბისტიკაური“)¹⁰. ოცმარცვლიანია შავთელისა და ჩახრუხადის სალექსო საზომებიც. ამ პოეტების მეტრებისა და ბისტიკაურის ურთიერთმიმართების შესახებ პ. ინგოროყვა წერს: „ბისტიკაურის ფორმაში მხოლოდ გარეგანი რითმა იხმარება და მისი მეტრული წყობა და რითმების განრიგება ასეთია (არაბული ციფრები აღნიშნავს მუხლთა მარცვლებს, რომაული ასოები რითმას):

5 + 5 + 5 + 5 + 5 a

5 + 5 + 5 + 5 + 5 a

მაგალითად:

„ნარდიონს თმანი // მხარზედ გარდედლო, // ლეინოს გაეხსნა //
 ნარგისთა ყური,
 ბულბულსა ხმასა // ველარ ისმენდა, // ასე შესვლოდა // აშიკთა.
 შური“.

შავთელის ფორმა იგივეა რაც „ბისტიკაური“, იმავე ოცმარცვლოვან საზომს შეიცავს, მხოლოდ ორ მუხლში ემატება შინაგანი რითმები:

5a + 5a + 5 + 5 b

5c + 5c + 5 + 5 b

მაგალითად:

„მზრდელ არს მონათა, // ზეცით მონათა // ივლისის მზემან //
ზედ ლომთა ჯდომით
ტომნი და ერნი, // ყრმანი და ბერნი, // აღიღებდიან // შვებით
და ხლდომით“.

ჩახრუხახისძის ფორმა იგივეა რაც შავთელისა, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ რითმების წყობა აქ კიდევ უფრო გართულებულია: ჩახრუხახულში დაცულია შინაგანი რითმები შავთელურის მსგავსად, ხოლო გარეგანი რითმა, რომელიც შავთელის ლექსში ოთხი ტაეპით (ერთი სტროფით) იფარგლება, ჩახრუხახულში თავიდან ბოლომდე გასდევს მთელი ლექსის მანძილზე. ამრიგად, როგორც ვხედავთ „ბისტიკაური“ წარმოადგენს კლასიკური ქართული სალექსო ფორმის პროტოტიპს. ფორმა ბისტიკაურისა გამოუყენებიათ და განუვითარებიათ შავთელსა და ჩახრუხახს. აქ ჩვენ გვაქვს შემდეგი აღმავალი საფეხურები: პირველ სახეს წარმოადგენს „ბისტიკაური“, მისი შემდეგი განვითარებაა შავთელის ლექსის ფორმა, ხოლო უმადლესი სახეა ჩახრუხახული¹¹.

20-მარცვლიანი საზომების ასეთი დასასიათება სწორია (მათი სილაბური შემადგენლობისა და ტაეპსა და სტროფში რითმათა განრიგების სისტემის მხრივ); სხვა მეტრულ ნიშნებზე კი იგი არ მიუთითებს.

20-მარცვლიანი საზომები („ბისტიკაური“, „შავთელური“ და „ჩახრუხახული“) მხოლოდ და მხოლოდ ქორე-დაქტილური ლოგაედებია. ისინი ორ ნახევარტაეპებად იყოფიან მთავარი ცეხურით 10 მარცვლის შემდეგ. კლაუზულა ქორეული ან დაქტილური აქვთ. მაგ.:

დაქტილური კლაუზულის მქონე „შავთელური“:

2₁₋₂ შემოკრებით ძენო, ათენელთ ძენო // დავითს ვაქებდეთ
მეფედ ცხებულსა
კრიტს, ალაბს მალრიბს ეგვიპტელს, მაშრიყს // ღინ მაჩინეთსა
თარშის კებულსა.

შდრ.: ჩახრუხახი:

2₁₋₂ არისტოტელი, ბრძენთა ტომელი // თუ არ რას შესძლებს
ენა ძღრიერსა?

ათინას თქმულა სიღრმით დანთქმულა // ვერავინ სრულყოფს /
მას მ ე ც ნ რ ე რ ს ა .

ქორეული კლაუზულის მქონე „შავთელური“:

41₁₋₂ გვირგვინოსანსა პორფიროსანსა // უკედების პურობა / სკიპ-
ტრისა კ ე ლ ს ა ,
ქამი დილისა განასდილისა // გაბრწყინებულ ჰყოფს წყვდი-
აღსა ბ ნ ე ლ ს ა .

შდრ. ჩახრუხაძე:

37₁₋₂ ფილასოფოსნი, დაწყებად მყოფნი, // გონება ვრცელნი,
რიტორთა წ ე ვ ე ა დ ,
ელენთა შვილნი, ელადს სწავლილნი, // ენა მზეობდეს სიტყვა-
თ ა რ ჩ ე ვ ა დ .

საზომის თვითეულ ხუთეულს (მუხლს) ქორესა და დაქტილის ურთი-
ერთმონაცვლეობის განუზომელი მრავალფეროვნება ახასიათებს,
რომლის აღნუსხვა არსებითად მეტრის ანალიზს ახალს არაფერს
შესძენდა. რითმების მხრივ ამ საზომების აღწერა კი იხ. ზემოთ
(თავში „რითმა“).

ბ. აღორძინებისა და ე. ნ. გარდამავადი ხანის ქართული ლექსის საზომები

§ 5. ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი საზომები. ოთხ-
მარცვლიანი მეტრი ქართულ ლექსში გვხვდება მხოლოდ ცალკეული
სტროფების ან რეფრენების საზომის სახით. იგი მხოლოდ ორ
ქორეს წარმოადგენს. შდრ. XVIII საუკუნის ანონიმი პოეტის
კალამბური სულხან-საბაზე:

ვრყავ ბერად
მჯობდენ ვერად
ვრქმენ ბერად
ვრმსგავსებრად?
! ~ ! ~

შდრ. ოთარ ქობულიშვილის ლექსის — „პრწყინავს მნათი“ — რეფრენი:

გრქებ თვალებს
ქმუით მთვრალებს და ა. შ.

ოთხმარცვლიანი მეტრები, როგორც მთელი ლექსის საზომები,
ქართულ კლასიკური პოეზიაში არ მოიპოვება.

ხ უ თ მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი საზომი ქართულში უეჭველად ქორე-
დაქტილური ან დაქტილ-ქორეული ლოგაედია (2×3 ან 3×2).
მას ჩვეულებრივ მიიჩნევენ ოცმარცვლიანი საზომის მეოთხედ წვე-
რად, „დიპოდიად“ ან—ქართული სავერსიფიკაციო ტერმინით—
„მუხლად“. მაგრამ ხშირად პარალელური ხუთმარცვლიანი ტაეპე-
ბი, რომლებიც სტროფში ერთი რითმით არიან გაერთიანებული,
დამოუკიდებელი საზომის უფლებებს იძენენ. ანტიკომ ისინი განხი-
ლულ უნდა იქნენ როგორც დამოუკიდებელი მეტრებიც. ჯერ
კიდევ დ. გურამიშვილის პოემაში „ესე მხიარული ზაფხული“ ხუთ-
მარცვლიანი ტაეპები ცალკეა გამოყოფილი. მაგ.:

3₂ შემადღებინე 1 — 1 — —

2₆ შენ+მომაშველე 2 3

33₃ ფერად ფერადი

და ა. შ.

ბესიკის ოდაში „სამძიმარი“ კენტი ტაეპები ხშირად 5-მარცვ-
ლიანია. მაგ.:

1₁ მეწყენეს ხსენებად

1 — 1 — —

მისივე ლექსში „სვისადმი“:

გარე გამტყორცნა

შორს გამაცოცნა.

1 — 1 — —

მოტანილი ნიმუშები ქორე-დაქტილური ტაეპებია. დაქტილ-ქორე-
ული ტაეპები კი იხ. ბესიკის იმავე „სამძიმარში“. მაგ.:

7₁ გამოჩნდა კალა

1 — — 1 —

3 2

შდრ.:

მრგშორდი სულსა

აღნაგ შემკულსა („მრგშორდი სულსა“).

1 — — 1 —

ბესიკის ლექსის „დედოფალს ანაზედ“ სტროფების 1 და 2 ტაეპე-
ბი ამ საზომითაა დაწერილი, აგრეთვე დ. თუმანიშვილის 5-სტრო-
ფიანი ლექსის „ვასეთ მხარემის ხმაზედ“ მესამე სტროფის 3—7
ტაეპები.

საერთოდ, XVIII საუკუნემდე ხუთმარცვლიანი ტაეპები იშვიათია. მკაფიო მეტრული პროფილის მქონეა ეს საზომი თეიმურაზ ბატონიშვილთან. აი ტაეპები მისი ორი ლექსიდან: ა. „ოთხტაეპიანი წყობილი“ და ბ. „წყობილი“:

ა. 1—2 : შვეარდნის თვალთა
და ბაგე ლალთა

ბ. 3—4 : აწ+ესდენ კმა+არს
სატქმელი სხვა+არს

მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ამ საზომს მიმართავს ალ. ქავჭავაძე¹².

§ 6. ექვს- და შვიდმარცვლიანი საზომები. ქართულ კლასიკურ ლექსში ექვსმარცვლიანი საზომების სქემები შეადგენენ:

ა. ორ დაქტილს (3 // 3):

მაგ.

მრმეც მე შტტყობა
კარგ სიტყვით შტტყობა (გურამ.).
1— 1—

შდრ.:

ზატხული განახლდა
საცმელი თან ახლდა (გურ.).¹³

ბ. სამ ქორეს (2 // 2 // 2):

მაგ.:

მზეც შინ შემო : დრო (ხალხური. რეფრენი მზეკაბუკ
ორბელიანის ლექსისა)¹⁴.

1— 1— 1—
2 2 2

ექვსმარცვლიანი საზომის რიტმული ვარიაციების სხვა შესაძლებლობანი (მაგ. 4 // 2 ან 2 // 4) ქართულ ლექსს XIX საუკუნემდე არ გამოუყენებია.

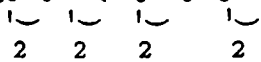
შვიდმარცვლიანები ქართულ კლასიკურ ლექსში გვხვდება როგორც:

ა. მეორე პეონი და დაქტილი (4 // 3):

და სუმბულს ის ევარდა (ბესიკი, „იადონს ის ევარდა“).

— 1— — 1—
4 3

ქგრე ბალი ვნახე ძვირად („ქილილა და დამ.“, „რეული“).



შდრ.:

ენა მარჯვე, ენა ტკბილი (იქვე, 415. „წყობილი“).

16₃ გულთა ყრასა, მიწა ყრასა (მამუკა ბარ., „რუსული ხმები“).

8₁₋₂ პაპის პაპა, ბებინი

მამის მამა, დედის დედა (გურ.).

1₁ კმარა, კმარა ნულარ სტრდავ (მისივე „ა. რეული“).

24₇ სწავლის ძირი მწარე არის („).

2. ეტყვის ვარდო შენი სახე

რდეს ვნახე შექნა მახე (ბესიკი „დედოფალს ანახედ“).

3₁ ნახი ქცევით მისი გრძობა (მისივე. „უწყლავსა ქირსა...“).

5. თვალნი ჩემნი ისრეე ირწყვის (ქეთ. ბატ., „ანბანთ ქება“).

1₁₋₂ აღკმულ სრასა, უცხოლ მზასა (მზეკაბუკ ორბ., „ძეობაში თქმული“).

4₁ ბაგე ვარდი ახლად შლრილი (მირიან ბატ., „ოდეს განახე“).

1₂ ტურა, მელის კუდის რიკო

უნდა ბეგრის ღრმი ჰწიკო (სოლ. ლეონიძე „ნიკო დადიანს“).

5₁ გიხმობ სულნელ, წალკოტ ბლად (ოთარ ქობულიშ. „ნუ სტირა...“ და სხვ.

ბ. ორი მეორე პეონი (4 // 4):

სიგლახაკე წარმჩინა („ქილ. და დამ.“, „წყობილი“-ს
1 ტაეპი. გვ. 439).



შდრ.:

6₃ რას ვადარო მზე სადარო (მამუკა ბარ., „რუსული ხმები“).

1₁ მხნე ახოვან ქველ დიდებულ (იაკობ შემოქმედელი, „ქება არჩილისა“).

54₁ დაჰქროლვიდის და სთროლვიდის (ბესიკი, „რუხის ბრძოლა“).

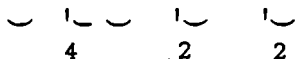
1₁ ხელმწიფა—წიგნს იწერება (ოთარ ქობული, „ნუ სტირა...“ და სხვ.

გ. მეორე პეონი და ორი ქორე (422):

ინახევდა ჯიმშედ ჯარსა

შიშ-იმედთა შესა : ჯარსა („ქილ. და დამ.“ გვ. 432:

„წყობილი“).



შდრ.:

10₂ ძლივ გაეზარდე დიდი ქრით(გურამიშ.).

3₁ მას მრვანდევე თბე ჩემი (დ. ბატონ., „სოფლისაგან განა-
წირი...“).

მე ნიბრძანე მალე, მალე
ნუ დახვალო გარე, გარე (შამში).

და სხვ.

დ. ორი ქორე და მეორე პეონი (224):

სულხან-საბა ორბელის ძე
სიბრძნით აღხდა ორბების ზე (ანონიმი. XVIII ს.).

1— 1— 1—
2 2 4

შდრ.:

8₁ ცხენი მარტო მორბენალი (დ. გურ.).

კმარის ნისგან დაგებული

მრლად მრდის ნაკადული

რდენ ნახონ პეურებული (ქეთ. ბატ., „ანბანთქება ფისტი-
კაური“) და ზ. შ.

ი. დაქტილი + ქორე + დაქტილი (323):

კოზაკმა უთხრა დედასა („ქილ. და დამ.“, „რეეული“, გვ. 46).

1— 1— 1—
3 2 3

შდრ.:

მთვარემან მზე მოაწვია

კრონოსთან ღია აწვია (იქვე, გვ. 212. „ლექსი“).

1₁ წყევა მაქვს საკურეელისა (მამუკა ბარ. „ნოკლე შეწყობილი“).

4₁₋₂ მოძხედე შენთვის მტრალსა

უწყალოდ განა : წირალსა („ნარგიზოვანი“, — „ვიცი მემ-
დურვი“...).

1₁₋₂ მიფიცავს შენი სახელი

სულო თუ ხელი განხელი (იქვე „მიფიცავს“).

1₁₋₂ დასრულდა ჩემი ქრები

ფერად და ფერად ხშირები (იქვე).

1₁ ყბართოს რყო ერთი მზე (მარიამი, „მეფის ირაკლის ძის...“).

3₁ წარმოსთქვა მისი მშენება (იქვე).

მთრებად ნაზი კასია

კინამო კეკელ კასია (მარიამ ბატ. „აფროდიტო აღმობრ-
წყინდი“).

8. ცეცხლშია დასა : ხრუკია (მისივე, „დავით რექტორს“).

3₁₋₂ გშუენიან ინდის ხალეზი

მკურეტელთა შემა : შალეზი (მირიან ბატ., „ოდეს გნახე...“
და სხვ.

ვ. ორი დაქტილი+ქორე (332)

ნუ ქსტირ სა : ყვარელო მრვალ (თამაზ ქობულიშ. „ნუ
სტირ“... რეფრენი).

1 — 1 — 1 —
3 3 2

და მისთ.

რვამარცვლიან საზომებს შორის ქართულ ლექსში ყველაზე ხშირად გამოყენებულია ე. წ. დაბალი შაირის ნახევარტაეპი (სქემით 2 // 3 // 2 ან 3 // 2 // 3). ხშირად მიმართავს მას გურამიშვილი (მაგ. „თქმულა სიბრძნესთან სიგიჟე // ვითა ცოცხალთან მკვდარია“ ან „სავარგონია მგონია // ეს სიტყვა გასაგონია“). მთლიანად ამ საზომითაა დაწერილი „დავითიანის“ უმეტესი ნაწილი, ბესიკის რამდენიმე ლექსი, „ნარგიზოვანის“ რკალში შესული ლირიკული პიესები, ქართველი პოეტი ქალებისა და გარდამავალი ხანის ლირიკოსთა მთელი რიგი ლექსები. ჩამოთვლილ ავტორებთან ინტონაციურ სიახლეს ეს საზომი იშვიათად შეიცავს. ტიპიურია ამ საზომით დაწერილი სტროფი XVIII ს. ანონიმი პოეტისა სულხან-საბა ორბელიანზე:

სიბრძნის / წყარო ხარ / მდინარე // 2 3 3
უფასოდ / ასეამ / ყრველთა, 3 2 3
მცირე რამ / ცვარი / გვაპკურე // 3 2 3
ჩვენ სიტკბ : რებით / მთხრველთა. 2 3 3

სტროფი ინტერვალრითმიანია.

§ 8. ცხრამარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათია. რამდენიმე ტაეპი დაწერილია შემდეგი წყობით:

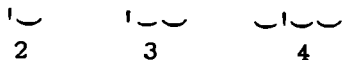
ა. სამი დაქტილი (3 3 3):

7₂ წუთი ანაზღისა მყრფელი (გურ., „თავისი ცოდვის მოგონება“)

1 — 1 — 1 —
3 3 3

ბ. ქორე + დაქტილი + მეორე პეონი (2 3 4):

1₁ ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე (ბესიკი, „ცრემლთა მდინარე“).

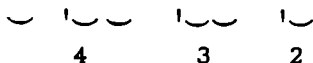


შდრ.:

1₁ ესე ხელება მომენება (დ. ბატონ., „ესე ხელება“).

გ. მეორე პეონი + დაქტილი + ქორე (432):

1. გიხაროდესთ ანგელოსთ დასნო
და წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო! (გურ., „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა“).

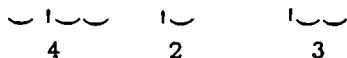


შდრ.:

დედრფალი მეუფის დედა (იქვე).

დ. მეორე პეონი + ქორე + დაქტილი (423):

დედრფალი ღვთისა მშობელი
მოწყალების კართ არ მკშობელი (დ. გურ., იქვე).



ე. ორი ქორე + დაქტილი + ქორე (2232):

ქვეყნით ზეცად აღმოვალს თქვენდა (იქვე).
ცრდვა ჩენი შესცვალოს მალლად („).

§ 8. ათმარცვლიანი საზომები უმთავრესად ოცმარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედის ნახევარტაეპის სახითაა გავრცელებული ქართულ ლექსში. აღორძინების პოეტებს შორის შავთელური და ჩახრუხაული ოცმარცვლიანი და შინაგან რითმიანი ლოგაედის ნახევარი (10-მარცვლიანი) ტაეპი აღადგინეს — პირველად თეიმურაზ I-მა, შემდეგ კი, თეიმურაზის გავლენით, არჩილმა, ვახტანგ VI და სხვებმა. ამგვარი საზომით დაწერილი სტროფები უმთავრესად 8-ტაეპიანია და ინტერვალრითმიანი (იხ. „სტროფი“, § 6), ე. ი. 20-მარცვლიანი, საზომის მქონე ტაეპი ორ ტაეპედის სახესღებულობს. მაგ.:

ღვთისათვის რამე, ნათლად, არ ღამე // 3 2 3 2
ჭღრმესსა რასმე თქვენად მრთხრობად 3 2 2 3
(თეიმურაზ I: „შვიდთა კრებათათვის“, s-4).

არჩილს ამ საზომით აქვს დაწერილი თავისი „მეფეთა საქებელნი“ (სტროფები 2—7, 35—53, 55—92) და „ანბანთქება“ (9 სტროფი 8-ტაეპიანი).

ვახტანგ VI კი ლექსში „ვაი სიკვდილო“ (18-ტაეპიანი) აღნიშნულ საზომს იყენებს რეფრენშიაც. მაგ.:

რა დავიბადე, სრფლით ვიბადე // [ვაი სიკვდილო, მწარე
სიკვდილო]

მეგონა რამე, სრფლისა რამე // „ „ „ „

თანდათან 10-მარცვლიანი საზომი დამოუკიდებელ ინტონაციურ თვისებებს იძენს. ასე მაგ., 10-მარცვლიანი საზომის სტროფები უინტერვალო რითმიანი ტაეპებითაც იწერება (ა ა ა ა...), ხოლო წყვილად ტაეპებში—პარალელური რითმებითაც (ა ა, ხ ხ...), რაც 10-მარცვლიან მეტრს დამოუკიდებელი საზომის მნიშვნელობას ანიჭებს.

ათმარცვლიანი ტაეპები ხშირია სულხან-საბას ჟილილა დამანა“-ში. მაგ.,

აღდე+და მრდი, მალღად მსრბრდი (გვ. 98. „ტაეპები“).

1— 1— 1— 1—
3 2 3 2

პარალელური რითმებით:

ღრღსა, მალღსა, ნათღსა მზესა

მცრრე ღრუბელი შუტუცვლის ზნესა (იქვე, 331. „წყობილი“).

1— 1— 1— 1—
2 3 3 2

შდრ. აგრეთვე გვ. გვ. 76 („ტაეპი), 230 („ტაეპი“), 252 („წყობილი“), 377—378 („კარგ ქალს...“); 455 („წყობილი“) და სხვ.

ძირითადად ათმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი მამუკა ბარათაშვილის ლექსის — „ქება ვახტანგ მეექვსისა“ -- შემდეგი სტროფი:

25₁ მე+მონა მისი მატები მნახეთ

1— 1— 1— 1—
3 2 3 2

შდრ. გურამიშვილი:

3₁₋₂ მრიქცა დავით, ვაის სა : დავით (დავითის შესხმა პირველი)-

1— 1— 1— 1—
2 2 3 2

მეტრული წყობა 20-მარცვლიანი ნახევარტაეპისა კი ჩვეულებრივ ასეთია:



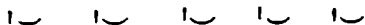
მაგ.:

11, დავით რჩეულმან, ლეთის მიჩნეულმან
(გურამიშ., „დავითის შესხმა“).

20-მარცვლიანის ნახევარტაეპის ამგვარი საზომია უმთავრესად გავრცელებული ქართულ ლექსში. ამ მეტრით უწერიათ: დ. გურამიშვილს (იხ. 1 და 2 ტაეპები სტროფებისა პოემაში „ესე მხიარული გაზაფხული“, აგრეთვე მთელი რიგი ლირიკული ლექსებისა); ბესიკს (სტროფები „რუხის ბრძოლა“-ში, ლექსები „სევდის ბაღს შეველ შენაღონები“, „მე მივხვდი მაგას“, „სევდის ლაშქარი“, „რძალ-დედამთილიან“-ში, ცალკეული ტაეპები სადაო ლექსებში „შეგვრთი როს ვნახე“, „აღვახვამ ქებად ბაგესა“ და სხვ.). „ნარგიზოვანი“-ს აეტორს, მარიამს („თურქსა ხმასა ზედა სათქმელი მუხამბაზი“, „აჰა დამეცეს რისხვით ცანია“), ქეთევან ბატონიშვილს („ჰოი ვითარ ვთქვა“...), თეკლე ბატონიშვილს („პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“), დიმიტრი ბაგრატიონს („ელისაბედიანი“- „ნანა“), დ. თუმანიშვილს, დ. რექტორს, ფარნაოზ, გრიგოლ და სოფიო ბატონიშვილებს, ბარამ და ზაალ ბარათაშვილებს, პეტრე ლარაძეს და სხვებს.

10-მარცვლიანი ქორეული საზომები იშვიათია. იგი გვხვდება მხოლოდ ცალკეული ტაეპების სახით დ. გურამიშვილთან და მამუკა ბარათაშვილთან. მაგ.:

448, მქმეო, მსმეო, ჩემო ტანთა მცმეო



(გურამიშ., წიგნი ა. „გალობა“).

შდრ.: 1₁ ეო, მეო, დავითს მრება : ძეო

(მ. ბარათ., „მზეთამზე“).

§ 9. თერთმეტმარცვლიანი საზომები. ამ მეტრის კანონზატორებად უმთავრესად გვევლინებიან ბესიკი და სადათნოვა. არსებითად ამათი ზეგავლენის კვალს ატარებს გვიანდელი პოეტების მიერ დაწერილი თერთმეტმარცვლიანი ლექსები, სტროფები და ტაეპები.

ყველაზე ადრე 11-მარცვლიანი ტაეპები გვხვდება დ. გურამი-
შვილთან. მაგ.: ე. წ. „მარცვალკვეცილი ქორეული ტრიმეტრი“
(443), როგორც ჩანს, ხალხური წარმოშობისა:

ნ₃ ბერი კაცი გაღმა შრდის გორვითა (გურ.).

1 1 1 1 1
2 2 2 2 3

შდრ. ხალხური:

შველგ შენი შვი ხობა შველგო
2 2 2 2 3

გურამიშვილსვე აქვს ამგვარი წყობის ტაეპიც:

ვა, რამდენი ყვავის ზაფხულს ახალნი (იქვე).

1 1 1 1 1
4 2 2 3

პირველ ოთხეულ მარცვალში ორ ქორეს ენაცვლება მეორე პეონი (— | — —).

ზემოთ აღწერილ საზომებთან შედარებით ბესიკისა, სადათნო-
ვასა და მათი სკოლის პოეტების ლექსებში 11-მარცვლიანი მეტრი
გაცილებით მრავალდგეოროვანია. ძირითადია შემდეგი ფორმები:

ორი მეორე პეონი + დაქტილი (443):

კმა-სირინოზ, თმა-ლულამბარ-წინამოს

— | — — — | — — — | — — —
4 4 3

(ბესიკი, „ხმა სირინოზ“).³

შდრ.: გაზაფხულის შემოსვლისა მხმრბელნი

(მისივე, „შავნი შაშენი“).

ეს საზომი ერთ-ერთი ძირითადი მეტრია სადათნოვას ლექსებშიაც.
მაგ.:

ძვირფასისა ყირმრზისა ჰრა ვარ,

ზარფუშსავით დამებურე, ღრა ვარ,
მე შენს სიცხეს ვერ გავუძლებ, რა ვარ
ყველამ იცის შენ ვარდი ხარ, მე კონა

(„ასეთი ტყუილი“).

ღვთის ნებაა წყალობისა გაცემა („სამართალი მიყავ“).

შუალამის ვარსკვლავივით ცაში ხარ („შუალამის“...).

აღსანიშნავია, რომ როგორც მაღალ შაირში, ისე 11-მარცვლიან საზომშიაც მეორე პეონი ხშირად გადადის ორ ქორეში („დიქორეში“) და პირუკუ, ხოლო დაქტილური კლაუზულა უცვლელი რჩება („მარცვალკვეცილი ტერფი“). მაგ.

სიყვინთათვის / გინდა ოქროს / შილია (საჯათნოვა).

— | — — / | — | — / | — —
4 2 2 3

შდრ.:

ნათქვამია ერთხელ მთამთას შეხედება (მისივე, „სამართალი

— | — — | — | — | — — მიყავ...“).
4 2 2 3

მიჯნურთაგან რაგსურს წუთო სრფელო (ბესიკი).

შანი შანი შავ გლიას შემსხდარნი (მისივე „შანი შანი“).

| — | — — | — — | — —
2 2 4 3

მაშასადამე, 11-მარცვლიანი საზომისათვის ტიპიურია შემდეგი ფორმები:

A. ორი მეორე პეონი + დაქტილი (443); B. ორი ქორე + მეორე პეონი + დაქტილი (4243); C. მეორე პეონი + ქორე + ქორე + დაქტილი (4223); D. ოთხი ქორე + დაქტილი (22223). საილუსტრაციოდ მოგვყავს დამატებითი მასალა:

ფორმა A. : — | — — — | — — | — — (443):

მთვარესავით ბანიდან ჩა : მრხვიდე

მერცხალივით კარებიდან გახვიდე (საჯათნოვა, „რა იქნება“).

თქვენ ეზოში გადარგული ხე ვიყო (იქვე).

რა იქნება ჩვენც ვრყვენთ სე : ნატორი (დ. ბატონიშვილი).

ეშრკალას მობრძანდება ჩანითა (მისივე).

გამიტრინდა სიხარულის ფრინველი (მისივე).

განკვრევა მკვრეტელთაგან ისმოდა (დ. თუმანიშვილი).

უზანოა, უბრყვილოა, არია.

ის აპოლო, ის კეკელა, არია (მისივე).

საყვარელო დაგუჟუნებს თვალები (შამში).

ანალოგიური მეტრები ხშირია მირიან ბატონიშვილთან („ოდეს განახე“), გაბრიელ რატიშვილთან („თეჯლისი“), პეტრე ლარაძესთან („ჰე მოყვასნო“, „მზე ვნახე მკუენვარედ“), იოსებ მელიქი-

შვილთან („ბუნდოვანს გულს“, „როს ვიხილე“, „სიხარულის წალკოტი“) და ქართული პოეზიის სხვა, პერიფერიულ, პოეტებთან.

ფორმა: B. 1 — 1 — 1 — 1 — 1 — (2243) :
2 2 4 3

4₁₋₂ თიხის ჯამი არ გახდება ჩინათა
მუხის ქერქი კიდევ + დარი : ჩინათა
(საჯათნოვა, „მეზობელს...“).

შენიც, ჩემიც გამჩენელი ღმერთთა
შენი სიტყვა შაქარია, შერთია
ძემეი უნდა რომ მირათვა, მტერთია (მისივე, „რა სარგოა“).
მრდი ზითხარ იქ რათა ხარ, აქ რათა (იქვე).
სიტყვა უნდა ერთნაირი ზრლზედა (მისივე, „დამიჯერე“).
ვაშა მას დღეს როს განმელო ცისკარი (დ. თუმ. „თეჯნისი“).
შავი შვრლდი და მღრმარე თვალეზი (მისივე, „მუხამბაზი“).
დრლა დრლით გადშლილი ვარდი ხარ (შამში მელქო „მუხამ-
ბაზი“).

მკვირს ასე რად გამწირა სრფელმან
ცტცხლის ცრუმლით ამბტირა სრფელმან.

(სტეფანე ფერშანგიშვილი, „ნიკვირს ასე...“).

საინტერესოა „პირველი პეონის“ მსგავსი ტერფი ამ საზომში,
როგორც შემთხვევითი, მაგრამ რიტმის მხრივ საყურადღებო
ნოვლენა:

ტანი წერლი / აუყრია / საროსა

სუმბულს შუმპრად / აუყრია / საროსა (დ. თუმ. „თეჯ-
ნისი“).

შენად მცეჲლად / დაადგინე / არია (გაბრ. რატიშვილი,
„თეჯლისი“).

1 — —
4

ფორმა C: — 1 — — 1 — 1 — 1 — (4223):

მე ხონთქარი / ვრყავ—ჯარი / დანკარგე .

სოვდგარი / ვრყავ—ჯარი / დანკარგე (საჯათნოვა,
„საყვარლის ბალში“).

საქართველოს / მეთის სანან : დარი ვარ (მისივე, „და-
მიჯერე“).

სიკვდრლამდინ / გარედ ალარ /გახვიდე (მისივე, „მოლი
საყვარლო“).

აწ ეღემი / ტურთად ნარგი : ზოვანებს (დ. ბატონი-
შვილი, „თეჯლიშის ხმაზედ“).

ფორმა D: 1 — 1 — 1 — 1 — 1 — (22223):

5₁ ნულარ სქმუნავ / ქუფრად ბინდსა / აგებსა
(დ. თუმ., „ვაშა მას დღეს“).

3₄ ვიწვი მარად / მიჯნურთ ეშხში / რიდებით
(ბესიკი, „შავ გლახ გულო“).

2₁ ვარდი დაქენა / მხემან შუქი / ალარა (მისივე).

1₁ ვნახე პირმზე / ბაგე ვარდობს / და ლალობს
(დ. თუმ., „ვენახე პირმზე“)

ღარი ხეზე / როგორ უნდა / ავიდეს
(სადათნოვა, „ზოგზოგი კაცი...“).

ზოგი კაცი / ზღვაში შვეა / შავათა (იქვე).

ვისტა გესმნესთ / ესე მობხე : ნებანი
(თეკლე ბატონ., „რომელთაგან მქონდა“...).

გრშრის ნენი / შავთა ზღვათა / პრობენ
(დ. თუმ., „თეჯლიშის ხმაზედ“).

ტანო ალვად / რგულო, ნაზად / მარებო
(გაბრ. რატიშ., „თეჯლიში“, 2₁).

უფრო იშვიათად გვხვდება ამგვარი ფორმები:

ა. 1 — — 1 — — 1 — — 1 — (3332) :

სახით შენ / სჯობიხარ / დახატულ / ხატსა
(სადათნოვა, „გულიდან არა მშურს“...).

სპრენდი / ერთია, / ვერცხლი ა : თასი

ქიქას არ / ეღება / აღმასის / ფასი

(მისივე „ზღვას ვით გააშრობს...“ შდრ. „დამეხსენი“).

განტყორცნა / სრფელმან / მრეშორდი / მხესა

(ბესიკის, „გამტყ. სოფელმან“... 1₁).

მრყვასნი / ჩემნიცა / მიცვედნენ / გულსა

(თეკლე ბატონ., „თეჯლისი“, 2₁).

ყრველთ მო : დასეთა / დაისრეს / გული

(იქვე, 1₁).

ვქმუნვარებ, / ვინადგან / სანუთო / ერთა

(თეკლე, „რომელთაგან“...).

მრავშორდი / მშობელთა | და+ნათე : სანთა

ქსდენ ხანს / ვეძიე / ვერ ვპოვე / მშველი
აწ შემო : ქმედისგან / შეწყენას / ველი
(მირიან ბატონიშ., „მოვედით მოყმენო...“).

ბ. 1 1 1 1 1 (3323) :

1₁ რა გული / დავაგე / შენად / სარებლად
(ბესიკი, „რა გული“...).

1₁ მტკვარო ამ : ღვრტულო / არა : ზრანო
(სადათნოვა, „მტკვარო ამღვრეულო“).

სტედისა / ლაშქარი / შემომ : იხდება

დავკარგე / სატრფოი / ჩემი / დრდება
(დ. თუმ., „მუხანბანი“).

მწუხარეს / მომხედეთ, / შემი : წყალენით
(მირიან ბატონიშ., „მოვედით მოყმენო“).

იგონეთ / ყოველთა / დრონი / წინარე
(ფარნაოზ ბატონიშ., „იგონეთ ყოველთა“).

ბედკრულსა / შემთხვევას / შეგვხედი / მწარესა
მრეაკლდი / ქართლისა / ტკბრლსა / არესა

აწ ვიგლოვ / პყრობილი / მყინვართ / არესა
(გრიგოლ ბატონიშვილი, „ბედკრულსა შემთხვევას
შეგვხედი“).

გონება / მრმზადა / უსუ : ღრანი
(ვაბრ. რატიშ., „თეჯლისი“).

არ ძალუძს / ბტლბულსა / ყნრსვა / ძალადა
(შამში მელქო).

რიტმული ვარიაციებიდან აღსანიშნავია ისეთი ფორმები, რომლებიც რამდენიმე ტაეპის მანძილზე უცვლელად არ გვხვდება. მაგ.:

ა. უწყალოვ / შენ დაშრიტე / ცტცსლი / შენი
2 4 2 2
(„ნარგიზოვანი“, „ვიცი მემდღურვი“...).

ბ. აღარ / ვრქნები / ახელი, უწყალოვ (იქვე).
2 3 3 3

გ. დასრულდა / დაწა : ბარები / უწყალოვ (იქვე).
3 2 3 3

დ. მრვედ / შანო / თვანო, / მხედველო / ცისა (თეგლე,
2 2 2 3 2
„თეჯლისი“).

ე. მთელი სა : ქართველოს / გული : სანარო
3 3 2 3

(სადათნოვა, „სამართალი მიყავ“).

მრდი სა : ყვარელო / ბალში / შვეიდეო
3 3 2 3

(სადათნოვა, „მოდი საყვარელო“).

ვ. ბალი კარგი / ვარდი კარგი / ხე კარგი
2 2 2 2 3

თერთმეტმარცვლიანი საზომების მიმოხილვიდან ირკვევა, რომ ამ მეტრით უმთავრესად წერდნენ ბესიკისა და სადათნოვას სკოლის პოეტები, ე. ი. საზომი ჩამოყალიბდა ქართული პოეზიის პერიფერიულ უბანში, როგორც სხვადასხვა „თეჯლისებისა“ და ნაწილობრივ მუჭამბაზების ძირითადი აქცენტური ფორმა (დაქტილური კლაუზულითა და მახვილების ქორეულ-პეონური განრიგების სახით). ყველაზე ძლიერი მახვილი ეცემა ტაეპის ბოლოს, პირველ სართმომ მარცვალს (ბოლოდან მესამეზე); როგორც ჩანს, პოეტ-აშუღებს ეს ნომენტი უადვილებდათ ტაეპის დამღერებისას კადენცია სავსებით შეეხამებინათ საკრავის მელოდიურ-მუსიკალური ნაკადის ძლიერი დასასრულისათვის. ქართულ ხალხურ პოეზიაშიაც ამ სასიმღერო საზომს ანალოგიური დასასრული აქვს (შდრ. „შავლეგ შენი შავი ჩოხა // შავლეგო“).

§ 10. თორმეტმარცვლიანი საზომები. ზემო თავებში ჩვენ არა ერთხელ აღვნიშნეთ, რომ ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის (კერძოდ „იამბიკოს“) ერთადერთ და ძირითად საზომს 12-მარცვლიანი ლოგაედი წარმოადგენდა. მეტრული სქემა ამ მეტრისა ასეთია : 23 // 43 ან 32 // 223 (იხ. „სტროფი“, § 4 და ზემოთ § 2). სულ სხვა რიტმული აგებულება აქვს 12-მარცვლიან საზომს დ. გურამიშვილის ზოგიერთ ტაეპში. მაგ.:

ა. აბრანჰამის ღმერთი, საბაოთი ქრთი,

ბ. მრქმედი ყრველთა მკედართა და ცხრველთა

ა. — | — — | — — | — — | — — (მეორე პეონი+ქორე+მეორე პეონი+ქორე).

4 2 4 2

ბ. | — — | — — | — — | — — (ოთხი დაქტილი).

3 3 3 3

მაშასადამე, XVIII საუკუნიდან აღნიშნულ საზომში ჩნდება სიტყვათა სხვაგვარი განაწილების სისტემა, ვიდრე ეს იამბიკური მეტრისათვის იყო მიღებული.

ზემოთ მოყვანილ, ერთმანეთისაგან რიტმულად განსხვავებულ, ორ ტაქსს მოეპოვება პარალელები გურამიშვილის სხვა ლექსებში. მაგ. წმინდა დაქტილური:

შენ ჰქენ სა : სამართალი, / სწორე და / მართალი („ესე მხიარული ზაფხული“).

შდრ.: არს ჩემი / გამჩენი, / შემნახავ და მჩენი (მისივე).

3 3 3 3

ნარევი (მეორე პეონები და ქორეები):

მოწყალეების / კარო, / შენს ზღურბლს მოვე : კარო („სხვა კმა“).

— | — — | — — | — — — | — — — | — — — | — — —

4 2 4 2

კაც ასპიტნი / გველნი, / ცხვარნი თხა და / მგელნი („ესე მხიარული გაზაფხული“).

რიტმული ვარიაციები:

ა. წმინდა ქორეული:

თრმავ, დავით მეო ამ წიგნს მრგარ : თმეო

(„ძის ვედრება დავითისაგან“ 394₁)

მაშავ შენი ძეო ვრთხოვ მიბო : ძეო

(წიგნი ა. „გალობა“, 447₁).

შენის ნახვით აჰა მზეო თვალთა ბრნდი

(ნარგიზოვანი. „მე ვითა ვთქვა“).

ბ. ნარევი:

ქტლი / სრვრცით / ცას+გეარობს, / თუ+ვინ+ჰყევა / გზასა

2 2 3 3 2

(ბესიკი „სვისადმი“).

ხვანან / მისმან / განმადლო / ვრთ+ნავი / ზღვასა (მისივე).

2 2 3 3 2

ულვთო ხარ / შრბით, / ულვთოდ / დანა : ბადეო

3 2 2 2 3

(ბესიკი „ბელისადმი“).

შენდა / თვალთა / აპა / მზეო / მენტრება (ნარგიზ., „მე
 2 2 2 2 4 ვითა ვთქვა“).

ყრულად / სამღვდელთ / ჩემი / სრტყვა / მცირიან
 გველრი / წერილი / თქვენი / ბრძნობა / ხშირიან.

(მირიან ბატონიშ., „ვარლამთან“).

შდრ.: სთენდა / მირიან / მზეობისა / დღობანი

სტენდა / გმირიან / მხნეობისა / მხნობანი
 2 3 4 3

(ბესიკი, „მირიან ბატონიშვილზე“).

ჩემი / პატიეთ / მწვალთ / არ შე : წიბრალე (ნარგიზ., „მთვა-
 2 2 3 2 3 რე ვნახე“).

XVIII საუკუნის ქართულ იამბიკურ პოეზიაში (ანტონ კათალიკოზი, დავით რექტორი და სხვ.) აღნიშნულ ვარიაციებს გარდა 12-მარცვლიან მეტრს სხვა სიახლე არ გააჩნია.

§ 11. ცამეტმარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათია. რამდენადაც შეგვიჩინავენ, მას პირველად იყენებს სულხან-საბა „ქილილა და დამანაში“, მარცვლების რაოდენობისა და მეტრის მხრივ დეფორმირებულ „იამბიკო“-ში (იხ. ძველი გამოცემის გვ. 157. შდრ. ზემოთ „სტროფი“, § 6) :

1₁ მრავალთა უბმთა // მრგებად თქმთა რარო

1 — 1 — // 1 — 1 — 1 —
 3 2 3 2 3

ესაა ერთ-ერთი სუფთა სახე 13-მარცვლიანი მეტრისა ქართულში. მაგრამ 13-მარცვლიანი საზომი სულხან-საბას გამოყენებული აქვს აგრეთვე ლექსში „ქალი“, რომლის მეოთხე ტაქტი-რეფრენი ლოგა-ედურია:

ჰქვიან მას / უგლიმი / გლისპი / სარცხვი : ნელია
 1 — 1 — 1 — 1 — 1 —
 3 3 2 2 3

შდრ. ჰქვიან მას / სახელად / ქართლი / მშვენი : ტრია
 („ნარგიზოვანი“).

ორივე საზომის კლაუზულა სამმარცვლიანი ანუ დაქტილურია.

საბას შემდეგ 13-მარცვლიანი საზომს ყველაზე ხშირად მიმართავს დ. გურამიშვილი. აი ძირითადი მეტრული ფორმები და ვარიაციები მისი 13-მარცვლიანი საზომებისა:

ფორმა A : $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (4432) :
 (ორი მეორე პეონი + დაქტილი + ქორე):
 ვთქვათ რსც ვარდმან / თავრსთავად / ქმნა საქმე / ავი
 შეიძულა / მან ბულბული / რყვარა / ყვავი.
 4 4 3 2
 (დავითიანი. „მე სიმღერა).

ფორმა B : $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (4441):
 (სამი პეონი მეორე + არსისი):
 მე გაქმევედი / მე გასმევედი / მე გაცმევედი / ტანთ (მისივე).
 4 4 4 1

ფორმა C : $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (222223)
 (ხუთი ქორე + დაქტილი)
 ფუ შენ / ცრუო / სწუთ : როო / ხარ არ : აფერი
 ვარდს ყვავს / შერთავ / ასკილს / ბულბულს / არს რა / სწფერი
 2 2 2 2 2 3
 (მისივე).

ფორმა D : $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (3433):
 (დაქტ. + მეორე პეონი + დაქტ. + დაქტ.):
 ჰე ღმერთო, / აღმრხილე / თვალი გო : ნებისა
 3 4 3 3
 (მისივე. „ამ წიგნის... სულის მოხსენება“ 1₁)
 შდრ.: სწუთოს / სოფლისაგან / ბერის გზით / ვნებული.
 3 4 3 3
 (იქვე, 4₁).
 ჯვარცმითა, / სიკვდრლითა / შენითა / მრნაყიდს
 (იქვე, 7₁).

გურამიშვილის ამ საზომის (3433) რიტმულ ვარიაციებს წარმოადგენენ შემდეგი ტაეპები მისივე ლექსებიდან:

ა. $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (4333):
 (მეორე პეონი + სამი დაქტილი) :
 და ნუყოფ მე / ხენეზად / ძრით მო : კვეთილად
 4 3 3 3

შდრ.: მრხხსენე / უფალო / სჯად შენდა / მრსული (მისივე).

ბ. $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ (33223):
 (ორი დაქტილი + 2 ქორე + დაქტილი)
 მრავალს გან : სტდელსა / შინა / შეყვა : ნებული (მისივე).
 3 3 2 2 3

გურამიშვილი აგრეთვე მიმართავს (მართალია, მცირეოდენი ცვლილებებით) ცაშეტმარცვლიანი საზომის იმ სახესაც, რომელიც პირველად გამოიყენა სულხან-საბამ. მაგ.:

განუ : მსუბუქე, / მძიმე / ცრდვანი / შუენღევ („ამ წიგნის
 1 1 1 1 1 სულის...“)
 2 3 2 3 3

შდრ.: ღმერთო ისმინე ღვით მონისა შენისა (იქვე).
 2 3 2 3 3

მცირეოდენი ვარიაციით:

ღმერთო, მისმინე ღვითის სგა : ღრბელი (იქვე).
 2 3 3 2

13-მარცვლიანი საზომის ნიმუშები სხვა ავტორებთან:

შენ სისხლთა / ჩემთა / მსრტელი / არ შე : მიბრალე
 3 2 3 2 3

(ნარგიზოვანი. „მთვარე ენახე“, 5₃).

სათისა ტვერნი ხშირობენ რხა : ტებიან
 3 2 3 2 3

(დ. თუმ. „ნევაი ნიშაბურის ხმაზედ“).

ქეთილ სსსურვო, რჩი კვირისა მთვარეო
 2 3 2 3 3

(იქვე. 1₃),

მე შენის / ეშყის / ისარი / გულს გან : ნეწონა

ნეტამც მე / შენი / სახელი / არ გა : მეგონა.
 3 2 3 2 3

(დ. სარდალი, „პირზედ გაქვს ხალი“).

§ 12. თოთხმეტმარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში XVIII საუკუნემდე უცნობია. თავდაპირველად იგი გვხვდება მამუკა ბარათაშვილის ლექსში „შეწყობილი“ და შინაგანი რითმე-ბითაა გამართული. მისი სქემაა:

ა. — 1 1 1 1 || 1 1 1 1
 ————— a || ————— a
 ან: ბ. 1 1 1 1 || 1 1 1 1
 ————— a || ————— a

მეორე პეონი+დაქტილი+მეორე პეონი+დაქტილი ან ორი ქორე+დაქტილი და იგივე—მეორე ნახევრისათვის. ერთიდაიმავე მეტრის ეს ვარიაციები იხ. 1—2 ტაეპებში:

ა. აამეო, / ამეო // საყვარელსა / რამეო
 4 3 // 4 3

ბ. ასე ვრთა / ენებოს // თავი დავი : წამეო
 2 2 3 // 2 2 3

მამუკას შემდეგ ამ საზომს მიმართავს დ. გურამიშვილი:

აადეო, / ადეო // გული მნი : წადეო
 4 3 // 2 2 3

(„სვინდისისა მხილება დავითისა...“)

გულმან / მითხრა : / ადეო // რალათ დანი : ცადეო
 2 2 3 // 2 2 3

ეშნაკეულთ / ახოსა // ანგელოზმან / მნახოსა
 4 3 // 4 3

(„სიმღერა ფერკისული...“).

ქალ-ქალწულმან / მარიაჲ // წმინდად / თავი / ბტარა
 ყრვლის / კანის / სპქმითა // ლმეტოსა / თავი / აყვარა
 (წიგნი ბ. „ხარებობის დღის შესხმა“).

ღიმიტრი ორბელიანის ლექსიდან „ნანა“:

ვეტყვი / ახოს / ნანასა, // მისსა / შესა : გვანასა
 ტებრლად / რანსე / ძრლისა // ადრე მრსა : ყვანასა
 2 2 3 2 2 3

მისივე ლექსიდან „რუსული ხმა“:

გაქო / პირად / ბადრია, // გინა / თუმცა / ადრეა
 1 1 1 // 1 1 1
 2 2 3 2 2 3

მაგრა / ველარ / მრვითმენ // შეერქმნევი / მკვდარია.
 1 1 1 // 1 1 1
 2 2 3 4 3

შდრ.:

ლხინი / შევება / განქარდეს // სიყვარული / აგების
 2 2 3 4

.....

ზისის / ბაგის / შარბათი // ნეტამც / ტუჩსა / მასრისა
2 2 3 2 2 3

(დ. თუმ., „ქართული ბაიათი“).

აღნიშნული ფორმის ვარიაციები სხვა ავტორებთან:

კავკასიის / მცხრვრები // მუნებურად / თქმევათა
4 3 4 7

ვიტყვ ვრეთთა / ქებასა // და სხუა გზისცა / ძლევათა
4 3 4 3

(ბეგლარ ორბელიანი, „ფოთის აღებაზე...“).

ჰპრვეს / მწირი / ძე ჩემი // ბრძენი და დიდ : სულები

საიმპერა : ტროოი // სახლი / დრდე : ბულები
4 3 2 2 3

(იქვე).

გაზაფხულთა / არენი, // სავსე / რყენს / არენი
4 3 2 2 3

(გაბრ. რატიშვილი, „გაზაფხულთა არენი“).

შიმეტარა / გრნება // განმირავლდა / სენება (იქვე).
4 3 4 3.

ნათელცხებულ / პირზედა // ლწვზედ / სისხლის / ხალები.
4 3 2 2 3

(ზაალ ბარათაშვილი, „ბულბული მწუხარებს“).

გათურჩქენილი / სუმბული // გაღაშლილი / მისი
4 3 4 3

(იქვე).

ღმერთავ / სრყვა : რულისავ, // მრმეც / მრთმი : ნებანი
2 2 3 2 2 3

(ოთარ ქობულიშვილი, „მსურს დიანავ“).

წჰინდა ქორეული 14-მარცვლიანი საზომი დ. გურამიშვილთან:

ზეტად / გესავ, / ერთო / ღმერთო, / ქვეყნად / ერთ უფ : ალო
(„ღვთისმშობლის შესხმა“, 2₁₋₂).

შდრ. მისივე:

მეტად / ტურფა, / მშვენრიერი / მასზე / დამრჩა თვალი
(„ზუბოვკა“ 1₂).

ე. წ. „ტერფკვეცილი“ 14 მარცვლიანი წმინდა ჰეონური საზომიც პირველად მამუკა ბარათაშვილს მოეპოვება:

გამგონე / რას მრგითხრობ / ყური მრმი : გდტო
 4 4 4 2
 („მზეთანზე“).

შდრ. გურამიშვილი:

რას მრგითხრობ / საყვარელი / ყური მრმი : გდტო.
 4 4 4 2
 („სიტყვა ესე“...).

ვარიაცია:

ჩემს საყვარლად / მომყვანელო, / ძედ, მარიამ / ქალო
 4 4 4 2
 („ღვთისმშ. შესხმა...“).

ხალხურში ეს საზომი აშგვარი ფორმით გვხვდება:

ახმეტაანთ / ქალი ვრყავ / ახ ნეტავი / მტო.
 4 4 4 2

შდრ. მთელი სტროფი გურამიშვილისა:

სად წავიდა, / ვერა ვნახე / ჩემი საყვა : რელი,
 ვინ დაძიგო / საიშედო / სიტყვა სახა : რელი,
 მე მის მონას / ნუმც ამხდია / მისგან საფარ : ველი,
 სად მიქირდეს, / მამეშველოს, / სხვას აღარა / ველი
 („ზუბოვკა“, 8. შდრ. ლექსი „სიმღერა“).

მამუკა ბარათაშვილს აქვს 14-მარცვლიანი საზომი, რომლის სქემა ასეთია 1— 1— 1— // 1— 1— 1— (233 // 222) მაგ.:

გამო : გრცხადო / აშბავი, // აქეთ შრმზე : ტტო („მზეთა
 1— 1— 1— 1— 1— 1—
 2 3 3 // 2 2 2
 ნზე“ 33).

შდრ. გურამიშვილი:

ვრქტევი / ქვესენეთს / ვარდები // მისვეტ / მრბო : ძტო
 1— 1— 1— 1— 1— 1—
 3 2 3 2 2 2
 (ლოცვა. „იამბიკო“).

მამაო / ყრვლის / მყარბელო, // ღმერთო / მრწყა : ტტო (იქვე).
 3 2 3 // 2 2 2

ბესიკის ეპიგონების ლექსებში 14-მარცვლიანი საზომის აღნიშნული ფორმა ზოგჯერ სახეცვლილია მეორე პეონის ადგილას ორი ქორეს („დიქორეს“) შეტანით. მაგ.:

ერხვეა ტანი / ზრრის მგვანი / აშიკთა მკვლელად
სათის დალალნი, / შპვნი თმანი, / ჰკიდავენ მას მშველად
(დ. თუმ., „მუხამბაზი“).

კინამო გზაო, / შრრშნად ხმაო, / ზმირინოსანო (იქვე).

ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი (შინაგანი რითმების გარეშე) მე-XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მთელი რიგი შესანიშნავი ლირიკული ლექსები: გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“, ალ. ქავჭავაძის „გოგჩის ტბა“ და ნიკ. ბარათაშვილის გენიალური „მერანი“. ქართველი რომანტიკოსების მიერ ინტონაციურად სახეცვლილი ამ საზომითაა თარგმნილი ივ. მაჩაბლის მიერ შექსპირის ტრაგედიები. გენეტიკური თვალსაზრისით ბესიკური მეტრის თანდათანობით გამოყენება ასეთია:

1. ბესიკისა და მისი სკოლისათვის დამახასიათებელია მეტრის შემდეგი, შინაგანრითმიანი, ფორმა:

————— a ————— a ————— b
ტანო ტატანო / გულწამტანო / უცხოლ მარებო

2. რომანტიკოსები და ივ. მაჩაბელი მეტრს შინაგან რითმებსაცლიან:

გრ. ორბელიანი:

არღა აჰყავდეს / გული ჩემი / ორგზის ამ სოფლად
მახვილი გულით / ვერ აჰგლიჯონ / შემდეგ სიხარულთ.
(„ჩემს დას ეფემიას“).

ალ. ქავჭავაძე:

უდაბურება, / მიჴმარება / არარაობა
თვალთა და გულსა / კაცისასა / ოხვრით ავსებენ
(„გოგჩის ტბა“).

ნიკ. ბარათაშვილი:

მირბის მრმაფრენს / უგზოუკვლოდ / ჩემი მერანი

კენქსა გულისა / ტრფობის ნაშთი / მივცე ზღვის ღელვას
(„მერანი“).

ივ. მაჩაბლის თარგმანი:

არღ არ მერღვევა / ეს სხეული / ესრეთ მგარი („ჰამლეტი“).
მშობლობით სპანო / ჯიღრსანო / დიდნო ბრძრლანო („ოტელო“).

ძირითადად ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომებით იწერება ქართულად სონეტებიც (ორიგინალური და თარგმნილი).

დასასრულ უნდა აღინიშნოს დ. გურამიშვილის ერთი ნაწარმოების 14-მარცვლიანი საზომი, აგრეთვე სრულიად ორიგინალური სახისა (ჰიპერდაქტილური რითმით). სქემა ასეთია:

— | — — — | — | — — —

:(ორი პეონი + ქორე + პირველი პეონი).

ყრმავ გრნება / უგუნური / აგო : ნარეო
თავს ნუ გაკდი / უღრნოდა / ალო : ნარეო
იქით-აქეთ / მოიხედე / ათვა : ლარეო
სტან სწუთო / მუხნათი / სალმო : ბარეო

„სიმღერა ქართლ-კახეთის ჯვარობის სანაცვლოდ სათქმელი“.
წიგნი ბ. 17 ტაეპი ერთი ჰიპერდაქტილური რითმით „ნარეო“).

რამდენადაც ვიცი, სხვა რომელიმე პოეტური ნაწარმოები ქართულად ამ საზომით არ დაწერილა.

§ 13. თხუთმეტმარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში ძალზე იშვიათად გვხვდება, თუმცა იგი თოთხმეტმარცვლიანი საზომივით უნდა გავრცელებულიყო. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი დავასახელოთ თხუთხმეტმარცვლიანი საზომის გამოყენებისა. აი ისინიც:

გურამიშვილი:

2₁ გვერდ განგმირულმან / გვაპკურა სისხლი, / გვეყნა გრილრვანად
| — — — — | — — — — | — — — — | — — — — | — — — — | — — — —
2 3 3 2 2 3

(„წიგნი ბ. აღდგომა დღეს ყრმათაგან სამღერალი“).

ბესიკი.:

1₅₋₆ ახ მე და ვახმე, / თვალნი განვახმე / ცტცხლის ცრემლითა
რასლა მტქადი, / დსსქერ ფრლადი / ტყვის გრდემლითა.
(„სვისადში“; შდრ. მისივე ლექსი „მოვედ აწ ძმაო“ და სხვ.).

შინაგანრითმებიანი საზომითა დაწერილი „ნარგიზოვანი“-ს ციკლში შესული ლექსი „პირზამბახი“; სხვა პოეტებთან 15-მარცვლიანი საზომი სპორადულად გვხვდება (მაგ. დ. სარდლის ლექსში „პირზედ გაქვს ხალი“-ს 1 და 4 სტროფები, 1₁₋₂ და 4₃ ტაეპები).

§ 14. თექვსმეტმარცვლიანი საზომები. ე. წ. დაბალი და მაღალი შაირის ფორმის 16-მარცვლიანი საზომები ყველაზე გავრცელებული მატრები იყო აღორძინების ეპოქის ქართულ პოეზიაში. ყველა პოემა (ორიგინალური თუ ნათარგმნი)—გურამიშვილამდე—შესრულებულია 16-მარცვლიანი საზომით (შაჰ-ნამე, ომაინიანი, შვიდი მთიები, შაჰნავაზიანი, დიდმოურავიანი, თეიმურაზის ლეილ-მეჯნუნიანი და წამება ქეთევან დედოფლისა, იოსებ ზილიხანიანი, გალექსილი ამირანდარეჯანიანი, არჩილის ვისრამიანი და მისივე გაბაასებანი, ვახტანგ VI-ის ამირანსარიანი და მრ. სხვ.). ამავე მეტრიტაა დაწერილი თეიმურაზ I-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, ბაქარის (ვახტანგის ძის), სულხან-საბა ორბელიანის, მამუკა ბარათაშვილის, თეიმურაზ II-ის, ბესიკის, გურამიშვილის, იაკობ შემოქმედელის, საფათნოვას, დ. სააკაძის, დავით სარდლის, „ნარგიზოვანი“-ს ავტორის, ზაქარია გაბაშვილის, დ. რექტორის, მშექმბუკ ორბელიანის, დიმ. სააკაძის, დიმ. ორბელიანის, მირიან ბატონიშვილის, გრიგოლ ბატონიშვილის, გ. და დ. თუმანიშვილების, ძველი საქართველოს პოეტი ქალების და სხვათა ლირიკული ლექსები, ეპიგრამები და ბალადები.

აღორძინების პერიოდში ცდილობდნენ რაიმე სიახლე შეეტანათ 16-მარცვლიან საზომში. ასე, მაგალითად, დაბალი შაირისათვის უცნობი შინაგანი რითმები ჩვენ გვხვდება სულხან-საბას ცალკეულ ტაეპებში „ქილილა და დამანადან“. მაგ.:

თემი სრმართლით განწყუო // უგბილთა სრსხლი ანწყუო
(„ტაეპი“, გვ. 3).

საბა აგრეთვე ცდილობს აღადგინოს შავთელურის შინაგანი რითმები მაღალ შაირშიაც:

მეფეთ თვბლი, / მთავართ ძალი, / ხელმწირფეთა / დიდებანი
(„ლექსი“. გვ. 5).

სულხან-საბას ბაძავს ცნობილი ვერსიფიკატორი მამუკა ბარათაშვილი. იხ. მისი „მაღალი შაირი“:

ჩემ საყვარელო ვინაო, მიწყყიე მიდგინხარ შინაო
(„მდენარი“).

„მაღალ შაირში“ შინაგანი რითმების რესტავრაციას შეეცადა ზაქარია გაბაშვილიც. მაგ.:

დაკრა თხემსა, / ესმა თემსა, / ყირა შეღმა / შეადინა
(„კატის ომი“).

ასევე იქცევა დ. რექტორიც. მაგ.:

1₁ გიქებ თვალსა / დაწვად ლალსა, / ზედ შეყრილსა ./. ინდურ
ხალსა („მარად შეხედვით თვალის მიმტაცით“).

ბოლოს სადათნოვა მაღალი შაირის კლაუზულაში ქორეულის
ნაცვლად დაქტილურ რითმას იყენებს. მაგ.:

სოფელსა და / სოფელს შუა / მთას ამბობენ / მართალია
(„სოფელსა და სოფელს შუა“).

რუსთაველის შემდეგ 16-მარცვლიანი საზომის ბრწყინვალე გა-
მოყენება საერთოდ იშვიათი მოვლენაა. პირიქით—უკვე XIII საუკუ-
ნიდან ეს საზომი თანდათან იცვითება, იოლი მეტრი ღდება და
ხშირად რიტმულ დისპარმონიებს შეიცავს. არის ისეთი შემთხვე-
ვებიც, როცა ერთი სტროფის ჩარჩოში გამოყენებულია ორივე
სახეობა მეტრისა—„მაღალი“ და „დაბალი“ შაირი. მაგ.: გიორგი
III-ის ისტორიაში (XIII საუკ.) შემონახულია შემდეგი სტროფი
(იხ. „ისტორია და აზმანი“... 1941, გვ. 55—56):

შენ ვახტანგ, / სანატრელი ხარ, // შენთვის ღმრთის მპქე : ბარისა.
3 2 3 3 2 3

ცნამცა შენის / მტერთა ძლევა, // თვთონ მზეებრ / მშეებარისა,
2 2 2 2 2 2 4

მუსულმანთ ამწყუე : დელისა, // ქარსტიანთ მშენე : ბარისა,
3 2 3 3 2 3

[და] ვინ დაგბადა / მასვე ნებავს / ბაღება შენე : ბარისა.
4 2 2 3 2 3

სქემა:

— — — : — — // — — — : — —

— — : — — // — — — —

— — — : — — // — — — : — —

— — — : — — // — — — : — —

გრაფიკული სურათი ამ სტროფისა ცხადყოფს, რომ ოთხივე ტაე-
პი წარმოადგენს დილექტანტურ სინთეზს მაღალი და დაბალი წაი-
რებისას და ზოგჯერ ცალკე ტაეპებში (მაგ. უკანასკნელ სტრიქონ-
ში) ტერფებიც კი არეულია (ტაეპის პირველი ნახევარი—მაღალი
შაირია ცეზურამდე, მეორე ნახევარი კი—დაბალი შაირის ნახევარ-

ტაეპი). დეფორმირებულია ეს საზომი არა პროფესიონალი პოეტების ხელშიც (იხ. 5-სტროფიანი მინაწერი — 16-მარცვლიანი შაირის ლექსი — იოანე ოქროპირის სახარების თარგმანების შემდეგ ხელნაწერის 593 გვერდზე). XVIII—XIX ს.ს. საზღვარზე ეს მეტრი სავსებით გადაგვარებულია (მაგ. „ალღუზიანი“, ცალკეული ლექსები გარდ. ხანის ლირიკოსებისა და ა. შ.). ჯერ კიდევ ვახტანგ VI-ეს აქვს 5-ტაეპიანი სტროფი, რომელშიაც 16-მარცვლიანი შაირის ჩვეულებრივი სახე სავსებით წაშლილია; მოგვეყავს დანახასიათებელი ტაეპები:

1. ორი მისი თვალი — ორი ჯერანი, ბოლოს მხერელი
3. ჰნახეთ მოყვასნო, საყვარელი, ჩემი თვალის მკერელი.
5. არა, არა ის არ არის, მე საყვარელს ვიცნობ მისი მხერელი
(19 მარცვ.).

დაშლილია საზომი. ქორეული კოლონები ქორე-დაქტილურშია არეული, სტროფში გაზრდილია ტაეპების რიცხვი და ბოლო, მეხუთე ტაეპი, 19-მარცვლიანია.

§ 15. ცხრაშექ- და ოცმარცვლიანი საზომები. 17-მარცვლიანი საზომი ქართულ კლასიკურ ლექსში არ შეგვხვდებოდა. არც 18- ან 19-მარცვლიანი საზომებია მისთვის დამახასიათებელი. ს. გორგაძე 18-მარცვლიან ტაეპად და გაშლილი სახით ბეჭდავს დ. გურამიშვილას 9-მარცვლიანი საზომის მქონე ორტაეპელს:

გინაროდესთ, ანგელოზო დასნო (9)
და წმინდანო, თქვენ ბევრად ასნო (9).

(იხ. გურამიშვილის თხზულებანი, 1931 წ. გამოც. გვ. 151).

დ. გურამიშვილის ლექსი „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესახებ“, საიდანაც ზემოთ მოყვანილი ორტაეპელი ერთ სტრიქონად აქვს დაბეჭდილი ს. გორგაძეს თავის წიგნში (იხ. „ქართული ლექსი“, გვ. 67), მთლიანად ორტაეპელებისგან შედგება. თუ ყველა მათ თითო სტრიქონებად ვაქცევთ, ნაწარმოები მთლიანად ურითმო (თეთრი) ლექსი გამოვა. ამრიგად, გურამიშვილის დასახელებული ლექსის საზომი 9-მარცვლიანია და არა 18-მარცვლიანი.

ასევე იქცევა ს. გორგაძე ბესიკის ლექსის „ცრემლთა მდინარე“-ს მიმართ. იგი ბესიკის ორტაეპელს ბეჭდავს ერთ ტაეპად ამ სახით.

ცრემლთა, მდინარე, სისხლმჩინარე, // მიპყრობს ხედვასა,

ვითლა გიხილო.

(იხ. „ქართული ლექსი“, გვ. 66; შდრ. ბესიკი, 1932 წ. გამოც., გვ. 66-67).

გამოდის, რომ ლექსი 19-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი. ამ შენობხვევაში ბესიკის ორტაეპედის ერთ სტრიქონად გაერთიანების საფუძველს ს. გორგაძისათვის წარმოადგენს ის, რომ ბესიკის აპ ლექსის სტროფი ინტერვალრიითმიანი და 10-ტაეპიანი ხანაა, თანაც ყოველი პირველი ტაეპი (ურითმო) 9-მარცვლიანია, მეორე კი (რითმიანი)—10-მარცვლიანი, ე. ი. ერთრითმიან სტროფად იგი მაშინ იქცევა თუ 10 ტაეპს 5-ტაეპიან ხანად დაეწერთ. მაშინ მართლაც ირკვევა, რომ საზომი 19-მარცვლიანია და მისი სქემა ასეთია: 2342323 (ქორე + დაქტილი + მეორე პეონი + ქორე + დაქტილი + ქორე + დაქტილი).

ეს საზომი სრულიად უჩვეულოა თვითონ ბესიკის ლექსებისათვისაც. ქართულ ლექსში მეორედ იგი აღარ გვხვდება. აღსანიშნავია, რომ ამ საზომის პროტოტიპად ავტორი უცხო კილოს ასახელებს („თქმული სპარსთა ხმის რასტის გუშაზედ: კილო გლოვისა“, გვ. 66).

ოცმარცვლიანი საზომი ერთ-ერთი ძირითადი საზომი იყო XII ს. ქართული კლასიკური ლექსისა და ცნობილია „შვეთელურ-ჩახრუხაული“-ს სახელწოდებით. აღორძინების ეპოქის მწერალთა შორის მას პირველად მიმართავს თეიმურაზ I, ოღონდ შინაგანი რითმების გარეშე (იხ. მისი „ანბანთქება“). შინაგანი რითმებითა და უაქსისოდ ეს საზომი გამოყენებულია სულხან-საბას „ქილია და დამანაში“. მაგ.:

წყარონი ტკბილნი, ჰაერნი რბილნი, // კაცთა გულისა
ლხინის სახენი

(„ჩახრუხაული“, გვ. 18; შდრ. გვ. გვ. 31, 57, 85, 180).

აგრეთვე:

ქე, მრავლის მდომი — შეიქმნა მიწა // : დილობის მჩენი

წამს შეიბიწა

(„ტაეპი“, გვ. 60).

საბას ვერსიფიკაციულ ცდებს იმეორებს ნამუკა ბარათაშვილი, იგი ზოგჯერ ყველა მუხლა რითმავს და წმინდა „ჩახრუხაულით“ წერს: მაგ.:

7₁ მეფევე ძლიერო, ვტერთა მთხიერო, შემანწიერო, ძალით
მციერო („ქება მეფის ბაქარისა“).

შინაგანი რითმებითაა დაწერილი იმავე მამუკას „რუსული ხმები“, „მუხრანული“ (იხ. „პაშნიკი“, გვ. 23) და სხვ. 20-მარცვლიან საზომს მიმართავედნ: თეიმურაზ 1 („ანბანთქება 2“), ბესიკი („მწე-ქაბუკ ორბელიანს“, „ალალებს ბაგებს“), პეტრე ჩხატარაისძე („ჩახრუხაული“), დიიტრი სააკაძე („ჩემს მწყალობელს ბატონს, თავადს მამუკა გურამოვს“), ზაქარია გაბაშვილი („კატის ომი“), დ. თუმანიშვილი („წუშტარის ხმაზედ“), გაბრ. რატიშვილი („შე საყვარელო“) და გარდამავალი ხანის სხვა პოეტები. ოლონდ: ღირსშესანიშნავე პოეტური ნაწარმოები ამ საზომით არც ერთს მათგანს არ მოეპოვება.

დასკვნა:

კლასიკურ ხანაში ქართული ლექსის ძირითადი საზომებია 12-, 16-და 20-მარცვლიანი ლოგაედური მეტრები. აღორძინების პერიოდში ხდება აღნიშნული საზომების ხელახალი რესტავრაცია. მაგ. 16-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური მეტრის ბატონობა გრძელდება XVIII საუკუნის შეორე ნახევრამდეც, დანარჩენი მეტრები კი რეკონსტრუირებულნი და სახეცვლილია (12-მარცვლიანი იამბიკური საზომი დეფორმირებულა, 20-მარცვლიანი საზომი კი—ორ ტაქად იყოფა). საბას, მამუკა ბარათაშვილის, გურამიშვილისა და ბესიკის სახელებთანაა დაკავშირებული ვერსიფიკაციული სიახლეები. დ. გურამიშვილი ქმნის 10-მარცვლიანი მეტრის ახალ ფორმებს, ხოლო ბესიკი—დღემდე გავრცელებულ 14 მარცვლიანი საზომის სრულიად ორიგინალურ სახეს. გარდამავალი ხანის ღირიკის პერიფერიულ უბანში იმარჯვებს დაქტილური კლაუზულის მქონე 11-მარცვლიანი საზომი.

აღნიშნული საზომების ზემოთ აღწერილი რიტმული ვარა-ციები ცხადყოფენ, რომ ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული შესაძლებლობანი უაღრესად დიდია და, შეიძლება თამამად ითქვას, უნიკალურიც მსოფლიო პოეტური კულტურის თვალსაზრისით.



შენიშვნები
და
ბიბლიოგრაფია

შ ე ნ ი მ ე ნ ე ბ ი

I [შესავალი]

¹ იხ. კრებული: Проблемы литературной формы. М., 1926. стр. 149 (კ. ფოსტოვის წერილი: „გრამატიკული და ფსიქოლოგიური ფორმები ენაში“).

² იხ. Ж. Вандриес, Язык. М., 1937, стр. 32.

³ იქვე, გვ. 316.

⁴ ი. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები. სახელგანთ 1951, გვ. 22.

⁵ იქვე, გვ. 7.

⁶ იქვე, გვ. 20.

⁷ იქვე, გვ. 31.

⁸ იქვე, გვ. 11.

⁹ იქვე, გვ. 12.

¹⁰ აკად. კორში წერს: „Разница между стопой (πούς) и тактом состоит в том, что начало порвой не определено никакими правилами и зависит всецело от начала ритмического члена (ζῶλον, музыкального предложения), в состав которого входит, а такт начинается непременно с глагольного ударения, хотя бы в начале члена находилось несколько неударяемых или слабо ударяемых нот“ (Ф. Корш, Основное время в ритмике „Филологическое обозрение“, 1898, т. XV, кн. 2, стр. 14).

¹¹ ბერძნული მეტრის ტერმინი მახვილის საკითხს სპეციალურად ეხება ბ. კახანის წერილი: Учение об арсии и тезисе (იხ. Журнал Министерства народного просвещения, 1915, т. VII, Август-Декабрь, стр. 365—374). ბ. კახანის კატეგორიული მტკიცებით „Стопа, πούς, есть ритмическая единица, которая представляется самостоятельным целым и состоит из двух частей, арсия и тезиса“ (ἀρσία, θέσις). Взаимоотношение длительности того и другого (λόγος) определяет ритмический характер стопы“ (стр. 366). ავტორის აზრით მახვილი მოუდიოდა არსისს, ე. ი. გრძელ ხმოვანს.

¹² К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика поперсидского языка, СПб 1890, стр. 79; Е. Э. Бертельс, Грамматика персидского языка, Ленинград 1926, стр. 96—97.

¹³ რუსული ხალხური ლექსთწყობის შესახებ იხ.: Ф. Корш, О русском народном стихосложении (Сборник отд. русского языка и словесности импер. Академии Наук, СПб 1901, т. LXVII, № 8, стр. 1—121); Р. Вестфаль, О русской народной песне („Русский Вестник, Москва 1879, т. 143, стр. 111—154).

¹¹ დაწვრ. იხ. ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი 1949, ტ. II, გვ. 300—301. საერთოდ ბიზანტიური ლექსთწყობის შესახებ იხ. გვ. 299—302, 304, 308—312, 315, 327, 360—362, 383—390; იქვეა მოკუმული საკითხის ისტორია და ბიბლიოგრაფიული წყაროები.

¹² საერთოდ სილაბური ლექსთწყობის შესახებ: Ed. Stengel, *Romanische Verslehre*. Strsbreg 1902; В. Курмунский, *Введение в метрику*, Л-д 1925, стр. 165—186; Fr. Saran-ის, В. Томашевский-სა და სხვ. შრომები.

¹³ Fr. Saran, *Deutsche Verslehre*, München 1907, გვ. 147.

¹⁴ ქართული ლექსთწყობის სილაბურ-ტონური სისტემისადმი მიკუთვნების შესახებ იხ. აქვე, თავი „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“, გვ. 96—104.

¹⁵ დაწვრ. იხ. აქვე—თავი „მახვილი“ და სათანადო შენიშვნები. ჩვენი მოსაზრების სრულიად საწინააღმდეგო პრინციპითაა აგებული ვანსვ. ს. გორგაძის მონოგრაფია „ქართული ლექსი“ (1930), რომელშიაც იამბისა და ამფიბრაქის „ნიშვნები“ მოწვანილი და რომელიც დოგმატიკური მეტრიკის სახელმძღვანელოს წარმოადგენს ჩვენში.

¹⁶ P. Jakobson, *O чешском стихе*, 1923, стр. 20.

¹⁷ В. Томашевский, *O стихе*, 1929, стр. 258: „Словесный стих есть закономерное упорядочение звучания во времени... Иначе говоря, явления расчленяются в строках, которые в восприятии принимают характер „изохронных“ при возможном объективном временном их неравенстве. Наряду с объективной категорией времени возникает субъективная, в которой и располагаются ритмические явления“. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ბ. ტომაშევსკი რატომღაც არ ასახელებს „სუბიექტური დროს“ თეორიის ერთ-ერთ პირველ ავტორს ვ ე რ ი ე ს, რომლის შეხედულებებიდან მომდინარეობს მისი დასკვნებიც (შდრ. ჟირმუნსკი, *Введение*.. 20—25 და 266).

¹⁸ ლექსთწყობა ანუ ვერსიფიკაცია ქართულში და სხვა ენებში ორი მნიშვნელობით იხმარება: 1. ვიწრო მნიშვნელობით და აღნიშნავს ლექსის რიტმულ სტრუქტურას და 2. ფართო მნიშვნელობით და გულისხმობს პოეტის გარკვეულ დარგს—ვერსიფიკაციას ანუ მეტრიკას (რუსულად *Стихосложение*, *Метрика*; გერმანულად *Verslehre*, *Metrik* და სხვ.).

¹⁹ ასე განმარტავენ ანტიკური მეტრიკის ამოცანებს ცნობილი მკვლევარები: ვესტვალდი, როსბანი, გლედინი და სხვები. შდრ. ვესტვალდი: „Часть ритмики, имеющая своим предметом подвижной материал поэтической речи, обозначается особым названием *Метрики*“ (იხ. P. Вестфаль, *Теория ритма*, „Русский Вестник“, Июль, 1881, т. 157, стр. 15); რუსი ავტორებიდან იხ. დენისოვის, კორშის და ხელინსკის შრომები. მეტრიკის ისტორიის საკითხის გასაცნობად იხ. დენისოვის სპეციალური სტატია: *Важность изучения метрики* (Филологическое обозрение, 1898, т. IV, кн. 2).

²⁰ ედ. ზივერსის ძირითადი შრომები თავმოყრილია მის კრებულში: *Rhythmisch-melodische Studien*, „Germanische Bibliothek“, V Bd., Heidelberg 1912. თვით ედ. ზივერსისა და მისი სკოლის (ხარანი, ტენენერი, სკრიპჩერი და სხვ.) წარმომადგენელთა მრავალრიცხოვანი შრომების გარდა არსებობს სპეციალური ლიტერატურა, მიძღვნილი „ორენფილოლო-

გიგ“-ს ნეთოდისადმი (დაწერ. ბიბლიოტეკა იხ. Штокмар-ის წიგნში: Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933).

²¹ Fr. Sarau, Deutsche Verslehre, 120. ხარანს მხედველობაში აქვს არა მარტო ბგერითი ფორმა მისი წმინდა სახით, არამედ ბგერითი ფორმა უმთავრესად ემოციონალური ენისა, მაგრამ პოეტური და ემოციონალური ენის ურთიერთობის საკითხი ცილდება მეტრიკის ფარგლებს და აქ მას ვრცლად ვერ შევხვებით.

²² P. Яковсон, О чешском стихе, стр. 17.

²³ B. Томашевский, Проблема стихотворного ритма (მის წიგნში О стихе. 1929, стр. 31).

²⁴ В. Гумбольдт, О различии органов человеческого языка. Пер. П. Гиляровского. СПб 1859, стр. 63.

²⁵ ი. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები, სახელგამი. 1951, გვ. 44.

²⁶ იხ. Символизм, 1910.

²⁷ იქვე, გვ. 396.

²⁸ იქვე

²⁹ იქვე, გვ. 292—293.

³⁰ იქვე, გვ. 260.

³¹ „გრაფიკული ნახაზის“ ფორმალისტური კრიტიკა იხ. ვ. ვარშენსკისთან: Введение... стр. 40 და სხვ.

³² ბელის სკოლას ეუთუფიან ნ. ნედობროვო (იხ. მისი Ритм, метр и их взаимоотношение, „Труды и дни“, 1912, № 2, стр. 14—24) და ვ. ჩუდოვსკი (მთავარი შრომები: „Путник“ Елизавета Брюсова „Аполлон“ 1911. № 2, стр. 62—69; О ритме пушкинской „Русалки“. „Апол.“, 1914. № 1—2, стр. 108—121; Несколько мыслей к возможному учению о стихе. „Апол.“, 1915, № 8—9, стр. 55—59; Несколько утверждений о русском стихе. „Апол.“, 1917, № 4—5, стр. 59—69). ორივეს აზრით მეტრი ინტუიციური ფორმაა პოეტური მეტყველებისა, ლექსის რიტმი კი მეტრიდან გადახვევაა. ვ. ჩუდოვსკიმ ტერფის ცნების განდევნაც კი მოითხოვა—ტაქსის ძირითად ეთიკულად მან მიიჩნია სიტყვა და არა ტერფი: „ტერფი არ არსებობს, ის არ არის რუსულ ლექსთწყობაში“—აცხადებს იგი. ჩუდოვსკის აზრით ტერფი მუსიკალური ტაქტის მსგავსი ერთეულია და ცოცხალ მეტყველებაში არ არსებობს. რუსულ ლექსთწყობას ახასიათებს „ლოგომეტრიული სისტემა“, წინააღმდეგ ანტრუული სისტემისა“, რომელსაც ანტიკური ლექსწყობა განეუთუებოდა და რომლის კანონები ხელოვნურად გააყრცელებს ტანურ ლექსთწყობაზე. ვ. ჩუდოვსკის წებედულებით, ლექსი თქმის (сказ) ფორმაა და ცოცხლობს თქმით: „ლექსი შეუძლებელია თქმის გარეშე. წიგნში ლექსის წაკითხვა მიაგავს მუსიკალური ნაწარმოების ნოტებში კითხვას, მის მოუშენებლად“ (იხ. „Апол.“, 1914. № 1—2, стр. 109); თქმის ელემენტი კი არის სიტყვა და არა ტერფი, ლექსის რიტმი გულისხმობს მეტრის დარღვევას: „Ритм как соблюдение метра? нет, нет, никак! образом! Но ритм как нарушение метра“ (იქვე, გვ. 111, დაყოფა ავტორისა).—ასეთია ძირითადი დასკვნები ჩუდოვსკისა, როგორც ეხედვით რიტმის განმარტებისას იგი თავისი ახარებული მსწავლებლის აზირებულ შეხედულებებს იმეორებს, ოღონდ სხვა სიტყვებით („დარღვევა=ვადა-

ხევკა“-ს). ბოლოს ჩულოვსკი ტერფის ცნებასაც სტოვებს: მეტრის „დარღვევაში“ გულისხმობს იმავე მოვლენას, რასაც მისი მასწავლებელი — ტერფების სახეცვლილებას ტაეპის ჩარჩოში; ვრცლად მსჯელობს იამბურ საზომში „პირიხებისა“ და „სპონდეების“ გაჩენაზე და ა. შ. თანაც ამ სახეცვლილებებს ტექსტის შინაარსს უკავშირებს. მაგ. პუშკინის „Рыцаря“-ს ანალიზის დროს იგი ამტკიცებს: როცა პოემაში ჩნდება მეწისქვილე, ალბათ (!) რევმატიზმით სნეული, სწორი ოთხტერფიანი იამბის მაგიერ იგი თითქოს „სპონდეებით“ ლაპარაკობს, ხოლო თავადის საუბრის დროს თავს ჰყოფენ „პეონები“. მოქმედ პირთა დიალოგში „ორგანული“ და „ლეიტმოტივური“ მომენტების ცვლა თითქოს გამოხატულია მეტრული სქემის ერთეულების — ტერფების — ცვლებადობითაც. ასე მაგ., თუ მეწისქვილის ქალის მზიარული გუნება ცუდი განწყობილებით იცვლება, მაშინ პეონების „მახვილი კოფიციენტი“ შენაცვლება სპონდეების „მახვილთა კოეფიციენტი“ (იხ. АНОТ., 1914, № 1—2, стр. 113—121); მაგრამ ლექსში ფიქტიური ტერფების რაოდენის ასეთს განაწილებას არავითარი გამართლება არა აქვს. თანაც ეს თეორია ახალი როდია. ჯერ კიდევ ვ. ვუნდტი უკავშირებდა გარკვეულ ემოციურ თვისებებს ცალკეულ ტერფებს (ქორე—„დამამწვიდებელი“ ტერფი, იამბი—„აღმგნები“ და ა. შ. იხ. მისი „ფიზიოლ. ფსიქოლოგიის საფუძვლები“). საერთოდ მეთოდოლოგიურად სრულიად მიუღებელია საზომის სქემის ცალკეული ელემენტების ცვლილების დაკავშირება ტექსტის შინაარსთან ან ნაწარმოების ამა თუ იმ ემოციურ მომენტთან. დაუშვებელია შემთხვევითი მაგალითების საფუძველზე ზოგადი კანონის დადგენა. რადგან არავითარი გარანტია არ არსებობს, რომ ეს კანონი უცვლელი დარჩება ცალკეული ნაწარმოების ან ამა თუ იმ სალექსო სისტემის მთელს მანძილზე.

ჩულოვსკის კუროხული შეცდომების მსგავსი რამ გაიმეორა ა. ბელიმაც თავის უკანასკნელ შრომაში „Ритм как диалектика“ (М., 1929). ამ კუროხულ წიგნში ავტორი ლექსის რიტმს ისევ მეტრიდან გადახვევაში გულისხმობს, მაგრამ ანალიზის დროს ტერფის ცნებიდან კი არ გამოდის (ალბარებს, რომ „სიმბოლიზში“ მან „რიტმულ ელემენტად შეცდომით აიღო ჯერ ტერფი, შემდეგ კი დიპოლია“), არამედ ტაეპის, როგორც ლექსის ძირითადი ერთეულის, გაგებიდან. ის ტაეპები, რომლებიც საზომის (მეტრის) სქემას ემთხვევიან მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობის მხრივ, მკვლევარის აზრით უდრიან 0-ს, ხოლო მეტრიდან ყოველგვარი გადახვევის შემცველი ტაეპები (მაგ. მახვილნაკლული სტრიქონები) რიტმულ ელემენტებად აქვს მიჩნეული. როგორც ვხედავთ, ავტორის ძველი თეორია არსებითად არ შეცვლილა. ააალი იყო ოლონდ „გადახვევათა ჯამის“ ანუ „რიტმის კომპოზიციის“ ტექსტის შინაარსთან დაკავშირება; მახვილნაკლული ტაეპები მათემატიკურადაა გამოანგარიშებული და შემდეგ „გრაფიკული მეთოდის“ საშუალებით „რიტმის მრუდის“ სახითაა გამოხატული უჯრედოვან ბადეზე. ამ „მრუდის“ ყოველი რხევა თითქოს ასახავს ტექსტის შინაარსობლივ ცვლილებებს: თვითეული „ავარდნა“ (налет) აღნიშნავს ტექსტის სათანადო ადგილის (მაგ. სტროფის) ამა თუ იმ სიუჟეტური ან ემოციური ცვლებადობის მომენტს, „დაშვება“ კი—ძირითადი ლეიტმოტივის რომელიმე დასკვნითს საფეხურს ან მთელი ლექსის ფინალს. მოძრაობისა და განვითარების ვითომცდა „დიალექტიკური კანონი“ (თეზა—ანტითეზი—სინთეზი) ვრცელდება რიტმისა და პოეტური ტექსტის შინაარსის ურთიერთობაზედაც.

ნაეული ეს გამოკონილი და ყალბი „იფორია“ ისევე მეტრისა და რიტმის დუალისტური დაპირისპირების ნიადაგზეა წარმოშობილი. იდეალისტ და პორმალისტ ბელის მოსდის იგივე შეუდომა, რაც უფრო ადრე მის მიმდევარ ჩედოვსკის მოუვიდა: რიტმისა და ნაწარმოებია შინაარსის ურთიერთობის დადგენისას იგი ნორმატიულ კანონს იმუშავებს, ე. ი. ითვალისწინებს მატერიალურ რიტმის სხოვი მრავალფეროვან ნაწარმოებებს ამიტომაც ე. წ. „გრაფიკული მეთოდი“ სოულიად გამოუსადეგია მეტრულად ურყევი ლექსების შინაარსი. ესა შეიძლება სერიოზულად ვამტკიცოთ, რომ სახომის თავიდან ბოლომდე ხელახლა დატევა წინასწარ გულისხმობს ლექსის შინაარსის სიღარიბეს! ბელის უკანასკნელი შრომა არაუბნობად ავტორისა ახივებული გონების თავისებური „ავარდნის“ ნიშნება და მეტი არაფერი (დაწვრ. იხ. ჩვენი წერილი: „აბრევი ბელი და რიტმის პრობლემა“; „თბილ. უნივერსიტეტის შრომები“, 1936 წ. ტ. V, გვ. 245—259; В. Жирмунский, По поводу книги «Ритм как диалектика» М. Курн. „Взвезд“, 1929, № 8, стр. 203—208; С. Малахов, Схоластика под маской диалектики. „Печать и революция“, 1929, № 9, стр. 57—184.

³⁶ ვ. ბრიუსოვის შრომებია: 1. Краткий курс Науки о стихе, Метрика и ритмика М., 1919; 2. Основы стиховедения. Часть первая и вторая. М., 1924; დაწვრ. ბიბლიოგრაფია იხ. М. Штокмар, Библиография работ по стихосложению, 1933, стр. 89—92).

³⁷ В. Брюсов. Наука о стихе, стр. 9 (დაყოფა ყველგან ავტორისა).

³⁸ იქვე, გვ. 29.

³⁹ ვ. ბრიუსოვის თეორიის კრიტიკისათვის (ფორმალისტური პოზიციდან): Р. Якобсон, Брюсовская стихология и наука о стихе. „Научные известия“. Сборник II, стр. 222—240. М., 1922; В. Томашевский, Валерий Брюсов—стиховед (წიგნები: О стихе, I., 1929, стр. 349—352) და სხვ.

⁴⁰ Русское стихосложение, стр. 11.

⁴¹ იქვე, გვ. 65.

⁴² იქვე, გვ. 65—66

⁴³ В. Жирмунский, Введение в метрику, 67

⁴⁴ იქვე, გვ. 71.

⁴⁵ იქვე, გვ. 72.

⁴⁶ იქვე, გვ. 11; შდრ. იქვე, გვ. 18.

⁴⁷ იქვე, გვ. 18. ვიოშენსკის იგივე ახრი სხვა სიტყვებითაც აღეს გამოთქმული „... ლექსის რეალური ბგერითი ფორმა ექვემდებარება მეტრულ კანონიერებას თხოლად ხოციგროთ თავის ელემენტებში, და სალესო რიტმი ყოველთვის წარმოადგენს კომპრომისულ ფორმას, რომელიც აღმოცენდება მხატვრული კომპოზიციის კანონებისადმი მასალის წინააღმდეგობის შედეგად“ (გვ. 18). ამ სიტყვების კომენტარში ავტორი წერს: „რიტმულ ფორმებს, როგორც ბრძოლისა და კომპრომისის შედეგს, განიხილავს Fr. Saran, „Dantsche Versleure“: 134. შდრ.: „ყოველგვარი სალესო ფორმა წარმოადგენს ზინაგანი გაერთიანების შედეგს ან კომპრომისს ორი ელემენტისას: ენათვის დამახასიათებელი ფორმისა და ორქესტული მეტრისა. ზოგ შემთხვევაში—სხვა სალესო ნაწარმოებებიდან აღებულია, რომელიც თავის მხრივ ასეთივე კომპრომისის შედეგად და აღმოცენებული (135)“ (დაყოფა ავტორისა; იხ. Введение в метрику, გვ. 265, შენიშვნა № 7). მკითხველი ხედავს, რომ რიტმის ვიოშენსკისეული განარ-

ტება სრულიად არ ყოფილა ორიგინალური; ავტორი იძულებულია შენიშვნებში მიიწი დასახელოს ფრ. ზარანი, რომლის ადებტადაც იგი გვეულებოდა და შესაბამისი ციტატაც მოიყვანოს. ჩემი დასკვნა კი ორივეს ეხება — ნასწავლებელსა და მოწაფეს: რიტმი სრულიად არ გულისხმობს „მასალისა“ და „კომპოზიციის“ ბრძოლას, რადგან სადექსო რიტმი წარმოადგენს სისტემას. რომელიც საბოლოოდ გარიტმულ მასალას გულისხმობს და „ბრძოლის“ ნაკვალევს არ ამჟღავნებს. არავითარ კომპოზიციას არა აქვს ადგილი — „მასალას“ არ შეუძლია დასცილდეს რიტმს, იგი ამ უკანასკნელის ხეგავლენასა დაქვემდებარებული. დაცილების შემთხვევა გულისხმობს დეფექტს, სიტყვიერი მასალის გაფორმების პროცესის დაუმთავრებლობას და სხვას არაფერს. მაგრამ ასეთი მოვლენები მხატვრულ კატეგორიას არ მიეკუთვნებიან.

⁴⁴ იქვე, გვ. 44—45.

⁴⁵ როგორც აღვნიშნეთ ბ. ტომაშევსკი, მაგალითად „პირიბების“ სტატისტიკასაც კი მიმართავს თავის წიგნში „О стихе“. ბელის ზოგერთი ტერმინის (მაგ. „პირიბის“) საოგებლიანობაზე ლაპარაკობს ვ. ვირშუნიცი (შდრ. მისი Введение в метрику, 72—73); დეკადენტებისა და ფორმალისტების ასეთი აღიარება ბუნებრივია!

⁴⁶ Тинлянов, Проблема стихотв. языка, 1924, стр. 46. Архангелы и по-ваторы, 1929, стр. 15. ამავე შეხედულებას სხვა სიტყვებით ანვითარებს ბ. ტომაშევსკი: „Именно потому, что метр есть некий организующий принцип, считающийся со всеми речевыми возможностями, реакция языка на стих (ритм как компромисс между стихом и речевым материалом) возможна лишь у плохих поэтов, не владеющих стихом, т. е. метрической нормой, и оглянувшихся на произвол стихий практического языка“ („О стихе“, стр. 49). მეტრის როლისათვის ასეთი ნახვასმა ხელს არ უშლის ბ. ტომაშევსკის (და ი. ტინიანოვის) სრულიად მიუღებელი თეორია წამოაყენოს რიტმის მიმართ. ანუ მაგ. იგი განასხვავებს რიტმის სამს გვარს: 1. „მარცვლებრივ-მახვილებრივს“; 2. „ინტონაციურ-ფრაზობრივს“ და 3. „პარმონიულს“. „პარმონიულ რიტმში“ ბ. ტომაშევსკი „ეფფონიური ვოკალიზმის“ ერთ-ერთ სახეობას ვარაუდობს და იგი ლექსში ერთნაირი ხმოვნების კანონზომიერ განმეორებათა სისტემად მიიჩნია (იხ. იქვე, გვ. 29). პირველი და მეორე გვარის რიტმის განპარტებისას კი დაშვებულია პრინციპული ხასიათის შეცდომა: აქცენტურ („მახვილებრივ“) რიტმთან გათანაბრებულია „ინტონაციურ-ფრაზობრივი რიტმი“. რომელიც ლექსში არასოდეს არაა აღქურვილი „მარცვლებრივ-მახვილებრივი“ რიტმის უფლებებით. რაც შეეხება „პარმონიულ რიტმს“, ლექსში იგი ყოველთვის არაა მოცემული სისტემის სახით. სრულიად შემთხვევით მოვლენას წარმოადგენს და ნორმის კატეგორიას არ მიეკუთვნება. სიტყვიერი მასალის ორგანიზატორის ფუნქციას „პარმონიული რიტმი“ (ერთნაირი თუ მონათესავე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა ტაქტებში) საერთოდ ვერ შეასრულებს. ბ. ტომაშევსკის ავიწყდება, რომ პარმონიული რიტმი შემთხვევითი და არა აუცილებელი მოვლენაა — კერძოდ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში შეიძლება ადგილი არ ჰქონდეს პარმონიულ რიტმს (მეტწილად ეს ასეცაა!) და ლექსი ლექსად დარჩეს, ხოლო „მახვილებ-

რივი რიტმის* გარეშე სილაბურ-ტონური ლექსი არ არსებობს. აქცენტური სისტემა დომინირირებულია ფაქტორია სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში, იგი მოცემულია ნორმისა (მეტრისა) და ამ ნორმისადმი შეფარდებული ბგერითი ელემენტების ურთიერთმოქმედების (რიტმი) სახით. ლექსის კონსტრუქციის განმსაზღვრელი ეს თვისებები არასოდეს არ გააჩნია „ინტონაციურ-ფრაზობრივ რიტმს“, არც „ჰარმონიულ რიტმს“. პირველი და მეორე ცალკეული მოვლენების სახით აღმოცენდებიან „მარცვლებრივ-მახვილებრივი რიტმის“ (ანუ სილაბურ-ტონური რიტმის) საერთო სურათის ფონზე და დამოუკიდებლად არ არსებობენ (მისგან გამომდინარეობენ ან მასთან შეფარდებით ყალიბდებიან).

¹ მხედველობაში გვაქვს I. Шенгели-ს, I. Тимофеев-ისა და სხვათა სახელმძღვანელოები. ცალკე უნდა აღინიშნოს M. II. Штокмар-ის მონოგრაფია Исследования в области русского народного стихосложения (Москва 1952). აღტროს თავისი შრომა აუკმა ენათმეცნიერების საკითხებზე ი. სტალინის კლასიკური შრომის საფუძველზე და ამ გარემოებას სათანადო შედეგით მოუტანია: „შტოკმარის შრომა საფუძვლიანი გამოკვლევაა რუსული ხალხური ლექსთწყობის შესახებ“.

² ი. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები, სახელგანთი, 1951, გვ. 34.

II [ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის]

¹ პავლე ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა თბ., 1938 წ., გვ. 52.

² იქვე.

³ პავლე ინგოროყვა, იქვე, 52. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ორივე შემთხვევაში „ჰექსამეტრი თარგმნილია ოცმარცვლადი ლექსით (ოთხმუხლოვანი ხუთეულით: 5-5-5-5)“.

⁴ სიმ. ყაუხჩიშვილი, ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები („სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები“, 1946, XXVII, გვ. 71).

⁵ იქვე.

⁶ კ. კვეციანი, ქართული ლიტერატ. ისტორია, თბ., 1941, ტ. I², გვ. 539—555. ქართულ ჰიმნოგრაფიაში გავრცელებული ტერმინოლოგიის, საგალობელთა მუსიკალური ნიშნებისა და მათი წარმოთქმის კანონების შესახებ ძველ ქართულ მწერლობაში გაბნეული შენიშვნების მიმოხილვა ამჟამად ჩვენი ექსპერსის ფარგლებში არ შემოდის. საეკლესიო იამბიკობისა და საერო პოეზიის ურთიერთობის საკითხი ჯერ კიდევ საკვლევა და სპეციალურ ნაშრომს მოითხოვს.

⁷ ს. ყაუხჩიშვილი, მასალები იოანე პეტრიწის „განმარტების“ წყაროთა შესწავლისათვის. I. დიონისე ორაკიელის „ტექნე გრამატიკე“ (იხ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. II, № 8, განსაკ. გვ. 755—757. 1941).

⁸ გ. წერეთელი, სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის (სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიების მოხსენებათა კრებული, თბილისი, 1947, № 1).

⁹ შდრ. ანტონ პირველი:

„მაგრა შაირნი მისი საკებელობენ
შაირთა ვაქებ
უცხო არს რგი. საკებელ პიიტკია,
რაცა სოფლიოთ გამოსტქვა სულზან საბა“.

(იხ. ანტონ I, წყობილობისათვის. პ. იოსელიანის გამოცემა. გვ. 288); აგრეთვე — იოანე ბატონიშვილი; „საბასს“ უწოდდენ მესტრხეთ გვირგვინად... „ძველთა მონაშაირთა შესადარი“ და ა. შ. („ძველი საქართველო“, ტ. I, 1913; ცალკე ამონაბეჭდის გვ. 29).

¹⁰ ადგილები მოყვანილია „ქაშნიკის“ ავტოგრაფული ხელნაწერიდან: წკ.-სახ. ხელნაწ. S / (1550).

¹¹ იყო მხოლოდ ერთი ცდა (ძალიან სუსტი) — ალ. ხახანაშვილისა (იხ მისი Очерки по истории груз. словесности, М., 1901, VIII, 3, стр. 225—227). მკვლევარს გადმოცემული აქვს მამუკას შეხედულებანი ქართულ ვერსიფიკაციაზე და მოჰყავს მეტრული სქემები „ქაშნიკში“ ჩამოთვლილი საზომებისათვის. მაგრამ ალ. ხახანაშვილის გრაფიკული სქემები უშირადა არ ემთხვევიან მამუკას ლოგომეტრულ ნიმუშებს. მაგ. „ქაშნიკში“ მოყვანილი „გრძელი შაირის“ ერთ მაგალითს — „მიჯნურსა თვალად სიტურაფე || მართებს მართ ვითა ნზეობა“ — ა. ხახანაშვილის ახრით შეესაბამება სქემა:



გ. ი. ოთხი დაქტილი + პირველი პეონი (გვ. 226). „ქაშნიკის“ შინაარსის ცუდად გაგებას მოწმობს აგრეთვე ავტორის მოსახრება, თითქოს „Четверостишия составляют шацри (стих в 16 слогов); первые два стиха — Тесхи, а последние стих Таени“ (იქვე, 22ა).

¹² ბოლზოვიტინოვის სქეზების დაწვრილებითი კრიტიკა იხ. კოტე დოდაშვილის წერილში „ქართული ლექსწყობა“ („ივერია“, 1890, №№ 210, 270, 272); იგივე ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს ბოლზოვიტინოვის ისტორიულ დამსახურებასაც ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის დარგში.

¹³ შდრ. კ. დოდაშვილის წერილში („ივერია“, 1890, № 270).

¹⁴ აკად. კორნ. კეკელიძემ თავის რეცენზიაში (1949 წ.) ჩვენი ნაშრომის ამ ნაწილის გამო შეგვნიშნა: რადგან ბოლზოვიტინოვმა ქართული არ იცოდა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მას ვიღაც ქართველმა მიაწოდა ცნობები ჩვენი ლექსთწყობის საკითხებზედო. პატივცემული მეცნიერი ქართული ფილოლოგიის ამოცანად საჩაქს ამ უცნობის ვინაობის გამორკვევას. მართლაცდა: ბოლზოვიტინოვს მასალას აწუდიდნენ მაშინ რუსეთს მცხოვრები ქართველი უფლისწულები და ეპისკოპოსთა ვარლამი (ერისთავი). აი ფაქტიური ცნობაც: „... составлено сымо Е[п]и[с]копомъ весьма ценимо „Изображение Грузии“ (1802) — результегъ беседе с грузинскимъ епископомъ Варлаамомъ, с грузинскими князьями Баграпой [Багратомъ, ა. გ.], Иоаномъ и Михаиломъ“ (იხ. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 21, ст. 441, В. Боцянский-ის წერილი). რატომ

არ მოვიყვანეთ ეს ცნობა ჩვენი შრომის ძირითად ტექსტში? იმიტომ, რომ ბოლხოვიტინოვს ქართველებისაგან შეეძლო გაეგო ნხოლოდ კანონი ცალკეული ქართული სიტყვების წარმოთქმისა აცენსტუაციის მხრივ. მეტრიკის თვალსაზრისით სახომებია ანალიზი და კლასიფიკაცია კი ნოლიანად მას ეკუთვნის. ეპისკოპოსი ვარლამი, რომელსაც მიუწოდებია მასალა ბოლხოვიტინოვისათვის, თვითონ არ იყო ლექსთწყობის მცოდნე (რუსულად დაბეჭდილ მის „ქართულ გრამატიკაში“ (СПб 1802) ერთი სიტყვაც არაა თქმული სალექსო სახომებისა და მათი მეტრული შემადგენლობის შესახებ). იგივე უნდა ითქვას ბატონი-შვილებზედაც. ბოლხოვიტინოვს კი ეკუთვნის სხვა შრომებიც ვერსიფიკაციის თეორიაში და ბერძნული მეტრიკის ტერმინები ქართული ლექსთწყობის საკითხების კვლევის დროს პირველად მან გამოიყენა.

¹⁵ იოანე ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, კ. კეკელიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით, 1936, გვ. 273.

¹⁶ „კალმასობა“, გვ. 273—277.

¹⁷ იხ. მისი Опыт о русском стихосложении. Изд. II. СПб 1817.

¹⁸ „კალმასობა“, გვ. 274.

¹⁹ იქვე, გვ. 275.

²⁰ იქვე, გვ. 278.

²¹ იქვე, გვ. 281.

²² იქვე, გვ. 274.

²³ დავით რექტორის მიერ მოცემული განმარტებანი და კლასიფიკაცია იხ. კ. კეკელიძის „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ II ტომში (თბ., 1941, II², გვ. 618).

²⁴ იხ. შ.-კ. გამავრცელებელი საზოგადოების ხელნაწერი № 3723: „შაირებისათვის, მეფის ძის თეიმურაზის სტატიისაგან“. ლენინგრადში დაცული ავტოგრაფული ხელნაწერის დახასიათება იხ. გ. იმედაშვილის წერილში „უცნობი ნაშრომი ქართულ პოეტიკაზე“. გაზ. „ლიტ. და ხელოვნება“, 1947 წ., № 20 (165). ტექსტის სრული პუბლიკაცია: „ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV გვ. 229—245, გ. იმედაშვილის შესავალი წერილით. ეს უკანასკნელი გვანთავისუფლებს ჩვენ თეიმურაზ ბატონიშვილის ნაშრომის ვრცელი ანალიზისაგან.

²⁵ Иота Руставели, грузинский поэт. С польск. П. Дубровский „Телескоп“ 1833, т. XIV, № 5, стр. 61—70. ამ წერილის ავტორია პოლონელი ალ. ხოძკო. წერილის სრული ქართული თარგმანი იხ. ყურნ. „მნათობი“, 1937 წ. № 12, გვ. 224—227.

²⁶ Броссе [М. Ф.]. Очерк истории л. литературы Грузинской. „Смил отечества“, СПб 1840, т. II, 337—378). ამ წერილში: ბროსე ეხება დ. გურამიშვილის სალექსო ტექნიკას. (განსაკ. იხ. გვ. 375—377); ბოლხოვიტინოვსა და ბროსეს შესახებ შენიშვნა იხ. Н. Марр-ის ნაშრომში Древнегрузинские олопеня, СПб 1902, стр. 59 (სქოლიო).

²⁷ Д. Чубниов „О грузинской поэме Венкис-ткаосани или Барсена-кожа („Закавказский Вестник“, 1850, № 41—42; ციტატა—იხ. № 41-ში, გვ. 163).

²⁸ Зак. Вестник, 1850, № 42.

²⁹ Александр С. Хаханов, Очерки... выш. 3-ий. М., 1901, стр. 224 (ავტორი სქოლიოში დალაგებული აქვს ბოლხოვიტინოვის სქემები და „გვართა“ სახელწოდებანი).

³⁰ Е. Сталинский, Иота Руставели, грузинский народный поэт. Тифлис 1885 (ამ ავტორის შესახებ შენიშვნა იხ. კ. დოდაშვილი ის წერილში, „ივერია“, 1890, № 210).

³¹ „წყობილსიტყუაობა“ ანტონ კათოლიკოზისა. პლატონ იოსელიანის გამოცემა. ტფილისი, 1853, შენიშვნა, გვ. XXV.

³² რუსულ ლექსში კი იამბი და ანაპესტი დომინიური ტერფებია, უმრავლესობა პუშკინის მეტრებისა იამბურია. ჯერ კიდევ ვოსტოკოვი წერდა: „...русский стих более расположен для более приемы к восходящим стопам, т. е. ямбу, амфибрахию и анапесту, в коих долгий слог последует краткому“ (იხ. მისი Опыт о русском стихосложении, пзд. II, СПб 1817, стр. 84.—ხაზგანსა ავტორისაა). სხვა შეხედულებას იცავს ს. ბობროვი რომელიც ამტკიცებს — „რუსული ენა, რიტმი და ლექსი“ „დაქტილურ“ სისტემას“ უახლოვდებათ („Литературная энциклопедия. Словарь лит. терминов, М.—Л.-д 1925, т. I, ст. 442). ს. ბობროვია მოსახრება სრულიად მიუღებელია.

³³ Платон Иоселиани. Описание города Душета, Тифлис 1869, стр. 83

³⁴ იქვე, 64 (შენიშვნაში).

³⁵ P. Вестфаль, Теория ритма. „Русский Вестник“, 1831, кн. 154 (Нюль), стр. 162—163.

³⁶ ფრანგულ ალექსანდრიულ ლექსში კადენცია ჩვეულებრივ იამბური ან ანაპესტურია (იხ. Жирмунский, Введение... 87).

³⁷ Путевые записки от Тифлиса до Мухеты, Платона Иоселиани; Кавказ, 1870 (ცალკე გამოცემა—Тифлис 1871. ციტატები ამ გამოცემიდანა).

³⁸ Путевые записки... стр. 42—43.

³⁹ იქვე, გვ. 47—48.

⁴⁰ იქვე, გვ. 28.

⁴¹ იქვე; განმარტება სწორია, შდრ. Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, I Bd, 205 (Braunschweig 1864).

⁴² Путевые записки... стр. 49.

⁴³ Путевые записки... стр. 56.

⁴⁴ იქვე, გვ. 60.

⁴⁵ იქვე, გვ. 61—62.

⁴⁶ იქვე, გვ. 63—64.

⁴⁷ იხ. Грамматика персидского языка, составленная Мпрзою Джафаром (с участием академика Ф. Е. Корша), Москва 1901, стр. 313—315. (მოყვანილია ნიმუში ჰაფიზიდან, რომელიც თავის აგებულებით ქართულ მუჰამბაზს უახლოვდება).

⁴⁸ П. Иоселиани, Пут. записки... стр. 65.

⁴⁹ იქვე, გვ. 66—73.

⁵⁰ იქვე.

⁵¹ ლიტერატურა ფისტიკაურის შესახებ: პ. ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მეშვეიდრობა. „რუსთაველის კრებული“, 1938, ცალკე ამონაბეჭდი, გვ. 75—79; აკაკი შანიძე, ფისტიკაურის ისტორიისათვის. „ლიტერატურული ძიებანი“, II, გვ. 5—13 (1945).

⁵³ Путевые записки .. стр. 74—75.

⁵⁴ იხ. პირველ-დაწყებითი კანონი ქართლისა ღრანმატიკის. შედგენილი პლატონ ეგნატისა-ძის იოსელიანის მიერ, [თბილისი] 1840, გვ 145—146.

⁵⁵ Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, СПб 1894, вып. 3-й, стр. 52—53.

⁵⁶ ქართული მასწავლებლის წესაბეჭად არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა ჩვენს უშუალო მიზანს არ შეადგენს. აღვნიშნავო მხოლოდ, რომ ქართული პროსოდის საკითხებს წევსო ჯერ კიდევ იტალიელი მისიონერი ფრანკისკო მაჯიო ლათინურად შედგენილ პირველ ქართულ გრამატიკაში (არქივი ს. ს. ური იხ. „ბიბლიოგრაფიაში“; შდრ. А. Цагарели: О грамматической литературе грузинского языка. Критический очерк. СПб 1873, стр. 26—47; იქვე მოცემულია მაჯიოს გრამატიკის პროსოდული ნაწილის შედგენა გვ. 54—55: „Далее следует изложение просодии. Автор на основании будто бы количества и ударений последних и предпоследних слогов делит все слова на две категории: I) распадающаяся о количестве предпоследних слогов (de penultimarum syllabarum quantitate), имеет 10 рядов; II) о произношении многосложных слов, принимающих в конце ударение, с тремя подразделениями, на основании гласных а, о и у (de polysyllabis dictionibus quae cum accentu in fine pronunciantur, он приводит для подтверждения им же сочиненных правил более 30 примеров, из которых почти ни один не имеет в конце ударения, но, или на предпоследнем, если слово двухсложное, или на 3-ем от конца слова если трехсложное и более. Словом вся эта просодическая часть, как правила, так и примеры, составлена, по механическому подражанию схеме латинской грамматики, весьма неукладливо“. ქართული, რუსული და ევროპული საენათმეცნიერო ლიტერატურა ქართულ მხვილზე არც რამდარობია. მაგრამ მისი მიმოხილვა, როგორც აღვნიშნეთ, ნაოკევის უაღრესობაში არ ნებოდას.

⁵⁷ Краткая грузинская грамматика, стр. 74.

⁵⁸ Кр. груз. грамматика, стр. 73.

⁵⁹ რუსულ-ქართული ლექსიკონი, სპ 1887, წ 6; „სახლი ლექსთა“. გვ. XXVIII (მოყვანილია ნიმუშები და სახონები, ხოგჯერ ცენტოს ნიშნებითურთ).

⁶⁰ Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности. т. I. вып. 3-й, : 4—96 (СПб 1894).

⁶¹ ლუკა ისარლოვი, ლექსი, ხ. კიკინაძის გამოცემა. ტფილისი 1895, გვ. 94—122.

⁶² იქვე, გვ. გვ 99.

⁶³ იქვე, გვ. 99.

⁶⁴ იქვე, 114 (ავტორის სტილი ყველგან უკუღელავ არის დატოვებული, ოღონდ გასწორებულია ლათინური ფრაზა, დამახინჯებულად დაბეჭდილი) აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იამბიკოს პ. იოსელიანი-მეუღლე ვანმარტებას და მის ანონს ანტონ 1-ლის ლექსებზე წყაროს დაუსახებლელად იმეორებს: „გრეთვე გასაძაგელ ოვ-ივეთიელი (იხ. მისი წერილი „ვიორგი მთაწმინდელი, როგორც

სახელწიგროს პატიკოსი", გახ. „ივერია“ 1895, № 105; შდრ. გ. ლეონიძე, „ჭანჭიკა“-ს წინასიტყვაობა, თბილისი 1920, გვ. XI).

¹⁰ ლ. ისარლიშვილი, ლექსნი, 160.

¹¹ იქვე.

¹² იქვე

¹³ Николай Гулак, О Барской коже Рустанели („Сборник материалов для описания местн. и племен Кавказа“, вып. 4, стр. 130—137. Тифлис, 1884).

¹⁴ კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა. „ივერია“, 1890, № 200, 210, 220, 272.

¹⁵ „ივერია“, 1890, № 209.

¹⁶ „ივერია“, 1890, 209.

¹⁷ ბოლხოვიტინოვის იმ მოსაზრებას, თითქოს ქართულ ენას „შეჭყვროს ძველი ბერძნულია ყველა მეტრი“, კ. დოდაშვილი კატეგორიულად უარყოფს: „დღეი შევდომამა, რადგანაც ქართულ ლექსწყობას შეჭყვროის მართკ ხორცი-სებელი, დაკტილისებური, პიოიზ-დაკტილისებური და მეორე პეონისებური“ „ივერია“, 1890, № 210.

(¹⁸ „ივერია“ 1890, № 209.

¹⁹ „ივერია“ 1890, № 209.

²⁰ „ივერია“, 1890, № 210.

²¹ კ. დოდაშვილის შედგომას ისიც უხადყოფს, რომ თუ მეორე პეონს უცვლელად მივიჩნევთ. საღალი შაირისათვის, მაშინ ამ საზომის კლავიშულა ყველგან დაქტილური უნდა იყოს.

²² ს. გორგაძე, ქართული წყობილსიტყვაობა, ტფილისი 1919.

²³ უნდა წყვილნოთ, რომ ქართული მახვილის დაქტილური ბუნება პირველად და ხაზგასაით აღნიშნა პ. იოსელიანმა თავის „ღრამმატიკაში“. რატომღაც შეგავსებში პროსოდისტები (მათ შორის ს. გორგაძეც) არ მიუთითებენ წინაპროსოდისტულ დასაზომებაზე.

²⁴ „ქართული წყობილსიტყვაობა“, გვ. 44.

²⁵ იქვე, გვ. 27 (დაყოფა ავტორისა).

²⁶ იქვე, გვ. 27 (დაყოფა ჩვენია).

²⁷ იქვე, გვ. 56.

²⁸ დავითიანი, ვამოც. ხ. კიქინძისა, 1894, გვ. XXIII—XXIV.

²⁹ „ქართული წყობილსიტყვაობა“, გვ. 60.

³⁰ Грамматика мингрельского (пверского) языка, СПб 1914 (Приложение III: Стихосложение, стр. 146—150).

³¹ იქვე, § 11, გვ. 15 (დაყოფა ჩვენია).

³² მ. მარი შრომაში Древнегрузинские едипенцы (СПб 1902) ახასიათებს თამარაიანისა და აბდულმესიანის ლექსწყობასა და რითმებს (გვ. 92—94), გაცხობს ნებება საზომების გენეზისის საკითხს და მათს ძირებს სპარსულ ხალხურ პოეზიაში (?) ეძებს (გვ. 8 და სქოლიო). მ. მარიც სილაბისტური (გ. ი. მცდარა), გ. გების მომხრეა.

³³ H. Marr, Грамматика древнелитературног о грузинского языка стр. 16, Ленинград 1925 (стр. 13—16: „Ударение“); მ. მარმა ეს აზრი რამდენიმე წლის შემდეგაც გაიმეორა (იხ. N Marr et M. Brière, La Langue Georgienne, Paris 1931, p. 14—15).

⁸² H. Mapp, op. cit., 13 - 14.

⁸³ „Paeenultima მახვილის დროს რითმა ორმარცვლიანია, antepenultima მახვილია დროს—სანმარცვლიანი“ (შენიშვნა ნ. მარსია. ა. გ.).

⁸⁴ შლო. აქვე, თავი „მანაილი“.

⁸⁵ ქართული ლექსი. ლექსთწყობის გამოკვლევა. ტფილისი 1930, გვ. 1-5 (სქოლიო).

⁸⁶ „ქართული ლექსი“, გვ. 135.

⁸⁷ ია. ჩვენნი რეცენზია, ჟურნ. „ნათობი“, 1931, № 1—2.

⁸⁸ „ქართული ლექსი“, 55

⁸⁹ „ქართული ლექსი“, 2.

⁹⁰ H. Mapp, Вступительные и заключительные строфы Битвы в Битовой войне Шоты из Рустана, СПБ 1910, стр. LV: ღვარსმშობლიანად იფილიბეს ჰიმნში ნ. მარი რუსთაველის 16-მარცვლიანი ხალხური სახოთის წიაღისა ხედავს, ნაგრამ საიდან ჩანს, ომ ეს სახოთი პირველად ხალხსა გამოიღებ? ყოველ შუათსვეფაში, ამ ანრა სჭირდება მეტი დასაბუთება.

⁹¹ ბავლე ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო ნაკვადურება („რუსთაველის კრებული“, 1938, ცალკე აღონაბეჭდის გვ. 52, 73, 75). მისივე — ვეფხისტყაოსნის აკად. გამოცემის შეავალი წერილი (1937). მანვე აღადგინა რამდენიმე ძველი პოეტური ტექსტი, რომლებიც ხელნაწერებში პროზული სახით ყოფილა დაბეჭდილი (იხ. კ. კვაცლავ. ქ. რთ. ლიტ. ისტორია, I², გვ. 556) და რომელთაც მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსის მეტრიკის ისტორიისათვის. ანალოგიური ძიებანი ჩატარა პ. ბელაყმაც (იხ. „ბიბლიოგრაფია“).

⁹² ა) ქართული რითმა (ქ. „ქართული მწერლობა“. 1929, № 1—2). ბ) ვეფხისტყაოსანი, 1934 (გვ. 304—307: „მეტრი და რიტმი“), კ. გივინაძე ვ. ბრიჯოვის ქართულ ადგილად გვევლინება, როცა წერს: „ქართული ლექსის რიტმი ღამყარებულთა ტერფების განაწილებასე სტრიქონში, ნათი მიმდევრობის ცვლადობადახე“-ო (ვეფხისტყაოსანი, 1934, გვ. 304); ავტორს ლექსის რიტმი მიაჩნია ტერფების ცვლადობად და, ნაშასადამე, ს. გორგაძის ლოკავდორ თეორიასთან შედარებით მეტრიკაში ახალი გაგება არ წამოუყენებია. ახალი ყურადღების გადახვილება სტროფის რიტმული ფუნქციისადმი: „... შირის რიტმის საკითხი მარტოაღენ საღქსო სტრიქონნი ტერფებს განწესრიგებით არ აღიწერება. მნიშვნელოვანია აგრადე მთელი ტაქსის (სტროფის) რიტმი, რომელსაც იძლეე, სტრიქონების სხვადასხვა კომბინაცია მასში“ (იქვე, 305). მაგრამ კ. გივინაძეს ეს „სხვადასხვა კომბინაცია“ გაგებული აქვს ისე ტერფების წესრიგის (გვ. 5) სახე უკლიებდად, ძირითადი საზონის აბსტრაქციული ერთეულებია (ტერფების) თანმიმდევრობის ვარიაციებად. რიტმის სხვა ფაქტორებს, როგორც ლოკავდორი თეორიის მიმდევარი, იგი არ ასახელებს. შეიძლება რიტმზე ასეთი წარმოდგენით აიხსნას ცვლადობის მრულებელი მოსახრება „... რუსთაველის ლექსის მაღალი მუსიკალობა აიხსნება არა მისი რიტმების განსაკუთრებულთა სიმდიდრით, არამედ ბევრათა რეგულარული შერჩევით, მისი ხშირი ორკვანტრალობით“ (გვ. 30)

⁹³ დაწვ. იხ. „ბიბლიოგრაფია“ ან წიგნის ბოლოს.

⁹⁴ A. Федоров. О путях и средствах передачи грузинского стиха (კრებულში Грузинские романы, под. ред. Н. С. Тихонова и Ю. Н. Тынина. Ленинград, 1910, стр. 227—232).

¹⁰¹ ა. თელოროვი, იქვე გვ. 227.

¹⁰² იქვე, გვ. 227—228.

¹⁰³ იქვე, გვ. 228.

¹⁰¹ ავად. კ. კეკელიძის აზრით, ქართულ სასულიერო პოეზიაში სანი ტიპის პოეტური ძეგლებია წარმოდგენილი: ა) პროზაული ჰიმნები, რომელთაც არავითარი ზომა და კანონი არ გააჩნიათ. ბ) იამბიკოები, რომელნიც მარცვალთა ერთნაირ რაოდენობაზე არიან დამყარებულნი და გ) რითმებიანი იამბიკოები, მაგ. ჩიქელ მოდრეკალისა და სტეფანე სანანოას ძისა, ფილიპეს „ქება ღვთისმშობლისა“ (X საუკ.) და სხვ. (ქართული ლიტ. ისტორია, 1941, 1², 541—542). ვერსიფიკაციის მხრივ ამ ძეგლთა გვოლუცია შეგვედგინარად წარმოგვიდგება: ა) უძველესი ქართული პროზაული ჰიმნები, რომლებიც გალობით უნდა შესრულებულიყო და მათი რიტმული კანონები დღესდღეობით აუხსნელია (ავად. კ. კეკელიძის აზრით ასეთი კანონები პროზაულ ჰიმნებს საერთოდ არც გააჩნდათ). ბ) სილაბური უოიზო იამბიკოები და გ) რითმიანი სილაბურ-ტონური იამბიკოები, რომელნიც თავიანთ წიალში მახვილების ნოწესრიგებისადმი მიდრეკილებას ამჟღავნებენ (დაწვრი. იხ. თავი „სტროფი“).

¹⁰² მხედველობაში გვქვს არა პოეტის მიერ შეგნებული დაშვება ნარკლეების რიცხვის მრავლობისა სტროფის ან მთელი ლექსის გასწვრივ (ეს მოვლენა სტროფული კომპოზიციის სფეროს ეკუთვნის და ჟანრის საერთო აგებულებიდან გამომდინარეობს), არამედ ერთი სტროფის ფარგლებში მარცვლების რაოდენობის ისეთი აღრევა, რომელიც ლექსში შემთხვევითია და სისტემურ ხასიათს არ ატარებს. ამიტომ ვ. წ. თავისუფალი ლექსის საკითხის აქ დასმა უადგილო იქნებოდა.

¹⁰³ იხ. ჩუენი — „ნარკევეები ქართული პოეტიკიდან“, თბ., 1938, გვ. 98—100.

¹⁰¹ მაგალითები მოყვანილია ბესიკის თხზულებათა აკადემიური გამოცემიდან (იხ. ბესიკი, თხზულ სრული კრებული, აღ. ბარამიძის და ვ. თოჟურიას რედაქციით. ტფილისი 1932, გვ. 17) „მოვედ აწ ძნაო“ ორი ხელნაწერის ნიხედვით არის დაბეჭდილი. ნოტანილ სტროფებს არ მოეპოვება მნიშვნელოვანი ვარიანტები და ისეთი ცალკეული წაკითხვანი, რომელნიც ლექსის სილაბურ ჩარჩოს აუსებდნენ. ასეთი ვარიანტები კიდევაც რომ მოიპოვებოდეს, ეს არაფერს შეცვლიდა ჩვენს ვაგებაში. მაშინ, ბუნებრივად, ვიკითხავდით: რამ გამოიწვია რედაქტორების შეცდომა იმ ვარიანტის შერჩევისას, რომელიც ლექსის საზომს არ შეესაბამება? ასეთი, საესებით შესაძლებელი, მოვლენა არა ნაკლებ საგულისხმო იქნებოდა საკითხის თვალსაზრისით.

¹⁰² ტერმების უცვლელი კანონზომიერი თანმიმდევრობა ლექსში საერთოდ წარპოუდგენელია.

¹⁰³ საკითხის ისტორიისათვის ვრცლად იხ. „შესავალი“ და სათანადო შენიშვნები

III [მ ა ხ ვ ი დ ი]

¹ მახვილი (accentus, ударение) და მისი ფაქტორები ვრცლად აქვს განხილული ფრ. ზარანს (Deutsche Verslehre, 1907, § 12); უფრო ადრე

მახვილის ფიზიოლოგიურ ბუნებას იკვლევდა ედ. ზივერსი (იხ. მისი Grundzüge der Lautphysiologie, Lpzg 1876); უახლოესი ლიტერატორიდან O. Jespersen, Lehrbuch der Phonetik, Lpzg u. Brln 1913¹ და სხვ. თანამედროვე რუსულ ენათმეცნიერებასა და მეტრიკაში პროსოდის საკითხები ექსპერიმენტული ფონეტიკის საფუძველზეა დამუშავებული.

¹ O. H. Николова, Фonetика немецкого языка, М., 1948; В. И. Петрова-Кам, Основы английской фонетики, М. 1948; ზოგიერთ ენაში მუსიკალური მახვილი სიტყვათა მორფოლოგიურ მნიშვნელობას განსაზღვრავს (იხ. И. К. Вандриес, Язык, 1937. გვ. 80. რუს. თარგმ.).

² არსებობს „ენები, რომლებშიც სიტყვიერი მახვილები სრულებით არაა ასეთი ენის მავალითად გამოდგება ფრანგული. მახვილი იქ მოუდის გარკვეული აზრობლივი და ფონეტიკური მთლიანობის მქონე სიტყვების ყველას უკანასკნელ მარცვალს. როცა სიტყვა ცალკე გამოითქმის, ე. ი. როდესაც იგი თარგმანდა სიტყვათა ჯგუფის დანიშნულებას ასრულებს, მაშინ საერთო წესისამებრ მახვილი მის უკანასკნელ მარცვალს მოუდის. ეს გახდა საბაზი გავლენიერი შეხედულებისა, თითქოს ფრანგულ ენაში მახვილი სიტყვის უკანასკნელ მარცვალს ეტემა“ (I P. Зиндер, Вопросы фонетики, Ленинград 1948. стр. 40—41).

³ გერმანული ენის ფონეტიკის ზოგიერთს ახალ სახელმძღვანელოში მახვილის საკითხი სხვაგვარადაა განუქმებული, ასე, მაგ. ერთ-ერთი ავტორი წერს: „თანამედროვე გერმანულ ენაში მახვილს შეიძლება თავისუფალი ეწოდოს, როგორც ეს ჩანს სიტყვებიდან *lernen, be'lernen, Par'tei, pa'ssieren* და ა. შ. დიდი წილი სიტყვებისა ატარებს მახვილს ფუძისველ მარცვალზე, რომელიც ძალიან ხშირად (მაგრამ არა აუცილებლად) სიტყვის პირველ მარცვალს წარმოადგენს, მაგალითად: *der 'Vater, 'kaufen, ver'kaufen* და ა. შ.“ (O. H. Николова, Фonetика немецкого языка, Москва 1948, стр. 83). როგორც ამონაწერიდანაც ჩანს, გერმანულში „თავისუფალი მახვილი“ სიტყვების „დიდს ნაწილს“ არ ახასიათებს, რის გამოც ტრადიციული შეხედულების უარსაყოფად მყარი საფუძველი არ გაგვაჩნია.

⁴ მთავარი მახვილი (Hauptakzent), როგორც წესი, პირველ მარცვალს მოუდის, მეორეხარისხოვანი კი—მომდევნოს, რუსულში კი—პირიქით (Шкo-ноva, op. cit., 84); ქართულში მეორეხარისხოვანი მახვილი წინ უსწრებს მთავარ (დაქტილურ) მახვილს (იხ. § 7). გეომახული მახვილის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ნიკონოვა, op. cit., 57; Saran-ის შრომაში და სხვ.).

⁵ არს. ჩიქობავა, მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში (საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. 2, № 2. 3; 1942).

⁶ В. Шкoрчунский, Введение... 102.

⁷ В. А. Богородицкий, Общій курс русской грамматики, стр. 186—187.

⁸ ს. გორგაძეს შენიშნული აქვს პირველი გამონაკლისის შემთხვევები (იხ. მისი „ქართული ლექსი“, 1930 წ., გვ. 6—7: „არ+იყოდა“, „ნტ+იღინი“ და სხვ.), მაგრამ მკვლევარს სრულიად არ მიუქცევია ყურადღება მეორე გამონაკლისის მავალითებისათვის და ხუთმარცვლიან კომპლექსში იგი მარტოაღწენ ორ მახვილს აღწერს („ნტ+ეფარები“, „არ+დაგქინოს“ და სხვ.) (იქვე).

¹⁰ Б. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 67.

¹¹ იქვე, გვ. 67.

¹² Б. А. Богородицкий, Фонетика русского языка в свете экспериментальных данных, Казань 1920, стр. 320 (гл. IX: Стихотворная ритмика по экспериментальным данным, 320—329).

¹⁴ Марр, Грамматика древнелитературного грузинского языка, Ленинград 1925, стр. 13.

¹⁴ კართული კომპოზიციებისა და შერწყმული სიტყვების დახასიათება იხ. ა. შანიძის მონოგრაფიაში „ქართული გრამატიკის საფუძვლები“, ნაკვეთი I, თბილისი 1942, გვ. 67—144; მავალითები უმთავრესად ამ ნაშრომიდან მოეყვება.

¹⁵ ვრცლად იხ. ა. შანიძე, *op. cit.*, გვ. 16—17.

¹⁶ იქვე.

¹⁷ Л. В. Щерба, Фонетика французского языка, Ленинград-Москва, 1957, стр. 72—73.

¹⁸ С. Брик, Ритм и синтаксис („Новый Леп“, 1927, № 6, стр. 37).

¹⁹ შერბა, *op. cit.*, გვ. 77—78.

²⁰ იაკობსონი, *op. cit.*, გვ. 26.

²¹ იქვე, გვ. 75

²² აკად. ლ. ვ. შერბას თავისი „ფრანგული ენის ფონეტიკის“ უკანასკნელს, მესამე გამოცემაში (მოსკოვი 1948) შეტანილი აქვს მთელი თავი—„ფრანგული ვერსიფიკაციის ძირითადი პრინციპები“ (თავი XVI, გვ. 165—186), რომელიც უმთავრესად შედგენილია ფრანგული ლექსთწყობის მკვლევარის მ. გრამონის წიგნის *Petit traité de versification française* (Paris 1924) მახვედით. შერბა წერს, რომ „ფრანგულში სალექსო მტყველება განპირობებულია უწინაოეს ყოვლისა საზომის ანუ მეტრის იგივეობით, ე. ი. მეტყველების ცალკეული ნაკვეთების მარცვალთა იგივეობით, როსდენიც ლექსებად იქცევიან ამ იგივეობის წყალობით“ (გვ. 166). „ფრანგული ვერსიფიკაციის საფუძველს წარმოადგენს... მკაფიო სინტაქსური დანაწევრება ტაქებად“ [იქვე] ტაქეში, თუ ის ცხრა მარცვალს აღმატება, სავალდებულოა ორი ნახვილი—გრძი ზიგა ცეხურის (პაუზის) წინ, მეორე კი—ბოლოს ხოლო ცხრამარცვლიან ტაქეში—მხოლოდ სამი მარცვლის შემდეგ (გვ. 172). ფრანგულ ლექსში საერთო სურათს არ ცვლის დამატებითი მახვილების სისტემური განლაგების ცალკეული შემთხვევები. შერბა საგანგებოდ შენიშნავს „წვიძლებსა ლექსში ზოგჯერ თავი იჩინონ მახვილებმა რომელნიც პროზაში ბუნებრივად არ მოიპოვებიან... მე ვფიქრობ, რომ ლექსებში ასეთი მახვილების შესაძლებლობა აიხსნება, როგორც სიტყვიერი მახვილის გადაწევა“ (გვ. 178).

²³ ვ. ვირმუნსკი, *op. cit.*, 77. იგივე ახრი უფრო ადრე გამოთქვა J. Minor-მა (ვირმ., 270).

²⁴ იაკობსონი, *op. cit.*, 31—32.

²⁵ იაკობსონი, 101.

²⁶ ო. ბრიკი, *op. cit.*, სტრ. 16—17.

²⁷ ო. აესპერსენი, L. d. Phonetik, 1913¹.

²⁸ А. Федоров, О путях и средствах передачи грузинского стиля (ბ. კრებული: „Грузинские романтики“, Ленинград 1930, стр. 227).

²⁹ გ. ახვლედიანი, ზოგადი და ქართული ენის ფონეტიკის საკითხები, თბილისი, 1938, გვ. 200.

³⁰ ვ. ჟირმუნსკი, op. cit., 66.

³¹ ფ. ხარანი, D. V., 1907; ჟირმუნსკი, op. cit., 80—81.

³² იაკობსონი, op. cit., გვ. 15—16.

დამატებითი შენიშვნები:

¹ ჩვენი მონოგრაფიის ეს თავი სათაურით „მახვილი ქართულ ლექსში“ გამოქვეყნდა 1947 წლის „მნათობში“ (იხ. № 9). 1949 წელს განვიცდა აკად. გ. ახვლედიანის ახალი შრომა „ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები“ რომლის მეხუთე თავი მიძღვნილია მახვილისადმი (იხ. გვ. 127—140: „მახვილი“). ავტორი სპეციალურად არჩევს: 1. მარცვალთმახვილს 2. სიტყვათმახვილს და 3. შესიტყვების მახვილს. ქართული ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეცნიერის შეხედულებანი უმთავრესად სიტყვათმახვილის შესახებ. გ. ახვლედიანის დაკვირვებით „ქართულში, როგორც ჩანს სიტყვათმახვილი აგრეთვე დინამიკური, მაგრამ ძლიერ სუსტი, უფრო სუსტი, ვიდრე ფრანგულში, ე. ი. ქართულ მეტყველებაში სიტყვათმახვილი არ განიყოფა ისეთი სიმდიდრით, როგორც ფრანგულში და, მით უმეტეს, როგორც რუსულში“ (გვ. 132). როგორც ვხედავთ, ჩვენს ავტორს განსხვავებული პოზიცია უჭირავს როგორც ქართული, ისე ფრანგული მახვილის მიმართ. კერძოდ, ფრანგულში სიტყვათმახვილის არსებობას უარყოფს ლ. ვ. შერბა, რომელსაც გ. ახვლედიანი არ ეთანხმება (იხ. გვ. 134). გ. ახვლედიანის შეხედულებით „არ შეიძლება არსებობდეს უსიტყვათმახვილი ენა, რამდენადაც ყოველ ენაში არსებობს სიტყვა, როგორც ახლობრივი თუ ფონეტიკური ოდენობა“ (გვ. 134). აკად. ლ. შერბა (და სხვა ფონეტიკურები, მაგალითად, იაკობსონი, ზინდერი) აღნიშნავენ, რომ ფრანგულში სიტყვები ნივთიერდებიან გამბმული მეტყველების რთულ ერთეულებში—ფრაზებში, და რომ ფრანგულს წინადადებაში ერთი აქცენტური მწვერვალია. ცალკე სიტყვა კი მხოლოდ მაშინ ინარჩუნებს მახვილს, როცა იგი სიტყვათა ჯგუფის მავარობას წვეს (შდრ. ამონაწერი ზინდერის წიგნიდან). რამდენადაც ან. ლევიურ შიშხივევას ქართულში ჩვენ ვერ ვატყობთ, ვფიქრობთ, რომ სიტყვათმახვილები უფრო მეტად შედიან ქართული ფრაზის ჩარჩოში, ვიდრე ფრანგულში. როგორც არ უნდა გადაწყდეს ეს საკითხი, ერთი რამ მაინც ამკარაა: ქართული სალექსო ტაქტი არ იცნობს მარტოოდენ ორ მახვილს (ცეზურის წინ და ტაქსის ბოლოს), როგორც ეს ფრანგული ვერსიფიკაციისათვის არის დამახასიათებელი. ქართულ ტაქტში საქმე გვაქვს სიტყვათმახვილების ინტენსივაციასთან. ფრანგულში კი პირიქით, აქცენტური მწვერვალების წაშლასთან. ლექსის რიტმი ყოველთვის აძლიერებს ვნის ბუნებრივ ფონეტიკურს ტენდენციებს და ამიტომაცაა, რომ ქართულ ტაქტში სიტყვათმახვილების წონა უფრო დიდია, ვიდრე ფრანგულ სალექსო სტრიქონში.

² გ. ახვლედიანის შეხედულებებს ემთხვევა ჩვენი შენიშვნებიც ქართულ ნრავალმარცვლიან სიტყვებში ბოლოდან მეორე მარცვალზე მახვილების არსე-

ბობის უსაფუძვლოების შესახებ. ნაშრომში „შასალები ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“ (იხ. „მნათობი“, 1948, № 3, გვ. 146; შდრ აქვე გვ. 87—90). ჩვენ აღნიშნული გვექონდა ნიკ. მარია ამგვარი შეხედულებების მცდარობა. აკად. გ. ახვლედიანიც არ იხიარებს მას (იხ. „ზოგადი ფონეტიკის საუფუძვლები“, 1949, გვ. 135) და ეს გარემოება სავსებით ადასტურებს აღნიშნული საკითხის შესახებ გამოთქმულს ჩვენს მოსახრებასაც (შდრ. აქვე, § 7).

ასევე უნდა გავიხიაროთ გ. ახვლედიანის პოლემიკა ფოგტისა და ზელმერის მიწარტ, რომელნიც ქართულში უმთავრესად ტონურ (მუსიკალურ) მახვილს ეძებენ. ჭარბველი ფონეტიკის მოსახრება, რომ ქართულში „დინამიკური სიტყვათმახვილია დომინანტი“, ჩვენთვის ექვემდებარება.

გ. ახვლედიანი იდენტიურ ცნებებად თვლის „მოდრავ“ და „თავის-წუფალ“ მახვილებს (გვ. 133), ზოგი ფონეტიკი კი მათ ერთმანეთისაგან განასხვავებს. ასე მაგალითად, ო. ნიკონოვას სახელმძღვანელოში (ФОНЕТИКА НЕМЦКОГО ЯЗЫКА, გვ. 82) აღნიშნულია, რომ საჭირო არაა ტერმინები „შდრავი“ და „მოდრავი“ მახვილები ავურიით ტერმინებში „დაკავშირებული“ (связанные) და „თავისუფალი“ მახვილები. მოდრავი მახვილი ჩვენ გვაქვს იმ შემთხვევაში, როცა სიტყვის ფლექსიის დროს ან სიტყვის წარმოებისას შეიძლება მახვილმა ადგილი გადაინაცვლოს ერთი მარცვლიდან მეორეზე (მაგ. Acc.-Accú, Бомы'-Бóумы, Dúktor-Doktóren და მისთ. იხ. გვ. 82). დაკავშირებული მახვილი (Gebundener Akzent) კი ისეთს ენებს აქვთ, სადაც სიტყვათმახვილი ერთს გარკვეულს ადგილზეა, მაგ.: ფრანგულში—უკანასკნელს მარცვალზე, ფინურში—პირველზე, პოლონურში—ბოლოდან მეორეზე და ა. შ. სხვა ენებში კი, მაგ. რუსულში, მახვილი თავისუფალია, იგი წვიშლება იყო სიტყვის ყველა მარცვალზე (გვ. 82, შდრ. არნ. ჩაუბაძვა, ენათმეცნიერების შესავალი, 1953, გვ. 161). ასეთს მახვილებს სიტყვათა მნიშვნელობის სადიფერენციაციო, სემანტიკური ფუნქცია აქვთ (ნიკონოვა გვ. 83), დაკავშირებულ მახვილს კი ასეთი, ფონოლოგიური, დანიშნულება არ გააჩნია.

ამ დასკვნებიდან ქართულიათვის გამოდინარეობს ის, რომ ქართული სიტყვათმახვილი მოდრავია, მაგრამ თავისუფალი არაა, ე. ი. ქართულ სიტყვათმახვილს ფონოლოგიური დანიშნულება არა აქვს. ფრანგული სიტყვათმახვილი კი მარტოოდენ დაკავშირებული (ანუ ფიქსირებული) მახვილია და გაბმულს მეტყველებაში ამ უკანასკნელსაც ჰკარგავს. მოკლედ: ქართულს ფრაზაში და, მით უფრო, ქართულ საღვთსო ტექსტში სიტყვა ფონეტიკური და სემანტიკური თვალსაზრისით თავის პოტენციურ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს. ეს თვისება ნაკლებ ახასიათებს, მაგალითად, ინგლისურს (იხ. იაკობსონი, op. cit., 31) და უფრო ნაკლებ—ფრანკულს.

IV [რიტმი]

1 რიტმის შესახებ ვრცლად იხ. „შესავალი“ და სათანადო შენიშვნები.

2 შდრ. „შესავალი“.

3 მეტროსა და ტერფის ცნებების შესახებ დაწვრილებით იხ. „შესავალი“ და სათანადო შენიშვნები.

⁴ ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 40.

⁵ იქვე, გვ. 41.

⁶ იქვე, გვ. 37—40.

⁷ იქვე, გვ. 39. გურამიშვილის „დავითანშიტ“ გვხვდება ტაქტი „გვერდთ, კვლთ, ფერკათ, სისხლი შენი სასწოროს აბრად შეუდგე“, რომლის პირველი სამი სიტყვა ერთმანეთისაგან მიიმეცით დაშორებულ ერთმანეთთან სიტყვება წარმოადგენენ. ამგვარ ტაქტში რაიმე მეტრული ელემენტების, ვთქვათ „მოლოსის“ (111), აღმოჩენა უაზრობაა. მოტანილი ტაქტი სტროფის ან მთელი ლექსის ფონზე უნდა შეფასდეს, როგორც სახომის ანტიპოდი. ს. გორგაძისათვის რიტმის ასეთი გაგება არ არსებობდა.

⁸ ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 40.

⁹ შდრ. აქვე „შესაკვლი“.

¹⁰ ნ. ზემოთ, თავი „მასალები“... § 13.

¹¹ რუსულ მეტრიკაში ამ აზრს იცავს ვ. ბრიუსოვი (იხ. მისი Наука о стихе, М., 1919 და Основы стиховедения, 1914).

¹² ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 14.

¹³ Б. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 15; შდრ. В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 26 და Г. Шенгел, Техника стиха, 1910, стр. 71.

¹⁴ P. Westfahl, Теория ритма... „Русский Вестник“, 1881. т. 151, стр. 158. შდრ. Жирм., Введение..., 138.

¹⁵ P. Westfahl, op. cit., 160.

¹⁶ ტაქტის, ტერფისა და კათალექტიკის ფიქციურობის შესახებ იხ. სკრამბერას შრომები (გერმოდ: Die Neue Metrik von Dr. E. W. Scripture, Wien 1928. ამ ავტორის შრომათა მოკლე ბიბლიოგრაფია იქვე, გვ. 464—465, სქოლიო).

¹⁷ სპეციალურად ქართული იამბიკოს შესახებ იხ. თემურაზ ბატონიშვილის (ბაკრატიონის) შრომაში „გვარნი ანუ სახომი ქართულისა ენისა სტიხთა“ (გ. იმედაძეის პუბლიკაცია, „ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV, გვ. 236—242); კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I; პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის მიმოხილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100 და პ. ბერაძე, ქართული ლექსის ბუნებისათვის, „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—150... ახალ ბერძნულში აღმოცენებული 12-მარცვლიანი იამბიკური ტრიმეტრისა და მისი გავრცელების შესახებ გვიანდელ ლათინურსა, გერმანულსა და ფრანგულში იხ. Ed. Stengel, Romanische Verslehre, p. 14—15. დაწერბიბლიოგრაფია იხ. მეოთხე თავის შენიშვნებში—იამბიკოს მეტრისა და სტროფიკის შესახებ

¹⁸ E. W. Scripture, Op. cit.

¹⁹ შდრ. ზემოთ შენიშვნა № 7 (გურამიშვილის მაგალითი „გვერდთ, კვლთ, ფერკათ“... და მისთ).

²⁰ Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Пятнадцатая. 1947, стр. 63; ინტონაციის შესახებ აგრეთვე იხ. В. Всеволодский-Леринг, Теория интонации, II-д 1912.

²¹ რუსთაველის სტროფი-პერიოდის საკითხს ეხება პ. ბერაძე წერილში „რუსთაველის ლექსის რიტმი“ (იხ. „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 227).

²² პროფ. ჯ. ვ. შერბა, *Фонетика французского языка*. Издание третье. М., 1948. თავი Основные принципы французской перенормировки п, стр. 178—179. თოთონ ფრანგი მეკლევარის შეხედულებათა გასაცნობად ნახე М. Граммон, *Звук как средство выразительной речи*. Из книги Grammont. *Les vers français*. Paris, Ed. Champion, 1913. p. 195—207; (წიგნში „Сборник по теории поэтического языка, вып. 1, Петроград 1916), стр. 51—60), ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რიტმის ექსპრესიული დანიშნულების ამგვარი გაგება საკმაოდ გავრცელებულია.

V [რითმა]

¹ ძირითადი ლიტერატურა რითმის შესახებ (კრიტიკული გამოყენებით) В. Жирмунский, *Ритма, ее история и теория*. Петроград 1923 (ბიბლიოგრაფია, იქვე, გვ. 307—308; В. Томашевский, *Русское стихосложение. Метрика*. Петербург 1922, стр. 86—123; ფრანგული რითმისათვის; В. Шерб, *Фонетика французского языка*. Москва 1948², стр. 183—184; საზოგადოდ რომანული ენებისათვის: Edmund Stengel, *Romanische Verslehre (Grundriss der Romanischen Philologie*. Strassburg 1902, II Bd, I Abteilung. გვ. 64—69; XII. Reim); გერმანულისათვის: Saran-ის მონოგრაფიის გარდა იხ. О. Н. Николая, *Фонетика немецкого языка*, Москва 1948, стр. 133—139; ქართული რითმისათვის: კონსტანტინე ტიქონაძე, *ქართული რითმა*, ყუბან. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 150—158 („წერილის მიხანია მხოლოდ სწორი რითმების კლასიფიკაცია“, იხ. გვ. 158); ს. გორგაძე, *ქართული ლექსი*, თბ., 1950, გვ. 90—112.

რითმის სხვადასხვა საკითხებთან დაკავშირებით დასახელებული დამატებითი ლიტერატურა იხ. ქვემოთ.

² ჩვენს განმარტებას არ ემთხვევა ლიტერატურათმცოდნეობის ფორმალისტური სკოლის მეკლევართა განმარტებანი. კერძოდ. ვ. ყირმუნსკის (იხ. *История...* 9) აუცილებლად მიანჩნა ტაეპის შიგნით ბგერითი განმეორებების გათვალისწინება რითმის დეფინიციის (განსაზღვრის) დროს. მის აზრს სიტყვა-სიტყვით იმეორებს ს. გორგაძე (შდრ. *ქართული ლექსი*, გვ. 90). ძალზე მოკლეა და არა სრული ბ. ტონაშვესკის ფორმულირება (იხ. მისი *Теория литературы*, т. 5-6, Москва 1930, სტრ. 106), თუმცა ადრინდელ შრომებში (იხ. მაგ. *Русское стихосложение*, стр. 89—92) იგი უფრო ვრცლად განმარტავს რითმს. ჩვენ ვიცავთ იმ აზრს, რომ ბოლო რითმები მთავარი ნიშნებია საერთოდ რითმიანი ლექსისა ტაეპების ფონიკისა და კლავულის თვალსაზრისით (ბოლო რითმის გათვალისწინებით რითმიანი ლექსი არ არსებობს), ხოლო შინაჯანი რითმი არაა საკმარისი ამ ნიშნის მისაღწევად, თანაც ისინი კომპოზიციურ ფუნქციას სრულიად არ ასრულებენ ლექსის სტროფული ორგანიზაციის საქმეში.

³ В. Томашевский, *Русское стихосложение*, стр. 93. XIX ს. რუსულ პოეზიაში დაქტილური რითმა „აკაკეთილშობილურ რითმად“ ითვლებოდა, იგი გავრცელებული არ ყოფილა დასავლეთ-ევროპის ლიტერატურაშიც. პირველი მაგალითები დაქტილური რითმისა რუსულ მწერლობაში მე-18 და მე-19 საუ-

კუნის დასაწყისის პოეტებთან ჩნდება ხალხური პოეზიისა და მიხედვით საფუძვლზე რუსულ ბილინებში დაქტილური რითმა ხშირი მოვლენაა (ერომ, Пушкина... სტ. 36).

⁴ შდრ. კ. კიკინაძე, ქართული რითმა, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 155 (სქოლიო). საყურადღებოა ამ წერილში გამოთქმული მოსახრებაც ტერმინოლოგიის შესახებ: „უნდა აღინიშნოს, რომ თერმინები „ვაჟური“. „ქალური“ აღბათ მექანიკურად შემოსულა რუსულში, ხოლო იქიდან ქართულ ენაში, ფრანგულიდან, სადაც ქალური რითმა თავდება მხოლოდით რიტეში ყრუ „ც“-თი (მდედრობითი სქესის სიტყვათა დაბოლოება). რუსულსა და ქართულ პოეტიკაში ამ თერმინებს არა აქვს არავითარი გამართლება“ (იქვე). შენიშვნა სწორია, მაგრამ ხომ შეიძლება ტერმინების პირობითად გამოყენება?

⁵ წაკითხვა ს. კავაბაძისა, მ. ჯანაშვილით: „მაგე ნიად: ე გენიად“... ეს მაგალითები ნაწილობრივ არყვევენ კ. კიკინაძის კატეგორიულ მტკიცებას, რომ „ოთხისა და მეტი მარცვლისაგან შემდგარ კლაუზულას, რომელიც შესაძლებელია მაგალითად რუსული ლექსისათვის, ქართული ლექსი არ იცნობს, ვინაიდან, ამის შესაძლებლობას არ იძლევა ჩვენი ენის ცნობილი კანონი მახვილის შესახებ. ამ კანონის მიხედვით სამმარცვლიანსა და უფრო გრძელ სიტყვებში მახვილი ხედება მესამე მარცვალს ბოლოდან“ (დასახ. წერილი, გვ. 151). პრინციპულად ეს მოსახრება სწორია, მხოლოდ იგი არ ითვალისწინებს გერსიფიკაციულ შემთხვევებს, რომლებიც ჩვენ გვაქვს აღნიშნული და რომელთაც შეგნებული კანონის უფლება ვერ მოუპოვებიათ ქართულ კლასიკურ ლექსში. მაგალითების გამოავლება კიდევ შეიძლებოდა.

⁶ В. Брюсов, Наука о стихе, М., 1919, стр. 125 და ჯირმუნსკი, Пушкина... გვ. 23. ბრიუსოვის შესაძლებლად მიაჩნია 6 და 7-მარცვლიანი რითმებიც.

⁷ ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, 93. Tobler-ი მას „ორმაგ რითმას“ (Doppelreim) უწოდებს (იხ. Ed. Steugel, R. V., 66).

⁸ ჯირმუნსკი, op. cit. 23; ტომაშევსკი, op. cit., 93—94. ტერმინების „მ დ ი დ ა რ ი“-სა და „ლ ა რ ი ბ ი“-ს წინააღმდეგ გამოდის კ. კიკინაძე (დასახ. წერილი, გვ. 152), რომელიც მომხრეა მხოლოდ ტერმინისა „დაყრდნობილი რითმა“ (ჩვენი ტერმინოლოგიით — „საბჯენ თანხმოვნითანი რითმა“).

⁹ ჯირმ, op. cit., 106.

¹⁰ ibidem, 13; ქართული კონსონანსის შესახებ ვრცლად იხ. კ. კიკინაძესთან (დასახ. წერილი, გვ. 157).

¹¹ კ. კიკინაძე, „ვეფხისტყაოსნის“ 1934 წლის გამოცემის გვ. 314.

¹² ჯირმ. op. cit., 13. შეგნებული და სრული კონსონანსის ნიმუშები ახალ ქართულს პოეზიაში იხ. გ. ტაბიძესთან: სილაში ვარდი: სილაყვარდე; ნახევარ: ვენახავარ; საშველი: შიშველი; ლომის: სალომეს; ოდესმე: უბოროტესმა; ბინაში: წინაშე და სხვ.

¹³ ახალ ქართულ პოეზიაში დისონანსის ნიმუშები იხ. ს. გორგაძის. წიგნში, გვ. 107—108.

¹⁴ შდრ. ს. გორგაძე, 105.

¹⁵ ჯირმ., op. cit., 13.

¹⁶ Г. Шенгели, Техника стиха. М., 1940, стр. 114; В. Брюсов. *op. cit.*, 73.

¹⁷ ტომაშევსკი, *op. cit.*, 14.

¹⁸ იქვე, გვ. 150.

¹⁹ იქვე.

²⁰ В. Брюсов, О ритме («Печать и революция», 1924, кн. I, стр. 121).

²¹ კ. ჭიჭინაძე, «ვეფხისტყაოსნის» 1934 წ. გამოცემის ბოლოსიტყვაობა; გამოცემელს ყველა 19 მაჯამა სპეციალურად აქვს გარჩეული.

ომონიმის ნიმუში პუშკინთან: „Будем вам по колачу.. А не то по колоту“ (Л. А. Булахонский, Из жизни омонимов „Русская речь“, под. ред. Л. В. Щербы, Academia. М.-Л 1928, стр. 60. ამ შრომის ავტორის მტკიცებით ომონიმები სკარბობენ ენის განვითარების იმ საფეხურზე, როცა ენა თავისი ლექსიკის გამომწვევების პროცესში იწყობება. ამ თეზისის სრულიად არ ამართლებს, მაგალითად, ქართული პოეტური ენა: ომონიმები გვხვდება როგორც მე-12 საუკუნეში (ჩახრუხაძე, რუსთველი), ისე 17, 18 და 19-ე საუკუნეშიაც (არჩილი, ვახტანგ VI, ბესიკი, აკაკი წერეთელი და სხვ.).

²² კ. ჭიჭინაძე, დას. წგნ. 31; ტაუტოლოგიური რითმის დახასიათება და ჩვენ მიერ მოყვანილი მაგალითი იხ. ამავე ავტორის წერილში რითმის შესახებ («ქართ. მწერ.», 1929 № 1—2, გვ. 153).

²³ ნიმუში ასეთი რითმისა იხ. Stenzel-თან, გვ. 69:

Gall, amant de la reine alla (tour magnaumic)

. Gallament de la l' Arène à la Tour Magne à Nime.

²⁴ უიკი, *op. cit.*, 224—225.

²⁵ მაგ. ვ. უიკისგან გაკვირვებით მიუთითებს მხოლოდ არაბულის შესაძლებელ ხეგავლენაზე ზოგიერთ ევროპულ ენებში; ამის გამო ჯერ კიდევ ვ. ბრიუსოვი სამართლიანად შენიშნავდა მას: საკითხი მეტი ყურადღების ღირსიაო (იხ. მისი რეცენზია: „О ритме“. ურბ. „Печать и революция“, 1924, кн. I. *стр.* 115).

²⁶ ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტომი მეორე, თბილისი 1949, გვ. 360, 400, 405. იქვე იხ. მეორე მწერლის, კირიაკოსის, რიკონიანი ნაწყვეტის ნიმუში.

²⁷ ს. ყაუხჩიშვილი, *op. cit.*, 405—406; პროკლეს ჰომილიის გარითმული, ნაწყვეტები, იხ. იქვე, გვ. 405.

²⁸ ს. ყაუხჩიშვილი, *op. cit.*, 150, 360.

²⁹ პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 101—102.

³⁰ ნიმუშები აღებულია პ. უმიკაშვილისა და თ. სახოკიას კრებულებიდან.

³¹ პ. ინგოროყვა, *op. cit.*, 96.

³² პ. ინგოროყვა, ძველი ქართული საეკლესიო პოეზია, გვ. VIII, წრვ.—რ5ხ; შდრ. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1², 542

³³ კ. კეკელიძე, *op. cit.*, 542—543.

³⁴ კ. კეკელიძე, *op. cit.*, 556—567.

²⁵ ვ. წერეთელი, სემიატური ენება და მათი წინშეგლობა ქართული კვლტუის ისტორიის შეწავლისათვის („სტალინის სახ. თბილ. უნივერსიტეტის საბეჭდო სეპიების მოხსენებათა კრებული“, თბილისი 1947, № 1, გვ. 44).

²⁶ იქვე, გვ. 45.

²⁷ К. Р. Залезан и В. А. Якушевский, Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб 1890, стр. 81. შდრ. მაკარ ხუბუა, სარიტმო ვრთველებისათვის სპარსულ ბგეაუბეში („საქ. მეცნ. აკად. ნოაბე“, 1943, ტ. IV, № 5).

VI [სტროფი]

¹ ლიტერატურა სტროფის შესახებ ქართულ ენაზე ძალზე ღარიბია. ს. გორგაძემ მას მხოლოდ რვა გვერდი მიუძღვნა (იხ. ქართული ლექსი. გვ. 81—89). ბიბლიოგრაფია რუსულად გამოჭეცხნიებული წრომებისა იხ. Штокмар-ის წიგნში: Библиография...: ვეროკულ ენებზე: Stengel-ის მონოგრაფიაში.

სტროფის ცნების განმარტებას პოეტოკაში რაიმე თვალსაჩინო გაუგებრობანი ან დაჟა არ გამოუწვევია.

² იხ. К. Кекелидзе, Иерусалимский кононар VII века, Тифлис 1912-მისივე: Литургические грузинские памятники. Тиф., 1908.

³ კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, გვ. 536.

⁴ კ. კეკელიძე, იქვე, 552; სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, 1949, გვ. 383—389 (სპეციალურად ჰიმნების შესახებ იხ. გვ. 386—389); Е. И. Ловягин, О форме греческих церковных песнопений. „Христианское чтение“, СПб 1876, март-апрель, стр. 489—490.

⁵ სიმ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, II, 389.

⁶ Ловягин, დასახ. ნაშრომი, 465—466.

⁷ А. Олесьяцкий, Рифм и метр восточнославянской поэзии. „Труды Киевской духовной академии“, Киев 1867 (октябрь, ноябрь и декабрь).

⁸ მდიდარი ლიტერატურა ამ საკითხზე დასახელებული აქვს ჯერ კიდევ ე. ლუკიაჩინს. რუსი ბიხანტინისტების (კასილევსკის, უსპენსკისა და ვასილიევის) წრომების შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, II, 389).

⁹ ერთი უეჭველად ცნობილია: ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ორგვარი ხმები ყოფილა: ორიგინალური (ქართული) და ბიხანტიურ-ბერძნული. ხმის აშალუბისა და დაშეების თავისებური ნოტაციის ნიმუშების სახელწოდებანი, ბერძნულიდან ქართულში შემოღებული გიორგი მთაწმინდელის მიერ, იხ. კ. კეკელიძესთან, I, 553.

¹⁰ В. Яворский, Сюэты Баха. Москва-Ленинград 1947, стр. 9.

¹¹ იხ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV, გვ. 236—241; შდრ. იქვე გ. იმედაშვილის შესავალი წერილი, გვ. 227. ტექსტები იამბიკური პოეზიისა: პ. ინგოროყვა, ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია, 1913; ანთოლოგია... ტ. I, სოლ. ყუბანეიშვილის რედაქციით, თბ. 1946.

¹² საკითხის ისტორიისათვის: ქართული სასულიერო და საერო კილოები ისტორიული მიმოხილვა. პოლიევკტოს კარბელაშვილისა. ტფილისი 1898; კ. კეკელიძე, I, გვ. 539—666; პ. ინგოროყვა: ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა. ჟურ. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 104—105, თავი მეხუთე;

„ჰანოვრაფია“; № 9, გვ. 105 და გვ. 133—137; „თავი მეოთხე: ჰიმნოგრაფია“ № 10, გვ. 237—239, 256—257, 271—272. მისივე: „თამარ მეფის იამბიკონი“. ჟ. „მსათაბი“ № 3, გვ. 129—125, პ. ბერადე: ქართული იამბიკოს შესახებ. „სსრ ფუნდ აკადემიის მოამბე“, 1943, IV, № 16; მისივე: ქართული ლექსის ბუნების-საუვის. „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—148: „გ. იამბიკო“ (ავტორი არკვევს იამბიკოს მეტრის გენეზისსა და მისი გაქართულების საკითხს); მისივე: თეიმურაზ ბაგრატიონის ერთი დებულება ქართული ლექსის შესახებ (თეზისები). იხ. „სამეცნიერო სესია. მიძღვნილი საბჭოთა საქართველოს 30 წლისთავისადმი“. თბილ. უნივერსიტეტის გამოცემა. 1951, გვ. 153; ბიხანტიურ საეკლესიო პოეზიაში 12-მარცვლიანი საზომის შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, 1949, გვ. 301, 420, 426 და სხვ.

¹² პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის მიმოხილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100.

¹⁴ კ. კეკელიძე, I² გვ. 318—319.

¹⁵ იქვე, გვ. 542.

¹⁶ იქვე, გვ. 543; შდრ. ანთოლოგია, 1, 1946, 351.

¹⁷ ისტორია და აზმანი... გვ. 140.

¹⁸ ჩვენ ვრცლად არ ვვებით აქ ერთტაეპიანებს, რომლებიც წინასწარ გულისხმობენ რომელიმე სტროფის რომელიმე საზომს ან ტაესს. ნიმუშები იხ. უმთავრესად „ქილილა და დამანაში“ (ძვ. გამოც., გვ. 3, 7, 25, 57, 60, 76, 80, 85, 98, 230, 475, 546, 558 და სხვ.). ხშირია მეტწილად 10-, 16-და 20-მარცვლიანი ერთტაეპიანები, თუმცა საბას აქვს სხვა ზომის ტაეპებიც. ტიპიურია ამგვარი „ტაეპები“: „გავლის—მიწას ოქროდ შესცელოს, დახედავს—ქვეს გაალალებს“ („ქილილა და დამანა“, გვ. 546). ხაქარია გაბაშვილს „კატის ოში“ აქვს ერთტაეპიანი სტროფი (38), ოცმარცვლიანი: „კატე ფრანგულო, ომის სწავლულო, // თავგაჯაან წყლულო, გულ-დადაგულო“ (ანთოლოგია, II, გვ. 236. 1928), უფრო ადრე ერთტაეპიანები გვხვდება ვახტან, VI-ის „სიბრძნე მალალობელში“ (სტროფები 4—12).

¹⁹ ორტაეპიანი სტროფები აქვს ჯერ კიდევ არჩილს (1647 — 1713). რომლის გალექსილი „ვისრამიანის“ ბოლო სტროფები (723—742) — ორტაეპედებია (იხომეტრული და 16-მარცვლიანი). ორტაეპედებადაა დაწერილი მამუკა ბარათაშვილის 16-მარცვლიანი „მრჩობლედიც“, რომლის უკანასკნელი წყვილის (5—6) პირველი ტაეპი შინაგან რითიმებს შეიცავს. სქემა:

! — | — — (| — —) — | — | — — (| — —); ორტაეპიანი ლექსები მე-18 სა-

უკუეში იწერებოდა სხვადასხვა ეპიგრამებისა თუ სენტენციების სახით. (შდრ. ანონიში პოეტის შინაგან რითმიანი ლექსი „ვისრამიანზე“: „ვის ღმერთი სწამს ადამიანს, ნუ ჩახედავს ვისრამიანს, // დაუბნელებს დღესა გზიანს, ჯოჯოხეთში ნახავს ზიანს“ და სხვ. სულხან-საბას აქვს ყველაზე მეტი ორტაეპიანი სტროფები რომლებიც ცალკე პოეტური ნაწარმოებების სახეს იღებენ მისგან „გაჩაღბულ“ ქილილა და დამანაში. ასეთებია: „ლექსი“ (მეტწილად 16-მარცვლიანი), „მრჩობლედი“ (მეტწილად 8-მარცვლიანი) და „ფისტიკაური“ მეტწილად 20 მარცვლიანი). ამ ფორმებში ურყევია მხოლოდ გარეგანი რითმა ზ.გ. „მრჩობლედი“ ხშირად 6 ან 8 ტაესს აერთებს, მაგრამ მაშინ იგი 3 ან 4 წყვილ ორტაეპედს შეიცავს. თუ მრჩობლედი ერთი რითმითაა გაწყობილი, იგი

მთლიანი ლექსია. „ქილილა და დამანაში“ გვხვდება ორტაეპიანი 10-მარცვლიანი „წყობილი“ და 20-მარცვლიანი ჩახრუხაული.

„ლექსი“-ს ნიმუშები „ქილ. და დამ.-“-ნი: გვ. 4, 5 (შინაგანი რითმებით), 20, 212 (8-მარცვლიანი) და სხვ. ორტაეპიანი „ფისტიკაური“-ს ნიმუშები: გვ. 5, 80, 232, 245, 247, 252, 286, 300, 305, 308, 320; ორტაეპიანი „მრჩობლედო“, რომელიც 8-ტაეპიან ლექსშია მოცემული—იხ. გვ. 189, 218, 254, 255, 294 (გარეჯანი რითმების სქემით aa bb cc dd), 434 (შინაგან-გარეჯანი რითმების სქემით 1. a-a-b 2. c-c-(d), 3-წყვილიანი „მრჩობლედო“ შაირის ზომისა (გარეჯანი რითმების სქემით. aa bb cc): გვ. 199, 206, 271, 295, 346, 371, 373, 375, 384, 391, 416, 419, 423, 452, 456, 460, 485, 499, 503, 504, 528 და ა. შ. 2-ტაეპიანი „წყობილი“-ს ნიმუშები იხ. გვ. 331, 352, 432 (8-მარცვლიანი) და ა. შ. 2-ტაეპიანი 20-მარცვლიანი „ჩახრუხაული“ იხ. გვ. 304, 309, 316, 319, 323, 342, 344 და ა. შ. დ. გურამიშვილთან ორტაეპედი ახრობრივად უფრო დამოუკიდებელ წვერად გვევლინება ლექსში, ვიდრე მაგ. არჩილთან. გურამიშვილთან ტიპიურია ასეთი ორტაეპედები (იხ. „დავითიანი“, წიგნი ბ. „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესიბა“):

- | | |
|--------------------------------|---|
| 1. გიხაროდესთ ანგელოსთ დასნო | a |
| და წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო | a |
| 2. დედოფალი მეუფის დედა | b |
| ქვეყნით ზეცად აღმოვალს თქვენდა | b |

და ა. შ. ამ მეტრულ და სტროფულ წყობას იმეორებს დ. გურამიშვილის „თავისი ცოდვის მოგონება“ (15 წყვილი ტაეპი) და 13-მარცვლიანი 12 წყვილი ორტაეპედი „აჟ სიმღერა“ („რომელ არს რუსულად ამისი კმა: ულეტელა ზახუ-ლინკო ჩერეხ ღუბინუ“).

ორტაეპიანი იზომეტრული სტროფის პრინციპითაა დაწერილი დიმიტრი ბაგრატიონის „ელისაბედნიანი“ (21 წყვილი), „ნანა“ (7 წყვილი), „ჩემო მთვარეო“ (7 წყვილი), „რუსული ხმა“ (23 წყვილი) და „სულის ყვავილი“ (5 წყვილი) და სხვ.

³⁰ Ed. G. Brown, A Literary History of Persia. Cambridge 1923. Volume II, გვ. 34.

³¹ „ქილილა და დამანა“ (პირვ. გამოც.) გვ. 377—378; იგივე: ანთოლოგია, II, 1928, გვ. 135 და კაშნიკი. მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა. თბილისი 1920, გვ. 14.

³² ნაოგოზოვანი. XVIII საუკუნის ლირიკული პოემა. აღ. ბარამიძის რედაქციით. ტფილისი 1936, გვ. 10—11.

³³ ნახ. Вагш. Израпные сгпхотнорепна. М., 1949, стр. 200. შდრ. ვაგიფი. ლექსები საქართველოზე. თარგმანი კონსტ. კიკინაძისა. თბილისი 1947; დიმიტრი თუმანიშვილია ლექსები. თბილისი 1936, გვ. 66. ვაგიფის პოეზიით დაინტერესებულა გრ. ოზბელიანიც (იხ. ამის „წერილები“, ტ. II, გვ. 309—310).

³⁴ ხუთტაეპედები აქვთ: საიათნოვას (თერთმეტმარცვლიანი სახომის „მტკვარო ამღვრეულო“, 2—5 ხანები; „დაძესენი“—4 სტროფი და სხვ.), დ. თუმანიშვილს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბახი“, 16-მარცვლიანი „ფას მუხალიფათაც ითქმი“,—5 სტროფი; 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ძველის თასლიბის ხვახუე“... 11-მარცვლიანი „მუხამბახი“ (5-სტროფიანი „რად

მოგზორდი.“); 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ფას მუხალიფის ხმაზედ“⁹ 14-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი“ („პირბადრი მთვარე...“). 16-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი“ („ბედნიერებით აღსილი...“); იმავე მეტრის „მუსტაზადი, ვალუფის ხმაზედ“ (5 სტროფი); იმავე ზომის „მუხამბაზი“ („კახმულა ნაზად“... 5 სტროფი); დავით სარდალს („პირზედ გაქვს ხალი“... 5 სტროფი და სხვ.); დ. რექტორს („ჰე მოყვარეო“, 5 სტროფი და „გოგვინვით ციურნი“, 5 სტროფი); დავით ბატონიშვილს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მევიკალას მობძანდება ჩანითა“; 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი ბესიკური „მეტრე ლარაქეს“); ელიზბარ ერისთავს (14-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ვემონე მასა“); ღვთისწყალობა ბებუთაშვილს (11-მარცვლიანი „მუხამბაზი“); ბარამ ბარათაშვილს (18-მარცვლიანი „აფროდიტო აღმობრწყინდი“) და სხვებს.

დეკანონიზებული მუხამბაზური სტროფები (4-, 6- და 7-ტაეპიანები) ხშირია ბესიკის ეპიგონების ლექსებში. ხშირია აგრეთვე ხუთტაეპიანი სტროფები, რომელთაც მუხამბაზის სასიმღერო დანიშნულება არა აქვთ, მაგრამ სულ სხვა კომპოზიციური აგებულებისა არიან. მაგ. დიმიტრი ბაგრატიონის „თათრული ხვა“ (9 სტროფი. ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 254—255) ათმარცვლიანია და თვითეული სტროფი დამოუკიდებელი ერთი რითმითა შეკრული; თავისებურია აგრეთვე 8-მარცვლიანი და 7-სტროფიანი ლექსი გიორგი თუმანიშვილისა „ახალ აღნაგოს ხმაზედ სათქმელი გაფი“, რომელიც რითმების შემდეგი სქემითა დაწერილი: $a a / b b // c c c (b b) \dots$ სხ-რეფრენია). არამუხამბაზური კომპოზიციის მქონე 5-ტაეპიანი სტროფებით უწყურიათ დ. ბატონიშვილს, დავით თუმანიშვილს, ბარამ ბარათაშვილს, თამაზ ქობულაშვილს და სხვ. გარდამავალი ხანის ეპიგონ-პოეტებში ზუთტაეპიან სტროფს უკვე აღარ აქვს შერჩენილი მკაცრი და ურყევი კომპოზიციური წყობა.

⁹ იხ. ტექსტები: ანთოლოგია, 1928, II; ლ. ასათიანი, საქართველოს პოეტიკალები. თბილისი 1936.

¹⁰ კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა. გაზ. „ივერია“, 1890, № 270.

¹¹ ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, გვ. 408—410; შდრ. გვ. 313, 318, 331, 384, 389, 397, 398, 404; სპეციალურად რეფრენის შესახებ. იხ. Stengel, R. V., გვ. 82—84.

¹² К. Бухер, Работа и ритм. Перевод с немецкого С. С. Залцкого. 1923, стр. 197—203 (კ. ბიუხერის წიგნის ერთ-ერთი თავი „Georgie“ რუსულში თარგმნილია არა „Грузия“-დ, არამედ „Геоργия“-დ; მთარგმნელმა არც იცის, რომ ბიუხერის მიერ ლათინური შრიფტით დაბეჭდილი ლექსები ქართულია).

¹³ ასეთი რეფრენები აქვთ: მარამ ბატონიშვილს („აპა დამეცნეს რისხვით ცანია“. ლექსის სქემა ასეთია (R აღნიშნავს რეფრენს, რომელიც ციფრი სტროფის არაბული კი—ტაეპს): I. R 2, 3, 4, 5 R⁶ II. R¹ 2, 3, 4, 5 R⁶ და ა. შ. (იხ. ანთოლოგია, II, 273). იმავე ავტორის სხვა ლექსში „მოვსთქუამ სულთქმითა“ (ანთოლ. II. 274) რეფრენის ადგილი 6-ტაეპიანი სტროფების შიგნით ასეთია: I. 1, 2, 3, 4, R⁶; 6; II. 1, 2, 3, 4, 5, R⁶ და ა. შ. (შდრ. დ. თუმანიშვილის „რად მოგზორდი“. I. 2, 3, 4, 5; II. 1, 2, 3, 4, 5 ...). რეფრენი აქვს ქეთევან ბატონიშვილის ლექსს „პოი ვითარ ვსთქუა“ (იქვე, 275—276), რომლის ყოველი ხანა 7-ტაეპიანია, ხოლო რეფრენი ტაეპი („პოი ვითარ ვსთქუა განსაკრთობელი“).

ახვა კომპოზიციურ ხარჩოშაა გამოყენებული: I. R¹, 2, 3, 4, 5, 6, R²; II. 1, 2, 3, 4, 5 R³.. (ლექსში სულ 7 სტროფია). ამავე კომპოზიციური წყობისაა თვალე ბატონიშვილის „პასუხად ქეთევან ბატონიშვილის“ (5 სტროფი რეფრენით: „რად გვეირა პატივარს მუხბარებაჩო“, ოთარ ქაბულაძეშვილის „პაჟრა დიანავ“ (7 სტროფი სქემისა: I. R¹, 2, 3, 4, 5, 6; II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, R² და ა. შ.); შდრ. ხაალ ბატონიშვილის „ბუღბული მჭუბარება“ (ახოლოვია, II, 292) მარიამ ბატონიშვილის „ნუ ნუვაჲ მიჯნურო“ (იქვე, გვ. 291) და სხვ. აკაცრ კომპოზიციასაა მოკლებული ტაჲი-რეფრენის ადგილი ფარანახ ბატონიშვილის ლექსში „იგონეთ ყოველთა დრონი წინარე“ (5 სტროფი, 9- და 10-ტაჲიანებჲი, სქემა: I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, R³, II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, R¹..). სვეარი რეფრენის დანარჩენი ვარაიაციებიჲა ალსანიშნავია მინამღერეჲი შემდეგი სქე- მისა: I. 1, R², 3, 4, 5, 6, R¹; II. 1, 2, 3, 4, 5, R²; III. 1, 2, 3, 4, 5, R³ და ა. შ. მაგ. დ. ბატონიშვილის ლექსში „რა იქნება ჩვენე ვიყვენთ სენატორი“ რეფრენს 2 და 7 ტაჲეები უქირავს; შდრ. პეტრე ყარიბის „ჲა ვითარსა დროსა ჰჲარესა“ (რეფრენი: „ვაი მოსკოვსა წვათ მდებარესა“) და სხვ.

VII [საზომები].

¹ პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიწობილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100. სრული ბიბლიოგრაფია იხ. წინათჲის („სტრო- ფი“) შენიშვნაში, № 12.

² იქვე, 100; შდრ. პ. ბერაძე. ქართული ლექსის ბუნებისათვის. „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—148; აქვე უნდა აღენიშნოთ, რომ იამბიკოს¹ სქენა ამ სახით

— — — — — | — — — — — | — — — — —

პირველად გამოხატა ევგ. ბოლხოვიტინოვა (იხ. მისი Историческое происхождение Греческого стиха... 1802, გვ. 89), შემდეგ კი—კ. დოდაშვილმა, ს. გორგაძემ („ქართულ წყობილ-სიტყვაობა“-ში) და სხვებმა.

³ გ. იმედაშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ პარალელები მეათე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1945, II, გვ. 215—216. მოყვანი- ლია სტრიქონი მაქელ მოდრეკილის ჰიმნიდან:

„რომელმან სიბრძნე დაჰბადნა // ცანი შალაღნი ძალითურთ“.

⁴ ს. ყაუხჩიშვილი, ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები („სტალინის სახ. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“ XXV, 1946, გვ. 73).

⁵ პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიწობილვა, „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 96.

⁶ იხ. „ვეფხისტყაოსნის“ 1934 წ. გამოცემა, კ. ჭიჭინაძის რედაქციით, გვ. 307, აღნიშნულია პრინციპი შაირის რიტმული ვარაიაციების მათემატიკური გამოანგა- რიშებისა. შდრ. პ. ბერაძე. რუსთაველის ლექსის რიტმი. „რუსთაველის კრებუ- ლი“, 1933, გვ. 215—240.

⁷ „მნათობი“, 1948, № 1—3; ნახე აგრეთვე: П. А. Бердзэ, Греческие истоки греческого дактилического гексаметра. Тбл. 1949 (სალოქ- ტორთ დისერტაციის ავტორეფერატი).

⁸ პ. ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო შემკვიდრეობა. თბ., 1938, გვ. 52.

⁹ იქვე.

¹⁰ პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100 და 103; შდრ. მისივე: რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო შემკვიდრეობა, გვ. 76—77.

¹¹ პ. ინგოროყვა, რუსთ. ეპოქის სალ. შემკ., გვ. 77.

¹² კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა. „ივერია“, 1890, № 272.

¹³ ს. გორგაძე ამ ორტაქედს რატომღაც ერთ სტრიქონად ბეჭდავს (ნ. „ქართული ლექსი“, გვ. 48).

¹⁴ შდრ. იქვე, გვ. 20. ს. გორგაძე აღნიშნულ სახომს ახასიათებს, როგორც „ტერფკვეცილ ქორეულ დიმეტრს“.

¹⁵ „ივერია“, 1890, № 272. კ. დოდაშვილი ამგვარ სახომებს ნახულობს ი. კუპევაძის ლექსში „ტყემ მოისხა ფრთოლი“, აკაკის „სანიდუმლო ბარათო“-ში და სხვა პოეტებთანაც.

ბიბლიოგრაფია

მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსები

- ¹ კ. მარქსი, პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკისათვის. შესავალი.
- ² ფ. ენგელსი, ანტი-დიურინგი.
- ³ ვ. ლენინი, მატერიალიზმი და ემპირიოკრიტიციზმი.
- ⁴ ვ. ლენინი, ფილოსოფიური რეველუციები.
- ⁵ ვ. ლენინი, ლიტერატურის შესახებ. კრებული. შეადგინა ვ. შადურმა. თბ., 1945.
- ⁶ ი. სტალინი, ანარქიზმი თუ სოციალიზმი? (იხ. ი. სტალინი, თხზულებანი, ტ. 1).
- ⁷ ი. სტალინი, დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის შესახებ.
- ⁸ ი. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები.
- ⁹ ი. სტალინი, სოციალიზმის ეკონომიკური პრობლემები სსრ კავშირში.

I [შესავალი]

- ¹ ი. სტალინი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები. სახელგამოთბილისი 1951.
- ² Гумбольдт В. О различии органов человеческого языка. Сер. II. Гляриопского. СПб 1859.
- ³ Вестфаль Р. О русской народной песне („Русский Вестник“, М., 1879. т. 143).
- ⁴ Вестфаль Р. Теория ритма („Р. В.“, 1881, т. 157).
- ⁵ Денисов Я. Важность изучения Метрики („Филологическое обозрение“, 1883, т. IV, кн. 2).
- ⁶ Захеман К. Г. и Жуковский В. А. Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб 1890.
- ⁷ Корш Ф. Основное время в ритмике („Фил. обозрение“, 1898, т. XV, кн. 2).
- ⁸ Корш Ф. О русском народном стихосложении („Сб. отд. русского языка и словесности Ак. Наук“. СПб. 1901, т. LXXVII № 8).
- ⁹ Белый А. Символизм. 1910.
- ¹⁰ Чудовский В. „Путь“ Валерия Брюсова („Аполлон“, 1911, № 2).

¹¹ Педоброво Н. Ритм, метр и их взаимоотношение („Труды и дни“, 1912, № 2).

¹² Чудовский В. О ритме Пушкинской „Русалки“ („Аполлон“, 1914 № 1—2).

¹³ Чудовский В. Несколько мыслей о возможному учению о стихе, („Аполлон“, 1915, № 8—9).

¹⁴ Казанский Б. Учение о арсео и тезисе („Жмиир“, 1915, ч. VII) Август-декабрь).

¹⁵ Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе („Аполлон“, 1917, № 4-5).

¹⁶ Брюсов В. Краткий курс Науки о стихе. М., 1919.

¹⁷ Якобсон Р. Брюсовская стихология и Наука о стихе („Научные известия“, Сборник II. М., 1922).

¹⁸ Якобсон Р. О чешском стихе. Берлин 1923.

¹⁹ Томашевский Б. Русское стихосложение. Петргр., 1923.

²⁰ Брюсов В. Основы стиховедения. М., 1924.

²¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград 1924.

²² Жирмунский В. Введение в метрику. 1925.

²³ Бертельс Е. Э. Грамматика перендского языка. Л., 1926.

²⁴ Проблемы литературной формы (Сборник. М., 1928).

²⁵ Белый А. Ритм как диалектика. М., 1929.

²⁶ Жирмунский В. По поводу книги „Ритм как диалектика“ („Звезда“, 1929, № 8).

²⁷ Малахов С. Схоластика под маской диалектики („Печать и революция“. 1929, № 9).

²⁸ Тынянов Ю. Архаизмы и новаторы. Л., 1929.

²⁹ Томашевский Б. О стихе, [Л-д] 1929.

³⁰ Валдрисс Ж. Язык. М., 1937.

³¹ Щерба В. Фонетика французского языка. М., 1948².

³² გორგაძე ს. ქართული ლექსი. თბილისი 1930.

³³ გაუჩიშვილი სიმ. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი 1949

ტ. II.

³⁴ Stengel Ed. Romanische Verslehre. Strassburg 1902.

³⁵ Saran Fr. Deutsche Verslehre. München 1907.

³⁶ Sievers Ed. Rhythmisch-melodische Studien („Germanische Bibliothek“, V Bd., Heidelberg 1912).

ვ რ ც ე ლ ი ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ი დ ა ნ „ს მ ე ნ ი თ ი
ფ ი ლ ო ლ ო გ ი ი ს“ შ ე ს ა ხ ე ბ

¹ ანგლედიანი გ. ბგერათანალობის მნიშვნელობა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის („სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, № 16).

² Коварский Н., Мелодика стиха (Ср. „Поэтика“, Ленинград 1929, вып. IV. თარგმანები ზივერსის წერილებისა).

სრული ბიბლიოგრაფიისათვის იხ. М. Штокмар: Библиография работ по стихосложению. [М] 1934.

II [ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის]

¹ ნამუჟა ბარათაშვილი. ქ ა მ ნ ი კ ი (-ქ; სწავლა: ლექსის; თქმისა; დასაწყისი; პირველი: წიგნისა; ანისა; ტაშნიკისა; პოეტისი; ნამუჟა ბარათაშვილის შიერ: ძველთა ნათქვამთაგან:• წ.-კ. გამ. სახ-ბის ზედნაწ. 5/1750). ცალკე გამოცემანი: ალ. ხახაბაშვილისა („მომამბე“, 1900, № 12, გასყ. II, გვ. 50—66) და გ. ლეონიძისა (თბილისი, 1923).

² დავით რეკტორი [განმარტებანი ქართულ ლექსთა].

³ ბატონიშვილი თეიმურაზ. გვარსი ანუ სახომი ქართული სისაგნისა სტიხთა (ხელნაწერი) (ლენინგრადისეული ხელნაწერის პუბლიკაცია: „ლიტერატ. ძიებაში“, 1947, ტ. IV, 221—254).

⁴ ბატონიშვილი იოანე. პოეზიისა ანუ მელექსეობისათვის (იხ. იოანე ბატონიშვილი, „კალმასობა“, ტ. I, თბილისი, 1936).

⁵ დოდაშვილი სოლომონ. მოკლე განხილუა ქართული სიტყვიერისა ანუ სიტყვიერებისა („ალიტერატურაი ნაწილი რევილიისის უწყებათა“, 1832, № 2).

⁶ იოსელიანი პლატონ. პირველ-დაწყებითი კანონი ქართული სიტყვიერისა. [თბილისი] 1840, გვ. 145—146; „პროსოდისათვის“ (შდრ. მე-2 გამოცემა 1851 წ., გვ. 124—125; მე-3 გამოცემა 1853 წ. გვ. 127—128).

⁷ იოსელიანი პლატონ [შენიშვნა ქართული იამბიკოს შესახებ] (იხ. ანტონ კათალიკოზი, წყობილსიტყუობა. პ. იოსელიანის გამოცემა. თბილისი 1853).

⁸ ჩუბინოვი დ. რუსულ-ქართული ლექსიკონი. სპბ 1887.

⁹ დოდაშვილი კ. ქართული ლექსწყობა („ივერია“, №№ 209, 210, 270, 272).

¹⁰ ჩუბინაშვილი ნ. დ. ქართული პროსოდისათვის ანუ გამოცემებისა (იხ. Цагарели, Сведения... VIII, СПб 1894).

¹¹ უშიკაშვილი პ. [„დავითიანი“-ს წინასიტყვაობა] (იხ. „დავითიანი“. ხ. კიკინაძის გამოც. თბილისი, 1894).

¹² ისარლოვი თ. მოკლე კანონი ქართული სიტყვიერისა ანუ ლექსთა თხზულებისა (იხ. მისი „ლექსნი“, ხ. კიკინაძის გამოც. თბილისი 1895).

¹³ სამაგლოვ-ივერიელი გ. გიორგი მთაწმინდელი, როგორც პიტიკოსი („ივერია“, 1895, № 105)

¹⁴ კირიონი და ყუფშიძე გრ. სიტყვიერების თეორია. თბილისი 1898; მეორე გამოცემა, 1905; ჩესამე გამოცემა, ქუთაისი 1920.

¹⁵ კელენჯერიძე მ. თეორია სიტყვიერებისა. თბილისი 1899.

¹⁶ ხუნდაძე სილ. ქართული გრამატიკა. ქუთაისი 1904 (არსებობს. რამდენიმე გამოცემა).

¹⁷ ჯანაშვილი მ. ქართული გრამატიკა. თბილისი 1906.

¹⁸ გორგაძე ს. რ. ქართული წყობილსიტყვაობა (იხ. კრებული „გვირგვინი“, 1912, ცალკე ამონაბეჭდი—თბილისი 1912).

¹⁹ ბატონიშვილი იოანე. უწყება ქართველ მწერალთათვის „ძველი საქართველო“, ტ. I, თბილისი 1913; ცალკე ამონაბეჭდი—თბილისი (1913).

²⁰ ქართული ლექსი. მეტრი, რიტმი, რითმა („საქართველო“, 1918, № 2, 5).

²¹ ვერთაგვა იბ. სიტყვიერების თეორია. თბილისი 1922.

²² კაკაბაძე სარგის. „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსოწყობა (ვეფხისტყაოსნის 1926 წ. გამოცემა მისივე რედ-ით. XXXVIII—XXXIX).

²³ ბოკერია ვ. სიტყვიერების თეორია. თბილისი 1928.

²⁴ კიკინაძე კ. ქართული რითმა (გეოგნ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2).

²⁵ გორგაძე ს. ქართული ლექსი. ლექსოწყობის გამოკვლევა. თბილისი 1932.

²⁶ გაწერელია ა. (რეცენზია ს. გორგაძის მონოგრაფიაზე „ქართული ლექსი“. ტ. „მნათობი“, 1931, № 1—2).

²⁷ კიკინაძე კ. მეტრი და რიტმი (იბ. „ვეფხისტყაოსნი“, მისივე გამოცემა, თბილისი 1934).

²⁸ ახვლედიანი გ. ბგერათა ანალიზის მნიშვნელობა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის („სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, № 16).

²⁹ ბერაძე პ. დაბალი შაირის ბუნებისათვის „ვეფხისტყაოსანში“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1935, № 3).

³⁰ გაწერელია ა. ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა („თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, თბ., 1936, ტ. V).

³¹ გაწერელია ა. „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტრიკის საკითხები (ტ. „მნათობი“, 1937, № 12; კრებულში: „ქართველი მწერლები რუსთაველს“, „ფედერაცია“, 1937; ავტორისავე წიგნში: „ნარკვევები ქართული პოეტრიკიდან“, თბილისი 1938. იგივე კრებულში „ლიტერატურული ნარკვევები“, თბ., 1948).

³² გაწერელია ა. ნიკ. ბარათაშვილის ლექსი. მეტრი. რიტმი. რითმა (მისივე კრებულში „ნარკვევები...“).

³³ ინგოროყვა პავლე. „ვეფხისტყაოსნის“ აკადემიური გამოცემის (1927 წ.) შესავალი წერილი.

³⁴ აბაშიძე გრ. შაირის გარემო. (ჟურ. „ჩვენი თაობა“, 1937, № 8).

³⁵ ბერაძე პ. შაირისა და დაბალი შაირის გამოყენების კანონზომიერება („ვეფხისტყაოსანში“ („ჩვენი თაობა“, 1937 № 5-6).

³⁶ ბერიძე ვუკ. რუსთაველის შაირისათვის (სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საქ. ფილიალის მოამბე, III, 1938).

³⁷ ბერაძე პ. რუსთაველის ლექსის რიტმი („რუსთაველის კრებულები“, თბ., 1938).

³⁸ ინგოროყვა პავლე. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა („რუსთაველის კრებული“, 1938; ცალკე ამონაბეჭდი— თბ.: 1938).

³⁹ ინგოროყვა პავლე. ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა („მნათობი“, 1939, № 1, 2, 4, 9. განსაკ. № 4, გვ. 96 და 100—104).

⁴⁰ ინგოროყვა პავლე. თამარ მეფის იამბიკონი (ტ. „მნათობი“ 1941, № 3).

⁴¹ კეკელიძე კორნ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. I² და ტ. II². თბ., 1941.

⁴² ყაუხჩიშვილი სიმ. მასალები იოანე პეტრიწის „განმარტების“ წყაროთა შესწავლისათვის („საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე“, 1941, ტ. II, № 8).

⁴³ ბერაძე პ. ჰექსამეტრი და გრძელი შაირის ლექსი („ლიტერატურული საქართველო“, 1941, № 20 (1:9)).

⁴⁴ ბერაძე პ. ბერძნული საბრძოლო ელემენტია („სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები“, XXIII, 1942).

⁴⁵ გაჩეჩილაძე ს. ლიტერატურისმცოდნეობის საფუძვლები თბ., 1942 (მეორე გამოცემა, თბ., 1949; რეცენზია: გ. შაქაძისა—შენიშვნები ერთი სახელმძღვანელოს გარშემო. „მნათობი“. 1950, № 9, გვ. 170—173). მისივე: ლიტერატურის თეორია. სახელგაპი, 1948 (მეორე გამოც. 1955).

⁴⁶ ბერაძე პ. ქართული ლექსის ბუნებისათვის (ვ. „მნათობი“, 1944, № 3).

⁴⁷ შანიძე აკაკი. ფისტიკაურის ისტორიისათვის („ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. II, 1945).

⁴⁸ გაწერელია აკაკი. „მერანი“ [ლექსის მეტრიკა და რიტმის ანალიზი]. (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1945, № 35 (88) და 36 (89)). იგივე—ავტორისავე მონოგრაფიაში: „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, თბ., 1947).

⁴⁹ ყაუხჩიშვილი სიმ. ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები („სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები“, XXVII, 1946).

⁵⁰ წერეთელი გ. სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის („სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიები. მოხსენებათა კრებული“, № 1, თბ., 1947).

⁵¹ იმედაშვილი გ. უცნობი ნაშრომი ქართულ პოეტრიკაზე (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, № 20 (165)). თეიმურაზ ბატონიშვილის შრომის გამო „გვარნი ანუ სახომი ქართულისა ენისა“).

⁵² გაწერელია აკაკი. მახვილი ქართულ ლექსში. ერთი თავი მოთავსებულიდან „ქართული კლასიკური ლექსი“ (ვ. „მნათობი“, 1947, № 9).

⁵³ იმედაშვილი გ. თეიმურაზ ბაგრატიონის შრომა ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე. „ლიტერატურული ძიებანი“ 1947, ტ. IV, გვ. 221—254 (ტექსტი, გვ. 229—254: „გვარნი ანუ სახომი ქართულისა ენისა სტიხთა“).

⁵⁴ ბერაძე პ. ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის გენეზისისათვის (ვ. „მნათობი“, 1948, №).

⁵⁵ გაწერელია აკაკი. მასალები ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის (ქურნ. „მნათობი“, 1948, № 1, 3. იგივე—წინამდებარე კრებულში).

⁵⁶ მიქაძე გ. ანბანთქება ძველ ქართულ ლიტერატურაში („სტალინის სახელობის თბილისის სახ. უნივ. სტუდენტთა სამეცნიერო კრებული“, წ. III, 1948, გვ. 203—224).

⁸⁷ მისივე, შამუკა ბარათაშვილის „ლექსის სწავლის წიგნი („ოსუ სამეცნიერო კრებული“, წ. V, 1950, გვ. 97—144. ხელახალი პუბლიკაცია მ. ბარათაშვილის ტრექტატისა. ამავე ტექსტის გამო მისივე: „შამუკა ბარათაშვილის „ლექსის სწავლის წიგნი“ (თხზილება). „ოსუ სტუდენტთა XI სამეცნ. კონფერენცია 1949 წ.“) [თბ. 1949].

⁸⁸ მისივე, უკნობი ავტორის სახელმძღვანელო ქართული პოეტიკის შესახებ. ვახ. „სახალხო განათლება“, 1951 წ., № 39 (26 სექტემბერი).

⁸⁹ მისივე, ძველ ქართულ ლექსთა საწებები („ასპირანტთა სამეცნიერო კონფერენცია (17—20 მაისი, 1951 წ.)“). [თბ., 1951 წ.].

⁹⁰ მისივე, შამუკა ბარათაშვილის ლექსთა შესახებ (ოსუ სტუდენტთა სამეცნ. მასალები, 1953, VI).

61. არდახიანი ლ. პოეზია. (ბელნაწერი. კვთბა იხ. ა. გაჩეჩილაძის წიგნი, ში: „ნარკვევები XIX საუკ. ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“. თბ., 1952),

რ უსულ და უცხოურ ენებზე:

¹ Болховитинов Евгений. Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии. СПб 1802 (არსებობს ამ წიგნის გერმანული, ფრანგული და ინგლისური თარგმანები. თბილისში მოიპოვება მხოლოდ გერმანული თარგმანი).

² [Ходзко]. Шота Руставели, грузинский поэт. С польск. П Дубровский („Телескоп“, 1833, ч. XIV, № 5; ქართული თარგმანი იხ. უ. „ნათობი“, 1937, № 12, გვ. 224—227).

³ Броссе [М. Б.]. Очерки истории и литературы Грузинской („Сын отечества“, СПб 1840, ч. III, 59—60).

⁴ Чубинов Д. О грузинской поэме „Вепхис-ткарсан“ или „Барсова Кожа“ („Закавказский Вестник“, 1880, № 41, 42).

⁵ Чубинов Д. Краткая грузинская грамматика. СПб 1855.

⁶ Иоселиани Платон. Описание города Душета, Тифлис 1860.

⁷ Иоселиани Платон. Путевые записки от Тифлиса до Мухетм. Тифл., 1871 (პირველად გახეუბი Кавказ, 1870, № 10, 24, 40, 45, 48).

⁸ Цагарели Ал. О грамматической литературе грузинского языка. Краткий очерк. СПб 1873.

⁹ Гулак Николай. О „Барсовой Коже“ Руставели („Сборник материалов для опис. местн. и племен Кавказа“, вып. 4, Тифлис 1884).

¹⁰ Сталинский В. Шота Руставели, грузинский народный поэт. Тифлис 1885.

¹¹ Цагарели Ал. Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. 1-й и 3-й, СПб 1894.

¹² Хаханов Александр С. Очерки по истории грузинской словесности; вып. 3-й, Москва 1901.

¹³ Марр Н. Древне грузинские однопесцы. СПб 1902.

¹⁴ Марр Н. Вступительные и заключительные строфы Витязя в барсовой коже Шоты из Рустава. СПб 1910.

¹⁶ Кипшидзе И. Грамматика мшигрельского (иверского) языка. СПб 1913.

¹⁶ Марр Н. Грамматика древнелитературного грузинского языка. Ленинград 1925.

¹⁷ Федоров В. О путях и средствах передачи грузинского стиха (Сбор. „Грузинские романтики“, под редакц. Н. С. Тихонова и Ю. Н. Тынянова. Ленинград 1940).

¹⁸ Marr N. et Brière M. La Langue Géorgienne, Paris 1931.

¹⁹ Sintagmaton linguarum orientalium quae in georgiae regionibus audiuntur auctore Francisco Maria Madaggio clerico regulari, rapanmitano. Romae, MDCXLIII (გეორგ. ვაძოფ. Romae, MDCLXX.) იმ. Цагарели, О граммат. литературе... 46—47.

დამატებით ციტირებული ლიტერატურა

¹ Востоков А. Опыт о русском стихосложении. СПб 1817.

² Ловлягин Е. И. О форме греческих церковных песнопений („Христианское чтение“, СПб 1876, март-апрель, стр. 431—491).

³ Вестфаль Р. Теория ритма („Русский Вестник“, 1891, кн. 154 (Июль))

⁴ Грамматика персидского языка, составленная Мирзою Джафарем (с участием академика Ф. Е. Корша). Москва, 1901.

⁵ Бобров С. Метрика („Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов“, Москва-Ленинград 1925, т. 1, 439—443).

⁶ Pape, Griechisch-Deutsches Handwörterbuch, I Bd. Braunschweig 1864.

III [მახვიდი]

¹ ახვლედიანი გ. ზოგადი და ქართული ენის ფონეტიკის საკითხები. თბ., 1938.

² ახვლედიანი გ. ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები, თბ., 1949.

³ ჩიქობავა არნ. მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში („საქ. შუენ. აკადემიის მოამბე“, 1942, ტ. 2, № 2, 3).

⁴ შანიძე აკ. ქართული გრამატიკის საფუძვლები. ნაკვეთი I. თბ., 1942.

⁵ ჩიქობავა არნ. ენათმეცნიერების შესავალი. თბ., 1952.

⁶ Марр Н. Грамматика древнелитературного грузинского языка. Л., 1925.

⁷ Брик О. Ритм и синтаксис („Новый Леф“, 1927, № 6).

⁸ Богородицкий Б. А. Фонетика русского языка в свете экспериментальных данных. Казань 1930.

⁹ Богородицкий Б. А. Общий курс русской грамматики. М., 1935.

¹⁰ Церба Л. В. Фонетика французского языка. Л-д—Москва 1937. 3-е изд. 1948.

- ¹¹ Никопова О. Фонетика немецкого языка. М., 1948.
¹² Витомская В. П. Основы английской фонетики. М., 1948.
¹³ Sievers Ed. Grundzüge der Lautphysiologie. Leipzig 1876.
¹⁴ Jespersen O. Lehrbuch der Phonetik. Lpzg u. Berlin 1913².

IV [რიტმი]

- ¹ თეიმურაზ ბავრატიონი, გვარნი ანუ სახომი ქართულისა ენისა სტიხთა („ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV).
² Асафьев В. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М., 1947.
³ Всеволодский-Герингросс В. Теория интонаций. Петроград, 1922.
⁴ Церба Л. В., проф. Фонетика французского языка. Издание третье. М., 1948.
⁵ Граммон М. Звук как средство выразительной речи („Сборник по теории поэтического языка“, вып. I, II-д 1916).

V [რითმა]

- ¹ კიკინაძე კ. ქართული რითმა (რ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2).
² ინგოროყვა ჰ. ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა („მნათობი“, 1939, № 4).
³ ხუბუა მ. სართომო ერთეულებისათვის სპარსულ ბგავთებში („საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე“, 1943, IV, № 3).
⁴ წერეთელი გ. სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის („სტალინის სახელობის თბილისის უნივერსიტეტის სამეცნ. სესიების მოხსენებათა კრებული“, თბ., 1947, № 1).
⁵ კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1941, ტ. I².
⁶ Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Петроград, 1923.
⁷ Брюсов В. О рифме. („Печать и революция“, 1924, кн. 1).
⁸ Булаховский Л. А. Из жизни омонимов („Русская речь“, I-д. 1923).

VI [სტროფი]

- ¹ გორგაძე ს. ქართული ლექსი, 1930.
² Кекелидзе К. Иерусалимский кононар VII века. Тифлисе, 1912.
³ მისივე: Литургические грузинские памятники. -Тиф., 1908.
⁴ კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბ., 1941, ტ. I².
⁵ Ловягин Е. И. О форме греческих церковных песнопений. „Христианское чтение“, СПб 1876 (март-апрель).
⁶ Оленицкий А. Рифмы и метр в ветхозаветной поэзии. „Труды Киевской дух. академии“, Киев 1867.

⁷ Яворский Б. Сюжты Баха. Москва-Ленинград 1947.

⁸ Вагиф. Избранные стихотворения. М., 1949.

⁹ Бюхер К. Работа и ритм. 1923.

¹⁰ Edward G. Browne. A Literary History of Persia. Cambridge, 1928, Volume II.

VII [საზომები]

¹ ყაჯმაჯაშვილი ს. ეურემ მცირე და ბიოპულ-ბიხანტიური ლექსწვობის საკითხები („სტალინის სახ. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, XXV, 1945, გვ. 73).

² ინგოროყვა კ. ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა („მნათობი“, 1939, № 4). მისივე: რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო ბეჭედიდროება. თბ., 1937.

³ იმედაშვილი გ. ვეფხისტყაოსნის პარალელები მეთე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში. „ლიტერატურული ძიებანი“, II, 1945, გვ. 215—216.

⁴ Берадзе Н. А. Грузинские истоки греческого дактилического гексаметра. Автореферат. Тбилиси 1949. მისივე: რუსთაველის ლექსის რიტმი („რუსთაველის კრებული“, 1948).

⁵ ვეფხისტყაოსანი. 1934 წ. გამოცემა კ. ჰიკინძის რედაქციით.

⁶ დოდაშვილი კ. ქართული ლექსწვობა. „ივერია“, 1890, № 272.

⁷ გორგაძე ს. ქართული ლექსი. თბ., 1930.

⁸ Болховитинов Евгений. Историческое изображение Грузии. (Сб 1802.

VIII [ტექსტები]

¹ ძვ.-ქართ.-სას. პოეზია (=პ. ინგოროყვა, ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია. წიგნი I. ტექსტები. VIII—X საუკუნეები. თბ., 1913).

² ჩახრუხაძე (=ქება თამარ მეფისა. ჩახრუხაული. ს. კაკაბაძის გამოცემა. თბ., 1913).

³ შავთელი (=იოვანე შავთელი. აბდულ-მესიანი. მ. ჯანაშვილის წინასიტყვაობით და განმარტებით).

⁴ ვეფხისტყაოსანი (=შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი. აკადემიური გამოცემა. თბ., 1937)

⁵ ე.-ტყ. ნამდ. და დან. (=ვეფხისტყაოსანი. ნაძღველი და დანართი. ს. კაკაბაძის რედაქციით. თბ., 1913).

⁶ ომინინანი (=ქაიხოსრო, ომინინანი. ვეფხისტყაოსანის გავრცელება. რომანი XVII საუკუნისა. გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1937).

⁷ შაჰ-ნამე, I (=შან-ნამეს ანუ ზეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები. ი. აბულაძის გამოცემა. თბ., 1916).

⁶ შაქ-ნამე, II (=აბულ ყასიმ ფირდოუსი, შაქ-ნამე. ქართული ვერსიები ტ. II. პროფ. იუსტ. აბულაძის, დოც. ალ. ბარამიძის, პ. ინგოროყვას, პროფ. კ. კეკელიძის და პროფ. აკ. შანიძის რედაქციით, კომენტარებით და ლექსიკონით. თბ., 1934).

⁷ თეიმურაზ I (=თეიმურაზ პირველი, თხზულებათა სრული კრებული. ალ. ბარამიძისა და ვ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1934).

⁸ იოსებ ზილიზანიანი (=გ. ჯაკობია, იოსებ-ზილიზანიანის ქართული ვერსიები. პირველი ნაწილი თბ., 1927).

⁹ არჩილიანი, ტ. I და II (=არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული. იორჯოვ. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. I, თბ., 1936; ტ. II, თბ., 1937).

¹⁰ ქილილა და დამანა (=ქილილა და დამანა სპარსულიდან ქართულად ნათარკმანები მეფისა ვახტანგისაგან. ილია ჭყონიას რედაქციით. თბ., 1886; შდრ. მეორე შემოკ. გამოც. ალ. ბარამიძისა და პ. ინგოროყვას რედაქციით, თბ., 1949).

¹¹ ვახტანგ VI (=ვახტანგ VI, თხზულებანი. ალ. ბარამიძის რედაქციით, თბ., 1947).

¹² ჭაშნიკი (=ჭაშნიკი, მამუკა ბარათაშვილის პოეტკა. გ. ლეონიძის გამოცემა. წინასიტყ. და შენიშვნები, თბ., 1920).

¹³ დიდმოურავიანი (=იოსებ ტფილელი, დიდმოურავიანი. გ. ლეონიძის რედაქციით. თბ., 1939).

¹⁴ შვიდი მთები (=ნოდარ ციციშვილი, შვიდი მთები. ბარამ-გური. პროფ. კ. კეკელიძის რედაქციით. თბ., 1930).

¹⁵ შაჰნავაზიანი (=ფეხანგი, შაჰნავაზიანი, გ. ლეონიძისა და სოლ. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ., 1935).

¹⁶ ამირან-დარეჯანიანი (=სულხან თანიაშვილის ამირან-დარეჯანიანი. გ. ჯაკობიას რედაქციით, წინასიტყვაობით, ლექსიკონით და შენიშვნებით. თბ., 1940).

¹⁷ თეიმურაზ II (=თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული. გ. ჯაკობიას წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონით და შენიშვნებით. თბ., 1939).

¹⁸ დავითიანი (=დავით გურამიშვილი, თხზულებათა სრული კრებული. ალ. ბარამიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ., 1931).

¹⁹ ბესიკი (=ბესარიონ გაბაშვილი, თხზულებათა სრული კრებული, ალ. ბარამიძის და ვ. თოფურიას რედაქციით, თბ., 1931).

²⁰ წყობ.-სიტყ. (=ანტონ კათალიკოზი, წყობილ-სიტყვაობა. პლ. იოსელიანის გამოცემა. თბ., 1853).

²¹ ნარგიზოვანი (=ნარგიზოვანი. XVIII საუკუნის ლირიკული პოემა. ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბ., 1936).

²² საჯათნოვა (=ი. გრიშაშვილი, საჯათნოვა. თბ., 1918).

²⁵ კათალიკოზ-ბაქარიანი (=ე. თაყაიშვილი, კათალიკოზ-ბაქარიანი მღვდლის იესე ტლაშაძისა. თბ., 1895).

²⁶ ალღუხიანი (=ალღუხიანი, გამოცემული ნ. გამრეკელისაგან. თბ., 1885)

²⁷ დილარიანი (=პეტრე ლარაძე, დილარიანი).

²⁸ ხმა ცოდვილისა... (=გ. ავალიშვილი, ხმა ცოდვილისა ღმრთისადმი. თბ., 1884).

²⁹ დიმ. თუმანიშვილი (=დიმიტრი თუმანიშვილი, ლექსები, თბ., 1938).

³⁰ გარდ. ხანის ღირიკა (=ტრ. რუხაძე, გარდამავალი ხანის ღირიკა. გამოკვლევა და ტექსტები. ხელნაწერი).

³¹ ანთოლოგია, I (=ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობის ანთოლოგია. ტ. I, V-XII სს. ია ეკალაძის რედაქტორობით. ტფილისი-ქუთაისი 1927).

³² ანთოლოგია, II (=ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობის ანთოლოგია. ტომი მეორე. XVI-XVIII საუკ. (აღორძინების პერიოდი). ი. ეკალაძის გამოცემა. ტექსტის რედაქცია ალ. ბარამიძისა. თბ., 1928).

³³ ქართლის ცხოვრება (ანა დედა), (=ქართლის ცხოვრება, ანა დედოფლის ნუსხა. სიმონ ყაუხჩიშვილის რედაქციით. თბ., 1942 .

³⁴ ისტორ. და აზმანი (=ისტორიანი და აზმანი შარავენდეთანი. ცდა ტექსტის აღდგენისა. აკად. კონ. კეკელიძის რედაქციით და გამოკვლევით. თბ., 1941).

³⁵ ქრესტ, I (=ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია. ტ. I, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., 1946).

³⁶ ქრესტ, II (=ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია. ტ. II, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ. თბ., 1949).

Акакий Гацерепа
ГРУЗИНСКИЙ
КЛАССИЧЕСКИЙ СТИХ
(VII—XVIII в.в.)

Монография
(На грузинском языке)
Изд-во „Сабчота мцрალი“

* *

Типография изд-ва „Сабчота мцрალი“
Плехаповский, 181
19 Тбилиси 53

* *

პ/მგ. რედაქტორი შ. რადიანი
გამ-ბის რედაქტორი თ. შაგიშვილი
მხატვარი დ. ქუთათელაძე
ტექნორედაქტორი შ. დემეტრაძე

* *

გადაეცა წარმოებას 22.XII.1952 წ., ხელმოწე-
რილია დასაბეჭდად 27.VII.1953 წ., ანაწყო-
ბის ზომა 6 x 10, ქალღმრთის ზომა 60 x 92¹/₁₆
სააღრიცხველ-საგამომცემლო ფ. რაოდენობა 19,1,
სააქტორო ფ. რაოდენობა 18,76, ტირაჟი 5.000,
შეკ. № 725, უფ 05823.

* *

წიგნი აიწყო და დაიბეჭდა სტალინის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამ-ბის
სტამბა-ლითოგრაფიაში, უნივერსიტეტის ქ. № 1.
შეიკინება გამ-ბა „საბჭოთა მწერალის“ სტამბაში.
თბილისი, პლენარის, 181.

ფასი 8 მან. 40 კ.