

აკაკი
გაწერელია


საქართველო

ტომი

III (1)

ვერსიონიკაცია

აკაკი გაწერელის „რჩეული ნაწერები“-ს მესამე ტომი („ვერსიფიკაცია“) ორ წიგნად გამოდის. წინამდებარე, პირველი წიგნი შეიცავს მონოგრაფიას „ქართული კლასიკური ლექსი (VII—XVIII სს.)“ და ეხება ქართული ლექსის პროზოდის, რიტმის, რითმისა და სტროფის აგებულების საკითხებს. შესაუბრებელია მეტრიკის ზოგად-თეორიული პრობლემები, ხოლო მონოგრაფიის ბოლო თავი შეიცავს ქართული კლასიკური ლექსის ყველა საზომის სქემების აღწერას მათი აქცენტური (მახვილებრივი) სისტემის მიხედვით.



სახელმწიფო
ბიბლიოთეკა
ლენინი
(1953)

პირველი გამოცემის წინასიტყვაობიდან:

წინამდებარე გამოკვლევა შედეგია ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე ხანგრძლივი მუშაობისა. ჯერ კიდევ 1929 წელს საქართველოს მწერალთა კრებაზე სპეციალური მოხსენება წავიკითხეთ ამ საკითხებზე, ხოლო წინამდებარე მონოგრაფიაზე მუშაობას შევეუდეთ 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 ვათვალისწინებელი არაა XIX და XX ს. ს. ქართული ლექსთწყობა, ეს საკითხი განმარტებას მოითხოვს.

ქართულ ლექსს ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს, მაგრამ გა'ული საუკუნის 20-იან წლებამდე მის რიტმულ აგებულებას მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ განუცდია, მეტრული სიახლე, რომელიც XVIII საუკუნის ქართულ ლექსს ახასიათებს, აღმოცენდა წინა ეპოქებში ჩამოყალიბებული ფორმების რეკონსტრუქციის შედეგად. სხვაგვარი მდგომარეობაა XIX და XX ს. ს. ქართულ ლექსთწყობაში, სადაც თავი იჩინეს მანამდე უცნობმა მოვლენებმა. გავისვენოთ თუნდაც რუსული ვაჟური რითმების ზეგავლენით წარმოშობილი და სისტემად ქცეული ნაკლული რითმები ქართველი რომანტიკოსების ლექსებში. ახალმა კომპოზიციურმა ფორმებმაც საგრძნობი გავლენა მოახდინეს უახლოესი პერიოდის ქართული ლექსის რიტმიკაზე.

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, იმას როდი ნიშნავს, თითქოს 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 გადაუღალახავი მწვერვალის მნიშვნელობას. მიუხედავად ამისა, წმინდა კომპოზიციური თვალსაზრისით, ქართული ლექსი შერყეული აღმოჩნდა XIX საუკუნის დასაწყისში და მისი კრისტალიზაციის პერიოდი დიდხანს გაგრძელდა. ამ პერიოდის საუკეთესო ნიმუშები არსე-

ბითად კლასიკური ხანის მიღწევებს აგრძელებენ რიტმისა და მეტრის სფეროში (ნ. ბარათაშვილის ლექსების უმრავლესობა, ა. წერეთლის ლირიკული შედევრები, ი. ჭავჭავაძის „განდევნილი“). ყველა ამ მოსაზრების 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 მართოდენ რიტმულ სიწმინდეში არ გამოიხატება და მკითხველიც არ უნდა მოელოდეს ესთეტიკური თვალსაზრისით შერჩეულ მაგალითებს წინამდებარე გამოკვლევაში. განსაკუთრებით ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ ქართულ პოეზიაში ხშირია სრულიად უაზრო ტაქები და მთელი სტროფებიც კი (სილერის ტონი უმოწყალოდ ფარავს ხოლმე ტაქის აზრობრივ გამჭვირეულობას), მაგრამ ლექსთწყობის მხრივ მათთვის გვერდის ავლა შეუძლებელია. ისინი შეიძლება ამჟღავნებდნენ რომელიმე მეტრულ კანონს და ამიტომ უმთავრესად ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით უნდა შეფასდნენ.

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

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

წინამდებარე გამოკვლევა ნაწილობრივ მაინც არის ქართული ლექსის ისტორიაც, ასეთი ცდა, მაგალითად, 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 წრეებისათვის მიგვეწოდებინა ისეთი გამოკვლევა, რომელიც ნათლად ასახავდა საუკუნეების მანძილზე დაგროვილ მიღწევებს სალექსო რიტმიკის სფეროში, მათი კრიტიკული ათვისებისა და გამოყენების მიზნით. ჩვენი შეხედულებით, ეს მით უფრო საგულგებელია, 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 (იაშბი, სპონდე, ამფიბრაქი და სხვ.) აღწერა-კლასიფიკაციებს (ს. გორგაძე და სხვები). ქართულ

მწერლობაში მიღებული ტერმინების („იაშპიკო“, „შაირი“, „ჩახრუხული“ და სხვ.) გენეტიკური საკითხების შესახებ მოცემულია მხოლოდ ძირითადი და ჩვენს ფილოლოგიაში დადგენილი ცნობები. უნდა შევნიშნოთ, 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 პიპოთეტურ მსჯელობას, რაც უსათუოდ ზიანს მოუტანდა მონოგრაფიის შინაგან აგებულებას.

ნაშრომის თვითეული თავი იწყება გასაანალიზებელი საკითხების საერთო მიმოხილვით და პოეტიკის სათანადო ტერმინების დაზუსტებით. 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 დაბადა, რომ პოეტიკის საკითხებში მყარი საფუძვლის უქონლობა ზშირად აბუნდოვანებს და აყალბებს თვითონ ფაქტების ბუნებას, მათს კონკრეტულ კვლევას. ვფიქრობთ, ამ მოსაზრების 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 ს. ს. ქართული ლექსთწყობის ნიმუშების გათვალისწინებით) მომავლის საქმეა და, ვფიქრობთ, ამიერიდან ადვილად განსახორციელებელიც.

წინამდებარე მონოგრაფია მიზნად ისახავს ქართული ლექსთწყობის ობიექტური კანონების შეცნობასა და შესწავლას, ხოლო რამდენად ეაღწევთ დასახულ მიზანს — ამის განსჯა მკითხველისათვის მიეკვინდვია.

აკაკი გაწერელია

თბილისი, 1952 წ.

P. S. ამ შრომის თავები სხვადასხვა დროს დაიწერა, ამიტომ ზოგი მათგანი ადრევეც იყო გამოქვეყნებული. „ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხები“ დაიწერა 1950—1952 წ. წ.; „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“ — 1946-1947 წ. წ. (დაიბეჭდა ჟ. „მნათობში“ 1948 წ. №13); „მახვილი“ — 1945—1946 წ. წ. (იხ. „მნათობი“, 1947 წ., №9); „რიტმი“ — 1943—1945 წ. წ.; „რიტმა“ — 1942—1944 წ. წ. „სტროფი“ და „საზომები“ — 1941-1942 წ. წ. პარალელურად იწერებოდა შენიშვნებიც სათანადო თავებისათვის.

„ბიბლიოგრაფია“ ივსებოდა მონოგრაფიის ბეჭდვის დღეებშიაც.

ნაწილი პირველი

თავი პირველი

ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხები (შესავალი)

1

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 ლექსთწყობის ზოგადი თეორიის ანუ მეტრიკის საკითხების მიმოხილვას. მკვლევარი აუცილებლად შეთანხმებული უნდა იყოს მკითხველთან პოეტიკის ამ დარგის ძირითად ცნებებსა და განმარტებებში. ლექსთწყობის კვლევის დროს ამჟამად გვერდს ვერ აუვლით იმ პრობლემებს, რომელთა გაცნობა და კრიტიკული გადასინჯვა დაგვეხმარება ქართული ლექსის სპეციფიკის ძიებაშიაც. როგორც მკითხველი თვითონ დაინახავს, ასეთი ძიებითაა აღბეჭდილი ჩვენი ნაშრომის შესავალი და მონოგრაფიის პოზიტიური ნაწილის თვითეული თავი.

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 მხოლოდ ესმარებოდნენ ავტორს საგანგებოდ გაემახვილებინა ყურადღება ქართული ლექსის ეროვნულნიშნებზე და გაერკვია ისინი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისითაც.

ყველა ამ მოსაზრებით, მონოგრაფიის შესავალი უჭირავს ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხების მიმოხილვას, ხოლო ქართუ-

ლი ლექსის შესახებ არსებულ შეხედულებათა ექსკურსს მკითხველი გაეცნობა მომდევნო თავში.

2

ყოველი ერის მწერლობაში სალექსო მეტყველება შინაგანად მოწესრიგებული ანუ რიტმიზებულია. მეტყველების ძირითადი აზრითი და ბგერითი ერთეული — სიტყვა — სალექსო ტაქტში (სტრიქონში) დაქვემდებარებულია რიტმის ანუ ერთმანეთთან დასაზომებელი ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი თანმიმდევრობის ზეგავლენას. 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 კვანტიტატურ ლექსთწყობად იწოდება. ბერძნული და ლათინური ლექსთწყობა მეტრული ანუ კვანტიტატურია.

ახალი ენების ლექსთწყობაში რიტმი გამომდინარეობს ტაქტის შიგნით ხმოვანთა (resp. მარცვალთა) თანაბარი რაოდენობისა და მახვილების კანონზომიერი თანმიმდევრობისაგან. ზოგადად ასეთ ლექსთწყობას ეწოდება მარცვლებრივი (სილაბური)-მახვილებრივი ანუ აქცენტური (ტონური) ლექსთწყობა და ემყარება ხმოვანთა თვისობრიობას ანუ კვალიტიტს. ამიტომ მას კვალიტატურ ლექსთწყობადაც ნათლავენ, რამდენადაც ამგვარ ლექსთწყობაში რიტმის საფუძველს შეადგენს ხმოვანთა შედარებითი სიძლიერე (რიტმს ქმნის სუსტი და ძლიერი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა). მოკლედ: კვალიტატურ ლექსთწყობაში რიტმი ემყარება არა ხმოვანთა ოდენობას (მოკლე და გრძელ მარცვლებს), არამედ მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სისტემურ ურთიერთობას, მათი თვისობრიობის (კვალიტიტი) ურთიერთშეფარდებას.

კვალიტატური ლექსთწყობა, თავის მხრივ, აგრეთვე დიფერენ-

ცირებულია და სამ ძირითად სისტემად იყოფა: 1. სილაბურ-
ლექსთწყობად, 2. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობად და 3. საკუთრივ ტონურ ანუ აქცენტურ
ლექსთწყობად. მოკლედ დავახსიათებთ ლექსთწყობათა
ყველა ამ სისტემას.

როგორც აღვნიშნეთ, კვანტიტატიური ანუ მეტრუ-
ლი ლექსთწყობა ახასიათებს ანტიკურ (ბერძნულ და
ლათინურ) ენებს, სადაც რიტმის საფუძველი ხმოვანთა ოდენო-
ბაა (კვანტიტეტი). კერძოდ, ბერძნულ ლექსში რიტმის საფუძვე-
ლია გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა.
ანტიკური ლექსის რიტმულ სტრუქტურას განსაზღვრავდა მუსიკა-
ლური ხასიათი ხმოვნებს წარმოთქმისა, რადგან გენეტიკურად იგი
შრომის პროცესში აღმოცენებულ სიმღერასა და ცეკვასთანაა და-
კავშირებული. ლექსის ძირითადი და მთავარი ერთეული — ტაეპი —
სიმღერის ან რეჩიტატივის მსგავსად უნდა წარმოთქმულიყო და სა-
ფუძვლად ედო იზოქრონიზმი ანუ ბგერითი ელემენ-
ტების (გრძელი და მოკლე ხმოვნების) დროის თანაბარ ფარგლებში გამოთქმა. თვითე-
ული ხმოვნის ოდენობას განსაზღვრავდა დრო, რომელიც უნდა და-
ხარჯულიყო ყველაზე მოკლე ხმოვნის წარმოსათქმელად. დროის
ამ უმცირეს ერთეულს ბერძნულად ეწოდება ქრონოს პო-
ტოს, 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, მაშასა-
დამე, მათი წარმოთქმისათვის უნდა დახარჯულიყო სამი ან ოთხი
ხმოვნისათვის საჭირო დრო.

მეტრულ ლექსთწყობაში რამდენიმე ქრონოს პროტოსი ქმნიდა
უმოკლეს რიტმულ ჯგუფს ანუ ტერფს (ბერძნულად „პუს“,
ლათინურად „პეს“), რომელიც მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური
ერთეული იყო¹. გრძელი და მოკლე ხმოვნების გარკვეული შეხამება
ანუ ტერფი კანონზომიერად მეორდებოდა ტაეპში („სტინოს“),
რომელიც ჩვეულებრივ რამდენიმე ტერფს შეიცავდა. მაგრამ ტერ-
ფი როდი გულისხმობდა უეჭველად ცალკე სიტყვას ან ტაეპის შიგ-
ნით მკაცრად გამოყოფილი ფონეტიკური ელემენტების (მოკლე და
გრძელი ხმოვნების) ჯგუფს. ტერფი იყო იდეალური ელემენ-
ტი მეტრიკისა, საზომისა. მაგრამ, წარმოთქმის რეჩი-
ტაციული ხასიათის გამო, ბერძნულ კვანტიტატურ ლექსთწყობაში
ტაეპის ტერფებად დაყოფა არსებითად გამონათავდა ლექსის მუსი-
კალური 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 კვანტიტატური ლექსთწყობისადმი მიძღვნილ ანტიკურ შრომებში ფიქსირებული არაა მთელი რიგი კანონები, რომლებიც ამ ვერსიფიკაციაში ზეპირ წარმოთქმას ედო საფუძვლად. ანტიკური მეტრიკა არსებითად დოგმატიკური ნორმების კრებულია. ჩვენ მხოლოდ წინასწარ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მეტრულ ლექსთწყობაში ტერფის ცნება ამოსავალი წერტილი იყო ტაეპის რიტმული სტრუქტურის დადგენისა და თეორიული თვალსაზრისით 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 კვანტიტატური, ე. ი. მეტრული (ბერძნული და ლათინური) ლექსთწყობის შემდეგი ტერფები:

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

ზემოჩამოთვლილი ტერფები ბერძნულ ლექსთწყობაში საზომის ერთეულებია, ისინი კანონზომიერად მეორდებიან ლექსის ტაეპის შიგნით. მახვილი ბერძნულ კვანტიტატურ ლექსშიაც არსებობდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მთლიანად ექვემდებარებოდა ტაეპის საერთო რიტმულ-მელოდიურ წყობას და ამ უკანასკნელის მორგანიზებელ 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 აღ-
ჭურვილიყო). ბერძნულ ლექსთწყობაში აქცენტის დანიშნულების
საკითხი ჯერ კიდევ არაა გადაწყვეტილი², მაგრამ ერთი კი უეჭვე-
ლია: კვანტიტატური ლექსთწყობის რიტმს ძირითადად განსაზღვ-
რავდა გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა
და მათი იზოქრონული პრინციპით განლაგება ტაეპის ფარგლებში.

გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ თანმიმდევრობას
ემყარება აგრეთვე არაბულ-სპარსული ლექსთწყობა და ნაწილობ-
რივ რუსული ხალხური ლექსთწყობა³.

კვალიტატურ ლექსთწყობათა სისტემებს შორის
ყველაზე ადრინდელია სილაბური (მარცვლებრივი)
ლექსთწყობა. იგი ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ ბიზანტიური პე-
რიოდის ბერძნულში, ამავე ტიპის ლექსთწყობა აქვთ აგრეთვე
ფრანგულ, იტალიურ, ესპანურ და პოლონურ ენებს. სილაბური
ლექსთწყობის რიტმი ძირითადად ემყარება ტაეპებში მარცვლების თანაბარ ჩაოდენობას და
თვითთული 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 მეტყველე-
ბის რიტმულ ფორმად იქცა), რიტმს ქმნის თანაბარი ხარისხი მარ-
ცვლების გამოთქმისა. ამიტომაც სილაბურ ლექსთწყობა-
ში თვითთული მარცვალი ცალკე ტერფის
როლს ასრულებს, ხოლო ლექსის მთავარ რიტ-
მულ ერთეულს წარმოადგენს ტაეპი, ლექსი
სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება და რე-
ჩიტაციის ნაცვლად თქმის პრინციპს ემყარე-
ბა. ისტორიულად კვანტიტატურ ლექსთწყობას (მაგ., ბერძნულს)
სიმღერისა და ცეკვის მუსიკალური რიტმი განსაზღვრავდა (ე. ი.
რიტმი და მეტრი მასში გარედან იყო შეტა-
ნილი), სილაბური ლექსთწყობა კი თვითონ ენის რეალური ერთე-
ულების — ხმოვნების — ბუნებრივ წარმოთქმას ემყარება.

შინაგანი სტრუქტურის მხრივ სილაბური ლექსის ტაეპში აუ-
ცილებელია ერთი სავალდებულო ცეზურა (ტაეპის პაუზით გა-
ყოფა ორ ნაწილად, როცა ტაეპი ჩვეულებრივ რვა მარცვალს აღე-
მატება) და ორი მახვილი: 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., თხუთმეტმარცვლოვან 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 (ს. ყაუხჩიშვილი, პ. მაასი)⁴.

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 (. . . -' // . . . -'); პოლონურში ორივე მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზეა ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს (. . . -' // . . . -'), იტალიურში კი ორივე ადგილას — მეორე ან მესამე მარცვალზეა ბოლოდან (... -' // . . . -' ან: . . . -' // . . . -'). სილაბური ლექსის ტაეპში არაიშვიათად შეიძლება ნებისმიერი მახვილები სხვადასხვა მარცვალზე, მაგრამ მათი კანონზომიერი თანმიმდევრობა დაცული არაა, ე. ი. მათი ადგილი ისევე ფიქსირებული არაა, როგორც შემოაღნიშნული ორი სავალდებულო მახვილისა (ედ. შტენგელი, ფ. ზარანი, აკად. ლ. შჩერბა)⁵.

კვალიტატიური 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 ქღერის ანუ რიტმული მრავალფეროვნების სფეროს განეკუთვნება.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფის ცნება პირობი-

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

გერმანულ და რუსულ სილაბურ-ტონურ ლექსში უმახვილო ან ორმახვილიანი ტერფები (პირისი ო'ო' 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 მარტოოდენ საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციისათვის.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ძირითადი რიტმული ერთეულია ტაეპი და არა ტერფი. ამიტომაც ტაეპი მხოლოდ პირობითად დაიყოფა ტერფებად და ისიც საზომის სქემის თვალსაზრისით, მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების გარკვეული

თანმიმდევრობის თვალსაჩინოებისათვის. სილაბურ-ტონური
რიტმის რიტმი აქცენტურად მოწვეს რიგებუ-
ლი ტაეპების ურთიერთმოქმედების შედეგია.

რიტმის ასეთი გაგების საფუძველზე ნათელი ხდება ძირითადი
შეცდომა ე. წ. დოგმატიკური მეტრიკისა, რომელიც ლექსის რიტმს
საზომის სქემაში ეძებდა და მარტოოდენ განყენებული 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, რეა-
ლური მეტყველების ფორმებთან (ცალკეული სიტყვის დეფორმაცია
მაგ. მახვილის გადაადგილება, მახვილის დაკარგვა, ზემდეტი მახვი-
ლის გაჩენა და მისი სპორადული, არასისტემური, შეთანხმება ძი-
რითად საზომთან; სიტყვათა შორის საზღვრების დაუმთხვევლობა
საზომის შინაგან დანაწევრებასთან და სხვ.); 3. რიტმული ელემენ-
ტებისა და სინტაქსის ურთიერთობა — ტაეპის დასასრულის გადა-
ტანა საზომის (მეტრის) ფარგლებს გარეთ, მეორე ტაეპში ანუ
enjambement; 4. რითმა, როგორც სიგნალი ტაეპის დასასრულისა;
5. ტემპი (ტაეპსა და სტროფში); 6. ინტონაცია, როგორც ინდივი-
დუალური სახე ლექსის საერთო რიტმული დენისა (ტონის ცვალებ-
ადობის სისტემა ტექსტის მთლიანი ბგერითი სურათის ფონზე, მი-
სი ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ).

საკუთრივ ქართული ლექსთწყობა სილაბურ-
ტონურია, ე. ი. ქართული ლექსის რიტმი ემყარება მახვილიანი
და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ტაეპში,
სიტყვიერი მახვილების პოტენციურ ხარისხს⁷. საზომთა გან-
ყენებული სქემის ფარგლებში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების
ცალკეული ჯგუფების ანუ ტერფების გამოსაყოფად კი პირობითად
გამოყენებულია კლასიკური მეტრიკის სამი ტერფი:

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

2. დაქტილი ' (მაგ., „შენ+ჰქენ+სა / მართალი / სწო-
რე+და / მართალი);

3. მეორე პეონი ' (მაგ., „მე+რუსთველი / ხელობითა /
ვიქმ+საქმესა / ამაღარი“).

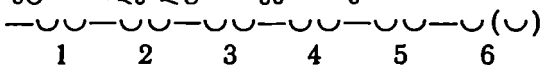
სხვა ტერფს, როგორც მთლიანი მეტრული
სქემის შემადგენელ ელემენტს, ქართული
ლექსის არიციანობს, ე. ი. ქართული ენის ფონეტიკური ბუ-
ნება საშუალებას არ იძლევა ლექსის ტაეპში მახვილიანი და უმახვი-

ლო მარცვლების ისეთი თანმიმდევრობისას, როდესაც აქცენტების განლაგებას შეუძლია იამბური (U'), ანაპესტური (UU') ან ამფიბრაქული (U'U) საზომები შექმნას⁸. ეს გარემოებასრულიად 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 კვალიტატური 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 (ზღრ., მაგ., თავი I „მახვილი“ და შენიშვნები). საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ 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. კვანტიტატურ (ბერძნულ და ლათინურ) ლექსთწყობაში ტერფი მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში კი ტერფი მხოლოდ განყენებული ელემენტია სქემისა და მუსიკალურ ტაქტთან საერთო არაფერი აქვს. ორი სხვადასხვა ლექსთწყობის — კვანტიტატურისა და კვალიტატურის — ტერფთა ფუნქციების ერთმანეთთან შედარება საესებით ნათელს გახდის ჩვენს მოსაზრებას. მაგალითისთვის ავიღოთ ბერძნული ჰეგზამეტრი. იგი შედგება ექვსი დაქტილური (—UU) ტერფისაგან და ბოლო ტერფი ერთი მარცვლით შეკვეცილია. ჰეგზამეტრის იდეალური სქემა ასეთია:



ამ საზომის შიგნით დასაშვებია თვითეული (ამ რამდენიმე) დაქტილს შენაცვლება სპონდეთი (— —), გარდა მეხუთე ტერფისა. იზოქრონიზმის პრინციპი ამით არ ირღვევა, რადგან სპონდე ისევე შედგება ოთხი უმოკლესი ქრონოს პროტოსისაგან (U U U U), როგორც დაქტილი (U U U U). სილაბურ-ტონურ ლექსში კი, მაგ., ქართულ ქორე-დაქტილურ შაირში, იზოქრონიზმის დაცვა შეუძლებელია: ქორეული სიტყვის ან მარცვალთა გარკვეული ჯგუფის (‘U) წარმოთქმას სჭირდება უფრო მოკლე დრო, ვიდრე დაქტილურ სიტყვას ან მარცვლების ჯგუფს (‘U U) (მაგ., „იყო (‘U) არაბეთს (‘U U)“... და სხვ.), ტერფების დროის თანაბარ ფარგლებში განაწილება სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში სრულიად არაა სავალდებულო კანონი. ანალოგიური ვითარებაა ყველა კვალიტატურ ლექსთწყობაში. ეს ეხება როგორც „ტერფებს“ ტაების შიგნით, ისევე ტაეპების ურთიერთ მიმართებას მთელ სტროფში.

მიუხედავად ამისა, ლექსის ზოგიერთი თეორეტიკოსი თავგამოდებით იცავს იზოქრონიზმის პრინციპს ახალი ენების მეტრიკაში. თავი რომ დავანებოთ ე. წ. სასკოლო ტრადიციულ მეტრიკას, ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ მებრძოლი მკვლევარებიც იზიარებენ იზოქრონიზმის თავისებურად სახეცვლილ თეორიას. მაგ., დამახასიათებელია ვერიესა და იაკობსონის პოზიცია ამ საკითხში. ეს უკანასკნელი წერს: „ობიექტური და სუბიექტური დრო ღრმად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ტერფების ობიექტური გრძლივობა (длительность), ამბობს ვერიე, შეიძლება განსხვავდებოდეს სუბიექტური გრძლივობისგან და მხოლოდ ეს უკანასკნელი თამაშობს როლს რიტმში“...⁹ ამავე აზრისაა ბ. ტომაშევსკიც¹⁰. ამრიგად, „სუბიექტური დრო“ თითქოს შველის საქმეს და რიტმის კანონებში ჩათვლილია თვითონ ამ კანონების აღქმის ინდივიდუალური პროცესი. მკითხველმა სუბიექტურად უნდა შეავსოს ხარვეზები, რომელთაც შეიძლება წააწყდეს იგი ახალი ენების ლექსთწყობის ტერფებისა და ტაეპების მოჩვენებითი თანაბარფარგლიანობის ათვისების დროს. მაშასადამე, ქართველმა მკითხველმა სუბიექტურად უნდა ივარაუდოს ზედმეტი მარცვალი, მაგ., საზომში „იყო არაბეთს...“ და წარმოთქმის დროს გააგრძელოს ტერფით ნავარაუდვეი ხმოვანი, ან პაუზა ივარაუდოს მის ნაცვლად, რათა ყველა ტერფის ზიგრძე თანაბარი გამოვიდეს. სქემა მაშინ ასეთი იქნება:

იყო [] არაბეთს | როსტევან | მეფე [] | ღვთისაგან | ჰვიანი
 ‘U (U) ‘U U ‘U U ‘U (U) ‘U U ‘U U
 3 3 3 3 -3 3

ამგვარი თეორიის მომხრეებს არ აკრთობთ ის გარემოება, რომ ახალ ენებში ტაეპის ცოცხალი წარმოთქმა სავსებით გამორიცხავს სიტყვაზე ასეთი სუბიექტური ოპერაციის საშუალებას და რომ მას სინამდვილეში არა აქვს ადგილი. „სუბიექტური დრო“ ფიქციაა და, რაც მთავარია, სილაბურ-ტონური და, საერთოდ, კვალიტატური, ლექსთწყობის რიტმი სრულიად არ საჭიროებს ფსევდოიზოქრონისტულ 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, ტომაშევესკი) უსაფუძვლობა უფრო ნათლად ჩანს წმინდა ტონური ლექსთწყობის ანალიზის დროს, როცა ზოგჯერ ტაეპი ერთ სიტყვაზე შეიცავს და იგი გვევლინება მრავალსიტყვიანი ტაეპის ექვივალენტად სტროფში: არავითარ „სუბიექტურ დროს“ არ შეუძლია წარმოთქმისას დროის თანაბარ ფარგლებში ასათვისებელ ერთეულებად მიიჩნიოს, მაგალითად, ზუთმარცვლიანი და ათმარცვლიანი ტაეპები.

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

3

ლექსთწყობის შემსწავლელ დისციპლინას, მეტრიკას ანუ ვერსიფიკაციას (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით)¹¹, დიდი ხნის ისტორია აქვს. ბერძნულ მწერლობაში პოეტიკის ეს დარგი პრაქტიკულ მიზნებს ისახავდა: იგი აღნუსხავდა მეტრული ლექსთწყობის კანონებსა და საზომებს, აჯგუფებდა მათ ტერფული შემადგენლობის 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 საზომებისა და მათი სქემების კლასიფიკაცია. თვითეული ცალკეული სქემა ინათლებოდა მზამზარეული, ბერძნულ მეტრიკაში გავრცელებული სახელწოდე-

ბით. საშუალო საუკუნეებში, აგრეთვე XVII—XIX საუკუნეებში, ლექსის თეორია მარტოოდენ 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 ნაწილს¹², რადგან კვანტიტატური ლექსის რიტმი გენეტიკურად სიმღერასა და ცეკვასთან იყო დაკავშირებული, პოეტური ტექსტის წარმოთქმას იქ ნახევრად ვოკალური ხასიათი ჰქონდა (საბერძნეთში, მაგალითად, პოეტი იმავე დროს მომღერალიც, აედი, იყო და თავისი ნაწარმოების მელოდიას გარკვეული საკრავების აკომპანემენტს უხამებდა). ამიტომ ბერძნული პოეტური მეტყველებისათვის არსებითი იყო სწორედ მუსიკალური რიტმის კანონები: ბგერათა 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, მაშასადამე, სასკოლო ანუ დოგმატიკური მეტრიკა მექანიკურად სარგებლობდა ბერძნების მიერ გამოკვეთილი სისტემით სულ სხვა ფონეტიკური მოვლენების ასახსნელად ახალი ენების ლექსთწყობათა რიტმის კვლევისას. ამიტომაც კვანტიტატური ლექსთწყობის ანალიზი დიდხანს არ გასცილებია ლექსის რიტმული ფორმების თვალთშეწავლის ფარგლებს — ფიქციური ტერფების გრაფიკულ გამოხატვას, საზომთა სქემების აღწერასა და კლასიფიკაციას და ა. შ. ეს იყო პოეტური ტექსტისადმი მარტოოდენ მხედველობითი დამოკიდებულება და სხვა არაფერი.

გასული საუკუნის 90-ან წლებში დაიწყო ახალი გზების ძიება მეტრიკაში. ლექსის რიტმისადმი სქოლასტიკური დამოკიდებულების წინააღმდეგ გამოვიდა ენათმეცნიერი ედ. ზივერსი (1850—1932), რომელმაც ლექსის ბექდური ტექსტის თვალთშეწავლას („აუგენფილოლოგიე“) დაუპირისპირა ლექსის ფონეტიკური ელემენტების ანალიზი ანუ მეთოდი მსმენელის თვალსაზრისით ტექსტის რეალური ათვისებისა. ედ. ზივერსი ე. წ. სმენითი ფილოლოგიის („ოპრენფილოლოგიე“) ფუძემდებელია¹³.

ედ. ზივერსის აზრით, პოეტური მეტყველების წერილობითი

გადაცემა მარტოოდენ შესაბრალოსი სუროგატია ცოცხალი სიტყვისა. მან რომ შემოქმედება გამოიწვიოს, საჭიროა ლექსის ტექსტი ხელახლა გაცოცხლებულ იქნას ზეპირი წარმოთქმის გზით. სმენითი ფილოლოგიის მამამთავარი მზადაა იგივეობის ნიშნები აღმოაჩინოს ლექსსა და მუსიკალურ ნაწარმოებს შორის; მისი შეხედულებით, მოძღვრება დროის ერთეულების შესახებ, ისევე, როგორც მოძღვრება მანვილზე, წარმოადგენს ცალკე თავს პოეტური მეტყველების ბგერითი ფორმის შესახებ მოძღვრებისა. მეცნიერულმა მეტრიკამ კი მხედველობაში უნდა მიიღოს ყველაფერი ის, რაც მხატვრულ ხასიათს ანიჭებს პოეტურ მეტყველებას. ლექსის ბგერითი ფორმა, ზივერსის მიხედვით, გენეტიკურად სიმღერისა და ცეკვისაგანაა წარმოშობილი, პოეზია თავდაპირველად სიმღერას წარმოადგენდა. მართალია, პოეზია, სამუდამოდ არ დარჩენილა სიმღერად, ის განთავისუფლდა 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 ბუნებისაა... 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, Piano-ს და მისთ., — პოეტი ფლობს, ისევე, როგორც კომპოზიტორი.

პოეტური ტექსტის არსებით თავისებურებად ედ. ზივერსი თვლის მელოდიას (მაღალი და დაბალი ტონების მწყობრ თანმიმდევრობას), რომელიც წარმოთქმელის 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 ბგერით ფორმას, წინააღმდეგ პროზისა, რომელსაც ახასიათებს ინდიფერენტიზმი ბგერითი ფორმის მიმართ¹⁴: თვალი კი არა, ყურია ინსტრუმენტი იმისათვის, ვისაც სურს გამოიკვლიოს 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 მეთოლოგიური 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 ფილოლოგიის“ 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 მელოდია გარკვეული და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სისტემის სახით პოეტურ ტექსტში), გადასაწყვეტია მთავარი საკითხიც: 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. დინამიკა, ანუ ცნება სიძლიერის გრადაციისა; 3. ტემპი; 4. აგოგია; 5. ბგერითი არტიკულაცია (ლევატო,

სტაკატო და ა. შ.); 6. მკედარი პაუზა; 7. მელიდია; 8. ტექსტი (?!); 9. ტექსტის ევფონია (მაგ., რითმა, ალიტერაცია და სხვ.), როგორც მკითხველი ხედავს, რიტმის ცნების მოცულობა უპარესად 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 წარმომტქმელისა 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 მართოდენ სმენითი შთაბეჭდილებების მხრივ შეფასებული ტექსტი უცხოელის მიერ ყალბად იქნება ათვისებული — ცნობილია, რომ უცხოელი საკუთარი ფონეტიკური სისტემის მიხედვით აღიქვამს უცნობი ენის ბგერით ფორმას. მაგალითად, ფრანგი, რომლის სალექსო მეტყველებას აღმავალი რიტმი ახასიათებს (მახვილი ფრაზის ბოლოს), თავისი ჩვევების მიხედვით ითვისებს ხოლმე გერმანული ლექსის დაღმავალ რიტმს¹⁵. ასეთ შემთხვევაში ხომ იკარგება არსებითი მომენტი: პოეტური ტექსტის ბგერითი მხარის მთლიანი დაგაზრებული ათვისება?

სმენითს ფოლოლოგიას უპირისპირდება მეორე, ასევე ცალმხრივი მოძღვრება — არტიკულაციურ-მოტორული ანუ კინეტიკური თეორია, რომლის მიხედვით ლექსის წარმომტქმისა და მისი რიტმის ათვისების საფუძველს, თვითონ წარმომტქმის ორგანოთა როლი შეადგენს, მართალია, სმენითი ფოლოლოგია არ იფიქსებს მოტორულ ფაქტორებს, კერძოდ, მახვილის კვლევის დროს, მაგრამ მისთვის ძირითადი მაინც სმენითი შთაბეჭდილებაა: მსმენელი ითვისებს არა წარმომტქმის სიძლიერეს, არამედ მის აკუსტიკურ კორელატს — ხმისერებას (ფრ. ზარანი). საწინააღმდეგო თვალსაზრისს იცავს მოტორულ-კინეტიკური თეორია, რომელსაც რუსეთშიაც გამოუჩნდნენ მიმდევრები. ამათ რიგს ეკუთვნის, მაგალითად, ბ. ტომაშევსკი, რომლის შეხედულებით ლექსის ყველა მოვლენა არ განეკუთვნება აკუსტიკურს, ამ მოვლენებს აქვს თავისი „არტიკულაციურ-მოტორული“ საწყისი¹⁶. ეს შეხედულება ორიგინალობას ვერ დაიჩემებს. ჯერ კიდევ ვ. ჰუმბოლდტი ს დაკვირვებით ყრუ-მუნჯები ბგერებს აღიქვამენ წარმომტქმელი ორგანოების მოძრაობაზე დაკვირვებით (ე. ი. თვითონაც განიცდიან „მოტორულ საწყისს“)¹⁷. მაგრამ ლექსის მიმართ ყრუ-მუნჯის პო-

ზიციანზე დგომა შეუძლებელია. ეს იქნებოდა „არტიკულაციურ-მოტორული საწყისის“ ისეთივე გაზვიადება, როგორც წილად ხვდა აკუსტიკურ მომენტს სმენით ფილოლოგიაში. პოეტური ტექსტის გაგებისა და ათვისებისათვის აუცილებელია თვით ამ ტექსტის ნორმალური ინტერპრეტაცია. რასაკვირველია, სრულიად არაა სავალდებულო ლექსის ბგერითი მხარე უეჭველად ზეპირი წარმოთქმის გზით იქნას რეალიზებული, მაგრამ ყოველი ბგერის არტიკულაციურ პროცესს ჩვეულებრივ თან ახლავს მისი აკუსტიკური კორელატის ანუ ხმეირების წარმოქმნა (ო. ჟესპერსენი): ჩვენ ხშირად თვალთ ვკითხულობთ ლექსს, მაგრამ კითხვის დროს მაინც განვიცდით (პოტენციურად და არა ფიზიკურად) „მოტორული“ და „აკუსტიკური“ პროცესის ასლს ჩვენ წარმოდგენაში, შინაგანად ნაკარნახევს ლექსის რიტმული დინამიკის მიერ. ლექსის ნორმალური ათვისება ორივე საწყისის მთლიანობას გულისხმობს მათი რეალიზაციის მიწიდან დასრულებულად.

სმენითი ფილოლოგიის ძირითადი მეთოდოლოგიური 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, რომ პოეტური ნაწარმოების რიტმის ძირითად საფუძველად მოტორული საწყისის გამოცხადება 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.

რევოლუციამდელ რუსულ ლიტერატურაშიაც დიდხანს ბატონობდა ე. წ. სასკოლო ანუ დოგმატიკური მეტრიკა, რომელიც ანტიკური მეტრიკისადმი მიბაძვის საფუძველზე წარმოიშვა დასავლე-

თის ლიტერატურაში. რუსულს ვერსიფიკაციაშიც დიდხანს იყო ფეხმოკიდებული ტერფის, მეტრისა და რიტმის სქოლასტიკური გაგება. პოეტური ტექსტისადმი დამოკიდებულება ამოიწურებოდა მარტოდენ განყენებული სქემების ნომენკლატურით, რომელთა აღწერასა და კლასიფიკაციას ექცეოდა მთავარი ყურადღება.

სასკოლო მეტრიკის ტყვეობიდან თავის დაღწევას, თუმცა ამაოდ, შეეცადნენ რუსული სიმბოლისტური სკოლის წარმომადგენლები ა. ბელი, ვ. ბრიუსოვი, ვ. ჩუდოვსკი და სხვები, უფრო გვიან კი ფორმალისტები — ბ. ტომაშევესკი, ვ. ჟირმუნსკი და სხვები. ლექსის თეორიის კვლევა საკმაოდ დიდხანს ამ უკანასკნელთა ერთგვარ მონოპოლიას შეადგენდა. უნდა განვაცხადოთ, რომ ვერც ერთმა ზემოთ დასახელებულმა სკოლამ ვერ შესძლო ლექსის თეორიის ძირითადი მეთოდოლოგიური საკითხების გადაწყვეტა. სიმბოლისტური მიმდინარეობის წარმომადგენელთა (ა. ბელი და სხვ.) ძიებანი ერთ ხანს გადაულახავ დაბრკოლებად იქცნენ ვერსიფიკაციის საკითხების კვლევაში, ხოლო ფორმალისტების შეხედულებანი უკიდურესი ცალმხრივობით ხასიათდებიან. ისინი ლექსის კონსტრუქციას საკუთარი იმანენტური კანონებით განპირობებულ ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევენ, ხოლო მხატვრული ფორმის მნიშვნელობის ასეთი გაზვიადება მათ ნაშრომებს ზოგჯერ მეცნიერულ ღირებულებას უკარგავდა. ორივე 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 „რითმა“). ამ მხრივ ტიპიურია ა. ბელის თეორია რიტმისა და მეტრისა. 1910 წელს გამოვიდა მისი წიგნი „სიმბოლისმი“¹⁹, 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“²⁰. 2. „ლექსის რიტმში ჩვენ ვგულისხმობთ მეტრიდან გადახვევების სისტემას, ე. ი. გა-

რის გამოც „გრაფიკული ნახაზი“ შეუძლებელია გამოხატავდეს ლექსის რეალურ რიტმს²⁴. ამ უკანასკნელის კვლევის დროს ა. ბელი იმავე სასკოლო დოგმატიკური მეტრიკის ნიადაგზე რჩება, რამდენადაც სქემის აბსტრაქციულ ერთეულს ტერფს (მოტიანილ მაგალითში — პირიხს) — წარმოთქმის რეალურ ელემენტად მიიჩნევს. მართებულად მიგნებული ერთ-ერთი მომენტი რიტმისა — სქემიდან „გადახვევა“ — მან ახსნა ტრადიციული მეტრიკის ხერხე-ბითა და ტერმინოლოგიური არსენალით. არავითარი „პირიხები“ და „პეონები“, როგორც რეალური წვერები 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 წვერისა (იხ. აქვე თავი „რიტმი“).

ა. ბელის ძიებანი განსაზღვრავენ მისი მიმდევრების შრომების ხასიათსაც²⁵.

5

ტერფისა და სქემის ძველი გაგების საფუძველზე იკვლევდა რიტმს ვ ა ლ ე რ ი ბ რ ი უ ს ო ვ ი ც²⁶. 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 U) 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 რ ი ტ მ ი. თვითეულ მეტრს შეიძლება ჰქონდეს რამდენიმე რიტმი“²⁷.

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 უმანვილო მარცვალს გამოხატავს და, მაშასადამე, საზომის დამოუკიდებლად შედგენა მას არ შეუძლია. ამიტომ პირიხის როლი „იპოსტასის“ (ტერფების ურთიერთშენაცვლების) შემთხვევაში ვერ შეედრება მახვილიანი ტერფების (მაგ., იამბის) როლს. ავიღოთ ტაეპი Адмиралтейская игла (პუშკინი). ბრიუსოვის სისტემის მიხედვით, რომელიც ტაებს ხელოვნურად ანაწილებს ტერფებად, მოყვანილი ტაეპი შედგება ორი პირიხისა და ამდენივე იამბისაგან²⁸. მაგრამ ამით ხომ უარყოფილია ტაეპის რიტმული იმპულსი, მისი ი ა მ ბ უ რ ი 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 ვიპოვიოთ. ასეთი თეორიული უხერხულობა იგრძნო ჯერ კიდევ ა. ბელიმ, თუმცა შემდეგში თვითონვე შეეცადა (ყალბად) აქცენტური მეტრიკისა და რიტმის ძიებას პროზაში.

ვ. ბრიუსოვი ლექსის რიტმს ეძებს ს ქ ე მ ა შ ი, საგანგებოდ იკვლევს სხვადასხვა ტერფების (უმთავრესად ო რ ტ ე რ ფ ი ა ნ ი ჯ გ უ ფ ე ბ ი ს ა ნ უ „დიპოდიები“) შეხამებისა და ურთიერთშენაცვლების კანონს — იპოსტასს. ზოგადად ეს თეორია შეიძლება მოინათლოს ლ ო გ ა ე დ უ რ თ ე ო რ ი ა დ, რომელიც ლექსის რიტმის თავისებურებას ხედავს საზომის, უკეთ, მეტრული სქემის განყენებული ნაკვეთების ანუ ტერფების ურთიერთშენაცვლებაში, ლექსის რიტმის გამოხატულებად მას მიაჩნია ელემენტები, რომელთა საზღვრები სრულიად პირობითია ტაეპში. ვ. ბ რ ი უ ს ო ვ ი ს თ ე ო რ ი ა ე რ თ-ე რ თ ი ს ა ხ ე ა დ ო გ მ ა ტ ი კ უ რ ი მ ე ტ რ ი კ ი ს ა²⁹.

ვ. ბრიუსოვის შრომებმა დიდი გავლენა იქონიეს კერძოდ

ს. გორგაძეზე, რომელმაც თავისი მონოგრაფიის („ქართული ლექსი“, 1930) მნიშვნელოვანი ნაწილი რუსი ავტორის მკვლევარ თეორიულ საფუძვლებზე ააგო.

6

არანაკლებ აბუნდოვანებდნენ საკითხებს ფორმალისტებიც, რომლებიც ლექსის თეორიას ეხებოდნენ. მეთოდოლოგიის სფეროში ისინიც სიმბოლისტებივით სცოდნენ. რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ჯერ არ ყოფილა სერიოზული ცდა ფორმალისტების დასკვნების რადიკალური რევიზიისა და მათი შრომებიდან ბევრი რამ დღესაც მზამზარეული სახით გადადის, მაგალითად, უცხო ენების ფონეტიკის უახლეს სახელმძღვანელოებში. ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია შევჩერდეთ ამ საკოლის 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 (იშვითად 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...) — კომბინაცია: „რიტმული მონაცემის (задание), განმსაზღვრელ ნორმას ეწოდება მეტრი“³⁰. „რიტმი არის რეალური თანმიმდევრობა ტაეპის წარმოთქმის თვისობრივ შეთანაბრებაში. რიტმი ინდივიდუალურია თვითეული ტაეპისათვის. ერთი მეტრული სქემის ტაეპები შეიძლება ღრმად განსხვავდებოდნენ რიტმის მხრივ“³¹. „რიტმი აღიქმება საშუალო, განსაკუთრებით ხშირი, განსაკუთრებით მოსალოდნელი რიტმული სურათის ფონზე. ამ რიტმულ მოლოდინს, რომელიც იქმნება რიგი წარმოხატქმელი ტაეპებისაგან გამოწვეულ, შეერთებულ შთაბეჭდილებათა აღქმაში, ამ საერთო წარმოდგენას ლექსის რიტმულ ხასიათზე, ვუწოდოთ რიტმული იმპულსი ანუ რიტმული მონაცემი, რადგან პოეტისათვის 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 შეფარდებათა თვითნული ტაეპისათვის ცალკე. 3. რიტმული იმპულსი — საერთო შთაბეჭდილება ლექსის რიტმული სისტემისა, რომელიც იქმნება აღსაქმელი ლექსის მეტი თუ ნაკლები რიგის ტაეპების აღქმის საფუძველზე³².

თუ საცილობელი არაა მეტრის ზოგადი დახასიათება (მეტრი-ნორმა!), სამაგიეროდ 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 მაინცადამაინც 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 ის ინერცია რიტმისა, ის საერთო რიტმული მონაცემი, ის კანონზომიერებანი რიტმული მოძრაობისა, რომელსაც ჩვენ აღვნიშნავთ ტერმინით — მეტრი“³³. ამრიგად, ჟირმუნსკისათვის, წინააღმდეგ ბ. ტომაშევსკისა. „საერთო რიტმული იმპულსი“ მეტრშია მოცემული. მაგრამ როგორ ესმის ჟირმუნსკის თვითონ „რიტმის ინერცია“? მოვუსმინოთ: „ტაეპში მეტრული კანონის მონაწილეობა შეიგრძნობა, როგორც ინერცია რიტმისა (მანვილი, რომელიც მოცემულ ტაეპში არაა, ზის სამანვილო 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 თვითნული მეტრულად სამანვილო მარცვალი, თუნდაც მას ფაქტიურად მანვილი არ მოუდიოდეს, ჩვენთვის წარმოადგენს პრინციპულად მანვილიან მარცვალს“³⁴. „ამრიგად, მეტრის გარეშე არაა რიტმი“³⁵. „მეტრი არის საერთო კანონი ძლიერი და ასუსტი ბგერების თანმიმდევრობისა“³⁶.

მაშასადამე, ვ. ჟირმუნსკის აზრით, რიტმი უმთავრესად მეტრშია რეალიზებული. მიუხედავად ამ წინააღმდეგობისა ორი ფორმალისტის დასკვნებს შორის, ისინი ერთში მაინც შეთანხმებულნი არიან: რიტმი უფრო ფართო ცნებაა და ამდენად უპირისპირდე-

ბა მეტრს. რიტმული მოვლენები, რომელთაც ა. ბელი განმარტავდა, როგორც „მეტრიდან გადახვევა“ (მახვილების დაკლება ტაეპში ანუ პირისხები იამბების ნაცვლად), კერძოდ, ვ. ჟირმუნსკის გაგებულ 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 rhythmizomenon) ბუნებრივი ფონეტიკური თვისებები; 2. მეტრი, როგორც იდეალური კანონი, რომელიც მართავს ძლიერი და სუსტი ბგერების თანმიმდევრობას ტაეპში; 3. რიტმი, როგორც ძლიერი და სუსტი ბგერების რეალური თანმიმდევრობა, რომელიც აღმოცენდება სიტყვიერი მასალის ბუნებრივი თვისებებისა და მეტრული კანონის ურთიერთმოქმედების შედეგად“³⁷. 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 ტაეპში, წინააღმდეგ მეტრისა, როგორც იდეალური კანონზომიერებისა, განყენებული სქემისა, სავსებით შეესაბამება ა. ბელის ძირითად აზრს და ანთავისუფლებს ამ აზრს იმ არამოდენილი ფორმულირებისაგან, რომელმაც მთელი რიგი გაუგებრობანი და ხშირად უმართებულო თავდასხმებიც გამოიწვია“³⁸.

მთელი ეს ფორმალისტური მსჯელობა (სიმპტომატურია ჟირმუნსკისა და ტომაშევსკის³⁹ დაახლოება ბელის ძიებასთან რიტმიკის დარგში) მეთოდოლოგიურად მიუღებელია.

რასაკვირველია, სალექსო რიტმის შესწავლას უნდა წინ უსწრებდეს იმ ენის ფონეტიკური კანონების გათვალისწინება, რომელსაც ლექსთწყობა განეკუთვნება. ენის ფონეტიკური კანონები საერთო საფუძველია ამა თუ იმ ლექსთწყობის ბუნებისა. მაგრამ რიტმის ცნების განმარტებისას ენის „ბუნებრივი ფონეტიკური თვისებებისათვის“ ხაზგასმა სრულიად ზედმეტია, რადგან ლექსი კონსტრუქციული სისტემაა და ენობრივი ელემენტები მასში მონაწილეობენ ან პირვანდელი, ხელშეუხებელი სახით (თუ ისინი მოცემული კონსტრუქციისათვის ასატანი ან შესაბამისი აღმოჩნდებიან) ანდა, უფრო ხშირად, დეფორმირებული სახით. ლექს-

ში უკვე აღარ მოგვეპოვება to rhythmizomenon (რიტმიზაციის მასალა), გვაქვს საბოლოოდ გარიტმული, კონსტრუქციად ქცეული ენობრივი ელემენტების სალექსო სისტემა. ლექსის მთლიან რიტმულ სისტემაში რომელიმე ღრმად თვალსაჩინო დისონანსი (მაგ., მეტრის უხეში დარღვევა, მახვილთა წესრიგის აღრევა, უადგილო ცეზურა და სხვ.) მართალია, ამხელს to rhythmizomenon-ს (სიტყვიერი მასალის ძალმომრეობას რიტმზე), მაგრამ მსგავსი მოვლენები უნდა განვიხილოთ, როგორც დეფექტი და დაუმთავრებლობა მასალის რიტმულად გაფორმების პროცესისა: Ρυθμιζόμενον, არსებითად ფიქციაა; ლექსში ჩვენს წინაშეა არა მასალა, რომელიც უნდა გარიტმულ იქნას, არამედ უკვე გარიტმული, დეფორმირებული მასალა; არა რυθμιζόμενον, არამედ έρρημιζόμενον. მას არ შეუძლია „მოწყდეს“ რიტმს იმიტომ, რომ ის უკვე თვითონვე არის დაქვემდებარებული მის ზეგავლენას⁴⁰. ყოველგვარი თავისუფლება მასალისა ზედმეტად ხაზს უსვამს თვითონ რიტმის — მასალის დეფორმატორის — როლს. ეს მომენტი განსაკუთრებით ცხადი ხდება მაშინ, როცა „მასალა“ ამკარად არღვევს კონსტრუქციის ფარგლებს. ერთი მაგალითიც ქართული პოეზიიდან.

დ. გურამიშვილის „დავითიანი“-ს ერთ-ერთ 16-სტროფიან საფინალო ლექსში „ამ წიგნის გამლექსავის ასულის მოხსენება“ (1—15 სტროფები 4-ტაეპიანია, მე-16 სტროფი კი — 8-ტაეპიანი) სრულიად თავისუფლადაა ერთმანეთთან გაერთიანებული მეტრულად განსხვავებული ტაეპები. ამ ტაეპების მეტი წილი 13-მარცვლიანია, შიგადაშიგ გვხვდება 10-მარცვლიანი და 14-მარცვლიანი ტაეპები (მაგ., იხ. სტროფები 16 და 17). ხშირად დარღვეულია 13-მარცვლიანი ტაეპებისათვის დამახასიათებელი განლაგება სიტყვებისა და მახვილებისა, მაგ., ნაცვლად ტიპიური სქემისა ' ' ' ' ' ' // ' ' ' ' ' ' („ღმერთო აღმიხილე // თვალი გონებისა“) გვაქვს ასეთი საზომიც ' ' ' ' ' ' ' ' ' ' („განუმსუბუქე, მძიმე ცოდვანი შეუნდე“). ამგვარი მეტრული კაკაფონია სრულიად უჩვეულოა დ. გურამიშვილისათვის. ლექსის კონსტრუქციის დაშლა საერთოდ იშვიათია ქართულ კლასიკურ პოეზიაში. გურამიშვილის დასახელებულ ლექსში კი to rhythmizomenon მართლაც არ განიცდის მეტრული კანონის ზეგავლენას, 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 საზომი ექსისა.

მაშასადამე, ლექსში „სიტყვიერი მასალის“ (რიტმიზაციის მა-
ხალის) თავისუფალი დინება უმაღლვე ამჟღავნებს თვითონ მეტრუ-
ლი კანონის უხეშ დარღვევას და ნაწარმოებს პოეზიის გარეშე აყე-
ნებს: როცა ასეთი რამ დაშვებულია, საქმე გვაქვს დეფექტთან,
თუმცა დეფექტი თავის მხრივ რიტმის კონსტრუქციულ როლზე
მიგვითითებს და არა პირიქით. თვითეულ ლექსს (მათ 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 ნაგარაუდვე ფარგლებში მოძრაობის დროს. ჯებირების
ნებისმიერი გადალახვა „პატიმრებს“ აკრძალული აქვთ.

ჩვენი შეხედულება საბოლოოდ ასე ფორმულირდება:

ლექსის რიტმი მთლიანი სისტემაა. მეტრუ-
ლი სქემა საზომის სტატიკური გამოხატუ-
ლებაა, შეიძლება მისი თვალით შესწავლაც
კი (მაგ., გრაფიკული ნიშნებით აღნიშვნა მა-
ხვილიანი და უმახვილო მარცვლებისა). ლექ-
სის რიტმის რეალური აღქმის დროს კი მეტ-
რი ძირითადი ფაქტორია და არეგულირებს
ტექსტის დანარჩენ რიტმულ ელემენტებს.
მათს ურთიერთ დაპირისპირებას არავითარი
საფუძველი არ გააჩნია. ამიტომ „რიტმული ვა-
რიაციები“, ან „რიტმული იმპულსი“ თუ „სა-
ერთო შთაბეჭდილება“, ვითარცა ლექსის რეა-
ლური რიტმის მოვლენები, მეტრისადმი და-
პირისპირებას კი არ გულისხმობენ, არამედ
თვითონ მეტრთან (ძირითად საზომთან ანუ
იდეალურ ნორმასთან) ლექსის დანარჩენი
რიტმული ელემენტების შეფარდებას (მახვი-
ლების დაკლება, ზედმეტი მახვილების გაჩე-
ნა და ა. შ.). რიტმი ბგერითი ელემენტების ში-
ნაგან წინააღმდეგობათა დიალექტიკური
მთლიანობაა.

ეს თვალსაზრისი სავსებით ანთავისუფ-
ლებს ლექსის თეორიას ყველა ჯურის მეტა-

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 მარტოდენ რიტმის ფუნქციურ 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, ზაზს 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, აზრითი მომენტის კარნახით, მეტწილად ერთი ძირითადი — დანარჩენ სიტყვიერ მახვილებზე უფრო ძლიერი — აქცენტის (ფრაზული ან ლოგიკური მახვილის) მატარებელია. ამიტომაც პროზული ტექსტის სკანდირებისას შეუძლებელია ყველა მახვილის თანაბარი 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.

* *

როგორი დასკვნები გამომდინარეობს ჩვენი თეორიული ექსპერსიდან?

ვერც დასაველეთის 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 მეცნიერული გადაწყვეტა. ანტიისტორიზმი და სქოლასტიკური 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, მეტწილად სასკოლო სახელმძღვანელოებში.⁴ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ლექსის თეორია ერთ წერტილზეა გაყინული.

ჩვენი მონოგრაფიის პოზიტიური ნაწილი მიზნად ისახავს ქართული სალექსო ენის თავისებურების, კერძოდ მისი რიტმული სტრუქტურის შესწავლასა და გაანალიზებას ახალ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე.

თავი მეორე

ქართული ვერსიფიკაციის 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 უძღოდა 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 გადაიქცა 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 ახსნა ყოველად მოუხერხებელია და ქვემოთ ამაზე უფრო ვრცლად გვექნება საუბარი. ქ ა რ თ უ ლ კ ლ ა ს ი კ უ რ ლ ე ქ ს ს ს ა კ უ თ ა რ ი ე ნ ო ბ რ ი ვ ი თ ა ვ ი ს ე ბ უ რ ე ბ ა ნ ი ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ს, მაგრამ ზოგიერთი მოვლენის ისტორიული თვალსაზრისით ახსნის დროს გარედან მომდინარე გავლენებისათვის 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 მესუთე ტერფისა) სპონდეთი და შეექვსე ტერფი უეჭველად ორმარცვლიანია (სპონდე ან ქორე). განსაკუთრებით ხშირად ჰბაძავდნენ ამ მეტრის ევროპული ენების ლექსთწყობაში, სადაც აღნიშნული საზომის შიგნით დაქტილურ ტერფებს მეტწილად ქორე ენაცვლებოდა. აქედან წარმოდგა გავრცელებული ტიპი „დაქტილურ-ქორეული

პეგზამეტრისა“, 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?

აღნიშნულია, რომ ეფრემ მცირეს თავის „ელინთა-მეზღაპრობაში“ მოჰყავს ციტატი ჰომეროსიდან ლექსად („მარცულედი სიტყვთ“). აი მთლიანად ეს ადგილი:

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

„ამის ვისიმე || დგომამ ცხენისაჲ || სასმენელ იქმნა || ბაგათა ზედა“¹.

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

„და პირველთა მათ ომიროსისთჲ წარმოიღებდა სტიქონთა, და თქუა:

«არა კეთილ არს || მრავალ უფლებამ, || ერთ უფალ იყავნ || და ერთ მეუფჳ»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 ჰეგზამეტრის დაქტილური შემადგენლობა და მარცვლებრივი რაოდენობა დაცული არაა³. თარგმნილი სტიქონები 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 მოჰყავს სხვა ენების სილაბურ-ტონურ სისტემებში. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ამ ფაქტს ჩახრუხაძის ოცმარცვლიანი ქორე-დაქტილური მეტრების გენეზისის ახსნის საკითხშიაც. საკმარისია ეფრემ მცირეს „მარცულედ სიტყვებს“ გაუჩნდეთ რითმა, რომ მივიღოთ ე. წ. „ჩახრუხაული“. ზაერთოდ კი, ჩახრუხაძისა და შავთელის ოდების უაღრესად ახლო გაცნობა ცხადყოფს, რომ მათი აღმოცენება უაღრესად მწიგნობრულ ხასიათს ატარებს.

ასევე მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ დღესდღეობით პირ-

ველი ნიმუში 16-მარცვლიანი (ურითმო) „დაბალი შაირისა“, მისთვის დამახასიათებელი მეტრული სტრუქტურით, აგრეთვე პომეროსის პომის ერთი ტაეპის ქართული თარგმანის სახით გვხვდება. ს. ყაუხჩიშვილმა გამოარკვია, რომ „იროიკოს“, ე. ი. ბერძნულ მეტრიკაში გავრცელებულ საგმირო ეპოსის მეტრს, ეფრემ მცირე „სთარგმნის იამბიკონით საღვთისმეტყველო ეპიგრაფების გადმოცემის დროს, ხოლო იმავე „იროიკოს“, არა-საღვთისმეტყველო ძეგლებიდან ამოღებულს, ის სთარგმნის სხვა საზომით“⁴. ამგვარი „სხვა საზომით“ („საერო“ მეტრით, ანუ ოცმარცვლიანი ტაეპით) უთარგმნია „ილიადა“-ს ის სტრიქონი, რომელსაც პ. ინგოროყვამ მიაქცია ყურადღება და ჩვენ ზემოთ მოვიყვანეთ. ეფრემ მცირეს კიდევ გადმოუღია პომეროსის ერთი ტაეპი, რომელიც ე. წ. „დაბალი შაირის“ სახითაა გამართული და მოყვანილია ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის თხზულების „საადუმლოდ ღმრთის-მეტყუელებისათჳს“ ერთ-ერთი სქოლიოს ქართულ თარგმანში; აი ეს ტაეპიც:

„ბარბით მცემელობს პირმშო-შობ ვერ მეცნიერი 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 დამოკიდებულებას. მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშნა აგრეთვე თეორიულ განათლებასაც სტილისა და მეტრიკის საკითხებში. ჯერ კიდევ ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ხმარებული ტერმინოლოგია („ოკტოიხოს“ — „რვა ეპა“, „იამბიკო“, „სტიხოს“, „აკროსტიხი“ და თვით ტერმინი „მუკლიც“ სტროფის მნიშვნელობით) მათს ბერძნულ წარმოშობაზე მიუთითებდა და ამხელს ძველი ავტორების ღრმა განსწავლულობას ამ დარგში. XI—XII საუკუნეებში ბერძნულ-ბიზანტიურ 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 „პ ო ე ტ უ რ ი ტ რ ო პ ე ბ ი ს ა და პ რ ო ს ო დ ი ი ს“ განმარტებანი ბერძნული ტრაქტატიდან⁷. საკუთრივ მეტრიკის დარგში თუ დღემდე უცნობია სპეციალური ტრაქტატი კლასიკური

ეპოქიდან, სამაგიეროდ ჩახრუხადისა და შვეთელის 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.) „მაკამების“ (ნოველების) წიგნში გვხვდება შინაგანი რითმებით დაწერილი ორსტრიქონიანი ლექსი, რომლის წყობა სავსებით ანალოგიურია ქართული ჩახრუხაულისა. „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: „ამ 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 უკუსაგდებაც: 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 „ჭაშნიკის“ 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 უნებ 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 შას 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 „ჭაშნიკში“:

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

ქართულ პოეზიაში საბასათვის ასეთი ადგილის მიჩენის უფლებას მამუკას აძლევდა ეპოქის თვალსაზრისი — პოეტის როლი ფასდებოდა ნოვატორობით ლექსთწყობაში. ეს შეხედულება გამოთქმულია მოტანილი აბზაცის ბოლოში: „...ი მ ა შ ი ბ ე ვ რ ი გ მ ა [ე. ი. მეტრი, საზომი] მ ო უ ყ ვ ა ნ ი ა ო“.

მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ წარმოადგენს ქართულ პოეზიაში წარმომავალი მოვლენების თეორიულ გამოძახილს. 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 მამუკას მთელ რიგ მითითებებში. მისი „ჭაშნიკი“ 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 „ჭაშნიკში“ ხედავდნენ უმთავრესად ნორმატიული პოეტიკის ნიმუშს და იგი მართლოდენ იდეოლოგიური მხრით აინტერესებდათ. ცნობილია, რომ „ჭაშნიკის“ ავტორის კლერიკალურმა შეხედულებებმა საგრძნობი გავლენა იქონიეს XVIII საუკუნის ქართულ პოეზიაზე, განსაკუთრებით მის ემიგრანტულ ფრთაზე (მაგ., დავით გურამიშვილზე, რომლის მისტიკური ლაღისი და ბიბლიური თემებისადმი ინტერესი ნაწილობრივ მამუკას თეორიულ შეხედულებათა საფუძველზეა აღმოცენებული). მაგრამ ქართული მწერლობის ისტორიკოსები მხოლოდ ამ ფაქტის აღნიშვნით კმაყოფილდებოდნენ. „ჭაშნიკის“ ძირითადი ნაწილი, რომელიც ქართული ლექსთწყობის საკითხებს ეხება, დღემდე არ გამხდარა დამოუკიდებელი 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 „ჭაშნიკის“ კვლევითი სისტემისა¹¹.

ყურადღებას იქცევს კოდექსის სათაური:

„ქ: ს წ ა ვ ლ ა: ლ ე ქ ს ი ს: თ ქ მ ი ს ა და: და ს ა წ ყ ი ს ი:
პ ი რ ვ ე ლ ი: წ ი გ ნ ი ს ა: ა მ ი ს ჭ ა შ ნ ი კ ი ს ა: პ ო ვ ნ ი ლ ი:
მ ა მ უ კ ა ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი ს: მ ი ე რ: ძ ვ ე ლ თ ა ნ ა თ ქ ვ ა -
მ თ ა გ ა ნ:“

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

მამუკას სათაურშივე აქვს აღნიშნული, რომ „ჭაშნიკი“ არის „ს წ ა ვ ლ ა ლ ე ქ ს ი ს თ ქ მ ი ს ა“, ე. ი. მოძღვრება ლექსის ტექნიკურ საკითხებზე. მაგრამ როგორ ესმის ავტორს სიტყვა „ლექსი“? გულისხმობს იგი ცალკე სიტყვას, თუ მთლიანად ჟანრს — ლექსს — დღევანდელი გაგებით?

XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში და XIX საუკუნის 30-იან წლებში „ლექსი“ ზოგჯერ გამოიყენებოდა „სიტყვის“ (слово) მნიშვნელობითაც. მ. ბარათაშვილი კი მას ძველი გაგებით ხმარობს. ამ შემთხვევაში „ჭაშნიკის“ ავტორი სავსებით ნათლად წერს:

„ლექსი ორ სტრიქონსაც კჳვიან და ამბავს ერთად გალექსულს, სულ ლექსის წიგნსაც, — ყველას ლექსი კჳვიან“.

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

ასევე ნათელი როდია საზომთა ცალკეული ელემენტების ნომენკლატურა „ჭაშნიკში“. სამწუხაროდ, მამუკა ხშირად ბუნდოვანი ენით წერს და ტერმინებსაც ურევს. ასე მაგ., „ტაეპს“ იგი ერთგან „სტრიქონის“ მაგიერ ხმარობს, სხვა შემთხვევაში კი ამ ტერმინით ლექსის ერთ-ერთ გვარს აღნიშნავს (საბაჟ მიბადებით). მიუხედავად ასეთი აღრევისა, მაინც ხერხდება ტერმინების დაზუსტება.

ტაეპს მამუკა უწოდებს „სტრიქონს“ და ის „მუხლების“ კომბინაციად მიაჩნია. ეს ირკვევა, კერძოდ, რუსთაველის შაირის განხილვისას. ასე, მაგ., მამუკას მოჰყავს „მალალი შაირის“ — („ჭაშნიკით“ — „მოკლე შაირის“) რამდენიმე მაგალითი, ოთხად ჰყოფს მათ და ბოლოს წერს: .

„ეს შაირი ოთხად გაიყო, დახედე თითო-თითო ორი სიტყვა შეუწყვიტა, თუ ერთი თუ მეტი, ის მეოთხედი გაიჭრება, 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 „მალალი შაირის“ სხვა ნიმუშის („მე რუსთველი ზელობითა...“) შესახებაც:

„ეს ამიტომ ამისთანას შაირს გააკეთებს [რომ] ამისი პირველი მუხლი და სამი სხვა ტოლ-ტოლი არიან. ეს ერთი სტრიქონი რომ ოთხად იყოფა, 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“ („ჭაშნიკით“ — „გრძელ შაირს“) მის შესახებ მამუკა აღნიშნავს:

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

გამოთქმა „მუტლების მეტნაკლებობა“ გულისხმობს რუსთველის დაბალი შაირის „მუხლების“ მარცვლობრივ განსხვავებას მცირე

ც ვ ზ უ რ ე ბ შ ი. ამ განსხვავებას, მამუკას აზრით, იწვევს სიტყვათა სხვადასხვანაირი „გ ა წ ყ ო ბ ა“ ტაეპში, ანუ „სტრიქონში“, რაც თავის მხრივ შაირის მეტრულ ტონს ცვლის („ს ხ ვ ა დ ა ს ხ ვ ა ხ მ ე ბ ი შ ა ი ქ მ ნ ა“). მართლაცდა, თუ გავიზიარებთ მამუკას ლ ო გ ო მ ე ტ რ უ ლ თ ვ ა ლ ს ა ზ რ ი ს ს, რომელსაც საზომის ძირითად ელემენტად მიაჩნია ს ი ტ ყ ვ ა ა ნ ს ი ტ ყ ვ ა თ კ ო მ პ ლ ე ქ ს ი („მუგლი“) და არა ტ ე რ ფ ი, როგორც აქცენტური რიგის ერთეული, რუსთაველის „დაბალი შაირი“ მართლაც სხვადასხვა რაოდენობის სიტყვიერი ჯგუფებისაგან შედგება.

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

მაგრამ რას ნიშნავს ტერმინი „ხ მ ა“?

ამ ტერმინით მამუკა ნათლავს მეტრს ანუ საზომს.

„ჩახრუხაულის“ ანალიზის დროს მამუკა შემდეგნაირად ალაგებს ოთხმარცვლიან სიტყვას: „მიჯნურობას / მიჯნურობას: / . / მიჯნურობას: / მიჯნურობას“ და განმარტავს: „ამასაც (ე. ი. ოთხმარცვლიანი სიტყვებისაგან ან სიტყვათა კომპლექსებისგან შედგენილ ტაეპს. — ა. გ.) სამი სტრიქონი ა მ ი ს ხ მ ი ს ა მი ე ც და ეს სიტყვა ამისთანა ჩახრუხაულს გააკეთებს, როგორც ეს ჩახრუხაული არის“ (შემდეგ მოყვანილია „თამარის ქების“ სტროფი: „თამარ წყნარი...“).

როგორც ვხედავთ, მ. ბარათაშვილი მეტრის ცნების გამოსახატავად ხმარობს ტერმინს „ხ მ ა“, ხოლო საზომის თავისებურებას ხედავს „ს ი ტ ყ ვ ა თ ა გ ა წ ყ ო ბ ი ს“ ამა თუ იმ სისტემაში.

„ჭაშნიკის“ ტერმინოლოგია ამით ამოიწურება. ვლებულობთ შემდეგს ნომენკლატურას:

1. „ლ ე ქ ს ი“ — ლექსი (стихотворение, vers).
2. „მ უ ხ ლ ი“ — სიტყვების განსაზღვრული ჯგუფი ტაეპის შიგნით (სასკოლო მეტრიკაში შეესაბამება დიპოდიას).
3. „ს ტ რ ი ქ ო ნ ი“ — ტაეპი (стих, stichos).
4. „ქ მ ა“ — საზომი (размер, metrum).
5. „გ ა ყ ო ფ ა“ ან „გ ა ჭ რ ა“ — სიტყვათა შორის ბუნებრივი პაუზა ანუ ცეზურა (caesura).

3

„ჭაშნიკში“ განხილულია ქართული ვერსიფიკაციის ზოგიერთი სხვა საკითხიც. მაგ., მამუკას აღნიშნული აქვს ქართული ლექსის სტროფებს შორის სილაბური განსხვავებების შემთხვევები: „... თუ-

ცა წინა მთქმელებს ადგილ-ადგილ შაირი და გრძელ-ჩახრუხაული ჩაურევიათო“, — წერს იგი. მამუკა წინააღმდეგია ასეთი „ჩარევისა“ და იმოწმებს ირანული პოეზიის ტრადიციას: „...სპარსის მო-შაირეთში ეს უკადრისი არის, ამისათვის რომ ის ამბავი ს უ ლ ე რ თ ი რ ი გ ი ხ მ ა უნდა იყოს, სხვა ხმები სხვის რიგისათვის არის, რომელსაც თვითეულად ამას ქვემო გამოვაცხადებ“.

„ჭაშნიკი“ აკანონებს ამა თუ იმ საზომს გარკვეული თემისათვის; მაგრამ ერთი ლექსის ან პოემის ფარგლებში მეტრული მრავალფეროვნების წინააღმდეგ მამუკას ბრძოლა უშედეგო აღმოჩნდა; XVIII საუკუნის პოეზიაში მის კანონს არ იცავენ თვით „ჭაშნიკის“ მიმდევრებიც — დავით გურამიშვილი და ბესარიონ გაბაშვილი (შღრ. პირველის „ქაცვია მწყემსი“ და მეორის „ასპინძისათვის“).

მამუკა ბარათაშვილს ჩამოთვლილი აქვს (ძირითადად) ქართული ლექსის შემდეგი ფორმები: 1. „გრძელ შეწყობილი გინა მდინარი“; 2. „შეწყობილი“; 3. „წყობილი მრავალმუხლი“; 4. „გრძელი შაირი სამკვეთი“; 5. „რეული“; 6. „იამბიკო“; 7. „შერეული“; 8. „მრჩობლელი“; 9. „ძაგნაკორული-ჩახრუხაული“; 10. „ლექსი“; 11. „ტ[ა]ქვი“; 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, იმდონად თქვა, ურიგო არ არის“.

ამონაწერიდან ჩანს, რომ ტერმინი „წყობილი მრავალმუხლი“ მრავალტაეპიან ლექსს გულისხმობს და ვერცელი „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“.

ზემოთქმულის მიხედვით, მამუკას მიერ ჩამოთვლილი სახელწოდებანი მეტწილად კომპოზიციურ ერთეულებს გულისხმობენ (მაგ., მოყვანილ რუბრიკაში „ლექსი“ ეწოდება ერთრითმიან ორტაეპიან ლექსს, საბას ზეგავლენით). „ჭაშნიკის“ ავტორი ცალკე ჩერდება ზოგი მათგანის მეტრზე, ე. ი. „ლექსების თქმის“ წესზე, და მთავარ ყურადღებას აქცევს „ს ი ტ ყ ვ ი ს გ ა წ ყ ო ბ ა ს“ ანუ

მუხლების დაჯგუფებას „ს ტ რ ი ქ ო ნ შ ი“, ტაეპის ფარგლებში. რადგან „ჭაშნიკის“ ავტორი არ იცნობს ან საჭიროდ არ სცნობს საზომის ტ ე რ ფ ე ბ ა დ დაყოფის მეთოდს, ამიტომ გრაფიკული სქემების ნაცვლად მიმართავს ორიგინალურ ზერხს: მოჰყავს ჯერ ნიმუში — ერთი ან მეტი რაოდენობის „სტრიქონი“ — და მერმე მარცვლებრივი რაოდენობის მხრივ შესაბამის რომელიმე სიტყვის ვარირებას მიმართავს. ასე, მაგ., მოყვანილია „გრძელ-შაირის“ 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:

— U — U U / — U U // — U — U U / — U U
 5 3 5 3

მეორე მაგალითი: ჩახრუხაძის ერთი სტროფის („თამარ წყნარი: / შესაწყნარი: / ვმა 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 გამოსატავს „მაღალი შაირის“ მეტრს.

აღსანიშნავია, რომ მამუკა განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ტაეპში სიტყვათა შორის არსებულ საზღვრებს — ტაეპის „გაყოფას“ ანუ „გაჭრას“. ჭრილის აღსანიშნავად „ჭაშნიკში“ 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 ტ ე რ ფ ი ს (ctona, fuss) ცნებას, იგი არ მიმართავს მეტრული სქემის ტერფებად დაყოფის პრინციპს და ანტიკური ლექსთწყობის ტერმინოლოგიას (ქორე, იამბი, დაქტილი და ა. შ.). მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკი“ არის ს ი ლ ა ბ უ რ - ლ ო გ ო მ ე ტ რ უ ლ ი თ ე ო რ ი ი ს ნ ი მ უ შ ი, რომელიც ქართულ ლექსს განიხილავს „სიტ-

ყვების გაწყობის“ მხრივ. საზომი მას მიიჩნია სიტყვიერ ჯგუფებს შორის არსებული პაუზების მიხედვით დაყოფილ „სტრიქონად“ და არატერფების კომბინაციად.

ასეთია „ჭაშნიკის“ შინაარსი მეტრიკის თვალსაზრისით. როგორც პირველი ცდა ქართული პოეტიკისა, „ჭაშნიკი“ ელემენტარულია, მაგრამ თავისი დროისათვის მას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, გურამიშვილისა და ბესიკის ლექსთწყობა ბევრით არის დავალებული მამუკას ამ პაწია ტრაქტატისაგან. უნდა ვივარაუდოთ, რომ რუსეთში მცხოვრები ქართველი ემიგრანტული წრეების პოეტურ შემოქმედებაზე „ჭაშნიკს“ 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. „ჭაშნიკი“ 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 წწ.).¹

უკანასკნელად ერთი შენიშვნაც: „ჭაშნიკს“ 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. „ჭაშნიკს“ მნიშვნელობა აქვს ქართული ლექსის ისტორიულ-გენეტიკური თვალსაზრისით განხილვისათვის, ისიც მხოლოდ XVIII საუკუნის ქართული მეტრიკის 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 ფიქრობ-

¹ [1954 წელს გ. მიქაძემ მიაკვლია „ჭაშნიკის“ წყაროს — კანტემირის მიერ ლათინურად დაწერილი შრომის რუსულ თარგმანს (1722 წ.), რომელიც სპარსულ-არაბული ვერსიფიკაციის სახელმძღვანელოს წარმოადგენს. (იხ. ბიბლ. № 61). არაა სადავო, რომ მ. ბარათაშვილს ეს წიგნი გამოუყენებია.]

დნენ, თითქოს ქართული ლექსის რიტმს განსაზღვრავს მარცვლების თანაბარი რაოდენობა ტაეპებში, მეორენი კი ამტკიცებდნენ — 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 ტერფებისაგან შედგენილი და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული კომპლექსი, ქართულმა ლექსთწყობამ არ იცის, იგი არაა მოცემული ურყევი და წმინდა 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 მთავარ 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 ერთსხვა 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 „თამარისანი“ კიდევ უფრო შესანიშნავია პირველზე თავისი, თითქმის უმაგალითო პარმონითა და ლექსების ძალზე ძნელი გვართ. ამ პოემის საგანს წარმოადგენს ქება თამარ დედოფლისა, მაგრამ რაც მეტად საინტერესოა — ესაა ქება, რომელიც საკმაოდ დიდ წიგნს შეადგენს და შეთხზულია თამარისადმი თითქმის მარტოოდენ ნართაული და საზოგადო სახელებისაგან. და ყველაფერი ეს თვითული დამოუკიდებელი ტერფითაა შერჩეული რითმაში, რომელიც მიყოლებით თექვსმეტჯერ მეორდება ერთს ოთხტაეპიან ლექსში. მომდევნო ხანაში იწყება შემდგომი რითმა და ამდენჯერვე მეორდება; რითმების ზომიერი და პარმონიული ხმოვანება იწვევს სმენისათვის სასიამოვნო სიმფონიას, ხოლო იდეების გამოსახვა (соображение идей), გადატანები და ნართაული, განსხვავებული მნიშვნელობანი თვითონ სიტყვათა ერთნაირს ხმოვანებაში, შეადგენენ აზრების უაღრესად გონებამახვილურ თამაშს. მაგალითი ამ პოემიდან ქვემოთ იქნება წარმოდგენილი. ეს თხზულება, ლექსების მექანიზმის მხრივ, მისი სილამაზის დიდი ნაწილისა და ქართული ენის მოქნილობის ჩათვლით, არც ერთ ენაზე არ გადაითარგმნება ზუსტად. [ხოლო], პირიქით, იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ რუსთველს ოდესმე ვიხილავთ რუსულ ენაზე, თუმცა მალე არა. რადგან მაღალი სტილი (стиль) თამარისანის ეპოქის მწერლებისა საზოგადოდ ძნელი გახდა ამჟამად ქართველებისათვისაც.

ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონური ა, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა, იმიტომ რომ ქართული ენა სავსეა მრავალმარცვლიანი სიტყვებით და მახვილი მრავალნაირი აქვს. მასში მეტწილად იხმარება პირიხო-დაქტილური მეტრი (— — — — —), თუმცა ძველი ბერძნული პოეზიის ყველა დანარჩენი მეტრიც ენათესავენა მას. ქართულ ლექსებს აგრეთვე აქვთ ცეზურა. ბერძნულთან შედარებით მათში ზედმეტია რითმა, რომელიც ბოლოში ეკვრის, როგორც ევროპულ ენებში. რითმის ხმარება მათ სპარსელებისაგან ისწავლეს და მათი მაგალითის მიხედვით ნაწერში სტრიქონის ბოლოს ცალკე გამოჰყოფენ თვით რითმის ასოებისა. თუმცა უახლოესი ქართველი მელექსენი რითმას ზოგჯერ ერთადაც წერენ.

ქართული ლექსების ძველ გვართაგან ყველაზე გავრცელებულია ცხრა-რვა საერო და ერთი საეკლესიო, რომელიც იამბიკოდ იწოდება. ამ უკანასკნელ გვარში სტროფი შედგება ხუთი ტაეპისაგან, რომელსაც ზოგჯერ ერთნაირი რითმა აქვს, ზოგჯერ კი — ურითმოა, მისი მეტრი შემდეგია:

— — — — — || — — — — —

ერთრითმიანი სამი ტაეპისაგან, რომელთაგან პირველი ორი ერთი მეტრისაა და ერთს აქვს რითმა, მესამე კი ურითმოა და აქვს მეტრი შემდეგი ნიმუშის მიხედვით:

1. და 2. ო—ო—ო ო—ო

3. ო—ო—ო—ო—ო—ო

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

—ო—ო—ო—ო

მეექვსე გვარია ფისტიკაური, შედგება აგრეთვე რვა ტაეპისაგან, მეტრის მხრივ სხვადასხვანაირი რითმებიანი მეორე გვარი ჩახრუხაულისაგან.

მეშვიდე გვარი ლექსი შედგება ერთრითმიანი ორი ტაეპისაგან შაირის მსგავსად:

ო—ო—ო—ო ო—ო—ო—ო

მეჩვიდმეტი 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. მისი მეტრი ასეთია:

ო—ო—ო ო—ო

[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 შეორდება თვითეული ოთხი ტაეპის შემდეგ. თითქმის ყველა მათი სიმღერა იწყება ალეგორიით ან შედარებებით (ПОДОБНЯМИ) 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 კარგ სმენას მოწმობს¹². საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ბოლხოვიტინოვს „ქართული პროსოდი“ ტონურად მიაჩნია, თუმცა იქვე უშვებს

შეცდომას, თითქოს ბერძნული და ლათინური პროსოდიაც ტონური იყო. ეს შეცდომა გასაგებია მე-XIX საუკუნის დასაწყისისათვის, როცა ახალი ენების კვლევის დროს ე. წ. სასკოლო მეტრიკა განსხვავებას ვერ ამჩნევდა ანტიკური და ვეროპული ვერსიფიკაციის კანონებს შორის.

ე. ბოლხოვიტინოვი მა პირველად გამოიყენა ტერმინი ცეზურა ქართული მეტრების დახასიათებისას, შეეცადა რითმის გენეტიკურ ახსნას, თმონიმების 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 ტაეპის 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 ჩახრუხაულში („თამარ წყნარი...“), რაც, აგრეთვე, სიმართლეს არ შეეფერება¹³.

აღნიშნული შეცდომები ქართული პროსოდიის კანონების სუსტი ცოდნით აიხსნება, მაგრამ ბოლხოვიტინოვს მეტი არც მოეთხოვებოდა. დამოუკიდებლივ ამისა, ბოლხოვიტინოვი მა პირველად გაცნო ქართული ლექსთწყობის გრაფიკული სქემები არა მარტო რუსეთს, არამედ დასავლეთსაც¹⁴.

6

ე. ბოლხოვიტინოვისაგან სრულიად დამოუკიდებლად შეეხო ქართული ლექსთწყობის საკითხებს მრავალმხრივ განათლებული მწერალი იოანე ბატონიშვილი. „კალმასობაში“ (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. უნარების მხრივ მწერლობის კლასიფიკაციის დროსაც იოანეს ნაშრომის აღნიშნულ ნაწილს რუსული წყაროების დიდი გავლენა ეტყობა (მაგ., ტერმინი „ეპიჩეური“ რუსული эпический-ს პირდაპირი გადმოქართულება).

„კალმასობაში“ ლექსთწყობის საკითხებზე მსჯელობა ასეთი დიალოგით იწყება.

„რაისა შინა მდგომარეობს მეხანიზმა ანუ ხელოვნება ლექსთა მომთხრობისა?

იო ა ნ ე: იგი მდგომარეობს ხმევათა შინა შეწყობათა და თან-ხმობათა, ვითარცა წარსაკითხველად, ეგრეთვე საგალობლოდ და სამღერლადაცა თანხმობდეს შეთხზულნი იგი ლექსნი, და ესე სა-თანადო არს დამარხვად ყოველთა მოლექსეთაგან“¹⁵.

ამგვარი შესავლის შემდეგ იოანე ბატონიშვილი უშუალოდ ეხება ლექსის მეტრიკას:

„პ ე ტ რ ე: რაჲ არს ლექსი?

იო ა ნ ე: ლექსი არს სიტყვა უწყებულთა განზომილებათა, ანუ მუხლთაებრ გაწყობილი.

პ ე ტ რ ე: რაჲ არს მუხლი?

იო ა ნ ე: მუხლი არს ორთა ანუ სამთა მარცვალთაგან შედგი-ნება სიტყვებთა თუ ლექსთა.

პ ე ტ რ ე: რაჲ არს მარცვალი?

იო ა ნ ე: მარცვლად იწოდების იგი, სადაცა უკვე არს ხმოვანი ასო და ანუ რაოდენ გვარ არს მუხლნი.

პ ე ტ რ ე: რაჲ არს იამბა?

იო ა ნ ე: იამბა არს იგი, რომელსაცა ლექსსა თუ შაირსა აქვს პირველი მარცვალი შემოკლებულე, ხოლო მეორესა გრძელი, ესე იგი: უფალი, ხოლო მეორე ბრწყინვალე.

პ ე ტ რ ე: რაჲ არს ზორეჲ?

იო ა ნ ე: ზორეჲ არს, რომელსაცა ლექსსა თუ შაირსა აქვს პირ-ველი მარცვალი გრძელი, ხოლო მეორე შემოკლებული, ვითარ მთო-ვარე, ხოლო მეორე მზეჲ“¹⁶.

როგორც ვხედავთ, იოანეს აზრით ლექსის სპეციფიკურ ნიშანს წარმოადგენს სიტყვების „მ უ ხ ლ ე ბ ა დ“ დაყოფა და მათი გარ-კვეულ სისტემაში ჩამოყალიბება. „მ უ ხ ლ ი“ კი იოანეს მიაჩნია განსაზღვრული რაოდენობის მარცვლების მქონე სიტყვების „შ ე დ-გ ი ნ ე ბ ა დ“. ამ საკითხში იგი მამუკა ბარათაშვილის შეხედულე-ბას იზიარებს. „ტ ა ე პ ი ს“ ნაცვლად იოანეც „ს ტ რ ი ქ ო ნ ს“ ხმარობს, ხოლო ტერფები („იამბა“, „ზორე“) მექანიკურად შემო-აქვს რუსულ ლიტერატურაში გავრცელებული ანტიკური ტერმინო-ლოგიის გავლენით. იოანე ამ ტერფებს ბერძნული მეტრიკისათვის შესაფერი გაგებით განმარტავს (აღნიშნული აქვს მათი სიგრძე-სი-მოკლე) და ამხელს ინერციას, რომელიც რუსულ მეტრიკაში ბატო-ნობდა იმ დროს. როგორც ცნობილია, რუსული ლექსი სილაბურ-ტონური სისტემისაა, მაგრამ აღრინდელი მკვლევარნი სიტყვაში

მახვილის ადგილს გრძლად მიიჩნევდნენ, უმახვილო მარცვლისას კი — მოკლედ. ეს იყო მექანიკური გამოყენება მეტრული სისტემის ლექსთწყობის ცნებებისა სილაბურ-ტონური სისტემის ტერმების დახასიათებისას. ამ თვალსაზრისით არის დაწერილი ვოსტოკოვისა¹⁷ და სხვა რუსი ავტორების შრომები გასული საუკუნის პირველ მეოთხედში. მაგრამ ქართული ლექსის საზომების კვლევის დროს იოანე ბატონიშვილი ტერმის ცნებით არ სარგებლობს და „კალმასობაში“ ზოგი მათგანის ჩამოთვლას უშუალო კავშირი არ აქვს ავტორის მსჯელობის საგანთან. მოყვანილი მაგალითებიც არ არის სწორი. მაგ., იოანეს იამბურ ტერმებად მიუჩნევია დაქტილური სიტყვები „უფალი“, „ბრწყინვალე“ და ა. შ.

იოანე ბატონიშვილი ქართული ლექსის „გვარებს“ განიხილავს „ხმოვანი“ და „უხმოასობების“ თანაბრობის მხრივ. მაგალითისათვის ერთი დიალოგი:

„პეტრე: ვითარი გვარი აქვს შაირსა?“

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

თვითო სიტყვაზედ და მზერით / 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 26 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 „გვარნი“ 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 ყოველთვის შედგება ოცდაორის უხმოს ასოთი და თექვსმეტის ანუ ჩვიდმეტის ხმოვნითაც, და ოდესმე უფრო მეტის ასოს უხმოთითაც, გარნა გვარი ამისი არს ორი ტრიქონი ბოლოებით თანაწორი და ერთი მძიმედ განყოფილი ტაეპში, ესრეთ:

გვიჯობს სიკვდილი ქებული / თავის გაწირვა ნებითა,
სიცოცკლე მოყივნებულსა, / აუგინსა ვნებითა¹⁹.

პირველ სტრიქონში 23 თანხმომანია, მეორეში კი — 20. იონეს განმარტებას არავითარი საფუძველი არ მოეპოვება და იგი თვითონაც ამჩნევს, რომ ასეთ სტატისტიკაში რაიმე კანონზომიერების დაცვა შეუძლებელია. ამიტომ იძულებულია აღნიშნოს, რომ უხმონი გვხვდებიან „ო დ ე ს მ ე ტ რ ი კ ა დ ა ნ ა კ ლ ე ბ ი ც ა“.

თანხმოვანთა სტატისტიკაში შეცდომების დაშვება სრულიად არ იყო მოულოდნელი, მაგრამ იოანე ასეთ შეცდომებს იმეორებს ხ მო ვ ა ნ თ ა აღრიცხვის დროსაც. მაგ., მისი აზრით „მრჩობლელი შაირული არს ორტრიქონიანი, შემდგარი ჩვიდმეტისა ხმოვნითა ასოთი ესრეთ:

რა სიყვარული დაადოს / პირობის განაკიდარმა,

გულსავით უძღვნას სიბრძნენი, / სულისა განაზიდარმა²⁰.

ნამდვილად კი ეს „მრჩობლელი“ 16 ხმოვნია.

შეცდომები მოეპოვება „ჩახრიხაული ძაგნაკორულის“ დახასიათებაშიაც: „კალმასობის“ ავტორის შეხედულებით ეს საზომი „ო ც დ ა ო რ ი ს ხ მ ო ვ ა ნ ი თ ა ა ს ო თ ი“ შედგება, მოყვანილი სტროფების ტაეპები კი ოცმარცვლოვანია²¹.

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

ჩვენ აღნიშნული გვქონდა, რომ თავისი ტრაქტატის შესავალში იოანე ბატონიშვილი დავალებულია რუსული წყაროებისაგან (ლიტერატურული ჟანრების კლასიფიკაცია, ტერმების სახელწოდებანი და მათი დახასიათება). უეჭველია, 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 „ხმოვანი“ ასოები მიიჩნია.

ქართულ საზომებს იგი სილაბის მხრივ განიხილავს და, მამასადამე, არ ითვალისწინებს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობას. იოანეს გაუგებრობაც ამ წინადაგზეა წარმოშობილი.

რუსული წყაროებისა და ნაწილობრივ მამუკას „ჭაშნიკის“ გავლენას მოწმობს აგრეთვე ტაეპის მხველი მძიმეებით „განყოფა“: ამ ტერმინით იოანე ბატონიშვილი აღნიშნავს „ცეზურას“ ანუ

მამუკას „გაჭრიტ“ ხერხს. ქართული ლექსის „გვართა“ სახელწოდებანი კი მეტწილად „ქილილა და დამანასაგან“ აქვს ნასესხები. იოანე სულ ოცდაოთხ „გვარს“ ასახელებს.

„პეტრე: რაოდენნი გვარნი არიან ლექსნი ანუ შაირნი, გინა სტიხნი ქართულთა ენისანი?

იოანე: არიან ოცდაორნი უკვე გვარნი თვისთვის საკუთარის სახელით წოდებულნი.

პეტრე: მითხარ, რომელნი არიან?

იოანე: 1) შაირი, 2) ლექსი, 3) ჩახრიხაული, 4) ფისტიკაური, 5) რეული, 6) შეწყობილი, 7) წყობილი, 8) მრჩობლელი, 9) მოკლე წყობილი, 10) შერეული, 11) მრჩობლელი შაირი, 12) მოკლე 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) ლექსია ანუ ბეჭდების გვარის ლექსნი, ხოლო 23) ოცდამესამედ ითქმის მესტიერეთაცა ლექსნი, გარნა იგინიცა არიან მოკლე წყობილთა გვარნი შაირნი, თუ ლექსნი, რომელთა ეწოდება მესტიერული, და ეგრეთვე მძეობისა და გლენთა 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 სახეები გარჩეული აქვთ აგრეთვე დავით რექტორს (გარდ. 1825 წ.) და თეიმურაზ ბატონიშვილს (1782—1846). პირველს ეკუთვნის ლექსების ცალკეულ „გვართა“ სახელების ახსნა-განმარტებანი, მათი დახასიათება მარცვლების რაოდენობისა და სტროფიკის მხრივ, მეტწილად შეცდომებით დამძიმებულნი²³; მეორეს კი — სპეციალური წერილი ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე „გვარნი ანუ საზომნი ქართული სა ე ნ ის ა ს ტ ი ხ თ ა“²⁴. ტაეპის მეტრულ ანალიზს ისინი იშვიათად მიმართავენ.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის“ ზემოთ განხილულ ნაწილს რაიმე თვალსაჩინო გავლენა არ მოუხდენია ქართული ვერსიფიკაციის ისტორიაში, ჩანს, იოანეს ენციკლოპედიური ნაწარმოები 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 ანალიზი საზომებისა, რკვევა ლექსთა „მეხანისმისა ანუ ხელოვნებისა“. 20-იანი წლების რუსეთში მოიპოვებოდა მეტრიკის სპეციალური სახელმძღვანელოები და რუსულ კულტურას ზიარებულ ქართულ წრეებს შეეძლოთ უშუალოდ ჩაეხედათ პოეტური ტექნიკას 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 ჩახრუნაძისა — ქება თამარ დედოფალისა — უმაგალითოჲსა 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 სხუადასხუთა მნიშვნელობათა მსგავს ხმოვანებასა შინა ლექსთასა შეადგენენ მახვილგონიერებასა აზრთასა“. (იხ. „მოკლე განხილუა ქართულისა ლიტერატურისა ანუ სიტყვიერებისა“, ჟურნ. „სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათა“, 1832, № 2, გვ. 31; შდრ. ჩენი „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“, 1938, გვ. 108). ეს ადგილი წარმოდგენს სიტყვასიტყვითს თარგმანს ბოლხოვიტინოვის სიტყვებისას: «...Посма «Тамариани» еще замечательнее... по безпримерной почти гармонии своей и весьма трудному роду стихов... Мерный и гармонический звон рифм производит приятную слуху симфонию; а соображение идей, переносы и намеки знаменований в самой подобозвучности слов, составляют остроумнейшую игру мыслей». (Истор. изобр. Грузии... 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 ვეფხისტყაოსანი დაწერილია შაირის ლექსით. პოეზიის ეს სა-

ხე შედგება ერთნაირ რითმებიან ოთხტაქტიან ლექსისაგან. საერთოდ ქართული ლექსები თავდება ხმოვნებით ა, უ, ი, ო, უ. პოემის ყოველი ტაქტის ზომა ასეთია:

(სს—)სს—(სს—)სს—(სს—) (სს—)“25.

ამ სქემის მიხედვით გამოდრს, თითქოს „ვეფხისტყაოსნის“ საზომი ანაპესტური ტერფებისაგან შედგება, ხოლო რითმა ეაჟურია.

ე. ბოლხოვიტინოვის ნარკვევი ცნობილი იყო აკად. მარტი 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 დაუსახელებლად სარგებლობდა ბოლხოვიტინოვის წიგნით. მაგ., დ. ჩუბინაშვილი სიტყვასიტყვით იმეორებს მის აზრებს, მაგრამ წყაროს არ ასახელებს:

„ქართული პოეზიის პროსოდია მთლიანად ტონურია, მსგავსად ბერძნულისა და ლათინურისა. ქართული ენა საესეა მრავალმარცვლიანი სიტყვებით და მახვილი მრავალნაირი აქვს. მასში მეტწილად იხმარება პირიხო-დაქტილური მეტრი, თუმცა ძველი ბერძნული პოეზიის ყველა დანარჩენი მეტრიც მას ენათესავენ. ქართულ ლექსებს აქვთ აგრეთვე ცეზურა. ბერძნულთან შედარებით მათში ზედმეტია რითმა, რომელიც ბოლოში შეერწყმის, როგორც უახლოეს ვეროპულ 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 ტაქტისაგან. თვითეული ტაქტის დასაპარულ ერთნაირი რითმაა. ამ ტაქტებით არის დაწერილი ვეფხისტყაოსანიც“²⁷. (შდრ. ამონაწერები ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან, აქვე, გვ. 50).

როგორც ვხედავთ, დ. ჩუბინაშვილს უცვლელად გადააქვს თავის წერილში ბოლხოვიტინოვის შეხედულებანი, თუმცა უფრო გვიან ის კატეგორიულად უარყოფდა ქართული ლექსის ტონურობას და საერთოდ მახვილის როლს ჩვენს პროსოდიაში (იხ. ქვემოთ, § 10). ე. ბოლხოვიტინოვის შეხედულება მას, ალბათ, იმთავითვე 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 გამოჩვენებული, მართლაც უარყოფდა აქცენტური სისტემის არსებობას ქართულ ლექსთწყობაში და ბოლხოვიტინოვის შეხედულება მის წერილში სრულიად შექანიკურად 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 გამოსჭვივის ტენდენცია ბერძნულ-ლათინურ მეტრიკასთან მსგავსების ძიებისა. მაგ., ანტონ I-ის „წყობილსიტყვაობა“ ერთს სქოლიოში პ. იოსელიანი წერს:

„შესამეცნებლად ლექსთა იამბიკოთა ვიტყვი, რომელ ქართველნი მწერალნი არ შესდგომიან სრულიადთა და ყოვლადთა კანონთა და წესდებათა, რომელნიცა მიუღიან ბერძენთა მსჯულად იამბიკოთათვის. ვკგონებ ესრეთი ცვალება იყოს უნებლიეთი მოთხოვნა ქართველთა სტიხთა თვისებისა და დაფუძნებულისა მარცვალთა ზედა (syllabe). გარნა ქართულთა იამბიკოთა შინა იპოვებიან ოდესმე ბერძნულთა იამბისა ბგერანი დაკტილი, სპონდე და ანაპესტი“³¹.

პ. იოსელიანი აქ ორ შეცდომას უშვებს: 1) თითქოს ქართულ ლექსთწყობას მართოდენ სილაბი განსაზღვრავს („დაფუძნებულსა 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 კი³².

პ. იოსელიანის შენიშვნებს საერთოდ ახასიათებთ ასეთი ეკლექტიზმი — ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბური სისტემისადმი მიკუთვნება, ხოლო, პარალელურად, მასში ბერძნული საზომების ტერფების ძიება. ავიღოთ მეორე მაგალითი: ჩახრუხაულის შესახებ

პ. იოსელიანი წერს: „ესაა რთული საშუალება (способ) ლექსთ-
წყობისა, 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 ტრადიციებისა და ეპიური პოემებისა-
თვის ამ სახის ლექსები იწოდებიან ალექსანდრიულად ანუ პერო-
იკულად და შედგებიან 12 მარცვლისაგან ვაჟური რითმებით და 13
ქალურით. ფრანგულთან საერთო სილაბური ლექსთწყობის საფუ-
ძველზე ჩახრუხადის ლექსი 20 მარცვლისაგან შედგება³⁴.

ანტანაკლაზისი (Antanacsis) მდგომარეობს რამდენიმე სი-
ტყვის ერთნაირი მნიშვნელობით ხმარებაში და უშუალოდ მეტრის
მომენტს იგი არ გულისხმობს — პ. იოსელიანი მხოლოდ გარეგნულ
ნიშნებზე მიუთითებს. უფრო მართებულია ჩახრუხაულის დამსგავ-
სება ალექსანდრიულ ანუ პეროიკულ ლექსთან: ორივე მეტრს ახა-
სიათებს დაქტილური შემადგენლობა, მრავალმარცვლიანობა და
ერთი სავალდებულო ცეზურა ნახევარკოლონის შემდეგ³⁵, თუმცა
ამათ შორის განსხვავებაც მოიპოვება. მაგ., ფრანგულ ალექსანდ-
რიულ ლექსს უეჭველად ვაჟური რითმა აქვს და ცეზურის წინ მა-
ხვილს ატარებს³⁶. საერთოდ, ქართულ კლასიკურ ლექსში ვრცელი
მეტრები შესაძლოა ბერძნული მეტრიკის მიბაძვითაც შეიქმნენ
(მაგ., დაქტილურ ბერძნულ ქეგზამეტრს ზეგავლენა უნდა მოეხდინა
ჩვენი ლექსთწყობის ზოგიერთ ფორმაზე), მაგრამ ანალოგიური შე-
ხვედრების მარტოოდენ გარეშე ფაქტორით ახსნა არ შეიძლება:
ჩახრუხაულისა თუ შავთელურის მეტრული სტრუქტურის თავისე-
ბურებანი თვითონ ენობრივი თვისებებით არიან შეპირობებული.

თავისი შეხედულებანი ქართული ვერსიფიკაციის ბუნებაზე
პ. იოსელიანმა უფრო მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ერთ საგაზეთო ნარ-
კვეეში³⁷. ავტორი ვრცლად გადმოგვცემს თავის ესთეტიკურ თვალ-
საზრისს საერთოდ პოეზიის შესახებ და შემდეგ ჩერდება ენობრივ
მომენტზე:

„ხალხთა გემოვნება სხვადასხვანაირად გამოიხატება ლექსების
შედგენისას. ნოელი თავის Gradus ad Parnassum-ში წერს, რომ
რაც უსაზღვროდ საამურია ერთს ენაში, ის არასასიამოვნოა მეორე
ენის გემოვნებისათვის. საუკეთესო ლექსები, განაგრძობს იგი, ე. ი.
ისინი, რომელნიც იწვევენ კმაყოფილების ძლიერ ეფექტს უახლო-
ეს პოეზიაში და რომელნიც მოსწონს სმენას ფრანგული, იტალიუ-
რი, გერმანული ენების ბაგეთაგან, არასაამურად გვეჩვენებიან ბერ-
ძნულ და ლათინურ ლექსებში. ამის გამო, ამბობს იგი, მარცვალ-
თა რაოდენობაზე დამყარებული (?) ბერძნული და ლათინური

ლექსების საზომებსაც არავითარი საამურობა არ გააჩნიათ უახლოეს პოეზიაში³⁸.

საკუთრივ ქართული ლექსთწყობის შესახებ პ. იოსელიანი წერს:

„ქართული ლექსთწყობა სილაბური ანუ მარცვალსათვლელია, მსგავსად იტალიელთა, ინგლისელთა (?) და ფრანგთა ლექსთწყობისა. ამის მიზეზია ქართულ ენაში უქონლობა ღია პროსოდისა, ერთადერთი საფუძვლისა მეტრული (სატერფო) ლექსთწყობისათვის, რომელიც ბერძნული და ლათინური პოეზიის კუთვნილებას შეადგენს. მასში (ე. ი. ქართულში. — ა. გ.). მეტწილად იხმარება პირიზო-დაქტილური მეტრი. თუმცა არის სხვა მარტივი და რთული მეტრებიც, მაგრამ თვითონ პროსოდის ფარულობის გამო ლექსთა ტერფები არც ისე ღიაა. ენა მდიდარია რითმათა თანახმიერი დაბოლოებით და იგი ადვილად კპოულობს 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 ზმნებად, მაგ., ოდეს, ოდესობა — Когда? სადა, სადაობა? (ubi, ubitas) და ეს სრულიად არ იწვევს ძალმომრეობას 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 მისდევენ. უდავოა, რომ სწორი, თანაზომიერი ტერფების შერჩევა უფრო ძნელია, ვიდრე შერჩევა რითმებისა, რადგან მელექსეს ის აჯილდოებს თავისუფლებით — მისცეს სიტყვებს მიმოხრა და დინება, ამ გზით მათთვის კეთილხმოვანებისა, სიმკვირცხლისა და მუსიკალურობის მისანიჭებლად³⁹.

მოტანილი ადგილი „შუქს ფენს პ. იოსელიანის თვალსაზრისს ქართული ვერსიფიკაციის ბუნებაზე. გამოდის, რომ: 1) ქართული ლექსთწყობა სილაბური სისტემისაა, მსგავსად იტალიურისა, ინგლისურისა (?) და ფრანგულისა; 2) პროსოდული 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 „მ ე ტ წ ი ლ ა დ პ ი რ ი ხ ო - დ ა ქ ტ ი ლ უ რ ი

მეტრი იხმარება“, მაინც „პროსოდის ფარულობის გამო“, „ტაქტების ტერფები არც ისე ღიაა“. ამიტომ, პ. იოსელიანის აზრით, ქართული ლექსი თავისუფლად ითხზება, სიტყვები თავისუფლად ლაგდებიან და პოეტი არ ხვდება დაბრკოლებებს „თანაზომიერი სიტყვების შერჩევის“ დროს.

მკითხველი ატყობს, რომ პ. იოსელიანის შეხედულებებს ნაწილობრივი ევოლუცია განუცდიათ, 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 ახსნათ ეს წინააღმდეგობა?

პ. იოსელიანი არაფერს ამბობს მახვილის როლზე ქართულ ლექსში. ამიტომაც კგონია, 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 „ზაკავკაზსკი ვესტნიკ“-ში. ამ გაზეთის რედაქტორი კი 1850 წელს იყო სწორედ პ. იოსელიანი. დ. ჩუბინაშვილს ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან აქვს ამოღებული (წყაროს დაუსახელებლად) რუსთაველის 16-მარცვლიანი შაირის დახასიათება და სწორედ ეს ერთადერთი ადგილი გაიმეორა პ. იოსელიანმაც 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. იოსელი-

ანი ზოგჯერ იმეორებს იმ განმარტებებს, რომელნიც „წყობილ-სიტყვაობის“ კომენტარში (1853) და „ქ. ღუშეთის აღწერილობაში“ (1860) გვხვდება. მაგ.:

„პოეტ შავთელის ლექსების საზომი არის ალექსანდრიულ ლექსთწყობის იმ გვარისა, რომელიც ბერძნებთან და ქვინტილიანთან ცნობილია ანტანაკლაზისის (Antanacclasis) სახელწოდებით... ლექსთწყობის ეს გვარი ქართულ სიტყვიერებაში შემოტანი შავთელის და რუსთაველის დროების პოეტის ჩახრუხადის მირომელმაც მას ჩახრუხაული უწოდა“⁴⁰. და იქვე, სქოლიოში, მ. ცემული აქვს ანტანაკლაზისის განმარტებაც: „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 უანრების საკითხში. ერთი ამონაწერიც:

„სტროფების, ანტისტროფებისა და პერისტროფების თამაშ ქართულ ლექსებში განსაცვიფრებელია. არ შეეჭვება, რომ ამაჴი კბაძავდნენ ბერძნული ოდების მწერლებს, რომელთა წყობის მიზანი იყო გამოეწვიათ ხმის მოძრაობა სიტყვების წარმოთქმის ან სიმღერის დროს; თვითონ სიტყვა ოღა გამოხატავს 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 საზომებისა 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. „ტაეპის“, 10. „ფისტიკაური“, 11. „მრჩობლელი“.

პ. იოსელიანი თანმიმდევრობით განიხილავს მათ:

„1. იამბიკური (იამბიკონი). უეჭველია ბერძნებისაგან არის ნასესხები, როგორც თვითონ სახელწოდება გვიჩვენებს. ლექსთწყობის ეს გვარი თავდაპირველად იხმარებოდა დრამატულ პოეზიაში მისთვის დამახასიათებელია ერთი მოკლე და ერთი გრძელი მარცხლისაგან შედგენილი ტერფი ტაეპებისა. პორაციუსი ასე განსაზღვრავს იამბს (Jambus): Syllaba longa brevi subiecta voca

jambus „მარცვალნი გრძელნი, მოკლეთაგან დამოკიდებულნი, იწოდებიან იამბიკოდ“.

რადგან პოეზიის ეს გვარი IV საუკუნიდან იხმარებოდა ბერძნული ეკლესიის შამების მიერ, ამიტომაც ქართულ ეკლესიაშიც, იმავე ბერძნული ეკლესიის საუკეთესო ნაშეირში, საეკლესიოდ იწოდება⁴³.

ბ. იოსელიანს მოჰყავს ნიმუშები ქართული იამბიკოებისა, უმაჯარესად 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 მნიშვნელობა პიროვნებისა, როგორც საგანი შექებისა. იამბური ლექსების საზომების ქორალური ამღერება, რაც მისი აღმოცენების საფუძველს წარმოადგენდა, აღმალღებს პიროვნების თავმდაბალ მნიშვნელობას. ქართული იამბის ლექსები არიან პირმშონი ღიმილისა, მაგრამ მშვიდი, წყნარი ღიმილისა, როგორც თვითონ ცხოვრება განდევილისა“⁴⁴.

„შაირის“ შესახებ ბ. 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 ტერფული შემადგენლობის მხრივ არ განიხილავს, როგორც ეს მოსალოდნელიც იყო, სილაბური თეორიის დამცველისაგან.

„ჩახრუხაულის“ გამო ბ. 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 ასეთის სახის პოეზიისა. ასეთივეა ამალღებული სიმღერა ლათინურ ენაზე: „Te Deum laudamus — შენ გაქებთ უფალო!“. ამბროსი მედიოლანელის თხზულება, რომელსაც ბერძნული ეკლესია იყენებს“⁴⁶.

„მაჯამის“, როგორც ლექსის „გვარის“, დაკავშირება ჩახრუხაულთან მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება, ისიც მარტოდენ რითმების სისტემის მხრივ. მაგრამ „მუხამაზს“ საერთო არაფერი აქვს „თამარიანის“ სტილთან, არც მედიოლანელის ცნობილ პიმნთან.

წარმოშობისა, მელოდიკისა და რითმების თანმიმდევრობის მხრივ მუხამბაზის სათავე არაბულ-სპარსულ პოეზიაშია⁴⁷. აგრეთვე ხელოვნური და საფუძველს მოკლებულია დასახელებული სალექსო ფორმების შედარება ქართულ ან ლათინურ ჰიმნოგრაფიასთან.

მცდარია „რეულის“ განმარტებაც: „რ ვ უ ლ ი. სახელწოდება მიიღო რვა მარცვლიანი ტერფებისაგან(?)“⁴⁸. ნიმუშად ავტორს მოჰყავს ორტაეპიანი 16-მარცვლიანი შაირი „ქილილა და დამანადან“, რომელსაც რვა ტერფიანობა არ ახასიათებს და, საერთოდ, გაუგებარია, რად დასჭირდა ავტორს მოტანილი საზომის დახასიათება ტერფული შემადგენლობის მხრივ.

„ძაგნაკორულის“ გამო (ისევე, 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 დანარჩენი სახეები ასეა განმარტებული: „ნ. შ ე რ ე უ ლ ი... ამ გვარის ნიმუშებს ვკითხულობთ „ქილილა და დამანაში“, 7. ლ ე ქ ს ი. სახელწოდება „ლექსი“ ქართულად ნიშნავს ს ი ტ ყ ვ ა ს და ლ ე ქ ს ს ან ს ი ტ ყ ვ ა თ წ ყ ო ბ ა ს. ამ სახელწოდების ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა მდგომარეობს ბერძნულ სიტყვაში, რომლისგან ნაწარმოებია „ლექსიკონი“ (Lexidium მცირე სიტყვა — გელისთან და Lexis — სიტყვა ლიუცილუსთან). ლექსთწყობის ამ გვარის ახსნა მე არ ძალმიძს. ნიმუშს მოვიყვან „ქილილა და დამანადან“ (მოყვანილია 2-ტაეპიანი ლექსები, ა. გ.). „8. წ ყ ო ბ ი ლ ი. ეს სახელწოდება [მომდინარეობს] ქართული სიტყვიდან „წყობა“ (გადმობეჭდილია ერთრითმიანი ოთხი ტაეპი „ქილილა და დამანადან“; „ენა მარჯვე, ენა ტკბილი...“, — ა. გ.). „9. ტ ა ე პ ი. ნიმუში ამ გვარისა „ქილილა და დამანაშია“, 10. ფ ი ს ტ ი კ ა უ რ ი. სახელწოდება შეიქმნა ბერძნული სიტყვიდან ფ ი ზ ი კ ა (ბუნება). აღწერის საგნად აქვს ბუნების სამი სამეფოს ქმნილებანი. 11. „მ რ ჩ ო ბ ლ ე დ ი...“ (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 დალატობს, უმაღლვე ხელოვნურ შედარებებს მიმართავს — ამსგავსებს მათ ბერძნულ-ლა-

თინური ლექსთწყობის წიმუშებს. შეცდომები მოეპოვება სახელწოდებათა განმარტებაშიაც (მაგ., „ფისტიკაური“ ეტიმოლოგიურად შედარებულია ბერძნულ „ფიზიკასთან“ და ა. შ.)⁵¹.

პ. იოსელიანი გაკვრით 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 ნარკვევი 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 საეხებით შეეფერება მისი ცდების ხასიათს ვერსიფიკაციის დარგში.

10

ქართული მეტრიკის ისტორიაში ცალკე უნდა გამოიყოს იმ გრამატიკოსების შენიშვნები, რომელნიც ჩვენი პროსოდის საკითხებს ეხებოდნენ. XIX 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 მარცულთა ლექსთა შინა ჯერ არს გამოლება გრძლად და რომელთა მოკლედ.

თუთეულსა ლექსთა შინა იქმნების ერთი გრძელი, ხოლო სხუანი მოკლენი: ნიშანი გრძელისა მარცულისა არს —, ხოლო მოკლისა ო. გრძელი მარცული არს იგი, რომელსა ზედაცა ამალდების ხმა.

§ 221. ქართულისა პროსოდისა კანონნი არიან შემდგომნი:

ა. ერთმარცულოვანნი ლექსნი ყოველივე არიან გრძელი ვ<ით-არც<ა ყოველთავე ენათა შინა, მაგ., მე, შენ, ძმა, ხმა და სხ.

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

გ. ოთხ-მარცულოვანთა, ხუთ-მარცულოვანთა, ექვს-მარცულო-

ვანთა და უმეტესთ ლექსთა შორის აღირიცხვან მარცუალნი ბოლოთაგან და მესამე მარცუალი დასასრულითგან არს ნიადაგგრძელი, მაგ., განათლება, ბედნიერება, განმანათლებელი, წარმოვლინებული და სხვ.

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

ბ. სათუთონი სახელნი უცხოთა ენათა, მაგ. კონსტანტინე, ალექსანდრე და სხ. გამოითქმიან თვსებისაებრ საზოგადოჲსა ლექსთა ხმარებისა⁵³.

როგორც ამონაწერიდან ჩანს, პ. იოსელიანი მახვილიან მარცვალს უწოდებს „გრძელს“, უმახვილოს კი — „მოკლეს“. ქართველი გრამატიკოსი ბერძნული პროსოდის ტერმინებით ნათლავს სულ სხვა ენობრივ მოვლენებს, რაიც გამონაკლისს არ წარმოადგენს ეპოქის ფონზე.

პ. იოსელიანი მა ბ ი რ ვ ე ლ ა დ მი უ თ ი თ ა ქ ა რ თ უ ლ ე ნ ა შ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი ა ნ ი („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 განეშორებიან ბრუნვლნი, არცა მიმოხრილნი, არცა რთულნი, არცა სხმით-გარდასლვთნი ქართულისა ენისა ლექსნი“ (ტერმინ „ლექსს“ პ. იოსელიანი ხმარობს СЛОЖО-ს მნიშვნელობით, ხოლო „სიტყვა“-ს — „წინადადების“ მნიშვნელობით; ამიტომაც, რომ „სინტაქსს“ იგი განმარტავს, როგორც „ლექსთა-თხზულებას“. იხ. „ღრამმატიკის“ შესავალი).

პ. იოსელიანის შეხედულებებს ჩვენ ი პროსოდის შესახებ წყაროს დაუხახვლებლად იმეორებენ დანარჩენი ქართველი გრამატიკოსები. ზოგი მათგანის განმარტებაში სიტყვასიტყვით ემთხვევიან პ. იოსელიანის ფორმულებს. კერძოდ, ნიკ. ჩუბინაშვილი რამდენიმე მისი ფრაზისა და შავალითების გადამწერლადაც გვევლინება.

ბოლოს უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული ლექსთ წყობის კვლევისას პ. იოსელიანი მა ს რ უ ლ ი ა დ და ი-

ვიწყა სიტყვიერი მახვილების როლი დამათორიტიშული ფუნქცია.

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

წერილში „ქართული პროსოდისათვის ანუ გამოღებისა“ 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 ო გრძელი მარცვალი არს იგი, რ<ომე>ლსა ზ<ედ>ა ცა ამადღებების ხმა და თვითოეულსა ლექსსა შ<ინ> ა იქმნების ერთი გრძელი, ხ<ოლო> სხვანი მოკლენი.

ქართველთა ღრამმატიკოსთა არა დაუდევიათ საჭიროდ ნაწილი ესე და ვიეთნიმე ამტიკებენცა, ვ<თარმ>დ ქართულსა ენასა არა აქვს პროსოდია: გარნა თვითოეულსა ენასა პროსოდია აქვს ესრეთ მიუცილებლად, ვ<ითარც>ა ნაწილნი სიტყვისანი, ხ<ოლო> მესტიხობისათ<ვი>ს არს, ვ<ითარც>ა სული ზორცთათ<ვი>ს. ხ<ოლო> საშუალობითა პროსოდისათა სტიხნი, ესრედ ითქმოდედ აღიწონებიან, ვ<თარც>ა სასწორითა აფთქისათა უმცირესნი ნაწილნი მისხლისანი, ვ<თარმ>ედ ხორბლის მარცულადმდე — და სტიხნი თვინიერ პროსოდისა არა არიან სტიხნი. დასარღვეველად ამისა არა ეხმარების ესე, რ<ომე>ლ უმეცარნი პროსოდისანი და თვით ღრამმატიკოსნიცა სთხზვენ სტიხთა ბუნებითსა ზ<ედ>ა ენასა. იგინი შეუდგებიან თვით ბუნებითსა გამოღებასა, ხ<ოლო> უცხოთა ენათა ზ<ედ>ა არავის ძალუქს შეთხზვა სტიხთა, უსწავლელად მის ენის პროსოდისა, 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 თვითეულსა ლექსსა შინა დასმულ არს გრძელთა ზედა მარცვალთა ნიშნად მახვილი, სადაცა ჯერ არს ამოღება ხმისა, და ამით მრავალჯერ განირჩევიან მნიშვნელოვანი ლექსთანი. მაგალ., Мýка ტანჯვა, Мукá ფქვილი; და თუმცა ქართულსა ენასა აქვს ესრეთივე თვისება, ა<რამე>დ საგონებელ არს, უადვილესი ყ<ოველ>თა ენათა, რაოდენნიცა არიან ქ<ვე>ყანასა ზედა და ესრეთ კანონნიცა პროსოდისანი ჰქონან ფ<რია>დ მცირენი და უადვილესნი:

1) ერთმარცვლოვანთა ლექსთა<თვი>ს რამელა ჯერ არს

თქმად, რ<ომელ> ყ<ოველ>თავე ენათა ზედა ამგვარნი ლექსნი არიან გრძელი მარცხალნი, 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,¹ მოძღუარი, ტაძარი, მდინარე, დიდება და სხვ.

3) ოთხმარცვლოვანთა, ხუთმარცვლოვანთა, ექვსმარცვლოვანთა და უმეტესთა ლექსთა შ<ორი>ს აღირიცხებიან მარცხალნი ბოლოთგან, — და შესამე მარცხალი დასასრულიდგან არს ნიადაგ გრძელი, მაგალ., განათლება, განსვენება, ბედნიერება, განმანათლებელი, წარმოვლინებული და სხვ.

4) კანონთა ამათ არა განეშორებიან: 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, ვაბრილ, დანიილ, ნაბუქოდონოსორ, სემირამიდა, თამარ, დამასკო, იერუსალიმი და სხვ. — გარნა ესენიც უმრავალჯერის მდამიურსა შ<ინ>ა ლაპარაკსა გამოითქმებიან თვისებისამებრ საზოგადოსა ხმარებისა⁵⁴.

მოყვანილი ამონაწერის ბოლო პარაგრაფების პ. იოსელიანის გრამატიკის სათანადო აღგილებთან შედარება ეჭვს არ სტოვებს, რომ ნ. ჩუბინაშვილს ზოგი აღგილი პირდაპირ გადმოუწერია თავისი წინაპრის ნაშრომიდან. დამოუკიდებელივ ამისა, საგულისხმოა მისი განცხადება, რომ ქართული გრამატიკოსები საჭიროდ არ თელიან პროსოდის საკითხების დამუშავებას, რადგან ფიქრობენ, თითქოს „ქართულსა ენასა არა აქვს პროსოდია“. საფუძვით გასაზიარებელია მოსაზრება, რომ „ქართულის ენისა პროსოდია არა ეგრეთ ძნელ არს, უთარცა ბერძნულისა ანუ სლავენურისა“, ე. ი. ბერძნული ან „სლავენური“ ტონიკის კანონებთან ქართული პროსოდის შედარება უსაფუძვლოა. რაც შეეხება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების განმარტებას გ რ ძ ე ლ და მ ო კ ლ ე მარცვლებად, შეცდომაა და ისევე კლასიკური ლექსთწყობის ტერმინოლოგიის მიბაძვით აიხსნება⁵⁵.

ქართული მეტრიკისა და პროსოდის საკითხებში საწინააღმდეგო შეხედულებას იცავს დ. ჩუბინაშვილი. მის გრამატიკულ შრომებში კვალიც არა ჩანს ბოლხოვიტინოვის მოსაზრებებისა, რო-

¹ დაბეჭდილია: „უფათი“.

მელიც მან შექანიკურად გაიმეორა „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ დაწერილ სტატიაში. წიგნში „Краткая грузинская грамматика“ (СПБ, 1855) დ. ჩუბინაშვილი „ქართული ლექსთწყობის“ შესახებ წერს: „ქართული ლექსთწყობა რუსულისაგან განსხვავდება მით, რომ ემყარება არა მახვილებს, არამედ მარცვლების რაოდენობას, მაშასადამე, ტონური კი არაა, არამედ სილაბური. ქართულ ლექსებს, განსაკუთრებით შაირს, აქვს ცეზურა; ხოლო იამბიკურ ლექსებს რითმა არ აქვთ“⁵⁶.

დ. ჩუბინაშვილი ქართულ ლექსებს მხოლოდ მარცვლებისა და სტროფის ტაეპების 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. „თევჯლიში“, 7. „მუსთაზადი“, 8. „გაფი“, 9. „იამბიკო“⁵⁷.

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

„საზომი ლექსთა საზოგადოდ არიან სამგვარნი: პირველს გვარსა ეკუთვნიან ლექსნი მახვილოვანნი, როდესაც სიტყვები გამოითქმებიან მახვილის შეწევნითა. მაგალ. რუსული ლექსები, მეორე, გრძელ და მოკლე მარცვლებიანნი, როდესაც თვითეულს სიტყვასა აქვს ერთი გრძელად გამოსათქმელი მარცვალი და სხვანი მოკლე, ვითარცა ბერძნულსა და ლათინურს ენებსა; მესამე, მარცვლოვანნი, სადაც დაიცვენ მარცვალთა რიცხვთა, როგორც ქართული, სპარსული და სხვანი“⁵⁸.

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

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

„რაც შეეხება ქართული ლექსების პროსოდიას, გასამართლებლად უნდა ვთქვა: ქართული ლექსები, როგორც ფრანგული, იტალიური და ა. შ. არსებითად სილაბურია. სილაბურ ლექსებში ყველა მარცვალი აღიარებულთა თანაზომიერად; მაშასადამე [ამ მეტრმა] არ იცის განსხვავება გრძელ და მოკლე ხმოვნებს შორის, მასში ყველა გრძელი და მოკლეა, არა ისე, როგორც ძველს კლასიკურს ლექსებში, ე. ი. არ გააჩნია მეტრული მრავალსახეობა, ხოლო მეტრი მას აქვს იმიტომ, რომ თანაბარი რიცხვის მარცვლები წარმოთქმებიან დროის თანაბარი ხანგრძლივობით, რაშიაც ყველა დარწმუნდება ქართული სილაბური ლექსების დეკლამაციის დროს. ამი-

ტომ საჭირო არაა ლაპარაკი გრძელი და მოკლე მარცვლებისა და მახვილების შესახებ. თანაც არც ერთ [ქართველ]მელექსეს არ დაუცავს გრამატიკაში გადმოცემული კანონები. ამაში რომ დავრწმუნდეთ, მოვიყვანთ მაგალითს „ვეფხისტყაოსნიდან“. ლექსი პე:

————————————————
ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა

——————————————————
შავი ცხენი სადავითა, ჰყვა ღომსა და ვითა გმირსა.

————————————————
————————————————

• ჭავჭავაძის ლექსები

——————————————
ლოთებო, ნეტავი ჩვენა,

————————————————
• დღეს მოგვეცა შვება ღზენა.

——————————————
——————————————

სადაა აქ ბერძნების მიერ მკაცრად დაცული მეტრი? აი რატომ არ შევენე 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 горнишь.

ავიღოთ მეორე მაგალითი:

Во поле /береза/ стояла

Во поле /кудрявая/ стояла,

Некому /березы/ заломаты

Понду /в лес/ заломаю.

სადაა აქ მარცვალთა თანაბარი რაოდენობა? ⁵⁹.

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 წარმოდგენილი. რადგან რუსთაველისა და ალ. ჭავჭავაძის ზოგიერთი ტაეპის

მეტრულ სქემაში დ. ჩუბინაშვილს ვერ უბოვია სუფთა სახის საზომი (ე. ი. მახვილთა თანმიმდევრობის იდეალური სახე, შესაფერი კლასიკური მეტრიკის ამა თუ იმ სქემისათვის), იგი უყოყმანოდ ასკვნის, 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 წმინდა საზომი არ გააჩნიათ (მაგ., რუსთაველის 16-მარცვლიანი შაირისათვის მეტრიკის მხრივ დამახასიათებელია ტაქები — ა. „იყო არაბეთს“... და ბ. „მე რუსთველი ზელობითა...“, რომელთა საზომები (მაღალი და დაბალი შაირი) უნაკლონი არიან მეტრული თვალსაზრისით. დ. ჩუბინაშვილის მიერ მოყვანილი ტაქები კი („ნახეს უცხო...“) ერთი ამთგანის (მაღალი შაირის) რიტმულ ვარიაციას წარმოადგენს სტროფში (ე. ი. გრამატიკოსის მიერ შენიშნული მოვლენა განეკუთვნება რიტმისა და არა მეტრული სქემის სფეროს). ქაოსი სუფევს მის მეტრულ სქემებშიაც.

კიდევ ერთი შენიშვნა: თვითონ დ. ჩუბინაშვილის სქემები ზუსტად ვერ გამოხატავენ შესაბამისი ტაქების მახვილების რიგს. მაგ., რუსთაველის ტაქებში „შავი ცხენი სადავითა ჰყვა ლომსა დავითა გმირსა“ წერილის ავტორს კავშირის ფორმა („და“) მახვილის მქონე მარცვლად მიუჩნევია და ა. შ. შეუსაბამო 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 სიმღერებშიაც, მაგრამ ამ ენების სილაბურ-ტონური სისტემის საზომებს არავინ ურევს ნაციონალური ხალხური სიმღერების წმინდა ტონურ საზომებში. თანაც: რიტმული ვარიაციები თვალსაჩინო თვისებებს წარმოადგენენ დასახელებული ორი ერის ლექსთწყობის რიტმიკისათვისაც.

ქართული ლექსის შესახებ შენიშვნები მოეპოვება ლ. ისარლოვს. პოპულარულ წერილში — „მოკლე კანონი ქართულის პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებებისა“⁶⁰ — ავტორი იზიარებს ქართულ ლიტერატურაში გავრ-

ცელბულ აზრს ჩვენი ლექსთწყობის სილაბურობის შესახებ: „ქართული ლექსების თვისება ანუ ლექსთწყობილება სილაბური; აღრეც ესრედ უწერიათ და ესლაც ისე სწერენ; ესე იგი, იგოდენნი მარცვალნი ლექსისა შემდეგ სტრიქონში, რაოდენიცა უნდა იყენენ წინა სტრიქონში“⁶¹.

ისარლოვს 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 პქონია პ. იოსელიანის რუსული ნარკვევი „ს ა მ გ ზ ა ვ რ ო შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი თ ბ ი ლ ი ს ი დ ა ნ მ ც ხ ე თ ა მ დ ე“ (1871) და აქედან ამოუკრეფია ლექსის „გვართა“ სახელწოდებანი და ნაწილობრივ — განმარტებანიც. იმ ლექსების შესახებ კი, რომლებშიაც სილაბური თანაბრობა და რითმების კანონზომიერი თანმიმდევრობა არაა დაცული, ისარლოვი წერს: „თუმცაღა დაუწერიათ აღრე პეტრიწეს, ანტონ კათალიკოზს, დავით ბატონიშვილსა ბერძნულისა და ლათინურის მიხედვით, ტონიკურის გვარად, ასე რომ რაოდენობა მარცვალთა და რითმის 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. ისარლოვი პირდაპირ სთარგმნის (წყაროს დაუსახელებლად) პ. იოსელიანის რუსული წიგნაკის სათანადო ადგილს: „იამბიკოს გვარი ლექსი შემოღებულია ბერძნულის და ლათინურის ენის მიბაძვით. ამ ლექსებით უწერიათ ძველად სასულიერო საგნები, უმეტესად მონასტრებში. ამგვარ ლექსებს ერქვა ძველად — „მარცვალნი გრძელნი მოკლეთაგან დამოკიდებულნი“, რომაელთ პოეტის ორაციოსის 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 ადვპტის წარმოდგენითაც ქართული ლექსთწყობა სილაბური სისტემისაა. მისი აზრით საზომში მთავარია: ა. მარცვლების თანაბრობა „სტრიქონში“, ბ. „მუხლების“ გან-

ლაგების სისტემა. გ. ცეზურა ანუ „გაყოფა“ და დ. რითმა. რამდენიმე მაგალითი:

1. „შ ა ი რ ი მდგომარეობს ოთხ-ოთხ სტრიქონის ლექსებიდან, 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 ორისავე შუა დაყოფილიდან შეადგენდეს ერთს სტრიქონს თექვსმეტმარცვლიანს“⁶⁴.

2. „ზაგნაკორულის“ შესახებ:

„ზომა ანუ მეტრი ათ-ათი მარცვალია სტრიქონში, ხუთხუთად დაყოფილი“⁶⁵.

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

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

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 „ვეფხისტყაოსანის შესახებ“ წარმოთქმულ სიტყვაში პოემის ფორმის საკითხებთან დაკავშირებით შემდეგი მოსაზრება გამოთქვა: „რაც შეეხება პოემის გარეგნულ ფორმას, ბროსეს გამოცემაში ის შეიცავს 1,639 ხანას. თვითეული ტაეპი 16 მარცვლისაგან შესდგება და იმავე სტროფის ყველა ოთხი ტაეპი ერთი და იმავე ძალიან მდიდარი რითმით ბოლოვდება. ეს მონოტონურობა არ შეურაცხყოფს ქართველის ყურს; ქართველები შიეჩვივნენ გრძელ სიმღერებს, რომლებშიაც თვითეული ტაეპი ერთი და იმავე რითმით ბოლოვდება. ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ რუსთველის ლექსების ზომა ს ი ლ ა ბ უ რ ი ა ო, მაგრამ მე მგონია, რომ ეს არ არის მართალი. ქართული ენა, მსგავსად ყველა ახალი ევროპულის ენისა, იცავს იმდენად არა ბგერათა ს ი გ რ ძ ე ს ა და

ძირითად საკითხებს, გვაძლევს საზომების კლასიფიკაციას და და-
მაჯერებელი მაგალითებით ასაბუთებს მახვილების ს ს ი ს ტ ე მ ი ს
არსებობას ქართულ ლექსში. კ. დოდაშვილი უარყოფს მისი დროის
ლიტერატურულ წრეებში გავრცელებულ აზრს, თითქოს ქართული
ლექსთწყობის ბუნებას მარტოოდენ მარცვლების თანაბრობა გან-
საზღვრავდეს და ცხადყოფს „რა უ ა ზ რ ო ბ ა ს წ ა რ მ ო ა დ-
გ ე ნ ს ც ა ლ ი ე რ ი მ ა რ ც ვ ლ ე ბ ი ს თ ვ ლ ა“, თანაც გვი-
ჩვენებს „თ უ რ ი თ განსხვავდება მარცვალთა რაოდენობით ერთნაირი ლექსები და რას უნდა მიექცეს მთავარი ყურადღება, როდესაც გვინდა შევიტყოთ წყობილება ლექსისა“⁶⁹.

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

ზემოთჩამოთვლილ პერიოდთა შორის რუსულს ენას შეჰფერის ხორე, იამბი, დაქტილი, ამფიბრახი და ანაპესტი. ჩვენ ენას კი ზორეი, დაქტილი, პირიხდაქტილი და პეონი მეორე. ამას, რასაკვირველია, მიზეზი აქვს და ამ მიზეზზე ქვემოთ მოვილაპარაკებთ, ეხლა კი შევეხებით პროსოდიული პერიოდების განსხვავებას ბერძენ-რომაელთა და ქართველთა ენების ლექსწყობაში. კლასიკურს ენებში ხმოვნები არიან ან მოკლენი და ხანგრძლივი ან ბუნებითადვე (natura) ან უხმო ბგერებთან შეწყობით (positio). ჩვენს ენაში კი, როგორც აგრეთვე რუსულსა და გერმანულში, ხმოვნებს არაერთარი გარჩევა არა აქვთ, ყველგან და ყოველ შემთხვევაში ერთნაირად იკითხებიან.

მახვილიან 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 ფილტვებიდამ ჰაერის ამოქშინებაში ანუ, მოკლედ რომ ვსთქვათ, ჩვენი ხმის ამაღლება ექსპირატორულია, ბერძენ-რომაელებისა-კი ხრომატიული. აქ დამკვირვებელი, უეჭველია იკითხავს: „თუკი ამისთანა თვალსაჩინო გარჩევა ჰქონია ჩვენსა და კლასიკურს ენათა

ხმოვნებს, მაშ პროსოდულს პერიოდებსაც უნდა ჰქონდეთ გარჩევა და ჩვენ სხვა რიგი სახელწოდება და ნიშანი უნდა მივცეთ“. ლიალაც საფუძვლიანი იქნება ამგვარი კითხვა და აი რატომ. მაგალითად, ბერძნული ხორეიოს, იგივე ტროხაიოს შესდგება სამი ხრონოს-პროტოსისაგან, თუ მივიღებთ მხედველობაში, რომ ხრონოს-პროტოს იქნება ყველაზე მოკლე საზომი ბერძნულის აგოგესი კითხვის დროს (იგივე ტემპი მუსიკაში). ორი პირველი ხრონოსპროტოსი შეერთდება ხანგრძლივ მარცვლად და, ამგვარად სტოპი მიიღებს შემდეგს სახეს: — ო. ასევე გაირჩევა, რასაკვირველია, დანარჩენი სტოპებიც ბერძენ-რომაელების მეტრიკაში, ხოლო ჩვენს ხორეიზე და სხვა პროსოდულს პერიოდებზე ამავეს ვერ ვიტყვით. ამათში მარცვლების სიხანგრძლივეს არა აქვს ისეთი გარჩევა, როგორც ზემოდა ვნახეთ ბერძნულში. ჩვენს ხორეიში შეგვიძლიან ერთრიგად გავაგრძელოთ პირველიცა და მეორე მარცვალიც.

ეო, მეო, კარი გამიღეო

— ო | — ო | ო — ო ო | — ო

უფრო სწორე იქნებოდა, რომ ჩვენ იმ სტოპებს, რომლებიც შეჰფერის ჩვენს ლექსწყობას ეუწოდოთ ხორეისებური, დაკტილისებური, პირინ-დაკტილისებური და მეორე პეონისებური⁷⁰.

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

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

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

3. კლასიკური ვერსიფიკაციის ელემენტები ქართულ ლექსწყობაში სხვა ბუნების მატარებელი არიან და საჭიროა ამ ელემენტების სახელწოდებათა ნაწილობრივი შეცვლა („ხორეისებური“, „დაკტილისებური“ და ა. შ.). დოდაშვილი საგანგებოდ შენიშნავს: „რუსი პროსოდისტები ლომანოსოფს აქეთ თავიანთ პროსოდაულს პერიოდს ერთიანად უხმობენ და ნიშნავენ როგორც ბერძნულ-ლათინურში, თუმცა მათ შორის დიდი საზღვარი ჰქვია“⁷².

ქართული პროსოდიის 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 მოუდის ბოლოდან მეორეზე, სამმარცვლიანებს — ბოლოდან მესამეზე, ოთხ-და ხუთმარცვლიანებს აგრეთვე ბოლოდან მესამეზე. ლექსების საზომების 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. ამისათვის ვამბობთ ხოლმე, რომ მახვილი სიტყვის ამა და ამ მარცვალზეა და არა ამა და ამ ხმოვანზე, თუმცა ხმოვანი არის მიზეზი, რასაკვირველია, მახვილის არსებობისა სიტყვაში. სიტყვა შეიძლება ხუთი და მეტხმოვნისანი 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 ლექსწყობისა 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 შესდგება 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: „ქართულს ენას ის თვისება აქვს, რომ ორი პროზული ხორეისებური ერთდება ზოლმე მეტრულ მეორე პეონისებურად. ამ მოვლენას ლაპარაკის დროსაც შენიშნავთ, მაგალითად, ორ სიტყვაში „თამარ მეფე“ ცალკე წაკითხვის დროს მოისმის ორი პროზული ხორეისებური, ერთად კი ისე ვკითხულობთ ამ ორ სიტყვას, თითქოს მახვილი ბოლოდამ მესამე მარცვალზე იყოს (თამარ მეფე — — — — — მეორე პეონისებური). ამ მოვლენას, რასაკვირველია, ლექსებში უფრო შენიშნავთ“⁷⁴. კვლევის ასეთი მეთოდი გავლენას ახდენს საზომების კლასიფიკაციაზე. გამოდის, თითქოს „ვეფხისტყაოსანის“

არავის უვლია. სიტყვიერების თეორიისა და გრამატიკის სახელმძღვანელოებში ლექსთწყობის საკითხები ძალზე მოკლედ, პრიმიტიულად და ხშირად სრული უმეცრებით იყო დამუშავებული; წინამდებარე მიმოხილვაში მათ ვერ შევეხებით (იხ. ბიბლიოგრაფიაში).

14

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 მესამე მარცვლისაკენ მიისწრაფვის. სწორედ ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ ერთ-და-ორმარცვლოვანი სიტყვების მიმობრუნვის დროს მახვილი მხოლოდ მაშინ ამოძრავდება ხოლმე, როცა მიმობრუნებულ სიტყვაში მარცვალთა რაოდენობა სამს გადააჭარბებს; 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 საკმარის მარტივად აქვს წარმოდგენილი⁷⁷. აქცენტის მოძრაობის ასეთი ახსნა, როგორც ს. გორგაძემ მოგვცა „ქართულ წყობილსიტყვაობაში“, დამაკმაყოფილებელი არაა და შეიცავს შინაგან წინააღმდეგობას, მაგ., თუ ქართული სიტყვების დაქტილური ბუნება უცვლელი რჩება, მაშინ ჩვენს ენაში „მოძრავი“ მახვილის არსებობას სხვაგვარი ახსნა ესაჭიროება. ტიპიურ „მოძრავ“ ან თავისუფალ აქცენტად იგი არ ჩაითვლება.

კ. დოდაშვილის მოსაზრებას მოგვაგონებს ს. გორგაძის შეხედულება „მუხლების“ (დოდაშვილით — „სტოპის“) შესახებ: „ორმარცვლიანი მუხლები ცალკედ არსად შეგვ-

ხვედრიაო“ (გვ. 16). ამიტომ, ორიენტი ბოლხოვიტინოვთან ერთად, რუსთაველის „დაბალ შაირში“ პირიხდაქტილისა (U-U-U) და დაქტილის (-U-U) 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 ტაეპის (CTHX) 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, ტაეპის ლოგაედური გაგების ნიადაგზე, მეტრული სქემისა და რიტმის ცნებები გაიგივებულა.

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 კეთილხმოვანებით კარგი პროზა სჯობია“⁸¹. ს. გორგაძის ცალმხრივი თვალსაზრისი („კეთილხმოვანებისა“ და „საამურობის“ მიხედვით ლექსის შეფასება) ანგარიშს არ უწევს ლირიკული კომპოზიციების ისტორიულ ცვალებადობის კანონს. ლექსის „კეთილხმოვანება“ სხვადასხვანაირად ფასდება ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში და ესთეტიკური კრიტიკერიუმი მუდამ მერყევივა: რაც „მძიმედ“, „არამუსიკალურად“ თუ „არასამურად“ ეჩვენება ერთ თაობას, მეორე თაობას იგი ლექსის ღირსებად მიაჩნია და ა. შ.

ს. გორგაძისათვის „მუსიკალურობა“ ლექსის უმაღლეს ღირსებას შეადგენდა. იდეალურ კანონად მიაჩნია აგრეთვე სტროფში ტაეპის თანაბრობაც, მაგრამ ამ შეხედულებას ანტიისტორიზმი ახასიათებს. თუ მკვლევარის აზრი გაეიზიარეთ მაშინ „უკანონო“ ლექსებად უნდა მივიჩნიოთ გურამიშვილის, ბესიკის და ნ. ბარათაშვილის

მთელი რიგი შედეგები. ქართულ მწერლობაში ეს თვალსაზრისი არასოდეს არ ყოფილა სავალდებულო. პირიქით, არსებობდა სრულად საწინააღმდეგო მოსაზრებაც. ასე მაგ., ჯერ კიდევ პ. უმიკაშვილი წერდა: „გურამიშვილი, რასაკვირველია, ატყობდა, რომ ქართულ ლექსს ერთი ნაკლულევეანება აქვს. რომ მარცვალთა რიცხვი თვითეულს ლექსში თავიდან ბოლომდის ერთგვარია, თუნდაც რომ ცეზურა სხვა და სხვა იყოს. ამ ნაკლულევეანების შემცნევა ნიკოლოზ ბარათაშვილსაც ეტყობა, რომელიც ამის მოსასპობლად სხვადასხვა ხანებს სხვადასხვა რიცხვიანის მარცვლით ახამებს (მაგალითად, მერანი); მაგრამ ესეთი ლექსები ამასაც ცოტა აქვს. გურამიშვილს უფრო წარმატებაში შეჰყავს ლექსთ თხზვა: იმას თვითო 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 ჰისტემების საუკეთესო თვისებანი: 1. მუხლისა და მახვილის ბუნებრივობა. 2. ტაქტთა რიტმული ერთგვარობა და თანაზომიერება და 3. უნაკლო რითმა“⁸³. მაგრამ 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 ურყევობა — ისტორიული ფიქციაა.

15

ენათმეცნიერების იმ სკოლას, რომელიც აკად. ნ. მარის მეთაურობით ეწეოდა მუშაობას ქართველური ენების შესწავლის დარგში, სპეციალური ნაშრომი არ მიუძღვნია ჩვენი ვერსიფიკაციის საკითხებისათვის. წმინდა გრამატიკულ მიზნებთან დაკავშირებით ქართული მეტრიკის საკითხებს შეეხო, ისიც გაკვრით, პროფ. ი. ყიფშიძე, უფრო გვიან კი — ნ. მარც.

„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“⁸⁴. რაც შეეხება ტონურ-სი-

ლაბური სისტემისადმი ქართული ლექსის მიკუთვნებას, ი. ყიფშიძე ამ საკითხში ნ. გულაქისა, კ. დოდაშვილისა და ს. გორგაძის ტრადიციას აგრძელებს, ხოლო მახვილის შესახებ ანვითარებს პ. იოსელიანისა და კ. დოდაშვილის შეხედულებებს: „მეგრულში, ი ს ე ვ ე რ ო გ ო რ ც ქ ა რ თ უ ლ შ ი, ორმარცვლიან სიტყვებში მახვილი მხოლოდ მეორეზე ზის და მესამეზე — სამ-და მრავალმარცვლიანებში“⁸⁵.

თავის ფილოლოგიურ შრომებში ნ. მარი სპეციალურად არ შეჩერებულა ლექსთწყობის საკითხების გარშემო⁸⁶ და მხოლოდ მონოგრაფიაში — „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 (paenultima) ან მესამე მარცვალზე (antepaenultima) ბოლოდან.

ა) ორმარცვლიანები:

კაცი, შვილი, ფერჯი, ჩემი, ვერძთ.

ბ) მრავალმარცვლიანები:

ქართველი ან ქართველი, მწერალი, ან მწერალი, შევიდეს ან შევიდეს, ურბნისი ან ურბნისი; ქუთაისი ან ქუთაისი; მარგალიტი ან მარგალიტი; აღმამშენებელი ან აღმამშენებელი.

ოთხ-ან ხუთმარცვლიან სიტყვებს შეუძლიათ შეიძინონ ორი მახვილი, მაგ., მარგალიტი, მაშენებელი, ხოლო უფრო მეტ მარცვლებიან სიტყვებში მეორე მახვილი აუცილებელია. ასე — აღმამშენებელი 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 გაეაძლიერებთ აქცენტს მარის მიერ ნაგარაუდევადგილას, 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, დაჲ, უინ.

§ 18. გაბმულ მეტყველებაში ერთმარცვლიანი სიტყვები ეკვ-

რიან ან ბოლოში, კქმნიან რა მათს უკანასკნელ მარცვალს, როცა ოცინი იწოდებიან ენკლიტიკებად, ან დასაწყისში და ქმნიან მათს პირველს მარცვალს, როცა ისინი პროკლიტიკებად იწოდებიან.

3 2 1 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 5
ჩემი + დაჲ, შევიდეს + და, და + ჩემი, ვინ + გითხრა, ცხრა +

4 3 2 1
მარგალიტი.

მარცვლების ეს შეერთებანი, როგორც ენკლიტიკებიანი და პროკლიტიკებიანი მთლიანი ერთეულები გამოთქმისა, 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 შემდგომში ორმარცვლიანი სიტყვა რჩება საესებით უმახვილოდ, ხოლო, მეორე მხრივ, ორ-და მრავალმარცვლიან სიტყვებს, ზედმეტმარცვლებიან ენკლიტიკაში, შეუძლიათ შეიძინონ მახვილი ბოლოს წინა მარცვალზე, ასე —

ა) ენკლიტიკიან სამახვილო კომპლექსებში:

ჩემი + დაჲ და ჩემი + დაჲ, ეგრძ + კქმენ და ეგრძ + კქმენ, 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 „ს ა მ ა ხ ვ ი ლ ო კ ო მ პ ლ ე ქ ს ი ს“ ცნების განმარტების შემდეგ ნ. 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-სილაბური: ხალხურ ეპოსში, როგორც საშუალო საუკუნეთა რომანტიკულ პოეზიაში, ბატონობს 16-მარცვლიანი საზომი.

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

ქართული მახვილის ორმაგობა ზელს უწყობს ქართული, ძირითადად სილაბური, ლექსთწყობის რამდენადმე 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 paenultima მახვილებით (⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥), ან ორ თანაბარ ტერფად — ერთი ხუთმარცვლიანად, მეორე სამმარცვლიანად (⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥), ორივე antepaenultima მახვილებით. ამ საშუალებით განსაკუთრებული ოსტატობით სარგებლობს რუსთაველი. მაგალითებად შეიძლება გამოვლევს ორი, ერთ რიგში მდგომი ხანა:

20. ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა მობურთალსა მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა, მართ აგრევე მელექსეთა ლექსთა გრძელთა თქუმა და ხევა: [—და რა, მისჭირდეს საუბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა.
21. მაშინლა ნახეთ მელექსე და მისი მოშაირობა, რა ველარ მიხედეს ქართულსა, დაუწყოს ლექსმან ძვირობა არ შეამოკლოს ქართული, არა ქმნას სიტყვა მცირობა: [—და კელ მარჯვედ სცემდეს ჩოგანსა, იხმაროს დიდი გმირობა.

მოყვანილი ორი ლექსთწყობის ტონურ წაკითხვას თვითეულის შიგნით მოეპოვება ვარიაციები, თუმცა ნაწილობრივ ცეზურის ბოლოსა და განსაკუთრებით ტაეპის ბოლოს, რომელთანაც დაკავშირებულია შესაბამისი რითმის მოთხოვნილება⁸⁹, ასეთი ვარიაცია დაუშვებელია: ნაჩვენებ ადგილებში მახვილი უცვლელად მოუღლით — მე-20 ხანაში მე-2 მარცვალს ბოლოდან, 21-ე ხანაში მე-3 მარცვალს ბოლოდან“.

6. მარის დებულებათა გარშემო უნდა შევნიშნოთ:

1. „ოთხმარცვლიანი ტერფები“ ქართულ ლექსში არასოდეს არ კქმნიან „თითქოს და იამბებს“. მარის მიერ წარმოდგენილ სქემიდანაც კარგად ჩანს, რომ „ოთხმარცვლიანი ტერფები paenultima მახვილებით (⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥)“ გვაძლევენ არა იამბებს, არამედ ქორეებს (დიქორუს). ამ ტერფის სახელწოდებად „იამბის“ შემოტანა დაუკვირვებლობის ნაყოფი უნდა იყოს.

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

ზოშიერებისა, ტერფებისა და ტონურობის მხრივ.

3. ნ. მარის აზრით, ქართულ ხალხურ და შუა საუკუნეთა ეპოსში „ბატონობს 16-მარცვლიანი საზომი“ (გვ. 14); თანაც ამავე მეტრზე რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ ამბობს: „ქართულში ორი ტონური საზომიაო“ (გარჩეულია იმავე 16-მარცვლიანი „შაირის“ ორი სახეობა). ეს საზომები მარტივი არაა.

4. ქართულ ენაში მახვილის „ორმაგი ბუნების“ გამო ნ. მარი ხაზს უსვამს ქორეულ მახვილებს სამ-და ოთხმარცვლიან სიტყვებში („მისჭირდეს“, „მობურთაღსა“ და ა. შ.), ე. ი. ისინი წაკითხული არიან ამფიბრაქებად (—'—) და დიქორებად (⊥⊥⊥⊥); 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 მარცვალზე⁵⁰.

5. მარის შენიშვნები ქართულ ლექსზე დიდად საყურადღებოა, მაგრამ უშეცდომო არაა.

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

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

მახვილის საკითხში ს. გორგაძე იზიარებს ნ. მარის შეხედულებებს (მკვლევარი საესებით იმეორებს ე. წ. „სამახვილო კომპლექსის“ ცნებას). საერთოდ კი ქართული სიტყვების დაქტი-

ლური 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 ტერმების „ერთიერთ შეხამება“ თუ „თანამიმდევრობა“ ლექსის რიტმულ ბუნებად მიაჩნია, „...სალექსო სტრიქონების შინაგანი რიტმიც... დამოკიდებულია არა უბრალო შემთხვევაზე და მგონის კაპრიზზე, არამედ იმაზე, თუ რა ტერმებისაგან შესდგება სალექსო ტაეპი და როგორი წესით მისდევნენ ეს ტერმები სალექსო სტრიქონებში“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 ტერმების თანმიმდევრობა, ურთიერთ მონაცვლეობა თუ „შეხამება“ რიტმის ზღვარს არ განეკუთვნება (ნ. „შესავალი“ აქვე და შენიშვნები). ამ მხრივ ს. გორგაძის მეთოდის შესახებ იგივე შეიძლება ითქვას, რაც რუსეთში ითქვა ვ. ბრიუსოვის სტიხოლოგიის შესახებ. ს. გორგაძეს, რასაკვირველია, უყოყმანოდ მიაჩნია ბრიუსოვის „იპოსტასის“ პრინციპი რიტმის ერთ-ერთ ძირითად ფაქტორად⁹⁴.

ს. გორგაძის შრომა არსებითად მეტრული სქემების კლასიფიკაციას შეიცავს და ქართული ლექსის რეალური რიტმის ელემენტებს არ ეხება. ყოველივე ეს გამოწვეულია თვით კვლევის მეთოდით — საზომში რიტმის ძიებით. ქართული ვერსიფიკაციის თეორიაში ს. გორგაძეს შემოაქვს სასკოლო მეტრიკის ტერმინოლოგია, სპონდუ და პირიხი მასაც მიაჩნია ორმარცვლიანი ტერმების შემნაცვლელ ერთეულებად ქართულ ლექსში. ავტორის შეხედულებით ლექსის ტაეპი ტერმების კომპლექსს წარმოადგენს და, მაშასადამე, იგი რიტმული თვისებებით არის აღჭურვილი: „ტაეპები [წარმოადგენს] ეგრეთ წოდებულ მუხლების მწკრივს, მუხლები ეგრეთ წოდებულ ტერმების განსაზღვრულ თანმიმდევრობას, ხოლო ტერმები მარცვლების განსაზღვრულ კომპლექსებს“⁹⁵. თუმცა

ს. გორგაძე უშუალოდ არ განმარტავს რიტმს, მაგრამ ზემოთ მოყვანილი ამონაწერი ცხადყოფს, რომ ავტორი მთლიანად სასკოლო მეტრიკის ტყვეობაში იმყოფება.

ს. გორგაძის გამოკვლევა განეკუთვნება მეტრიკისა და არა რიტმიკის სფეროს. ქართული ლექსის რეალური რიტმის ბუნება მკვლევარს 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 დაკანონებული მზამზარეული სახელწოდებანი (უმთავრესად დენისოვის, გლელიჩის და ვესტფალის გამოკვლევებიდან) და ისინი გამოყენებულია ქართული საზომების დაჯგუფების დროს. ნაძალადევი და არაბუნებრივი ანალოგიების წყალობით ს. გორგაძე იძულებულია ქართულ ლექსშიაც ეძიოს კლასიკური მეტრების ისეთი ელემენტები, რომელნიც თვითონ ქართული ენის ფონეტიკური თვისებების გამო არ შეიძლება არსებულებოდნენ. ს. გორგაძის მეთოდით ემყარება ტაეპის სკანდირების ხერხს მარტოოდენ სქემების მიღების მიზნით, ხოლო ეს მეთოდით ლექსის თვალთ შეხწავლას მოწმობს.

ამრიგად, ს. გორგაძის შრომა მეთოდოლოგიურად დაძველებული იყო წერის პროცესშივე. საგულისხმოა, რომ მკვლევარი ბიბლიოგრაფიულადაც არ ასახელებს იმ მკვლევართ, რომელთაც ნათელი გახადეს სასკოლო ანუ ტრადიციული მეტრიკის შეცდომები.

ცალკეულ დაკვირვებების მხრივ „ქართული ლექსი“ ანგარიშგააწვევი ნაშრომია.

უკანასკნელ წლებში ქართული ვერსიფიკაციისა და უმთავრესად „ვეფხისტყაოსნის“ 16-მარცვლიანი შაირის რიტმის შესახებ ლიტერატურის ისტორიკოსებმაც გამოთქვეს თავიანთი შეხედულებანი; თეორიული თვალსაზრისით მათი მცირე შენიშვნები ახალს არაფერს შეიცავენ, საკვლევო ხერხები კი უმრავლესობას სასკოლო მეტრიკიდან აქვს ნასესხები. მკვლევარნი „ვეფხისტყაოსნის“ საზომის ძირებს ხალხურ პოეზიაში ხედავენ. ეს შეხედულება, რო-

მელიც ნ. მარიდან მომდინარეობს⁹⁶, კრიტიკულ დამოკიდებულებას მოითხოვს.

ფილოლოგიურ მიზნებთან დაკავშირებით საგულისხმო მოსაზრებანი გამოთქვეს პ. ინგოროყვამ⁹⁷, კ. ტიჭინაძემ⁹⁸, ს. ყაუხჩიშვილმა, პ. ბერაძემ და სხვ.⁹⁹

ჩვენ შეგვეძლო ამით დაგვესრულებინა ქართული მეტრიკის ზოგადი ისტორიული ექსკურსი, მაგრამ აღსანიშნავია ერთი საყურადღებო წერილიც, რომელიც რუსულად დაიბეჭდა 1940 წელს. მხედველობაში გვაქვს ა. ფედოროვის სტატია „ქართული ლექსის გადმოცემის გზებისა და საშუალებების შესახებ“¹⁰⁰. ავტორი ერთმანეთს აღარებს ქართული და რუსული მეტრიკის კანონებს და ასკვნის: 1. „ქართული ლექსი — სილაბური ლექსია, ე. ი. შენდება მარცვლების რიცხვის თანაბრობაზე. ამ სახის ლექსში 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 ამათუ იმ უბნის ფარგლებში, წარმოადგენს ძლიერი და სუსტი მომენტების განაწილების გარკვეულ სისტემას, რომლებიც ერთმანეთს მისდევენ 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 მოუღლის გაცილებით მეტი სუსტი მომენტები, ვიდრე რუსულში, თითქმის უფრო მეტი, ვიდრე რუსული ოთხმარცვლიანი საზომების სხვადასხვა სახეობაში“¹⁰². 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, რომლებადაც თანაბრად ნაწევრდება ტაეპი, შეიძლება დაემთხვენ ჩვენს ტერფებს“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: „სილაბ-

ბურ-ტონური მეტრიკის პრინციპებს, მის სა-
ზომებსა და რიტმს, საერთო არა აქვთ ქართულ
ლექსთან, რომელიც თავისი განსაკუთრებულ
პრინციპებით შენდებაო“. ამ „განსაკუთრებულ
პრინციპებს“ შორის ძირითადად მიჩნეულია მარცვლების თანაბ-
რობა, თუმცა ქართულ ლექსში მეტრულად ძლიერი და სუსტი ად-
გილების განლაგება ავტორზე „არააშვიათად“ იწვევს წარმოდგე-
ნას ამა თუ იმ რუსულ სალექსო საზომზე, ზოლო ცალკეული „ნა-
კვეთები“ მას ზოგიერთ „ტერფებსაც“ კი მოაგონებენ... როგორც
ვხედავთ, ქართული ლექსის სავერსიფიკაციო სისტემა ეკლექტიკუ-
რად არის გაგებული. ბოლოს და ბოლოს ძნელი სათქმელია — რო-
მელ სისტემას აკუთვნებს ავტორი ქართულ ლექსთწყობას.

ის მოვლენა, რომ ქართულ ლექსში ხშირად არის დარღვეული
მეტრული სქემისათვის დამახასიათებელი „სუსტი და ძლიერი
მომენტების“ (resp. მახვილების) შკაცრი თანმიმდევრობა, როდი
გამოდგება ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურობის დასაცავად. რუსუ-
ლი ლექსის მეტრიც — თუნდაც მასში ცალკეულ სიტყვებს ყოველ-
თვის განსაზღვრულ მარცვალზე მოუდიოდეს მახვილი — ხშირად
იცვლება სტროფის ან მთელი ლექსის მანძილზე; მეტრი იდეა-
ლური ნორმაა და სავალდებულო როდია ყვე-
ლა ტაეპს სწვდებაოდეს იგი უცვლელი სახით.
მაშინ ხომ შეუძლებელი იქნებოდა ე. წ. „ვა-
რიაციები“ და „გადახვევანი“, რომელიც მეტ-
რიკის მკვლევართ რუსული ლექსის რიტმის
სპეციფიკურ გამოვლინებად მიაჩნიათ. თანაც:
ქართული ლექსი რომ მარტოდდენ „მარცვლების რიცხვის
თანაბრობაზე“ შენდებოდეს, მაშინ ის სილაბურ ლექსთწყო-
ბას უნდა უახლოვდებოდეს (ფრანგულს, იტალიურს, პოლონურს...);
სინამდვილეში კი მათ შორის შემხვედრი წერტილები არ მოიპოვე-
ბა. რაც შეეხება ავტორის მოსაზრებებს ქართული მეტრული მახვი-
ლის შესახებ, მათ ვეხებით ქვემოთ (იხ. თავი „მახვილი“). აქ მხო-
ლოდ აღნიშნავთ პრინციპულად საყურადღებო საკითხს: წერილის
ავტორის აზრით ქართულ ლექსში მეტრულად ძლიერ მომენტს მო-
უდის გაცილებით მეტი რიცხვი სუსტი მომენტებისა (ე. ი. უმახვი-
ლო მარცვლები), ვიდრე რუსულში. ეს დაკვირვება სწორია და აიხ-
სნება ქართული სიტყვების დაქტილური ბუნებით. მაგრამ ა. ფედო-
როვის მიერ შენიშნული სპეციფიკური თვისება საკითხს სრულიად
არ წყვეტს მის მიერ წამოყენებული სილაბისტური გაგების სასარ-
გებლოდ.

როგორი დასკვნები გამომდინარეობს ქართული მეტრიკის ისტორიული ექსკურსის შემდეგ?

1. ქართული ლექსის კვლევის ისტორიაში ერთმანეთს ებრძოდა — და დღემდე ვერც ერთს ვერ მოუპოვებია უდავო 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: ასე თუ ისე არსებობს ქართული მეტრიკა, როგორც დისციპლინა, მაგრამ ქართული ლექსი, ვითარცა რიტმული ფენომენი — ჯერ კიდევ ამოუცნობია.

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

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

ქართული მეტრიკის ისტორია მრავალმხრივ არის საყურადღებო. აღრინდელ მკვლევართა გაუგებრობანი და შეცდომები, გონებამახვილი დაკვირვებანი თუ მცდარი შენიშვნები, თავისთავად მიგვითითებენ 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 დამკველებისათვის საზოგადოდ უცნობი ყოფილა ამ სისტემის კანონები, ხოლო სილაბურ-ტონური თეორიის მიმდევარნი 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 თვითთელი მარცვლის ერთნაირი ძალით წარმოთქმა. ანტიკურ მეტრიკაში კი საზომს ქმნიდა 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: თვითთელი მარცვალი აქ ტერფის როლს ას-

რულებს, 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 ტაქსში კოლონის (ნახევარტაქსის) შემდეგ და ორი მახვილი: ერთი ცეზურის წინ, მეორე კი — ტაქსის ბოლოს. ცეზურის წინ მოხვედრილი მახვილი ფრანგულში უშუალოდ ცეზურასთან ძეკს (ვაჟურია), პოლონურში ერთი უმახვილო მარცვლით არის დაშორებული ცეზურისაგან (ქალურია), ხოლო იტალიურში — ერთი ან ორი მარცვლითაა დაშორებული (ვაჟური ან ქალურია).

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.¹⁰⁴ ამჟამად კი მხედველობაში გვაქვს ლექსთწყობის ის სისტემა, რომელიც კრისტალური სახით არის მოცემული არსენ იყალთოელის 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 სილაბურ 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 ტაქები:

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

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

ორივე ტაქსში მოცემულია სიტყვიერი ჯგუფების გარკვეული წესრიგი, კომპაქტური სვლა პერიოდებისა, რომლებიც შინაგან ფაქტურაში ბგერითი ელემენტების თანმიმდევრობას იცავენ. ამ თანმიმდევრობის აღქმა კი ჩვეულებრივი

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 |
| მტყორცა ისარი, წამ ისარი, მომწყველელი მწარედ, | 14 |
| იძღვნა გონება, სურს მონება, ვინ არს მკრთოლვარედ, | 14 |
| იაკინთ ნაზავ, ნაკმაზ შენათხზავ, მიჯნურს მყოფს ხელად | 15 |
| 3. შროშანთა შლილნი, ყარამფილნი, შევენით ზვაობენ, | 14 |
| თვალნი ლამაზად ეშხის სიმღიდრით მიმოარობენ | 15 |

(დანარჩენი ტაეპები 15-მარცვლიანია).

მეორე მაგალითი იმავე პოეტის სხვა ლექსიდან — „ბულბული მოღის 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 დაემარხე (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 რიტმის ჰქმნის არა მარტო მარცვლების თანაბრობა ტაეპებში, არამედ აქცენტური ერთეულების წესრიგი, რომლის კონტროლს ქვეშ მიმდინარეობს სიტყვიერი ჯგუფების დინება, როგორც მთლიანი ექსპირაციული ტალღისა. მთავარია 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 ყოველ-

თვის უცვლელი სახით არ შეორდება ძირითადი საზომი (ე. ი. იდეალური რიტმული მონაცემი), ზოგიერთს აფიქრებინა, თითქოს მახვილების რაიმე კანონზომიერ თანმიმდევრობას ადგილი არ ჰქონდეს ქართულ ლექსთწყობაში (დ. ჩუბინაშვილი, პ. იოსელიანი, ა. ფედოროვი). მაგრამ მეტრული ურყეობა, ისევე როგორც მისი მრავალფეროვნება, ლექსის ორგანული მოვლენაა, გარკვეული საზომის მიხედვით აგებული ტაეპები მუდამ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან რიტმული ნიუანსების მხრივ. ს რ უ ლ ი ა დ უ რ ყ ე ე ვ ი ს ა ზ ო მ ი ს ტ რ ო ფ შ ი — ფ ი ქ ც ი ა ა .

ვიმეორებთ: ლექსის რეალური რიტმი სქემის უცვლელ განმეორებას არ გულისხმობს. მეტრი არის რიტმის მთავარი კომპონენტი, რომელიც შეიძლება წმინდა 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.

მ ე ტ რ ი ს დ ა რ ი ტ მ ი ს ა ს ე თ ი გ ა გ ე ბ ა ა უ ც ი ლ ე ბ ე ლ ი ა ს ი ლ ა ბ უ რ - ტ ო ნ უ რ ი ლ ე ქ ს ი ს კ ვ ლ ე ვ ი ს დ რ ო ს .

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

38 (37) ვაზირთა : „ჰკადრეს / მეფეო // რად ჰბრძანეთ : თქვენი / ბერობა?

ვარდი თუ : განმეს / ეგრეცა // გემართებს : მისივე / ჯერობა :

მისივე : ჰმატობს / ყოველსა // სული და : ტურფა / ფერობა, მთვარესა : მცხრალსა / ვარსკვლავემან // ვითაცა ჰკადრა / მტერობა?!

სქემა:

' 0 0 : ' 0 / 0 0 // 0 0 ' 0 / 0 0 3 2 3 3 2 3
 ' 0 0 : ' 0 / 0 0 // 0 0 / 0 0 3 3 3 2 3 3
 ' 0 0 : ' 0 / 0 0 // 0 0 ' 0 / 0 0 3 2 3 3 2 3
 ' 0 0 : ' 0 / 0 0 // 0 0 ' 0 / 0 0 3 2 3 3 2 3

სტროფის თვითეული სიტყვა (ერთის გარდა) ემთხვევა სქემის ელემენტებს — ტერფებს, ხოლო სიტყვათა შორის არსებული ბუნებრივი პაუზები — აგრეთვე ტერფებს შორის ნავარაუდევ 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 სილაბურ-ტონურობა. მეტრის კლასიკულას ქართულ ლექსში იმდენი თავისებურება ახლავს თან, რომ მისი ახსნა სილაბური სისტემის ნიადაგზე ყოველად შეუძლებელია. მაგ., ჩახრუხადის ოდაში სარითმოდ მოხვედრილია შემდეგი სიტყვები:

ნარ	წყნარი
	ნარი
	‘
)	‘

ამ რიგში დაქტილური სიტყვა „ნარნარი“ (‘) მეტრული ინერციის ზეგავლენით თითქოს იქცევა „ამფობრაქად“ (‘), მახვილი პირველი მარცვლიდან მეორეზე გადადის („ნარნარი“) და ამხელს საზომის ძალმომრეობას სიტყვის ფონეტიკაზე — მახვილის გადაადგილებას. სილაბურ-ტონურ სისტემაში ეს შემთხვევა ბუნებრივ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენ ვერ ავხსნიდით ქალური რითმის არსებობას რუსთაველის მაღალ შაირში, რომლის უკანასკნელი სიტყვა ხშირად სამმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანია.

ქართული რითმის ეს თავისებურებაც ჩვენი ლექსთწყობის ტონურობას მოწმობს, რადგან მახვილის განარის 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 გამოსატულებად ტერფების ურთიერთმონაცვლეობა მიაჩნდათ. ამის გამო, სილაბური სისტემის დამცველებს ერთგვარი უფლება ჰქონდათ ეჭვი შეეტანათ მათი კვლევის სისწორეში, რადგან „ტერფების“ ან „ტერფების ჯგუფთა“ (მაგ., დაბოდიების) კანონზომიერი თანმიმდევრობა ქართული ლექსის ტაეპში თუ სტროფში ზოგჯერ ირღვევა.¹⁰⁸

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

ტერფი, როგორც რიტმის გამომსახველი 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 მახვილიანმარცვალს ერთი ან ორი უმახვილო მარცვალი მოსდევს, თუმცა ტერფების საზღვრები ყოველთვის არ ემთხვევიან სიტყვების ბუნებრივ საზღვრებს. მაგ.:

თამარ / წყნარი / შესაწყ : ნარი, / ხმანარ : ნარი, / პირ-მცინ : არი :
'u/'u/'u : 'u/'u : 'u/'u : 'u

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

მაგრამ შეიძლება ლოგაედური თეორიის დამცველებმა შეგვნიშნონ: თუ ქართულ ლექსში მოიპოვება შემთხვევები მეტრის

უცვლელი სახით განმეორებისა მთელი სტროფის მანძილზე, ხოლო ტერფისა და სიტყვის საზღვრები ხშირად ემთხვევიან ერთმანეთს (მაგალითები ზემოთ იყო მოყვანილი), მაშინ რატომაა უცილებელი 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 მაგალითი. რუსთაველის პოემაში ხშირად ერთმანეთზეა მიჯრილი ასეთი სტროფები:

123. გაძრკვილსა : ტანსა : ემოსნეს ; ყარყუმნი : უსაპ : ირონი
 ებურნეს : მოშლით : რიდენი : ფასისა თქმად : საჭ : ირონი
 კშვენოდეს : შაენი : წამწამნი : გულისა : გასაგმ : ირონი
 მას თეთრსა : ყელსა : ეკიდნეს : გრძლად თმანი : არ უხშ :
 ირონი

124. დაღრეჯით : იყო : მჯდომარე : ძოწე : ულითა : რიდითა
 ავთანდილს : უთხრა : დაჯდომა : წყნარად : ცნობითა :
 მშვიდითა
 მონამან : სელნი : დაუდგა : დაჯდა : კრძალვით და : რიდითა
 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 ტაეპის 4 და 5 ტერფები („ძოწე...ულითა“), მაგრამ 123-ე სტროფის კლაუზულაში, რომელიც სამი ხუთმარცვლიანი და ერთი ოთხმარცვლიანი სიტყვებისაგან შეესდგება, მან ქორეს გამომხატველ მთლიან და დამოუკიდებელ ერთეულებად უნდა მიიჩნიოს „უსაპ...“, „გასა“... და მისთ., ხოლო დაქტილებად — სარიტმო მარცვლები („...ირონი“), რომელნიც სიტყვების ნაწილებს შეადგენენ.

ნაწილი მეორე

ქართული კლასიკური ლექსი

თავი პირველი

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 „*мыкѧ*“ (ფქვილი) და „*мыка*“ (ტანჯვა) გარკვეული მნიშვნელობის მქონე ერთეულებად მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქცევიან, თუ ისინი გამოთქმებიან ენაში განმტკიცებული კანონის შესაბამისად — სამეტყველო და სასუნთქი ორგანოების მეტი დაჭიმვით მეორე მარცვლის გამოთქმისას პირველ სიტყვაში (თუ გვინდა ფრაზის კონტექსტში მივიღოთ სემანტიკური ერთეული „ფქვილი“ — *мыкѧ*) ხოლო პირველი მარცვლის გამოთქმისას — მეორე სიტყვაში (მისაღებად აზრითი ერთეულისა „ტანჯვა“ — *мыка*).

სიტყვის იმ მარცვლებს, რომელნიც მეტყველებაში ძლიერი არტიკულაციითა და მეტი ხმირებით ხასიათდებიან, მ ა ხ ვ ი ლ ი ა ნ ი მ ა რ ც ვ ლ ე ბ ი ეწოდება. ამრიგად, მახვილი ანუ აქცენტი სიტყვის ბგერითი და აზრობრივი ფოკუსია და მოულის იმ მარცვალს, რომელიც სიტყვის დანარჩენ მარცვლებთან შედარებით ფილტვებიდან პაერის ძლიერი ამოშვებით ანუ ექსპირაციით გამოთქმის და თვალსაჩინო აკუსტიკური ხარისხის მქონეა. რუსულ, გერმანულ, ინგლისურ და ქართულ ენებში მახვილი დ ი ნ ა მ ი კ უ რ - ე ქ ს პ ი რ ა ტ ო რ უ ლ ი ა .

მახვილის შემადგენელ ელემენტებად შეიძლება იქცეს მარცვლის ტონის სიმძლვე. ასეთ მახვილს მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი

ეწოდება. თვითეულ ენაში დომინანტურია დინამიკური ან მუსიკალური მახვილი. ზოგიერთი ენის მახვილი ორივე მახვილის ელემენტებს ითვისებს.

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 — „დიახ!“, — „დიდი“, „უჭკველად“ 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—) საგნებით ადასტურებენ ფონეტიკაში ცნობილ კანონს, რომლის მიხედვით მახვილიანი მარცვლის ბუნებას ისიც შეადგენს, რომ მისი გაგრძელება შეიძლება დაუსრულებლად, უმახვილო მარცვლები კი ამ უნარს მოკლებულნი არიან (ედ. ზივერსი).

ხმოვნის ტონის სიმაღლე მარტოოდენ 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 მარტოოდენ წინადადების აქცენტური მწვერვალია (ფრანგული ენის სინტაქსური ჯგუფებისათვის აკად. ლ. შჩერბა მას „რიტმულ მახვილს“ უწოდებს).

ლექსის ტაქსმა ლოგიკური მახვილი არ იცის. ფრაზის მახვილი კი გაბმულ მეტყველებასა და პროზული აბზაცის რომელიმე უბანში

გვხვდება. მხოლოდ დეკლამატორები ტვირთავენ სალექსო ტაეპს 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 მოუღის როგორც პირველ, ისე მეორე და მესამე მარცვალზე („внѣписка“, „писатель“, „человѣк“). რუსული მახვილი თავისუფალია.

გერმანულში მახვილი მეტწილად ფიქსირებულია: სიტყვებს იგი პირველ მარცვალზე მოუღის 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 ვარაუდობს.

დასასრულ, გერმანულში მხოლოდ სხვა ენებიდან ნასესხები სიტყვები ინარჩუნებენ მახვილებს. წინდებულთაგან აგრეთვე რამდენიმე უმახვილოა (ge, ent, er, be... მაგ., be—deuten — აღნიშვნა) 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, თუმცა, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, ეს მოვლენა არ გულისხმობს მის უძრაობას. 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 უკვე 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 აქცენტუაციის პირვანდელი ხასიათი, რომელსაც ქართული ლექსი ამჟღავნებდა სკანდირების დროს, მაგ. კლასიკურ ხანაში (XI—XII სს.). 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 მახვილის თავისებურებათა გარშემო...

ენობრივ მასალას, რომელიც ლექსში მეტრისა და რიტმის შეგავლენას ექვემდებარება და კონსტრუქციად ყალიბდება, წარმოადგენს ს ი ტ ყ ვ ა, როგორც ფონეტიკური ერთეული ანუ ბგერათა გარკვეული ჯგუფი. სიტყვა ცოცხალი მეტყველების ძირითადი ელემენტი და სანამ ის წინასწარმოცემული რიტმული ნორმის (მეტრის) შეგავლენით ლექსის აქცენტურ სისტემაში შემავალ წევრად მოგვევლინებოდეს, შეიცავს ნიშნებს, რომელთა შესწავლა და გათვალისწინება აუცილებელია კვლევის საგნად აღებულ ლექსთწყობის სპეციფიკის გასაგებად. ენობრივი მასალის ამ ნიშნებს შეისწავლის პ რ ო ს ო დ ი ა.

განმტკიცებელია შეხედულება, რომ ქართულში ორ- და სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუდის პირველ მარცვალზე, მეტმარცვლიანებს — 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 მეტმარცვლიან 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 ქარ-

თ უ ლ ი მ ე ტ რ უ ლ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალ-საზრისით.

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, თქვენი, 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 ზმნე-ბი: ქალს, კაცს, ჩანს, წევს, ძლივს, ძევს, ხნავს, ჭამს, ვთლი, კლავს და მისთ.

5. ნაწილი შორისდებულთა: ოპ, პე, (მე), ეიშ, 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 აქვს, რადგან მათი წარმოთქმის დროს ექსპირაციის ხარისხი დაბალია. ისინი უეჭველად უმახვილო მარცვლები არიან. მაგრამ არის შემთხვევები, როცა ენაში რთული არტიკულაციური ბაზისის მქონე ზოგი ერთხმოვნის სიტყვა ძლიერად გამოითქმის. მაგ.:

გ ვ წ ვ რ თ ნ-ის, გ ვ ბ რ დ ღ ვ ნ-ის, გ ვ ფ რ ც ქ ვ ნ-ის და მისთ.

მოტანილ სიტყვებში ხმოვანი „ი“ მკვეთრად ჟღერს წინა თან-ხმოვნების წარმოთქმის დროს წარმოშობილი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ. ასეთი „ი“ ხმიერების მხრივაც უფრო ეფექტურია, ვიდრე იგივე ხმოვანი სიტყვებში „იმ“, „იქ“, „ვინ“ და სხვ. ხმოვანთა ბგერითი ხარისხი მაღალია. მაგ., ასეთ სიტყვებშიაც: „სდუმს“, „გრძლად“, „გვცრის“, „პგვრის“, „მკვდრის“ და ა. შ. რაც უფრო მეტია თანხმოვნები ხმოვნის წინ ერთმარცვლიან სიტყვებში, მით უფრო საგრძნობია თვითონ ხმოვნის ექსპირაციული ამპლიტუდა და შესაბამისი ხმიერებაც.

რუსული პროსოდია ერთმარცვლიანი სიტყვებიდან არჩევს:

1. უეჭველად მახვილიან სიტყვებს 2. უეჭველად უმახვილო სიტყვებს და 3. მეტრულად ორმაგ (двойственные) სიტყვებს⁷. მახვილიანი ერთმარცვლიანი სიტყვები რუსულში მეტწილად ზმნებია,

მაგ. ლგუ, ჯრუ, ვრუ, ჯდუ, შლიო, რჟუ და მისთ⁸. ქართულ ერთმარცვლიან სიტყვას ასეთი მკვეთრი მახვილი არ მოეპოვება, მაგრამ მეტრის ზეგაღწეულით ლექსში იგი მაინც იძენს მახვილს. მაგ., თუ ერთმარცვლიანი სიტყვა ქორეულ ან დაქტილურ საზომში აქცენტის ადგილას მოხვდა, ხოლო მომიჯნე სიტყვიდან პაუზით არაა გამოყოფილი, უეჭველად იქცევა ტერფით ნავარაუდევ აქცენტურ ერთეულად, ე. ი. მახვილით დაიტვირთება.

მაგ.:

ესდენ რა + დრო ცნა

სრულად ამხოცნა (ბესიკი).

ან:

ზაფხული განახლდა

საცმელი 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“ (U'U) 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 (U'UU) ფარგლებში ერთმარცვლიანი სიტყვები აგრეთვე უმახვილონი რჩებიან, თუ ისინი ტერფის პირველ მარცვალს ჰქმნიან.

მაგ.:

„მე რუსთველი ხელობითა ვიქმ საქმესა ამაღარი“
(რუსთავ.).

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

თამარ წყნარი.

ხ მ ა ნ ა რ : ნ ა რ ი,

პ ი რ მ ც ი : ნ ა რ ი,
მ ო უ : ბ ა რ ი (ჩ ა ხ რ .)

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 . მეტრში არა პროკლიტიკური ფორმებიც ხშირად სუსტ მახვილს იძენენ ლექსის საერთო რიტმული იმპულსის ზეგავლენით:

ა რ + ჩ ა ნ ს , მ ე + ვ ი თ , ლ ი რ ს + ვ ა რ („მ ე + ვ ი თ ლ ი რ ს + ვ ა რ , ა მ ა ს
რომე...“)
(რ უ ს თ .) .

ნ უ + გ შ უ რ ს („ნ უ რ ა , ნ უ + გ შ უ რ ს ს ა ქ ო ნ ე ლ ი ...“ (რ უ ს თ .) .
თ ქ ე ვ ს + თ უ („ზ ო გ თ ა , თ ქ ე ვ ს + თ უ ...“ (რ უ ს თ .)
მ შ ე + ა ღ ა რ („მ შ ე + ა ღ ა რ მ შ ე ო ბ ს ჩ ე ვ ნ თ ა ნ ა ...“ ი ქ ე ვ ე)

როცა ერთმარცვლიანი სიტყვა სამმარცვლიანს დაერთვის თავში, იგი უმახვილო რჩება. ამის მაგალითი ზემოთ იყო მოყვანილი.

‘ ‘ ‘ ‘

(„მ ე + რ უ ს თ ე ვ ე ლ ი ...“) . ო თ ხ მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი ს ი ტ ყ ვ ე ს წ ი ნ დ ა რ თ უ ლ ი
ერთმარცვლიანი კი სუსტ მახვილს იძენს. მაგ., რუსთავ:

„მ შ ე + ჩ ა გ ვ ი ს ვ ე ნ დ ა , ბ ნ ე ლ ს ა + ვ ჰ ვ რ ე ტ ლ ა მ ე ს ა ჩ ე ვ ნ + უ მ თ ვ ა რ ო ს ა“

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

ორივე შემთხვევის მიმართ ასეთი გამოწაკლისებია:

1. „ რ ა + ე ს მ ო დ ი ს მ ლ ე რ ა ყ მ ი ს ა ... “
2. რ ა + უ ა მ ე ა პ ი რ ი ს პ ი რ ს ა ყ უ ა რ ე ლ ი ს ა ჰ ვ რ ე ტ ა ს ა (რ უ ს თ .) .
„ რ ა + მ ო ი ს მ ი ნ ე ს , ყ ე ვ ე ლ ა ი ... “ (ი ქ ე ვ ე) .
„ რ ა + გ ა ი ზ ა რ დ ა , გ ა ი ვ ს ო ... “ (ი ქ ე ვ ე) .
„ თ ვ ი თ + მ ე ო მ ა რ ი უ ე ბ რ ო , კ ვ ლ ა + მ ო უ ბ ა რ ი
წყლიანი “ .

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 ერთმარცვლიანი სიტყვა მაშინ რჩება უმახვილოდ, როცა მთელი კომპლექსის (მაგ. „რ + უამეა“) მესამე და მეოთხე მარცვლის ხმოვნები ერთმანეთისაგან თანხმოვნებით არაა გათიშული⁹.

რუსულში სრული პროკლიტიკის ნიმუშებია: на полъ, я думаю но не знаю და სხვ.¹⁰

ქართულში ხუთმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული პროკლიტიკები მუდამ მახვილიანია.

ერთმარცვლიან სიტყვებს, რომელნიც ორ- და მეტმარცვლიანებს ბოლოში დაერთვის, ენკლიტიკა ეწოდებათ.

ქართულში ენკლიტიკები უმახვილო ფორმებია და მათი ექსპირაციულად გაძლიერების ძალიან იშვიათი შემთხვევა სალექსო ტაეპში მახვილთა რეგრესიული გადაადგილები ს შედეგია (იხ. § 13).

' ო ო ო

რუსული ენკლიტიკის მაგალითებია: стало быть где вы, скажу вам და სხვ.¹¹

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

ამ ივნისს, ან ივლისს, მე წავალ...

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

შდრ. გ. ტაბიძე:

ამ+მაისს, ამ+ივნისს, ამ+ივლისს 333

გადირეკს ნოემბრის ბაღები 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, იყო, დიდი, კარგი, კაცი, მიდის, 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 ეჩოთირება უცხოელის მიერ ქართული სიტყვების (და მათ შორის ორმარცვლოვანთა) გამოთქმა აღმავალი რიტმით (მაგ. კაცო“ და სხვ.).

ქართული ლექსის საზომში ორმარცვლიანი სიტყვების თანმიმდევრობა მახვილიან და უმახვილო ხმოვანთა ურთიერთმონაცვლეობის ქო რ უ ლ 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 ერთნაირხმოვნიაანი 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:

')

„შევხედენ, დავპკრთი ელვასა ლაწვთა მზეებრ ნათელთასა“ (რუსთ.).

შდრ:

') ')

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო

')

ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი (გ. ტაბიძე).

ქართულ ლექსში ასეთი პროსოდიული ნიუანსები შემთხვევითია და არავის უცდია მისი გამოყენება ვრცელ რიტმულ პერიოდში — სტროფში (ერთადერთი გამოჩაყლისი გვეხვდება გ. ტაბიძესთან).

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

მდაბალი, თამარი, მიუგო, მისწერა, მრავალი, სვიანი, მსუბუქი, პირველი, მახვილი, სიტყვები, მირბოდა, აკეთებს და ა. შ.

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

„მდაბალი“ ან „მდაბალი“, მიუგო“ ან „მიუგო“, „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 ქმნიან 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 (‘○○), ამფიბრაქული (○’○) და ანაპესტური (○○’) საზომები, რადგან ასეთს სიტყვებში მახვილი თავისუფალია (მაგ., „зѣступом“, „глубокий“, „человек“). მეტრების რამდენიმე მაგალითი:

А. Вырыта зѣступом яма глубокая (ნიკიტინი).

Б. По сѣним волнам океана (ლერმონტოვი).¹²

А. ‘○○’○○’○○’○○

Б. ○’○○’○○’○○

პირველი ტაეპი დაქტილურია, მეორე — ამფიბრაქული. ანაპესტური ტაეპი (მაგ. ორტერფიანი) კი ასეთი იქნება:

посмотрѣ как спешу (ფეტი).

○○’○○’.

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

ანაესტუროი საზომი კი ქართულ ლექსში თეორიულადაც წარ-
მოუდგენელია.

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

მიჯნურობა, გაგულისდა, ასპარეზი, როსტევეანი, სამღერელად,
ანაფრენი, სიმწარითა. აღიადა და ა. შ.

ეს სიტყვები საზომის სქემის თვალსაზრისით მეორე პეონს
($\cup\cup\cup$) წარმოადგენენ.

თუ ოთხმარცვლიანი სიტყვის დასაწყისში ორი ხმოვანი ერთ-
მანეთისაგან არაა გათიშული თანხმოვნით, მახვილი პირველ მარც-
ვალზე გადაინაცვლებს და საზომში პირველი პეონის ($\cup\cup\cup$) სა-
ხეს მიიღებს. ასეთი სიტყვებია:

მიუსაფარს, მოუსმინა, უებარი,

შეიძლება, დაუღეგარს, ჩვეულება,

მიუგებენ, მიუხედება, დაუვიწყარს და მრ. მისთ.

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

სტროფში ან ტაეპში, რომელშიაც დიქორული საზომის რიტ-
მული ინერცია სჭარბობს, ოთხმარცვლიანი სიტყვები (ან პროკლი-
ტიკიანი სამმარცვლიანი სიტყვები) ხშირად ორი ხელოვნური აქ-
ცენტით წარმოითქმიან — პირველი მახვილით პირველ მარცვალ-
ზე და მეორე მახვილით ბოლოდან მეორე მარცვალზე. მაგ.:

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

ასეთი სკანდირება ძალზე ხელოვნურია და ცოცხალი რიტმუ-
ლი ინტონაცია მას წინააღმდეგობას უწევს. ასე, რუსთაველის პოე-
მაში ოთხმარცვლიანი სიტყვები ან ერთმარცვლიან სიტყვებთან გა-
ერთიანებული სამმარცვლიანი სიტყვები თავიანთ ბუნებრივ ანუ
დაქტილურ მახვილს ინარჩუნებენ. მაგ.:

„შევე დავჯე /ნ ა დ ი მ ა დ ე ე/ ჩემნი სწორნი/ სადა სმიდეს“
ან:

„ნახეს უცხო /მოყმე ვინმე/ ჯდა მ ტ ი რ ა ლ ი /წყლისა/ პირ-
და მრ. სხვ.

აკად. ნ. მარის მიერ წარმოდგენილი ძალზე საცილობელი
და ჩვენთვის მიუღებელი წაკითხვა ოთხმარცვლიანი (და სამმარცვ-
ლიანი) სიტყვებისა „paenultima მახვილებით“ (ე. ი. ბოლოდან

მეორე მარცვალზე ხმოვნის გაძლიერებით), მეტრული ჰკანდირების საფუძველზე უნდა იქნეს განხილული; აქცენტუაციის ეს კანონი არ უნდა გავავრცელოთ გაბმულ მეტყველებაზე ან პროზად დაწერილ ნაწარმოებთა ცალკეულ სიტყვებზე. ნ. მარის შრომაში კი ამგვარი ტენდენცია შეინიშნება¹³.

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

მიუსაფარი, დავიწყებული,
უკანასკნელი, დაუმცხრალია,
შემოდებული, უსაპირონი და მრ. სხვ.

მეტრული სქემის თვალსაზრისით ასეთი სიტყვები გამოიხატება შემდეგი გრაფიკული ნიშნებით ' ო ' ო ო (ქორე + დაქტილი).

გამონაკლისს წარმოადგენს ისეთი ხუთმარცვლიანი სიტყვა, რომლის მესამე და მეოთხე (ბოლოდან) ხმოვანი ერთადაა თავმოყრილი. ასეთი სიტყვა იძლევა სქემას ო ' ო ო ო ო მაგ.: „ქედმოუხრელი“ და მისთ.

კომპლექსი „მარად + და + მარად (ო ო ო ო) აგრეთვე შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „მარადამარად“ (ო ' ო ო ო), იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ტაქტის 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. ამიტომაც, რომ ქართული ლექსის დიპოდიურ მუხლებში, რომელნიც მეტწილად ხუთმარცვალს შეადგენენ, მთლიანი სიტყვის ბადალ ჯგუფებად ორმარცვლიან და სამმარცვლიან სიტყვათა შენაერთი გვევლინება. მაგ.:

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

როცა ხუთმარცვლიანი სიტყვა ერთმახვილიანია (ტიპიური მაგალითი „ქედმოუხრელი“), მაშინ ძირითადი აქცენტი აღჭურვი-

§ 9. შვიდ- და რვა მარცვლიანი სიტყვები ქართულში, და მით უფრო ლექსში, იშვიათია და მეტწილად კომპოზიტების სახით არსებობს (მაგ. „ვეფხისტყაოსანში“). ყველა შვიდმარცვლიან სიტყვას ჩვეულებრივ მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდის. უფრო სუსტი, მეორე ანუ დამატებითი მახვილი პირველ მარცვალზე ზის. მაგ.:

თავდავიწყებულია (7 მარც.).
არაჩვეულებრივი (7 მარც.) და სხვ.

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

თავდავიწყებულ ი ა ო (8 მარცვ.).
არაჩვეულებრივ ი ა (8 მარცვ.).
არაჩვეულებრივ ი ა ო (9 მარცვ.).

შდრ. რუსთ. „მის + პატიყვარდახდილისა“ (/აა/ა/აა). აქ ერთ-მარცვლიანი სიტყვა შერწყმულია შვიდმარცვლიანთან.

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

ქართულ კლასიკურ ლექსში ცხრამარცვლიანი სიტყვების არც ერთი შემთხვევა არაა ცნობილი ჩვენთვის.

ყოველივე ზემოთ თქმული ცხადყოფს ქართულ მეტყველებაში გაბატონებულ დაქტილურ კანონს, ქ ა რ თ უ ლ ი ე ნ ა და ქ ტ ი ლ უ რ ი ა და ე ს პ რ ი ნ ც ი პ ი ჩ ე ე ნ ი მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ხ ე რ ხ ე მ ა ლ ს წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ს. 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.

ავიღოთ 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 აღჭურვილი. მაშასადამე: ქართული მახვილი ორმაგი ბუნებისაა — იგი კონსერვატიულია, რამდენადაც მუდამ ისწრაფვის დაქტილური მახვილის წონის შექმნისაკენ (ენკლიტიკებიც ყოველთვის სრულია), ხოლო საეხებით ფიქსირებული არაა, რადგან თავისი ბუნების ცხადყოფისას გადაადგილდება, თუ სიტყვა სილაბურად გაიზრდება ან დამოკლდება, ე. ი. ჰკარგავს იმ ადგილს, რომელიც თავდაპირველად ჰქონდა მას სიტყვაში, როგორც ლექსიკურ ერთეულში. მაშასადამე, ქართული აქცენტის აღიარება ტიპურ თავისუფალ მახვილად ისევე შეუძლებელია, როგორც მისი მიზნევა ტიპურ ფიქსირებულ ანუ უძრავ მახვილად. უბრალოდ: იგი მოძრავია, მაგრამ არა თავისუფალი (ამ ტერმინების შესახებ იხ. სათანადო შენიშვნების ბოლოს).

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

§ 10. კომპოზიციები. შერწყმული სიტყვები¹⁴. ორ- და სამმარცვლიან კომპოზიტიკსა თუ შერწყმულ სიტყვებში მახვილი პირველ მარცვალზე ზის. მაგ.:

და + ძმა, სმა + ჭამა, 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 სჭარბობს პირველი სახის სკანდირება, ლექსში კი ორივე თანაბარუფლებიანია; თუ ოთხმარცვლიანი კომპოზიტი (ორმარცვლიანი სიტყვებისაგან შედგენილი) ტაქტში მეორე პეონის ადგილას მოხვდა უეჭველად ერთი მახვილით წაიკითხება.

შდრ. „მირბის, მიმაფრენს, / უ გ ზ ო - უ კ ვ ლ ო დ / ჩემი მერანი“
(ბარ.).

ასევე წაიკითხება ორივე შემთხვევაში ორმარცვლიანი კომპოზიტი, რომლის შემადგენელი პირველი სიტყვა ერთმარცვლიანია.

მეორე კი — სამმარცვლიანი. მაგ., სმა-ჭამისა, სახლ-კარისა, თვალ-
წარმტაცი, გულ-წამტანი და მისთ. შდრ.:

ტანო ტატანო /გ უ ლ-წ ა მ ტ ა ნ ო/ უცხოლ მარებო“ (ბესიკი).
ასეთი კომპოზიციების ბუნებრივ სკანდირებაზე დიქტორული
ინერცია იშვიათად ახდენს გავლენას.

ოთხმარცვლიანი კომპოზიციებ (ფორმისა 2+2) დიქტორულ სა-
ზომში ორი მახვილით წაიკითხება.

„არცა ჭირი ჭირად უჩანს. არცა ლხინი ზ ე დ ა-ზ ე დ ი“
(რუსთ.)

ხუთმარცვლიანი კომპოზიციები თუ შერწყმული სიტყვები ჩვე-
ულებრივ ორი მახვილით გამოითქმიან: ძლიერი, დაქტილური მა-
ხვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე და უფრო სუსტი, დამატები-
თი მახვილით, პირველ მარცვალზე (თავში):

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

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

„ზურგით უთქს ჯარი ხადუმთა და ს-დ ა ს ა დ, უ ბ ა ნ-უ ბ ა ნ ი“

მეტმარცვლიან კომპოზიცითა და შერწყმულ სიტყვათა სკანდი-
რება წარმოებს იმავე წესით, როგორც ჩვეულებრივ ექვს- და მეტ-
მარცვლიანი სიტყვებისა, ყველა იმ გადახვევათა გათვალისწინებით,
რომლებიც თავ-თავის ადგილას გვექონდა აღნუსხული (გაიხსენეთ,
მაგალითად, წარმოთქმა სიტყვისა „ქედმოუხრელი [ა,-ო]“ და სხვ.).

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

დიფთონგებია: მ(ეა), უ(უი). ჰ (წაკითხული როგორც ოა)¹⁵.

ნახევარხმოვნებია; უ (მაგ. კომპლექსებში „ჩუნ“, „კულავ“
და მისთ.) და ძ (იოტა).

ნახევარკალი „ლ“ მარცვლის შემდგენელ ხმოვანს აღნიშნავს,
ურკალოდ დატოვებული ბგერა კი — ნახევარხმოვანს, ანუ უმარ-
ცვლო ბგერას.

დიფთონგები მთლიანად ქმნიდნენ ერთმარცვალს, ნახევარხმოვ-
ნები კი უმარცვლო ბგერებია¹⁶. ზოგი ამათგანი ახალქართულშიაც
ინმარება (მაგ., იოტა).

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

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

დიფთონგიან სიტყვებში „შუენიერი“, „გუიღირს“, „კულავ“ და მისთ. ნახევარხმოვნები (ლაბიალური „უ“) მარცვლებს არ ქმნიან და არც ლექსის სილაბურ სათვალავში იგულისხმებიან დამოუკიდებელ, მარცვლის წარმომშობ, ხმოვნებად. ამ მხრივ მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი თუ მოგვეპოვება საერთო წესიდან გადახვევისა. ასე მაგ., დავით გურამიშვილი სილაბის უფლებით აღჭურავს ნახევარხმოვანს ერთს ტაეპში (რვამარცვლიან ქორეულ მონომეტრში):

ამაღ სძრახვენ ვინც ავს ჩადის (8).

კ უ ლ ა ვ აღარ ჩაიღინოს (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 განახ“, 3₁₋₂):

გშუენიან ინდის ხალები (8 მარც.).

მჭურეტელთა შემაშალები (8 მარც.).

როგორც ვხედავთ, მეტრული მახვილი ამ ტაეპში ლაბიალურ ნახევარხმოვანს („უ“) არ მოუღის 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. შ ჩ ე რ ბ ა ს გამოკვლევის თანახმად, ფრანგულ გრამატიკაში დიფთონგებს უწოდებენ შეხამებათ *aua*, *aue*, *au*, *ue*, *ui*, *ia*, *io* და მისთ. 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 შ. გ რ ა მ ო ნ ი ც, ფრანგული ენის ფონეტიკისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარი.

ქართული ხმოვნების სილაბური პოტენციალობის საბუთს ისიც

წარმოადგენს, რომ ქართულ ლექსში შესაძლებელია ოთხმარცვლიანი სიტყვა ან სიტყვათა კომპლექსი ერთი თანხმოვნით, ხოლო ხმოვნები სრულ მარცვლებს ქმნიან. მაგ., რუსთაველი (8664):

თქვა: „უცილოდ / ი გ ი ა ო / არა 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 მეტყველებაც.

§ 12. აქცენტოლოგიური პარალელები. „რუსულ მახვილს ის თვისება აქვს, რომ აერთიანებს, აორგანიზებს უმახვილო მარცვლების დიდ რაოდენობას. ისეთი სიტყვები, როგორიცაა, მაგალითად ЧЕЛОВЕКОНЕНАВИСТНИЧЕСТВО, ერთი მახვილით მეოთხე მარცვალზე, წარმოუდგენელია სხვა ენაში“¹⁸. რუსულ მეტყველებაში თვითვეული სიტყვა უეჭველად ს ი ტ ყ ვ ი ე რ ი დ ი ნ ა მ ი კ უ რ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი თ 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 „ფრაზის 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 თანაბარაოდენობის დაცვა და არა მახვილების მკაცრი კანონზომიერი და რიტმული განლაგება ტაქსის 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 ტაქსში

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 მიეუყენებთ 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 მოვლენებისათვის“²³.

სილაბურ ლექსთწყობაში ტერფის როლს ასრულებს თვითეული მარცვალი ცალკე.

ფრანგულ ლექსში სავალდებულოა მხოლოდ ერთი მახვილი ნახევარტაეპის ბოლოს და მეორე — მთელი ტაეპის უკანასკნელ მარცვალზე. სიტყვები ტაეპის ჩარჩოში საესებით 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 დაუჟკირდეთ 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 საზღვრების არსებობა ძნელი შესამჩნევია.

ავილოთ რუსთაველის ტაეპები:

1. მე რუსთველი / ხელობითა / ვიქმ საქმესა / ამაღარი
(4 მახვილი).
2. მოდი მარინო / უწყალოდ / დამჭერ / ლახვრითა / შენითა
(6 მახვილი).
3. დაჯე / წერად / ჭირთა / ჩემთა / მელნად / მოგცემ / ცრემლ-
თა ტბასა (8 მახვილი).

ეს ტაეპები, სიტყვათაშორის საზღვრებით და უაღრესად გამო-
კვეთილი მეტრული ნორმის პროფილით, ყოველად წარმოუდგენე-
ლია სილაბურ ლექსთწყობაში, რომელსაც ხელოვნური ფრაზირება
და სკანდირება სრულიად არ შეეფერება (ამ ლექსთწყობაში სიტ-
ყვიერი მახვილების ნიველირების ანუ აქცენტურ მწვერვალთა წაშ-
ლის გამო). ქართული კლასიკური ლექსის წარმოთქმის დროს კი
ჩვენა სამეტყველო ორგანოები მომართულია გაბმული მეტყვე-
ლებისა და თქმის ჩვეულებრივი ფორმისათვის უცხო ავტომატი-
ზაციის მისაღწევად (რის შესაძლებლობაც უაქცენტო სილაბურ
ლექსთწყობას არ მოეპოვება), ხოლო ჩვენი სმენა — უაღრესად ხე-
ლოვნური ინტონაციის ასათვისებლად. ყოველივე ეს შედეგია ქარ-
თულ ლექსში მეტრული მახვილების კონსტრუქციული დანიშნუ-
ლების სისავსისა, ტაეპის ჩარჩოში მათი კანონზომიერი განლაგე-
ბისა და ხელოვნური გაძლიერებისა; აქცენტური ნორმის ზეგავ-
ლენა იწვევს ქართულ ლექსში მახვილიანი და უმახვილო მარცვ-
ლების სისტემის სახით ჩამოყალიბებულ რიტმულ სურათს. სწო-
რედ ეს მოვლენა განაკუთვნებს ქართულ ლექსთწყობას სილაბურ-
ტონურ სისტემას.

§ 13. მახვილის გადაადგილება. მეტრული ინერციის წყალო-
ბით ქართულ ლექსში სიტყვები ზოგჯერ არაბუნებრივი მახვილე-
ბით იტვირთებიან. მაგ.:

1. იადონს ის ევარდა
და სუმბულს ის ევარდა
თქვა მაისმა, მე თქვენგან
დაბმულ ვარ, ისე + ვარდა (ბესიკი)
2. თვალ-გიშერი, გულ ცნობილი
ტანად სარო, ხორციტ ლბილი („ქილილა და დამანა“)
3. მოიხსენე უფალო სჯად შენდა მოსული
დავით გურამიშვილის უბადრუკი სული (დ. გურ.)
4. სავმრად ლანკანთა
თანად ბინაკთა (შავთელი)

5. მე ვიცი, რომე

და ვ ა მ ც ი რ ო + მე (ჩახრუხ.)

6. ჩანს შენი მხსნელი, აღარცადაო,

აღარც ქვეყანად, აღარც ცადაო,

აღარცა ძმა და აღარცა + დაო (დ. გურამ).

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

მე გასმევედი, მე გაჭმევედი, მე გაცმევედი ტანთ,

შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მონატანთ.

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

„ისე“, „მოსული“, „პინაკთა“, „აღარცა“,

„მონატანთ“, „გულცნობილი“, „დავამცირო“.

ამრიგად ქართულ კლასიკურ ლექსში მახვილის გადაადგილება უეჭველი ფაქტია. იგი აიხსნება საზომის ზემოქმედებით: ჩვენ მიერ ამოწერილი სიტყვები უწყვეტელი ექსპირაციული ტალღის ელემენტებს წარმოადგენენ, ისინი ან შეერწყმიან მომიჯნე სიტყვებს ან მათთან ერთად ქმნიან ფონეტიკურ ერთეულს („აღარცა + დაო“, „დავამცირო + მე“) ან კიდევ რითმით გამოწვეული ძლიერი კადენციური ინერციის მსხვერპლნი ხდებიან („გულცნობილი—რბილი“, „მოსული—სული“ და მისთ.).

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

ლექსის ტაეპში მოხვედრილი სიტყვა ყოველთვის განიცდის რიტმის მრავალი ფაქტორის და, უწინარეს ყოვლისა, საზომის ზემოქმედებას. სიტყვა იძულებულია კონსტრუქციის წევრად იქცეს, ხშირად დეფორმირებული სახით მოხვდეს ტაეპში, რიტმის მხრივ ორგანიზებულ ლექსში ჩვენს წინაშე 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 ვერსიფიკაციისათვისაც არაა უცხო: „სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმულმა ინერციამ სალექსო მეტყველებას თავზე მოახვია ხელოვნური ფრაზირება და ინტონაცია. XIX საუკ. რუსული ლექსი ანგარიშს არ უწევდა უმახვილო ხმოვნების რედუქციას სალიტერატურო ენაში. უმახვილო მარცვლები, რომელნიც პრაქტიკულ მეტყველებაში იჩქმალებოდნენ, ლექსში აღირიცხებოდნენ, ხელოვნურად წინაურდებოდნენ, იგებდნენ მკაფიობის მხრივ, ეს აჩნდებოდა რითმისაც, მაგრამ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მეორე ნახევარში გაისმის პროტესტი უმახვილოთა მკაცრი გართმვის წინააღმდეგ“²⁵.

ს ი ტ ყ ვ ი ს ბ უ ნ ე ბ რ ი ვ ა დ გ ი ლ ს ლ ე ქ ს შ ი ხ შ ი რ ა დ ა რ ყ ე ე ს მ თ ე ლ ი ს ტ რ ო ფ ი ს რ ი ტ მ უ ლ ი ი ძ პ უ ლ ს ი , რ ო გ ო რ ც ქ ა რ თ უ ლ შ ი , ი ს ე რ უ ს უ ლ შ ი . „პუშკინს აქვს ტაეპი Легким зэфіром летит; ეს ტაეპი შეიძლება ორნაირად იქნას წაკითხული: Легким зэфіром летит ან Легким зѐфіром летит. როგორც არ უნდა შევახამოთ 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 зѐфіром 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 зэфіром летит“²⁶.

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

მაშასადამე, მოვლენა რომელიც მართოდენ 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 ბგე-

რის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, მახვილისაგან დამოკიდებულ სიტყვებთან, მაგ., „Зàмок“ და „Замòк“. „Мýка“ და „Мукà“.

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 უმთავრესად ქართული ლექსის სარიტმო კლაუზულებში, მაგრამ მათი არაბუნებრივობა მუდამ საჩოთიროა ქართული სმენისათვის, აღსანიშნავია ისიც, რომ უკიდურესი სახეობა 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 Человек არასოდეს არ მიიღებს მახვილს პირველ მარცვალზე. ქართულ დაქტილურ სიტყვას კი არ შეუძლია ბოლო მარცვალზე მიიღოს მახვილი, თუმცა ლექსის ტაქტში, მეტრის ზეგავლენით, თითო-ორჯერ საწინააღმდეგო შემთხვევებია ცნობილი („ალარცა“, „მონატანთ“), მაგრამ არც ერთი წუთით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთი ქართული სიტყვე-

ბი ფონეტიკური ანომალიების სახით არსებობენ. თავისთავად ეს გამოწვეულია არა იმით, რომ ქართულში სიტყვები ნებისმიერად იტვირთებიან მახვილებით, არამედ იმით, რომ ნაკლები სიმკვეთრე ქართული მახვილის არიტმს უადვილებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილიც მეჩყვეი გახადოს. 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 მიზანშეწონილია, არამედ პრინციპულად შეუწყნარებელიც.

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

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 მეტრულ 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 სისაესით³¹.

ქართული ლექსთწყობის კვლევის დროსაც მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს არა მარტო იმ მომენტს, რამ ქართულში მახვილი ფიქსირებულია (თუმცა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ტიპიურ ფიქსირებულ მახვილად ის არ ჩაითვლება, იგი მოძრავია, მაგრამ არა თავისუფალი!), არამედ იმასაც, თუ როგორი თვისებებით 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 სულიანათვის და გამოუსადეგია რუსული პოეზიისათვის, რადგან თავისუფალი მახვილი ტონურ ლექსს მოითხოვსო. ვერიე კი პირიქით 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 არ

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.

თავი მეორე

რიტმი

§ 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. სახვით 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 მეტწილად 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 საზომის ანუ მეტრიკის ზეგავლენით. მეტრი ძირითადი კომპონენტია რიტმის, იგი ყველაზე იდეალური სახეა ტაქტის ბგერითი ორგანიზაციისა ლექსში.

§ 2. რიტმის ფაქტორები. რიტმის ფაქტორები მარტოოდენ 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 სიგნალი ტაეპის რიტმული დასასრულისა. 5. ტემპისა და ინტონაციის ანუ ლექსში საერთო ტონის ცვალებადობის ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ?

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 მიისწრაფვის (მაშინაც, როცა ზედმიწევნით არ ემთხვევიან მეტრს). მაშასადამე, თვითვეულ კერძო შემთხვევაში შეიძლება ლექსის ეს ათუ ის ტაეპი არ შეიცავდეს აქცენტური სისტემის ყველანიშანს (მაგ., მახვილების თანმიმდევრობას), მაგრამ რიტმული იმპულსის სახით მას შენარჩუნებულ იქონდეს უნარი საზომად ქცევისა. ამიტომაც, მაგალითად, წმინდა ქორეულ ლექსში დაუშვებელია დაქტილური ტაეპების შერევა, წმინდა პეონურ საზომებში — დაქტილურიცა 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 გა-

რეშე. 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 მიზანძევებს 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 სქემათან, რომელიც პირობითად დაიყოფა შემადგენელ ელემენტებად. მეტრული სქემა განყენებული სახეა ცოცხალი რიტმული მეტყველების მარეგულირებელი კომპონენტის — მეტრისა. იმისდა 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: ვარღო შენი სახე
ოდეს ვნახე. მექმნა 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 ლექსთწყობაშია ცოცხალი მარცვლიანი ტერფი გრაფიკულად გამოხატება ქორეა (— ‘) სახელწოდებით, ამიტომ ზემოთ მოტანილი ტაეპები ოთხ ტერფიანი ქორეული მეტრით ყოფილა დაწერილი.

მაგრამ ტერფი მეტრული სქემის ერთეულია, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში იგი განყენებული გამოხატულება მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების გარკვეული თანმიმდევრო-

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: ქ ო რ ე (‘); ბ. სამმარცვლიანი: დაქტილი (‘‘); გ. ოთხმარცვლიანი: მეორე პეონი (‘‘‘).

ა. ქ ო რ ე (‘) ერთ-ერთი მთავარი ტერფია ქართული ლექსის მეტრული სქემისა. ამას ხელს უწყობს ორმარცვლიანი სიტყვების ფონეტიკური ხასიათი ქართულში — მახვილი მათ პირველ მარცვალზე მოუღის (მაგ., „იყო“, „მეფე“, „უხვი“ 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 (‘‘‘...) არასოდეს არ გადმოიცემა. სპონდეებისა (‘-‘) 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 ხმოვნიან ტერფს. ახალი ენების სალექსო სისტემებში მათი ანალოგიური ტერფების ძიება უსაფუძვლოა, რადგან ეს ეწინააღმდეგება თვითონ ამ ენების ფონეტიკურ ბუნებას. ისეთი შემთხვევები კი, როცა ერთმარცვლიანი სიტყვები თავს იყრიან ტაეპში და სპონდეების მსგავს კომპლექსებად ყალიბდებიან, ძალიან იშვიათი მოვლენაა და სრულიად არ გამოდგება ზემოთ გამოთქმული შეხედულებების უარსაყოფად. ჩვეულებრივ ასეთ ტაეპებში ერთმარცვ-

ლიანი სიტყვები ერთმანეთისაგან მიძიმებით ან დროის ძლიერი ხარვეზებით არიან დაშორებულნი. მაშასადამე, საქმე გვაქვს არა „სპონდეებთან“, არამედ ცალკეულ სიტყვებთან, ერთმანხილიან და სრულიად დამოუკიდებელ ერთეულებთან.

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

მისი | ნახვა | გულსა | ჩემსა | ვითა | ბადე დაე : ბადა

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

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

მოქმედი ყოველთა მკვდართა და ცხოველთა

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

სრულიად არაა სავალდებულო დაქტილური საზომის მქონე ტაეპებში მარტოოდენ სამმარცვლიანი სიტყვების თანმიმდევრობა ვეძიოთ. მთავარია მანხილიანი და უმანხილო 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 || 1 3 2 1 3 შვილი).

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

ვჭმუნვარებ, | ვინადგან | საწუთრო ერთა

არა + არს | დამკარგველ | არც + ბედნი : ერთა

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

სუფთა დაქტილური საზომი მეოცე საუკუნის ქართული პოეზიიდან:

ანგელოზს | ვჭირა | გრძელი + პერ : გამენტი

მწუხარე | თვალებით | მიწას დაჰ : ყურებდა (გ. ტაბიძე),

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

ქართულ კლასიკურ ლექსში წმინდა დაქტილური მეტრები იშვიათია, 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 იცის“⁴. არც ის მტკიცებაა მართალი, თითქოს წმინდა დაქტილური საზომი მხოლოდ გურამიშვილის ერთ ნაწარმოებში („ქაცვია მწყემსი“) მოიპოვება⁵. ასეთი ტაეპები ჩვენ გვხვდება აგრეთვე სხვა პოეტებთან და თვითონ გურამიშვილის სხვა ნაწარმოებებშიაც (მაგ., „წუთი + ან : აზღისა I მყოფელი“. იხ. „თავისი ცოდვის მოგონება“ 72)..

კატეგორიულად უნდა უარვყოთ ქართული ლექსის მეტრულ სქემებში დაქტილის შემნაცვლელ („იპოსტასის“) მოვლენებად ე. წ. ამფიბრაქის (┌'┐), მოლოსის (-'-''), კრეტიკის ანუ ამფიმაკრის (-'┐-'), ანტიბაქეს ანუ პალიმბაქეს (-'-'┐) და ტრიბრაქეს (┐┐┐) მიჩნევა; ვ. ბრიუსოვის ზეგავლენით ს. გორგაძე სერიოზულად ცდილობდა ამგვარი ტერმების აღმოჩენას ქართული ლექსის საზომებშიაც⁶. არსებითად ეს იყო სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმული აგებულების კვლევის დამტყვერიანება კლასიკური მეტრიკის ტერმინოლოგიით, მარტივი. ფონეტიკურ-რიტმული შემთხვევების უცხო ნომენკლატურით გართულება და სხვა არაფერი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფი გულისხმობს ერთმანხილიანი მარცვლის გაერთიანებას უმანხილო მარცვალთან (ან მარცვლებთან), ზემოთ დასახელებული „საიპოსტასო“ (მონაცვლე) ტერფები კი ამ პირობას არ იცავენ. მაგ., როცა ტაეპში მანხილიანი სიტყვების ისეთი დაჯგუფებანი გვხვდება, რომლებიც სქემაში „მოლოსის“ შთაბეჭდილებას ქმნიან (ს. გორგაძის მაგალითი: „ტყვეს, ღრეს კლდეს...“)⁷, ან, კიდევ, როცა სატერფო ნაკვეთში მანხილი საესებით გამოშვებულია და სქემაში „ტრიბრაქე“-ს ილუზია იბადება (ს. გორგაძის მაგალითი „წაი I ყვანესდა“), საქმე გვაქვს არა მეტრული სქემის მოვლენებთან (დაქტილის შემნაცვლება სხვა ტერფით!), არამედ რეალურ რიტმთან; მძიმეებით ერთმანეთისაგან დაშორებული ერთმარცვლიანი სიტყვებით ტაეპის გადატვირთვასთან (პირველ შემთხვევაში), ან მანხილების 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 ამათუ იმ ინდივიდუალური აქცენტური მოვლენების მონათვლა ფიქციური ტერმების სახელწოდებით — ლექსის რიტმის „თვალთ შესწავლად“ უნდა ჩაითვალოს.

§ 7. გ. მეორე პეონი (┌'┐┐). ეს ტერფიც დამახასიათებელია ქართული მეტრული სქემებისათვის. გერმანულ და რუსულ

საღეჟსო 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 წმინდა 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.

წმინდა სახის მეორე პეონების მაგალითებია:

ა. ორტერფიანი მეორე პეონური საზომი:

დაპქროლეიდის | და+ თრთოლეიდის,

ნავარდობდის | შავარდნობდის

ანაზრობდის, | ანაზდობდის (ბესიკი „რუხის ბრძოლა“, 541-2).

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

ბ. ოთხტერფიანები:

სამეფოსა | ვაპატრონოთ, | სახელმწიფო | შევანახოთ.

(„ვ. ტყ.“).

მათ+მორჭმულთა | მოივლინონ, | ჩვენ+პატიჟნი | გაგვიას-
დენ (იქვე).

ამ მაგალითებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მეორე პეონის გაჩენას 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+მორჭმულთა“ და მისთ).

ზოგჯერ პეონურ ტერფებს განიხილავენ, როგორც ქორეულ მუხლებს ანუ „დიპოდიებს“, ე. ი. როგორც ორი ტერფის ჯგუფს¹¹. ასე, მაგალითად, ს. გორგაძეს პირველი პეონი (◡◡◡) მიაჩნია 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 ოთხმარცვლიანი ტერფია და არა მუხლი ანუ დიპოლია. მეორე პეონი ზედმიწევნით გამოხატავს ოთხმარცვლიანი სიტყვების ბუნებრივ აქცენტუაციას ქართულში (შდრ. ზემოთ, „მახვილი“, § 6), თუმცა კერძოდ მაღალ შაირში სისტემურად არ გვხვდება: ეს საზომი ძირითადად ქორეულია.

რუსული ფორმალისტური მეტრიკა (ბ. ტომაშევესკი, ვ. ყირ-მუნსკი) კატეგორიულად უარყოფს პეონების (და, მათ შორის, რა-საკვირველია, მეორე პეონის) გამოყოფას ცალკე ტერმებად, რად-გან საერთო შეხედულებით რუსულ ლექსთწყობაში არ მოიპოვება „პეონური კომპლექსის არც ერთი უნაკლო მაგალითი“¹³. ქართუ-ლი ტაეპების აქცენტური სისტემა კი ასეთი კატეგორიული აკრ-ძალვის წინააღმდეგია: ქართულ ენაში დაქტილური დაბოლოების მქონე ოთხმარცვლიანი სიტყვებისა ან სიტყვათა ჯგუფების სიჭარ-ბე რეალურ საფუძველს ჰქმნის სქემაში მეორე პეონის სავარაუ-ღებლად.

§ 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 ან მეტ ნაწილად გაყოფა ანუ ცეზურა.

ა. ანაკრუზა (anacrusis) ეწოდება ტაეპის და-წყებას ერთი ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვ-ნით, ე. ი. როცა პირველ მეტრულ მახვილს წინ უსწრებს უმახვილო მარცვალი (ან მარცვლე-ბი). მუსიკაში ანალოგიური ელემენტია ტაქტის წინარე ბგერა ე. წ. auftakt¹⁴ ქართულ კლასიკურ ლექსში ანაკრუზა ჩვეულებრივ ერთმარცვლიანია და სისტემატიურად გვხვდება მეორე პეონით და-წყებულ ტაეპებში. მაგ.:

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

ხამს | თავისსა ხვაშიადსა... (იქვე),

ვის | ბუნება ეხატება დარითა,

შვიდ | მნათობთა უაღრესობს დარითა;

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

ორმარცვლიანი ან მეტმარცვლიანი ანაკრუზა ქართული ლექ-სის ტაეპში მეტრული ნორმიდან გადახვევის სახით გვხვდება და უშუალოდ საზომის კონსტრუქციასთან არაა დაკავშირებული, ე. ი. სხვა რომელიმე ტერფის (მაგ., ანაპესტის ო-ო) გამოყენებით არ აიხსნება. ანაკრუზად ვერ ჩავთვლით აგრეთვე დაქტილური ტერ-ფით შედგენილ სქემებში სპორადულად შეჭრილ ერთმარცვლიან უმახვილო სიტყვებს, რადგან ასეთი მოვლენები ჩვეულებრივ რიტ-მული 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 კა-

ნონი — ქართულ ტაეპებში ანაკრუზა მუდამ ერთმარცვლიანია 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 ო/აო/აო... ან ოო/აო/... 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 (ო'ოო) აგებულ საზომებს ახასიათებს.

ანაკრუზა ზეგავლენას ახდენს ტაეპის ტემპზე, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ბ. კლაუზულა მოიცავს სტრიქონთა მარცვლებს უკანასკნელი მეტრული მახვილიდან ბოლომდე. ქართულ კლასიკურ ლექსში კლაუზულა ძირითადად ორგვარია: ორმარცვლიანი ანუ ქორეული (ქალური) და სამმარცვლიანი 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: ო'ოო).

ქორეული კლაუზულის ნიმუშებია:

არას გარგებს სიმძიმელი, უსარგებლო ცრემლთა დენა —
არ გარდავა გარდუვალი მომავალი საქმე ზენა

(„ვ. ტყ.“).

თვალთა ნარგისი, დამდაგისი, შეგშენის მწველად

ყელსა ბროლებსა, უტოლებსა, გველი გვეა მცვილად
(ბესიკი „ტანო ტატანო“).

დაქტილური კლაუზულის ნიმუშებია:

ცთების და ცთების, სიკვდილსა ვინ არ მოელის წამისად
მოვა შემყრელი ყოველთა ერთგან დღისა და ღამისად
(„ვ. ტყ.“).

ყველას გაფიცებთ ამ საღიცარსა:

თუ ღმერთი გწამდეთ ამ სამს ფიცარსა

ნუ გაიძნელებთ ასაშინებლად

გარს ნურას უზამთ დასაშინებლად.

(გურამიშვილი, „ანდერძი“...).

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

როცა ტაეპის ბოლო ტერფი მეტრული სქემის დანარჩენ ტერფებთან შედარებით მარცვალნაკლებია, 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, მეტრული რიგის დაბოლოების ამა თუ იმ ხასიათს ზოგადად ეწოდება კათალექტიკა (catalexis — დაბოლოება).

ქართულში ჰიპერკათალექტიკური ტაეპები ჩვეულებრივ მცირეა სრული (აკათალექტიკური და შეკვეცილი (კათალექტიკური) ტაეპების ნიმუშები კი შემდეგია:

ა. სრული ქორეული აკათალექტიკური ტაეპები:

წადი იგი მოყმე ძებნე ახლოს იყოს თუნდა ბარად

(„ვ. ტყ.“).

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

ბ. სრული დაქტილური აკათალექტიკური ტაეპი:

მომეც+მე შეტყობა

კარგ+სიტყვით შეტყობა (გურამიშვილი).

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

შეკვეცილი ანუ კათალექტიკური ტაეპები:

მე გაჭმევდი | მე გასმევდი | მე გაცმევდი | ტანთ (გურ).

ᄃᄃᄃ / ᄃᄃᄃ / ᄃᄃᄃ / [ᄃᄃᄃ]

მარცვლისა და ტერფის დაკლებს ანუ კათალექტიკის მოვლენებს ტრადიციულ მეტრიკაში მუსიკალური ინტერპრეტაცია მოეპოვებათ. რ. ვესტფალის აზრით ნაკლული მარცვალი თუ ტერფი ტაეპში შეივსება პაუზით: „... რიტმი მოითხოვს პაუზას ტაეპის ბოლოს... მხატვრული კითხვის დროს თვითეული ქვეცნობიერად იცავს ამ პაუზას“¹⁵. არსებითად რ. ვესტფალს ეკუთვნის მუსიკალური განმარტება კათალექტიკური მოვლენებისა: მკვლევარი აიგივებს ლექსის მეტრული სქემის ტერფს მუსიკალურ ტაქტთან და სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმის ანალიზის დროს იზოქრონიზმის პრინციპიდან გამოდის. ჩვენ „შესავალში“ აღენიშნეთ ამგვარი გაგების უსაფუძვლობა. სილაბურ-ტონურ ლექსებში პაუზა, როგორც მარცვლის ან მთელი ტერფის შემნაცვლელი რეალური დრო, სრულიად არ გვხვდება და, მაშასადამე, არც კათალექტიკა ჩაითვლება ლექსის რიტმის რეალურ მოვლენად. ეს ასეცაა. კათალექტიკის შესახებ ჩვენ ვემსჯელობთ მხოლოდ პირობითად და ისიც მეტრული სქემების აღწერისას. თვითეული ტაეპი მთლიანი ენერჯის ნაკადს წარმოადგენს¹⁶, მისი დაბოლოება აღჭურვილია საკუთარი ინტონაციური ნიშნებით და გარკვეული აზრის მქონეა. ტაეპის წარმოთქმის დროს კათალექტიკა ისეთივე ფიქციური მოვლენაა, როგორც ტერფი: ლექსის ხმამალალი კითხვისას ისინი მირაჟივით ქქრებია (კითხვის დროს შეუძლებელია გათვალისწინებული იქნას დროის ესა თუ ის ოდენობა განყენებული სქემის თვალსაზრისით „ნაკლული“ მარცვლებისათვის, რის საჭიროებასაც ტაეპის აზრობრივი მომენტი არ ჰბადებს!). ს. გორგაძის შრომაში კი კათალექტიკური მოვლენები რიტმის რეალურ ელემენტებადაა მიჩნეული (ვ. ბრიუსოვის ზეგავლენით).

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

ცეზურა ეწოდება ბუნებრივ შესვენებას მეტრის ფარგლებს შიგნით და სრულიად ობიექტური ელემენტია ტაეპისა. ცეზურით გაყოფილი ნაწილები იწოდებიან ნახევარტაეპად, რომელ-

ნიც ხშირად ინტონაციურად და სინტაქსურად დამთავრებულ წევრებს წარმოადგენენ და ზოგჯერ მთელი ტაეპის ფუნქციითაც აღიჭურვებიან. მაგ., ქართული 16-მარცვლიანი ტაეპის ნახევარი ამჟამად დამოუკიდებელი მეტრული რიგის სახით არსებობს (8-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური საზომები).

ცეზურის ტიპური ნიმუში (ორი ვერტიკალი გაყოფას აღნიშნავს):

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

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

ტაეპის ჩარჩოში არსებობს აგრეთვე მ ც ი რ ე 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 აღჭურვილია შემდეგი ნიშნებით:

ა. იგი გულისხმობს შესვენებას ნახევარ ტაეპების ბოლო სიტყვების შემდეგ და ხელოვნურად არ ჰყოფს საზომს არაბუნებრივადგილას. ქართულში ცეზურა მეტწილად სინტაქსურად დამთავრებულ წევრებს შორისაა მოქცეული და მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება ისეთი ტაეპები, 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 ნაჭედი მათრახი//ჰქონდა უსხოსი მკლავისა“
(„ვ. ტყ.“).

„მე გარდავსულვარ, სიბერე//მჭირს ჭირთა 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 და-

მანასიათებელი არაა. როგორც პრინციპი, ქართულში ცეზურა სინ-ტაქსურად მთლიან ერთეულებად ჰყოფს ტაეპს.

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

„ჩემ საყვარელო ვინაო//მიწყვიე მიდგინხარ შინაო“

(შდრ. ქვემოთ, მესამე თავი „რითმა“).

ქართულ კლასიკურ ლექსში ცეზურა უეჭველად არ გულის-ხმობდა ტაეპის ორ თანაბარ ნაწილად გაყოფას. ასე, მაგალითად, ქართული თორმეტმარცვლიანი იამბიკოს მეტრისათვის დამანასია-თებელია — ბიზანტიურ იამბიკური ტრიმეტრის ზეგავლენით¹⁷ — მთავარი ცეზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ (ტაეპის მეორე ნახევარი 7-მარცვლიანია). აი რამდენიმე ნიმუშიც:

რომელმან ეგე//ევას მიუზღე ვალი (ბაგრატი IV-ის მე-
ულლე ბორენა).

‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

ღეთისმშობელი და//ყოვლად პატროსანი (ღემეტრე მეფე).

‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘ ‘

ამგვარი ცეზურა შეუფერებელი აღმოჩნდა ქართული ლექსი-სათვის, სადაც ის ტაეპს ძირითადად ორ თანაბარ ნაწილად (ნახე-ვარ ტაეპებად ანუ „კოლონებად“) ჰკვეთს. მწიგნობრული გზით ბი-ზანტიური ლიტერატურიდან შემოჭრილი და კლერიკალური წრე-ების მიერ დაკანონებული ეს ელემენტი ქართული იამბიკოებისა ჩვენი ლექსთწყობის ორგანულ ნიშნად არ ქცეულა. მისი გავრცე-ლების 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 ნორ-მის ანუ საზომის თვალსაზრისით, კონტექსტიდან (გარემომცველ ტაეპებიდან, სტროფიდან) მისი აბსტრაქტიზების გზით. მეტრი პი-რთბითად იყოფა შემადგენელ ნაწილებად. მეტრული სქემის ფიქციური ელემენტებია ტერფები (ქართული კლასიკური ლექსის სქემებისათვის — ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი), რომ-ლებიც ხელოვნური სკანდირების საშუალებით გამოვლინ-დება ხოლმე საზომში და აუცილებელია მანკელიანი და უმანკილო ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობის ამა თუ იმ ტიპის დასა-

დგენად (ქორეული საზომი, დაქტილური საზომი, პეონური საზომი და ა. შ.). მეტრის რეალური ელემენტებია: ანაკრუსა, ცეზურა და კლაუსულა, თუმცა იზოლირებულად არც ისინი არსებობენ ტაების, როგორც მთლიანი ექსპირაციული ტალღის, ათვისების დროს.

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

მაგრამ რაგინდ იდეალურად ორგანიზებული არ იყვნენ ტაებები 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 მეტრისათვის ასატან და მასთან შეფარდებულ ვარიაციებს, რიტმული მრავალფეროვნების ცალკეულ ფორმებს, რომლებიც საზომის განმეორებას არ წარმოადგენენ და ზოგჯერ მეტრის ერთგვარ წინააღმდეგობადაც გვევლინებიან. მეტრის ეს „ანტიპოდები“ განსხვავდებიან ლექსის ძირითადი საზომისაგან, მაგრამ პოეტენციურად მაინც მეტრის ზეგავლენას განიცდიან: წინააღმდეგ შემთხვევაში სალექსო ინტონაციის რიტმული ფარგლები დაიშლებოდა, ლექსი პროზას დაუახლოვდებოდა.

თვითეული ლექსთწყობის ნაციონალური ხასიათი მჭიდროვდება რიტმის, როგორც რეალური ბგერის აღქმის დროს. მეტრულ სქემაში ლექსის სპეციფიკური ნიშნების ძიება კი სრულიად ამაო საქმეა.

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

იტყვის: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად//გთქვეს მზიანისა ღამისად,
 2 1 2 1 2 1 4 3
 ერთარსებისა ვრთისა//მის უჟამოსა ჟამისად,

მრავალფეროვნების საფუძველია ტაეპში აქცენტის დაკლებად აქცენტებით ტაეპის გადატვირთვა. ინგლისურ და გერმანულ ლექსთწყობაში კი რიტმი ემყარება აქცენტურ თანმიმდევრობასა და ხშირად თვითონ აქცენტის გადაადგილებას¹⁸, თუმცა 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 გამოპყოფს. მაგრამ რიტმული მრავალფეროვნების სფეროში მისი როლი ისე დიდი 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 გაქრობა 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. რვამახვილიანი ტაეპის) მოთმენა ოთხი მეორე პეონის (ე. ი. ოთხმარცვლიანი ტაეპის) გვერდით. შდრ.:

სულთა | დგამაცა | არა | მმართვეს, | ასე | გასლვა |
რაღ+გი : კვირდა
სიცოცხლესა | გავეყარე, | სიკვდილიცა | დამი : ძვირდა
(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 ნიუანსების უსაზღვრო მრავალფეროვნებას, რომლის აღნუსხვა და აღწერა თითქმის მოუხერხებელიცაა.

მეტრული მახვილის დაკლება ტაეპში გულის-
ხმობს ისეთ მოვლენას, როცა ტერფით წავარაუდევნი მახვილს ად-
გილას უმახვილო მარცვალთა. დაგვერდეთ რამდენიმე მაგალითს:

ვარდსა | ჰკითხეს: | „ეგზომ | ტურფა | რამა | შეგქმნა |
ტანად | პირად
მიკვირს | რად + ხარ | ეკლიანი | პოვნა | 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, მეო-
რე ტაეპი ერთი მახვილით ნაკლებია წინა ტაეპთან შედარებით. შე-
იძლება ამ ორი ტაეპის აქცენტური პროფილის გამოხატვა ციფ-
რებში:

2¹ 2¹ 4² 2¹ 2¹ 2¹ 2¹
2¹ 2¹ 4² 2¹ 2¹ 2¹ 2¹

პირველი ციფრი სატერფო სიტყვის (მაგ., „ვარდსა“) ან სიტყვათა
(მაგ., „რად + ხარ“) მარცვლებრივ რაოდენობას აღნიშნავს, მეორე
კი (ხარისხის მაჩვენებელი) — სიტყვაში მახვილის ადგილს თავი-
დან. მაშასადამე, სიტყვა „ვარდსა“ აღინიშნება ასე — 2¹, ხოლო
სიტყვა „ეკლიანი“, როგორც 4².

მეორე მაგალითი:

მივიდოდა | მიუბნობდა | ყმა + მტირალი, ფერ-შეცვლილი
ქედსა | რასმე | გარდაადგა | ველი | აჩნდა | მზიან | ჩრდილი
(„ვ. ტყ.“)

4² 4¹ 4² 2¹ 2¹
2¹ 2¹ 4² 2¹ 2¹ 2¹ 2¹

პირველ ტაეპს სამი მახვილი „აკლია“, მეორეს კი — მხოლოდ ერთი.
მესამე მაგალითი:

გაიყარნეს | ტირილითა | პირსა | ხოკით | თმათა | გლეჯით
ერთი | აღმა | ერთი | ჩაღმა | უგზოდ | ვლიდეს | შაბთა |
ვჯით („ვ. ტყ.“).

4¹ 4² 2¹ 2¹ 2¹ 2¹
2¹ 2¹ 2¹ 2¹ 2¹ 2¹ 2¹ 2¹

პირველ ტაეპს ორი მახვილი „აკლია“, მეორეს — არც ერთი.

ჩვენ სრულიად პირობითად ვხმარობთ ცნებას „მახვილის და-
კლება“. არსებითად ეს არის მეტრული სქემის თვალსაზრისით გან-
ხილვა 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 ტაეპში, — ესაა და ეს. მაგრამ ტაეპის 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 — ტაეპის მახვილებით დატვირთვას (ე. ი. აქცენტის გაჩენას არა სამახვილო მარცვალზე) ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათად ვხვდებით და მხოლოდ და მხოლოდ გამოიხატება ტაეპის დამძიმებით ერთმარცვლიანი და ერთმანეთისაგან მძიმეებით გამოყოფილი სიტყვებით, მაგ.:

„რაგვარ გიყვარს, რაგვარ გიღირს? თქვი, დავილო მერმე
სული („ვ. ტყ.“).
ყმა, სახლ, ბაღ, ბოსტან, თეთრი თუ ფარჩა“.
(გურამიშვილი, „ანდერძი“)¹⁹.

ამგვარი შემთხვევები ქართული კლასიკური ლექსის დამახასიათებელ რიტმულ მოვლენებად არ ჩაითვლება. აგრეთვე აღსანიშნავია, როგორც იშვიათი მოვლენა, ცეზურის წინ ერთმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური ამპლიტუდის ზუსტი ამალღებისა:

ამოა, რომე კაცი+კაცს // ამოსა ეუბნებოდეს,
მან+გაუგონოს, რაცა+თქვას // არ+კუდათ წაუხდებოდეს;
დიდი ღხინია ჳირთა+თქმა // თუ+კაცსა მოუხდებოდეს
(„ვ. ტყ.“).

რიტმისა და სიტყვის ურთიერთობის თვალსაზრისით უფრო საინტერესოა სიტყვათა ადგილმონაცვლეობა ქართული კლასიკური ლექსის ტაეპში. ეს მოვლენა გულისხმობს ორმეტრულ მახვილს შორის მანძილის ცვალეობადობას მეტრიკის 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 მიწამან // ერთგან მოყმე+და მსცოვანი
2 3 2 3
ბ. დამშლიან ჩემნი კავშირნი // შევპრთვივარ სულთა სირასა
3 2 3 2

ის სამეფოცა ჩვენი იყოს“, // და აღიძვრია
იმავე მიწისთვის, // რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან.

ამის მსგავსი არაფერია ქართულ ლექსში XIX საუკუნემდე, რის გამოც enjambement-ის საკითხს ვრცლად ვერ შევეხებით წინამდებარე მონოგრაფიაში.

ქართულ კლასიკურ ლექსში რ ი თ მ ი ს ა და ს ი ტ ყ ე ვ ი ს ურთიერთობა კი დაწვრილებითაა განხილული ქვემოთ, მომდევნო თავში (იხ. „რითმა“, § 5).

§ 12. რიტმი და ინტონაცია. ტემპი. ინტონაცია საზოგადოდ ტონის სიმაღლის ცვალებადობაა (პრაქტიკულ მეტყველებაში, პროზა-სა და ლექსში). პოეტურ ნაწარმოებში იგი გარკვეული სისტემის სახითაა მოცემული და ჩვეულებრივ აღმოცენდება ამა თუ იმ რიტმული ზურათის 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 გადმოიცეს). 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 საგვსებით შესაფერი იყო ფეოდალური ეპოქის მაღალი წრეებისათვის, რუსთაველის სადა და გამჭვირვალე ეპიკური თხრობა, ღრმა ლირიზმთან ერთად, ხალხურ საწყისებს ემყარება და ერის ფართო მასებისათვის იყო გამიზნული; ბესიკის მუხამბაზური ინტონაცია გარკვეული წრეებისა და ფენების ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა და ა. შ. როცა ინტონაციური სიახლის აღქმა იკარგება, პოეზიაში ფეხს იკიდებს შაბლონი ან დიდი ხნით ცნობილი ტონის თავმომაბეზრებელი განმეორებანი.

ემოციური შეძახილი თუ შეკითხვა, ამაღლებული ტონის სიჭარბე თუ ხმის დანელება, ეპიკური თხრობის კილო (ტაეპის დასასრული ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგასმულია!) თუ ლირიკული აღსარება, ტემპის ცვალებადობა და მელოდია, მოულოდნელი რითმა თუ სტრიქონის ანაზღეულად 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 შეჭრა, მისდამი ზემონის მიბყრობა და ცნოვრებაში მისი განმტკიცება ქმნის მუსიკის პირველ არსებობისა და უმნიშვნელოვანეს თვისებას: სინამდვილესთან მუსიკის მჭიდრო და განუყრელ კავშირს და, მამასადამე, 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.

ქართული კლასიკური ლექსის ინტონაციის სპეციფიკური ნიშნებია: ა. ტონის ამალღება 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 მომდევნო თუ წინა ტაეპისაგან ინტონაციურად გამოყოფს:

ემფატიური (მიმართვითი) კილო, როცა სიტყვა (მეტწილად ერთმარცვლიანი) მახვილის მხრივ გაძლიერებულია. მაგ.:

მო, ფილოსოფოსნო, სიტყვითა არსნო (ჩახრუხაძე).

გულო, აბა მო! დაუსაბამო! (მისივე).

შენ მწუნობი ხარ... (მისივე).

შენ სისხლთა შენთა... (მისივე).

მო, დაესხდეთ ტარიელისთვის... (რუსთაველი).

ჰე, მეფეო, გავიპარე.. (მისივე).

აჰა, ძმაო მითხრობია ჳირი ჩემი... (მისივე).

ღმერთო, ღმერთო მოწყალო... (მისივე).

დ მ ე რ თ ო, ღმერთო გეაჯები... (მისივე).

მ ო, მთვარეო შემობრალე... (მისივე).

მ ო, ზუალო, მომიმატე... (მისივე).

მ ო 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 ე, შენი პირის სახენი... (მისივე).

ჰ ე, ღმერთო, აღმიხილე თვალი გონებისა (მისივე).

შეძახილები:

ვა, შენი ბრალი თვარა და ჭიკვდილი ჩემი ღხინია

(„ ვ. ტყ.“).

ვაი, რა კარგი საჩინო... (გურამიშვილი).

ვა, რა მაქვს დიდი მოწყენა... (მისივე).

ვაჲ საბრალო აირა... (ბესიკი).

ორმაგი შეკითხვისა და მიმართვის ინტონაცია:

ვ ა ი მ ე მამავ, ვ ა ი მ ე დედავ (გურამიშვილი).

სად მიდრკებოს მზე, სად უჩინარობს

სად სთოვს ნათელსა, სად მონარნარობს... (ბესიკი).

აქცენტურად გაძლიერებული ფორმები ერთი ან რამდენიმე ჭი-
ტყვის შემდეგ:

იტყვის, ჰ ე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღამისად

(„ვ. ტყ.“).

ქალსა ეტყვის: ა ჰ ა, დაო, ეგეთიმცა კაცი ნუა

(იქვე).

მან გ ლ ა ხ, იგინი... (იქვე).

მერმე უთხრა: „ა ჰ ა, რათგან არ მომისმენ არას არა

(იქვე).

ტარიელ ეტყვის: ჰ ე, დაო, მით ცრემლი აქა მდინია

(იქვე).

მზესა ეტყვის, მ ზ ე ო, გეტყვი... (იქვე).

რად გძინავს, ა ღ დ ე გ, უფალო, აწ განიღვიძეო

(გურამიშვილი).

ვკითხე, მ ზ ე ო, სიღამ მოხვალ, ხარ სად წამავალი (მისივე).

ბესიკთან მიმართებითი ინტონაცია გარკვეული მუსიკალური
ა მ დ ე რ ე ბ ი ს იერს ატარებს და ეტყობა აღმოსავლური საკრავე-
ბის აკომპანიმენტთანაა შეხამებული. ამიტომაც მის ლექსებში ტავ-
ტოლოგიური ინტონაცია სჭარბობს: ტაეპებს 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 ტაემის დაბლოებაში ტონის ცვალებადობა შედარებით სუსტადაა გამოხატული, ვიდრე ანაკრუზის უბანში. ამ მოვლენის ახსნა დაკავშირებულია ქართული ლექსის ტემპის საკითხთან.

ქართული ლექსის ტემპი დაღმავალია ან გარდაღმავალ-დაღმავალი. ტემპი იცავს ქორეულ ('U'U...) ან დიქტიურ ('UU...) 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 მწადდა ამად მივალ არ+ფიცხელი („ვ. ტყ.“).

მეორე პეონის კანონით აგებულ ტაეებშიაც ტემპი დაღმავალია და მხოლოდ ანაკრუზა აქვს აღმავალი, ე. ი. აქცენტურ მწვერვალს წინ უსწრებს აჩქარებული წაკითხვა ერთი უმახვილო მარცვლისა — ტაეპი ინტონაციურად ოდნავ შემართულია. ტიპური მაგალითები:

U

ყმა, მტირალი შეებრაღა... („ვ. ტყ.“).

U

უკანამან წინა ნახა... (იქვე).და მისთ.

მაგრამ როცა ტაეებში ძლიერ ხმოვნებს შორის მოქცეულ უმახვილო ხმოვნების რაოდენობა ცვალებადია, ტემპი გარდაღმავალ-დაღმავალი ხდება. მაგ.:

ხანი | დაყავ | გავყარე | მაგრამ | გავხე | ვითა | ხელი
2 2 4 2 2 2 2

მესამე მუხლი („გავყარე“) ოთხი მარცვლით უპირისპირდება ორ-მარცვლიან სიტყვებს და გარდაღმავალ მომენტს წარმოადგენს. ტემპის მხრივ სტრიქონში: იგი უფრო ნელა და აქცენტური მწვერვალის მეტი გაძლიერებით წარმოითქმის. ყველა ქართული ე. წ. „ნარევი ჰაზომების“ (ე. წ. „ლოგაედების“) ტემპი გარდაღმავალ-დაღმავალია. ასეთივეა, მაგ., „დაბალი შაირის“ ტემპიც:

რაზომცა | სწყრები | შემინდევ | შეცვლა | თქვენისა | მცნებისა („ვ. ტყ.“).

$\begin{matrix} \cup\cup \\ 3 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \cup \\ 2 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \cup\cup \\ 3 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \cup \\ 2 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \cup\cup \\ 3 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \cup\cup \\ 3 \end{matrix}$

ქართულ ლექსს სრულიად არ ახასიათებს აღმავალი ტემპი — იამბური (∪) ან ანაპესტური (∪∪).

ტემპის აჩქარება ქართულ კლასიკურ ლექსში ყოველთვის გამოიხატება მრავალმარცვლიანი სიტყვებით შედგენილ ტაქტებში (მეტწილად მეორე პეონური სქემის სტრიქონებში) ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვების შეჭრით — მეტყველება ქუცმაცდება ადვილად ასათვისებელი სიტყვების ერთეულებად, ტაქტი სწრაფად და მსუბუქად წარმოიქმნის და უპირისპირდება ოთხ-და მეტმარცვლიანი სიტყვებით შედგენილი სტრიქონის ტემპს.

ქართული კლასიკური ლექსის კლაუზულა ქორეული და დაქტილურია და რადგან ტაქტის 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 მანვილს ჰკარგავენ). მიუხედავად ამისა, ტაქტის ბოლოს ზოგჯერ შესამჩნევია ცალკეული ნიუანსები ინტონირებისა. მაგ.:

- მოსვლა გვახარა
- არა იცოდა, გლახ, არა
- არ სიტყვა ივაგლახა რა,
- თავი დახარა. („ვ. ტყ.“).

შდრ.:

- ყოფაქცევა
- ცრემლთა ფრქვევა
- ჩემი თნევა
- ვაგლახ მე, ვა, („ვ. ტყ.“).

კლაუზულის (სარითმო ადგილის) მეტრული ურყეობის გამო შეკითხვით გაძლიერებული უკანასკნელი ხმოვანი მხოლოდ სუსტად აღიქმის. მაგ.:

კვლა ეტყვის: „ყმაო, რა გინდა, ანუ გენუკვი მე+რასა?
 („ვ. ტყ.“).

ან:

ქალმან უთხრა: „რას შეგეცნობ, მე ვინ ვარ და ანუ შენო? (იქვე).“

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 მოგვაგონებენ და რომელთა უკანასკნელი ტაეპები ერთგვარ დასკვნას შეიცავენ²¹. ჩვენ ვიციით რამდენიმე კლასიკური მაგალითი „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებს შორის. აი ისინიც:

ა. ვინ დამბადა, შეძლებაცა...

ვინ არს ძალი უხილავი...

ვინ საზღვარსა დაუსაზღვრებს

იგი გახდის წამის ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად!

ბ. თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხო ბელმან,

. ვერ დამიტროს მშობელმან,

. და ვერცა მისანდობელმან, —

მუნ შემიწყალოს თქვენმავე გულმან მოწყალე მღმობელმან!

პირველ შემთხვევაში ტაეპების დასაწყისი სიტყვებია გაძლიერებული და მეოთხე ტაეპი უშუალო დასკვნას წარმოადგენს, მეორე შემთხვევაში კი ტაეპთა ბოლო სიტყვების სინტაქსური ერთგვაროვნება მჭიდრო კავშირს ამყარებს მათ შორის და სტროფს ერთი მთლიანი წინადადების სახეს აძლევს.

ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე ჩვენ ვასკნით:

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 მეტმარცვლოვან სიტყვების ადგილს).

2. ქართული ლექსის ტემპი დადამავალი ან გარდამავალ-დადამავალია.

3. ქართული კლასიკური ლექსის კლაუზულაზე ინტონაცია ნაკლებ ზეგავლენას ახდენს — ტაეპის ამარეში მეტრი თითქმის ურყევიცა.

ასეთია ხასიათი რიტმისა და ინტონაციის ურთიერთობისა ქართული კლასიკური ლექსის ტაქსა და სტროფში. ჩვენ შევეხეთ ლექსის მხოლოდ იმ ობიექტურ ნიშნებს, რომელთა აღქმა სუბიექტურ ინტერპრეტაციას გამოიწვევს.

დაგვიჩა 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 ხანისა“ და „აღორძინების“ ეპოქაში. ასე, მაგალითად, XI—XII საუკუნის ქართულ პოეტურ ძეგლებში აღინიშნება რამდენიმე სტილი რიტმულ-ინტონაციური მეტყველებისა:

ა. პ ი მ ნ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი, რომელსაც თავდაპირველად ტაქების გალობით შესრულება ან რეჩიტაცია ედო საფუძვლად (პროზული პიმნები, ურითმო 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 ცეზურა ხუთი და შვიდი მარცვლის შემდეგ 12-მარცვლიან ტაქაში და სხვ.; დაწერ. ინ. თავი მეოთხე, „სტროფი“, § 5 და 6).

ბ. ხ ო ტ ბ ი თ ი ინ ტ ო ნ ა ც ი ა, როცა თვითეული ტაქები ამალღებული მიმართვის ტონს იცავს და რამდენიმე სტრიქონის კადენცია საზეიმო ემოციის შემცველია. რიტმი ხასიათდება ძირითადი კომპონენტების (მეტრი, ტემპი და სხვ.) მკაცრი დაცვით, რაც ნაწარმოებს ხშირად ვერსიფიკაციული ხელოვნურობის დაღს აჭდევს (ჩახრუხადისა და შავთელის ოდები).

ეს ინტონაცია არაა საერთო-სახალხო ენის წიაღში შერჩეული, იგი ფეოდალური საზოგადოების მაღალი წრეებისა და მეფის კარისათვის იყო გამიზნული.

გ. ლ ი რ ი კ უ ლ - ე პ ი კ უ რ ი ინ ტ ო ნ ა ც ი ა, რომლის კლასიკური ნიმუშს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსანი“. ინტონაციის ეს სტილი შეხამებულია ურთულეს და თანაც დიდი სისადავით აღბეჭდილ რიტმულ კონსტრუქციასთან — სხვადასხვა მეტრული აგებუ-

ლების მქონე სტროფების ურთიერთ მონაცვლეობასთან. ეს ინტონაცია ღრმად ეროვნულია, საერთო-სახალხო ენიდან გამომდინარეა და იმეორებს ჩვენი ხალხური ვოკალის მთელ რიგ კონსტრუქციულ ნიშნებს (მაგ., პოლიფონიზმს და ა. შ.). XVIII საუკუნის მიწურულამდე ეპიკური ნაწარმოებებისათვის (ზოგჯერ ლირიკული ლექსებისთვისაც) დამახასიათებელი იყო მიბაძვა (და ხშირად დაკნინება) „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურად აწყობილი ინტონაციისა.

დ. მ უ ხ ა მ ბ ა ზ უ რ ი ინ ტ ო ნ ა ც ი ა. რომელსაც არა ხალხური წყარო ჰკვებავდა (საგულისხმოა, მაგალითად, თეიმურაზ ბატონიშვილის შენიშვნა ბესიკის ერთ-ერთი „მულანბაზის“ — „სევდის ბაღს შეველ“... — შესახებ: „ათმარცვლიანი ლექსი“ ბესარიონ გაბაშვილისაგან თქმული ს პ ა რ ს უ ლ ი ს ს ი მ დ ე რ ე ბ ი ს ხ მ ა ზ ე!“). ამგვარი ინტონაციის შემცველ ლექსებში აღმოსავლური საკრავების აკომპანიმენტით ნაკარნახევი მელოდიის გამო თვალსაჩინოა ტაეპების ჩარჩოში სიტყვების მკაცრი დაჯგუფება, მათ შორის ძლიერი ცეზურების ხაზგასმით (მაგ., „ტანო ტატანო, // გულწამტანო // უცხოდ მარებო“), ე. ი. ტენდენცია სიტყვიერი ერთეულების ტაქტებისათვის დამსგავსებისა. ინტონაციურად ლექსი ტავტოლოგიურია, სჭარბობს აღმოსავლურ მუსიკალური ხასიათი ამღერებისა, რის გამოც იგი მეტწილად არაქართული მელოდიის ელფერს ატარებს. მუხამბაზური ინტონაცია ქართული პოეზიის პერიფერიული 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 (VII—XVIII ს. ს.).

დასასრულ, რიტმისა და ინტონაციის ე ქ ს პ რ ე ს ი უ ლ ი დ ა ნ ი შ ნ უ ლ ე ბ ი ს 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 მღელვარე მომენტების გამომხატველ საზომად და ა. შ. რუსულ მწერლობაში სიმბოლისტურ-დეკადენტურმა სკოლამ ერთ ხანს კინალამ 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. ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ რიტმის

ცალკეული მოვლენების ამგვარი გაგება და მისი აბსოლუტური ნორმად აღიარება ხშირია სერიოზული მეცნიერების შრომებშიაც. ასე, მაგალითად, ფრანგული ფონეტიკისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარი მ. გრამონი რიტმის ექსპრესიულ ფუნქციას ნაწარმოებში ხედვითი მომენტის შემცველ ტაქტების რიტმულად ხაზგასმაში ხედავს. გრამონს მოჰყავს მ ი უ ს ე ს ლექსის ერთი სტროფის ტაქტი, რომელიც თავისი ჰიმნობუქით და წინა და მომდევნო ტაქტებთან კონტრასტული ინტონაციით თითქოს გვიხატავს ღამეულ ხატპეპელას 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 განაყოველთვის მოტივირებულია? ე. ი. რიტმი განაყოველთვის ილუსტრაციულ როლს ასრულებს სტროფის თვითეული ტაქტის მიმართ? (მაგალითად, „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 სურათებისათვის ხაზგასმა, მისი მოტივირება, პოეზიაში ჩვეულებრივი მოვლენაა, — რიტმს უშუალო კავშირი აქვს სიტყვასთან, ეს უკანასკნელი რიტმის ზეგავლენას განიცდის; რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიული ფუნქცია ვრცელია და მეტადნდება 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.

თავი მესამე

რიტმა

§ 1. რიტმის ცნებისათვის. რიტმის კლასიფიკაცია¹. რიტმა 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 გარითმვისა. 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 გარითმვის სფეროშიაც (სტროფიკა), რამდენადაც ხალხური პოეზია საზოგადოდ სისტემატურად გაურბის არათანაბარი ტაეპების გარითმვას გარკვეული წესრიგისა და თანმიმდევრობის დაცვით. თუ ყოველივე თქმულს დავეუმატებთ იმასაც, რომ ქართული ხალხური პოეზია ძირითადად მიმართავს დაქტილურ რითმას (— 1 1) და ისიც მ ე ტ წ ი ლ ა დ ო რ ი უკანასკნელი ღია ხმოვნით (—ია,—ეო,—იე და მისთ.), ხოლო შედარებით ნაკლებად იცნობს თანხმოვნით დაბლოებული (ე. წ. დახურულ) დაქტილურ რითმებს, მაშინ უნდა დაეასკვნათ: ხალხური პოეტური რითმა, თუნდაც სრულყოფილი ფონიკური შემადგენლობისა, მწიგნობრულ ზუსტ რითმასთან შედარებით ე მ ბ რ ი ო ნ ა ლ უ რ ი ა, უკეთეს შემთხვევაში, გაცილებით პრიმიტიულია.

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 ჟანრისა, რომელსაც პოეტის უსა თუ ის ქმნილება განეკუთვნება და ა. შ. მაგრამ თვითონ რითმის ევოლუცია უნდა განვიხილოთ ლიტერატურის, როგორც ერის გონებრივი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ფორმის, განვითარებისა და ისტორი-

ის საერთო ფონზე. ლიტერატურის აღორ-
ძინებისა თუ დეკადანსის ეტაპებთან არის
დაკავშირებული რითმის (ისევე, როგორც
ამა თუ იმ ჟანრის მრავალი სხვა სტი-
ლიური კომპონენტის) განვითარების მაღალი
დონე ან მისი დაქვეითება. (ფორმალისტური
პოეტიკა ანგარიშს არ უწევდა ამ უაღრესად
მნიშვნელოვან მომენტს და რითმის ანალიზი
არასოდეს არ გაჰქონდა თვითონ ლიტერატურ-
ის შინაგანი, იმანენტური, ფარგლების გა-
რეთ. ყველა ამ საკითხს განხილვას კი წინ უნდა
უსწრებდეს რითმის ზუსტი დეფინიცია და მისი ძირითადი სახეების დაჯგუ-
ფება.

რითმა ეწოდება ერთგვარ ან დაახლოებით
მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნ-
ების) განმეორებას უმთავრესად ტაქტების
ბოლოს და ასრულებს გარკვეულ კომპოზიცი-
ურ დანიშნულებას თვითთული ტაქტების ცალ-
კეულ ერთეულად გამოყოფისას (წარმოადგენს
სიგნალს სტრიქონის მეტრული დასრულები-
სას!), ხოლო შემდეგ — თვითონ ტაქტების
რთულ რიტმულ ჯგუფებად ანუ სტროფებად
დანაწევრებაში.

მსგავსი ბგერების განმეორება გვხვდება სალექსო ტაქტის თავ-
შიც (მუხლის ანუ პერიოდის ფარგლებში), ნახევარ ტაქტის ანუ
კოლონის ბოლოსაც (ე. წ. „წინაცუხურული რითმა“) და ბოლო
რითმის წინაც (ე. წ. „უკანა ცუხურული რითმა“). მიუხედავად
ამისა, ძირითადი კომპოზიციური და რიტმული დანიშნულებით
აღჭურვილია უმთავრესად ბოლო რითმა, რადგან რითმიან
ლექსში უპირატესი როლი მას აქვს მინიჭებული?

ტაქტსა და სტროფში რითმის ადგილმდებარეობის გარდა დი-
დი ყურადღება ექცევა რითმის ბგერითი შემადგენლობის სხვადა-
სხვა ფორმას, რითმის ევფონიურ (ზოგის ტერმინოლოგიით — ინს-
ტრუმენტულ) თავისებურებებს, მახვილის ადგილს კლაუზულაში
და, ბოლოს, რითმის ლექსიკურ და მორფოლოგიურ მხარეს.

საკითხების ამ რიგის თანახმად ხდება რითმათა კლასიფიკაცია.
მაშასადამე, რითმა განიხილება: ა) კლაუზულის მხრივ
(რითმა და მეტრი); ბ) ადგილმდებარეობის მხრივ
(რითმა ტაქტებსა და სტროფში); გ) ბგერითი
შემადგენლობის მხრივ (რითმის ევფონია);

დ) მორფოლოგიისა და ლექსიკის მხრივ (რით-
მა და სიტყვა).

ნ 2. რითმა და მეტრი (რითმა კლაუზულის თვალ-
საზრისით).

როგორც ვთქვით, რითმიან ლექსში ძირითადია ბოლო
რითმა. იგი მეტრულ მოვლენად გვევლინება და ტაეპის კლაუ-
ზულის ფარგლებშია მოქცეული.

რითმა იწყება ტაეპის უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნით.
ამიტომ ქართული კლასიკური ლექსის კლაუზულა უმთავრესად
ქორეული (ორმარცვლიანი) და დაქტილურია (სამმარცვლიანი).
მაშასადამე, რითმებიც ქორეული ანუ ქალური და დაქ-
ტილურია.

ქორეული კლაუზულის მქონე რითმებია (ე. წ. ქალური
რითმები):

- წ / ერას . : მღ / ერას;
- გ / ინა : შ / ინა;
- სხვ / ასა : გზ / ასა;
- ყ / ელის : ხ / ელის;
- რ / ეტად : ჭერ / ეტად,
- ნ / ება : დაყოვნ / ება და მისთ. („ვეფხ. ტყ.“).

ქართული ორმარცვლიანი ანუ ქალური რითმის შედგენის აუ-
ცილებელ პირობას წარმოადგენს: 1. ორმარცვლიანთა შერთმვა
ორმარცვლიან ან ოთხმარცვლიან სიტყვებთან. 2. ორმარცვლიანთა
შერთმვა ოთხმარცვლიან სიტყვიერ ჯგუფთან; მაგ.:

შ უ ა : კ ა ც ი ნ უ ა : ვ ი თ + მ ე ტ 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 („მეტ-
რუა“) ზოგჯერ ქალური რითმის შემქმნელ ერთეულებად იქცევიან.
ოთხმარცვლიანი სიტყვები კი ტაეპის ქორეულ დაბოლოებისას სის-
ტემატურად მეორე მახვილს იძენენ, რის გამოც ადვილად ერთმე-
ბიან ორმარცვლიან სიტყვებს („თამარ წყნარი... მოუბ: ა რ ი და
ა. შ.), იშვიათად 5-მარცვლიანებიც. მაგ.:

გ ა მ ო ა ე ლ ი ნ ე ო : მ ო გ მ ა რ თ ე ო : მ რ ე ო : ს ა მ ს ა ხ ე ო
5 4 2 4

(გურამიშვილი, „სამების ვედრება“... 4—6).

დაქტილური კლაუზულის რითმებია (ე. წ. დაქტილური
რითმები): ბ / ა ნ ა მ ა ნ : შ ა ო ს / ა ნ ა მ ა ნ ; ც ხ / ე ლ ის ა : ა რ ე რ თ-
ხ / ე ლ ის ა ; ს ვ / ი ა ნ ი : ყ მ / ი ა ნ ი ; ა ს უ ლ ი : დ / ა ს უ ლ ი და მ ის თ. (რუსთ.).

თუ სამმარცვლიან კლაუზულაში მეტრულ ხმოვანს, წინ უძღვის ერთი ან ორი ხმოვანი და ისინი თანხმოვნებით არ არიან გათიშული ერთმანეთისაგან, მაშინ იგრძნობა აქცენტური ძალდატანება და გაძლიერება მახვილიანი ხმოვნისა ("). მაგ.:

მეფესა : ს ი ი ე ფ ე ს ა : სეფესა; მოუკრეფესა (რუსთ.).

ან:

მეფეო: მ ო ი ე ფ ე ო: მჩქეფეო: დაიყეფეო (რუსთ.).

დაქტილური რითმა ძალზე გავრცელებულია ქართულ პოეზიაში და აიხსნება საზოგადოდ ჩვენი მეტყველების დაქტილური ბუნებით (იხ. თავი I, „მახვილი“). რუსულ კლასიკურ პოეზიაში დაქტილური რითმა იშვიათად იხმარებოდა³.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში კლაუზულის მხრით საზოგადოდ სამგვარი ძირითადი რითმაა: ა. ქ ა ლ უ რ ი (ორმარცვლიანი), ბ. დ ა ქ ტ ი ლ უ რ ი (სამმარცვლიანი) და გ. ვ ა ჟ უ რ ი (ერთმარცვლიანი). 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 აქცენტუატივის 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 გასართმავად ბოლოში გამოყოფა შემთხვევითი მოვლენაა. ასეთს შემთხვევით მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, მაგალითად, ვაჟური რითმა შავთელთან:

102. პირველ წერანი და აწერანი // პალამიდისგან მოპოვნე-
ბულ არს,

სიტყვის-მგებლობა, ძნელ საგებლობა // ზინონისაგან შე-
მოღებულ არს,

ტილისმ-მოგობა, არ ცუდ მბორგობა // აპოლონისაგან
დამტკიცებულ არს,

მასთან ასკლიპოს ველარ მუსიკოს // თვით ქებად შენდა
განლიგებულ არს.

მაგრამ ქართული პროსოდის კანონების მიხედვით თუ მოხდება ამ ტაეპების სკანდირება, მაშინ ერთმარცვლიანი სიტყვები შეერწყმიან წინამდებარე სიტყვებს და მივიღებთ დაქტილურ რითმას („მოპოვნე/ებულ+არს: შემოლ/ებულ+არს: დამტკიც/ებულ+არს: განლიგ/ებულ+არს“). ასეთი შესაძლებლობის დაშვების მიუხედავად ჩვენ მაინც ვაჟურ რითმას ვხედავთ შავთელის ზემოთ მო-

ყვანილ ტაეპებში. აზრობრივად გაძლიერებული ერთმარცვლიანი სიტყვა („არს“) ინტონაციურად ხაზგასმულია და სისტემატურად განმეორებული თხზივე 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 გასმევდი, მე გაჭმევდი, მე გაცმევდი ტ ა ნ თ,
შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მონატა ნ თ.

ეს უკანასკნელი არსებითად კოჭლი 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 ჭაფუძეულზე მოხდა ქალური და დაქტილური რითმის არა შეგნებული დეკანონიზაცია ჯერ კიდევ ქართველ რომანტიკოსებთან⁴. მაგ., გრ. ორბელიანი: „სრვა: რისხვა“ („სადღეგრძ.“); ნიკ ბარათაშვილი: „დამელევა მე: სიამე“ („ბედი ქართლ.“); „აღარ ვარ: გინახვივარ“ (იქვე); „დასახლკაროს: სამეფოს: 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 მოგვეყავს რამდენიმე მაგალითი:

პატარა ხალი კოცნის შემდეგ რომ
დააჩნდა სახეს და წაშალა დრომ.

ან კიდევ:

იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ...
იმგვარათვე მღევ... იმგვარათვე მკლავ-
ო, როგორ მომწყურდი! მწუხარეა დღე:
იმგვარივე ცა. იმგვარივე ზე.
იგივე ქარი დაჰქრის. იღუნება ბზა.
იმგვარივე მზე... იმგვარივე გზა. — და ა. შ.

რუსულში ვაჟურ რითმას ადგენენ ერთმარცვლიანი, ორმარცვლიანი, სამმარცვლიანი და მეტმარცვლიანი სიტყვები: прочь, колесо, разный, человек და მისთ. (ბრიუსოვი, ჟირმ. და სხვ.).

ამრიგად, ვაჟური რითმის გაჩენა ქართულში მხოლოდ ერთმარცვლიანი სიტყვების ტაების ბოლოში ცალკე გამოყოფასთან არის დაკავშირებული.

გარდა ამ სამი, კლაუზულის მხრით ძირითადი რითმისა, ცნობილია აგრეთვე პიპერდაქტილური ანუ ზედაქტილური (ოთხმარცვლიანი და მეტმარცვლიანი) რითმები, რომლებშიაც მეტრული მახვილის მქონე ხმოვანს მისდევს სამი, ოთხი ან მეტი ხმოვანი. ქართულ კლასიკურ ლექსში პიპერდაქტილური რითმა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ჩნდება, თუ ტაებების კლაუზულაში შერჩეულია მრავალმარცვლიანი სიტყვები მახვილით ბოლოდან მეოთხე ან მეხუთე მარცვალზე. ხოლო მახვილიანი ხმოვნის მომდევნო ხმოვნები ერთმანეთისაგან თანხმოვნებით არ არიან გათიშულნი. მაგ., ვახტანგ მე-6: „მოვდეგ შენსა სანდომელსა // რაცა გწადდეს გიიფე“ („სატრფიალონი“, 653). მაგრამ ასეთი სიტყვები ქალურ რითმებად იქცევიან, თუ ტაებებს კადენცია ქორეულია („გიიფე“).

გამონაკლისს წარმოადგენს ერთი მაგალითი შავთელის პიპერდაქტილური რითმისა, რომელშიაც ბოლოდან მეორე და მესამე ხმოვნები თანხმოვნებით არაა გათიშული, რის გამოც მახვილი ბოლოდან მეოთხე ხმოვანს მოუდის, მიუხედავად რითმათა საერთო დაქტილური ინერციისა. აი ეს მაგალითიც:

ე გ ე + ე ნ ი ა დ
ე გ ე ე ნ ი ა დ (54₆)⁵

პიპერდაქტილური რითმები აქა-იქ გვხვდება არჩილ მეფესთანაც: მაგ., არიანია: არიანია („მეფეთა“, 103₁).

ან კიდევ:

მშენივნიერისა, 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“, 81₅₋₆).

შდრ. იოსებ სააკაძის „ალექსიანში“ (XVII ს.):

50. დაიარა: დაი არა; გაიარა; შეიარა („ქრესტომათია“, II, გვ. 400).

ანალოგიური მაგალითები შეგნებული პოეტური ხერხის შედეგი არაა და ისინი ვერსიფიკაციული შემთხვევები ის სფეროს განეკუთვნებიან.

რუსულში ოთხმარცვლიანი ან ხუთმარცვლიანი რითმების შედგენის უნარი აქვთ, მაგალითად, შემდეგ სიტყვებს: палевая; вытянутый; отрочество; вскидываемый; задумываться — вслуши-

ვატყა; სკოვყვყუყუყ—ოყრყვყვყუყუყ და შისთ⁸. ქყრთულში კი, როგორც ვთქვით, ჰიპერდაქტილური რითმის იშვიათი გჳჩენა დამოკიდებულია ოთხ, ხუთ და მეტმარცვლიან სიტყვებში მეტრული ხმოვნისა და მიმდევრო ხმოვნების ერთად თყვმოყრასთან. მამასადამე, რითმები „დაგვიყარდა: გასატკივიყარდა“ ან: „არ აჯვებითა: დარაჯვებითა“, „დაუთმობელსა: დაუშრობელსა“ (რუსთ.) და მისთანანი, შიუხედყვად კლყუზულის ფყრგლებს გყრეთ შოხვედრილი ხმოვნების იგივეობისა, ზედაქტილურ რითმებად არ ჩაითვლებიან, როგორც ამას ს. გორგაძე ფიქრობდა. იგი წყრს: „თუმცა ლექსისათვის სრულიად საყმაოა ისეთი გყრეგანი რითმა, რომელიც კლყუზულის ფყრგლებს არ სცილდება, მაგრამ სინამდვილეში ხშირია რითმები, რომელნიც კლყუზულის ფყრგლებს სცილდებიან და მის წინ მდებარე ბეგრებსა და მარცვლებსაც იბყრობენ. ასეთ რითმებს „ჰიპერდაქტილური“ ანუ „ზედაქტილური“ ეწოდება⁷. მკვლეყარს „ოთხმარცვლიანი“ და „ხუთმარცვლიანი“ რითმების მაგალითებად მოყყავს: „გაგვყჭორებენო: დაგვამორიშორებენო“ და „წყლისა ჩქერამა: ერთმანეთისა ცქერამა“, არც ერთი ამათგანი არაა ზედაქტილური რითმა. ესენი დაქტილური რითმებია, რადგან კლყუზულაში მახვილიან მარცვლებს ორ-ორი უმახვილო მარცვალი მისდევს, ხოლო მარტოოდენ მახვილიანი მარცვლის წინამდებარე ხმოვნების იგივეობა ზედაქტილურ რითმას არ ჰქმნის.

✠ საერთოდ: ჰიპერდაქტილური რითმა ქართულში და მთელ რიგ ევროპულსა, სლყურ ენებში, მაგალითად, რუსულში, მეტრული ცდების სახით გვხვდება⁸.

✠ § 3. რითმის ადგილი ტყეპსა და სტროფში. რითმის კომპოზიციური დანიშნულება ისიცაა, რომ აერთებს ორს, სამს, ოთხს და მეტი რაოდენობის ტყეპებს ლექსში და გამოყყოფს მათ ცალკე რიტმული ერთეულის — სტროფის — სახით. რითმა ზოგჯერ განსაზღვრავს ტყეპის მეტრულ ხასიათსაც, ზოგჯერ იგი წყარმოდგენს დამყავშირებელ ხიდს ორ-, სამ და მეტს სტროფს შორისაც (მაგ., იტალიურ ტერცინებში, სონეტებში და სხვ.). ასეთია ე. წ. გარეგანი რითმის კომპოზიციური დანიშნულება. მაგრამ არსებობს აგრეთვე შინაგანი (არამთავარი) რითმაც, რომლის დანიშნულება მეტწილად ერთი ტყეპის შინაგან და გარეგან ნაწილებს (მაგ., დიპოდიურ „მუხლებსა“ ან ნახეყარტყეპთა) შორის ბეგრი-თი კავშირის დამყარებაში გამოიხატება. ასეთი კავშირი ზოგჯერ რამდენიმე ტყეპის ან სტროფის ყველა ტყეპის შინაგან ნაწილებზე-დაც ვრცელდება.

მამასადამე, ტყეპსა და სტროფში ადგილმდებარეობის შხრივ რითმები ორ ჯგუფად იყოფა: გარეგან (ძირითად ანუ

მთავარ) რითმებად და შინაგან (არამთავარ) რითმებად. გარეგანი რითმის მინიმალური სტროფული ფუნქცია ორი ტაების დაკავშირებაში მდგომარეობს, შინაგანი რითმა კი შეიძლება ერთი ტაების ჩარჩოშიაც შეგვხვდეს და, მაშასადამე, მისი დანიშნულება უფრო ალიტერაციული ხასიათისაა.

გარეგანი რითმა ყველაზე გავრცელებული ფორმაა საზოგადოდ ყველა ერის კაზმულსიტყვიერებაში, მათ შორის ქართულშიაც. ქართული ემბრიონალური რითმაც (მაგ., ფილიპუს 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 მეტტაეპიან სტროფებს. ყველაზე გავრცელებული ფორმაა მონო რითმა, რომელიც ოთხ ტაებს აერთებს (aaaa) და კლასიკურ პერიოდში იგი ე. წ. ქართული შაირის სტროფს ჰქმნიდა (რუსთაველისეული კატრენი). მე-XVII საუკუნემდე არსებითად უინტერვალობისა და ერთრიტმიანობის პრინციპი იყო გამეფებული ქართულ კლასიკურ პოეზიაში; ინტერვალებით გარიტმეას ქართული ლექსი შედარებით გვიან მიმართავს.

ცნობილია შემდეგი სახის ძირითადი, უინტერვალო და ინტერვალაიანი, გარეგანი რითმები:

1. მოსაზღვრე ანუ მიჯრით მიმდევრო რითმა, რომლის სქემაა — aa, bb, cc... ან aaaa, aaba, aaaa... და ა. შ. აქედან ყველაზე გავრცელებული ფორმაა წყვილადი რითმა (aa) და კატრენის რითმები (aaaa).

2. ჯვარედინი რითმა ანუ რითმები ერთი ტაების გაშვებით, რომელთა სქემაა — a b a b...

3. გარემოცველი რითმა, რომელიც ოთხტაეპიან სტროფში პირველ და მეოთხე ტაებებში მეორდება, ხოლო ორი შუა ტაები უინტერვალო რითმებითაა შეკრული. სქემა abba, cddc... და ა. შ.

4. კიბური რითმა, რომელსაც ქართული კლასიკური ლექსი არ იცნობს. ტაების ბოლო გარეგანი რითმა მეორდება მომდევნო ტაების დასაწყისში და ა. შ.

5. ტერნარული რითმა სტროფში მეორდება ორ-ორი ტაების ინტერვალის შემდეგ. მისი სქემაა aab, ccb, ddb... და ა. შ. ექვსტაეპიან სტროფში ასეთ რითმას ეწოდება rime couèe.

6. კვატერნარული რითმა სტროფში მეორდება სამი ტაების ინტერვალის შემდეგ. მისი სქემაა aabab...

სტროფში ხშირია ტაებები, რომლებიც ურიტმოდ არის დატო-

ვებული. შესაძლებელია, მაგ., ასეთი სტროფები abb, aaac, bba, caaa, acbc 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 ხმოვნოდან მოყოლებული, შეთანხმებულია ტაქტის კლაუზულასთან):

ადეგ და მოდი // მალიად მსრბოდი („ქილ. და დამ.“ 98).

თემი სიმართლით გაეწყო, // უგბილთა სისხლი აეწყო.

(„ქილ. და დამ“. 3).

ბაღში იშვებდენ ხანებსა // ერთი მეორის ხანებსა

(„ქილ. და დამ.“).

ჩემ საყვარელო ვინაო // მიწყვი მიღგხარ შინაო.

(მამუკა ბარათაშვილი, „მდენარი“).

წარგიზი ვნახე შებრალებითა // ცრემლსა სცვარვიდა შებრა-

ლებითა (ბესიკი).

ორმაგი წინაცეზურული რითმები წარმოადგენენ ტაქტის პირველი ნახევრის რამდენიმე მუხლის ან დიპოდის ბოლო მარცვალთა შეთანხმებას ერთმანეთთან. მაგ.:

სამებით ღმერთთან, მალაღმან ერთთან // მომცეს მე
სწავლა თქვენდა შემკობად,

გიძღვენ ქებანი, მწაღსა ქებანი // დავითოს, დავით ვჯღმე
მუსიკობად. (შავთელი, 11-2).

თუ ვისცა უქი, შენი ვმაშუქი // ელვ ანუ მშვევად ანუ მთვა-
რევად (ჩახრ. 381).

არვისად სწორად, წავიდის შორად // ინდოეთს იყვის მისი
საზღვარი (იქვე, 601).

უფლისა ნება, იქ არ იქნება // მართალი მრულსა გზასა
ვლიდესა, (არჩილი, „მეფეთა“, 99):

რაც ცისა ველსა, გრილსა და სხველსა // უნჯი იპოვა/
მიწას დებული;

უღაბნოს მყოფთა, სოფლის გამყოფთა // დიდთაგან ნახვა
არის სიმდაბლე (ს. ს. ორბელიანი.

„ქილ. და დამ.“, 25).

მშვილდი ფიცხელი უყროდ ფიცხელი // სხვისათვის მი-
სი მოსაწვევლად (მამუკა ბარათაშვილი).

მთვარეა ნათლად // ბროლისა ნათლად // ვნახე ჩემს არედ
(ბესიკი, „მოვედ აწ ძმამ“, 11).

ტანო ტატანო // გულ წატანო // უცხოდ მარებო
(მისივე, „ტანო ტატანო“, 11).

ორი შინაგანი რითმა ზოგჯერ შეთანხმებულია ტაეპის გარე-
გან რითმასთან; მაგ.:

ასულა ასულა, მჭვრეტნი დასულა // ესე ვინაა ჩემი
ასულა? (არჩილი, „ანბანთ ქება“, 11).

ამას არითა, ამ მასარითა // არსად წავიდე ტუქსვით
არითა („ქილ. და დამ.“, 57).

ქალაქი ვნახე, სამოთხის სახე, // ერმის წალკოტებრ, გული
შევახე („ქილ. და დამ.“ 85).

ზილფო კავებო // მომკლავები / ვერსაკარებო
(„ტანო ტატანო“, 1).

ზილფო ნაშალო, შემაშალო, მკვლელო დაღალო
(ბესიკი, „მე შენი მგონე“).

ჰე ჩემი გული, შენთვის დაგული, არ ცად აგული
(„ნარგიზოვანი“).

ერთგვარი წინაცეზურული რითმები, რომლებიც რამდენიმე
ტაეპის შიდა მუხლებს მოიცავენ ერთი გარეგანი რითმის მქონე
სტროფში:

მთოვარე სრული, გაბადრული, ან იჩინება,
მეყვსიად რგული, განკარგული, შეიძინება,
ირისე თხზული დაგიშრული, დაიბზინება
მარიხო რთული, მაზედ ბმული მოილხინება.
(დ. თუმ., „მუსტაზადი“, 21-4).

უკანაცეზურული რითმა ტაეპის მეორე ნახევრის (კო-
ლონის) ფარგლებშია მოქცეული: ის იწყება ცეზურის შემდეგ და
ერთმება მომდევნო ტაეპების (ან ტაეპის) უკანაცეზურულ რით-
მას. კლასიკური ნიმუში ასეთი რითმისა, რომელიც მთელ სტროფს
სწვდება, ჩვენ გვხვდება შავთელთან:

24. ჰბრძანონ სამალად, ართუ სამალად // ელი ამო-
სით, ეს რომ არა მით?

მასთანა შო რად—ართუა შორად-! // ელია—ჭო ს ი თ.
ეს რომ არამით,
ქველად ჭერითა, რისხვით ჭერითა // ელი ა მ ო ს ი თ,
ეს რომ არამით

მას არა რითა! მასარართა // ელია მ ო ს ი თ ესრომარამით.
მოტანილ სტროფში წინაცეზურული რითმებიცაა, მაგრამ მთავარ ყურადღებას იქცევს ომონიმური შემადგენლობის უკანაცეზურული რითმა („ელიამოსით“), რომელიც მეტრული თვალსაზრისით ჰიპერდაქტილურ რითმას უახლოვდება და სისტემატურად მეორდება ყველა ტაეპში ცეზურის შემდეგ.

ზოგჯერ ტაეპის ორივე კოლონში (ცეზურის წინ და უკან) ორმაგი ან სამმაგი რითმებია და ისინი სავსებით იპყრობენ ყველა მუხლს; ერთგვარი რითმებისაგან ამგვარად შედგენილი სტროფის კლასიკური ნიმუშია ჩახრუხადის ოლა:

„თამარ წყნარი / ხმანარი // პირმცინარი / მოუბარი“ და ასე ბოლომდე.

ყველა დიპოდიანა შერითმული მამუკას ლექსის „ქება მეფის ბაქარისა“ 7 სტროფის პირველ ტაეპში და გვაძლევს ზემოთ მოყვანილი ნიმუშის ტიპს:

მეფევი ძლიერი / მტერთა მთხიერი / შემამწიერი, / ძალთა მცირი.

უკანაცეზურული რითმა შეიძლება ერთი ტაეპის ფარგლებშიაც. მაშინ ის მხოლოდ წინაცეზურულ რითმას (ან რითმებს) ერთმეგობარს: მაგ.:

ზესკნელს ქვესკნელით / და გარესკნელით // უკანასკნელით
უფსკრულს აღარი (შავთ., 34).

§ 4. რითმის ევფონია (რითმის ბგერითი შემადგენლობა). ბგერითი შემადგენლობის ანუ ევფონიის მხრივ რითმაში ყურადღება ექცევა ხმოვნებისა და თანხმოვნების შერჩევას. მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება რითმაში შემავალი მახვილიანი (მეტრული) ხმოვნების იგივეობას ან მათს ამა თუ იმ ურთიერთ შეფარდებას. ასეთი შეფარდება მრავალგვარია. მრავალგვარია სარიტმო კლაუზულების დანარჩენი, უმახვილო ხმოვნებისა და თანხმოვნების ურთიერთ შეფარდებაც.

ევფონიის მხრით ქართულ კლასიკურ ლექსში ცნობილია შემდეგი რითმები:

1. ზ უ ს ტ ი,
2. მ დ ი დ ა რ ი,
3. ლ ა რ ი ბ ი,
4. ღ რ მ ა,
5. ნ ა კ ლ უ ლ ი,
6. ღ ი ა,
7. დ ა ხ უ რ უ ლ ი.

1. ზუსტი რითმაში განმეორებულია კლაუზულის ყველა ბგერა უცვლელად. ზუსტი რითმის ნიმუშებია („ვეფხისტყაოსნიდან“):

ტანსა : ბანსა (ა-ნ-ს-ა).

ენია : ენია (ე-ნ-ი-ა).

ქებასა : ხლებასა (ე-ბ-ა-ს-ა).

წინა : შინა (ი-ნ-ა : ი-ნ-ა).

მალეები : ლალეები; თვალეები; გებრალეები (ა-ლ-ე-ბ-ი).

თეიმურაზ I:

ველად: დასაწველად: ხელად: სველად (ე-ლ-ა-დ).

ვახტანგ მე-VI:

რიგები: იგები: მიგები: იგები (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:

„ადირჩიოო: ჩიოო: დაირჩიოო: ჩიოო (გაბაასება კაცისა“... 144). შდრ. იოსებ სააკაძის (მე-XVII ს.) „ალექსიანში“.

4. წყაროო: შეიწყნაროო: დააწყნაროო: წყნაროო („ქრესტომათია“, II, 395).

2. მდიდარ 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: უმეცრულია.

ორმაგი consonne d'appui:

სტროფი 632;

გარდასრული: გაბასრული: ხარ მოსრული: სრაცა სრული.

სტროფი 50:

ელვა რგულია: ვინ ორგულია: საეარგულია: დაკარგულია.

რითმაში ორმაგი consonne d'appui წარმოიშეება ბგერათა ფონეტიკური დამსგავსების საფუძველზედაც; მაგ.:

შეირყეოდა: შეირხეოდა... (რუსთ.).

კომპლექსები „რყ“ და „რხ“ ბგერათა შედარებითი დამსგავსების საფუძველზე წარმოშობილი საბჯენი თანხმოვნებია და მდიდარ რითმას კქმნიან. ასეთია რუსთაველის ბევრი სხვა რითმაც (მაგ., „მომეხვია: თქვია და მისთ).

3. ღ ა რ ი ბ ი რ ი თ მ ა ტაეპის კლაუზულაში ჩნდება მაშინ, როცა საბჯენი თანხმოვნები და მახვილიანი ხმოვნის მიმდევრობითი თანხმოვნებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგ., თქმული: უტყვი; ველი: ხენი; არი: ასი და ა. შ.

რუსული ღარიბი რითმის ნიმუშებია, მაგალითად, ლომონოსოვთან: берега: врата; земли: твои; среди-вехи: лермонтовთან: терплю: смотрю; мою: благодарю და სხვ.⁹

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 „ვეფხისტყაოსნიდან“).

არვინ მინა: გაირბინა (ა-ი... ა-ი).

არ დათონა: უნდა პონა (ღ-ა... ღ-ა....).

სამსახურად: მამაცურად (ა-მ-...ა-მ-...).

სამმარცვლიანი (დაქტილური) ღრმა რითმები:

ბადახშოსანი: ქარქაშოსანი (ა-ა... ა-ა...).

დასთვალედიტა: მოგეართმიდიტა (ა-ი...: ა-ი...).

უსაპირონი: არ საჭირონი (ს-ა... ს-ა...).

5. ნ ა კ ლ უ ლ ი ა ნ უ ა რ ა ზ უ ს ტ ი რ ი თ მ ა ხასიათდება კლაუზულის მარცვლებში რომელიმე ბგერის ნაკლებობით. ამგვარ რითმათა კლასიფიკაცია დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. საქმე ისაა, რომ მთელი რიგი არაზუსტი რითმები შეგნებულნი 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 ავუროთ ერთმანეთში. მაგ., ასონანსი ისეთივე სრულუფლებიანი პოეტური ელემენტია ლექსისა, როგორც ზუსტი რითმა და კომპოზიციური დანიშნულებით სრულიად არ დაუვარდება ამ უკანასკნელს. ე. წ. ღარიბი რითმა ევფონიური მხრით ნაკლებ აღიქმის (თუმცა იგი ზუსტი რითმების რიგს

ეკუთვნის), ვიდრე აკუსტიკურად მოულოდნელი ასონანსი. ამიტომ არაზუსტი რითმის ზოგიერთი სახეობა იხტორიულად გარკვეულ პროგრესულ დანიშნულეებს ასრულებს და ის ყოველთვის არ უნდა მივიჩნიოთ ლექსის დეფექტად.

არსებობს შემდეგი სახის არაზუსტი ანუ ნაკლები რითმები:

ა. ასონანსი ანუ ისეთი რითმა, რომლის კლაუზულის ხმოვნები ერთნაირია, ხოლო თანხმოვნები — სხვადასხვანაირი. ქართული ასონანსები მეტწილად დამსგავსებულ ბგერებს ემყარებიან. ბგერათა ასეთი ჯგუფებია „თ // დ“, „ყ // კ“, „ჭ // ჟ“, „ჯ // დ“ და სხვ. მაგ., ხონელსა: რომელსა (რუსთ.); არისტოტელი: ტომელი (ჩახრ.); შესამოსელი: შესამკობელნი (შავთ.); ქაჯთა: აჯდა (საბა, „ქილილა და დამანა“, გვ. 4); ჩნდებიან: შეენიან (იქვე); მონაყიდს: აღმონაკიდს; აყვარა: ატარა (გურამიშვი.); მაჟარს: მაჭარს: ბაზარს (დ. სააკაძე, „ანთოლოგია“, 22, 31); დასდასად: ათასად (ბესიკი, „რუხის ბრძოლა“) და მრ. მისთანანი.

რუსულში ასონანსის ნიმუშია: ветер: пепелъ¹⁰ და სხვ.

ასონანსში ყურადღება ექცევა თანხმოვანთა დაკლებასა და შეეცებას, მათს გადასმ-გადმოსმას და ა. შ. მაგ., თანხმოვანთა დაკლების ნიმუშებია: ღუბებს: უპეს (გურ.); შეუნდევ: შეუდეც (მისივე); ნათქვამისა: საქმისა („ქილ. და დამ.“, 80) და ა. შ. დანარჩენი ვარიაციები მკითხველს შეუძლია თვითონ წარმოიდგინოს და ადვილად შენიშნოს. მსგავსი მოვლენები რითმაში რაიმე შეგნებულ პოეტური პრინციპით არაა ნაკარნახევი.

ბ. კონსონანსში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების იგივეობა დარღვეულია, თანხმოვნები კი — ერთნაირია. ქართულ კლასიკურ ლექსში ცალკე უნდა გამოიყოს ისეთი კონსონანსები, რომლის კლაუზულაში მეტრული მახვილის მქონე ხმოვნების ერთგვარობაა 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. გაამელავნოს: ივნოს: მოაყივნოს: არ ატკივნოს
(ა-ი-ი-ი-ი).

მაღალ შაირში:

6. ხელოვანება: გონება: ხსენება: მონება (ა-ო-ე-ო).

1078. მონახსენები: ვევენები: მეგზვნები: დავიყოვნები (ე-ე-ე-ო).

1744. მისანდობელი: მსწრობელი: მაყოვნებელი: მხლებელი
(ო-ო-ე-ე),

არჩილი: სხვაცაა: ხოცაა („საქ. ზნეობ.“ 60).

რუსულში კონსონანსის ნიმუშია МОД: МЕД^{12} და მისთ.

არაზუსტი რითმები ხშირია აღორძინების მწერლებთან. გვხვდება ის უნიჭიერესთა ლექსებშიაც (უფრო ხშირად პოემებში). ერთი მაგალითი: შე შეშირთავს: დამირთავს (გურ.) და სხვ.

მეტრული მახვილის მატარებელ ხმოვანთა მიმდევრო ხმოვნების განსხვავებანი რითმებში აგრეთვე ხშირი მოვლენაა აღორძინების ეპოქის მწერლებთან. ტიპური მაგალითი: „მრებელი: სასტუმრებელი: 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 ა რ ა თ ა ნ ა ბ ა რ მ ა ს ვ ი ლ ი ა ნ ი და ა რ ა თ ა ნ ა ბ ა რ მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი რ ი თ მ ე ბ ი; პირველი მეტწილად მახვილების გადაადგილების საფუძველზეა შედგენილი, ხოლო მეორე სახის რითმაში კლაუზულათა მარცვლების რაოდენობა მერყეობს.

მაგალითები:

ველსა: ნათელსა (დ. თუმანიშვი.); უსუბუქდა: აუჩუქდა: ბუქი-ბუქდა: ა რ გ ა უ ქ დ ა (რუსთ. 986); ორნივე-ყე: ვიწყე (საბა „ქილ. დამ.“, გვ. 352); ძეო. მომიძიეო (გურამიშვი. „ძის ვედრება დავითისაგან“ 1—3)¹⁴; არჩილი: იამ: ბაიამ („ლექსნი ასეულნი“, 67); რუსულში არათანაბარმახვილიანი რითმის ნიმუშებია: влажны: скважины; птицу: царицу; стонут: жнут და მისთ.¹⁵

6. დ ი ა რ ი თ მ ე ბ ი ბოლოვდებიან ხმოვნებით. რამდენიმე ნიმუში „ვეფხისტყაოსნიდან“:

სვიანი: ყვიანი; ტვერი: ბვერი; ძნელია მქნელია; ბნელია: საწუნელია; 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 დაბოლოებულ რითმებს ეწოდება. მაგ., „ვეფხისტყაოსანში“:

მოვიდიან: გამოსცდიან: ატირდიან: სდიან;

მფახველად: უნახველად: მსახველად: ახ, ველად;

მეშხურვალების: გვეალების: შეებრალების: გენაცვლების:
დაებადენით: დადენით: გაიცადენით: ამომხადენით.

რუსთაველთან ძირითადად ეს ოთხი თანხმოვანი (ნ, ღ, ს და თ) აღგენენ 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: ცრუსამ: ქვისამ (იქვე).

რუსული მეტრიკა არჩევს აგრეთვე ნახევარხმოვნებით დამთავრებულ ანუ შერბილებულ (смягченные) რითმებს, რომლებიც ბოლოვდებიან ბგერით й. მაგალითად: мой:течьмой შერბილებულ რითმებს აღგენენ სიტყვები свой, мечей, взморий და მისთ¹⁶. ქართულ ლექსში ნახევარხმოვნები და იოტა არასოდეს არ შედის ტაეპის მარცვლების სათვალავში (თითო-ოროლა 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 სხარითმო მარცვლების თვითეული 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 ტაეპის 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 ტაეპის ბოლოს უფრო რელიეფურნი ხდებიან:

მაგ., რუსთ. (1405);

წიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გაცაშალა მან.

პირსა დაიდგა, — დაეცა, — ვარდმან ფერიტა მკრთალამან.

ასევეა გამოყოფილი რითმაში სიტყვები „მუნ“, „და“, „წა“, „რა“, „რე“ და მისთ.

არჩილი: ამონა და: მონადა: მოაწონა და?: მოიგონა და
(„საქართ. ზნეობანი“, 19).

შემობრუნდა: არა უნდა: შემიძრწუნდა: მუნ, და (რუსთ. 90).

რანი და: მოვაკანი და: სახლი და: კარი, ბანი, და (ვახტანგ VI).

გარდაჰფრიწა: დაამიწა: მოამიწა: ამაყი წა (რუსთ.).

მე რა: ვერა: მზერა: სიძუნწე, რა (რუსთ.).

მოგიწერე: ჯერე: სიალფე რე: დაიჯერე (რუსთ.).

ზოგჯერ რითმაში ხდება სიტყვის სრული დაშლა ცალკეულ ნაწილაკებად, ამ უკანასკნელთა შემასიოლოგიზაციის მიზნით. კერძოდ ომონიმის (მაჯამის) აგების ხერხი ამ კანონზეა დაფუძნებული. სართიმო სიტყვის დანაწევრების უკიდურეს მაგალითს ქართულ კლასიკურ რითმაში წარმოადგენს შორისდებულთა გაჩენა სამახვილო მარცვალზე ან კლაუზულის უკანასკნელ მარცვალზე (ხმოვანზე):

მე რვა: ბერვა: წვერა: ათასჯერ ვ ა. (რუსთ.).

არის: სახისა: მნახისა: ახ, ისა (რუსთ.).

თქმევა: გამორჩევა: ხევა: დაერჩე, ვა (რუსთ.).

ელვა: ერთხელ ვ ა: ლელვა: წამოქელვა (რუსთ.).

დაჰყო: აჰყო: აჰჰყო (რუსთ.).

რუსთაველთან ხშირია შემასიური გაძლიერება ერთი ხმოვნისა ც კი, მაგალითად, — „ა“ ნისა:

ორხეოდა: გარდიქცეოდა: უმხნეოდ ა: უმზერდა

უცხელესითა: კვესითა: წესითა: მზე სით ა

არ მენახა: გაუმკვახა: დაგესახა: გლახ ა

გინა: შინა: არავინ ა: ეწყინა.

წინა: მინა: ვინა ა: შინა

წინა: შინა: გვინა: ვინ ა

გმირსა: პირსა: ღირს ა: ჭირსა

მიეწურა: ჰბურა: დააჰკურა: დღე დასტურ ა.

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-

რი, ფლექსიური და ძირის ეული რითმები, რომელთაც მეტწილად ზმნისა, ზედსართავისა, სიტყვის ძირისა და სხვა მორფოლოგიური ელემენტების ერთგვარობა ახასიათებთ.

1. ზმნის ეული (ფლექსიური) რითმები:

ხდებოდა: კრთებოდა: ეზარდებოდა: მოუბრუნდებოდა.

(„ვეფხისტყაოსანი“).

მოისმინა: დაეფინა: წინა: არ ეწყინა (იქვე).

მოვიდა: იფარვიდა: ზრვიდა: დაფარვიდა (იქვე).

უსალამეს: დააამეს: შეალამეს: აწამწამეს (იქვე).

სძულდეს: გაუსრულდეს: დაუწყულდეს: გამორკმულდეს (იქვე)

რუსულში ფლექსიური რითმის ნიმუშებია: принимает: побеждает; творит: говорит და სხვ.¹⁷

2. ზედსართავის ეული (სუფიქსური) რითმები:

ხიანი: კლდიანი: მარხიანი: ვაგლახიანი (რუსთ).

შეენიერითა: მღერიითა: ფერით: ჯერიითა (რუსთ).

კენარითა: წყნარითა: მოცინარითა: მოუბარითა (რუსთ).

რუსულში: терпение: смирение; широкий: высокий და სხვ.¹⁸

3. სიტყვის ძირეული რითმები:

ნასი: ხასი: ფლასი: თასი (რუსთ).

მინაწერი: წვერი: ფერი: მონაბერი (რუსთ).

ძღვენი: ცხენი. მფენი: თქვენი (რუსთ).

არ ბარგოსანი: ჭარმაგოსანი: მგოსანი: პერანგოსანი

(რუსთ)..

რუსულში: приход: уход: видеть: ненавидеть და ა. შ.¹⁹

სიტყვის მთლიანად გრამატიკულ მიმოსრაზე დაფუძნებული რითმები შავთელის 97-ე ოდისა:

შენ, გონიერო // გულის ხმეიერო, // თვით მეცნიერო // მე-
ფევ ძლიერო.

მიუჯდომელო, // მიუწვდომელო, // მიუთხრობელო //
წრფელსახიერო,

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 შეედგენილი ეწოდება. სისტემატურად გვხვდება იგი ქართულ კლასიკურ ლექსში, აგრეთვე აღორძინების ეპოქისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ ქართულ პოეზიაში, რამდენიმე მაგალითი მსუბუქი შედგენილი რითმებისა:

ჩახრ.: არიღენ: არი ღენ; მე ბარე: ებარე.

რუსთველი: მღერად: მე რად: მოეფინების: ვინ ების; კიდენით:

დავერიღენით: კი ღენით; მარეკი და: აეკიდა;

ანონიმი (XVIII ს.): ორბელის ძე: ორბებისზე.

ბესიკი: — იავარ: ჭია ვარ.

თუ რითმა რამდენიმე წვერისაგან შედგება, მაშინ ის მძიმე რითმად იწოდება. მაგ., რუსთაველის ომონიმური რითმა:

შავითა: გამშუშავითა: მე მაშავითა: და ვვაშავითა;

შდრ. შავთელი: მე მონაშენი: მე, მონა შენი (ოლა 98);

ვახტანგ VI: ესაია; ეს აია („ანბანთქება“) და მისთ.

ცალკე უნდა გამოიყოს რითმები, რომლებშიც ერთ-ერთი მთლიანი სარიტმო სიტყვა მთლიანად შედის წინა ან მომდევნო რითმაში (ეს უკანასკნელი ითავსებს პირველს):

ვახტანგ VI: შავნ აბ აღით: მუნა ბაღით: ნაბ აღით:

დ. გურამიშვილი: კაცო — ღელა კაცო;

ფარსადან ციციშვილი: ერთი ქალი: ფერ-გამქალი
(„ანთოლ.“ 11, გვ. 71).

ქაიხოსრო ციციშვილი: სამაია მამა: იამამა (იქვე) და სხვ.

ანალოგიური რითმის მაგალითები რუსულში: обряд: ряд; человек: век; хладнокровно: ровно; небес: бес; столица: 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 ან უმაჯამები. ქართულ ლექსში მაჯამები საკმარად გავრცელებული რითმაა. ომონიმურ რითმაში ორი ან მეტი რაოდენობის სიტყვა, სრული ბგერითი იდენტურობის მიუხედავად, შინაარსის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავდება, ასეთი განსხვავება ზოგჯერ ადვილი დასადგენია, ზოგჯერ კი გაუგებარი რჩება.

ომონიმის შედგენის პირობას წარმოადგენს ერთი სიტყვის, მნიშვნელობის ვარირება ან რომელიმე სარიტორი სიტყვის ცალკე ნაწილებად დაყოფა და ამ უკანასკნელთა აღჭურვა დამოუკიდებელი მნიშვნელობით. ამრიგად — მორფოლოგიურად ომონიმი შეიძლება იყოს დაყოფილი და მთლიანი.

მთლიანი ომონიმის ნიმუშებია. (ერთი სიტყვის ჩარჩოში):
ჩახრ. ისო; ოსო;...

რუსთ. გაეკიდა: გაეკიდა:....

თეიმურაზ I: მისანი: მისანი;....

„წარბისა: წარბისა;...

ვახტანგ VI: მონაწევი: მონაწევი;...

„ რა სჯობს მაისში თბილისსა, ვარდი ვარსკვლავებრ ეს ს ა ს ა.

მწვანედ ლელავდეს გარემო, ცის ცვარი მასზე
ეს ს ა ს ა“ („მაჯამა“).

ბესიკი: ახევდა: ახევდა;... („ვნახე პირიმზე“, 4).

დაყოფილი ომონიმის ნიმუშებია:

ჩახრ. არიღენ: არიღენ: არ იღენ: არიღენ.

შავთ. ეს რომ არა მით?: ეს რომ-არამით?: ეს რომ-არამით:
ეს რომ არამით.

„ ანაგებიტა: ანაგებიტა; ანაგებიტა: ანა გებიტა.

რუსთ. ასად აგეს: ასადაგეს: ა. სადაგეს: ასადაგეს.

რუსთ. შავითა: გამქუშავითა: შე მაშა ვითა: და ვვაშა ვითა

თეიმურაზ I: 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.: იგავსა: იგ ავსა;

დომ. თუმ.: მას რისა: მასრისა -და მისთ.

მაჯამები გვხვდება სტროფის შიგნითაც. ორმაგი წინაცეზურული დაყოფილი ომონიმური რითმები პირველად გამოიყენა ჩახრუხაძემ. მაგ., სტროფი 27:

შენ არ ე მ თ ე ნ ი: შენ არ ე მ თ ე ნ ი // არ გვვანდეს შუქ-
თა ჰაეროვნებად.

არ ა თ უ ზ ე ვ ს ი, არ ა თ უ ზ ე ვ ს ი // არ! შენ ხარ მნათი
დაუყოვნებლად!

მ ი ს მ ი ე რ მ ი ს ა დ, მ ი ს მ ი ე რ მ ი ს ა დ // ს ხვათა მნათობ-
თა მართ მინდ მკედლოვნებად,
ა რ ს ა ს უ ლ-ტ ა ნ ი — ა რ ს ა ს უ ლ ტ ა ნ ი // არა თუ შინა
სამაროვნებად.

ამ სტროფის შინაგანი სქემა (ომონიმური რითმების განლაგე-
ბისა) მისაბამი მაგალითად იქცა აღორძინების პერიოდის ქართულ
პოეზიაში და იგი ცნობილია („ჩახრუხაულის“ სახელწოდებით. სა-
ზოგადოდ 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-
ხის ტყაოსანში“²¹. აღორძინების ეპოქაში კი იგი ძალიან ხშირი მოვ-
ლენაა და ხარისხობრივად დიდად დაუვარდება რუსთაველის ომო-
ნიმებს.

„საერთოდ მაჯამა ხელოვნური ფორმა არის, — მართებულად
აღნიშნავენ კ. ჭიჭინაძე, — ეს ხელოვნურობა სიმახინჯემდე დავიდა
აღორძინების პერიოდში. რუსთაველის მაჯამები კი განირჩევა შე-
ტად რთული მოფიქრებით და იშვიათი მუსიკალობით; პოემის
ტექსტში მათი აქა-იქ გამოჩენა ახალისებს ლექსის რიტმის დენას“²².

6. ტ ე ვ ტ ო ლ ო გ ი უ რ ი რ ი თ მ ა, ომონიმისაგან იმით
განირჩევა, რომ სარითმო სიტყვები ბგერითი შემადგენლობისა და
აზრის მხრივ უცვლელ განმეორებას წარმოადგენენ. იგი უნდა გან-
ვიხილოთ, როგორც პოეტის „გამოუვალობის შედეგი“, ქართულ
ლექსში ტევტოლოგიური 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. პ ა ნ ტ ო რ ი თ მ ა (გაბმული რითმა). რითმის უაღრესად
ჰიპერტროფიულ სახეს წარმოადგენს და გულისხმობს მეტწილად
ორი სტრიქონის მთლიან გარითმვას. პოეზიასთან მას ნაკლები კავ-
შირი აქვს და უფრო ექსპერიმენტული გართობის ხასიათს ატარებს:
ქართულ კლასიკურ ლექსში მსგავსი რითმები ჩვენ არ შეგვხვედ-
რია²³.

რ ი თ მ ი ს ლ ე ქ ს ი კ ა. ქართული კლასიკური ლექსის რით-
მების ლექსიკური შემადგენლობის საკითხი სპეციალური მიმოხილ-
ვის საგანს შეადგენს. ამჟამად ჩვენ არ გაგვაჩნია ეპოქების მიხედ-
ვით შედგენილი ქართულ რითმათა ინდექსები, რომელიც გაგვი-
თვალისწინებდა რითმის ამა თუ იმ ლექსიკური ფორმის გამოყე-
ნების ტრადიციასა და მისი ლიტერატურული ხანდაზმულობისა თუ

ორიგინალობის საკითხებს. ამიტომ ძნელი დასადგენია — როგორი რითმები ითვლებოდა ბ ა ნ ა ლ უ რ ანუ გაცვეთილ რითმებად, მაგალითად, ალორძინების პერიოდში, და რომელი ა ხ ა ლ ან ი შ ვ ი ა თ რითმებად. კვლევას ართულებს ის გარემოება, რომ დღესდღეობით ჩვენ არ მოგვეპოვება კრიტერიუმი ლექსიკური თვალსაზრისით რითმისადმი ძველი ქართული კანზმულსიტყვიერების წარმომადგენელთა დამოკიდებულების ცხადყოფისა. რუსთაველის რითმა განსაკვიფრებელი ევფონიური და მეტრული სრულყოფილობით ხასიათდება, მაგრამ მკითხველი მოკლებულია საშუალებას წარმოიდგინოს პოეტის დამოკიდებულება რითმის ლექსიკური შემადგენლობისადმი. ამჟამად 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. მოტანილი ნიმუშების ტრადიციულობას მოწმობს მათი ძალიან ხშირი გამოყენება XI საუკუნეიდან დღემდე. ახალ და იშვიათ რითმებად, უეჭველია, თავიდანვე ითვლებოდა ომონიმური რითმები, რადგან ორიგინალობის მოთხოვნილებას უწინარეს ყოვლისა მაჯამებს უყენებდნენ. ჩვეულებრივი, არაომონიმური, რითმების სიბაზლისა და სიძველის საკითხი, რასაკვირველია, უფრო ძნელი გადასაწყვეტია (მხედველობაში არა გვაქვს ზემოთ მოყვანილი, ამჟამად ტრადიციული, რითმები).

დღესდღეობით ქართულ კლასიკურ ლექსში ახალ რითმებად შეიძლება მივიჩნიოთ მხოლოდ იშვიათად ხმარებული რითმები, ე. ი. ისინი, რომლებსაც მხოლოდ და მხოლოდ ერთ რომელიმე ავტორთან ვპოულობთ. ასეთ რითმებს ეხვდებით, მაგალითად, შავთელის მე-27 ქებაში: ა თ უ რ თ ი თ: რ ა დ უ რ თ ი თ: შ 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 სარითმო სიტყვა „ე მ უ ქ მ კ ე ბ ი ა ნ“ ჩახრუხაძის მე-6 ქების შინაგან რითმაში („შ უ ქ ნ ი კ რ თ ე ბ ი ა ნ: ე მ უ ქ მ კ ე ბ ი ა ნ“). ეს სიტყვა მეორედ და მხოლოდ ერთხელ ამოტივტივდა მე-XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ნ. ბარათაშვილთან (შდრ. ლექსში „ნა... ფორტოპიანოზე მომღერალი“: „შვენოდენ: ემუქმკებოდენ“).

იშვიათი რითმის ერთ-ერთ სახედ უნდა მივიჩნიოთ ე. წ. ე გ ზ ო ტ ი კ უ რ ი რ ი თ მ ა. ასეთია ჩახრუხაძის რითმები:

„დანთქა ა ბ ი რ ო ნ და თ ა ნ ს ა ბ ი რ ო ნ // ...“ (ქება 93).

და მისთ. ონომასტიკონის სარითმო სიტყვებად გამოყენება ხშირია შავთელთანაც, ხოლო აღორძინების პერიოდში „ჩახრუხაულის“ რესტავრაციას მოჰყვა ასეთი რითმების ხელახალი გაჩენაც. შლრ. თეიმურაზ I-ის შინაგანი რითმები:

ო რ ი გ ი ნ ე ს ა : ო რ ა გ ი ნ ე ს ა // ... („შვილთა კრებათათვის“, 6)
ღ ი ო ს კ ო რ ე მ ა ნ : ღვთისა შორემან // ... (იქვე 14).

თეიმურაზი „შამი ფარავანიანშიც“ მიმართავს ანალოგიურ რითმებს (გარეგანი რითმის სახით): „პ ი თ ა ღ ო რ ა მ ა : მიულღო-რამა“ და მისთ.

ეგზოტიკურ რითმად უნდა ჩაითვალოს სიტყვა „ს ა რ ა ტ ა ნ ი“ „ვეფხისტყაოსანში“;

1328 მოწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნად ამოსლვა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათი პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა ს ა რ ა ტ ა ნ ი ს ა .
სულთქენა, რა ნახა ყვაილი მან, უნახავმან ხანისა.

ამ ასტრონომიული ცნების ქართული შესატყვისით გამოყენება უფრო ადრე გვხვდება შავთელთან (ქება 13: „სწორად არს მზისა, კ ი რ ჩ ხ ი ბ ს ა ვ ის ა“). რუსთაველმა ქართული ტერმინი რითმაში ეგზოტიკური რითმით (არაბული ტერმინის გამოყენებით) გადმოგვცა. ნიშანდობლივი გარემოებაა ის, რომ შემდეგს ეპოქაში პოემის ბევრი გადამწერისათვის არაბული „სარატანის“ ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა დაკარგული იყო და ისინი კითხულობდნენ მას, როგორც „საროს ტანისა“, ხოლო აღორძინების ზოგიერთი პოეტი მის ქ ა რ თ უ ლ ვარიაციებს იძლეოდა. ასე, მაგ., თეიმურაზ პირველი ისევე უბრუნდება შავთელის ტრადიციას, როცა რუსთაველის „სარატანის“ კვლობაზე ქართულ მეტაფორას აგებს: „მზე კ ი რ ჩ ხ ი ბ ზ ე გ ა ღ ა ჯ ღ ე ბ ი ს // შეიქმნების ქვეყნად თბობა“. შლრ. რუსთაველი: „...შ ე ჯ დ ო მ ა სარატანისა“).

ამრიგად შოთას „სარატანისა“ ქართულ პოეზიაში ეგზოტიკურ რითმად ღარჩა.

ეგზოტიკური რითმის ნიმუშებს ვხვდებით აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის პოეტებთანაც (მაგ., დ. სააკაძე: ჰგონია: ფ ა რ მ ა ზ ო ნ ი ა . 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, მის საკითხი საშუალო საუკუნეების ლათინური ჰიმნური პოეზიის ზავლენის 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.²⁴ 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 წიაღაღზე 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 საკითხებს. რუსი და დასავლეთ-ევროპელი მკვლევარები (ჟირმუნსკი, კლუგე, შტენგელი, რ. მეიერი) სისტემატურად ეწეოდნენ ამ ფაქტის იგნორაციას.

თუ რამდენად აუცილებელია ბიზანტიური პოეზიის ისტორიის გათვალისწინება რითმის ისტორიის საკითხშიაც. 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 მელიოდოსი (VI საუკ.) სპორადულად მიმართავს ასონანსებს (ს. ყაუხჩიშვილი)²⁶, რითმა ს ი ს ტ ე მ ა ტ უ რ ა დ აქვს გამოყენებული V საუკუნის ბიზანტიელ მოღვაწეს პროკლე კონსტანტინოპოლელს ერთ-ერთ თავის ჰომილიაში²⁷.

უადრესად საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულში, კერძოდ ელინისტური პერიოდის ბერძნულ მწერლობაში, ჩანასახი ცეზურული რითმისა („რითმიანი კლაუსულა“) გვხვდება კალიმაქე კვირინელთან (315—240)²⁸.

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ბიზანტიური ლექსთწყობა ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს საზოგადოდ ევროპულ სილაბურ ლექსთწყობებს (ცეზურული და გარეგანი კლაუ-

ზულებს 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 საუკუნე 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 შემდეგ და რითმა მისი მიუცილებელი ელემენტია უკვე მე-9 საუკუნიდან, მაგრამ ეს მოვლენა გვიანდელი ფაქტია ქართული რითმის ისტორიის თვალსაზრისით. ფალაურში რითმის არსებობა ჰიპოთეტურად არის აღნიშნული. მკვლევარი ასკენის: „საფუძველი რითმის გაჩენისა სამსავე ლიტერატურაში — ირანულში (ფალაურში), 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 მაგიურ 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 სტრიქონის შემკვრელსა და ჭედის მიმცემს ელემენტს. ქართველ ხალხურ ლექსს სჩანს ადრევე აუთვისებია რითმა, როგორც პოეტური მეტყველების ბუნებითად მოცემული საწყისი, ხოლო ხალხური პოეზიიდან იგი შემდეგ გადასულა ლიტერატურაში“²⁹.

ქართული რითმის აღმოცენების საკითხის განხილვისას მხედველობაში 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, მაგალითად, ერთ-ერთი უძველესი საზომით — ქართული იამბიკოს თორმეტმარცვლიანი მეტრით — მკაცრად დაცული ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ (იხ. თავი „სტროფი“, § 3,4). მიუხედავად ამისა რითმის სფეროში შეუძლებელია პირდაპირი ზეგავლენის შესახებ ლაპარაკი. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის ფაქტი, რომ რითმის უძველესი, დოკუმენტურად დამოწმებული ნიმუშები ჩვენ გვხვდება იმ მწერლობაში, რომელთანაც ქართულ ლიტერატურას მჭიდრო ისტორიული კავშირი ჰქონდა. გარდა ამისა, საკითხავია — თვითონ ბიზანტიურ ლექსთწყობაში რითმა ნაციონალური წარმოშობისაა, თუ იგი სხვა რომელიმე მეზობელი აღმოსავლური კულტურისაგანაა ნასესხები?

ერთი ამკარაა: ბიზანტიურ პოეზიაში რითმის არსებობის ფაქტი ნიადაგს აცლის რითმის აღმოცენების კვლევისას უფრო გვიანდელი, არაბულ-ირანული, ნაკადისათვის რაიმე მნიშვნელობის მიჩვენებას.

ყველაზე უფრო საფუძვლიანი ჩანს ამ საკითხში ნაციონალური საწყისების, სახელდობრ ქართული ხალხური პოეზიის, მნიშვნელობა და ხვედრითი 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 უძველესი საფუძვლად. ავიღოთ შემდეგი ნიმუშები: ანდაზები: „თავმა თხარა, თხარა // კატა გამოთხარა“, „თეთრი კბილი // შავი გული“, „კაცი კაცითაო // ღობე 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“, „დედინაცვალი // თვალში ნაცარი“, „სხვისი ჭირიო // ღობეს ჩხირიო“, „ქალი თმიანი // მწვადი მცერიანი“, გამოცანები, „გარეთ ატლასი, // შიგნით ათასი“ (ბროწეული), „ზურგი უგავს კლდესა, // მუცელი კრიანტელსა“ (კიბო), „ერთი გველი, // ორი ზერელი“ (კრილოსანი), „დაეკარ ხმალი, // არ დაეტყო კვალი“ (წყალი) და მრ. მისთ³⁰. შინაგანს პარალელიზმსა და ბგერითს განმეორებაზე აგებული ანდაზები და გამოცანები საკმაოდ სშირია ქართული პოეტური ფოლკლორის გარდა სხვა ქართველურ ენებშიც (მაგ., მეგრულში). მწიგნობრულ პოეტურ კულტურას არ შეეძლო ანგარიში არ გაეწია ქართული ფოლკლორის ხანგრძლივი ისტორიული ტრადიციისათვის.

მაგრამ საკითხავია: გარეგანი რითმა, როგორც რიტმული და კომპოზიციური ელემენტი, რომელი საუკუნიდან შემოდის ქართულ ლექსში გარკვეული სისტემის სახით? რამდენადაც ის გულისხმობს სტროფსაც (მინიმალური სახით — ორ ტაქსს), ჩვენ ისევ წერილობით ძეგლებს უნდა დაეუბრუნდეთ.

უძველესი ქართული გარეგანი რითმა, როგორც შეგნებული კომპოზიციური ერთეული, დამოწმებულია მე-6—7 საუკუნიდან (?): პ. ინგოროყვას ცნობით, „სპარსთა ცხოვრებაში“, ფარაური „უფალთა წიგნის“ ქართულ ვერსიაში (?), შეტანილი ყოფილა ორტაქტიანი ლექსი, რომელიც ციტატის სახით გვხვდება ლეონტი მროველის ისტორიულ თხზულებაში. აი ეს ციტატა — 16-მარცვლიანი ე. წ. „დაბალი შაირი“:

რომელმაც შეჰკრა ჯაჭვითა // ბევრასფი გველთა უფალი
და დააბა მთასა რამს 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 (მეტყვილად არათანაბარმანხვილიანი) რითმა, როგორც სტროფული ნიშანი (მაგ., მიქელ მოდრეკელის საგალობელში, რითმები: „სიტყვაო: შეუცავო: უკვდავო...“ სტეფანე სანანოისძის ერთ-ერთ საგალობელში. რითმები I: „ანი“, II: „ებითა, ითა“, III; „ამან“ IV: „ებენ, ბენ“, V: „ამან“, VI: „ებოდა“ და სხვ.)³². „მეთერთმეტე საუკუნეში, — წერს კორნ. კეკელიძე, — უკეთ — მის მეორე ნახევარში იამბიკოში შეჭრილა, შეიძლება ხალხური პოეზიის ზეგავლენითაც ნამდვილი,

1 ქართული რითმის ევოლუციის საკითხი რადიკალურად გადასინჯულია ჩვენს მიერ (იხ. „მნათობი“ 1969, № 10; შდრ. ამ ტომის მე-II ნაწილი).

გამართული რითმა; ეს ჩანს სევანეთში, ლენჯერის საზოგადოებაში, მაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის ოქროჭედილი ხატის წარწერისაგან, რომელიც ბაგრატ IV მეუღლეს ბორენას ეკუთვნის და რომელიც იკითხება:

რომელმან ეგე ევას მიუზღე ვალი
პრქვი რა გაბრიელს: „ვარ უფლისა მკევეალი
მე, შენი სამსტუერე, ქუეყანად მავალი“, —
დაემხო ძალი, პირველ სისხლითა მთერალი.
ქალწულო, მიჯსენ ბორენა ჭირმრავალი“³³.

რითმიანი პოეზიის ნიმუში გვხვდება ქართულ პაგიოგრაფია-შიც. მაგ., X საუკუნის ძეგლში „წამებაჲ მიქელ საბაწმიდელისაჲ“ (პ. ინგოროყვა, კ. კეკელიძე³⁴), აგრეთვე ემბრიონალური, მეტწილად არათანაბარმხვილიანი რითმებით შედგენილი (ურწყული: განთქუმული: გარემოცული: მინდობილი: შევედრებული: განგებული: დაწესებული... მონამან: მოწაფემან: მეგობარმან: მამამან:... რწყვიდა: ჰხედვიდა: სცვიდა...). რითმიანი 16-მარცვლიანი დაბალი შაირი ქართულ სასულიერო პოეზიაში გამოიყენა ფილიპემ (X საუკ.), რომლის 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“, ზუსტი დაქტილური რითმით „ამესხნეს“).

ქართული კლასიკური გარეგანი (ზუსტი, ღრმა და მდიდარი) რითმის განვითარების მწვერვალს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ ქორეული და დაქტილური რითმა. საშუალო საუკუნეების არცერთი სხვა ერის სილაბურ და სილაბურ ტონურ ლექსთწყობაში არ მიუღწევია რითმას ანალოგიურ სრულყოფილობამდე.

XII 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 ჩახრუხაულის ანალოგიური, ორმაგი შინაგანი რითმებით აგებული ტაეპების არსებობა, მაგ., არაბი ფილოლოგის აღ-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 დაწერილი³⁵. სანიმუშოდ მოყვანილია შინაგანი რითმებით შედგენილი ორი ტაეპი არაბულად და ქართული ტრანსკრიფციით, რომელიც ჩაჩრუხადის ანალოგიური შინაგანი რითმებით დაწერილი ტაეპების მიხედვითაა რეკონსტრუირებული და ამ გზით მიკვლეულია მათი სწორი სკანდირება. „საკმარისია შეკვეცილი ბასიტის ტრადიციული ტერფების (მუსთა ჩქილუნ ჩაქილუნ ჩაქულუნ) ნაცვლად ვინმართ ტერფები: მუსთა ჩქილათუნ მუთა ჩქილათუნ, რომ მივიღოთ:

ლამ მბკა საჭინ / ვა ლა მუსაჭინ ვა ლა მაყინუნ / ვა ლა მუღინუ
ვაჭი ლ-მასავი / ბადა თ-თასავი ჭა ლა ამინუნ / ვალა სამინუ

მაშინ შინაგანი რითმა თავის ადგილს პოულობს, ხოლო ლექსი იდენტური ხდება ქართული ჩაჩრუხაულისა.

1. ბრძანონ სამალად, ართუ სამალად; ელი ამო სით, ეს რომ არა მით?
2. მასთანა შო რად — ართუა შორად! — ელია — მოსით, ეს რომ არამით.

იდენტურია ზომა, შინაგანი რითმა, რითმების განაწილება ტერფებში (ცვალებადი რითმა პირველ ნახევარ ხანაში, უცვლელი — მეორე ნახევარი ხანის ბოლოს), „შეკვეცილი ნაღრძობი ბასიტი“ არაბულში საკმაოდ ადრე გვხვდება. ხალილს (გარდ. 191 წ.) იგი უკვე მოთავსებული აქვს თავის სქემებში, მაგრამ როგორც არაბული პოეტიკის უდიდესი სპეციალისტები ფიქრობენ, იგი არაბული წარმოშობისა არ უნდა იყოს. ეს ზომა სპარსულსა და სპარსულ-ებრაულ პოეზიაშიც იხმარება. რა წარმოშობისაც უნდა იყოს იგი, მისი იდენტურობა ქართულ ჩაჩრუხაულთან ეჭვს გარეშეა და ამ მაგალითზე შეგვიძლია დავინახოთ, თუ რამდენად სასარგებლო შეიძლება იყოს ქართული და არაბული ლექსების ზომების შედარებითი შესწავლა როგორც ერთი, ისე მეორე ენის პოეტიკის საკითხისათვის³⁶.

ქართულ ლექსში მეტრული მახვილის მქონე სარიტმო ხმოვანს ხშირად წინ უძღვის ანალოგიური ხმოვნები (და მარცვლები). მსგავს მოვლენას აქვს ადგილი ირანულშიც. აქაც რითმა მიუცილებელი ელემენტია ლექსისა (თეთრი ლექსი სპარსულში უცნობია). რითმა ვრცელდება რამდენიმე მარცვალზე და წინ უსწრებს ნამდვილ რითმას. ასეთი ზედმეტი მარცვლები ირანულ ლექსთწყობაში განიხილება როგორც „დამატებითი რითმა“³⁷. მაგრამ კლაუზუ-

ლის მხრივ ქართულსა და სპარსულ რითმას ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. სპარსულმა არ იცის კლაუზულის უკანასკნელი (მეტრული) გრძელი ხმოვნის მარჯვნივ ორი ან სამი სრული მარცვალი (მოკლე ხმოვნები), რის გამოც სპარსული ლექსის რითმა არსებითად ერთხმოვნიანი, ერთმარცვლიანია.

აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში დაიწყო ქართული კლასიკური (ზუსტი და ღრმა) რითმის შერყევა. XVII—XVIII საუკუნეებში 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...).

თავი მეოთხე

სტროფი

§ 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., შაირის კატრენი „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 ნაგარაუდვეი სტროფის ელემენტად. მაგ.

16-მარცვლიანი ტაეპი წინასწარ იგარაუდება შაირის ხანის წევრად და ა. შ. მიუხედავად ამისა, ნამდვილი სტროფის მინიმალურ რიცხვად მიჩნეულია ორი ტაეპი. ეს მომენტი ჰქონდა მხედველობაში მამუკა ბარათაშვილსაც, როცა „ჭაშნიკში“ 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 მიმდევრო, ანალოგიურ სტროფთან არა მარტო გარეგანი კომპოზიციის (მაგ., რითმის) მხრივ, არამედ აზრის მხრივაც. მაგრამ ასეთი ურთიერთობა სუსტადაა გამოხატული რუსთაველის ოთხტაეპიან კატრენებს შორის, ირანულ დაზელებში 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 დაუნაწილებელ 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 ვგულისხმობთ 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), ალკეოსის (ოთხტაეპიანი) ან ჰორაციუსეული სტროფი, ალკიანის სტროფი (ოთხტაეპიანი), არქილოქებს სტროფი (ნარევი საზომების მქონე ექვსტაეპიანი), ს-

ფოს მცირე და დიდი სტროფი და სხვ. აღმოსავლურ პოეზიაში—სპარსული ყაზალი (ორტაეპიანი), არაბული ყასიდა და მუხამბაზი (ხუთტაეპიანი), მუსტაზადი და სხვ. ევროპულ ენებში ე. წ. ალექსანდრიული ლექსი (ორტაეპიანი), ტერცეტი, ტერცინა (სამტაეპიანი), კატრენი (ოთხტაეპიანი), სექსტინა (ექვსტაეპიანი), სიცილიანა და ოქტავა (რვატაეპიანები) სპენსერი 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 ონეგინის ეული სტროფი (ოთხმეტტაეპიანი).

მსოფლიო პოეზიაში 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 მუხამბაზის სახეცვლილებანი ქართულ პოეზიაში, პეტრარკასეული სონეტის კადენციის თავისებურებანი ინგლისურ ლექსში, კერძოდ, შექსპირთან და სხვ.). 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 ანუ უმწეობის ნაყოფს წარმოადგენს. ამა თუ იმ ლიტერატურის ისტორიულ განვითარებაში იგი ბუნებრივ ასიმილაციასაც 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 კუპლეთი). ევროპულსა და რუსულ პოეზიაში ნაკლებ

გავრცელებულია ხუთ-, შვიდ-, ცხრა- და მეტტაეპებიანი სტროფები.

§ 2. სტროფის აგებულება (ზოგადი დახასიათება). სტროფი სხვადასხვა აგებულებსაა. გარკვეული რაოდენობის ტაეპს 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); და რითმა.

ყველა კულტურული ხალხის მწერლობაში, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ავტორთან, ლექსის სტროფში ზემოთ ჩამოთვლილი მომენტები ზშირად 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.). თვითეული სტროფი თემატიკური ერთეულის სახით არის გამოყოფილი (ზოგჯერ მკაფიოდ, ზოგჯერ სუსტად) მიმდევრობა ან წინარე სტროფისაგან, თუმცა წინასწარ გულისხმობს მის ორგანულ კავშირს ლექსის დანარჩენ სტროფებთან, რასაკვირველია ნაწარმოების საერთო თემატიკურ ჩარჩოში ე. ი. შინაარსის მხრივ საესებით ჩაკეტილი არაა, რადგან ლექსის ნაწილია (გამონაკლისებად უნდა მივიჩნიოთ მოკლე მიძღვნები, ეპიგრაფები 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 სისტემატიკურად არ მეორდება ნაწარმოების მთელ მანძილზე. რაგინდ მრავალფეროვანი არ იყოს სტროფი, იგი უეჭველად გულისხმობს ერთ ძირითად რიტმულ იმპულსზე დაფუძნებულ ინტონაციურ სურათს.

ტაეპის მარცვლებრივ თანაბრობას (სილაბიზმი) განსაკუთრებული როლი აქვს მიკუთვნებული, მაგალითად, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში. სილაბიზმის პრინციპი ვრცელდება სტროფის ყველა ტაეპზე ან ეს პრინციპი გატარებულა სხვადასხვა ზომის ტაეპთა კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობის სახით. მარტოდენ თანაზომიერი ტაეპისაგან შედგენილ

ხანას თანაზომიერი ანუ იზომეტრული სტროფი ეწოდება, სხვადასხვა რაოდენობის მარცვლების მქონე ტაეპისაგან შედგენილ ხანას კი — არათანაბარ ზომიერი ანუ პეტრომეტრული სტროფი.

სტროფის აგებულებას განსაზღვრავს აგრეთვე რითმა, რომლის კომპოზიციურ დანიშნულებას ტაეპის ორგანიზაცია შეადგენს (აკავშირებს ცალკეულ სტრიქონებს ერთმანეთთან). სტროფის ჩარჩოში შესაძლებელია სხვადასხვა მეტრული შემადგენლობის რითმთა (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. ურთიმო 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 ს. ს.) იგი სტროფის თითქმის ერთადერთ და კანონიზებულ სახედ ითვლებოდა. უძველესი პერიოდიდან ქართულ სასულიერო პოეზიაში ასევე ძირითად ფორმად მიჩნეული იყო ხუთტაეპიანი ურთიმო (შიგადაშიგ — რითმიანი) სტროფი — ქართული იამბიკო.

რადგან ქართული სილაბური ლექსთწყობა წინა საფეხურია ქართული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობისა, ჩვენც პირველად სასულიერო პოეზიაში გავრცელებული სტროფების აგებულებას განვიხილავთ.

ქართული სასულიერო პოეზიის შესახებ არსებობს სპეციალური ლიტერატურა და ბევრი რამ სადაო საკითხიდან ამჟამად გარკვეულია. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს კლასიკური შრომა აკად. კორნელი კეკელიძისა „ქართული ლიტერატურა“

რის ისტორია“ (1924, 1941 და 1951 წწ. 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 სასულიერო პოეზიაში დამკვიდრებული ტერმინებისა². განსაკუთრებული დამსახურება აქვთ ჩვენი მწერლობის ამ დარგის კვლევის ჭფეროში მთელ რიგ ქართველ ფილოლოგებს და ისტორიკოსებს.

„ქართული საეკლესიო პოეზია, — წერს კორნ. კეკელიძე, — ორგვარია: ლიტურგიული 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 ექსკურსის 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 ან ტაეპის წყობა განისაზღვრებოდა მარცვალთა გარკვეული ან მეტრიულად მარცვლების მხრივ მერყევი რაოდენობით (სილაბურობა) და ტონურობით ე. ი. სიტყვიერი მახვილების (აქცენტების) განლაგებით ტაეპში (სავალდებულო იყო მახვილი ცეზურის წინ და უმთავრესად 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 „თუთ ავაჯი“ (კი-

ლო) ეწოდებოდა. დანარჩენი სტროფები დაახლოებით იმეორებდნენ პირველი სტროფის მეტრულ შემადგენლობას, როგორც კანონს. „ირმოსის“ მიმდევნო 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 გამოქვეყნების შემდეგაც, მაგრამ ბევრი რამ დღესაც აუხსნელია⁵ და მათ თანდათან ეფინება შუქი⁶. 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 საწყისებს⁷. კერძოდ, ქართული ჰიმნების გალობით წარმოთქმის უძველესი ფორმების აღდგენა ამჟამად ძნელია და ის მხოლოდ შესწავლის საგანია ისევე, როგორც ეს მხარე თვითონ ბიზანტიური ლიტურგიკული პოეზიისა⁸. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ქართული ჰიმნოგრაფია, რომელიც დაიწყო „არა უგვიანეს მეშვიდე საუკუნისა“ (კ. კეკელიძე) ლიტურგიკული პოეზიის ხოტბითი ფორმების სიუხვითაა ცნობილი. თვითეული ჰიმნი სრულდებოდა შესაფერი გალობით, რომლის მუსიკალური რიტმიკის კანონების საბოლოო დადგენა მუსიკისმცოდნეობის ამოცანას შეადგენს⁹. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სიტყვა და შერჩეული მელოდები ერთმანეთისაგან არ იყვნენ გათიშულნი, ფსალმოდის ეს მომენტი საერთოდ ახასიათებდა შორეულ წარსულშივე¹⁰ (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 გავრცელებულ ფორმად ითვლება ქართულ სასულიერო პოეზიაში.

არსებობს ორი ჯგუფი იამბიკოებისა: ა. ბერძნულიდან თარგმნილი უ რ ი თ მ ო და ბ. ორიგინალური უ რ ი თ მ ო და რ ი თ მ ი ა ნ ი 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: „იამბნი ანუ იამბიკონი იწოდებიან (ქართულად) კულაკვეთილად ანუ კულაკვეცილად, რომელსაცა ქართველთა მესტიხენი უხმობენ უფრო ხშირად იამბიკოს. ხოლო იამბიკოს გვარს ლექსებს უფროს საღმრთო წერილში და ეკლესიის საგალობლებში ეხმარობთ და წმინდათა მოწამეთა და ღირსთა ქებასა იამბიკად აღვსწერთ მარადის და რომელიმე ზნეთ სწავლულებანი იამბიკოდ არიან თქმულნი და სხვანი.

იამბიკო იგალობება ეკლესიურს წამხედ.

თუთოეული ტაეპი იამბიკოსი თორმეტმარცვლიანი არის. იამბიკონი უფროს ხშირად ხუთტაეპოვანნი იქმნებიან, ოდესმე ოთხტაეპოვანნი, სამტაეპოვანნი; ხუთს ტაეპზედ მომატებული დიასძვირად იქნება იამბიკოს თუთოეული 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. დაწყებილამ ტაეპსა, მძიმემდის ხუთი მარცვალი აქვს მარადის და მძიმელამ ბოლომდის შუდი მარცვალი“.

ქვემოთ თეიმურაზი საგანგებოდ შენიშნავს, რომ „არიან სხვანი იამბიკონი, რომელნიცა რითმით არიან თქმულნი“ და რომ ცნობილია „სტიხნი აკროსტიხური, რომელთაცა აქვთ კიდურწერილობანი“¹¹.

მაშასადამე, იამბიკოს დამახასიათებელ ელემენტებად თეიმურაზს აღნიშნული აქვს: 1. თორმეტმარცვლიანი საზომი ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ, 2. იამბიკო მეტწილად ხუთტაეპიანია. 3. იამბიკოები უმთავრესად ურითმოა, „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 პიმნოგრაფიაში ეწოდებოდა „შე-
ტყუე ბა“). როგორც წესი, თარგმნილი იამბიკოები ურითმოა
(ასევეა ორიგინალშიაც). ურითმოა ძირითადად ქართული ორიგი-
ნალური იამბიკოებიც. მისი მეტრი შემუშავებულია ბერძნული
იამბური ტრიმეტრის მიბაძვით, თუმცა აქცენტური სის-
ტემის თვალსაზრისით ბერძნული პროტოტიპის იამბური შემადგენ-
ლობა ქართულ იამბიკოში, რასაკვირველია, გადმოცემული არაა.
იამბიკური ტრიმეტრის სქემა $\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{//}\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}$ ქარ-
თულში 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 ტიპიური სქემაა:

' $\cup\cup\cup\text{//}\cup\cup\cup\cup$
ან: $\cup\cup\cup\text{//}\cup\cup\cup\cup$ 12.

ურითმო იამბიკური ლექსის აღმოცენება VII საუკუნეს ეკუ-
თვნის (კ. კეკელიძე). „ეს საზომი ჩვენ გვხვდება VI—VII საუ-
კუნის (??) ერთ ტექსტში „ლაკონიკესი დემოდესი პირველი იგა-
ვი“¹³. X საუკუნეში ეს ჟანრი დომინანტურია.

გამოჩენილი ქართველი პიმნოგრაფების გარდა იამბიკოები
უწერიათ გიორგი მთაწმიდელს (XI საუკ.), ეფრემ მცირეს, არსენ
იყალთოელს (4-ტაეპიანი აკროსტიხი „წიგნი სამოციქულო“), იო-
ანე პეტრიწს (იამბიკონი „იგვემ“ და „გამოსვლისათვის სოფლით
ესე“), დემეტრე მეფეს (1125—1154; „შიო მღვიმელსა“ და „მას-
ვე“), პეტრე გელათელს (XIII ს. „პეტრე წერად ვეცად“...) და სხვ.

სასულიერო პოეზიის ძირითად ფორმად დარჩა სწორედ ეს
ურითმო იამბიკო. XVII საუკუნეში ერთ-ერთი ავტორი, ნიკოლოზ
თბილელი, თხზავს 7-სტროფიან იამბიკოს, რომლის 1 და 3 სტრო-
ფები („მუხლები“) სუსტადაა გარითმული, დანარჩენი კი — ურით-
მოა: თითქოს ავტორს ეშინია უღალატოს იამბიკოს სტერეოტიპულ
ფორმას.

ურითმო სტროფის ტრადიციამ XIX საუკუნის 20-იან წლე-
ბამდეც კი მოაღწია. ამგვარი სტროფებით უწერიათ საერო პოეზიის
წარმომადგენლებსაც: ბესიკს („პე, მოყვარეო“, „გრგვინვით ცი-
ურნი“, „სოლომონ მეფის ეპიტაფია“), დავით რექტორს („ბესა-
რიონ გაბაშვილს“, „ბესიკს“ და სხვ.), მირიან ბატონიშვილს („იო-
ანეს აკროსტიხული“, „ალექსანდრე ჭავჭავაძეს“) და სხვებს. იამბი-
კური სტროფებისაგან შედგება მთლიანი ნაწარმოებები ანტონ კა-
თალიკოზისა (XVIII საუკ.), რომელიც უკანასკნელი დიდი წარმო-
მადგენელი იყო ამ ჟანრისა ქართულ მწერლობაში.

ისტორიულად ურითმო იამბიკოში ურყევი ცეზურა მ ე ხ უ თ ე მ ა რ ც ვ ლ ის შემდეგ კანონდება უმთავრესად X საუკუნიდან (მიქელ მორდეკილი). აღრინდელი ხანის ურითმო იამბიკოებში ცეზურა გვხვდება 7 და 8 მარცვლის შემდეგაც (მაგ., იოანე მტბევეარის იამბიკოებში). კლასიკური ურითმო იამბიკოს კანონიზატორია მიქელ მორდეკილი. მოგვყავს მისი ერთ-ერთი სტროფი:

მიჰხედენ მესნელო, // ჯუარს-ცუმულმან კორციელად
 მშობელსა შენსა, // უბიწოსა ქალწულსა,
 შეურვებულსა // ეტყოდე შენ, სულგრძელო,
 «ნუ მწუხარე ხარ, // ღირსო, ვნებასა ჩემსა,
 რამეთუ აღვდგე // მკუდრეთით, ვითარცა ღმერთ ვარ»

მეტრი:

' u u ' u // ' u u u ' u u
 3 2 3 4

მარიამ დედოფლისეულ ქართლის ცხოვრებაში იოანე ჭიმჭიმელს მიეკუთვნება შემდეგი ურითმო ხუთტაეპიანი სტროფი:

მეფე, მთავარი, // სიონი და წყარონი,
 ჭაბუკსა სწორი // ეგბური საეგბურო,
 აღრი, კიცვ // თუალნი და ისრაელი,
 გოდოლი მენავე // სახლი და მამაძცა,
 და მეგვბტელი // ცხენი, ლაზარე, ქუდი.

მეტრი იგივეა:

' u u ' u // ' u u u ' u u

იამბიკოს ყველა ტაეპის პირველ ნაწილში (ცეზურამდე) სიტყვათა განლაგება მუდამ ამგვარია: 2+3 ან 3+2; მეორე ნაწილში კი შესაძლებელია სიტყვების ამგვარი განლაგებანი: 4+3, 3+4, +2, 2+2+3, 2+3+2 და ა. შ. მაშასადამე, სუსტად, მაგრამ მაინც იგრძნობა ტ ე ნ დ ე ნ ც ი ა ტაეპების აქცენტური მოწესრიგებისა, თუმცა ქართული ურითმო იამბიკოები ძირითადად სილაბურია — ტაეპების კლაუზულის სიტყვულე (ართანაბარმარცვლებიანი სიტყვებით დაბოლოება სტრიქონებისა „მუხლის“ ანუ სტროფის შიგნით) იამბიკოს სილაბური სისტემის ლექსებს განაკუთვნებს. ამიტომაც ქართული სასულიერო პოეზიისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარებმა მკაფიოდ უნდა გამიჯნონ ტიპიური ურითმო იამბიკოები არა ტიპიურ და სპორადულ, შედარებით გვიან აღმოცენებულ, რით-

მიანი იამბიკოებისაგან. ურთმო იამბიკოების ტონიკა მოუწესრიგებელია, რითმიანებისა კი — მოწესრიგებული.

ურთმო და რითმიანი იამბიკოების სტროფები იზომეტრულია.

§ 4. რითმიანი იამბიკური სტროფები. რითმიანი იამბიკოს ნიმუშები გვხვდება X საუკუნიდან. ემბრიონალური რითმითაა შედგენილი, მაგალითად, მიქელ მოლრეკილის შემდეგი ოთხტაეპიანი იამბიკო:

უსხეულოდათა // საღმრთოდათა ბუნებითა
ეგე უბრწუნელად. // ქრისტე ღმრთისა სიტყუაო.
რა ჟამს დაიდევ. // საფლავსა შეუცავო,
მოჰკალ სიკუდილი, // სიკუდილითა უკუდავო
და აღადგინენ. // მკუდარნი საფლავისაგან¹⁵.

მეტრი: ' u u u // u u u u u

ან: ' u u u // ' u u u u

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,
პრქვ რაჲ გაბრიელს: // «ვარ უფლისა მკევეალი,
მე, შენი სამსტუვრე // ქუეყანად მავალი», —
დაემვო ძალი, // პირველ სისხლითა მთრვალი.
ქალწული, მივსენ // ბორენა ჭირმრავალი¹⁶.

მეტრი: ' u u u // u u u // ' u u

მეტრული დახვეწილობით ხასიათდება აგრეთვე დემეტრე 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: ' u u u // u u u // u u. კადენცია — დაქტილურია.

ასევე უნაკლოა მეორე იამბიკოც:

შენ ხარ ვენაჯი // ახლად აღყუალებული
მორჩი კეთილი, // ედემში დანერგული,
ალვა სუნნელი, // სამოთხით გამოსრული,
ღმერთმან შეგამყო // ვერავენ გჯობს ქებული,
და თავით თვსით // მზე ხარ გაბრწყინვებული.

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 გაუმარჯვნია ქართულ სასულიერო პოეზიაში და ერთგვარ ლიტერატურულ გაუგებრობად უნდა ჩაითვალოს გიორგი ავალიშვილის (1769-1850) ცდა იამბიკური ჟანრის რესტავრაციისა XIX საუკუნის დასაწყისში: მხედველობაში გვაქვს მისი „ხმა ცოდვილისა ღმრთისადმი“... (თბილისი, 1884), რომელიც რითმიან იამბიკოებს წარმოადგენს. ტიპიურია მისი პირველივე სტროფი:

მოვედინ სულო, // შემოვირდოთ გონება,
მოვიგოთ ღმრთისა // გულსა შიშის ქონება,
ქუე დავსცეთ სოფლის // საჯივი და მონება;
შეუვრდეთ უფალს, // ნუ გვექმნების ყოვნება,
და ვქსთხოვოთ მძხოლოდ // საუკუნო ცხოვრება.

იამბიკური პოეზიის დაგვიანებული ეპიგონის ამგვარი სტროფები არავითარ ლიტერატურულ ღირსებებს არ შეიცავენ. მხოლოდ X—XII საუკ. რითმიან იამბიკოებს აქეთ ისტორიული მნიშვნელობა და ისიც ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის საბოლოო ჩამოყალიბების თვალსაზრისით. ეს იამბიკოები გაცილებით უფრო მოწესრიგებულია მეტრულად, ვიდრე ურითმო იამბიკოები. ტაქტის სისტემური ერთგვარობა და კლაუზულების ზუსტი იგივეობა მათ ანიჭებს სილაბურ-ტონური ლექსის ნიშნებს. ალორძინების პერიოდის რითმიანი იამბიკური სტროფები კი (მაგ. ნიკოლოზ ტფილელისა) სილაბურ-ტონური ლექსებია.

§ 5. კლასიკური პერიოდის (XI—XII ს. ს.). ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფი. კლასიკური პერიოდის საერთო ქართული პოეზია უმთავრესად იცნობს ოთხტაქტიან თანაზომიერ

§ 6. აღორძინების პერიოდისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფები.

ა. იზომეტრიული (თანაზომიერი) სტროფები.

XVI საუკუნიდან მოყოლებული XIX საუკუნის 20-იან წლებამდე იზომეტრულ სტროფებს შორის პირველი ადგილი უჭირავს ისევ 16-მარცვლიან კატრენებს (დაბალი და მაღალი შაირის სტროფებს). ამგვარი სტროფებით ითარგმნებოდა პოემები სპარსულიდან, კერძოდ „შაჰნამეს“ ქართული ვერსიები, ნიზამის პოემები და სხვ. იმავე სტროფითაა დაწერილი „ვეფხისტყაოსნის“ გაგრძელებანი, ქაიხოსროს „ომიანიანი“, თეიმურაზ I-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, იოსებ ტფილელის, ფეშანგის, თეიმურაზ II-ის, დ. გურამიშვილის, იესე ტლაშაძის, 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-მარცვლიანი რვატაეპიან და ინტერვალიან ხანად (ნიმუშები ნ. თეიმურაზ I-თან; „ანბანთ ქება“, „შვიდთა კრებათათვის“). ანალოგიურ სახეცვლილებას განიცდის დ. გურამიშვილთან უინტერვალო 16-მარცვლიანი 4-ტაეპიანი შაირიც, რომელიც 8-მარცვლიანი ინტერვალიანი 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 „ვისრამიანი“-ს ბოლო 20 წყვილი), ვახტანგ VI-სთან „სიბრძნე მაღალობელში“, აგრეთვე მთლიანად „იგავნი კეთილგონიერებისა არისტოტელისანი“, „მისივე არისტოტელის მცნებანი“ (გამონაკლისებით) და სხვ. სხვადასხვა ზომისა და რითმების მქონე ორტაეპედები უხვადაა წარმოდგენილი სულხან-საბა ორბელიანის მიერ „გაჩაღულ“ „ქილილა და დამანაში“¹⁹. გვხვდება ორტაეპედი მამუკა ბარათაშვილთანაც (6 წყვილი ლექსში „გიხილე შენ მშვენება“ და „მრჩობლელი“).

ორტაეპიანი სტროფი კლასიკურ ფორმად ითვლება სპარსულ პოეზიაში. კერძოდ რუბაი ორბეითს (dū-bayti), ე. ი. ორ ტაეპს შეიცავს. მისი უდიდესი ზელოვანი იყო ცნობილი ომარ ხაიამი²⁰. ქართულმა ლექსთწყობამ არ შეიწყნარა სპარსული პოეზიის ეს

პოპულარული ფორმა (თარგმანებშიაც ორტაეპედი კატრენის სტროფით გადმოქონდათ). მიუხედავად ამისა 10- და 16-მარცვლიანი ორტაეპიანი სტროფებით უწერიათ დიმიტრი ბაგრატიონს („ელისაბედიანი“, „ნანა“) და სხვებს.

სამტაეპიანი სტროფებიც ნაკლებ გავრცელებულია აღნიშნულ პერიოდში. სხვადასხვა მეტრით აგებული სამტაეპიანი სტროფებით უწერია მამუკა ბარათაშვილს („ჩერნიშკოის ხმაი“-ს 5 სტროფის ტაეპებს სქემა: aab, ccb, \dots , სადაც b რეფრენს წარმოადგენს). სამტაეპიანი პეტეროპეტრული 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 ($abab$):

აღამს ჰკითხეს, რატომ სტირი
რომ სწუხს, რა გაქვს საწუხარი
რად არ გიციინიან პირი
ხარ მკმუნვარე 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); ინტერვალის ოთხტაეპიანი სტროფი უცნობი პოეტისა საბა-ორბელიანზე („სიბრძნის წყარო ხარ“...), დემეტრე ორბელიანისა იმავე საბაზე (ვაჟ მმართველს...), ინტერვალის და უინტერვალ ოთხტაეპედები უხვადაა წარმოდგენილი „ქილილა და დამანაში“; უინტერვალ ოთხტაეპიანი სტროფებით უწერია მ. ბარათაშვილს („მოკლე შეწყობილი“); 14-მარცვლიანი საზომის 4-ტაეპიანი უინტერვალ სტროფები აქვს ბესიკს („ბულბული მოღის მწუხარებით“...), მასვე ეკუთვნის უინტერვალ 11-მარცვლიანი 4-ტაეპიანი სტროფები („რა გული დავაგე...“, „ვნახე პირმზე“, „ხმა სირინოზს“, „შავნი შაშვნი“) და ინტერვალის 7-მარცვლიანი საზომით დაწერილი სტროფები („იადონს ის ევარდა“); ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები (ინტერვალის და უინტერვალ). აქვთ: საიათნოვას, („დამეხსენი“, „ზღვას ვით გააშრობს“ და „შე საწყალო ჩემო თავო“, რომლის 5 და 6 ტაეპები რეფრენია), დ. თუმანიშვილს („ახალ აღნავო“, „თეჯნიში“, „ვნახე პირმზე“) და სხვ.

ოთხტაეპიან იზომეტრულ სტროფებს შორის „ქილილა და

დამანაში“ აგრეთვე აღსანიშნავია 10-მარცვლიანი საზომის მქონე ხუთსტროფიანი ლექსი „უცხო“²¹, რომლის თვითეული ხანის გარეგანი რითმების სქემა ასეთია: aaab, თანაც მეოთხე ტაეპი მთლიანად მეორდება მიმდევრო სტროფების მეოთხე ტაეპებად (რეფრენი). მოგვყავს პირველი ხანა:

1. კარგს ქალს ვინ ღირსა, მოარჩენს პირსა, a (ქალ. რითმა)
 ზრუნვას მოილხენს, ვინ უჭვრეტს პირსა a („)
 ნუმცა შეხვდები ანჩხლსა და ძვირსა a („)
 ჰქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხვინელია. b (დაქტ.).

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული (აღ. ბარამიძე), საბას ამ ნაწარმოების მეტრულ და კომპოზიციურ განმეორებას წარმოადგენს XVIII 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 13 მარცვლიანი რეფრენებია²².

აღსანიშნავია, რომ ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები გარეგანი (ჯვარედინი და მეტწილად ქალური) რითმებით არჩილის შემდეგ ყველაზე ხშირად და კლასიკურად სრულყოფილი სახით გვხვდება დ. გურამიშვილთან (იხ., მაგ., წიგნი გ. „აა, რეული“, სტროფი 1, 2; წიგნი დ. „იდ. ადამის საჩივარი“, სტროფები 1—22 და სხვ.). ერთი ნიმუში (წიგნი ბ.):

1. ვითა ცხოვარი გზა შეცდომილი, a (დაქტ.)
 მგელთ წარსატაცად ფარეხთა გარე, b (ქალ.)
 ეგრეთ შენ, თაო, ხარ გაცდომილი (დაქტ.)
 ასეთი საქმე შენ მომიგვარე b (ქალ.)

უფრო ხშირად დ. გურამიშვილი მიმართავს ერთრიტმიან ოთხტაეპედს, მაგრამ „დავითიანში“ ზემოთ მოყვანილი სტროფის ნიმუშებიცაა. იმავე კრებულში მოიპოვება აგრეთვე პარალელური რითმებით (a a b b) აგებული ხანებიც. მაგ., ლექსში „იხ. ანდერძი დავით გურამის-შვილისა“, რომელიც 15 სტროფს შეიცავს:

- | | |
|---------------------------------------|-----------|
| 5. ვინ ხართ ლეთიანი და მადლიანი | a (დაქტ.) |
| კოდ-სასწორ მართალ, სწორ-ადლიანი | a (დაქტ.) |
| გთხოვ შემიბრალოთ, როს მკედარი მნახოთ, | b (ქალ.) |
| შენდობა მითხრათ, როცა დამმარხოთ. | b (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-ტაეპიანია) და სხვ.

დ. გურამიშვილისათვის დამახასიათებელია ასეთი აგებულების სტროფებიც (წიგნი ბ.);

- | | |
|---------------------------------|-----------|
| 4. ხარ სატირალი, არ საცინარი, | a (დაქტ.) |
| ხარ საჭირალი, არ სალხინარი, | a " |
| გაქვს საწყინარი წანადინარი | a " |
| მოსულხარ ქურდად, მატყუებ ცუდად. | b (ქალ.) |

მთელი ხანის სქემა ასეთი იქნება:

— a — a
 — a — a
 — a — a
 — b — b

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, dd b და ა. შ. (b ყველა სტროფის საერთო რითმაა). ამ სქემითაა დაწერილი ლექსები „რა გული დავაგე“ (4 სტროფი), „შავ გლახ გულ“ (4 სტროფი), „ხმა სირინოზს“ (5 სტროფი) და „შავნი შავნი“ (4 სტროფი). 2 სტროფი შემდეგი სქემისა: aaba, რომელშიაც b ურითმო ტაეპებია და, მაშასადამე, ხანა რითმის მხრივ ინტერვალიანია. ნახე ლექსი „იადონს ის ევარდა“ (8 ხანა):

2. შავმან შავმან ისტინა,
 პირველ ვინ ჰკლა, ის ტვინა,
 ეშყი ხმასა შეაკლა
 აშრო, ვირემდის ტვინა!

ერთობითიანი რუსთაველური კატრენებით (aaaa) 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 რუსთაველური კატრენი დამახასიათებელი არაა და სტროფის ეს ფორმა მასთან დაკნინებულია. არსებითად ბესიკთან დამთავრდა რუსთაველური სტროფის ტრადიცია, რომელიც ინერციით ცოცხლობდა რამდენიმე საუკუნის მანძილზე. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ ქართული პოეზიის ყველაზე ბნელით მოცულ ეპოქებში, XIII—XIV 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 XIII—XIV საუკ. მხედრული ხელით (ცნობა და თვითონ ტექსტი მოგვაწოდა მიხ. კახაძემ). მაგრამ 4-ტაეპიანი შაირის სტროფი განსაკუთრებით პოპულარული იყო XVI—XVIII საუკუნეებში: ე. წ. მაღალი და დაბალი შაირის ხანები თანაბარი უფლებითაა გამოყენებული „იოსებ-ზილიხანიანი“-ს პირველ რედაქციაში (XVI საუკ.) ეს არის 16-მარცვლიანი შაირის ხელახალი კანონიზაციის 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., „კათალიკოს-ბაქარიანიში“ (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 სიჭარბე, მეტრული დისპარმონიები და ა. შ. რუსთაველური კატრენისათვის ყოვლად შეუფერებელია მაგ. არჩილის რითმები: „გიაშობ: შენ ვერ მბობ: შეგიმკობ: არაკობ“ („გაბაასება“, სტროფი 167. ტ. II, გვ. 21) და სხვ. ბესიკთან და მისი სკოლის პოეტებთან („ნარგიზოვანი“-ს ავტორი და სხვ.) რითმის

შედარებითი სიზუსტე მუსიკალური მელოდიისადმი ყურადღების გამახვილების შედეგია.

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფების სხვა სახეებს მიმართავენ ბესიკისა და საიათნოვას სკოლის პოეტები. თვითონ საიათნოვას ლირიკაში 10- და 11-მარცვლიანი საზომებით დაწერილი 4-ტაეპიანი ხანები სჭარბობს. ამგვარი სტროფის რითმების სქემა შემდეგია aaab, cccb, dddb..., სადაც b აღნიშნავს ყველა სტროფის ბოლო ტაეპის სართმო 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 სინარულის 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 მჭმუნვრად“), დ. თუმანიშვილი ლექსებში „თეჯლისის ხმაზედ“ (5 სტროფი), „ენახე პირმზე“ (5 სტროფი), 11-მარცვლიანი „მომაშორვა სევმან“ (6 სტროფი) და სხვები.

ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ პოეზიაში ცნობილია 20-მარცვლიანი ჩახრუხაულის ოთხტაეპედები (მეტწილად შინაგან რითმებით). ამგვარი ხანები ცნობილია ჯერ კიდევ XVII საუკუნესა და XVIII საუკ. პირველ ნახევარში (ნიმუშები იხ. სულხან-საბას მიერ შესწორებულ „ქილილა და დამანა“-ში. მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“, მისივე „ქება მეფის ქაქარისა“ და სხვ.). 4-ტაეპიანი ჩახრუხაულის რესტავრაცია უცდიათ ზაქარია გაბაშვილს („კატის ომი“), პეტრე ჩხატარაისძეს („ჩახრუხაული“, 15 სტროფი), დავით რექტორს და სხვებს. მიუხედავად ამისა, 20-მარცვლიანი ჩახრუხაული სტროფებით ვრცელი და მხატვრულად ღირსშესანიშნავი პოეტური ნაწარმოები აღორძინებისა და გარდამავალი ხანის ქართულ პოეზიაში უცნობია. ამის მიზეზი თვითონ სტროფის ძალზე ხელოვნური ვერსიფიკაციული 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 | a (ქალ.) |
| და ბაგე ლალთა | a „ |
| მიუალერსო | b „ |
| ჩემთა მოწყალთა | a „ |
| 2. ვარდმან ბულბული | a (დაქტ.) |
| ტყვე ჰყო დაბმული, | a „ |
| ან ესდენ კმა არს | b (ქალ.) |
| სათქმელი სხვა არს | b („) |

დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პოეზიაში გამონაკლისის სახით ცნობილია 4-ტაქტიანი რითმიანი იამბიკოები (იგივე დ. გურამიშვილის „ძის ვედრება დავითისაგან“ და სხვ.).

ოთხტაქტიანი იზომეტრული სტროფების მიმოხილვა გვარწმუნებს, რომ ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ყველაზე მყარი კომპოზიციური წყობით ხასიათდება უმთავრესად 20-მარცვლიანი და განსაკუთრებით კი 16-მარცვლიანი რუსთაველური შაირი. XVIII საუკუნეში ასეთსავე მყარ კომპოზიციურ წყობას ანიჭებს დ. გურამიშვილი 10-მარცვლიან იზომეტრულ ოთხტაქტედს.

ქართული ხუთტაქტიანი იზომეტრული სტროფის ისტორია ამგვარია: თავდაპირველად იგი ურითმო იამბიკოს სახით შემოდის სასულიერო პოეზიაში და, როგორც ზემოთ ვწერდით, თორმეტმარცვლიანი ტაქტისაგან შედგება, თვითეული ტაქტი ცეზურითაა გაყოფილი ორ არათანაბარ ნაწილად (5//7). საერო პოეზიაშიაც ხუთტაქტიანებს დიდხანს ეწოდებოდა იამბიკო, მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომელიც მის კომპოზიციურ და მეტრულ წყობაში შექმონდათ. ასე მაგ., საბასეულ „ქილილა და დამანაში“ (ძვ. გამოც. გვ. 157; აქედან ცუდად აქვს შეტანილი მამუკა ბარათაშვილს „ჭაშნიკში“) მოყვანილია ასეთი „იამბიკო“:

მრავალთა ჟამთა // მოგებად თემთა იარო,
 ეგოდენ ზრუნვა // უმეტეს გაიზიარო,
 ანგარის თვალი // აღესებად ვერ აღიარო,
 სადავთ შეცული // თუმცა არ მოამშიარო,
 და მარგალიტს ვერა // აიხვამს, რაზომცა მოამცბიარო.

ხუთტაქტედს აქ შექმნილი აქვს კლასიკური იამბიკოსათვის პრინციპულად მიუღებელი ელემენტები: გარეგანი რითმა და ზედმეტი მარცვალი საზომში (5//8). სტროფი აგრეთვე დაკლილია რელი-

მეტრული შემადგენლობა და თვითონ ტაეპების რაოდენობაც ყოველთვის მკაფიოდ განსაზღვრული არაა. ჩვეულებრივ აქუსამბაზი ან მუსტაზადი ხუთი სტროფისაგან შედგება, თვითნებულ ხანაში ხუთი ტაეპია, რომელთაც მეხუთე ტაეპის გარდა ერთი რითმა აქვთ, პირველი სტროფის უკანასკნელი ტაეპის რითმა კი მეორდება მიმდევრო სტროფების მეხუთე ტაეპის ბოლოს (სქემა: ააააბბ, ცდდდ, dddd და ა. შ.). მეტრის მხრივ მუსამბაზი 14, 15- და 16-მარცვლიანი „ლოგაედი“, უფრო კი 14- ან 15-მარცვლიან ნარევ საზომს წარმოადგენს. XVIII და XIX საუკ. პირველი ნახევრის პოეტები მუსამბაზის დაკანონებულ ფორმებს ყოველთვის ზუსტად არ იცავენ. აქედან წარმოსდგება ქართული მუსამბაზის მრავალნაირობა.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ პოეზიაში მუსამბაზი დარჩა ქალაქურ-პერიფერიულ განშტოებად და გარკვეული სოციალური წრეების გემოვნებას აკმაყოფილებდა. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში მუსამბაზი ითვლებოდა სასიმღერო ლირიკულ ფორმად მეფის კარზე, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში კი — აშუღური პოეზიის ერთ-ერთ უანრულ სახედ, რასაც ხარკი გადაუხადა ჯერ რომანტიკოსმა გრ. ორბელიანმა, შემდეგ კი — აკაკი წერეთელმაც.

მუსამბაზი გავრცელებული იყო საქართველოს მეზობელი ქვეყნის, აზერბაიჯანის ლიტერატურაშიაც. მაგ., მუსამბაზს ზედმიწევნით ფლობდა ცნობილი პოეტი ვ ა გ ი ფ ი, რომელიც ელჩად ითვლებოდა ერეკლე II-სთან და რომელსაც ლექსები უწერია საქართველოზე. აქ კი უშუალოდ მისი ზეგავლენით შეუთხზავს მუსამბაზები დ. თუმანიშვილს (იხ. ამის „მუსტაზადი, ვალუფის ხმაზედ“) და სხვებს. ვაგიფის ერთ-ერთი კომენტატორი აღნიშნავს, რომ „მუსამბაზი — აზერბაიჯანული კლასიკური პოეზიის განსაკუთრებული ფორმაა, რომელიც ხუთტაეპიანებისაგან შედგება. პირველ ხუთტაეპოვანს აქვს ერთი საერთო რითმა, რომელიც მეორდება მომდევნო სტროფების მეხუთე ტაეპებში. ამ სტროფების პირველ ოთხ ტაეპს აქვს თავისი საკუთარი რითმა. ჩვეულებრივ მუსამბაზის სალექსო ტაეპი 14—16 მარცვალს შეიცავს“²³. ეს ცნობაც საკმარისია იმ აზრის საილუსტრაციოდ, რომელიც ქართულ მუსამბაზებს უცხოურ ფორმად მიიჩნევს. მისი სათავე ქართული პოეზიის გარეთაა.

მუსამბაზური. იზომეტრული სტროფის კანონზატორად ჩვენში ბესიკი უნდა ჩაითვალოს. მან პირველმა შემოიტანა აგრეთვე ყველაზე გავრცელებული მეტრი ამგვარი სტროფებისათვის — ე. წ. 14-მარცვლიანი ლოგაედი. (‘ ‘ ‘ ‘ ‘ / ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ / ‘ ‘ ‘ ‘ ‘, ე. ი. 5//4//5) და გართმვის ის წესი, რომელიც სპარსულ-არაბულ და

აზერბაიჯანულ პოეზიაში იყო დაკანონებული ამ ფორმისათვის (სქემა იხ. ზემოთ). მუხამბაზური ხუთტაეპედის ნიმუშებია ბესიკის შემდეგი ლექსები: „მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა“ (4 სტროფი), „ბულბულის შურსა“ (5 სტროფი), „მე შენი მგონე“ (5 სტროფი), „ცრემლთა ისარნი“ (5 სტროფი), „მოვედ აწ ძმაო“ (4 სტროფი) და სადაო ლექსთაგან „მოით მიჯნურნო“ (5 სტროფი), „შეყრილან ერთად მკრთოლვარენი“ (5 სტროფი), „როს განვიცადე ბედკრულმან“ (5 სტროფი); მუხამბაზურ ხანებს იყენებს აგრეთვე სატირულ ლექსში „მზე-ჭაბუკ ორბელიანს“ („დამპალო ლეშო, თვალხენეშო, გულდადარაო“...). არამუხამბაზური ხუთტაეპედები ბესიკს ნაკლებად აქვს (მარტო 11-მარცვლიანი საზომით დაწერილი სადაო „გულს ასხივე“, ანბანთქების ფორმის 16-მარცვლიანი „ან აღვა ხარ ტანადობით“ (4 სტროფი), „ანტონ კათალიკოს-ზედ, ანბანთქება“, აგრეთვე იმავე წყობის რითმიანი 2 სტროფი „ანტონ კათალიკოსზედ, ზმა“ და ერთსტროფიანი „მირიან ბატონიშვილზედ, ზმა“).

ბესიკის მიერ კანონიზებული მუხამბაზური ხუთტაეპედი ძირითადი ფორმაა XVIII საუკუნის მიწურულისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის პოეტების შემოქმედებაში²⁴. XIX საუკუნეში აკაკი წერეთლის ზოგიერთი მუხამბაზის შემდეგ ეს ფორმა ქართული პოეზიის ცენტრში არ შემოჭრილა.

მუხამბაზური 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 ლაიტმოტივის 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 სიჭარბე). უცხო აღმოსავლური სასიმღერო მოტივის საფუძველზე შექმნილი ქართული მუხამბაზური 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 ასიმბლირებულია ქართული ინტონაციის ნაკადით ჟანრის შინაგან ფაქტურაში.

ე ქ ვ ს ტ ა ე პ ი ა ნ ი ს ტ რ ო ფ ე ბ ი გ ვ ხ ვ დ ე ბ ა მ ხ ო ლ ო დ ა ლ ო რ -

ძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში. „ქილილა და დამანაში“ საბას, მაგალითად, აქვს შემდეგი ნ-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: ნ-ტაეპიანი „წყობილი“ იმავე კომპოზიციისა (გვ. 164); ინტერვალრიტმიანი ნ-ტაეპიანი „შერეული“ მაღალი და დაბალი შაირის წყობისა (გვ. 199, შდრ. გვ. 225, 260, 280). ინტერვალრიტმიანი „შერეულის“ სქემა ასეთია: aaacda (4 და 5 ტაეპები გაურითმავია): უინტერვალსტროფების სქემა კი ძირითადად ამგვარია: aadada (გვ. 260, 28, 368 და შმდ.).

20-მარცვლიანი „მრჩობლელი ჩახრუხაული“ ქილილა და დამანაში გვხვდება აგრეთვე ნ-ტაეპიანი სტროფის სახით და შინაგანგარეგანი პარალელური რითმებით. ტიპურია შემდეგი ხანა (გვ. 154: „თქმულა მრჩობლელად ჩახრუხაული“):

ლალის ბაგენი, გულთ სადაგენი, ჯიმშედის ბეჭდის თვალთა
სადარი, a
მის ბეჭდის ღერო თუ დააღერო, ტუჩი უმცროსად დასაქა-
დარი; a
პირის სახენი, ღრუბელს ვსახენი, ორიონისა უწითლედ მჩე-
ნად, b
თმათა დალალნი, ტრფიალთ დამლალნი, დაღს დაასმოდა ზედ
დასაჩენად; b
პირმზე ნათელი, ვითა სანთელი, ცეცხლის მსახურთა სათაყვა-
ნები, c
მშვილდური წარბი, მისგან ვერ წარბი, ისრად წამწამს გკრავს
გექმნას საენები. c

(შდრ. გვ. 468. ოცმარცვლიანი „ჩახრუხაული მრჩობლელი“. გვ. 447: თექვსმეტმარცვლიანი „მრჩობლელი“ და გვ. 547: ოცმარცვლიანი „მრჩობლელი ფისტიაური“. ყველა ამათი რითმების სქემაა aabxccc; ანალოგიური სტროფები აქვს მამულა ბარათაშვილსაც „ჭაშნიკში“).

ერთრიტმიანი და 12-მარცვლიანი საზომის ექვსტაეპედები აქვს დ. გურამიშვილს (წიგნი ბ. „სხვა ვმა“ — „მოწყალების კარო“), ვახტანგ VI-ეს („რანი და მოვკანი და...“); მუხამბაზური ექვსტაეპედები აქვს ბესიკს („ვარდი სასურო“, 5 სტროფი 14-მარცვლიანი საზომისა და რითმების სქემით aaa aaa bbbbbb..., „სვი-სადმი“, 4 სტროფი 15-მარცვლიანი, გარეგანი და შინაგანი რითმე-

ბით; „მოგშორდი სულსა“, რომელიც 5-მარცვლიანი მეტრიტაა დაწერილი და ერთი რითმითაა აგებული); 11-მარცვლიანი მეტრის მქონე მუხამბაზური ექვსტაეპედები ხშირია საიათნოვასთან („მტკვარო ამღერეულო“, 5 სტროფი; „შე საწყალო“, აგრეთვე ხუთი ხანა და სხვ.); დ. თუმანიშვილთან (მუხამბაზი ხუთსტროფიანი „რად მოგშორდი...“); მარიამ ბატონიშვილთან (7-სტროფიანი „თურქთა ხმასა ზედა სათქმელი მუხამბაზი“, 5-სტროფიანი „პოი დამწარდეს დროთა ტკბილობა“); მირიან ბატონიშვილთან (ორსტროფიანი „ტანო ტატანოს ხმაზე“); დ. ბატონიშვილთან („რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სენატორი“) და სხვ. ვარდამავალი ხანის პოეტებთან ექვსტაეპედი არსებითად მუხამბაზური ხუთტაეპედის დაკნინებული სახეა. საერთოდ კი ნაქაეპიან სტროფს ქართულ კლასიკურ ლექსში არ გაუმარჯვნია.

შვიდტაეპიანი იზომეტრული სტროფები აგრეთვე იშვიათია ქართულ კლასიკურ ლექსში. აღსანიშნავია მამუკა ბარათაშვილის ორი ნაწარმოები — 14-მარცვლიანი საზომით დაწერილი „შეწყობილი“ („ამეო“...) და 16-მარცვლიანი „მღენარი“ („ჩემ საყვარელო ვინაო“), ორივე ერთრითმიანი. შვიდტაეპედები იშვიათად გვხვდება დ. გურამიშვილთანაც (იხ. დავითიანე, წიგნი ა. „გალობა“... — „მამავ შენი ძეო“ (14-მარცვლიანი 2 სტროფი) და ბესიკთან (8-მარცვლიანი და ერთრითმიანი „დავით სარდლისადმი“). 7-ტაეპიანი ხანები ან სტროფი-ლექსი სპორადულად გვხვდება ვარდამავალი ხანის პოეტებთანაც. ასეთი მოებოვებათ: ქეთევან ბატონიშვილს („ოი ვითარ ვსთქუა...“, 7 სტროფი, რითმების სქემით aaaaaaa, cccccc... და რეფრენით); ბარამ ბარათაშვილს (ხუთსტროფიანი „ნუ მწვაგ 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 „კე მოყვასნო“, რომლის 2, 3, 4 და 5 ხანები ორტაეპიან რეფრენებს შეიცავენ); თეკლე ბატონიშვილს („პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“) და სხვ. შვიდტაეპედებით არც ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები არ დაწერილა ქართულად.

რვატაეპიანი 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. სჭარბობს ინტერვალრითმიანი სტროფი. კლასიკური ნიმუში ასეთი ხანისა მოგვცა დ. გურამიშვილმა „დავითიანში“

(რითმების სქემაა abcddbeb). ცნობილია სხვა სახეებიც რვატაეპიანი ხანებისა. მაგ., „ქილილა და დამანაში“ ერთი რითმით აგებულ ხანას მეტწილად ეწოდება „რვული“ და ხშირად მთლიანი ლექსია. „რვული“ შეიძლება ყოფილიყო რვამარცვლიანი, 16-მარცვლიანი და სხვა სილაბური რაოდენობის მქონე საზომებით დაწერილი (მდრ. „ქილილა და დამანა“, გვ. 58, 165, 166, 355).

ზოგჯერ რვატაეპიანი სტროფი გურამიშვილთან რითმების სქემის მხრივ ახალს კომპოზიციურ ნიშნებს შეიცავს. ასეთია მაგალითად, „რ ე უ ლ ი, ახლად შემოღებული ქართულად“ (1931 წ. გამოც. გვ. 176):

1. ვორცია მიწა ტალახი,	a (დაქტ.)
საწუთროს ფეხით ნალავი	a "
სული უსხეულ მყოფელი,	b "
აქვს საუკუნო სოფელი.	b "
ვორცი მკვდარ-კმელი ბალახი	a "
აყოებულად ნანახი.	a "
სული ცხოვრების მყრობელი	b "
ვით ბაზმა გაუქრობელი.	b "

8-ტაეპიანი სტროფის პრინციპითაა აგებული შინაგანრითმებიანი ლექსი გურამიშვილისა „დავითის შესხმა პირველი“ (ჩახრუხაული) და სხვ. საზოგადოდ კი 8-ტაეპიანი ხანა რუსთველური ოთხტაეპიანი შაირის გაშლაა ინტერვალრითმიანი სტროფის სახით (მისი გრაფიკული დანაწევრება). ამგვარია 8-ტაეპიანი ხანები ბესიკთანაც („დედოფალს 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 ჟამი“, „გაიოზ არქიმანდრიტს“ და „ანბანთ-ქება“; 10-მარცვლიან ჩახრუხაულ რვატაეპედებს შეიცავს „რუხის ბრძოლა“ და „რძალ-დედამთილიანი“. 8-მარცვლიანი მეტრითაა დაწერილი „პაერი ცივანამიანი“ (ერთ ხანად), რამდენიმე სტროფი „რძალ-დედამთილიანში“ (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, მაია გაბაონი, მარიამ და თეკლე ბატონიშვილები...)²⁵.

ც ხ რ ა - და მ ე ტ ტ ა ე პ ი ა ნ ი 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 „სევდის ბაღს 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 ყოველთა“... (1 სტროფი), პეტრე ლარაძის „ეჰა ვითარსა...“ (1 და 5 სტროფები) და სხვ.

ასევე იშვიათია ათტაეპიანი იზომეტრული სტროფები ქართულ პოეზიაში. აღსანიშნავია ცალკე ნიმუშები მამუკა ბარათაშვილთან (16-მარცვლიანი საზომისა და ერთ რითმზე აგებული „წყობილი მრავალმუხლი“) და ბესიკთან (9-მარცვლიანი და 4-სტროფიანი „ცრემლთა მდინარე“, შინაგანი და გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით: abcdbbebw).

ქართულ კლასიკურ ლექსში უცნობია 11-, 12-, 13-, 14-, 15- და მეტტაეპიანი კანონიკური სტროფები, როგორც გარკვეულ სისტემის მქონე რთული რიტმული ერთეულები, ისინი ცალკე სტროფილექსების სახით თუ მოიპოვებიან და ისიც ძალზე იშვიათად. ქართული სტროფიკის ძირითადი სახეები 2-დან 10 ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული. სხვა სახეები კი სპორადულად გვხვდებიან.

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 თვითეული ხანის პირველი ტაეპი 16-მარცვლიანია, მეორე

კი — 8-მარცვლიანი. პეტერომეტრული 2-ტაეპიანი სტროფის სხვა ნიმუში ჩვენთვის უცნობია.

უფრო ხშირია სამტაეპიანი პეტერომეტრული ხანები. პირველად ამგვარი სტროფებით უწერია დ. გურამიშვილს, მაგ. ლექსი „მეორე დავითის შესხმა. რუსული სიმღერის გმა: ნე დამ პაკოიუ...“, შედგება სამტაეპიანი ხანებისაგან, თვითეულ ხანაში 1 და 2 ტაეპები 12-მარცვლიანია, მესამე კი (ურითმო) — 6-მარცვლიანი:

8. მდიდარ ვარ თუ მწირი, ღზინი მაქვს თუ ჭირი, a (ქალ.)
ვიმღერი თუ ვსტირი, ქნარი მაქვს თუ სტვირი, a „
ზედ დაემღერი ამას. b „

დ. გურამიშვილის მეორე ლექსი „რუსული სიმღერის გმა: ჩტო ზა პრიჩინა...“ („ისმინეთ ერნო...“) შედგება 16 სტროფისაგან, თვითეულ სტროფში 1 და 2 ტაეპები 10-მარცვლიანია, მესამე კი 5-მარცვლიანი. მაშასადამე: ქართულ პოეზიაში პეტერომეტრული სტროფის მოკლე ტაეპები თავდაპირველად ძირითადი ანუ თანაზომიერი ტაეპების ნახევარს („კოლონი“) შეადგენდა.

სამტაეპიანი ხანების სხვაგვარი წყობით ხასიათდება დ. გურამიშვილის ლექსი „სიმღერა“, რომლის თვითეული სტროფის 1 ურითმო 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 ავრივად შეენია. b

სამტაეპიანი პეტერომეტრული 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“ („სახედ მომცა, მანათა...“ 1 სტროფი) შედგება სწორედ სამტაეპიანი პეტერომეტრული 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 შვება განქარდეს, სიყვარული ეგების ა „
(„ბაიათი“).

აქვე აღსანიშნავია, რომ პეტერომეტრული 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 — აღმოსავლურ „ხმებთან“. ინტონაციური მრავალფეროვნება და სტროფის შიგნით ტაქების უთანაზომო განლაგება „ხმის“ ცვლისათვის შესაფერ ჩაჩრებებს კქმნის (პეტერომეტრული სტროფი საერთოდ ლირიკულ პოეზიაში აღმოცენდა — იგი მელოდიურად მრავალფეროვანი იყო და შეეფერებოდა სიმღერასა და აკომპანემენტს).

ოთხ და ხუთტაქიანი პეტერომეტრული სტროფებითაა დაწერილი დ. გურამიშვილის „მხიარული გაზაფხული“-ს მნიშვნელოვანი ნაწილი (სტროფები 334—507), „წარღვნის ამბავი“ (508—561) და „ენის შერევისა და გოდლის ამბავი“ (562—577). თვითეული სტროფის 1 და 2 ტაქები 10-მარცვლიანია, მესამე — 12-მარცვლიანი და მეოთხე — 5-მარცვლიანი, გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით $aabc$ თანაც მესამე ტაქი შინაგან რითმებს შეიცავს, ხოლო სტროფის უკანასკნელი ტაქი ურითმოდაა დატოვებული, ე. ი. ხანა ინტერვალრითმიანია.

- | | |
|------------------------------------|-----------|
| 334. ოდეს ქაცვიამ ამბავი წერილად | a (ქალ.) |
| შეიტყო, ქალი მას, ერგო წილად | a „ |
| გულითა ლმობილად, კელთა აღპყრობილად | b (დაქტ.) |
| მადლობდა ღმერთსა. | c |

ბესიკის 4-ტაქიან ლექსში „ეტლზედ“ პეტერომეტრული ხანები აგებულია სხვა სქემით: 1 და 2 ტაქები 12-მარცვლიანია, 3 და 4 კი — ხუთმარცვლიანი. ყველა სტროფისათვის საერთო სქემაა $aabbb$ მაგ.:

- | | |
|---|----------|
| ეტლი სივრცით ცას გვარობს, თუ ვინ ჰყვა გზასა | a (ქალ.) |
| სივრცე მისისა გზისა არ გვარობს ცასა. | a „ |
| მაშა ვითა ვსცნა? | a „ |
| მსურს მისი კოცნა. | b „ |

ოთხტაქიანი პეტერომეტრული სტროფები ხშირია ბესიკის სკოლის პოეტებთანაც. უაღრესად თავისებურია მეტრული კომპოზიცია „ნარგიზოვანი“-ს ერთ-ერთი 7-სტროფიანი ლექსისა „მთვარე ვნახე მავალი“, რომლის 1 და 2 ტაქები 7-მარცვლიანია, მე-

სამე ტაეპი აგრეთვე 7-მარცვლიანია სართმომ კლაუზულამდე, მაგ-
 რამ იგი ყველა ხანაში მეორდება ერთი და იგივე ხუთმარცვლიანი
 სარეფრენო სიტყვით „არ შემებრალე“, ხოლო მეოთხე შინაგან-
 რითმიანი ტაეპი ყველა სტროფში ერთნაირია, ე. ი. სრულ რეფ-
 რენს შეადგენს. მოგვყავს 2 ხანა (დაყოფითაა მოყვანილი სარეფ-
 რენო სიტყვა და თვითონ 15-მარცვლიანი ტაეპი-რეფრენი).

- | | |
|---|---|
| 1. მთვარე ვნახე მავალი | a |
| ჭირნი ვუთხარ მრავალი | a |
| ჩემი პატიჟთ მავალი, არ შე მ ი ბ რ ა ლ ე! | b |
| არ მე ვიყავ შენთვის ხელი? შენ იქმენ ჩემი მკვლელი! | c |
| 2. არა მაქვს თვალთა რული, | d |
| შენი მკლავს სიყვარული, | d |
| ცრემლი ვყავ ცრემლთა შერთული, არ შე მ ი ბ რ ა ლ ე! | b |
| არ მე ვიყავ შენთვის ხელი? შენ იქმენ ჩემი მკვლელი! | c |

იმავე „ნარგიზოვანში“ 7-სტროფიანი ლექსის — „ვიცი მემღურვი,
 მზევე, რასა“ — პეტერომეტრული ოთხტაეპიანი ხანის 1, 2 და 3
 ტაეპები 8-მარცვლიანია, ხოლო მეოთხე 11-მარცვლიანი ტაეპი
 (b) რ ე ფ რ ე ნ ი ს სახით და არა სრულად მეორდება ყველა სტრო-
 ფის ბოლოს. მაგ.:

1. ვიცი მემღურვი, მზევე, რასა?
 შენის პირისა მზეერასა!
 თუ არ მაკოცო, მზევე რასა?
 აჰა რასათვის მომკლავს ნახვა შენი!

სარეფრენო ელემენტების ნეიტრალურ ტაეპებში განაწილები-
 სა და ჩართვის გზით მიღებული რთული კომპოზიციური ერთეუ-
 ლებია „ნარგიზოვანი“-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 მარც.).
 კოცნა ნაზისა-ნაზისა, პირი ნაზისა-ნაზისა, ხალი ნაზისა-
 ნაზისა (24 მარც.).

თუ ამ სტროფის 1 და 3 ტაეპიდან ამოვიღებთ სარეფრენო სი-
 ტყეებს „აჰა, მზეო“, ხოლო თვითონ რეფრენს (მეოთხე ტაეპს) სამ
 ტაეპად გავყოფთ, მივიღებთ 8-მარცვლიანი საზომის მქონე ჩვეუ-
 ლებრივ იზომეტრულ სტროფს:

- | | | |
|--|---|----------|
| 1. მე ვითა ვთქვა შენი ქება
გული ჩემი ავად ბნდება,
შენთა თვალთა მენატრება,
კოცნა, ნაზისა-ნაზისა,
პირი ნაზისა-ნაზისა,
ხალი ნაზისა-ნაზისა. | } | 8 მარცვ. |
|--|---|----------|

შაშასაღამე, 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 შესამე ტაეპს მიკერებულ აქვს სიტყვა-რეფრენი „უწყალოვ!“, რაც იზომეტრულ სტროფს ჰეტერომეტრულ იერს ანიჭებს. მაგ.:

- | | |
|-----------------------------|---------------|
| 1. მიფიცავს შენი სახელი, | a (8 მარცვ.). |
| 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 შესამე ტაეპის ბოლოს დამატებულია სარეფრენო სიტყვა „ლამაზო“, რაიც ძირითადად 8-მარცვლიან ტაეპებისაგან შედგენილ იზომეტრულ ხანას ჰეტერომეტრულ ხანად აქცევს. მაგ.:

- | | |
|--------------------------------------|---------------|
| 1. ოდეს გნახე გამოსული, | b (8 მარცვ.). |
| სარკმელსა ვით მთვარე სრული. | a " |
| დამიტყვევე სრულად გული. ლამაზო, | (a) " |
| ნუ მწევე ესდენ, საყვარელო, შენ ნაზო! | (a) " |

ხუთტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებითაა დაწერილი მეტი ნაწილი დ. გურამიშვილის „მხიარული ზაფხული“-სა (სტროფები 1—333). თვითეულ ხანაში 1—2 ტაეპები ათმარცვლიანია და ერთი რითმითაა შეკრული, 3 და 4 ტაეპები კი ურითმოა და ხუთმარცვლიანი, ე. ი. სტროფი ინტერვალრითმიანია:

- | | |
|----------------------------------|---|
| 2. ვიწვი, ვიდაგვი მწარედ საწყალი | a |
| არავინა მყავს, დამასხას წყალი, | a |
| ღმერთო, გეაჯები | b |
| წყლით საესე გაჯები, | b |
| შენ მომაშველე! | c |

რითმები ჩვეულებრივ ქალური და დაქტილურია.

ხუთტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები სხვა პოეტებთან იშვიათია. ყურადღებას იქცევს მირიან ბატონიშვილის ლექსი „ხელქმნილვარ“, რომლის თვითეულ ერთრითმიან ხანაში 1, 2, 3 და 4 ტაეპები 11-მარცვლიანია, ხოლო მე-5 ტაეპი 7-მარცვლიანია და ერთმება ყველა სტროფის ბოლო ტაეპს. სქემაა: aaaab, ccccb და ა. შ. (ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 270—271).

ექვს და მეტტაეპიანები. ქართულ კლასიკურ ლექსში ექვსტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები იშვიათია. ბესიკის სკოლის პოეტა შორის დ. თუმანიშვილს აქვს ერთი ხანა (1) ლექსში „ღუბეთი“, გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით a a b b b b (ტაეპები a a 15-მარცვლიანებია, b b b b კი 8-მარცვლიანები).

შვიდტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებიც სპორადულად გვხვდება. დ. თუმანიშვილის ლექსში „ვასეთ მიარემის ხმაზედ“ 1 სტროფი 7-ტაეპიანია, დანარჩენი 4 ხანა კი — 8-ტაეპიანი. შვიდტაეპელი ასეთი წყობისაა:

1. ტრფიალთ დამწველი, ტრფიალთ დამწველი, (10 მარც.)
 ისფრით მოსილი არს დამდაგველი, " (7 მარც.)
 მისი უებრო წელი, " (7 მარც.)
 აფროდიტური ველი, "
 და მშენიერი 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 მლიმარევ, თვალო მლიმარევ,	10	a
ოდეს მანათობ, მომწყლავ მთოვარევ,	10	a
მაისურ ვარდობ	5	b
ბრწყინვით აღნაზარდო,	6	b
კეკლუცებში მარდო,	6	b
ჩემო გულის დარდო,	6	b
განათლებულთ ფარდო,	6	b
სუმბულთ ნარდო, სუმბულთ 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 d a b a b a b (a—12-მარცვ-

ლიანებია. ხ კი — 8-მარცვლიანები, ა-ს რითმა „ონაო“ მეორდება ყველა სტროფის ბოლო ტაეპში).

ც ხ რ ა ტ ა ე პ ი ა ნ ი პეტერომეტრული სტროფის პირველი წიმუში მოეპოვება დ. გურამიშვილს. ასეთია მისი 8-სტროფიანი „სიმღერა“ („რქვა დიდება ღმერთო შენდა...“), რომლის 1,2, 3 და 4 ტაეპები რეამარცვლიანია, 5, 6, 7 და 8-შვიდმარცვლიანი, მე-9 კი — 4-მარცვლიანი და ერთმება 1, 2, და 4 ტაეპებს. 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 შენი,	a „ 8
სუნი გიდის კარგ საფშენი,	a „ 8
აწ მომფინე სულია,	b (დაქ.) 7
მამით გამოსულია,	b „ 7
მიკსენ საყნოსთ კარია	c „ 7
მტერთგან შენაკარია	c „ 4
და ნაჯშენი!	d „ 4

9-ტაეპიანი პეტერომეტრული ხანები პოპულარული არ ყოფილა ქართულ კლასიკურ ლექსში.

ა თ ტ ა ე პ ი ა ნ ი ხანებისაგან შედგება ბესიკის 34-სტროფიანი „სამძიმარი“, რომლის თვითველი სტროფის პირველი ტაეპი 5-მარცვლიანია, მეორე — 7-მარცვლიანი და ასე ბოლომდე:

16. ქუხს ღრუბლებრ გული,
 დულს შინაგანთა წყლული,
 სწვიმს თვალი კრული,
 სიბნელისა ნატრული;
 სჭრის ღვიძლთა მტრული
 მახვილი ორპირული;
 გეძიებს სული
 შენდა ზრდილი აღკრული;
 ვაი, დასასრული
 ურგებ არს ჩემგან თქმული.

11-ტ ა ე პ ი ა ნ ი პეტერომეტრული ხანები ქართულ კლასიკურ ლექსში უცნობია.

12-ტ ა ე პ ი ა ნ ი პეტერომეტრული სტროფებისაგან შედგება (ნაწილობრივ) ბესიკის ლექსი „დედოფალს ანაზედ“ (5 და 6 ხანებში). მე-5 ხანის 1 და 2 ტაეპი ხუთმარცვლიანია თვითველი, მე-

სამე კი 10-მარცვლიანია. 1 და 2 ტაეპს ერთი რითმა აქვს, მესამე ტაეპის რითმა კი მეორდება 6, 9, 12 ტაეპებში. მაგ.:

5. შიმლო ცნობა,	5
არ ძალმის მკობა,	5
ჩემმა ხელმქმნელმან, ლამაზმან ამან!	10
შემოსა ხელი	5
ითნო სახელი,	5
მისმან გუარმან პაწაწანამან;	10
აღხინა 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 გ რ ა ფ ი კ ა, რომელსაც მიმართავენ ქართველი რომანტიკოსებიც (იხ. გრ. ორბელიანის „ეკ. ჭავჭავაძისას“, „თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“. „პასუხი შვილთა“, „სადღეგრძელოში“ ჩართული ქება ხელმწიფისა, ნიკ. ბარათაშვილის „საყურე“ და „თავადის ჭავჭავაძის 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). ავილოთ შავთელის ტაეპი:

სამებით ერთმან, არსებით ერთმან, მომცეს მე სწავლა
თქვენდა შემკობად,

ტაეპი 20-მარცვლიანია, თუშცა იბეჭდებოდა ასეც:

სამებით ერთმან, არსებით ერთმან
მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად.

მაგრამ ასეთი გრაფიკა მიუღებელია, ვინაიდან სტროფში 10-მარცვლიანი ტაეპის უკანასკნელი სიტყვა „ერთმან“ გაურითმავი რჩება და ხანა ინტერვალრითმიან სტროფად იქცევა, რაც კლასიკური ეპოქისათვის XI—XII ს. ს.) ყოვლად დაუშვებელია: ჩახრუხაძის, შავთელისა და რუსთველის სტროფები რითმების მხრივ უინტერვალკატრენებია. საქმეს თითქოს შევლის 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 შეათვლური 4-ტაე-პიანი სტროფის რეკონსტრუქციის გზითაა მიღებული.

აღსანიშნავია, რომ ბესიკამდე ასეთს გრაფიკას არ მიმართავენ და დ. გურამიშვილს შეათვლური ლექსი „დავითის შესხმა „პირველი“ ინტერვალის 8-ტაეპიანი სტროფის სახით აქვს დაწერილი:

მოიქცა დავით, // კაის სადავით,	10	a
ღვთის უღლისაკე მიილო ქელი.	10	b
მალღით დასწივა, // მდაბალთ აწვივა,	10	c
ერთად შეყარა ვაკე და ქელი;	10	b
ადიდა მამა // მის ქნარის ვამამა.	10	d
ძე-სიტყვა მისი ძალთა მოქმედი.	10	w
ძე დავითს რქადა // ღმერთმან უქადა:	10	a
რქა აღგადგინო, მით მტერთა რქენდი.	10	w

მაგრამ ჩვენ მიერ ცუზურებით დაყოფილ ტაეპებს თუ ორ-ორ სტრიქონად დაეწერთ, მივიღებთ ბესიკის მიერ სახეცვლილ 1-ტაე-პიან უინტერვალო ჰეტერომეტრულ ხანას სქემით aabccddbbbaab.

ამგვარი წყობით წარმოედგინა შეათვლური და ჩახრუხაული სტროფი კ. ღოდაშვილსაც²⁸.

13-, 14-, 15-, 16- და მეტტაეპიანი სტროფები, როგორც რთული რიტმული ერთეულები — იზომეტრული ან ჰეტერომეტრული — ქართულ კლასიკურ ლექსში შეგნებული 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 ელემენტია 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

რეფორმებიცაა ცნობილი, რომელშიაც ვოკალური ელემენტი განდევნილია.

რეფრენი გვხვდება ძველ ბერძნულ პოეზიაში. როგორც კანონზომიერ პოეტურ ხერხს, რეფრენს იყენებდა ბერძნულ-ბიზანტიური პოეზია უკვე IV საუკუნიდან, ხოლო V საუკუნის 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 ტაქისა სტროფში, ემოციური შეძახილი, წმინდა ვოკალური კილო — ფოლკლორული ან ინდივიდუალური წარმოშობისა და ა. შ.) 2. ლოგიურობა და ალოგიურობა (რეფრენის აზრობრივი კავშირი ტექსტთან ან რეფრენი, როგორც გაქვავებული და დამოუკიდებელი ბგერითი ფორმულა და სხვ.). 3. -სინტაქსური თავისებურებანი (სრული ან არასრული რეფრენები, გარდამავალი ფორმები რეფრენისა, რეფრენისიტყვა და ა. შ.).

რეფრენი ქართული ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი უძველესი და დამახასიათებელი ელემენტია. უეჭველია, იგი წარმოიშვა შრომის პროცესში და წარმოადგენს გარკვეულ რიტმულ მინამლერს, 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 „ღელია, ოღელია“, „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 ქართულ ჰიმნოგრაფიას, როგორც ჩანს, ადრე

უსესხებია. ეს საკითხი სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს და კატეგორიული მტკიცებისაგან თავს ვიკავებთ¹.

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 მარიამისა“. ამგვარივეა რეფრენი „ნაცვლად ჩემთა სიკეთეთა აღმიმართეს საკვლად ჯვარი“ ვახტანგ VI-ის ამავე სათაურის ლექსში. რეფრენს მიმართავს საბაც ლექსში „უცხო“ („ჰქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხინელია“).

მზამზარეული, გაქვავებული ფორმულა-რეფრენი აქვს გამოყენებული დ. გურამიშვილს ლექსში „აღდგომის ყრმათაგან სამღერალი“, რომლის სამტაეპიანი სტროფის მესამე ტაეპად მეორდება „აღილუია“... ტავტოლოგიურ რეფრენებს მიმართავს დ. გურამიშვილი ლექსში „თავისი ცოდვის მოგონება“ (რეფრენი: „თუმცა გსურის სულის ცხოვნება...“). ამგვარივეა რეფრენები ლექსებისა „თომავ დავით მეო“, „სიმღერა ქართლ-კახეთის ჯვარობის სანაცვლოდ სათქმელი“, „სიმღერა ფერგისული...“ „ოღეს დავით გურამის-შვილი ბრუსიაში დატყოვდა“, „ზუბოვკა“, „სულის ამბავი“ და სხვ.

რეფრენს მიმართავს მამუკა ბარათაშვილი ლექსში „ჩერნიშკოს ხმაი“ (მესამე ტაეპი: „ტრფიალო ლამაზო, მეტრფიალა ბაია შენი“).

სასიმღერო რეფრენის ნიმუშია ბესიკის ლექსის „სტვენს ბულბული“ ოთხტაეპიანი, კომპოზიციურად დამოუკიდებელი მინამღერი:

ვამ საბრალო აირა
ხმა დამთვრალო აირა
რას მაისობ, ისარს ისობ,
ის გიხარის, ვაი, რა!

ანალოგიური წყობისაა რეფრენი ოთარ ქობულიშვილის ლექსისა „ჰბრწყინავს მნათი“:

¹ აქ აღნიშნავთ მხოლოდ შემდეგს: აკად. კ. კეკელიძის გამოკვლევის თანახმად, ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ე. წ. „კანონის“ ტროპარები ატარებენ რეფრენს. განსაკუთრებით ეს ითქმის ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ შესახებ, რომელშიაც თვითეული ლირიკული ჰიმნი, მიძღვნილი ქრისტეს აღმამიანური წამებისადმი, რეფრენით თავდება. ეს მოვლენა ბიზანტიური პოეზიის მემკვიდრეობაა. რეფრენი გვხვდება ბიბლიის ქართულ თარგმანშიც („გამოსვლათა წიგნში“, „დანიელის წიგნში“). აკად. კორნ. კეკელიძის ამ დაკვირვებებს ქართული სტროფიკის ისტორიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვთ.

ვიკებ 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: „ნარგიზოვანი“ (რეფრენი: „გეხვევი ყელსა, თვალშეწიერო!“), „მთვარე ვნახე მავალი“ (რეფრენი: „არ მე ვიყავ შენთვის ზელი?..“), „ქართლი მშვენიერია“ (რეფრენი: „ჰქვიან მას სახელად...“), „მე ვითა ვთქვა შენი ქება“ (რეფრენი: „პირი ნაზისა-ნაზისა...“). „ვიცი მემღურვი, მზევე, რასა“ (სიტყვა „უწყალოვ“) და სხვ.

საერთოდ სრული და არასრული რეფრენებით უმთავრესად მდიდარია ქართული მუხამბაზური ლირიკა. ამ ჟანრში გამოყენებულია აღმოსავლური სტილის მინამღერი, რომელიც ინტონაციურად ნაკლებ ქართულია და მეტწილად უცხო „ხმებს“ გამოსცემს. ასეთია, კერძოდ, საიათნოვას, დ. თუმანიშვილის და სხვათა რეფრენები.

ხალხურ რეფრენს იყენებს მზეჭაბუკ ორბელიანი ლექსში „ძეობაში თქმული“ (მინამღერი: „მზევე შინ შემოდით“), თანაც რეფრენი ყოველი ტაეპის ინტონაციურად დამოუკიდებელი გავრძელებაა, მაგ.:

- | | |
|---------------------------------|--------------------|
| 1. აღკმულ სრასა, უცხოდ მზასა, | მზევე შინ შემოდით, |
| ვკხედავ ლომსა, მზის ნაშობსა | „ „ „ |
| ვეფხ ნაკუეთით, უსაზომსა, | „ „ „ |
| მკვირცხლსა ყრმასა, თვალად კმასა | „ „ „ |
| ედემურს მტილს მონაყუანსა, | „ „ „ |
| ჰსტვენს ბულბული ამოდ ხმასა, | „ „ „ |
| უხმეთ ქნარსა, დასაწყნარსა, | „ „ „ |
| სადავითოდ მონატანსა. | „ „ „ |

გარდამავალი ხანის ლირიკაში, კერძოდ ბატონიშვილების ლექსებში, სჭარბობს ე მ ო ც ი უ რ ი შ ე ძ ა ხ ი ლ ი, რომელიც რეფრენს ავტორის სულიერი ვითარების გამომხატველი ფორმის მნიშვნელობას ანიჭებს²⁰. ასეთი რეფრენები განსხვავდებიან მუხამბაზური რეფრენებისაგან. ემიგრანტი ბატონიშვილების პოეზიის ღრმად შეფარული ხასიათი ვრცელდება მათი ლექსების ზოგიერთ, სინტაქსურად არასრულ და ინტონაციურად თითქოს-და მიყრუე-

ბულ რეფერენებზედაც. ამის ჩინებული მაგალითია დ. ბატონიშვილის რეფერენი. „შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა“ ლექსში „გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი“. ტიპიურია პირველი ხანა:

1. გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი,
შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა.
დავთომომღვარ ასე აწ უნუგეშოდ,
უბადობის გამო სხვისა და სხვისა!

2, 3 და 4 სტროფები. იმეორებენ რეფერენს არასრულად („...გამო სხვისა და სხვისა“). ლექსის მთელს ინტონაციას სწორედ ეს განზრახ ბუნდოვანი რეფერენი ანიჭებს თავისებურ ელფერს.

აღსანიშნავია, რომ დ. ბატონიშვილის სტროფის ინტონაციურ სურათს იმეორებს პეტრე ყარიბი ლექსში „მზე ვნახე მჭმუნვარედ“ (ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 287).

შდრ.:

1. მზე ვნახე მჭმუნვარედ, ჟამი მხედა მწარე,
ვიქმენ დამწყვეელი სვისა და სვისა,
ამად გლოვა ჩემი ვერღა დაეფარე,
ესტირ მომღურავი სვისა და სვისა.

რასაკვირველია, ჩვენ მიერ აღწერილი ფორმები არ ამოსწურავენ ქართულ კლასიკურ ლექსში გამოყენებულ რეფერენებს, მაგრამ ძირითად სახეებზე მაინც მიეუთითეთ. ქართული მინამღერის საკითხი ღირსია სპეციალური ნარკვევისა და გენეტიკური თვალსაზრისით მისი განხილვა ბევრს რასმე საინტერესოს შესძენდა ქართულ პოეტიკას.

თავი მესამე

დამატება

საზომები

(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, ოთხმეტრიანებს — ტეტრაიმეტრი, ხუთტერფიანებს — პენტაიმეტრი; 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., „ტყვეს, ღრეს, კლდეს“) განიხილავდა რომელიმე ბერძნული ტერფის (მოყვანილი მაგალითისათვის — მოლოსის -'-') მიხედვით. დიდი მიხედვად არაა საჭირო, რათა შევეამჩნიოთ 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 დაეიწყოს ძიება სპონდეების, იამბების, პირიქების, მოლოსის, ანტისპასტის, ეპიტრიტის, ამფიმაკრის, იონიკისა, ტრიბრაქესა და ანტიბრაქესი, 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 აზრობრივი-რიტმულ ერთეულს. ტაეპში სიტყვათა და მახვილთა განლაგების ამითუ 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 მეტრიკა ამიერიდან განვილი 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 ნაჩვენები 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, | მოყმე, | ვინმე...“ და ა. შ.), ან დაქტილური (მაგ., „ზაფხული | განახლდა...“ და ა. შ.), ან მეორე პეონური (მაგ., დავუძღურდი, | მიჯნურთათვის...“ და ა. შ.), ან კიდევ — საფეხურებრივი-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. ნაშუშები იხ. ქვემოთ). არსად არ ვლაპარაკობთ მარცვალთკვეცილობაზე ან ტერფ-კვეცილობაზე (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 შესაბამი-

სად — უაღრესად 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 ან სიტყვათკომპლექსებს („ტერფებს“) და ამ კანონს თანმიმდევრული სისტემის 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 აბზაცისათვის დამახასიათებელ რიტმული ფორმების თავისუფალ წყობას.

ამ წინასწარი შენიშვნების შემდეგ გადავდივართ საზომების აღწერასა და კლასიფიკაციაზე.

A. უძველესი და კლასიკური პერიოდის ქართული ლექსის საზომები

§ 2. თორმეტმარცვლიანი საზომები. ერთ-ერთი უძველესი საზომია ქართული კლასიკური ლექსისა. კერძოდ ქართული იამბიკობისა. რითმიანი თორმეტმარცვლიანი ლექსი 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 იამბიკობებში, სადაც აღნიშნული საზომი ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრის მიბადვითაა შექმნილი, მაგრამ ასიმილირებულია 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 იამბიკოებში. ურითმო და რითმიან იამბიკოში მეტრს დაქტილური კლაუზულა აქვს. მაგ.:

გამობრწყინდა დღე // თვთ მნათობი ნათელი

$\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ // $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ (მიქელ მოდრეკილი).
 2 3 4 3

რითმიან იამბიკოებში:

ქალწულო მივსენ // ბორენა ჭირმრავალი (ბორენა).

$\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$

შდრ.:

დღდა, ქალწული, // შუენიერი შროშანი (დემეტრე მეფე).

$\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$

რითმიან იამბიკოებში უცვლელია მხოლოდ ცეზურა და სარიტმო კლაუზულა. ტაეპის შიგნით სიტყვების განლაგება და აქცენტური რიგი კი ცვალებადია და ძირითადად შემდეგი სქემებით გამოიხატება:

ა. $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ // $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$
 2 3 2 2 3

ბ. $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ // $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$
 2 3 4 3

გ. $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}$ // $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$
 3 2 2 2 3

დ. $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ // $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$
 2 3 2 2 3

ე. $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}$ // $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$ $\overset{\cdot}{\cup}\overset{\cdot}{\cup}$
 3 2 4 3

ამრიგად, მეტრული სქემის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ რითმიან იამბიკოებში 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.

იამბიკური სტროფების დაწერილებითი დახასიათება კი იხ. ზემოთ (თავი „სტროფი“, §5 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 ლიტერატურულ-

ლად დამოწმებულია შედარებით გვიანდელ ძეგლებში. ურითმო ცალკე ტაეპების სახით ეს საზომი მოიპოვება ჯერ კიდევ ქართულ პიმნოგრაფიაში¹ და ეფრემ მცირის მიერ თარგმნილ ტაეპში ჰომე-როსიდან (ს. ყაუხჩიშვილი). აი ეს უკანასკნელიც:

ბარბით მცემელობს პირმშო-შობ // ვერ+მეცნიერი შობისაა
 ' 2 ' 3 ' 3 // ' 2 ' 3 ' 3

როგორც მკითხველი ხედავს, თარგმანი მეტრული აგებულების მხრივ ე. წ. დაბალი შაირია და დღემდე ცნობილ ურითმო თექეს-მეტმარცვლიან საზომთა შორის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს.

რითმიანი თექესმეტმარცვლიანი საზომის ლიტერატურული კანონიზაცია აგრეთვე X—XII საუკუნეთა მანძილზეა საგარაუ-დებელი, 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 რითმიანი ორტაეპედის — „დაბალი შაირის“ სახისა:

რომელმან შეჰკრა ჯაჭვითა // ბევრასფი გველთა უფალი,
 (და) დააბა მთასა რაჲსა ზედა, // რომელ არს კაცთ შეუვალი⁵.

მეტრის თვალსაზრისით ამ ორტაეპედში უმთავრესად თითქოს სართიმო კლაუზულაა მოწესრიგებული („უფალი-შეუვალი“), მაგ-რამ მკაცრი ცეზურა და ტაეპის შიგნით სიტყვების განლაგება სწო-რი აქცენტუაციით — შემთხვევითია და ბოლომდე გაუფორმებელი [თანაც: „და“-ს გამოყოფით ანუ კონიექტურით ხელოვნურადაა მი-ღებული ორტაეპედი].

ნაკლებრითმიანი 16 მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი ფი-ლიპე ბეთლემის ორიგინალური აკროსტიხი „ბეთლემის საგა-ლობელი“. ამ ლექსის სართიმო კლაუზულა მოუწესრიგებელია (რითმები: ქალწულო : მშობელი : დედოფალი : დიდებული : სა-ნატრელი : უბიწო და ა. შ.), მიუხედავად ამისა, იგი მაინც წარ-მოადგენს ცდას ტაეპში მეტრის შეგნებული შენარჩუნებისა. საგან-გებოდ უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი ტაეპის სტრუქტურულ სი-ზუსტე (მთავარი ცეზურა 8 მარცვლის შემდეგ). მაგ., პირველივე სტრიქონი („მაღალი შაირი“).

ფესუთა მათგან / ოქროანთა // შემკული+ხარ / შენ+ქალ-წულო¹.

¹ ამ საზომის სწორი წაკითხვა ეკუთვნის გ. ვ. წერეთელს. (ა. გ.).

$\begin{matrix} \text{'}\text{უ}\text{'}\text{ს}\text{/}\text{ს}\text{---}\text{ს}\text{ს}\text{//}\text{ს}\text{'}\text{ს}\text{ს}\text{|\}\text{ს}\text{'}\text{ს}\text{ს} \\ 2 \qquad 2 \qquad \qquad // \qquad 4 \qquad 4 \qquad 4 \end{matrix}$

მაღალი შაირის საზომი კლაუზულის მხრივ სავსებით იხვეწება ჩაზრუნაძესთან, ხოლო დაბალი შაირი — არსენ იყალთოელთან, „ისტორია და აზმანი“ და, ბოლოს, კლასიკურ სრულყოფილობას აღწევს „ვეფხისტყაოსანში“. მოგვყავს ნიმუშები:

ა. როს ნაჭარმაგვეს მეფენი // თორმეტნი პურად ჩამესხნეს

$\begin{matrix} \text{'}\text{უ}\text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \end{matrix}$

(არსენ იყალთოელი, „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“).

ბ. თუთალი მილისეველმან // სფერა შესახა შამშისი

$\begin{matrix} \text{'}\text{ს}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს}\text{ს} \end{matrix}$

(„ისტორია და აზმანი...“ 140).

გ. გვიან შენებრთა ძებნანი, // რკინისა კამლთა შესხმანი

(ჩაზრუნაძე, 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 ჩაზრუნაძესთან გვხვდება „დაბალ შაირთან“ ერთად. მაგ.:

მისთვის ქნარი რა+არს ქნარი // არსით მთქნარი უჩი:ნარი

$\begin{matrix} 2 \qquad 2 \qquad 2 \qquad 2 \qquad 2 \qquad 2 \qquad 2 \qquad 2 \end{matrix}$

„დაბალი შაირი“ ქორე-დაქტილური ლოგაედია, „მაღალი შაირი“ კი — ქორეული პეონურთან ერთად.

ამრიგად, 16-მარცვლიანი საზომის ორივე ფორმა ერთად პირველად ჩაზრუნაძესთანაა დამოწმებული. „ვეფხისტყაოსანში“ კი ისინი უმაღლეს სრულყოფილობას აღწევენ. მაგ., „დაბალი შაირი“:

ხელთა ნაჭვდი მათრახი // ჰქონდა უსხოსი მკლავისა.

$\begin{matrix} 2 \qquad 3 \qquad 3 \qquad 2 \qquad 3 \qquad 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \end{matrix}$

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 // ძალითა მით ძლი : ერთთა.

$\begin{matrix} 3 \qquad 2 \qquad 3 \qquad 3 \qquad 2 \qquad 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს} \qquad \text{'}\text{ს}\text{ს} \end{matrix}$

ან:

სოფლისა მნათი მნათობი // მზისაცა დასთა დასული.
3 2 3 3 2 3

მთვარესა მცხრალსა ვარსკვლავმან // ვითამცა ჰკადრა
მტერობა.
3 2 3 3 2 3

„ვეფხისტყაოსანში“ მაღალი შაირიც ასევე მდიდარია რიტმული ვარიაციებით. საზომი ქორეული ან მეორე პეონური პოლიმეტრია და კლაუზულა მუდამ ქორეული აქვს. მაგ., მეორე პეონური:

ავთანდილცა დაჰმორჩილდა // საუბარი გარდაწყვიდეს
‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘
4 4 4 4

სტროფში ბოლო ტერფი დიქორედ იქცევა.
ქორეული:

ოგი სხვაა სიძვა სხვაა // შუა უზის დიდი მზღვარი.
‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘
2 2 2 2 // 2 2 2 3

მაღალი შაირით დაწერილ სტროფებში აქცენტუაციის არც ერთი ეს სახე ჩვეულებრივ უცვლელად არ სწვდება ყველა ტაქს სტროფში: როგორც ვთქვით, მეორე პეონი ხშირად გადადის ქორეებში („დიქორეში“, ხოლო ეს უკანასკნელი — მეორე პეონში. მაგ.:

დავუძღურდი, მიჯნურთათვის // კვლა წამალი არსით არი
(მეორე პეონი) (მეორე პეონი) (მეორე პეონი) (ორი ქორე)
ანუ მომცეს განკურნება // ანუ მიწა მე სამარი
(ორი ქორე) (მეორე პეონი) (ორი ქორე) (ორი ქორე)

მთელს სტროფში:

ანუ არის ბრძენი ვინმე // მაღალი და მაღლად მხედი,
არცა ლხინი ლხინად უჩანს // არცა ჭირი ზედა ზედი
ვით ზღაპარი, ასე ესმის // უბედობა, თუნდა ბედი,
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს // გონება უც ვითა ტრედი.
‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘ 2222//422
‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘ 2222//2222
‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘ 422//422
‘ ‘ ‘ ‘ // ‘ ‘ ‘ ‘ 2222//422

მთლიანად ორივე სახეობა „მაღალი შაირისა“ უნდა დახასიათდეს, როგორც ქორეული მეტ-

რი, რადგან იმ შემთხვევაშიაც, როცა სტროფში მეორე პეონი სჭარბობს, ტაქტების კადენცია უცვლელია, ე. ი. ქორეულია (სართმოკლაუზულაში ოთხმარცვლიან სიტყვებსაც მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდის).

16-მარცვლიანი საზომი განუსაზღვრელად მდიდარია რიტმული ვარიაციებით და ზემოთ აღნიშნული სახეებით იგი ოდნავადაც არ ამოიწურება. 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 „ჩაჩრუხაული“. იგი შედგება ორი თანაბარზომიერი (10-მარცვლიანი) ნახევარტაქტისაგან და იზომეტრული სტროფის ყველაზე გრძელი საზომია ქართულ პოეზიაში.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნულია, რომ ურთიმო ოცმარცვლიანი საზომი დამოწმებულია ჯერ კიდევ ეფრემ შვირეს „ელინთა მესლაპრეობაში“, სადაც მოიპოვება „ილიადის“ ერთ-ერთი ტაქტი-პეგზამეტრის თარგმანი 20-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედით. აი ისიც:

„ამას ვისიმე დგომაჲ ცხენისაჲ // სასმენელ იქმნა ბაგათა ზედა“⁸. აღსანიშნავია აგრეთვე ანალოგიური საზომით შესრულებული თარგმანი იმავე პომპროსიდან ერთ-ერთ ძველ სალიტერატურო ძეგლში („პროკოპის მარტილობა“):

„არა კეთილ არს მრავალ უფლებაჲ, // ერთ უფალნ იყავნ და ერთ მჟუფეჲ“.

ზოგი მკვლევარი 20-მარცვლიან საზომებს უკავშირებს პოეტ ბისტიკას სახელს (მომდინარეობს სავერსიფიკაციო ტერმინიდან „ბისტიკაური“)¹⁰. ოცმარცვლიანია შავთელისა და ჩაჩრუხაძის სალექსო საზომებიც. ამ პოეტების მეტრებისა და ბისტიკაურის ურთიერთმართების 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 გარდევლო, // ღვინოს გაეხსნა //
ნარგისთა ყური,
ბულბულსა ხმასა // ველარ ისმენდა, // ასე შესვლოდა //
აშიკთა შური“.

შავთელის ფორმა იგივეა რაც „ბისტიკაური“, იმავე ოცმარცვლო-
ვან საზომს შეიცავს, მხოლოდ ორ მუხლში ემატება შინაგანი
რითმები:

$5a + 5a + 5 + 5 \ b$

$5a + 5c + 5 + 5 \ b$

მაგალითად:

„მზრდელ არს მონათა, // ზეცით მონათა // ივლისის მზემან //
ზედ ლომთა ჯდომით
ტომნი და ერნი, // ყრმანი და ბერნი, // აღიღებდიან // შვებით
და ხლდომით“.

ჩახრუხაისძის ფორმა იგივეა რაც შავთელისა, იმ განსხვავებით
მხოლოდ, რომ რითმების წყობა აქ კიდევ უფრო გართულებულია:
ჩახრუხაულში დაცულია შინაგანი რითმები შავთელურის მსგავსად,
ხოლო გარეგანი რითმა, რომელიც შავთელის ლექსში ოთხი ტაე-
პით (ერთი სტროფით) იფარგლება, ჩახრუხაულში თავიდან ბო-
ლომდე გასდევს მთელი ლექსის მანძილზე. ამრიგად, როგორც
ვხედავთ „ბისტიკაური“ წარმოადგენს კლასიკური ქართული სა-
ლექსო ფორმის პროტოტიპს. ფორმა ბისტიკაურისა გამოუყენებიათ
და განუვითარებიათ შავთელსა და ჩახრუხაძეს. აქ ჩვენ გვაქვს შემ-
დეგი აღმავალი საფეხურები: პირველ სახეს წარმოადგენს „ბისტი-
კაური“, მისი შემდეგი განვითარებაა შავთელის ლექსის ფორმა,
ხოლო უმაღლესი სახეა ჩახრუხაული¹¹.

20-მარცვლიანი საზომების ასეთი დანასიათება სწორია (მათი
სილაბური შემადგენლობისა და ტაეპსა და სტროფში რითმათა გან-
რიგების სისტემის მხრივ); სხვა მეტრულ ნიშნებზე კი იგი არ მიუ-
თითებს.

20-მარცვლიანი საზომები („ბისტიკაური“, „შავთელური“ და
„ჩახრუხაული“) მხოლოდ და მხოლოდ ქორე-დაქტილური ლოგო-
ედებია. ისინი ორ ნახევარტაეპებად იყოფიან მთავარ ცეზურით
10 მარცვლის შემდეგ. კლაუზულა ქორეული ან დაქტილური აქვთ.
მაგ.:

დაქტილური კლაუზულის მქონე „შავთელური“:

შემოკრებით ძენო, ათენელთ ძენო // დავითს ვაქებდეთ

მეფედ ცხებულსა.

კრიტს, ალაბს მადრიბს ეგვიპტელს, მაშრიყს // ჩინ მაჩინეთსა
თარშის ქებულსა

შდრ.: ჩახრუხაძე:

არისტოტელი, ბრძენთა ტომელი // თუ არ რას შესძლებს
ენა ძლიერსა?

ათინას თქმულა სიღრმით დანთქმულა // ვერავინ სრულყოფს /
მას მეცნიერსა.

ქორეული კლაუზულის მქონე „შავთელური“:

გვირგვინოსანსა პორფიროსანსა // უკდების პყრობა / სკიპ-
ტრისა ქელსა,

უამი დილისა განასდილისა // გაბრწყინებულ პყოფს წყვედი-
აღსა ბნელსა.

შდრ.. ჩახრუხაძე:

ფილასოფოსნი, დაწყებად მყოფნი, // გონება ვრცელნი,
რიტორთა წვევაღ,

ელენთა შვილნი, ელადს სწავლილნი, // ენა მზეობდეს სიტყვა-
თარჩევად.

საზომის თვითეულ ხუთეულს (მუხლს) ქორესა და დაქტილის ურ-
თიერთმონაცვლეობის განუზომელი მრავალფეროვნება ახასიათებს,
რომლის აღნუსხვა არსებითად მეტრის ანალიზს ახალს არაფერს
შესძენდა. რითმების მხრივ ამ საზომების აღწერა კი იხ. ზემოთ
(თავში „რითმა“).

B. აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის
ქართული ლექსის საზომები

§ 5. ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი საზომები. ოთხ-
მარცვლიანი მეტრი ქართულ ლექსში გვხვდება მხოლოდ ცალკე-
ული სტროფების ან რეფრენების საზომის სახით. იგი მხოლოდ ორ
ქორეს წარმოადგენს. შდრ. XVIII საუკუნის ანონიმი პოეტის კა-
ლამბური სულხან-საბაზე:

ვიყავ ვერად
მჯობდენ ვერად
ვიქმენ ბერად
ვიმსგავსე + რად?

შდრ.:

მოგშორდი სულსა

აღნაგ შემკულსა („მოგშორდი სულსა“).

‘ ‘ ‘

ბესიკის ლექსის „დედოფალს ანაზედ“ სტროფების 1 და 2 ტაეპე-
ბი ამ საზომითაა დაწერილი, აგრეთვე დ. თუმანიშვილის 5-სტრო-
ფიანი ლექსის „ვასეთ მთარემის ხმაზედ“ მესამე სტროფის 3—7
ტაეპეები.

საერთოდ, XVIII საუკუნემდე ხუთმარცვლიანი ტაეპეები იშ-
ვიათია. მკაფიო მეტრული პროფილის მქონეა ეს საზომი თეიმურაზ
ბატონიშვილთან. აი ტაეპეები მისი ორი ლექსიდან: ა. „ოთხტაეპიანი
წყობილი“ და ბ. „წყობილი“:

ა. 1—2 : შევარდნის თვალთა

და ბაგე ლალთა

ბ. 3—4 : აწ+ესდენ ვმა+არს

სათქმელი სხვა+არს

მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ამ საზომს მიმართავს
აღ. ჭავჭავაძე¹².

§ 6. ექვს- და შეიღმარცვლიანი საზომები. ქართულ კლასიკურ
ლექსში ექვსმარცვლიანი საზომების სქემები შეადგენენ:

ა. ორ დაქტილს (3//3):

მაგ.

მომეც მე შეტყობა

კარგ სიტყვით შეტყობა (გურამ.).

‘ ‘ ‘

შდრ.:

ზაფხული განახლდა

საცემელი თან ახლდა (გურ.).¹³

ბ. სამ ქორეს (2//2//2):

მაგ.:

მზევე შინ შემო : დიო (ხალხური. რეფრენი მზეჭაბუკ
ორბელიანის ლექსისა)¹⁴.

‘

2

‘

2

‘

2

ექვსმარცვლიანი საზომის რიტმული ვარიაციების სხვა შესა-
ძლებლობანი (მაგ. 4//2 ან 2//4) ქართულ ლექსს XIX საუკუნემდე
არ გამოუყენებია.

შეიღმარცვლიანები ქართულ კლასიკურ ლექსში გვხვდება როგორც:

ა. მეორე პეონი და დაქტილი (4//3):

და სუმბულს ის ვეარდა (ბესიკი, „იადონს ის ვეარდა“).

 4 3

შდრ. მისივე:

ამავე სქემას ვარაუდობს კ. დოდაშვილიც აღნიშნული ტაეპები-სათვის¹⁵.

ბ. ორი ქორე და დაქტილი (2//2//3):

1₃ გიშრობს შვილდის მოზიდვით (ბესიკი, სადაო „ბაიათი“).

 2 2 3

შდრ.:

2₁ სახედ მომცა მანათა (დ. თუმ.).

1₁₋₂ მთვარე ვნახე მავალი („ნარგიზოვანი“).

22—23, შევკრბეთ ერი ყოველი.

ვაქოთ სვეტი : ცხოველი (მირიან ბატონიშვილი).

გ. დაქტილი და მეორე პეონი (3//4).

ნეტავ რა დაგიშავე-

წახველ სხვა შეიყვარე (შამში-მელქო).

 3 4

თეორიულად დასაშვებია და პრაქტიკულად განსახორციელებელიც — ოღონდ ქართულ ლექსში XIX საუკუნემდე ერთხელაც არ გვხვდება — კომბინაციები : დ. ქორე+დაქტილი+ქორე (232); ე. დაქტილი+ქორე+დაქტილი (323); ვ. მეორე პეონი+დაქტილი (4//3).

§ 7. რვაშარცვლიანი საზომები ერთ-ერთი ძალზე გავრცელებული მეტრია ქართულ პოეზიაში. XIX საუკუნემდე ეს საზომი გვხვდება უმთავრესად 16-შარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგადისა და ქორეულ-პეონური პოლიმეტრის (მაღალი და დაბალი შაირის) ნახევარტაეპის სახით, მაგრამ ზოგჯერ დამოუკიდებელი

საზომის წიშნებითაა აღჭურვილი (რითმა, ინტონაციური დამოუკიდებლობა და სხვ.).

ცნობილია 8-მარცვლიანი საზომის შემდეგი სახეები:

ა. ოთხი ქორე (2222):

ბრძენმა მითხრა სიტყვა ჭირად
ეგრე ბალი ვნახე ძვირად („ქილილა და დამ.“, „რეული“).
‘ ‘ ‘ ‘
2 2 2 2

შდრ.:

ენა მარჯვე, ენა ტკბილი (იქვე, 415. „წყობილი“).
გულთა ყრასა, მიწა ყრასა (მამუკა ბარ., „რუსული ხმები“).
პაპის პაპა, ბებიანი
მამის მამა, დედის დედა (გურ.).
კმარა, კმარა ნულარ სცოდავ (მისივე „მა. რეული“).
სწავლის ძირი მწარე არის („).
ეტყვის ვარდო შენი სახე
ოდეს ვნახე მექნა მახე (ბესიკი „დედოფალს ანაზედ“).
ნაზი ქცევით მისი გრძნობა (მისივე. „უწყლავსა ჭირსა...“).
თვალნი ჩემნი ისრეე ირწყვის (ქეთ. ბატ., „ანბანთ ქება“).
აღკმულ სრასა, უცხოდ მზასა (მზეჭაბუკ ორბ., „ძეობაში
თქმული“).
ბაგე ვარდი ახლად შლილი (მირიან ბატ., „ოდეს გნახე“).
ტურა, მელის კუდის რიკო.
.
უნდა ბეგრის ლომი ჰწიკო (სოლ. ლეონიძე „ნიკო დადიან“).
გისმობ სულნელ, წალკოტ ბადად (ოთარ ქობულიშ., „ნუ
სტირ“...) და სხვ.

ბ. ორი მეორე პეონი (4//4):

სიგლახაკე წარმიჩინა („ქილ. და დამ.“, „წყობილი“-ს
1 ტაეპი. გვ. 439).

‘ ‘ ‘ ‘ | ‘ ‘ ‘ ‘
4 4

შდრ.:

რას ვადარო მზე სადარო (მამუკა ბარ., „რუსული ხმები“).
მხნე ახოვან ქველ დიდებულ (იაკობ შემოქმედელი „ქება
არჩილისა“).
დაჰქროლვიდის და სთრთოლვიდის (ბესიკი, „რუხის
ბრძოლა“).

ხელმწიფა + წიგნს იწერება (ოთარ ქობულ., „ნუ სტირ...“)
და სხვ.

[შდრ. ნ. ბარათაშვილი:

თუ ვერ მცნობდი რას მეტყობდი

ან:

რად, შემიპყარ მე გლახ გული
უმანკო და უზრუნველი („ქეთევან“, 6)].

გ. მეორე პეონი და ორი ქორე (422):

ინახევდა ჯიშედ ჯარსა.

შიშ-იმედთა შესა : ჯარსა („ქილ. და დამ.“ გვ. 432:
„წყობილი“).

∪ ∪∪ ∪ ∪
 4 2 2

შდრ.:

ძლივ გაეზარდე დიდი ჭირით (გურამიშ.).

მას მივანდე თავი ჩემი (დ. ბატონ., „სოფლისაგან განა-
წირი...“).

მე მიბრძანე 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.).

∪ ∪ ∪∪∪
 2 2 4

შდრ.:

ცხენი მარტო მორბენალი (დ. გურ.).

კმარის მისგან დაგებული

მილად მოდის ნაკადული

ოდენ ნახონ პეურებული (ქეთ. ბატ., „ანბანთქება ფისტი-
კაური“) და ა. შ.

ე. დაქტილი + ქორე + დაქტილი (323):

კოზაკმა უთხრა დედასა („ქილ. და დამ.“, „რვეული“, გვ. 46).

∪∪∪ ∪ ∪∪∪
 3 2 3

შდრ.:

მთვარემან მზე მოაწვია

კრონოსთან დია აწვია (იქვე, გვ. 212, „ლექსი“).

წყევლა მაქეს საკურველისა (მამუკა ბარ. „მოკლე
შეწყობილი“).

მომხედვე შენთვის მტირალსა

უწყალოდ განა : წირალსა („ნარგიზოვანი“, — „ვიცი
მემღურვი“...).

მიფიცავს შენი სახელი

სულო თუ ხელი გახელი (იქვე „მიფიცავს“).

დასრულდა ჩემი ჭირები

ფერად და ფერად ხშირები (იქვე).

ყაბართოს იყო ერთი მზე (მარიამი, „მეფის დრაკლის ძის...“).

წარმოსთქვა მისი მშვენება (იქვე).

მთიებდალ ნაზი კასია

კინამო კვეკელ კასია (მარიამ ბატ. „აფროდიტო აღმობრ-
წყინდი“).

ცეცხლშია დასა : ხრუკია (მისივე. „დავით რექტორს“).

გშუენიან ინდის ხალები

მჭურეტელთა შემა : შალები (მირიან ბატ., „ოდეს განახე“...)
და სხვ.

[მდრ. ნ. ბარათაშვილი:

ზვირთები მოდუ : დუნებენ

ჭალები ბუჩქნა : რეობენ („ქეთევან“¹)

ვ. ორი დაქტილი + ქორე (332).

ნუ ქსტირ სა : ყვარელო მოვალ (თამაზ ქობულაშვილმ. „ნუ
სტირ“... რეფრენი).

‘ ‘ ‘
3

‘ ‘ ‘
3

‘
3

და მისთ.

რვამარცვლიან საზომებს შორის ქართულ ლექსში ყველაზე ხშირად გამოყენებულია ე. წ. დაბალი შაირის ნახევარტაეპი (სქემით 2//3//3 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 // 233

უფასოდ / ასვამ / ყოველთა, 323

სტროფი ინტერვალრიტიმიანია.

§ 8. ცხრამარცვლიანი საზომები ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათია. რამდენიმე ტაეპი დაწერილია შემდეგი წყობით:

ა. სამი დაქტილი (3 3 3):

7₂ წუთი ანაზღისა მყოფელი (გურ., „თავისი ცოდვის მოგონება“)

‘ ‘ ‘
3 3 3

ბ. ქორე + დაქტილი + მეორე პეონი (2 3 4):

1₁ ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე (ბესიკი, „ცრემლთა მდინარე“)

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘
2 3 4

შდრ.:

ესე ხელემა მომენება (დ. ბატონ., „ესე ხელემა“).

გ. მეორე პეონი + დაქტილი + ქორე (432):

1. გიხაროდესთ ანგელოსთ დასნო.

და წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო! (გურ.; „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა“).

‘ ‘ ‘ ‘
 4 3 2

შდრ.:

დედოფალი მეუფის დედა (იქვე).

დ. მეორე პეონი + ქორე + დაქტილი (423):

დედოფალი ღვთისა მშობელი

მოწყალების კართ არ მვშობელი (დ. გურ., იქვე).

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘
4 2 3

ე. ორი ქორე + დაქტილი + ქორე (2232):

ქვეყნით ზეცად აღმოვალს თქვენდა (იქვე).

ცოდვა ჩვენი 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 ტაეპელის სახეს ლებულობს. მაგ.:

ღვთისათვის რამე, ნათლად, არ ღამე // 3 2 3 2
 უღრმესსა რასმე თქვენად მოთხრობად 3 2 2 3
 (თეიმურაზ I: „შვილთა კრებათათვის“, 5-4).

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, სოფლით ვიბადე // [ვაი სიკვდილო, მწარე
 სიკვდილო]

მეგონა რამე, სოფლისა რამე // „ „ „ „

თანდათან 10-მარცვლიანი საზომი დამოუკიდებელ ინტონაციურ თვისებებს იძენს. ასე მაგ., 10-მარცვლიანი საზომის სტროფები უინტერვალო რითმიანი ტაეპებითაც იწერება (a a a a...), ხოლო წყვილად ტაეპებში — პარალელური რითმებითაც (a a b b...), რაც 10-მარცვლიან მეტრს დამოუკიდებელი საზომის მნიშვნელობას ანიჭებს.

ათმარცვლიანი ტაეპები ხშირია სულხან-საბას „ქილილა და დამანა“-ში. მაგ.,

ადეგ + და მოდი, მალიად მსრბოდი (გვ. 98. „ტაეპი“).

‘ 3 ‘ 2 ‘ 3 ‘ 2

პარალელური რითმებით:

დიდსა, მაღალსა, ნათელსა მზესა

მცირე ღრუბელი შეუცვლის ზნესა (იქვე, 331. „წყობილი“).

‘ 2 ‘ 3 ‘ 3 ‘ 2

შდრ. აგრეთვე გვ. გვ. 76 („ტაეპი“), 230 („ტაეპი“), 252 („წყობილი“), 377—378 („კარგ ქალს...“); 455 („წყობილი“) და სხვ.

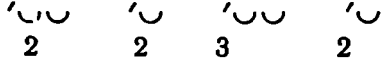
ძირითადად ათმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი მამუკა ბარათაშვილის ლექსის — „ქება ვახტანგ მეექვსისა“ — შემდეგი სტროფი:

25, მე + მონა მისი მაქები მნახეთ

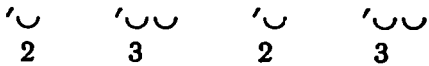
‘ 3 ‘ 2 ‘ 3 ‘ 2

შდრ. გურამიშვილი:

31-2 მოიქცა დავით ვაის სა : დავით („დავითის შესხმა პირველი“).



მეტრული წყობა 20-მარცვლიანი ნახევარტაეპისა კი ჩვეულებრივ ასეთია:



მაგ.:

11₁ დავით რჩეულმან, ღვთის მიჩნეულმან
(გურამიშ., „დავითის შესხმა“).

[შდრ. ნ. ბარათაშვილი:

მორბის არაგვი არა გვიანი
თან მოსძახიან მთანი ტყიანი („ბედი ქართლისა“)]

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 „შევკრთი როს ვნახე“, „აღვანავამ ქებად ბაგესა“ და სხვ.). „ნარგიზოვანი“-ს ავტორს, მარიამს („თურქსა ზმასა ზედა სათქმელი მუხამბაზი“, „აჰა დამეცეს რისხვით ცანია“), ქეთევან ბატონიშვილს („ჰოი ვითარ ვთქვა“...), თეკლე ბატონიშვილს („პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“), დიმიტრი ბაგრატიონს („ელისაბედლიანი“, „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.:

448₁ მჭმეო, მსმეო, ჩემო ტანთა მცმეო
‘ ‘ ‘ ‘ ‘

(გურამიშ., წიგნი ა. „გალობა“).

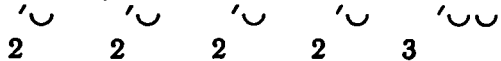
შდრ.: 1₁ ეო, მეო, დავითს მივბა : ძეო
(მ. ბარათ., „მზეთამზე“).

§ 9. თერთმეტმარცვლიანი საზომები. ამ მეტრის კანონიზატორებად უმთავრესად გვევლინებიან ბესიკი და საფათნოვა. არსებითად ამათი ზეგავლენის კვალს ატარებს გვიანდელი პოეტების მიერ

დაწერილი თერთმეტმარცვლიანი ლექსები, სტროფები და ტაეპები.

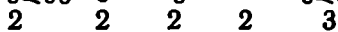
ყველაზე ადრე 11-მარცვლიანი ტაეპები გვხვდება დ. გურამი-
შვილთან. მაგ.: ე. წ. „მარცვალკვეცილი ქორეული ტრიმეტრი“
(443), როგორც ჩანს, ხალხური წარმოშობისა:

ნ₃ ბერი კაცი გაღმა მიდის გორვითა (გურ.).



შდრ. ხალხური:

შაეღეგ შენი შავი ჩოხა შაეღეგო



გურამიშვილსვე აქვს ამგვარი წყობის ტაეპიც:

ვა, რამდენი ყვავის ზაფხულს ახალნი (იქვე).



პირველ ოთხეულ მარცვალში ორ ქორეს ენაცვლება მეორე პეონი (‘ ‘ ‘).

ზემოთ აღწერილ საზომებთან შედარებით ბესიკისა, სადათნო-
ვასა და მათი სკოლის პოეტების ლექსებში 11-მარცვლიანი მეტრი
გაცილებით მრავალფეროვანია. ძირითადია შემდეგი ფორმები:

ორი მეორე პეონი + დაქტილი (443):

გმა-სირინოზ, თმა-ღულამბარ-წინამოს



(ბესიკი, „ხმა სირინოზ“).³

შდრ.: გაზაფხულის შემოსვლისა მხმობელნი

(მისივე, „შავნი შაშვნი“).

ეს საზომი ერთ-ერთი ძირითადი მეტრია სადათნოვას ლექსებშიაც.
მაგ.:

ძვირფასისა ყირმიზისა ჭია ვარ,
ზარფუშსავით დამებურე, ღია ვარ,
მე შენს სიცხეს ვერ გავუძლებ, ია ვარ
ყველამ იცის შენ ვარდი ხარ, მე კონა
(„ასეთი ტყუილი“)

ღვთის ნებაა წყალობისა გაცემა („სამართალი მიყავ“).
შუალამის ვარსკვლავივით ცაში ხარ („შუალამის“...)

[შდრ. ნ. ბარათაშვილი

ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას

(„სული ობოლი“)]

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.

სიყრმისათვის /გინდა ოქროს/ მილია (სადათნოვა).

$\overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \quad / \quad \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \quad / \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup}$
 4 2 2 3

შდრ.:

ნათქვამია ერთხელ მთამთას შეხვდება (მისივე, „სამართალი მიყავ...“).

$\overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup}$
 4 2 2 4

მიჯნურთაგან რაგსურს წუთო სოფელო (ბესიკი).

შავნი შაშენი შავ გალიას შემსხდარნი (მისივე „შავნი შაშენი“).

$\overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup}$
 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. : $\overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \quad \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup} \overset{\cdot}{\cup}$ (443):

მთვარესავით ბანიდან ჩა : მოხვიდე

მერცხალივით კარებიდან გახვიდე (სადათნოვა, „რა იქნება“) თქვენ ეზოში გადარგული ხე ვიყო (იქვე).

რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სე : ნატორი (დ. ბატონიშვილი). ეშიკალას მობრძანდება ჩანითა (მისივე).

გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი (მისივე).

განკვირვება მჭვრეტელთაგან ისმოდა (დ. თუმანიშვილი). უზადოა, უბრყვილოა, არია.

ის აბოლო, ის კეკელა, არია (მისივე).

საყვარელო დაგუჟუნებს თვალები (შამში).

ანალოგიური მეტრები ხშირია მირიან ბატონიშვილთან („ოდეს გნახე“), გაბრიელ რატიშვილთან („თეჯლისი“), პეტრე ლარაძესთან („პე მოყვასნო“, „მზე ვნახე მჭვუნვარედ“), იოსებ მელიქიშვილთან („ბუნდოვანს გულს“, „როს ვიხილე“, „სიხარულის წალკოტი“) და ქართული პოეზიის სხვა, პერიფერიულ, პოეტებთან.

ფორმა: B. ' 2 ' 2 ' 4 ' 3 (2243):

41-2 თიხის ჯამი არ გახდება ჩინათა (სამათნოვა)

შენიც, ჩემიც გამჩენელი ღმერთია

შენი სიტყვა შექარია, შერთია

ქძევი უნდა რომ მიართვა, მტერთია (მისივე, „რა სარგოა“).
მოდი მითხარ იქ რათა ხარ, აქ რათა (იქვე).

სიტყვა უნდა ერთნაირი ზოლზედა (მისივე, „დამიჯერე“).

ვაშა მას დღეს როს განმელო ცისკარი (დ. თუმ. „თეჯნისი“).

შავი შვილდი და მლიმარე თვალები (მისივე, „მუხამბაზი“).

დილა დილით გადაშლილი ვარდი ხარ (შამში მელქო „მუხამბაზი“),

მიკვირს ასე რად გამწირა სოფელმან

ცეცხლის ცრემლით ამატირა სოფელმან.

(სტეფანე ფერშანგიშვილი, „მიკვირს ასე“...).

საინტერესოა „პირველი პეონის“ მსგავსი ტერფი ამ საზომში, როგორც შემთხვევითი, მაგრამ რიტმის მხრივ საყურადღებო მოვლენა:

ტანი წვრილი /აუყრია/ საროსა

სუმბულს შუმპრად /აუყრია/ საროსა (დ. თუმ. „თეჯნისი“).

შენად მცველად /დაადგინე/ არია (გაბრ. რატიშვილი „თეჯლისი“).

' 3 3 3

4

ფორმა C: ' 3 ' 3 ' 3 ' 3 (4223):

მე ხონთქარი /ვიყავ—ჯარი/ დავკარგე

სოვდაგარი /ვიყავ—ჯარი/ დავკარგე (სამათნოვა,
„საყვარლის ბალში“).

საქართველოს /მეფის საზან : დარი ვარ (მისივე, „დამიჯერე“).

სიკვდილამდინ /გარედ აღარ /გავიდეთ (მისივე, „მოდი საყვარელო“).

აწ ედემი /ტურფად ნარგი : ზოვანებს (დ. ბატონიშვილი, „თეჯლისის ხმაზედ“).

ფორმა D: ' 2 ' 2 ' 2 ' 2 ' 3 (22223):

წულარ სჭმუნავ / ქუფრად ბინდსა / აგებსა
(დ. თუმ., „ვაშა მას დღეს“).

ვიწვი მარად / მიჯნურთ ეშხში / რიდებით
(ბესიკი, „შავ გლახ გულ“).

ვარდი დაჭკნა / მზემან შუქი / აღარა (მისივე)
ვნახე პირმზე / ბაგე ვარდობს / და ლაღობს
(დ. თუმ. „ვნახე პირმზე“).

ლორი ზეზე / როგორ უნდა / ავიდეს
(სადათნოვა, „ზოგზოგი კაცი...“).

ზოგი კაცი / ზღვაში შვეა / შავათა (იქვე).

ვისცა გესმნესთ / ესე მოხსე : ნებანი
(თეკლე ბატონ., „რომელთაგან მქონდა“...).

გიშრის ნავნი / შავთა ზღვათა / არობენ
(დ. თუმ., „თეჯლიშის ხმაზედ“).

ტანო აღვად / რგულო, ნაზად / მარებო
(გაბრ. რატიშ., „თეჯლიში“, 22).

უფრო იშვიათად გვხვდება ამგვარი ფორმები:

ა. ' ' ' ' (3332):

სახით შენ / სჯობიხარ / დახატულ / ზატსა
(სადათნოვა, „გულიდან არა მშურს...“).

ჭიქას არ / ეღება / აღმასის / ფასი
(მისივე „ზღვას ვით გააშრობს...“ შდრ. „დამეხსენი“).

გამტყორცნა / სოფელმან / მოვშორდი / მზესა
(ბესიკი, „გამტყორცნა სოფელმან“... 11).

მოყვასნი / ჩემნიცა / მიცვედნენ / გულსა
(თეკლე ბატონ., „თეჯლისი“, 21).

ყოველთ მო : დასეთა / დაისრეს / გული
(იქვე, 11).

ვჭმუნვარებ, / ვინადგან / საწუთრო / ერთა
(თეკლე, „რომელთაგან“...).

.

ესდენ ხანს / ვეძიე / ვერ ვპოვე / მშველი
აწ შემო : ქმედისგან / შეწვევას / ველი
(მირიან ბატონიშ., „მოვედით მოყმენო...“).

ბ. ' ' ' ' (3323):

რა გული / დავაგე / შენად / სარებლად
(ბესიკი, „რა გული“...).

მტკვარო ამ : ღვრეულო / არა : ზიანო
(სამათნოვა, „მტკვარო ამღვრეულო“).

სევდისა / ლაშქარი / შემომ : იხლება

.
დავკარგე / სატრფოი / ჩემი / დიდება
(დ. თუმ., „მუნამბაზი“).

მწუხარეს / მომხედეთ, / შეგი : წყალებით
(მირიან ბატონიშ., „მოვედით მოყმენო“).

იგონეთ / ყოველთა / დრონი / წინარე
(ფარნაოზ ბატონიშ., „იგონეთ ყოველთა“).

ბედკრულსა / შემთხვევას / შევხვდი / მწარესა
მოვაკლდი / ქართლისა / ტკბილსა / არესა

.
აწ ვიგლოვ / პერობილი / მყინვართ / არესა
(გრიგოლ ბატონიშვილი, „ბედკრულსა შემთხვევას
შევხვდი“).

გონება / მიმხადა / უსუ : ლიანი
(გაბრ. რატიშ., „თეჯლისი“).

არ ძალუძს / ბულბულსა / ყნოსვა / ძალადა
(შამში მეღქო).

რიტმული ვარიაციებიდან აღსანიშნავია ისეთი ფორმები, რომლებიც რამდენიმე ტაეპის მანძილზე უცვლელად არ გვხვდება. მაგ.

ა. უწყალოვ / შენ დაშრიტე / ცეცხლი / შენი
3 4 2 2
(„ნარგიზოვანი“, „ვიცი მემღურვი“...).

ბ. აღარ / ვიქნები / ახელი, / უწყალოვ (იქვე).
2 3 3 3

გ. დასრულდა / დანა : ბარები / უწყალოვ (იქვე).
3 2 3 3

დ. მოვედ / შავნო / თვალნო, / მხედველნო / ცისა (თეკლე
„თეჯლისი“).
2 2 2 3 2

ე. მთელი სა : ქართველოს / გული : სახარო
3 3 2 3
(სამათნოვა, „სამართალი მიყავ“).

მოდი სა : ყვარელო / ბალში / შევიდეთ
3 3 2 3
(სამათნოვა, „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 საჯათნოვას სკოლის პოეტები, ე. ი. საზომი ჩამოყალიბდა ქართული პოეზიის პერიფერიულ უბანში, როგორც სხვადასხვა „თეჯლისებისა“ და ნაწილობრივ მუხამბაზების ძირითადი აქცენტური ფორმა (დაქტილური კლაუზულითა და მახვილების ქორეულ-პეონური განრიგების სახით). ყველაზე ძლიერი მახვილი ეცემა ტაეპის ბოლოს, პირველ სართომო მარცვალს (ბოლოდან მესამეზე); როგორც ჩანს, პოეტ-აშულებს ეს მომენტი უადვილებდათ. ტაეპის დამღერებისას კადენცია სავსებით შეეხამებინათ საკრავის მელოდიურ-მუსიკალური ნაკადის ძლიერი დასასრულისათვის. ქართულ ხალხურ პოეზიაშიაც ამ სასიმღერო საზომს ანალოგიური დასასრული აქვს (შდრ. „შაეღეგ შენი შავი ჩოხა // შაეღეგ“).

§ 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. აბრაჰამის ღმერთი, საბაოთი ერთი,

ა. ႁႃႃႃႃႃႃႃ (მეორე პეონი + ქორე + მეორე პეონი + ქორე).

4 2 4 2

ბ. მოქმედი ყოველთა მკვდართა და ცხოველთა

ბ. ႁႃႃ ႁႃႃ ႁႃႃ ႁႃႃ (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 ტაეპს მოეპოვება პარალელები გურამიშვილის სხვა ლექსებში. მაგ. წმინდა დაქტილური:

შენ ჰქენ სა : მართალი, / სწორე და / მართალი („ესე მხიარული ზაფხული“).

შდრ.: არს+ჩემი / გამჩენი, / შემნახავ და მჩენი (მისივე).
3 3 3 3

ნარევი (მეორე პეონები და ქორეები):

მოწყალების / კარო, / შენს ზღურბლს მოვე : კარო
(„სხვა ემა“).

‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘
4 2 4 2

კაც ასპიტნი / გველნი, / ცხვარნი თხა და / მგელნი („ესე მხიარული გაზაფხული“).

რიტმული ვარიაციები:

ა. წმინდა ქორეული:

თომავე, დავით მეო ამ წიგნს მოგარ : თმეო

(„ძის ვედრება დავითისაგან“ 394).

მამავ შენი ძეო ვითხოვ მიბო : ძეო

(წიგნი ა. „გალობა“, 447).

შენის ნახვით აჰა მზეო თვალთა ბინდი

(ნარგიზოვანი. „მე ვითა ვთქვა“).

ბ. ნარევი:

ეტლი / სივრცით / ცას+გვარობს, / თუ+ვინ+ჰყვა / გზასა
2 2 3 3 2

(ბესიკი „სვისადმი“).

ხმამან / მისმან / განმავლო / ვით+ნავი / ზღვასა (მისივე).

2 2 3 3 2

უღვთო ხარ / შობით, / უღვთოდ / დანა : ბადეო

3 2 2 2 3

(ბესიკი „ბედისადმი“).

შენდა / თვალთა / აჰა / მზეო / მენატრება („ნარგიზ.“, „მე
2 2 2 2 4 ვითა ვთქვა“).

ყოვლად / სამღვდელოვ / ჩემი / სიტყვა / მცირიან

ღვედრი / წერილი / თქვენი / ბრძნობა / ხშირიან.

(მირიან ბატონიშ., „ვარლამთან“).

შდრ.: სთენდა / მირიან / ზნეობისა / დლობანი

სცენდა / გმირიან / მხნეობისა / მხნობანი

2 3 4 3

(ბესიკი, „მირიან ბატონიშვილზე“).

ჩემი / პატიუთ / მავალი / არ შე : მიბრალე („ნარგიზ.“,
2 2 3 2 3 „მთვარე ვნახე“).

ვარდს ყვავს / შერთავ / ასკილს / ბულბულს / არს რა საფერო
2 2 2 2 2 3
(მისივე).

ფორმა D : ' 3 3 3 3 3 (3433):
(დაქტ.+მეორე პეონი+დაქტ.+დაქტ.):

პე ღმერთო, / აღმიხილე / თვალი გო : ნებისა
3 4 3 3
(მისივე. „ამ წიგნის... სულის მოხსენება“ 1₁)

შდრ.: საწუთროს / სოფლისაგან / ბევრის გზით / ვნებული.
3 4 3 3
(იქვე, 4₁).

ჯვარცმითა, / სიკვდილითა / შენითა / მონაყიდს
(იქვე, 7₁).

გურამიშვილის ამ საზომის (3433) რიტმულ ვარიაციებს წარმოადგენენ შემდეგი ტაეპები მისივე ლექსებიდან:

ა. 3 3 3 3 3 (4333):
(მეორე პეონი+სამი დაქტილი):
აღმაყოვე / ვითა ხე / ნაყოფით / კეთილად
და ნუმყოფ მე / ხენეშად / ძირით მო : კეთილად
4 3 3 3

შდრ.: მოიხსენე / უფალო / სჯად შენდა / მოსული (მისივე).

ბ. 3 3 3 3 3 (33223):
(ორი დაქტილი+2 ქორე+დაქტილი).
მრავალს გან : საცდელსა / შინა / შეყვა : ნებული (მისივე).
3 3 2 2 3

გურამიშვილი აგრეთვე მიმართავს (მართალია, მცირეოდენი ცვლილებებით) ცამეტმარცვლიანი საზომის იმ სახესაც, რონელიც პირველად გამოიყენა სულხან-საბამ. მაგ.:

განუ...მსუბუქე, / მძიმე / ცოდვანი / შეუნდევ („ამ წიგნის სულის...“).
' 2 3 2 3 3
' 2 3 2 3 3

შდრ.: ღმერთო ისმინე ღავით მონისა შენისა (იქვე).
2 3 2 3 3

მცირეოდენი ვარიაციით:

ღმერთო, ისმინე ღავითის საგა : ლობელი (იქვე).
2 3 3 2

13-მარცვლიანი საზომის ნიმუშები სხვა ავტორებთან:

შენ სისხლთა / ჩემთა / მხრეტელი / არ შე მიბრალე
3 2 3 2 3

(ნარგიზოვანი. „მთვარე ვნახე“, 5₃).

ვეტყვი / ახოს / ნანასა, // მისსა / შესა : გვანასა
ტკბილად / რასმე / ძილისა // აღრე მოსა : ყვანასა
2 2 3 2 2 3

მისივე ლექსიდან „რუსული ხმა“;

ვაქო / პირად / ბადრია, // გინა / თუმცა / აღრეა
' 2 2 3 2 2 3
' 2 2 3 2 2 3

მაგრა / ველარ / მოვითმენ // შევიქმნები / მკვლარია.
' 2 2 3 4 3
' 2 2 3 4 3

შდრ.:

ლხინი / შეება / განქარდეს // სიყვარული / აგების
2 2 3 4

მისის / ბაგის / მარბათი // ნეტამც / ტუჩსა / მასრისა
2 2 3 2 2 3

(დ. თუმ., „ქართული ბაიათი“).

აღნიშნული ფორმის ვარიაციები სხვა ავტორებთან:

კავკასიის / მცხოვრები // მუნებურად / თქმევათა
4 3 4 3

ვიტყვ ვიეთთა / ქებასა // და სხვა გზისცა / ძლევათა
4 3 4 3

(„ბეგლარ თრბელიანი, „ფოთის აღებაზე...“).

პპოვეს / მწირი / ძე ჩემი // ბრძენი და დიდ : სულეზი

საიმპერა : ტოროი // სახლი / დიდე : ბულეზი
4 3 2 2 3

(იქვე).

გაზაფხულთა / არენი, // სავსე / იყვნეს / არენი
' 2 2 3 2 2 3
' 2 2 3 2 2 3

(გაბრ. რატიშვილი, „გაზაფხულთა არენი“).

მიმეფარა / გონება // განმიმრავლდა / სენება (იქვე).
4 3 4 3

ნათელცხებულ / პირზედა // ლაწვეზედ / სისხლის / ხალეზი.
' 2 2 3 2 2 3
' 2 2 3 2 2 3

(ზაალ ბარათაშვილი, „ბულბული მწუხარებს“).

გაფურჩქენილი / სუმბული // გადაშლილი / მაისი
4 3 4 3

ბესიკის ეპიგონების ლექსებში 14-მარცვლიანი საზომის აღნიშნული ფორმა ზოგჯერ სახეცვლილია მეორე პეონის ადგილას ორი ქორეს („დიქორეს“) შეტანით. მაგ.:

ერხევა ტანი / ზროის მგვანი / აშიკთა მკვლელად
სათის დალალნი, / შავნი თმანი, / ჰკიდავენ მას მშველად
(დ. თუმ., „მუხამბაზი“).

კინამო გზაო, / შროშნად ხმაო, / ზმირინოსანო (იქვე).

ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი (შინაგანი რითმების გარეშე) XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მთელი რიგი შესანიშნავი ლირიკული ლექსები: გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას“, ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩის ტბა“ და ნიკ. ბარათაშვილის გენიალური „მერანი“. ქართული რომანტიკოსების მიერ ინტონაციურად სახეცვლილი ამ საზომითაა თარგმნილი ივ. შაჩაბლის 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 / უცხოდ მარებო

2. რომანტიკოსები და ივ. შაჩაბელი მეტრს შინაგან რითმებს აცლიან:

გრ. ორბელიანი:

არღა აპყვავდეს / გული + ჩემი / ორგზის ამ სოფლად
მანვილი გულით / ვერ აპგლიჯონ / შემდეგ სიხარულთ
(„ჩემს დას ეფემიას“).

ალ. ჭავჭავაძე:

უღაბურება, / მჩუმარება / არარაობა
თვალთა და გულსა / კაცისასა / ოხვრით ავსებენ
(„გოგჩის ტბა“).

ნიკ. ბარათაშვილი:

მირბის მიმაფრენს / უგზო-უკვლოდ / ჩემი მერანი

.

კენესა გულისა / ტრფობის ნაშთი / მიეცე ზღვის დღლვას
(„მერანი“).

მაშა დუმილიც / მიმითვალენ / შენდამი ლოცვად
(„ჩემი ლოცვა“).

ჟამი ჩემია / და ჟამისა / მე ვარ იმედი

(„ნაპოლეონი“)

ივ. მაჩაბლის თარგმანი:

რად არ მერღვევა / ეს სხეული / ვსრეთ მაგარი („ჰამლეტი“).
მშვიდობით სპანო / ჯილოსანო / დიდნო ბრძოლანო
(„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 (პიპერდაქტილური რითმით). სქემა ასეთია:

U'UU U'UU U'U'UUUU

(ორი პეონი + ქორე + პირველი პეონი).

ყრმავ გონება / უგუნური / აგო : ნიარეო

თავს ნუ გავდი / უღონოდა / ალო : ნიარეო

იქით-აქეთ / მოიხედე / ათვა : ლიარეო

სცან საწუთრო / მუხანათი / სალმო : ბიარეო

(„სიმღერა ქართლ-კახეთის ჯვარობის ხანაცვლოდ სათქმელი“.

წიგნი ბ. 17 ტაეპი ერთი პიპერდაქტილური რითმით „იარეო“).

რამდენადაც ვიცით, 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 თხუთმეტმარცვლიანი საზომის გამოყენებისა. აი ისინიც:

გურამიშვილი

2₁ გვერდ განგმირულმან / გვაპკურა სისხლი, / გვეყნა+
გრილოვანად

U' UU UU UU U'UUUU

2 3 3 2 2 3

(„წიგნი ბ. აღდგომა დღეს ყრმათაგან სამღერალი“).

ბესიკი:

15-6 ახ მე და ვახმე, / თვალნი განვახმე / ცეცხლის

ცრემლითა

რასლა მექადი, / დასჭერ ფოლადი / ტყვიის გრდემლითა

(„სვისადმი“; შდრ. მისივე ლექსი „მოვედ

აწ ძმავ“ და სხვ.).

შინაგანრითმებიანი საზომითაა 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 4₅ ტაქები).

§ 14. თექვსმეტმარცვლიანი საზომები. ე. წ. დაბალი და მაღალი შაირის ფორმის 16-მარცვლიანი საზომები ყველაზე გავრცელებული მეტრები იყო აღორძინების ეპოქის ქართულ პოეზიაში. ყველა პოემა (ორიგინალური თუ ნათარგმნი) — გურამიშვილამდე — შესრულებულია 16-მარცვლიანი საზომით (შაჰ-ნამე, ომაინიანი, შვიდი მთიები, შაჰნავაზიანი, დიდმოურავიანი, თეიმურაზის ლეილ-მეფუნეიანი, წამება ქეთევან დედოფლისა, იოსებ-ზილიხანიანი, გალექსილი ამირანდარეჯანიანი, არჩილის ვისრამიანი და მისივე გაბაასებანი, ვახტანგ VI-ის ამირნასარიანი და მრ. სხვ.). ამავე მეტრითაა დაწერილი თეიმურაზ I-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, ბაქარის (ვახტანგის ძის), სულხან-საბა ორბელიანის, მამუკა ბარათაშვილის, თეიმურაზ II-ის, ბესიკის, გურამიშვილის, იაკობ შემოქმედელის, საბათნოვას, დ. სააკაძის, დავით სარდლის, „ნარგიზოვანი“-ს ავტორის, ზაქარია გაბაშვილის, დ. რექტორის, მზეჭაბუკ 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 ზიანზე შეეტანათ 16-მარცვლიან საზომში. ასე, მაგალითად, დაბალი შაირისათვის უცნობი შინაგანი რითმები ჩვენ გვხვდება სულხან-საბას ცალკეულ ტაქებში „ქილილა და დამანადან“. მაგ.:

თემი სიმართლით გაეწყო // უგბილთა სისხლი აეწყო
(„ტაქები“, გვ. 3).

საბა აგრეთვე ცდილობს აღადგინოს შავთელურის შინაგანი რითმები მაღალ შაირშიაც:

მეფეთ თვალი, / მთავართ ძალი, / ხელმწიფეთა / დიდებანი
(„ლექსი“. გვ. 5).

სულხან-საბას ბაძავს ცნობილი ვერსიფიკატორი მამუკა ბარათაშვილი. იხ. მისი „მაღალი შაირი“;

ჩემ საყვარელო ვინაო, მიწყვი მიდგინარ შინაო
(„მდენარი“).

„მაღალ შაირში“ შინაგანი რითმების რესტავრაციას შეეცადა ზაქარია გაბაშვილიც. მაგ.:

დაკრა თხემსა, / ესმა თემსა, / ყირა შეღმა / შეადინა
(„კატის ომში“).

ასევე იქცევა დ. რექტორიც. მაგ.:

გიკებ თვალსა / ლაწვად ლალსა, / ზედ შეყრილსა / ინდურ ხალსა
(„მარად შეხედვით თვალის მიმტაცი“).

ბოლოს სადათნოვა მაღალი შაირის კლაუზულაში ქორეულის
ნაცვლად დაქტილურ რითმას იყენებს. მაგ.:

სოფელსა და / სოფელს შუა / მთას ამბობენ / მართალია
(„სოფელსა და სოფელს შუა“).

რ უ ს თ ა ვ ე ლ ი ს შ ე მ დ ე გ 16-მარცვლიანი სა-
ზომის ბრწყინვალე გამოყენება საერთოდ იშ-
ვიათი მოვლენაა. პირიქით — უკვე XIII საუ-
კუნიდან ეს საზომი თანდათან იცვითება, იო-
ლი მეტრი ხდება და ხშირად რიტმულ დისპარ-
მონიებს შეიცავს. არის ისეთი შემთხვევებიც, 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 მაქე : ბარისა,
3 2 3 3 2 3

ცნამცა შენის / მტერთა ძლევა, // თვთონ მწეებრ / მწეებარისა,
2 2 2 2 2 2 4

მუსულმანთ ამწყუე : დელისა, // ქრისტიანთ მშენე : ბარისა,
3 2 3 3 2 3

[და] ვინ დაგბადა / მასვე ნებავეს / ბადება შენე : ბარისა.
4 2 2 3 2 3

სქემა

' u u u : ' u u // ' u u u : ' u u
' u ' u : ' u u // ' u u u u u
' u u u : ' u u // ' u u u : ' u u
u u u : ' u u // ' u u u : ' u u

გრაფიკული სურათი ამ სტროფისა ცხადყოფს, რომ ოთხივე
ტაეპი წარმოადგენს დილეტანტურ სინთეზს მაღალი და დაბალი
შაირებისას და ზოგჯერ ცალკე ტაეპებში (მაგ. უკანასკნელ სტრი-
ქონში) ტერფებიც კი არეულია (ტაეპის პირველი, ნახევარი —
მაღალი შაირია ცეზურამდე, მეორე ნახევარი კი — დაბალი შაირის
ნახევარტაეპი). დეფორმირებულია ეს საზომი არა პროფესიონალი
პოეტების ხელშიც (იხ. 5-სტროფიანი მინაწერი — 16-მარცვლიანი
შაირის ლექსი — იოანე ოქროპირის სახარების თარგმანების შემ-
ცველ ხელნაწერის 593 გვერდზე). XVIII—XIX ს. ს. საზღვარზე

ეს მეტრი სავსებით გადაგვარებულია (მაგ. „აღლუზიანი“, 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; მოგვყავს დამახასიათებელი ტაეპები:

1. ორი მისი თვალი — ორი ჯვრანი, ბოლოს მზერელი

3. მნახეთ მოყვანსო, საყვარელი, ჩემი თვალის მკერელი

5. არა, არა ის არ არის, მე საყვარელს ვიცნობ მისი მზერელი
(19 მარცვ.).

დაშლილია საზომი, ქორეული კოლონები ქორე-დაქტილურ-შია არეული, სტროფში გაზრდილია ტაეპების რიცხვი და ბოლო, მეხუთე ტაეპი, 19-მარცვლიანია.

[XIX საუკ. პირველ ნახევარში 16-მარცვლიანი საზომით ერთ-ერთ თავის საუკეთესო ლექსს წერს ნ. ბარათაშვილი:

არ უკიჟინო სატრფოო // შენსა მგოსანსა გულის + თქმა
(„არ უკიჟინო“)]

§ 15. ცხრამეტ-და ოცმარცვლიანი საზომები. 17-მარცვლიანი საზომი ქართულ კლასიკურ ლექსში არ შეგვხვებოდა. არც 18-ან 19-მარცვლიანი საზომებია მისთვის დამახასიათებელი. ს. გორგაძე 18-მარცვლიან ტაეპად და გაშლილი სახით ბეჭდავს დ. გურამიშვილის 9-მარცვლიანი საზომის მქონე ორტაეპედს:

გიხაროდესთ, ანგელოზო დასნო (9)

და წმინდანო, თქვენ ბევრად ასნო (9)

(იხ. გურამიშვილის თხზულებანი, 1931 წ. გამოც. გვ. 151).

დ. გურამიშვილის ლექსი „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა“, საიდანაც ზემოთ მოყვანილი ორტაეპედი ერთ სტრიქონად აქვს დაბეჭდილი ს. გორგაძეს თავის წიგნში (იხ. „ქართული ლექსი“, გვ. 67), მთლიანად ორტაეპედებისგან 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 ორტაეპედს ბეჭდავს ერთ ტაეპად ამ სახით.

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე, // მიპყრობს ხედვასა,
ვითლა ვიხილო.

(იხ. „ქართული ლექსი“, გვ. 66; შდრ. ბესიკი, 1931 წ. გამოც., გვ. 66—67).

გამოდის, რომ ლექსი 19-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი, ამ შემთხვევაში ბესიკის ორტაეპედის ერთ სტრიქონად გაერთიანების საფუძველს ს. გორგაძისათვის წარმოადგენს ის, რომ ბესიკის ამ ლექსის სტროფი ინტერვალრიტმიანი და 10-ტაეპიანი ხანაა, თანაც ყოველი პირველი ტაეპი (ურითმო) 9-მარცვლიანია, მეორე კი (რითმიანი)—10-მარცვლიანი, ე. ი. ერთრითმიან სტროფად იგი მაშინ იქცევა, თუ 19 ტაეპს 5-ტაეპიან ხანად დაწვერთ. 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 „შაფთელურ-ჩახრუხაული“-ს სახელწოდებით. აღორძინების ეპოქის მწერალთა შორის მას პირველად მიმართავს თეიმურაზ I, ოღონდ შინაგანი რითმების გარეშე (იხ. მისი „ანბანთქება“). შინაგანი რითმებითა და უამისოდ ეს საზომი გამოყენებულია სულხან-საბას „ქილილა და დამანაში“. მაგ.:

წყარონი ტკბილნი, ჰაერნი რბილნი, // კაცთა გულისა
ლხინის სახენი.

(„ჩახრუხაული“, გვ. 18; შლრ. გვ. გვ. 31, 57, 85, 180).

აგრეთვე:

მე, მრავლის მდომი — შეიქმნა მიწა //: დიდობის მჩენი
წამს შეიბიწა
(„ტაეპი“, გვ. 60).

საბას ვერსიფიკაციულ ცდებს იმეორებს მამუკა ბარათაშვილი, იგი ზოგჯერ ყველა მუხლს რითმავს და წმინდა „ჩახრუხაულით“ წერს; მაგ.:

7₁ მეფევე ძლიერო, მტერთა მთხიერო, შემამწიერო, ძალით
მციერო („ქება მეფის ბაქარისა“).

შინაგანი რითმებითაა დაწერილი იმავე მამუკას „რუსული ხმები“, „მუხრანული“ (იხ. „ჭაშნიკი“, გვ. 23) და სხვ. 20-მარცვლიან საზომს მიმართავდნენ: თეიმურაზ I („ანბანთქება 2“), ბესიკი („მზეჭაბუკ ორბელიანს“, „ალალებს ბაგებს“), პეტრე ჩხატარაისძე („ჩახრუხაული“), დიმიტრი სააკაძე („ჩემს მწყალობელს ბატონს,

ემых или слабо ударяемых нот» (Ф. Корш, Основное время в ритмике «Филологическое обозрение», 1898, т. XV, кн. 2, стр. 14).

2 ბერძნული მეტრის ტერფში მახვილის საკითხს სპეციალურად ეხება ბ. კაზანსკის წერილი. Учение об арсисе и тезисе (იხ. Журнал Министерства народного просвещения, 1915, ч. Август-Декабрь, стр. 365—374). ბ. კაზანსკის კატეგორიული მტკიცებით «Стопа (παις) есть ритмическая единица, которая представляется самостоятельным целым и состоит из двух частей, арсиса и тезиса (αρσις, θεσις,). Взаимоотношение длительности того и другого (λογος) определяет ритмический характер стопы» (стр. 366). ავტორის აზრით მახვილი მოუდიოდა არსისს, ე. ი. გრძელ ხმოვანს.

3 К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб 1890, стр. 79; Е. Э. Бертельс. Грамматика персидского языка. Ленинград, 1926, стр. 96—97. რუსული ხალხური ლექსთწყობის შესახებ კი 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).

4 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 მოცემული საკითხის ისტორია და ბიბლიოგრაფიული წყაროები.

5 საერთოდ სილაბური ლექსთწყობის შესახებ: Ed. Stengel, Romanische Verslehre, Strsbgr, 1902; В. Жирмунский, Введение в метрику, Л.-д, 1925, стр. 165—186; Fr. Saran-ის, В. Томашевский-სა და სხვა შრომები.

6 Fr. Saran, Deutsche Verslehre, München 1907, გვ. 147.

7 ქართული ლექსთწყობის სილაბურ-ტონური სისტემისადმი მიკუთვნების შესახებ იხ. აქვე, თავი „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“, გვ. 96—104.

8 დაწვრ. იხ. აქვე — თავი „მახვილი“ და სათანადო შენიშვნები. ჩვენი მოსაზრების სრულიად საწინააღმდეგო პრინციპითაა აგებული ვანსე. ს. გორგაძის მონოგრაფია „ქართული ლექსი“ (1930), რომელშიაც იამბისა და ამფიბრაქის „ნიმუშებია“ მოყვანილი და რომელიც დოგმატიკური მეტრიკის სახელმძღვანელოს წარმოადგენს ჩვენში.

9 Р. Якобсон, О чешском стихе, 1923, стр. 30.

10 Б. Томашевский, О стихе, 1929, стр. 258. «Словесный стих есть закономерное упорядочение звучания во времени... Иначе говоря, явления располагаются 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 ვერიცს, რომლის შეხედულებებიდან მომდინარეობს მისი დასკვნებიც (შდრ. ვირშუსკი, Введение., 20—22 და 266).

11 ლექსთწყობა ანუ ვერსიფიკაცია ქართულში და სხვა ენებში ორი მნიშვნელობით იხმარება: 1. ვიწრო მნიშვნელობით და აღნიშნავს ლექსის რიტმულ სტრუქტურას და 2. ფართო მნიშვნელობით და გულისხმობს პოეტიკის გარკვეულ

დარკს — ვერსიფიკაციის ანუ მეტრიკის (რუსულად Стихосложение. Метрика; ვერმანულად Verslehre, Metrik და სხვა).

12 ასე ვანმარტავენ ანტიკურ მეტრიკის ამოცანებს ცნობილი მკვლევარები: ვესტფალი, როსბანი, გლელინი და სხვები. შდრ. ვესტფალი: «Часть ритмики, имеющая своим предметом подвижной материал поэтической речи, обозначается особым названием Метрики». (იხ. Р. Вестфаль, Теория ритма, «Русский Вестник», Июль, 1881, т. 157, стр. 15); რუსი ავტორებიდან იხ. დენისოვის, კორშის და ზელინსკის შრომები. მეტრიკის ისტორიის საკითხის გასაცნობად იხ. დენისოვის სპეციალური სტატია: Важность изучения метрики (Филологическое обозрение, 1898, т. IV, кн. 2).

13 ედ. ზივერსის ძირითადი შრომები თავმოყრილია მის კრებულში: Rhythmisch-melodische Studien. „Cermanische Bibliothek“, V Bd., Heidelberg, 1912. თვით ედ. ზივერსისა და მისი სკოლის (ზარანი, ტენერი, სკრიპჩერი და სხვ.) წარმომადგენელთა მრავალრიცხოვანი შრომების გარდა არსებობს სპეციალური ლიტერატურა, მიძღვნილი „ორენფილოლოგი“-ს მეთოდისადმი (დაწერ. ბიბლიოგრაფია იხ. Штокмар-ის წიგნში: Библиография работ по стихосложению, [М.], 1933).

14 Fr. Saran. Deutsche Verslehre, 120. ზარანს მხედველობაში აქვს არა მარტო ბგერითი ფორმა წმინდა სახით, არამედ ბგერითი ფორმა უმთავრესად ემოციონალური ენისა, მაგრამ პოეტური და ემოციონალური ენის ურთიერთობის საკითხი სცილდება მეტრიკის ფარგლებს და აქ მას ვრცლად ვერ შევეხებით.

15 Р. Якобсон, О чешском стихе, стр. 17.

16 Б. Томашевский, Проблема стихотворного ритма (მის წიგნში: О стихе, 1929, стр. 31).

17 В. Гумбольдт, О различии органов человеческого языка. Пер. П. Гиляровского, СПб 1859, стр. 63.

18 სამწუხაროდ, ამ საკითხს წინამდებარე მონოგრაფიაში ვრცლად ვერ ვაშუქებთ.

19 იხ. Символам, 1910.

20 იქვე, გვ. 396.

21 იქვე.

22 იქვე, გვ. 292—293.

23 იქვე, გვ. 260.

24 „გრაფიკული ნახაზის“ ფორმალისტური კრიტიკა იხ. ვ. ვირმუნსკისთან: Введение... стр. 40 და სხვ.

25 ბელის სკოლას ეკუთვნიან ნ. ნედობროვო (იხ. მისი Ритм, метр и их взаимоотношение, «Труды и дни», 1912, № 2, стр. 14—23) და ვ. ჩუდოვსკი (მთავარი შრომები: «Путник» Валерия Брюсова «Аполлон» 1911, № 2, стр. 62—68; О ритме пушкинской «Русалки», «Аполл.» 1914, № 1—2, стр. 108—121; Несколько мыслей к возможному учению о стихе, «Аполл.», 1915, № 8—9, стр. 55—95; Несколько утверждений о русском стихе. «Аполл.», 1917, № 4—5, стр. 58—69). ორივეს აზრით მეტრი ინერტიული ფორმაა პოეტური მეტყველებისა, ლექსის რიტმი კი მეტრიდან გადახვევაა. ვ. ჩუდოვსკიმ ტერფის ცნების განდევნაცკი მოითხოვა — ტაეპის ძირითად ერთეულად მან მიიჩნია სიტყვა და არა ტერფი: „ტერფი არ არსებობს, ის არ არის რუსულ ლექსოწყობაში“ — აცხადებს იგი, ჩუდოვსკის აზრით ტერფი მუსიკალური ტაქტის მსგავსი ერთეულია და ცოცხალ მეტყველებაში არ არსებობს. რუსულ

ლექსთწყობას ახასიათებს „ლიზომეტრიული სისტემა“, წინააღმდეგ „მეტრული სისტემისა“, რომელსაც ანტიკური ლექსთწყობა განეკუთვნებოდა და რომლის კანონები ხელოვნურად გაავრცელეს ტონურ ლექსთწყობაზე. ე. ჩულოვსკის შეხედულებით, ლექსი თქმის (сказ) ფორმაა და ცოცხლობს თქმით: „ლექსი შეუძლებელია თქმის გარეშე. წიგნში წაითხვა მიაგავს მუსიკალური ნაწარმოების ნოტებში კითხვას, მის მოუსმენლად“ (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),—ასეთი ძირითადი დასკვნები ჩულოვსკისა, როგორც ვხედავთ რიტმის განმარტებისას იგი თავისი მასწავლებლის შეხედულებებს იმეორებს, ოღონდ სხვა სიტყვებით („დარღვევა=გადახვევა“-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 „Русалка“-ს ანალიზის დროს იგი ამტკიცებს: როცა პოემაში ჩნდება მეწისქვილე, ალბათ (!) რეკამატიზმით სწეული, სწორი ოთხტერფიანი იამბის მაგიერ იგი თითქოს „სპონდებით“ ლაპარაკობს, ხოლო თავადის საუბრის დროს თავს ჰყოფენ „პეონები“, მოქმედ პირთა დიალოგში „ორგანული“ და „ლეიტმოტივური“ მომენტების ცელა თითქოს გამოხატულია მეტრული სქემის ერთეულების — ტერფების — ცვალებადობითაც. ასე მაგ., თუ მეწისქვილის ქალის მხიარული გუნება ცუდი განწყობილებით იცვლება, მაშინ პეონების „მახვილთა კოფიციენტს“ შეენაცვლება სპონდეების „მახვილთა კოფიციენტში“ (იხ. «Апол», № 1—2, стр. 113—121); მაგრამ ლექსში ფიქტიური ტერფების როლების ასეთს განაწილებას არავითარი გამართლება არა აქვს. თანაც ეს თეორია ახალი როდია. ჯერ კიდევ ე. ვუნდტი უკავშირებდა გარკვეულ ემოციურ თვისებებს ცალკეულ ტერფებს (ქორე — „დამამშვიდებელი“ ტერფი, იამბი — „აღმგზნები“ და ა. შ. იხ. მისი „ფიზიოლოგიკოლოგიის 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 შეცდომების მსგავსი რამ გაიმეორა ა. ბელიძემ თავის უკანასკნელ შრომაში «Ритм как диалектика» (М., 1929). ამ წიგნში ავტორი ლექსის რიტმს ისევ მეტრიდან გადახვევაში გულისხმობს, მაგრამ ანალიზის დროს ტერფის ცნებიდან კი არ გამოდის (ალიარებს, რომ „სიმპოლიზში“ 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. ახალი იყო ოღონდ „გადახვევითა ჯამის“ ანუ „რიტმის კომპოზიციის“ ტექსტის შინაარსთან დაკავშირება; მახვილნაკლული ტაეპები მათემატიკურადაა გამოანგარიშებული და შემდეგ „გ რ ა ფ ი-

კული მეთოდის“ საშუალებით „რიტმის მრუდის“ სახითაა გამოხატული უჯრედოვან ბადეზე. ამ „მრუდის“ ყოველი რხევა თითქოს ასახავს ტექსტის შინაარსობრივ ცვლილებებს: თვითთული „ავარდნა“ (взлет) აღნიშნავს ტექსტის სათანადო ადგილის (მაგ. სტროფის) ამა თუ იმ სიუჟეტური ან ემოციური ცვალებადობის მომენტს, „დაშვება“ კი — ძირითადი ლექსმოტივის რომელიმე დასკვნითს საფეხურს ან მთელი ლექსის ფინალს. მოძრაობისა და განვითარების ვითომცდა „ლიალექტიკური კანონი“ (თეზა — ანტითეზი — სინთეზი) ვრცელდება რიტმისა და პოეტური ტექსტის შინაარსის ურთიერთობაზედაც.

მთელი ეს თეორია ისევ მეტრისა. და რიტმის დუალისტური დაპირისპირების ნიადაგზეა წარმოშობილი. ა. ბელს მოსდის იგივე შეცდომა, რაც უფრო ადრე მის მიმდევარ ჩულოვსკის მოუვიდა: რიტმისა და ნაწარმოების შინაარსის ურთიერთობის დადგენისას იგი ნორმატიულ კანონს იმუშავებს, ე. ი. ითვალისწინებს მართოდენ რიტმის მხრივ მრავალფეროვან ნაწარმოებებს. ამიტომაც ე. წ. „გრაფიკული მეთოდი“ სრულიად გამოუსადეგია მეტრულად ურყევი ლექსების მიმართ, ვანა შეიძლება სერიოზულად ვამტიციოთ, რომ საზომის თავიდან ბოლომდე ზუსტად დაცვა წინასწარ გულისხმობს ლექსის შინაარსის სიღარიბეს?! (დაწერ. იხ. ჩვენი წერილი: „ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა“; „თბილ. უნივერსიტეტის შრომები“, 1936 წ., ტ. V, გვ. 245—259; В. Жирмунский, По поводу книги «Ритм как диалектика». Журн. «Звезда», 1929, № 8, стр. 203 — 208; С. Малахов, Схоластика под маской диалектики. «Печать и революция», 1929, № 9, стр. 37 — 48).

26 გ. ბრიუსოვის შრომებია: 1. Краткий курс Науки о стихе. Метрика и ритмика М., 1919; 2. Основы стиховедения. Часть первая и вторая, М., 1924; დაწერ. ბიბლიოგრაფია იხ. М. Штокмар, Библиография работ по стихосложению, 1933, стр. 89—92).

27 В. Брюсов, Наука о стихе, стр. 9 (დაყოფა ყველგან ავტორისაა).

28 იქვე, გვ. 29.

29 ე. ბრიუსოვის თეორიის კრიტიკისათვის (ფორმალისტური პოზიციიდან): Р. Якобсон, Брюсовская стихология и наука о стихе. «Научные известия». Сборник II, стр. 222—240. М., 1922; Б. Томашевский, Валерий Брюсов—стихoved (წიგნში: О стихе, Л., 1929, стр. 329—352) და სხვა.

30 Русское стихосложение, стр. 11.

31 იქვე, გვ. 65.

32 იქვე, გვ. 65—66.

33 В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 61.

34 იქვე, გვ. 71.

35 იქვე, გვ. 72.

36 იქვე, გვ. 11; შდრ. იქვე, გვ. 18.

37 იქვე, გვ. 18. ეირმუნსკის იგივე აზრი სხვა სიტყვებითაც აქვს გამოთქმული: „...ლექსის რეალური ბეგრითი ფორმა ექვემდებარება მეტრულ კომპოზიციას მხოლოდ ზოგიერთ თავის ელემენტებში, და სალექსო რიტმი ყოველთვის წარმოადგენს კომპრომისულ ფორმას, რომელიც აღმოცენდება მხატვრული კომპოზიციის კანონებისადმი მასალის წინააღმდეგობის შედეგად“ (გვ. 18). ამ სიტყვების კომენტარში ავტორი წერს: „რიტმულ ფორმებს, როგორც ბ რ ძ ო ლ ი ს ა და კ ო მ პ რ ო მ ი ს ი ს შედეგს განიხილავს Fr. Saran. „Deutsche Verslehre“; 134, შდრ: „ყოველგვარი სალექსო ფორმა წარმოადგენს შინაგანი გაერთიანების შედეგს ან კომპრომისის ორი ელემენტისას: ენისათვის დამახასიათებელი ფორმი-

სა და ორქესტული მეტრისა. ზოგ შემთხვევაში — სხვა სალექსო ნაწარმოებებიდან აღებულია, რომელიც თავის მხრივ ასეთივე კომპოზიციის შედეგადაა აღმოცენებული (135)“ (დაყოფა იეტორისა; იხ. Введение в метрику, გვ. 265, შენიშვნა № 7). მკითხველი ხედავს, რომ რიტმის ჟირმუნსკისეული განმარტება სრულიად არ ყოფილა ორიგინალური; იეტორი იძულებულია შენიშვნებში მაინც დაასახელოს ფრ. ზარანი, რომლის, აღებადაც იგი გვევლინება და შესაბამისი ციტატიც მოიყვანოს. ჩვენს დასკვნა კი ორივეს ეხება — მასწავლებელსა და მოწაფეს: რიტმი სრულიად არ გულისხმობს „მასალის“ და „კომპოზიციის“ ბრძოლას, რადგან სალექსო რიტმი წარმოადგენს სისტემას, რომელიც საბოლოოდ გარიტმულ მასალას გულისხმობს და „ბრძოლის“ ნაკვალევს არ ამჟღავნებს. არაერთი კომპოზიციის არა აქვს ადგილი — „მასალას“ არ შეუძლია დასცილდეს რიტმს, იგი ამ უკანასკნელის ზეგავლენასაა დაქვემდებარებული. დაცილების შემთხვევა გულისხმობს დეფექტს, სიტყვიერი მასალის გაფორმების პროცესის დაუმთავრებლობას და სხვას არაფერს. მაგრამ ასეთი მოვლენები მხატვრულ კატეგორიას არ მიეკუთვნებიან.

38 იქვე, გვ. 44—45.

39 როგორც აღენიშნეთ ბ. ტომაშევსკი, მავალითად „პირიხების“ სტატი-ტიკასაც კი მიმართავს თავის წიგნში „О стихе“. ბელის ზოვიერთი ტერმინის (მაგ. „პირიხი“-ს) სარგებლიანობაზე ლაპარაკობს ე. ჟირმუნსკი (შდრ. მისი Введение в метрику, 72—73);

40 Ю. Тынянов, Проблема стихотв. языка, 1924, стр. 46. Архансты и новаторы, 1929, стр. 15. ამავე შეხედულებას სხვა სიტყვებით ანეითარებს 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 отдающихся на произвол стихии практического языка». („О стихе“, стр. 9). მეტრის როლის ასეთი ხაზგასმა ხელს არ უშლის ბ. ტომაშევსკის მიუღებელი თეორია წამოაყენოს რიტმის მიმართ. ასე მაგ., იგი განასხვავებს რიტმის სამს გვარს: 1. „მარცვლებრივ-მახვილებრივს“; 2. „ინტონაციურ-ფრაზობრივს“ და 3. „პარმონიულს“. „პარმონიულ რიტმში“ ბ. ტომაშევსკი „ევეფონიური ვოკალიზმის“ ერთ-ერთ სახეობას ვარაუდობს და იგი ლექსში ერთნაირი ხმოვნების კანონზომიერ განმეორებთა სისტემად მიიჩნია (იხ. იქვე, გვ. 29). პირველი და მეორე გვარის რიტმის განმარტებისას კი დაშვებულია პრინციპული ხასიათის შეცდომა: აქცენტურ („მახვილებრივ“) რიტმთან გათანაბრებულია „ინტონაციურ-ფრაზობრივი რიტმი“, რომელიც ლექსში არასოდეს არაა აღჭურვილი „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 ტაქებში) 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 „მახვილებრივი რიტმის“ გარეშე სილაბურ-ტონური ლექსი არ არსებობს. აქცენტური სისტემა დომინირირებული 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 „პარმონიულ რიტმს“, პირველიცა და მეორეც ცალკეული მოვლენების სახით აღმოცენდებიან „მარცვლებრივ-მახვილებრივი რიტმის“ (ანუ სილაბურ-ტონური რიტმის) საერთო სურათის ფონზე და დამოუკიდებლად არ არსებობენ (მისგან გამომდინარეობენ ან მასთან შეფარდებით ყალიბდებიან).

41 მხედველობაში გვაქვს Г. Шенгели-ს, Л. Тимофеев-ისა და სხვათა სახელმძღვანელოები. ცალკე უნდა აღინიშნოს М. П. Штокмар-ის მონოგრაფია Исследования в области русского народного стихосложения (Москва, 1952).

II [ქართული ჰერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის]

1 პ. ინგოროცვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურული მემკვიდრეობა თბ., 1938, წ. გვ. 52.

2 იქვე.

3 იქვე, 52, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ორივე შემთხვევაში „აქსამეტრი თარგმნილია ოცმარცვლადი ლექსით (ოთხმუხლოვანი ხუთეულით: 5-5-5-5“).

4 სიმ. ყაუხჩიშვილი, ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები („თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები“, 1946, XXVII, გვ. 71).

5 იქვე.

6 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატ. ისტორია, თბ., 1941, ტ. 12, გვ. 539—555. ქართულ ჰიმნოგრაფიაში გავრცელებული ტერმინოლოგიის, საგალობელთა მუსიკალური ნიშნებისა და მათი წარმოთქმის კანონების შესახებ ძველ ქართულ მწერლობაში გაბნეული შენიშვნების მიმოხილვა ამჟამად ჩვენი ექსკურსის ფარგლებში არ შემოდის. საეკლესიო იამბიკოებისა და საერო პოეზიის ურთიერთობის საკითხი უკერ კიდევ საკვლევი და სპეციალურ ნაშრომს მოითხოვს.

7 ს. ყაუხჩიშვილი, მასალები იოანე პეტრიწის „განმარტების“ წყაროთა შესწავლისათვის. I. დიონისე თრაკიელის „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 („თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიების მოხსენებათა კრებული“, თბილისი, 1947. № 1).

9 შტრ. ანტონ პირველი:

„მაგრამ შაირნი მისი საქებლობენ

შაირთა ვაქებ

უცხო არს იგი საქებელ პიიტია,

რაცა სოფლით გამოსთქვა სულხან საბა“.

(იხ. ანტონ I, წყობილსტყვაობა. პ. იოსელიანის გამოცემა. გვ. 288); აგრეთვე — იოანე ბატონიშვილი; „საბასა“ უწოდდენ მესტიხეთ გვირგვინად... „ძველთა მოშაირეთა შესაღარი“ და ა. შ. („ძველი საქართველო“, ტ. I, 1913; ცალკე ამონაბეჭდის გვ. 29).

10 ადგილები მოყვანილია „ჭაშნიკის“ ავტოგრაფიული ხელნაწერიდან. წკ.-საზ. ხელნაწ. S/(1550).

11 იყო მხოლოდ ერთი ცდა (ძალიან სუსტი) — ალ. ხახანაშვილისა (იხ. მისი Очерки по истории груз. словесности, М., 1901, вып. 3, стр. 225—277). მკვლევარს გადმოცემული აქვს მამუკას შეხედულებანი ქართულ ვერსიფიკაციაზე და მოჰყავს მეტრული სქემები „ჭაშნიკში“ ჩამოთვლილი საზომებისათვის. მაგრამ ალ. ხახანაშვილის გრაფიკული სქემები ხშირად არ ემთხვევიან მამუკას ლოგომეტრულ ნიმუშებს. მაგ. „ჭაშნიკში“ მოყვანილი „გრძელი შიირის“ ერთ მაგალითს — „მიჯნურსა თვალად სიტურფე// მართებს მართ ვითა მზეობა“ — ა. ხახანაშვილის აზრით შეესაბამება სქემა:



ვ. ი. ოთხი დაქტილი + პირველი პეონი (გვ. 226). „ჭაშნიკის“ შინაარსის ცუდად გაგებას მოწმობს აგრეთვე ავტორის მოსაზრება, თიიქოს «Четверостишная составляют шаирн (стих в 16 слогов), первые два стиха — Лекси, о последний стих Таепи» (იქვე, 226).

12 ბოლხოვიტინოვის სქემების დაწერილებითი კრიტიკა იხ. კოტე დოდაშვილის წერილში „ქართული ლექსწყობა“ („ივერია“, 1890, №№ 210, 270, 272); იგივე ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს ბოლხოვიტინოვის 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 ბოლხოვიტინოვმა ქართული არ იცოდა, უნდა ევიარაუდოთ, რომ მას ვიღაც ქართველმა მიაწოდა ცნობები ჩვენი ლექსთწყობის საკითხებზედო. პატივცემული მეცნიერი ქართული ფილოლოგიის ამოცანად სსსრ-ის ამ უცნობის ვინაობის გამოჩვენებს. მართლაც: ბოლხოვიტინოვს მასალას აწვდიდნენ მაშინ რუსეთს მცხოვრები ქართველი უფლისწულები და ეპისკოპოსი ვარლამი (ერისთავი). აი ფაქტიური ცნობაც: «...составлено нынѣ Г[вгеніем] весьма ценное «Изображенне Грузии» (1802)—результат бесѣд с грузинским епископом Варлаамом, с грузинскими князьями Баграрой [Баграмом, ა. გ.], Иоанном и Михаилом» (იხ. Энциклопедический словарь Врокгауза и Ефрона, т. 21, ст. 441, В. Боцянский-ის წერილი), რატომ არ მოვიყვანეთ ეს ცნობა ჩვენი შრომის ძირითად ტექსტში? იმიტომ, რომ ბოლხოვიტინოვს ქართველებისაგან შეეძლო გავეც მხოლოდ კანონი ცალკეული ქართული სიტყვების წარმოთქმისა აქცენტუაციის მხრივ. მეტრიკის თვალსაზრისით საზომების ანალიზი და კლასიფიკაცია კი მთლიანად მას ეკუთვნის. ეპისკოპოსი კარლამი, რომელსაც მიუწოდებია მასალა ბოლხოვიტინოვისათვის, თვითონ არ იყო ლექსთწყობის მცოდნე, რუსულად დაბეჭდილ მის „ქართულ გრამატიკაში“ (СПб 1802) ერთი სიტყვაც არაა თქმული სალექსო საზომებისა და მათი მეტრული შემადგენლობის შესახებ. იგივე უნდა ითქვას ბატონიშვილებზედაც. 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 დ ა ვ ი თ რ ე კ ტ ო რ ი ს მიერ მოცემული განმარტებანი და კლასიფიკაცია იხ. კ. კეკელიძის „ქართული ლიტერატურის ისტორიის“ II ტომში (თბ., 1941, II, გვ. 618).

24 იხ. წ.-კ. გამაერცელებელი საზოგადოების ხელნაწერი № 3723: „შაირები-სათვის, მეფის ძის თეიმურაზის სტატიისაგან“. ლენინგრადში დატული ავტოგრაფიული ხელნაწერის დახასიათება იხ. გ. იმედაშვილის წერილში „უცნობი ნაშრომი ქართულ პოეტიკაზე“, ვაზ. „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 Шота Руставели, грузинский поэт. С польск. П. Дубровский «Телескоп», 1833, ч. XIV, № 5, стр. 61—70. წერილის სრული ქართული თარგმანი იხ. ჟურნ. „მნათობი“, 1937 წ. № 12, გვ. 224—227.

26 Броссе [М. Ф.], Очерк истории и литературы Грузинской. «Сын отечества», СПб 1840, т. 377—378). ამ წერილში ბროსე ეხება დ. გურამიშვილის სალექსო ტექნიკას (განსაკ. იხ. გვ. 375—377); ბოლხოვიტინოვისა და ბროსეს შესახებ შენიშვნა იხ. Н. Марр-ის ნაშრომში Древнегрузинские одписцы, СПб 1902, стр. 59 (სქოლიო).

27 Д. Чубинов, О грузинской поэме Вепхис-тгаосани или Барсва-кожа («Закавказский Вестник», 1850, № 41—42; ციტატა—იხ. № 41-ში გვ. 163).

28 Зак. Вестник, 1850, № 42.

29 Александр С. Хаханов, Очерки... вып. 3-й, М., 1901, стр. 224 (ავტორს სქოლიოში დალაგებული აქვს ბოლხოვიტინოვის სქემები და „გვართა“ სახელწოდებანი).

30 Е. Сталинский, Шота Руставели, грузинский народный поэт. Тифлис 1885, ამ ავტორის შესახებ შენიშვნა იხ. კ. დოდაშვილის წერილში, „ივერია“, 1890, № 210.

31 „წყობილსიტყუობა“ ანტონ კათალიკოზისა. პლატონ იოსელიანის გამოცემა. ტფილისი, 1853, შენიშვნა, გვ. XXV.

32 რუსულ ლექსში კი იამბი და ანაპესტი დომინიური ტერმებია. უმრავლესობა პუშკინის მეტრებისა იამბურია. ჯერ კიდევ ეოსტოკოვი წერდა: «... русский стих более расположен или более привык к восходящим стопам т. е. амбу, амфибрахию и анапесту, в коих долгий слог следует краткому» (იხ. მისი Опыт о русском стихосложении, изд. II, СПб 1817, стр. 84 — საზგასმა ავტორისა), სხვა შეხედულებას იცავს ს. ბობროვი, რომელიც ამტკიცებს: „რუსული ენა, რიტმი და ლექსი დაქტილურ სისტემას უახლოვდებაო (Литературная энциклопедия. Словарь лит. терминов, М.—Л., 1925, т. I, с. 442).

33 Платон Иоселиани. Описание города Душета, Тифлис 1860, стр. 83.

34 იქვე. 64 (შენიშვნაში).

35 P. Вестфаль, Теория ритма, «Русский Вестник», 1881, кн. 154, (Июль), 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 გამოცემიდანაა).

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 Мирзою Джафаром (с участием академика Ф. Е. Корша). Москва, 1901, стр. 313—315 (მოყვანილია ნიმუში ჰაფეზიდან, რომელიც თავის აგებულებით ქართულ მუხამბაზს უახლოვდება).

48 П. Иоселиани, Пут. записки стр. 65.

49 იქვე, გვ. 66—73.

50 იქვე.

51 ლიტერატურა ფისტიკაურის შესახებ: პ. ინგოროვია, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა, „რუსთაველის კრებული“, 1938, ცალკე-ამონაბეჭდი, გვ. 75—79; აკაკი შანიძე, ფისტიკაურის ისტორიისათვის. „ლიტერატურული ძიებანი“, II, გვ. 5—13 (1945).

52 Путевые записки... стр. 74—75.

53 იხ. პირველ დაწყებითი კანონი ქართულისა ღრამმატიკისა, შედგენილ პლატონ ვენატისა-ძის იოსელიანის მიერ, [თბილისი] 1840, გვ. 145—146.

54 Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, СПб. 1894, вып. 3-й, стр. 52—53.

55 ქართული მახვილის შესახებ არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა ჩვენს უშუალო მიზანს არ შეადგენს. აღნიშნავთ მხოლოდ, რომ ქართული პროსოდიის საკითხებს შეეხო ჯერ კიდევ იტალიელი მისიონერი ფრანცისკო მაჯიო ლათინურად შედგენილ პირველ ქართულ ღრამმატიკაში (სრული სათაური იხ. „ბიბლიოგრაფიაში შდრ. А. Цагарели: О грамматической литературе грузинского языка. Критический очерк, СПб 1873, стр. 46—47; იქვე მოცემულია მაჯიოს ღრამმატიკის პროსოდიული ნაწილის შეფასება (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) рассуждающая 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 е (de polysyllabis dictionibus quae cum accentu in fine pronunciantur), он приводит для подкрепления им же сочиненных правил более 30 приме-

77 უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული მახვილის დაქტილური ბუნება პირველად და ხაზგასმით აღნიშნა პ. იოსელიანმა თავის „ღრამატიკაში“, რატომღაც შემდგომი პროსოდისტები (მათ შორის ს. გორგაძეც) არ მიუთითებენ წინაპრის ამ დამსახურებაზე.

78 „ქართული წყობილსიტყვაობა“, გვ. 44.

79 იქვე, გვ. 27 (დაყოფა აეტორისა).

80 იქვე, გვ. 27 (დაყოფა ჩენია).

81 იქვე, გვ. 56.

82 დავითიანი, გამოც. ზ. ჭიჭინაძისა, 1894, გვ. XXIII—XXIV.

83 „ქართული წყობილსიტყვაობა“, გვ. 60.

84 Грамматика мингрельского (инверского) языка, СПб 1914 (приложение III: Стихосложение, стр. 146—150).

85 იქვე, § 11, გვ. 15 (დაყოფა ჩენია).

86 ნ. მარი შრომაში Древнегрузинские олописцы (СПб 1902) ახასიათებს თამარიანისა და აბდულმესიანის ლექსთწყობასა და რითმებს (გვ. 92—95), გაკერით ვხედა საზომების ვენეზისის საკითხს და მათს ძირებს სპარსულ ხალხურ პოეზიაში (?) ეძებს (გვ. 8 და სქოლიო).

87 Н. Марр, Грамматика древнелитературного грузинского языка стр. 16., Ленинград 1925 (стр. 13—16: «Ударение»); ნ. მარმა ეს აზრი რამდენიმე წლის შემდეგაც გაიმეორა (იხ. N. Marr et M. Brière, La langue georgienne, Paris 1931, p. 14—25).

88 N. Marr, op. cit., 13—14.

89 „Paenultima მახვილის დროს რითმა ორმარცვლიანია, antepenultima მახვილის დროს — სამმარცვლიანი“ (შენიშვნა ნ. მარისა. ა. გ.).

90 შდრ. აქვე, თავი „მახვილი“.

91 ქართული ლექსი. ლექსთწყობის გამოკვლევა. ტფილისი 1930, გვ. 135 (სქოლიო).

92 „ქართული ლექსი“, გვ. 135.

93 იხ. ჩენი რეცენზია, ჟურნ. „მნათობი“, 1931, № 1—2.

94 „ქართული ლექსი“, 55.

95 „ქართული ლექსი“, 2.

96 Н. Марр, Вступительные и заключительные строфы Витязя в барсовой коже Шоты из Рустава, СПб 1910, стр. LV: ღვთისშობლისადმი ფილიპეს ჰიმნი ნ. მარი რუსთაველის 16-მარცვლიანი ხალხური საზომის წინაპარს ხედავს, მაგრამ საიდან ჩანს, რომ ეს საზომი პირველად ხალხმა გამოიყენა? ყოველ შემთხვევაში, ამ აზრს სჭირდება მეტი დასაბუთება.

97 პ. ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მეკვიდრეობა („რუსთაველის კრებული“, 1938. ცალკე ამონაბეჭდის გვ. 52, 73, 75). მისივე — ვეფხისტყაოსნის აკად. გამოცემის შესავალი წერილი (1937).

98 ა) ქ ა რ თ უ ლ ი რ ი თ მ ა (ე „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2). ბ) ვეფხისტყაოსანი, 1934 (გვ. 304—307: „მეტრი და რიტმი“). კ. ჭიჭინაძე ე. ბრიუსოვის ქართველ ადვოკატად გვევლინება, როცა წერს: „ქართული ლექსის რიტმი დამყარებულია ტერფების განაწილებაზე სტრიქონში, მათი მიმდევრობის ცვალებადობაზე“-ო. (ვეფხისტყაოსანი, 1934, გვ. 304); აეტორს ლექსის რიტმი მიაჩნია ტერფების ცვალებადობად და, მამასადაძე, ს. გორგაძის ლოკაედურ თეორიასთან შედარებით მეტრიკაში ახალი გაგება არ წამოუყენებია. ახალია ყურადღების

ვამახვილება სტროფის რიტმული ფუნქციისადმი: „...შიარის რიტმის საკითხი მარტოოდნ სალექსო სტრიქონში ტერაფების განწესრიგებით არ ამოიწურება. მნიშვნელოვანია აგრეთვე მთელი ტაქის (სტროფის) რიტმი, რომელსაც იძლევა. სტრიქონების სხვადასხვა კომბინაცია მასში“ (იქვე 307). მაგრამ კ. ჭიჭინაძეს ეს „სხვადასხვა კომბინაცია“ ვაგებული აქვს ისევე ტერაფების წესრიგის სახეცვლილებად, ძირითადი საზომის აბსტრაქციული ერთეულების (ტერაფების) თანმიმდევრობის ვარიაციებად. რიტმის სხვა ფაქტორებს, როგორც ლოკალური თეორიის მიმდევარი, იგი არ ასახელებს. შეიძლება რიტმზე ასეთი წარმოდგენით აიხსნას მკვლევარის მიუღებელი მოსაზრება „...რუსთაველის ლექსის მაღალი მუსიკალობა აიხსნება არა მისი რიტმების განსაკუთრებული სიმდიდრით, არამედ ბგერათა იშვიათი შერჩევით, მისი ხშიერი ორკესტრალობით“ (გვ. 30).

99 დაწვრ. იხ. „ბიბლიოგრაფია“ ამ წიგნის ბოლოს.

100 А. Федоров. О путях и средствах передачи грузинского стиха (კრებულში *Грузинские романтики*, под ред. Н. С. Тихонова и Ю. Н. Тынянова. Ленинград, 1940, стр. 227—232).

101 ა. ფედოროვი იქვე გვ. 227.

102 იქვე, გვ. 227—228.

103 იქვე, გვ. 228.

104 აკად. კ. კეკელიძის აზრით, ქართულ სასულიერო პოეზიაში სამი 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. მიქელ მოდრეკილისა და სტეფანე სანანოას ძისა, ფილიპეს „ქება ღვთისმშობლისა“ (X საუკ.) და სხვ. (ქართული ლიტ. ისტორია, 1941, 12, 541—542). ვერსიფიკაციის მხრივ ამ ძეგლთა ევოლუცია შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: ა) უძველესი ქართული ჰიმნები, რომლებიც გალობით უნდა შესრულებულიყო და მათი რიტმული კანონები დღესდღეობით აუხსნელია (აკად. კ. კეკელიძის აზრით ასეთი კანონები პროზაულ ჰიმნებს საერთოდ არც გააჩნდათ), ბ) სილაბური ურითმო იამბიკოები და გ) რითმიანი იამბიკოები, რომელნიც თავიანთ წიაღში მახვილების მოწესრიგებისადმი მიდრეკილებას ამჟღავნებენ (დაწვრ. იხ. თავი „სტროფი“).

105 მხედველობაში გვაქვს არა პოეტის მიერ შეგნებული დაშვება მარცვლების რიცხვის მერყეობისა სტროფის ან მთელი ლექსის გასწვრივ (ეს მოვლენა ნტროფული 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 ე. წ. თავისუფალი ლექსის საკითხის აქ დასმა უადგილო იქნებოდა.

106 იხ. ჩენი — „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“, თბ., 1938, გვ. 98—100.

107 მაგალითები მოყვანილია ბესიკის თხზულებათა აკადემიური გამოცემიდან (იხ. ბესიკი. თხზულ. სრული კრებული, აღ. ბარამიძის და ვ. თოფურიას რედაქციით. ტფილისი 1932, გვ. 17). „მოვედ აწ ძმარ“ ორი ხელნაწერის მიხედვით არის დაბეჭდილი. მოტიანი სტროფებს არ მოეპოვება მნიშვნელოვანი ვარიანტები და ისეთი ცალკეული წაკითხვანი, რომელნიც ლექსის სილაბურ ჩარჩოს აუხებდნენ. ასეთი ვარიანტები კიდევაც რომ მოიპოვებოდეს, ეს არაფერს შეცვლიდა ჩვენს გაგებაში. მაშინ, ბუნებრივია, ვიკითხავდით: რამ გამოიწვია რედაქტორების შეცდომა იმ ვარიანტის შერჩევისას, რომელიც ლექსის საზომს არ შეესაბა-

მება? ასეთი, საეხებით შესაძლებელი, მოვლენა არა ნაკლებ საგულისხმო იქნებოდა საკითხის თვალსაზრისით.

108 ტერმების უცვლელი კანონზომიერი თანმიმდევრობა ლექსში საერთოდ წარმოუდგენელია.

109 საკითხის ისტორიისათვის ვრცლად იხ. „შესავალი“ და სათანადო შენიშვნები.

III [მახვილი]

1 მახვილი (accentus, ударение) და მისი ფაქტორები ვრცლად აქვს განხილული ფრ. ზარანს (Deutsche Verslehre, 1807, § 12); უფრო ადრე მახვილის ფიზიოლოგიურ ბუნებას იკვლევდა ედ. ზიეკერსი (იხ. მისი Grundzüge der Lautphysiologie, Lpzg. 1976)? უახლოესი ლიტერატურიდან O. Jespersen, Lehrbuch der Phonetik, Lpzg u Brln 1913² და სხვ. თანამედროვე რუსულ ენათმეცნიერებასა და მეტრიკაში პროსოდის, საკითხები ვრცლად აღმუშაებული.

2 O. H. Николова, Фонетика немецкого языка, М., 1948; В. Н. Витомская, Основы английской фонетики, М., 1948: ზოგიერთ ენაში მუსიკალური მახვილი სიტყვათა მორფოლოგიურ მნიშვნელობას განსაზღვრავს (იხ. Ж.Ван-Дриес, Язык, 1937, გვ. 80. რუს. თარგმანი).

3 არსებობს „ენები, რომლებშიაც სიტყვიერი მახვილები სრულებით არაა. ასეთი ენის მაგალითად გამოდგება ფრანგული. მახვილი იქ მოუდის ვარკვეული აზრობრივი და ფონეტიკური მთლიანობის მქონე სიტყვების ჯგუფის უკანასკნელ მარცვალს. როცა სიტყვა ცალკე გამოითქმის, ე. ი. როდესაც იგი თითქოსდა სიტყვათა ჯგუფის დანიშნულებას ასრულებს, მაშინ საერთო წესისამებრ მახვილი მის უკანასკნელ მარცვალს მოუდის. ეს ვახდა საბაბი გავრცელებული შეხედულებისა, თითქოს ფრანგულ ენაში მახვილი სიტყვის უკანასკნელ მარცვალს ეცემა“ (Л. Р. Зиндер, Вопросы фонетики, Ленинград 1948, стр. 40 — 41).

4 გერმანული ენის ფონეტიკის ზოგიერთს ახალ სახელმძღვანელოში მახვილის საკითხი სხვაგვარადაა გაშუქებული. ასე, მაგ. ერთ-ერთი ავტორი წერს: „თანამედროვე გერმანულ ენაში მახვილს შეიძლება თავისუფალი ეწოდოს, როგორც ეს ჩანს სიტყვებიდან lernen, be'lernen, Pa'rtei, Pa:ssicren და ა. შ. დიდი წილი სიტყვებისა ატარებს მახვილს ფუძისეულ მარცვალზე, რომელიც ძალიან ხშირად (მაგრამ არა აუცილებლად) სიტყვის პირველ მარცვალს წარმოადგენს, მაგალითად: der'Vater, 'kaufen, ver'kaufen და ა. შ.“ (O. H. Николова, Фонетика 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 გაეკანონა.

5 მთავარი მახვილი (Hauptakzent), როგორც წესი, პირველ მარცვალს მოუდის, მეორეხარისხოვანი კი—მომდევნოს, რუსულში კი—პირიქით (Николова. op. cit., 84); ქართულში მეორეხარისხოვანი მახვილი წინ უსწრებს მთავარ (დაქტილურ) მახვილს (იხ. § 7). გერმანული მახვილის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ნიკონოვა, op. cit., 87, Saran-ის შრომაში და სხვ.

6 არნ. ჩიქობავა, მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში (საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. 2, № 2, 3; 1942).

7 В. Жирмунский, Введение... 102.

8 Б. А. Богородицкий, Общий курс русской грамматики, стр. 186—187.

9 ს. გორგაძეს შენიშნული აქვს პირველი გამოცემის შემთხვევები (იხ. მისი „ქართული ლექსი“, 1930 წ., გვ. 6—7: „რა+იოლა“, „ნუ+იცინი“ და სხვ.), მაგრამ შეკვლევარს სრულიად არ მიუტყვევია ყურადღება მეორე გამოცემის მავალითებისათვის და ხუთმარცვლიან კომპლექსში იგი მარტოოდენ ორ მახვილს აღწერს („ნუ+ეფარები“, „არ+დაგვიხოს“ 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 1930, стр. 320 (гл. IX: Стихотворная ритмика по экспериментальным данным, 320—329).

13 Мэрр, Грамматика древнелитературного грузинского языка, Ленинград, 1921, стр. 13.

14 ქართული კომპოზიტებისა და შერწყმული სიტყვების დახასიათება იხ. ა. შანიძის მონოგრაფიაში „ქართული გრამატიკის საფუძვლები“, ნაკვეთი I, თბილისი 1942, გვ. 67—144; მავალითები უმთავრესად ამ ნაშრომიდან მოგვყავს.

15 ვრცლად იხ. ა. შანიძე, *op. cit.*, გვ. 16—17.

16 იქვე.

17 Л. В. Щерба, Фонетика французского языка, Ленинград-Москва, 1937, стр. 72—73.

18 О. Брик, Ритм и синтаксис («Новый Леп», 1927, № 6, стр. 37).

19 შჩერბა, *op. cit.* გვ. 77—78.

20 იაკობსონი, *op. cit.*, გვ. 26.

21 იქვე, გვ. 75.

22 აკად. ლ. ვ. შჩერბას 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 შეკვლევარის მ. გრამონის წიგნის *Petit traité de versification française* (Paris 1924) მიხედვით. შჩერბა წერს, რომ „ფრანგულში სალექსო შეტყვევება განპირობებულია უწინარეს ყოვლისა საზომის ანუ მეტრის იგივეობით, ე. ი. შეტყვევების ცალკეული ნაკვეთების მარცვალთა იგივეობით, რომლებიც ლექსებად იქცევიან ამ იგივეობის წყალობით“ (გვ. 166). „ფრანგული ვერსიფიკაციის საფუძველს წარმოადგენს... მკაფიო სინტაქსური დანაწევრება ტაქებად“ (იქვე). ტაქეში, თუ ის ცხრა მარცვალს აღემატება, სავალდებულოა ორი მახვილი — ერთი შიგა ცეზურის (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. შჩერბა სავანებოდ შენიშნავს: „შეიძლება ლექსში ზოგჯერ თავი იჩინონ მახვილებმა, რომელნიც პროზაში ბუნებრივად არ მოიპოვებიან... მე ვფიქრობ, რომ ლექსებში ასეთი მახვილების შესაძლებლობა აიხსნება, როგორც სიტყვიერი მახვილის გადანაშთი“ (გვ. 178).

- 23 ვ. ჯირმუნსკი, *op. cit.*, 77. იგივე აზრი უფრო ადრე გამოთქვა J. Minor-მა (ჯირმ., 270).
- 24 იაკობსონი, *op. cit.*, 31—32.
- 25 იაკობსონი, 101.
- 26 თ. ბრიკი, *op. cit.*, სტრ. 16—17.
- 27 თ. მესპერსენი, *L. d. Phonetik*, 19132.
- 26 А. Федоров, О путях и средствах передачи грузинского стиха (ბ. კრებული: «Грузинские романтики», Ленинград 1940, სტრ. 227).
- 29 ვ. ახვლედიანი, ზოგადი და ქართული ენის ფონეტიკის საკითხები, თბილისი, 1938, გვ. 200.
- 30 ვ. ჯირმუნსკი, *op. cit.*, 86.
- 31 ფ. ზარანი, *D. V.*, 1907; ჯირმუნსკი. *op. cit.*, 80—81.
- 32 იაკობსონი, *op. cit.*, 15—16.

ღამატებითი შენიშვნები:

1 ჩვენი მონოგრაფიის ეს თავი სათაურით „მახვილი ქართულ ლექსში“ გამოქვეყნდა 1947 წლის „მნათობში“ (იხ. № 9). 1949 წელს გამოვიდა აკად. ვ. 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. შესიტყვეების მახვილს. ქართული ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეცნიერის შეხედულებანი უმთავრესად სიტყვათმახვილის შესახებ. ვ. ახვლედიანის დასკვნით „ქართულში, როგორც ჩანს სიტყვათმახვილი აგრეთვე დინამიკურია, მაგრამ ძლიერ სუსტი, უფრო სუსტი, ვიდრე ფრანგულში, ე. ი. ქართულ მეტყველებაში სიტყვათმახვილი არ გამოიყოფა ისეთი სიძლიერით, 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. შჩერბა, რომელსაც ვ. ახვლედიანი არ ეთანხმება (იხ. გვ. 134). ვ. ახვლედიანის შეხედულებით „არ შეიძლება არსებობდეს უსიტყვათმახვილო ენა, რამდენადაც ყოველ ენაში არსებობს სიტყვა, როგორც აზრობრივი თუ ფონეტიკური ოდნობა“ (გვ. 131). აკად. ლ. შჩერბა (და სხვა ფონეტიკებიც, მაგალითად, იაკობსონი, ზინდერი) აღნიშნავენ, რომ ფრანგულში სიტყვები ნიველირდებიან გაბზული მეტყველების რთულ ერთეულებში — ფრაზებში, და რომ ფრანგულს წინადადებაში ერთი აქცენტური მწვერვალია. ცალკე სიტყვა კი მხოლოდ მაშინ ინარჩუნებს მახვილს, როცა იგი სიტყვათა ჯგუფის მავიერობას წევს (შდრ. ამონაწერი ზინდერის წიგნიდან). რამდენადაც ანალოგიურ შემთხვევას ქართულში ჩვენ ვერ ვატყობთ, ვეფიქრობთ, რომ სიტყვათმახვილები უფრო მკაფიოა ქართული ფრაზის ჩარჩოში, ვიდრე ფრანგულში. როგორც არ უნდა გადაწყდეს ეს საკითხი, ერთი რამ მაინც აშკარაა: ქართული სალექსო ტაეპი არ იცნობს მარტოოდენ ორ მახვილს (ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს), როგორც ეს ფრანგული ვერსიფიკაციისათვის არის დამახასიათებელი. ქართულ ტაეპში საქმე გვაქვს სიტყვათმახვილების ინტენსივაციასთან, ფრანგულში კი, პირიქით, აქცენტური მწვერვალების წაშლასთან. ლექსის რიტმი ყოველთვის აძლიერებს ენის ბუნებრივ ფონეტიკურს ტენდენციებს და ამიტომაცაა, რომ

ქართულ ტაეპში სიტყვათმახვილების წონა უფრო დიდია, ვიდრე ფრანგულ სალექსო სტრუქტურაში.

2 ვ. ახვლედიანის შეხედულებებს ემთხვევა ჩვენი შენიშვნებიც ქართულ მრავალმარცვლიან სიტყვებში ბოლოდან მეორე მარცვალზე მახვილების არსებობის უსაფუძვლობის შესახებ. ნაშრომში „მასალები ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის“ (იხ. „მნათობი“, 1948, № 3, გვ. 146;). ჩვენ აღნიშნული ვექონდა ნიკ. მარის შეხედულების მცდარობა. აკად. ვ. ახვლედიანიც არ იზიარებს მას (იხ. „ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები“, 1949, გვ. 135) და ეს გარემოება სავსებით ადასტურებს აღნიშნული საკითხის შესახებ გამოთქმულ ჩვენს მოსაზრებასაც (შდრ. აქვე, § 7).

ასევე უნდა გავიზიაროთ ვ. ახვლედიანის პოლემიკა ფოგტისა და ზელმერის მიმართ, რომელნიც ქართულში უმთავრესად ტონურ (მუსიკალურ) მახვილს ეძებენ. ქართველი ფონეტიკის მოსაზრება, რომ ქართულში „დინამიკური სიტყვათმახვილია დომინანტი“, ჩვენთვის ეჭვმიუტანელია.

3 ვ. ახვლედიანი იდენტურ ცნებებად თვლის „მოძრავ“ და „თავისუფალ“ მახვილებს (გვ. 133), ზოგი ფონეტიკი კი მათ ერთმანეთისაგან განასხვავებს ასე მაგალითად, ო. ნიკონოვას სახელმძღვანელოში (Фонетика немецкого языка, გვ. 82) აღნიშნულია, რომ საკირო არაა ტერმინები „უძრავი“ და „მოძრავი“ მახვილები აუფრიოთ ტერმინებში „დაკავშირებული“ (связанное) და „თავისუფალი“ მახვილები. მოძრავი მახვილი ჩვენ გვაქვს იმ შემთხვევაში, როცა სიტყვის ფლექსიის დროს ან სიტყვის წარმოებისას შეიძლება მახვილმა ადგილი გადაინაცვლოს ერთი მარცვლიდან მეორეზე (მაგ. [ířca-řecá, Vozu-Vóznis, Dóktor-Doktoren და მისთ. იხ. გვ. 82). დაკავშირებული მახვილი (Gebundener Akzent) კი ისეთს ენებს აქვთ, სადაც სიტყვათმახვილი ერთს გარკვეულს ადვილზეა, მაგ.: ფრანგულში — უკანასკნელს მარცვალზე, ფინურში — პირველზე, პოლონურში — ბოლოდან მეორეზე და ა. შ. სხვა ენებში კი, მაგ. რუსულში, მახვილი თავისუფალია, იგი შეიძლება იყოს სიტყვის ყველა მარცვალზე (გვ. 82, შდრ. არნ. ჩიქობავა, ენათმეცნიერების შესავალი, 1953, გვ. 161). ზოგჯერ ასეთს მახვილებს სიტყვათა მნიშვნელობის სადიფერენციაციო სემანტიკური ფუნქცია აქვთ (ნიკონოვა გ. 83), დაკავშირებულ მახვილს კი ასეთი, ფონოლოგიური, დანიშნულება არ გააჩნია.

ამ დასკვნებიდან ქართულისათვის გამომდინარეობს ის, რომ ქართული სიტყვათმახვილი მოძრავია, მაგრამ თავისუფალი არაა, ე. ი. ქართულ სიტყვათმახვილს ფონოლოგიური დანიშნულება არა აქვს. ფრანგული სიტყვათმახვილი კი მარტოოდენ დაკავშირებული (ანუ ფიქსირებული) მახვილია და გაბმულს მეტყველებაში ამ უკანასკნელსაც ქაარავს. მოკლედ: ქართულს ფრაზაში და, მით უფრო, ქართულ სალექსო ტაეპში სიტყვა ფონეტიკური და სემანტიკური თვალსაზრისით თავის პოტენციურ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს. ეს თვისება ნაკლებ ახასიათებს, მაგალითად, ინგლისურს (იხ. იაკობსონი, op. cit. 31) და უფრო ნაკლებ — ფრანგულს.

IV (რიტმი)

1 რიტმის შესახებ ვერცლად იხ. „შესავალი“ და სათანადო შენიშვნები.

2 შდრ. „შესავალი“.

3 მეტრისა და ტერფის ცნებების შესახებ დაწერილებით 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 „დავითიანშიც“ გეხედება ტაუპი „გვერდით, კვლთ, ფერეთ, სისხლი შენი სასწორს აბრად შეუდეუ“, რომლის პირველი სამი სიტყვა ერთმანეთისაგან მძიმეებით დაშორებულ ერთმარცვლიან სიტყვებს წარმოადგენს. ამგვარ ტაუპში რაიმე მეტრული ელემენტების, ეთქვათ „მოლოსის“ (III), აღმოჩენა უაზრობაა. მოტიანილი ტაუპი სტროფის ან მთელი ლექსის ფონზე უნდა შეფასდეს, როგორც საზომის ანტიპოდი. ს. გორგაძისათვის რიტმის ასეთი გაგება არ არსებობდა.

8 ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 40.

9 შდრ. აქვე „შესავალი“.

10 ნ. ზემოთ, თავი „მასალები“... § 13.

11 რუსულ მეტრიკაში ამ აზრს იცავს ე. ბ რ ი უ ს თ ი ე (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. Жирмуцкий, Введение в метрику, стр. 25 და Г. Шенгели. Техника стиха, 1940, стр. 74.

14 Р. Вестфаль, Теория ритма... «Русский Вестник» 1881, т. 154, стр. 158, შდრ. Жирм., Введение..., 138.

15 Р. Вестфаль, op. cit., 160.

16 ტექტის, ტერფისა და კათალექტიკის ფიქციურობის შესახებ იხ. სკრიპჩერის შრომები (კერძოდ: 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. თეიმურაზ ბატონიშვილის (ბაერატონის) შრომაში „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა (ვ. იმედაშვილის პუბლიკაცია, „ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV, გვ. 236—242); კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 12; პ. ინგოროყეა, 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. დაწერ. ბიბლიოგრაფია იხ. აქვე. მეოთხე თავის შენიშვნებში — იამბიკოს მეტრისა და სტროფიკის შესახებ.

18 E. W. Scripture, op. cit.

19 შდრ. ზემოთ შენიშვნა № 7 (გურამიშვილის მავალითი „გვერდით, კვლთ, ფერეთ“... და მისთ.).

20 Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. 1947, стр. 63; ინტონაციის შესახებ აგრეთვე იხ. В. Всеволдский-Гернгросс, Теория интонаций, П.-д. 1942.

21 რუსთაველის სტროფი-პერიოდის საკითხს ეხება პ. ბერაძეც წერილში „რუსთაველის ლექსის რიტმი“ (იხ. „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 227).

22 Проф. Л. В. Щерба, Фонетика французского языка. Издание третье. М., 1948. თავი Основные принципы французской версификации, стр. 178—179. თვითონ ფრანგი მკვლევარის შეხედულებათა გასაცნობად ნახე

М. Граммон. Звук как средство выразительной речи. Из книги Grammont. Les vers française. Paris, Ed Cham ion. 1918. p. p. 195—07; (წიგნში «Сборник по теории поэтического языка, вып. 1, Петроград, 1916, стр. 51—60). ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რიტმის ექსპრესიული და ნიშნულების ამგვარი გაცემა საკმაოდ გავრცელებულია.

V (რიტმა)

1 ძირითადი ლიტერატურა რიტმის შესახებ (კრიტიკული გამოყენებით) В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория. Петроград 1923 (ბიბლიოგრაფია, იქვე, გვ. 307—308). Б. Томашевский. Русское стихосложение. Метрика. Петербург 1923, стр. 86—128; ფრანგული რიტმისათვის; В. Щерба, Фонетика французского языка. Москва 1948³, стр. 183—184; საზოგადო 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. Никонова, Фонетика немецкого языка, Москва 1948, стр. 133—139; ქართული რიტმისათვის: კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ქართული რიტმა, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 150—158 („წერილის მიზანია მხოლოდ სწორი რიტმების კლასიფიკაცია“, იხ. გვ. 158); ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, თბ., 1950, გვ. 90—112.

რიტმის სხვადასხვა საკითხებთან დაკავშირებით დასახელებული დამატებითი ლიტერატურა იხ. ქვემოთ.

2 ჩვენს განმარტებას არ ემთხვევა ლიტერატურათმცოდნეობის ფორმალისტური სკოლის მკვლევართა განმარტებანი. კერძოდ ვ. ყირმუნსკის (იხ. Рифма... 9) აუცილებლად მიაჩნია ტაქტის შიგნით ბგერითი განმეორებების გათვალისწინება რიტმის დეფინიციის (განსაზღვრის) დროს. მის აზრს ს ი ტ ყ ე ა ს ი ტ ყ ვ ი თ ი მ ე ო რ ე ბ ს ს. გორგაძე (შდრ. ქართული ლექსი, გვ. 90). ძალზე მოკლეა და არა სრული ბ. ტომაშევსკის ფორმულირება (იხ. მისი Теория литературы, изд. 5-е, Москва 1930, სტრ. 106), თუმცა აღრინდელ შრომებში (იხ. მაგ. Русское стихосложение, стр. 89—92) იგი უფრო ვრცლად განმარტავს რიტმას. ჩვენ ვიცავთ იმ აზრს, რომ ბოლო რიტმები მთავარი ნიშნებია საერთოდ რიტმიანი ლექსისა ტაქტების ფონეტიკისა და კლავუშულის თვალსაზრისით (ბოლო რიტმის გარეშე რიტმიანი ლექსი არ არსებობს), ხოლო შინაგანი რიტმები არაა საკმარისი ამ ნიშნის მისაღწევად, თანაც ისინი კომპოზიციურ ფუნქციას სრულიად არ ასრულებენ ლექსის ს ტ რ ო ფ უ ლ ი ო რ გ ა ნ ი ზ ა ც ი ე ს ს საქმეში.

3 Б. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 93, XIX ს. რუსულ პოეზიაში დაქტილური რიტმა „არაკეთილშობილურ რიტმად“ ითვლებოდა, იგი გავრცელებული არ ყოფილა დასავლეთ-ევროპის ლიტერატურაშიც. პირველი მაგალითები დაქტილური რიტმისა რუსულ მწერლობაში მე-18 და მე-19 საუკუნის დასაწყისის პოეტებთან ჩნდება ხალხური პოეზიისადმი მიბაძვის საფუძველზე, რუსულ ბილინებში დაქტილური რიტმა ხშირი მოვლენაა (ყირმ., Рифма... стр. 36), აგრეთვე ფეტთან, ნეკრასოვთან და სხვ.

4 შდრ. კ. ჭიჭინაძე, ქართული რიტმა, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2, გვ. 155 (სქოლიო). საყურადღებოა ამ წერილში გამოთქმული მოსაზრებაც ტერმინოლოგიის შესახებ: „უნდა აღინიშნოს, რომ თერმინები „ვაჟური“,

„ქალური“ ალბათ მექანიკურად შემოსულია რუსულში. ხოლო იქიდან ქართულ ენაში, ფრანგულიდან, სადაც ქალური რითმა თავდება მხოლოდობით რიცხვში ყრუ „ე“-თი (მდებარობითი 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. კაკაბაძისა, მ. ჯანაშვილით: „გვე ნიაღ: ე გენიაღ“... ეს მაგალითები ნაწილობრივ არყევენ კ. ჭიჭინაძის კატეგორიულ მტკიცებას, რომ „ოთხისა და მეტი მარცელისაგან 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 სამმარცელიანსა და უფრო ვრძელ სიტყვებში მახვილი ხვდება მესამე მარცელს ბოლოდან“ (დასახ. წერილი, გვ. 151). პრინციპულად ეს მოსაზრება სწორია, მხოლოდ იგი არ ითვალისწინებს ვერსიფიკაციულ შემთხვევებს, რომლებიც ჩვენ გვაქვს აღნიშნული და რომელთაც შეგნებულ იქნა კანონის უფლება ვერ მოუპოვებიათ ქართულ კლასიკურ ლექსში. მაგალითების გამრავლება კიდევ შეიძლებოდა.

6 В. Брюсов, Наука о стихе, М., 1919, стр. 125, და ჟირმუნსკი, Рифма. გვ. 23. ბრიუსოვს შესაძლებლად მიანია 6-და 7-მარცელიანი რითმებიც.

7 ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, 93. Tohler-ი მას „ორმაგ რითმას“ (Doppelreim) უწოდებს (იხ. Ed. Stangel, R. V., 66).

8 ჟირმუნსკი, *op. cit.* 23; ტომაშევსკი, *op. cit.*, 93—94. ტერმინების „მდიდარი“-სა და „ღარიბი“-ს წინააღმდეგ გამოდის კ. ჭიჭინაძე (დასახ. წერილი, გვ. 152), რომელიც მომხრეა მხოლოდ ტერმინისა „დაყრდნობილი რითმა“ (ჩვენი ტერმინოლოგიით — „საბჯენ თანხმოვანი რითმა“).

9 ჟირ. *op. cit.* 106.

10 *ibidem*, 13; ქართული ასონანსის შესახებ ვერცლად იხ. კ. ჭიჭინაძესთან (დასახ. წერილი, გვ. 157).

11 კ. ჭიჭინაძე, „ვეფხისტყაოსნის“ 1934 წლის გამოცემის გვ. 314.

12 ჟირმ. *op. cit.*, 13. შეგნებული და სრული კონსონანსის ნიმუშები ახალ ქართულს პოეზიაში იხ. გ. ტაბიძესთან: სილაში ვარდი: სილაჟეარდე; ნახეარ: ეუნახეარ; საშველი: შიშველი: ლომის: სალომეს: ოდესმე: უბოროტესმა: ბინაში: წინაშე და სხვ.

13 ახალ ქართულ პოეზიაში დისონანსის ნიმუშები იხ. ს. ვორჰაძის წიგნში. გვ. 107—108.

14 შდრ. ს. გორგაძე, 105.

15 ჟირმ., *op. cit.* 13.

16 Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1940, стр. 114; В. Брюсов, *op. cit.*, 14.

17 ტომაშევსკი, *op. cit.*, 14.

18 იქვე, გვ. 150.

19 იქვე.

20 В. Брюсов, О рифме («Печать и революция», 1924, кн., I, стр. 121)

21 კ. ჭიჭინაძე, „ვეფხისტყაოსნის“ 1934 წ. გამოცემის ბოლოსიტყვაობა; გამოცემელს ყველა 19 მაჯამა სპეციალურად აქვს ვარჩეული.

ოპონიმის ნიმუში პუშკინთან: «Будем вам по колачу.. А не то поколо-у» (Л. А. Булаховский, Из жизни омонимов «Русская речь», под ред.

Л. В. Щерба, *Academia*. Л.-д. 1928, стр. 60. ამ შრომის ავტორის მტკიცებით ომონიმები სპარბომენ ენის ვანეითარების იმ საფეხურზე, როცა ენა თავისი ლექსიკის გამოშუშავების პროცესში იმყოფება. ამ თეზის სრულიად არ ამართლებს, მაგალითად. ქართული პოეტური ენა: ომონიმები გვხვდება როგორც მე-12 საუკუნეში (ჩახრუხაძე, რუსთველი), ისე მე-17, მე-18 და მე-19 საუკუნეშიაც (არჩილი, ვახტანგ VI, ბესიკი, აკაკი წერეთელი და სხვ.).

22 კ. ჭიჭინაძე, დას. წერ., 31; ტავტოლოგიური რითმის დახასიათება და ჩვენ მიერ მოყვანილი მაგალითი იხ. ამავე ავტორის წერალში რითმის შესახებ („ქართ. მწერ.“, 1929 № 1—2, გვ. 153).

23 ნიმუში ასეთი რითმისა იხ. Stengel-თან გვ. 69.

Gall, amant de la reine alla (tonr magnanime)

Gallament de la l' Arène a la Tour Magne à Nime.

24 ჟირმ., *op cit.*, 224—225.

25 მაგ. ე. ჟირმუნსკი გაკვირით მიუთითებს მხოლოდ არაბულის შესაძლებელ ზეგავლენაზე ზოგიერთ ევროპულ ენებში; ამის გამო ჯერ კიდევ ე. ბრიუსოვი სამართლიანად შენიშნავდა მას: საკითხი მეტი ყურადღების ღირსიაო (იხ. მისი რეცენზია: „О рифме“. ჟურნ. „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 რითმიანი ნაწყვეტის ნიმუში.

27 ს. ყაუხჩიშვილი, *op. cit.*, 405—406; პროკლეს ჰომილიის ვარიანტული 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, წრე. — რნ; შდრ. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 12, 542.

33 კ. კეკელიძე, *op. cit.*, 542—543.

34 კ. კეკელიძე, *op. cit.*, 556—567.

35 ვ. წერეთელი, სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის („თბილ. სახელმწ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიების მოხსენებათა კრებული“. თბილისი 1947, № 1, გვ. 44).

36 იქვე, გვ. 45.

37 К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб 1890, стр. 81. შდრ. მაკარ ხუბუა, სარიტომო ერთეულებისათვის სპარსულ ბეათებში („საქ. მეცნ. მოამბე“, 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 გამოქვეყნებული შრომებისა იხ. Штокмар-ის წიგნში Библиография: ევროპულ ენებზე; Stengel-ის მონოგრაფიაში.

სტროფის ცნების განმარტებას პოეტიკაში რაიმე თვალსაჩინო გაუგებრობანი ან დავა არ გამოუწვევია.

2 იხ. К. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века, Тифлис, 1912, წიგნივე: Литургические грузинские памятники. Тиф., 1908.

3 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 12, გვ. 536. ქართული ლექსის აღმოცენების ისტორიული მიჯნის (VII ს.) გასათვალისწინებლად იხ. იქვე გვ. 541—542.

4 კ. კეკელიძე, იქვე, 552; სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, 11, 1949, გვ. 383—389 (სპეციალურად კიმნების 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, 11, 389.

6 Ловягин, დასახ. ნაშრომი, 465—466.

7 А. Олесникий, Рифм и метр ветхозаветной поэзии. «Труды Киевской духовной академии», Киев 1867 (октябрь, ноябрь и декабрь).

8 მლიდარი ლიტერატურა ამ საკითხზე დასახლებული აქვს ჯერ კიდევ ე. ლოვაიგინს. რუსი ბიზანტინისტების (ვასილევსკის, უსპენსკისა და ვასილევის) შრომების შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, 11, 389).

9 ერთი უეჭველად ცნობილია: ქართულ კიმნოგრაფიაში ორვეარი ხმები ყოფილა: ორიგინალური (ქართული) და ბიზანტიურ-ბერძნული. ხმის ამაღლებისა და დაშვების თავისებური ნოტაციის ნიმუშების სახელწოდებანი, ბერძნულიდან ქართულში შემოღებული გიორგი შთაწმინდელის მიერ, იხ. კ. კეკელიძე, ძეგლები, 1, 553.

10 Б. Яворский, Сюиты Баха. Москва-Ленинград 1947, стр. 9.

11 იხ. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV, გვ. 236—241; შდრ. იქვე ე. 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. პოლიექტოს კარბელაშვილისა. ტფლისი 1898; კ. კეკელიძე, 12, გვ. 539—666; პ. ინგოროყვა: ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა. ჟურ. — მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 104—105, თავი მეხუთე: „კიმნოგრაფია“; № 9, გვ. 105 და გვ. 133—137: „თავი მეოთხე: კიმნოგრაფია“ № 10, გვ. 237—239, 256—257, 271—272. მისივე: „თამარ მეფის იამბიკონი“. ჟ. მნათობი“ № 3, გვ. 129—125, პ. ბერიძე: ქართული იამბიკოს შესახებ. „სსრ მეცნ. აკადემიის მოაზრება“, 1943, IV, № 16; მისივე ქართული ლექსის ბუნებისათვის. „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—148: „გ. იამბიკო“ (ავტორი არკვევს იამბიკოს მეტრის გენეზისისა და მისი ვაქართულების საკითხს); მისივე: თეიმურაზ ბაგრატიონის ერთი დებულება ქართული ლექსის შესახებ (თეზისები). იხ. „სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი საბჭოთა საქართველოს 30 წლისთავისადმი“. თბილ. უნივერსიტეტის გამოცემა. 1951, გვ. 153; ბიზანტიურ საეკლესიო პოეზიაში 12-მარცვლიანი საზომის შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, 11, 1949, გვ. 301, 420, 426 და სხვ.

13 პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის მიმოხილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100.

14 კ. კეკელიძე, 12 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 ვეხებით აქ ერთგვარ ბუნებრივ, რომლებიც წინას-

წარ გულისმობენ რომელიმე სტროფის რომელიმე საზომს ან ტაქსს. ნიმუშები იხ. უმთავრესად „ქილილა და დამანაში“ (ძე. გამოც., გვ. 3, 7, 25, 57, 60, 76, 80, 85, 98, 230, 475, 546, 558 და სხვ.). ხშირია მეტწილად 10-, 16-და 20-მარცვლიანი ერთტაქსიანები, თუმცა საბას აქვს სხვა ზომის ტაქსებიც. ტიპურია ამგვარი „ტაქსები“: „გაელის — მიწას ოქროდ შესცელის, დახედაეს — ქვას გაალალებს“ („ქილილა და დამანა“, გვ. 546). ზაქარია ვაბაშვილს „კატის ომში“ აქვს ერთტაქსიანი სტროფი (38), ოცმარცვლიანი: „კატავ ფრანგულო, ომის სწავლულო, // თავგთავან წყლულო, ვულ-დადაგულო“ (ანთოლოგია, II, გვ. 286. 1928). უფრო ადრე ერთტაქსიანები გვხვდება ვახტანგ VI-ის „სიბრძნე მალაღობელში“ (სტროფები 4—12).

19 ორტაქსიანი სტროფები აქვს ჯერ კიდევ არჩილს (1647—1713). რომლის ვალექსილი „ეისრაშიანის“ ბოლო სტროფები (723—742) — ორტაქსიანებია (იზომეტრული და 16-მარცვლიანი). ორტაქსიანებდა დაწერილი მამუკა ბარათაშვილის 16-მარცვლიანი „მ რ ჩ ო ბ ლ ე დ ი ც“, რომლის უკანასკნელი წყვილის (5—6) პირველი ტაქსი შინაგან რითმებს შეიცავს, სქემაა: 'U'U'U'U' (U'U) 'U'U'U' (U'U); ორტაქსიანი ლექსები მე-18 საუკუნეში იწერებოდა სხვადასხვა ეპიგრამებისა თუ სენტენციების სახით. (შდრ. ანონიმი პოეტის შინაგან რითმიანი ლექსი „ეისრაშიანზე“: „ვის ღმერთი სწამს აღამიანს, ნუ ჩახედაეს ვისრაშიანს, // დაუბნელებს ღღესა გუიანს, ჯოჯოხეთში ნახავს ზიანს“ და სხვ. სულხან-საბას აქვს ყველაზე მეტი ორტაქსიანი სტროფები, რომლებიც ცალკე პოეტური ნაწარმოებების სახეს იღებენ მისგან „გაჩაღ-ხულ“ ქილილა და დამანაში. ასეთებია: „ლ ე ქ ს ი“ (მეტწილად 16-მარცვლიანი), „მ რ ჩ ო ბ ლ ე დ ი“ (მეტწილად 8-მარცვლიანი) და „ფ ი ს ტ ი კ ა უ რ ი“ (მეტწილად 20 მარცვლიანი). ამ ფორმებში ურყევია მხოლოდ გარეგანი რითმა a a. „მრჩობლელი“ ხშირად 6 ან 8 ტაქსს აერთებს, მაგრამ მაშინ იგი 3 ან 4 წყვილ ორტაქსედს შეიცავს. თუ მრჩობლელი ერთი რითმითაა გაწყობილი, იგი მთლიანი ლექსია. „ქილილა და დამანაში“ გვხვდება ორტაქსიანი 10-მარცვლიანი „წ ყ ო ბ ი ლ ი“ და 20-მარცვლიანი ჩ ა ხ რ უ ხ ა უ ლ ი.

„ლექსი“-ს ნიმუშები „ქილ. და დამ.“-ში: გვ. 4, 5 (შინაგანი რითმებით), 20, 212 (8-მარცვლიანი) და სხვ. ორტაქსიანი „ფისტიკაური“-ს ნიმუშები: გვ. 5, 80, 232, 245, 247, 252, 286, 300, 305, 308, 320; ორტაქსიანი „მრჩობლელი“, რომელიც 8-ტაქსიან ლექსშია მოცემული — იხ. გვ. 189, 218, 254, 255, 294, (გარეგანი რითმების სქემით. a a h b c c d d), 434 შინაგან-გარეგანი რითმების სქემით 1. a-a-b 2. c-c-d), 3 წყვილიანი „მრჩობლელი“ შაირის ზომისა [გარეგანი რითმების სქემით. a a h b' c c): გვ. 199, 206, 171, 295, 346, 371, 37, 375, 384, 391, 416, 419, 423, 452, 456, 460, 485, 499, 503, 504, 528, და ა. შ. 2-ტაქსიანი „წ ყ ო ბ ი ლ ი“-ს ნიმუშები იხ. გვ. 331, 352, 432 (8-მარცვლიანი) და ა. შ. 2-ტაქსიანი 20-მარცვლიანი „ჩახრუხაული“ იხ. გვ. 304, 309, 316, 319, 323, 342, 344 და ა. შ. დ. გურამიშვილთან ორტაქსიანი აზრობრივად უფრო დაჟოუკიდებელ წვერად გვევლინება ლექსში, ვიდრე მაგ. არჩილთან. გურამიშვილთან ტიპურია ასეთი ორტაქსიანები (იხ. „დავითიანი“, წიგნი ბ. „ღეთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა“):

1. გიხაროდესთ ანგელოზსთ დასნო a

ღი წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო a

2. დეღთფალი მეუფის დედა b

ქვეყნით ზეცად აღმოვალს თქვენდა b

და ა. შ. ამ მეტრულ და სტროფულ წყობას იმეორებს დ. გურამიშვილის „თავისი ცოდვის შოგონება“ (15 წყვილი ტაქსი) და 13-მარცვლიანი 12 წყვილი ორ-

ტაგები „აე სიმღერა“ („რომელ არს რუსულად ამისი ემა: ულეტელა ზაზულინ-კო ჩერეზ დუბინუ“).

ორტაგებიანი იზომეტრული სტროფის პრინციპითაა დაწერილი დიმიტრი ბაგრატიონის „ე ლისაბედიანი“ (21 წყვილი), „ნანა“ (7 წყვილი), „ჩემო მთვარეო“ (7 წყვილი), „რუსული ხმა“ (23 წყვილი) და „სულის ყვავილი“ (5 წყვილი) და სხვ.

²⁰ Ed. G. Browne, *A Literary History of Persia*. Cambridge 1928, Volume II, გვ. 34.

²¹ „ქილილა და დამანა“ (პირვ. გამოც.) გვ. 377—378; იგივე: ანთოლოგია, II, 1928, გვ. 135 და ჭაშნიკი. მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა. თბილისი 1920, გვ. 14.

²² ნარგიზოვანი. XVIII საუკუნის ლირიკული პოემა. აღ. ბარამიძის რედაქციით. ტფილისი 1936, გვ. 10—11.

²³ ნახ. Вагиф. *Избранные стихотворения*. М., 1949, стр. 200.

შდრ. ვაგიფი. ლექსები საქართველოზე. თარგმანი კონსტ. ჭიჭინაძისა. თბილისი 1947; დიმიტრი თუმანიშვილის ლექსები. თბილისი 1938, გვ. 66. ვაგიფის პოეზიით დაინტერესებულა გრ. ორბელიანიც (იხ. ამის „წერილები“. ტ. II, გვ. 309—310).

²⁴ ხუთტაგებულები აქვთ: საიაონოვას (თერთმეტმარცვლიანი საზომის „მტკიარო ამღვრეულო“, 2—5 ხანები; „დამეხსენი“ — 4 სტროფი და სხვ.), დ. თუმანიშვილს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი“, 16-მარცვლიანი „ფას მუხალიფათაც ითქმის“, — 5 სტროფი; 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ძველის თასლობის ხმაზედ“... 11-მარცვლიანი „მუხამბაზი“ (5-სტროფიანი „რად მოგშორდი...“); 11-მარცვლიანი ოა 5-სტროფიანი „ფას მუხალიფის ხმაზედ“ 14-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი“ („პირბადრი მთვარე“...). 16-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუკა-მბაზი“ („ბედნიერებით აღვილი“...); იმავე მეტრის „მუსტაზადი, ვალუფი“ ხმაზედ“ (5 სტროფი); იმავე ზომის „მუხამბაზი“ („კაზმულა ნაზად“... 5 სტროფი); დავით სარდალს („პირზედ გაქვს ხალი“. 5 სტროფი და სხვ.); დ. რექტორს („პე მოყვარეო“, 5 სტროფი და „გრეკენივით ციურნი“, 5 სტროფი); დავით ბატონიშვილს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ემიკაღას შობაძანდება ჩანითა“; 11-მარცვლიანი და 5-მარცვლიანი ბესიკური „პეტრე ლარაძეს“); ელიზბარ ერისთავს (14-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ვერონე მასა“); ღვთისწყალობა ბებუთაშვილს (11-მარცვლიანი „მუხამბაზი“); ბარამ ბარათაშვილს (18-მარცვლიანი „აფროდიტო აღმობრწყინდი“) და სხვებს.

დეკანონიზებული მუხამბაზური სტროფები (4- 6- და 7-ტაგებიანები) სშირია ბესიკის ეპიგონების ლექსებში. სშირია აგრეთვე ხუთტაგებიანი სტროფები, რომელთაც მუხამბაზის სასიმღერო დანიშნულება არა აქვთ, მაგრამ სულ სხვა კომპოზიციური აგებულებისა არიან. მავ. დიმიტრი ბაგრატიონის „თათრული ხმა“ (9 სტროფი. ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 254—255) ათმარცვლიანია და თვითეული სტროფი დამოუკიდებელი ერთი რითმითაა შეკრული; თავისებურია აგრეთვე 8-მარცვლიანი და 7-სტროფიანი ლექსი გიორგი თუმანიშვილისა „ახალ აღნავოს ხმაზედ სათქმელი ვაფი“, რომელიც რითმების შემდეგი სქემითაა დაწერილი: aa / bb //ccc (bb)... hh-რეფერენია). არამუხამბაზური კომპოზიციის მქონე 5-ტაგებიანი სტროფებით უწერიათ დ. ბატონიშვილს, დავით თუმანიშვილს, ბარამ ბარათაშვილს, თამაზ ქობულაშვილს და სხვ. გარდამავალი ხანის ეპიგონ-პოეტებში ხუთტაგებიან სტროფს უკვე აღარ აქვს შერჩეული მკაცრი და ჭრყვევი კომპოზიციური წყობა.

25 იხ. ტექსტები: ანთოლოგია, 1928; 11; ლ. ასათიანი, საქართველოს პოეტიკალური თბილისი 1936.

26 კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა. ვახ. „ივერია“, 1890, № 270.

27 ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, გვ. 408—410; შდრ. გვ. 313, 318, 331, 384, 397, 398, 404; სპეციალურად რეფრენის შესახებ იხ. Stengel, R., V., გვ. 82—84.

28 К. Бюхер. Работа и ритм. Перевод с немецкого С. С. Заяцкого 1923, стр. 197—203 (კ. ბიუხერის წიგნის ერთ-ერთი თავი „Georgie“ რუსულში თარგმნილია არა „Грузия“-დ, არამედ „Георгия“-დ; მთარგმნელმა არც იცის, რომ ბიუხერის მიერ ლათინური შრიფტით დაბეჭდილი ლექსები ქართულია).

29 ასეთი რეფრენები აქვთ: მარიამ ბატონიშვილს („აჰა დამეცნეს რისხვით ცანია“ ლექსის სქემა ასეთია (R აღნიშნავს რეფრენს, რომელიც ციფრი სტროფს არაბული კი — ტაქსი): 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 „მოესტქუამ სულთქმითა“ (ანთოლ. II, 274) რეფრენის ადგილი 6-ტაქტიანი სტროფების შიგნით ასეთია: I. 1, 2, 3, 4, R⁶, 6; II. 1, 2, 3, 4, 5, R⁶ და ა. შ. (შდრ. დ. თუმანიშვილის „რად მოგშორდი“. I. 2, 3, 4, 5; II. 1, 2, 3, 4, 5...). რეფრენი აქვს ქეთევან ბატონიშვილის ლექსს „პოი ვითარ ესთქუა“ (იქვე, 275—276), რომლის ყოველი ხანა 7-ტაქტიანია, ხოლო რეფრენი-ტაქტი („პოი ვითარ ესთქუა განსაკრთობელი“), სხვა კომპოზიციურ ჩარჩოშია გამოყენებული: I. R¹ 2, 3, 4, 5, 6, R⁷; II. 1, 2, 3, 4, 5, R⁷. (ლექსში სულ 7 სტროფია), ამავე კომპოზიციური წყობისაა თეკლე ბატონიშვილის „პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“ (5 სტროფი რეფრენით: „რად გვირს პატიმარს მწუხარებანი?“), ოთარ ქობულაშვილის „მსურს დიანავ“ (7 სტროფი სქემისა I. R¹ 2, 3, 4, 5, 6; II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, R⁷ და ა. შ.); შდრ. ზაალ ბატონიშვილის „ბუღბუღი მწუხარებს“ (ანთოლოგია, II, 290). მარიამ ბატონიშვილის „ნუ მწუვავ მიჯნურო“ (იქვე, გვ. 291) და სხვ. მკაცრ კომპოზიციასაა მოკლებული ტაქტი-რეფრენის ადგილი, ფარნაოზ ბატონიშვილის ლექსში „იგონეთ ყოველთა დრონი წინარე“ (5 სტროფი, 9. და 10-ტაქტიანები, სქემა: I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, R⁹, II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, R¹⁰...). ამკვარი რეფრენის დანარჩენი ვარიაციებიდან აღსანიშნავია მინამღერები შემდეგი სქემისა: I. 1, R². 3, 4, 5, 6, 7, R⁷; II. 1, 2, 3, 4, 5, R⁶; III. 1, 2, 3, 4, 5, R⁶ და ა. შ. მაგ. დ. ბატონიშვილის ლექსში „რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სენატორი“ რეფრენს 2 და 7 ტაქტები უჭირავს; შდრ. პეტრე ყარიბის „ეჰა ვითარსა დროსა მწარესა“ (რეფრენი: „ეჰა მოსკოვსა წვათ მღებარესა“) და სხვ.

VII (საზომები)

1 პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100 [ავტორის შეხედულებას საზომის 12-მარცვლიანობაზე არ იზიარებს აკად. კ. კეკელიძე]. სრული ბიბლიოგრაფია იხ. წინა თავის („სტროფი“) შენიშვნაში, № 12.

2 იქვე, 100; შდრ. პ. ბერაძე, ქართული ლექსის ბუნებისათვის. „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—148; აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ იამბიკოს სქემა ამ სახით



პირველად გამოხატა ევე. ბოლხოვიტინოვა (იხ. მისი Историческое изоб-

გაგეჟი გრუზი... 1802, გვ. 89), შემდეგ კი — კ. ლოდაშვილი, ს. გორგაძემ („ქართულ წყობილ-სიტყვაობა“-ში) და სხვებმა.

3 გ. იმედაშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ პარალელები, მათე საუკუნის ქართულ პიმნოგრაფიაში. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1945, II, გვ. 215—216. მოუყვანილია სტრიქონი მიქელ შოდრეკელის პიმნიდან:

„რომელმან სიბრძნე დაჰაბანა // ცანი მალაღნი ძალითურთ“.

4 ს. ყაუხჩიშვილი, ეფრემ ქცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები („თბილისის სახელმწ. უნივერსიტეტის შრომები“ XXV, 1946, გვ. 73).

5 პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 96.

6 იხ. „ვეფხისტყაოსნის“ 1934 წ. გამოცემა, კ. ჭიჭინაძის რედაქციით, გვ. 307, აღნიშნულია პრინციპი შარის რიტმული ვარიაციების მათემატიკური გამოანგარიშებისა. შდრ. პ. ბერაძე. რუსთაველის ლექსის რიტმი. „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 215—240.

7 „მნათობი“, 1948, № № 1—3; ნახე აგრეთვე: П. А. Берадзе, Грузинские истоки греческого дактилического гексаметра. Тбилиси 1949 (სადოქტორო დისერტაციის აბტორეფერატი).

8 პ. ინგოროყვა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მეგვიდრეობა. 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 მეგვიდრეობა, გვ. 76—77.

11 პ. ინგოროყვა, რუსთ. ეპოქის სალ. მეგვ., გვ. 77.

12 კ. ლოდაშვილი, ქართული ლექსწყობა. „ივერია“, 1890, № 272.

13 ს. გორგაძე ამ ორტაეპედს რატომღაც ერთ სტრიქონად ბეჭდავს (ნ. „ქართული ლექსი“, გვ. 48).

14 შდრ. იქვე, გვ. 20. ს. გორგაძე აღნიშნულ საზომს ახასიათებს, როგორც „ტერფკვეცილ ქორეულ დიმეტრს“.

15 „ივერია“, 1890, № 272. კ. ლოდაშვილი ამკვარ საზომებს ნახულობს ი. ჭავჭავაძის ლექსში „ტყემ მოისხა ფოთოლი“. აკაკის „საიდუმლო ბართო“-ში და სხვა პოეტებთანაც.

ბიბლიოგრაფია

I [შენახვალი]

- 1 Гумбольдт В. О различии органов человеческого языка. Пер. П. Гилларовского. СПб 1859.
- 2 Вестфаль Р. О русской народной песне («Русский Вестник», М., 1879, т. 143).
- 3 Вестфаль Р. Теория ритма («Р. В.», 1881, т. 157).
- 4 Денисов Я. Важность, изучения Метрики («Филологическое обозрение», 1883, т. IV, кн. 2).
- 5 Залеман К. Г. и Жуковский В. А. Краткая грамматика по-персидского языка, СПб 1890.
- 6 Корш Ф. Основное время в ритмике («Фил. обозрение», 1898, т. XV, кн. 2).
- 7 Корш Ф. О русском народном стихосложении («Сб. отд. русского языка и словесности: Ак. Наук». СПб. 1901, т. LXVIII № 8).
- 8 Белый А. Символизм. 1910.
- 9 Чудовский В. «Путник» Валерия Брюсова («Аполлон», 1911, № 2).
- 10 Недзброво Н. Ритм, метр и их взаимоотношение (Труды и дни), 1912, № 2).
- 11 Чудовский В. О ритме Пушкинской «Русалки» («Аполлон», 1914, № 1 — 2).
- 12 Чудовский В. Несколько мыслей к возможному учению о стихе («Аполлон», 1915, № 8—9).
- 13 Казанский Б. Учение о арсисе и тезисе («ЖМП», 1915, ч. VII с Август-Декабрь).
- 14 Чудовский В. Несколько утверждений о русском стихе («Аполлон», 1917, № 4-5).
- 15 Брюсов В. Краткий курс Науки о стихе. М., 1919.
- 16 Якобсон Р. Брюсовская стихословия и Наука о стихе («Научные известия», Сборник II. М., 1922).
- 17 Якобсон Р. О чешском стихе. Берлин, 1923.
- 18 Томашевский Б. Русское стихосложение. Птргр., 1923.
- 19 Брюсов В. Основы стиховедения. М., 1924.
- 20 Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Ленинград, 1924.
- 21 Жирмунский В. Введение в метрику. 1925.
- 22 Бертельс Е. Э. Грамматика персидского языка. Л., 1926.
- 23 Проблемы литературной формы (Сборник. М., 1928).

24 Б е л ы й А. Ритм как диалектика. М., 1929.

25 Ж и р м у н с к и й В. По поводу книги «Ритм как диалектика» («Звезда», 1929, № 8).

26 М а л а х о в С. Схоластика под маской диалектики («Печать и революция», 1929, № 9).

27 Г ы н я н о в Ю. Архансты и новаторы. Л., 1929.

28 Т о м а ш е в с к и й Б. О стихе, [Л-д] 1929.

29 В а н д р и е с Ж. Язык. М., 1937.

30 Щ е р б а В. Фонетика французского языка, М., 1948³.

31 გ ო რ გ ა ძ ე ს. ქართული ლექსი. თბილისი 1930.

32 ყ ა უ ხ ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ი მ. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. თბილისი 1949 ტ. II.

³³ Stengel Ed. Romanische Verslehre. Strassburg 1902

³⁴ Saran Fr. Deutsche Verslehre. München 1907.

³⁵ 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 ა ს ხ ლ ე დ ი ა ნ ი გ. ბგერათანაღის მნიშვნელობა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დიდგენისათვის („სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, № 16).

2 К о в а р с к и й Н. Мелодика стиха (Сб. «Поэтика», Ленинград, 1929, вып. IV. თარგმანები ზიევრის წერილებისა).

ს რ უ ლ ი ბ ი ბ ლ ი ო გ რ ა ფ ი ი ს ა თ ვ ი ს ი ბ. М. Штокмар: Библиография работ по стихосложению. [М.,] 1934.

II [ქართული პერსიფლაჯის კვლევის ისტორიისათვის]

1 მ ა მ უ ე კ ა ბ ა რ ა თ ა შ ვ ი ლ ი, კ ა შ ნ ი კ ი („ქ: სწავლა: ლექსის: თქმისა: დასაწყისი: პირველი: წიგნისა: ამისა: კაშნიკისა: პოეზილი: მამუკა ბარათაშვილის მიერ: ძველთა ნათქვამთაგან“, წ.-კ. გამ. საზ-ბის ხელნაწ. S/1750). ცალკე გამოცემანი: ალ. ხახანაშვილისა („მოამბე“, 1900, № 12, ვანუ. II, გვ. 50—68) და გ. ლეონიძისა (თბილისი, 1920).

2 დ ა ვ ი თ რ ე ქ ო რ ი [გ ა ნ მ ა რ ტ ე ბ ა ნ ი ქ ა რ თ უ ლ ლ ე ქ ს თ ა].

3 ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი თ ე ი მ უ რ ა ზ. გ ვ ა რ ნ ი ა ნ უ ს ა ზ ო მ ი ქ ა რ თ უ ლ ს ა ე ნ ის ა ს ტ ი ხ თ ა (ხელნაწერი) (ლენინგრადისეული ხელნაწერის პუბლიკაცია გ. იმედშვილისა. იხ. „ლიტერატ. ძიებანი“, 1947, ტ. IV, 221—254). [მასვე ეკუთვნის პასუხი ბროსესადმი ლექსთწყობის საკითხებზე. E: 53].

4 ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი ი ო ა ნ ე. პ ო ე ზ ი ს ა ა ნ უ მ ე ლ ე ქ ს ე ო ბ ი ს ა თ ე ი ს (იხ. იოანე ბატონიშვილი, „კალმასობა“, ტ. I, თბილისი, 1936, გვ. 272—301).

5 დ ო დ ა შ ვ ი ლ ი ს ო ლ ო მ ო ნ. მ ო კ ლ ე გ ა ნ ხ ი ლ უ ა ქ ა რ თ უ ლ ს ა ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ის ა ა ნ უ ს ი ტ ყ ე ი ე რ ე ბ ის ა („სალიტერატურონი ნაწილი ტფილისის უწყებათა“, 1832, № 2).

6 ი ო ს ე ლ ი ა ნ ი პ ლ ა ტ ო ნ. პ ი რ უ ე ლ - დ ა წ ყ ე ბ ი თ ნ ი კ ა ნ ო ნ ნ ი ქ ა რ თ უ ლ ს ა ღ რ ა მ ა ტ ი კ ის ა. [თბილისი] 1840, გვ. 145—146: „პროსო-

დისათვის" (შდრ. მე-2 გამოცემა 1851 წ., გვ. 124—125; მე-3 გამოცემა 1863 წ., გვ. 127—128).

7 იოსელიანი პლატონ [შენიშენა ქართული იამბიკოს შესახებ] (იხ. ანტონ კათალიკოზი, წყობილსიტყვაობა. პ. იოსელიანის გამოცემა. თბილისი 1853).

7₂ ქართული [დ. ყიფიანი]. უფალო რედაქტორო [შენიშენა იამბის შესახებ]. „ცისკარი“, 1960, № 2, გვ. 167—169).

8 ჩუბინოვი დ. რუსულ-ქართული ლექსიკონი. სპბ 1887. ა. ფ. [ურცელაძე] — სონეტი (ქ. „ივერია“, 1882, № 9—10); ივ. კავთელი [ჯაჯანაშვილი]. ლირიკული პოეზია (ქ. „თეატრი“, 1886, № 18).

9 დოღაშვილი კ. ქართული ლექსწყობა („ივერია“, 1890. №№ 209, 210, 270, 272).

10 ჩუბინაშვილი ნ. დ. ქართული პროსოდისათვის ანუ გამოღებისა (იხ. Цагарели, Сведения... вып. III, СПб 1894).

11 უმიკაშვილი პ. [„დავითიანი“-ს წინასიტყვაობა] (იხ. „დავითიანი“, ზ. ჭიჭინაძის გამოც. თბილისი, 1894).

12 ისარლოვი ლ. მოკლე კანონნი ქართულის პოეტიკისა ანუ ლექსთა თხზულებისა (იხ. მისი „ლექსნი“, ზ. ჭიჭინაძის გამოც. თბილისი, 1895).

13 საძაგელოვი-ვერიელი გ. გიორგი მთაწმინდელი, როგორც პიტიკოსი („ივერია“, 1895, № 105).

14 კირიონი და ყიფშიძე გრ. სიტყვიერების თეორია. თბილისი 1898; მეორე გამოცემა, 1905; მესამე 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. „გორდემლი“, 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 გაფრინდაშვილი ვ. წერილი რითმაზე, („შვილდოსანი, 1920 № 1, გვ. 15—17).

გორგაძე, ს. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის ფორმა („პრომეთე“, 1918. № 2, გვ. 55—71; იგივე: ნ. ბარათაშვილის თხზულებანი. ტფ. 1922, გვ. 220—236).

22₁ კეკელიძე კ. ქართული ლიტ. ისტორია ტ. I და II. თბ., 1924. (არსებობს რამდენიმე გამოცემა).

22₂ ვართაგავა იპ. სიტყვიერების თეორია. თბილისი 1922.

22₃ გაფრინდაშვილი ვ. რითმა 1924 წელში. გაზ. „რუბიკონი“ 1923, № 4, გვ. 1).

22₄ კაკაბაძე სარგის. „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსთწყობა ვეფხისტყაოსნის 1926 წ. გამოცემა მისივე რედ.-ით. XXXVIII—XXXIX.

25 ბოკერია ვ. სიტყვიერების თეორია. თბილისი 1928.

26 ჭიჭინაძე კ. ქართული რითმა (ქურ. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2).

27₁ გორგაძე ს. ქართული ლექსი. ლექსთწყობის გამოკვლევა. თბილისი 1930.

27₂ გაწერელია ა. „რეცენზია ს. გორგაძის მონოგრაფიაზე „ქართული ლექსი“. ჟ. „მნათობი“, 1931, № 1—2).

27₃ ჭიჭინაძე კ. მეტრი და რიტმი (იხ. „ვეფხის-ტყაოსანი“, მისივე გამოცემა, თბილისი 1934).

28 ასეველიანი გ. ბგერათა ანალიზის მნიშვნელობა „ვეფხის-ტყაოსნის“ ტექსტის დადგენისათვის („სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, № 16).

29 ბერაძე პ. დაბალი შაირის ბუნებისათვის „ვეფხის-ტყაოსანში“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1935, № 3).

29₂ გაგუა კ. ლიტერატურის თეორია ტფ., 1936. (ლიტოვრ. გამოცემა, გვ. 26—36): „ქართული ლექსწყობა“.

30 გაწერელია ა. ანდრეი ბელი და რიტმის პრობლემა („თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, თბ., 1936, ტ. V).

31 გაწერელია ა. „ვეფხის-ტყაოსნის“ პოეტიკის საკითხები (ჟ. „მნათობი“, 1937, № 12; კრებულში: „ქართველი მწერლები რუსთაველს“, „ფედერაცია“, 1937; ავტორისავე წიგნში: „ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან“, თბილისი 1938. იგივე კრებულში „ლიტერატურული ნარკვევები“, თბ., 1948).

32 გაწერელია ა. ნიკ. ბარათაშვილის ლექსი. მეტრი. რიტმი, რითმა (მისივე კრებულში „ნარკვევები...“).

33 ინგოროყვა პავლე. [„ვეფხის-ტყაოსნის“ აკადემიური გამოცემის (1937 წ.) შესავალი წერილი].

34 აბაშიძე გრ. შაირის გარემო. (ქურ. „ჩვენი თაობა“, 1937, № 8).

35 ბერაძე პ. შაირისა და დაბალი შაირის გამოყენების კანონზომიერება, „ვეფხის-ტყაოსანში“, („ჩვენი თაობა“, 1937, № 5—6), გვ. 114—128).

36 ბერიძე ეუკ. რუსთაველის შაირისათვის (სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საქ. ფილიალის მოამბე, III, 1938).

37 ბერაძე პ. რუსთაველის ლექსის რიტმი („რუსთაველის კრებული“, თბ., 1938).

38 ინგოროყვა პავლე. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო შემკვიდრობა („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).

39₂ ლლონტი ალ. ქართული შაირები. თბ., 1941. [ქართული შაირის საზომის შეს.].

40 ინგოროყვა პავლე. თამარ მეფის იამბიკონი (ჟ. „მნათობი“ 1941, № 3).

41 კეკელიძე კორნ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. 12 და ტ. 112. თბ., 1941.

42 ყაუხჩიშვილი სიმ. მასალები იოანე პეტრიწის „ვანმარტების“ წყაროთა შესწავლისათვის („საქ სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე“, 1941, ტ. II, № 8).

43 ბერაძე პ. ჰექსამეტრი და გრძელი შაირის ლექსი („ლიტერატურული საქართველო“, 1941, № 20 (179)).

44 ბერაძე პ. ბერძნული საბრძოლო ელემენტი (თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები“, XXIII, 1942, გვ. 125—132).

45 ვაჩეჩილაძე ს. ლიტერატურის მცოდნეობის საფუძვლები თბ., 1942 (მეორე გამოცემა, თბ., 1949; რეცენზია: გ. შიქაძისა — შენიშვნები ერთი სახელმძღვანელოს გარშემო. „მნათობი“, 1950, № 9, გვ. 170—173; მესამე გამოცემა, თბ., 1953. მეოთხე გამოც., თბ., 1955. მისივე: ლიტერატურის თეორია, სახელგამი, 1948 (მეორე გამოც. 1950, მესამე გამოც., თბ., 1953).

46 ბერაძე პ. ქართული ლექსის ბუნებისათვის (ფ. „მნათობი“, 1944, № 3).

47 შანიძე აკაკი. ფისტიკაურის ისტორიისათვის („ლიტერატურული ძიებანი“, II, 1945).

48 გაწერელია აკაკი. „მერანი“ [ლექსის მეტრისა 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 ლექსთწყობის საკითხები („თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები“, XXVII, 1946).

50 წერეთელი გ. სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის („თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიები. მოხსენებათა კრებული“, № 1, თბ., 1947).

51 იმედაშვილი გ. უცნობი ნაშრომი ქართულ პოეტიკაზე (გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, № 20 (165). თეიმურაზ ბატონიშვილის შრომის გამო „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა“).

52 გაწერელია აკაკი. მახვილი ქართულ ლექსში. ერთი თავი მონოგრაფიიდან „ქართული კლასიკური ლექსი“ (ფ. „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 საზომი ქართულისა ენისა სტოხთა“).

54 ბერაძე პ. ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის გენეზისისათვის (თბილ. უნივ. შრომები, 1948, ტ. XXIII, გვ. 121—132).

55 გაწერელია აკაკი. მასალები ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის (ეურნ. „მნათობი“, 1948, № 1, 3. იგივე — წინამდებარე ტომში).

56 მიქაძე გ. ანბანთქება ძველ ქართულ ლიტერატურაში („თბილისის სახ. უნივ. სტუდენტთა სამეცნიერო კრებული“, წ. III, 1948, გვ. 203—224).

57 მისივე, მამუკა ბარათაშვილის „ლექსის სწავლის წიგნი“ („თსუ სამეცნიერო კრებული“, წ. V, 1950, გვ. 97—144. ხელახალი პუბლიკაცია მ. ბარათაშვი-

ლის ტრაქტატისა. ამავე ტექსტის გამო მისივე: „მამუკა ბარათაშვილის „ლექსის სწავლის წიგნი“ (თეზისები). „თსუ სტუდენტთა XI სამეცნ. კონფერენცია 1949 წ.“) [თბ. 1949].

მისივე. მამუკა ბარათაშვილის „ლექსის სწავლის წიგნი“ („თსუ სამეცნ. კრებული წიგნი V, 1950, შესავალი: 97—124; ტექსტი 127—144).

58 მისივე, უცნობი ავტორის სახელმძღვანელო ქართული პოეტიკის შესახებ. გვზ. „სახალხო განათლება“, 1951 წ., № 39 (26 სექტემბერი).

59 მისივე ძველ ქართულ ლექსთა სახეები („ასპირანტთა სამეცნიერო კონფერენცია (17—20 მაისი, 1951 წ.)“. [თბ., 1951 წ.].

60 ზ. ე რ ა ძ ე პ. თეიმურაზ ბაგრატიონის ერთი დებულება ქართული ლექსის შესახებ [თეზისები] (თსუ სამეცნ. კრებული. თბ., 1951).

ი მ ნ ა ი შ ვ ი ლ ი ი ვ. ქართული რითმის ფონეტიკური და მორფოლოგიური შედგენილობა: („პუშკინის სახ. თბოლისის სამეცნ. პედაგ. ინსტიტუტის შრომები“, ტ. IX, 1952, გვ. 383—396).

61 შ ი ქ ა ძ ე გ. მამუკა ბარათაშვილის ლექსის შესახებ (თსუ სტუდენტთა სამეცნ. მასალები, 1953, VI).

62 მისივე. რუსულ-ქართული ლიტერატურული ურთიერთობიდან. (გვზ. „ახალგაზრდა სტალინელი“, 1954, № 17 (78).

63 ა რ დ ა ზ ი ა ნ ი ლ. პ ო ე ზ ი ა. (ხელნაწერი. ცნობა იხ. ა. ვაჩიჩილაძის წიგნში: „ნარკვევები XIX საუკ. ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან“).

რუსულ და უცხოურ ენებზე:

1 Болховитинов Евгений. Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии. СПб 1802 (არსებობს ამ წიგნის გერმანული, თარგმანი).

2 Шота Руставели, грузинский поэт. С польск. П. Дубровский («Телескоп», 1833, и XIV, № 5; ქართული თარგმანი იხ. ე. „მნათობი“, 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 «Вепхისტкаосани» или «Барсова Кожа» («Закавказский Вестник», 1880, № 41, 42).

5 Чубинов Д. Краткая грузинская грамматика. СПб 1855.

6 Иоселлиани Платон. Описание города Душета, Тифлис, 1860.

7 Иоселлиани Платон. Путевые записки от Тифлиса до Мцхеты. Тифл., 1871 (პირველად გაზეთში 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. ცალკე გამოც. III., 1884.

10 Сталлинский В. Шота Руставели, грузинский и родной 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 одописцы. СПб, 1902.

14 Марр Н. Вступительные и заключительные строфы Витязя в Барсовой коже Шоты из Рустава. СПб 1910.

15 Кипшидзе И. Грамматика мнигрельского (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. Тыпянова. Ленинград 1940).

18 Мегрелидзе, И. Руставели и грузинский фольклор («Советское Востоковедение», 1940).

19 Марр Н. Я. Описание грузинских рукописей синапского монастыря. М., Л.-д, 1941.

გვ. 102—103. ფილიპე ბეტლემის „საგალობლის“ ტექსტი და მისი დახასიათება).

20 Marr N et Brière M. La Langue Géorgienne, Paris 1931.

21 Sintagmaton linguarum orientalium guae in georgiae regionibus audiuntur auctore Francisco Maria Madggio clerico regulari, panormitano. Romae MDCXLIII (მეორე გამოც. Romae. MDCLXX.) ახ. Цагарელი, О грам.мат. литературе... 46—47.

დამატებით ციტირებული ლიტერატურა

1 Востоков О. Опыт о русском стихосложении. СПб, 1817.

2 Ловягин Е. И. О форме греческих церковных песнопений («Христианское чтение». СПб 1876, март-апрель, стр. 431 — 491).

3 Вестфаль Р. Теория ритма («Русский Вестник», 1881, 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 [მანკოლი]

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. მეცნ. აკადემიის შრომები“, 1942, ტ. 2, № 2, 3).

4 შანშიძე 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 Щерба Л. В. Фонетика французского языка. Л.-д.—Москва, 1937, 3-е изд. 1948.
- 11 Никонова О. Фонетика немецкого языка. М., 1948.
- 12 Витомская В. Н. Основы английской фонетики. М., 1918.
- 13 Sievers Ed. Grundzüge der Lautphysiologie. Leipzig 1876.
- 14 Jespersen O. Lehrbuch der Phonetik. Lpzg u. Berlin 1913.

IV [რიტმი]

- 1 თეიმურაზ ბაგრატიონი. ვეარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტისთა („ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV).
- 2 Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М., 1947.
- 3 Всеволодский-Гернгросс В. Теория интонаций. Петроград, 1922.
- 4 Щерба 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, П.-д, 1916).

V [რიტმა]

- 1 ჭიჭინაძე კ. ქართული რიტმა (ე. „ქართული მწერლობა“, 1929, № 1—2).
- 2 ინვოროყევა პ. ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა („მნათობი“, 1939, № 4).
- 3 ხუბუა მ. სარიტმი ერთეულებისათვის სპარსულ ბედიებში („საქ. მეცნ. აკადემიის შოაშბე“. 1943, IV, № 5).
- 4 წერეთელი გ. სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის („თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სამეცნ. სესიების მოხსენებათა კრებული“. თბ., 1947, № 1).
- 5 კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1941, ტ. 12.
- 6 Жирмунский В. Рифма, ее история и теория. Петроград, 1923.
- 7 Брюсов В. О рифме. («Печать и революция», 1924, кн. I).
- 8 Булаховский Л. А. Из жизни омонимов («Русская речь», Л.-д, 1928).

VI [სტროფი]

- 1 გორგაძე ს. ქართული ლექსი. 1930.
- 2 Кекелидзе К. Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис 1912.

მისივე: Литургические грузинские памятники. Тиф., 1908.

4 კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბ., 1941, ტ. 2.

5 Ловягин Е. И. О форме греческих церковных песнопений. Христианское чтение», СПб 1876 (март-апрель).

6 Олесницкий А. Рифм и метр в ветхозаветной поэзии. «Труды Киевской дух. академии, Киев, 1867.

7 Яворский Б. Сюиты Баха. Москва-Ленинград, 1947.

8 Вагнф. 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 ყაუხჩიშვილი ს. ვერემ მცირე და ზე'ჩნულ-ბიზანტიური ლექსთწყობის საკითხები. („თბილისის სახელმწ. უნივერსიტეტის შრომები“, XXV, 1946, გვ. 73).

2 ინგოროყვა პ. ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა („მნათობი“, 1939, № 4). მისივე: რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მეგვიდრობა თბ., 1938.

3 იმედაშვილი გ. ვეფხისტყაოსნის პარალელები შეაიე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში. „ლიტერატურული ძიებანი“, II, 1945, გვ. 215—216.

4 Берадзе Ц. А. Грузинские истоки греческого дактилического гексаметра. Автореферат. Тбилиси, 1949; მისივე: რუსთაველის ლექსის რიტმი („რუსთაველის კრებული“, 1948).

5 ვეფხისტყაოსანი. 1934 წ. გამოცემა კ. ჭიჭინაძის რედაქციით.

6 დოღაშვილი კ. ქართული ლექსწყობა. „ივერია“, 1890, № 272.

7 გორგაძე ს. ქართული ლექსი. თბ., 1930.

8 Белховитинов Евгений. Историческое изображение Грузин... СЦ 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. ნამდვილი და დანართი. ს. კაკაბაძის რედაქციით. თბ., 1913).

6 ომანიანი (=ქაიხოსრო, ომანიანი. ვეფხისტყაოსნის გაგრძელება. რომანი XVII საუკუნისა. გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1937).

7 შაჰ-ნამე, I (=შან-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები. ი. აბულაძის გამოცემა, თბ., 1916).

8 შაჰ-ნამე, II (=აბულ-ყასიმ ფირდოუსი, შაჰ-ნამე. ქართული ვერსიები ტ. II. პროფ. იუსტ. აბულაძის, დოც. ალ. ბარამიძის, პ. ინგოროყვას, პროფ. კ. კეკელიძისა და პროფ. აკ. შანიძის რედაქციით, კომენტარებით და ლექსიკონით. თბ., 1934).

9 თეიმურაზ I (=თეიმურაზ პირველი, თხზულებათა სრული კრებული. ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1934).

10 იოსებ ზილიხანიანი (=გ. ჯაკობია, იოსებ-ზილიხანანის ქართული ვერსიები. პირველი ნაწილი თბ., 1927).

11 არჩილიანი, ტ. I და II (=არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული ორ ტომად. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. I, თბ., 1936, ტ. II, თბ., 1937).

12 ქილილა და დამანა (=ქილილა და დამანა სპარსულისაგან ქართულად ნათარგმნები მეფისა ვახტანგისაგან. ილია ჭყონიას რედაქციით. თბ., 1886; შდრ. მეორე შემოკ. გამოც. ალ. ბარამიძისა და პ. ინგოროყვას რედაქციით, თბ., 1949).

13 ვახტანგ VI (=ვახტანგ VI, თხზულებანი. ალ. ბარამიძის რედაქციით, თბ., 1947).

14 ჭაშნიკი (=ჭაშნიკი, მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა. გ. ლეონიძის გამოცემა წინასიტყ. და შენიშვნებით, თბ., 1920).

15 დიდმოურავიანი (=იოსებ ტფილელი, დიდმოურავიანი. გ. ლეონიძის რედაქციით. თბ., 1939).

16 შვიდი მთიები (=ნოდარ ციციშვილი, შვიდი მთიები. ბარამ-გური. პროფ. კ. კეკელიძის რედაქციით. თბ., 1930).

17 შაჰნავაზიანი (=ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გ. ლეონიძისა და სოლ. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ., 1935).

18 ამირან-დარეჯანიანი (=სულხან თანიაშვილის ამირან-დარეჯანიანი. გ. ჯაკობიას რედაქციით, წინასიტყვაობით, ლექსიკონით და შენიშვნებით. თბ., 1940).

19 თეიმურაზ II (=თეიმურაზ მეორე, თხზულებათა სრული კრებული. გ. ჯაკობიას წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონით და შენიშვნებით, თბ., 1939).

20 დავითიანი (=დავით გურამიშვილი, თხზულებათა სრული კრებული. ალ. ბარამიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ., 1931).

21 ბესიკი (=ბესარიონ ვაბაშვილი, თხზულებათა სრული კრებული, ალ. ბარამიძის და ვ. თოფურას რედაქციით, თბ., 1931).

22 წყობ-სიტყ. (=ანტონ კათალიკოზი, წყობილ-სიტყვაობა. პლ. იოსელიანის გამოცემა. თბ., 1853).

23 ნარგიზოვანი (=ნარგიზოვანი. XVIII საუკუნის ლირიკული პოემა. ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბ., 1936).

24 საფათოვა (=ი. ვრიშაშვილი, საფათოვა. თბ., 1918).

25 კათალიკოზ-ბაქარიანი (=ე. თაყაიშვილი, კათალიკოზ-ბაქარიანი მღვდლის იესე ტლაშაძისა. თბ., 1895).

26 ალღუზიანი (=ალღუზიანი, გამოცემული ნ. გამრეკელისაგან. თბ., 1885).

27 დილარიანი (=პეტრე ლარაძე, დილარიანი).

28 ხმაცოდელი... (=გ. ავალიშვილი, ხმა ცოდელისა ღმრთისადმი. თბ., 1884).

29 დიკ. თუმანიშვილი (=დიმიტრი თუმანიშვილი, ლექსები, თბ., 1938).

30 ვარდ. ხანის ლირიკა (=ტრ. რუსაძე, გარდამავალი ხანის ლირიკა. 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 დედ.), (=ქართლის ცხოვრება, ანა დედოფლისეული ნუსხა. სიმონ ყაუხჩიშვილის რედაქციით. თბ., 1942).

34 ისტორ. და აზმანი (=ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი. ცდა ტექსტის აღდგენისა. აკად. კორნ. 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).

37 ნიკ. ბარათაშვილი, თხზულებანი. თბ., 1945.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

ქართული კლასიკური ლექსი (1953)

პირველი გამოცემის წინასიტყვაობიდან

7

ნაწილი პირველი

თავი პირველი — ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხები (ჩახა- ვალი)	10
თავი მეორე — ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორი- ისათვის	37

ნაწილი მეორე

თავი პირველი — მახვილი	103
თავი მეორე — რიტმი	128
თავი მესამე — რითმა	158
თავი მეოთხე — სტროფი	188
თავი მესუთე — საზომები (ღამატაბა)	227
შენიშვნები	266
ბიბლიოგრაფია	292