

3. კომპანიაში

სპარსული რითმის
სტრუქტურა

თბილისი 1986

ნაშრომში მოცემულია ცდა სპარსული რითმის თეორიის ახლებური გაზრებისა. შესწავლილია სპარსული რითმის ფონეტიკური, მორფოლოგიური და მეტრული სტრუქტურა. გამოვლენილია რითმისა და რედფის ურთიერთმიმართებანი. სტატისტიკურად არის აღნუსხული სპარსული რითმის ყოველი სახეობის სიხშირე და დადგენილია აქამდე სრულიად უცნობი კანონზომიერებანი.

წიგნი განკუთვნილია აღმოსავლეთმცოდნე ფილოლოგებისა და ამ საკითხებით დაინტერესებულ პირთათვის.

რედაქტორი პროფ. კ. ფ ა ლ ა ვ ა

რეცენზენტები: პროფ. მ. ა ნ დ რ ო ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი
პროფ. ალ. გ ვ ა ხ ა რ ი ა

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1986.

4603030000

K _____
M 608 (06) 86

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

რითმა წარმოადგენს უაღრესად საინტერესო და ნაირსახოვან ფუნქციათა მქონე პოეტური მოვლენას. იგი არ შეიძლება იქნეს გაგებული როგორც ლექსის სამკაული, ამ სიტყვის ზედაპირული გაგებით. რიტმულ მონაკვეთებს შორის ბგერათა კანონზომიერ განმეორებას მხოლოდ კეთილზმოვანების ფუნქცია არ აკისრია. ლექსში რითმის მნიშვნელობა და მისი მოქმედების არე უფრო ფართოა და ღრმა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოეჩვენოს გაუთვითცნობიერებელ მკითხველსა თუ მსმენელს.

პოეტური აზროვნების ჩასახვის პირველ საფეხურზე რითმა არ არსებობდა. იგი წარმოიშვა ორგანიზებული, რიტმული მეტყველების თანდათანობითი განვითარების შედეგად. ეს პროცესი კანონზომიერი იყო და მიმდინარეობდა განმაპირობებელ ფაქტორთა ორმხრივი ურთიერთზეგავლენის გზით: ერთი მხრივ, რიტმული მეტყველების განვითარება განაპირობებდა რიტმულ მონაკვეთთა ბოლოს მსგავსი ბგერათკომპლექსების, ე. ი. რითმის გაჩენის შესაძლებლობას, ხოლო, მეორე მხრივ, რითმის თანდათანობითი სრულყოფისა და განაირსახოვნების კვალდაკვალ ჩნდებოდა სხვადასხვა რიტმულ სტრუქტურაზე დაფუძნებული სალექსო საზომები, რაც უაღრესად ამდიდრებდა პოეტური აზროვნების ტონალურ პალიტრას. შესაძლოა, სწორედ აქ იყოს საძიებელი მიზეზი რითმის მქონე ენათა პოეზიაში ლექსის რიტმულ სტრუქტურათა სიმრავლისა და ნაირგვაროვნებისა, რაც მკვეთრად უპირისპირდება რითმის არმქონე ენებზე შექმნილი პოეტური ნაწარმოებების რიტმიკის სიღარიბესა და ერთფეროვნებას. მაგალითისათვის იაპონური პოეზიაც კმარა, რომელშიც ლექსის რიტმს განაპირობებს მხოლოდ ხუთ და შეიდმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობა. იაპონელთათვის რითმა უცნობია და მხოლოდ ამ ორადორი რიტმული სტრუქტურის მქონე სტრიქონთა ოდენობა და წყობა (მუსიკალური მახვილის დახმარებით) განსაზღვრავს იაპონური ლექსის ძირითად მელოდრეკურ მონახაზს¹.

¹ И. Боронина, Японская поэтика, в кн.: Словарь литературоведческих терминов, Редакторы-составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, М., 1974, 485.

რითმის, როგორც პოეტიკური მოვლენის, განვითარების ანალიზი ასეთ სურათს გვაძლევს. თავდაპირველად პოეტური მეტყველების რიტმული მონაკვეთების ბოლოს თავს იყრიდა ერთგვაროვან დაბოლოებათა მქონე სიტყვები, რაც წარმოშობდა კეთილხმოვნებას და ამ რიტმულ მონაკვეთებს ერთმანეთისაგან მიჯნავდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რითმა (უფრო ზუსტი განსაზღვრებით: ემბრიონალური ანუ ჩანასახოვანი რითმა) აღნიშნავდა რიტმულ მონაკვეთთა საზღვარს და პოეტური ტექსტის რიტმულ ქარგას უფრო მკაფიო ჟღერადობას აძლევდა. ამ ერთგვაროვან დაბოლოებათა მქონე სიტყვების მორფოლოგიური სტრუქტურა იდენტური იყო. განმეორებად ბგერათკომპლექსებს ერთი და იგივე სუფიქსები თუ ფლექსიური ფორმები ქმნიდნენ. მორფოლოგიური სტრუქტურის თვალსაზრისით ერთგვაროვანი სიტყვები თავს იყრიდა ურთიერთმოსაზღვრე რიტმული მონაკვეთების ბოლოს, რომლებიც, თავის მხრივ, იდენტურ სინტაქსურ ერთეულებს წარმოადგენდნენ. ამდენად, რითმის ჩასახვის უპირველეს განმაპირობებელ ფაქტორად მორფოლოგიური და სინტაქსური პარალელიზმი უნდა მივიჩნიოთ².

მაშასადამე, რითმა თავისი წარმოშობის პირველ საფეხურზე გრამატიკული ხასიათის იყო და იგი გულისხმობდა მხოლოდ მორფოლოგიურ მაწარმოებელთა ტავტოლოგიას, ანდა ერთგვაროვან ფლექსიურ ფორმათა განმეორებადობას. რითმის განვითარების მეორე ეტაპზე გარიტმის პრინციპთა მოქმედების არე უფრო ფართოვდება და იგი მოიცავს, ფორმანტა გარდა, თვით სარიტმო სიტყვის ძირეულ ბგერებსაც. მესამე საფეხურზე რითმა უკვე სრულიად თავისუფლდება გრამატიკული იდენტურობის ჩარჩოებისაგან და გარიტმის პრინციპი აერთიანებს მორფოლოგიურად სრულიად განსხვავებულ სტრუქტურათა მქონე სიტყვებს. აქედან გამომდინარე, რითმის განვითარების ისტორია შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც რითმის თანდათანობითი დეგრამატიზაციის პროცესი, რომელმაც განსაკუთრებულ აღმავლობას XX საუკუნეში მიაღწია.

რითმის თეორიის ზოგადი პრობლემატიკისა თუ კონკრეტული საკითხების შესახებ არსებობს დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურა³. მრავალი საკითხი საგულდაგულოდ არის დამუშავებული, ნაწილი პრობლემებისა დღევანდლამდე სადავოა და დაუდგენელი, ხოლო

² В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Петроград, 1923, 82.

³ A. Ehrenberg, Studien zur Theorie des Reims, Zürich, 1897; W. Maessing, Über Ursprung und Verbreitung des Reims, Dorp., 1866; F. Gummere, The beginning of poetry, N. Y., 1901; R. W. Ellix and A. Warren, Theory of Literature, N. Y., 1956; H. Lenz, The Physical Basis of Rime, Lond., 1958; R. Jakobson, Linguistics and Poetics, N. Y., 1959.

ზოგიერთი ასპექტი რითმის მეცნიერული შესწავლისა, შესაძლოა, ჯერჯერობით არც იყოს სათანადოდ გამოკვეთილი. ჩვენ, რასაკვირველია, ყოველ ნაშრომს ვერ განვიხილავთ, ვინაიდან მათი მხოლოდ ჩამოთვლაც კი საკმაოდ დიდ ადგილს დაიჭერდა. ამასთანავე, წინამდებარე ნაშრომის მიზანს რითმის თეორიული შესწავლის ისტორია არ წარმოადგენს. მკითხველის ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ იმ საკვანძო საკითხებზე, რომელთაც რითმის თეორიის მეცნიერული შესწავლისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ კერძოდ სპარსული რითმის შესახებ არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვასა და კრიტიკას მკითხველს ვთავაზობთ ქვემოთ, უშუალოდ ჩვენთვის საინტერესო საკითხთა კვლევისას.

* * *

რითმის შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა დიდ სხვადასხვაობას ვხვდებით, ძირითადად, ორი უმთავრესი პრობლემის ირგვლივ. ესენი გახლავთ, ერთი მხრივ, რითმის რაობა და ფუნქციები, ხოლო მეორე მხრივ, რითმის გენეზისი და მისი გავრცელების გზები.

პოეტიკაში ძველთაგანვე შემუშავდა თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით რითმა განიხილებოდა როგორც სტრიქონთა ბოლოკიდურა სიტყვების ბგერათშეთანხმება. ჯერ კიდევ ვ. ტრელიაკოვსკი წერდა, რომ რითმა არის «согласное окончание двух стихов между собой, состоящее из тех же самых письмен, или разных, токмо подобного звона, чувствуемое всегда лучше в предкончаемом или иногда в кончаемом слоге стиха»⁴. დაახლოებით ამავე აზრს იზიარებდა ვ. ვოსტოკოვიც («согласное окончание») ⁵. თანდათანობით რითმის განსაზღვრება უფრო დაზუსტდა და XX საუკუნის დასაწყისში უკვე ვხვდებით ისეთ განმარტებებს, რომლებშიც ხაზგასმულია მახვილიანი ხმოვნის განმეორების აუცილებლობა. მაგალითად, ა. ტობლერის განსაზღვრებით, „რითმა არის სიტყვათა მახვილიანი ხმოვნებისა და მათ მომდევნო ბგერათა თანახმიერება (Gleichlaut)“⁶, ხოლო ი. მინორის განმარტებით, „რითმა არის სიტყვათა უკანასკნელი მახვილიანი ხმოვნებისა და ყველა მომდევნო

⁴ В. Тредьяковскій, Новый и краткий способ к сложению российских стихов, СПб., МДСС XXXV, 5.

⁵ А. Востоков, Опыт о русском стихосложении, СПб., 1817, 79.

⁶ А. Тоблер, Vom französischen Versbau alter und neuer Zeit. Leipzig, 1903, 130.

თანხმოვანთა და ხმოვანთა თანაჲღერადობა (Gleichklang)⁷. რითმის ასეთი განსაზღვრება ტრადიციად იქცა და იგი თითქმის სიტყვასიტყვით მეორდება სხვადასხვა ავტორთა სამეცნიერო ნაშრომებში. თუ სახელმძღვანელოებში⁸.

ერთ-ერთი პირველთაგანი იმ მეცნიერთა შორის, რომელთაც ყურადღება მიაქციეს რითმის მრავალფუნქციურ ბუნებას და არსებითი კორექტივი შეიტანეს რითმის განსაზღვრებაში, იყო ვ. ჟირმუნსკი. იგი 1922 წ. წერდა: «Рифмой мы называем звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустихия, периода), играющий организующую роль в строфической композиции стихотворения»⁹. მანვე თავის მეორე ნაშრომში მოგვცა უფრო ფართო, ზოგადი განსაზღვრება. მისი აზრით, რითმა არის «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»¹⁰. როგორც ვხედავთ, ვ. ჟირმუნსკიმ ყურადღება გაამახვილა რითმის მარჯვანზედელ ფუნქციაზე და აგრეთვე ადგილზე (თავრითმებსა და შიდარითმებზე მიანიშნება ბოლორითმათა პარალელურად). ვ. ჟირმუნსკის უდავოდ სწორმა განმარტებამ საკმაო გამოხმაურება პოვა სამეცნიერო ლიტერატურაში. მეცნიერთა ნაწილმა სავსებით გაიზიარა მისი მოსაზრებანი. ამის დამადასტურებელ ფაქტებს უახლეს გამოკვლევებშიც ვხვდებით¹¹. თუმც უნდა აღინიშნოს, რომ ვ. ჟირმუნსკის წიგნმა („რითმა, მისი ისტორია და თეორია“) საკმაოდ მწვავე კამათიც გამოიწვია. 1924 წ. გამოქვეყნდა ცნობილი პოეტისა და თეორეტიკოს-

⁷ J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*, Strassburg, 1902, 380.

⁸ Д. Овсяннико-Куликовский, *Теория прозы и поэзии*, М., 1908, 142; М. Бродовский, *Руководство к стихосложению*, СПб., 1985, 31; Н. Шульговский, *Теория и практика поэтического творчества*, СПб., 1914, 348; Н. Шебуев, *Версификация*, М., 1913, 17; П. Коган, *Теория словесности*, М.-Пг., 1915, 36; Г. Шенгели, *Практическое стиховедение*, М., 1923, 97; Г. Шенгели, *Техника стиха*, М., 1960, 241; А. Альвинг, *Введение в стиховедение*, М., 1931, 39; И. Виноградов, *Теория литературы*, М.-Л., 1935, 147; Г. Поспелов, *Теория литературы*, М.-Л., 1940, 82; Г. Абрамович, *Введение в литературоведение*, М., 1956, 196; Л. Шепилова, *Введение в литературоведение*, М., 1956, 169; А. Квятковский, *Поэтический словарь*, М., 1966, 248; Б. Гончаров, *Рифма*, в кн. «Словарь литературоведческих терминов», М., 1974, 324; *Dictionary of World Literature*, Ed. by J. Shipley, N. Y., 1953, 377.

⁹ В. Жирмунский, *Поэзия Александра Блока*, Петербург, 1922, 91.

¹⁰ В. Жирмунский, *Рифма, ее история и теория*, Петроград, 1923, 9.

¹¹ В. Е. Холщевников, *Основы стиховедения, русское стихосложение*, Изд. Ленинградского университета, 1972, 76.

სის ვალერი ბრიუსოვის რეცენზია¹², რომელშიც საკმაოდ კრიტიკულად არის განხილული ვ. ჟირმუნსკის აღნიშნული ნაშრომი. მაგრამ ვ. ბრიუსოვი ავტორს ეკამათება უმთავრესად რითმის ევოლუციისა და ახალი რითმის პრობლემათა თაობაზე. რაც შეეხება რითმის არსის განსაზღვრებას, როგორც ჩანს, იგი საკამათოდ არ თვლის. დასასრულს. თავისი მრავალრიცხოვანი შენიშვნების მიუხედავად, იგი ვ. ჟირმუნსკის ნაშრომს ღირსეულ შეფასებას აძლევს და მას ამ საკითხთა შემდგომი კვლევა-ძიების საფუძვლად მიიჩნევს¹³.

ვ. ჟირმუნსკის მიერ განსაზღვრება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში გაზიარებულ იქნა¹⁴, თუმცა ყოველი მეცნიერი ცდილობდა მცირეოდენი კორექტივის შეტანას. ასე მაგალითად, ბ. ვ. ტომაშევსკის ნაწერებში ვხვდებით ამგვარ განსაზღვრებას: «Рифма — это созвучие двух слов, стоящих в определенном месте ритмического построения стихотворения. В русском стихе (впрочем не только в русском) рифма должна находиться в конце стиха. Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуются рифмой. Следовательно, у рифмы есть два качества: первое качество — ритмическая организация, потому что она (рифма) отмечает концы стихов; второе качество — созвучие»¹⁵. დაახლოებით ასეთსავე აზრს გამოთქვამს ლ. ი. ტიმოფეევიც¹⁶, თუმცა იგი განუხრელად ილაშქრებს შინადარიტმის წინააღმდეგ. იგი ზემოთ დასახელებული ნაშრომის ბოლო გამოცემაში წერს: «Рифма — это звуковой повтор на конце двух или более стихотворных строк (в старину ее называли краесогласием), имеющий ритмическое значение»¹⁷.

რითმის ასეთი გაგების წინააღმდეგ სასტიკად გაილაშქრა ვ. მაიაკოვსკიმ 1926 წ. თავის უაღრესად საინტერესო წერილში: «Как делать стихи». იგი ამ საკითხის შესახებ მისთვის დამახასიათებელი კატეგორიული ტონით წერდა:

«Обыкновенно рифмой называют созвучие последних слов в двух строках, когда один и тот же ударный гласный и следующие за ним звуки приблизительно совпадают.

Так говорят все, и, тем не менее, это ерунда.

Концевое созвучие, рифма — это только один из бесконеч-

¹² В. Брюсов, О рифме, журн. «Печать и революция», 1924, № 1; იგივე რეცენზია დაბეჭდილია პოეტის თხზულებათა ორტომულში. იხ.: В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, М., 1955, 343—355.

¹³ В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. II, М., 1955, 355.

¹⁴ К. Зеллинский, Поэзия как смысл, М., 1929, 168.

¹⁵ Б. В. Томашевский, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, 406.

¹⁶ Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1959, 250.

¹⁷ Л. И. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1971, 316.

ნების საშუალებით უკეთესად შეიძლება შევქმნიდეთ სხვადასხვა სახის რიფმებს. მათგან უკეთესად შეიძლება შევქმნიდეთ სხვადასხვა სახის რიფმებს.

Можно рифмовать и начала строк:

улица —
лица у догов годов резче...
И т. д.

Можно рифмовать конец строки с началом следующей:

Угрюмый дождь скосил глаза,
а за решеткой четкой...
И т. д.

Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей или четвертой строки:

Среди ученых шеренг
еле еле
в русском стихе разбирается Шенгели

И т. д., И т. д., до бесконечности»¹⁸.

ვ. შაიკოვსკი, რასაკვირველია, მართალია. გარიტმის მრავალგვარი საშუალება არსებობს და ამ მოვლენის თეორიული შესწავლისას არც ერთი მათგანის უგულებელყოფა არ შეიძლება. სამწუხაროდ, ზოგიერთ უაღრესად სერიოზულ, უახლეს გამოკვლევებშიც ვხვდებით გაუმართლებელსა და დაუსაბუთებელ უგულებელყოფას ისეთი მნიშვნელოვანი მოვლენისა, როგორცაა შიდარიტმა წარმოადგენს. მაგ., ბ. პ. გონჩაროვი თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში წერს: «Рифма отчетливо сопровождает основную стиховую паузу, усиливая ее своим звуковым эффектом; ритмическая и организующая функции рифмы резко обособляют ее от повтора внутри строки, наименование которого «внутренней рифмой» негочно»¹⁹. ავტორს, ცხადია, სათანადოდ არ ესმის შიდარიტმის ბუნება და მისი ფუნქციები ლექსის მთლიან სტრუქტურაში. ბესიკის „ტანო ტატანო“ და ნ. ბარათაშვილის „მერანს“ ერთი და იგივე საზომი (თოთხმეტმარცვლელი — 5—4—5) უდევს საფუძვლად. მიუხედავად ამისა, პოეტის საკითხებში ჩაუხედავი მსმენელიც კი აღვივლებს მიხედვას, თუ რაოდენ დიდი განსხვავებაა ამ ორი ლექსის რიტმულ სტრუქტურებს შორის.

ბესიკი (გარიტმის სქემა: aab, ccb):

ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო
ზიღფო-კავებო, მომკლავებო, ვერ საკარებო

¹⁸ В. Маяковский, Как делать стихи, М., 1952, 28.

¹⁹ Б. П. Гончаров, Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1973, 140.

ნ. ბარათაშვილი (გარითმვის სქემა: aa):

მირბის, მიმაფრენს უგზო უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბეღითი შავი ყორანი!

ამ შემთხვევაში განსხვავებას სწორედ შიდარიტმების არსებობა განაპირობებს. შესაძლოა, ბ. პ. გონჩაროვის (ისევე როგორც ლ. ი. ტიმოფეევისა და სხვა მკვლევართა) უყურადღებობა იმით აგვეხსნა, რომ შიდარიტმა რუსული პოეზიისათვის დამახასიათებელი არ არის. მაგრამ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს შიდარიტმა რუსულ ლექსებში საერთოდ არ გვხვდებოდეს. გავიხსენოთ, თუნდაც, კ. ბალ-მონტის, ვ. ზღებნიკოვის, ვ. მაიაკოვსკის, ბ. პასტერნაკისა და სხვათა ლექსები.

ამ თვალსაზრისით რიტმის თეორიის ირგვლივ არსებულ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში²⁰ გაცილებით უკეთესი მდგომარეობაა.

²⁰ Н. Я. Марр, Древнегрузинские описицы, Тексты и розыскания по армяно-грузинской филологии, IV, Петербург, 1902, 18; ვ. გაფრინდაშვილი, რიტმა და ასონანსი, ეურნ. „მშვილდოსანი“, № 1, 1920, 15—17; კ. ქიქინაძე, ქართული რიტმა, „ქართული მწერლობა“, № 1—2, 1929, 150—158; ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, თბ., 1930, 90—112; პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, „მნათობი“, № 4, 1939; ი. იმნაიშვილი, ქართული რიტმის ფონეტიკური და მორფოლოგიური შედგენილობა, I, თანდებულებანი რიტმები, ა. ს. პუშკინის სახ. თბილისის სახ. პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები, ტ. IX, 1952, 383—396; მისივე, ქართული პოეტური ენის საკითხები, თბ., 1966; გ. წერეთელი, სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის, თსუ მოხსენებათა კრებული, № 1, თბ., 1947, 44—45; მისივე, მეტრი და რიტმა „ვეფხისტყაოსანში“, თბ., 1973, 55—86; რა. გაწერელია, ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან, თბ., 1938; მისივე, ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953; ს. ცაიშვილი, ზოგიერთი საკითხი რიტმის ისტორიიდან, „მნათობი“, № 1, 1959, 141—145; დ. კობიძე, ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, თსუ. შრომები, ტ. 91, 1960, 134—159 (გაერც. ვარ. იხ.: დ. კობიძე, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბ., 1969, 246—277); ალ. გვახარია, შინაგანი რიტმის ისტორიიდან, კრებ.: „ძველი ქართული მწერლობის საკითხები“, II, თბ., 1964, 111—121; ალ. ბარამიძე, შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, თბ., 1966, 356; ა. ხინთიბიძე, ლექსმოდუნეობის საკითხები, თბ., 1965, 101—106; მისივე, შიდარიტმა ვეფხისტყაოსანში, ვეფხისტყაოსნის პოეტიკიდან, თბ., 1969; მისივე, რიტმა, კრებ.: „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“, თბ., 1972, 280—286; მისივე, აკაკის რიტმა, თბ., 1972; მისივე, წინასიტყვაობა, ვეფხისტყაოსნის რიტმათა სიმფონია, თბ., 1972, 3—14; გ. მიქაძე, ქართულ ლექსთა სახეები, ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974, 25—88; ფ. ბერიძე, რიტმა და რიტმი ლირიკაში, „ცისკარი“, № 2, 1966, 126—130; ე. კვიციანიშვილი, ვაჟა-ფშაველას რიტმა, თბ., 1971; მისივე, რიტმის ფუნქციური დანიშნულება. „ცისკარი“, № 2, 1969, 91—93; ა. ქილიაია, ლიტერატურისმცოდნეობის ძირითადი ცნებები, თბ., 1971, 383—386; რ. ფირცხალაიშვილი, ვეფხისტყაოსნის რიტმის ზოგიერთი საკითხი, „ქართული ლიტერატურის საკითხები“, თბ., 1968, 3—16.

ქართველ თეორეტიკოსთა ნაშრომებში თავრითებისა და განსაკუთრებით შიდარიტმების საკითხი საეჭვოდ არასოდეს ქცეულა და იგი ყოველთვის სათანადო ყურადღებას იმსახურებდა. ეს იმით არის განპირობებული, რომ შიდარიტმა ქართული პოეზიისათვის უაღრესად ბუნებრივ მოვლენას წარმოადგენს.

რიტმის, როგორც მრავალწახნაგოვანი პოეტიკური მოვლენის სირთულემ, მისი ფუნქციების ნაირგვარობამ და მისმა შინაგანმა დიალექტიკურმა ხასიათმა, როგორც აღვნიშნეთ, გამოიწვია განსაზღვრებათა სიჭარბე. ვ. ყირმუნსკისმიერი განმარტება რიტმისა ზოგიერთი თეორეტიკოსის მიერ არ იქნა გაზიარებული მისი ზოგადობის გამო. ბევრი მეცნიერი ცდილობდა უფრო დაეკონკრეტებინა რიტმის ცნების განმარტება და, რაც მთავარია, როგორმე მასში შეეტანა რიტმის ფუნქციათა ვრცელი ნუსხაც. ამან, ბუნებრივია, გამოიწვია რიტმის განსაზღვრებათა მეტისმეტი გადატვირთვა, რის შედეგადაც მივიღეთ უაღრესად ვრცელი, ბუნდოვანი, ერთი შეხედვით ყოველისმომცველი, მაგრამ მაინც არაფრისმთქმელი განსაზღვრებანი. ამის გამო უაღრესად მართებულად შენიშნავს ბ. ტომაშევსკი: «Попытка найти универсальное определение рифмы всегда приводит к тому, что такое определение становится бессодержательным»²¹.

რიტმის განსაზღვრების სირთულეს ხშირად აღნიშნავენ სამეცნიერო ლიტერატურაში²², ცდილობენ უახლესი გამოკვლევების საფუძველზე უფრო დაზუსტონ რიტმის კლასიფიკაცია²³, მის ფუნქციათა ახალახალი ასპექტები²⁴. საკამათოდ დგას (და უნდა შევნიშნოთ, რომ უაღრესად სამართლიანადაც) ისეთი საკითხიც კი, თუ საიდან დავიწყოთ რიტმა²⁵ და სხვა მისთ...

მეცნიერება ვითარდება, წინ მიდის, მოვლენათა წიაღში უფრო ღრმად იჭრება და მრავალ ახალ პრობლემას ავლენს. ეს ბუნებრივია, მაგრამ, აზასთანავე, გასათვალისწინებელია ის ფაქტორიც, რომ თვით რიტმაც ცვალებადობს და ყოველ ისტორიულ ვითარებაში რაღაც გარკვეულ სიახლეს იძენს. რიტმათა არსებითი თუ ნიუანსობრივი სხვადასხვაობა მარტოოდენ ენათა სხვადასხვაობით არ არის განპირობ-

²¹ Б. Томашевский, К истории русской рифмы. Труды отдела новой русской литературы Пушкинского дома АН СССР, т. I, 1948, 234 (ეს ნაშრომი შემდგომ შევიდა ამავე ავტორის წიგნში: Стих и язык, М.-Л., 1959).

²² Д. Самойлов, Книга о русской рифме, М., 1973, 7.

²³ Б. П. Гончаров, Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1973, 113—190.

²⁴ Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, Труды по знаковым системам, I, Тарту, 1964, 68—88; Ю. М. Лотман, Структура художественного текста, М., 1970, 142—169.

²⁵ ა. ხ ი ნ თ ი ბ ი ძ ე, ლექსმოდუნების საკითხები, თბ., 1965, 101—105.

ბებული. თვით ერთსა და იმავე პოეტურ ენაში სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე ვხვდებით რითმათა განსხვავებულ სტრუქტურებს. ერთ ეპოქაში თუ რითმას გარკვეული მოთხოვნები წაეყენება, შესაძლოა სხვა ვითარებაში შეიცვალოს ეს ნორმები და რითმა პოეზიის სარბიელზე სრულიად ახალი სტრუქტურული ნაირსახეობებით იქნეს წარმოდგენილი. ამავე დროს საგრძნობლად შეიცვალოს მისი ფუნქციონირება. ზოგიერთი ასპექტი და შევიწროვდეს ან გაფართოვდეს მისი სემანტიკური ველის საზღვრები. სწორედ ეს გარემოება ართულებს რითმის ყოვლისმომცველი და უნივერსალური განსაზღვრების ჩამოყალიბებას. შედარებით ზუსტად შეიძლება განისაზღვროს რითმის რაობა კერძოდ აღებული რომელიმე ენის პოეტური აზროვნების ამა თუ იმ ეტაპზე. ცხადია, პუშკინამდე რუსულ პოეზიაში გარიტმის სულ სხვა ნორმები არსებობდა; პუშკინის ეპოქაში მოხდა ძირეული გარდატეხა, ხოლო XX საუკუნის პირველსავე მეოთხედში იფეთქა სრულიად ახალმა ტალღამ, რომელმაც ძირფესვიანად შეცვალა მანამდე არსებული გარიტმის პრინციპები. გავიხსენოთ, თუნდაც, ვ. ხლებნიკოვის, ვ. მაიაკოვსკის, ნ. ასევეის, ბ. პასტერნაკის, მ. ცვეტაევისა და სხვათა რითმები. ის სიახლენი, რომლებიც ამ პერიოდის პოეტებმა შემოიტანეს სწორედ რითმის სტრუქტურის გარდაქმნის თვალსაზრისით, საკმაო თვალსაჩინოებით არის განხილული სპეციალურ ლიტერატურაში.²⁶ ანალოგიურ მდგომარეობას ვხვდებით ქართულ პოეზიაშიც. შოთა რუსთაველისა თუ დ. გურამიშვილის, არჩილ მეფისა თუ ბესიკის და სხვათა პოეტურ ქმნილებებში მელავნდება გარიტმის გარკვეული პრინციპები, რომლებიც საგრძნობლად შეიცვალა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში (გავიხსენოთ, განსაკუთრებით, გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილის ერთმარცვლოვანი რითმები ქალურსა და დაქ-

²⁶ Н. Асеев, Наша рифма, в кн.: «Дневник поэта», Л., 1929; А. Туфанов, К зауми. Фонетическая музыка и функции согласных фонем, Петроград, 1924; Б. Эйхенбаум, О звуках в стихе, в кн.: «Сквозь литературу» Л., 1924, 203—206; О. М. Брик, Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха), «Поэтика», I—II, Петроград, 1919, 83—93; А. Метченко, Поэт-новатор, «Волжская новь», Куйбышев, 1940, № 9, 28—30. Г. Быков, О принципах составления и плане современного словаря рифм русского языка, Доклады и сообщения филол. ф-та МГУ, 1948, вып. 6, 67—70; М. Штокмар, Рифма Маяковского, М., 1958; М. Штокмар, О стиховой системе Маяковского, Сб. «Творчество Маяковского», М., 1952, 252—312; В. Тренни, В мастерской стиха Маяковского, М., 1937; Л. Вышеславский, О поэтическом новаторстве Маяковского, «Советская Украина», Киев, 1953, № 7, 150—152; Г. Орагвельдзе, О некоторых функциях рифмы в поэзии Маяковского, «Сообщения АН ГССР», Тб., 1963, т. 31, № 1, 234—236.

ტილურ კლავშულენში). XIX საუკუნის გარდასვლის ნორმები პრინციპულად შეიცვალა XX საუკუნის პირველ მეოთხედშივე (გ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, ი. გრიშაშვილი, ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, გ. ლეონიძე და სხვ...). ჩვენ რომ ყოველი ეს ნიუანსი გავითვალისწინოთ და შევეცადოთ რითმის განსაზღვრებაში მათს ფიქსაცია-აღნუსხვას, ბუნებრივია, სასურველ შედეგს ვერ მივალწევთ. ამიტომ, ვფიქრობთ, ყოველად გამართლებულია ის ზოგადი განსაზღვრება, რომელსაც ვხვდებით ვ. ჟირმუნსკის ზემოთ მოხმობილ ციტატაში და იმ ავტორთა ნაშრომებში, რომლებიც ძირითადად მის განმარტებას ემყარებიან. რაც შეეხება ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ განმარტებებს, ჩვენი აზრით, მათი უმრავლესობა ან არასაკმაოდ ზუსტია, ან კიდევ — ზედმეტად გადატვირთული. აი, მათგან ზოგიერთი: „რითმა აკუსტიკურ ერთგვარობათა განმეორებაა ტაეპის თავში, შუაში ან ბოლოში, უფრო ხშირად — ბოლოში“ (ს. გორგაძე)²⁷; ანდა: „რითმა — ერთი და იმავე ან მსგავსი ბგერების კანონზომიერი განმეორება, ბგერათა შეწყობა-შეთანხმების ერთობლიობა სალექსო სტრიქონში“ (ა. ჭილაია)²⁸. ორივე განსაზღვრება, ჩვენი აზრით, ნაკლებულია. პირველში არ არის ხაზგასმული ბგერათა გამეორებადობის კანონზომიერი ხასიათი, მეორეში კი — რითმა მხოლოდ სტრიქონის ევფონიურ მომაწესრიგებლად არის გაგებული და არა მთელი სტროფისა. გარდა ამისა, მათგან არც ერთში არ არის მიჩნეული რითმის მიმართება რიტმულ მონაკვეთებთან, რომლის გარეშეც რითმა არ არსებობს. ეს დადგენილი ფაქტია და ამიტომ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. ამათგან განსხვავებით, ა. გაწერელიასმიერი განმარტება საკმაოდ სრულია, მაგრამ მეტისმეტად არის გავრცობილი და, ამასთანავე, მასში რითმის ფუნქციათა აღნუსხვის ცდა იწვევს სტილისტურ გადატვირთვას, რაც განსაზღვრებისათვის არ არის სასურველი: „აი, ეს განსაზღვრებაც: „რითმა ეწოდება ერთგვარ ან დაახლოებით მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნების) გამეორებას უმთავრესად ტაეპის ბოლოს და ასრულებს გარკვეულ კომპოზიციურ დანიშნულებას თითოეული ტაეპის ცალკეულ ერთეულად გამოყოფისას (წარმოადგენს სიგნალს სტრიქონის მეტრული დასრულებისას!), ხოლო შემდეგ — თვითონ ტაეპების რთულ რიტმულ ჯგუფებად ანუ სტროფებად დანაწევრებაში“²⁹.

ა. ხინთიბიძე ასეთ განსაზღვრებას გვთავაზობს: რითმა „ეწოდება ბგერათა ერთი და იმავე ან მსგავსი კომპლექსების კანონზომიერ გან-

²⁷ ს. გორგაძე, დასახ. ნაშრ., 90.

²⁸ ა. ჭილაია, დასახ. ნაშრ., 283.

²⁹ ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953, 170.

მეორეებს გარკვეულ რატომღაც მ. ნიკოლაში, უბრალოდ სტრუქტურის ბოლო ნაწილში“³⁰. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ა. ხინთიბიძემ ჩვენთან საუბარში, შემდგომ, თავად გამოთქვა უკმაყოფილება ამ განსაზღვრების გამო იმ მოსაზრებით, რომ მასში ბგერათკომპლექსის ნაცვლად სიტყვის, როგორც სემანტიკური ერთეულის როლი უნდა იყოს. წარმოჩენილი. უდავოდ სწორი აზრია; მით უმეტეს, რომ დღევანდელ ლიტერატურისმცოდნეობაში სარიტმო სიტყვების სემანტიკურ მხარეს სამართლიანად მიექცა განსაკუთრებული ყურადღება.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, შესაძლოა, ასე განგვემარტა რითმის რაობა: **ლ ე ქ ს ი ს რ ი ტ მ უ ლ მ ო ნ ა კ ე ე თ თ ა ს ა ზ ღ ვ რ ე ბ ზ ე თ ა ნ ა ხ მ ი ე რ ს ი ტ ყ ვ ა თ ა კ ა ნ ო ნ ზ ო მ ი ე რ გ ა ნ მ ე ო რ ე ბ ა ს რ ი თ მ ა ე წ ო დ ე ბ ა .**

ვფიქრობთ, რითმის ამგვარი განსაზღვრება დამაკმაყოფილებელია, მიუხედავად იმისა, რომ მას არა აქვს სისრულის პრეტენზია. რითმის ფუნქციათა სიჭარბისა და მის სტრუქტურულ ნაირსახეობათა ამომწურავი აღნუსხვა მოკლე განმარტებაში ყოველად შეუძლებელია. ამიტომაც ეს ყოველივე პოეტიკის სახელმძღვანელოებსა თუ სპეციალურ ლიტერატურაში რითმის განსაზღვრების შემდგომ უნდა იყოს წარმოდგენილი და სათანადოდ ახსნილი — სახელდობრ, რითმის როლი სალექსო სტრიქონის მელოდიკურ-ინტონაციური მონახაზის სტრუქტურაში (შიდარითმების არსებობისას), სალექსო სტრიქონთა დასაწყისის მელოდიკური აქცენტირების გამოკვეთაში (თავრითმების გამოყენებისას), სალექსო სტრიქონთა კლაუზულების დაკავშირებასა და ურთიერთშეთანხმებაში (ბოლორითმების გამოყენების შემთხვევებში), რაც სტროფის არქიტექტონიკისა და კომპოზიციის უმთავრეს პირობად გვევლინება და სხვა მისთ...

კიდევ რა პრობლემები იჩენს თავს რითმის, როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პოეტიკური მოვლენის განხილვისას? აი, ამ საკითხთა ზოგადი ნუსხა: რითმათა ფონეტიკური სტრუქტურა და მარცვალთოდნობა (ერთმარცვლიანი, ორმარცვლიანი, სამმარცვლიანი, ოთხმარცვლიანი, ხუთმარცვლიანი... არათანაბარმარცვლიანი და სხვ...), რითმათა აქცენტუაციური ნაირსახეობანი (ვაეური, ქალური, დაქტილური, ზედაქტილური, არათანაბარმხვილიანი), რითმათა მორფოლოგიური სტრუქტურა, (ძირეული, სუფიქსური, ძირეულ-სუფიქსური), რითმათა ადგილმდებარეობა სტრიქონის შიგნით (თავრითმა, შიდარითმა, თავისი ნაირსახეობებით: ცეზურული, წინაცეზურ-

³⁰ ა. ხინთიბიძე, რითმა. კრებ.: „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“, თბილისი, 1972, 280.

რული, უკანაცხურული, შინაგან-გარეგანი, გარეგანი ანუ ბოლორით-
მა, პანტორითმა, კიბური ანუ მომდევნო სტრიქონში გარდამავა-
ლი და სხვანი...), რითმათა განლაგება სტროფული კომპოზიციის
თვალსაზრისით (მოსაზღვრე, ინტერვალიანი, ჯვარედინი, რკალური,
შერეული და სხვ...), რითმათა ჯერადობა (ორჯერადი, სამჯერადი,
ოთხჯერადი და ა. შ... ამასთანავე მონორითმულ ლექსთა სხვა ნაირსახე-
ობანი), რითმათა აღნაგობა (მარტივი, რთული, კვეთილი, ღია, დახუ-
რული, მდიდარი, ღარიბი, ღრმა და სხვ...), რითმათა სემანტიკური
მიმართებანი (სემანტიკური გამიჯნულობის კოეფიციენტი, ტაქტოლო-
გიური, ომონიმური)³¹, სარიტმო ბგერათა და ასო-ნიშანთა ურთი-
ერთმიმართებანი (გრაფიკული, გრაფიკულ-აკუსტიკური, აკუსტიკური
რიტმები, რომელთაც ზუსტი და არაზუსტი რიტმების სახელით იც-
ნობს ლიტერატურული ტრადიცია), ვოკალიზმისა და კონსონანტიზ-
მის საკითხები (ასონანსი, კონსონანსი...), სარიტმო ერთეულთა საზღვ-
რების დადგენა, ანუ რიტმის აკუსტიკურ-სემანტიკური მოცულობის
საკითხი³², რიტმის სემანტიკის პროგრესულ-რეგრესული მიმართება-
ნი³³ და სხვა მრავალი...

ჩვენ აქ არ ვეხებით ისეთ სპეციფიკურ მოვლენას, როგორსაც
წარმოადგენს ე. წ. ალიტერაციული ლექსი, რომელიც ძველი გერმა-
ნული, სკანდინავური, თურქული და სხვა ეროვნებათა პოეზიისათვის
იყო დამახასიათებელი³⁴. ეს სალექსო სისტემა იმდენად შორს დგას

³¹ ეს პრობლემა შესანიშნავად აქვს დასმული ი. მ. ლოტმანს. იგი ტაქ-
ტოლოგიური (ანუ მონოსემური) და ომონიმური (ანუ პოლისემური) რიტმების მა-
გალითზე ცხადყოფს, თუ ბგერათა მაქსიმალური დამთხვევის შემთხვევებში რამ-
დენად განაპირობებს რიტმის „მდიდარ ელერალობას“ აზრობრივი გამიჯნულობა,
ე. ი. რამდენად უფრო „ელერადა“ ომონიმური რიტმა ტაქტოლოგიურთან შედარ-
ებით (იხ. Ю. М. Потман, Структура художественного текста
М., 1970, 151).

³² „საიდან დაიწყეთ რიტმა?“ — ამ საკითხს სამართლიანად სვამს ა. ხ. ნ-
თიბიძე (ლექსმოცულობის საკითხები, თბ., 1965, 101—105; იხ. აგრეთვე მისი-
ვე წინასიტყვაობა წიგნისა: ვეფხისტყაოსნის რითმათა სიმფონია, თბ., 1972, 5—6).
ეს პრობლემა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ენებისათვის, რომელთა რითმა
მხოლოდ კლავულოთ არ არის შემოსაზღვრული.

³³ Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, М., 1965, 156—157.

³⁴ А. Щербак, Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском сти-
хосложении, «Народы Азии и Африки», 1961, № 2, 142—153; И. Бараш-
ков, Аллитерационная форма стиха и ее влияние на смысловое значение
некоторых слов, Труды Института языка, литературы и истории Якутского
филиала СО АН СССР, вып. 1 (6), 1959, 105—107; М. И. Стеблин-
Каменецкий, Старшая Эдда, (стихосложение), в кн. Старшая Эдда,
М.—Л., 1963, 188—194; М. К. Хамраев, Основы тюркского стихосло-
жения, Алма-Ата, 1963, 32—38; А. С. Тогуй-оол, Опыт исследования

ჩვენი საკვლევი ობიექტისაგან, რომ მასზე აღარ შევაჩერებთ მკითხველის ყურადღებას.



ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს, აგრეთვე, რითმის გენეზისისა და მისი გავრცელების გზების შესახებაც. ამ საკითხს ხშირად ასე სვამენ: საღ უნდა წარმოშობილიყო პირველად რითმა და როგორ შეიძლებოდა გავრცელებულიყო იგი სხვა ქვეყნებში. ევროპელ მკვლევართა ყურადღების ცენტრში, ბუნებრივია, უპირველეს ყოვლისა, იდგა ევროპული რითმის გენეზისის საკითხი. ამის შესახებ ვ. ჟირმუნსკი წერს:

«Для поэзии романских стран ставится вопрос о влиянии средневековой латинской гимнической поэзии, для германских — рядом с латинскими источниками выдвигаются французские и провансальские, а в более древнюю эпоху, может быть, кельтские; средне-латинская гимнография по мнению одних связана с эмбриональной рифмой классической латыни, по мнению других ведет начало с Востока, от отцов церкви сирийцев; не так давно ставился еще более отдаленный вопрос — о зависимости средневековой европейской поэзии. (преимущественно — провансальской) от поэзии арабской»³⁵.

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ ჭრელი სურათი იქმნება. ასეთ რთულ ვითარებაში მართლაც ძნელდება ქეშმარიტი გზების დადგენა. გზებისა, რომლებიც ამ პოეტური მოვლენის სათავისაკენ გაგვაგნებინებდა. მაგრამ აზრთა სხვადასხვაობა მხოლოდ ზეგნით ჩამოთვლილი ვარაუდებით არ ამოიწურება. ა. გაწერელია რითმის ისტორიის საკითხთა გარკვევისათვის იმოწმებს ს. ყაუხჩიშვილის მოსაზრებებს³⁶ და ყურადღებას ამახვილებს ბიზანტიური პოეზიის მონაცემთა გათვალისწინების აუცილებლობაზე³⁷.

ვ. ბიერის აზრით; ევროპული რითმა წარმოიშვა ანტიკურ პოეზი-

тувинского стихосложения, Ученые записки Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории, вып. I, 1953, 93—109; Г. Б. Хусанов, К вопросу о башкирском стихосложении, в сб.: Вопросы башкирской филологии, М., 1959, 90—100; W. Lehmann, The Alliteration of old Saxon Poetry, Oslo, 1963.

³⁵ В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Петроград, 1923, 224—225.

³⁶ ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნულ ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1949, 405—406.

³⁷ ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953, 104

აში არსებული ჩანასახოვანი (ემბრიონალური) რითმის ცალკეული შემთხვევების თანდათანობითი კანონიზაციის შედეგად³⁸.

ჯ. ღრეიპერი საეკვოდ მიიჩნევს რითმის წარმომავლობას კლასიკური, გერმანული, ძველებრაული თუ კელტური პოეზიიდან. იგი ამ მოვლენის გენეზისს უშუალოდ უკავშირებს ძველირანულ, კერძოდ, ავესტურ პოეზიას³⁹.

უნდა შევნიშნოთ, რომ როგორც ძველ, ასევე საშუალო სპარსულ პოეზიაში (ავესტის გათები, იაშტი და საერთოდ სალექსო საზომით დაწერილი ნაწილები, ფალაური პოეზიის ნიმუშები: ზარერის იადგარი, ასურეთის ხე, პიმნი მარადიული დროის ღვთაების ზარვანისადმი, ნანიქეური პოეტური ტექსტები და სხვ...) ემბრიონალური რითმის არსებობა ეჭვს არ იწვევს. თუ აღრეული ხანის ნიმუშებში რითმას შემთხვევითი ხასიათი აქვს, შემდგომ მისი გამოყენება თანდათანობით უფრო კანონიკური ხდება. ეს ფაქტებიც მრავალგზის არის დამოწმებული სპეციალურ ლიტერატურაში⁴⁰.

რითმის ისტორიის საკითხთა განხილვისას რატომღაც უგულებელყოფენ ხოლმე შორეული აღმოსავლეთის, კერძოდ, ძველი ჩინური პოეზიის მონაცემებს, რომელნიც, ჩვენი აზრით, უაღრესად დიდ ინტერესს უნდა იწვევდნენ. ეს უგულებელყოფა, შესაძლოა, ჩინური ენის სირთულითა და სპეციფიკით არის განპირობებული, რაც მრავალ დაბრკოლებათა წინაშე აყენებს ზოგადი პოეტიკის მკვლევართ. მაგრამ ის მონაცემები, რომლებიც არაერთგზის არის აღნიშნული სინოლოგიურ ლიტერატურაში, უდავოდ გასათვალისწინებელია და სერიოზულ შესწავლას მოითხოვს. აღსანიშნავია, რომ „შიძინის“ სახელით ცნობილი უძველესი ჩინური სიმღერები, რომლებიც II ათასწლეულში იღებენ სათავეს (XVIII—XII სს. ჩვ. წელთაღრიცხვამდე) უკვე შეიცავენ სავსებით ჩამოყალიბებულ სარიტმო სისტემას. „შიძინის“ სტროფებში უმთავრესად გვხვდება გარიტმვის ორგვარი სქემა:

³⁸ W. Beare, *Latin Verse and European Song*, London, 1957, 50—55.

³⁹ J. Draper, *The origine of Rime*, „Revue de Littérature comparée“, Paris, 1957, № 1, 74—85.

⁴⁰ Е. Э. Бертельс, *История персидско-таджикской литературы*, М., 1960, 55, 74—75; И. С. Брагинский, *Из истории таджикской народной поэзии*, М., 1956, 227; И. С. Брагинский, *Комментарии к кн. Ян Рипка. История персидской и таджикской литературы*, М., 1970, 378; В. Б. Никитина, *Древнеиранская литература*, в кн.: *Литература Древнего Востока*, М., 1962, 147—148; E. Benveniste, *Le memorial de Zager, poème pehlevi mazdeen*, *Journal asiatique*, 1932. CCXIX. 292—293; H. Weller, *Anahita, Grundlegendes zur arischen Metrik*, Stuttgart-Berlin, 1938, 18—26; W. Henning, *A Pahlavi Poem*, *BSOAS*, XII. 3, 1950, 641.

აახა და ახახ! რითმათა სისტემა შემდგომში ხანის ჩინურ პოეზიაში უფრო დაიხვეწა და განსაკუთრებულ სრულყოფას მიაღწია კლასიკურ პერიოდში, კერძოდ, ტანის ეპოქის VII—IX სს. ჩვ. წელთაღრიცხვით) პოეზიაში (დუ ფუ, ლი ბო, ვან ვეა, მენ ხაო ჟანი, ბო ძაუ-ი და სხვ...). სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა ახალი სისტემა ლექსთწყობისა, რომელსაც ეწოდა „გელაუეში“ (წესდებული, რეგულირებული)⁴². ეს იყო მონოროთმული ლექსი, რომელსაც გარკვეული გარითმვის სქემა ედო საფუძვლად: aa ba ca da... (ყაზალისა და ყასიდის ანალოგია?!). ამის პარალელურად გავრცელებული იყო ოთხსტრიქონიანი ლექსის სახეობა „ძაუეძუა“ (მოწყვეტილი სტრიქონები), რომლის გარითმვის სქემა: აახა საოცრად ემთხვევა სპარსული რობაის საყოველთაოდ ცნობილი ვარიანტის სქემას⁴³.

მაშასადამე, როგორც ირკვევა, ჩინურ რითმას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია ჰქონია. ამასთანავე, აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ აქ ემბრიონალურ რითმას კი არ ვხვდებით, რომელსაც შემთხვევითი ხასიათი აქვს ხოლმე, არამედ მტკიცედ ჩამოყალიბებულ სარიტმო სისტემას, რომელმაც საბოლოო თეორიულ კანონზაცისა და სრულყოფას მიაღწია ჩვ. წელთაღრიცხვის V საუკუნეში. ამ პერიოდში მოღვაწეობდა ცნობილი პოეტი და მეცნიერი შენ ძუე (441—513), რომელმაც შექმნა ტონალობის თეორია⁴⁴. თუ ადრე გარითმვისათვის მხოლოდ იეროგლიფების თანაქლერადობა კმაროდა, ამიერიდან სავალდებულო იყო მათი ტონალობის გათვალისწინებაც. ტანის ეპოქაში რითმების სპეციალური ლექსიკონიც კი შეიქმნა სახელწოდებით „ტანე-უნ“ (ტანის რითმები).

როგორც ვხედავთ, სპარსული სალექსო ფორმების (ყაზალი, რობაი) გარითმვის ანალოგიურ სქემებს ვხვდებით უფრო ადრინდელ, ჩინურ პოეზიაში. როგორ მოვიქცეთ? სპარსულში ისინი ნასესხებად ჩავთვალოთ და ლიტერატურულ ზეგავლენათა შედეგად მივიჩნიოთ? რასაკვირველია, ამგვარი მსჯელობა გაუმართლებელი იქნება. რითმა, ისევე როგორც საერთოდ პოეზია, შეუძლებელია ჩასახულიყო მხოლოდ რომელიმე ერთ ქვეყანაში და შემდგომ გავლენათა გზით გავრცელებულიყო სხვა ქვეყნებში. ამ საკითხის „მიგრაციის თეორიით“ ახსნა, ვფიქრობთ, გამორიცხული უნდა იყოს. იმ ენებზე შექმნილ პო-

⁴¹ Н. Т. Федоренко, «Книга песен», в кн.: «Шницзи», М., 1957, 500.

⁴² И. Лисевич, Китайская поэтика, В кн.: Словарь литературоведческих терминов, М., 1974, 129.

⁴³ თ. ჩხენკელი, მთარგმნელისაგან, იხ. წიგ.: ბო ძიუ-ი, ლექსები, თბ., 1956, 134.

⁴⁴ Н. Т. Федоренко, Предисловие, в кн.: Антология китайской поэзии, т. 1, М., 1957, 10:

ეზიამი, რომლებშიც რითმა: არსებობს, იგი უსათუოდ ამ ენობრივი სისტემისა და პოეტური აზროვნების განვითარების კანონზომიერ საფეხურად გვევლინება და ამდენად ორიგინალურსა და ბუნებრივ მოვლენას წარმოადგენს. ეს, რასაკვირველია, იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენ უგულვებელყოფდეთ ლიტერატურულ გავლენათა რეალურ ფაქტებს. კაცობრიობის ისტორიაში მრავალი შემთხვევა ვიცი, როდესაც კულტურული მონაპოვარნი ოკეანის ტალღებით ვრცელდებოდნენ ერთი ქვეყნიდან მეორეში და სწორედ ამგვარ დინებათა „მიმოქცევის“ შედეგად იქმნებოდა დიდი, მარადიული და საყოველთაო მსოფლიო კულტურა. ეს გავლენები ყველა სფეროში თვალნათლივია და მათ შორის პოეზიაც, ბუნებრივია, გამონაკლისად არ ჩაითვლება. ჩვენ ვიცი, როგორ გავრცელდა ესა თუ ის უანრი ერთი ქვეყნიდან სხვა ქვეყნებში. სონეტი, ტრიოლეტი, ტერცინა, როხლო თუ სხვანი როგორ გაბატონდნენ მთელ ევროპულ პოეზიაში, ზუსტად ისევე, როგორც ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებში ყასიდა, ყაზალი, რობაი, მუნაზარე და სხვანი... ეს სალექსო ფორმები სხვა თავისებურებებთან ერთად ინარჩუნებდნენ, აგრეთვე, თავ-თავიანთ არქიტექტონიკას, გარითმის წესსა და სხვა მისთ... ამდენად, ერთ ეროვნულ პოეტურსა და ენობრივ სისტემაში შემუშავებული ნორმები მცირედენი ნიუანსობრივი ცვლილებებით გადადიოდა სხვა ნიადაგზე და იძენდა დამოუკიდებელი არსებობისა და ახალი „სიცოცხლის“ უფლებას. ეს ყოველივე ნათელია და მტკიცებას არ საჭიროებს. მაგრამ, ამასთანავე, ვიცი, ბევრი ისეთი ფაქტიც, როდესაც საგრძნობ, აშკარა გავლენათა მიუხედავად, სწორედ ამა თუ იმ ენის გარითმის ნორმებს გამოუჩენია სტაბილურობა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მარტოდენ ორიგინალური პოეტური ძეგლები, არამედ თარგმნილი ნაწარმოებებიც. გადავხედოთ თუნდაც აღორძინების ხანის ქართულ პოეზიას. მიუხედავად ირანული ზეგავლენისა და იმ დიდი ინტერესისა, რომელსაც ქართველი პოეტები იჩენდნენ სპარსული ლიტერატურის, განსაკუთრებით ეპოსის, მიმართ, სპარსული ეპიკური ძეგლები ითარგმნებოდა არა ორიგინალის (ე. ი. მესნევის) გარითმის სქემით (aa bb cc dd და ა. შ.), არამედ ქართული ეპოსისათვის შემუშავებული გარითმის წესის შესაბამისად (რუსთველური 16-მარცვლიანი შაირი ოთხჯერადი რითმებით aaaa, bbbb, cccc, dddd და ა. შ.). ამ სქემას იცავს სპარსულიდან ნათარგმნი თუ სპარსულის გავლენით შექმნილი ყველა ეპიკური ძეგლი (მხედველობაში გვაქვს პოეტური ვერსიები)⁴⁵. სპარსული „მესნევის“ მოსაზღვრე რითმებიანი ბუთების შე-

⁴⁵ შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, თსტ. აბულაძის რედაქციათ, ტ. 1, თბ., 1916; შაჰ-ნამე, ქართული ვერსიები, ი. აბულაძის, აღ. ბა-

სატყვისი „მრჩობლელი“ ქართული პოეზიისათვის უცხო არ იყო და სათარგმნელად ბევრად უფრო გააიოლებდა საქმეს ორიგინალის სქემის დაცვა, მაგრამ ტრადიციის ძალა, რომელსაც რუსთაველმა დაუღო სათავე, უფრო ძლიერი აღმოჩნდა და ამან განაპირობა აღნიშნული პერიოდის ქართულ ეპიკურ ძეგლთა გარითმვის სქემათა სტაბილურობა.

რითმის „მიგრაციაზე“ ხელაღებით რომ არ შეიძლება მსჯელობა, ამის ნათელ დადასტურებას ჩინურ-იაპონური ლიტერატურული ურთიერთობის მაგალითზეც ვხედავთ. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რაოდენ დიდი ზეგავლენა მოახდინა ჩინურმა კულტურამ იაპონური ხელოვნებისა და პოეზიის განვითარებაზე. მიუხედავად ამისა, რითმა, რომელიც ჩინური პოეზიისათვის ესოდენ დამახასიათებელი იყო, იაპონურ პოეზიაში ვერ გავრცელდა. როგორც ჩანს, იგი იმდენად უცხო და არაორგანული იყო იაპონური პოეტური აზროვნებისათვის, რომ მისი „გადანერგვა“ ერთი ენობრივი სისტემიდან მეორეში შეუძლებელი აღმოჩნდა. უდავოდ მართებულად შენიშნავს ა. გაწერელია: „რითმის სფეროში შეუძლებელია პირდაპირი ზეგავლენის შესახებ ლაპარაკი“⁴⁶. ვიმეორებთ: გავლენათა გამორიცხვა და უგულვებელყოფა, რასაკვირველია, გაუმართლებელია, მაგრამ, ამასთანავე, ამა თუ იმ ერის პოეზიაში რითმის გენეზისის რთულ პროცესთა ახსნა მარტოოდენ ლიტერატურულ გავლენებზე დაყრდნობით, ასევე მცდარია და დაუშვებელი. ამ პროცესთა გამომწვევი ძირითადი მიზეზები თვით მოცემული ენის წიაღშია საძიებელი. ამ წიაღს კი უცილობლად მივყავართ პოეტური ფოლკლორის ფესვებამდე. ჩვენთვის ამჭერად ძნელი დასადგენია ამა თუ იმ ერის ხალხურ პოეზიაში როდის ჩაისახა რითმა, ვინაიდან ფოლკლორული ტექსტების ფიქსაცია საქმოდ გვიანდელ მოვლენას წარმოადგენს. სწორედ ეს გარემოება ქმნის ძირითად დაბრკოლებას ხალხური რითმის გენეზისის საკითხთა გარკვევისათვის. უძველესი ჩინური ხალხური სიმღერების („შიძინის“) ჩაწერა აღრევე დაიწყეს (VI—V სს. ჩვ. წელთაღრიცხვამდე) და ამიტომაც მა-

რამიძის, პ. ინგოროყვას, კ. კეკელიძის, ა. შანიძის რედაქციით, ტ. 2. თბ., 1934; ნოდარ ციციშვილი, შვიდი მთიები, კ. კეკელიძის რედაქციით, თბ., 1930; „იოსებზღიბხანიანის“ ქართული ვერსიები, ნაწ. I, თბ., 1927; თეიმურაზ I, აღ. ბარამიძის და გ. ჯაკობიას რედაქციით, თბ., 1934; კ. კეკელიძე, მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ-ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი, „ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. VII, თბ., 1951, 171—173; დ. კობიძე, შაჰ-ნამეს ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები, თბ., 1959; აღ. გვახაჩია, „იოსებზღიბხანიანის“ ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები, თბ., 1958.

⁴⁶ ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, 1953, 195.

თი სარიტმო სისტემა ექვეს არ იწვევს. მაგრამ ვიცით კი, რა მდგომარეობა იყო სხვა ერების ფოლკლორში? მათს ჩაწერასა და შესწავლას ზომ, უმთავრესად, ბოლო ორი საუკუნის მანძილზე მიჰყვეს ხელი. ხალხური შელოცვები, იავნანები, ანდაზები, სიმღერები და სხვა პოეტური ტექსტების უმრავლესობა, რომლებშიც რითმები უხვად გვხვდება, ბევრად აღრინდელია. ვიდრე ამავე ენებზე შექმნილი ლიტერატურა. ფოლკლორისტულ ნაშრომებში ნათლად არის ნაჩვენები, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია რითმის როლი ხალხურ პოეზიაში⁴⁷ და ამ საკითხზე აღარ შევაჩერებთ მკითხველთა ყურადღებას.

მაშასადამე, რითმის წარმოშობის უპირველეს საწყისად პოეტური ფოლკლორი გვევლინება, ხოლო ლიტერატურული გავლენები, რომელთა მნიშვნელობა ზოგ შემთხვევაში მართლაც საგარძნობია, უკვე მეორად ეტაპს წარმოადგენს და ამდენად, უმთავრეს განმსაზღვრელ ფაქტორად არ ჩაითვლება.

* * *

რითმის რაობისა და გენეზისის პრობლემები, ბუნებრივია, არ ამოწურავს იმ უაღრესად საინტერესო საკითხთა მრავალფეროვნებას, რომელსაც რითმის თეორიაში ვხვდებით (ამ საკითხთა შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი). რითმის ფუნქციათა სიმრავლე და ნაირგვარობა მეცნიერთა წინაშე აყენებს ახალ-ახალ პრობლემებს, რომელთა წარმოჩენა და სათანადო დონეზე შესწავლა ხშირად სცილდება ლიტერატურისმცოდნეობის ფარგლებს და ლინგვისტურ კვლევა-ძიებას მოითხოვს. რითმის ფონეტიკის, მორფოლოგიის, სინტაქსური მიმართებების, სემანტიკისა თუ სხვა საკითხთა მეცნიერული ანალიზის გარეშე ამ მოვლენის (ე. ი. რითმის) ყოველმხრივი და მეტნაკლებად ამომწურავი შესწავლა შეუძლებელია. არა მარტოდენ რითმის, არამედ საერთოდ პოეტიკის პრობლემების (როგორებადაც გვევლინება პოეტური ენის, სტილის, მეტრიკის, ინტონაციის, სემანტიკისა და სხვა საკითხები...) დეტალური შესწავლის აუცილებლობამ წინა პლანზე წამოსწია არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ ზუსტ მეცნი-

⁴⁷ ელ. ვირსალაძე, ლირიკა, კრებ.: «ქართული ხალხური პოეტური შე-
შოქმედება», 2, თბ., 1968, 245—331; ქ. ბარდაველიძე, ქართული ხალ-
ხური ლექსთწყობის საკითხები (რეფრენი, სტროფი, რითმა), თბ., 1960, 44—68;
П. Г. Богатырев, Художественные средства в юмористическом ярма-
рочном фольклоре, в. кн.: «Славянские литературы, IV международный
съезд славистов (Прага, август, 1968). Доклады советской делегации», М.,
1968; Д. Самойлов, книга о русской рифме, М., 1973, 13—19; P. Ver-
gier, Le vers français, v. I, Paris, 1931, 142, 187.

ერებათა, კერძოდ მათემატიკური მეთოდების გამოყენების საკითხიც⁴⁸. პოეტიკის პრობლემათა სტრუქტურულ-სემიოტიკური და მათემატიკურ-სტატისტიკური მეთოდებით კვლევამ უდავოდ საინტერესო ნაყოფი გამოიღო, რაზედაც ნათლად მეტყველებს ის შედეგები, რომლებიც ბოლო დროის სამეცნიერო ლიტერატურაში დასტურდება⁴⁹. მიუხედავად ამისა, არ ცხრება დისკუსია ლიტერატურის-მცოდნეობაში სტრუქტურულ-სემიოტიკური და ზუსტ მეცნიერებათა მეთოდების გამოყენების მომხრეთა და მოწინააღმდეგეთა შორის⁵⁰.

⁴⁸ P. O. Якобсон, *Поэзия грамматики и грамматика поэзии*, в сб.: «Poetics, Poetyka, Poetika», Warszawa, 1961; შიხვე, *Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики*, «IV Международный съезд славистов. Материалы дискуссии», I, М., 1962; Л. Долежал, *Вероятностный подход к теории художественного стиля*, журн.: «Вопросы литературы», № 2, 1964, 101—103; А. Прохоров, *Математический анализ стиха*, журн.: «Наука и жизнь», № 6, 1964; А. Жолковский, Ю. Щеглов, *Структурная поэтика — порождающая поэтика*, журн.: «Вопросы литературы», № 1, 1967; R. Jacobson, *Linguistics and Poetics, Style in Language*, N. Y., 1960; S. Saporta, *The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language, Style in Language*, N. Y., 1960; St. Ullman, *Language and Style Oxford*, 1964; E. Stankiewicz, *Linguistics and the Study of Poetic Language, Style in Language*, Cambridge, Massachusetts, 1966; L. Dolezel, *The Prague School and the Statistical Theory of Poetic Language, "Prague Studies in Mathematical Linguistics"*, 2, Praha, 1968.

⁴⁹ იხ.: რ. იაკობსონის, ი. ლოტმანის და სხვა ავტორთა ზემოთ დამოწმებული ნაშრომები აგრეთვე: А. Н. Колмогоров, *Пример изучения метра и его ритмических вариантов*, сб.: «Теория стиха», Л., 1968; А. Н. Колмогорова, А. В. Прохорова, *О дольнике современной русской поэзии*, журн.: «Вопросы языкознания», № 1, 1964; Р. М. Фрумкина, *Применение статистических методов в изучении языка*, сб.: «О точных методах исследования языка», М., 1961; Р. М. Фрумкина, *Статистические методы изучения лексики*, М., 1964; М. Л. Гаспаров, *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, М., 1974; М. Л. Гаспаров, *Статистическое обследование русского трехударного дольника*, «Теория вероятностей и ее применения», т. 8, вып. I, 1963, 102—108; М. Л. Гаспаров, *К семантике дактилической рифмы в русском хоре*, в сб.: «Slavic Poetics», Hague, 1973, 143—150.

⁵⁰ П. О. Палиевский, *О структурализме в литературоведении*, журн.: «Знамя», № 12, 1963; Б. Зарецкий, «Время обратиться к новой цели», журн.: «Вопросы литературы», № 10, 1967; В. В. Иванов, *О применении точных методов в литературоведении*, журн.: «Вопросы литературы», № 10, 1967; Л. Коган, *Сохнет ли сокол без змеи?*, журн.: «Вопросы литературы», № 1, 1967; С. Ломинадзе, *Верна ли точность?*, журн.: «Вопросы литературы», № 0, 1967; М. Сапаров, *Три «структурализма» и структура произведения искусства*, журн.: «Вопросы литературы»,

ეს პოლემიკა ზოგჯერ ხასიათდება ხოლმე უკიდურესად პოლარული, ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებებითა და დებულებებით. ერთი მხრივ, „ტრადიციული“ ლიტერატურისმცოდნეობის მომხრეთა სასტიკი გალაშქრებანი პოეტიკაში ზუსტი მეთოდების გამოყენების წინააღმდეგ, რასაკვირველია არ შეიძლება იქნეს გამართლებული, ხოლო მეორე მხრივ, ლინგვისტურ-სტრუქტურალისტური და მათემატიკურ-სტატისტიკური მეთოდოლოგია პოეტიკაში არ უნდა იქცეს თვითმიზნად. აქ საჭიროა ზომიერების დაცვა. უდავოდ სწორ პოზიციას იცავდა ვ. ვ. ვინოგრადოვი, როდესაც მოითხოვდა ლინგვისტური და ლიტერატურისმცოდნეობის მეთოდების სინთეზს და ამ გზით მხატვრული ნაწარმოების კომპლექსური შესწავლის აუცილებლობას¹.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ არამც თუ მთლიანად მხატვრული ნაწარმოები, არამედ ყოველი პოეტიკური მოვლენა თავისი ბუნებით სინთეზური ხასიათისაა და წარმოადგენს რთულ კომპლექსურ კონსტრუქციას, რომელიც დეტალურ შესწავლას მოითხოვს. ამ მოვლენათა მეცნიერული ანალიზი ერთბაშად არ შეიძლება განხორციელდეს. მათი შესწავლა აუცილებლად მოითხოვს კვლევის სხვადასხვა დონეს. ყოველი მათგანის მონაცემთა შემდგომი შეჯამებისა და განზოგადების შედეგად მივიღებთ სრულ სურათს, რაც გამოააშკარავებს მხატვრული ქმნილების კომპლექსურ არსს და დაგვეხმარება მის სრულყოფილ შემეცნებაში. ვფიქრობთ, ეს არის ერთადერთი სწორი გზა პოეტიკური მოვლენების მეცნიერული კვლევა-ძიებისა.



სპარსული რითმის მეცნიერულ შესწავლას ხანგრძლივი ისტორია არა აქვს. მიუხედავად იმ დიდი ინტერესისა, რომელსაც მსოფლიოს ირანისტიკა იჩენდა სპარსული ლიტერატურისა და, განსაკუთრებით, კლასიკური პოეზიის მიმართ, უნდა აღინიშნოს, რომ სპარსული პოეტიკა მეცნიერული თვალსაზრისით თითქმის არ ყოფილა შესწავლილი. პირველი მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ნაშრომები ჩნდება გა-

№ 1, 1967; Л. Тимофеев, Сорок лет спустя..., журн. «Вопросы литературы», № 4, 1963; Е. Эрмилова, Поэзия и математика, журн. «Вопросы литературы», № 3, 1962; Ю. М. Лотман, Литературоведение должно быть наукой, журн. «Вопросы литературы», № 1, 1967; Э. Чеплевич, Целостен ли структурный анализ? журн. «Вопросы литературы», № 7, 1974; ა. გაწერელია, ვეფხისტყაოსნის პოეტუკის ზოგიერთი საკითხი, თბ., 1974, 55—71.

¹ В. В. Виноградъ в; Стилистика; Теория поэтической речи; Поэтика, М., 1963, 170—187.

სული საუკუნის 70-იან წლებში⁵². თავის დროზე ამ გამოკვლევებმა უარესად დიდი როლი შეასრულეს, მაგრამ დღეისათვის მათში მოცემული ცნობები, რასაკვირველია, აღარ არის საკმარისი. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ნაშრომები ემყარებოდნენ მხოლოდ შუა საუკუნეების პოეტიკური ტრაქტატების მონაცემებს და ფაქტიურად მათ კომენტარებს წარმოადგენდნენ. გარდა ამისა, მათში ძირითადი ყურადღება ლექსთწყობის პრობლემაზე იყო გამახვილებული, ხოლო პოეტიკის სხვა საკითხები (მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხები, რითმის თეორია და სხვ.) თითქმის უყურადღებოდ იყო მიტოვებული. მაგალითად გარსენ დე ტასის ზემოთ დასახელებული გამოკვლევა „აღმოსავლეთის მუსლიმანთა რიტორიკა და ლექსთწყობა“ ემყარება მხოლოდ ერთ წყაროს: მირ შამს ედ-დინ დეპლევის — „ჰადაიყ ალ-ბალაყას“, ხოლო ჰ. ბლოხმანის „სპარსული ლექსთწყობა“ საიფისა და აბდ ორ-რაჰმან ჯამის ტრაქტატების კომენტარებულ თარგმანს წარმოადგენს.

სპარსული პოეტიკის საკითხთა გარკვევის აუცილებლობას, რასაკვირველია, ყველა ირანისტი გრძნობდა და ამით იყო განპირობებული ის ფაქტი, რომ სპარსული ენის გრამატიკის სახელმძღვანელოებს ხშირად მოკლე პოეტიკურ ცნობარსაც ურთავდნენ ხოლმე. მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც ძირითადი ყურადღება ისევ და ისევ ლექსთწყობას ეთმობოდა.

სპარსული ლიტერატურის ისტორიებშიც (ჰ. ეთე, ჰ. ჰორნი, ე. ბრაუნე, ე. ბერტელსი, ი. რიპკა, დ. კობიძე, ი. ბრაგინსკი, ა. არბერი და სხვ.)⁵³, რასაკვირველია; ვხვდებით პოეტიკის ცალკეულ საკითხებზე მსჯელობას, ხშირ შემთხვევაში უარესად საინტერესო და მნიშვნელოვანი პრობლემების დასმასაც, მაგრამ ეს ყოველივე კიდევ უფრო ნათლად გამოჰკვეთს ხოლმე სპარსული პოეტიკის მონოგრაფიული შესწავლის აუცილებლობას.

⁵² H. Blochmann, *The prosody of the Persians*, Calcutta 1872; M. Garcin de Jassy, *Rétorique et prosodie des langues de L'Orient musulman* Paris, 1873.

⁵³ დ. კობიძე, ახალი სპარსული ლიტერატურა, I, თბ., 1946; Е. Э. Бертельс, *История персидско-таджикской литературы*, М., 1960; И. С. Брагинский, *Из истории таджикской народной поэзии*, М., 1956; B. E. The, *Neupersische Literatur, Grundriss der iranischen Philologie*, B. II, Strassburg, 1894—1904, 212—368; E. Browne, *A Literary History of Persia*, III, Cambridge, 1928; P. Horn, *Geschichte der persischen Literatur*, Leipzig, 1909; J. Ripka, *Iranische Literaturgeschichte*, 1959; Leipzig; A. Arberry, *Classical Persian Literature*, London, 1958.

თანამედროვე ირანში ამ მხრივ საკმაოდ დიდი მუშაობაა ჩატარებული. გამოცემულია შუა საუკუნეების ავტორთა (რაშიდ ელ-დინ ვათვათის, შამს ელ-დინ მოჰამედ ებნ ყაის არ-რაზის, მოჰამედ ებნ რომარ არ-რადუიანისა და სხვათა) უმნიშვნელოვანესი პოეტიკური ტრაქტატების ტექსტები⁵⁴, უახლესი გამოკვლევები სპარსული პოეტიკის შესახებ⁵⁵ და სხვ... მაგრამ რამდენადაც ამომწურავი არ უნდა იყოს ირანელ ავტორთა შრომები, მათ ერთი ჩრდილოვანი მხარე მაინც აქვთ, სახელდობრ ის, რომ ამ ნაშრომებში არ არის ცდა სპარსული პოეტიკის მონაცემთა ე. წ. ევროპულ პოეტიკასთან შეპირისპირებისა. მათში, როგორც წესი, განხილულია ტრადიციული პოეტიკის ნორმები იმავე თვალთახედვით, რომლითაც ისინი იქმნებოდნენ რამდენიმე საუკუნის წინ. გამონაკლისს წარმოადგენს ცნობილი ირანელი მეცნიერის ფარეზ ნათელ ხანლარის საფუძვლიანი გამოკვლევა სპარსული ლექსთწყობის შესახებ⁵⁶, რომელშიც ავტორი ცდილობს კლასიკური არუზის (პროსოდის) საკითხების თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე განხილვას.

ჩვენს ქვეყანაში შეიქმნა რამდენიმე საყურადღებო ნაშრომი, რომლებშიც უშუალოდ პოეტიკის საკითხებია განხილული. მათ შორის ბ. ი. სირუსის⁵⁷, თ. ზეჰნის⁵⁸, ა. მირზოევის⁵⁹, ა. ბერტელსის⁶⁰,

⁵⁴ ارشيدالدين وطواط 'هدائق السحر في دقائق الشعر' باهتمام عباس اقبال، تهران، ۱۳۱۶؛ شمس الدين محمدبن قيسى الرازى 'المعجم فى معاير اشعار المعجم' بتصحيح محمد قزوينى، تهران ۱۳۳۸؛

محمد بن عمر الرديانى، ترجمان البلاغه، استانبول، ۱۳۲۸

⁵⁵ مجيد يكتائى، نوپردازى در نقد شعر و سخن سنجى، تهران ۱۳۴۲؛ زهراى خانلرى، راهنماى ادبيات فارسى، تهران ۱۳۴۱؛ محمود نشاد، زيب سخن يا علم بديع فارسى، تهران ۱۳۴۲

⁵⁶ پرويز ناتل خانلرى، تحقيق انتقادى در عروض فارسى و چگونگى تحول اوزان غزل، تهران، ۱۳۲۹

⁵⁷ Б. И. Сирус, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953.

⁵⁸ Т. Н. Зехни, Санъатҳои бадеи дар шеъри тоҷикӣ, Сталинабад,

1960.

⁵⁹ А. М. Мирзоев, Рудаки и развитие газели, Сталинабад, 1958.

⁶⁰ А. Е. Бертельс, Примечания, в кн.: Вахид Табризи, Джем'и мухтасар, М., 1959.

ა. ა. აზერის⁶¹, მ. ნ. ოსმანოვის⁶², ა. თაბათაბაისა⁶³ და სხვათა ნაშრომები. ამათგან რითმის თეორიის საკითხები განხილულია მხოლოდ ბ. ი. სირუსისა და ა. ა. აზერის შრომებში (ჩვენ მათ შესახებ უფრო დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება მსჯელობა).

ქართველ ირანისტთა ნაშრომებიდან ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია მ. ხუბუას წერილი „სარიტმო ერთეულებისათვის სპარსულ ბაჰთებში“⁶⁴, რომელშიც განხილულია, ძირითადად, სპარსული ომონიმური რითმების ზოგიერთი სახეობა; დ. კობიძის ნაშრომები, განსაკუთრებით „ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან“⁶⁵, რომელშიც მრავალი საინტერესო საკითხია შესწავლილი და ახსნილია არსი აღმოსავლური პოეტიკური ტერმინებისა (დუბებითი, ყაზალი, ყაფია, ზუყაფიათინი, თეჯნისი, მაჯამა, რობაი, მუსტაზადი, მუხამბაზი, მუსამათის ტიპის სალექსო ფორმები, ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი და სხვ.). უნდა აღინიშნოს, რომ დ. კობიძის ინტერესები სცილდება კლასიკური და აღორძინების ხანის სპარსულ-ქართული პოეტიკური ურთიერთობის სფეროს და თანამედროვე ქართულ პოეზიაშიც იჭრება. ამ მხრივ საინტერესოა მისი გამოკვლევები გ. ტაბიძის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხის შესახებ⁶⁶.

საყურადღებოა ე. მეტრეველის ნაშრომი, რომელიც ნიჰამისა და რუსთაველის პოეზიის ურთიერთობის საკითხებს ეხება⁶⁷ და სპარსულ-ქართული პოეტიკური პრობლემების განხილვას წარმოადგენს.

⁶¹ А. А. Азер, Персидское стихосложение и рифма (Автореферат диссертации на соиск. ученой степени доктора филологических наук), М., 1967; მისივე, Рифма персидского стиха, в сб.: «Проблемы восточного стихосложения», М., 1973, 16—24.

⁶² М.-Н. О. Османов, Стиль персидско-таджикской поэзии, М., 1974.

⁶³ А. Табатабани, Заметки о рифме в «Шах-наме», в сб.: Проблемы восточного стихосложения, М., 1973, 77—79.

⁶⁴ მ. ხუბუა, სარიტმო ერთეულებისათვის სპარსულ ბაჰთებში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. IV, № 5, 1943, 491—493.

⁶⁵ დ. კობიძე, ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბ., 1969, 246—277 (უფრო ადრე დაიბეჭდა თბილისის უნივერსიტეტის შრომებში, ტ. 91, აღმოსავლეთმცოდნეობის სერია, II, 134—159). იხ. აგრეთვე, დ. კობიძე, მუხამბაზი, „ახალგაზრდა სტალინელი“, 11 თებერვალი, 1955.

⁶⁶ დ. კობიძე, ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი გ. ტაბიძის პოეზიაში, „დროშა“, № 12, 1967, 10; მისივე, გ. ტაბიძე და აღმოსავლური ლექსთწყობის საკითხები, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბ., 1969, 351—361.

⁶⁷ ე. მეტრეველი, რამდენიმე საკითხი ნიჰამისა და რუსთაველის ლიტერატურული ურთიერთობიდან (საკანდიდატო დისერტაცია), 1946.

უარესად საინტერესო საკითხებია შესწავლილი ა. გვახარიას ნაშრომებში „რუდაქის პოეტიკა“⁶⁸ და „შინაგზანი რითმის ისტორიიდან“⁶⁹. პირველში მოცემულია X საუკუნის სპარსულ პოეზიაში და კერძოდ, რუდაქის შემოქმედებაში გამოყენებული სალექსო ფორმები, საზომები, ეფონიის საკითხები, შედარება-მეტაფორები და სხვ., ხოლო მეორე ნაშრომში — სპარსულსა და ქართულ პოეზიაში შინაგან რითმაზე აგებულ ლექსთა სახეობანი.

ზემოთ ჩამოთვლილ ნაშრომთა მეცნიერული ღირებულება უარესად დიდია, ვინაიდან მათში განხილულია როგორც ტრადიციული სპარსული პოეტიკის ნორმები, ასევე მათი მიმართება ქართულ პოეტურ კულტურასთან.



წინამდებარე ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს სპარსული კლასიკური რითმის სტრუქტურულ სისტემათა კვლევა⁷⁰. ეს საკითხი ირანისტიკაში ამ თვალსაზრისით დღევანდლამდე არ ყოფილა შესწავლილი. ნაშრომში განხილულია კლასიკური პერიოდის (X—XV სს.) სპარსული რითმის ფონეტიკურ, მორფოლოგიურ და მეტრულ სტრუქტურათა სისტემები; გამოაშკარავებულია შესაძლებელ სტრუქტურულ ნაირსახეობათა ვარიანტები, გამოთვლილია მათი სიხშირე, დადგენილი და ახსნილია ის კანონზომიერებანი, რომელთაც სპარსულ სარიტმო სისტემაში ვხვდებით. განსაკუთრებული ყურადღება აქვს დათმობილი რ ე დ ი ფ ი ს, როგორც ყველაზე ნაკლებშესწავლილი და ამავე დროს, უარესად მნიშვნელოვანი სარიტმო კომპონენტის სტრუქტურას, მის ბუნებასა და ხასიათს, მის სემანტიკურ დატვირთულობასა და სინტაქსურ მიმართებას სარიტმო სიტყვასთან.

წინამდებარე ნაშრომში გამოთქმულ მოსაზრებებს საფუძვლად უდევს 100 000-მდე სარიტმო სიტყვის სტრუქტურული ანალიზი, რომელთა აღნუსხვა დაემყარა სტატისტიკური აღრიცხვის შედეგად მო-

⁶⁸ ა. გვახარია, რუდაქის პოეტიკა, კრებ. რუდაქი, თბ., 1957, 69—118.

⁶⁹ ა. გვახარია, შინაგანი რითმის ისტორიიდან, კრებ. ძველი ქართული მწერლობის საკითხები, II, თბ., 1964, 111—121.

⁷⁰ ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგნებულად არ ვხმარობთ ტერმინს „სპარსულ-ტაჯიკური“, რათა უფრო თვალსაჩინოდ გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან სპარსული კლასიკური რითმა (რომლის შესაძლებლობანი არაბული დამწერლობის თავისებურებათა გამო საკმაოდ იყო შეზღუდული და მტკიცედ განსაზღვრულ ნორმებს ექვემდებარებოდა) და თანამედროვე ტაჯიკური რითმა, რომელიც ახალი ანბანური გრაფიკის წყალობით სრულიად განთავისუფლდა ძველი ფორმალურ-კანონიკური სავალდებულო მოთხოვნებისაგან.

პოეზულ მონაცემებს. ეს რიცხვი, რასაკვირველია, არ მოიცავს სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში გამოყენებულ რითმათა მთელ რაოდენობას, მაგრამ ტიპოლოგიის თვალსაზრისით გვაძლევს სპარსული სარიტმო სისტემის სავსებით ნათელსა და ამომწურავ სურათს.

ჩვენი განცხადება სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ეს უაღრესად შრომატევადი და მნიშვნელოვანი საქმე საბოლოოდ დასრულებულად მიგვაჩნდეს. პირიქით, ჩვენ მიერ ჩატარებულ კვლევას ვთვლით პირველ და აუცილებელ ეტაპად სპარსული რითმის მეცნიერული შესწავლისა, რომელიც საკმაოდ ხანგრძლივსა და მასშტაბურ მუშაობას მოითხოვს.

სპარსული რითმის ტრადიციული თეორია და მისი
ახლებური გააზრების ცდები

ისლამამდელი ირანული პოეტიკური ნააზრევი, თუ კი ასეთი რამ საერთოდ არსებობდა, ჩვენამდე არ მოღწეულა. სპარსული რითმის ტრადიციული თეორია (المعاني), ისევე როგორც პოეტიკა მთლიანად, კლასიკური პერიოდის დასაწყისშივე დაემყარა არაბული პოეტიკის პრინციპებს, რომლებიც სპარსული ენის სისტემისა და ლექსის ბუნებისათვის თავიდანვე უცხო იყო და არაორგანული¹. ირანელმა პოეტებმა არაბული ლექსის ნორმები შემოქმედებითად მიუსადაგეს სპარსულ პოეზიას და ამ უჩვეულო „სელექციას“ მეტნაკლები წარმატებით გაართვეს თავი. თეორია კი თეორიად დარჩა. სრულიად განსხვავებული ენის (ე. ი. არაბულის) ლექსიკური მოდელების გართმევის წესთა მექანიკურმა გადმოტანამ სპარსულისათვის საკმაოდ მძიმე შედეგი გამოიღო. სპარსული ლექსის გართმევის მარტივი ნორმები არაბული სქოლასტიკური თეორიის შემოტანის შედეგად იმდენად გართულდა და გაბუნდოვანდა, რომ თვით შუა საუკუნეების თეორეტიკოსებისთვისაც წინააღმდეგობებით აღსავსე ამოცანად იქცა. დიდი ხნის მანძილზე სკრუპულოზურად მუშავდებოდა და ზუსტდებოდა ისეთი დეტალები, რომლებსაც სპარსული რითმის ბუნებისათვის არსებითი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, ხოლო ისეთი საკითხები, რომლებიც საკუთრივ სპარსული რითმისათვის იყო დამახასიათებელი, ან საერთოდ ყურადღების გარეშე რჩებოდა, ან კიდევ არასწორი ახსნა ეძებნებოდა, რათა არაბული სქოლასტიკური სისტემა არ დარღვეულიყო. ეს ხელოვნურად თავსმოხვეული თეორია საფუძვლად დაედო მთელ სპარსულ კლასიკურ პოეტიკას და XX საუკუნემდეც კი მოაღწია. თანამედროვე ირანულ სამეცნიერო ლიტერატურაში დღესაც ვხვდებით იმავე კატეგორიებითა და ტერმინოლოგიით მსჯე-

¹ J. Ripka, Iranische Literaturgeschichte, Leipzig, 1959, 94.

ლობას, რომლებიც შუა საუკუნეების სქოლასტიკოს-თეორეტიკოსთა მიერ იყო შემუშავებული².

არაბულ-სპარსული ტრადიციული რითმის თეორია ყურადღებას იწვევს, უპირველეს ყოვლისა, თავისი პედანტურ-ანალიტიკური ხასიათით. მასში ყოველი მოვლენა უკიდურესად დანაწევრებულია და არსად ვხვდებით განზოგადების ცდას. რითმის (კლაუზულის) შემადგენელ ყოველ ასოსა თუ ბგერას (არაბულ დამწერლობაში მოკლე ხმოვნებს არ გაჩნიათ შესაბამისი გრაფიკული ასო-ნიშანი) თავისი სახელი აქვს მიკუთვნებული. ამასთანავე გათვალისწინებულია ყოველი მათგანის ადგილი კლაუზულის სტრუქტურაში. ერთსა და იმავე ბგერას სხვადასხვა პოზიციაში სხვადასხვა სახელი ჰქვია და სხვ. მისთ... აღმოსავლურმა პოეტიკამ არ იცოდა მარცვლის ცნება და ამიტომ მთელი ყურადღება რითმის შემადგენელ ცალკეულ ბგერებზე იყო გადატანილი. ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა რთულ ვითარებას შექმნიდა ასეთი სქოლასტიკური მეთოდი. შედეგად მივიღეთ რითმათა მრავალვარიანტოვანი, უალრესად დანაწევრებული კლასიფიკაცია, რომელიც არარაციონალურია და ვერ ასახავს სპარსული რითმის ჰერმეტიკ ბუნებას. ამასთანავე, უალრესად ართულებს სპარსული რითმის თავისებურებათა გარკვევის საკითხს. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ შუა საუკუნეების პოეტიკურ ტრაქტატთა ავტორების მიერ ამა თუ იმ მოვლენის ფორმულირება ყოველთვის იდენტური არ არის, ხშირია აზრთა სხვადასხვაობა, შეცდომები და სხვა მისთანანი... რაც მთავარია, ამ თეორიაში მთელი ყურადღება გადატანილია მხოლოდ კლაუზულაზე და სრულიად უყურადღებოდ არის დატოვებული რითმის სემანტიკური მხარე და მისი, როგორც პოეტიკური მოვლენის, მრავალწახნაგოვანი ფუნქცია. შამსე ყაისის (XIII ს.) ტრაქტატში³ რითმის თეორიას 150 გვერდი აქვს დათმობილი, აქედან 55 გვერდამდე უჭირავს მხოლოდ ერთი ასოს (რავე) გამოყენების ყველა კონკრეტულ შემთხვევას სათანადო მაგალითებითურთ. ცხადია, საკითხისადმი ასეთი ცალმხრივი და პედანტური მიდგომა ვერ დააკმაყოფილებდა მეცნიერების თანამედროვე მოთხოვნებს და ამიტომაც ამ უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე შეინიშნება სპარსული რითმის თეორიის მეცნიერული თვალსაზრისით გადასინჯვისა და ახლებური

² 1300. 'مجدد یکتائی'، نوپردازی در نقد شعر و سخن سنجدی 'تهران' 1300. 'سید محمود نشاط'، زیب سخن یا علم بدیع پارسی 'تهران' 1342. 'زهرای خانلری'، راهنمای ادبیات فارسی 'تهران' 1341.

³ شمس الدین محمد بن قیس الرازی، المعجم فی معایز اشعار العجم، تصحیح محمد بن عبد الوهاب قرظینی، 'تهران' 1338.

სისტემატიზაციის ცდები. მაგრამ სანამ მათ განხილვას შევუდგებოდეთ, გადავხედოთ იმ ძირითად პრინციპებს, რომლებიც საფუძვლად ედო სპარსულ ტრადიციულ პოეტიკას და, კერძოდ, რითმის თეორიას.

დავიწყოთ თვით რითმის განსაზღვრებით. შამსე ყაისი, მიუხედავად იმისა, რომ რითმის თეორიას თავის ტრაქტატში საკმაოდ დიდ ადგილს უთმობს, რითმის ცნებას უაღრესი ლაკონურობით განსაზღვრავს: „იცოდე, რომ რითმა არის ბეითის უკანასკნელი სიტყვის ნაწილი, იმ პირობით, რომ ეს სიტყვა სხვა ბეითების ბოლოს არსად შეორდება იმავე ფორმითა და მნიშვნელობით. და თუ შეორდება, მას რელიფს უხმობენ, ხოლო რითმა მის წინ იქნება“⁴.

აზღვრ-რაჰმან ჯამი (XV ს.) თავის ტრაქტატში **قصص** შამსე რითმის ასეთ განმარტებას გვაძლევს: „იცოდე, რომ ირანელი პოეტებისათვის (დედანშია „აჯამის პოეტებისათვის“, ვ. კ.) რითმა არის ის, რისი გამეორებაც ბეითების ბოლოს ითვლება აუცილებლად ან სასურველად, თუ იგი დამოუკიდებლად კი არ წარმოითქმის, არამედ სიტყვის ნაწილს წარმოადგენს, ანდა რაიმეს ამგვარს. ზოგიერთნი (ბეითის) ბოლო სიტყვას მთლიანად რითმას ეძახიან, სხვანი კი მხოლოდ „რავე“-ს უხმობენ რითმას“⁵.

ვაჰიდ თაბრიზი (XV ს.) იძლევა უფრო ვრცელსა და საინტერესო განსაზღვრებას (მოგვაქვს ეს ადგილი მთლიანად): „იცოდე, რომ რითმას „კაჟია“-ს იმიტომ უწოდებენ, რომ იგი ლექსს უკან (კეფაში, ვ. კ.) მოუღის“⁶. როდესაც ერთი კაცი მეორეს კვალდაკვალ მიჰყვება, ამბობენ მის კეფას მისდევსო.

რითმა, ძირითადად, ერთი ასოა და ამ ასოს არაბნი „რავე“-ს უწოდებენ. ხოლო (სიტყვა) „რავე“ მომდინარეობს „რავა“-საგან. „რავა“ ეწოდება თოკს, რომლითაც აქლემს ტვირთს აბამენ. და როგორც ამ თოკით ებმის აქლემს ტვირთი, (ასევე) ასო „რავეთ“ იკვრის ლექსი და მის გარეშე ლექსი ვერ გაიმართება. ეს ასო ისე უნდა გამეორდეს, რომ ყოველ ბეითში ერთსა და იმავე ადგილზე მოვიდეს, რათა ლექსი გაეწყოს. ის ასო, რომელსაც „რავე“-სათვის აირჩევენ,

⁴ იქვე, გვ. 202.

⁵ H. Blochmann. The Prosody of the Persians, Calcutta, 1872, 7.

⁶ დედანშია: **قصص** از قفاى اجزای شعر در آید. (არაბ კაჟა) „კეფა“-ს ნიშნავს; შდრ. ქართული „კეფა“, ხოლო თვით ტერმინი **قصص** (არაბული გამოთქმით „კაჟია“-რიჰმა) — ფაშურ ტერმინს „კაჟია“. ანალოგიურ განმარტებას გვაძლევს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ხელნაწერი: **علم قافية**, كتاب، p—223, 4r.

უნდა ეკუთვნოდეს თვით სიტყვას, ე. ი. ეს ასო სიტყვას რომ ჩამოსცილდეს, იგი უაზრობად იქცევა.

ზრეთვე უთქვამთ, რომ რითმა არსებობს ორი სახისა: ძირითადი (اصلی „ასლი“) და მართული (معمولی „მა'მული“). ძირითადი ასეთია راس (რასთ) და ماست (მასთ), ხოლო მართული — هواس (ჰავასთ) და کجاست (ქოჯასთ), რადგან სიტყვები: راس და ماست ძირითად (ფუძისეულ, ვ. კ.) სიტყვებს წარმოადგენენ, ხოლო (სიტყვები) هواس და کجاست მართულს, ვინაიდან کج და هواس ფუძეებია, რომლებსაც მიმატებული აქვთ (ასოები) „სინი“ და „თა“, და ყველა რითმას ასევე აგებენ. თუმცა რითმა, ძირითადად, ერთი ასოა, მას მიაკუთვნებენ აგრეთვე სხვა რვა ასოსაც: ოთხ ასოს, რომლებიც წინ უძღვის ასო „რავნს“, რომელიც (თავისთავად) რითმის საფუძველს წარმოადგენს, და ოთხ ასოს, რომლებიც „რავნს“ შემდგომ მოუდის. „რავნს“ წინამავეალო ოთხი ასოა: „ალიქე თა'სის“, „დახნლ“, „რიდქ“ და „ყადლ“, ხოლო „რავნს“ მომდევნო ოთხი ასო კი — „ვასლ“, „ხორჭყ“, „მაზნლ“ და „ნაზრე“ იქნება“⁷.

როგორც ვხედავთ, აღმოსავლელი თეორეტიკოსები რითმის საფუძველად მიიჩნევდნენ ერთ ასოს, რომელსაც „რავნს“ ეწოდებოდა. „რავნს“ წინამავეალ თუ მომდევნო ასოთა ერთობლიობა, რომლის გამეორება სავალდებულო იყო მოცემული ლექსის ყველა სარიტმო სეგმენტში, ჰქმნიდა კლაუზულას. რითმისა და კლაუზულის ცნება ამ შემთხვევაში იგივეობრივ სიდიდეებს წარმოადგენს. ეს მიმართება გრაფიკულად ასეთ გამოსახულებას მიიღებს:

$$R=K \quad !$$

სადაც R — აღნიშნავს რითმას, ხოლო K — კლაუზულას.

მაგრამ როგორც აბდ ორ-რაჰმან ჯამის განმარტებიდან ირკვევა, არსებულა სხვა შეხედულებაც, რომლის მიხედვითაც „რითმა“ შეიცავდა მთელი სიტყვის გაგებასაც. ამ შემთხვევაში მივიღებთ ასეთ ტოლობას:

$$R=A+K$$

სადაც A — ანაკრუზის აღმნიშვნელია. (მკითხველს შევახსენებთ, რომ სარიტმო სიტყვის მახვილიანი ხმოვნის მომდევნო ნაწილს კლაუზულა ეწოდება, ხოლო წინა (უმახვილო) ნაწილს — ანაკრუზა). რითმის (კლაუზულის) შემადგენელ ასოთა რიცხვი, ტრადიციული

⁷ Вахид Табризи, Джам'и мухтасар, Критический текст, перевод и примечания А. Е. Бертельса, М., 1959, 77—78 (სპარს. ტექსტი 105—106).

თეორიის თანახმად, უდრის 9-ს. მათი კლასიფიკაციისათვის უმჯობესია ცხრილს მივმართოთ (მაგალიტები თვალსაჩინოებისათვის წარმოდგენილია ტრანსკრიფციით):

№	სახელწოდ.	განმარტება	მაგალითი	შენიშვნა
1	რავი روی	რითმის ძირითადი ასო	ქარ-ქარ	
2	ყად	თანხმოვანი, რომელიც უშუალოდ წინ უძღვის რავის	აბრ-გაბრ	
3	რიდჟ ردف ა) - რიდჟე მუქრად (ასლი) ردف مفرد [اصلي] ბ) - რიდჟე ზნიდ ردف زائد	გრძელი ხმოვანი, რომელიც უშუალოდ ან შუალობით წინ უძღვის რავის; თანხმოვანი, რომელიც დგას რავისა და რიდჟე მუქრადს შორის	დნდ-მნდ სნხთ-ფარ- დნხთ	დადგენილია, რომ ასეთებად შეიძლება გვევლინებოდეს მხოლოდ 6 თანხმოვანი: ش-ر-ف-س-ن-و ამ ასოებს დამახსოვრების გასაიოლებლად ასე წერენ ხოლმე:
4	თასის تاسيس	გრძელი ნ, რომელიც წინ უძღვის რავის, მხოლოდ მათ შორის უნდა იყოს გასმოვანებული ასო	მნდელ — მნ- სელ	شرف سخن მისი გამეორება სპარსულ ლექსში სავალდებულოდ არ ითვლებოდა. ეპიოდ თაბრიზი ასეთ განმარტებას იძლევა: „თუ არაარაბნი იცავენ ამ ალფეს, ამაზე ამბობენ: „ლუზუმ მან ლან მალზამ“ (აუცილებლად ქცევა იმისა, რაც არ არის აუცილებელი) და თუ არ იცავენ — ეს შეცდომა არ არის... მაგრამ თუ არაბები მათლაში დასვავენ ალიფე თასისს, მათ ეწდებათ (ლექსის) ბოლომდე მისი დაცვა, და თუ არ დაიცავენ, შეცდომად ითვლება“ . (გვ. 108).

№	სახელწოდ.	განმარტება	მაგალითი	შენიშვნა
5	დახილ دخيل	თა'სისის მომდევნო თანხმოვანი, რომელსაც მოკლე ხმოვანი ახლავს	ზაჰერ—მჰჰერ	დახილის გამეორებასაც ყველა პოეტი საუღლებლოდ არ თვლიდა. მაგ.: ქაზელ — ჰასელ, სადეყ— 'აშეყ
6	ვასლ وصل	რავის მომდევნო პირველი ასო	ბარამ—სარამ ბარაშ—სარაშ სახთან—თახთან რანჯური— მახმური	ვასლი შეიძლება იყოს მხოლოდ თანხმოვნები და გრძელი ხმოვნები. მოკლე ხმოვანთაგან მკლერი ა-ს მეშვეობით გაღმოცემული მოკლე ა (სხუა შემთხვევებში მოკლე ა-ს ჰქვია მაქრა)
7	ხორუჯ خرج	ვასლის მომდევნო ასო (ე. ი. რავის შემდეგ მეორე ასო)	ნაკუშიმ— ქორუშიმ	ხორუჯის გამეორება საუღლებლოა
8	მაზიდ زيد	ხორუჯის მომდევნო ასო (ანუ რავის შემდეგ მესამე ასო)	ყამ რასთ— შაქარასთ	მაზიდის გამეორება საუღლებლოა
9	ნაირე نيره	მაზიდის მომდევნო ასო	ქორურაქთა— ნისთ—ნაგოქთანისთ	ნაირეს გამეორება აუცილებელია. თუ მაზიდის შემდეგ მოდის ორი ასო, ორივე ნაირედ ითვლება. მაგ.: ფარეარნეშან — ავარნეშან

რითმის (კლაუზულის) შემადგენელ თანხმოვანთა და გრძელ ხმოვანთა გარდა, ბუნებრივია, მოკლე ხმოვნებსაც აკისრიათ გარკვეული ფუნქციები. არაბულ-სპარსულ პოეტიკაში მათ აღსანიშნავადაც იყო შემუშავებული სპეციალური ტერმინოლოგია:

№	სახელწოდ.	განმარტება	მაგალითი	შენიშვნა
1	2	3	4	5
1	რასს رس	თა'სისის თამხმლები ქათჰა (ე. ი. მოკლე ა-ს ნიშანი)		ქათჰა ყოველთვის იგულისხმება ალექით გამოხატულ გრძელ ა-სთან
2	იშბა' اشباع	დახილის თანხმლები მოკლე ხმოვანი (ა, ე, ო)	სადეყი— 'აშეყი	შამსე ყაისის აზრით: დახილის ჰარაქს (ე. ი. მოკლე ხმოვანს) ყაფიაგ მუთლაყში ჰქვია იშბა', ხოლო ყაფიაგ მუყააგ

1	2	3	4	5
3	პაზე حدو	ჩიდჭე ასლის თან- მხლები მოკლე ხმო- ვანი, ან ყაადის წი- ნამაველი მოკლე ხმოვანი	დას—ფასთ	ადში კი თოუჯნ; ე. ი. როდესაც რავის მოსდევს ვასლი, დახრის თანმხლებ მოკლე ხმოვანს იშბა' ეწოდება, დანარჩენ შემ- თხვევებში — თოუჯნ.
4	თოუჯნ توچین	რავის წინამაველი მოკლე ხმოვანი	ხან—მან	ყაჰიავე მუყაადადში მი- სი განმეორება აუცილე- ბელია
5	მაჯრა مجرى	რავის მომდევნო მოკლე ა	დელშნდამ— წხნდამ	მაჯრას გამეორება აუცი- ლებელია
6	ნაჰწხ ناخت	ვასლის მომდევნო მოკლე ხმოვანი	ბერაჰწნდამ— ბერასწნდამ	ნაჰწხის გამეორება აუ- ცილებელია

კლაუზულის შემადგენელ ზემოაღნიშნულ ელემენტთა კომბინაცი-
ები ქმნის სხვადასხვა ტიპის რითმას. შამსე ყაისის ტრაქტატში მათი
რიცხვი 31-მდე აღწევს. თანამედროვე ტაჯიკი მეცნიერის ბ. ი. სირუ-
სის მართებული შენიშვნით, ეს რიცხვი შესაძლოა 25-მდე შემცირ-
დეს. ამის საფუძველს იძლევა ის უზუსტობანი, რომლებიც შამსე ყა-
ისის ტრაქტატშია დაშვებული. ამჯერად მათი აქ ჩამოთვლა არ არის
საჭირო. დაინტერესებული მკითხველი მათ იპოვის ბ. ი. სირუსის
შრომში⁸.

სპარსულ ტრადიციულ პოეტიკაში რითმათა ყოველ ტიპს საკუთა-
რი სახელი აქვს მიკუთვნებული, რომელშიც მითითებულია, თუ რო-
მელი ელემენტებისაგან არის შედგენილი ესა თუ ის რითმა (უფრო
სწორად, რითმის სახეობა). მაშასადამე, მითითებულია თვით სარიტმო
კლაუზულის სტრუქტურა (სიტყვიერად)⁹. მაგრამ ვინაიდან სპარ-

⁸ Б. И. Сирус, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953, 30—31.

⁹ სპარსული რითმის თეორია, როგორც დავინახავთ, ზუსტი რითმის თეორიაა.
ასონანსურსა და კონსონანსურ რითმებს იგი განიხილავდა როგორც დადგენილ
ნორმებისაგან გადახვევას. გარიტმის წესთა დარღვევად ითვლებოდა აგრეთვე ისე-

სული პოეტიკა კლაუზულის შემადგენელ ერთსა და იმავე ფონემას სხვადასხვა პოზიციაში სხვადასხვა ტერმინს უძებნიდა, ბუნებრივია, უადრესად რთულდება სპარსული რითმის ქვეშეარტი არსის გარკვევის საქმე.

ქვემოთ წარმოდგენილ ცხრილში მოცემულია სპარსული რითმის სახეობათა ტრადიციული კლასიფიკაცია. მეტი თვალსაჩინოებისათვის ცალკე გრაფაში გამოვყავით სარიტმო კლაუზულის ყოველი ტიპის ფონეტიკური სტრუქტურა, რომელშიც \bar{V} აღნიშნავს გრძელ ხმოვანს, V — მოკლე ხმოვანს, C — თანხმოვანს (C — ნიშნით ვადმოცემულია ის თანხმოვანი, რომლის გამეორებაც სარიტმო კლაუზულაში სავალდებულოდ არ ითვლებოდა):

№	რითმის სახეობა	მაგალითი	სტრუქტურა
1	ყაჭიამე მუყაამადე მუჭარარად	ღანა — ზინა ან ნაქახ — ქახ მორდ — ხორდ	\bar{V} $V C$ $V C C$
2	— — — ბა პარჭე ყაად	ღუშ — ხამუშ	$\bar{V} C$
3	— — — ბა რიდჭე მუჭარად	ხახსთ — ბეაარახსთ	$\bar{V} C C$
4	— — — ბა რიდჭე მურაქ- ქაბ (ასლ ^ე ვა ზნიდ)	საბელ — შადელ	$\bar{V} C V C$
5	— — — ბა თა'სის ვა და- ხნლ	ღარ ^ე — სარ ^ე ან ფირაპანაშ — ქაქანაშ	$V C \bar{V}$ $V C V C$
6	— — — ბა ყაად	ხოშმანღ ^ე — ბოლანღ ^ე	$V C C \bar{V}$
7	— — — ბა რიდჭე მუჭარად	რუზ ^ე — სუზ ^ე	$\bar{V} C \bar{V}$
8	(ასლ ^ე)	ან ღელშადამ — აზადამ	$\bar{V} C V C$
9	— — — ბა რიდჭე მურაქ- ქაბ (ასლ ^ე ვა ზნიდ)	ხახსთ ^ე — რახსთ ^ე ან ხახსთამ — არახსთამ	$\bar{V} C C \bar{V}$ $\bar{V} C C V C$
10	— — — ბა თა'სის ვა და- ხნლ	ჰახსელ ^ე — ღაჭელ ^ე ან ფირაპანაშ — დამანაშ	$\bar{V} C V C \bar{V}$ $\bar{V} C V C V C$

თი შემთხვევებიც, როდესაც რითმას მხოლოდ სუფიქსი ქმნიდა. ეს შემთხვევებიც აღნუსხული და სახელდებული იყო. ამათგან ზოგი (აყვა, აქჭა, სანად) ასონანსურ-კონსონანსურ რითმითა ნიორსახეობებს წარმოადგენს, ხოლო ზოგი კი (ითა, შაი-გან) — სუფიქსური რითმებისას.

№	რითვის სახეობა	მაგალითი	სტრუქტურა
11	— — — ბა ხორუჯ	ბარეარიმ — არ'არიმ ან ნასთარანდ — ნანგარანდ	VCV̄C VCVC̄E
12	— — — ბა ყად ვა ხორუჯ	ფიდეასთანდ — ბასთანდ ან ქეშთიმ — რეშთიმ	VCCVC̄C VCCV̄C
13	ყაჭიადე მუთლაყ ბა რიდჭე მუჭრად (ასლ) ვა ხორუჯ	ხომარიმ — ბარარიმ ან ნეჰანდ — გოშანდ	V̄CV̄C V̄CVCC
14	— — — ბა რიდჭე მურაქ- ქაბ (ასლი ვა ზნილ) ვა ხორუჯ	ღაშთიმ — ფანღაშთიმ ან ბენახთანდ — მიბახთანდ	V̄CCV̄C V̄CCVC̄C
15	— — — ბა თა'სნს, დახნლ ვა ხორუჯ	წლეშანდ — ზწლეშანდ	V̄CV̄CVCC
16	— — — ბა ყად ვა ხორუჯ ვა მაზნდ	ბასთიმაშ — ფედეასთიმაშ	VCCV̄CV̄C
17	— — — ბა რიდჭე მუჭრად (ასლ) ვა ხორუჯ ვა მაზნდ	რუჰანასთაშ — ნეშანასთაშ	V̄CVCCVC̄
18	— — — ბა რიდჭე მურაქ- ქაბ (ასლ ვა ზნილ) ვა ხორუჯ	შეთაჭთამათ — ნადაჭთამათ	V̄CCVC̄VC̄
19	— — — ბა თა'სნს ვა და- ხნლ ვა ხორუჯ ვა მაზნდ	მეელასთაშ — ჰანელასთაშ	V̄CV̄CVCCVC̄
20	— — — ბა ხორუჯ ვა მა- ზნდ	ღელასთაშ — ჰანელასთაშ	V̄CVCCVC̄
21	— — — ბა ხორუჯ ვა მა- ზნდ ვა ნანრე	ფარეარიმეშან — ჰეარიმეშან	V̄CV̄CV̄CV̄C
22	— — — ბა ყად ვა ხორუჯ ვა მაზნდ ვა ნანრე	ბორღიმეშან — აზორღიმეშან —	VCCV̄CV̄C V̄C
23	— — — ბა რიდჭე მუჭრად (ასლ) ვა ხორუჯ ვა მაზნდ ვა ნანრე	ძარასთამ — ქარასთამ	V̄CVCCVC̄V̄
24	— — — ბა რიდჭე მურაქ- ქაბ (ასლ ვა ზნილ) ვა ხორუჯ ვა მაზნდ ვა ნანრე	ფარღმხანანსთაშ — სახანანსთაშ	V̄CCVC̄V̄CCVC̄
25	— — — ბა რიდჭე თა'სნს ვა დახნლ ვა ხო- რუჯ ვა მაზნდ ვა ნანრე	მეარემეშან — ფეარემეშან	V̄CV̄C V̄CV̄CV̄C

ბ. ი. სირუსი მე-20 სახეობის მაგალითს შეცდომით იძლევა. იგი იმოწმებს ასეთ ბეითს:

З—он ки аз хак дар диласташ,
Дил газалхон булбуласташ.

და მსჯელობს: «В словах диласташ и булбуласташ рифма состоит из ласташ, где л — равни мутлак; а (первое) — мацро; с — васл, т — хоруч; а (второе) нафоз; ш — мазид»¹⁰.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ არც მაგალითია სწორი და არც მსჯელობა. „დელასთაშ“ და „ბოლბოლასთაშ“ რითმებს არ წარმოადგენენ, ვინაიდან ძირეულად განსხვავებულნი არიან (დელ||ბოლბოლ). სწორ მაგალითს იმოწმებს შამსე ყაისი¹¹:

ز آنج از حق در دلست
هرچه خواهد حا صلست

ზ-ან ჩე აზ ჰაყ დარ დელასთაშ
ჰარ ჩე ხაჰად ჰასელასთაშ.

ამ შემთხვევაში „დელასთაშ“ და „ჰასელასთაშ“ სარიტმო სიტყვებს წარმოადგენს, ვინაიდან დაბოლოებათა ჩამოცილებისას მაინც სარიტმო სიტყვები გვრჩება (დელ ||ჰასელ). ბ. ი. სირუსის მიხედვით რითმის ამ სახეობის სტრუქტურა ამგვარი უნდა ყოფილიყო: CVCCVC; ნამდვილად კი უნდა იყოს VCVCCVC, ე. ი. კლაუზულა ხმოვნით უნდა დაიწყოს და არა თანხმოვნით.

ზემოგანხილული 25 სახეობა ვარიანტებითურთ 34 სტრუქტურულ ნაირსახეობას ქმნის. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზემოწარმოდგენილი ცხრილი ზუსტად ვერ ასახავს სპარსული რითმის (კლაუზულის) სტრუქტურის ყველა ვარიანტს. მას უნდა დაემატოს ისეთი შემთხვევები, როდესაც სიტყვა მთავრდება მოკლე ხმოვანზე (ე. ი. მყდერ ა-ზე დამთავრებული სიტყვები). სპარსულ პოეტიკაში მყდერ ა-ს სიტყვის ბოლოს თანხმოვნად თელიდნენ (მიუხედავად იმისა, რომ იგი არ გამოითქმის). ამის გამო ღია რითმა დახურულად იქცა და ნაცვლად $\bar{V}CV$, VCV , $\bar{V}CCV$ სტრუქტურებისა, მივიღეთ შესაბამისად $\bar{V}CVC$, $VCVC$, $\bar{V}CCVC$ სტრუქტურები, რაც რეალურ ვითარებას სწორად არ ასახავს.

სპარსული რითმის ტრადიციული თეორიის დაზუსტებასა და სისტემატიზაციას შეეცადა ტაჯიკი მეცნიერი (და პოეტი) ბ. ი. სირუსი. მისი შრომის მიზანდასახულობასა და ღირსებებზე ნათლად მეტყვე-

¹⁰ Б. И. Сирус, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953, 37.

¹¹ შამსე ყაისი, დასახ. ნაშრ., 279.

ლებს ე. ე. ბერტელსის წინასიტყვაობა, რომელიც ამ წიგნს აქვს წამ-
 ძღვარებული. მასში ნათქვამია: „ტაჯიკური პოეტიკის საკითხები
 დღემდე თითქმის არ დამუშავებულა. შუა საუკუნეების სქოლასტი-
 კურმა მეცნიერებამ ამ სფეროში ბევრი რამ გააკეთა, მაგრამ გასაგე-
 ბი მიზეზების გამო პოეტიკის საკითხთა გადაჭრას იგი ფორმალისტუ-
 რად უდგებოდა და არ ცდილობდა ჩასწვდომოდა შესასწავლი მოკ-
 ლენის ქეშმარიტ არსს... თანამედროვე მკითხველისათვის ამ ძველ
 თეორიებში გარკვევა მნიშვნელოვან სირთულეს წარმოადგენს, თუნ-
 დაც იმის გამო, რომ (ეს თეორიები, ვ. კ.) ბუნდოვნად არის გადმო-
 ცემული და თანამედროვე მკითხველი არ იცნობს იმდროინდელ ტერ-
 მინოლოგიას. ამიტომ, ვფიქრობ, რომ ბ. ი. სირუსის წიგნს „რითმა
 ტაჯიკურ პოეზიაში“ გარკვეული სარგებლობის მოტანა შეუძლია. აქ
 მკითხველი ვერ იპოვის პრობლემების ისეთ დასმას, როგორც მოსა-
 ლოდნელი უნდა იყოს ჩვენს დროში ამ თემაზე დაწერილი წიგნისა-
 გან... რასაკვირველია, ტაჯიკური რითმის საკითხი იმ პლანში, რო-
 გორც ეს შეიძლებოდა დასმულიყო ლიტერატურული მეცნიერების
 თანამედროვე ეტაპზე, აქ ხელნახლებიც არ არის. მაგრამ პირდაპირ
 უნდა ვაღიაროთ, რომ მთელ რიგ სერიოზულ მოსამზადებელ სამუშა-
 ოთა გარეშე, რომლებიც მნიშვნელოვანწილად დაკავშირებულია ლინ-
 გვისტიკასთან, ეს საკითხი არც შეიძლებოდა დასმულიყო. ამის მოთ-
 ხვნა ამ წიგნის ავტორისაგან, რომელიც დიდი მცოდნეა როგორც კლასი-
 კური, ასევე საბჭოთა ტაჯიკური პოეზიისა და რომელიც ცნობილია,
 აგრეთვე, როგორც პოეტი, უსამართლობა იქნებოდა. იგი მხოლოდ
 ერთ ამოცანას ისახავდა: მიეცა შესაძლებლობა ახალგაზრდა ტაჯიკი
 ლიტერატორებისათვის, რომელთაც უმძიმთ ძველ ხელნაწერებში
 გარკვევა, იოლად გასცნობოდნენ შუა საუკუნეების სქოლასტიკური
 პოეტიკის ერთ უბანს. ეს ამოცანა მან დაძლია და მას ამაზე მეტს ვე-
 ლარ მოვთხოვთ“¹². ცნობილი ირანისტის ე. ე. ბერტელსისმიერი შე-
 ფასება ამ წიგნისა უდავოდ სწორია. ბ. ი. სირუსის ნაშრომი, მიუხე-
 დავად იმისა, რომ მასშიც გვხვდება უზუსტობანი (სამწუხაროდ, ამ-
 ჯერად მათზე დაწვრილებით ვერ ვიმსჯელებთ), საინტერესო სახელმ-
 ძღვანელოსა და ცნობარს წარმოადგენს. მას გარკვეული სარგებლო-
 ბის მოტანა შეუძლია მათთვის, ვინც სპარსულ-ტაჯიკური კლასიკური
 პოეტიკით არის დაინტერესებული.

სპარსული რითმის ახლებური გააზრების ცდას ვხვდებით ა. ა. აზე-

¹² Е. Бертельс, От редакции, в кн. Б. И. Сирус, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953, 3.

რის შრომებში¹³. ავტორი ცდილობს უგულვებლყოს სპარსული რითმის თეორიის ტრადიციული (არაბულიდან მომდინარე) ნორმები და შექმნას სპარსული რითმის ახალი თეორია, დამყარებული თანამედროვე მეცნიერულ მონაცემებზე. იგი სპარსულ რითმას 4 სახეობად ჰყოფს. ესენია:

1. უმარტივესი რითმა (простейшая рифма, قافية كافي)

2. სრული რითმა (полная рифма, قافية سرشار)

3. მდიდარი, ან გამდიდრებული რითმა (богатая, или обогащенная рифма, قافية شایگان)

4. რედუციანი რითმა (рифма с редифмом, قافية ردیفدار)

ამათ გარდა, იგი ცალკე გამოყოფს ერთ ნაირსახეობას, რომელსაც უწოდებს განსაკუთრებულ რითმას (особая рифма, قافية ویژه) და მას მეტისმეტი ხელოვნურობის გამოვლინებად მიიჩნევს¹⁴.

ავტორი ასე ახასიათებს თითოეულ სახეობას:

«Простейшая рифма — такая рифма, при которой рифмообразующие элементы являются частями основ и которая перестает быть рифмой при изменении огласовок образующих элементов. В простейшей рифме ядром ее является та гласная, на которую падает ударение слова. Изменение места ударения в рифме вызывает изменение акцентировки самого поэтического размера и считается недостатком в стихе... Однако есть и другие разновидности рифмы, которые состоят из той или иной простейшей рифмы с прибавлением и обязательным повторением одного или нескольких звуков (согласных или гласных). В этих случаях простейшая рифма составляет ядро сложной рифмы. Если прибавленные звуки находятся перед ядром, то такая рифма называется полной قافية سرشار; если же они наращены после ядра (а таковыми могут быть лишь суффиксы и местоимения — энклитики), рифма называется богатой «شایگان»¹⁵.

ა. ა. აზერი თავის მსჯელობისას განიხილავს იმ სუფიქსებსა და ნაცვალსახელური ენკლიტიკის მაწარმოებლებს, რომელნიც, მისი აზრით, ქმნიან მდიდარ რითმებს. იგი მოიხმობს ცხრილებს, რომელთა-

¹³ А. А. Азер, Персидское стихосложение и рифма (Автореферат диссертации на соиск. ученой степени доктора филол. наук), М., 1967, 95—110; А. А. Азер, Рифма персидского стиха, в сб. Проблемы восточного стихосложения, М., 1973, 16—24. შემდგომი მითითებისას (1) აღნიშნავს პირველ ნაშრომს, ხოლო (II) — მეორეს.

¹⁴ ა. ა. აზერი, (I), 99, (II), 16.

¹⁵ იქვე, (II) 16—17.

ვან ვიგებთ, რომ უმარტივეს რითმაში იგი გამოჰყოფს 9 ნაირსახეობას, სრულ რითმაში — 9-ს, მდიდარ რითმაში — 13-ს, ხოლო რედუცირებულ რითმებს ნაირსახეობებად არ წარმოგვიდგენს. წინასწარვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ა. ა. აზერმა ჩაატარა საკმაოდ დიდი შრომა და მისი ზოგიერთი დაკვირვება წინ გადადგმული ნაბიჯია, მაგრამ ამ სისტემის უკრიტიკოდ მიღება ლიტერატურისმცოდნეობის დღევანდელ მიღწევათა ფონზე, ვფიქრობთ, უმართებულო იქნება.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევნიშნოთ, რომ ა. ა. აზერისმიერი კლასიფიკაცია რითმებისა ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით მოკლებულია სიზუსტეს და არ ითვალისწინებს თანამედროვე პოეტიკურ ტერმინთა სემანტიკას. ამასთანავე, მის მსჯელობებში ხშირად ვხვდებით ცნებათა აღრევას და სხვა შეუსაბამობებს:

1. ა. ა. აზერის მიერ შერჩეული რუსული და სპარსული ტერმინები ერთმანეთს არ შეესაბამება. **کافی** — სპარსულად ნიშნავს „საკმარის“, „საკმარისს“, „დამაკმაყოფილებელს“ და არა „უმარტივესს“ ფრანგულ პოეტიკაში არსებობს ტერმინი *rime suffisante* (საკმარისი რითმა), რომლის სრულყოფილ სახეობას წარმოადგენს *rime riche* (მდიდარი რითმა). ეს ტერმინები გულისხმობს ვაეური რითმის შემდეგ ნაირსახეობებს: ა) როდესაც მხოლოდ მახვილიანი ბოლო ხმოვანი ქმნის რითმას, გვექნება „საკმარისი რითმა“ ($R = \check{V}$) და ბ). როდესაც მახვილიან ბოლო ხმოვანთან ერთად მეორდება მისი წინამავალი ე. წ. საყრდენი თანხმოვანიც (*consonne d'appui*) ვიღებთ „მდიდარ რითმას“ ($R = C\check{V}$).

მაშასადამე, ა. ა. აზერის მიერ შერჩეული ტერმინის **کافی** **کافی** რუსული შესატყვისი იქნება «достаточная рифма» და არა „простейшая рифма“, ხოლო თუ რუსულ ტერმინად ამკობინებდა «простейшая рифма»-ს, მაშინ სპარსულ შესატყვისად შეეძლო გამოეყენებინა ტერმინი **کافی** **کافی**.

2. ა. ა. აზერს შემოაქვს ტერმინი „სრული რითმა“ (полная рифма) და მას სწორ სპარსულ შესატყვისის უძებნის **کافی** **کافی** მაგრამ საინტერესოა, რას გულისხმობს იგი ამ სახეობაში? აი მისი განმარტება: «обязательное повторение добавочных звуков перед ядром рифмы превращает ее в полную, и чем больше повторяемых добавочных элементов, тем благозвучнее избранная поэтом рифма»¹⁶.

¹⁶ იქვე, 17—18.

ის პირობები, რომელთაც ა. ა. აზერი „სრულ რითმას“ მიაწერს, ნამდვილად ქმნის „მდიდარსა“ და „ღრმა“ რითმას. აი როგორ განმარტებას ვხვდებით ა. კვიციანიძის „პოეტიკურ ლექსიკონში“: «Богатая рифма — наиболее полное совпадение в рифмуемых словах звуков, не только согласных, начинающих ударный слог, но и звуков, предшествующих ударному слогу»¹⁷. ეს მოვლენა უფრო ზუსტად აქვს განმარტებული ა. ხინთიბიძეს. იგი წერს: „მდიდარი რითმა გულისხმობს სარიტმო სიტყვათა კლაუზულის წინ მდებარე თანხმოვნების (ე. წ. საბჯენი თანხმოვნების) შეთანხმებას (ცხელსა — ხელსა), ღრმა რითმა კი კლაუზულის წინ მდებარე ხმოვნების შეთანხმებას (მთვარეული — ჩარეული)“¹⁸. მაშასადამე, მდიდარი რითმა გრაფიკულად შესაძლოა ასე გამოისახოს $C+K=R$, ხოლო ღრმა რითმა კი $VC+K=R$.

როგორც ვხედავთ, ა. ა. აზერის მიერ გამოყოფილი „სრული რითმა“ ყოფილა სწორედ ის სახეობა, რომელსაც თანამედროვე პოეტიკა „მდიდარ რითმას“ უწოდებს.

3. ა. ა. აზერი სპარსული რითმის შესამე სახეობად წარმოგვიდგენს „მდიდარს, ან გამდიდრებულ რითმას“ (богатая, или обогащенная рифма سائگان), თუმც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, რითმის ის სახეობა, რომელსაც მდიდარი რითმის სახელით ვიცნობთ, მას უკვე განხილული ჰქონდა „სრული რითმის“ კატეგორიაში. იგი ასე მიჩნავს „სრულსა“ და „მდიდარ“ რითმებს: «Если прибавленные звуки па-
ходятся перед ядром, то такая рифма называется полной سائگان
если же они наращены после ядра (а таковыми могут быть лишь суффиксы и местоимения — энклитики), риф-
ма называется богатой سائگان.“¹⁹

აქაც ცნებათა სრულ აღრევასა და შეუსაბამობას ვხვდებით. سائگان (შაიგან) სპარსულად ნიშნავს „ღირსეულს“, „საკადრისს“, „მრავალ-რიცხოვანს“, „უხვს“. ამ სიტყვის ბოლო მნიშვნელობა, შესაძლოა სპარსულში გამომდგარიყო „მდიდარი“ რითმის შესატყვისად, მაგრამ სპარსულ პოეტიკაში მას სწორედ საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს.

¹⁷ А. Квятковский, Поэтический словарь, М., 1966, 63.

¹⁸ ა. ხინთიბიძე, ლექსმცოდნეობის საკითხები, თბილისი, 1965, 101.

¹⁹ А. А. Азер, (II), 17.

იგი აღნიშნავს „ლარიბ“ რითმას²⁰ ან ისეთს, რომელიც გართმვის კანონებისაგან გადახვევას წარმოადგენს²¹.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ტერმინს ასეთი გაგება ძველთაგანვე ჰქონდა. ამ მხრივ უაღრესად საინტერესო მოწმობას ვხვდებით შამსე ყაისის (XIII ს.) ზემოდასახელებულ ტრაქტატში. ავტორს მოაქვს რაშიდ ელ-დინ ვათვათის ლექსიდან მოზრდილი ციტატა, რომელიც შეიცავს ასეთ ბეითს:

در شعر من نیای مسروق و متحل

در نظم من نیینی ایضا و شایگان

ჩემს ლექსებში ვერ იპოვი ქურდობასა და პლაგიატს,
ჩემს პოეზიაში ვერ ნახავ „მთხსა და „შაგანს“²².

„ითა“ და „შაგან-ი“ რითმის კანონთაგან გადახვევას გულისხმობს და ამიტომაც აცხადებს ასე თავმომწონედ ავტორი: ჩემს პოეზიაში მათ ვერსად შეხვდებითო. ბუნებრივია, „შაგანი“ მდიდარი რითმის აღმნიშვნელი ტერმინი რომ ყოფილიყო, პოეტი ასეთ აზრს არ გამოთქვამდა.

მაშასადამე, ა. ა. აზერი ერთბაშად ორ წინააღმდეგობას აწყდება: ა) ის სახეობა, რომელსაც იგი „მდიდარ რითმას“ არქმევს, არ არის მდიდარი რითმა და ბ) თვით სპარსული ტერმინი „შაგან“ საპირისპირო შინაარსის შემცველია. მკვლევარს სუფიქსიანი რითმა მდიდარ რითმად მიაჩნია, მაშინ როდესაც იგი თავისთავად უფრო მარტივ მოვლენას წარმოადგენს და რითმის განვითარების ისტორიაში ადრეულ საფეხურზე გვევლინება. უდავოდ სწორია ვ. ყირმუნსკი, როდესაც სუფიქსიანი რითმების განხილვისას წერს: «Рифма, основанная на морфологическом (и синтаксическом) параллелизме, по-видимому — древнейший тип, свидетельствующий о происхождении рифмы из параллелизма»²³. ამასთანავე აღსანიშნავია ისიც, რომ

²⁰ شایگان (šajgān) лит. — бедная рифма». (Персидско-русский словарь в двух томах, под редакцией Ю. А. Рубинчика, т. II, М., 1970, 90).

²¹ „شایگان (šajgān) poet. неправильное рифмование» (Б. В. Миллер, Персидско-русский словарь, М., 1953, 305). شایگان ... 3. Неправильное рифмование двух видов...» (М. А. Гаффаров, Персидско-русский словарь, М., т. II, 491). «Поэты и литературоведы признают еще один вид неточной рифмы, который называется шайгон» (Б. И. Спрус, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953, 40).

²² შამსე ყაისი, დასახ. ნაშრ., 288.

²³ В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Петроград, 1923, 82.

ტერმინი „შაჯან“ სპარსულ პოეტიკაში ყოველგვარ სუფიქსიან რითმას კი არ აღნიშნავს, არამედ მხოლოდ ან (ან) და ე (ინ) სუფიქსიან სახელთა გართმევას ანალოგიურ დაბოლოებათა მქონე სიტყვებთან, რომლებშიც ბგერათა ეს კომპლექსები ფუძისეულს წარმოადგენს. სპარსული ტრადიციული პოეტიკა სუფიქსიანი რითმების გამოყენებისას განუხრელად მოითხოვდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სუფიქსის ერთიანობის პრინციპის დაცვას. ე. ი. ყაზალის პირველი მისრის სარიტმო სიტყვის თანმხლები სუფიქსი უნდა გამეორებულიყო ყაზალის ყველა სარიტმო სტრიქონის ბოლოს. დასაშვები იყო მხოლოდ ერთხელ დარღვევა ამ წესისა (მაშასადამე, ფუძისეული ბგერებით შენაცვლება) და სწორედ მას ეწოდებოდა „შაჯან“ (ამ ხერხის სახეობათა ჩამოთვლა და მაგალითების დამოწმება, ვფიქრობთ, აქ ზედმეტი იქნება, ვინაიდან რითმის ნორმათა დარღვევანი ამჟერად ჩვენი მსჯელობის საგანს არ შეადგენს).

4. ა. ა. აზერისმიერი კლასიფიკაცია რითმებისა ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, აღნიშნულ შეუსაბამობათა გარდა, სხვა უხერხულობებსაც შეიცავს. ესა თუ ის ტერმინი, უმრავლეს შემთხვევაში, თავის ანტონიმსაც გულისხმობს. პოეტიკაში პარალელურად იხმარება „მდიდარი“ და „ღარიბი“, „ზუსტი“ და „არაზუსტი“ რითმების ცნებანი და სხვ. ა. ა. აზერს როდესაც შემოაქვს ტერმინი „უმარტივესი რითმა“, მაშასადამე, უნდა არსებობდეს „მარტივი“ და „რთული“ რითმებიც, „სრული“ რითმის პარალელურად — „არასრული“, „მდიდარი“ რითმის საპირისპიროდ — „ღარიბი“ და ა. შ. მაგრამ ა. ა. აზერის კლასიფიკაციაში ამ წყვილეთაგან მხოლოდ ცალეულია წარმოდგენილი. ასეთი ცალმხრივი, „კოჭლი“ ტერმინების შემოღება მიზანშეწონილი არ არის, ვინაიდან მოვლენათა არსი სემანტიკურად გაუწონასწორებელი რჩება და ვეღარ ხერხდება მათი სრულფასოვანი განსაზღვრა.

5. ა. ა. აზერისმიერი კლასიფიკაცია რითმის სტრუქტურის თვალსაზრისითაც არ არის სრულყოფილი: „უმარტივესი“ რითმების გრაფაში თავმოყრილია ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი რითმები; „სრული“ რითმების ცხრილში ვხვდებით ერთ, ორ და სამმარცვლიან რითმებს, ხოლო „მდიდარი“ რითმებისაში კი — ორმარცვლიანსა და სამმარცვლიანს. რედიფიან რითმებში საერთოდ არ არის გამოყოფილი რედიფის სტრუქტურა და მისი მიმართება სარიტმო სიტყვასთან (სახელდობრ, თანდებულს წარმოადგენს იგი, თუ დამოუკიდებელ სიტყვას, იზაფეთურ კონსტრუქციაში დგას სარიტმო სიტყვასთან თუ არა და სხვა მისთ.).

6. ა. ა. აზერის თეორიის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს უმთავრესად მორფოლოგიური და არა ფონეტიკური პრინციპი. ამიტო-

მაე ატორის მთელი ცურადღება გადატანილია კლასიკურის მორფოლოგიურ სტრუქტურაზე, სადაც უმეტესი ადგილი სპარსული სუფიქსების კლასიფიკაციას ეთმობა. აქა-იქ მოხსენიებული მარცვლის ცნება და გაურკვეველი მნიშვნელობის მქონე გამოთქმები (როგორც არის «приотвлеченные звуки», «добавочные звуки» და სხვა მისთ) რასაკვირველია, სპარსული რითმის ფონეტიკის მეცნიერული შესწავლის სურათს ვერ შექმნის.

7. ა. ა. აზერი, მიუხედავად იმისა, რომ ცდილობს შექმნას ტრადიციული პოეტიკისაგან სრულიად განსხვავებული თეორია სპარსული რითმისა, ჩვენი აზრით, მაინც ვერ აღწევს თავს ზოგიერთ იმ დებულებას, რომელიც შუა საუკუნეების თეორეტიკოსთათვის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენდა. ჩვენ ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ არაბულ-სპარსულ პოეტიკაში რითმის საფუძვლად ერთი ასო ითვლებოდა, რომელსაც „რავნ“ ეწოდებოდა. ამ თვალსაზრისთან ახლოს დგას ა. ა. აზერისმიერი გაგება „რითმის ბირთვისა“ იმ განსხვავებით, რომ თუ შუა საუკუნეების თეორეტიკოსები „რავნს“ ცნებაში ერთ თანხმოვანს გულისხმობდნენ, ა. ა. აზერი „რითმის ბირთვად“ ერთ ხმოვანს მიიჩნევს. მისი აზრით, ეს „ბირთვი“ შეიძლება ცალკე იყოს წარმოდგენილი, ანდა თავსა და ბოლოში დაერთოს „დამატებითი“ ბგერები (ან „დამატებითი ელემენტები“) და ამ გზით იქმნება რითმის სხვადასხვა სახეობა. ასეთი მსჯელობა პრინციპულად არ განსხვავდება შუა საუკუნეების სქოლასტიკური თეორიისაგან. რატომ ჰგონია მკვლევარს, რომ تاسا (დასთან) და تاس (ბასთან) სიტყვებში მეორე س „რითმის ბირთვს“ წარმოადგენს, ხოლო პირველი س — „დამატებით“ ბგერას? ნუთუ ამის უფლებას მხოლოდ ის აძლევს, რომ სპარსულ ენაში სიტყვებს მახვილი უმთავრესად ბოლო ხმოვანზე (მაშასადამე, ბოლო მარცვალზე) მოუდის, რაც ერთმარცვლიანი (ე. ი. ვაყური) რითმების სიხშირეს განაპირობებს. მაგრამ ამ შემთხვევაში არ უნდა დაგვაიწყდეს ის ფაქტი, რომ ორ და მეტმარცვლიან სპარსულ სიტყვებში წინა მარცვალსაც მოუდის დამატებითი მახვილი (მით უმეტეს, თუ მისი შემადგენელი ხმოვანი გრძელია). ეს საკითხი საკმაოდ ნათლად არის განხილული სამეცნიერო ლიტერატურაში²⁴ და ჩვენ სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. ანდა რა საბუთი აქვს ა. ა. აზერს იმისა, რომ იმავე სიტყვებში, ს, თ და ნ თანხმოვნები „დამატებით ელემენტებად“ წარმოგვიდგინოს? ვფიქრობთ, რომ არა-

²⁴ К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика новоперсидского языка с приложением метрики и библиографии, С.-Петербург, 1890, 14; Б. И. Сирус, დასახ. ნაშრ., 70—71.

ციტარი. რითმის თეორიაში მსოლოდ ეოკალიზმზე დაყრდნობა და კონსონანტიზმის უგულებელყოფა გაუმართლებელია და მიუღებელი.

უდავოდ მართებულად შენიშნავს ვ. ბ. ნიკიტინა, რომ ირანისა და ევროპის ხალხთა პოეზიას შორის, განმასხვავებელ თავისებურებათა გარდა, ბევრი რამ არის საერთო. იგი წერს: «Поэтому целесообразно, когда это возможно, придерживаться общепринятой терминологии. Это выявило бы специфику форм отдельных литератур и облегчило бы взаимопонимание ученых различных областей литературоведения»²⁵.

მსოფლიოში მრავალი, მსგავსი თუ ერთმანეთისაგან განსხვავებული, ენა არსებობს, მაგრამ მათი ზოგადი კანონების შემსწავლელი მეცნიერება (ენათმეცნიერება) ერთია. ასევე, ყოველ ენაზე შექმნილ პოეტურ ნაწარმოებს, მისთვის დამახასიათებელ და განმასხვავებელ ნიშანთა მიუხედავად, გარკვეულ პრინციპთა ერთობლიობა უდევს საფუძვლად, რაც, თავის მხრივ, საერთო პოეტიკურ სისტემას ემყარება. ევროპულ პოეტიკაში შემუშავებულმა ტერმინოლოგიამ ამ თვალსაზრისით საერთაშორისო მნიშვნელობა მოიპოვა. ყოველი მოვლენა, რომლის ახსნაც შესაძლებელია ამ საყოველთაოდ აღიარებული პოეტიკური სისტემით, განხილულ უნდა იქნეს ამ სისტემაში შემუშავებული ნორმებისა და ტერმინოლოგიის შესაბამისად. იმ მოვლენებს, რომლებსაც მარტოოდენ ამა თუ იმ ენის სპეციფიკა განაპირობებს, შესაძლოა მოვუძებნოთ განმასხვავებელი ტერმინები. ყოველივე ამის შედეგად დაზღვეულნი ვიქნებით იმ შეცოამებისა და გაუგებრობებისაგან, რომელთაც თეორიათა სიმრავლე და, რაც მთავარია, მათი ურთიერთშეუთანხმებლობა იწვევს.

სპარსულ ენაში (და აქედან გამომდინარე, პოეტიკაშიც) პროსოდემად²⁶ მარცვალი გვევლინება. მამასადამე, რითმის საფუძველსაც მარცვალი წარმოადგენს. ეს დებულება, ვფიქრობთ, ნათელია და მტკიცებას აღარ საჭიროებს. მაშინ რაღა გვიშლის ხელს, რომ სპარსული რითმის საზომდაც მარცვალთა რაოდენობა ავილოთ და არა სარიტმო სიტყვის კლავზულის მორფოლოგიური სტრუქტურა. რითმა თავისთავად უაღრესად რთულსა და მრავალწახნაგოვან პოეტიკურ მოვლენას წარმოადგენს და მისი ფუნქციების დაყვანა მარტოოდენ ფონეტიკურ-აკუსტიკურსა და მეტრულ მონაცემებზე, რასაკვირველია, გაუმართლებელი იქნება. რითმის განხილვისას მრავალი საკითხი

²⁵ В. Б. Никитина, К постановке некоторых проблем в изучении классической поэтики иранских народов, в сб. Иранская филология, М., 1971, 91.

²⁶ ეს ტერმინი ევთენის ფონოლოგიის ერთ-ერთ ფუძემდებელს ნ. ს. ტრუბეცკოს, მასში ავტორი გულისხმობს „მოცემული ენის მინიმალურ პროსოდულ ელემენტს“ (Н. С. Трубецкий, Основы фонологии, М., 1960, 222).

იქნეს თავს: ფონეტიკურ-აკუსტიკური, მეტრული, მორფოლოგიური, სემანტიკური, სემიოტიკური, კონსტრუქციულ-ორგანიზაციული და სხვანი. ყველა ამ ფუნქციის ერთბაშად განხილვა შეუძლებელია. ცნობილია, რომ ენათმეცნიერებაში გამოჰყოფენ ენობრივი ანალიზის სხვადასხვა დონეს²⁷. ფონეტიკურ-ფონოლოგიურ დონეზე განიხილება ცალკეული ფონემა, რომელიც თავისთავად არ არის სემანტიკის მქონე. ფონემათა გარკვეული კომბინაცია გვაძლევს მორფემას, რომელიც უკვე სემანტიკურ ერთეულს წარმოადგენს და იგი მორფოლოგიის დონეზე განიხილება და ა. შ. დაახლოებით ანალოგიურ ვითარებას ვხვდებით რითმის შესწავლის დროსაც. კლაუზულა, უმრავლეს შემთხვევაში, ასემანტიკურია (თუ იგი მთლიანად არ ემთხვევა სარიტმო სიტყვას). ამიტომ მისი შესწავლა უნდა მოხდეს უმდაბლეს დონეზე, სადაც ყურადღების ცენტრში იდგება სწორედ კლაუზულის ფონეტიკურ-აკუსტიკური და მეტრული სტრუქტურა. რითმის მორფოლოგიური შედგენილობა, მისი სემანტიკურ-სემიოტიკური, კონსტრუქციულ-ორგანიზაციული და სხვა ფუნქციები ამ დონეზე, რასაკვირველია, განხილული ვერ იქნება. ყოველი მათგანის ანალიზი მოითხოვს უფრო მაღალ დონეს. მხოლოდ და მხოლოდ ამგვარი მეთოდოლოგიით გახდება შესაძლებელი რითმის, როგორც მრავალფუნქციური პოეტიკური მოვლენის, სრულფასოვანი შესწავლა.

²⁷ გ. მაქავარიანი და გ. ნებიერიძე, მორფოლოგია, იხ. კრებ. ენათმეცნიერების შესავლის საკითხები, გ. ახვლედიანის რედაქციით, თბილისი, 1972, 176.

სპარსული კლასიკური რითმის ფონეტიკური სტრუქტურა

რითმის უპირველეს საფუძველს წარმოადგენს სარიტმო კომპონენტების (მთლიანი ან ნაწილობრივი) ფონეტიკური მსგავსება ან იდენტურობა. ამიტომაც, ვფიქრობთ, რითმის აღნაგობის გასარკვევად, უპირველეს ყოვლისა, შესწავლილ უნდა იქნეს მისი ფონეტიკური სტრუქტურა. მაგრამ სანამ უშუალოდ ჩვენი კვლევის საგანს შევხებოდეთ, ზედმეტი არ იქნება, თუ ყურადღებას შევაჩერებთ ზოგიერთ საინტერესო მოვლენაზე, რომელთა წარმოჩენა დაგვეხმარება საკითხის უკეთ გააზრებაში.

სპარსული ლიტერატურულბ ტრადიციის მიხედვით დივანში (კრებულში) ლექსები სარიტმო სიტყვის (ან რედიფის) უკანასკნელი ასოს ანბანური რიგის მიხედვით არის განლაგებული. ამ წესს დადებითი მხარეც აქვს და უარყოფითიც. ერთი მხრივ, იგი აიოლებს ამა თუ იმ ლექსის პოენას, ხოლო მეორე მხრივ, არღვევს ყოველგვარ თანმიმდევრობას, რაც კრებულში შემავალ ლექსთა ქრონოლოგიაზე ოდნავ წარმოდგენას მაინც შეგვიქმნიდა. მკითხველს შევასენებთ, რომ სპარსულ ლირიკულ სალექსო ფორმათა დიდი უმრავლესობა (ყასიდა, ყაზალი, ყეთ'ე, რობა'ი, თარქიბბანდი, თარჯი'ბანდი, მუსამ-მათის ტიპის ლექსები და სხვ.) მონორიმული ხასიათისაა (ე. ი. ერთ რითმაზეა აგებული). ამიტომ თუ მკითხველს ახსოვს თუნდაც ერთი ბეითი, იგი შემოხსენებული წესის წყალობით იოლად მიაგნებს დივანში სასურველ ლექსს.

ბეითების კლაუზულათა უკუანბანურ რიგზე გაწყობამ გამოავლინა რამდენიმე თავისებურება, რომელთა გათვალისწინება სპარსული რითმისა და რედიფის სტრუქტურის შესწავლისას არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული.

ჩვენი ყურადღება მიიქცია შემდეგმა გარემოებამ: სპარსული ანბანის 32 ასოდან ზოგიერთ ასოზე თითქმის არ ბოლოვდება არც ერთი ლექსის კლაუზულა, ზოგიერთზე მოდის ძლიერ მცირე რაოდენობა, ხოლო ოთხ ასოზე ბოლოვდება სპარსული სარიტმო კლაუზულების დიდი უმრავლესობა; ეს ოთხი ასოა: ت "თ", د "დ", م "მ", ل "ლ".

ამ მოვლენის ნათელსაყოფად მივმართეთ ცარილს, რაანელიც კლასიკური პერიოდის რვა წარმომადგენლის (ფერიდ ედ-დინ ათთარის, საადის, ჯელალ ედ-დინ რუმის, სელმან სავეჯის, ქამალ ხოჯენდის, ობეიდ ზაქანის, ჰაფეზისა და აბდ ორ-რაჰმან ჯამის) დივანების მონაცემებს ეყრდნობა (ცხრილში ავტორების სახელთა ქვეშ მოთავსებული რიცხვი აღნიშნავს ყაზალების საერთო რაოდენობას).

ასო	ათთარი 794	საადი 637	რუმი 3365	სავეჯი 417	ხოჯენდი 292	ზაქანი 107	ჰაფეზი 495	ჯამი 1546
—	7	24	294	19	26	8	12	120
ა	6	3	51	9	10	2	2	19
ბ	0	0	0	0	0	0	0	0
გ	128	126	203	67	97	19	81	267
დ	0	0	0	0	0	0	1	5
ე	0	0	1	0	1	0	1	8
ვ	0	0	0	0	0	0	0	3
ზ	3	0	2	0	1	0	1	6
თ	0	0	1	0	0	0	1	5
ი	209	139	442	127	84	37	145	327
კ	0	0	0	0	0	0	0	3
ქ	19	17	146	12	3	1	13	29
ყ	8	7	23	6	0	3	9	24
შ	0	0	0	0	0	0	0	1
ჩ	3	2	11	3	3	0	5	15
ც	25	24	75	10	2	3	20	52
ძ	0	0	0	0	0	0	0	4
წ	0	0	0	0	0	0	0	3
ჭ	0	0	0	0	0	0	0	5
ხ	0	0	0	0	1	0	0	1
ძ	0	0	2	1	0	0	3	3
წ	1	1	4	1	1	0	1	4
ჭ	0	0	6	0	1	0	1	8
ხ	4	0	7	1	1	0	2	11
ც	1	0	9	1	0	1	3	14
ძ	1	1	9	0	0	0	0	6

ასო	ათთარი	საალი	რუმი	საეეჩი	ხოჯენდი	ზაქანი	ქაუეზი	ჯამი
ქ	3	7	36	6	0	1	7	94
რ	163	91	370	47	32	19	79	215
ნ	42	35	311	33	9	4	23	117
ო	31	8	100	8	3	0	11	46
•	27	7	137	6	4	5	13	103
ც	112	145	819	60	13	10	67	147.

ამ ცხრილიდან გამომდინარე, რომ განვაცალკევით: 1. რაოდენობა იმ ასოებისა, რომლებზედაც საერთოდ არ ბოლოვდება არც ერთი ლექსის კლაუზულა, 2. ზემოთ აღნიშნულ 4 ასოზე დამთავრებული ლექსების რიცხვი და 3. ყველა დანარჩენ ასოებზე დასრულებულ კლაუზულათა რაოდენობა, ასეთ პროცენტულ შესაბამისობას მივიღებთ:

ავტორი	ასოთა რაოდენობა	%	ყაზალთა რაოდენობა	%
ათთარი	13	40,52	0	0
	4	12,50	612	77,03
	15	46,88	182	22,92
საალი	16	50,00	0	0
	4	12,50	501	78,65
	12	37,50	136	21,35
რუმი	9	28,12	0	0
	4	12,50	1834	54,50
	19	59,38	1031	46,50
საეეჩი	14	43,75	0	0
	4	12,50	301	72,18
	14	43,75	116	27,82
ხოჯენდი	14	43,75	0	0
	4	12,50	226	77,40
	14	43,75	68	22,60
ზაქანი	19	59,38	0	0
	4	12,50	79	73,83
	9	28,12	28	26,17

აქტორი	ასოთა რაოდენობა	%	ყაზალთა რაოდენობა	%
ქაფეზი	9	28,12	0	0
	4	12,50	366	73,94
	19	59,38	129	26,06
ჯამი	1	3,12	0	0
	4	12,50	956	59,90
	27	84,38	640	40,10

მაშასადამე, რვავე პოეტის ღივანში (ჩვენ მიერ შემოწმებული 92 000-მდე სარიტმო ერთეულიდან) 4 ასოზე (ت, م, ا, ت) რაც ასოთა მთელი რაოდენობის მხოლოდ 12,50%-ს შეადგენს, მოდის ყაზალთა დიდი უმრავლესობა. ამათგან, ექვსი პოეტის ღივანში ეს რიცხვი 70%-ს აღემატება:

ათთარი	— 77,08%
საადი	— 78,65%
სავეჯი	— 72,18%
ხოჯენდი	— 77,40%
ზაქანი	— 73,83%
ქაფეზი	— 73,94%

ხოლო ორი პოეტის ღივანში ეს რაოდენობა 50%-ს აჭარბებს:

რუმი	— 54,50%
ჯამი	— 59,90%

რასაკვირველია, ეს მოვლენა შემთხვევითი არ არის. ამას განაპირობებს სპარსული ენის თავისებურებანი, სახელდობრ:

1. ت (თ) ასოზე მთავრდება სპარსულ ზმნათა ერთი ჯგუფის ნამყო დროის ფუძე, რომლითაც იწარმოება ნამყო წყვეტილის III პირისა და მომავალი დროის ყველა ფორმა. გარდა ამისა ت (ათ) კომპლექსი გვევლინება II პირის ნაცვალსახელური ენკლიტიკის ნიშნად.

2. ا (ა) ასოზე მთავრდება სპარსულ ზმნათა მეორე ჯგუფის ნამყო დროის ფუძე, რაც ასევე აწარმოებს ნამყო წყვეტილისა და ნამყო წინარე წარსული დროის III პირისა და, ამასთანავე, მომავალი დროის სამივე პირის ფორმებს. გარდა ამისა, ا (ა) კომპლექსი გვევლინება III პირის ნიშნად აწმყოსა და კავშირებითში.

3. ႁ (ამ) კომპლექსი წარმოადგენს სპარსული ზმნის I პირის ნიშანს (ყველა დროში) და ამავე დროს გვევლინება I პირის ნაცვალსახელური ენკლიტიკის მაწარმოებლად.

4. ႂ (ი) არის სპარსული ზმნის II პირის ნიშანი და ამასთანავე იგი უაღრესად გავრცელებული სუფიქსია, რომელსაც საკმაოდ მრავალფეროვანი ფუნქციები აკისრია: განუსაზღვრელობის არტიკლისა, აბსტრაქციისა, სადაურობისა, მომავალი დროის მიმღეობის მაწარმოებლისა და სხვ. მისთ.

მაშასადამე, როგორც ვხედავთ, ამ ოთხ ასოზე დამთავრებულ სარიტმო სიტყვათა სიმრავლე თვით სპარსული ენის მორფოლოგიით ყოფილა განპირობებული. ამას, რასაკვირველია, ზედ ერთვის თვით იმ სიტყვათა გარკვეული რაოდენობაც, რომლებშიც ეს ასოები ფუძისეულ ბოლოკიდურა ბგერებს გამოხატავენ.

საინტერესოა როგორი შეფარდებით არის წარმოდგენილი ეს ფორმები ამა თუ იმ პოეტის დივანში. ჩვენ საგანგებოდ შევისწავლეთ ამ თვალსაზრისით ჰაფეზის დივანი და ასეთი შედეგი მივიღეთ: ამ ოთხ ასოზე დამთავრებულ ყაზალთა რაოდენობა, როგორც ზემოწარმოდგენილ ცხრილში იყო ნაჩვენები, ჰაფეზის დივანში 366-ს შეადგენს. ამათგან 271 მთლიანად ზმნური ფორმებია, 27 — სხვადასხვა მაწარმოებლიანი ფორმები, 50 — შერეული ტიპისაა, რომლებშიც ზმნური ფორმები ქარბობს და მხოლოდ 18 ყაზალია ისეთი, რომლებშიც აღნიშნული ასოები სარიტმო სიტყვების ბოლოკიდურა ფუძისეულ ბგერებს აღნიშნავენ. ეს 18 ყაზალი რომც გამოვრიცხოთ, მივიღებთ 348 ყაზალს, რაც მთელი რაოდენობის 70,30%-ს შეადგენს, ე. ი. მაინც 70%-ზე მეტია. ეს შედეგიც ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ამ შემთხვევაში გრამატიკული ფაქტორი.

* * *

ახლა კი გადავიდეთ სპარსული კლასიკური რიტმის კლაუზულათა ფონეტიკური სტრუქტურის საკითხზე და განვიხილოთ ის კანონზომიერებანი, რომლებიც ჩვენი მუშაობის პროცესში გამოვლინდა.

ქვემოთ წარმოდგენილ ცხრილში მოცემულია სპარსული რიტმის ფონეტიკურ სტრუქტურათა კლასიფიკაცია სათანადო მაგალითებითურთ. საკითხის კვლევისას გათვალისწინებული იყო როგორც კლასიკურ პოეზიაში პრაქტიკულად არსებული სახეობანი, ასევე ტრადიციულ პოეტიკურ ტრაქტატებში ფიქსირებული ყველა ნაირსახეობა (მათ შორის თეორიულად შესაძლებელი ფორმებიც). მაგალითების

გრაფაში კლაუზულა ყველგან ხაზგასმულია. ამასთანავე, მაგალითები თვალნათლივობისათვის წარმოდგენილია ტრანსკრიფციით.

რითვის დასახელება		ფონეტიკური სტრუქტურა	მაგალითი
ერმარცვლიანი	ლია (3)	V (CV) (CCV)	ღანა — ზნა (თაშენ — ქოპენ) (რაჭთე — აშოჭთე)
	დახურული (4)	VC VC —	ღუშ — ხამუშ ქახ — ნაჭახ ხნხთ — პრხხთ
		VCC	მორღ — ხორღ
	ორმარცვლიანი	ლია (8)	VCV VCV VCV VCV VCCV VCCV VCCV
დახურული (13)		VCCV VCVC VCVC VCVC VCVC VCVC VCCVC VCCVC VCCVC VCCVC VCCVC	ხოშმანღი — ბოლანღი ხოშპარი — ბარპარი დეღშადამ — აჯადამ სპეღ — შაღეღ ბარეარხ — არ'არხ ქაჭანაშ — ფირაქანაშ
		VCCVC VCCVC VCCVC VCCVC	ღაშთი — გოშაშთი ხნხთამ — პრხხთამ ქეშთი — რეშთი
		VCCVC VCCVC VCCVC VCCVC	ბახთამ — ფეგეახთამ ნექანღ — გოშანღ ნახფარანღ — ნანგარანღ
		VCVC VCVC VCVC VCVC	მრბხხთანღ — ბენეჭხხთანღ ბახთანღ — ფეგეახთანღ
		VCCVC VCCVC VCCVC VCCVC	ქნეღი — ღაჭეღი ფირაქანაშ — ღამანაშ
ლია (1)		VCVC	რჭუქანასთაშ — ნეშანასთაშ
დახურული (6)		VCVCVC VCVCVC VCVCVC VCVCVC VCVCVC	შეთაჭთამათ — ნაღაჭთამათ ფეგეახთიშაშ — ბახთიშაშ დეღლასთაშ — მანეღლასთაშ
		VCVCVC	შაღეშანღ — ზაღეშანღ

რითვის სახეობა		ფონეტიკური სტრუქტურა	მაგალითი
ოთხმარცვლიანი	ლია (1) დახურული (4)	$\bar{V}CVCCV\bar{C}\bar{V}$ $V\bar{C}\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$ $\bar{V}CVCVCCVC$ $VCC\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$ $\bar{V}CCVC\bar{V}CCVC$	წარსთამნ — ქარასთამნ ფარვარნმეშნ — ავარნმეშნ მწაელასთაშ — მწსელასთაშ ბორღნმეშნ — აზორღნმეშნ ფარღწხთანსთაშ — სწხთანსთაშ
ხუთმარცვლიანი	დახურული (1)	$\bar{V}CVCC\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$	მწვარნმეშნ — მწვარნმეშნ

სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში, როგორც ზემოთ წარმოდგენილი ცხრილიდან ჩანს, დასტურდება 1, 2, 3, 4 და 5-მარცვლიანი რითმები, რომელთა სტრუქტურული შედგენილობა გვაძლევს სულ 41 ნაირსახეობას; ამათგან ერთმარცვლიანი 7-ს, ორმარცვლიანი — 21-ს, სამმარცვლიანი — 7-ს, ოთხმარცვლიანი — 5-ს და ხუთმარცვლიანი — 1-ს. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ დახურულ რითმთა რაოდენობა (28) ბევრად აღემატება ღია რითმთა რიცხვს (13).

ერთმარცვლიან რითმებში კლაუზულას ყოველთვის ძირეული ბგერები ქმნის¹. ერთმარცვლიანი ღია რითმის უმარტივეს სტრუქტურას გვაძლევს ბოლოკიდურა მახვილიანი გრძელი ხმოვანი (\bar{V}). ერთმარცვლიანი ღია რითმა არ შეიძლება შეადგინოს მხოლოდ ბოლოკიდურა მოკლე ხმოვანმა (V). ამ შემთხვევაში მინიმალურ სა-რითმო ერთეულს ქმნის ე. წ. მდიდარი რითმა, ე. ი. საყრდენი თანხმოვანი + მოკლე ხმოვანი (CV), მაგ.: საქე — სერქე (მანუჩეპრი), თაშნე — ქოჰნე — ჭეთნე (ანვარი). მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი რითმები სპარსულ პოეზიაში დიდ იშვიათობას წარმოადგენს. შედარებით უფრო ხშირია ანალოგიური რითმა ორი თანხმოვნით (CCV): ბასთე — ფესთე; რაქთე — აშოქთე; ბარანვარდე — ბორდე (საადი). მაგრამ საერთოდ ერთმარცვლიანი, მოკლეხმოვნიანი ღია რითმა სპარსულ პოეზიაში სუსტ რითმად ითვლებოდა და ამიტომ მი-

¹ გამოჩაყლის წარმოადგენს სპეციფიკური დარღვევა გართიმის წესისა, რომელსაც სპარსულ პოეზიაში ითა (عطا) ეწოდება. იგი გულისხმობს ისეთ შემთხვევებს, როდესაც მხოლოდ სუფიქსებია გამოვლენილი, თვით სიტყვები კი რითმას არ ქმნიან. გამოჩაყლისად შეიძლება მივიჩინოთ ფრანკთე რითმის ის სახეობა, რომელსაც ტრადიციული პოეზია მართლ რითმას (قافية معمولى) უწოდებდა (პავასთ — ქოჯასთ), სადაც სთ კომპლექსი ზმნურ ნაწილს წარმოადგენს.

სი გამოყენების არე საკმაოდ იყო შეზღუდული. რაც შეეხება ერთ-მარცვლიან დახურულ რითმებს (სულ გვაქვს ოთხი სახეობა: $\bar{V}C$, VC , $\bar{V}CC$, VCC მათი შესაბამისი „მდიდარი“ ვარიანტებით: $C\bar{V}C$, CVC , $C\bar{V}CC$, $CVCC$) ამ რითმების გამოყენების სიხშირე სპარსულ პოეზიაში, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, უაღრესად დიდია.

ორმარცვლიან რითმებში კლაუზულა შესაძლოა იყოს ან მხოლოდ ძირეული ან კიდევ ძირეულ-სუფიქსური. მაშასადამე, გვექნება სულ ორი ვარიანტი: ძირეული 2, ან ძირეული 1+ სუფიქსური 1. სტრუქტურული თვალსაზრისით ეს ჩვეულებრივად ყველაზე მრავალრიცხოვანია (ღია — 8; დახურული — 13, სულ — 21). დასაშვებია ყოველი სტრუქტურის „გამდიდრებული“ ვარიანტი (ე. ი. $C+$ მოცემული სტრუქტურა).

სამმარცვლიანი რითმების კლაუზულა ყოველთვის ძირეულ-სუფიქსურია. აქაც კლაუზულაში მარცვალთა განაწილების ორი ვარიანტი გვხვდება: ძირეული 2+სუფიქსური 1, ან ძირეული 1+სუფიქსური 2.

ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი რითმები, რომლებიც ყოველთვის ძირეულ-სუფიქსურ კლაუზულებს ქმნიან, სპარსულ პოეზიაში; განსაკუთრებით. ლირიკაში, ნაკლებად გვხვდება და მათ თეორიული მნიშვნელობა უფრო აქვთ, ვიდრე პრაქტიკული. რითმათა სიხშირის დასადგენად შევისწავლეთ სპარსული კლასიკური პოეზიის 6 წარმომადგენლის: ათთარის, ნიზამის, საადის, ობეიდ ზაქანის, სელმან საეეჩისა და ჰაფეზის დივანები. მივიღეთ ასეთი შედეგი:

ავტორი.	ყაზალთა საერთო რაოდენობა	ერთმარცვლიანი რითმა	ორმარცვლიანი რითმა	სამმარცვლიანი რითმა			
ათთარი	794	525	66,12%	255	32,12%	14	1,76%
ნიზამი	194	117	60,31%	69	35,57%	8	4,12%
საადე	695	350	50,36%	325	46,76%	20	2,88%
ობეიდ ზაქანი	105	68	64,76%	37	35,24%	0	0%
სელმან საეეჩი	424	258	60,85%	156	36,79%	10	2,36%
ჰაფეზი	495	319	64,45%	171	34,54%	5	1,01%
სულ	2707	1637	60,48%	1013	37,42%	57	2,10%

მაშასადამე, შემოწმებულ იქნა. 2707 ყაზალი (ე. ი. დაახლოებით 30 000 სარიტმო ერთეული). ოთხ და ხუთმარცვლიანი რითმის გამოყენების არც ერთი შემთხვევა ზემოთ ჩამოთვლილ პოეტთა ყაზალებ-

ში არ დადასტურდა. ერთ, ორ და სამმარცვლიანი რითმები ასეთ პროცენტულ შესაბამისობას ქმნიან: 60,48% — 37,42% — 2,10%; ე. ი. დგინდება გარკვეული კანონზომიერება: რითმის მარცვალთა რაოდენობის ზრდა სიხშირის უკუპროპორციულია.

სპარსულ ლირიკულ სალექსო ფორმებში რითმათა ნაკლებმარცვლიანობის ტენდენცია შემთხვევითი არ არის. მას აქვს თავისი განმარტობებელი ფაქტორები, რომელთა გათვალისწინების გარეშე, ვერ მოხერხდება სპარსული რითმის თავისებურებათა მართებული ახსნა.

უპირველეს ყოვლისა, გასათვალისწინებელია ენობრივი ფაქტორი, სახელდობრ, სპარსული ენის ლექსიკურ ერთეულთა სტრუქტურა და მახვილის საკითხი: 1. სპარსული სიტყვისათვის მრავალმარცვლიანობა, შედარებით ნაკლებად არის დამახასიათებელი და 2. სპარსულ ენაში მახვილი, უმთავრესად, ბოლო მარცვალს მოუდის, რაც თავისთავად განაპირობებს ერთმარცვლიანი (ე. წ. ვაჟური) რითმების სიმრავლეს. გარდა ამისა, არსებობს აგრეთვე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოეტიკური ფაქტორიც; სახელდობრ: სპარსულ სალექსო ფორმათა დიდი უმრავლესობა მონორიმული ხასიათისაა (ყასიდა, ყაზალი, ყეთ'ყ, რობა'ი, თარქიბზანდი, თარჯი'ბანდი, მუსთაზადი და მუსამმათის ტიპის ყველა სახეობა: მუსალლას, მურაბბა', მუხამმას, მუსადდას, მუსაბბა', მუსამმან, მუთასსა', მუაშშარ და სხვ. იმ განსხვავებით, რომ ამ უკანასკნელ სახეობებში რთული მონორიმული წყობა გვექნება, რომელთაგან ცალკეულ რიგებს ქმნის სტროფის შემადგენელ ტაეპთა ბოლორიტმები, ხოლო საერთო მონორიმულ რიგს კი — სტროფის უკანასკნელ ტაეპთა ბოლორიტმები. მაგ. მუხამმასის გართიმვის სქემა ასეთი იქნება: aaaaaa bbbba cccca და ა. შ.). გამოწკლის წარმოდგენს მესნევის ფორმა (მრჩობლელი, სქემით: aa bb cc dd ee და ა. შ.), რომელიც ძირითადად ეპოსისათვის გამოიყენებოდა და ღუბეთის ერთი სახეობა (სქემით: abcb), რომელიც სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში იშვიათად გვხვდება.

ლექსის მონორიმულ პრინციპზე აგება პოეტს მნიშვნელოვან ტექნიკურ სირთულეთა წინაშე აყენებს და ასეთ ვითარებაში, ბუნებრივია, მრავალმარცვლოვანსა და ეფფონიურად უხვ რითმებს ნაკლებად შევხვდებით.

ჩვენი კვლევის პროცესში გამოვლინდა ერთი უაღრესად საინტერესო მოვლენა, რომელიც დღევანდლამდე შენიშნული არ ყოფილა. იგი საკმაოდ ხშირად გვხვდება ყაზალებში და ასეთი სახით წარმოგვიდგება: ყაზალის პირველ ბეითში (ანუ მათლა'ში) წარმოდგენილ რითმას მომდევნო ბეითებში აკლდება მარცვალი (ზოგჯერ რამდენიმე), ანდა პირველი ბეითის „მდიდარი“ რითმა გადაიქცევა „ღარიბად“ (ე. ი. საყრდენი თანხმოვანი აღარ მეორდება). ამ მოვლენას შე-

იძლება ვუწოდოთ ყაზალის რითმის კლების ტენდენცია.
 მაშასადამე, ასეთ შემთხვევებში პირველი ბეითის რითმა მეტია
 დანარჩენ ბეითთა რითმაზე (მარცვალთოდენობის ან საყრდენ თანხმო-
 ვანთა იდენტურობის თვალსაზრისით). ეს მოვლენა გრაფიკულად შე-
 საძლოა ასე გამოისახოს:

$$R_1 > R_n$$

(სადაც R_1 = პირველი ბეითის რითმას, ხოლო R_n = მომდევნო ბეი-
 თების რითმებს). საილუსტრაციოდ მოგვაქვს რამდენიმე მაგალი-
 თი სხვადასხვა დივანებიდან.

ა. მარცვალთა რაოდენობის კლების შემთხვევები:

ათთარი

3 > 2	3 > 2	3 > 2
შურნდე	ჩაშნდამ	ჯეჰნამ
შულნდე	ქაშნდამ	ნეჰნამ
ღნდე	გარღნდამ	მაქნამ
თარსნდე	რასნდამ	ჰნამ
ღოზღნდე	ბორღნდამ	თაენამ
ნუშნდე	შანღნდამ	ქეჰნამ
ფასანღნდე	ღაენღნდამ	ნაღნამ
2 > 1	2 > 1	2 > 1
ხორჰუ	მასთან	ქორჰუ
ქორჰუ	ღასთან	სორჰუ
ხამჰუ	ჯან	ქაბჰუ
ბეჰჰუ	ფარშან	რჰუ
ნჰუ	ხანღან	ფჰუ
ღჰუ	ღანღან	ხჰუ
ჯჰუ	ჰეჰენ	ღორჰუ
	აქსან	
2 > 1	2 > 1	
მარღან	ეოჯჰუ	
გარღან	სოჯჰუ	
ფენჰან	სჰუ	
ან	ნომჰუ	
ღოურან	შჰუ	
ჯაჰენან	ნაბჰუ	
ფაჰან	ღჰუ	
თაენან		
ღარმან		

ს ა ა ლ ი

4 > 2
ფერწმანაშ
ფერწმანაშ
გარდანაშ
ნახანაშ
სუსანაშ
ღამანაშ
თანაშ

4 > 3
საღწმათაშ
მადღწმათაშ
ყწმათაშ
ნადღწმათაშ
ყინმათაშ
ღარწმათაშ

3 > 2
აღამანდ
ყაღამანდ
ღამანდ
ჰარამანდ
ბეღამანდ
რაყამანდ
სეთამანდ
ალამანდ

2 > 1
ღწწწ
თაეწწწ
ზიბწ
ღარღწ
ფეღღწ
ხარწ
ბაღწ

ჭ ა ლ ა ლ ე დ-ღ ი ნ რ უ მ ი

2 > 1

სწღარ
ღწღარ
ღარ
სარ
ბარ
ზარ
აჰმარ
ქაჭარ
მაჭმარ
ზიეარ
ჩადარ
დეღბარ

2 > 1

მასტწწ
ღასტწწ
ფარასტწწ
ბადახწწწ
რახწწწ
სუზწწ
ჯწწ
იმწწ
ბეჰტწწ
ქანწწწ

2 > 1

ეანწწ
მანწწ
თაეწწ
გაზწწ
შექწწ
ბწწ
წწწ
ეხთეღწწწ
ღწწ
ზაჭწწ
მაწწ
ე'თექწწწ
საჭწწ
ყწწ
ქწწ

პ ა თ ე ზ ი

4 > 3	3 > 2	3 > 2
ქაშნიღვამ	მაღწამათ	შარწბასთ.
ჩაშნიღვამ	საღწამათ.	ხარწბასთ.
გოწნიღვამ	ყწამათ	ეწწბასთ.
ღწიღვამ	ყიწამათ	ხწწბასთ.
შანწიღვამ	ღარწამათ	ბარწბასთ.
გაწნიღვამ	ქარწამათ	ზეყწბასთ.
რასწიღვამ	ყწამათ.	გოღწბასთ.
		სარწბასთ
		რებწბასთ
		შაბაბწსთ

ა ბ ლ ო რ-რ ა ჰ მ ა ნ ჯ ა მ ი

2 > 1	2 > 1	3 > 1.
ღწიღწრ	ბწიღამ	შწწღწ ბანღ
ღწიღწრ	ბწწწამ	წწწწღწ ბანღ
გოღწწწრ	ღამ	ხოღწსანღ
ჰაღწაღწრ	'ალამ	ქამანღ
როხწწწრ	ჰამ	ფანღ
რაჰწწწრ	მარჰამ	ყანღ
ხარწწღწრ	ღეჰღამ	ფეღღვანღ
გერეჰწწწრ	მოჰარამ	მაფასანღ

ბ. „მღიღარო“ რითმის „ღაროზად“ ქცევის შემთხვევები:

ს ა ა ლ ი

ბენახწწრ	მწ
ბეწახწწრ	ღაღმწ
ქაშმწწრ	საჰრწ
ფწრ	ღანწ
თწრ	ღწ
თასეწწრ	თწ
შწრ	სოჟღწ
	ღარღწ

ჩენდნამ	ქარღ	მარ
ნამიდნამ	სოუღ	ეფარ
ფენქნამ	ოზრა	დიდარ
გოლესტნამ	ბიზ	პოშმარ
დამნამ	შეღღ	ასრარ
ხანდნამ	ასმ	ბიქარ
არქნამ	ღარღ	გერეფთარ
მიხნამ	აჯაიბქ	ღელღარ
ღარბნამ		მარ
ქეღრნამ		ხარ
რონშნამ		
ბერექნამ		

გვაქვს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც პირველ ბეითში გამოყენებულია მრავალმარცვლოვანი ომონიმური რითმა, რომელიც შემდგომ ბეითებში ისევ და ისევ კლების ტენდენციას ამჟღავნებს. მაგალითისათვის მოვიხმობთ ნ ი ზ ა მ ი გ ა ნ ჭ ე ლ ი ს ყ ა ზ ა ლ ე ბ შ ი დ ა ს ტ უ რ ე ბ უ ლ შემთხვევებს:

3 > 1

ბ ა შ ა მ შ ა ლ
 ბ ა შ ა მ შ ა ლ
 მ ო ლ ლ
 ღ ე ლ შ ა ლ
 შ ა ლ
 ღ ა ლ
 ბ ა ლ

3 > 2

ღ ე ლ ბ ა რ ი
 (ა ზ) ღ ე ლ ბ ა რ ი
 გ ა რ ი
 ფ ა რ ი
 ქ ა ქ ა რ ი
 მ ო შ თ ა რ ი
 ა ნ ბ ა რ ი
 ს ა ლ ა რ ი
 ბ ე ნ გ ა რ ი
 ჩ ა ქ ა რ ი

ამგვარი შემთხვევები უაღრესად ღიდი რაოდენობით გვხვდება ჩვენ მიერ შესწავლილი პოეტების დივანებში და ყველა მათგანის დამოწმება ამჯერად შეუძლებელია. ეს მოვლენა მარტივად იხსნება: ყაზალის პირველ ბეითში გვაქვს მოსაზღვრე რითმები, სადაც რითმათა „აე-კარგიანობა“ მეტი სიცხადით მოჩანს. ამიტომაც პოეტი ცდილობს პირველი ბეითისათვის საგანგებოდ შეარჩიოს მრავალმარცვლოვანი, კეთილხმოვანი და მდიდარი რითმები (პირველ ბეითში ხში-

რი აგრეთვე აღინიშნება რიგების განაწესება). შემდეგ კი რითმა სტრიქონგამოშვებით მოდის და სარიტმო კლაუზულის მარცვალნაკლებობა თუ „გაღარიბება“ ნაკლებ შესამჩნევი ხდება. ამ პოეტური „ხერხის“ მიზეზი ლექსის მონორიმული წყობის სირთულეებშია საძიებელი, რომლებზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა.

* * *

ჩვენ მიერ ზემოთ წარმოდგენილ ცხრილში აღწუსებულია სპარსული კლასიკური რითმის ფონეტიკურ სტრუქტურათა ნაირსახეობანი. ჩვენს უპირველეს ამოცანას შეადგენდა გაგვეჩვენა ხმოვანთა და თანხმოვანთა ის კომპლექსები, რომელთა კომბინაციებითაც იწარმოებოდა კლასიკური სპარსული რითმა. ზოგადი სურათი ნათელია. რაც შეეხება ამ სტრუქტურათა გაშიფრვას (ე. ი. ამ სტრუქტურებში შემავალ ხმოვანთა და თანხმოვანთა რაგვარობას, მათს სიხშირესა და სხვ.); ეს უაღრესად შრომატევადი სამუშაოა და მოითხოვს ხანგრძლივ ლაბორატორიულ კვლევა-ძიებას. სპარსული რითმის ამ დონეზე შესწავლა ჩვენს მიზნებსა და ამოცანებს სცილდებოდა, ვინაიდან აღნიშნულ საკითხთა საფუძვლიანი დამუშავება კვლევის შემდგომ ეტაპს წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ჩვენი მუშაობის პროცესში, რასაკვირველია, ამ თვალსაზრისითაც ვაკვირდებოდით მასალას, რაც საშუალებას გვაძლევდა ზოგიერთი წინასწარი დასკვნის გამოსატანად, მაგრამ ამჯერად უმჯობესია ინტუიციური მსჯელობისაგან თავის შეკავება, სანამ მთელი ეს მონაცემები სათანადოდ არ იქნება დამუშავებული.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ერთი გარემოება, რათა მკითხველისათვის უფრო ნათელი გახდეს წინამდებარე ნაშრომში გამოთქმულ მოსაზრებათა არსი. ჩვენ მიერ შენიშნულ კანონზომიერებათა უმრავლესობა გულისხმობს ყაზალის რითმას და მის თავისებურებებს. ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავს იმას, თითქოს ჩვენი შრომა მხოლოდ ყაზალის რითმათა სპეციფიკის გარკვევით იყოს შემოფარგლული და არ ითვალისწინებდეს სხვა სალექსო ფორმათა მონაცემებს (როგორიც არის მესნევი, ყასიდა, ყეთ'ე, რობა'ი, თარქიბბანდი, თარჯი'ბანდი, მუსამ-მათის ტიპის ლექსები და სხვანი). მკითხველს შევახსენებთ, რომ ის თავისებურებანი, რომლებზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა (ანბანის ოთხ ასოზე დამთავრებულ რითმათა სიხშირე, რითმის კლების ტენდენცია და სხვ.) და აგრეთვე რომელთა შესახებაც ჩვენი ნაშრომის მომდევნო თავებში გვექნება ლაპარაკი, დადასტურდა, ძირითადად, მხოლოდ ყაზალებში. ეს მოვლენა კანონზომიერია და მოულოდნელობას არ წარმოადგენს. მესნევის ფორმის ლექსებში მოსაზღვრე-რითმიან მრჩობლელთა გარიტმის სქემა (aa bb cc dd ee და ა. შ.).

უფრო მარტივია, რაც ბოვტ! მეტ თავისუფლებას აძლევს ნაპრ. ნაპრ. რითმების მისაგნებად, ვინაიდან მას მხოლოდ სარიტმო წყვილების დაძებნა უხდება. ამიტომაც მესნევის რითმა უფრო მრავალფეროვანია და ნაკლებშეზღუდული. ყასიდის ფორმით დაწერილ ლექსთა სიდიდე (იგულისხმება სტრიქონთოდენობა) და გარიტმის მონორიმული პრინციპი (aa ba ca da ea ga და ა. შ.) განაპირობებს მასში გამოყენებულ რითმათა შედარებით სიმარტივეს (მარცვალთოდენობის თვალსაზრისით). ბუნებრივია, როდესაც პოეტი ერთ რითმაზე აგებს უზარმაზარ ლექსს და მას უხდება ზოგ შემთხვევაში ასზე მეტი სარიტმო სიტყვის დაძებნა, აქ ევფონიურად მდიდარსა და უხვ რითმებს ნაკლებად შევხვდებით. მონორიმულ ლექსთა სტრიქონთოდენობა რითმის მარცვალთოდენობის უკუპროპორციულია. რობა'ის ფორმის მინიატურულობა და მისი გარიტმის თავისებურება (რაც 3 ან 4 სარიტმო სიტყვით ამოიწურება) არ გვაძლევს ისეთ მასალას, როგორსაც ყაზალის რითმებში ვხვდებით, ყეთ'ე იმავე პრინციპს ექვემდებარება, როგორსაც ყაზალის გარიტმის წესი მოითხოვს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ პირველი ბეითი (მათლა') გაურითმავია (სქემა: ab cb db და ა. შ.). ამიტომ ყაზალის გარიტმის ის თავისებურებანი, რომელნიც მათლა'საც მოიცავენ, ყეთ'ეზე არ ვრცელდება. რაც შეეხება თარჯი'ბანდსა და თარქიბანდს, ეს სალექსო ფორმები, შეიძლება ითქვას, სპეციფიკური წესით შეკავშირებულ ყაზალთა „თავიგულებს“ წარმოადგენენ. თარჯი'ბანდში ყოველი ყაზალის შემდგომ მეორდება ერთი და იგივე ბეითი, როგორც რეფრენი, რომელიც ამ ყაზალთაგან განსხვავებულ რითმაზეა აგებული, ხოლო თარქიბანდში ამავე ადგილზე სხვა ბეითია წარმოდგენილი, რომელთაგან ყოველი განსხვავებული რითმით არის შეკრული. თვალნათლივობისათვის მოგვაქვს ამ სალექსო ფორმათა გარიტმის სქემა:

თარჯი'ბანდი	თარქიბანდი
a	a
a	a
b	b
a	a
c	c
a...	a...
d	d
d	d
e	e
e	e
f	f
e	e

თარჯიზანდი

თარქიზანდი

g	g
'e	e...
'd	h
d	'h
'h	i
h	'i
i	j
'h	i
j	k
'h...	i...
d	m
d	m
:	:

როგორც ვხედავთ, ორივე შემთხვევაში, ძირითადად, ყაზალის ფორმა დასტურდება. ამიტომაც ის კანონზომიერებანი, რომლებიც ყაზალთა გართმვის სპეციფიკაში იჩენს თავს, ამ სალექსო ფორმებზედაც ვრცელდება. მაგრამ უნდა აღვნიშნოთ, რომ თარჯი'ზანდი და თარქიზანდი არ წარმოადგენენ გავრცელებულ სალექსო ფორმებს, ყაზალი კი ლირიკული პოეზიის უმთავრეს სალექსო ღორმად გვევლინება (განსაკუთრებით XII საუკუნის დამდეგიდან). სწორედ ამ მიზეზებმა განაპირობა ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესი ყაზალის გართმვის კანონზომიერებათა მიმართ.

**სპარსული კლასიკური რითმის
მორფოლოგიური სტრუქტურა**

მორფოლოგიური თვალსაზრისით სპარსული რითმები შეიძლება დაეყოს სამ ჯგუფად: 1. ძირეული რითმები (როდესაც კლაუზულა შედგება მხოლოდ ძირეული ბგერებისაგან), 2. ძირეულ-სუფიქსური რითმები (როდესაც კლაუზულას ქმნის ძირეულ და სუფიქსურ ბგერათა კომპლექსი), 3. სუფიქსური რითმები (რომლებშიც კლაუზულა ემყარება მხოლოდ სუფიქსთა იდენტურობას). ამ უკანასკნელი ჯგუფის რითმები სპარსულ პოეზიაში დიდ იშვიათობად გვევლინება, ვინაიდან ასეთი სახის გარითმვა დაკანონებული ნორმებიდან გადახვევას წარმოადგენდა და ტრადიციულ პოეტიკაში აღინიშნებოდა სპეციალური ტერმინით „რთა“ (ჩვენ ამ სახეობას განვიხილავთ როგორც გამონაკლისს). მაშასადამე, სპარსული რითმების ამ სამი ჯგუფის მორფოლოგიური სტრუქტურა ფრაფტულად შეიძლება ასე გამოისახოს:

$$1) R=B,$$

$$2) R=B+S$$

$$3) R=S,$$

(აქ R აღნიშნავს რითმას, B — ძირს, S — სუფიქსს).

ძირეული რითმების ჯგუფში ერთიანდება ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი რითმები (მაგ., ერთმარცვლიანები: ქას — ფას, ბარ — ფარ, ხჷშ — ხამჷშ, აბრ — ჰეზაბრ და სხვ. ორმარცვლიანები: დანე — ხანე, მოშთარ — ანგოშთარ, აჰანგ — ფალანგ და სხვ.). მაშასადამე, მორფოლოგიური თვალსაზრისით ვიღებთ ძირეული რითმის ორ ნაირსახეობას, რაც გრაფიკულად შეიძლება ასე გამოვსახოთ (R-ის თანმხლები ციფრი აღნიშნავს რითმის რანგს, ფრჩხილებში მოთავსებული ციფრი — კლაუზულის მარცვალთა რაოდენობას):

$$R_1 = B (1),'$$

$$R_2 = B (2)'$$

¹ შესაძლოა ორმარცვლიანმა ძირეულმა რითმამ მოგვეცეს სამმარცვლიანი ვარიანტი (პროსოდიული ხმოვნის დართვით), მაგ.: ბანეთან — დანეთან (იხ. შემდეგ თავი).

ძირეულ-სუფიქსური რითმები წარმოდგენილია უფრო ნაირსახი-
ვანი მორფოლოგიური სტრუქტურებით. ასეთ რითმებში უმარტივეს-
კონსტრუქციად გვევლინება ორმარცვლიანი ვარიანტი, რომელშიც:
ერთი მარცვალი ძირეულია, ხოლო მეორე — სუფიქსური. (მაგ.:
სარამ — ბარამ, ბასთანდ — ფეფასთანდ, ფაქთარ — ჩალაქთარ,
გოლაშ — ბოლბოლაშ, დაშთნ — ფანდაშთნ და სხვ. მისთ.). იგი გრა-
ფიკულად ასეთ სახეს მიიღებს:

$$R_3 = B(1) + S(1).$$

სპარსულში რითმის შემადგენელ ერთმარცვლიან სუფიქსებად
გვევლინება: ნ (განუსახლერელობის, განზოგადების, წარმომავლო-
ბის), წოდებითის ან, მრავლობითი რიცხვის ან, ან, კნინობითის აქ, ჩე,
ინფინიტივის ან, ნამყო დროის მიმყოფის მაწარმოებელი ე (ე. წ.-
მეღერი „ჰაჲჲ ჰაჲჲჲ“ გამოხატული), გერუნდივის ან, I, II და
III პირის მხოლოდითი რიცხვის ნაცვალსახელური ენკლიტიკა: ამ, ათ,
აშ (ესენი სახელებთან კუთვნილებითი ნაცვალსახელის ფუნქციას ას-
რულებენ, ხოლო ზმნებთან გამოხატავენ ობიექტურ პირს), ზმნის პი-
რის ნიშნები: ამ, ნ, ად, ნმ, ნდ, ანდ და სხვ.

სამმარცვლიან ძირეულ-სუფიქსურ რითმებშიც შესაძლოა ორი
სტრუქტურული ვარიანტი:

ა) როდესაც ძირეულ ორ მარცვალს ერთვის სუფიქსური ერთი-
მარცვალი (მაგ.: დასთანნი — ბასთანნი, 'აღემანდ — ზაღემანდ და
სხვ.).

$$R_4 = B(2) + S(1)$$

ბ) როდესაც ძირეულ ერთ მარცვალს ახლავს ორმარცვლიანი სუ-
ფიქსი (მაგ.: ბასთიმაშ — ფეფასთიმაშ, გოლეთან — ბოლბოლეთან.
და სხვ.).

$$R_5 = B(1) + S(2).$$

ასეთ შემთხვევაში ორმარცვლიან სუფიქსებად გვევლინება უმთავრე-
სად I, II და III პირის მრავლობითი რიცხვის ნაცვალსახელური ენკ-
ლიტიკის მაწარმოებლები: ემან, ეთან, ეშან. შესაძლოა ორი თითო-
მარცვლიანი სუფიქსის შეერთებული ვარიანტიც, როდესაც

$$S = 1 + 1 = 2.$$

ოთხმარცვლიან რითმებში შესაძლოა ორი სტრუქტურული ვარი-
ანტი:

ა) ძირეული ორი+სუფიქსური ორი (მაგ.: შარაბასთნ — ხარაბას-
თნ, ზენდანეშან — სენდანეშან და სხვ.).

$$R_6 = B(2) + S(2),$$

ბ) ძირეული ერთი — სუფიქსური სამი (მაგ.: ბორღმეშან — აზორღმეშან, ფარღანთანნთაშ — სანთანნთაშ და სხვ.)

$$R_7 = B(1) + S(3)$$

(სპარსულ ენაში სამმარცვლიანი სუფიქსი არ არსებობს. ასეთ შემთხვევებში ყოველთვის სუფიქსთა შერწყმა გვექნება მოცემული).

ხუთმარცვლიანი რითმების შესაძლებელი ვარიანტიებიდან ჩვენ მიერ დამუშავებულ მასალაში დადასტურდა მხოლოდ ერთი: ძირეული ორი — სუფიქსური სამი (მაგ.: ავარღმეშან — ავარღმეშან და სხვ.).

$$R_8 = B(2) + S(3).$$

უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი რითმები სპარსულ პოეზიაში (და განსაკუთრებით მონორიმულ პრინციპზე აგებულ ლირიკულ სალექსო ფორმებში) დიდ იშვიათობას წარმოადგენს და მათ თეორიული მნიშვნელობა უფრო აქვთ, ვიდრე პრაქტიკული: ასეთი ვითარება მხოლოდ სპარსული პოეზიისათვის არ არის დამახასიათებელი. ანალოგიურ მდგომარეობას ვხვდებით სხვა ენებშიც (ეს საკითხი კარგად აქვს განხილული ვ. ჟირმუნსკის თავის საფუძვლიან ნაშრომში) ².

გამონაკლისად უნდა ჩაითვალოს ისეთი შემთხვევები, როდესაც მხოლოდ სუფიქსური ბგერები ქმნის რითმას (ძირეული ბგერების იდენტურობის გარეშე). ასეთი გარითმვა, როგორც აღვნიშნეთ, სპარსულ ტრადიციულ პოეტიკაში ნორმის დარღვევად იყო მიჩნეული და აღინიშნებოდა სპეციალური ტერმინით „რთა“. ლირიკულ სალექსო ფორმებში, რომლებიც მონორიმულ პრინციპზეა აგებული, დასაშვებად ითვლებოდა მხოლოდ ერთხელ დარღვევა გარითმვის წესისა და რთას გამოყენება.

ძირისაგან დამოუკიდებლად რითმისმარცვლებელ სუფიქსებად შესაძლოა შეგვხვდეს როგორც ერთმარცვლიანი, ისე ორმარცვლიანი სუფიქსები; ერთმარცვლიანთაგან: თარ, ბარ, გარ, სარ, ზარ, ვარ, არ, გარ, გან, გონ, ონ, ქამ, სპ, ვაშ, ეშ და სხვ. ორმარცვლიანთაგან: ესთან, თარონ, ვსპ, პნე, ონე და სხვ.

ერთმარცვლიანი სუფიქსური რითმა გრაფიკულად ასე გამოისახება:

$$R_9 = S(1),$$

² В. И. Жирмунский, Рифма, ее история и теория, Петроград, 1923, 23—24.

(მაგ.: ბადთარ — თარქთარ, როგორც დაყიყისთან გვხვდება), ხოლო ორმარცვლიანი სუფიქსური რითმის გრაფიკული გამოსახულება ასეთი იქნება:

$$R_{10} = S(2).$$

(მაგ.: ბადთარინ, — თარიქთარინ, გოლესთან — ბეჰარესთან და სხვ.). ზემოთქმულის საფუძველზე ვიღებთ სპარსული რითმის მორფოლოგიურ სტრუქტურათა ასეთ ცხრილს:

მარცვალთა რაოდენობა	შედგენილობა	სტრუქტურათა რანგობრივი კლასიფიკაცია
ერთმარცვლიანი	ძირეული	$R_1 = B(1)$
ორმარცვლიანი	ძირეული	$R_2 = B(2)$
ორმარცვლიანი	ძირეულ-სუფიქსური	$R_3 = B(1) + S(1)$
სამმარცვლიანი	ძირეულ-სუფიქსური	$R_4 = B(2) + S(1)$
სამმარცვლიანი	ძირეულ-სუფიქსური	$R_5 = B(1) + S(2)$
ოთხმარცვლიანი	ძირეულ-სუფიქსური	$R_6 = B(2) + S(1)$
ოთხმარცვლიანი	ძირეულ-სუფიქსური	$R_7 = B(1) + S(3)$
ხუთმარცვლიანი	ძირეულ-სუფიქსური	$R_8 = B(2) + S(3)$
გამონაკლისები:		
ერთმარცვლიანი	სუფიქსური	$R_9 = S(1)$
ორმარცვლიანი	სუფიქსური	$R_{10} = S(2)$

გამორიცხული არ არის ზოგიერთი სხვა ვარიანტის არსებობაც, მაგრამ ყოველ მათგანს გამონაკლისის სახე ექნება და სპარსული კლასიკური რითმის ტიპურ მოვლენად არ ჩაითვლება.

სპარსული კლასიკური რითმის მეტრული სტრუქტურა

სპარსული რითმის მეტრული სტრუქტურის გასარკვევად აუცილებელია გადავხედოთ სპარსული ენის მარცვალთა სისტემას. ამ თვალსაზრისით სპარსული ენა ამჟღავნებს გარკვეულ თავისებურებებს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ მარცვალი იწყება ხმოვნით ან ერთი თანხმოვნით (ქართულისა და ზოგიერთი სხვა ენისათვის დამახასიათებელი თანხმოვანთა თავმოყრა სპარსულ სიტყვაში დაუშვებელია)¹. ორი თანხმოვნის თავმოყრა მარცვლის (და მაშასადამე, სიტყვის) დასაწყისში არ გვხვდება. მარცვალში ხმოვნის შემდეგ შესაძლოა არაუმეტეს ორი თანხმოვნის არსებობა (სპარსულში გვხვდება CCC ტიპის კონსტრუქციები, მაგრამ ყოველთვის ფორმანტიან სიტყვებში ან კომპოზიტებში)².

მაშასადამე, სპარსულ ენაში გვაქვს მარცვალთა სამი სახეობა:

1. ღია (ხმოვანზე დამთავრებული)
2. დახურული (ერთ თანხმოვანზე დამთავრებული)
3. ორმაგად დახურული (ორ თანხმოვანზე დამთავრებული).

მეოთხე ვარიანტის არსებობა სპარსულ ენაში გამორიცხულია.

ფონეტიკური შედგენილობის თვალსაზრისით სპარსულში დასტურდება 11 ტიპის მარცვალი: თანხმოვნით დაწყებული ექვსი და ხმოვნით დაწყებული — ხუთი.

¹ ა. აზერს მიაჩნია, რომ სიტყვები *فرو* (ფორუ), *فرد* (ფოსორდ), *فروخت* (ფორუხთ) და სხვანი გამოითქმის როგორც: *ჩრუ*, *ჩსორდ*, *ჩრუხთ*. შესაძლოა, სასაუბრო ენაში (ან კიდევ ზოგიერთი პირიველების ინდივიდუალურ მეტყველებაში) ამ სიტყვების დასაწყისში მართლაც თანხმოვანთა კომპლექსი გვხვდებოდეს, მაგრამ კლასიკური სპარსულისათვის ამ სიტყვების აზერისებური გამოთქმა გაუმართლებელია. სპარსული სიტყვების დასაწყისში თანხმოვანთა თავმოყრა დასაშვები რომ ყოფილიყო, მაშინ ნასესხებ სიტყვებში აღარ გვექნებოდა: *ჭერანგი*, *ესთექან*, *ღოროშქე* და სხვ. მისთ.

² Дж. Гипунашвили, О сочетаниях типа CCC в современном персидском языке, *კრებ.*: თბილისის უნივერსიტეტი გიორგი ახვლედიანს, თბილისი, 1969, 406—414.

თანხმოვნით დაწყებული:

ხმოვნით დაწყებული:

1. CV

1. \bar{V}

2. $C\bar{V}$

2. VC

3. CVC

3. $\bar{V}C$

4. $C\bar{V}C$

4. VCC

5. CVCC

5. $\bar{V}CC$

6. $C\bar{V}CC$

ამათგან სამია ღია (\bar{V} , $C\bar{V}$, CV), ოთხი — დახურული ($\bar{V}C$, VC, $C\bar{V}C$, CVC) და ოთხიც — ორმაგად დახურული ($\bar{V}CC$, VCC, $C\bar{V}CC$, CVCC) ³.

სპარსული პოეზია მეტრული ტიპოლოგიის თვალსაზრისით განეკუთვნება კვანტიტატიურ სისტემას (რომელსაც ღურაციულსა და ქრონემულსაც უწოდებენ). ეს სისტემა უაღრესად ლაკონიურად და ამომწურავად აქვს განმარტებული გ. წერეთელს. იგი წერს, რომ ეს არის ისეთი სისტემა, „სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება გრძელი და მოკლე მარცვლები, როგორც მეტად და ნაკლებად წარმოჩენილი ელემენტები. კონტრასტი გამოხატულია ფონოლოგიურად გრძელი და მოკლე სილაბური ბირთვით. „სიგრძე ბუნებით“ და „სიგრძე მდებარეობით“ ერთნაირი ღირებულებებისაა. მინიმალური მოცულობის სილაბური ბირთვი, რომელიც შედგება კონსონანტური ფონემისა და ერთი მორა ხმოვნისაგან (მოკლე მარცვალი), უპირისპირდება უფრო მძლავრ სილაბურ ბირთვს (კონსონანტური ფონემა; რომელსაც ახლავს მეორე მორა, ან ერთი მორა და ისევ კონსონანტი), როგორც უფრო მარტივი და ნაკლებწარმოჩენილი მარცვალი უფრო რთულ და მეტად წარმოჩენილ მარცვალს“ ⁴.

გრძელი მარცვლის ზოგიერთი კონსტრუქცია გვაძლევს ე. წ. „ზეგრძელ“ მარცვალს, რომლის სტრუქტურულ სახეობებს ქვემოთ განვიხილავთ.

³ მართოდენ მოკლე ხმოვნისაგან შემდგარი მარცვალი სპარსულ ენაში (და შით უმეტეს პოეტურ ტექსტებში) არ გვხვდება. ეს თვალნათლივ ჩანს სპარსული ო (ეა) კავშირის მაგალითზეც, რომელიც სპარსულ ლექსში გარკვეულ თავისებურებებს ამჟღავნებს: თუ წინამაველი სიტყვა თანხმოვანზე მთავრდება, მაშინ იგი ერწყმის მას და ისევე წარმოითქმის როგორც კომპოზიტებში; მაგ. *روز و شب* (შაბო რუზ), ხოლო თუ წინამაველი სიტყვა ხმოვანზე ბოლოვდება, მაშინ იგი ვამოითქმის, როგორც ეო. მაგ.: *خمش و گوسا* (გუმა ვო ხამუშ).

⁴ გ. წერეთელი, მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, თბილისი, 1973, 86.

სპარსულ პროსოდიაში მოკლე მარცვალს ქმნის: 1. თანხმოვანი+მოკლე ხმოვანი, ანუ ერთთანხმოვნიანი ღია მარცვალი (CV) და 2. მოკლე ხმოვანი+თანხმოვანი, ე. ი. ერთთანხმოვნიანი დახურული მარცვალი (VC); გრძელი მარცვალი შესაძლოა ხუთი სახეობისა:

1. გრძელი ხმოვანი (V), 2. თანხმოვანი+გრძელი ხმოვანი (CV), 3. თანხმოვანი+მოკლე ხმოვანი+თანხმოვანი (CVC), 4. გრძელი ხმოვანი+თანხმოვანი (VC), 5. მოკლე ხმოვანი+ორი თანხმოვანი (VCC).

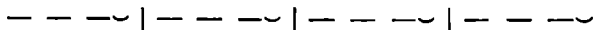
ზეგრძელი მარცვალი გვექნება იმ შემთხვევაში, როდესაც ერთ მარცვალში მოცემულია გრძელი მარცვლის შესაქმნელად საჭირო მინიმუმი+დამატებითი თანხმოვანი, რომელიც თავისთავში შეიცავს პოტენციურ შესაძლებლობას ახალი მოკლე მარცვლის შესაქმნელად. ამგვარი მონაცემები დასტურდება მხოლოდ დახურული და ორმაგად დახურული მარცვლების შემდეგი სახის სტრუქტურებში: 1. თანხმოვანი+გრძელი ხმოვანი+თანხმოვანი (CVC), 2. თანხმოვანი+მოკლე ხმოვანი+ორი თანხმოვანი (CVCC), 3. თანხმოვანი+გრძელი ხმოვანი+ორი თანხმოვანი (CVCC), 4. გრძელი ხმოვანი+ორი თანხმოვანი (VCC). სპარსული ენის თანხმოვნებს შორის გამონაკლისს წარმოადგენს ڃ თანხმოვანი, რომელიც არასოდეს არ ქმნის ზეგრძელ მარცვალს.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ზეგრძელი მარცვლების დახასიათებისას ხშირია ხოლმე აზრთა სხვადასხვაობა. ზოგი მკვლევარი اَر (არდ), اَرَا (ქარდ), اَرْت (რინთ), اَرَسْت (დუსთ) და სხვა ამგვარ სიტყვებს განიხილავს როგორც ერთმარცვლიანებს, ხოლო ზოგი კი მათ ორმარცვლიანებად მიიჩნევს. ჩვენი აზრით, უფრო მართებული იქნება თუ ვიტყვი, რომ ამ ტიპის სიტყვები შედგებიან ერთი (ზეგრძელი) მარცვლისაგან, რომელიც ლექსში გვაძლევს ან გრძელ მარცვალს (—), ან კიდევ, საჭიროების შემთხვევაში, გრძელსა და მოკლე მარცვალს (—). ერთი ზეგრძელი მარცვლის (—) ორ მარცვლად გადაქცევა პროსოდიული ხმოვნის დართვით არის განპირობებული.

ყოველივე ზემოთქმულის შესაჯამებლად უმჯობესია ცხრილს მივმართოთ, რომელშიც თვალსაჩინოდ იქნება წარმოდგენილი სპარსული ენის მარცვალთა სისტემა როგორც ფონეტიკურ, ასევე მეტრულ სტრუქტურათა თვალსაზრისით.

№№	მარცლის სახეობა	ფონეტიკური სტრუქტურა	მეტრული ერთეული
1	ღია	\bar{V}	—
2	—“—	$C\bar{V}$	—
3	—“—	CV	—
4	დახურული	VC	—
5	—“—	$\bar{V}C$	—
6	—“—	CVC	—
7	—“—	$C\bar{V}C$	—ან—
8	ორმაგად დახურული	VCC	—
9	—“—	$\bar{V}CC$	—ან—
10	—“—	$CVCC$	—ან—
11	—“—	$CVCC$	—ან—

მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლისმიერი განაწილება (რაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საფუძვლად უდევს სპარსული ლექსთწყობის სისტემას) გარკვეულ თავისებურებებს ამჟღავნებს რითმებში (ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს ბოლორიტმები) განაწილებისას. არაბულ-სპარსულ ლექსთწყობის სისტემაში პრაქტიკულად არ არსებობს მოკლე მარცვალზე დამთავრებული ბეითი. ეს გარემოება ბუნებრივია, ვინაიდან ბეითის ბოლოს (რაც თავისთავად ემთხვევა სარიტმოსიტყვის უკანასკნელ მარცვალს) ყოველთვის შეინიშნება „ამღერება“, რაც აუცილებლად გრძელ მარცვალს მოითხოვს. ამიტომაც არის, რომ მღერა „-ზე დამთავრებული მარცვალი ბეითის შიგნით თუ ხშირად გვაძლევს მოკლე მარცვალს, ბეითის ბოლოს იგი ყოველთვის გრძელ მარცვალს წარმოქმნის. ეს გარემოება კარგად აქვს შენიშნული ირანელ მეცნიერს ფარეზ ნათელ ხანლარის. იგი ჰეზეჯის ნაირსახეობათა განხილვისას წერს: „შესაძლოა ამ საზომის ასეთი ვარიანტიც მიგველო:



მაგრამ ეს საზომი პოეზიაში არ გამოიყენება, ვინაიდან მოკლე მარცვალი საზომის ბოლოს გრძელ მარცვლად აღიქმება⁵. ასევე, სარიტმოსიტყვის ბოლო მარცვლად (როგორც სტრიქონის ბოლოს, ასევე აუცილებელი, მთავარი ცეზურების ბოლოშიც) თუკი ზეგრძელი მარცვალი იქნება წარმოდგენილი, იგი მოგვეცემს მხოლოდ და მხო-

⁵ پرویز ناتل خانلری 'تحقیق انتقادی در عروض فارسی' تهران ۱۳۳۷، ۸۶

ლოდ ერთ გრძელ მარცვალს (ე. ი. მისი გრაფიკული გამოსახულება იქნება — და არა — ო).

როგორც ირკვევა, სტრიქონის გრძელი მარცვლით დამთავრების წესს სპარსულ პოეზიაში მრავალსაუკუნოვანი ისტორია ჰქონია. იგი სავესებით ჩამოყალიბებული ჩანს ავესტის გათებში. ე. ე. ბერტელსი შენიშნავს: „საინტერესოა აღინიშნოს, რომ გათების ყველა სტრიქონის ბოლო ხმოვანი იწერება ნიშნით, რომელიც გრძელ ბგერას გამოხატავს. ეს გვიჩვენებს იმას, რომ ძირითადი ტექსტი იკითხებოდა გალობით, ხოლო ბოლო მარცვალს გაბმით გამოთქვამდნენ“⁶.

თვით სარიტმო კლაუზულის შიგნით კი დასაშვებია, რომ ზეგრძელმა მარცვალმა მოგვეცეს ორი მარცვალი (გრძელი და მოკლე: — ო). მაგალითისათვის ფირდოუსის ეს ბეითიც კმარა:

کنون بر شکفتی یکی داستان
بیوندم از گفته داستان

— — — | — — — | — — — | — — —

ქონუნ ფორ შე გეჭ თნ და ქნ დნ სე თან
ბე ფეე ვან და მაზ გოჭ თე ნ ბნ სე თან.

ამ ბეითში ცეზურა ყოფს სარიტმო სიტყვებს (და||სე თან, ბა||სე თან), რომელთა პირველი მარცვალი ასრულებს მესამე სეგმენტს, ხოლო მომდევნო ორი მარცვალი მთლიანად ავსებს მეოთხე სეგმენტს (ამ შემთხვევაში ბოლო სეგმენტი სხვებზე ერთი მარცვლით მოკლეა და ამიტომაც ეწოდება ამ საზომს მოკვეცილი მუთაყარიბი).

სპარსული რითმის ფონეტიკური სტრუქტურის შესწავლამ, როგორც დაინახეთ, მოგვცა 41 ვარიანტი, მორფოლოგიური სტრუქტურისამ — 10: ამდენსავე ნაირსახეობას ვხვდებით სპარსული რითმის მეტრული სტრუქტურის შესწავლის დროსაც. ქვემოთ წარმოდგენილ ცხრილში მოცემულია სპარსულ რითმათა მარცვალთოდენობა და მათი შესაბამისი მეტრული სტრუქტურის სქემები (რომელიც ამ შემთხვევაში იკითხება მარცხნიდან მარჯვნივ).

№№	მარცვალთოდენობა	მეტრული სტრუქტურა
1	ერთმარცვლიანი	—
2	ორმარცვლიანი	— —
3	— „ —	— —

⁶ Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, М., 1960, 53.

№№	მარცვალთოდენობა	მეტრული სტრუქტურა
4	სამმარცვლიანი	— — —
5	—“—	— — —
6	—“—	— — —
7	ოთხმარცვლიანი	— — — —
8	—“—	— — — —
9	—“—	— — — —
10	ხუთმარცვლიანი	— — — — —

ამათგან 3-4 და 5-მარცვლიანი რითმები შესაძლოა გაყოფილ იქნენ ცეზურით და განაწილდნენ ორ ბოლოკიდურა სეგმენტში (როგორც ეს ზემოთ დავინახეთ ფირდოუსის მაგალითზე): რედიფის დართვისას, ბუნებრივია, სარიტმო სიტყვა სტრიქონის სიღრმისაკენ გადაინაცვლებს და შესაძლოა იგი ბოლო სეგმენტში არც იყოს მოთავსებული. ეს ყოველივე განპირობებული იქნება რედიფის მარცვალთოდენობით, რაზედაც უფრო დაწვრილებით ქვემოთ გვექნება მსჯელობა თვით რედიფთან დაკავშირებული საკითხების განხილვისას.

სპარსული კლასიკური რითმის ფონეტიკური სტრუქტურის განხილვისას აღნიშნული გვექონდა უიშვიათესი შემთხვევები ისეთი რითმებისა, როდესაც სარიტმო ერთეულად წარმოდგენილია ღია მარცვალი მოკლე ხმოვნით (CV და CCV). ასეთი რითმები დასტურდება მხოლოდ მეღერ „-ზე დამთავრებულ სიტყვებში (საქე — სერქე, თაშნე — ქოჰნე, ბასთე — ფესთე, რაჭთე — აშოჭთე და სხვ.). ზემოთ წარმოდგენილ ცხრილში ეს რითმები ცალკე არ გამოგვიყვია, ვინაიდან სტრიქონის დასასრულს მოკლე მარცვალი გრძელ მარცვლად აღიქმება და ზემოთ ჩამოთვლილ რითმათა მეტრული სტრუქტურა ისეთივე იქნება, როგორც ერთი გრძელმარცვლიანი რითმისა.

რითმის მეტრული სტრუქტურა, მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის გარდა, აუცილებლად გულისხმობს აგრეთვე აქცენტუაციის პრობლემასაც. საერთოდ პოეტიკაში მახვილის განლაგების თვალსაზრისით განასხვავებენ ოთხი სახეობის რითმს. ესენია:

1. ვაჟური (ბოლომახვილიანი),
2. ქალური (ბოლოსწინამახვილიანი)
3. დაქტილური (როდესაც მახვილი მოუდის ბოლოდან მესამე მარცვალს) და
4. ჰიპერდაქტილური (ანუ ზედაქტილური, როდესაც მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე წინ არის მოთავსებული).

სპარსულ ტრადიციულ პოეტიკაში მახვილის საკითხი არასოდეს ყოფილა დასმული. უნდა აღინიშნოს, რომ სპარსული გრამატიკის სა-

ხელმძღვანელობებშიც ამ საკითხს უაღრესად მცირე ადგილი ეთმობა ხოლმე. უმთავრესად აღინიშნება ის ფაქტი, რომ სპარსულ სიტყვებში მახვილი ძირითადად უკანასკნელ მარცვალს მოუდის, ხოლო ყოველთვის უმახვილოა ზოგიერთი ფორმანტი, მაგალითად: იზაფეთის ე, არტიკლი, თანდებულები, ზმნის პირის ნიშნები, კავშირები (ვა, ქე, ჩე), ნაწილაკები (ჰამ, ქე), ნაცვალსახელური ენკლიტიკის მაწარმოებლები (მხოლოდითი რიცხვისა: ამ, ათ, აშ) და სხვანი⁷. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სპარსულ ენაში მახვილის საკითხის გარკვევა არც იმდენად იოლია, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. სპარსული ენის აქცენტუაციის პრობლემის შესწავლისას ყურადღებას იპყრობს, უპირველეს ყოვლისა, დამატებითი მახვილების არსებობა, რასაც უმთავრესად გრძელი ხმოვნების გამოთქმათა თავისებურება განაპირობებს. ეს საკითხი ზუსტად აქვთ მინიშნებული კ. ზალემანსა და ვ. უუკოვსკის „ახალი სპარსული ენის მოკლე გრამატიკაში“, სადაც ვკითხულობთ: „მთავარი მახვილი, საერთოდ, ბოლო მარცვალზე მოუდის სიტყვას, იქნება იგი მარტივი თუ შედგენილი, სპარსული თუ ნასესხები. ორმარცვლიან სიტყვებში არის კიდევ წინასწარი მახვილი პირველ მარცვალზე, რომელიც ინარჩუნებს ამ ადგილს სამმარცვლიან სიტყვებშიც, რომელთაც შუა მარცვალი მოკლე აქვთ, ხოლო თუ ბოლოსწინა მარცვალი გრძელია, მახვილი მასზე გადაინაცვლებს. ეს წინასწარი მახვილი უფრო ძლიერია ზეგრძელ მარცვალზე, ხოლო უფრო სუსტი — მოკლე მარცვალზე“⁸.

მართლაც, ისეთ სიტყვებში, როგორებდაც გვევლინება შირაზ, აფთაზ, ფირაჰან, აჭარინ და სხვა მისთანანი, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ დამატებითი მახვილი, რომელიც პირველ მარცვალს მოუდის. სპარსულ-ტაჯიკური რითმის მკვლევართაგან ეს გარემოება შენიშნული აქვს ბ. ი. სირუსს. იგი წერს: „რუსულ ენაში მახვილიანი ხმოვნები გამოითქმის აწეული ტონით, ტაჯიკურში — გაბმით. გარდა ამისა, ტაჯიკურში ერთ სიტყვაში ყოველთვის ერთი მახვილი არ არის, ისე როგორც რუსულ ენაში გვხვდება. ტაჯიკურ ენაში მახვილიანი ხმოვ-

⁷ Л. Жирков, Персидский язык, элементарная грамматика, М., 1927, 22; В. С. Расторгуева, Краткий очерк персидского языка в кн.: Б. В. Миллер, Персидско-русский словарь, М., 1953, 620—621; Ю. А. Рубинчик, Грамматический очерк персидского языка, в кн.: Персидско-русский словарь в двух томах, т. II, М., 1970, 798—799.

⁸ К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика повперсидского языка с приложением метрики и библиографии, СПб., 1890, 14.

ნები გამოითქმის არა იმდენად აწეული ტონით, როგორც ეს რუსულში გვაქვს, არამედ რამდენადმე გაბმულად, განსაკუთრებით ლექსში. თუ სიტყვა მრავალმარცვლიანია, მასში მახვილი ხშირად მხოლოდ ერთ მარცვალს არ მოუღის“⁹. მკვლევარს საილუსტრაციოდ მოაქვს სიტყვა „ბაზარგან“ და ასკვნის, რომ მასში სამივე მახვილიანია, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ძირითადი და უფრო ინტენსიური მახვილი უკანასკნელს მოუღის. ამგვარსავე ვითარებას ხედავს იგი „საპელ“ და „შაღელ“ სიტყვებშიც. შემდგომ ამისა, ბ. ი. სირუსი აღნიშნავს, რომ „ტაჯიკურ ლექსში გვხვდება ისეთი სარიტმო სიტყვებიც, სადაც მახვილი (გაბმული) მოუღის ბოლოდან მეორე მარცვალს. ასეთი ტიპის რითმები ტაჯიკურ ლექსში, ჩვენ გვგონია, რუსული ქალური რითმის ანალოგიურია“¹⁰. ასეთსავე აზრს გამოთქვამს იგი დაქტილური რითმების შესახებაც და ბოლოს დაასკვნის: „საერთოდ, ტაჯიკურ რითმაში მახვილის საკითხი ჯერ კიდევ შესწავლილი არ არის და ამიტომაც ასეთი მოსაზრება შესაძლოა სადავო იყოს, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ სწორ პოზიციასზე ვდგავართ. ამავე აზრს ვხვდებით აკადემიკოს თ. ე. კორშთან“¹¹. აქ მკვლევარი უთითებს თ. ე. კორშის მიერ დაწერილ ნარკვევს სპარსული ლექსთწყობის შესახებ, რომელიც მირზა ჯაფარის „სპარსული ენის გრამატიკას“ აქვს დართული¹². უნდა აღინიშნოს, რომ თ. ე. კორში თავის ნარკვევში ვაჟური, ქალური და დაქტილური რითმების შესახებ კი არ მსჯელობს, არამედ აცხადებს, რომ სპარსული რითმა აუცილებლად უნდა მოიცავდეს მახვილიან მარცვალს და არ არის საკმარისი მარტოოდენ უმახვილო მარ-

ცვალთა იდენტურობა, კერძოდ: ნომრადამ — დრადამ — დნადამ არ შეიძლება ჩაითვალოს სარიტმო სიტყვებად, ვინაიდან მათ განსხვავებულნი აქვთ მახვილიანი ხმოვანი (ამ შემთხვევაში ბოლოსწინა), ხოლო

ნომრადამ — სორადამ, დრადამ — შანრადამ, დნადამ — ნეუნადამ სარიტმო სიტყვებია, რადგანაც მათ აქვთ იდენტური მახვილიანი ხმო-

⁹ Б. И. Сирус, *დასახვლებული ნაშრომი*, 70.

¹⁰ იქვე, 71; უნდა აღინიშნოს, რომ ბ. ი. სირუსის მიერ დამოწმებული მაგალითებიდან სწორია მხოლოდ დრადამ — დნადამ, რომელშიც მახვილი, მართლაც, ბოლოდან მეორე მარცვალს მოუღის, ხოლო დანარჩენ სიტყვებში: აქარხთე — სუხთე, ანდახთე — სახთე, მახვილი ორსავე ბოლო მარცვალს მოუღის და ამიტომ ქალური რითმის მაგალითებად არ გამოდგება.

¹¹ იქვე, 71.

¹² Грамматика персидского языка, составленная Мирзою-Джафаром с участием Ф. Е. Корша, изд. II, М., 1901, 267—327.

ენი¹³. ამდენად ბ. ი. სირუსისმიერი მითითება ამ შემთხვევაში არასწორია.

რითმების აქცენტუალური კლასიფიკაცია ვაჟურ, ქალურ, დაქტილურ და ჰიპერდაქტილურ რითმებად იმ ენების რითმათა თავისებურებას ასახავს, რომლებშიც მახვილი მკვეთრად არის გამოხატული. სპარსულ ენაში, როგორც დაეინახეთ, სხვაგვარი ვითარება გვაქვს. რასაკვირველია, სანამ ექსპერიმენტულად არ იქნება შესწავლილი მახვილის პრობლემა სპარსულ ენაში და კერძოდ სპარსულ რითმაში, კატეგორიული მსჯელობა და დასკვნების გამოტანა გაჭირდება, მაგრამ ზოგადი სურათი, რომელიც, ვფიქრობთ, დავას არ უნდა იწვევდეს, ასეთია:

1. სპარსულ ენაში მახვილი უმთავრესად ძირეული სიტყვის ბოლოში მოდის. გამონაკლისს წარმოადგენს ზოგიერთი სიტყვა (მათ შორის ნაწილი არაბულიდან მომდინარე), რომელთაც მახვილი პირველ მარცვალზე მოუდის:

سَا — სეჰ	مَگر — მაგარ
بَلَد — ბალქე	اَمَا — აჰმე
بَلِي — ბალნი	وَلِي — ვეღნი
چَرَا — ჩერა	لِيکن — ლენქან
خَلِي — ხელნი	عَنِي — ეანნი და სხვ.

უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს სიტყვები თავიანთი სემანტიკურ-გრაფიკული ფუნქციების გამო კლასიკურ სპარსულ პოეზიაში ბეითის ბოლოს, ე. ი. სარითმო სიტყვებად, არ გვხვდება. ბოლომახვილიან სიტყვებში, ძირითადი მახვილის გარდა, გვხვდება აგრეთვე დამატებითი მახვილი, რომლითაც, უმთავრესად, გრძელი ხმოვნებია აღჭურვილი. სპარსულ სიტყვებში ეს დამატებითი მახვილი რომ არ ყოფილიყო, გვექნებოდა მკვეთრად გამოკვეთილი ვაჟური რითმა. მაგრამ ვინაიდან დამატებითი მახვილი საგრძნობლად ცვლის სურათს, ამიტომ სპარსულ ბოლომახვილიან რითმებზე მსჯელობისას, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ აქ გვაქვს ე. წ. ვაჟური რითმის ტენდენცია (რომელსაც შეიძლება იამბიკური ტენდენციაც ვუწოდოთ).

2. ორმარცვლიან რითმებში მახვილის ბოლოდან მეორე მარცვალზე გადანაცვლებას ზოგიერთი უმახვილო სუფიქსის დართვა იწვევს (რომლებიც ზემოთ იყო აღნუსხული) და იქმნება შთაბეჭდილება,

¹³ Грамматика персидского языка, составленная Мирзою-Джафаром с участием Ф. Е. Корша, изд. II, М., 1901, 321.

თითქოს ქალურ რითმებს ვიღებდეთ. მაგრამ დამატებითი მახვილების გარკვეული ზეგავლენის გამო ასეთ შემთხვევებში უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ გვაეს ქალური რითმის ტენდენცია (ანდა ქორეული ან ტროქეული ტენდენცია).

3. სამმარცვლიან რითმებში მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მხოლოდ „მნ“ და „ბე“ წინდებულისა ზმნურ ფორმებს მოუდის, მაგრამ ასეთ შემთხვევებშიც თავს იჩენს დამატებითი მახვილების ზეგავლენა, რაც „წმინდა“ სახის დაქტილურ რითმას არ იძლევა. ამიტომ ამ შემთხვევაშიც უფრო მართებული იქნება, რომ სპარსული რითმის ამგვარ სახეობებს დაქტილური ტენდენციის რითმები ვუწოდოთ.

ასეთ თვალსაზრისს იცავს გ. წერეთელი თავის გამოკვლევაში ვეფხისტყაოსნის მეტრისა და რითმის შესახებ. იგი ქართული რითმების დახასიათებისას შენიშნავს: „ვინაიდან სამმარცვლიან სიტყვას ჩვეულებრივ მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე მოუდის, ინტუიციურ დონეზე აქაც იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს დაბალი შაირის რითმა „დაქტილურია“. მაგრამ ისე, როგორც ორმარცვლიან რითმებთან „ტროქეული რითმები“ არ წარმოადგენენ საფუძველს და მხოლოდ „ტროქეულ ტენდენციას“ ქმნიან, დაბალ შაირში კარედის დაბოლოება შემთხვევით ემსგავსება „დაქტილურ რითმას“ და ქმნის „დაქტილურ ტენდენციას“, არსებითად კი, როგორც დავინახავთ, ეს დაქტილი არ არის. ეს ნათლად ჩანს რითმაში მახვილის განაწილების მრავალფეროვნებით“¹⁴.

რასაკვირველია, გ. წერეთლის მსჯელობას სხვა მონაცემები უდევს საფუძვლად, კერძოდ, ქართული მახვილის თავისებურებანი. სპარსულ რითმებში კი ქართულისაგან სრულიად განსხვავებული ფაქტორი მოქმედებს, სახელდობრ, დამატებითი მახვილების არსებობა. მიუხედავად ამისა, ამგვარ „ტენდენციებზე“ მსჯელობა მისაღებია როგორც ერთი, ისე მეორე ენის რითმებისათვის.

სპარსულ რითმებში დაქტილური ტენდენცია უფრო ნათლად იკვეთება რედიფიან რითმებში. ორმარცვლიანი სიტყვისაგან შედგენილი რედიფი წარმოადგენს ეპიფორულ ელემენტს, რომელიც პოეტური მახვილით აღჭურვილ სარიტმო სიტყვას ერთვის. იგი თავისი ბუნებით კადანსური ხასიათისაა და ყოველთვის უმახვილოდ წარმოითქმის. მაგრამ ასეთ შემთხვევებს უფრო დაწვრილებით შემდგომ თავში განვიხილავთ, სადაც რედიფის სტრუქტურაზე გვექნება მსჯელობა.

¹⁴ გ. წერეთელი, დასახ. ნაშრ., 62.

რედიფის სტრუქტურა

სპარსული რითმის სტრუქტურის შესწავლამ მარცვალთოდენობის თვალსაზრისით ასეთი სურათი მოგვცა: სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში (ჩვენ მიერ სტატისტიკურად აღნუსხული ექვსი დივანის მიხედვით) ხუთმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანი რითმები დიდ იშვიათობას წარმოადგენს. სამმარცვლიანი რითმების გამოყენების სიხშირე უდრის 2,10%-ს, ორმარცვლიანებისა — 37,42%-ს, ხოლო ერთმარცვლიანებისა კი — 60,48%-ს. როგორც ვხედავთ, ამ მონაცემებს შორის განსხვავება საკმაოდ დიდია. ჩვენ ზემოთ შევეცადეთ წარმოგვეჩინა სპარსული რითმის ნაკლებმარცვლიანობის ტენდენცია, რაც სპარსულ სალექსო ფორმათა მონორიმული პრინციპით ავსხენით. არ არის გამორიცხული ასეთი რეპლიკა: თუ სპარსულ ლირიკული ჟანრის ლექსებში რითმა ევფონიურად ღარიბია და მარტივი (სტრუქტურის თვალსაზრისით), რით უნდა იყოს განპირობებული ის სოცარი მუსიკალობა, რომელიც სპარსული ლექსისათვის არის დამახასიათებელი? მით უმეტეს, რომ ამ მუსიკალობას სპარსულ ლექსში ხშირად წარმოქმნის არა მარტოდენ საერთო რიტმი, არამედ სწორედ ის კიდურა სეგმენტი, რომელიც რითმის ამღერებითა და პოეტური მახვილით არის აღჭურვილი. სწორედ აქ დგება რედიფის საკითხი, რომლის სტრუქტურა და ფუნქციები სპარსულ პოეტიკაში სათანადოდ არ არის შესწავლილი.

რედიფი არის სარიტმო სიტყვის მომდევნო სიტყვა (ან სიტყვათა ჯგუფი), რომელიც უცვლელად მეორდება ყველა გარიტმულ სტრიქონში. რედიფი საკუთრივ სპარსული მოვლენაა (იქნებ სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ შუა საუკუნეების პოეტიკურ ტრაქტატებში, რომელნიც უმთავრესად არაბული ლექსის ნორმებს ემყარებოდნენ, იგი მხოლოდ გაკვრით მოიხსენიება). იგი არ შეიძლება სხვა ენიდან შემოტანილად მივიჩნიოთ, ვინაიდან სპარსულ პოეზიაში მის არსებობას განაპირობებს თვით სპარსული ენის თავისებურებანი:

1. მსაზღვრელ-საზღვრულის პოსტპოზიციური წყობა,
2. შედგენილი ზმნების უალრესად დიდი რაოდენობა,

3. დამხმარე ზმნათა სიჭარბე და სხვა მისთ.

პირველ შემთხვევაში სარიტმო ერთეულად გვევლინება საზღვრული, ხოლო მსაზღვრელი რედიფის როლს ასრულებს. მაგ.:

ფირ-ე მწ — თაღბირ-ე მწ

მეორე შემთხვევაში სარიტმო ერთეულს წარმოადგენს შედგენილი ზმნის სახელადი კომპონენტი, ზოლო მეორე, ე. ი. ზმნური ნაწილი, რედიფად გვევლინება. მაგ.:

სარ წმად — ბარ წმად

მესამე შემთხვევაში სარიტმო ერთეულს ქმნის ძირითადი ზმნის ესა თუ ის ფორმა, ხოლო დამხმარე ზმნა რედიფის როლს ასრულებს. მაგ.:

სწხთე ბჟღ — ანღწხთე ბჟღ

ზემოთ მოხმობილ მაგალითებში რედიფები ყველგან ხაზგასმულია.

როგორც ვხედავთ, რედიფი წარმოადგენს რიტმის დანამატს. მაგრამ სანამ უშუალოდ რედიფის სტრუქტურის ანალიზს შევეუდგებოდეთ, საჭიროა გაირკვეს რიტმის რომელი დანამატი ჩაითვლება რედიფად და რომელი არა. როდესაც რედიფად მოცემული გვაქვს ცალკეული სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, რედიფის გამოყოფა სარიტმო სიტყვისაგან იოლია. მაგრამ როდესაც სარიტმო სიტყვებს ერთვის იდენტური ბგერათკომპლექსი, რომელიც თავისთავად მორტემას წარმოადგენს, მაშინ რედიფის გამოყოფა რთულდება, ვინაიდან დღევანდლამდე არ არის გარკვეული და საბოლოოდ დადგენილი, რომელი ფორმანტი ითვლება რედიფად და რომელი არა; ან კიდევ: შეიძლება თუ არა ფორმანტთა მიჩნევა რედიფად და სხვ. მისთ.

შუა საუკუნეების თეორეტიკოსთა ნაშრომებში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რედიფის საკითხი სათანადოდ შესწავლილი არ ყოფილა. იგი უმთავრესად გაკვრით მოიხსენიება ხოლმე. საინტერესოა, როგორ ესმოდათ რედიფის არსი იმდროინდელ აღმოსავლელ თეორეტიკოსებს.

შამსე ყაისი თავის ცნობილ ტრაქტატში რედიფს სამჯერ იხსენიებს. სამჯერვე გაკვრით არის ნათქვამი, რომ რედიფის ცნებაში იგი დამოუკიდებელ სიტყვას გულისხმობს. რიტმის ცნების განსაზღვრებისას იგი წერს: „მაგრამ (რაც შეეხება) რიტმას, იცოდე, რომ რიტმა არის ბეითის ბოლო სიტყვის ნაწილი, იმ პირობით, თუ კი ეს სიტყვა (ხაზგასმა ჩვენია, ვ. კ.) ამავე ფორმითა და მნიშვნელობით სხვა ბეითების ბოლოს არ მეორდება; და თუ მეორდება, მას რედიფს უწმობენ, და რიტმა მის წინ იქნება“¹.

¹ შამსე ყაისი, დასახ. ნაშრ., 202.

შემდგომ ამისა იგი იმოწმებს ბეთს, რომელშიც რელიგიანი რით-
მა წარმოდგენილი:

رخ تو رونق قمر دارد

لب تو لذت شكر دارد

სადაც „ყამარ“ და „შაქარ“ სარითმო სიტყვებით, ხოლო „ღწარად“
რელიფად გვევლინება.

სხვა ადგილას იგივე ავტორი შენიშნავს, რომ „რელიფი არის
რითმისაგან ცალკე მდგომი (منفصل), დამოუკიდე-
ბელი (مستقل) სიტყვა, (كلمه) რომელიც გამოთქმი-
სას (რითმის) დასასრულის შემდეგ მოდის იმ ზომითა და მნიშვნელო-
ბით, როგორც ეს საჭიროა და ყველა ბეთის ბოლოს იმავე მნიშვნე-
ლობით მეორდება“ (ხაზგასმა ჩვენია, ვ. კ.)².

შამსე ყაისი განიხილავს აგრეთვე რელიფის ისეთ სახეობას, რომელიც წინ უძღვის სარითმო სიტყვას და უცვლელად მეორდება ყველა სარითმო სტრიქონში. ავტორი რელიფის ამ სახეობას ჰაჯებს (حاجب) უწოდებს, ხოლო ამგვარ რელიფიან რითმას კი — მაჰჯუბს (محبوب)³. ასეთი ტიპის გარითმვის საილუსტრაციოდ იგი იმოწმებს მას'უდ სა'დ სალმანის ლექსს, რომელიც მას სულთან მას'უდის ვაჟის, სულთან-მალეჰის სახობტოდ დაუწერია:

سلطان ملکست در دل سلطان نور
هر روز بروی او کند سلطان سور
هر گز نرود برو و بر سلطان زور
چشم بد خلق از او و از سلطان دور

ამ ლექსში სარითმო სიტყვებად გვევლინება „ნურ“, „სურ“, „ზურ“, „ღურ“, ხოლო „სოლთან“ წინგადასმულ რელიფს, ანუ ჰაჯებს წარმოადგენს.

მაშასადამე, სარითმო სიტყვის მიმართ პოსტპოზიციური განმეორებადი სიტყვა რელიფად იწოდებოდა, ხოლო პრეპოზიციური კი — ჰაჯებად. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჰაჯების გამოყენების სიხშირე რელიფთან შედარებით მეტად უმნიშვნელოა. თვით შამსე ყაისი შე-

² შამსე ყაისი. დასახ. ნაშრ., 258.

³ იქვე, 259.

ნიშნავს, რომ ჰაჯები უმთავრესად ძველი პოეტების ლექსებში გვხვდება.

როგორც ზემოთქმულიდან დავინახეთ, იგი რედიფად (და ჰაჯებად) მიიჩნევა მხოლოდ განცალკევებით მდგომსა და დამოუკიდებელ სიტყვას, რომელიც კანონზომიერად მეორდება ყოველი ბეითის ბოლოს, სარიტმო სიტყვის შემდგომ. იგი აღნიშნავს აგრეთვე, რომ შესაძლოა რედიფი ორი, სამი და მეტი სიტყვისგანაც შედგებოდესო და იმოწმებს სათანადო მაგალითს:

ای دوست که دل ز بنده بر داشته ای
نیکوست که دل ز بنده بر داشته ای

რომელშიც სარიტმო სიტყვებია „ეა დუსთ“ და „ნიქუსთ“, ხოლო „ქე დელ ზე ბანდე ბარ დაშთე“ რედიფს წარმოადგენს.

ამგვარსავე თვალსაზრისს ვხვდებით შუა საუკუნეების სხვა თეორეტიკოსთა ტრაქტატებშიც. მაგალითად, ვაჰიდ თაბრიზი წერს: „რედიფი შედგება ერთი ან მეტი სიტყვისაგან (كلمه), რომელიც „რაფს“ შემდეგ მოდის ერთი და იმავე მნიშვნელობით ლექსის ბოლომდე“⁴.

რედიფის ცნება რომ ცალკე მდგომ, დამოუკიდებელ სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს გულისხმობს, ორიგინალურ აზრს არ წარმოადგენს. ასეთ განმარტებას ვხვდებით ყველა ლექსიკონში თუ სამეცნიერო ნაშრომში, სადაც კი ეს ტერმინი არის კომენტირებული. საკითხავია, მაშ რით უნდა აიხსნას ის ფაქტი, რომ ზოგიერთი გრამატიკული მაწარმოებელი, რომელიც არც დამოუკიდებელ სიტყვას წარმოადგენს და არც სიტყვისაგან მოწყვეტით იხმარება, ხშირად მაინც რედიფად არის ხოლმე გაგებული?! რედიფის ამგვარი ინტერპრეტაცია თავს იჩენს ხოლმე უმთავრესად მაშინ, როდესაც სარიტმო სიტყვას ერთ-ვის თანდებული რა (ر) და „ყოფნა“ ზმნის შესამე პირის ფორმას (است). სპარსულ ენაში „რა“ თანდებულით იწარმოება როგორც პირდაპირი, ასევე ირიბი დამატების ბრუნვები (ბრალდებითი ანუ აკუზატივი და მიცემითი ანუ დატივი), ხოლო „ასთ“ წარმოადგენს კოპულას (ლათ. copula, რუს. глагол связка) და შეესატყვისება ქართულ ა (< არის) ფორმას (მაგალითად ასეთ კონსტრუქციებში: ხუბასთ — კარგია, ლაზემასთ — საჭიროა, მარდასთ — კაცია და სხვ. მისთ.), ანდა გვევლინება ზმნურ აღწერით ფორმათა ნაწილად.

⁴ ვაჰიდ თაბრიზი, დასახ. ნაშრ. (სპარსული ტექსტის გვ. 119, თარგმ. 33-85).

რომლის... პირველ კომპონენტს წარმოადგენს „შიმლეობა“, ხოლო მეორეს — დამხმარე ზმნის ნაშთი, რომელსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა დაკარგული აქვს და მხოლოდ პირის ნიშნის ფუნქციასღა ინარჩუნებს (მაგ.: ამაღლასთ — მოსულა < მოსულარს).

ამგვარ მაწარმოებელთა რედიფად გაგების საილუსტრაციოდ წარმოვადგენთ რამდენსამე მაგალითს: ბ. ი. სირუსი ჰაფეზის ერთი ყაზალის განხილვისას (ჩვენ ამ ყაზალზე ქვემოთ საგანგებოდ შევჩერდებით) აღიარებს იმის შესაძლებლობას, რომ „რან“ თანდებული რედიფად იქნეს გაგებულ⁵. უფრო შორს მიდის ა. ა. აზერი. მისი განცხადებით, „თანდებული რან და აგრეთვე კლასიკურ პოეზიაში გამოყენებული ანდარ, დარ, ბარ თანდებულები რედიფებად ითვლება“⁶. სამწუხაროდ, ავტორი არ ასახელებს არც წყაროს, სახელდობრ, ვინ თვლის ასე, და არც რაიმე არგუმენტით ასაბუთებს ამ დებულებას. რაც შეეხება „ასთ“ ფორმას (თუ ფორმანტს), ბ. ი. სირუსის განმარტებით „თუ სიტყვა „ასთ“ იწერება სარითმოდ სიტყვასთან შერწყმით, მაშინ მისი ბგერები შესაბამისი სახელწოდებებით შედის რითმის ელემენტთა რიცხვში, ხოლო თუ ცალკე იწერება, მაშინ იგი რედიფად ითვლება“⁷. ა. ა. აზერის აზრით კი — „ნამყოსწინარე წარსული დროის ფორმის ზმნებში დამხმარე ზმნა **داد, دادم, دادم** განიხილება როგორც რედიფი და არა როგორც მდიდარი რითმის ელემენტი. რაც შეეხება **است** (ასთ) კოპულას (დედანშია „**СВЯЖКА**“, ვ. კ.), იმისაგან დამოუკიდებლად, შერწყმით იწერება თუ განცალკევებით, მიზანშეწონილია მისი, როგორც მდიდარი რითმის ელემენტის, განხილვა“⁸.

ამასთანავე ა. ა. აზერი წერს: „მდიდარ რითმებში ელემენტები შესაძლოა მრავალრიცხოვანიც იყოს, მაგალითად **آموختند** (ამუხთასთანდ) — **دوختند** (დუხთასთანდ), **بنواختند** (ბენვახთანდაშ) — **ساختند** (საშახთანდაშ), **اجدارانند** (თაჯდარანანდ) — **هشارانند** (ჰოშჰარანანდ)“⁹.

ამ შემთხვევაში ა. ა. აზერი მართებულ აზრს გამოთქვამს (თუ იმხედველობაში არ მივიღებთ „მდიდარი რითმის“ მცდარ გაგებას, რომელზედაც ზემოთ უკვე გვქონდა მსჯელობა).

როგორც ირკვევა, „რან“ თანდებულის რედიფად გაგების შემთხვე-

⁵ Б. И. Сирус, დასახ. ნაშრ., 46—47.

⁶ А. А. Азер, დასახ. ნაშრ., (II), 19.

⁷ Б. И. Сирус, დასახ. ნაშრ., 61.

⁸ А. А. Азер, დასახ. ნაშრ., 19.

⁹ იქვე.

ვები ძველთაგანვე შეინიშნებოდა. შამსე ყაისი თავის ტრაქტატში იმოწმებს ლაზვანი ლუქარის ლექსს, რომელშიც სარითმო სიტყვები „რავ“ თანდებულთ ბოლოვდება და თვითონ პოეტი ამ ლექსს რედი-

ფიანს (مردف) უწოდებს:

ساقی بدمه آن کليگون فرقفرا
نا یافته از آتش کز تفرا
ترديک امير احمد منصور
بر کوشک بر اين شعر مردفرا

თარგმანი:

მერიქიფევე, მომეცი ის ვარდისფერი ღვინო,
რომელსაც ელვარება მხურვალე ცეცხლისგან არა აქვს მიღებული,
ემირ აჰმად მანსურს
კოშკში მთავრად ეს რედიფიანი ლექსი ¹⁰.

სამწუხაროდ, თვით შამსე ყაისი არაფერს ამბობს „რავ“ თანდებულის რედიფად გაგების შესახებ. იგი შენიშნავს მხოლოდ, რომ ძველად „რედიფისა“ და „პაჯების“ გაგებას ხშირად ურევდნენო და ამ ლექს-

საც იმიტომ იმოწმებს, რომ ძველებს (مقدمان) ეს ლექსი „მაჰჰუბად“ (ე. ი. პაჯების მქონედ) მიაჩნდათო ¹¹.

„რავ“ თანდებულის რედიფად გაგების შემთხვევები ხშირია თანამედროვე ირანის სამეცნიერო ლიტერატურაშიც. მაგალითად, ჰაფეზის დივანის გამომცემელი სეიდ აბულყასემ ინჯუიე შირაზი ჰაფეზის ცნობილი ყაზალის (აგარ ან თორქე შირაზი...) შენიშვნაში წერს, რომ ჯელალ ედ-დინ რუმისა და სელმან სავეჯის ორ-ორი ყაზალი აქვთ დაწერილი ამავე რითმითა და რედიფითო ¹². (მკითხველს შევახსენებთ, რომ ამ ყაზალების რითმა „რავ“ თანდებულთ მთავრდება).

ყოველ არაძირეულ ბგერათკომპლექსს, რომელიც სიტყვის ძირის დანამატს წარმოადგენს, სპარსულად ეწოდება ზაჰედ (زيد) ან ზაედ (زائد), რაც „მიმატებულს“, „დართულს“, „დანამატს“ ნიშნავს. მაშასადამე, საკითხი ასე დგება: მხოლოდ დამოუკიდებელი, ცალკე

¹⁰ შამსე ყაისი, დასახ. ნაშრ., 259.

¹¹ იქვე.

¹² ديوان 'خواجه حافظ شیرازی' به اهتمام سيد ابو القاسم انجوي شیرازی، تهران، ۱۳۴۰

მდგომი სიტყვა (სპარს. کلمه) ჩავთვალოთ რედიფად, თუ ზოგერთი ფორმანტიც (ზაჲედ), შით უმეტეს, თუ იგი განცალკევებით იწერება? აქვე შესაძლოა წამოიჭრას ასეთი საკითხიც: იქნებ ესა თუ ის ფორმანტი სპარსულში დამოუკიდებელ სიტყვად არის გაგებული ირანელთა მიერ, ხოლო ჩვენ, არაირანელნი, მას ფორმანტად, გრამატიკულ მაწარმოებლად მივიჩნევთ? ეს რომ ასე არ არის, ადვილად დავრწმუნდებით ლექსიკონთა მონაცემების საფუძველზეც. იმავე „რწ“ თანდებულსა და „ასთ“ კოპულას ცნობილი ლექსიკოგრაფი ჰაბიბ ულ-ლაჰ ამუზგარი ასეთ განმარტებას აძლევს:

را-علامت مفعول بی واسطه

„რწ — პირდაპირი დამატების ნიშანი“¹³.

است-رابطه میان فعل و اسم، نشانه
سوم کسی در زمان گذشته نقلی

„ასთ — კავშირი ზმნასა და სახელს შორის. პერფექტის მესამე პირის ნიშანი“¹⁴.

მეორე ლექსიკოგრაფს ჰასან ომიდს თავის ლექსიკონში¹⁵ არცა აქვს შეტანილი ეს ფორმანტები, ვინაიდან მათ დამოუკიდებელ ლექსიკურ ერთეულებად არ მიიჩნევს. ასევე იქცევა ცნობილი მეცნიერი საიდ ნაფისიცი¹⁶.

მაშასადამე, ზემოთ მოხსენიებული ფორმანტები დამოუკიდებელ ლექსიკურ ერთეულებად არ ჩაითვლება. ეს ფორმანტები მჭიდროდ ერწყმის სარიტმო სიტყვას. აქედან გამომდინარე, მათ ვერც რედიფებად მივიჩნევთ, ვინაიდან რედიფი აუცილებლად გულისხმობს ცალკე მდგომ სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს. როგორც ვხედავთ, ამ დასკვნაში მოულოდნელი არაფერია. ეს ყოველივე ლოგიკურად გამომდინარეობს თვით რედიფისა და ამ ფორმანტთა ბუნებიდან და მათი თეორიული განმარტებებიდანაც. მაშ რა იწვევს იმ გარემოებას, რომ ხშირად ამა თუ იმ ფორმანტს ეძლევა რედიფის გაგება, რაც ეწინააღმდეგება თვით რედიფის იმ განსაზღვრებას, რომელიც ამ პოეტიკურ მოვლენას ოდითგანვე აქვს მიცემული? ჩვენი აზრით, სპარსული ენი-

¹³ فرهنگ آموزگار 'تالیف حبیب الله آموزگار' چاپ سوم، تهران ۱۳۳۳-۳۷۳

¹⁴ იქვე, 71.

¹⁵ حسن عمید: فرهنگ نو، تهران؛ تالی تاریخ

¹⁶ سعید نفیسی: فرهنگ فروغی فارسی، تهران ۱۳۴۵-۱۹۶۶

სა და პოეზიის ბუნებაშია საძიებელი ის წანამძღვრები, რომლებმაც განაპირობა ეს გაუგებრობანი.

ამ საკითხის ახსნა ჩვენ ასე გვესახება: განსხვავებული უნდა იქნეს რელიფული ტენდენცია რელიფისაგან. სპარსულ პოეზიაში რელიფულ ტენდენციას ამჟღავნებს მრავალი ფორმანტი, მათ შორის მრავლობითი რიცხვის აღმნიშვნელი სუფიქსები ან, ან, ან; ნაცვალსახელური ენკლიტიკის ბგერათკომპლექსები: ამ, ათ, აშ, ემან, ეთან, ეშან; პირის ნიშნები: ამ, ი, ასთ, იმ, ილ, ანდ; ინფინიტივის მაწარმოებელი სუფიქსი ან, თანდებულები: რა, ბარ და სხვ... თუ გადავხედავთ სპარსულ პოეტურ ტექსტებს, ამაში ადვილად დავჩვენებთ. აი, მაგალითად, როგორი სისტემური ხასიათი აქვს ზემოთ ჩამოთვლილ მორფემათა რელიფულ ტენდენციას კლასიკური სპარსული პოეზიის სხვადასხვა წარმომადგენელთა დივანებში (მაგალითები, ცხადია, მოტანილია ერთი და იმავე ყაზალის სარითმო სიტყვებიდან):

პა — ზ

საადი	რუმი	ბაფეზი	ჯამი
ბოსთანპა	რანგპა	ნაველპა	შაბპა
რეაქანპა	ზანგპა	მოშქელპა	ქაქაბპა
ანპა	ქარსანგპა	დელპა	ლაბპა
ჯანპა	სანგპა	მაქმელპა	ყალაბპა
ფემანპა	ნანგპა	მანზელპა	თაბპა
გოლესთანპა	ავანგპა	საქელპა	რაბპა
დარმანპა	ლანგპა	მაქტელპა	მაქთაბპა
ბრახანპა	ბანგპა	აქმელპა	მაზაბპა
ყორბანპა	ჩანგპა		
დოურანპა	განგპა		
	ქარპანგპა		
	ჯანგპა		
	პანგპა		
	სარპანგპა		

ან — ა

საადი	ათთარი	ბაფეზი
ჯანან	ქარდანან	თაბრბან
ფასბანან	ზაბანან	ყარბან
ქარდანან	დნან	ანდარბან
დელსეთანან	გერანან	პაბრბან
ხანან	ქეშანან	რაყრბან
ანან	ფასბანან	ბინასბან

მეკრებანან
 ბალბანან
 სარბანან
 ქეშანან
 ღეპანან

ნეგაპბანან
 ჯანან
 გომანან

აღბან

ათ — ت

ათთარი

საადი

ჭაფეზი

ჯამი

ჯამალათ
 ზალალათ
 ხალათ
 ვესალათ
 ხედალათ
 ქამალათ
 ბალათ

ზენპრათ
 ფეჟქრათ
 ბრათ
 ხარღღრათ
 გერეჟთრათ
 ხუნხრათ
 დრღრათ
 თალაბქრათ
 ბრღრათ

ბდათ
 მდათ
 დდათ
 ვზდათ
 შდათ
 შამშდათ
 ზდათ
 ბონმდათ

ღელრობდათ
 ყაბდათ
 ფდათ
 ვაჭდათ
 ხოდნდათ
 ჭაზდათ
 ნაედათ
 ბაპდათ
 დოდათ
 ჯდათ

აშ — ش

ათთარი

საადი

რუმი

ჭაფეზი

ფადღღაშ
 ქალღღაშ
 ჩაშღღაშ
 ბორღღაშ
 ხარღღაშ
 გოზღღაშ
 რასღღაშ
 ქაშღღაშ

ჯანაშ
 ჯანანაშ
 დარმინაშ
 ჭარმინაშ
 სოლთანაშ
 მარანაშ
 ბარანაშ
 ფეჟქანაშ
 ბორპანაშ
 ფამანაშ
 მასთანაშ

ზარაშ
 სარაშ
 შარაშ
 თარაშ
 დარაშ
 ვერაშ
 ფარაშ
 დელბარაშ
 აქსარაშ
 სალარაშ
 აქბარაშ
 დრგარაშ
 ხანჯარაშ
 გოუჰარაშ
 ახზარაშ
 ვზარაშ
 რაპბარაშ
 ვზარაშ
 ლაშქარაშ

მარაშ
 ქარაშ
 ხელმთქარაშ
 ბაზარაშ
 მენყარაშ
 დრეწარაშ
 დნარაშ
 მაგზარაშ
 დასთარაშ
 ვზარაშ

ათთარი	რუმი	ჰაფეზი	ჯამი
ჩაშნდრმ	შანნდრმ	დნდრმ	დარანმ
ქაშნდრმ	ღავნდრმ	ბანდრმ	გოშანმ
არამნდრმ	ბორნდრმ	გოშანდრმ	სანმ
ღავნდრმ	ქაშნდრმ	ზანდრმ	საქანმ
ხარნდრმ	ნანდრმ	ისთანდრმ	ნომანმ
დრნდრმ	რამნდრმ	ოქთანდრმ	მანმ
დარნდრმ		ნეჰანდრმ	
გოზნდრმ		სანდრმ	
ფანდრმ			
რასნდრმ			
ბორნდრმ			

ხაალი	რუმი	ჰაფეზი
გარნდან	ფარნდან	დრდან
ჩრდან	დარნდან	გოზრდან
ნუშრდან	ბორნდან	ბორნდან
ვარზრდან	დრდან	დარნდან
ფორსრდან	რასრდან	შანრდან
ხანდრდან	ღავრდან	გაზრდან
ბუსრდან	თაფრდან	რასრდან
დრდან	შანრდან	ფარვარნდან
სანჯრდან	ქაშრდან	

კიდევ შრავალი მაგალითის დამოწმება შეიძლება, მაგრამ სპარსულ ფორმანტთა რედიფული ტენდენციის საილუსტრაციოდ, ვფიქრობთ, ზემოთ მოხმობილი მასალაც კმარა. რაც შეეხება თანდებულ „რა“-სა და „ასთ“ კოპულას (ან III პირის ნიშნად ქცეული მეშველი ზმნის ნაშთს), აქაც ზუსტად ამავე სურათს ვხვდებით. რედიფული ტენდენცია ამ შემთხვევაშიც ისეთივე კანონზომიერებით ვლინდება, როგორც ზემოთ დამოწმებულ რითმათა რიგში შეინიშნებოდა. ეს რომ ასეა, ამაში იოლად დავტყუვდებით. მაგალითისათვის ავიღოთ ჯელალ ედ-დინ რუმის დივანიდან პერფექტში დასმული ზმნური რითმები სამსავე პირში:

I პირი

ფრჩინდემ
 ბორჩინდემ
 სტუზინდემ
 ანდრინდემ
 ფარინდემ
 ძალინდემ
 დოზინდემ
 ხანდინდემ
 არამინდემ

II პირი

გოზინდერ
 ქაშინდერ
 შანინდერ
 დინდერ
 დარინდერ
 დავინდერ
 გაზინდერ
 ხარინდერ

III პირი

დამინდასთ
 რასინდასთ
 ქაშინდასთ
 ბორინდასთ
 რაპინდასთ
 ფარინდასთ
 რამინდასთ

როგორც ვხედავთ, სამივე შემთხვევაში ტოლფასოვანი გრამატიკული მაწარმოებლები გვაქვს მოცემული: ამ, ი, ასთ — პირის კატეგორიის გამომხატველ ნიშნებს წარმოადგენენ. თუ I და II პირის ნიშნები (შესაბამისად ამ და ი) რედიფად არ ითვლება, ბუნებრივია, არც III პირის ნიშანი უნდა იქნეს მიჩნეული რედიფად. მაშასადამე, ლოგიკურად დგინდება, რომ პერფექტში დასმულ ზმნურ რითმებში „ასთ“ დაბოლოება (შერწყმული თუ ცალკე მდგომი) რედიფად არ უნდა იქნეს გაგებული. იგივე ითქმის ისეთ რითმებზეც, რომლებშიც „ასთ“ კოპულას წარმოადგენს, განურჩევლად იმისა, სიტყვასთან იქნება შერწყმული თუ ცალკე იქნება დაწერილი. ისევე მაგალითებს მივმართოთ:

საადი	რუმი	ჭაფეზი
ასანასთ	გუშასთ	ბონძანასთ
ჩენდანასთ	ქორუშასთ	ბუნდასთ
რეძანასთ	ხამუშასთ	ანდასთ
დარმანასთ	ბეჭუშასთ	შინდასთ
ქარმანასთ	ჭუშასთ	დინდასთ
ჯანასთ	ფუშასთ	აბუნდასთ
პეჯანასთ	ხორუშასთ	ოქთუნდასთ
ფარინანასთ	ნუშასთ	ძინდასთ
ფესთანასთ	მუშასთ	ნაგოშინდასთ
ნადანასთ	დუშასთ	ქარძინდასთ
ემქინასთ		დინდასთ

დავუბრუნდეთ ისევ „რან“ თანდებულს. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ისეთ შემთხვევებში, როდესაც ყაზალის სარიტმო კლაუზულას ქმნის „ანან“ კომპლექსი, „რან“ თანდებულიან სარიტმო სიტყვათა რიგში ხშირად გამოერევა ხოლმე ისეთი სიტყვები, რომლებშიც ეს დაბოლოე-

ბა ან მთლიანად ძირისეულ ბგერებს წარმოადგენს, ან კიდევ „რ“ ძირისეულად გვევლინება, ხოლო „წ“ ამა თუ იმ ფორმანტად. ავიღოთ მაგალითისათვის საადის ერთი ყაზალის სარითმო სიტყვები:

აზრან	ფარსან
გარან	მობთალან
გელან	ყაზან და სხვ.
ჯაქან	
აშნან	

ამ სარითმო სიტყვათა რიგში „რან“ თანდებული ყველგან რედუფულ ტენდენციას ამჟღავნებს, გარდა პირველი სიტყვისა, რომელშიც აზრ (از — სატრფო, მეგობარი) წარმოადგენს ფუძეს, ხოლო ბოლოკიდურა ა წოდებითის მაწარმოებელია. უფრო საინტერესო შემთხვევები დასტურდება ჯელალ ედ-დინ რუმის დივანში. საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთ-ერთი ყაზალი:

ნეგან	ხოდან
(სანგ-ე) ხან	ანბიხან
აზრ	ქელისაზრ
გან	მორთაზან
შომან	ასიხან

აქ პირველი სამი სიტყვის გარდა (რომელთაგან პირველი ორი აღნიშნავს პირველი ბეთის რითმებს, ხოლო მესამე — მეორისას), ყველგან გვაქვს „რან“ თანდებული. პირველსა და მესამე სიტყვებში „რ“ ფუძისეულია (ნეგან, აზრ), ხოლო ბოლოკიდურა „წ“ წარმოადგენს წოდებითის მაწარმოებელს; მეორე სიტყვაში კი „რან“ კომპლექსი მთლიანად ფუძისეულია („სანგე ხან“ გრანიტს ნიშნავს). როგორც ვხედავთ, „რან“ თანდებულის რედუფული ტენდენცია ზემოთ მოხმობილ ყაზალებში ნაწილობრივ დარღვეულია.

უფრო საინტერესო შემთხვევას ვხედებით ჰაფეზის დივანში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჰაფეზის ამ ყაზალის თავისებურება აღნიშნულია სამეცნიერო ლიტერატურაში¹⁷. ეს ყაზალი იმდენად საყურადღებოა, რომ უმჯობესია მთლიანად იქნეს წარმოდგენილი:

دل میرود ز دست صاحب‌دلان خدارا
 دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
 کشتی شکستگانیم ای باد شرطه برخیز

¹⁷ Б. И. Сирус, *დასახ. ნაშრ.*, 46—47.

باشد که باز بینم دیدار آشنارا
ده روزه مهر گردون افانه است و افسون
نیکی بجای یاری فرصت شمار یارا
در حلقه گل و مل خوش خواند دوش بلبل،
هَاتِ الصُّبُوحِ هُبَّوْا يَا أَيُّهَا السُّكَّارَا

ای صاحب کرامت شکرانه سلامت
روزی تفقدی کن درویش بینوارا
آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرفست
با دوستان مرّوت با دشمنان مدارا
در کوی نیکنمایی مارا گذر ندادند
گر تو نمی بسندی تغییر کن قضارا

آن تلخ وش که صوفی امّالخبائش خواند
أَشْهَى لَنَا وَأَحْلَى مِنْ قُبَلَةِ الْعُدَارَا
هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی
کابین کیمیای هستی قارون کند گذارا
سرکش مشوک چون شمع از غیرت بسوزد
دلبر که در کف او مومست سنگ خارا
آئینه سکندر جام میست بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا
خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند
ساقی بده بشارت رندان پرسارا
حافظ بخود بنوشید ای خرقه می آلود
ای شیخ پاک دامن معذور دار مارا

ამ ყაზალში „რვ“ თანდებულიანი სიტყვები ერთმემა უამთანდებულ სიტყვებს. მათი შეფარდება თანაბარია: შვიდი — შვიდზე. აი ეს სიტყვები:

თანდებულიანი	უთანდებულო
ხოღნ რვ	ვშქარვ
ვშნვ რვ	ღვრვ
ბრნავ რვ	ას-სუქარვ
ყავ რვ	მოდვრვ
გღვ რვ	ალ-უზარვ
ფარსვ რვ	ხვრვ
მვ რვ	ღვრვ

უთანდებულოთაგან ყველა სიტყვა იდენტური მორფოლოგიური სტრუქტურისა არ არის. მათ შორის ორი სიტყვა არაბულია (ას-სუქარვ და ალ-უზარვ) და ორივე არაბულ კონტექსტშია მოქცეული, ე. ი. ის სტრიქონები, რომლებიც ამ სიტყვებით ბოლოვდება, მთლიანად არაბულია. ამდენად ეს ყაზალი შეიძლება ნაწილობრივ, ე. წ. მაკარონულ ლექსად იქნეს მიჩნეული. ბოლოკიდურა ვ „ღვრვ“ სიტყვაში, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, წოდებითის მაწარმოებელია, ხოლო „ვშქარვ“ სიტყვაში კი ეს „ვ“ უფუნქციოა, რომელსაც „ალექ-ე თლაყს“ უწოდებენ (ასეთივეა იგი ზემოთ აღნიშნულ არაბულ სიტყვებშიც). ხვრვ, ღვრვ და მოღვრვ სიტყვებში კი ბოლოკიდურა „ვ“ ფუნქციონირებს. „სანგ-ე ხარვ“, როგორც ვთქვით, ნიშნავს „გრანიტს“, „ღვრვ“ — საკუთარი სახელია (დარიუსი), ხოლო „მოღვრვ“-ს მნიშვნელობები ასეთი იქნება: გულლიობა, ლმობიერება, სიფრთხილე, თავშეკავება, ზომიერება და სხვ.

როგორც ვხედავთ, ამ ყაზალში სარიტმო ერთეულებად ოთხი განსხვავებული სტრუქტურის მქონე სიტყვაა წარმოდგენილი (გრძელი ხაზი მინაწერი ასობით აღნიშნავს ფუძეს და მის ბოლოკიდურა ბგერებს, მიმატების ნიშნის შემდგომ კი წარმოდგენილია ფორმანტები):

- ვ + რვ (თანდებული)
- ვრ + ვ (წოდებითის მაწარმოებელი)
- ვრ + ვ (უფუნქციო სავრცობი)
- ვრვ

ვფიქრობთ, სურათი ნათელია. აქ გვაქვს, ერთი მხრივ, „რვ“ თანდებულის რედიფული ტენდენცია (შვიდ სარიტმო სიტყვაში), ხოლო მეორე მხრივ, ნებისმიერი შერჩევა სარიტმო სიტყვებისა (ასევე შვიდი სარიტმო ერთეული).

შესაძლოა წარმოიშვას ასეთი რეპლიკა: ეს ყაზალი გაძონაკლისს წარმოადგენს და იგი მხოლოდ ჰაფეზის პოეზიის თავისებურებად უნდა იქნეს მიჩნეული. ეს ნაწილობრივ სწორი იქნება, ვინაიდან ამგვარი კომბინაციები ასეთი დიდი „დოზით“ მხოლოდ ჰაფეზის დივანში დასტურდება. მაგრამ ანალოგიური მოვლენები, როგორც ზემოთ დავინახეთ, არც სხვა პოეტებისათვის ყოფილა უცხო. ყოველივე ზემოთქმული რომ შევაჯამოთ, მივიღებთ ასეთ დასკვნას: ფორმანტთა მიჩნევა რედიფებად გაუპართლებელია. ვიმეორებთ: რედიფი წარმოადგენს ცალკე მდგომ სიტყვას ან სიტყვათა ჯგუფს, რომელიც უცვლელად და ერთი და იმავე მნიშვნელობით მეორდება ყოველი სარიტმო სიტყვის შემდგომ.

რედიფი შესაძლოა იყოს ერთსიტყვიანი, ორსიტყვიანი, სამსიტყვიანი და ა. შ. მან შესაძლოა შეადგინოს მთელი ფრაზა. სპარსულ პოეზიაში გვხვდება ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც სტრიქონის პირველივე სიტყვა სარიტმო ერთეულს წარმოადგენს, ხოლო ამ სტრიქონის მთელი დანარჩენი ნაწილი რედიფად გვევლინება და სხვ. მისთ. განვიხილოთ ყოველი შემთხვევა ცალ-ცალკე.

როდესაც რედიფად ერთი სიტყვაა წარმოდგენილი, ასეთი კონსტრუქცია გრაფიკულად ამგვარად შეიძლება გამოისახოს:

$$r=L$$

(სადაც r აღნიშნავს რედიფს, ხოლო L — ლექსემას).

ამ შემთხვევაში დასტურდება ორი ნაირსახეობა:

ა) როდესაც რედიფად წარმოდგენილია ისეთი ლექსიკური ერთეული, რომელიც სარიტმო სიტყვისაგან სრულიად დამოუკიდებელია და

ბ) როდესაც რედიფი გრამატიკულად არის დაკავშირებული სარიტმო სიტყვასთან.

პირველის მაგალითად შეიძლება ავიღოთ ჰაფეზის ცნობილი ყაზალი:

درد مارانیست در مان الغیاث
 هجر مارانیست بامان الغیاث
 دین و دل بردند و قصد جان کنند
 الغیاث از جور خوبان الغیاث
 در بهای بوسه جانی طلب
 میکنند ابی داستان الغیاث

خون ما خوردند ابی کافر دلان
 ای مسلمانان چه درمان الغیات
 همچو حافظ روز و شب بی خوشتن
 کشتهام سوزان و گریان الغیات

ამ შემთხვევაში სარიტმო სიტყვებად წარმოდგენილია: დარმან, ფაჰან, ხუბან, დელსეთანან, დარმან, გერჰან, ხოლო რედიფად — აღ-
 ლის. სტრიქონში გამოთქმული აზრი სარიტმო სიტყვით მთავრდება.
 რედიფი ამ შემთხვევაში წარმოადგენს დამოუკიდებელ სინტაქსურ
 ერთეულს. ეს თავისებურება პწკარედულ თარგმანშიც მეღვენდება:

ჩვენს სატკივარს არა აქვს წამალი, გვიშველეთ!
 ჩვენს განშორებას არა აქვს ბოლო, გვიშველეთ!

რჯული და გული წაიღეს და სულის

წართმევასაც გვიპირებენ

გვიხსენით ლამაზთა ძალადობისაგან, გვიშველეთ!

ერთი კოცნის საფასურად სულს თხოვულობენ

ეს გულწარმტაცნი, გვიშველეთ!

ჩვენი სისხლი შესვეს ამ ურჯულოებმა!

ჰეი, მუსლიმანო, რა ვიღონოთ? გვიშველეთ!

ჰაფეზივით დღე და ღამ უგონოდქმნილი

ვიწვი და მოვტკვამ, გვიშველეთ!

მეორე ნაირსახეობა, როდესაც რედიფად წარმოდგენილი ლექსი-
 კური ერთეული უშუალოდ უკავშირდება სარიტმო სიტყვას, თავის
 მხრივ იყოფა ორ ვარიანტად:

ა) როდესაც ეს კავშირი მორფოლოგიურია და ბ) როდესაც რით-
 მასა და რედიფს შორის სინტაქსური კავშირი შეინიშნება.

მორფოლოგიური კავშირი დასტურდება იმ შემთხვევებში, როდესაც
 სარიტმო ერთეულად წარმოდგენილია შედგენილი ზმნის სახელა-
 დი ნაწილი, ხოლო ზმნური კომპონენტი კი რედიფად გვევლინება.
 ასეთი შემთხვევა ზემოთ უკვე გვქონდა მინიშნებული, მაგალითად:

სარ აჰად — ბარ აჰად

ანდა როდესაც სარიტმო ერთეულს ქმნის ძირითადი ზმნის მიმღე-
 ობა, ხოლო დამხმარე ზმნა კი რედიფს წარმოადგენს, მაგალითად:

სახთე ბჰედ — ანდახთე ბჰედ

სინტაქსური კავშირი იმ შემთხვევაში გვექნება, როდესაც სარიტ-
 მო სიტყვა და რედიფი ერთ სინტაგმას წარმოადგენენ. ასეთი სინ-

ტაგმა შესაძლოა იყოს პრედიკატულიც (შემასმენლის შემცველი) და არაპრედიკატულიც (ატრიბუტული, ობიექტური ან რელაციური).

პრედიკატული
 დარღ შოდ — გარღ შოდ
 არაპრედიკატული

ატრიბუტული: გოლე სორხ — მოლე სორხ
 ობიექტური: ჰნლ ავარად — ქამალ ავარად
 რელაციური — ლამხარ ამაღამ — საბოქბარ ამაღამ

უნდა აღვნიშნოთ, რომ სინტაგმური კავშირის შემთხვევებიდან ყველაზე ხშირია ე. წ. იზაფეთური კონსტრუქციების გამოყენება, რომელთა მეშვეობითაც სპარსულ ენაში მსაზღვრელისა და საზღვრულის ურთიერთობა გადმოიკემა. გადავხედოთ ჰაფეზის ყაზალების ამგვარ რითმებსა და რედოფებს:

ფნრ-ე მჰ	ღნღნრ-ე ღუსთ	რნჰ-ე თო
თადბნრ-ე მჰ	მოშქბარ-ე ღუსთ	ქოლნჰ-ე თო
თაყღნრ-ე მჰ	ნესნარ-ე ღუსთ	სიღნჰ-ე თო
ზანჯნრ-ე მჰ	ეხთღარ-ე ღუსთ	გონნჰ-ე თო
თაქსნრ-ე მჰ	ბნრ-ე ღუსთ	გნჰ-ე თო
შაბგნრ-ე მჰ	რაჰგოზნრ-ე ღუსთ	მნჰ-ე თო
ნახჯნრ-ე მჰ	ქენნარ-ე ღუსთ	ნიქნჰ-ე თო

ზემოთ, სპარსული რითმის მეტრული სტრუქტურის განხილვისას, ჩვენ აღვნიშნეთ ის ფაქტი, რომ დაქტილური ტენდენცია ყველაზე მკვეთრად ორმარცვლიანი რედოფის მქონე რითმებში შეინიშნება. ამ შემთხვევაში ვიღებთ სამმარცვლიან კლაუზულას, რომლის სტრუქტურა ასეთი იქნება: სარითმო სიტყვის ბოლოკიდურა მარცვალი + იზაფეთი+ერთმარცვლიანი მსაზღვრელი (ამგვარ შემთხვევებში უმთავრესად ნაცვალსახელები გვხვდება ხოლმე: მან, თო, უ, მჰ):

$$R+r(i+a)$$

(სადაც R აღნიშნავს რითმას, r — რედოფს, i — იზაფეთს, a — მსაზღვრელს).

ძირითადი მახვილი მოუდის სარითმო სიტყვის ბოლო მარცვალს, იზაფეთი ყოველთვის უმახვილოა, მსაზღვრელის მახვილი კი ნაკლებინტენსიურია, ვიდრე სარითმო სიტყვისა. ამგვარი აქცენტუაცია განპირობებულია რედოფის, როგორც ეპიფორული ელემენტის კადანსური ჰუნებით. იგი ყოველთვის დამავალი ინტონაციით წარმოითქ-

მის; მაგალითად: ფნრ-ე მჰ — თადბნრ-ე მჰ, რნჰ-ე თო-მნჰ-ე თო, ბნრ-ე ღუსთ — ღნღნრ-ე ღუსთ და სხვ.

როდესაც რედიფად ორი სიტყვაა წარმოდგენილი, ვიღებთ სხვადასხვა ვარიანტს: შესაძლოა ეს ორი სიტყვა სინტაგმას წარმოადგენდეს. ასეთ შემთხვევაში ამგვარი რედიფის გრაფიკული გამოსახულება იქნება:

$$r = s$$

(სადაც r აღნიშნავს რედიფს, s — სინტაგმას).

შესაძლოა რედიფად წარმოდგენილი ორი სიტყვა ფაქტიურად ერთ ცნებას გამოხატავდეს, მაგალითად: *მად შრამ* (ვიხსენებ), *ხვამ ქარდ* (გავაკეთებ), *ნეგამ დარამ* (ვინახავ) და სხვ. მისთ.

მრავალსიტყვიანი რედიფი იმ შემთხვევაში გვექნება, როდესაც რედიფად მთელი ფრაზაა წარმოდგენილი; ე. ი.

$$r = p$$

(სადაც r აღნიშნავს რედიფს, p — ფრაზას).

ზემოთ უკვე გვქონდა აღნიშნული, რომ გვხვდება ისეთი სახეობებიც, როდესაც სტრიქონის პირველივე სიტყვა სარიტმოდ ერთეულს წარმოადგენს, ხოლო მთელი დანარჩენი სტრიქონი რედიფის როლს ასრულებს. აი ერთ-ერთი მაგალითი ამგვარი ლექსისა:

با من بودی منت نمیدانستم
 یا من بودی منت نمیدانسم
 چون من شدم از میان ترا دانستم
 تا من بودی منت نمیدانستم

სიხშირის თვალსაზრისით ერთსიტყვიანი რედიფები დიდ უმრავლესობას შეადგენს, ორსიტყვიანები ნაკლებად გვხვდება, სამსიტყვიანი რედიფები უფრო მცირე რაოდენობით გამოიყენება და ასე შემდეგ. ასეთი უკუპროპორცია რედიფის სიტყვათოღენობასა და მათი გამოყენების სიხშირეს შორის თვალნათლივ მოჩანს ჰაფეზის დივანის მაგალითზეც:

ყაზალთა საერთო რაოდენობა	ერთსიტყვიანი რედიფები	ორსიტყვიანი რედიფები	სამსიტყვიანი რედიფები
495	275 85,17%	43 13,30%	5 1,53%

მკითხველისათვის ალბათ შეუშინებელი არ დარჩებოდა ის გარემოება, რომ რედიფზე მსჯელობისას ჩვენ, უმთავრესად, ლირიკული ჟანრის ლექსებზე (ძირითადად ყაზალზე) ვამახვილებთ ყურადღებას.

ეს შემთხვევითი არ არის. ცნობილია, რომ რელიფი ყველაზე დიდი რაოდენობით სწორედ ყაზალის ფორმაში გვხვდება¹⁸.

ჩვენ მიერ რელიფის სიხშირის თვალსაზრისით შესწავლილი მა-
სალის საფუძველზე ასეთ შედეგს ვიღებთ:

მ ე ს ნ ე ვ ი

ფირლოუსის „შაკ-ნამე“ — 13%
ნიზამის „ხამსე“ (ხუთი პოემა) — 25%
სელმან სავეჯის „ჯემშილ ო ხორშილ“ — 16%
ჰაფეზის 2 მესნევი — 26%

საშუალოდ — 20%

ყ ა ს ი დ ა

მას'ულ სა'დ სელმანი — 22%
ამ'აყ ბოხარელი — 19%
ნიზამი განჯელი — 31%
ათთარი — 40%
საადი შირაზელი — 26%
სელმან სავეჯი — 27%
აბდ ორ-რაჰმან ჯამი — 5%

საშუალოდ — 24%

ყ ა ზ ა ლ ი

ათთარი — 72%
ნიზამი — 67%
საადი — 42%
ობეიდ ზაქანი — 76%
სელმან სავეჯი — 59%
ჰაფეზი — 66%

საშუალოდ — 63%

ჩვენ ამ თვალსაზრისით შევისწავლეთ აგრეთვე ომარ ხაიამის რო-
ბა'იებიც. რელიფების გამოყენების სიხშირემ აქაც ნახევარს გადა-

¹⁸ A. A. Азер, დასახ. ნაშრ., (II), 21.

აქარბა: 444 რობა'იდან რედიფიანი რითმა დადასტურდა 240 რობა'იში, რაც საერთო რაოდენობის 53,81%-ს შეადგენს.

სპარსული რითმის რედიფიანობის ტენდენცია (განსაკუთრებით ლირიკულ სალექსო ფორმებში); ცხადია, მარტოოდენ სპარსული ენის გრამატიკული თავისებურებებით არ არის განპირობებული. ლირიკული ლექსები (ყაზალი, რობა'ი და სხვ.) ოდითგანვე სასიმღერო სალექსო ფორმებს წარმოადგენდნენ და მათს შესრულებას თან ახლდა მუსიკალური აკომპანიმენტი. სასიმღერო ტექსტებში კი ყოველთვის და ყველგან ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა რეფრენი. სპარსული რედიფიც, უდავოდ, რეფრენული წარმოშობისაა. ეს ითქმის განსაკუთრებით მრავალსიტყვიან რედიფებზე, როდესაც ცეზურა აღნიშნავს სარიტმო სიტყვის საზღვარს, ხოლო სტრიქონის ცეზურის მომდევნო მთელი „სივრცე“ რედიფს ეთმობა. ამდენად რედიფი გვევლინება ევროპული რეფრენის თავისებურ ვარიანტად, რომლის ფუნქციები სპარსულ პოეზიაში საკმაოდ მრავალფეროვანია და საგულდაგულო შესწავლას მოითხოვს.

მაშასადამე, სპარსულ პოეზიაში გენეტიკური თვალსაზრისით შესაძლოა გამოიყოს გრამატიკული წარმოშობის რედიფები (ძირითადად ერთსიტყვიანი), რომლებიც უშუალოდ ერწყმიან სარიტმო სიტყვას, და მასთან მჭიდრო კავშირში იმყოფებიან და აგრეთვე რეფრენული წარმომავლობის რედიფები, რომელნიც შედარებით იზოლირებულნი არიან სარიტმო სიტყვისაგან. ორსავე შემთხვევაში რედიფი წარმოადგენს ლექსის მელოდიურობისა და რითმის აქუსტიკური გამდიდრების ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებას. რედიფთან დაკავშირებით თავს იჩენს ერთგვარი პარადოქსული ქეშმარიტება: რედიფის განმეორებადობა ტავტოლოგიური ერთფეროვნების საფრთხეს არ ქმნის. ეს გარემოება კარგად აქვს შენიშნული თანამედროვე სტრუქტურული პოეტიკის ცნობილ თეორეტიკოსს ი. მ. ლოტმანს. მისი აზრით, ამ შემთხვევაში ვლინდება „გარეგნულად ერთგვაროვან მოვლენათა შინაგანი მრავალფეროვნება“¹⁹. გარდა ამისა, რედიფი ხშირად მნიშვნელოვან სემანტიკურ ფუნქციასაც ასრულებს და ნაწარმოებში გადმოცემული განწყობილების ლაიტმოტივად გვევლინება. გავისხენოთ თუნდაც რუდაქის ცნობილი „სიბერის ელეგია“, რომლის რედიფიც აძლიერებს პოეტის განცდათა ტრაგიზმს. რუდაქი ამ ელეგიაში აღწერს თავისი სიჭაბუკის ბედნიერ წლებს, სიცოცხლის ფეთქვას, ახალგაზრდულ მხნეობასა და სილამაზეს, რომელიც იყო და აღარ არის. ასეთ კონტრასტში ყოველი ბეითის ბოლოს (ხოლო პირველ ბეითში ორგზის) 35-ჯერ განმეორებული ერთი და იგივე სიტყვა —

¹⁹ Ю. М. Лотман, Структура художественного текста, М., 1970, 163.

„იყო“, რასაკვირველია, დიდ გამომსახველობით ძალმოსილებას იძენს და გლოვის ზარით მიჰყევა ბოლომდე მთელს ელეგიას.

ამგვარი „სემანტიკური“ რედიფების დიდოსტატად გვევლინება ომარ ხაიამი. დაკვირვებული თვალი შეამჩნევს, რომ მის რობაიებში, რომლებიც მკითხველს აოცებენ აზრის სისავსით, ლაკონიურობითა და მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების სისადავით, უაღრესად დიდი ყურადღება ეთმობა გართმვის პრინციპსა და სათანადო რედიფების შერჩევას. ეს ყოველივე რობაის დედააზრის, საერთო განწყობილების ხაზგასმასა და გაძლიერებას ემსახურება. გავიხსენოთ მისი ცნობილი რობაი:

دنيا ديدى و هر چه ديدى هيچ است
و آن نيز که گفنى و شنيدى هيچ است
سر تا سر آفاق دويدى هيچ است
و آن نيز که در خانه خريدى هيچ است

თარგმანი:

ქვეყანა ნახე და რაც ნახე, არაფერია.
რაც თქვი, რაც გულში ჩაიმარხე,
არაფერია.
გინდ ეს ქვეყანა გადალახე, არაფერია.
გინდ შინ იქეჟ და ივაგლახე, არაფერია.

ომარ ხაიამის ამ რობაის დედააზრი შეიძლებოდა ეკლესიასტებს სიტყვებით გადმოგვეცა: „ამაოება ამაოებათა და ყოველივე ამაო“. ახლა გადავხედოთ, გართმვის რომელ პრინციპს ირჩევს პოეტი ამ აზრის რელიეფურად გადმოცემისათვის.

ცნობილია რობაის გართმვის ორი ვარიანტი: 1. როდესაც ოთხივე სტრიქონი გართმულია (სქემა: aaaa) და 2. როდესაც ამ პრინციპს ექვემდებარება პირველი, მეორე და მეოთხე სტრიქონები, ხოლო მესამე გაურითმავად არის დატოვებული (სქემა: aaba).

სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველი ვარიანტი დახასიათებულია როგორც ერთფეროვანი, მონოტონური და ნაკლებსაინტერესო, ხოლო მეორე ვარიანტს უპირატესობა ენიჭება, როგორც სტრუქტურულად და ემოციურად უფრო საინტერესოსა და ექსპრესიულს. თვით ომარ ხაიამი უაღრესად დიდი ოსტატობით იყენებს ხოლმე მეორე ვარიანტს, რომელშიც პირველი ორი სტრიქონი ერთგვარი ექსპოზიციის როლს ასრულებს, მესამე გაურითმავი სტრიქონი შეიცავს კულმინაციურ მომენტს (მასში აზრი არ არის დამთავრებული და ვიღებთ მოლოდინის ეფექტს), ხოლო მეოთხე სტრიქონი კვანძის გახსნას წარმოადგენს და ლოგიკურად აგვირგვინებს მთელ ლექსს.

ზემოთ ციტირებულ რობა'იში ავტორი შეგნებულად უკუაგდებს ამ საინტერესო ვარიანტს და ირჩევს მონოტონურსა და ერთფეროვან სქემას, რომელშიც ოთხივე სტრიქონის გარითმულობა გამორიცხავს ყოველგვარ მოლოდინსა და კულმინაციას. რობა'ის ოთხივე სტრიქონი იდენტურ სინტაქსურ ერთეულებს წარმოადგენს, რომლებშიც ხაზგასმულია მათში გადმოცემული აზრების იდენტურობა. ყოველსავე ამას აძლიერებს ოთხჯერ განმეორებული რედიფი (ჰინ ასთ — არაფერია), რომელიც ულმობელი კატეგორიულობითა და მძაფრი ტრაგიზმით გადმოგვცემს პოეტის სკეპტიკურ მსოფლალქმას.

კარგად აქვს შენიშნული ი. ს. ბრაგინსკის რედიფის სემანტიკური დამუხტულობა საადის ერთ-ერთ ყაზალში, რომელშიც პოეტი სატრფოსაგან განშორებას მისტირის. ქარავეანი მიდის. შიდარიტმების „ან“ და კიდურა რითმების „ნანამ“ კომპლექსები მსმენელში იწვევენ ქარავენის ეფვენების მოსაწყენი ხმის ასოციაციას, ხოლო რედიფი „მირავედ“ (მიდის) ემოციურად აძლიერებს განშორებით გამოწვეულ სევდას²⁰.

გაეხსენოთ თუნდაც ჰაფეზის ერთი ყაზალი, რომელშიც პოეტი, გაოგნებული უელფერო და უხალისო სინამდვილის შემაზრზენი სურათით, დაეძებს ჭეშმარიტ ფასეულობებს და ვერსად მიუგნია. იგი ყოველი ბეითის ბოლოს ათავსებს რედიფს „ჩე შოდ“? (რა მოუვიდათ?), რომელიც დიდ გამომსახველობით სიმძაფრეს ჰმატებს მთელი ყაზალის სევდიან განწყობილებას. აი ეს ყაზალიც:

ياری اندر کس نمی بینم یارانرا چه شد
 دوستی کی آخر آمد دوستد ارانرا چه شد
 آب حیوان تیره گون شد خضر قرخ بی کخاست
 خون چکید از شاخ گل باد بهارانرا چه شد
 کس نمی گوید که یاری داشت حق دوستی
 حق شناسانرا چه حال افتاد یارانرا چه شد
 لعلی از کان مرۆت برنیامد سالهاست
 تابش خورشید و سعی یارانرا چه شد
 شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار
 مهربانی کی سرآمد شهر یارانرا چه شد
 گوی توفیق و کرامت در میان افکنده اند

²⁰ И. С. Брагинский, Проблемы востоковедения, М., 1974, 446.

کس بمیدان در نمی آید سوارانرا چه شد
 صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغ برنخواست
 عندلیبانرا چه پیش آمد، هزارانرا چه شد
 زهره سازی خوش نمیزد مگر عودش بسوخت
 کس ندارد ذوق مستی می گارانرا چه شد
 حافظ اسرار الهی کس نمیداند خموش .
 از که می برسی که دور روز گارانرا چه شد

თარგმანი:

ქვეყნად მეგობარს ვერავის ვხედავ,
 ნამდვილ მეგობრებს რა მოუვიდათ?
 სიყვარულს როდის მოელო ბოლო?
 ჭეშმარიტ მიჯნურთ რა მოუვიდათ?
 აიძვრა წმინდა სიცოცხლის წყარო,
 ფეხბედნიერი ხიზრი სად არის?
 ვარდის შტოთაგან მოყონაეს სისხლი,
 მაისის სიოს რა მოუვიდა?
 ან ვილას შესწევს ძალი ქაღლის,
 რომ ჭეშმარიტი ტრფომა ჰგზნებია,
 ჭეშმარიტების ჭიუტ მძებნელთ და
 უჭიათ მიჯნურთ რა მოუვიდათ?
 დიდსულოვნების საბადო დაშრა,
 აღარ ჩანს თვალი — პატიოსანი,
 მზე აღარ მზეობს, ქარი არ ქარობს,
 წვიმა აღარ სწვიმს, რა მოუვიდა?
 აქ სადღაც იყო მიჯნურთ ქალაქი
 და სანეტარო სატრფოთა მხარე.
 ღმობიერება სად აღესრულა,
 მიჯნურთა ქალაქს რა მოუვიდა?
 პა, მოედანზე დაგორავს უქმად
 სიყველისა და სიყეთის ბურთი,
 მაკამ სარბიელს ყველა გაურბის,
 მოასპარეზეთ რა მოუვიდათ?
 ბალში ათასმა ვარდმა იფეთქა,
 მაგრამ არ ისმის ფრინველთ გალობა,
 რამ დაადღემა იაღონები,
 ან ბუღბუღს მაინც რა მოუვიდა?
 ასპიროზს საზი აღარ უპყრია,
 ნუთუ დაეწვა საკრავი თვისი?
 ლეინის და ლზინის ლაზათიუ გაქრა,
 ნამდვილ ლეინისმსმელთ რა მოუვიდათ?

პ ა ფ ე ზ, იყუჩე, რამეთუ ქვეყნად
 არაინ უწყის განგება ღეთისა,
 ეს უნდა ჰკითხო, ვინ განგიმარტოს,
 საწუთროს ბრუნვას რა მოუვიდა?

მაგალითების დამოწმება უხვად შეიძლება, მაგრამ საკმარისია. რე-
 ლიფის სემანტიკური ფუნქცია საკმაოდ თვალსაჩინოა და მისი გათვა-
 ლისწინება ამა თუ იმ პოეტური ნაწარმოების შესწავლისას აუცი-
 ლებელია.

რედიფს, გარდა ზემოთქმულისა, აკისრია სხვა ფუნქციაც, რო-
 შელზეც ნაწილობრივ უკვე გვქონდა მსჯელობა. იგი არის რითმის ევ-
 ფონიურ-აკუსტიკური „გამდიდრების“ ერთ-ერთი უმთავრესი საშუა-
 ლება. იგი, როგორც აღვნიშნეთ, უშუალოდ ერწყმის სარიტმო სიტყ-
 ვას და მასთან ერთად ქმნის კლაუზულას. ამის, გამო იმ შემთხვევა-
 ში, როდესაც სარიტმო ერთეულად წარმოდგენილია მხოლოდ ბოლო-
 კიდურა გრძელი ხმოვანი (ე. ი. თვით რითმის კლაუზულა = \bar{V}), თუ
 მას მოსდევს რედიფი, იგი უკვე აღარ ტოვებს აკუსტიკურად ღარიბი
 რითმის შთაბეჭდილებას. შევადართო ერთმანეთს დოთა — ბალა და
 დოთა ნისთ — ბალა ნისთ. პირველ შემთხვევაში კლაუზულას წარმო-
 ადგენს მხოლოდ „ა“, მეორე შემთხვევაში კი „ა ნისთ“. ამ თვალსაზ-
 რისით უადრესად საინტერესო სურათს ვხვდებით ჰაფეზის დივანში.
 მას ასეთი ტიპის რითმა (\bar{V}) 40 ყაზალში აქვს გამოყენებული. აღსა-
 ნიშნავია, რომ 40-ვე ყაზალი რედიფიანია. ირანის უდიდესი ლირიკო-
 სი და ყაზალის უბადლო ოსტატი, ბუნებრივია, გრძნობდა ერთ ხმო-
 ვანზე დამყარებული რითმის ეფფონიურ უკმარობას და ამიტომაც
 იგი „წმინდა“ სახით არც ერთ ლექსში არ გამოუყენებია. იგი ასეთ
 რითმებს ყოველთვის რედიფის მეშვეობით „ზრდის“.

ასეთივე ვითარება დადასტურდა ათთარისა და სელმან სავეჯის დი-
 ვანებში. აღსანიშნავია, რომ სხვა პოეტების ყაზალებშიც ამგვარი
 რითმების ურედიფოდ გამოყენების შემთხვევები მინიმალურია:

ავტორი	ყაზალთა საერთო რაოდენობა	\bar{V} რითმის ურედიფოდ გამოყენების შემთხვევები	%
ათთარი	795	0	0
ნიზამი	193	2	1.03
საადი	637	3	0.47
რუმი	3365	101	3
ზაქანი	115	1	0.95
სავეჯი	424	0	0
ჰაფეზი	495	0	0
ჯამი	1596	16	1

ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენი კვლევის პროცესში გამოვლინდა ასეთი კანონზომიერება: რაც უფრო მატულობს რითმის მარცვალთოდენობა, მით უფრო კლებულობს რედოქსის გამოყენების სიხშირე. გადავხედოთ ისტატისტიკურ მონაცემებს:

ათთარი

რითმა	საერთო რაოდენობა	ურედიფო	რედიფიანი
ერთმარცვლიანი	626	50/9,52%	475/90,48%
ორმარცვლიანი	255	100/62,74%	95/37,56%
სამმარცვლიანი	14	14/100%	0/0%

ნიზამი

ერთმარცვლიანი	117	17/14,53%	100/85,47%
ორმარცვლიანი	69	40/57,97%	29/42,03%
სამმარცვლიანი	8	7/87,50%	1/12,50%

საადი

ერთმარცვლიანი	350	109/31,16%	241/68,85%
ორმარცვლიანი	325	277/85,23%	48/14,77%
სამმარცვლიანი	20	19/95,00%	1/5,00%

ობეიდ ზაქანი

ერთმარცვლიანი	68	9/18,24%	59/6,76%
ორმარცვლიანი	37	16/3,24%	21/56,76%
სამმარცვლიანი	0	0	0

სელმან სავეჯი

ერთმარცვლიანი	258	54/20,93%	204/79,07%
ორმარცვლიანი	156	109/69,87%	47/30,13%
სამმარცვლიანი	10	9/90,00%	1/10,00%

პაფეჯი

ერთმარცვლიანი	319	68/21,32%	251/78,66%
ორმარცვლიანი	171	95/55,55%	76/44,45%
სამმარცვლიანი	6	5/83,33%	1/16,67%

უნდა შევნიშნოთ, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ პოეტთა ყაზალებში იშვიათად გვხვდება ოთხმარცვლიანი რითმებიც, განსაკუთრებით

პირველ ბეითებში, ე. ი. მათლაში, მაგრამ ყაზალის რითმის კლების ტენდენციის შედეგად იგი პირველ ბეითს არ სცილდება ხოლმე. ჩვენ კი ყაზალის რითმაზე მსჯელობისას გვაინტერესებს, უპირველეს ყოვლისა, მთლიანი ყაზალის საერთო კლაუზულა და არა ცალკეული ბეითების გარითმვის შემთხვევები, რომლებიც მთელი ლექსის გარითმვის პრინციპზე ზეგავლენას ვერ ახდენენ.

ზემოთ წარმოდგენილი ცხრილებიდან ჩვენთვის საინტერესო გრაფა რედიფიანი რითმებისა ცალკე რომ გამოვიტანოთ, ასეთ საერთო სურათს მივიღებთ:

რიტმა	რ ე დ ი ფ ი ს ს ი ხ შ ი რ ე					
	ათთარი	ნიზამი	საღი	ზაქანი	საეჯი	ჭაფეზი
ერთმარცვლიანი	90,49	85,47	66,25	66,76	79,07	78,68
ორმარცვლიანი	37,26	42,03	13,86	56,76	30,13	41,46
სამმარცვლიანი	0	12,50	5,26	0	10,00	16,64

რაგორც ვხედავთ, ჩვენთვის საინტერესო საკითხის კვლევამ კლასიკური სპარსული ლირიკის ექვსივე წარმომადგენლის ყაზალებში ერთნაირი შედეგი მოგვცა. მაშასადამე, ეს კანონზომიერება შეიძლება ასე ჩამოვყალიბოთ: რ ე დ ი ფ ი ს ს ი ხ შ ი რ ე რ ი თ მ ი ს მ ა რ - ც ვ ა ლ თ ო დ ე ნ ო ბ ი ს უ კ უ პ რ ო პ ო რ ც ი უ ლ ი ა.

ამასთანავე, აღსანიშნავია ერთი მომენტიც: რითმის კლების ტენდენცია ($R_1 > R_n$), რომელზეც ზემოთ გვექონდა მსჯელობა, ნაკლებ შეინიშნება რედიფიან ყაზალებში. აქ რითმა, უმთავრესად, ტოლია მთელი ყაზალისათვის,

$$ე. ი. R_1 = R_n$$

ეს გარემოებაც ერთ-ერთი დამადასტურებელია იმ ფაქტისა, რომ რედიფი რითმის ეფფონიურ-აკუსტიკური გამდიდრების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენს და მისი გამოყენებისას რითმის „გაზრდის“ სხვა ხერხთა მოშველიება აღარ არის საჭირო.

მაშასადამე, ირკვევა, რომ რედიფი არც იმდენად უმნიშვნელო მოვლენა ყოფილა, რომ მისი უგულებელყოფა ან გაკვრით მოხსენიება გავემართლებინა. პირიქით, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რედიფისა და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკის სათანადო შესწავლის გარეშე სპარსული რითმის თეორია ვერ დამუშავდება. ამ გეზით საკვლევი კი უარესად ბევრია. განსაკუთრებული ყურადღება

უნდა მიეჭეს თვით რედიფის შედგენილობასა და მის მიმართებას სარიტმო სიტყვასთან. შესაძლოა საკითხი ისეც დაისვას, რომ დღეს რედიფად აღიარებული ერთეული გარკვეულ შემთხვევებში შეერწყას სარიტმო სიტყვას და განხილულ იქნეს როგორც ერთი მთლიანობა. მაშინ გადასასინჯი გახდება სპარსული რიტმის მარცვალთოდენობის საკითხი და სულ სხვაგვარი სურათი გადაგვეშლება თვალწინ. მაგრამ ეს ყოველივე მომავალი კვლევა-ძიების საქმეა.

იღენტური სტრუქტურები

აქამდე ჩვენ მიერ განხილული იყო ძირითადად სარიტმო კლავ-
ზულების სტრუქტურა. ასეთ შემთხვევებში სარიტმო სიტყვების და-
ბოლოებათა იღენტურობა იქცევდა ჩვენს ყურადღებას. პოეტურმა
პრაქტიკამ, გარდა ამგვარი გართმვისა, იცის ისეთი შემთხვევებიც,
როდესაც ერთი სარიტმო სიტყვის ფონეტიკური სტრუქტურა მთლი-
ანად ემთხვევა მეორე სიტყვისას. აქ უკვე გადამწყვეტ როლს თამა-
შობს თვით ამ სიტყვათა სემანტიკა. თუ სარიტმო სიტყვები მნიშვნე-
ლობითაც იღენტურია, გვექნება ე. წ. ტავტოლოგიური რიტმა, ხოლო
თუ სემანტიკურად განსხვავებული — მაშინ ომონიმურ რიტმას მი-
ვიღებთ.

სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში დასტურდება ომონიმურ, რიტმათა
რამდენიმე სახეობა, რომლებიც საკმაოდ დეტალურად იყო დამუშა-
ვებული ტრადიციული პოეტიკის თეორეტიკოსთა მიერ. ასეთ მოვლე-
ნას ისინი უწოდებდნენ თაჯნისს ან ჯინასს.

تجنيس ان جناس არაბული სიტყვებია და ნიშნავს ორაზროვნებას,
სიტყვათა თამაშს, ალიტერაციას. ეს პოეტური ხერხი გულისხმობს
ომონიმურ რიტმას. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ იგი ზუსტად
არ შეესაბამება ჩვენთვის ცნობილი ომონიმური რიტმის ცნებას. თა-
ჯნისი უფრო ფართო მნიშვნელობის ტერმინია და იგი შვიდ სახეობად
იყოფა:

1. تاجنيس تام (თაჯნის-ე თამშ) — სრული თაჯნისი
2. تجنيس ناقص (თაჯნის-ე ნაყეს) — ნაკლები თაჯნისი
3. تجنيس زائد (თაჯნის-ე ზაედ) — ნამატით თაჯნისი
4. تجنيس مركب (თაჯნის-ე მორაქქაბ) — შედგენილი თაჯნისი
5. تجنيس مكرر (თაჯნის-ე მოქარარარ) — განმეორებული თაჯნისი, რო-
მელსაც სხვაგვარად تجنيس مزدوج (თაჯნის-ე მოზდავეჯ) დაწყვილებულ
თაჯნისსაც უწოდებენ.

6. تَجْنِيسٌ مَطْرَفٌ (თაჯნის-ე მოთარაფ) — ცალმხრივი თაჯნისი

7. تَجْنِيسٌ خَطِّيٌّ (თაჯნის-ე ხათთი) — მოხაზულობის ანუ დაწერილობის თაჯნისი¹.

განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

1. تَجْنِيسٌ تَامٌّ — სრული თაჯნისი ეწოდება ისეთ პოეტურ ხეცხს, როდესაც სარითმოდ სიტყვებად წარმოდგენილია ომონიმები, მაგალითად

بنا در چین هر تازی بود زلف تر صد چین
که سازد بر گل سوری ز سنبل تو ده چین بر چین

ამ ბეითში ნახმარი چين (ჩინ) ერთ შემთხვევაში „ჩინეთს“ ნიშნავს, ხოლო მეორე შემთხვევაში — „ნაოკს“.

ოსტატურად იყენებს ამ სახის თაჯნისს ომარ ხაიამიც შემდეგ რობაიში:

آن قصر که بهرام در او جام گرفت
آهو بچه کرد و روبه آرام گرفت
بهرام که گور میگریقی همه عمر
دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

აქ სიტყვა گور (გურ) ორგვარი გაგებით არის ნახმარი: ერთი „კანჯარს“ ნიშნავს, ხოლო მეორე კი — „სამარეს“. მოჰამედ არ-რადულია-

ნი ასეთ თაჯნისს التَجْنِيسُ الْمَطْلُوقُ აბსოლუტურ თაჯნისსაც უწოდებს.

2. تَجْنِيسٌ نَاقِصٌ: ნაკლული თაჯნისი ეწოდება ისეთ თაჯნისს, როდესაც ორი სიტყვა დაწერილობით სავსებით იდენტურია, მაგრამ სხვადასხვაგვარად გამოითქმის, მაგალითად: خَلَقَ (ხალყ) და خُلِقَ (ხოლყ, მრდ

(მარდ) და مَرَدٌ (მორდ) და სხვ.

¹ თაჯნისის სახეობანი განხილული და სათანადო ქართულ პოეტურ მასალასთან შედარებული აქვს დ. კობიძეს ნაშრომში: „ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან“, თსუ შრომები, ტ. 91, აღმოსავლეთმცოდნეობის სერია 11-1, 1960, 144—6.

მაგალითისათვის ავიღოთ იბნ იამინის ლექსი, რომელშიც ნაკლული თაჯნისით დაკავშირებული სიტყვები ერთმანეთიან ანალოგიურ წყვილებულს:

مرد آن باشد که بخشد سیم و زر در زندگی

سیم و زر سودی ندارد آن زمان که مرد مُرد
ساقیا درمان ندارد خشک ریشهٔ روزگار.

باده در ده تا فرو ریزم به روی دَرِدْ دَرِدْ

ამ ბეიტებში ნაკლულ თაჯნისს ქმნის სიტყვები: مرد (მარდ) — კაცი

და مُرد (მორდ) — მოკვდა, دَرِدْ (დარდ) — დარდი და دُرْدْ (დორდ) — ნა-
ლეჭი.

3. تحنيس زائد — ნამატი თაჯნისი ეწოდება ისეთ თაჯნისს, როდესაც ერთ-ერთ სიტყვას ბოლოში ასო აქვს წამატებული, მაგალითად: نام (ნამ) — სახელი და نام (ნამე) — წერილი. باد (ბად) — ქარი და باده (ბადე) — ღვინო და სხვ. მისთ. მაგალითად:

باد و ابر است ابن جهان افسوس

باده پیش آر هر چه بادا باد

იგივე თაჯნისი აქვს გამოყენებული ჰაფეზსაც:

يا که قصر امل سخت ست بنيادست

پيار باده که بنياد عمر بر باد است

დამოწმებულ მაგალითებში باد და باده ჰქმნის ნამატ თაჯნისს. საინტერესო მაგალითი აქვს მოტანილი ვაჰიდ თაბრიზისაც:

چه مکتوبش نویسم چو باشد خامه ام خام

مگر آن سرو گلرخ برد در نامه ام نام

როგორ მოგწერო წერილი, როცა ჩემი ლერწამი (ყალამი) ნედლია,
იქნებ იმ ვარდისღაწვიანმა სარომ წერილში მოიხსენიოს ჩემი სახელი.

აქ ნამატ თაჯნისს შეადგენენ სიტყვები: خام (ხამ) — ნედლი და خامه (ხამე) — ლერწამი, نام (ნამ) — სახელი და نامه (ნამე) — წერილი.

4. تجنیس مرگب — შედგენილი თაჯნისი ეწოდება ისეთ თაჯნისს, როდესაც ერთ სრულ სიტყვას ეწყობა ორი ან მეტი სიტყვა. შედგენილი თაჯნისის შესანიშნავ მაგალითს ვხვდებით აბუ საიდის ერთ-ერთ რობაიში:

ای دلبر عیسی نفس ترسائی
 خواهم که پیش بنده بی ترس آئی
 که اشک ز دیده نرم خشک کنی
 که بر لب خشک من لب تر سائی

ჰეი, გულწარმტაცო, იესოს სუნთქვიანო ქრისტეანო,
 მინდა, რომ ჩემთან უშიშრად მოხვიდე,
 ხან ჩემს სველ თვალებს ცრემლი შეაშრო,
 ხან ჩემს მშრალ ტუჩებს შენი სველი ბაგე შეახო.

აქ თაჯნისს ჰქმნის სიტყვები ترسائی (თარსანი) (ბნ) თარ-სანი და تر سائی (თარ სანი). აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ავტორი ასეთ რთულ თაჯნისს ჰქმნის სრულიად ბუნებრივად, ყოველგვარი ჩელოვნურობის გარეშე.

5. تجنیس مکرر განმეორებული თაჯნისი ან როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ مزدوج — დაწყვილებული თაჯნისი² ეწოდება ისეთ თაჯნისს, როდესაც ორი სრული ომონიმი ერთიმეორის გვერდით დგას, ანდა ერთი სიტყვის დაბოლოება ემთხვევა მომდევნო სიტყვას და იქმნება შთაბეჭდილება გამეორებისა.

პირველი შემთხვევის შესანიშნავ მაგალითს ვხვდებით სელმან სავეჯის ერთ-ერთ ლექსში, სახელდობრ:

اگر چه هست کلترا چومن هزار هزار
 مرا به دست نیاید چو نو نکار نکار

თუმც შენს ვარდს (ე. ი. ღაწვს) ათასი ჩემისთანა
 ბულბული ჰყავს,
 მე ხელში არ ჩამეარდნია შენისთანა მზეთუნახავის სურათი.

² ასე უწოდებს ყაის არ-რაზი (იხ. დასახ. ნაშრ., 313). ამ თაჯნისს არ-რადუიანი უწოდებს აგრეთვე المراد |التجنیس| (ათ-თაჯნის ალ-მორადლად) — მერყეე თაჯნისს (დასახ. ნაშრ., 12).

აქ ორსავე სტრიქონში გვაქვს სრული თაჯნისის განმეორება. პირველ მისრაში ერთი هزار (ჰაზარ) ნიშნავს ბულბულს, ხოლო მეორე — ათასს. მეორე მისრაში ერთი نگار (ნეგარ) ლამაზს, მზეთუნახავს ნიშნავს, ხოლო მეორე კი — სურათს, ხატს.

მეორე მაგალითი განმეორებული თაჯნისისა, როდესაც მომდევნო სიტყვა იმეორებს პირველის დაბოლოებას:

بار سنگیندل چو شدبا مردم اعیار بار
اردل شوژنده سیل از دیده خونبار بار
جان شیرین را بسودا دادی و سودت نبود
چند چون فرهاد گردی بر سر بازار زار
چاره کار من آن بود چون نمبازد به وصل
صر باشد این دل شوریده را تا چار چار
مرغ جانم تا به دام زلف مشکین ات قتاد
روز من شد بر مثال نافه تانار تار
من که غمخوار توام عمری نگارا ای عجب
میشمرد مده درد من غمخوار خوار
لاجرم همچون رضا سرگشته او تا ابد
هر که را دل شدشکار غمزه تانار تار

აქ განმეორებით თაჯნისს ჰქმნის სიტყვები: اعیار (აყარ), بار (ბარ), (ბარ), (ბარ) ხუნბარ, (ხუნბარ) ხონარ, (ხონარ) და ა. შ. შემდეგი მაგალითი:

ترا چون کینه و پیکار کارست
دل مجروح از آن آزار زارست

ამ ლექსში განმეორებით თაჯნისად გვევლინება: پیکار (ფეჟარ) კარ (ქარ) და آزار (აზარ) ზარ (ზარ). است (ასთ) ამ შემთხვევაში რელიფის ფუნქციას ასრულებს.

6. تجنیس مطرف — ცალმხრივი თაჯნისი ეწოდება ისეთ თაჯნისს, როდესაც სიტყვათა შემადგენელი ყოველი ასო ერთნაირია, გარდა ბოლო ასოსი, მაგალითად: جان (ჯან) და جام (ჯამ), امیر (ამირ) და امین (ამინ) და სხვ. მისთ.

მაგალითად:

بصر با نوک هر خارم چه خاری
اسیر و بسته تاوم چه داری

თვალს რად მიკაწრავ. ყოველი ეკლის წვერით,
სახრჩობელაზე მიკრულ ტყვედ რატომ გყავარ.

ამ ბეითში ცალმხრივ თაჯნისს ჰქმნის სიტყვებში: خاری (ხარამ) (ხარბ) და داری (დარამ) (დარბ).

7. تجنیس خطی — მოხაზულობის თაჯნისი ეწოდება ისეთ თაჯნისს, როდესაც სიტყვების მოხაზულობა ზუსტად ემთხვევა ერთიმეორეს და მარტოოდენ წერტილთა განლაგებაა განსხვავებული, სახელდობრ: تاختن (თახთან) და باختن (ბახთან), نوشیدن (ფუშიდან) და نوشیدن (ნუშიდან), بیش (ბიშ) და بیش (ფიშ) და სხვ. მისთ.

მოვიტანოთ ერთი მაგალითი აბუ საიდის რობაიდან:

جسم بے اشک گشت و چشم بگر بست

ჩემი სხეული მთლიანად ცრემლად იქცა და თვალმა
იტირა (ანუ ცრემლებად გადმოაფრქვია სხეული).

აქ მოხაზულობის თაჯნისს გვაძლევს სიტყვები چشم (ჩაშამ) და جسم (ჯასამ).

ომონიმური რითმა განსაკუთრებულ ეფექტს მაშინ იწვევს, როდესაც იგი მექანიკურად შეკოწიწებულ ნაერთს კი არ წარმოადგენს, არამედ ისეთ პოლისემანტიკურ მთლიანობას, რომელიც ორგანულად ერწყმის პოეტური ფრაზისა თუ მთელი ნაწარმოების ხატოვან ქარგას. ამ მხრივ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ფერიდ ელ-დინ ათთარის კლასიკურ მაგალითად ქცეული ომონიმური რითმა: سی مرغ (სე მორღ -- ოცდაათი ჩიტი) და سیمرغ (სიმორღ — სიმორღი ანუ მითიური ფრთოსანი, ფრინველთა მეფე, უნილავი და სასწაულთმოქმედი). ეს ომონიმური რითმა დაედო საფუძვლად ათთარის პოემას „მანთიყ ათ-თაირ“ (ფრინველთა საუბარი). ეს არის სუფიური, მისტიკური პოემა, რომლის მიზანია ნათელყოფა იმ იდეისა, რომ ყოველივე არსებული აბსოლუტის ემანაციას წარმოადგენს, მისგან იღებს სათავეს და მასვე შეერწყმის საუკუნოდ. პოემის სიუჟეტი ასე ვითარდება: ოცდაათი ჩიტი (თუთიყუში, ბულბული, მტრედი, შევარდენი, ძერა, ფარშევანგი, ბუ, გვრიტი, არწივი, იხვი და სხვანი) ოფოფის ხელმძღვანელობით გადაწყვეტს თავიანთი მეფის, სიმორღის,

სამფლობელოში გაფრენას. ხანგრძლივი ბჭობისა და სჯა-ბაასის შედეგ (სწორედ ამ საუბრებშია გადმოცემული იგავ-არაკების ფორმით მისტიკური პრინციპები სუფიზმის დოქტრინისა) გაუდგებიან გზას. მათ მოუხდებათ შვიდი ველის (პაქთ ვაღრ) გავლა, რომელთაგან ყოველი წარმოადგენს სულიერი განწმენდისა და ამაღლების გარკვეულ საფეხურს. ესენია:

1. ველი ძიებისა (ვადრ-ე თალაბ)
2. ველი სიყვარულისა (ვადრ-ე ეშყ)
3. ველი შემეცნებისა (ვადრ-ე მა'რეჩათ)
4. ველი დამოუკიდებლობისა (ვადრ-ე ესთეყნა)
5. ველი ერთობისა (ვადრ-ე თაუჰიდ)
6. ველი გაოგნებისა (ვადრ-ე ჰაჰრათ)
7. ველი უბოვრობისა და არყოფნისა (ვადრ-ე ჭაყრ ო ჭანა).

ამ შვიდი ველის გავლის შემდგომ ფრინველები მიიღწევენ საბოლოო მიზანს (ეს არის მთელი პოემის კულმინაციური მომენტი) და ისინი დარწმუნდებიან, რომ თვითონვე ყოფილან ის, ვისაც ეძიებდნენ:

غ سى (სწ მორღ) = ع سيم (სწმორღ)

ზემოთ, რითმის კლების ტენდენციაზე მსჯელობისას, უკვე გვეონდა აღნიშნული, რომ ომონიმური რითმების გამოყენება ხშირია ყაზალის პირველ ბეითში (მათლაში) და ამ საკითხზე აღარ შევაჩერებთ მკითხველის ყურადღებას.

ომონიმური რითმების პარალელურად სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში უხვად გვხვდება ტავტოლოგიური რითმებიც. მიუხედავად ამისა, ეს საკითხი ირანისტიკაში არასოდეს ქცეულა საგანგებო კვლევის საგნად. შუა საუკუნეების პოეტიკური ნორმა არასასურველად, მაგრამ დასაშვებად მიიჩნეოდა ერთი და იმავე სარიტმოს სიტყვის გამეორებას (ყასიდაში, ყაზალში, ყეთ'ეში), მხოლოდ არაუშეტეს ერთი შემთხვევისა ერთსა და იმავე ლექსში. ა. ა. აზერი ამ გამონაკლისის შესახებ წერს: «Как правило, в касыде, кит'а и газели с простейшими рифмами допустимо повторение одной рифмы. Повторение же одной и той же рифмы более двух раз считается нарушением нормы»³.

მკვლევარი, როგორც ვხედავთ, ამ გამონაკლისის დასაშვებად მიიჩნევს მხოლოდ „უმარტივესი“ რითმების მქონე ლექსებში. უმარტივეს რითმას კი, როგორც ზემოთ გვეონდა აღნიშნული, იგი უწოდებს ერთმარცვლიან ძირეულ რითმას. ქვემოთ, ამ საკითხის განხილვისას, დავინახავთ, რომ ვიღებთ ამ განცხადების სრულიად საწინააღმდეგო

³ А. А. Азер, დასახ. ნაშრ. (11), 20.

შედგეს; სახელდობრ: ტავტოლოგიური რითმების გამოყენება რელიფიან ლექსებში ბევრად აღმატება ყველა სხვა შემთხვევას.

წინასწარვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ტავტოლოგიური რითმა მესნევის ფორმით დაწერილ ლექსებში არ გვხვდება და ეს გასაგებიც არის, ვინაიდან ერთი ბეითის საზღვრებში სარიტმო სიტყვის განმეორება გაუმართლებელია. ყასიდის ფორმის ლექსებში ტავტოლოგიური რითმა საკმაოდ ხშირი მოვლენაა, ვინაიდან დიდი ლექსის ერთ რითმაზე აგების აუცილებლობა პოეტს იძულებულს ხდიდა მიემართა ამ ხერხისათვის. ეს მოვლენა არც ყეთ'ესა და რომა'ის ფორმისათვის არის უცხო, მაგრამ ამ სალექსო ფორმებში მისი გამოყენების სიხშირე მნიშვნელოვნად ნაკლებია.

განსაკუთრებულ ინტერესს ისევ და ისევ ყაზალის ფორმა იწვევს, ვინაიდან სწორედ მასში ვხვდებით გარკვეულ კანონზომიერებებს, რომელთა უგულებელყოფა არ შეიძლება.

სანამ ჩვენთვის საინტერესო საკითხის კვლევას შევეუდგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტავტოლოგიური რითმა (თუკი მას რაიმე გარკვეული სემანტიკური ფუნქცია არ აკისრია), რასაკვირველია, არ არის სასურველი და მისი ხშირი გამოყენება არ შეიძლება პოეტის დიდოსტატობაზე მეტყველებდეს. ამიტომაც ჩვენი არჩევანი შეჩერდა არა რომელიმე მეორეხარისხოვან პოეტზე, არამედ ყაზალის ფორმის ისეთ უბადლო ხელოვანზე, როგორადაც ჰაფეზ შირაზელი გვევლინება. ცნობილია, რომ ამ სალექსო ფორმამ დახვეწის უმაღლეს მწვერვალს სწორედ ჰაფეზის შემოქმედებაში მიაღწია. ამდენად, XIV საუკუნის უდიდესი ლირიკოსის ყაზალებში დადასტურებული კანონზომიერი მოვლენა შემთხვევითად, ანდა პოეტური სისუსტის მაჩვენებლად არ ჩაითვლება. ჰაფეზის დივანის მონაცემების განხილვის შემდგომ წარმოვადგენთ ანალოგიური მოვლენის ანალიზს სხვა პოეტების დივანებშიც, რაც საშუალებას მოგვცემს საერთო სურათის შექმნისა და სათანადო დასკვნების გამოტანისათვის.

ჰაფეზის ყაზალებში ტავტოლოგიური რითმის გამოყენების ორი განსხვავებული სახეობა გამოიყოფა: 1. როდესაც ყაზალის პირველ სტრიქონში ხმარებულ სარიტმო სიტყვა მეორდება რომელსამე ბეითში და 2. როდესაც სარიტმო სიტყვა მეორდება წყვილულ სტრიქონებში, ანუ ბეითების ბოლოს, მაგალითად:

I. ს ა ხ ე ო ბ ა

کنون که میدم از بوستان نسیم بهشت

من و شراب فرح بخش و یار حور سرشت

گدا چرا تزند لاف سلطنت امروز
 که خیمه سایه ابرست و بزمگه لب کشت
 چمن حکایت اردی بهشت میگوید
 نه عاقلست که نسیه خرید و نقد بهشت
 بمی عمارت دل کن که این جهان خراب
 بر آن سرست که از خاک ما بسازد خشت
 وفا مجوی ز دشمن که برتوی ندهد
 چو شمع صومعه افروزی از چراغ کشت
 مکن بنامه سیاهی ملامت من مست
 که آگهست که تقدیر بر سرش چه نوشت
 قدم دریغ مدار از جزاۃ حافظ
 که گرچه غرق گناهست میرود به بهشت^۴

II 5569850

شربتی از لب لعلش نجشیدیم و برفت
 روی مه پیکر او سیر ندیدیم و برفت
 کوئی از صحبت ما نیک تنگ آمده بود
 بار بر بست و بگردش نرسیدیم و برفت
 بس که ما فاتحه و حریمانی خواندیم
 وز پیش سوره اخلاص دمیدیم و برفت
 عشوہ دادند که بر ما گذری خواهی کرد
 دیدی آخر که چنین عشوہ خر یدیم و برفت
 شد چمان در چمن حسن و لطافت لیکن
 در گلستان وصالش نجمیدیم و برفت

^۴ دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، باهتمام محمد

فروینی و دکتر قاسم غنی، طهران، ۱۳۲۰، ۵۵

შეგვლინის მიხედვით დაწვრილებულია და გამოცემაა ნაგულისხმევი.

همچو حافظ همه شب ناله و زاری کردیم
کاری درینا بوداعش نرسیدیم و برفت⁵

როგორც ვხედავთ, პირველი ყაზალის პირველსა და უკანასკნელ სტრიქონებში მეორდება სარითმო სიტყვა „სამოთხე“ (მესამე ბეითის ბოლოს გვხვდება ომონიმური რითმა, რომელიც ამჟღად არ გვანტერესებს), ხოლო მეორე ყაზალის მეორე და მეექვსე ბეითებში (ანუ IV და XII სტრიქონებში) განმეორებულია სარითმო სიტყვა نرسیدیم (و برفت) ამ შემთხვევაში რედისწარმოადგენს).

ჰაფეზის დივანში შესულია სულ 495 ყაზალი. ტავტოლოგიური რითმები გვხვდება 197 ყაზალში, რაც საერთო რაოდენობის 39,80%-ს შეადგენს. აქედან I სახეობის 190 შემთხვევა დასტურდება (38,38%), ხოლო II სახეობისა — 7 შემთხვევა (1,42%). როგორც ვხედავთ, ტავტოლოგიური რითმის II სახეობის ხმარების შემთხვევები იმდენად მცირერიცხოვანია, რომ რაიმე საგანგებო დასკვნების გამოტანის საშუალებას არ იძლევა. ამ შემთხვევებს ვხვდებით შემდეგ ყაზალეებში:

№ 16, გვ. 13, რედითი انداخت — II და XVIII სტრიქონებში მეორდება სარითმო სიტყვა توان ხოლო ამავე ყაზალის VI და XXII სტრიქონებში გამეორებულია სარითმო სიტყვა جهان;

№ 85, გვ. 59, რედითი و برفت — IV და XII სტრიქონებში მეორდება სარითმო სიტყვა نرسیدیم (ეს ყაზალი ზემოთ იყო დამოწმებული).

№ 192, გვ. 129, რედითი نمیکنند — IV და VIII სტრიქონებში გამეორებულია სარითმო სიტყვა [گوش] بمن;

№ 274, გვ. 185, რედითი میبایش — IV და XIV სტრიქონებში მეორდება სარითმო სიტყვა پرسا (თუმც ვარიანტი XIV სტრიქონში გვიჩვენებს اشنا სიტყვას);

№ 366, გვ. 231, რედითი بر خیزم — II და XIV სტრიქონებში გამეორებულია სარითმო სიტყვა جهان.

№ 357, გვ. 245, რედითი میبینم — VIII და XIV სტრიქონებში მეორდება სარითმო სიტყვა اشنا.

№ 419, გვ. 290, რედითი به — ეს არის ერთადერთი ყაზალი, რომელშიც ერთდროულად ვხვდებით ტავტოლოგიური რითმის ხმა-

⁵ ი ქ ვ ე, 59.

რების ორსავე სახეობას: I და XIV სტრიქონებში მეორდება სარიტ-
მო სიტყვა **جاوان** (I სახეობა), ხოლო VI და XVIII სტრიქო-
ნებში გამეორებულია სარიტმო სიტყვა **جان** (II სახეობა).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ტავ-
ტოლოგიური რითმის II სახეობის ყველა შემთხვევა დასტურდება
მხოლოდ რედიფიან ყაზალებში, რაც, ვფიქრობთ, შემთხვევითი არ
უნდა იყოს. რედიფი, რომელიც უშუალოდ ერთვის სარიტმო სიტყვას
და მასთან ერთად ჰქმნის კლაუზულას, ანელებს და ნაკლებშესამჩნევს
ხდის იმ ეფფონიურსა და ამავე დროს, სემანტიკურ უკმარობას, რა-
საც, ჩვეულებრივ, იწვევს ტავტოლოგიური რითმა (ამ საკითხზე ქვე-
მოთ უფრო დეტალურად ვიმსჯელებთ).

ტავტოლოგიური რითმის II სახეობის ხმარება, როგორც აღვნიშ-
ნეთ, ჰაფეზის ყაზალებში შემთხვევითია და ტიპურად არ ჩაითვლება.
მაგრამ ამას ვერ ვიტყვით I სახეობაზე, რომლის გამოყენების შემთ-
ხვევები საკმაო რაოდენობას აღწევს. ეს გარემოება განსაკუთრებულ
ყურადღებას იმსახურებს, ვინაიდან 495 ყაზალიდან 190 ყაზალში და-
დასტურებული შემთხვევა, რაც საერთო რაოდენობის 38,38%-ს შე-
ადგენს, უკვე გარკვეული კონინზომიური მოვლენის სახეს იღებს და
შემთხვევითად აღარ ჩაითვლება.

ამ თვალსაზრისით ჰაფეზის დივანის გარდა შევისწავლეთ ათთა-
რის, საადისა და სელმან სავეჯის დივანები⁶. კვლევის შედეგად გა-
მოირკვა, რომ II ტიპის ტავტოლოგიური რითმების გამოყენების სინ-
შირე მათს ყაზალებშიც მინიმალურია და არ აღემატება ყაზალთა სა-
ერთო რაოდენობის 1,5%-ს, ხოლო I ტიპის სინშირე კი ისევე დიდია,
როგორც ჰაფეზის დივანში.

ამ მონაცემებიდან გამომდინარე, ჩვენი კვლევის საგანს ამჯერად
სწორედ I ტიპის ტავტოლოგიური რითმა წარმოადგენს. ქვემოთ მო-
თავსებულ ცხრილში ნაჩვენებია ამგვარი რითმების სინშირე ზემო-
ხსენებული პოეტების ყაზალებში:

ავტორი	ყაზალთა საერთო რაოდენობა	ტავტოლოგიური რიტმა	%
ათთარი	794	485	61,08
საადი	637	240	37,67
სავეჯი	429	215	50,11
ჰაფეზი	495	190	38,38

⁶ ის გამოცემები კლასიკური ტექსტებისა, რომლებითაც ვხელმძღვანელობდათ
კვლევის პროცესში, მითითებულია წინამდებარე ნაშრომის ბოლოს, დამოწმებულ
ლიტერატურის სიაში.

როგორც ამ ცხრილიდან ირკვევა, I ტიპის ტავტოლოგიური რითმის „ხვედრითი წონა“ არც ისეთი მცირეა, რომ მისი უგულვებელყოფა შეიძლებოდეს. მით უმეტეს, რომ ეს დასკვნა ემყარება ყაზალის ფორმის ისეთ ოსტატთა დივანების მონაცემებს, როგორებადაც ათთარი, საადი, სელმან სავეჯი და ჰაფეზი გვევლინებიან.

მიუხედავად ამისა, შეიძლება გაჩნდეს ეჭვი: ხომ არ არის ეს მოვლენა დამახასიათებელი ამ პოეტების შედარებით სუსტი ყაზალები-სათვის? ჩვენ ამ თვალსაზრისით შევისწავლეთ თვით ირანელთა მიერ შედევრებად აღიარებულ ყაზალთა კრებული „სპარსული მარადიული ყაზალები“, გამოცემული თეირანში მორთაზა თეიმურის მიერ⁷. ამ კრებულში შეტანილია ირანის 248 პოეტის 562 საუკეთესო ყაზალი. ჩვენთვის საინტერესო საკითხის კვლევამ ასეთი შედეგი მოგვცა: 562 ყაზალიდან I ტიპის ტავტოლოგიური რითმა დადასტურდა 153 ყაზალში, რაც მთელი რაოდენობის 27,22%-ს შეადგენს. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ ერთი ნიშანდობლივი ფაქტი: კლასიკური პერიოდის (X-XV სს.) ყაზალებში (რომლებიც ჩვენ ცალკე გამოვთვალეთ) ტავტოლოგიური რითმის სიხშირემ 60%-საც კი მიაღწია, ხოლო შემდგომ იკლო და საბოლოოდ, როგორც აღვნიშნეთ, 27,22%-მდე დავიდა. ეს მოვლენაც იოლად აიხსნება: კლასიკური პერიოდის შემდგომ ხანაში გაცილებით მეტი ყურადღება ექცეოდა ლექსის ფორმალურ მხარესა და „ჯამბაზურ“ ტექნიკას, ამიტომაც ტავტოლოგიურ რითმათა სიხშირის კლებაც კანონზომიერ მოვლენას წარმოადგენს.

საინტერესოა აგრეთვე გაირკვეს — რა შეფარდება არსებობს ამ მხრივ რედიფიანსა და ურედიფო რითმებს შორის, ე. ი. როგორია I ტიპის ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე რედიფიანსა და ურედიფო ყაზალებში. საკითხის ამ ასპექტით შესწავლამ ასეთი სურათი მოგვცა:

ავტორი	ტავტოლოგიურ რითმათა რაოდენობა	ურედიფო	რედიფიანი
ათთარი	485	104/22,27%	377/77,73%
საადი	240	161/67,06%	79/32,92%
სავეჯი	215	84/39,07%	131/60,93%
ჰაფეზი	190	67/35,26%	123/64,74%

როგორც ამ ცხრილიდან ირკვევა, I ტიპის ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე რედიფიან ყაზალებში ჭარბობს (გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ საადის დივანი). ეს შედეგიც ლოგიკურია, ვინაიდან სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში რედიფიან ყაზალთა რაოდენობა ბევ-

⁷ غزليات جاودان پارسى، تاليف مرتضى تيمورى، تهران، ۱۳۲۲

რად აღემატება ურედიფობებს (საადის დივანი, როგორც წინა თავში დავინახეთ, ამ შემთხვევაშიც გამონაკლისი იყო). გარდა ამისა, რედოფის დართვისას რითმა სტრიქონის შიგნით არის გადანაცვლებული და მისი ტაქტოლოგიურობა უფრო „შენიღბულია“.

საინტერესოა გაირკვეს აგრეთვე ტაქტოლოგიური რითმის ლოკალურობის საკითხიც, ანუ ყაზალის პირველ სტრიქონში გამოყენებული სარიტმო სიტყვა რომელ ბეითში მეორდება და როგორია მისი სიხშირე ამ თვალსაზრისით. თვალსაჩინოებისათვის ისევ ცხრილს მივმართოთ:

ბეითის №	ათთარი		საადი		საეეჟი		ჰაფეზი	
	რაოდ.	%	რაოდ.	%	რაოდ.	%	რაოდ.	%
I	—	—	—	—	—	—	—	—
II	107	22,06	13	5,41	48	22,33	32	16,85
III	76	15,67	29	12,08	41	19,07	35	18,43
IV	51	10,52	20	8,34	28	13,04	28	14,76
V	53	10,93	36	15,00	33	15,34	17	8,95
VI	42	8,66	28	11,67	26	12,10	21	11,06
VII	25	5,12	28	11,67	20	9,30	25	13,16
VIII	46	9,47	34	14,17	6	2,78	19	10,00
IX	37	7,63	16	6,66	7	3,26	9	4,75
X	9	1,86	23	9,60	3	1,40	2	1,06
XI	12	2,48	7	2,92	3	1,40	1	0,50
XII	6	1,23	4	1,66	—	—	1	0,50
XIII	11	2,27	—	—	—	—	—	—
XIV	3	0,62	1	0,41	—	—	—	—
XV	—	—	—	—	—	—	—	—
XVI	2	0,42	—	—	—	—	—	—
XVII	2	0,42	—	—	—	—	—	—
XVIII	1	0,20	—	—	—	—	—	—
XIX	—	—	—	—	—	—	—	—
XX	2	0,42	1	0,41	—	—	—	—

როგორც ამ ცხრილიდან ირკვევა, ტაქტოლოგიური რითმის რაიმე გარკვეულ ლოკალიზაციას ყაზალში არ ვხვდებით. ყაზალის პირველი სტრიქონის სარიტმო სიტყვა შეიძლება განმეორდეს ნებისმიერ ბეითში. მოსალოდნელი იყო მისი სიხშირის ზრდა ბოლო ბეითებში, განმეორებად სარიტმო სიტყვებს შორის დისტანციის გაზრდის მიზნით. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ეს მოლოდინი არ გამართლდა. ათთარის, სელმან საეეჟისა და ჰაფეზის დივანებში სწორედ II და III ბეითებზე მოდის ტაქტოლოგიური რითმის გამოყენების 35—40% (საადის ყაზალეებში კი V და VIII ბეითებზე). მაშასადამე, სპარსული ლიტერატურული ტრადიცია დასაშვებად მიიჩნევა ტაქტოლოგიური რითმების გამოყენებას მოსაზღვრე ბეითებშიც.

გასარკვევი რჩება კიდევ ერთი საკითხი: რა უნდა იყოს მიზეზი იმ

საგრძნობი დისპროპორციისა, რომელიც I და II ტიპის ტავტოლოგიური რითმების გამოყენებაში შეინიშნება? I ტიპის ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე ჩვენ მიერ შესწავლილ დივანებში შეადგენს საშუალოდ 48%-ს, ხოლო II ტიპისა კი — 1,5%-ს. სანამ ამ კითხვას გავცემდეთ პასუხს, აუცილებელია ერთი მნიშვნელოვანი საკითხის გარკვევა. ქართულ, რუსულ და საერთოდ ევროპულ პოეტიკაში სალექსო ერთეულად აღიარებულია სტრიქონი (ტაქტი, კარედი). არაბულსა და აქედან გამომდინარე, სპარსულ პოეტიკაშიც სალექსო ერთეულად ბეითი ითვლება (და არა მისრა'). ბეითსა და მისრა'ს შორის ისეთივე მიმართება არსებობს, როგორც სტრიქონსა და ნახევარსტრიქონს შორის (გ. წერეთლის ტერმინოლოგიით: კარედი და ნახევარკარედი, შდრ. რუს. стих и полустихие). ჩვენი აზრით, სპარსულში ეს გუგება თავიდანვე არ უნდა ჰქონოდა ამ ტერმინებს. ამას გვაფიქრებინებს „რობა'ის“ სახელწოდება, რაც არაბულად „ოთხეულს“ (ე. ი. ოთხსტრიქონიანს) ნიშნავს. ეს ტერმინი, მიუხედავად იმისა, რომ არაბულია, სპარსულ კონცეფციას უნდა გამოხატავდეს. ასეთი ფორმის ლექსი ირანელისათვის ოთხი ერთეულისაგან იყო შემდგარი და ამიტომ სათანადო სახელიც შეურჩია (თუმც თვით სიტყვა არაბული ენიდან იყო ნასესხები). არაბი ამ შემთხვევაში სხვაგვარად მოიქცეოდა (აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ რობა'ი წმინდა სპარსული სალექსო ფორმაა, იგი არაბულმა პოეზიამ არ იცის), სახელდობრ, ამგვარ ლექსს „ორბეითიანს“ დაარქმევდა⁸. ამდენად სპარსულში არსებული ტერმინი „დუბეითი“ (რომლის პირველი კომპონენტი სპარსულია, ხოლო მეორე — არაბული) უფრო არაბული შეხედულების გამომხატველია, ვიდრე სპარსულისა⁹. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ბეითისა და მისრა'ს შესატყვისი რუსული და ევროპული ტერმინების შესახებ უდავოდ შარებულად მსჯელობს მ.—ნ. ო. ოსმანოვი¹⁰. იგი აღნიშნავს, რომ რუსულ სამეცნიერო ლიტერატურაში შეინიშნება ლოგიკური შეუსაბამობა: ბეითი ხშირად მოიხსენიება როგორც „двустихие“, ხოლო მისრა' — როგორც „полустихие“. ანალოგიურ ვითა-

⁸ ამ საკითხზე უფრო დაწვრილებით იხ.: ვ. კოტეტიშვილი, სალექსო ერთეული სპარსულ პოეზიაში, თსუ შრომები, № 186.

⁹ „დუბეითისა“ და „რობა'ის“ ტერმინთა შესახებ იხ.: დ. კობიძე, ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბილისი, 1969, 249; აგრეთვე: The Tadhkiratu' sh-Shu'ara... of Dawlatshah., ed. by E. Brown (Gibb Memorial Series), London-Leide. 1901, 30—31.

¹⁰ М.—Н. О. Османов, Синтаксическая структура бейта (на примере «Дивана» Хафиза), в сб.: Проблемы восточного стихосложения, М., 1973, 60.

რებას ვხვდებით გერმანულშიც. ისეთ სერიოზულ ნაშრომში, როგორსაც წარმოადგენს ცნობილი ჩეხი ირანისტის იან რიპკას „ირანული ლიტერატურის ისტორია“, ბეითი განმარტებულია როგორც Distichon, ხოლო მისრა' — Halbverse¹¹. ასევეა ჩეხურ ორიგინალშიც: distich (ბეითი) და poloverše (მისრა')¹². კ. გ. ზალემანისა და ე. ა. ეუკოვსკის გრამატიკაში, რომელიც გააუღ საუკუნეში გამოქვეყნდა, უკვე ზუსტად და უშეცდომოდ იყო განმარტებული ამ ტერმინთა არსი: «Каждый стих **بيت** состоит из двух разделенных цезурой полустихий **ع** **ص** **ا** одного и того же строя»¹³.

დავუბრუნდეთ ჩვენთვის საინტერესო საკითხს. რადგანაც სალექსო ერთეულს წარმოადგენს ბეითი (და არა მისრა'), ამიტომ მთავარ, ძირითად სარიტმო რიგს ქმნის ბეითის ბოლოს მოთავსებული სარიტმო სიტყვები. პირველ მისრა'ში მოთავსებული რითმა ბეითის შუაშია მოქცეული და ამიტომ იგი ძირითად სარიტმო რიგს გარეთ იმყოფება. თვალსაჩინოებისათვის უმჯობესია სქემას მივმართოთ და მოვახდინოთ სარიტმო სიტყვების ნუმერაცია (სქემა იკითხება მარჯვნიდან მარცხნივ სპარსული დაწერილობის შესაბამისად):

a ₇ _____	a ₁ _____
a ₆ _____	b _____
a ₄ _____	c _____
a ₅ _____	d _____
a ₈ _____	e _____
a ₇ _____	f _____

როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში მთავარ სარიტმო რიგს, ე. ი. მონორიმულ სისტემას ქმნის a₂, a₃, a₄, a₅, a₆, a₇ და ა. შ. ხოლო a₁ განცალკევებით დგას, იგი ძირითადი სარიტმო რიგის დანამატს წარმოადგენს. პოეტები, როგორც ჩანს, ბეითების ბოლოს, ე. ი. ძირითად სარიტმო რიგში ტავტოლოგიური რითმის ხმარებას ერიდებოდნენ, ხოლო პირველი ბეითის შუაში მოთავსებულ რითმას კი უფრო იოლად იმეორებდნენ, ვინაიდან იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას,

¹¹ J. Ripka, *Iranische Literaturgeschichte*, Leipzig, 1959, 92.

¹² J. Rypka, *Dějiny perskéžé a tadjické literatury*, Praha, 1956, 87.

¹³ К. Г. Залеман, В. А. Жуковский, *დასახ. ნაშრ.*, 81.

როგორც ყურს, ასევე თვალს ნაკლებად ხვდებოდა. ამდენად 1 ტიპის ტავტოლოგიური რითმა, რომელიც შეიძლება გრაფიკულად ასე გამოსახოს

$$a_1 = a_n$$

სპარსულ ყაზალებში ხშირად გამოიყენებოდა. ჩვენი აზრით, ეს არის უპირველესი მიზეზი ამგვარ კონსტრუქციებში ტავტოლოგიური რითმის სიხშირისა.

დასკვნები

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს წარმოადგენდა სპარსული კლასიკური სარიტმო სისტემის სტრუქტურათა კვლევა. ვინაიდან სპარსული რითმა ძირითადად ორ სახეობად იყოფა (ურედიფოდ და რედიფიანად), მუშაობა წარიმართა ორი მიმართულებით: გამოკვლეულ იქნა ურედიფო რითმის ფონეტიკურ, მორფოლოგიურ და მეტრულ სტრუქტურათა სისტემა და შესწავლილ იქნა სარიტმო სიტყვისა და რედიფის ურთიერთმიმართებანი მორფოლოგიურ, სინტაქსურსა და სემანტიკურ დონეებზე; ამასთანავე, გარკვეულ იქნა რედიფის სტრუქტურა, მისი ფუნქციები, სიხშირე და სხვ. მისთ. გარდა ამისა, ცალკე გამოიყო იდენტურ სტრუქტურათა მქონე სარიტმო სიტყვები (ომონიმური და ტავტოლოგიური რითმები) და დადგინდა გარკვეული კანონზომიერებანი, რომელნიც კლასიკურ პოეზიაში შეინიშნება მათი სიხშირისა და გამოყენების თავისებურებათა თვალსაზრისით.

ჩვენ მიერ გამოკვლეული 100 000-მდე სარიტმო ერთეულის მონაცემთა შესწავლისა და განზოგადების შედეგად მივიღეთ ასეთი დასკვნები:

1. სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში დასტურდება 1, 2, 3, 4, და 5-მარცვლიანი რითმები, რომელთა სტრუქტურული შედგენილობა ფონეტიკური თვალსაზრისით გვაძლევს სულ 41 ნაირსახეობას: ამათგან ერთმარცვლიანი 7-ს, ორმარცვლიანი 21-ს, სამმარცვლიანი 7-ს, ოთხმარცვლიანი 5-ს, და ხუთმარცვლიანი 1-ს. აღნიშნულ ნაირსახეობათგან 28 წარმოადგენს დახურულ რითმას (რომელთაგან 6 ორმაგად დახურულია, ე. ი. 2 თანხმოვანზე მთავრდება), ხოლო 13 კი — ღიას.

ერთმარცვლიან რითმებში, რომლის კლაუზულას ყოველთვის ძირეული ბგერები ქმნის, უმარტივეს სტრუქტურას გვაძლევს ბოლოკიდურა მახვილიანი გრძელი ხმოვანი (\bar{V}). ერთმარცვლიანი ღია რითმა არ შეიძლება შეადგინოს მხოლოდ ბოლოკიდურა მოკლე ხმოვანმა (V). ანალოგიურ შემთხვევებში მინიმალურ სარიტმო ერთეულს გვაძლევს „გამდიდრებული“ ვარიანტი, ე. ი. საყრდენი თანხმოვანი + მოკლე ხმოვანი (CV), ანდა ორი თანხმოვანი + მოკლე ხმოვანი (CCV). მიუხედავად ამისა, ერთმარცვლიანი, მოკლემოვნიანი ღია რითმა სპარსულ პოეტიკაში სუსტ რითმად ითვლებოდა და მისი გამო-

ყენების არე საკმაოდ იყო შეზღუდული. ერთმარცვლიანი დახურული ($\bar{V}C, VC$) და ორმაგად დახურული ($\bar{V}CC, VCC$) რითმები შესაბამისი „მდიდარი“ ვარიანტებით ($C\bar{V}C, CVC, C\bar{V}CC, CVCC$), წარმოდგენენ ყველაზე პროდუქტიულ ჯგუფს სპარსული რითმებისა, რომელთა გამოყენების სიხშირე კლასიკურ პოეზიაში უღარესად დიდია.

ორმარცვლიანი რითმების ჯგუფი, სტრუქტურული თვალსაზრისით ყველაზე მრავალრიცხოვანია. მასში ვხვდებით სულ 21 ვარიანტს, რომელთაგან 8 ღიაა, ხოლო 13 — დახურული. სამმარცვლიანი რითმების ჯგუფი წარმოდგენილია 7 სტრუქტურული ვარიანტით, რომელთაგან 1 ღიაა, 6 — დახურული.

ოთხმარცვლიანი რითმები ქმნიან 5 ვარიანტიან ჯგუფს 1 ღია და 4 დახურული სტრუქტურული ნაირსახეობით.

ხუთმარცვლიანი რითმებიდან გვხვდება მხოლოდ ერთი დახურული რითმის სახეობა. ოთხ და ხუთმარცვლიან რითმათა გამოყენება სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში, განსაკუთრებით ლირიკული ჟანრის ლექსებში, იშვიათია. მათ თეორიული მნიშვნელობა უფრო აქვთ, ვიდრე პრაქტიკული. ამას განაპირობებს ლექსის მონორითმულ პრინციპზე აგების აუცილებლობა, რაც თავისთავად გამორიცხავს მრავალმარცვლოვანი რითმების გამოყენების სიხშირეს. ეს ითქმის არა მხოლოდ ოთხ და ხუთმარცვლიანი, არამედ სამმარცვლიანი რითმების მიმართაც. ამ თვალსაზრისით ჩვენ მიერ გამოკვლეული მასალის ანალიზმა ასეთი შედეგი მოგვცა:

ერთმარცვლიანი რითმები = 60,48 %-ს

ორმარცვლიანი = 37,42 %-ს

სამმარცვლიანი = 2,10 %-ს.

კვლევის პროცესში გამოვლინდა აგრეთვე უღარესად საინტერესო მოვლენა, რომელიც ყველაზე დიდი რაოდენობით ყაზალის ფორმის ლექსებში დადასტურდა. ამ მოვლენის არსი გამოიხატება იმაში, რომ ყაზალის პირველ ბეითში წარმოდგენილი რითმა მომდევნო ბეითებში ვიწროვდება. (აკლდება მარცვალი ან „ღარიბდება“, ე. ი. აღარ მეორდება საყრდენი თანხმრავანი). ამ მოვლენას ჩვენ ვუწოდებთ ყაზალის რითმის კლების ტენდენცია და გრაფიკულად ასე გამოვსახეთ (მეტ-ნაკლებობის ნიშნით):

$$R_1 > R_n$$

2. მორფოლოგიური თვალსაზრისით სპარსული რითმები იყოფა სამ ჯგუფად. ესენია: ძირეული, ძირეულ-სუფიქსალური და სუფიქსალური რითმები.

- 1) $R = B$
- 2) $R = B + S$
- 3) $R = S$

(R აღნიშნავს რითმას, B — ძირს, S — სუფიქსს). ძირეული რითმების ჯგუფში ერთიანდება ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი რითმები. გვაქვს სულ ორი ვარიანტი: 1. $R_1 = B(1)$ და 2. $R_2 = B(2)$. ფრჩხილებში მოთავსებული ციფრი აღნიშნავს მარცვალთოდენობას. ძირეულ-სუფიქსალური რითმები წარმოდგენილია უფრო ნაირსახეობანი მორფოლოგიური სტრუქტურის მქონე ვარიანტებით: 1. $R_3 = B(1)+S(1)$, 2. $R_4 = B(2)+S(1)$, 3. $R_5 = B(1)+S(2)$, 4. $R_6 = B(2)+S(2)$, 5. $R_7 = B(1)+S(3)$, 6. $R_8 = B(2)+S(3)$.

სუფიქსალური რითმები სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში გამოჩენილიდან ითვლებოდა და კვალიფიცირებული იყო როგორც ნორმის დარღვევა. იგი იძლევა ორ სტრუქტურულ ნაირსახეობას: 1. $R_9 = S(1)$ და $R_{10} = S(2)$. მაშასადამე, სულ ვიღებთ სამი სახეობის 10 სტრუქტურულ ვარიანტს.

3. სპარსული რითმის მეტრიკული სტრუქტურის გასარკვევად შევისწავლეთ სპარსული ენის მარცვალთა სისტემა, რომელიც ხაზითდება სამი სტრუქტურული სახეობით, ესენია: ა) ღია მარცვალი (ხმოვანზე დამთავრებული), ბ) დახურული მარცვალი (ერთ თანხმოვანზე დამთავრებული) და გ) ორმაგად დახურული მარცვალი (ორ თანხმოვანზე დამთავრებული). სხვა ვარიანტის არსებობა სპარსულ ენაში გამორიცხულია. გამოვყავით სულ 11 სტრუქტურული ვარიანტი, რომელთაგან 5 ხმოვნით არის დაწყებული, 6 — თანხმოვნით; ამათგან სამია ღია (\bar{V} , \bar{CV} , \bar{CV}), ოთხი დახურული (\bar{VC} , $V\bar{C}$, $\bar{C}\bar{V}$, \bar{CVC} და ოთხი ორმაგად დახურული (\bar{VCC} , VCC , $\bar{C}\bar{VCC}$, \bar{CVCC}).

სპარსული პოეზია მეტრიკული ტიპოლოგიის თვალსაზრისით განეკუთვნება კვანტიტატიურ სისტემას (რომელსაც ღურაციულსა და ქრონემულსაც უწოდებენ). იგი ემყარება გრძელ და მოკლე მარცვალთა კანონზომიერ განლაგებას სტრიქონის სტრუქტურაში. ზოგიერთი კონსტრუქციის გრძელი მარცვალი გვაძლევს ე. წ. „ზეგრძელ“ მარცვალს. ეს მაშინ ხდება, როდესაც ერთ მარცვალში მოცემულია გრძელი მარცვლის შესაქმნელად საჭირო მინიმუმი + დამატებითი თანხმოვანი, რომელიც თავისთავში შეიცავს პოტენციურ შესაძლებლობას ახალი, მოკლე მარცვლის შესაქმნელად (ე. წ. პროსოდიული ხმოვნის დართვით). ასეთი შესაძლებლობა დასტურდება მხოლოდ დახურული და ორმაგად დახურული მარცვლების შემდეგი სახის სტრუქტურებში: 1. $\bar{C}\bar{V}\bar{C}$, 2. \bar{CVCC} , 3. $\bar{C}\bar{VCC}$, 4. \bar{VCC} . სპარსული

ენის თანხმონებს შორის გამონაკლისს წარმოადგენს კ თანხმო-
ვანი, რომელიც არასოდეს ქმნის ზეგრძელ მარცვალს.

მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლისმიერი განაწილება (რაც, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საფუძვლად უდევს სპარსული ლექსთწყობის სისტემას) გარკვეულ თავისებურებებს ამჟღავნებს რითმებში განლაგებისას. სპარსული ლექსთწყობის სისტემაში პრაქტიკულად არ არსებობს მოკლე მარცვალზე დამთავრებული ბეითი. მოკლე ხმოვანზე დამთავრებული მარცვალი ბეითის შიგნით თუ მოკლე მარცვალს გვაძლევს, ბეითის დასასრულს იგი აუცილებლად გრძელი იქნება. აქედან გამომდინარე, ზეგრძელი მარცვალიც ბეითის ბოლოს ყოველთვის მოგვეცემს მხოლოდ გრძელ მარცვალს. თვით სარითმო კლაუზულის შიგნით კი ზეგრძელმა მარცვალმა შესაძლოა მოგვეცეს ორი მარცვალი (გრძელი და მოკლე).

სპარსული რითმის მეტრული სტრუქტურის შესწავლის შედეგად დადგინდა 10 სტრუქტურული ნაირსახეობა: ერთმარცვლიანი წარმოდგენილია ერთი ვარიანტით (—), ორმარცვლიანი—ორი ვარიანტით (— — და — —), სამმარცვლიანი რითმებში გვაქვს სამი ნაირსახეობა (— — —, — — — და — — —). ოთხმარცვლიანებშიც სამი (— — — —, — — — — და — — — —), ხოლო ხუთმარცვლიანი რითმა კი ერთი ვარიანტით არის წარმოდგენილი (— — — — —).

ამათგან 3-, 4-, და 5-მარცვლიანი რითმები შესაძლოა გაყოფილ იქნენ ცეზურით და განაწილდნენ ორ ბოლოკიდურა სეგმენტში. რედოფის დართვისას, ბუნებრივია, სარითმო სიტყვა სტრიქონის სიღრმისაკენ გადაინაცვლებს და შესაძლოა იგი ბოლო სეგმენტში არც იყოს მოთავსებული.

რითმის მეტრული სტრუქტურა, მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლის გარდა, აუცილებლად გულისხმობს აქცენტუაციის პრობლემასაც. საერთოდ, პოეტიკაში მახვილის განლაგების თვალსაზრისით განასხვავებენ ოთხი სახეობის რითმას, ესენია: 1. ვაჟური (ბოლომახვილიანი), 2. ქალური (ბოლოსწინამახვილიანი), 3. დაქტილური (როდესაც მახვილი მოუდის ბოლოდან მესამე მარცვალს) და 4. ჰიპერდაქტილური (ანუ ზედაქტილური, როდესაც მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე წინ არის მოთავსებული). სპარსული ენის აქცენტუაციის საკითხის შესწავლისას განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს დამატებითი მახვილების არსებობა, რასაც, უმთავრესად, გრძელი ხმოვნების გამოთქმათა თავისებურება განაპირობებს. რითმების აქცენტუაციური კლასიფიკაცია ვაჟურ, ქალურ, დაქტილურ და ჰიპერდაქტილურ რითმებად იმ ენების რითმათა თავისებურებას ასახავს, რომლებშიც მახვილი მკაფიოდ არის გამოკვეთილი. სპარსულ ენაში

სხვაგვარი ვითარება გვაქვს. შესაძლოა ერთ სიტყვაში ორი ან სამი მახვილის არსებობაც, რომელთაგან ერთია მთავარი, მაგრამ დანარჩენთა ინტენსიურობაც ექვს არ იწვევს. ამდენად, უმჯობესია სპარსულ რითმებს მიეცეს ისეთი კვალიფიკაცია, რომელიც ნაკლებკატეგორიული იქნება, სახელდობრ: სპარსულ რითმებში მკვეთრად გამოხატულ ვაჟურ, ქალურ, დაქტილურ და ჰიპერდაქტილურ რითმებს არ ვხვდებით. ისინი ამჟღავნებენ მხოლოდ ტენდენციას (იამბიკურს, ქორეულს, დაქტილურსა და სხვ.), რომელიც ზოგ შემთხვევაში აშკარად იგრძნობა, ხოლო ზოგჯერ კი ოდნავ არის შესამჩნევი.

4. რედიფი არის სარიტმო სიტყვის მომდევნო სიტყვა ან სიტყვათა ჯგუფი, რომელიც უცვლელად მეორდება ყოველი ბეითის ბოლოს. რედიფი წმინდა სპარსული მოვლენაა და იგი სხვა ენიდან შემოტანილად არ შეიძლება ჩაითვალოს, ვინაიდან მის არსებობას განაპირობებს თვით სპარსული ენის თავისებურებანი: ა) მსაზღვრელ-საზღვრულის პოსტპოზიციური წყობა, ბ) შედგენილი ზმნების საკმაოდ დიდი რაოდენობა, გ) დანხმარე ზმნათა სიჭარბე და სხვ.

რედიფად მიჩნეულ უნდა იქნეს ცალკე მდგომი, დამოუკიდებელი სიტყვა და არა გრამატიკული მაწარმოებელი (ფორმანტი), რომელიც ერთვის სარიტმო სიტყვას და ამჟღავნებს რედიფულ ტენდენციას. მაშასადამე, სპარსულ პოეზიაში უნდა გაიმიჯნოს რედიფიანი რითმა რედიფული ტენდენციის მქონე ფორმანტიანი რითმებისაგან.

რედიფი შესაძლოა იყოს ერთსიტყვიანი, ორსიტყვიანი, სამსიტყვიანი და ა. შ. გვაქვს ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც სტრიქონის პირველივე სიტყვა შეიცავს სარიტმო ერთეულს, ხოლო მთელი დანარჩენი სტრიქონი რედიფს წარმოადგენს.

ერთსიტყვიანი რედიფი ($r=L$, სადაც r აღნიშნავს რედიფს, ხოლო L — ლექსემას) გვაძლევს ორ ნაირსახეობას: ა) როდესაც რედიფად წარმოდგენილია სარიტმო სიტყვისაგან დამოუკიდებელი ლექსიკური ერთეული და ბ) როდესაც რედიფად წარმოდგენილი სიტყვა გრამატიკულად არის დაკავშირებული სარიტმო სიტყვასთან. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, იყოფა ორ ვარიანტად: ა. როდესაც ეს კავშირი მორფოლოგიურია და ბ. როდესაც სარიტმო სიტყვასა და რედიფს შორის შეინიშნება სინტაქსური კავშირი. მორფოლოგიური კავშირი დასტურდება იმ შემთხვევებში, როდესაც სარიტმო ერთეულად წარმოდგენილია შედგენილი ზმნის სახელადი ნაწილი, ხოლო ზმნური კომპონენტი რედიფად გვევლინება, ანდა როდესაც სარიტმო ერთეულს ჯმნის ძირითადი ზმნის მიმღეობა, ხოლო დანხმარე ზმნა კი რედიფს წარმოადგენს. სინტაქსური კავშირი იმ შემთხვევაში გვეჩვენება, როდესაც სარიტმო სიტყვა და რედიფი ერთ სინტაგმას წარმო-

ადგენენ. ეს სინტაგმა შესაძლოა იყოს პრედიკატულიც და არაპრედიკატულიც (ატრიბუტული, ობიექტური ან რელაციური).

დაქტილური ტენდენცია ყველაზე თვალნათლივ მქლავნდება ისეთ სამმარცვლიან კლაუზულებში, რომლებშიც დასტურდება ასეთი სტრუქტურა: ერთმარცვლიანი სარითმო ერთეული + ორმარცვლიანი რედიფი, რომელშიც პირველ მარცვალს ქმნის იზაფეთის უმახვილო ხმოვანი, ხოლო მეორეს — ერთმარცვლიანი სიტყვა. ამ შემთხვევაში ძირითადი მახვილი მოუდის სარითმო სიტყვის ბოლო მარცვალს, იზაფეთი ყოველთვის უმახვილოა, ხოლო მსაზღვრელის მახვილი ნაკლებინტენსიურია და იგი ვერ უთანაბრდება სარითმო სიტყვის მახვილს. ამგვარი აქცენტუაცია განპირობებულია რედიფის როგორც ეპიფორული ელემენტის კადანსური ბუნებით. იგი ყოველთვის დამავალი ინტონაციით წარმოითქმის. ორსიტყვიანი რედიფი შესაძლოა ($r=s$) სინტაგმით იყოს წარმოდგენილი, ანდა ორივე სიტყვა ერთ ცნებას გამოხატავდეს. მრავალსიტყვიანი რედიფი ($r=p$) შეიძლება იყოს 3 და მეტსიტყვიანი. ერთსიტყვიანი რედიფის სიხშირე ჭარბობს ორ და მეტსიტყვიან რედიფთა სიხშირეებს. ამ თვალსაზრისით შესწავლილმა მასალამ (ჰაფეზის დივანის მაგალითზე) მოგვცა ასეთი შედეგი: რედიფიანი ყაზალების 85,17%-ს შეადგენს ერთსიტყვიანი რედიფი, 13,30%-ს — ორსიტყვიანი, ხოლო სამსიტყვიანი კი 1,53%-ს არ აღემატება.

რედიფის სიხშირის კვლევამ სხვადასხვა სალექსო ფორმაში (მესნევი, ყასიდა, ყაზალი) საკმაოდ განსხვავებული სურათი მოგვცა: მესნევის ფორმით დაწერილ ნაწარმოებებში რედიფის სიხშირემ შეადგინა საშუალოდ 20%, ყასიდაში — 24%, ხოლო ყაზალებში კი — 63%. ომარ ხაიამის რომაიებშიც ეს რიცხვი საკმაოდ დიდია: 53,81%.

სპარსული რითმის რედიფიანობის ტენდენცია (განსაკუთრებით ლირიკულ სალექსო ფორმებში) მარტოდენ სპარსული ენის თავისებურებებით არ არის განპირობებული. რედიფი სპარსულ ლირიკაში ლექსის მელოდიურობისა და რითმის ევფონიური ჟღერადობის გამდიდრების ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებას წარმოადგენს. რედიფის ეს ფუნქცია თვალნათლივ ჩანს ისეთი რითმების მაგალითზეც, რომელთა კლაუზულის სტრუქტურა მხოლოდ ერთი გრძელი ხმოვნით არის წარმოდგენილი (\bar{V}). ასეთი რითმების გამოყენება ყაზალებში ურედიფოდ საკმაოდ იშვიათია. ჰაფეზის დივანში დადასტურდა სულ 40 შემთხვევა, მაგრამ ორმოცივე რედიფიანია. ათთარის, სელმან სავეჯისა და ჰაფეზის დივანებში მხოლოდ გრძელი ხმოვნისაგან შედგენილი რითმა ურედიფოდ არ გვხვდება. საერთოდ კი ჩვენ მიერ შესწავლილი მთელი მასალიდან ამგვარი რითმის ურედიფოდ

გამოყენების შემთხვევებმა მოგვცა მხოლოდ 1,6%. ამგვარი რითმების რედიფებით „გაზრდის“ შემთხვევები კი უაღრესად ხშირია.

კვლევის პროცესში დადგინდა ერთი კანონზომიერება: რედიფის სიხშირე რითმის მარცვალთოდენობის უკუპროპორციულია. ჩვენ მიერ შესწავლილ ყაზალებში (6 პოეტის დივანის მიხედვით) რედიფის სიხშირე ერთმარცვლიან რითმასთან საშუალოდ უდრის 81%-ს, ორმარცვლიანთან — 37%-ს, ხოლო სამმარცვლიანთან კი — 7%-ს არ აღემატება. ამასთანავე აღსანიშნავია, რომ რითმის კლების ტენდენცია რედიფიან ყაზალებში ნაკლებად შეინიშნება. აქ რითმა უმთავრესად ტოლია მთელი ყაზალინათვის.

სპარსული რითმის რედიფიანობის ტენდენციას განსაკუთრებით ლირიკულ სალექსო ფორმებში, მარტოოდენ ენობრივ-გრამატიკული თავისებურებით ვერ ავხსნით. ჩვენი აზრით, სპარსულ პოეზიაში გამოიყოფა ორი ფაქტორი რედიფების წარმოშობისა: 1. გრამატიკული, რომელიც განაპირობებს, ძირითადად, ერთსიტყვიანი რედიფების გენეზისს და 2. რეფრენული, რაც მრავალსიტყვიანი რედიფების წარმომავლობის განმსაზღვრელად გვევლინება. ცნობილია, რომ სპარსული ლირიკული ლექსები (ყაზალი, რობა'ი და სხვ.) მუსიკალური აკომპანემენტის თანხლებით სრულდებოდა. სასიმღერო ტექსტებში კი რეფრენი ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენს. ამდენად სპარსული მრავალსიტყვიანი და არამრავალსიტყვიანი, მაგრამ სარიტმო სიტყვისაგან დამოუკიდებელი რედიფები, რომელნიც ხშირად ავსებენ სტრიქონის მთელ მეორე ნახევარს (ე. ი. უკანაცხურულ „სივრცეს“), წარმოადგენენ ევროპული პოეზიისათვის ცნობილი რეფრენის აღმოსავლურ ვარიანტს, რომელიც გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება.

რედიფი სპარსულ პოეზიაში უაღრესად მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს და მისი ფუნქციების უგულებელყოფა გაუპარტლებელია.

5. იდენტური სტრუქტურის მქონე სარიტმო. სიტყვათაგან სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში დასტურდება როგორც ომონიმური, ასევე ტავტოლოგიური რითმები. რამდენადაც ასეთ შემთხვევებში გადამწყვეტი მნიშვნელობა თვით სარიტმო სიტყვათა სემანტიკას ენიჭება, მათთვის შეიძლებოდა მიგვეცა ასეთი კვალიფიკაცია: ომონიმურ რითმებს გვაძლევს პოლისემური სტრუქტურები, ხოლო ტავტოლოგიურს — მონოსემური.

I. ომონიმური (ანუ პოლისემური) რითმა სპარსული ტრადიციუ-

ლი პოეტიკისათვის კარგად იყო ცნობილი და მას ეწოდებოდა „თაჯ-ნისი“ (ან „ჯინასი“). მაგრამ აღსანიშნავია, რომ „თაჯნისის“ ცნება უფრო ფართოა, ვიდრე ევროპულ პოეტიკაში დამკვიდრებული ომონიმური რითმისა. იგი გულისხმობს შვიდ ნაირსახეობას, რომელთაგან მხოლოდ 2 (სრული თაჯნისი და შედგენილი თაჯნისი) გვაძლევს იმ ტიპის რითმებს, რომელთაც ჩვენ ომონიმურს ვუწოდებთ. ზოგიერთი ნაირსახეობა, როგორც არის „ნაკლული თაჯნისი“, „მოხაზულობის თაჯნისი“ და სხვ., განპირობებულია უშუალოდ არაბული დამწერლობის გრაფიკული თავისებურებებით და ამდენად სცილდება ომონიმური რითმის ფარგლებს.

ომონიმური რითმების ოსტატურ გამოყენებას ხშირად ვხვდებით ყაზალების პირველ ბეითებში, რაც სარიტმო ერთეულთა სიახლოვითა და პოეტურ-ესთეტიკური მიზეზებით არის განპირობებული.

II. ტავტოლოგიური (ანუ მონოსემური) რითმა სპარსულ კლასიკურ პოეზიაში საკმაოდ ხშირ მოვლენას წარმოადგენდა. მიუხედავად ამისა, მას არც ტრადიციულ პოეტიკაში და არც ირანისტიკაში არ ჰქონია მიცემული სათანადო კვალიფიკაცია. ჩვენ მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად დადგინდა:

ა) ტავტოლოგიური რითმა მესნევის ფორმით დაწერილ პოეტურ ძეგლებში არ გვხვდება.

ბ) ყუთ'ებესა და რომა'იებში დასტურდება მისი გამოყენების შემთხვევები, მაგრამ ეს არ იღებს სისტემურ ხასიათს.

გ) ყასიდის ფორმის ლექსებში ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე საკმაოდ დიდია, რაც ამ ლექსის მონორიმული პრინციპით და მისი მოცულობის სიდიდით არის განპირობებული.

დ) ტავტოლოგიური რითმის გამოყენება ყაზალის ფორმის ლექსებში ემყარება გარკვეულ კანონზომიერებას, რაც განსაკუთრებულ მეცნიერულ ინტერესს იწვევს. დადგინდა სქემატური თვალსაზრისით ორგვარი ტიპის არსებობა: 1. როდესაც ყაზალის პირველ სტრიქონში (მისრა'ში) გამოყენებული სარიტმო სიტყვა მეორდება ნებისმიერი ბეითის ბოლოს (ე. ი. $R_1 = R_4$ ან R_6, R_8, R_{10}, R_{12} და ა. შ.) და 2. როდესაც ტავტოლოგიური რითმა გამოყენებულია ბეითების (ე. ი. წყვილული სტრიქონების ბოლოს, ე. ი. $R_2 = R_4, R_4 = R_6, R_4 = R_8$ და ა. შ.).

ჩვენ მიერ შესწავლილი მასალის საფუძველზე გამოირკვა, რომ მხოლოდ ტიპის გამოყენების შემთხვევები სპარსულ პოეზიაში საკმაოდ მცირეა, არ აღემატება 1,5%-ს, ხოლო პირველი ტიპისა კი 48%-ს აღწევს. როგორც ვხედავთ, ამ უკანასკნელის „ხვედრითი წონა“ არც

იმდენად უმნიშვნელოა, რომ მისი უგულვებელყოფა შეიძლებოდეს. ამასთანავე, დადგინდა ერთი თავისებურებაც: ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე რედიფიან ყაზალებში გაცილებით უფრო დიდია, ვიდრე ურედიფოებში (რედიფიანებში — 68%, ურედიფოებში — 32%. გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ საადის დივანი, სადაც უკუშეფარდება გვაქვს: რედიფიანები — 33%, ურედიფოები — 67%; ეს იმით აიხსნება, რომ თვით რედიფიანი ყაზალები საადის დივანში უფრო ნაკლები რაოდენობით გვხვდება, ვიდრე ურედიფოები, რაც უჩვეულო მოვლენას წარმოადგენს სპარსულ კლასიკურ ლირიკაში). ტავტოლოგიური რითმის სიხშირე რედიფიან ყაზალებში იმით უნდა აიხსნას, რომ რედიფის დართვისას რითმა სტრიქონის შიგნით არის გადანაცვლებული და მისი ტავტოლოგიურობა მეტად არის „შენიღბული“.

პირველი ტიპის ტავტოლოგიური რითმის ლოკალურობის თვალსაზრისით შესწავლამ ასეთი სურათი მოგვცა: ყაზალის პირველ სტრიქონში გამოყენებული რითმა შესაძლოა განმეორდეს ნებისმიერი ბეითის ბოლოს; ამასთანავე, მის განმეორებადობას რაიმე განსაკუთრებული სემანტიკური ფუნქცია არ აკისრია.

ყაზალის ფორმის ლექსებში, როგორც ზემოთ გვქონდა აღნიშნული, შეინიშნება დიდი დისპროპორცია პირველი და მეორე ტიპის ტავტოლოგიური რითმების სიხშირეთა შორის. ეს დისპროპორცია, ჩვენი აზრით, განპირობებული უნდა იყოს შემდეგი მიზეზებით: სპარსულ პოეზიაში ძირითად სალექსო ერთეულს ბეითი წარმოადგენს. ამდენად, მონორიმული ტიპის ლექსებში ძირითად სარითმო რიგს ქმნის ბეითების ბოლორიტმები, ხოლო პირველი ბეითის შიდარიტმა ამ ძირითად სარითმო რიგში არ დგას. როგორც ჩანს, პოეტები ერიდებოდნენ ტავტოლოგიური რითმის გამოყენებას ყაზალის ძირითად სარითმო რიგში, ხოლო პირველი სტრიქონის სარითმო სიტყვას კი ხშირად იმეორებდნენ, ვინაიდან მისი ტავტოლოგიურობა ნაკლებად შეინიშნებოდა.

6. ჩვენი კვლევის პროცესში გამოვლენილი თავისებურებანი სპარსული რითმისა წარმოადგენენ კანონზომიერ მოვლენებს, რომლებიც განპირობებულია როგორც ენობრივი, ასევე პოეტიკურ-ესთეტიკური ფაქტორებით.

7. ჩვენ მიერ ჩატარებული მუშაობის შესაჯამებლად წარმოვადგენთ სპარსული კლასიკური სარითმო სისტემის ცხრილს, რომელშიც გაერთიანებულია საბოლოო შედეგები:

№	მარცვალთა რაოდენობა	სახეობა	ფონეტიკური სტრუქტურა	მეტრული სტრუქტურა	მორფოლოგიური სტრუქტურა
1	2	3	4	5	6
1	ერთმარცვლ.	ლია	\bar{V}	—	B (1)
2	"	"	CV	—*	"
3	"	"	(C)CV	—, —	"
4	"	დაბურული	VC	—	"
5	"	"	VC	—*	"
6	"	ორმ. დაბურ.	$\bar{V}CC$	—	"
7	"	"	VCC	—	"
8	ორმარცვლ.	ლია	$\bar{V}C\bar{V}$	— —	B (2), B (1)+S (1)
9	"	"	$V\bar{C}\bar{V}$	— —	—, —
10	"	"	$\bar{V}CV$	— —*	B (2)
11	"	"	VCV	— —*	"
12	"	"	$\bar{V}CCV$	— —*	B (1)+S (1)
13	"	"	VCCV	— —*	"
14	"	"	$\bar{V}CC\bar{V}$	— —	"
15	"	"	VCC \bar{V}	— —	"
16	"	დაბურული	$\bar{V}C\bar{V}C$	— " —	"
17	"	"	$\bar{V}CVC$	— " —	"
18	"	"	V $\bar{C}VC$	— " —	B (2)
19	"	"	V $\bar{C}\bar{V}C$	— " —	B (1)+S (2)
20	"	"	V $\bar{C}VC$	— —	"
21	"	"	$\bar{V}CC\bar{V}C$	— — **	"
22	"	"	$\bar{V}CCVC$	— " —	"
23	"	"	VCC $\bar{V}C$	— " —	"
24	"	"	VCCVC	— " —	"
25	"	ორმ. დაბურ.	$\bar{V}CVCC$	— —	"
26	"	"	V $\bar{C}VCC$	— —	"
27	"	"	$\bar{V}CCVCC$	— — **	"
28	"	"	VCCVCC	— " —	"

* საერთოდ, მოკლე მარცვალს წარმოადგენს, მაგრამ რითმის ბოლო მარცვლად გრძელდება.

** სარიტმო სიტყვის შიგნით ერთმა ზეგრძელმა მარცვალმა შესაძლოა მოგვეცეს ორი მარცვალი (გრძელი და მოკლე: —), ასეთ შემთხვევებში ორმარცვლიანი რითმა სამმარცვლიანად გადაკეთდება, სამიანი — ოთხიანად და ა. შ.

1	2	3	4	5	6
29	სამმარცვლ.	ღია	$\overline{VC} VC\overline{V}$	— — —	B (2)+S (1)
30	"	დახურული	$VC\overline{V}CVC$	— — —	"
31	"	"	$\overline{VC}CCVC$	— — —	B (1)+S (2)
32	"	"	$\overline{V}CCVCVC$	— — —	"
33	"	"	$VCCV\overline{C}VC$	— — —	"
34	"	"	$VCVCCVC$	— — —	"
35	"	ორმაგ. დახ.	$\overline{VC}VCVCC$	— — —	B (2)+S (1)
36	ოთხმარცვ.	ღია	$\overline{VC}CCVC\overline{V}$	— — —	B (2)+S(2)
37	"	დახურული	$VC\overline{V}CVC\overline{V}C$	— — —	B (1)+S(3)
38	"	"	$\overline{V}CVCVCCVC$	— — —	B (2)+S (2)
39	"	"	$VCC\overline{V}CVC\overline{V}C$	— — —	B (1)+S.(3)
40	"	"	$\overline{V}CCVC\overline{V}CC VC$	— — —	"
41	ხუთმარცვლ.	დახურული	$\overline{VC}VC\overline{V}CVC\overline{V}C$	— — —	B (2)+S (3)

СТРУКТУРА ПЕРСИДСКОЙ РИФМЫ

Резюме

Вопросы теории рифмы занимают важное место в современном стиховедении. Актуальность проблемы обусловлена совершенно новыми аспектами рифмы, выявленными в научно-теоретических исследованиях последних десятилетий XX в. Функциональная многогранность рифмы требует всестороннего изучения этого сложного поэтического явления. Фонетическая, морфологическая и метрическая структуры рифмы, ее архитектура и акцентуация, вопрос локализации рифм в строке и в строфической композиции, графико-акустические соотношения в рифмах, установление границ рифменных единиц, семантическое «поле» рифмы, коэффициент семантической отделенности, организующая роль рифмы в мелодико-интонационной структуре стихотворения — вот неполный перечень тех вопросов, которые встают перед исследователем рифмы.

В процессе изучения рифмы в той или иной языковой системе, естественно, невозможно охватить сразу все перечисленные выше вопросы и дать исчерпывающую научную характеристику рифм данного поэтического языка. Точность — предъявляющая свои неограниченные права во всех областях современной науки — требует от исследователя разграничения уровней анализа изучаемой проблемы. Рифма, как отмечалось выше, явление многогранное. Ее теоретическое исследование должно вестись на разных уровнях: фонетическом, морфологическом, метрическом, семантическом, конструктивном и т. д. Лишь при применении подобных методов возможно полноценное исследование рифмы, как сложного и многофункционального поэтического феномена.

Целью настоящей монографии является исследование структурных систем персидской классической рифмы на фонетическом, морфологическом и метрическом уровнях. С такой точки зрения эта проблема в иранистике изучается впервые. В работе выявлены все варианты возможных структурных разновидностей, вычислена частотность их применения, обнаружены и объяснены закономерности, встречающиеся в рифмовой системе персидского языка. В исследовании должно внимание уделяется структуре р е д и ф а, как самого малозна-

ченного и в то же время особо важного явления персидской поэтики, вопросам его особенностей, семантической и синтаксической связи с рифмуемым словом.

Основой суждений и выводов автора является детальный анализ 100 000 рифменных слов, выявленных методом статистического исследования. Этой цифрой, безусловно, не исчерпывается количество всех рифм, использованных в персидской поэзии классического периода (X—XV вв.), но с типологической точки зрения создается вполне ясная картина рифмовой системы персидского языка данной эпохи.

Это заявление не следует понимать так, будто автор считает исследование сложной проблематики персидской рифмы законченным. Наоборот, полученные результаты рассматриваются как завершение лишь первого, начального этапа научного изучения персидской рифмы, требующего и впредь продолжительного комплексного и масштабного исследования.

Введение состоит из шести разделов, в которых излагаются общетеоретические проблемы и эволюция научной мысли в области рифмоведения. Из общетеоретических вопросов особо выделены две проблемы, до сих пор являющиеся предметом научных споров: 1) проблема сущности и функций рифмы и 2) проблема происхождения рифмы и путей ее распространения. В связи с этими вопросами автор критически рассматривает многочисленную научную литературу и вносит собственные коррективы в осмысление некоторых узловых вопросов (определение рифмы, проблема миграции рифмы, вопрос методов исследования и др.).

Вопросы сущности и генезиса рифмы, естественно, не исчерпывают многообразия всей проблематики, связанной с теорией этого поэтического явления. Множество и разносторонность функций рифмы ставит перед наукой все новые проблемы, выявление и изучение которых часто выходит за пределы литературоведения и требует лингвистического анализа с применением точных методов. Изучение вопросов поэтики структурно-семиотическими и математико-статистическими методами дало интересные результаты, о чем явно свидетельствуют данные научных исследований последних лет. Несмотря на это, научная полемика продолжается. В дискуссиях между сторонниками и противниками использования точных методов в литературоведении часто высказываются полярные, взаимоисключающие соображения. Если, с одной стороны, не могут быть оправданы резкие выпады сторонников традиционной поэтики против применения точных методов, с другой — превращение в самоцель лингвистико-структуральных и математических методов влечет за собой обеднение художественной ценности литературных явлений.

Не только художественное произведение в целом, но и каждое поэтическое явление представляет собой синтетическую, комплексную конструкцию, требующую детального и всестороннего изучения.

Глава I

Традиционная теория персидской рифмы и попытки ее нового осмысления

Доисламские иранские поэтические трактаты, если таковые существовали вообще, до нас не дошли. Традиционная теория персидской рифмы (علم قافیه), также как и поэтика в целом, с самого же начала классического периода была основана на принципах арабской поэтики, чуждой и неорганической для персидского стихосложения. Иранские поэты творчески освоили и приспособили к персидской поэзии нормы арабской поэтики, в основном справившись с этой необычной «селекцией». А теория осталась теорией. Механическое перенесение правил рифмовки лексических моделей совершенно отличного по системе языка (арабского) оказалось довольно сложным для персидского стиха. В результате этого, простые и ясные нормы рифмовки персидской поэзии осложнились настолько, что для самих средневековых теоретиков превратились в задачу полную противоречий. Детали, не имевшие существенного значения для природы персидской рифмы, скрупулезно прорабатывались в течение веков, тогда как явления, характерные, для собственно персидской рифмы, либо были оставлены без всякого внимания, либо же, в целях сохранения арабской схоластической системы, им давалось неверное объяснение. Это искусственно навязанная теория, как отмечалось выше, легла в основу всей персидской поэтики и была донесена до наших дней. Мы и сегодня встречаемся в современной иранской научной литературе с оперированием теми же категориями и той же терминологией, выработанными теоретиками средних веков.

Главным недостатком традиционной теории можно считать то обстоятельство, что она не знала понятия слога и поэтому все внимание переносила на отдельные звуки, составляющие клаузулу рифмы. За основу рифмы принималась одна буква (рави), а все разновидности рифм составляли комбинации «рави» с остальными восьмью буквами (кайд, ридф, та'сис, дахил, васл, хорудж, мазид, нанра).

Если принять во внимание и то обстоятельство, что в арабской графике краткие гласные не имели соответствующих букв, легко представить насколько осложнялся подобный схоластический метод выявления подлинной природы персидской рифмы. Кроме того, толкования тех или иных явлений в средневековых

поэтических трактатах полны противоречий и ошибок, что еще больше искажает истинную картину.

На основе сопоставления данных трактатов средневековых авторов: Шамс-и Кауса, Рашид ад-Дина Ватвата, Мухаммада ар-Радуяни, Абд ар-Рахмана Джами, Вахида Табризи (учтеные также данные рукописи — Р—223: *کتاب علم قافیه* — хранящейся в фондах Института рукописей АН ГССР), в этой же главе настоящей работы даны три таблицы, наглядно представляющие систему персидских рифм с традиционной точки зрения.

Необходимость нового переосмысления средневековой теории неоднократно отмечалась в научной литературе. Первой попыткой можно считать монографию таджикского поэта и ученого Б. И. Сируса «Рифма в таджикской поэзии» (Сталинабад, 1953), сыгравшую безусловно, полезную роль справочника по сложным вопросам средневековой теории рифмы. Достоинства и недостатки этой книги ясно изложены в предисловии редактора, выдающегося ираниста Е. Э. Бертельса, взгляды которого полностью разделяет автор данной работы.

Следующая попытка нового осмысления теории персидской рифмы даны в работах А. А. Азера,¹ пытающегося отбросить традиционные (идушие от арабского) нормы и создать новую теорию, основанную на данных современной науки. Автор данной работы не разделяет мнения А. А. Азера и на основе детального анализа дает критику его теории.

Общим недостатком вышеуказанных трудов является игнорирование терминологии и принципов, выработанных в современном литературоведении.

Несмотря на ряд отличительных черт, поэзия Ирана имеет много общего с поэзией народов Европы. Безусловно права В. Б. Никитина, которая пишет: «Целесообразно, когда это возможно, придерживаться общепринятой терминологии. Это выявило бы специфику форм отдельных литератур и облегчило бы взаимопонимание ученых различных областей литературоведения»². Таким образом, мы были бы застрахованы от ошибок и недоразумений, являющихся результатом обилия и, что самое главное, несогласованности отдельных теорий.

В персидском языке (а исходя отсюда и в стихе) просодемой является слог. Это положение очевидно и в доказательствах не нуждается. Тогда что же мешает нам принять слог ме-

¹ А. А. Азер, Персидское стихосложение и рифма (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук), М., 1967, 95—110; Его же, Рифма персидского стиха, в сб.: Проблемы восточного стихосложения, М., 1973, 16—24.

² В. Б. Никитина, К постановке некоторых проблем в изучении поэтики иранских народов, в сб.: Иранская филология, М., 1971, 91.

рилом и основой персидской рифмы? Это сразу освободит персидскую рифму от «оков» запутанных схоластических норм и даст возможность ее всестороннего изучения на уровне современной науки.

Глава II

Фонетическая структура персидской классической рифмы

Прежде чем перейти к классификации фонетических структур персидской рифмы, в данной главе рассматриваются правила расположения стихотворений в средневековых диванах и связанные с ними вопросы, вызывающие определенный научный интерес.

Согласно литературной традиции в диване (сборнике) стихотворения расположены по алфавитному порядку окончаний клаузул, т. е. последней буквы рифмующегося слова или реди-фа (при его наличии), внимание автора данной работы привлекло следующее обстоятельство: из 32 букв персидского алфавита на некоторые буквы не оканчивается почти ни одна клаузула, на несколько букв приходится лишь незначительный процент, основное же количество клаузул оканчивается всего на четыре буквы: ت „т“, د „д“, م „м“ и ی „я“. Для иллюстрации приводится таблица, основанная на данных диванов восьми представителей классического периода: Аттара, Саади, Руми, Салмана Саведжи, Камала Худжанди, Уйбада Закани, Хафиза и Джами (в таблице число, проставленное под инициалами автора, означает общее количество газелей в диване).

Буква	А. 794	С. 637	Р 3565	С. С. 417	К. Х. 292	У. З. 117	Х. 496	Дж. 1596
1	2	3	4	5	6	7	8	9
ا	7	24	294	19	26	8	12	120
ب	6	3	31	9	10	2	2	19
پ	0	0	0	0	0	0	0	0
ت	128	126	203	67	97	19	81	267
ث	0	0	0	0	0	0	1	5
ج	0	0	1	0	1	0	1	8
ح	0	0	0	0	0	0	0	3
خ	3	0	2	0	1	0	1	8
د	0	0	1	0	0	0	1	5

1	2	3	4	5	6	7	8	9
د	209	139	442	127	84	37	145	327
ذ	0	0	0	0	0	0	0	3
ر	19	17	146	12	3	1	13	29
ز	8	7	23	6	0	3	9	24
ز	0	0	0	0	0	0	0	1
س	3	2	11	3	3	0	5	15
ش	25	24	75	10	2	3	20	52
ص	0	0	0	0	0	0	0	4
ض	0	0	0	0	0	0	0	3
ط	0	0	0	0	0	0	0	5
ظ	0	0	0	0	1	0	0	1
ع	0	0	2	1	0	0	3	3
غ	1	1	4	1	1	0	1	4
ف	0	0	6	0	1	0	1	8
ق	4	0	7	1	1	0	2	11
ك	1	0	9	1	0	1	3	16
گ	1	1	9	0	0	0	0	6
ل	3	7	36	6	0	1	7	34
م	163	91	370	47	32	13	75	215
ن	42	35	311	33	9	4	23	117
و	31	8	100	8	3	0	11	46
ه	27	7	137	6	4	5	13	103
ی	112	145	819	60	13	10	67	147

Исходя из этой таблицы, если выделить: 1) количество букв, дающих нулевой показатель; 2) количество клаузул, оканчивающихся на вышеуказанные четыре буквы и 3) количество клаузул, оканчивающихся на все остальные буквы, получаются такие процентные соотношения.

Автор	Количество букв	%	Количество газелей	%
1	2	3	4	5
Аттар	13	40,62	0	0
	4	12,50	612	77,08
	15	46,88	162	22,92

1	2	3	4	3
Саади	16	50,00	0	0
	4	12,50	501	78,65
	12	37,50	136	21,35
Руми	9	28,12	0	0
	4	12,50	1834	54,50
	19	59,38	1531	45,50
Салман	14	43,75	0	0
	4	12,50	301	72,18
	14	43,75	116	27,82
Камал	14	43,75	0	0
	4	12,50	226	77,40
	14	43,75	66	22,60
Убайд	19	59,38	0	0
	4	12,50	79	73,83
	9	28,12	28	26,17
Хафиз	9	28,12	0	0
	4	12,50	366	73,94
	19	59,38	129	26,06
Джами	1	3,12	0	0
	4	12,50	956	59,90
	27	84,38	640	40,10

Следовательно, в диванах всех восьми поэтов (из проверенных автором данной работы 92 000 рифменных единиц) на четыре буквы, составляющих лишь 12,50% общего количества букв алфавита, приходится подавляющее количество клаузул газелей. Отсюда в диванах шести поэтов это число превышает 70%.

Аттар — 77,08%
 Саади — 78,65%
 Салман — 72,18%
 Камал — 77,40%
 Убайд — 73,83%
 Хафиз — 73,94%

а в диванах двух поэтов это количество превышает 50%:

Руми — 54,50%
 Джами — 59,90%

Безусловно, это явление не может быть случайным. Оно обусловлено особенностями персидского языка, а именно:

1. На букву ت «т» оканчивается основа прошедшего времени одной из групп персидских глаголов, образующая форму III лица единственного числа прошедшего и все формы будущее-

го времени. Кроме того, комплекс ت «ат» образуется II лицо единственного числа местоименной энклитики.

2. На букву د «д» оканчивается основа прошедшего времени второй группы персидских глаголов, образующая также форму III лица единственного числа прошедшего и все формы будущего времени. Кроме того комплекс د «ад» является личным окончанием III лица единственного числа в аористе и настоящем времени, а комплексы د „ид“ и ند «анд» являются личными окончаниями II и III лиц множественного числа в формах всех времен.

3. م «ам» — личное окончание I лица единственного числа персидского глагола во всех временах и также является образующим I лицо ед. ч. местоименной энклитики. Комплекс م «им» представляет собой личное окончание I лица мн. ч.

4. ی «и» — личное окончание II лица ед. ч. и, кроме того, является распространенным суффиксом с множеством функций (образует неопределенный артикль, причастие будущего времени, абстрактные понятия и мн. др.).

Таким образом, можно заключить, что многочисленность клаузул, оканчивающихся на вышеперечисленные четыре буквы, обусловлена морфологией самого персидского языка. К этому надо добавить определенное количество тех слов, в которых эти буквы выражают конечные звуки их основ.

Интересно было выяснить соотношение вышеуказанных форм в диване того или иного поэта. С этой целью были проверены данные дивана Хафиза.

И вот результаты: количество клаузул газелей, оканчивающихся на эти четыре буквы, как это было указано в соответствующей таблице, равняется 366. Из них 271 целиком глагольные формы, 27—формы с различными формантами, 50—смешанного типа и лишь 18 газелей таких, где вышеупомянутые четыре буквы выражают конечные звуки основ рифмующихся слов. Если даже исключить эти 18 газелей, останется 348, что составляет 70,30%, т. е. опять таки превышает 70% всего количества. Эти результаты явно свидетельствуют о том, насколько значительную роль играет в данном случае грамматический фактор.

* * *

На основе исследования фонетической структуры персидской рифмы в данной главе дается классификационная таблица, в которой предусмотрены, как рифмы, практически встречающиеся

в классической поэзии, так и теоретически возможные варианты, фиксированные в поэтических трактатах средневековых авторов. (В графе примеров клаузулы подчеркнуты, в структурной графе \bar{V} означает долгий гласный, V — краткий гласный, C — согласный, \bar{C} — согласный, идентичность которого не считалась обязательной).

Разновидность рифмы		Фонетическая структура	Пример
1	2	3	4
односложная	откр. (э)	\bar{V} (CV) (CCV)	дана — змба тэшинэ — коһнэ
	закр.	$\bar{V}C$ VC $\bar{V}CC$ VCC	рафтэ — ашофтэ душ — хамуш кас — кафас хаст — араст
двухсложная	откр (э)	$\bar{V}C\bar{V}$ VC \bar{V} $\bar{V}CV$ VCV	морд — хорд рузи — сузи дари — сари тушэ — гушэ
	закр. (13)	$\bar{V}CCV$ VCCV $\bar{V}CC\bar{V}$ VCC \bar{V} $\bar{V}C\bar{V}C$ $\bar{V}CVC$ VC $\bar{V}C$ VCVC $\bar{V}CC\bar{V}C$ $\bar{V}CCVC$ VCC $\bar{V}C$ VCCVC $\bar{V}CVCC$ VCVCC	шабэ — мартабэ растэ — нэшастэ захмэ — дахмэ хасты — расты хошманди — боланди хомарим — барарим делшадам — азадам саһел — шагел парварим — шакарим кафанаш — пйраһанаш даштим — гомаштим хастам — арастам кэштим — рэштим бастам — пейвастам нэһаданд — гошаданд нэспаранд — нэнгаранд мибахтанд — бэһвахтанд бастанд — пэйвастанд

1	2	3	4
трехсложная	откр. (1)	$\bar{V}CVCV$	насэли — гафели
	закр. (6)	$V\bar{C}\bar{V}CV$	пирананаш — даманаш
		$\bar{V}CVCCVC$	руханасташ — нэшанасташ
		$\bar{V}CCVCVC$	шетафтамат — нейафтамат
		$VCC\bar{V}CV$	пейвастимаш — бастимаш
		$VCVCCVC$	деластанаш — населасташ
четырёх- сложная	откр. (1)	$\bar{V}CVCCVC\bar{V}$	арастами — карастами
		$V\bar{C}\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$	парваримэшан — аваримэшан
	закр. (4)	$\bar{V}CV\bar{C}VCCVC$	майэластанаш — населасташ
		$VCC\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$	бордимешан — азордимешан
		$\bar{V}CCVC\bar{V}CCVC$	пардахтанисташ — сахтанисташ
		$\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$	паваримэшан — аваримэшан
пятисложная	закр. (1)	$\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}CV\bar{C}\bar{V}$	

В классической персидской поэзии, как это видно из вышеприведенной таблицы, встречаются 1, 2, 3, 4 и 5 — сложные рифмы, структурный состав которых дает 41 разновидность; из них 7 — односложных, 21 — двухсложных, 7 — трехсложных, 5 — четырехсложных и 1 — пятисложная. При этом, нужно отметить, что количество закрытых рифм (28) значительно превышает число открытых рифм (13).

Клаузула в односложных рифмах всегда состоит из корневых звуков (кроме тех случаев, когда клаузулу рифмы составляют односложные суффиксы; такая рифмовка считалась нарушением норм; об этом см. следующую главу). Простейшую структуру односложной открытой рифмы дает крайний ударный долгий гласный (\bar{V}). Односложная открытая рифма не может быть составлена одним крайним кратким гласным (V). В таких случаях минимальную рифменную единицу составляет т. н. богатая рифма, т. е. опорный согласный + краткий гласный звук (CV); напр.: сакэ—сэркэ (Манучехри), тэшнэ—коһнэ (Анвар). Но необходимо отметить, что подобные рифмы в персидской поэзии являются большой редкостью. Сравнительно чаще встречается аналогичная рифма с кратким гласным (CCV); бастэ — пэстэ, рафтэ — ашофтэ, баравардэ — бордэ (Саади). Но вообще односложная открытая рифма с краткой гласной в персидской поэзии считалась слабой рифмой и поэтому область ее использования была довольно ограничена. Что касается закрытых односложных рифм, всего мы имеем четыре ее разновид-

ности VC, VC, VCC, VCC с соответствующими «богатыми» вариантами: CVC, CVC, CVCC, CVCC. Частота подобных рифм в персидской поэзии классического периода весьма велика.

В двухсложных рифмах клаузула может быть или только корневой, или же суффиксально-корневой (за исключением слишком редких случаев двусложных суффиксальных рифм). С структурной точки зрения эта группа наиболее многочисленна (открытых — 8, закрытых — 13, всего 21). Допустим «обогатенный» вариант каждой структуры (т. е. C+данная структура).

Клаузула трехсложных рифм всегда суффиксально-корневая. Встречаем всего 7 структурных вариантов (1 открытый и 6 закрытых).

Четырехсложные и пятисложные рифмы, составленные всегда из суффиксально-корневых звуков, в персидской поэзии, особенно же в лирике, встречаются реже и имеют более теоретическое, нежели практическое значение.

Для выяснения частотности рифм изучены диваны шести поэтов: Аттара, Низами, Саади, Убайда, Закани, Салмана Саведжи и Хафиза. Получены следующие итоги:

Автор	обш. кол. газелей	1-сложн. рифма	2-сложн. рифма	3-сложн. рифма
Аттар	794	525/66,12%	225/32,12%	14/1,76%
Низами	191	117/60,31%	69/35,57%	5/4,12%
Саади	695	350/50,36%	325/46,76%	20/2,88%
Убайда	105	68/64,76%	37/35,24%	0/0%
Салман	421	258/60,45%	156/36,79%	10/2,31%
Хафиз	495	319/64,45%	171/34,54%	5/1,01%
Всего:	2707	1637/60,18%	1013/37,42%	57/2,10%

Таким образом, было изучено 2707 газелей. Среди них не было ни одного случая использования четырех и пятисложной рифмы для всей газели. Односложные, двусложные и трехсложные рифмы дают следующее процентное соотношение: 60,48% — 37,42% — 2,10%, т. е. установлена определенная закономерность: количество слогов в рифме обратно пропорционально частоте их использования.

Тенденция персидской рифмы к немногосложности имеет свои объективные причины. Прежде всего нужно учесть языковой фактор, а именно структуру лексических единиц персидского языка и вопрос ударений: 1) многосложность вообще малохарактерна для персидского слова; 2) в персидском языке ударение падает в основном на конечный слог, что само по себе обуславливает частоту односложной рифмы. Помимо того, существует еще фактор поэтический, а именно: значительное большинство персидских стихотворных форм строится на моноримическом принципе: касида, газель кэтэ, рубаи, таркиббанд,

тарджи'банд, мустазад и все разновидности мусаммата (мусал-лас, мурабба', мухаммас, мусаддас, мусабба, мусамман, мутас-са', муашшар, (с той лишь разницей, что в этих последних разновидностях мы имеем сложный моноримический строй (отдельные ряды создаются крайними рифмами строк, а общий моноримический строй — крайними рифмами последних строк каждой строфы). Исключения составляют лишь две формы: маснави (со смежными рифмами: аа вв сс дд...), которая использовалась в основном для эпических произведений и один из видов дубейта (по схеме: а в с в), весьма редко встречающийся в персидской классической поэзии.

Построение стихотворений на моноримическом принципе ставит поэта перед значительными техническими трудностями и в таком случае, естественно, мы редко встречаем многосложные и эвфонически богатые рифмы.

В процессе исследования выяснилось одно крайне интересное, до сих пор незамеченное, явление, довольно часто встречающееся в газелях классического периода: рифма начального бейта (матла') газели в следующих бейтах теряет слог (иногда два и более) или «богатая» рифма первого бейта превращается в «бедную» (т. е. теряет опорный согласный). Это явление автор данной работы называет тенденцией сокращения рифмы в газели.

Примеры сокращения количества слогов:

Аттар	Саади	Руми
3 > 2	4 > 3	2 > 1
шуридэ	саламаташ	сагар
шулидэ	маламаташ	лагар
дидэ	гаматаш	дар
тарсидэ	надаматаш	сар
доздидэ	гиаматаш	бар
нушидэ	гараматаш	кафар
пасандидэ		маджмар
		зивар
		делбар

Примеры «обеднения» богатой рифмы первого бейта:

Саади	Руми	Хафиз
бэнахджир	Фарда	йар
бэзанджир	соуда	эййар
кашмир	узра	дидар
пир	биза	шошйар
тир	шейда	асрар
тасвир	асма	бнкар
шир	дарйа	герэфтар
	аджаибна	деодар
		йар
		хар

Приведенные примеры наглядно свидетельствуют о наличии вышеупомянутой тенденции. Наблюдаются и такие случаи, когда в каком-нибудь бейте газели всплывает полная структура рифмы первого бейта, но это обстоятельство не меняет картины: отдаленность подобных бейтов от первого бейта настолько велика, что связь между ними теряется и на первый план выступает общая клаузула всей газели.

Особый интерес вызывают также газели, в первом бейте которых использованы многосложные омонимические рифмы, выявляющие впоследствии тенденцию сокращения рифмы. Вот примеры из дивана Низами:

3>1	3>2
ба шамшад	делбари
башам шад	(аз)дел бари
модад	гари
делшад	пари
шад	кафари
дад	моштари
бад	анбари
	сагари
	бэнгари
	чакари

Этому явлению легко найти объяснение. В первом бейте газели мы имеем смежную рифму, где ее достоинства и недостатки видны особенно четко. Поэтому поэт обычно старается подобрать для первого бейта особо благозвучную (многосложную и богатую) рифму, сохранить которую на протяжении всей газели сложно (из-за моноримического характера ее рифмовки). Кроме того «дистанция» между рифмокомпонентами в остальных бейтах больше, чем в начальном бейте, и сокращение или «обеднение» рифмы становится менее заметным. Причиной этого поэтического «приема» является тот же моноримический принцип рифмовки, о котором говорилось выше.

Г л а в а III

Морфологическая структура персидской классической рифмы

В этой главе персидские рифмы подразделены на три группы: 1) корневые (когда клаузула состоит лишь из корневых звуков); 2) суффиксально-корневые (когда клаузулу создает комплекс корневых и суффиксальных звуков) и 3) суффиксальные рифмы (в которых клаузула основана лишь на идентичности суффиксов). Рифмы этой последней группы в персидской поэзии чрезвычайно редки, так как рифмовка подобного рода считалась отступлением от узаконенных норм и в традиционной

поэтике обозначалась специальным термином «ита» (этот вид рассматривается как исключение). Таким образом, морфологическая структура этих трех групп персидской рифмы графически может быть выражена следующим образом:

$$1) R=B \quad 2) R=B+S \quad 3) R=S$$

(где R — означает рифму, B — корень, S — суффикс).

В группе корневых рифм объединены односложные и двусложные рифмы (напр., односложные: кас—пас, бар—пар, хуш—хамуш и т. д.; двусложные: данэ—ханэ, моштар—ангоштар, аһанг—паланг и др.). Следовательно, мы получаем два варианта корневой рифмы, которым можно придать подобное графическое выражение (цифрой, сопутствующей R, отмечается ранг рифмы, цифрой, взятой в скобки — количество слогов):

$$R_1=B(1); \quad R_2=B(2)^1$$

Суффиксально-корневые рифмы представлены более многообразными морфологическими структурами. Простейшей из них является двусложный вариант с одним корневым и одним суффиксальным слогом. Следовательно:

$$R_3=B(1)+S(1).$$

В персидском языке односложными суффиксами (или формантами) являются: «и» (неопределенности, абстракции, происхождения...), «а» (звательный), «ан», «һа»—образующие множественное число имен, «ак», «че» (уменьшительные), «ан» инфинитива, «э» образующее причастие прошедшего времени, «ан» (герундива), местоименная энклитика I, II и III л. ед. ч.: «ам», «ат», «аш», личные окончания глаголов: «ам», «и», «ад», «нм», «ид», «анд» и др...

В трехсложных суффиксально-корневых рифмах возможны два структурных варианта:

а) когда мы имеем два корневых слога и один суффиксальный:

$$R_4=B(2)+S(1)$$

б) когда за одним корневым слогом следует двусложный суффикс:

$$R_5=B(1)+S(2)$$

Двусложными суффиксами преимущественно являются: местоименная энклитика I, II и III л. мн. ч.: «эман», «этан», «эшан». Возможен и слитный вариант двух односложных суффиксов, когда $S=1+1=2$.

¹ Не исключается возможность того, что в некоторых случаях (во время прибавления т. н. просодического гласного звука) двусложная рифма превращается в трехсложную. Напр.: бастан—дастан и басетан—дасетан (см. след. главу).

В четырехсложных рифмах возможны два структурных варианта:

а) два корневых + два суффиксальных слога:

$$R_6 = B(2) + S(2)$$

б) один корневой + три суффиксальных:

$$R_7 = B(1) + S(3)$$

(Поскольку в персидском языке не существует трехсложных суффиксов, то в этих случаях имеет место их слияние).

Из возможных вариантов пятисложных рифм в проработанном автором данной работы материале подтвердился лишь один: два корневых слога + три суффиксальных:

$$R_8 = B(2) + S(3)$$

Суффиксальная рифма, как отмечалось выше, была редким исключением. В таких случаях, независимо от корня, образуют рифму как односложные, так и двусложные суффиксы. Из односложных: тар, бар, гар, сар, зар, вар, ар, гар, ган, гин, ин, фам, са, ваш и др. А из двусложных — эстан, тарин, аса, анэ, инэ и др.

Односложная суффиксальная рифма графически выражается следующим образом:

$$R_9 = S(1)$$

а двусложная:

$$R_{10} = S(2)$$

На основании вышесказанного в конце данной главы приведена таблица вариантов морфологической структуры персидской рифмы:

Количество слогов	Состав	Классификация ранговых структур
односложная	корневая	$R_1 = B(1)$
двусложная	корневая	$R_2 = B(2)$
двусложная	суффиксально-корневая	$R_3 = B(1) + S(1)$
трехсложная	суффиксально-корневая	$R_4 = B(2) + S(1)$
трехсложная	суффиксально-корневая	$R_5 = B(1) + S(2)$
четырёхсложная	суффиксально-корневая	$R_6 = B(2) + S(2)$
четырёхсложная	суффиксально-корневая	$R_7 = B(1) + S(3)$
пятисложная	суффиксально-корневая	$R_8 = B(2) + S(3)$
исключение		
односложные	суффиксальная	$R_9 = S(1)$
двусложные	суффиксальная	$R_{10} = S(2)$

Метрическая структура персидской классической рифмы

Для выявления метрической структуры персидской рифмы в данной главе разбирается специфика системы слогов персидского языка. В персидском слог начинается с гласного или одного согласного. (Характерное для некоторых языков скопление согласных в начале слова в персидском языке недопустимо). После гласного в слог может находиться не более двух согласных. Таким образом, в персидском языке имеются следующие виды слогов: 1) открытый (оканчивающийся на гласный); 2) закрытый (оканчивающийся на один согласный) и 3) вдвойне закрытый (оканчивающийся двумя согласными).

Слоги в персидском языке, с точки зрения фонетического состава, подразделяются на II структурных разновидностей: 6 — начинающиеся на согласные (CV, C \bar{V} , CVC, C $\bar{V}C$, CVCC, C $\bar{V}CC$) и 5 — начинающиеся на гласные (\bar{V} , VC, $\bar{V}C$, VCC, $\bar{V}CC$). Из них три открытых (\bar{V} , CV, C \bar{V}), четыре закрытых (VC, $\bar{V}C$, CVC, C $\bar{V}C$) и четыре вдвойне закрытых (VCC, $\bar{V}CC$, CVCC, C $\bar{V}CC$).

С точки зрения метрической типологии персидская поэзия относится к квантитативной системе, т. е. системе, основанной на закономерном чередовании долгих и кратких слогов. Некоторые конструкции долгих слогов дают возможность именовать их «сверхдолгими».

В персидской просодии краткий слог составляют следующие конструкции: 1) согласный + краткий гласный (CV) и 2) краткий гласный + согласный (VC). Для составления долгого слога возможно пять вариантов: 1) долгий гласный (\bar{V}); 2) согласный + долгий гласный (C \bar{V}); 3) согласный + краткий гласный + согласный (CVC); 4) долгий гласный + согласный ($\bar{V}C$); 5) краткий гласный + два согласных (VCC). Сверхдолгий слог получается в том случае, когда в одном слог дан минимум, необходимый для составления долгого слога, и дополнительный согласный, создающий потенциальную возможность образования нового краткого слога. Такие данные имеются лишь в следующих структурных вариантах закрытых и вдвойне закрытых слогов: 1) согласный + долгий гласный + согласный (C $\bar{V}C$); 2) согласный + краткий гласный + два согласных (CVCC); 3) согласный + долгий гласный + два согласных (C $\bar{V}CC$). и 4) долгий гласный + два согласных ($\bar{V}CC$). Исключение составляет

лишь согласный «н», который никогда не создаст сверхдлинного слога.

В нижеследующей таблице представлены возможные варианты фонетических и метрических структур системы слогов персидского языка:

№	Виды слогов	Фонетическая структура	Метрическая единица
1	открытый	\bar{V}	—
2	—«—	$C\bar{V}$	—
3	—«—	CV	—
4	закрытый	VC	—
5	—«—	$\bar{V}C$	—
6	—«—	$C\bar{V}C$	—или—
7	—«—	CVC	—
8	вдвойне закрытый	VCC	—
9	—«—	$\bar{V}CC$	—или—
10	—«—	$CVCC$	—или—
11	—«—	$C\bar{V}CC$	—или—

Распределение слогов по их краткости и долготе выявляет определенное своеобразие в рифмах. В системе персидского стихосложения практически не существует бейта, оканчивающегося кратким слогом¹. Эта норма имела в Иране многовековую историю, так как она полностью сформирована уже в гатах Авесты². Исходя из этого положения, сверхдлинный слог в конце бейта создает лишь один долгий слог.

В результате исследования метрической структуры персидской рифмы получено 10 возможных вариантов (в нижеследующей таблице схемы метрических структур читаются слева направо):

	Виды форм	Метрическая структура
1	2	3
1	односложная	—
2	двухсложная	— —
3	—«—	— —
4	трехсложная	— — —

1 پرويز نائل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی، تهران، ۱۳۳۷، ص ۸۶.

2 Е. Э. Бертельс, История персидско-таджикской литературы, М., 1960, 53.

ной простотой и бедностью, то чем объяснить ту необычайную музыкальность персидского стиха, которая создается не только общей ритмикой, но и особой мелодичностью конечного сегмента, обусловленной наличием и акцентуацией рифмы. Именно тут встает вопрос р е д и ф а, структура и функциональная сущность которого недостаточно изучены в персидской поэтике.

Редиф — это слово или группа слов, повторяющихся в стихе непосредственно вслед за рифмой. Редиф — исконно иранское поэтическое явление (может быть этим вызвано то обстоятельство, что авторы средневековых поэтических трактатов, основанных на принципах арабских норм, довольствуются лишь констатацией факта наличия редифа и не дают его подробного анализа).

Редиф нельзя считать заимствованным из иноязычной системы, так как появление его в поэзии является логическим следствием специфики грамматических норм персидского языка. Языковыми предпосылками возникновения редифа могут быть названы: 1) постпозиционный строй связи определения с определяемым (пир-е ма — тадбир-е ма); 2) большое количество составных глаголов (сар амад-бар амад); 3) частота употребления вспомогательных глаголов (сахтэ буд — андахтэ буд) и т. д.

Прежде чем перейти к исследованию структурных разновидностей редифа, автор диссертационной работы вносит свой существенный корректив в понимание сущности этого поэтического явления. По его мнению, необходимо различать р е д и ф, понимаемый как отдельное слово или группа слов, от р е д и ф н о й тенденции формантов, не имеющих независимого лексического значения (исходя из этого, послелог |ر «ра», глагол-связка است «аст» и др. не считаются им редифами. Им дается квалификация редифной тенденции). Это положение в диссертационной работе аргументировано анализом многочисленных примеров из персидской классической поэзии.

Далее следует структурная классификация редифов: однословные, двухсловные, трехсловные и т. д.

Однословный редиф с графической формулой $r=L$ (где обозначает редиф, а L —лексему) может быть двух видов: а) когда редиф грамматически не связан с рифмуемым словом и б) когда редиф является в грамматической связи с ним.

Примером первого случая можно привести редиф известной газели Хафиза:

درد مارا نیست درمان الغیاث
هجر مارا نیست بیان الغیاث

Редиф в этом случае является не только отдельным словом, но и независимой синтаксической единицей. Это явно чувствуется и в подстрочном переводе:

Наша боль не имеет лекарства, Помогите!

Наша разлука не имеет конца. Помогите! ..

Вторую разновидностью однословного редифа является редиф, находящийся в грамматической связи с рифмующимся словом; но в свою очередь делится на два варианта: а) когда эта связь морфологическая и б) когда рифма и редиф находятся в синтаксической связи.

Морфологическую связь имеем мы в тех случаях, когда рифмокомпонентами являются именные части составных глаголов, а глагольный компонент представляет собой редиф, напр.: сар амад — бар амад, или когда в качестве рифмокомпонентов использованы причастия основных глаголов, а вспомогательный глагол является редифом, напр.: сахтэ буд — андакте буд. (Но и эти случаи правильнее было бы считать не редифами, а морфемами, проявляющими редифную тенденцию).

Синтаксическую связь мы имеем в тех случаях, когда рифмующееся слово и редиф представляют собой одну синтагму. Она может быть и предикативной (содержащей сказуемое) и непредикативной (атрибутивной, объектной или релятивной). Предикативная: дард шод — гард шод; непредикативные: атрибутивная — гол—е сорх — мол—е сорх; объектная — хал аварад — камал аварад; релятивная — гамхар амадам — сабокбар амадам. Нужно отметить, что в случаях синтагматической связи преобладает использование т. н. изафетных конструкций, передающих в персидском языке связь определения с определяемым.

В тех случаях, когда редиф состоит из двух слов, могут быть разные варианты. Редиф подобной структуры чаще может представлять одну синтагму, т. е. $г = s$ (где $г$ — обозначает редиф, а s — синтагму). Часто два слова, представляющие редиф могут выражать одно понятие: напр.: اد آرم (вспоминаю), حواهم كرد (сделаю), نگاه دارم (храню) и т. д. Подобные варианты правильнее относить к категории однословных редифов.

Структуру многословных редифов графически можно выразить формулой $г = p$ (в которой $г$ обозначает редиф, а p — фразу).

В персидской классической поэзии встречаются и такие стихотворения, в которых первое же слово строки является рифмой, а все остальные слова представляют собой редиф.

С точки зрения частотности замечается закономерность: чем многословнее редиф, тем реже частота

его применения. Это положение очевидно и на примере дивана Хафиза:

Общее количество газелей	Однорядный редиф	Двурядный редиф	Трехрядный редиф
495	275 55,7%	43 8,7%	5 1,5%

Частота применения редифа значительно велика в лирических жанрах, а в особенности в газели. Об этом явно свидетельствуют статистические данные, полученные автором настоящей работы. Вот результаты частотного исчисления использования редифа в процентах:

Маснави

Фардоуси — «Шахнамэ» — 13%
 Низами — «Хамсэ» — 25%
 Салман Саведжи — «Джамшид и Хуршд» — 16%
 Хафиз (маснави) — 26%

Касида

Мас'уд — е Сад — е Салман — 22%
 Ам'ак Бухарани — 19%
 Низами — 31%
 Аттар — 40%
 Саади — 26%
 Салман Саведжи — 27%
 Джами — 5%

Газель

Аттар — 72%
 Низами — 67%
 Саади — 42%
 Убайд Закани — 76%
 Салман Саведжи — 59%
 Хафиз — 66%

С этой же точки зрения был проверен и «Робайят» Омара Хайяма, в котором частота применения редифа достигает 54%.

Частое употребление редифных рифм, безусловно, нельзя объяснить лишь грамматической спецификой персидского языка. Лирические стихотворения (газели, робайи и др.) с давних времен являются песенными поэтическими формами, сопровождающимися музыкальным аккомпанементом. А в песенных стихотворных формах всегда и всюду естественным компонен-

том являлся рефрен. Персидский реди́ф — по мнению автора — частично рефренного происхождения. Это относится в особенности к синтаксически независимым, многословным реди́фам, когда цезура граничит с окончанием рифмующегося слова, а зацезуриное «пространство» полностью занимает реди́ф. Таким образом, персидский реди́ф и распространенный во многих европейских и других странах рефрен являются разными вариантами общефольклорного припевного начала.

Следовательно, в персидской поэзии с генетической точки зрения можно выделить реди́фы грамматического происхождения (в основном однословные) и рефренного происхождения (многословные). В обоих случаях реди́ф является одним из основных средств обогащения мелодики стиха и акустического звучания рифмы. Это положение очевидно на примере статистического изучения клаузульных структур стихотворений классического периода. Случаи «чистого» применения (т. е. без реди́фа) односложной рифмы, основанной на тождестве лишь долгого гласного (\bar{V}), крайне редки. Например, в диване Хафиза все 40 газелей, имеющие подобную рифму, имеют реди́фы. Такое же положение подтвердилось и в диванах Аттара и Салмана Саведжи. Очевидно, поэты чувствовали акустическую бедность рифм подобной структуры и во всех случаях «обогащали» ее реди́фом.

Как выяснилось, в классической поэзии случаи безреди́фного применения подобных рифм минимальны. Это положение подтверждается нижепредставленной таблицей:

Автор	Общее количество газелей	Количество безреди́фных газелей с рифмой \bar{V}	%
Аттар	795	0	0
Низами	194	2	1,03
Саади	617	3	0,47
Руми	3305	101	3
Убайд	105	1	0,95
Салман	124	0	0
Хафиз	415	0	0
Джами	1596	16	1

В связи с этим вопросом выявилась еще одна закономерность: чем меньше количество слогов в рифме, тем чаще применяется реди́ф (см. сл. таблицу).

Автор вид рифмы	Общее количество газелей	Без редифа	С редифом
Аттар			
односложные	525	50/9,52%	475/90,18%
двусложные	255	160/62,74%	97/37,36%
трехсложные	14	14/100	0
Низами:			
односложные	117	17/14,53%	107/85,47%
двусложные	69	40/57,97%	29/42,03%
трехсложные	8	7/87,50%	1/12,50%
Саади:			
односложные	350	109/31,15%	241/68,85%
двусложные	325	207/63,72%	118/36,28%
трехсложные	20	19/95,00%	1/5,00%
Убайд Закани:			
односложные	68	9/13,24%	59/86,76%
двусложные	37	16/43,24%	21/56,76%
трехсложные	0	0	0
Салман Саведжи:			
односложные	258	54/20,93%	204/79,07%
двусложные	156	109/69,87%	47/30,13%
трехсложные	10	9/90,00%	1/10,00%
Хафиз:			
односложные	310	67/21,61%	243/78,39%
двусложные	171	95/55,55%	76/44,45%
трехсложные	6	5/83,33%	1/16,67%

Если из вышепредставленной таблицы выделить графу редифных газелей, то получится следующая картина:

Рифма	Частота редифа в %					
	Атт.	Низ.	Саади	У. З.	С. С.	Хаф.
односложная	90,48	85,47	68,25	86,76	79,07	78,68
двусложная	37,66	42,03	13,86	63,76	30,13	44,45
трехсложная	0	12,50	5,26	0	10,00	16,67

Следовательно, эту закономерность можно суммировать следующим образом: частотность редифа обратно пропорциональна количеству слогов рифмы.

Вместе с этим наблюдается явление, не лишенное определенного интереса: в редифных газелях тенденция сокращения рифмы ($R_1 > R_n$) замечается меньше. В них рифма равнослож-

на на протяжении всей газели. Это еще раз подтверждает тот факт, что редиф является эффективным средством «обогащения» рифмы и при его наличии нет надобности в применении других способов для той же цели.

Среди многогранных функций редифа особо значительной является его семантическая функция. Редиф часто служит лейтмотивом всего стихотворения, подчеркивает и акцентирует настроение и суть поэтического произведения. Эту важнейшую функцию редифа хорошо подметил И. С. Брагинский, дав исчерпывающий анализ семантического созвучия редифа с целым стихотворением на примере известной газели Саади¹.

В данной работе с этой же точки зрения рассматривается семантическая насыщенность редифов Рудаки, Омара Хайяма, Хафиза и др.

Глава VI

Идентичные структуры

В предыдущих главах были изучены в основном рифменные клаузулы, встречающиеся в персидской поэзии классического периода. В таких случаях основное внимание уделяется идентичности или сходности окончаний рифмующихся слов. Но в поэтической практике встречаются и такие случаи, когда идентичны не только окончания, а слова в целом. Тут уже решающим фактором является семантика рифмующихся слов. Если рифмующиеся слова идентичны и семантически, то мы имеем т. н. тавтологическую рифму; если же семантика слов различна — омонимическую.

В персидской традиционной поэтике детально была разработана поэтическая фигура «таджнис» (или «джинас») ², одной из разновидностей которой являлась омонимическая рифма (следовательно, понятие «таджниса» шире, чем понятие омонимической рифмы).

В данной работе исследованы все виды «таджниса, встречающиеся в классической поэзии. Для иллюстрации выразительности омонимической рифмы дается анализ мистической поэмы Аттара «Мантик-ат-тайр (Беседа птиц), в которой омонимическая рифма «си мург» (тридцать птиц) — «симург» (Симург — мифическая птица) — является семантическим ключом всего произведения.

Наряду с омонимическими рифмами в персидской поэзии часто встречаются и тавтологические рифмы. Несмотря на их

¹ И. С. Брагинский, Теория художественного перевода как наука, в кн.: Проблемы востоковедения, М., 1974, 446.

² Д. И. Кобидзе, Из истории грузинской и персидской поэтики, Труды ТГУ, т. 91, Серия востоковедения, III, 1960, 144—146 (на груз. яз.).

многочисленность, в особенности в газелях классического периода, этот вопрос в прагматике никогда не был предметом специального изучения.

Частое применение тавтологических рифм, если они не выполняют определенную семантическую функцию, безусловно, нежелательно и не может быть показателем высокого мастерства поэта.

Исходя из этого, особый интерес вызывали газели Хафиза, так как именно в его поэзии достиг этот жанр своего наивысшего расцвета. Частое употребление тавтологических рифм в поэзии Хафиза трудно расценить как недостаток его поэтического мастерства. Следовательно, закономерности, засвидетельствованные в диване великого лирика, не могут быть случайными.

В газелях Хафиза встречаются два типа применения тавтологических рифм: 1) когда рифмующееся слово первого полустишия (мисра) повторяется в каком-нибудь бейте той же газели, и 2) когда рифмующиеся слова повторяются лишь в четных полустишиях, т. е. в концах двух бейтов газели.

Общее число газелей Хафиза составляет 495. Из них тавтологические рифмы обнаруживаются в 197 газелях, составляющих 39,88% всего количества. Тавтологические рифмы I типа представлены в 190 случаях 38,38%, а II типа — в 7 случаях 1,42%. Из этих данных видно, что процент применения тавтологических рифм II типа настолько мал, что их можно считать исключением.

Особое внимание привлекает то обстоятельство, что все случаи использования тавтологических рифм II типа подтверждаются лишь в газелях с редифным окончанием. Это явление, по мнению автора, не может быть случайным. Дело в том, что редиф непосредственно примыкающий к рифмующемуся слову и составляющий вместе с ним клаузулу, как бы прикрывает эвфоническую и семантическую недостаточность, создающуюся наличием тавтологических рифм. Кроме того, редиф как художественный прием сам по себе, явление тавтологическое, в котором, однако, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, за подчеркнутым тождеством повторяющихся слов «раскрывается внутреннее многообразие внешне единых явлений»¹. Следовательно, наличие редифа, в газели уже настраивает читателя на восприятие закономерных повторов одного или нескольких слов в конце каждого бейта. Поэтому на фоне редифа тавтологичность рифмующихся слов приглушается и становится менее заметной.

Если 7 случаев употребления тавтологических рифм II типа в газелях Хафиза можно считать исключением, то 190 слу-

¹ Ю. М. Лотман, Лекции по структуральной поэтике, вып. I, Тарту, 1961, 83.

чаев применения тавтологических рифм I типа принимает характер закономерного явления, которое уже нельзя считать случайным. Количественное различие в данном случае указывает на качественную разнородность этих двух явлений.

Кроме дивана Хафиза, с этой точки зрения изучены диваны Аттара, Саади и Салмана Саведжи. Выяснилось, что случаи применения тавтологических рифм II типа в их газелях также минимальны (не превышают 1,50% всего количества газелей), а частота I типа так же превалирует, как и в диване Хафиза.

Исходя из этого положения основным вопросом исследования явилась проблема применения тавтологических рифм I типа.

В данной таблице показана частота тавтологических рифм I типа в газелях вышеупомянутых поэтов:

Автор	Общее количество газелей	Тавт. рифмы	%
Аттар	794	485	61,08%
Саади	637	240	37,67
Салман Саведжи	429	215	50,11
Хафиз	495	190	38,38

Из этой таблицы очевидно, что удельный вес тавтологических рифм в газели не так уж мал, чтоб можно было его игнорировать. Тем более, что этот факт подтверждается диванами таких мастеров газели, какими являются Аттар, Саади, Салман Саведжи и Хафиз.

С этой целью изучен также сборник «Персидские бессмертные газели» (غزلهای جاویدان پارسی) изданный в Тегеране в 1965 г. под редакцией Мортаза Теймури. В сборник вошло 562 газели 248 поэтов Ирана, признанные бессмертными шедеврами персидской лирики. Исследование интересующего нас вопроса дало почти тот же результат: 153 случая из 562 газелей, т. е. 27,22% всего количества. Нужно подчеркнуть факт, не лишенный определенного интереса: в процессе работы над вышеупомянутым сборником автор периодически подсчитывал получаемые результаты; выяснилось, что если частота тавтологических рифм в так называемом классическом периоде составляла 50—60% общего количества подсчитанных газелей, то в последующем, случаи применения тавтологических рифм встречались значительно реже и в конце составили лишь 27,22%. Думается, что это явление не случайное, так как после XIV—XV вв. поэты уделяли больше внимания чисто формальным вопросам стихотворной техники и факт постепенно-

го уменьшения числа тавтологических рифм выглядит закономерным.

Из всего вышесказанного можно заключить, что применение тавтологических рифм I типа в персидской газели считается вполне допустимым.

Интересно выяснить также каково соотношение между частотами рифмных и безрифмных тавтологических рифм. Изучение этого аспекта дало следующие результаты:

Автор	Колич. тавтолог. рифм	Без рифа		С рифом	
			%		%
Аттар	485	108	22,27	377	77,73
Саади	240	161	67,08	79	32,92
Салман Саведжи	215	84	39,07	131	60,93
Хафиз	190	67	35,26	123	64,74

Данная таблица свидетельствует о том, что частота тавтологических рифм с рифом превалирует над частотой аналогичных рифм с безрифмным окончанием. (Исключением является лишь диван Саади). Этот результат логичен, так как в персидской лирике газели с рифом составляют большинство и, кроме того, риф, как отмечалось выше, маскирует ту однообразность, которая создается наличием тавтологических рифм.

Наряду с изложенными вопросами нужно было выяснить также вопрос о месте тавтологических рифм в интересующей стихотворной форме; т. е. выяснить частоту локальности тавтологических рифм в порядковом ряду бейтной системы газели. Результаты даны в следующей таблице:

№ бейта	А т т а р		С а а д и		Салман Саведжи		Х а ф и з	
	колич.	%	колич.	%	колич.	%	колич.	%
1	2	3	4	5	6	7	8	9
I	—	—	—	—	—	—	—	—
II	107	22,06	13	5,41	45	22,33	32	16,85
III	76	15,67	29	12,03	41	19,07	35	18,43
IV	51	10,52	20	8,34	28	13,04	28	14,75
V	53	10,93	36	15,00	33	15,34	17	8,95
VI	42	8,66	28	11,67	26	12,10	21	11,05
VII	25	5,12	28	11,67	20	9,30	25	13,16
VIII	46	9,47	31	14,17	6	2,76	19	10,00

1	2	3	4	5	6	7	8	9
IX	37	7,63	16	6,66	7	3,26	9	4,75
X	9	1,86	23	9,60	3	1,40	2	1,06
XI	12	2,48	7	2,92	3	1,40	1	0,50
XII	6	1,23	4	1,66	—	—	1	0,50
XIII	11	2,27	—	—	—	—	—	—
XIV	3	0,62	1	0,41	—	—	—	—
XV	—	—	—	—	—	—	—	—
XVI	2	0,42	—	—	—	—	—	—
XVII	2	0,42	—	—	—	—	—	—
XVIII	1	0,20	—	—	—	—	—	—
XIX	—	—	—	—	—	—	—	—
XX	2	0,42	1	0,41	—	—	—	—

Как видно из этой таблицы, у тавтологических рифм I типа в газели нет определенного места, т. е. рифмующееся слово первого полустишия может повторяться в конце любого бейта. Можно было ожидать роста частотности тавтологической рифмовки в конечных бейтах, имеющего целью увеличение дистанции между повторными рифмующимися словами, но результаты дают обратную картину. В диванах Аттара, Салмана, Севеджи, и Хафиза именно на II и III бейты приходится 35—40% всего количества тавтологических рифм (у Саади на V и VIII). Эти результаты дают возможность заключить, что персидская литературная традиция допускала применение тавтологических рифм I типа даже в непосредственно друг за другом следующих бейтах.

Остается выяснить еще один вопрос: что является причиной той диспропорции между тавтологическими рифмами I и II типов, которая подтверждается в рассмотренных диванах? Ответ, по мнению автора, заключается в следующем: в персидской поэзии, так же как и в арабской, стихотворной единицей считается бейт, являющийся стихом, а не двустишием, как его часто ошибочно называют. Каждый бейт состоит из двух идентичных по размеру полустиший, т. е. мисра. Бейт пишется в одну строчку с маленьким интервалом между полустишиями. Употребление тавтологических рифм в концах бейтов нецелесообразно из-за опасности обеднения семантических функций рифмующихся стихотворных единиц. Поэтому случаи употребления тавтологических рифм II типа в персид-

¹ М.—Н. О. Османов, Синтаксическая структура бейта (на примере «Дивана» Хафиза), в сб. Проблемы восточного стихосложения, М., 1973, 60.

ких газелях классического периода крайне редки. А что касается тавтологических рифм I типа, то в данном случае мы имеем дело с совершенно отличной структурой. Рифмующееся слово первого полустишия находится в середине стихотворной конструкции и его повтор в бейтном ряду, создающем клаузулу, считается допустимым.

Монография заканчивается выводами и общей таблицей классификации структурных разновидностей персидских рифм.

ბავშვანებულ ლიტერატურის სია

1. ბარამიძე ალ., შოთა რუსთაველი და მისი პოემა, თბ., 1966.
2. ბარდაველიძე ჯ., ქართული ხალხური ლექსწყობის საკითხები (რეფრენი, სტროფი, რითმა), თბ., 1960.
3. ბერიძე ფ., რითმა და რიტმი ლირიკაში, „ცისკარი“, № 2, 1966.
4. გაფრინდაშვილი ვ., რითმა და ასონანსი, ჟურნ. „მშვილდოსანი“, № 1, 1920.
5. გაწერელია აკ., ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან, თბ., 1938.
6. გაწერელია აკ., ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953.
7. გაწერელია აკ., ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი, თბ., 1974.
8. გვახარია ალ., რუდაქის პოეტიკა, კრებ. „რუდაქი“, თბ., 1957.
9. გვახარია ალ., იოსებ ზილიხანიანის ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები, თბ., 1958.
10. გვახარია ალ., შინაგანი რითმის ისტორიიდან, კრებ. ძველი ქართული მწერლობის საკითხები, II, თბ., 1964.
11. გორგაძე ს., ქართული ლექსი, თბ., 1930.
12. ვირსალაძე ელ., ლირიკა კრებ. „ქართული ხალხური პოეტური მემკვიდრეობა“, II, თბ., 1968.
13. თ'ემურაზ I, ალ. ბარამიძისა და გ. ჭაკობიას რედაქციით, თბ., 1934.
14. იმნაიშვილი ი., ქართული რითმის ფონეტიკური და მორფოლოგიური შედგენილობა, I, თანდებულებანი რითმები, ა. ს. პუშკინის სახ. თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომები, ტ. IX, თბ., 1952.
15. იმნაიშვილი ი., ქართული პოეტური ენის საკითხები, თბ., 1966.
16. ინგოროყვა პ., ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, „მნათობი“, № 4, 1939.
17. „იოსებ ზილიხანიანის ქართული ვერსიები“, ნაწ. I, თბ., 1927.
18. კვიციანიშვილი ე., რითმის ფუნქციური დანიშნულება, „ცისკარი“, № 2, 1969.
19. კვიციანიშვილი ე., ვაჟა-ფშაველას რითმა, თბ., 1971.
20. კეკელიძე კ., მთარგმნელობითი მეთოდი ძველ ქართულ ლიტერატურაში და მისი ხასიათი, „ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. VII, თბ., 1951.
21. კობიძე დ., ახალი სპარსული ლიტერატურა, I, თბ., 1946.
22. კობიძე დ., მუხამბაზი, „ახალგაზრდა სტალინელი“, 11 თებერვალი, 1955.
23. კობიძე დ., შაჰ-ნამეს ქართული ვერსიების სპარსული წყაროები, თბ., 1959.
24. კობიძე დ., ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, თსუ შრომები, ტ. 91, 1960.
25. კობიძე დ., ჩარხებრ მბრუნავი ლექსი გ. ტაბიძის პოეზიაში, „დროშა“, № 12, 1967.
26. კობიძე დ., ქართული და სპარსული პოეტიკის ისტორიიდან, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბ., 1969.

27. კობიძე დ., გ. ტაბიძე და აღმოსავლური ლექსთწყობის საკითხები, ქართულ-სპარსული ლიტერატურული ურთიერთობანი, თბ., 1969.
28. მაკავარიანი გ., ნეზიერიძე გ., მორფოლოგია, კრებ. ენათმეცნიერების შესავლის საკითხები, გ. ახვლედიანის რედაქციით, თბ., 1972.
29. მეტრეველი ელ., რამდენიმე საკითხი ნიზამისა და რუსთაველის ლიტერატურული ურთიერთობიდან (საკანდიდატო დისერტაცია), თბ., 1946.
30. მიქაძე გ., ქართულ ლექსთა სახეები. ნარკვევები ქართული პოეტიკის ისტორიიდან, თბ., 1974.
31. ფირცხალაიშვილი რ., ვეფხისტყაოსნის რითმის ზოგიერთი საკითხი, „ქართული ლიტერატურის საკითხები“, თბ., 1968.
32. ყაუხჩიშვილი ს., ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1949.
33. შაპნაშვილი ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, იუსტ. აბულაძის რედაქციით, ტ. I, თბ., 1916..
34. შაპნაშვილი, ქართული ვერსიები, ი. აბულაძის, ალ. ბარამიძის, პ. ინგოროყვას, კ. კეკელიძის, ა. შანიძის რედაქციით, ტ. II, თბ., 1934.
35. ჩხეკელი თ., მთარგმნელისაგან, წიგნში: ბოძიუ-ი, ლექსები, თბ., 1956.
36. ცაიშვილი ს., ზოგიერთი საკითხი რითმის ისტორიიდან, „მნათობი“, № 1, 1959.
37. ციციშვილი ნ., შვიდი მთები, კ. კეკელიძის რედაქციით, თბ., 1930.
38. წერეთელი გ., სემიტიკური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიისათვის, თსუ მოხსენებათა კრებული, № 1, თბ., 1947.
39. წერეთელი გ., მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში, თბ., 1973.
40. ქიქინაძე კ., ქართული რითმა, „ქართული მწერლობა“, № 1—2, 1929.
41. ხილია ა., ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი ცნებები, თბ., 1971.
42. ხინთიბიძე ა., ლექსმცოდნეობის საკითხები, თბ., 1965.
43. ხინთიბიძე ა., შიღარითმა ვეფხისტყაოსანში. წიგნში: „ვეფხისტყაოსნის პოეტიკიდან“, თბ., 1969.
44. ხინთიბიძე ა. აკაკის რითმა, თბ., 1972.
45. ხინთიბიძე ა., რითმა, კრებ. „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“, თბ., 1972.
46. ხინთიბიძე ა., წინასიტყვაობა, წიგნში: „ვეფხისტყაოსნის რითმათა სიმფონია“, თბ., 1972.
47. ხუბუა მ., სარიტმო ერთეულებისათვის სპარსულ ბაჰეთეში, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შობაზე, ტ. IV, № 5, 1943.
48. Абрамович Г., Введение в литературоведение, М., 1956.
49. Азер А. А., Персидское стихосложение и рифма (Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук), М., 1967.
50. Азер А. А., Рифма персидского стиха, в сб. «Проблемы восточного стихосложения», М., 1973.
51. Алъвинг А., Введение в стиховедение, М., 1931.
52. Асеев Н., Наша рифма, в книге «Дневник поэта», Л., 1929.
53. Барашков И., Аллитерационная форма стиха и ее влияние на смысловое значение некоторых слов, Труды Института языка, литературы и истории Якутского филиала СО АН СССР, вып. 1 (6), 1959.

54. Бертельс А. Е., Примечания, в кн. Вахид Табризи, Джем' и Мухтасар, М., 1959.
55. Бертельс Е. Э., От редакции, в кн. Б. И. Сирус, Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953.
56. Бертельс Е. Э., История персидско-таджикской литературы, М., 1960.
57. Богатырев П. Г., Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре, в кн. «Славянские литературы», IV, Международный съезд славистов, Прага, 1968, Доклады советской делегации, М., 1968.
58. Боронина И., Японская поэтика, в кн. Словарь литературоведческих терминов, М., 1974.
59. Брагинский И. С., Из истории таджикской народной поэзии, М., 1956.
60. Брагинский И. С., Комментарии, в кн. Ян Рипка, История персидской и таджикской литературы, М., 1970.
61. Брагинский И. С., Проблемы востоковедения, М., 1974.
62. Брик О. М., Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха), «Поэтика», I—II, Петроград, 1919.
63. Бродявский М., Руководство к стихосложению, СПб., 1895.
64. Брюсов В., О рифме, в журн.: «Печать и революция» № 1, 1924.
65. Брюсов В., Избранные сочинения в двух томах, т. II, М., 1955.
66. Быков Г., О принципах составления и плане современного словаря рифм русского языка, Доклады и сообщения филолог. фак-та МГУ, 1948, вып. 7.
67. Виноградов В. В., Теория литературы, М.—Л., 1935.
68. Виноградов В. В., Стилистика, Теория поэтической речи, Поэтика, М., 1963.
69. Востоков А., Опыт о русском стихосложении, СПб., 1817.
70. Вышеславский А., О поэтическом новаторстве Маяковского, «Советская Украина», Киев, № 7, 1953.
71. Гаспаров М. Л., Статистическое обследование русского трехударного дольника, «Теория вероятностей и ее приложения», т. 8, вып. I, 1963.
72. Гаспаров М. Л., К семантике дактилической рифмы в русском хоре, в сб. «Slavic Poetics», Hague 1973.
73. Гаспаров М. Л., Современный русский стих, Метрика и ритмика, М., 1974.
74. Гаффаров М. А., Персидско-русский словарь, т. II, М., 1928.
75. Гиунашвили Дж., О сочетаниях типа С С С в современном персидском языке, კრებ. თბილისის უნივერსიტეტი გიორგი ახვლედიანს, თბ., 1969.
76. Гончаров Б. П., Звуковая организация стиха и проблемы рифмы, М., 1973.
77. Гончаров Б. П., Рифма, в кн. Словарь литературоведческих терминов, М., 1974.

78. Долежал Л., Вероятностный подход к теории художественного стиля, журн.: «Вопросы литературы», № 2, 1964.
79. Жирков Л., Персидский язык, элементарная грамматика, М., 1927.
80. Жирмунский В., Поэзия Ал. Блока, Петербург, 1922.
81. Жирмунский В., Рифма, ее история и теория, Петроград, 1923.
82. Жолоковский А., Щеглов Ю., Структурная поэтика — порождающая поэтика, журн.: «Вопросы литературы», № 1, 1967.
83. Залеман К. Г., Жуковский В. А., Краткая грамматика новоперсидского языка, с приложением метрики и библиографии, СПб., 1890.
84. Зарецкий Б., Время обратиться к новой цели, журн.: «Вопросы литературы», № 10, 1967.
85. Зелинский К., Поэзия как смысл, М., 1929.
86. Зехни Т. Н., Санъатхон баден дар шерън тоҷики, Сталинобод, 1960.
87. Иванов В. В., О применении точных методов в литературоведении, журн.: «Вопросы литературы», № 10, 1967.
88. Квятковский А., Поэтический словарь, М., 1966.
89. Коган Л., Сохнет ли сокол без змеи?, журн.: «Вопросы литературы», № 1, 1967.
90. Коган П., Теория словесности, М.—Пг., 1915.
91. Колмогоров А. Н., Прохоров А. В., О дольнике современной русской поэзии, журн.: «Вопросы языкознания», № 1, 1964.
92. Колмогоров А. Н. Пример изучения метра и его ритмических вариантов, Сб., «Теория стиха», Л., 1968.
93. Корш Ф. Е., Стихосложение, кн.: Грамматика персидского языка, составленная Мирзою-Джафаром с участием Ф. Е. Корша, изд. II, М., 1901.
94. Лисевич И., Китайская поэтика, в кн.: Словарь литературоведческих терминов, М., 1974.
95. Ломипадзе С., Верна ли точность? журн.: «Вопросы литературы», № 10, 1967.
96. Лотман Ю. М., Лекции по структуральной поэтике, Труды по знаковым системам, I, Тарту 1964.
97. Лотман Ю. М., Литературоведение должно быть наукой, журн.: «Вопросы литературы», № 1, 1967.
98. Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970.
99. Марр Н. Я., Древнегрузинские описцы, Тексты и розыскания по армяно-грузинской филологии, IV, Петербург, 1902.
100. Маяковский В., Как делать стихи, М., 1952.
101. Метченко А., Поэт-новатор, «Волжская повесть», Куйбышев, № 9, 1940.
102. Миллер Б. В., Персидско-русский словарь, М., 1953.
103. Мирзоев А. М., Рудаки и развитие газели, Сталинабад, 1958.
104. Никитина В. Б., Древнеиранская литература, в кн.: «Литература Древнего Востока», М., 1962.
105. Никитина В. Б., К постановке некоторых проблем в изучении классической поэтики иранских народов, в сб.: Иранская филология, М., 1971.

106. Овсянников-Куликовский Д., Теория прозы и поэзии, М., 1908.
107. Османов М.—Н. О., Спштаксическая структура бейта (на' примере «Дипана» Хафиза) в сб.: «Проблемы восточного стихосложения», М., 1973.
108. Османов М.—Н. О., Стиль персидско-таджикской поэзии, М., 1974.
109. Орагвелидзе Г., О некоторых функциях рифмы в поэзии Маяковского, Сообщения АН СССР, Тб., 1963, т. 31, № 1.
110. Палневский П. О., О структурализме в литературоведении, жур.: «Знамя», № 12, 1963.
111. Персидско-русский словарь в двух томах, под редакцией Ю. А. Рубинчика, М., 1970.
112. Поспелов Г., Теория литературы, М.-Л., 1940.
113. Прохоров А., Математический анализ стиха, журн.: «Наука и жизнь», № 6, 1964.
114. Расторгуева В. С., Краткий очерк персидского языка, в кн.: Б. В. Миллер, Персидско-русский словарь, М., 1953.
115. Рубинчик Ю. А., Грамматический очерк персидского языка, в кн.: Персидско-русский словарь в двух томах, т. II, М., 1970.
116. Самойлов Д., Книга о русской рифме, М., 1973.
117. Сапаров М., Три «структурализма» и структура произведения искусства, журн.: «Вопросы литературы», № 1, 1967.
118. Сирус Б. И., Рифма в таджикской поэзии, Сталинабад, 1953.
119. Стеблин-Каменецкий: М. Н., Старшая Эдда (стихосложение), в кн.: Старшая Эдда, М.-Л., 1963.
120. Табатабани А., Заметки о рифме в «Шах-Наме», в сб.: «Проблемы восточного стихосложения», М., 1973.
121. Табризи Вахид, Джем'н мухтассар, М., 1959.
122. Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1959.
123. Тимофеев Л. И., Сорок лет спустя, журн.: «Вопросы литературы», № 4, 1963.
124. Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1971.
125. Тогуй-Оол, А. С., Опыт исследования тувинского стихосложения, Ученые записки Тувинского научно-исследовательского института языка, литературы и истории, вып. 1, 1953.
126. Томашевский Б. В., К истории русской рифмы, Труды отдела новой русской литературы Пушкинского дома АН СССР, т. I, 1948.
127. Томашевский Б. В., Стилистика и стихосложение, Л., 1959.
128. Томашевский Б. В., Стих и язык, М.-Л., 1959.
129. Тредяковский В., Новый и краткий способ к сложению российских стихов, СПб., МДСС XXXV.
130. Тренин В., В мастерской стиха Маяковского, М., 1937.
131. Трубецкой Н. С., Основы филологии, М., 1960.
132. Туфанов А., К зауми, Фонетическая музыка и функции согласных фонем, Петроград, 1924.
133. Тынянов Ю., Проблема стихотворного языка, М., 1965.

134. Фрумкина Р. М., Применение статистических методов в изучении языка, Сб., «О точных методах исследования языка», М., 1961.
135. Фрумкина Р. М., Статистические методы изучения лексики, М., 1964.
136. Федоренко Н. Т., «Книга песен», в кн. «Шицзин», М., 1957:
137. Федоренко Н. Т., Предисловие, в кн. Антология китайской поэзии, т. I, М., 1957.
138. Хамраев М. К., Основы тюркского стихосложения, Алма-Ата, 1963.
139. Холщевников В. Е., Основы стиховедения, Русское стихосложение, Л., 1972.
140. Хусайнов Г. Б., К вопросу о башкирском стихосложении, в сб. «Вопросы башкирской филологии», М., 1959.
141. Чеплеевич Э., Целостен ли структурный анализ? журн.: «Вопросы литературы», № 7, 1974.
142. Шебуев Н., Версификация, М., 1913.
143. Шенгели Г., Практическое стиховедение, М., 1923.
144. Шенгели В., Техника стиха, М., 1960.
145. Шепилова Л., Введение в литературоведение, М., 1956.
146. Штокмар М., О стиховой системе Маяковского, М., 1952.
147. Штокмар М., Рифма Маяковского, М., 1958.
148. Шульговский А., Теория и практика поэтического творчества, СПб., 1914.
149. Щербак А., Соотношение аллитерации и рифмы в тюркском стихосложении, «Народы Азии и Африки», № 2, 1961.
150. Эйхенбаум Б., О звуках в стихе, В кн.: «Сквозь литературу», Л., 1924.
151. Эрмилова Е., Поэзия и математика, журн. «Вопросы литературы», № 3, 1962.
152. Якобсон Р. О., Поэзия грамматики и грамматика поэзии, в сб.: Poetics, Poetyka. Lomuka, 1963.
153. Якобсон Р. О., Проблемы славянского литературоведения, фольклористики и стилистики, IV международный съезд славистов, «Материалы дискуссии», I, М., 1962.
154. Arberry A. Classical Persian Literature, Lond., 1958.
155. Beare W. Latin Verse and European Song, London., 1957.
156. Benveniste E. Le memorial de Zarer, Poème pehlevi mazdeen. Journal asiatique, CCXIX, 1932.
157. Blochmann H. The Prosody of the Persiens, Calcutta, 1872.
158. Browne E. A Literary History of Persia, III, Cambridge, 1928.
159. Dawlatshah. The Tadhkiratu' sh-Shuara...of dawlatshah... ed. by E. Browne (Gibb Memorial Series), London-Leide, 1901.
160. Dolezel L. The Prague School and the Statistical Theory of Poetic Language, "Prague Studies in Mathematical Linguistics", 2. Praha, 1967.
161. Draper J. The Origine of Rime, „Revue de Litteratur comparée“, N- I, Paris, 1937.
162. Ehrenberg A. Studien zur Theorie des Reims, Zürich, 1898.

163. Etthe H. Neupersische Literatur, Grundriss der iranischen Philologie B' II, Strassburg, 1894—1904.
164. Garsin de Iassi M. Rétorique et prosodie des langues de l'Orien, musucman, Paris, 1873.
165. Gummere F. The Beginning of poetry, N. Y., 1901.
166. Hening W. A Pahlavi Poem, BSOAS, XII, 3, 1950.
167. Horn P. Geschichte der persischen Literatur, Leipzig, 1909.
168. Jakobson R. Linguistics and Poetics, Style in Language, N. Y., 1960.
169. Lehmann W. The Alliteration of old Saxson Poetry, Oslo, 1953.
170. Lenz H. The Physical Basis of Rime, Lond., 1959.
171. Massing W. Über Ursprung und Verbreitung des Reims, Dorp., 1866,
172. Rypka J. Dejny perské a tadzické literatury, Praha, 1956.
173. Rypka J., Iranische Literaturgeschichte, Leipzig, 1959.
174. Saporta S. The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language, Style in Language, N- Y. 1960-
175. Shipley J. Dictionary of World Literature, N. Y., 1953.
176. Slankiewich E. Linguistics and the Style of Poetic Language. Cambridge, Massachusetts, 1966.
177. Ullman St. Language and Style, Oxford, 1964.
178. Verrier P. Le vers Français. v. I, Paris, 1931.
179. Weller H. Anahita. Grundlegendes zur arischen Metrik, Stuttgart, Berlin, 1938.
180. Wellex R. and Warren A. Theory of Literature, N. Y. 1959.
181. پرویز نائل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول
اوزان غزل، تهران، ۱۳۲۹
182. حسن عمید، فرهنگ نو، تهران، [بی تاریخ]
183. دیوان ابو سعید ابو الخیر، جمع آوری سعید نفیس، تهران، ۱۳۳۴
184. دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، با اهتمام محمد قزوینی
و دکتر قاسم غنی، طهران، ۱۳۲۰
185. دیوان خواجه حافظ شیرازی، با مقدمه و تصحیح سید ابو القاسم
انجوی شیرازی، تهران ۱۳۴۵
186. دیوان عمیق بخاری، با مقدمه و تصحیح سعید نفیس، تهران، ۱۳۳۹
187. دیوان فرید الدین عطار نیشابوری، با مقدمه و تصحیح سعید نفیس،
تهران، ۱۳۳۹
188. دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی، با مقدمه و تصحیح سعید نفیس،
تهران، ۱۳۳۸

189. دیوان کامل جامی، با اهتمام هاشم رضی، تهران ۱۳۴۱
190. رباعیات عمر خیام با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران، ۱۳۰۵
191. رشید الدین وطواط، حدائق السحر فی دقائق الشعر، باهتمام عباس اقبال، تهران، ۱۳۱۶
192. زهرای خانلری، راهنمای ادبیات فارسی، تهران، ۱۳۴۱
193. سعید نفیسی، فرهنگ فروغی فارسی، تهران، ۱۳۴۵-۱۹۶۶
194. شاهنامه فردوسی، متن انتقادی، مسکو، جلد ۱-۹، ۱۹۶۰-۱۹۸۱
195. شمس الدین محمد بن قیس الرازی، المعجم فی معایر اشعار العجم، باهتمام محمد قزوینی، تهران، ۱۳۳۸
196. طربخانه، رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری، تالیف یاراحمد بن حسین رشیدی تبریزی، تهران، ۱۳۸۲
197. غزلیات جاودان پارسی، تالیف مرتضی تیموری، تهران، ۱۳۴۴
198. فرهنگ آموزگار، تالیف حبیب الله آموزگار، چاپ سوم، تهران، ۱۳۳۳
199. کلیات سلمان ساوجی، با مقدمه و تصحیح اوستا، تهران [بی تاریخ]
200. کلیات عیید زاکانی، باهتمام پرویز انابکی، تهران، ۱۳۲۱
201. کلیات دیوان شمس تبریزی، با تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۴۵
202. کلیات سعدی، با تصحیح محمد علی فروغی، تهران، ۱۳۴۱
203. کمال خجندی، اشعار منتخب، استالین آبار، ۱۹۵۹
204. محمود نشاط، زب سخن یا علم بدیع پارسی، تهران، ۱۳۴۲
205. مجید یکنائی، نوپردازی در نقد شعر و سخن سنجی، تهران ۱۳۲۸
206. محمد بن عمر الردیوانی، ترجمان البلاغه، الاستانبول، ۱۳۴۲
207. *საქართველოს სასაგებოებო მემკვიდრეობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერი: P-223.* — کتاب علم قافیه

პირთა საძიებელი*

- აბრამოვიჩი გ. 8
 აბულაძე იუსტ. 20
 აზერი ა. ა. 27, 41—46; 69, 83, 97, 112, 136
 ათთარი ფერიდ ედ-დინ 50, 51, 52, 56, 58, 86, 87, 88, 97, 102, 103, 104, 111, 116, 117, 118, 137, 139, 143, 144, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160
 ალინგი ა. 8
 ამუზგარი ჰაბიბ ულ-ლაჰ 85
 ანვარი 142
 არბერი ა. 25
 არ-რაზი ყაის 26, 109
 არ-რადუინი მუჰამედ 26, 136
 არჩილ მეფე 13
 ასევეი ნ. 13
 ახვლედიანი გ. 48

 ბალმონტი კ. 11
 ბარათაშვილი ნ. 10, 11, 13
 ბარამიძე ალ. 11, 21
 ბარაშკოვი ი. 16
 ბარდაველიძე ჟ. 22
 ბერიძე ფ. 11
 ბერტელსი ე. ე. 18, 25, 26, 33, 40, 73, 136, 149
 ბესიკი 13
 ბენენისტი ე. 18
 ბიერი 3, 17, 18
 ბიკოვი გ. 13
 ბლოხმანი ჰ. 25, 32
 ბო ძაღ-ი 19
 ბოგატირევი პ. გ. 22
 ბორონინა ი. 5
 ბრაგინსკი ი. ს. 18, 25, 100
 ბრაუნი ე. 25
 ბრიკი თ. შ. 13

 ბრიუსოვი ვ. 9
 ბროდოვსკი შ. 8
 ბუხარაი ამიყ 97, 153

 ბანჯელი ნიზამი 61
 გარსენ დე ტასი 25
 გასპაროვი შ. ლ. 23
 გაფაროვი შ. ა. 44
 გაფრინდაშვილი ვ. 11, 14
 გაწურელია ა. 11, 17, 21, 24
 გეაზარია აღ. 11, 21, 28
 გიუნაშვილი ჟ. 69
 გონჩაროვი ბ. პ. 8, 10, 11, 12
 გორგაძე ს. 11, 14
 გრიშაშვილი ი. 14
 გუმეირი ფ. 6
 გურამიშვილი დ. 13
 დეკლევევი მირ შამს ედ-დინ 25
 დოლევალი დ. 23
 დრიჟიერი ჟ. 18
 დუ ფუ 19
 ნიხნბაუმი ბ. 13
 ერმილოვი ე. 24
 ეთე პ. 25
 ერენბურგი ა. 6
 შარენი ა. 6
 ვათვათი რაშიდ ედ-დინ 26, 44, 136
 ვან ვეა 19
 ვერიე პ. 22
 ველექსი რ. 6
 ვილერი პ. 18
 ვილმანი სტ. 23
 ვინოგრადოვი ვ. ვ. 24
 ვინოგრადოვი ი. 8
 ვირსალაძე ელ. 22
 ვიშესლავესკი ლ. 13
 ვოსტოკოვი ვ. 7

* შეადგინა ლ. გამცემელიძემ.

ზალემანი კ. გ. 46, 75, 120
ზარეცი ბ. 23
ზაქანი 50, 51, 52, 56, 97, 102, 103,
104, 137, 143, 153
ზელინსკი კ. 9
ზეპნი თ. 26

შამათაბაი ა. 27
თაბრიზი ვაჰიდ 82, 108, 136

იაკობსონი რ. ო. 6, 23
იამინი იბნ 108
იაშვილი პ. 14
ივანოვი ვ. ვ 23
იმნაიშვილი ი. 11
ინგოროცვა პ. 11, 21

ბეკელიძე კ. 21
კვიატკოვსკი ა. 8, 43
კვიტაიშვილი ე. 11
კობიძე დ. 11, 21, 25, 27, 119
კოგანი პ. 8, 23
კოლმოგოროვი ა. ნ. 23
კორში თ. ე. 76
კობტეიშვილი ვ. 119

ლეონიძე გ. 14
ლემანე ვ. 17
ლიბო 19
ლისევიჩი ი. 19
ლომინაძე ს. 23
ლოტმანი ი. 12, 16, 23, 24, 98, 157
ლუქარი ღაზვანი 84

მაიაკოვსკი ვ. 9, 10, 11, 13
მანუჩეპრი '142
მარი ნ. ო. 11
მანსურა ემირ აჰმად 84
მას'ული სულთან 81
მაქაეარაიანი გ. 48
მენ ხაო უანი 19
მეტრეველი ე. 27
მეტრენკო ა. 13
მილერი ბ. ვ. 44, 75
მინორი ი. 7, 8
მირზოევი ა. 26
მიქაძე გ. 11

ნებიერიძე გ. 48
ნიკიტინა ე. ბ. 18, 47, 136

ნიზამი 56, 97, 102, 103, 104, 143, 145,
153, 155

ოქსინიკო-კულიკოვსკი დ. 8
ომილი ჰასან 85
ორაგველიძე გ. 13
ორბელიანი გრ. 13
ოსმანოვი მ. ნ. 27, 119, 160

პალიევსკი პ. ო. 23
პასტერნაკი ბ. 11, 13
პოსპელოვი გ. 8
პროხოროვი ა. 23

შირკოვი ლ. 75
ეირმუნსკი ვ. 6, 8, 9, 14, 17, 44, 67
ჟოლკოვსკი ა. 23
ჟუკოვსკი ვ. ა. 46, 75, 120

რასტორგუევა ე. ს. 75
რიკა იან 18, 25, 30, 120
რუბინჩიკი ი. ა. 44, 75
რუდაქი 156
რუმი ჭელალ ედ-დინ 50, 51, 52, 59,
61, 84, 86—90, 102, 137, 139, 144
რუსთაველი შოთა 13, 21

საალი აბუ 50, 51, 52, 56, 59, 60, 86—89,
102, 103, 104, 109, 116, 117, 118,
130, 137, 139, 142, 143, 144, 153,
154, 155, 158, 159
სავეჯი სელმან 50—52, 56, 84, 97,
102—104, 116—118, 137, 143, 153,
155, 158, 159, 160

სალმანი მას'ულ სად 81, 97, 139, 154,
160

სამოილოვი დ. 12, 22
საპაროვი მ. 23
საპორტა ს. 23
სირუსი ბ. ი. 26, 27, 36, 39, 40, 44, 46,
75, 76, 83, 90, 136
სტანკევიჩი ს. 23
სტებლინ-კამენეცკი მ. ი. 16
სულთან-მალეჟი 81

ტაბიძე გ. 14, 27
ტაბიძე ტ. 14
ტიმოფეევი ლ. ი. 5, 9, 24
ტინიანოვი ი. 16
ტობლერი ა. 7

- ტოგუი-ოოლი ა. ს. 16
 ტომაშეესკი ბ. ე. 9, 12
 ტრედიაკოვსკი ვ. 7
 ტრენინი ვ. 13
 ტრუბეცკოი ნ. ს. 47
 ტურაევი ს. ვ. 5
 ტუფანოვი ა. 13
 ზედორენკო ნ. ტ. 19
 ფირდოუსი 97, 153
 ფირცხალაიშვილი რ. 11
 ფრუმკინა რ. მ. 23
 შაისი შამსე 31, 32, 36, 39, 44, 81, 84, 136
 ყაუხჩიშვილი ს. 17
 შანიძე ა. 21
 შებუევი ნ. 8
 შენგელი გ. 8
 შენა უე 19
 შეპილოვი ლ. 8
 შირაზი სეიდ აბულყასემ ინჯუ 84
 შტოკმარი მ. 13
 შულგოვსკი ნ. 8
 შჩეგლოვი ი. 23
 შჩერბაკოვი ა. 16
 ჩეპლევიჩი ე. 24
 ჩხენკელი თ. 19
 ცაიშვილი ს. 11
 ცვეტაევა მ. 13
 ციციშვილი ნ. 21
 წერეთელი გ. 11, 70, 78, 119
 შილაია ა. 11, 14
 კიკინაძე კ. 11
 ხაშრაევი მ. კ. 16
 ხანლარი ფარვიზ ნათელ 26, 72
 ხაიამი ომარ 98, 127, 153, 156
 ხინთობიძე ა. 11, 12, 14, 15, 16, 43
 ხლებნიკოვი ვ. 11, 13
 ხოლშჩევენკოვი ვ. ე. 8
 ხოჯენდი ქამალ 50, 51, 52, 137
 ხუბუა მ. 27
 ხუსაინოვი გ. ბ. 17
 ჯაკობია გ. 21
 ჯამი აბდ ორ-რაჰმან 25, 32, 33, 50, 51, 52, 60, 86, 87, 88, 97, 102, 136, 137, 139, 153, 154
 ჰაფეზი შამს ელ-დინ მუჰამად 50, 51, 52, 56, 60, 61, 86—90, 93, 97, 100, 102, 103, 104, 108, 113, 116, 117, 118, 127, 137, 139, 140, 143, 144, 153—160
 პენინგი ვ. 18
 პორნი პ. 25

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შ ე ს ა ვ ა ლ ი	5
თ ა ვ ი I. სპარსული რითმის ტრადიციული თეორია და მისი ახლებური გააზრების ცდები	30
თ ა ვ ი II. სპარსული კლასიკური რითმის ფონეტიკური სტრუქტურა	49
თ ა ვ ი III. სპარსული კლასიკური რითმის მორფოლოგიური სტრუქტურა.	65
თ ა ვ ი IV. სპარსული კლასიკური რითმის მეტრული სტრუქტურა	69
თ ა ვ ი V. რედიფის სტრუქტურა	79
თ ა ვ ი VI. იდენტური სტრუქტურები	106
 და ს კ ე ნ ე ბ ი	 122
რუსული რეზიუმე	133
დამოწმებული ლიტერატურის სია	162
პირთა საძიებელი	170

გამომცემლობის რედაქტორი ა. კაკაბაძე

მხატვრული რედაქტორი ი. ჩიქვინიძე

ტექნიკური რედაქტორი ა. ოშიაძე

კორექტორი ც. მოლოდინი

სბ № 1001

გადაეცა წარმოებას 3.12.84. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 20.12.85. უე 15733. საბეჭდი ქალაქი 60X90¹/₁₆. პირობითი ნაბეჭდი თაბახი 11. სააღრიცხვო-საგამომც. თაბახი 10, 06, ტირაჟი 500.

შეკვეთა № 1410. ფასი 1 მან. 60 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14.
Издательство Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
თბილისი, 380028, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1.
Типография Тбилисского университета,
Тбилиси, 380028, пр. И. Чавчавадзе, 1.