საქართველოს სსრ განათლების სამინისტრო

აკაკი გაწერელია

ქართული ლექსი

მასვილი. რიტმი. რითმა.
სტროფი.

გამოცემა მეორე

საპედაგოგიო-საშუალო სკოლის გამომცემლობა
თბილისი 1955

რედაქტორი შოთა ძიძიგური

ს ა რ ჩ ე ვ ი

გვ.

შ ე ს ა ვ ა ლ ი 5

თ ა ვ ი პ ი რ ვ ე ლ ი: მ ა ხ ვ ი ლ ი

§ 1. მახვილის ცნებისათვის (30—32); § 2. მახვილი ქართულ ენაში (32—34); § 3. ერთმარცვლიანი სიტყვები (34—38); § 4. ორმარცვლიანი სიტყვები (38—39); § 5. სამმარცვლიანი სიტყვები (39—40); § 6. ოთხმარცვლიანი სიტყვები (40—41); § 7. ხუთმარცვლიანი სიტყვები (41—43); § 8. ექვსმარცვლიანი სიტყვები (43—44); § 9. შვიდ- და მეტ მარცვლიანი სიტყვები (44—45); § 10. კომპოზიტები. შერწყმული სიტყვები (45—46); § 11. დიფთონგები. ნახევარხმოვნები (46—47); § 12. აქცენტური პარალელები (48—51); § 13. მახვილის გადაადგილება (51—55); § 14. ქართული მეტრული მახვილი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით (55—57).

თ ა ვ ი მ ე ო რ ე: რ ი ტ მ ი

§ 1. რიტმის ცნებისათვის (58); § 2. რიტმის ფაქტორები (59); § 3. მეტრის (საზომის) ცნებისათვის (59—60); § 4. მეტრული სქემა და ტერფი (60—62); § 5. ტერფის გვარები. ა. ქორე (62—63); § 6. ბ. დაქტილი (63—65); § 7. გ. მეორე პეონი (65—66); § 8. ანაკრუზა და კლაუზულა (66—71); § 9. ცეზურა (71—73); § 10. რიტმი და სიტყვა (73—81); § 11. გადატანა (enjambement) (81); § 12. რიტმი და ინტონაცია. ტემპი (81—90).

თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ე: რ ი თ მ ა

§ 1. რითმის ცნებისათვის. რითმის კლასიფიკაცია (91—93); § 2. რითმა და მეტრი (93—98); § 3. რითმის ადგილი ტაეპსა და სტროფში (98—103); § 4. რითმის ევფონია (რითმის ჟღერითი შემადგენლობა) (103—108); § 5. რითმა და სიტყვა (108—116); § 6. ქართული რითმის ისტორიისათვის (116—128).

თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ე: ს ტ რ ო ფ ი

§ 1. სტროფის ცნებისათვის. სტროფის ძირითადი სახეები (124—126); § 2. სტროფის აგებულება (126—128); § 3. ქართული სილაბური ლექსის სტროფი. ურითმო იამბიკო. (128—134); § 4. რითმიანი იამბიკური სტროფები (134—136); § 5. კლასიკური პერიოდის (XI—XII სს.) ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის

ტროფი (136—138); § 6. აღორძინებისა პერიოდისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის" ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფები (138—162); § 7. რეფრენი (162—166).

თ ა ვ ი მ ე ხ უ თ ე: ს ა ზ ო მ ე ბ ი

(დ ა მ ა ტ ე ბ ა)

§ 1. ქართული კლასიკური ლექსის საზომების კლასიფიკაციისათვის (167—170); A. უძველესი და კლასიკური პერიოდის ქართული ლექსის საზომები (§§ 2, 3, 4; გვ. 170—177); B. აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის ქართული ლექსის საზომები §§ 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) (177—210).

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი. 211

მეორე გამოცემისათვის

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

1

პოეტიკის დარგში ახალი პერსპექტივები ისახება.

ი. ბ. ს ტ ა ლ ი ნ ი ს გენიალურმა შრომამ „მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები“ ნაყოფიერი ხანა შექმნა ლიტერატურათმცოდნეობის დარგში. კერძოდ, ლიტერატურის თეორიას არაჩვეულებრივად ამდიდრებს ი. სტალინის შეხედულებანი ე ნ ი ს დ ა მ ა ხ ა ს ი ა თ ე ბ ე ლ ი ნ ი შ ნ ე ბ ი ს შესახებ; რამდენადაც პოეტიკა მხატვრულ ლიტერატურას განიხილავს, როგორც ს ი ტ ყ ვ ი ს ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა ს, ამდენად მარქსისტულ-ლენინურ მოძღვრებას ენაზე უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვაკაზმული მწერლობის სპეციფიკური ნიშნების შესწავლის საქმეში.

„მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები“ მკვლევარს უქმნის მყარ საფუძველს ლიტერატურათმცოდნეობის მრავალი არსებითი და დღემდე ბუნდოვანებით მოცული საკითხის გადასაწყვეტად. ი. ბ. სტალინის მიერ ჩამოყალიბებულ მეთოდოლოგიურ საფუძველზე უნდა აიგოს ლიტერატურათმცოდნეობის მთლიანი შენობა და, კერძოდ, ამ შენობის პირველი და ერთ-ერთი ძირითადი დარგი — ლ ი ტ ე რ ა ტ უ რ ი ს თ ე ო რ ი ა. ეს უკანასკნელი სიტყვაკაზმული მწერლობისა და, განსაკუთრებით, პოეზიის ენას იკვლევს მისი ექსპრესიული ფუნქციის მხრივ; პოეტიკა აღნუსხავს იმ კანონებს, რომლებიც საერთო-სახალხო ეროვნული ენის წიაღში შერჩეულ ელემენტებს მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ანუ პ ო ე ტ უ რ მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ა დ აყალიბებენ და რომელთა მეოხებით ენა ს ტ ი ლ უ რ კატეგორიად გვევლინება.

ი. სტალინის შრომაში დასაბუთებულია, რომ საერთო-სახალხო ეროვნული ენა არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლებოდა ყოფილიყო კლასობრივი. ენის კლასობრიობას ქადაგებდა ნ. მარი, რომელიც მარქსიზმის ვულგარიზაციას ეწეოდა ენათმეცნიერებაში. ბუნებრივია, რომ ი. ბ. სტალინის კლასიკური შრომის გამოქვეყნების შემდეგ ლიტერატურათმცოდნეობამ მხატვრული ენის პრობლემის შესწავლის საქმეშიაც უნდა თქვას ახალი სიტყვა. რასაკ-

ვირველია, მხატვრული ლიტერატურა, როგორც ზედნაშენის ერთერთი იდეოლოგიური ფორმა, ზუსტად ასახავს კაცობრიობისა და, კერძოდ, ცალკეული ხალხების კლასობრივი ისტორიის სხვადასხვა ეტაპს და თავის შიგნით ისევე დიფერენცირებულია, როგორც თვითონ ამ ხალხების სოციალური შემადგენლობა. ცნობილია ლიტერატურა მონათმფლობელური, ფეოდალური, ბურჟუაზიული და სოციალისტური ეპოქებისა. მაგრამ ყველა ერის (სოციალისტურისა და არასოციალისტურის) ლიტერატურა მაინც საერთო-სახალხო ეროვნული ენის საფუძველზეა შექმნილი.

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

მაგრამ საკითხავია: შეიძლება თუ არა პოეტური ენის ანალიზის დროს გვერდი ავუაროთ სოციალური ფენების გემოვნებებს, რომლებიც მას შია აღბეჭდილი? ამ საკითხს შეჭს ფენს ი. ბ. სტალინის შენიშვა: „ცალკეული სოციალური ჯგუფები, კლასები სრულიადაც არ არიან განურჩეველნი ენისადმი. ისინი ცდილობენ გამოიყენონ ენა თავისი ინტერესებისათვის, თავს მოახვიონ მას თავისი განსაკუთრებული ლექსიკონი, თავისი განსაკუთრებული ტერმინები, თავისი განსაკუთრებული გამოთქმები“ [1]. სრულიად ანალოგიური მდგომარეობაა ცალკე ერების სალექსო ენის ისტორიაში და, კერძოდ, ლექსთწყობის ისტორიაში. პოეტური მეტყველების, სტილისა

და ლექსთწყობის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე ცალკეული საზოგადოებრივი ფენები და კლასები ცდილობდნენ საკუთარი გემოვნების შესაფერი სიტყვები და გამოთქმები, ინტონაციური და რიტმული თავისებურებანი მოეხვიათ თავზე საერთო-სახალხო ეროვნული ენისადმი ერთგული პოეტური მეტყველებისათვის. ამ მოსაზრებას ეკვმიუტანლად ადასტურებს ქართული მწერლობის ისტორიაც: შავთელისა და ჩახრუხაძის ხელოვნური, მჭიგნობრული ლექსიკა და დანარჩენი სტილური კომპონენტები საესებით შესაფერია მათივე ეპოქის ფეოდალური საზოგადოების მაღალი ფენების გემოვნებისათვის. სამაგიეროდ რუსთაველის სტილი და ლექსთწყობა ძირითადად ემყარება სახალხო ენის წიაღში შერჩეულ ელემენტებს. იგივე მდგომარეობაა XVIII საუკუნის ქართულ პოეზიაში: დ. გურამიშვილის ლექსი ხალხურია და საზოგადოების ყველა ფენისათვის მისაწვდომი, ხოლო მარტოოდენ ვიწრო, კლერიკალური წრეების გემოვნებითაა აღბეჭდილი ლექსიკა, სინტაქსური წყობა და რიტმული მეტყველების ცალკეული ელემენტები ანტონ კათალიკოსისა და მისი სკოლის უაღრესად მწიგნობრული პოეტური ენისა (თვითონ ანტონი, დავით რექტორი და სხვ.). ძველ ქართულ პოეზიაშიაც ჩვენი ჰიმნოგრაფების იამბიკური ლექსი ნაწილობრივ შეუფერებელი იყო ქართული საერთო-სახალხო ენის საფუძველზე აღმოცენებული ლექსთწყობისათვის (უმთავრესად მძიმე მეტრული სტრუქტურის მხრივ: ნაძალადევი ცეზურით (პაუზით) ხუთი მარცვლის შემდეგ თორმეტმარცვლოვან ტაეპებში, რაც ბერძნული საეკლესიო პოეზიისადმი მიბაძვის საფუძველზე აღმოცენდა). მაგრამ ასეთ ტენდენციებს ქართულ პოეზიაში არ მოუპოვებიათ ზოგადეროვნული, სახალხო მეტყველებისათვის შესაფერი ადგილი და, მაშასადამე, მათ არც შეეძლოთ შეეცვალათ საერთო განვითარება ქართული ლექსისა: რაგინდ ვიწრო წრეში მოხმარებისათვის არ ყოფილიყვნენ ისინი განკუთვნილი, მაინც იმავე საერთო-სახალხო ენას ემყარებოდნენ, ამ უკანასკნელისაგან სესხულობდნენ ძირითად სიტყვიერ მარაგსა და რიტმულ-ინტონაციურ ფორმებს. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა, რადგან სრულიად გაუგებარი დარჩებოდნენ. ამიტომ მათი როლი მოგვაგონებს ჟარგონებისა და დიალექტების დამოკიდებულებას საერთო-სახალხო ენისადმი, რაზედაც ი. ბ. სტალინი წერს: „... დიალექტებსა და ჟარგონებს არა აქვთ თავიანთი გრამატიკული წყობა და ძირითადი ლექსიკური ფონდი,— ისინი მათ სესხულობენ ეროვნული ენისაგან... დიალექტებსა და ჟარგონებს

აქვთ ხმარების ვიწრო სფერო ამა თუ იმ კლასის ზედაფენის წევრთა შორის და სრულიად გამოუსადეგარნი არიან, როგორც ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება მთელი საზოგადოებისათვის" [2].

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

2

წინამდებარე შრომის ძირითად მიზანს შეადგენს ქართული ლექსის რიტმული წყობის ახსნა. მაგრამ ქართული ლექსის, ისევე როგორც სხვა ენების სალექსო სისტემების კვლევა, უწინარეს ყოველისა, მოითხოვს ვერსიფიკაციის ანუ მეტრიკის (ლექსთწყობის თეორიის) ზოგადი საკითხების მიმოხილვას. მკვლევარი აუცილებლად უნდა შეთანხმებული იყოს მკითხველთან პოეტიკის ამ დარგის ძირითად ცნებებსა და თეორიულ საკითხებში. ლექსთწყობის კვლევის დროს ამჟამად გვერდს ვერ ავუვლით იმ პრობლემებს, რომელთა გაცნობა და კრიტიკული გადასინჯვა უნდა დაგვეხმაროს ქართული ლექსის სპეციფიკის ძიებაშიაც.

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

ყველა ამ მოსაზრებით, მონოგრაფიის შესავალი უპირავეს ლექსის თეორიის ზოგადი საკითხების მოკლე მიმოხილვას, ხოლო ქართული ლექსის შესახებ არსებულ შეხედულებათა ექსკურსს დაინტერესებული მკითხველი გაეცნობა ამ მონოგრაფიის პირველ გამოცემაში.

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

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

კვალიტეტური ლექსთწყობა თავის მხრივ აკრეთვე დიფერენცირებულია და სამ ძირითად სისტემად იყოფა: 1. სილაბურ ლექსთწყობად, 2. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობად

და 3. საკუთრივ ტონურ ანუ აქცენტურ ლექსთწყობად. მოკლედ დავახასიათებთ ლექსთწყობათა ყველა ამ სისტემას.

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

მეტრულ ლექსთწყობაში რამდენიმე ქრონოს პროტოსი ქმნიდა უმოკლეს რიტმულ ჯგუფს ანუ ტერფს (ბერძნულად „პუს“, ლათინურად „პეს“), რომელიც მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო[3]. გრძელი და მოკლე ხმოვნების გარკვეული შეხამება ანუ ტერფი კანონზომიერად მეორდებოდა ტაეპში („სტიხოს“), რომელიც ჩვეულებრივ რამდენიმე ტერფს შეადგენდა. მაგრამ ტერფი როდი გულისხმობდა უეჭველად ცალკე სიტყვას ან ტაეპის შიგნით მკაფიოდ გამოყოფილი ფონეტიკური ელემენტების (მოკლე და გრძელი ხმოვნების) ჯგუფს. ტერფი იყო იდეალური ელემენტი მეტრისა, საზომისა. მაგრამ წარმოთქმის რეჩიტაციული ხასიათის გამო ბერძნულ კვანტიტეტურ ლექსთწყობაში ტაეპის ტერფებად დაყოფა არსებითად გამოხატავდა

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

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

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

ზემოჩამოთვლილი ტერფები ბერძნულ ლექსთწყობაში საზომის ერთეულებია, ისინი კანონზომიერად მეორდებიან ლექსის ტაეპის შიგნით. მახვილი ბერძნულ კვანტიტეტურ ლექსშიაც არსებობდა,

მაგრამ, როგორც ჩანს, მთლიანად ექვემდებარებოდა ტაეპის საერთო რიტმულ მელოდიურ წყობას და ამ უკანასკნელის მაორგანიზებელ როლს არ ასრულებდა (რადგან ანტიკურ ლექსთწყობაში აქცენტი დინამიკური, ექსპირაციული კი არ იყო, არამედ მუსიკალური ე. ი. მას არ შეეძლო თვალსაჩინოდ გამოჰყოფოდა გრძელ ხმოვანს და რიტმის თვალსაზრისით დომინიური ფაქტორის უფლებით აღჭურვილიყო). ბერძნულ ლექსთწყობაში აქცენტის დანიშნულების საკითხი ჯერ კიდევ არაა გადაწყვეტილი [4], მაგრამ ერთი კი უეჭველია: კვანტიტეტური ლექსთწყობის რიტმს ძირითადად განსაზღვრავდა გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მათი იზოქრონული პრინციპით განლაგება ტაეპის ფარგლებში.

გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ემყარება აგრეთვე არაბულ-სპარსული ლექსთწყობა [5] და რუსული ხალხური ლექსთწყობა [6].

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

იყო შეტანილი), სილაბური ლექსთწყობა კი თვითონ ენის რეალური ერთეულების—ხმოვნების — ბუნებრივ წარმოთქმას ემყარება.

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

ასევე წინასწარ განსაზღვრულია ორი სავალდებულო მახვილის ადგილი ახალი ენების სილაბურ ლექსთწყობებში. ფრანგულ ლექსში პირველი მახვილი უშუალოდ ცეზურის წინ, უკანასკნელ მარცვალზეა, მეორე კი — ტაეპის ბოლოს, აგრეთვე უკანასკნელ მარცვალზე (. ±// . ±); პოლონურში ორივე მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზეა ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს (±⏑// . ±⏑); იტალიურში კი ორივე ადგილას — მეორე ან მესამე მარცვალზეა ბოლოდან (±⏑// ±⏑ ან: ±⏑⏑ // ±⏑⏑). სილაბური ლექსის ტაეპში არაიშვიათად შეიძლება ნებისმიერი მახვილები სხვადასხვა მარცვალზე, მაგრამ მათი კანონზომიერი თანმიმდევრობა დაცული არაა, ე. ი. მათი ადგილი ისევე ფიქსირებული არაა, როგორც ზემოაღნიშნული ორი სავალდებულო მახვილისა[7].

კვალიტეტური ლექსთწყობის მეორე გვარის, სილაბურტონური ლექსთწყობის რიტმი ემყარება ტაეპში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (resp. მარცვლების) კანონზომიერ თანმიმდევრობას. ლექსთწყობის ეს

სისტემა ახასიათებს გერმანულ, ინგლისურ, რუსულ და ქართულ ენებს. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში მარცვლების გარკვეულ რაოდენობასთან ერთად, როგორც პრინციპი, დაცულია სიტყვიერი (უკეთ, მეტრული) მახვილების თანაბარი რაოდენობაც. საზომით ანუ მეტრით გათვალისწინებულ სამახვილო მარცვალზე მახვილის უქონლობაან ტაეპში ზედმეტი მახვილის გაჩენა მთლიანად ლექსის რეალური ჟღერის ანუ რიტმული მრავალფეროვნების სფეროს განეკუთვნება.

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

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

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

რული სქემის თვალსაზრისით. ამდენად ტერფი და მეტრული სქემა, რომლის ელემენტს ტერფი შეადგენს, აბსტრაქციული სახეებია რიტმის ზოგადი, არარეალური ფორმისა და აუცილებელია მარტოოდენ საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციისთვის.

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

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

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში რიტმის განმსაზღვრელ ფაქტორებად გვეელინებიან: 1. საზომი ანუ მეტრი — ძირითადი და იდეალური ნორმა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობისა; 2. საზომის ანუ მეტრის ურთიერთობა სიტყვასთან, რეალური მეტყველების ფორმებთან (ცალკეული სიტყვის დეფორმაცია, მაგ., მახვილის გადაადგილება, მახვილის დაკარგვა, ზედმეტი მახვილის გაჩენა და მისი სპორადული, არასისტემური შეთანხმება ძირითად საზომთან; სიტყვათა შორის საზღვრების დაუმთხვევლობა საზომის შინაგან დანაწევრებასთან და სხვ.); 3. რიტმული ელემენტებისა და სინტაქსის ურთიერთობა — ტაეპის დასასრულის გადატანა საზომის (მეტრის) ფარგლებს გარეთ, მეორე ტაეპში ანუ enjambement; 4. რითმა, როგორც სიგნალი ტაეპის დასასრულისა; 5. ტემპი (ტაეპსა და სტროფში); 6. ინტონაცია, როგორც ინდივიდუალური სახე ლექსის საერთო რიტმული დენისა (ტონის ცვალებადობის სისტემა ტექსტის მთლიანი ბგერითი სურათის ფონზე, მისი ზეგავლენა რიტმზე და პირუკუ).

საკუთრივ ქართული ლექსთწყობა სილაბურ-ტონურია, ე. ი. ქართული ლექსის რიტმი ემყარება მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ტაეპში, სიტყვიერი მახვილების პოტენციურ ხარისხს. საზომთა

განყენებული სქემის ფარგლებში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების ცალკეული ჯგუფების ანუ ტერფების გამოსაყოფად კი პირობითად გამოყენებულია კლასიკური მეტრიკის სამი ტერფი:

1. ქორე '⏑ (მაგ., „ნახეს / უცხო / მრუმე / ვირმე / ჯდა მტი / რაღი...“);

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

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

სხვა ტერფს, როგორც მთლიანი მეტრული სქემის შემადგენელ ელემენტს, ქართული ლექსი არ იცნობს, ე. ი. ქართული ენის ფონეტიკური ბუნება საშუალებას არ იძლევა ლექსის ტაეპში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ისეთი თანმიმდევრობისას, როდესაც აქცენტების განლაგებას შეუძლია იამბური (⏑'), ანაპესტური (⏑⏑') ან ამფიბრაქული (⏑'⏑) საზომები შექმნას. ეს გარემოება სრულიად ზედმეტს ხდის ს. გორგაძის მიერ ქართულ ლექსთწყობაში ანტიკური მეტრიკის ანალოგიით ზემოთ დასახელებული სამი ტერფის (ქორე, დაქტილი, მეორე პეონი) გარდა სხვა ტერფების დამკვიდრების ცდას[8].

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

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

ახალი ენების ლექსთწყობათა რიტმისათვის უცნობია იზოქრო-

ნიზმი ანუ ბგერითი ელემენტების დროის თანაბარ ფარგლებში გამოთქმის პრინციპი. რეალური მეტყველების რიტმი შეიცავს სულ სხვა კანონებს, ვიდრე წმინდა მუსიკალურ-მეტყველებითი ლექსთწყობის რიტმი. კვანტიტეტურ (ბერძნულ და ლათინურ) ლექსთწყობაში ტერფი მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში კი ტერფი მხოლოდ განყენებული ელემენტია, სქემისა და მუსიკალურ ტაქტთან საერთო არაფერი აქვს. ორი სხვადასხვა ლექსთწყობის—კვანტიტეტურისა და კვალიტეტურის — ტერფთა ფუნქციების ერთმანეთთან შედარება საუსებით ნათელს გახდის ჩვენს მოსაზრებას. მაგალითისთვის ავიღოთ ბერძნული ჰეგზამეტრი. იგი შედგება ექვსი დაქტილური (–⏑⏑) ტერფისაგან და ბოლო ტერფი ერთი ხმოვნით შეკვეცილია. ჰეგზამეტრის იდეალური სქემა ასეთია:

–⏑⏑	–⏑⏑	–⏑⏑	–⏑⏑	–⏑⏑	–⏑(⏑)
1	2	3	4	5	6

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

მიუხედავად ამისა, ლექსის ზოგიერთი ფორმალისტი თეორეტიკოსი თავგამოდებით იცავს იზოქრონიზმის პრინციპს ახალი ენების მეტრიკაში. თავი რომ დავანებოთ ე. წ. სასკოლო ტრადიციულ მეტრიკას, ამ უკანასკნელის წინააღმდეგ მებრძოლი მკვლევარებიც იზიარებენ იზოქრონიზმის თავისებურად სახეცვლილ თეორიას. მაგ., დამახასიათებელია ვერიესა და იაკობსონის პოზი-

ცია ამ საკითხში. ეს უკანასკნელი წერს: „ობიექტური და სუბიექტური დრო ღრმად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ტერფების ობიექტური გრძეობა (длительность), ამბობს ვერიე, შეიძლება განსხვავდებოდეს სუბიექტური გრძეობისაგან და მხოლოდ ეს უკანასკნელი თამაშობს როლს რიტმში"...[9] ამავე აზრისაა ბ. ტომაშევსკიც[10]. ამრიგად, „სუბიექტური დრო" თითქოს შველის საქმეს და რიტმის კანონებში ჩათვლილია თვითონ ამ კანონების აღქმის ინდივიდუალური პროცესი. მკითხველმა სუბიექტურად უნდა შეავსოს ხარვეზები, რომელთაც შეიძლება წააწყდეს იგი ახალი ენების ლექსთწყობის ტერფებისა და ტაეპების მოჩვენებითი თანაბარფარგლიანობის ათვისების დროს. მაშასადამე, ქართველმა მკითხველმა სუბიექტურად უნდა ივარაუდოს ზედმეტი მარცვალი, მაგ., საზომში „იყო არაბეთს..." და წარმოთქმის დროს გააგრძელოს ტერფით ნავარაუდევი ხმოვანი, ან პაუზა ივარაუდოს მის ნაცვლად, რათა ყველა ტერფის სიგრძე თანაბარი გამოვიდეს. სქემა მაშინ ასეთი იქნება:

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

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

„სუბიექტური დროს" თეორიის (ვერიე, იაკობსონი, ტომაშევსკი) უსაფუძვლობა უფრო ნათლად ჩანს წმინდა ტონური ლექსთწყობის ანალიზის დროს. ასეთ ლექსთწყობაში ტაეპი ზოგჯერ ერთ სიტყვას შეიცავს და იგი გვევლინება მრავალსიტყვიანი ტაეპის ეკვივალენტად სტროფში: არავითარ „სუბიექტურ

დროს არ შეუძლია წარმოთქმისას დროის თანაბარ ფარგლებში ასათვისებელ ერთეულებად მიიჩნიოს, მაგალითად, ხუთმარცვლიანი და ათმარცვლიანი ტაეპები.

რიტმს არ ქმნის სტროფის საერთო კონტექსტიდან ტაეპის ცალკეული ელემენტების (სიტყვის ან „ტერფის“), ან თვითონ ტაეპის, იზოლირებული ათვისება. ლექსის რიტმი მთლიანი სისტემაა. მეტრული სქემა საზომის სტატიკური გამოხატულებაა, შეიძლება მისი თვალით შესწავლაც კი (მაგ., გრაფიკული ნიშნებით აღნიშვნა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლებისა). ლექსის რიტმის რეალური აღქმის დროს კი მეტრი (საზომი) ძირითადი ფაქტორია და არეგულირებს ტექსტის დანარჩენ რიტმულ ელემენტებს. მათს ურთიერთ დაპირისპირებას არავითარი საფუძველი არ გააჩნია. ამიტომ „რიტმული ვარიაციები“, ვითარცა ლექსის რეალური რიტმის მოვლენები, მეტრისადმი დაპირისპირებას კი არ გულისხმობენ, არამედ თვითონ მეტრთან (ძირითად საზომთან ანუ იდეალურ ნორმასთან) ლექსის დანარჩენი რიტმული ელემენტების შეფარდებას (მახვილების დაკლება, ზედმეტი მახვილების გაჩენა და ა. შ.). რიტმი ბგერითი ელემენტების შინაგან წინააღმდეგობათა დიალექტიკური მთლიანობაა.

ეს თვალსაზრისი სავსებით ანთავისუფლებს ლექსის თეორიას ყველა ჯურის სქოლასტიკური და ფორმალისტური შეხედულებებისაგან.

4

ჩვენი ლექსთწყობის შესწავლისას მრავალ გაუგებრობას ჰქონდა ადგილი. შევნიშნავთ, რომ:

1. ქართული ლექსის კვლევის ისტორიაში ერთმანეთს ებრძოდა ორი შეხედულება: სილაბისტური და ტონურ-სილაბისტური.

2. სილაბისტური თეორიის დამცველნი ქართული ლექსის მეტრსა და რიტმს ეძებდნენ მარცვლების თანაბრობაში, ტონურ-სილაბისტური შეხედულების მიმდევარნი კი—ტერფების თანმიმდევრობასა

ა მათს კანონზომიერს ცვალებადობაში. ქართული ლექსის კვლევისას რიტმის სხვა ფაქტორები მათთვის უცნობი იყო.

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

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

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

ადრინდელ მკვლევართა გაუგებრობანი და შეცდომები, გონებამახვილი დაკვირვებანი თუ მცდარი შენიშვნები, თავისთავად მიგვითითებდნენ ქართული ლექსის ობიექტურ თვისებებზე, ოღონდ საჭირო იყო მათი ახსნა და უცდომლად გაანალიზება, რაიც დღემდე ვერ მოხერხდა. აქამდე რომ არ მოგვეპოვებოდა მკაფიო და სავსებით დამაკმაყოფილებელი პასუხი ქართული ლექსთწყობის ძირითადი საკითხების შესახებ, ეს როდი იყო გამოწვეული ჩვენი ლექსთწყობის „ფარული ბუნებით“ (გამოთქმა პ. იოსელიანისაა). როგორც ჩანს, სილაბური მეტრიკის დამცველებისათვის საზოგადოდ უცნობი ყოფილა ამ სისტემის კანონები, ხოლო სილაბურ-ტონური თეორიის მიმდევარნი მოქცეული იყვნენ სასკოლო მეტრიკის კვლევითი ხერხებისა და ტერმინოლოგიის

ტყვეობაში. ეს კი მათ ხელს უშლიდა გასაანალიზებელი მასალის სპეციფიკურ თვისებებში გარკვეულიყვნენ.

განვიხილოთ ორივე მიმართულების შეცდომები ზოგადი მეტრიკის თვალსაზრისით.

ქართული ლექსთწყობა არ შეიძლება სილაბურ სისტემას მიეკუთვნოს შემდეგი მოსაზრების გამო.

სილაბურ ლექსთწყობაში (ფრანგულსა, იტალიურსა და პოლონურში...) ძირითადია მარცვლების თანაბარი რაოდენობა ტაეპებში და თვითეული მარცვლის ერთნაირი ძალით წარმოთქმა. ანტიკურ მეტრიკაში კი საზომს ჰქმნიდა გრძელი და მოკლე მარცვლების გარკვეული თანმიმდევრობა და ტაქტების („ტერფების“) დროის თანაბარ ფარგლებში განლაგება (იზოქრონოს); სილაბურ სისტემაში, რომელიც ანტიკური ლექსთწყობის რაფსოდული ხასიათის გადაშენების შემდეგ აღმოცენდა, მთავარ რიტმულ ფაქტორად იქცა ყველა მარცვლის ერთნაირი ინტონაციური ხარისხი: თვითეული მარცვალი აქ ტერფის როლს ასრულებს, რეჩიტაციური წარმოთქმა განვითარდა და ლექსი უახლოვდება სასაუბრო მეტყველებას, დამყარებულია თქმის პრინციპზე. ამასთანავე ფრანგულ, პოლონურ და იტალიურ სილაბურ ლექსთწყობებს შინაგანი სტრუქტურის მხრივ ახასიათებთ ერთი სავალდებულო ცეზურა ტაეპში კოლონის (ნახევარტაეპის) შემდეგ და ორი მახვილი: ერთი ცეზურის წინ, მეორე კი — ტაეპის ბოლოს (იხ. ზემოთ).

იცავს თუ არა ყველა ამ კანონს ქართული კლასიკური ლექსი?

მართალია, ქართულმა ლექსმაც განიცადა ევოლუცია სილაბური სისტემიდან სილაბურ-ტონურზე გადასვლისა. ჩვენ მოგვეპოვება ურითმო და რითმიანი სილაბური ლექსები, რომლებშიაც მახვილების რიგის მოწესრიგებისადმი ლტოლვა შეინიშნება. ქართული კლასიკური ლექსი, რასაკვირველია, გენეტიკურად სილაბური სისტემის ყველაზე უკეთ ჩამოყალიბებულ სახეებთან არის დაკავშირებული[11]. ამჟამად კი მხედველობაში გვაქვს ლექსთწყობის ის სისტემა, რომელიც კრისტალური სახით არის მოცემული არსენ იყალთოელის მიერ შედგენილ დავით აღმაშენებლის ეპიტაფიაში, შავთელისა და ჩახრუხაძის ოდებში, რუსთაველის პოემაში და რომელსაც მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს. ამ ლექსთწყობის

სილაბურ სისტემად მიჩნევა კი შეუძლებელია, რადგან მას არ გააჩნია არცძველი ქართული სილაბური ლექსის სტრუქტურული ნიშნები, არც ფრანგული ან იტალიურ-პოლონური ლექსის აღნაგობა (მაგ., მარტოოდენ ერთი სავალდებულო მახვილი ცეზურის წინ). გარდა ამისა, ქართული კლასიკური ლექსის ინტონაცია სრულიად განსხვავებულია სასაუბრო თქმისაგან. ავიღოთ ტაეპები:

ა. „ნაბეს უცხო // მოყმე ვინმე // ჯდა მტირალი // წყლისა პირსა".
ბ. „ტანო ტატანო // გულწამტანო // უცხოდ მარებო".

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

ა) ˈ⏑ˈ⏑ / ˈ⏑ˈ⏑ / ˈ⏑ˈ⏑ / ˈ⏑ˈ⏑
ბ) ˈ⏑ˈ⏑ ⏑ / ⏑ˈ⏑ ⏑ / ˈ⏑ˈ⏑ ⏑

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

მაგრამ შეიძლება აღნიშნული ფაქტებიც არ გამოდგეს საკმარისი სილაბური სისტემის დამცველთათვის. მათ შეუძლიათ დასვან საკითხი: რომელი მომენტია უპირატესი ქართულ ლექსთწყობაში—მარცვლების რიცხვის თანაბრობა თუ მოწესრიგებული ტონიკა? თუ არსებითია მარცვლების თანაბრობა, მაშინ მახვილი

იეორეხარისხოვან ფაქტორად ჩაითვლება და ერთგვარი საფუძველი მიეცემა ნ. მარის მიუღებელ აზრს ჩვენი ლექსთწყობის სილაბურობაზე.

ქართული ლექსის სტროფში, თუ მას სილაბურ სისტემას მივაკუთვნებთ, მარცვლების მხრივ სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპების შეხამების შემთხვევა არ უნდა მოგვეპოვებოდეს. ეს იქნებოდა მეტრული კანონის აშკარა დარღვევა. თუ სტროფი შედგენილია წინასწარ მოცემული სილაბური ნორმის თანახმად, სტროფი ამ ნორმას თავიდან ბოლომდე უნდა იცავდეს. სილაბური ლექსის სტროფში საერთოდ დაუშვებელია ტაეპი, როგორც შემთხვევითი და არა კანონზომიერი რამ მარცვლების რიცხვის მხრივ. ეს არის უეჭველი და წინასწარი პირობა დისონანსის თავიდან აცილებისა[12].

შეიძლება გაგვეკვირდეს, მაგრამ ქართული ლექსი ზოგჯერ ასეთ რამეს ითბენს.

ჩვენ განზრახ ვოგვყავს მაგალითები ბესიკის ლექსებიდან. ეს პოეტი უცთომელია მეტრიკის სფეროში, მისი ლირიკული ლექსები საზომების დიდი სისუფთავით ხასიათდებიან. ქართულ პოეზიაში არ მოიპოვება მეორე პოეტი, რომელიც ისე მკაცრად იცავდეს მეტრულ ნორმებს სტროფში, როგორც ბესიკი[13]. და სწორედ ამ პოეტის ერთი ლექსის („მოვედ აწ ძმანო") მეორე და მესამე სტროფები ასე იკითხება:

2. მთვარეა ნათლად, ბროლისა ნათლად, ვნახე ჩემს არედ,	15
მიმტაცა გული, მსწრაფლ დაგული, მისცა სახმარედ,	14
მტყორცა ისარი, წამ ისარი, მომწყვლელი მწარედ,	14
იძლვნა გონება, სურს მონება, ვინ არს მკრთოლვარედ,	14
იაკინთ ნახავ, ნაკმაზ შენათხზავ, მიჯნურს მყოფს ხელად	15
3. შროშანთა შლილნი, ყარამფილნი, შვენეით ზვაობენ,	14
თვალნი ლამაზად ეშხის სიმდიდრით მიმოაროობენ	15

(დანარჩენი ტაეპები 15-მარცვლიანია).

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

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

როგორც ვხედავთ, მოყვანილ ტაეპებში დარღვეულია მარცვლების რიცხვითი თანაბრობა. მიუხედავად ამისა, მათ უნაკლო

რიტმულ ერთეულებად აღვიქვამთ და ჩვენი სმენა სრულიად არ არის შეურაცხყოფილი მოსალოდნელი კაკოფონიით, რომელიც სტროფის სილაბური ჩარჩოების მერყეობას შეეძლო გამოეწვია[14].

ქართული ლექსის რიტმს ჰქმნის არა მარტო მარცვლების თანაბრობა ტაეპებში, არამედ აქცენტუირთეულების წესრიგი, რომლის კონტროლს ქვეშ მიმდინარეობს სიტყვიერი ჯგუფების დინება. მთავარია ტაეპის ჩარჩოში რიტმული პუნქტების (მახვილიანი მარცვლების გაძლიერების) სისტემის დაცვა და მაშინ სილაბური დეფექტი აუთვისებელი დარჩება.

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

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

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

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

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

ვაზირთა ჰკადრეს / მეფეო // რად ბრძანე თქვენი / ბერობა!
ვარდი თუ გახმეს / ეგრეცა // გმართებს მისივე / ჯერობა
მისივე ჰმატებს / ყოველსა // სული და ტურფა / ფერობა,
მთვარესა : მცხრალსა / ვარსკვლავმან // ვითარცა ჰკადრა / მტერობა.

სქემა:

⏑ ⏑ ' ⏑ / ' ⏑ ⏑ // ' ⏑ ⏑ ' ⏑ / ' ⏑ ' ⏑ ⏑ 3 2 3 3 2 3
⏑ ⏑ : ' ⏑ / ' ⏑ ⏑ // ' ⏑ ⏑ ' ⏑ / ' ⏑ ' ⏑ ⏑ 3 2 3 3 2 3
⏑ ⏑ : ' ⏑ / ' ⏑ ⏑ // ' ⏑ ⏑ ' ⏑ / ' ⏑ ' ⏑ ⏑ 3 2 3 3 2 3
⏑ ⏑ ' ⏑ / ' ⏑ ⏑ // ' ⏑ ⏑ ' ⏑ / ' ⏑ ' ⏑ ⏑ 3 2 3 3 2 3

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

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

მაშასადამე, სილაბური სისტემის დამცველების არც ამ საბუთს მოეპოვება საფუძველი.

დასასრულ ერთი საგულისხმო მოვლენის შესახებ.

ქართული კლასიკური ლექსის რითმა შეიძლება დახასიათდეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ურყევ დებულებად იქნება მიჩნეული ჩვენი ვერსიფიკაციის ტონურობა. მეტრის კლაუზულას (დაბოლოებას) ქართულ ლექსში იმდენი თავისებურება ახლავს თან, რომ მისი ახსნა სილაბური სისტემის ნიადაგზე ყოველად შეუძლებელია. მაგ., ჩახრუხაძის ოდაში სარითმოდ მოხვედრილია შემდეგი სიტყვები:

წყნარი
ნარ | ნარი
' ⏑
⏑ | ' ⏑

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

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

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

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

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

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

მაგრამ ტაეპის ანალიზის დროს ტერფის ცნება

მკვლევარს სპირდება არა თვით ტერფის ადგილებისა და საზღვრების დასადგენად, არამედ მახვილების თანმიმდევრობის ხასიათის გამოსარკვევად (დაწვ. იხ. ზემოთ და თავი „რიტმი"). მაგ., ქორეული მეტრი სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში იქნება ისეთი ტაეპი, რომელშიაც მახვილიან მარცვალს თითო უმახვილო მარცვალი მოსდევს, თუმცა ტერფების საზღვრები ყოველთვის არ ემთხვევიან სიტყვების ბუნებრივ საზღვრებს. მაგ.:

თამარ / წყნარი / შესაწყ : ნარი, / ხმა ნარ : ნარი, / პირმცი : ნარი

'⌣ /' ⌣ /'⌣ ' ⌣ /' ⌣ : '⌣ /' ⌣ : '⌣

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

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

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

ქართული ენის საზოგადოდ ცნობილ ფონეტიკურ თვისებებს მართლაც უნდა გამოეწვიათ მეტრისა და სიტყვა-ტერფის საზღვრების ურყეობა ქირთულ ლექსში, მაგრამ მეტრული მახვილის საკითხი ისე მარტივად როდი წყდება, როგორც გრამატიკული ან ლოგიკური მახვილისა. აბსოლუტურად ურყევი საზღვრები ტერფებისა (როცა ისინი სრულ სიტყვებს წარ-

მოადგენენ) ლექსში უცნობია. მოსაზრების საილუსტრაციოდ ავიღოთ შემდეგი მაგალითი. რუსთაველის პოემაში ხშირად ერთმანეთზეა მიჯრილი ასეთი სტროფები:

123. გაძრცვილსა : ტანსა : ემოსნეს : ყარყუმნი : უსაჯ : ირონი
ებურნეს : მოშლით : რიდენი : ფასის თქმად : გასაჯ : ირონი
ჰშვენოდეს : შავნი : წამწამნი : გულისა : გასაგმ : ირონი
მას თეთრსა : ყელსა : ეხვიენეს : გრძლად თმანი არ უხშ ირონი

124. დაღრეჯით ბყო : მჯდრმარე : ძრწე : ულითა რიდითა
ავთანდილს უთხრა : დაჯდომა : წყნარად ცნობითა მშვიდითა
მონამან : ხელნი : დაუდგა : დაჯდა : კრძალვით და რიდითა
პირისპირ : პირსა : უჰვრეტდა სავსე ლხინითა დიდითა.

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

თუ რამდენად სახიფათოა ტაეპში რიტმის ძიება სქემისა და ტერფების კანონზომიერების თვალსაზრისით, შეიძლება დასაბუთდეს კიდევ ერთი მაგალითით. „შაჰნამეში" მოიპოვება ტაეპი, რომელიც ე. წ. „დაბალი შაირის" სტრიქონს წარმოადგენს:

„სპანდიატისთანა შვილი შენ გამოსწყვიტე სპათაგან"
(„შაჰნამე", ტ. 2, სტრ. 5651_{1-2}).

ამ ტაეპში ექვსმარცვლიანი სიტყვა „სპანდიატისთანა" სქემით ნავარაუდევი სამი ტერფის ფარგლებშია მოქცეული. მაშასადამე, საზომის მხრივ იგი უნდა ამხელდეს სქემას:

'⏑ /' ⏑ ⏑ /' ⏑ ⏑ //' ⏑ /' ⏑ ⏑ /' ⏑ ⏑

ე. ი. მთელი ტაეპი უნდა წავიკითხოთ ამგვარად:
„სპანდი / ატისთა / ნა+შვილი // შენ+გა / მოსწყვიტე / სპათაგან".

რიტმულად კი აღნიშნული ტაეპი შემდეგნაირად იკითხება:
„სპანდიატისთანა შვილი // შენ გამოსწყვიტე სპათაგან".

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

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

პრინციპული ხასიათის ეს შენიშვნები საშუალებით ათავისუფლებენ ქართული ლექსის მკვლევართ ტრადიციული შეხედულებებისაგან (მეტრული სქემის გვერდით ჩნდება რიტმის, როგორც ლექსის რეალური წესრიგის, ცნება) და ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურ სისტემად აღიარებას უკანასკნელი დასაყრდენი ეცლება.

ქართული ლექსი სილაბურ-ტონურია და არა სილაბური.

თავი პირველი

მახვილი

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

სიტყვის იმ მარცვლებს, რომელნიც მეტყველებაში ძლიერი არტიკულაციითა და მეტი ხმიერებით ხასიათდებიან, მ ა ხ ვ ი ლ ი ა ნ ი მ ა რ ც ვ ლ ე ბ ი ეწოდება. ამრიგად, მახვილი ანუ აქცენტი სიტყვის ბგერითი და აზრობლივი ფოკუსია და მოუდის იმ მარცვალს, რომელიც სიტყვის დანარჩენ მარცვლებთან შედარებით ფილტვებიდან ჰაერის ძლიერი ამოშვებით ანუ ექსპირაციით გამოითქმის. რუსულ, გერმანულ, ინგლისურ და ქართულ ენებში მახვილი დ ი ნ ა მ ი კ ურ ი ანუ ე ქ ს პ ი რ ა ტ ო რ უ ლ ი ა.

მახვილის შემადგენელ ელემენტებად შეიძლება იქცეს მარცვლის ტონის სიმაღლე. ასეთ მახვილს მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი მახვილი ეწოდება. თვითეულ ენაში დომინანტურია დინამიკური ან მუსიკალური მახვილი. ზოგიერთი ენის მახვილი ორივე მახვილის ელემენტებს ითავსებს.

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

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

ხმოვნის ტონის სიმაღლე მარტოოდენ მ უ ს ი კ ა ლ უ რ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი ს კუთვნილებას შეადგენს. ბერძნულში, მაგალითად, იგი ერთ-ერთი ელემენტია სიტყვიერი მახვილისა. თანამედროვე ენებში (მაგ., რუსულსა და გერმანულში, აგრეთვე ინგლისურში) მუსიკალური მახვილის თვისებები შეთავსებული აქვს დინამიკურ მახვილს[2]. ლიტერატურულ ქართულში მუსიკალური მახვილი წმინდა სახით არ გვხვდება, უნდა არსებულიყო ძველს ჰიმნოგრაფიაში, მაგრამ ეს საკითხი ჯერჯერობით სათანადოდ შესწავლილი არაა.

გაბმულ მეტყველებაში, გარდა ცალკეულ სიტყვათა ძირითადი ლინგვისტური (დინამიკური ან მუსიკალური) მახვილისა, გვხვდება ლ ო გ ი კ უ რ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი, რომელიც მეტწილად დაისმის ინტონაციურად გამოყოფილ ცალკეულ სიტყვაში ან მთელს წინადადებაში რომელიმე აზრითი ან ემოციური მომენტის გასაძლიერებლად. რაც შეეხება ჩვეულებრივ ფრაზის მახვილს, იგი მარტოოდენ წინადადების აქცენტური მწვერვალია (ფრანგული ენის სინტაქსური ჯგუფებისათვის აკად. ლ. შ ე რ ბ ა მას „რ ი ტ მ ულ მ ა ხ ვ ი ლ ს“ უწოდებს).

ლექსის ტაეპმა ლოგიკური მახვილი არ იცის. ფრაზის მახვილი კი გაბმულ მეტყველებასა და პროზული აბზაცის რომელიმე უბან-

ში გვხვდება. მხოლოდ დეკლამატორები ტვირთაენ სალექსო ტაეპს ლოგიკური ან ფრაზობრივი მახვილით პოეტური ტექსტის ზეპირი წარმოთქმის დროს, რადგან ლექსი მათთვის მონოლოგის ფორმაა. ძალიან ხშირად ეს მოვლენა იწვევს მეტრული ნორმისა და რიტმული ჩარჩოების დაშლას.

ლექსთწყობის თვალსაზრისით ძირითადია სიტყვიერი, დინამიკური ან მუსიკალური მახვილი[3]. კერძოდ, დინამიკური მახვილი სიტყვის ერთ-ერთ მარცვალს აძლიერებს. ყველაზე თვალსაჩინოდ ეს ჩანს რუსულში, შემდეგ გერმანულში და ბოლოს ქართულში, სადაც მახვილი ისე მკვეთრი არაა, როგორც, მაგ., რუსულში. ამ უკანასკნელში მახვილი არაა ფიქსირებული სიტყვის გარკვეულ მარცვალზე. მაგ., სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუდის როგორც პირველ, ისე მეორე და მესამე მარცვალზე („выписка" „писáтель", „человéк"). რუსული მახვილი თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ ი ა.

გერმანულში მახვილი მეტწილად ფ ი ქ ს ი რ ე ბ უ ლ ი ა: სიტყვებს იგი პირველ მარცვალზე მოუდის და გამონაკლისი ამ მხრივ იშვიათია[4]. პირველ მარცვალზე ატარებენ მახვილს წინდებულიანი სიტყვებიც და გადახვევებს აქაც ნაკლებად ვხვდებით. რთულ სიტყვებში ჩვეულებრივ ორი მახვილია—მთავარი და მეორეხარისხოვანი[5].

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

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

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

ასეთია მდგომარეობა ამჟამად.

სპეციალურ საენათმეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ძველ ქართულში მახვილი მოძრავი უნდა ყოფი-

ლიყო[6]. ამ საკითხს მნიშვნელობა აქვს ქართული მახვილის ისტორიული თვალსაზრისით შესწავლისათვის. ჩვენი კვლევის ფარგლები კი განისაზღვრება იმ კანონების ახსნით, რომელნიც ქართული პროსოდიის რიტმულ ბუნებას გვირკვევენ. სილაბურ-ტონური ლექსის აღმოცენებისა და ჩამოყალიბების დროს მახვილს ქართულ სალიტერატურო ენაში უკვე მყარი მდგომარეობა ჰქონდა მოპოვებული. ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსს მახვილი იმ ადგილზე დახვდა სიტყვაში, სადაც იგი ამჟამად ზის. მიუხედავად ქართული პოეზიის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიისა, ენობრივი ტრადიცია ჯერ კიდევ ცოცხალია და ჩვენთვის სრულიად არ არის დაკარგული აქცენტუაციის პირვანდელი ხასიათი, რომელსაც ქართული ლექსი ამჟღავნებდა სკანდირების დროს კლასიკურ ხანაში (XI—XII ს. ს.). თვითონ შინაგანი წყობა ამ ლექსისა ისეთია, რომ ძნელი არაა მისი აქცენტური ბუნების გაგება, ე. ი. გათვალისწინება იმ ეტაპისა, როცა სალექსო ტაეპი ყალიბდებოდა მახვილების მხრივ ორგანიზებულ პოეტურ სისტემად. მეტიც: ქართული რითმიანი ლექსის აღმოცენების დროიდან მოყოლებული დღემდე არსებითად არაფერი შეცვლილა ჩვენი გამოთქმის სფეროში. ამ მოვლენის მიზეზად კი თვითონ ქართული მახვილის კონსერვატიული ბუნება უნდა მივიჩნიოთ.

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

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

განმტკიცებულია შეხედულება, რომ ქართულში ორ- და სამმარცვლიან სიტყვებს მახვილი მოუდის პირველ მარცვალზე, მეტმარცვლიანებს—ბოლოდან მესამეზე. მაგრამ საკითხი ასე მარტივად არ წყდება. გამოსარკვევია: 1. როგორია ფონეტიკური ხასიათი ერთმარცვლიანი სიტყვებისა ქართულ ენაში და ქართულ კლასიკურ ლექსში; 2. რა თავისებურებანი ემჩნევათ ორ- და მეტ-

მარცვლიან სიტყვებს, აგრეთვე რთულ სიტყვებსა და კომპოზიტებს; 3. როგორია მეტრული ფუნქცია ნახევარხმოვნებისა და დიფთონგებისა ქართულ ლექსში; 4. რით აიხსნება მახვილების გადაადგილება ლექსის ტაეპში და 5. რა ფუნქციით არის აღჭურვილი ქართული მეტრული მახვილი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით.

ბევრი ამ საკითხთაგანი დღემდე არ ყოფილა სპეციალური შესწავლის საგანი.

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

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

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

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

4. ზოგიერთი საზოგადო სახელები და ერთმარცვლიანი ზმნები: ქალს, კაცს, ჩანს, წევს, ძლივს, ძევს, ხნავს, ჭამს, ვთლი, კლავს და მისთ.

5. ნაწილი შორისდებულთა: ოჰ, ჰე, (ᲛᲔ), ეიშ, გლახ, აჰ, ახ და სხვ.

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

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

გვწვრთვნ-ის, გვბრდღვნ-ის, გვფრცქვნ-ის და მისთ.

მოტანილ სიტყვებში ხმოვანი „ი“ მკვეთრად ჟღერს წინა თანხმოვნების წარმოთქმის დროს წარმოშობილი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ. ასეთი „ი“ ხმიერების მხრივაც უფრო ეფექტურია, ვიდრე იგივე ხმოვანი სიტყვებში „იმ“, „იქ“, „ვინ“ და სხვ. ხმოვანთა ბგერითი ხარისხი მაღალია, მაგ., ასეთ სიტყვებშიაც: „სდუმს“, „გრძლად“, „გვცრის“, „ჰგვრის“, „მკვდრის“ და ა. შ. რაც უფრო მეტია თანხმოვნები ხმოვნის წინ ერთმარცვლიან

სიტყვებში, მით უფრო საგრძნობია თვითონ ხმოვნის ექსპირაციული ამპლიტუდა და შესაბამისი ხმიერებაც.

რუსული პროსოდია ერთმარცვლიანი სიტყვებიდან არჩევს: 1. უეჭველად მახვილიან სიტყვებს. 2. უეჭველად უმახვილო სიტყვებს და 3. მეტრულად ორმაგ (двойственные) სიტყვებს [7]. მახვილიანი ერთმარცვლიანი სიტყვები რუსულში მეტწილად ხმნებია. მაგ., лгу, жру, вру, жду, шлю, ржу და მისთ[8]. ქართულ ერთმარცვლიან სიტყვას ასეთი მკვეთრი მახვილი არ მოეპოვება, მაგრამ მეტრის ზეგავლენით ლექსში იგი მაინც იძენს მახვილს. მაგ., თუ ერთმარცვლიანი სიტყვა ქორეულ ან დაქტილურ საზომში აქცენტის ადგილას მოხვდა, ხოლო მომიჯნე სიტყვიდან პაუზით არაა გამოყოფილი, უეჭველად იქცევა ტერფით ნავარაუდევ აქცენტურ ერთეულად, ე. ი. მახვილით დაიტვირთება.

მაგ.:

ესდენ რა+დრო ცნა
სრულად ამხოცნა (ბესიკი).

ან:

ზაფხული განახლდა
სცმელი თან+ახლდა (გურამიშვილი).

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

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

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

მაგ.:

„მე რუსთველი ხელრბითა ვიქმ სიქმესა ამადარი“.

(რუსთავ.).

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

თამარ წყნარი,
ხმა ნარ : ნარი,
პირ მცი : ნარი,
მრუ ბარი (ჩახრ.)

ერთმარცვლიან უმახვილო სიტყვას, რომელიც ერთ-, ორ- ან მეტმარცვლიან მახვილიან სიტყვებს თავში დაერთვის და მთლიან ფონეტიკურ ერთეულს ჰქმნის, ეწოდება პროკლიტიკა. მეტრში არა პროკლიტიკური ფორმები მეტწილად სუსტ მახვილს იძენენ ლექსის საერთო რიტმული იმპულსის ზეგავლენით:

არ + ჩანს, მე + თვით, მე + ვით, ღირს + ვარ („მე + ვით ღირს + ვარ, ამას რომე...“).

(რუსთავ.)

ნუ+გშურს („ნურა, ნუ+გშურს საქრნელი...“ რუსთავ.)

თქვეს+თუ („ზოგთა, თქვეს+თუ...“ რუსთავ.)

მზე+აღარ („მზე+აღარ მზეობს ჩვენთანა“... იქვე)

როცა ერთმარცვლიანი სიტყვა სამმარცვლიანს დაერთვის თავში, იგი უმახვილო რჩება. ამის მაგალითი ზემოთ იყო მოყვანილი („მე+ რუსთველი...“). ოთხმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული ერთმარცვლიანი კი სუსტ მახვილს იძენს. მაგ., რუსთავ.:

„მზე+ჩაგვისვენდა, ბნელსა+ვეცვრეტთ ღამესა ჩვენ+უმთვაროსა“-

ორივე შემთხვევის მიმართ ასეთი გამონაკლისებია:

1. „რა + ესმოდის მღერა ყმისა...“
2. „რა + უამეა პირისპირ საყუარელისა ჟვრეტასა“.

(რუსთ.).

„რა + მრისმინეს, ყველაი...“ (იქვე).

„რა + გაიზარდა, გაივსო...“ (იქვე).

„თვით + მეომარი უებრო, კვლა + მრუბარი წყლიანი“ (იქვე).

როგორც ვხედავთ სამმარცვლიანი სიტყვების წინ დართული ერთმარცვლიანი სიტყვა მხოლოდ მაშინ იძენს მახვილს, როცა ის ხმოვნით თავდება და ხმოვნითვე დაწყებულ ძირითად სიტყვას შეერწყმის, ხოლო ოთხმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული ერთმარცვლიანი სიტყვა მაშინ რჩება უმახვილოდ, როცა მთელი კომპლექსის (მაგ. „რა+უამეა“) მესამე და მეოთხე მარცვლის ხმოვნები ერთმანეთისაგან თანხმოვნებით არაა გათიშული[9].

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

ქართულში ხუთმარცვლიანი სიტყვის წინ დართული პროკლიტიკები მუდამ მახვილიანია.

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

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

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

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

ამ რვნისს, ან რვლისს, მე წვალ...

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

შდრ. გ. ტაბიძე:

ამ + მაისს, ამ + ივნისს, ამ + ივლისს 333

გადირეკს ნრემბრის ბაღები 333

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

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

მამა, დედა, ცეცხლი, ირყო, დიდი, კარგი, კაცი, მიდის, უხვი, ზღვარი, სხვაა, სწერდა, ანგრევს, შუა და მისთ.

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

ქართული ლექსის საზომში ორმარცვლიანი სიტყვების თანმიმდევრობა მახვილიან და უმახვილო ხმოვანთა ურთიერთმონაცვლეობის ქორეული სისტემის საფუძველია. მაგ., რუსთავ.:

არცა ჭირი ჭირად უჩანს, არცა ლხინი ზედა-ზედი.

რუსულში ორმარცვლიანი სიტყვები ქორეული და იამბურია

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

ორმახვილიან სიტყვათაგან უნდა გამოიყოს ერთად მოხვედრილი და ერთნაირხმოვნიანი სიტყვები, რომლებშიაც პირველი ხმოვანი მეორე (მომდევნო) ხმოვანთან შედარებით უფრო გრძლად ისმის და საზომის ტერფს რეჩიტაციულ ტაქტს ამსგავსებს. ასეთებია ფორმები:

„ჰოო", „სხვაა", „დროო", „მზეებრ" და მისთ.

შდრ.:

ˈ ⏑ ˈ ⏑

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

ან:

ˈ ⏑

„შევხედენ, დავჰკრთი ელვასა ღაწვთა მზეებრ ნათელთასა“ (რუსთ.).

შდრ.:

ˈ ⏑ ˈ ⏑

ატმის რტოო, დაღალულო რტოო

ˈ ⏑

ატმის რტოო, სიმშვიდეა შორი (გ. ტაბიძე).

ქართულ ლექსში ასეთი პროსოდიული ნიუანსები შემთხვევითია და არავის უცდია მისი გამოყენება ერცელ რიტმულ პერიოდში—სტროფში (ერთადერთი გამონაკლისი გვხვდება გ. ტაბიძესთან).

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

მდაბალი, თამარი, მრუგო, მისწერა, მრავალი, სერანი, მსუბუქი, პირველი, მახვილი, სიტყვები, მირბოდა, აკეთებს და ა. შ.

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

„მდაბალი“ ან „მდაბალრ“, „მიუგო“ ან „მიუგრ“, „მრავალი“ ან „მრავალრ“, „მირბრდა“ ან „მირბრდა“ და ა. შ.

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

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

რუსულში სამმარცვლიან სიტყვებს შეუძლიათ შეადგინონ დაქტილური (ˈ ⏑ ⏑), ამფიბრაქული (⏑ ˈ ⏑) და ანაპესტური (⏑ ⏑ ˈ) საზომები, რადგან ასეთს სიტყვებში მახვილი თავისუფა-

ლია (მაგ., „за́ступом“, „глубо́кий“, „челове́к“). მეტრების რამდენიმე მაგალითი:

А. Вы́рыта за́ступом яма глубо́кая (ნიკიტინი).
Б. По си́ним волна́м оке́ана (ლერმონტოვი)[12].
А. ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑
Б. ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑

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

посмотри́ как спешу́ (ფეტი).
⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ

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

ანაპესტური საზომი კი ქართულ ლექსში თეორიულადაც წარმოუდგენელია.

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

მიჯნურობა, გაგულისდა, ასპარეზი, როსტევანი, სამღერელად, ანაფრენი, სიმწარითა, ადრადა და ა. შ.

ეს სიტყვები საზომის სქემის თვალსაზრისით მეორე პეონს (⏑ ˈ ⏑ ⏑) წარმოადგენენ.

თუ ოთხმარცვლიანი სიტყვის დასაწყისში ორი ხმოვანი ერთმანეთისაგან არაა გათიშული თანხმოვნით, მახვილი პირველ მარცვალზე გადაინაცვლებს და საზომში პირველი პეონის (ˈ ⏑ ⏑ ⏑) სახეს ჰიიღებს. ასეთი სიტყვებია:

მიჰსაფარს, მრუსმინა, უებარი,
შეიძლება, დაუდეგარს, ჩვეულება,
მიუგებენ, მიუხვდება, დაუვიწყარს და მრ. მისთ.

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

სტროფში ან ტაეპში, რომელშიაც დიქორული საზომის რიტმული ინერცია სჭარბობს, ოთხმარცვლიანი სიტყვები (ან სიტყვათა კომპლექსები) ხშირად ორი ხელოვნური აქცენტით წარმოითქმიან — პირველი მახვილით პირველ მარცვალზე და მეორე მახვილით ბოლოდან მეორე მარცვალზე. მაგ.:

„თამარ წყნარი, ხმა ნარ ნარი, პირ მცი : ნარი მრუ : ბარი"
(ჩახრუხ.).

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

„შევე დავჯე /ნადრმადვე/ ჩემნი სწორნი/ სადა სმრდეს"
ან:
„ნახეს უცხო /მრყმე ვრნმე/ ჯდა მტრალი /წულრსა/ პრსა"
და მრ. სხვ.

აკად. ნ. მარის მიერ წარმოდგენილი ძალზე საცილობელი და ჩვენთვის მიუღებელი წაკითხვა ოთხმარცვლიანი (და სამმარცვლიანი) სიტყვებისა „paenultima მახვილებით" (ე. ი. ბოლოდან მეორე მარცვალზე ხმოვნის გაძლიერებით), მეტრული სკანდირების საფუძველზე უნდა იქნეს განხილული; აქცენტუაციის ეს კანონი არ უნდა გავავრცელოთ გაბმულ მეტყველებაზე ან პროზად დაწერილ ნაწარმოებთა ცალკეულ სიტყვებზე. ნ. მარის შრომაში კი ამგვარი, უარსაყოფი, ტენდენცია შეინიშნება[13].

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

მრუსაფარი, დავიწყებული,
უკანასკნელი, დაუმცხრალია,
შემოღებული, უსაპირონი და მრ. სხვ.

მეტრული სქემის თვალსაზრისით ასეთი სიტყვები გამოიხატება შემდეგი გრაფიკული ნიშნებით ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ (ქორე+დაქტილი).

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

კომპლექსი „მარად + და + მარად“ (ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑) აგრეთვე შეიძლება წავიკითხოთ, როგორც „მარადდამარად“ (ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑) იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ტაეპის საერთო რიტმული იმპულსი.

მაშასადამე:

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

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

როცა ხუთმარცვლიანი სიტყვა ერთმარცვლიანია (ტიპიური მაგალითი „ქედმრუხრელი“), მაშინ ძირითადი აქცენტი აღჭურვილია დამატებითი მახვილის უფლებითაც, ხოლო ეს უკანასკნელი საკმაოდ იკარგება.

ქართულ ენასა და ლექსში მახვილების შედარებითი სიძლიერის გამოა, რომ ე. წ. „მაღალი შაირი“ (ანუ „მეორე პეონებისაგან“ შემდგარი ოთხტერფიანი სქემა) თავის ჩარჩოში, ტაეპის გას-

წვრივ და სტროფშიაც, დიქორულ ტერფებს ითმენს: ოთხი ძლიერი დაქტილური მახვილის შემცველი ტაეპების გვერდით ასატანი ხდება რვა დამატებითი, მეორეხარისხოვანი მახვილების მქონე, ტაეპებიც; მაგ., მაღალი შაირით დაწერილ სტროფებში შესაძლებელია შეთავსება ასეთი, ურთიერთისაგან განსხვავებული აქცენტუაციის მქონე ტაეპებისა:

ა. გაგრცხადა დამბლული გონებამან დაფარულმან (რუსთ.)
⏑ ˈ ⏑ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ (4)

ბ. არცა ჰირი ჰირად უჩანს არცა ლხინი ზედა-ზედი (რუსთ.).
ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ (8)

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

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

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

გაუმართლებელი. გაუსწორებელი, გააკეთებინა და მისთ.

საზომის ზეგავლენით ლექსში ისინი ორი დაქტილის (ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑) შეერთებას წარმოადგენენ. მაგ.:

„სპანდიატრისთანა შვილი შენ გამრჩსწყვიტე სპათაგან“ (შაჰნამე).
ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑

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

ქართულ კლასიკურ ლექსში ასეთი სიტყვებისაგან შედგენილი ტაეპები ჩვენთვის უცნობია.

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

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

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

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

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

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

ყოველივე ზემოთ თქმული ცხადჰყოფს ქართულ მეტყველებაში გაბატონებულ დაქტილურ კანონს. ქ ა რ თ უ ლ ი ე ნ ა დ ა ქ ტ ი ლ უ რ ი ა და ეს პ რ ი ნ ც ი პ ი ჩ ვ ე ნ ი მ ე ტ ყ ვ ე ლ ე ბ ი ს ხ ე რ ხ ე მ ა ლ ს წ ა რ მ ო ა დ გ ე ნ ს. სწორედ ამის გამოა, რომ ქართული მახვილი პირვანდელ ადგილს იცვლის, როცა სიტყვა გრამატიკული მიმოხრის წყალობით გაიზრდება ან შეიკვეცება მარცვლების რაოდენობის მხრივ. დაქტილურობა კონსერვატიულ ელფერს ანიჭებს ქართული სიტყვების სკანდირებას, მაგრამ, მეორე მხრივ, მახვილის ადგილსაც არყევს.

ავიღოთ სიტყვა „მარგალიტს":

მარგალიტს, მარგალიტი, მარგალიტია, მარგალიტიაო;
3 4 5 6

ან კიდევ—პეონური ოთხმარცვლიანი სიტყვა „დაუდეგარს";
დაუდეგარს, დაუდეგარი, დაუდეგარია, დაუდეგარიაო,
4 5 6 7

აქცენტი ადგილს იცვლის სიტყვის სილაბური გაზრდის შემთხვევაში იმის გამო, რომ ქართულ მეტყველებაში გაბატონებული

დაქტილური კადენცია ურყევი კანონის უფლებით არის აღჭურვილი. მაშასადამე: ქართული მახვილი ორმაგი ბუნებისაა—იგი კონსერვატიულია, რამდენადაც მუდამ ისწრაფვის დაქტილური მახვილის წონის შეძენისაკენ (ენკლიტიკებიც ყოველთვის სრულია), ხოლო სავსებით ფიქსირებული არაა, რადგან თავისი ბუნების ცხადყოფისას გადაადგილდება, თუ სიტყვა სილაბურად გაიზრდება ან დამოკლდება, ე. ი. ჰკარგავს იმ ადგილს, რომელიც თავდაპირველად ჰქონდა მას სიტყვაში, როგორც გრამატიკულ ერთეულში. მაშასადამე, ქართული აქცენტის აღიარება ტიპიურ თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ მახვილად ისევე შეუძლებელია, როგორც მისი მიჩნევა ტიპიურ ფ ი ქ ს ი რ ე ბ უ ლ ანუ უ ძ რ ა ვ მახვილად. უბრალოდ: იგი მ ო ძ რ ა ვ ი ა, მაგრამ არა თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ ი (ამ ტერმინების შესახებ იხ. სათანადო შენიშვნების ბოლოს).

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

§ 10. **კომპოზიტები. შერწყმული სიტყვები**[14]. ორ- და სამმარცვლიან კომპოზიტებსა თუ შერწყმულ სიტყვებში მახვილი პირველ მარცვალზე ზის. მაგ.:

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

ქართულ ლექსში ისინი უეჭველად ამგვარი სკანდირებით გამოითქმიან.

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

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

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

შდრ. „მირბის, მიმაფრენს, /უგზო-უკვლოდ/ ჩემი მერანი“ (ბარ.).

ასევე წაიკითხება ორიე შემთხვევაში ოთხმარცვლიანი კომპოზიტი, რომლის შემადგენელი პირველი სიტყვა ერთმარცვლიანია, მეორე კი—სამმარცვლიანი. მაგ., სმა-ჭამისა, სახლ-კარისა, თვალწარმტაცი, გულ-წამტანი და მისთ. შდრ.:

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

ასეთი კომპოზიტების ბუნებრივ სკანდირებაზე დიქორული ინერცია იშვიათად ახდენს გავლენას.

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

„არცა ჰირი ჰირად უჩანს, არცა ლხინი ზედა-ზედი“ (რუსთ.).

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

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

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

„ზურგით უთქს ჯარი ხადუმთა დას-დასად, უბან-უბანი“.

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

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

დიფთონგებია: ი (ეჲ), ჳ (უი). ჶ (წაკითხული როგორც ოჲ)[15].

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

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

დიფთონგები მთლიანად ჰქმნიდნენ ერთ მარცვალს, ნახევარხმოვნები კი უმარცვლო ბგერებია[16]. ზოგი ამათგანი ახალ ქართულშიაც იხმარება (მაგ., იოტა).

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

გვაქვს ნუგეშად /მან მხოლოჲ/ ვარდითა
4 4 3

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

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

ამად სძრახვენ ვინც ავს ჩადის (8).
კ უ ლ ა ვ აღარ ჩაიდინოს (8).

უმარცვლო „უ“ სიტყვაში „კულავ“ მარცვალს ქმნის, მაგრამ აქაც მხოლოდ და მხოლოდ მეტრული ნორმის ძლიერი ინერციის წყალობით. იგივე ნახევარხმოვანი სრულიად არაა სილაბურად გათვალისწინებული, მაგალითად, მირიან ბატონიშვილის მიერ (ლექსში „ოდეს გნახე“, 3_{1-2}):

გშუენიან ჰნდის ხალები (8 მარც.).
მჭურეტელთა შემაშალები (8 მარც.).

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

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

საერთოდ, ქართულში გრაფიკა ძირითადად წარმოთქმას ემთხვევა. ქართულში რამდენი ხმოვანიცაა, იმდენი მარცვალია; კერძოდ ფრანგულისათვის დიფთონგები სრულიად უცნობია. ცნობილი ფონეტისტის აკად. ლ. ვ. შ ჩ ე რ ბ ა ს გამოკვლევის თანახმად, ფრანგულ გრამატიკაში დიფთონგებს უწოდებენ შეხამებათ aua, aue, aui, ue, ui, ia, io და მისთ. მაგრამ ეს ეხება გრაფიკას და არა წარმოთქმას, რადგან ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს თანხმოვან სონანტებთან და არა ხმოვნებთან wa, wi და ა. შ.[17] ამ მოსაზრებას დამოუკიდებლად ადასტურებს მ. გ რ ა მ ო ნ ი ც, ფრანგული ენის ფონეტიკისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარი.

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

„თქვა: „უცილოდ“ /ი გ ი ა ო/ არად უნდა / ამას ცილი“.

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

ძირითადად ამავე კანონს იცავს ქართული გაბმული მეტყველებაც.

§ 12. **აქცენტოლოგიური პარალელები.** „რუსულ მახვილს ის თვისება აქვს, რომ აერთიანებს, აორგანიზებს უმახვილო მარცვლების დიდ რაოდენობას. ისეთი სიტყვები, როგორიცაა, მაგალითად, человеконенавистничество, ერთი მახვილით მეოთხე მარცვალზე, წარმოუდგენელია სხვა ენაში“[18]. რუსულ მეტყველებაში თვითეული სიტყვა უეჭველად ს ი ტ ყ ვ ი ე რ ი დ ი ნ ა მ ი კ უ რ ი მ ა ხ ვ ი ლ ი თ გამოიყოფა და მდგომარეობას არ ცვლის ის გარემოება, რომ არსებობს გარკვეული რიცხვი უმახვილო სიტყვებისა (ენკლიტიკები, უმთავრესად პროკლიტიკები). „არაფერი ანალოგიური არ მოგვეპოვება ფრანგულში, — წერს ლ. ვ. შჩერბა, — იქ მახვილით იტვირთებიან არა სიტყვები, არამედ სიტყვათა ჯგუფები, მეტყველების პროცესში რომ გამოხატავენ ერთს აზრობლივ მთელს. თანაც მახვილი დაისმის ჯგუფის უკანასკნელი სიტყვის უკანასკნელ მარცვალზე, თუ ის არ შეიცავს ეგრეთ წოდებულ

e meut-ს". „...ამრიგად, ფრანგულში ჩვენ არასგზით არ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სიტყვიერ ბახვილზე, უნდა ვილაპარაკოთ მხოლოდ „ფრაზის მახვილზე", რომელსაც შემდეგში ვუწოდებთ „რიტმულ მახვილს" [19].

შენიშნულია, რომ ფრანგულ სიტყვათშეხამებაში მახვილი ფიქსირებულია [20] და რომ იქ (ფრანგულში), სადაც ენკლიტიკები არსებობენ, „არ შეუძლიათ თანაარსებობა ბოლომახვილიან სიტყვიერ ერთეულებსა და მახვილის სხვა აღგილდებარეობის მქონე სიტყვიერ ერთეულებს" [21]. ამის გამო ფრანგულ ლექსში სიტყვიერი ჯგუფები აქცენტური განმეორების კანონზომიერებას არ ექვემდებარებიან; ფრანგულში ძირითადი ფაქტორია მარცვალთა თანაბარრაოდენობის დაცვა და არა მახვილების მკაცრი კანონზომიერი და რიტმული განლაგება ტაეპის ჩარჩოში [22]. რუსულსა და გერმანულში კი რიტმის მთავარი ფაქტორია აქცენტური ნორმა, საზომი, რომელიც სქემაში კლასიკური მეტრიკის ერთეულების ანუ „ტერფების" ამა თუ იმ სახეობით ელიდება (იამბი. ქორე, დაქტილი და ა. შ.). ეს „ტერფები" ანუ ტაეპში მახვილთა განლაგების გარკვეული კანონი, შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ სილაბურ-ტონურ ლექსში; ფრანგულ სილაბურ ლექსში კი, როგორც საზოგადოდ სილაბურ ლექსთწყობაში, „ტერფებზე" მსჯელობა არ შეიძლება. „თუ ტერმინის „ტერფის" ცნებას მივუყენებთ ფრანგულ ლექსთწყობას, მართებული იქნებოდა განგვეხილა მთელი ტაეპი ან ნახევარტაეპი, როგორც დიდი ტერფი. თუმცა, უმჯობესია სავსებით უგულებელვყოთ ტერმინი, რომელიც სხვა მეტრული სისტემიდან არის ნასესხები და, არსებითად, გამოუყენებელია საკუთარი კანონების მქონე ფრანგული სისტემის მოვლენებისათვის" [23].

სილაბურ ლექსთწყობაში ტერფის როლს ასრულებს თვითეული მარცვალი ცალკე.

ფრანგულ ლექსში სავალდებულოა მხოლოდ ერთი მახვილი ნახევარტაეპის ბოლოს და მეორე — მთელი ტაეპის უკანასკნელ მარცვალზე. სიტყვები ტაეპის ჩარჩოში სავსებით თავისუფლად ლაგდებიან და ე. წ. სიტყვათაშორის საზღვრები ძნელი ასათვისებელია: ასეთი ხარვეზების დადგენა ექსპერიმენტის გზით თუა შესაძლებელი [24]. ფრანგული ლექსის ინტონაციას თქმის ხასიათი აქვს და სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება, რუსულ და გერმანულ ლექსს კი ჩვეულებრივი თქმისაგან მკაცრად განსხვავებული, ხე-

ლოკური ინტონაცია ახასიათებს, რომელსაც მახვილების კანონზომიერი განმეორება და ტაეპის სკანდირება იწვევს.

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

ავიღოთ რუსთაველის ტაეპები:

1. „მე რუსთველი / ხელრბითა / ვიქმ საქმესა / ამადარი“ (4 მახვილი).
2. „მრდი მარეხო / უწყალოდ / დამჭერ / ლახვრითა / შენითა“ (6 მახვილი).
3. „დაჯე / წერად / ჰრთა / ჩემთა / მეცნად / მრგცემ / ცრემლთა / ტბასა (8 მახვილი).

ეს ტაეპები, სიტყვათაშორის ხარვეზებით და უაღრესად გამოკვეთილი მეტრული ნორმის პროფილით, ყოვლად წარმოუდგენელია სილაბურ ლექსთწყობაში, რომელსაც ხელოვნური ფრაზირება და სკანდირება სრულიად არ შეეფერება (ამ ლექსთწყობაში სიტყვიერი მახვილების ნიველირების ანუ აქცენტურ მწვერვალთა წაშლის გამო). ქართული კლასიკური ლექსის წარმოთქმის დროს კი ჩვენი სამეტყველო ორგანოები მომართულია გაბმული მეტყველებისა და თქმის ჩვეულებრივი ფორმისათვის უცხო ავტომატიზაციის მისაღწევად (რის შესაძლებლობაც უაქცენტო სილაბურ ლექსთწყობას არ მოეპოვება), ხოლო ჩვენი სმენა — უაღრესად

ხელოვნური ინტონაციის ასათვისებლად. ყოველივე ეს შედეგია ქართულ ლექსში სიტყვიერი მახვილების კონსტრუქციული დანიშნულების სისავსისა, ტაეპის ჩარჩოში მათი კანონზომიერი განლაგებისა და განზრახ გაძლიერებისა; აქცენტური ნორმის ზეგავლენა იწვევს ქართულ ლექსში მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების სისტემის სახით ჩამოყალიბებულ რიტმულ სურათს. სწორედ ეს მოვლენა განაკუთვნებს ქართულ ლექსთწყობას სილაბურ-ტონურ სისტემას.

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

1. იადონს ის ქვარდა
   და სუმბულს ის ქვარდა
   თქვა მაისმა, მე თქვენგან
   დაბმულ ვარ, ისე+ვარდა (ბესიკი)
2. თვალ-გიშერი, გ უ ლ ც ნ ო ბ ი ლ ი
   ტანად სარო, ხორცით ლბილი („ქილილა და დამანა")
3. მოიხსენე უფალო სჯად შენდა მ ო ს უ ლ ი
   დავით გურამიშვილის უბადრუკი სული (დ. გურ.)
4. მე ვიცი, რომე
   დ ა ვ ა მ ც ი რ რ + მე (ჩახრუხ.)
5. ჩანს შენი მხსნელი, აღარცადაო,
   აღარც ქვეყანად, აღარც ცადაო,

   აღარცა ძმა და ა ღ ა რ ც ა + დაო (გურ.)

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

მე გასმევდი, მე გაჰმევდი, მე გაცმევდი ტანთ,
შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მ ო ნ ა ტ ა ნ თ.

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

„ისე“, „მოსული“, „აღარცა“,
„მონატანთ“, „გულცნობილი“, „დავამცირო“.

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

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

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

ეს თეორიული თვალსაზრისი სავალდებულოა ყველა სილაბურ-ტონური სისტემებისა და საერთოდ პოეტური ფორმის შესწავლის დროს. მოვლენა, რომელიც ჩვენ ქართულ ლექსთწყობაში აღვნიშნეთ, სხვა ენების ვერსიფიკაციებისათვისაც არაა უცხო: „სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმულმა ინერციამ სალექსო მეტყველებას თავზე მოახვია ხელოვნური ფრაზირება და ინტონაცია. XIX საუკ. რუსული ლექსი ანგარიშს არ უწევდა უმახვილო ხმოვნების რედუქციას სალიტერატურო ენაში. უმახვილო მარცვლები, რომელნიც პრაქტიკულ მეტყველებაში იჩქმალებოდნენ, ლექსში აღირიცხებოდნენ, ხელოვნურად წინაურდებოდნენ, იგებდნენ მკაფიობის მხრივ, ეს აჩნდებოდა რითმასაც, მაგრამ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მეორე ნახევარში გაისმის პროტესტი უმახვილოთა მკაცრი გარითმვის წინააღმდეგ“ [25].

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

გერმანულ ლექსში, სადაც აქცენტი ფიქსირებულია, ლექსის რიტმი ანალოგიური ზეგავლენისაა. თვით მეტყველებაშიაც მახვილი მუდამ ურყევი არ რჩება და მისი გადაადგილების შემთხვევები გერმანულისათვისაც ნაცნობი მოვლენაა [27].

მაშასადამე, მოვლენა, რომელიც მარტოოდენ ქართულ ლექსთწყობას არ ახასიათებს, როდი გამოდგება ჩვენი ვერსიფიკაციის სილაბურ სისტემად აღიარების საბუთად. ა. ფედოროვი კი წერს:

„[რუსული] სიტყვის ფარგლებში მახვილის გადაადგილებას შეუძლია საგრძნობლად დააზიანოს იგი, გადააქციოს ბგერების გაუგებარ, უაზრო შეხამებად ან შესძინოს მას სხვა მნიშვნელობა, თუ ჩვენ საქმე არა გვაქვს ორთოგრაფიულად ერთნაირ, მხოლოდ ბგერის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, მახვილისაგან დამოკიდებულ სიტყვებთან, მაგ., „Замок“ და „замóк“, „Мýка“ და „мукá“. ქართულ ენაში ისეთი სიტყვების გვერდით, რომლებშიაც, ისევე როგორც რუსულში, მახვილის გადაადგილება შეუძლებელია, არსებობს მრავალრიცხოვანი რიგი სიტყვებისა, რომელნიც ასეთს გადაადგილებას უშვებენ და—რუსული ენისაგან განსხვავებით—რაიმე გაურკვევლობას არ წარმოადგენენ. ქართულ ენაში უმახვილო ხმოვნები მკაფიობის ხარისხის მხრივ არ განსხვავდებიან მახვილიანი ხმოვნებისაგან (?). მარცვალი, რომელიც მახვილს ატარებს, რუსის სმენაში ნაკლებ გამოირჩევა დანარჩენი მარცვლებისაგან.

ამგვარად, სმენითი ათვისების პლანში ქართული ლექსი ხარისხობრივად განსხვავდება რუსული ლექსისაგან მახვილის წონისა და რიტმულად ძლიერი და სუსტი მომენტების თანმიმდევრობის მხრივ, რომლის განლაგებაში შესაძლებელია რყევა[28].

მოტანილ ამონაწერში გამოთქმულ მოსაზრებათა გამო უნდა შევნიშნოთ:

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

2. ქართულში არც თუ „მრავალრიცხოვანია" ისეთი სიტყვები, რომლებშიაც მახვილების გადაადგილება გვხვდება; ასეთი სიტყვების სიჭარბე შეინიშნება უმთავრესად ქართული ლექსის სარითმო კლაუზულებში, მაგრამ მათი არაბუნებრიობა მუდამ საჩოთიროა ქართული სმენისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ უკიდურესი სახეობა ასეთი შემთხვევებისა — მახვილთა რეგრესული გადაადგილება (სიტყვათა ბოლო მარცვალზე გაძლიერებული მახვილები) — რუსული ვერსიფიკაციული სისტემების ზეგავლენას უნდა მიეწეროს (გურამიშვილი და ქართველი რომანტიკოსები, რომლებიც თვალით ითვისებდნენ რუსულ ვაჟურ რითმებს და სხვ.).

ერთი კი უდავოა: რუსულში მახვილთა გადაადგილების შემთხვევები გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ქართულში. მაგ., რუსული სამმარცვლიანი ანაპესტური სიტყვა человéк, არასოდეს არ მიიღებს მახვილს პირველ მარცვალზე. ქართულ დაქტილურ სიტყვას კი არ შეუძლია ბოლო მარცვალზე მიიღოს მახვილი, თუმცა ლექსის ტაეპში, მეტრის ზეგავლენით, თითო-ოროლა საწინააღმდეგო შემთხვევებია ცნობილი („აღარცა", „მონატანთ"), მაგრამ არც ერთი წუთით არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ასეთი ქართული სიტყვები ფონეტიკური ანომალიების სახით არსებობენ. თავისთავად ეს გამოწვეულია არა იმით, რომ ქართულში სიტყვები ნებისმიერად იტვირთებიან მახვილებით, არამედ იმით, რომ ნაკლები სიმკვეთრე ქართული მახვილისა რიტმს უადვილებს ხელოვნური სკანდირების მასალად გადააქციოს სიტყვა და თვითონ მახვილის ადგილიც მერყევი გახადოს. მიუხედავად ამისა, რიტმის ზეგავლენის საზღვრებიც შეზღუდულია და მახვილის რეგრესული გადაადგილება,

მაგალითად, სამ- და ოთხმარცვლიან სიტყვებში, რამდენიმე ნაგალითით ამოიწურება.

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

§ 14. ქართული მეტრული მახვილი ზოგადი ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით. ჩვეულებრივ მახვილთან შედარებით ქართული ლექსის მეტრული მახვილი უფრო ძლიერია, თანაც: ლექსმა საერთოდ არ იცის ჩვეულებრივი ლოგიკური მახვილი, არც ფრაზის მახვილი; იგი ძირითადად მეტრული მახვილების კანონზომიერებას იცავს.

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

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

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

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

სიტყვიერების თეორიის სასკოლო სახელმძღვანელოებსა და ზოგიერთი მკვლევარის ნაშრომებში ჯერ კიდევ გაბატონებულია შეხედულება, თითქოს თუ ენაში სიტყვას ფიქსირებული მახვილი აქვს, მაშინ ამ ენის ლექსთწყობა სილაბურ სისტემას უნდა მივაკუთვნოთ. ეს შეხედულება გაუგებრობის ნიადაგზეა წარმოშობი-

ლი. ცნობილია, რომ მახვილი გერმანულშიაც ძირითადად ფიქსირებულია და მხოლოდ მცირე რიცხვი თუ არღვევს ამ კანონს [29]. მაგრამ ამ ნიშნის მიხედვით გერმანული ლექსთწყობა არავის მიუკუთვნებია სილაბური სისტემისათვის. ქართულის მსგავსად, გერმანულშიაც მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობა უმთავრესად მიმდინარეობს მეტრული სქემიდან გადაუხვეველად [30], მაგრამ არც ამ ნიშნის მიხედვით მიუჩნევიათ გერმანული ლექსი რიტმულ მრავალფეროვნებას მოკლებულ მეტყველებად; ეს „ერთფეროვნება" მოჩვენებითია: ნამდვილად გერმანულ ლექსთწყობაში რიტმული სიწდიდრის ერთ-ერთი წყაროა მახვილების შედარებითი სიძლიერე, რომელსაც უცხოელი ვერ აღიქვამს სრული სისავსით [31].

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

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

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

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

თავი მეოთხე

რიტმი

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

ბგერითი ერთეულების კანონზომიერი განმეორება მუსიკასა და პოეზიაში რეგულირდება ამა თუ იმ საზომის ანუ მეტრის ზეგავლენით. მეტრი ძირითადი კომპონენტია რიტმისა, იგი ყველაზე იდეალური სახეა ტაეპის ბგერითი ორგანიზაციისა ლექსში.

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

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

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

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

მეტრი შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ტაეპის ფონზე, ვითარცა იდეალური ნორმა ანუ წესრიგი ბგერითი ელემენტებისა (სუსტი

და ძლიერი ხმოვნებისა), მაგრამ შეიძლება ერთი ტაეპიც ასევე იდეალურად ორგანიზებული იყოს სხვა ტაეპების გარემოცვის გარეშე. ასეთ შემთხვევაში მას უეჭველად პროტოტიპი მოეპოვება და მკითხველს მისი ათვისების დროს ყოველთვის ტრადიცია აქვს მხედველობაში (იხ. მაგ., ცალკე გამოყოფილი 8- და 16-მარცვლიანი ტაეპები „ქილილა და დამანაში“, რომლებიც ქართული კლასიკური პოეზიის საკმაოდ ცნობილი საზომების მიბაძვებს წარმოადგენენ).

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

ეტყვის: ვარდო შენი სახე
რდეს ვნახე, მეჭმნა მახე
შენსა ფერსა სული ვახე (ბესიკი: „სტვენს
ბულბული“).

შესაძლებელია ამ ტაეპების სქემის გრაფიკულად გამოხატვაც:

/ ⏑ / ⏑ / ⏑ / ⏑

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

/ ⏑ | / ⏑ | / ⏑ | / ⏑

გრაფიკული სქემის ეს ნაკვეთები, ვერტიკალური ხაზებით ერთმანეთისაგან გამოყოფილნი, ტერფების აბსტრაქციული გამოხატუ-

ლებებია. რადგან მეტრულ ანუ ანტიკურ ლექსთწყობაშიაც ორმარცვლიანი ტერფი გრაფიკულად გამოიხატება ქორეს (— ⏑) სახელწოდებით, ამიტომ ზემოთ მოტანილი ტაეპები ოთხტერფიანი ქორეული მეტრით ყოფილა დაწერილი.

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

შავი | ცხენი | სადა ვითა | ჰყვა ლო მსა და | ვითა | გმირსა
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑
1 2 3 4 5 6 7 8

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

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

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

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში სავალდებულო არაა საზომი

ლომდე უცვლელად მეორდებოდეს. რიტმი გულისხმობს მეტრუ-
ი და არა მეტრული (ე. ი. საზომთან შედარებით რამდენადმე განსხვავებული აქცენტური აგებულების მქონე) ტაეპების მუდმივ ურთიერთმოქმედებას. რიტმი ჩვენ მიერ ათვისებული რეალური ჟღერაა ლექსისა, სადაც ბგერითი ელემენტების მთავარ რეგულატორად მეტრი გვევლინება. მაგრამ როცა ამ უკანასკნელს გარემომცველი ტაეპებისაგან გამოვყოფთ, იგი უმალვე ჰკარგავს რეალური რიტმის შემცველი ტაეპის ნიშნებს და განყენებულ სქემად იქცევა. სქემის აღწერისას კი ტერფის ცნება პირობითად რჩება და გვეხმარება ნორმაში გამოხატული აქცენტური სისტემის ამა თუ იმ კანონის დასადგენად (ქორეული ტაეპი, დაქტილური ტაეპი და ა. შ.). თვითონ საზომი კი, როგორც რიტმის რეალური კომპონენტი, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ფიქციური ტერფებისაგან კი არ შესდგება, არამედ უწყვეტი და თანმიმდევრული, მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნებისაგან. როგორც ვთქვით, ამგვარ ლექსთწყობაში სიტყვისა და ტერფის საზღვრები ზოგჯერ ემთხვევიან ერთმანეთს, ზოგჯერ კი—არა. ტერფის საზღვრები არ აღიქმის. გაგება რიტმისა, როგორც მეტრული სქემის განყენებული ელემენტების, ტერფების, სახეცვლილებისა — მიუღებელია.

§ 5. **ტერფის გვარები. ა. ქორე.** ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სქემაში სამი ძირითადი ტერფია: ა. ორმარცვლიანი: ქ ო რ ე (ˈ ⏑); ბ. სამმარცვლიანი: დ ა ქ ტ ი ლ ი (ˈ ⏑ ⏑); გ. ოთხმარცვლიანი: მ ე ო რ ე პ ე ო ნ ი (⏑ ˈ ⏑ ⏑).

ა. ქ ო რ ე (ˈ ⏑) ერთ-ერთი მთავარი ტერფია ქართული ლექსის მეტრული სქემისა. ამას ხელს უწყობს ორმარცვლიანი სიტყვების ფონეტიკური ხასიათი ქართულში —მახვილი მათ პირველ მარცვალზე მოუდის (მაგ., „რყო“, „მეფე“, „უხვი“ და სხვ. იხ. ზემოთ, თავი „მახვილი“, § 4). მეტრული (კლასიკური) და სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სხვა ორმარცვლიანი ტერფები (იამბი, პირიხი, სპონდე), როგორც მთლიანი მეტრული სქემის შემადგენელი ელემენტები, ქართულ ლექსთწყობაში უცნობია. მაგ., ქართული ლექსის საზომში შეუძლებელია მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების (ხმოვნების) ისეთი თანმიმდევრობა, როცა ერთ უმახვილო ხმოვანს კანონზომიერად მისდევს ერთი მახვილიანი მარცვალი, ე. ი. ქართული ლექსის მეტრულ სქემაში იამბური საზომის აქცენტური სისტემა (⏑ ˈ ⏑ ˈ ...) არასოდეს არ გადმოიცემა. სპონდეებისა

(⏑ –) და პირიხებისათვის (⏑ ⏑) დამახასიათებელი მეტრული შემადგენლობის ტაეპები კი სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საერთოდ შეუძლებელია, რადგან ასეთს ლექსთწყობაში ტერფი გულისხმობს ერთმახვილიანი ხმოვნის (resp. მარცვლის) გაერთიანებას ერთ ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვანთან (resp. მარცვალთან). სპონდე კი ანტიკურ ლექსთწყობაში ორი გრძელი ხმოვნის შემცველ ტერფს გულისხმობდა, ხოლო პირიხი — ორ მოკლე ხმოვნიან ტერფს. ახალი ენების სალექსო სისტემებში მათი ანალოგიური ტერფების ძიება უსაფუძვლოა, რადგან ეს ეწინააღმდეგება თვითონ ამ ენების ფონეტიკურ ბუნებას. ისეთი შემთხვევები კი, როცა ერთმარცვლიანი სიტყვები თავს იყრიან ტაეპში და სპონდეების მსგავს კომპლექსებად ყალიბდებიან, ძალიან იშვიათი მოვლენაა და სრულიად არ გამოდგება ზემოთ გამოთქმული შეხედულებების უარსაყოფად, ჩვეულებრივ ასეთ ტაეპებში ერთმარცვლიანი სიტყვები ერთიმეორისაგან მძიმეებით ან დროის ძლიერი ხარვეზებით არიან დაშორებულნი. მაშასადამე, საქმე გვაქვს არა „სპონდეებთან“, არამედ ცალკეულ სიტყვებთან, ერთმახვილიან და სრულიად დამოუკიდებელ ერთეულებთან.

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

მრისი | ნახვა გულსა | ჩემსა | ვითა | ბადე | დაე ბადა.
⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ –

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

მრჩმედი ყრველთა მკვდართა და ცხრველთა (გურ.)
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

ცისა ფერს, ლურჯსა ფერს (ნიკ. ბარათ.)
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

სრულიად არაა სავალდებულო დაქტილური საზომის მქონე ტაეპებში მარტოოდენ სამმარცვლიანი სიტყვების თანმიმდევრობა ეძიოთ. მთავარია მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების დაქტილური

თანმიმდევრობა ვიპოვოთ. ამგვარი კანონზომიერების აღმოჩენა ადვილია ერთმარცვლიანი სიტყვების ორ-, სამ- და ოთხმარცვლიან სიტყვებთან შერწყმის შემთხვევებში.

მაგ.:

შენ+ჰქენ + სა მართალი | სწორე + და | მართალი (გურამ).
1 1 4 2 1 3

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

ეჰმუნვარებ, | ვინადგან | საწუთრო | ერთა
არა+არს | დამკარგველ | არც+ბედი ერთა

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

სუფთა დაქტილური საზომი მეოცე საუკუნის ქართული პოეზიიდან:

ანგელოზს | ეჭირა | გრძელი +პერ გამენტი
მწუხარე | თვალებით | მიწას დაჰ ყურებდა (გ. ტაბიძე).
— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡

ქართულ დაქტილურ ლექსში წმინდა დაქტილური მეტრები იშვიათია, თუმცა დაქტილი ძირითადი ტერფია ჩვენი ლექსთწყობისა. ამ საკითხში ს. გორგაძე მართალი იყო, თუმცა მან არამართებულად და კატეგორიულად დაასკვნა: „საკუთრივ დაქტილური ლექსი მე-19 საუკუნემდე ქართულმა ლექსმა არ იცისო“[1]. არც ის მტკიცებაა მართალი, თითქოს წმინდა დაქტილური საზომი მხოლოდ გურამიშვილის ერთ ნაწარმოებში („ქაცვია მწყემსი“) მოიპოვებაო[2]. ასეთი ტაეპები ჩვენ გვხვდება აგრეთვე სხვა პოეტებთან და თვითონ გურამიშვილის სხვა ნაწარმოებებშიაც (მაგ., „წუთი+ან : აზდისა | მყრფელი“. იხ. „თავისი ცოდვის მოგონება“).

კატეგორიულად უნდა უარვყოთ ქართული ლექსის მეტრულ სქემებში დაქტილის შემნაცვლელ („იპოსტასის“) მოვლენებად ე. წ. აძფიბრაქის (— ◡ —), მოლოსის (— — —), კრეტიკის ანუ ამფიმაკრის (— ◡ —), ანტიბაქეს ანუ პალიმბაქეს (— — ◡) და ტრიბრაქეს (◡ ◡ ◡) მიჩნევა; ვ. ბრიუსოვის ზეგავლენით ს. გორგაძე სერიოზულად ცდილობდა ამგვარი ტერფების აღმოჩენას ქართული ლექსის საზომებშიაც[3]. არსებითად ეს იყო სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმული აგებულების კვლევის დამტვერიანება კლასიკური მეტრიკის ტერმინოლოგიით, მარტივი ფონეტიკურ-რიტმული

შემთხვევების უცხო ნომენკლატურით გართულება და სხვა არაფერი. არ უნდა დავიიწყოთ, რომ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფი გულისხმობს ერთმახვილიანი მარცვლის გაერთიანებას უმახვილო მარცვალთან (ან მარცვლებთან), ზემოთ დასახელებული „საიპოსტასო“ (მონაცვლე) ტერფები კი ამ პირობას არ იცავენ. მაგ., როცა ტაეპში მახვილიანი სიტყვების ისეთი დაჯგუფებანი გვხვდება, რომლებიც სქემაში „მოლოსის“ შთაბეჭდილებას ქმნიან (ს. გორგაძის მაგალითი: „ტყეს, ღრეს, კლდეს...)[7], ან, კიდევ, როცა სატერფო ნაკვეთში მახვილი საესებით გამოშვებულია და სქემაში „ტრიბრაქე“-ს ილუზია იბადება (ს. გორგაძის მაგალითი „წვი | ყვანესდა“) საქმე გვაქვს არა მეტრული სქემის მოვლენებთან (დაქტილის შენაცვლება სხვა ტერფით!), არამედ რეალურ რიტმთან: მძიმეებით ერთმანეთისაგან დაშორებული ერთმარცვლიანი სიტყვებით ტაეპის გადატვირთვასთან (პირველ შემთხვევაში), ან მახვილების გამოშვებასთან (მეორე შემთხვევაში). ქართული ლექსის რომელიმე მეტრულ სქემაში კანონზომიერი იპოსტასის (ტერფთა ურთიერთმონაცვლეობის) მოვლენების შესახებ საუბარი საერთოდ ზედმეტია და კვლევის ამგვარი მეთოდი დოგმატიკური მეტრიკიდან არის ნასესხები[8]: ტერფი სქემის ელემენტია და ტაეპის ამა თუ იმ ინდივიდუალური აქცენტური მოვლენების მონათვლა ფიქციური ტერფების სახელწოდებით—ლექსის რიტმის „თვალით შესწავლად“ უნდა ჩაითვალოს.

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

სუფთა სახის მეორე პეონების მაგალითებია:
ა. ორტერფიანი მეორე პეონური საზომი:
დაჰქრქრლვიდის | და+თრთრლვიდის,
ნავარდობდის | შავარდნობდის

ანაბრობდის, ¦ ანაზდობდის (ბესიკი „რუხის ბრძოლა").

ბ. ოთხტერფიანები:

სამეფოსა | ვაპატრონოთ, | სახელმწიფო | შევანახოთ
(„ვ. ტყ.").

მათ+მრჩემულთა | მრავლინონ, | ჩვენ+პატიჟნი | გაგეცას-
დენ (იქვე).

ამ მაგალითებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მეორე პეონის გაჩენას ქართულ საზომებში ხელს უწყობს: ა. მეორე პეონისათვის შესაფერი და ბუნებრივი აქცენტური პროფილი ოთხმარცვლიანი სიტყვებისა (მახვილი ბოლოდან მესამე მარცვალზე) და ბ. ერთმარცვლიანი სიტყვების შერწყმა სამმარცვლიანთან, ამ უკანასკნელში დაქტილური მახვილის შენარჩუნებით („მათ+მრჩემულთა" და მისთ.).

ზოგჯერ პეონურ ტერფებს განიხილავენ, როგორც ქორეულ მუხლებს ანუ „დიპოდიებს", ე. ი. როგორც ორი ტერფის ჯგუფს[9]. ასე, მაგალითად, ს. გორგაძეს პირველი პეონი (ˈ ⏑ ⏑ ⏑) მიაჩნია ქორესა (ˈ ⏑) და პირიხის (⏑ ⏑) შეერთებად[10]. მაგრამ სილაბურ-ტონური ლექსის მეტრულ სქემაში პირიხი დამოუკიდებელ ტერფად არ არსებობს, იგი საზომს არ ქმნის (უმახვილო ტერფია). ქართულ მეტრიკაში კერძოდ მეორე პეონი მიჩნეულ უნდა იქნას სქემის მთლიან ერთეულად, იგი ერთმარცვლიანი ტერფია და არა მუხლი ანუ დიპოდია. მეორე პეონი ზედმიწევნით გამოხატავს ოთხმარცვლიანი სიტყვების ბუნებრივ აქცენტუაციას ქართულში (შდრ. ზემოთ „მახვილი", § 6).

რუსული ფორმალისტური მეტრიკა (ბ. ტომაშევსკი, ვ. ჟირმუნსკი) კატეგორიულად უარყოფს პეონების (და, მათ შორის, რასაკვირველია, მეორე პეონის) გამოყოფას ცალკე ტერფებად, რადგან საერთო შეხედულებით რუსულ ლექსთწყობაში არ მოიპოვება „პეონური კომპლექსის არც ერთი უნაკლო მაგალითი"[11]. ქართული ტაეპების აქცენტური სისტემა კი ასეთი კატეგორიული აკრძალვის წინააღმდეგია: ქართულ ენაში დაქტილური დაბოლოების მქონე ოთხმარცვლიანი სიტყვებისა ან სიტყვათა ჯგუფების სიჭარბე რეალურ საფუძველს ქმნის სქემაში მეორე პეონის სავარაუდეალად.

§ 8. **ანაკრუზა და კლაუზულა**. მეტრული აგებულების მხრივ ქართულ სალექსო ტაეპში გამოსაყოფია რამდენიმე მომენტი:

ა. დასაწყისი ანუ ანაკრუზა; ბ. დაბოლოება ანუ კლაუზულა და გ. ტაეპის შიგნით შესვენება, მისი ორ ნაწილად გაყოფა ანუ ცეზურა.

ანაკრუზა (anacrusis) ეწოდება ტაეპის დაწყებას ერთი ან რამდენიმე უმახვილო ხმოვნით, ე. ი. როცა პირველ მეტრულ მახვილს წინ უსწრებს უმახვილო მარცვალი (ან მარცვლები). მუსიკაში ანალოგიური ელემენტია ტაქტის წინარე ბგერა ე. წ. Auftakt[12]. ქართულ კლასიკურ ლექსში ანაკრუზა ჩვეულებრივ ერთმარცვლიანია და სისტემატურად გეხვდება მეორე პეონით დაწყებულ ტაეპებში. მაგ.:

მი : ჯნურობა არის ტურფა... („ვ. ტყ.").
ხამს | თაეისსა ხვაშიადსა... (იქვე).

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

ქართული ანაკრუზა მყარია. სილაბური ლექსთწყობისათვის დამახასიათებელი მერყეობა ტაეპის ჩარჩოში სიტყვიერი მახვილების კანონზომიერი განლაგებისა ქართულმა ლექსთწყობამ ძალიან ადრე დასძლია. მისი მეტრული კრისტალიზაციის პროცესი არსებითად X—XI საუკუნეთა საზღვარზე დამთავრდა.

დასკვნა: ანაკრუზა ყოველთვის წინ უსწრებს მეტრულ

რიგს, რომელიც ტაეპში მოიცავს მარცვლებს პირველი მეტრული მახვილიდან ბოლო მახვილამდე. ქართულ ლექსში ანაკრუზა ერთმარცვლიანია და მეორე პეონის პრინციპით (⏑ ' ⏑ ⏑) აგებულ საზომებს ახასიათებს.

ანაკრუზა ზეგავლენას ახდენს ტაეპის ტემპზე, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

კლაუზულა მოიცავს სტრიქონთა მარცვლებს უკანასკნელი მეტრული მახვილიდან ბოლომდე. ქართულ ლექსში კლაუზულა ძირითადად ორგვარია: ორმარცვლიანი ანუ ქორეული (ქალური) და სამმარცვლიანი ანუ დაქტილური. ერთმარცვლიანი ანუ ვაჟური და ოთხმარცვლიანი ანუ ჰიპერდაქტილური კლაუზულები ქართულ ლექსში ძალზე იშვიათია (მაგალითები იხ. ქვემოთ, თავი „რითმა"). ეს იმით აიხსნება, რომ ქართული ლექსის მეტრების დაბოლოება უმთავრესად ქორეული და დაქტილურია (მეორე პეონსაც დაქტილური ანუ სამმარცვლიანი დაბოლოება აქვს: ⏑ ' ⏑ ⏑).

ქორეული კლაუზულის ნიმუშებია:

არას გარგებს სიმძიმილი, უსარგებლო ცრემლთა დ | ენა
არ გარდავა გარდუვალი მომავალი საქმე ზ | ენა
(„ვ. ტყ.").

თვალთა ნარგისი, დამდაგისი, შეგშვენის მწვ | ემლად
ყელსა ბროლებსა, უტოლებსა, გველი გყვა მცვ | ემლად
(ბესიკი „ტანო ტატანო").

დაქტილური კლაუზულის ნიმუშებია:

ცთების და ცთების, სიკვდილსა ვინ არ მოელის წ | ამისად
მოვა შემყრელი ყოველთა ერთგან დღისა და ღ | ამისად
(„ვ. ტყ.").

ყველას გაფიცებთ ამ სა | ფრცარსა:
თუ ღმერთი გრწამდეთ ამ სამს ფ | იცარსა
ნუ გაიძნელებთ ასაშ | ენებლად
გარს ნურას უზამთ დასაშვ | ენებლად
(გურამიშვილი, „ანდერძი"...).

ქართული კლასიკური ლექსის ტაეპის კლაუზულის თავისებურებათა შესახებ უფრო ვრცლად ვწერთ მომდევნო თავში („რითმა"). აქ ჩვენ მხოლოდ შევეხებით ერთ საკითხს — ტაეპის

დაბოლოებისა და მეტრული სქემის ძირითადი ტერფის ურთიერთობის საკითხს.

როცა ტაეპის ბოლო ტერფი მეტრული სქემის დანარჩენ ტერფებთან შედარებით მარცვალნაკლულია, მას განიხილავენ როგორც შეკვეცილ ტერფს, ხოლო როცა უკანასკნელი ტერფი მარცვლების მხრივ მთლიანია—როგორც სრულ ტერფს. შესაძლებელია ბოლო ტერფში ზედმეტი მარცვალიც იყოს (ასეთი მოვლენები ხშირია რუსულ ლექსთწყობაში). პირველ შემთხვევაში ტაეპი შ ე კ ვ ე ც ი ლ ი ანუ კ ა თ ა ლ ე ქ ტ ი კ უ რ ი ა, მეორე შემთხვევაში ს რ უ ლ ი ანუ ა კ ა თ ა ლ ე ქ ტ ი კ უ რ ი, მესამე შემთხვევაში კი ტაეპი ზ ე დ მ ე ტ მ ა რ ც ვ ლ ი ა ნ ი ანუ ჰ ი პ ე რ კ ა თ ა ლ ე ქ ტ ი კ უ რ ი ა. მეტრული რიგის დაბოლოების ამა თუ იმ ხასიათს ზოგადად ეწოდება კ ა თ ა ლ ე ქ ტ ი კ ა (catalexis—დაბოლოება).

ქართულში ჰიპერკათალექტიკური ტაეპები უცნობია. სრული (აკათალექტიკური) და შეკვეცილი (კათალექტიკური) ტაეპების ნიმუშები კი შემდეგია:

ა სრული ქორეული აკათალექტიკური ტაეპები:
წადი იგი მოყმე ძებნე ახლოს იყოს თუნდა ბარად
(„ვ. ტყ.“).
ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ⏑

ბ. სრული დაქტილური აკათალექტიკური ტაეპი:
მრმეც+მე შეტყობა
კარგ+სიტყვით შეწყობა (გურამიშვილი).
ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑

შეკვეცილი ანუ კათალექტიკური ტაეპები:

ა. სამტერფიანი·
ნუ+სტირ+სა ყვარელო | მრვალ (თამაზ ჭობულიშვილი „ნუ სტირ“...).
ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑[⏑]

ბ. მარცვალკვეცილი ოთხტერფიანი დაქტილური საზომები:
მრყვასნო ჩემნიცა მრცვევდნენ გულსა (თეკლე ბატონიშ. „თეჯლისი“).
ˈ⏑ ⏑ | ˈ⏑ ⏑ | ˈ⏑ ⏑ | ˈ⏑[⏑]
ესდენ+ხან | ვეძიე | ვერ+ვპოვე | მშველი

აწ+შემო ჰმეტისგან ! შეწევნას | ველი (მირიან ბატონიშვილი, „მოვედით მოყმენო“).

' ⏑ ⏑ | ' ⏑ ⏑ | ' ⏑ ⏑ | ' ⏑ [⏑]

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

ვაჲ საბრალო აირა
ხმა დაბმთვრალო აირა (ბესიკი, „სტვენს ბულბული“).
⏑ ' ⏑ ⏑ | ' ⏑ ⏑ [⏑]
შეეკრბეთ ერი | ყრველი
ვაჭოთ სვეტი ცხრველი (მირიან ბატონიშვილი, „ვაჭოთ“...).
' ⏑ ' ⏑ | ' ⏑ ⏑ [⏑]
ქვეყნისათვის | ნელსაცხებლად | ისმოდა.

გაზაფხულის | შემრსვლისა ¦ მხმრბელნი (ბესიკი, „შავნი შაშვნი“).

გეახლები | ერანელთა | წესითა (საიათნოვა).
გამიფრინდა | სიხარულის | ფრინველი (დ. ბატონიშვილი).
⏑ ' ⏑ ⏑ | ⏑ ' ⏑ ⏑ | ' ⏑ ⏑ [⏑]

როცა ტაეპის ბოლო მეტრული სქემის თვალსაზრისით ორი მარცვლითაა შეკვეცილი, მაშინ საზომს მთელი ტერფი აკლია. ოთხტერფიანი ტაეპისათვის ასეთი ტერფკვეცილი საზომებია ცნობილი:

ა. ორი მარცვლით შეკვეცილი:

სად მიჰყირდეს, | მამეშველოს, | სხვას აღარა | ველი (გურამიშ.)
⏑ ' ⏑ ⏑ | ⏑ ' ⏑ ⏑ | ⏑ ' ⏑ ⏑ | ' ⏑ [⏑ ⏑]
შდრ. დავრეცრეცდი, | გადავიქეც, | დამეხვია | რეტი (გურამიშ., „ზუბოვკა“).

ბ. სამი მარცვლით შეკვეცილი:
მე გაჰმეედი | მე გასმეედი | მე გაცმეედი | ტანთ (გურ.).
⏑ ' ⏑ ⏑ | ⏑ ' ⏑ ⏑ | ⏑ ' ⏑ ⏑ | ' [⏑ ⏑ ⏑]

მარცვლისა და ტერფის დაკლების ანუ კათალექტიკის მოვლენებს ტრადიციულ მეტრიკაში მუსიკალური ინტერპრეტაცია მოეპოვე-

ბათ. რ. ვესტფალის აზრით ნაკლული მარცვალი თუ ტერფი ტაეპში შეივსება პაუზით: „...რიტმი მოითხოვს პაუზას ტაეპის ბოლოს... მხატვრული კითხვის დროს თვითეული ქვეცნობიერად იცავს ამ პაუზას" [13]. არსებითად რ. ვესტფალს ეკუთვნის მუსიკალური განმარტება კათალექტიკური მოვლენებისა: მკვლევარი აიგივებს ლექსის მეტრული სქემის ტერფს მუსიკალურ ტაქტთან და სილაბურ-ტონური ლექსის რიტმის ანალიზის დროს იზოქრონიზმის პრინციპიდან გამოდის. ჩვენ „შესავალში" აღვნიშნეთ ამგვარი გაგების უსაფუძვლობა. სილაბურ ტონურ ლექსებში პაუზა, როგორც მარცვლის ან მთელი ტერფის შემნაცვლელი რეალური დრო, სრულიად არ გვხვდება და, მაშასადამე, არც კათალექტიკა ჩაითვლება ლექსის რიტმის რეალურ მოვლენად. ეს ასეცაა. კათალექტიკის შესახებ ჩვენ ვმსჯელობთ მხოლოდ პირობითად და ისიც მეტრული სქემების აღწერისას. თვითეული ტაეპი მთლიანი ენერგიის ნაკადს წარმოადგენს [14], მისი დაბოლოება აღქურვილია საკუთარი ინტონაციური ნიშნებით და გარკვეული აზრის მქონეა. ტაეპის წარმოთქმის დროს კათალექტიკა ისუთივე ფიქციური მოვლენაა, როგორც ტერფი: ლექსის ხმამაღალი კითხვისას ისინი მირაჟივით ჰქრებიან (კითხვის დროს შეუძლებელია გათვალისწინებულ იქნას დროის ესა თუ ის ოდენობა განყენებული სქემის თვალსაზრისით „ნაკლული" მარცვლებისათვის, რის საშუალებასაც ტაეპის აზრობრივი მომენტი არ ჰბადებს!). ს. გორგაძის მრომაში კი კათალექტიკური მოვლენები რიტმის რეალურ ელემენტებადაა მიჩნეული.

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

ცეზურა ეწოდება ბუნებრივ შესვენებას მეტრის ფარგლებს შიგნით და სრულიად ობიექტური ელემენტია ტაეპისა. ცეზურით გაყოფილი ნაწილები იწოდებიან ნახევარტაეპად, რომელნიც ხშირად ინტონაციურად და სინტაქსურად დამთავრებულ წევრებს

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

ცეზურის ტიპიური ნიმუში (ორი ვერტიკალი გაყოფას აღნიშნავს):

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

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

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

ქართულ ლექსში ცეზურა აღჭურვილია შემდეგი ნიშნებით:

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

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

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

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

როგორც ვხედავთ, ცეზურა აქ სინტაქსურ ერთეულებს („სიბერე მჭირს“, „მათრახი ჰქონდა“, „არწივსა ქვეშე“) შუაზე ჰყოფს.

მაგრამ ქართული ლექსისათვის ასეთი მოვლენები დამახასიათებელი არაა. როგორც პრინციპი, ქართულში ცეზურა სინტაქსურად მთლიან ერთეულებად ჰყოფს ტაეპს.

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

„ჩემ საყვარელო ვინაო // მიწყივ მიდგიხარ შინაო"
(შდრ. ქვემოთ, მესამე თავი „რითმა").

ქართულ ლექსში ცეზურა უეჭველად არ გულისხმობდა ტაეპის ორ თანაბარ ნაწილად გაყოფას. ასე, მაგალითად, ქართული თორმეტმარცვლიანი იამბიკოს მეტრისათვის დამახასიათებელია — ბიზანტიური იამბიკური ტრიმეტრის ზეგავლენით[15] — მთავარი ცეზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ (ტაეპის მეორე ნახევარი 7-მარცვლიანია). აი რამდენიმე ნიმუშიც:

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

ღვთისმშობელი და // ყოვლად პატიოსანი (დემეტრე მეფე).
ˉ ⏑ ˉ ⏑ ⏑ // ˉ ⏑ ˉ ⏑ ˉ ⏑

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

§ 10. **რიტმი და სიტყვა.** აქამდე ჩვენ ვწერდით მეტრისა და მეტრული სქემის ელემენტების შესახებ. არსებითად ესაა ტაეპის, როგორც რიტმის ძირითადი ერთეულის, ანალიზი იდეალური ნორმის ანუ საზომის თვალსაზრისით, კონტექსტიდან (გარემომცველ ტაეპებიდან, სტროფიდან) მისი აბსტრაგირების გზით. მეტრი პირობითად იყოფა შემადგენელ ნაწილებად. მეტრული სქემის

ფიქციური ელემენტებია ტერფები (ქართული კლასიკური ლექსის სქემებისათვის—ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი), რომლებიც ხელოვნური სკანდირების საშუალებით გამოვლინდება ხოლმე საზომში და აუცილებელია მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობის ამა თუ იმ ტიპის დასადგენად (ქორეული საზომი, დაქტილური საზომი, პეონური საზომი და ა. შ.) მეტრის რეალური ელემენტებია: ანაკრუზა, ცეზურა და კლაუზულა, თუმცა იზოლირებულად არც ისინი არსებობენ ტაეპის, როგორც მთლიანი ერთეულის, ათვისების დროს.

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

მაგრამ რაგინდ იდეალურად ორგანიზებული არ იყვნენ ტაეპები მეტრის თვალსაზრისით, ისინი ერთმანეთისაგან უექველად განსხვავდებიან ბგერითი სტრუქტურის ცალკეული დეტალების მხრივ. რიტმის მთავარი ფაქტორი—მეტრი—სრულიად არ ამოსწურავს რიტმის ცნებას. რიტმი ლექსის რეალური ბგერითი ფორმაა, რომელიც მეტრით რეგულირდება, მაგრამ ამ უკანასკნელით არ ამოიწურება. ტაეპსა და სტროფში რიტმის თვალსაზრისით უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მეტრისათვის ასატან და მასთან შეფარდებულ ვარიაციებს, რიტმული მრავალფეროვნების ცალკეულ ფორმებს, რომლებიც საზომის განმეორებას არ წარმოადგენენ და ზოგჯერ მეტრის ერთგვარ წინააღმდეგობადაც გვევლინებიან. მეტრის ეს „ანტიპოდები" განსხვავდებიან ლექსის ძირითადი საზომისაგან, მაგრამ პოტენციურად მაინც მეტრის ზეგავლენას განიცდიან: წინააღმდეგ შემთხვევაში სალექსო ინტონაციის რიტმული ფარგლები დაიშლებოდა, ლექსი პროზას დაუახლოვდებოდა.

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

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საზომის მხრივ უნაკლოდ

შედგენილი ტაეპები რიტმული მრავალფეროვნების ცალკეული ნიუანსებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. სანიმუშოდ ავიღოთ შემდეგი სტროფი „ვეფხისტყაოსნისა“:

იტყვის: „ჰე, მზეო, ვინ ხატად // გთქვეს მზიანისა ღამისად,
2 1 2 1 2 1 4 3
ერთარსებისა ერთისა // მის უეამისა ჟამისად,
5 3 1 4 3
ვის გმორჩილობენ ციერნი // ერთის იოტის წამისად,
1 4 3 2 3 3
ბედსა ნუ მიცვლი, მიაჯე // შეყრამდის ჩემად და მისად.
2 1 2 3 3 2 1 3
მეტრი: ⏑ – | ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ | ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑
2 3 3 2 3 3

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

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სისტემებში (ინგლისურში, რუსულში, გერმანულში, ქართულში) მეტრული სქემის ფიქციური და რეალური ელემენტები (ტერფები, ანაკრუზა, კლაუზულა და ცეზურა) დაახლოებით ერთი და იგივეა (ქართულ მეტრულ სქემას აქვია სამი ტერფი —იამბი, ანაპესტი და ამფიბრაქი). რაც შეეხება რიტმს, ე. ი. ლექსის რეალური ბგერითი ფორმის ელემენტთა გარკვეულ სისტემას, აღნიშნულ საერსიფიკაციო სისტემებში იგი (რიტმი) ღრმად ინდივიდუალურია. ასე, მაგალითად, რუსული ლექსთწყობის ყველა თეორეტიკოსი იმ აზრისაა, რომ რუსულ ლექსში რიტმის ერთ-ერთ სპეციფიკურ გამოვლინებას წარმოადგენს მეტრთან (საზომთან) შედარებით ამა თუ იმ ტაეპში მახვილის დაკლება („пропуск“) ან მისი დატვირთვა („отягчение“) დამატებითი მახვილებით. ე. სკრიპჩერი კი ინგლისური და გერმანული ლექსის რიტმის საფუძველს ხედავს ბგერითი ენერგიის ნაკადის უწყვეტ და რხევად დინებაში, როცა ძლიერი და სუსტი რ ე გ ი ო ნ ე ბ ი (Regionen) კანონზომიერად ენაცვლებიან ერთმანეთს. ლექსის ამ ენერგიის ნაკადში სიმძიმის ცენტრები ანუ ც ე ნ-

ტროიდები თანაბრად არიან ერთმანეთს დაშორებულნი (ცენტროიდი მოუდის ყველაზე ძლიერ ხმოვანს, დანარჩენი რეგიონები სუსტი ხმოვნებია და ცენტროიდებს შორის არიან განლაგებულნი). ტერფები, ტაქტები თუ კათალექტიკა—ფიქციაა, ისინი არ აღიქმიან და მაშასადამე, არც არსებობენ. რიტმის მრავალფეროვნების ერთ-ერთი მომენტი ინგლისურში ცენტროიდების გადაადგილებაში მდგომარეობს.

მაშასადამე, მახვილის როლის მხრივ რუსული ლექსის რიტმის მრავალფეროვნების საფუძველია ტაეპში აქცენტის დაკლება ან აქცენტებით ტაეპის გადატვირთვა. ინგლისურ და გერმანულ ლექსთწყობაში კი რიტმი ემყარება აქცენტურ თანმიმდევრობასა და ხშირად თვითონ აქცენტის გადაადგილებას[16], თუმცა ცენტროიდებს შორის ინტერვალი ჩვეულებრივ თანაბარი ზომისაა და რუსულივით მახვილების გამოშვებას („пропуск") ვერ ითმენს.

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

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

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

სულთა | დგმაცა ¦ არა | მმართებს, | ასე | გასლვა |
რად+გი ⁝ კვირდა
სიცრცხლესა | გავეყარე, | სიკვდილიცა | დამი ⁝ ძვირდა

ქართული ლექსის ზეპირი წარმოთქმის დროს მეტრული მახვილის ადგილზე მოხვედრილი ერთმარცვლიანი სიტყვების აქცენტური წონაც საერთოდ უფრო ნაკლებია, ვიდრე სამ- და მეტმარცვლიანი სიტყვების მახვილებისა, რომლებიც ტაეპში მეტრული რიგის ძირითად საფუძველს შეადგენენ და ეს ჰქმნის ინტონაციური ნიუანსების უსაზღვრო მრავალფეროვნებას, რომლის აღნუსხვა და აღწერა თითქმის მოუხერხებელიცაა.

მეტრული მახვილის დაკლება ტაეპში გულისხმობს ისეთ მოვლენას, როცა ტერფით ნავარაუდევი მახვილის ადგილას უმახვილო მარცვალია. დავუჯერდეთ რამდენიმე მაგალითს:

ვარდსა | ჰკითხეს: | „ეგზომ | ტურფა | რამა | შეგქმნა |
ტანად | პირად
მრკვირს | რად+ხარ | ეკლიანი | პრენა | შენი | რად+არს |
ჰირად („ვ. ტყ.“).

პირველი ტაეპი რვა ქორეული სიტყვისაგან შედგება, მეორე ტაეპის მესამე სიტყვა კი, რომელიც ოთხმარცვლიან ტერფს ჰქმნის მეტრულ სქემაში, მეორე პეონური სიტყვაა (ე. ი. ოთხმარცვლიანი სიტყვა მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე). მაშასადამე, მეორე ტაეპი ერთი მახვილით ნაკლებია წინა ტაეპთან შედარებით. შეიძლება ამ ორი ტაეპის აქცენტური პროფილის გამოხატვა ციფრებში:

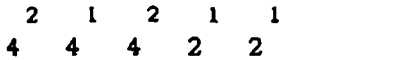
2^1 2^1 2^1 2^1 2^1 2^1 2^1 2^1

2^1 2^1 4^2 2^1 2^1 2^1 2^1

პირველი ციფრი სატერფო სიტყვის (მაგ., „ვარდსა“) ან სიტყვათა (მაგ., „რად+ხარ“) მარცვლებრივ რაოდენობას აღნიშნავს, მეორე კი (ხარისხის მაჩვენებელი) — სიტყვაში მახვილის ადგილს თავიდან. მაშასადამე, სიტყვა „ვარდსა“ აღინიშნება ასე—2^1, ხოლო სიტყვა „ეკლიანი“, როგორც 4^2.

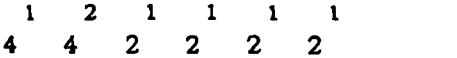
მეორე მაგალითი:

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



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

გაიყარნეს | ტირილითა | პირსა | ხრკით | თმათა | გლეჯით
ერთი | ალმა | ერთი | ჩაღმა | უგზოდ | ვლიდეს | შაბთა | ეჯით
(„ვ. ტყ.“).



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

ჩვენ სრულიად პირობითად ვხმაროობთ ცნებას „მახვილის დაკლება“. არსებითად ეს არის მეტრული სქემის თვალსაზრისით განხილვა ისეთი ტაეპებისა, რომლებიც სტროფის ძირითადი ნორმის სქემას არ იმეორებენ. მახვილთა არაეითარი „დაკლება“ არ ხდება (რუსულ ლექსთწყობაში იგი ორგანული მოვლენაა!): ქართულ-ში მრავალმარცვლიანი სიტყვები იკავებენ ერთ-მარცვლიანი ანრამდენიმე ორმარცვლიანი სიტყვებისჯგუფთა სათანადო ადგილებს ტაეპში,—ესაა და ეს. მაგრამ ტაეპის მეტრული რიგის თვალსაზრისით აღნიშნული ცნების სრულიად პირობითად გამოყენება დასაშვებია: ქართული ლექსის ერთ-ერთი რიტმული მოვლენის აღსანიშნავად უკეთეს ცნებას ჩვენ ვერ მივაგენით.

აღნიშნული მოვლენის საპირისპირო მომენტს — ტაეპის მახვილებით დატვირთვას (ე. ი. აქცენტის გაჩენას არა სამახვილო მარცვალზე) ქართულ ლექსში იშვიათად ვხვდებით და ძხოლოდ და მხოლოდ გამოიხატება ტაეპის დამძიმებით ერთმარცვლიანი და ერთმანეთისაგან მძიმეებით გამოყოფილი სიტყვებით, მაგ.:

„რაგვარ გიყვარს, რაგვარ გიღირს? თქვი, დავიღო მერმე
სული („ვ. ტყ.“).

„ყმა, სახლ, ბაღ, ბრსტან, თეთრი თუ ფარჩა“
(გურამიშვილი, „ანდერძი“).

„გვერდთ, ჭელთ, ფერჯთ.....“ (მისივე).

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

ბმოა, რომე კაცი + კაცს // ამოსა ეუბნებოდეს,
მან + გაუგონოს, რაცა + თქვას // არ + ცუდათ წაუხდებოდეს;
დიდი ლხინია ჰირთა + თქმა // თუ + კაცსა მოუხდებოდეს
(„ვ. ტყ.“).

რიტმისა და სიტყვის ურთიერთობის თვალსაზრისით უფრო საინტერესოა სიტყვათა ადგილმონაცვლეობა ქართული ლექსის ტაეპში. ეს მოვლენა გულისხმობს ორ მეტრულ მახვილს შორის მანძილის ცვალებადობას მეტრის რომელიმე სატერფო უბანში. მაგალითად, 16-მარცვლიანი დაბალი შაირის I და II მუხლებში სამმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვები ერთმანეთს ენაცვლებიან ისე, რომ საკუთარ მახვილებს ინარჩუნებენ:

ა. ერთად შეყარნეს მიწამან // ერთგან მოყმე + და მხცოვანი
2 3 2 3

ბ. დამშლიან ჩემნი კაშირნი // შემრთვიან სულთა სირასა
3 2 3 2

გ. მოვშორდი ლხინსა ყველასა, // ჩანგსა, ბარბითსა და + ნასა
3 2 2 3

დ. მოდი ასპიროზ, მარგე + რა // მან + დამწვა ცეცხლთა დაგითა
2 3 3 2

ქართულ ტაეპებში მეტრულ მახვილებს შორის მანძილის ცვალებადობა არსებითად ორი მახვილიანი ხმოვნის გადაადგილებას გამოხატავს. ქართული ლექსისათვის აღნიშნული რიტმული მოვლენა სპეციფიკურ ნიშნად ითვლება.

რიტმის მნიშვნელოვანი კომპონენტია აგრეთვე სიტყვებს შორის ბუნებრივი ხარვეზებისა და მეტრული სქემის ფიქციური ელემენტების — ტერფების — საზღვრების ურთიერთობა.

ზემოთ არა ერთგზის აღვნიშნეთ, რომ ქართულ ლექსში ტერფებისა და სიტყვების საზღვრები ზოგჯერ საესებით ემთხვევიან ერთმანეთს, ზოგჯერ კი არა. ეს გარემოებაც, რასაკვირველია, ტაეპის ინდივიდუალური რიტმული პროფილის გამომუშავების

ერთ-ერთი პირობაა. ტაეპში მეტრული რიგის დანაწევრება ტერფებად და მისი შედარება ტაეპში სიტყვათა რეალურ განლაგებასთან ხშირად აშკარა კონტრასტის სურათს ჰბადებს. მაგ., ავიღოთ „ვეფხისტყაოსნის“ ე. წ. „დაბალი შაირის“ მეტრული სქემა და ტაეპი, რომელიც ამ სქემის მიხედვით უნდა დაიყოს:

⏑	⏑ –	⏑ –	⏑	⏑ –	⏑ –
2	3	3	2	3	3

შდრ. რა+მო ისმინეს, | ყველაი // დარჩა | გულდანა წყლულები
2 3 3 2 3 3

რეალური საზღვრები სიტყვებს შორის კი ამგვარია:

რა | მრისმინეს, | ყველაი | დარჩა | გულდანაწყლულები.
1 4 3 3 6

აღნიშნული სქემის მეორე და მესამე ტერფი ხშირად მთლიანი სიტყვების ნაწილებს მოიცავს (მოტანილ მაგალითში „...ისმინეს“ და „...წყლულები“). ძალიან იშვიათია ტერფისა და სიტყვის საზღვრების კონტრასტი იმავე სქემის მესამე უბანში. ტიპიური არაა, მაგალითად, ასეთი ტაეპი:

მიბრძანა „მრლა მნახვიდეს // მე, მისთვის | გაცუ დებულსა“ („ვ. ტყ.“).
1 2 3

შდრ.: ეგებ+შენ მრაკ ვლევინე // (შაჰნამე. II).

ქართულ კლასიკურ ლექსში საერთოდ უფრო ხშირია საზომის სქემით ნავარაუდევი ფარგლებისა და სიტყვათა ბუნებრივი საზღვრების ურთიერთდამთხვევა. მაგ.

შენი | სიცოცხლე | მეყოფის | ჩემად | იმედად | გულისად
(„ვ. ტყ“.).

–	– ⏑	– ⏑	–	⏑ –	⏑ –
2	3	3	2	3	3

ან:

მტერი | ყრვლი | ჩალად | მიჩანს | ვინმცა | რყო | ვითა | კეტი
(„ვ. ტყ.“).

–	–	–	–	–	–	–	–
2	2	2	2	2	2	2	2

მიუხედავად ამისა, მთელი სტროფის მანძილზე მეტრული ნორმის

კრისტალური სახით შენარჩუნება ძნელია და ქართული ლექსის რიტმული მრავალფეროვნების ერთ-ერთი ნიშანიც ეს მოვლენაა.

§ 11. **გადატანა (enjambement).** სილაბურ-ტონური სისტემის ლექსთწყობაში ლექსის ერთ-ერთ რიტმულ განმსაზღვრელად ითვლება სტროფის ჩარჩოში რიტმის სინტაქსური ზეგავლენის შემთხვევები. ყველაზე თვალსაჩინო მომენტს ამ მხრივ წარმოადგენს ე. წ. enjambement (გადატანა), რომელიც გულისხმობს ლექსის ამა თუ იმ ტაეპის დასასრულის გადატანას მიმდევნო ტაეპში, რაიც ინტონაციურ კონფლიქტს იწვევს მეტრსა და ტაეპის სინტაქსურ დაბოლოებას შორის. მაგრამ ქართულ კლასიკურ ლექსში XIX საუკუნემდე enjambement-ის არც ერთი შემთხვევა არაა ცნობილი. რომანტიკოსებამდე ქართულ ლექსში ტაეპის სინტაქსური დაბოლოება ზუსტად ეთხვეოდა მეტრის აქცენტურ დასასრულს. მხოლოდ ნიკ. ბარათაშვილმა პირველად შეარყია ეს კონსერვატიზმი:

> თვითონ მეფენიც უძლეველნი, // რომელთ უმაღლეს
> ამაო სოფლით არღა არის სხვა რამ დიდება, //
> ჰშფოთვენ და დრტვინვენ და იტყვიან: // „როდის იქნება
> ის სამეფოცა ჩვენი იყოს", // და აღიძვრიან
> იმავ მიწისთვის, // რაც დღეს თუ ხვალ თვითვე არიან.

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

ქართულ ლექსში რითმისა და სიტყვის ურთიერთობა კი განხილულია ქვემოთ, მომდევნო თავში (იხ. „რითმა", § 5).

§ 12. **რიტმი და ინტონაცია. ტემპი.** ინტონაცია საზოგადოდ ტონის სიმაღლის ცვალებადობაა (პრაქტიკულ მეტყველებაში. პროზასა და ლექსში). პოეტურ ნაწარმოებში იგი გარკვეული სისტემის სახითაა მოცემული და ჩვეულებრივ აღმოცენდება ამა თუ იმ რიტმული სურათის საერთო ფონზე, თუმცა ერთი და იგივე საზომისა და რიტმის ჩარჩოებში მეტყველება ხშირად სხვადასხვა ინტონაციით ხასიათდება. ამიტომაც თუ ერთი ენის მეტრული სტრუქტურის სხვა ენაზე პირდაპირი გადაღება და იმიტაცია დაუშვებელია, ინტონაციის ზოგიერთი ფორმები—ყველა ენაში თანაბრად გავრცელებული—შეიძლება თარგმანშიაც დაახლოებით გადმოიცეს. პოეტური ნაწარმოების ერთ-ერთ მხატვრულ თავისებურებას უწი-

ნარეს ყოვლისა ინტონაციის სიახლე ჰქმნის, თანაც ინტონაცია განსაზღვრული ეპოქის ან საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელიმე პერიოდის უშუალო გამოძახილს წარმოადგენს. ჩახრუხაძისა და შავნაბის ოდების პანეგირიკული ტონი სავსებით შესაფერი იყო ფეოდალური ეპოქის მაღალი წრეებისათვის, რუსთაველის სადა და გამჭვირვალე ეპიკური თხრობა, ღრმა ლირიზმთან ერთად, ხალხურ საწყისებს ემყარება და ერის ფართო მასებისათვის იყო გამიზნული; ბესიკის მუხამბაზური ინტონაცია გარკვეული წრეებისა და ფენების ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა და ა. შ. როცა ინტონაციური სიახლის აღქმა იკარგება, პოეზიაში ფეხს იკიდებს შაბლონი ან დიდი ხნით ცნობილი ტონის თავმომაბეზრებელი განმეორებანი.

ემოციური შეძახილი თუ შეკითხვა, ამაღლებული ტონის სიჩქარე თუ ხმის დანელება, ეპიკური თხრობის კილო (ტაეპის დასასრული ინტონაციურად ყოველთვის ხაზგაუსმელია!) თუ ლირიკული აღსარება, ტემპის ცვალებადობა და მელოდია, მოულოდნელი რითმა თუ სტრიქონის ანაზდეულად შეწყვეტა, განცვიფრება თუ ირონია,—ყველაფერი ინტონაციით გამოიხატება ხოლმე. საკუთარი პოეტური ტემბრის მქონე შემოქმედი უმალვე იცნობა სწორედ ინტონაციის მეშვეობით.

მუსიკაშიაც ინტონაციის ანალოგიური როლის შესახებ კარგად წერდა აკად. ბ. ასაფიევი: „საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ეპოქის დამახასიათებელი ინტონაციის შეჭრა, მისდამი სმენის მიჯაროება და ცხოვრებაში მისი განმტკიცება ქმნის მუსიკის პირველ არსებითსა და უმნიშვნელოვანეს თვისებას: სინამდვილესთან მუსიკის მჭიდრო და განუყრელ კავშირს და, მაშასადამე, იმ „არიადნის ძაფს“, რომელსაც მსმენელი შეჰყავს კომპოზიტორის ცნობიერების ვითარებაში და მისი კონცეფციის აზრში“ [17].

ყოველგვარი ინტონირება (როგორც პოეზიაში, ისე მუსიკაში) უეჭველად გულისხმობს გარკვეულ საზოგადოებრივ-კულტურულ გარემოსთან მის შეხამებას. ამ შეხამების გარეშე პოეზია, როგორც საზოგადოებრივად ღირებული ესთეტიკური კატეგორია, არ არსებობს. ეს საკითხი კი არასოდეს არ მდგარა სიმბოლისტებისა და ფორმალისტების წინაშე რუსეთსა და ევროპაში.

ქართული ლექსის ინტონაციის სპეციფიკური ნიშნებია: ა. ტო-

ნის ამაღლება და დაშვება (უმთავრესად ტაეპის დასაწყისში და ბოლოს) და ბ. ტემპის ცვალებადობა.

აღდგენა ქართული კლასიკური ლექსის რეალური ინტონაციისა, როგორც ცოცხალი რიტმული მეტყველების გააზრებული ფორმისა, დღესდღეობით შეუძლებელია. ტაეპების ზეპირი წარმოთქმის სხვადასხვა სტილის არსებობა წარსულში სავსებით დასაშვებია და ჩვენ არ მოგვეპოვება დამოწმებული ცნობები ისტორიული პერსპექტივის გასათვალისწინებლად ამ სფეროში. ჩვენ ვეხებით მხოლოდ იმ ინტონაციურ ფორმებსა და ელემენტებს, რომლებიც ობიექტურად მოცემულია ლექსის ბგერითს ქსოვილში და რომლის ინტონაციური ხარისხის ათვისებას თვითონ ლექსი კარნახობს წამკითხველს.

ქართული ლექსის სტროფში თვითეულ ტაეპს მომდევნო თუ წინა ტაეპისაგან ინტონაციურად გამოყოფს:

ემფატიური (მიმართვითი) კილო, როცა სიტყვა (მეტწილად ერთმარცვლიანი) მახვილის მხრივ გაძლიერებულია (მაგალითები მოგვყავს ძველ-ქართულ პოეზიიდან):

მრ, ფილოსოფოსნო, სიტყვითა არსნო (ჩახრუხაძე).
გულო, აბა მო! დაუსაბაოო! (მისივე).
შენ მწუნობი ხარ... (მისივე).
შენ სისხლთა შენთა... (მისივე).
მრ, დავსხდეთ ტარიელისთვის... (რუსთაველი).
ჰე, მეფეო, გავიპარე... (მისივე).
აჰა, ძმაო მითხრობია ჰირი ჩემი... (მისივე).
ღმერთო, ღმერთო მოწყალეო... (მისივე).
ღმერთო, ღმერთო-გეაჯები... (მისივე).
მრ, მთვარეო შემიბრალე... (მისივე).
მრ, ზუალო, შომიმატე... (მისივე).
მრდი, მარიხო, უწყალოდ... (მისივე).
აჰა, მზეო გეაჯები... (მისივე).
ჰე, მუშთარო, გეაჯები... (მისივე).
ფუ, შენ ცრუო საწუთროვო... (გურამიშვილი).
ძევ, რად გამხადე ოხრადა... (მისივე).
მზევ, შენი პირის სახენი... (მისივე).
ჰე, ღმერთო, აღმიხილე თვალი გონებისა (მისივე).

შეძახილები:

ვა, შენი ბრალი თვარა და სიკვდილი ჩემი ლხინია („ვ. ტყ.“).

ვაი, რა კარგი საჩინო... (გურამიშვილი).
ვაბ, რა მაქვს დიდი მოწყენა... (მისივე).
ვაჲ საბრალო აირა... (ბესიკი).

ორმაგი შეკითხვისა და მიმართვის ინტონაცია:

ვ ა ი მე მამაე, ვ ა ი მე დედავ (გურამიშვილი).
ს ა დ მიდრკები მზე, ს ა დ უჩინარობს
სად სთოვს ნათელსა, სად მონარნარობს... (ბესიკი).

აქცენტურად გაძლიერებული ფორმები ერთი ან რამდენიმე სიტყვის შემდეგ:

იტყვის, ჰე, მზეო, ვინ ხატად გთქვეს მზიანისა ღა მისად
(„ვ. ტყ.").
ჭალსა ეტყვის: აჰა, დაო, ეგეთიმცა კაცი ნუა
(იქვე).
მან გლახ, იგინი... (იქვე).
მერმე ეთხრა: „აჰა, რათგან არ მომისმენ არას არა
(იქვე).
ტარიელ ეტყვის: ჰე, დაო, მით ცრემლი აქა მდინია
(იქვე).
ბზესა ეტყვის, მზეო, გეტყვი... (იქვე).
რად გძინავს, ალდეგ, უფალო, აწ განიღვიძეო
(გურამიშვილი).
ვკითხე, მზეო, სიდამ მოხვალ, ხარ სად წამავალი (მისივე).

ბესიკთან მიმართვითი ინტონაცია გარკვეული მუსიკალური ამღერების იერს ატარებს და ეტყობა აღმოსავლური საკრავების აკომპანიმენტთანაა შეხამებული. ამიტომაც მის ლექსებში ტავტოლოგიური ინტონაცია სჭარბობს: ტაეპებს შორის აზრობლივი კავშირი სუსტია, მუხლებსა და სიტყვებს ზოგჯერ ერთმანეთის მაკავშირებელი ფორმებიც არ გააჩნიათ („ტანო ტატანო"-ში, მაგალითად, ფორმა „და" ერთხელაც არ გეხვდება).

ქართული ლექსის ტაეპის დაბოლოებაში ტონის ცვალებადობა შედარებით სუსტადაა გამოხატული, ვიდრე ანაკრუზის უბანში. ამ მოვლენის ახსნა დაკავშირებულია ტემპის საკითხთან.

ქართული ლექსის ტემპი დაღმავალია ან გარდამავალ-დაღმავალი. იგი ან ქორეულია (ˈ ⏑ ˈ ⏑...) ან დაქტილური (ˈ ⏑ ⏑...), ე. ი. ძლიერ მომენტს მოსდევს ერთი ან ორი სუსტი მომენტი და მეტყველება სიტყვის აქცენტური მწვერვალიდან დაბლა ეშვება. პირველ შემთხვევაში ტემპი პირდაპირ დაღმავალია.

მაგ.: მერმე წასვლა არა მწადდა ამად მივალ არ+ფიცხელი („ვ. ტყ.“).

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

ყმა, მტრრალი შეებრალა... („ვ. ტყ.“).

უკანამან წრნა ნახა... (იქვე). და მისთ.

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

ხანი | დავყავ | გავეყარე | მაგრამ | გავხე | ვრთა | ხელი
2 2 4 2 2 2 2

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

რაზომცა | სწყრები ! შემინდევ | შეცვლა | თქვენისა | მცნებისა („ვ. ტყ.“, 744).

3 2 3 2 3 3

ქართულ ლექსს სრულიად არ ახასიათებს აღმავალი ტემპი — იამბური (' ⏑) ან ანაპესტური (⏑ ⏑'). ტემპის აჩქარება ქართულ ლექსში ყოველთვის გამოიხატება მრავალმარცვლიანი სიტყვებით შედგენილ ტაეპებში (მეტწილად მეორე პეონური სქემის სტრიქონებში) ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი სიტყვების შეკრით — მეტყველება ქუცმაცდება ადვილად ასათვისებელი სიტყვების ერთეულებად, ტაეპი სწრაფად და მსუბუქად წარმოითქმის

და უპირისპირდება ოთხ- დამეტმარცვლიანი სიტყვებით შედგენილი სტრიქონის ტემპს.

ქართული ლექსის კლაუზულა ძირითადად ქორეული ან დაქტილურია და რადგან ტაეპის ამ უბანს ინტონაციური ურყეობა ახასიათებს, ამიტომ შეკითხვის ფორმები, შეძახილი და ტონის ცვალებადობის სხვა ფორმები აქ იშვიათად გვხვდება. შორისდებულნიც კი ვერ ინარჩუნებენ დამოუკიდებლობას და კლაუზულა სრულიად ნეიტრალურია მათ მიმართ (ინტონაციურად ერწყმიან წინა სიტყვას და საკუთარ მახვილს ჰკარგავენ). მიუხედავად ამისა, ტაეპის ბოლოს ზოგჯერ შესამჩნევია ცალკეული ნიუანსები ინტონირებისა. მაგ.:

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

შდრ.:

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

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

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

ან:

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

ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ქართულ ლექსში გადატანა (enjambement) სრულიად უცნობია. ტაეპი სტროფში ინტონაციურად ჩაკეტილია და იშვიათია შემთხვევა, როცა ხანა ერთ გაბმულ პერიოდს წარმოადგენს. მაგრამ მოიპოვება სტროფები, რომელნიც მთლიან ინტონაციურ ნაკადს მოგვაგონებენ და რომელთა უკანასკნელი ტაეპები ერთგვარ დასკვნას შეიცავენ[18]. ჩვენ ვიცით რამდენიმე კლასიკური მაგალითი „ვეფხისტყაოსნის“ სტროფებს შორის. აი ისინიც:

ა. ვინ დაგბადა, შეძლებაცა...
ვინ არს ძალი უხილავი...
ვინ საზღვარსა დაუამებს ,—
იგი გახდის წამის ყოფით ერთსა ასად, ასსა ერთად!
ბ. თუ საწუთრომან დამამხოს, ყოველთა დამამხობელ-
მან,
ვერ დამიტიროს მშობელმან,
და ვერცა მისანდობელმან,—
მუნ შემიწყალოს თქვენმავე გულმან მოწყალე მლმო-
ბელმან!

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

ყოველივე ზემოთ თქმულის საფუძველზე ჩვენ ვასკვნით:

1. ქართულ ლექსში ინტონაციის ანუ ტონის ცვალებადობის (მახვილების გაძლიერება, ტემპის შენელება თუ აჩქარება და სხვ.) ზეგავლენა ვრცელდება უმთავრესად ანაკრუზის უბანზე (იცვლება მეტრული რიგი მახვილებისა: მეტწილად ერთმახვილიანი და ერთმარცვლიანი სიტყვები იკავებენ ორ- და მეტმარცვლიანი სიტყვების ადგილს).

2. ქართული ლექსის ტემპი დაღმავალი ან გარდამავალ-დაღმავალია.

3. ქართული ლექსის კლაუზულაზე ინტონაცია ნაკლებ ზეგავლენას ახდენს—ტაეპის ამ არეში მეტრი თითქმის ურყევია.

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

დაგვრჩა ორი საკითხი:

1. საკითხი რიტმისა და მთელი ლექსის ინტონაციის ურთიერთდამოკიდებულებისა ეპოქასთან მათი კავშირის ფონზე და 2. რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიული დანიშნულებისა ლექსში.

ქართული პოეზიის ისტორიაში ცალკეული ავტორებისა და ნაწარმოებთა ინტონაციური თავისებურებანი სპეციალური გამო-

კვლევის მასალაა და წინამდებარე მონოგრაფიაში ვრცლად მათ ვერ შევეხებით. ჩვენ მხოლოდ ზოგადად აღვნიშნავთ ქართული პოეტური ინტონაციის ძირითად ტენდენციებს ე. წ. „ოქროს ხანასა“ და „აღორძინების“ ეპოქაში. ასე, მაგალითად, X—XII საუკუნის ქართულ პოეტურ ძეგლებში აღინიშნება რამდენიმე სტილი რიტმულ-ინტონაციური მეტყველებისა:

ა. ჰ ი მ ნ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი, რომელსაც თავდაპირველად ტაეპების გალობით შესრულება ან რეჩიტაცია ედო საფუძვლად (პროზული ჰიმნები, ურითმო იამბიკოები), უფრო გვიან კი—ტენდენცია მეტყველების მეტრული დანაწევრებისა (რითმიანი იამბიკოები). ამგვარი ინტონაცია კლერიკალური წრეებისათვის იყო გამიზნული და მისი მოხმარების არე ვიწრო იყო. კერძოდ, იამბიკური ინტონაციის თავისებურება მდგომარეობდა ბიზანტიური ლექსთწყობიდან ნასესხები და ქართულისათვის შეუფერებელი ზოგიერთი მეტრული კომპონენტის გამოყენებაში (ნაძალადევი ცეზურა ხუთი მარცვლის შემდეგ 12-მარცვლიან ტაეპში და სხვ.; დაწვრ. იხ. თავი მეოთხე, „სტროფი“, § 5 და 6).

ბ. ხ ო ტ ბ ი თ ი ი ნ ტ ო ნ ა ც ი ა, როცა თვითეული ტაეპი ამაღლებული მიმართვის ტონს იცავს და რამდენიმე სტრიქონის კადენცია საზეიმო ემოციის შემცველია. რიტმი ხასიათდება ძირითადი კომპონენტების (მეტრი, ტემპი და სხვ.) მკაცრი დაცვით, რაც ნაწარმოებს ხშირად ვერსიფიკაციული ხელოვნების დაღს აჰდევს (ჩახრუხაძისა და შავთელის ოდები).

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

გ. ლ ი რ ი კ ულ-ე პ ი კ უ რ ი ი ნ ტ ო ნ ა ც ი ა, რომლის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსანი“. ინტონაციის ეს სტილი შეხამებულია ურთულეს და თანაც დიდი სისადავით აღბეჭდილ რიტმულ კონსტრუქციასთან — სხვადასხვა მეტრული აგებულების მქონე სტროფების ურთიერთ მონაცვლეობასთან. ეს ინტონაცია ღრმად ეროვნულია, საერთო სახალხო ენიდან გამომდინარეა და იჰყრობს ჩვენი ხალხური ვოკალის მთელ რიგ კონსტრუქციულ ნიშნებს (მაგ., პოლიფონიზმს და ა. შ.). XVIII საუკუნის მიწურულამდე ეპიკური ნაწარმოებებისათვის (ზოგჯერ ლირიკული ლექსებისთვისაც) დამახასიათებელი იყო მიბაძვა

(და ხშირად დაკნინება) „ვეფხისტყაოსნის“ გენიალურად აწყობილი ინტონაციისა.

დ. მუხამბაზური ინტონაცია, რომელსაც არა ხალხური წყარო ჰკვებავდა (საგულისხმოა, მაგალითად, თეიმურაზ ბატონიშვილის შენიშვნა ბესიკის ერთ-ერთი „მუღანბაზის“ — „სევდის ბაღს შეველ“... — შესახებ: „ათმარცვლიანი ლექსი“ ბესარიონ გაბაშვილისაგან თქმული სპარსული სიმღერების ხმაზედ!“). ამგვარი ინტონაციის შემცველ ლექსებში აღმოსავლური საკრავების აკომპანიმენტით ნაკარნახევი მელოდიის გამო თვალსაჩინოა ტაეპების ჩარჩოში სიტყვების მკაცრი დაჯგუფება, მათ შორის მცირე ცეზურების ხაზგასმით (მაგ., „ტანო ტატანო,//გულწამტანო // უცხოდ მარებო“), ე. ი. ტენდენცია სიტყვიერი ერთეულების ტაქტებისათვის დამსგავსებისა. ინტონაციურად ლექსი ტავტოლოგიურია, სჭარბობს აღმოსავლურ მუსიკალური ხასიათი ამღერებისა, რის გამოც იგი მეტწილად არაქართული მელოდიის ელფერს ატარებს. მუხამბაზური ინტონაცია ქართული პოეზიის პერიფერიული უბნების გამოძახილია და ამ უბნებისათვის იყო გამიზნული („ნარგიზოვანი“, საიათნოვასა, დ. თუმანიშვილისა და სხვათა ლირიკა).

სხვა სტილის ინტონაციები ზემოთ ჩამოთვლილ სახეებთან შედარებით ნაკლებ გავრცელებული იყო ქართულ კლასიკურ პოეზიაში (X – XVIII სს.). ახალი ქართული პოეზია კი ინტონაციის მრავალფეროვნებით ხასიათდება და მისი აღწერა სპეციალური გამოკვლევის საგანს შეადგენს.

დასასრულ, რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიული დანიშნულების შესახებ ქართულ ლექსში.

რუსულ, ევროპულ და ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად უწერიათ ლექსის რიტმის გამომსახველობითი დანიშნულების შესახებ. მეტწილად ეს საკითხი პრიმიტიულად წყდებოდა: ესა თუ ის საზომი აღიარებული იყო მდორე ან მღელვარე მომენტების გამოხატველ საზომად და ა. შ. რუსულ მწერლობაში სიმბოლისტურ-დეკადენტურმა სკოლამ ერთ ხანს კინაღამ დააკანონა ყალბი და სქოლასტიკური გაგება მეტრული სქემის ცალკეული ელემენტებისა (მაგ., ტერფებისა): ამა თუ იმ ტერფს უკავშირებდნენ გარკვეულ ემოციურ და სიუჟეტურ მომენტებს ლექსში და ა. შ. (იხ. „შესავალის“ შენიშვნები). ევროპული მეტრიკის ისტორიაშიც საკმაოდაა ასეთი შემთხვევები. ანგარიშგასაწევია

ის გარემოება, რომ რიტმის ცალკეული მოვლენების ამგვარი გაგება და მისი აბსოლუტურ ნორმად აღიარება ხშირია სერიოზული მეცნიერების შრომებშიაც. ასე, მაგალითად, ფრანგული ფონეტიკისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარი მ. გრამონი რიტმის ექსპრესიულ ფუნქციას ნაწარმოებში ხედვითი მომენტის შემცველ ტაეპების რიტმულად ხაზგასმაში ხედავს. გრამონს მოჰყავს მიუსეს ლექსის ერთი სტროფის ტაეპი, რომელიც თავისი სიმსუბუქით და წინა და მომდევნო ტაეპებთან კონტრასტული ინტონაციით თითქოს გვიხატავს ღამეულ ხატ-პეპელას ჩქარსა და მსუბუქ გაფრენას[19]. ამრიგად რიტმს ეკისრება ხაზგასმა ტექსტის ამა თუ იმ სიუჟეტური მომენტისა, მან მხოლოდ ილუსტრაციის როლი უნდა შეასრულოს, ე. ი. რიტმი და ინტონაცია გამართლებულია იმდენად, რამდენადაც ისინი მოტივირებული არიან და მკაფიოდ გამოხატავენ ნაწარმოების შინაარსის ამა თუ იმ ნახარეს. მაგრამ საკითხავია: ნაწარმოებში რიტმის ფუნქცია განა ყოველთვის მოტივირებულია? ე. ი. რიტმი განა ყოველთვის ილუსტრაციულ როლს ასრულებს სტროფის თვითეული ტაეპის მიმართ? (მაგ., „თავისუფალ ლექსში“ რიტმისა და ლექსის შინაარსის ცვალებადობის პარალელური თანმიმდევრობა საერთოდ უცნობია). ცალკეულ მეტრს არასოდეს არ უნდა დავაკისროთ ექსპრესიული ფუნქცია, ასეთი დანიშნულება ლექსში აქვს რიტმსა და ინტონაციას, როგორც მთლიან სისტემას.

რიტმის საშუალებით ნაწარმოების ამა თუ იმ აზრისა და სიუჟეტური სურათისათვის ხაზგასმა, მისი მოტივირება, პოეზიაში ჩვეულებრივი მოვლენაა,—რიტმს უშუალო კავშირი აქვს სიტყვასთან, ეს უკანასკნელი რიტმის ზეგავლენას განიცდის; რიტმისა და ინტონაციის ექსპრესიული ფუნქცია ვრცელია და მჟღავნდება ნაწარმოების ბგერითი ფორმის საერთო წყობაში. რიტმი და ინტონაცია განსაზღვრავენ ტექსტის ერთი მხარის მხატვრულ თავისებურებას—ავტორის ხმის შესატყვისობას ეპოქის სტილთან, საზოგადოებისა და მთელი ხალხის ცნობიერებასთან.

თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ე

რ ი თ მ ა

§ 1. რითმის ცნებისათვის. რითმის კლასიფიკაცია[1]. რითმა ქართული ლექსის უაღრესად მნიშვნელოვანი ელემენტია. სხვა სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობათა მსგავსად ქართულშიაც იგი უბრალო სამკაულს კი არ წარმოადგენს, არამედ ლექსის ორგანულ და კომპოზიციური დანიშნულების მქონე წევრს.

ისტორიულად ქართული რითმის სათავეები შორეულ საუკუნეებშია საძებარი. ქართულ ხალხურ პოეზიაშიაც რითმა ნიშანდობლივ ელემენტად გვევლინება და, საფიქრებელია, მის მწიგნობრულ წარმოშობას წინ უძღოდა ფოლკლორული ტრადიცია სტრიქონთა გარითმვისა. მიუხედავად ამისა, მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს ფიქსირებულ პოეტურ ძეგლებს, რადგან ქართულ ხალხურ პოეზიას რითმის მრავალფეროვნება ნაკლებად ახასიათებს და არც მის დიფერენცირებულ გამოყენებას მიმართავს. პოეტური ფოლკლორის საფუძველზე ძნელი ასახსნელია, მაგალითად, ქართულ ლექსში გავრცელებული და სისტემატურად ხმარებული ომონიმური რითმები (ჩახრუხაძე, შავთელი, თეიმურაზ I და სხვ.). იგივე მოვლენა შეინიშნება ტაეპთა სხვადასხვანაირი გარითმვის სფეროშიაც (სტროფიკა), რამდენადაც ხალხური პოეზია საზოგადოდ სისტემატურად გაურბის არათანაბარი ტაეპების გარითმვას გარკვეული წესრიგისა და თანმიმდევრობის დაცვით. თუ ყოველივე თქმულს დავუმატებთ იმასაც, რომ ქართული ხალხური პოეზია ძირითადად მიმართავს დაქტილურ რითმას (— ⏑ ⏑)და ისიც მ ე ტ წ ი ლ ა დ ორი უკანასკნელი ·ღია ხმოვნით (— ია, — ეო, — იე და მისთ.), ხოლო შედარებით ნაკლებად იცნობს თანხმოვნით დაბოლოებულ (ე. წ. დახურულ) დაქტილურ რითმებს, მაშინ უნდა დავასკვნათ: ხალხური პოეტური რითმა, თუნდაც სრულყოფილი ფონიკური შემადგენლობისა, მწიგნობრულ ზუსტ რითმასთან შედა-

რებით ემბრიონალურია, უკეთეს შემთხვევაში, გაცილებით პრიმიტიულია.

ამრიგად, ქართული რითმის აღმოცენების საკითხების კვლევისას ხალხურ პოეზიას ანგარიში უნდა გაეწიოს, უწინარეს ყოვლისა, გენეტიკური თვალსაზრისით, მაგრამ ქართული კლასიკური ლექსის რითმის ბუნების ზედმიწევნით ახსნისა და ანალიზის დროს მასზე დაყრდნობა არ შეიძლება (დაწვრ. იხ. ქვემოთ, § 6).

ქართული რითმის შესწავლისას, თავდაპირველად, გასათვალისწინებელია ეპოქის ლიტერატურული სტილი, ცალკეული ავტორების მხატვრული ტექნიკის სპეციფიკური ნიშნები და მათი დამოკიდებულება მშობლიური პოეზიის ეროვნულ ტრადიციებთან, აღმოცენება და ისტორიული განვითარება იმ ჟანრისა, რომელსაც პოეტის ესა თუ ის ქმნილება განეკუთვნება და ა. შ. მაგრამ თვითონ რითმის ევოლუცია უნდა განვიხილოთ ლიტერატურის, როგორც ერის გონებრივი მოღვაწეობის ერთ-ერთი ფორმის, განვითარების და ისტორიის საერთო ფონზე. ლიტერატურის აღორძინებისა თუ დეკადანსის ეტაპებთან არის დაკავშირებული რითმის (ისევე, როგორც ამა თუ იმ ჟანრის მრავალი სხვა სტილიური კომპონენტის) განვითარების მაღალი დონე ან მისი დაქვეითება. ფორმალისტური პოეტიკა ანგარიშს არ უწევდა ამ უაღრესად მნიშვნელოვან მომენტს და რითმის ანალიზი არასოდეს არ გაჰქონდა თვითონ ლიტერატურის შინაგანი, იმანენტური, ფარგლების გარეთ. ყველა ამ საკითხის განხილვას კი წინ უნდა უსწრებდეს რითმის ზუსტი დეფინიცია და მისი ძირითადი სახეების დაჯგუფება.

რითმა ეწოდება ერთგვარ ან დაახლოებით მსგავსი ბგერების (ხმოვნებისა და თანხმოვნების) განმეორებას უმთავრესად ტაეპების ბოლოს. იგი ასრულებს გარკვეულ კომპოზიციურ დანიშნულებას თვითეული ტაეპების ცალკეულ ერთეულად გამოყოფისას (წარმოადგენს სიგნალს სტრიქონის მეტრული დასრულებისას!), ხოლო შემდეგ — თვითონ ტაეპების რთულ რიტმულ ჯგუფებად ანუ სტროფებად დანაწევრებაში.

მსგავსი ბგერების განმეორება გვხვდება სალექსო ტაეპის თავშიც (მუხლის ანუ პერიოდის ფარგლებში), ნახევარ ტაეპის ანუ კოლონის ბოლოსაც (ე. წ. „წინაცეზურული რითმა") და ბოლო რითმის წინაც (ე. წ. „უკანა ცეზურული რითმა"). მიუხედავად ამისა, ძირითადი კომპოზიციური და რიტმული დახიშნულებით აღჭურვილია უმთავრესად ბოლო რითმა, რადგან რითმიან ლექსში უპირატესი როლი მას აქვს მინიჭებული[2].

ტაეპსა და სტროფში რითმის ადგილმდებარეობის გარდა დიდი ყურადღება ექცევა რითმის ბგერითი შემადგენლობის სხვადასხვა ფორმას, რითმის ევფონიურ (ზოგის ტერმინოლოგიით—ინსტრუმენტულ) თავისებურებებს, მახვილის ადგილს კლაუზულაში და. ბოლოს, რითმის ლექსიკურ და მორფოლოგიურ მხარეს.

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

§ 2. რითმა და მეტრი (რითმა კლაუზულის თვალსაზრისით).

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

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

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

წ/ერას მღ/ერას;
გ/ინა შ/ინა;
სხვ/ასა გზ/ასა;
ყ/ელის ხ/ელის;
რ/ეტად ჰერ/ეტად;
ნ/ება დაყოვნ/ება და მისთ. („ვეფხ. ტყ.").

ქართული ორმარცვლიანი ანუ ქალური რითმის შედგენის აუცილებელ პირობას წარმოადგენს: 1. ორმარცვლიანთა შერითმვა ორმარცვლიან ან ოთხმარცვლიან სიტყვებთან. 2. ორმარცვლიანთა შერითმვა ოთხმარცვლიან სიტყვიერ ჯგუფთან; მაგ.:

შ უ ა კაც ი ნ უ ა ვით+მეცრ უ ა რად+მეტყ უ ა (რუსთ.).
2 2 2 1 + 3 1 + 3

როგორც ვხედავთ, სამმარცვლიანი სიტყვიერი ჯგუფებიც (1+3) კლაუზულაში მახვილის გადაადგილების წყალობით („მეცრუა") ზოგჯერ ქალური რითმის შემქმნელ ერთეულებად იქცევიან. ოთხმარცვლიანი სიტყვები კი ტაეპის ქორეულ დაბოლოებისას სისტემატურად ორ მახვილს იძენენ, რის გამოც ადვილად ერითმებიან ორმარცვლიან სიტყვებს („თამარ წყნარი... მრუბ : ა რ ი" და ა. შ.).
2 4

შედარებით იშვიათია ხუთმარცვლიანი სიტყვების გამოყენება ქორეულ კლაუზულაში, თუმცა რამდენიმე შემთხვევა ცნობილია ჯერ კიდევ რუსთაველთან. მაგ., სტროფი 139:

ასე ა დრე უ ყ ვ ი თ ლ ე ს ა დ რ ე უგრძესადრე: წესადრე
2 2 5 4 3

შდრ.:

გამოავლინეო მოგმართეო, მრეო: სამსახეო
5 4 2 4

(გურამიშვილი, „სამების ცედრება"... 4—6).

დაქტილური კლაუზულის რითმებია (ე. წ. დ ა ქ ტ ი ლ უ რ ი რ ი თ მ ე ბ ი): ბ/ ა ნ ა მ ა ნ: შაოს / ა ნ ა მ ა ნ; ცხ/ ლისა: არ ერთხ/ ლისა; სე/ რანი; ყმ/ რანი; ასული: დ/ ასული და მისთ. (რუსთ.).

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

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

ან:

მეფეო: მ ო ი ე ფ ე ო: მჩქეფეო: დავიყეფეო (მისივე).

შდრ. ფეშანგი, „შაჰნავაზიანი", 34₄:

მეფენი: სეფენი მცქეფენი: ს ი ი ე ფ ე ნ ი.

დაქტილური რითმა ძალზე გავრცელებულია ქართულ პოეზიაში.

და აიხსნება საზოგადოდ ჩვენი მეტყველების დაქტილური ბუნებით იხ. თავი I, „მახვილი“). რუსულ კლასიკურ პოეზიაში დაქტილური რითმა იშვიათად იხმარებოდა[3].

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში კლაუზულის მხრით საზოგადოდ სამგვარი ძირითადი რითმაა: ა. ქალური (ორმარცვლიანი), ბ. დაქტილური (სამმარცვლიანი) და გ. ვაჟური (ერთმარცვლიანი). ქალური და დაქტილური რითმის ნიმუშები ზემოთ იყო მოყვანილი. წმინდა ვაჟური რითმა ქართულ ლექსში ძალიან იშვიათია, რის გამოც წინამდებარე მონოგრაფიაში იგი სპეციალურად არ იქნება განხილული. ვაჟური რითმის ასეთი სიმცირე აიხსნება ქართული აქცენტუაციის იმ თვისებებით, რომელსაც ვრცლად ვეხებით წინამდებარე შრომის პირველ თავში („მახვილი“). ქართულ ორ- და მეტმარცვლიან სიტყვებს მახვილი არასოდეს არ მოუდით უკანასკნელ მარცვალზე, ხოლო რამდენიმე ტაეპის მანძილზე ძლიერი ექსპირაციის მატარებელი ერთმარცვლიანი სიტყვების გასარითმავად ბოლოში გამოყოფა შემთხვევითი მოვლენაა. ასეთს შემთხვევით მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ, მაგალითად, ვაჟური რითმა შავთელთან:

102. პირველ წერანი და აწერანი // პალამიდისგან მოპოვნებულ არს,
სიტყვის-მგებლობა, ძნელ საგებლობა // ზინონისაგან შემოღებულ არს,
ტილისმ-მოგობა, არ ცუდ მბორგობა // აპოლონისგან დამტკიცებულ არს,
მასთან ასკლიპოს ვეღარ მუსიკოს // თვით ქებად შენდა განლიგებულ არს.

მაგრამ ქართული პროსოდიის კანონების მიხედვით თუ მოხდება ამ ტაეპების სკანდირება, მაშინ ერთმარცვლიანი სიტყვები შეერწყმიან წინამდებარე სიტყვებს და მივიღებთ დაქტილურ რითმას („მოპოვნ/ებულ+არს: შემოღ/ებულ+არს: დამტკიც/ებულ+არს: განლიგ/ებულ+არს“). ასეთი შესაძლებლობის დაშვების მიუხედავად ჩვენ მაინც ვაჟურ რითმას ვხედავთ შავთელის ზემოთ მოყვანილ ტაეპებში. აზრობრივად გაძლიერებული ერთმარცვლიანი სიტყვა („არს“) ინტონაციურად ხაზგასმულია და სისტემატურად განმეორებული ოთხივე ტაეპის ბოლოს, რის გამოც იგი კადენციაში წინა სიტყვებისაგანაა გამოყოფილი და ენკლიზის კანონს არ ექვემდებარება.

XVIII საუკუნის ქართულ პოეზიაში რუსული და უკრაინული ხალხური სიმღერების აქცენტუაციის ზეგავლენით გურამიშვილი (რომელიც ზედმიწევნით ფლობდა მშობლიურ ენას) სამმარცვლიანი სიტყვის უკანასკნელ ხმოვნებს აძლიერებს ვაჟური რითმის მისაღებად, მაგ.:

მე გასმევდი, მე გაპმევდი, მე გაცმევდი ტანთ,
შენ დახარბდი მცირეს ძღვენთა, სხვისგან მონატანთ.

ეს უკანასკნელი არსებითად კოჭლი რითმაა და ანალოგიური შემთხვევები შეიძლება შევიტანოთ ე. წ. „არათანაბარ მახვილიან რითმებშიაც“ (იხ. ქვემოთ, § 4).

წმინდა ვაჟური რითმები იშვიათია XIX საუკუნეშიაც. სამაგიეროდ რუსული ვაჟური რითმების თვალით ათვისების საფუძველზე მოხდა ქალური და დაქტილური რითმის არა შეგნებული დეკანონიზაცია ჯერ კიდევ ქართველ რომანტიკოსებთან[4], მაგ., გრ. ორბელიანი „სრჟა: რისხვა“ („სადღეგრძ.“); ნიკ. ბარათაშვილი: „დამელევა მე: სიამე“ („ბედი ქართლ.“); „აღარ ვარ: გინახვივარ“ (იქვე); „დაასახლკაროს: სამეფოსი, რომ“ (იქვე) და მისთ.

უახლეს ქართულ პოეზიაშიც ვაჟური რითმები სპორადულად გვხვდება (კ. მაყაშვილი, გ. ტაბიძე); უფრო ხშირად იგი ხელოვნური ექსპერიმენტის მთაბეჭდილებას სტოვებს. კარგად იყენებს ვაჟურ რითმას გ. ტაბიძე. სანიმუშოდ მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი:

პატარა ხალი კოცნის შემდეგ რომ
დააჩნდა სახეს და წაშალა დრომ.

ან კიდევ:

იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კლავ...
იმგვარათვე მდევ... იმგვარათვე მკლავ.
ო, როგორ მომწყურდი! მწუხარეა დღე;
იმგვარივე ცა. იმგვარივე ხე.
იგივ ქარი დაჰქრის. იღუნება ბზა.
იმგვარივე მზე... იმგვარივე გზა.—და ა. შ.

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

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

გარდა ამ სამი, კლაუზულის მხრით ძირითადი რითმისა, ცნობილია აგრეთვე ჰიპერდაქტილური ანუ ზედაქტილური (ოთხმარცვლიანი და მეტმარცვლიანი) რითმები, რომლებშიაც მეტრული მახვილის მქონე ხმოვანს მისდევს სამი, ოთხი ან მეტი ხმოვანი. ქართულ ლექსში ჰიპერდაქტილური რითმა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია ჩნდება, თუ ტაეპების კლაუზულაში შერჩეულია მრავალმარცვლიანი სიტყვები მახვილით ბოლოდან მეოთხე ან მეხუთე მარცვალზე, ხოლო მახვილიანი ხმოვნის მომდევნო ხმოვნები ერთმანეთისაგან თანხმოვნებით არ არიან გათიშულნი. მაგ., ვახტანგ მე-6: „მოვდევ შენსა სანდომელსა // რაცა გწადდეს გრიეფე“ („სატრფიალონი“, 65_3). მაგრამ ასეთი სიტყვები ქალურ რითმებად იქცევიან, თუ ტაეპების კადენცია ჭრელულია („გიიეფე“).

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

ეგე+ენიად
ეგეენიად $(54_8)^5$

ჰიპერდაქტილური რითმები აქა-იქ გვხვდება არჩილ მეფესთანაც. მაგ., არრანია: არრანია („მეფეთა“, 103_1).

ან კიდევ:

მშვინვიერისა, ვინ აღწერისა, // სადათ შემოხდა, რად ააბისა?
ავი რამ თვისი, არ შესათვისი, // თავისი სხვისი ვის დაამისა („მეფეთა“, 81_{5-8}).

შდრ. ირსებ საყაძის „ალექსიანში“ (XVII ს.):

50. დბიარა: დბი არა: გბიარა: შეიარა („ქრესტომათია“, II, გვ. 400).

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

რუსულში ოთხმარცვლიანი ან ხუთმარცვლიანი რითმების შედგენის უნარი აქვთ, მაგალითად, შემდეგ სიტყვებს: палевая; шатунный; отрочество; вскидываемый; задумываться—вслушиваться; сковывающий—очаровывающий და მისთ[6]. ქართულში კი, როგორც ვთქვით, ჰიპერდაქტილური რითმის გაჩენა დამოკიდებულია ოთხ-, ხუთ და მეტმარცვლიან სიტყვებში მეტრული ხმოვნისა და მიმდევნო ხმოვნების ერთად თავმოყრასთან. მაშასადამე, რითმები „დაგრვარდა: გასატკრვარდა“ ან: „არ აჯებითა: დარაჯებითა“, „დაუთბრებელსა: დაუშრობელსა“ (რუსთ.) და მისთანანი, მიუხედავად კლაუზულის ფარგლებს გარეთ მოხვედრილი ხმოვნების იგივეობისა, ზედაქტილურ რითმებად არ ჩაითვლებიან, როგორც ამას ს. გორგაძე ფიქრობდა. იგი წერს: „თუმცა ლექსისათვის სრულიად საკმაოა ისეთი გარეგანი რითმა, რომელიც კლაუზულის ფარგლებს არ სცილდება, მაგრამ სინამდვილეში ხშირია რითმები, რომელნიც კლაუზულის ფარგლებს სცილდებიან და მის წინ მდებარე ბგერებსა და მარცვლებსაც იპყრობენ. ასეთ რითმებს „ჰიპერდაქტილური“ ანუ „ზედაქტილური“ ეწოდება“[7]. მკვლევარს „ოთხმარცვლიანი“ და „ხუთმარცვლიანი“ რითმების მაგალითებად მოჰყავს: „გაგვაჭორებენო: დაგვაშორიშორებენო“ და „წყლისა ჩქერამა: ერთმანეთისა ცქერამა“. არც ერთი ამათგანი არაა ზედაქტილური რითმა. ესენი დაქტილური რითმებია, რადგან კლაუზულაში მახვილიან მარცვლებს ორ-ორი უმახვილო მარცვალი მისდევს, ხოლო მარტოოდენ მახვილიანი მარცვლის წინამდებარე ხმოვნების იგივეობა ზედაქტილურ რითმას არ ჰქმნის.

ჰიპერდაქტილური რითმა ქართულში და მთელ რიგ ევროპულსა და სლავურ ენებში, მაგალითად, რუსულში, მეტრული ცდების სახით გვხვდება[8].

§ 3. **რითმის ადგილი ტაეპსა და სტროფში.** რითმის კომპოზიციური დანიშნულება ისიცაა, რომ აერთებს ორს, სამს, ოთხს და მეტი რაოდენობის ტაეპებს ლექსში და გამოჰყოფს მათ ცალკე რიტმული ერთეულის—სტროფის—სახით. რითმა ზოგჯერ განსაზღვრავს ტაეპის მეტრულ ხასიათსაც, ზოგჯერ იგი წარმოადგენს დამაკავშირებელ ხიდს ორ-, სამ-და მეტს სტროფს შორისაც (მაგ., იტალიურ ტერცინებში, სონეტებში და სხვ.). ასეთია ე. წ. **გარეგანი რითმის კომპოზიციური დანიშნულება.** მაგრამ არსებობს აგრეთვე **შინაგანი** (**არამთავარი**) რითმაც,

რომლის დანიშნულება მეტწილად ერთი ტაეპის შინაგან და გარეგან ნაწილებს (მაგ., დიპოდიურ „მუხლებსა“ ან ნახევარტაეპთა) შორის ბგერითი კავშირის დამყარებაში გამოიხატება. ასეთი კავშირი ზოგჯერ რამდენიმე ტაეპის ან სტროფის ყველა ტაეპის შინაგან ნაწილებზედაც ვრცელდება.

მაშასადამე, ტაეპსა და სტროფში ადგილმდებარეობის მხრივ რითმები ორ ჯგუფად იყოფა: გარეგან (ძირითად ანუ მთავარ) რითმებად და შინაგან (არამთავარ) რითმებად. გარეგანი რითმის მინიმალური სტროფული ფუნქცია ორი ტაეპის დაკავშირებაში მდგომარეობს, შინაგანი რითმა კი შეიძლება ერთი ტაეპის ჩარჩოშიაც შეგვხვდეს და, მაშასადამე, მისი დანიშნულება უფრო ალიტერაციული ხასიათისაა.

გარეგანი რითმა ყველაზე გავრცელებული ფორმაა საზოგადოდ ყველა ერის კაზმულსიტყვიერებაში, მათ შორის ქართულშიაც. ქართული ემბრიონალური რითმაც (მაგ., ფილიპეს საგალობელში და სხვ.), უმთავრესად გარეგანი რითმის სახით გვხვდება. გარეგანი რითმა ორგანული ელემენტია ქართული ხალხური პოეზიისაც.

ძველ ქართულ პოეზიაში გარეგანი რითმები აქვთ ორ-, სამ-, ოთხ-, ხუთ- და მეტტაეპიან სტროფებს. ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ერთი რითმა, რომელიც ოთხ ტაეპს აერთებს (aaaa) და კლასიკურ პერიოდში იგი ე. წ. ქართული შაირის სტროფს ჰქმნიდა (რუსთაველისეული კატრენი). XVII საუკუნემდე არსებითად უინტერვალობისა და ერთრითმიანობის პრინციპი იყო გამეფებული ქართულ პოეზიაში; ინტერვალებით გარითმვას ეს უკანასკნელი შედარებით გვიან მიმართავს.

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

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

2. ჯვარედინი რითმა ანუ რითმები ერთი ტაეპის გაშვებით, რომელთა სქემაა—abcb...

3. გარემომცველი რითმა, რომელიც ოთხტაეპიან სტროფში პირველ და მეოთხე ტაეპებში მეორდება, ხოლო ორი

შუა ტაეპი უინტერვალო რითმებითაა შეკრული. სქემა abba, cddc... და ა. შ.

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

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

6. კვატერნარნული რითმა სტროფში მეორდება სამი ტაეპის ინტერვალის შემდეგ. მისი სქემაა aaab...

სტროფში ხშირია ტაეპები, რომლებიც ურითმოდ არის დატოვებული. შესაძლებელია, მაგ., ასეთი სტროფები abb, aaac bba, caaa, acbc და ა. შ.

ქართული კლასიკური ლექსის სტროფში გარეგან რითმათა განლაგების სხვადასხვა სისტემის შესახებ იხ. ქვემოთ (თავი „სტროფი").

შინაგანი რითმები არის შემთხვევითი და მუდმივი. შემთხვევითი შინაგანი რითმები რაიმე კანონზომიერ თანმიმდევრობას არ ემორჩილებიან, მუდმივი შინაგანი რითმები კი პოეტის მიერ წინასწარ მოფიქრებული და ბოლომდე რეალიზებული ხერხია.

მუდმივი შინაგანი რითმები ძირითადად სამგვარია:

1. ცეზურული, 2. წინაცეზურული და 3. უკანა ცეზურული. ცეზურული რითმა ნახევარ ტაეპის ბგერითი დაბოლოების შეთანხმებაა მთლიანად ტაეპის დაბოლოებასთან (ცეზურის წინ დამთავრებული სატერფო მარცვლები, მეტრული ხმოვნიდან მოყოლებული, შეთანხმებულია ტაეპის კლაუზულასთან):

ადეგ და მრდი // მალიად მსრბრდი („ქილ. და დამ.").
თემი სიმართლით გაეწყო, // უგბილთა სისხლი აეწყო.
(„ქილ. და დამ.").
ბაღში იშვებდენ ხანებსა // ერთი მეორის ხანებსა
(„ქილ. და დამ.").
ჩემ საყვარელო ვინაო // მიწყივ მიდგეხარ წინაო.
(მამუკა ბარათაშვილი, „მდენარი").

ნარგიზი ვნახე შებრალ ე ბ ი თ ა // ცრემლსა სცვარვიდა შებრალ ე ქ ბ ი თ ა (ბესიკი).

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

სამებით ღ მ ე რ თ მ ა ნ, მაღალმან ე რ თ მ ა ნ // მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად,

გიძღვენ ქ ე ბ ა ნ ი, მწადს ა ქ ე ბ ა ნ ი // დავითის, დავით ვჯდე მუსიკობად (შავთელი).

თუ ვისცა უ ქ ი, შენი კმა შ უ ქ ი // ელე ანუ მზევად ანუ მთვარევად (ჩახრ.)

არვისად ს წ რ ა ლ, წავიდის შ რ ა დ // ინდოეთს იყვის მისი საზღვარი (იქვე).

უფლისა ნ ე ბ ა, იქ არ ი ქ ნ ე ბ ა // მართალი მრუდსა გზასა ვლიდესა (არჩილი, „მეფეთა“).

რაც ცისა ვ ე ლ ს ა, გრილსა და ს ხ ვ ე ლ ს ა // უნჯი იპოვა/ მიწას დებული;

უდაბნოს მ ყ რ ფ თ ა, სოფლის გ ა მ ყ ო ფ თ ა // დიდთაგან ნახვა არის სიმდაბლე (ს. ს. ორბელიანი, „ქილ. და დამ.“).

მშვილდი ფ რ ც ხ ე ლ ი, უყროდ ფ რ ც ხ ე ლ ი // სხვისათვის მისი მოსაწეველად (მამუკა ბარათაშვილი).

მთვარეა ნ ა თ ლ ა დ // ბროლისა ნ ა თ ლ ა დ // ვნახე ჩემს არედ (ბესიკი, „მოვედ აწ ძმაო“).

ტანო ტ ა ტ ა ნ ო // გულ წ ა მ ტ ა ნ ო // უცხოდ მარებო (მისივე, „ტანო ტატანო“).

ორი შინაგანი რითმა ზოგჯერ შეთანხმებულია ტაეპის გარეგან რითმასთან; მაგ.:

ა სულ ა ს უ ლ ა, მქვრეტნი დ ა ს უ ლ ა // ესე ვინაა ჩემი ა ს უ ლ ა? (არჩილი, „ანბანთ ქება“).

ამას ა რ ი თ ა, ამ მ ა ს ა რ ი თ ა // არსად წავიდე ტუქსვით ა რ ი თ ა („ქილ. და დამ.“).

ქალაქი ვნახე, სამოთხის ს ა ხ ე // ერმის წალკოტებრ, გული შევ ა ხ ე („ქილ. და დამ.“).

ზილფო კ ა ვ ე ბ ო // მ ო მ კ ლ ა ვ ე ბ ო / ვერ ს ა კ ა რ ე ბ ო („ტანო ტატანო“).

ზილფო ნაშალო, შემაშალო, მკვლელო დალალო
(ბესიკი, „მე შენი მგონე").
ჰე ჩემი გული, შენთვის დაგული, არ ცად აგული
(„ნარგიზოვანი").

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

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

უკანაცეზურული რითმა ტაეპის მეორე ნახევრის (კოლონის) ფარგლებშია მოქცეული: ის იწყება ცეზურის შემდეგ და ერითმება მომდევნო ტაეპების (ან ტაეპის) უკანაცეზურულ რითმას. კლასიკური ნიმუში ასეთი რითმისა, რომელიც მთელ სტროფს სწვდება, ჩვენ გვხვდება შავთელთან:

24. ჰბრძანონ სამალად, ართუ სამალად // ელრა მოსით,
ეს რომ არა მით?
მასთანა შო რად—ართუა შორად-! // ელრა—მოსით.
ეს რომ არამით,
ქველად ჰერითა, რისხვით ჰერითა // ელრა მოსით,
ეს რომ არამით
მას არა რითა! მასარარითა // ელრა მოსით ესრომარამით.

მოტანილ სტროფში წინაცეზურული რითმებიცაა, მაგრამ მთავარ ყურადღებას იქცევს ომონიმური შემადგენლობის უკანაცეზურული რითმა („ელიამოსით"), რომელიც მეტრული თვალსაზრისით ჰიპერდაქტილურ რითმას უახლოვდება და სისტემატურად მეორდება ყველა ტაეპში ცეზურის შემდეგ.

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

„თამარ წყნარი / ხმა ნარნარი // პირმცინარი / მოუბარი" და ასე ბოლომდე.

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

მეფეე ძლიერო / მტერთა ებთხიერო / შემამწყიერო, / ძალთა მცირეო

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

ზესკნელს ქვესკნელით / და გარესკნელით // უკანასკნელით უფსკრულს ადარი (შავთ.).

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

ევფონიის მხრით ქართულ ლექსში ცნობილია შემდეგი რითმები: 1. ზუსტი, 2. მდიდარი, 3. ღარიბი, 4. ღრმა, 5. ნაკლული, 6. ღია, 7. დახურული.

1. ზუსტ რითმაში განმეორებულია კლაუზულის ყველა ბგერა უცვლელად. ზუსტი რითმის ნიმუშებია („ვეფხისტყაოსნიდან");

ტანსა ბანსა (ა-ნ-ს-ა).
ენია ენია (ე-ნ-ი-ა).
ქებასა : ხლებასა (ე-ბ-ა-ს-ა).
წინა შინა (ი-ნ-ა ი-ნ-ა).

მაღლები: ლაღლები; თვალები: გებრალები (ა-ლ-ე-ბ-ი).

თეიმურაზ I:

ვეღარ: დასაწვეღად: ხელად: სველად (ე-ლ-ა-დ).

ვახტანგ VI:

რრგები: ოგები: მრგები: რგები (ი-გ-ე-ბ-ი).

ბესიკი:

ვარდო: მარდო: შეგაფარდო გაეიზარდო (ა-რ-დ-ო) და სხვ.

ქართულში მოიპოვება ისეთი ზუსტი დაქტილური რითმა, რომელიც ბოლო სამი ან ორი მსგავსი ხმოვნისაგან შედგება. მაგ., არჩილთან:

„ალირჩიროო: ჩიროო: დაირჩიროო: ჩიროო („გაბაასება კაცისა"...144).

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

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

2. მ დ ი დ ა რ რ ი თ მ ა შ ი (rime riche) კლაუზულის ყველა ბგერასთან ერთად მეტრული მახვილის მქონე ხმოვნის წინა, ს ა ბ ჯ ე ნ ი თანხმოვანიც (ზოგჯერ თანხმოვნებიც) განმეორებულია. ქართულ კლასიკურ ლექსში, განსაკუთრებით რუსთაველთან, საბჯენი თანხმოვნის (consonne d'appui) განმეორება ხშირი მოვლენაა; მაგ., სტროფი 485:

ხარიან: გვიხარიან: ვაგლახ არიან: იმკვეხარიან.
ამ რითმაში საბჯენი თანხმოვანი ბგერაა „ხ".

შდრ. სტროფი 547:

ხელი: ცხელი: ვაერთხელი: ფიცხელი.

სტროფი 549:

სიხარულია: სრულია: სრულია: უმეცრულია.

ორმაგი consonne d'appui:

სტროფი 632:
გარდახრული: გაბახრული: ხარ მოხრული: სრაცა სრული.

სტროფი 50:

ელვა რგუნია: ვინ ორგულია: სავარგულია: დაკარგულია.

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

შეირყეოდა: შეირხეოდა... (რუსთ.)

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

3. ღ ა რ ი ბ ი რ ი თ მ ა ტაეპის კლაუზულაში ჩნდება მაშინ,

როცა საბჯენი თანხმოვნები და მახვილიანი ხმოვნის მიმდევნო თანხმოვნებიც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგ., თქმული: უტყვი; ველი: ხენი; არი: ასი და ა. შ.

რუსული ღარიბი რითმის ნიმუშებია, მაგალითად, ლომონოსოვთან: брега: врата; земли: твои; среди: вехи; ლერმონტოვთან: терплю: смотрю; мою: благодарю და სხვ[9].

4. ღრმა რითმაში მახვილიანი ხმოვნის წინა ხმოვნებიც (ზოგჯერ თანხმოვნებითურთ) ერთნაირია. მაგ.,

ორმარცვლიანი (ქალური) ღრმა რითმები (ნიმუშები „ვეფხისტყაოსნიდან“):

არვინ მინა—გაირბინა (ა-ი... ა-ი).
არ დათრვნა: უნდა პრვნა (დ-ა... დ-ა...).
სამსახურად: მამაცურად (ა-მ.... ა-მ...).

სამმარცვლიანი (დაქტილური) ღრმა რითმები:

ბადახშრსანი: ქარქაშრსანი (ა-ა... ა-ა...).
დასთვალვრდითა: მოგვართმიდითა (ა-ი... ა-ი...).
უსაპირონი: არ საპირონი (ს-ა... ს-ა...).

5. ნაკლული ანუ არაზუსტი რითმა ხასიათდება კლაუზულის მარცვლებში რომელიმე ბგერის ნაკლებობით. ამგვარ რითმათა კლასიფიკაცია დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. საქმე ისაა, რომ მთელი რიგი არაზუსტი რითმები შეგნებული პოეტური პროცესის ნაყოფია, მაგალითად, ახალ ევროპულ, რუსულ და ქართულ პოეზიაში (ე. წ. ასონანსი, კონსონანსი, დისონანსი და სხვ.). თვითონ ტერმინს „არაზუსტი რითმა“ შეუძლია შეცდომაში შეგვიყვანოს და ორი სხვადასხვა მოვლენა ავურიოთ ერთმანეთში. მაგ., ასონანსი ასეთივე სრულუფლებიანი პოეტური ელემენტია ლექსისა, როგორც ზუსტი რითმა და კომპოზიციური დანიშნულებით სრულიად არ დაუვარდება ამ უკანასკნელს. ე. წ. ღარიბი ოითმა ევფონიური მხრით ნაკლებ აღიქმის (თუმცა იგი ზუსტი რითმების რიგს ეკუთვნის), ვიდრე აკუსტიკურად მოულოდნელი ასონანსი. ამიტომ არაზუსტი რითმის ზოგიერთი სახეობა ისტორიულად გარკვეულ პროგრესულ დანიშნულებას ასრულებს და ის ყოველთვის არ უნდა მივიჩნიოთ ლექსის დეფექტად.

არსებობს შემდეგი სახის არაზუსტი ანუ ნაკლული რითმები:

ა. ასონანსი ანუ ისეთი რითმა, რომლის კლაუზულის ხმოვნები ერთნაირია, ხოლო თანხმოვნები—სხვადასხვანაირი. ქარ-

თული ასონანსები მეტწილად დაჰსგავსებულ ბგერებს ემყარებიან. ბგერათა ასეთი ჯგუფებია „თ // დ“. „ყ// კ“, „ჭ // ჟ“, „ჯ // დ“ და სხვ. მაგ., ხონელსა: რომელსა (რუსთ.); არისტოტელი: ტომელი (ჩახრ.); შესამოსელი: შესამკობელნი (შავთ.); ქაჯთა: აჯდა (საბა, „ქილილა და დამანა“, გვ 4); ჩნდებიან: შვენიან (იქვე); მონაყიდს: ალმონაკიდს; აყვარა: ატარა (გურამიშვ.); მაჟარს: მაჭარს: ბაზარს (დ. საკაძე, „ანთოლოგია“, 22, 3_1); დასდასად: ათასად (ბესიკი, „რუხის ბრძოლა“) და მრ. მისთანანი.

რუსულში ასონანსის ნიმუშია: ветер: пешел [10] და სხვ.

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

ბ. კონსონანსში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების იგივეობა დარღვეულია, თანხმოვნები კი—ერთნაირია. ქართულ კლასიკურ ლექსში ცალკე უნდა გამოიყოს ისეთი კონსონანსები, რომლის კლაუზულაში მეტრული მახვილის მქონე ხმოვნების ერთგვარობაა დარღვეული. რუსთაველთან, რომელიც ზუსტი რითმის უდიდესი ხელოვანია, ასეთი არაზუსტი რითმების რიცხვი რამდენიმე შემთხვევით ამოიწურება [11]. აი ისინიც:

მაღალ შაირში:

ეუბნების: მოენდრბის: შრბის: ეგონების
(ე - ო - ო - ე).

გაამეღვნოს: ივნოს: მოაყივნოს: არ ატკივნოს
(ა - ი - ი - ი -).

დაბალ შაირში:

ხელოვანება: გრნება: ხსენება: მრნება (ა - ო - ე - ო).
მონახსენები: ვევნები: მეგზნები: დავიყრვნები (ე - ე - ე - ო).
მისანდრბელი: მსწრრბელი: მაყოვნებელი: მხლებელი
(ო - ო - ე - ე).

არჩილი: სხვაცაა: ხრცაა („საქ. ზნეობ.“).

რუსულში კონსონანსის ნიმუშია люд: лед. [12] და მისთ.

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

მეტრული მახვილის მატარებელ ხმოვანთა მიმდევნო ხმოვნების განსხვავებანი რითმებში აგრეთვე ხშირი მოვლენაა აღორძინების ეპოქის მწერლებთან. ტიპიური მაგალითი: „მრებელი: სასტუმრებელი: გამარჯვებულნი" (ე - ე - უ) და მისთ.

გ. დისონანსს, როგორც არაზუსტი სახის ჰიპერტროფიულ ფორმას, რომელსაც შეგნებული ხერხის ხასიათი აქვს, ქართული კლასიკური ლექსი არ იცნობს[13].

არაზუსტი რითმის ერთ-ერთი (და ქართულ ლექსში გავრცელებული) სახეა არათანაბარმახვილიანი და არათანაბარმარცვლიანი რითმები; პირველი მეტწილად მახვილების გადაადგილების საფუძველზეა შედგენილი, ხოლო მეორე სახის რითმაში კლაუზულათა მარცვლების რაოდენობა მერყეობს.

მაგალითები:

ველსა: ნათელსა (დ. თუმანიშვ.); უსუბუქდა: აუჩუქდა: ბუქიბუქდა: არ გაუქდა. (რუსთ. 986); ორნივ-ყე: ვიწყე (საბა „ქილ. და დამ.", გვ. 352); ძებ: მომიძიებ (გურამიშვ. „ძის ვედრება დავითისაგან" 1—3)[14]; არჩილი: რამ: ბაიამ („ლექსნი ასეულნი", 67); რუსულში არათანაბარმახვილიანი რითმის ნიმუშებია: влажны: скважины; птицу: царицу; стопут: жнут და მისთ[15].

6. ღია რითმები ბოლოვდებიან ხმოვნებით. რამდენიმე ნიმუში „ვეფხისტყაოსნიდან":

სვიანი: ყმიანი; ტევრი: ბევრი; ძნელია: მქნელია; ბნელია: საწუნელია; თხრობილი: ძმობილი; მონდობილი: ცნობილი და მისთ.

ქართულ კლასიკურ ლექსში არსებობს ხუთივე ხმოვნით („ა", „ე", „ო", „უ" და „ი") დაბოლოებული ღია რითმები. აქედან უველაზე ნაკლებად გვხვდება „უ"-ზე დაბოლოებული ღია რითმა.

7. დახურული რითმები თანხმოვნებით დაბოლოებულ რითმებს ეწოდება. მაგ., „ვეფხისტყაოსანში":

მოვიდიან გამოსცდიან ატირდიან სდიან;
მფახველად უნახველად მსახველად ახ, ველად;
მემხურვალების გეყალების შეებრალების გენაცვალების;
დაებადენით დადენით გაიცადენით ამომხადენით.

რუსთაველთან ძირითადად ეს ოთხი თანხმოვანი (ნ, დ, ს და თ) ადგენენ დახურულ რითმებს. უფრო იშვიათია სხვა თანხმოვნებით დამთავრებული რითმები, მაგ., „ც“-ზე დამთავრებული რითმა იხ. არჩილთან („მეფეთა“, 34: სჯულსაც: მართლმსაჯულსაც: ბურჯულსაც: კლარჯულსაც). „მ“ და „ვ“-ზე: ზრახავ: ახავ: ნახავ: განიზრახავ (არჩილი, „გაბაასება კაცისა“... 2); ყური სამ : თუ ი სამ : ცრუისამ : ქვისამ (იქვე).

რუსული მეტრიკა არჩევს აგრეთვე ნახევარხმოვნებით დამთავრებულ ანუ შერბილებულ (смягченные) რითმებს, რომლებიც ბოლოვდებიან ბგერით й. მაგალითად: мой:тесьмой. შერბილებულ რითმებს ადგენენ სიტყვები свой, мечей, взморий და მისთ[16]. ქართულ ლექსში ნახევარხმოვნები და იოტა არასოდეს არ შედის ტაეპის მარცვლების სათვალავში (თითო-ოროლა შემთხვევა შენიშნულია ურითმო ქართულ იამბიკოებში), ხოლო ტაეპის კლაუზულაში რითმის შემადგენელ ხმოვნად იგი არასოდეს არ გვევლინება. ამიტომ შერბილებული რითმის ნიმუშებს ვერ დავასახელებთ ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსში.

საზოგადოდ ორთოგრაფიას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ქართული რითმის შედგენისას, რადგან ტაეპის კლაუზულის ყველა ბგერის გამოთქმა ჩვეულებრივ ზუსტად ემთხვევა გრაფიკას. უნდა გვახსოვდეს, რომ ქართული ლექსის სარითმო მარცვლების თვითეული ბგერა თანაბარი ექსპრესიული წონისაა.

§ 5. **რითმა და სიტყვა.**

ა. რითმის სემასიური დანიშნულება.

რითმის ერთ-ერთ თავისებურებას, გარდა აკუსტიკური და კომპოზიციური დანიშნულებისა, ისიც შეადგენს, რომ ხაზს უსვამს, უფრო მკაფიოს ხდის ტაეპის ბოლოს მოხვედრილ სიტყვებს: პოეტური ტექსტის ამთვისებლის ყურადღება უნებლიეთ ჩერდება იმ სიტყვებზე, რომელთა ბგერითი ერთგვაროვნება თვალსაჩინოა ნაწარმოების აღქმის დროს. რითმა სიტყვის მნიშვნელობას აძლიერებს. ხშირად სრულიად უმნიშვნელო სიტყვები (მაგალითად, დამხმარე სიტყვები, კავშირის ფორმები, ერთმარცვლიანი შორისდებულები და ნაცვალსახელები), რომლებიც პროზაში მეტწილად მიჩქმალულია და საგრძნობ ინტონაციურ წონას არიან მოკლებულნი, სალექსო ტაეპის ბოლოს უფრო რელიეფურნი ხდებიან:

მაგ., რუსთ.:

წიგნი და კიდე რიდისა იცნა და გაცაშბლა მან
პირსა დაიდგა,—დაეცა,—ვარდმან ფერითა მკრთბლამან.

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

არჩილი: მონა და: მონადა: ბოაწონა და?: მოიგონა და
(„საქართ. ზნეობანი“, 19).

შემობრუნდა: არა უნდა: შემიძრწუნდა: მუნ, და (რუსთ.).
რანი და: მოვაკანი და: სახლი და: კარი, ბანი, და (ვახტანგ VI).
გარდაჰფრიწა: დაამიწა: მოამიწა: ამაყი წა (რუსთ.).
მე რა: ვერა: მზერა: სიძუნწე, რა (რუსთ.).
მოგიწერე: ჯერე: სიალფე რე: დაიჯერე (რუსთ.).

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

მე რვა: ბერვა: წვერა: ათასჯერ ვა (რუსთ. 754).
არისა: სახისა: მნახისა: ახ, ისა (იქვე, 735).
თქმევა: გამორჩევა: ხევა: დავრჩე, ვა (იქვე, 268).
ელვა: ერთხელ ვა: ღელვა წამოქელვა (იქვე, 1048).
დაჰყო: აჰყო: აჰ ჰყო... (იქვე, 571).

რუსთაველთან ხშირია სემასიური გაძლიერება ერთი ხმოვნისაც. კი, მაგალითად,—„ა“ ნისა:

ორხეოდა: გარდიქცეოდა: უმხნეოდ ა: მზეოდა (1013).
უცხელესითა: კვესითა: წესითა: მზე სით ა (986).
არ მენახა: გაემკვახა: დაგესახა: გლახ ა (320).
გინა: შინა: არავინ ა: ეწყინა (290).
წინა: მინა: ვინ ა: შინა (1186).
წინა: შინა: გვინა: ვინ ა (1336).
გმირსა: პირსა: ღირს ა: ჰირსა (516).
მიეწურა: ჰბურა: დააპკურა: დღე დასტურ ა (359).

ბ. რითმის მორფოლოგია.

არსებობს ერთგვარი გრამატიკული ფორმის რითმები, მაგალითად, მსგავსი დაბოლოების (ანალოგიური მორფემების) მქონე რითმები. ასეთი რითმების ჯგუფს ეკუთვნის ე. წ. სუფიქსური, ფლექსიური და ძირისეული რითმები, რომელთაც მეტწილად ზმნისა, ზედსართავისა, სიტყვის ძირისა და სხვა მორფოლოგიური ელემენტების ერთგვაროვნება ახასიათებთ.

1. ზმნისეული (ფლექსიური) რითმები:

ხდებოდა: კრთებოდა: ეზარდებოდა: მოუბრუნდებოდა („ვეფხისტყაოსანი", 1382).
მოისმინა: დაეფინა: წინა: არ ეწყინა (იქვე, 1528).
მოვიდა: იფარვიდა: ზრვიდა: დაფარვიდა (იქვე, 1530).
უსალამეს: დააამეს: შეაღამეს: აწამწამეს (იქვე, 1541).
სძულდეს: გაუსრულდეს: დაუწყლულდეს: გამორჭმულდეს (იქვე, 1664).

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

2. ზედსართავისეული (სუფიქსური) რითმები:
ხიანი: კლდიანი: მარიხიანი: ვაგლახიანი (900).
შვენიერითა: მღერითა: ფერითა: ჯერითა (1071).
კენარითა: წუნარითა: მოცინარითა: მოუბარითა (61).
რუსულში: терпение: смирение; широкий: высокий და სხვ.[18]

3. სიტყვის ძირისეული რითმები:

ნასი: ხასი: ფლასი: თასი (რუსთ.).
მინაწერი: წვერი: ფერი: მონაბერი (რუსთ.).
ძღვენი: ცხენი: მფენი: თქვენი (მისიე).
არ ბარგოსანი: ჰარმაგოსანი: მგოსანი: პერანგოსანი (მისიე).
რუსულში: приход: уход: видеть: ненавидеть და ა. შ.[19]

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

შენ, გონიერო // გულის ხმიერო, // თვით მეცნიერო // მეფევ ძლიერო.
მიუკდომელო, // მიუწვდომელო, // მიუთხრობელო // წრფელსახიერო,

განათლებულო, // განახლებულო, // გაბრწყინვებულო // მზეო ციერო,
გალაღებულო, // გალომებულო, // კვლავ გოლიათო // გულ-ლმობიერო.

4. შედგენილი რითმები. სარითმო სიტყვები ხშირად დანაწევრებულია, ტაეპის კლაუზულაში ბგერები ყოველთვის მთლიანი ჯგუფების სახით არ მეორდებიან. ასეთ რითმებს შედგენილი ეწოდება. სისტემატურად გვხვდება იგი ქართულ კლასიკურ ლექსში, აგრეთვე აღორძინების ეპოქისა და ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ ქართულ პოეზიაში. რამდენიმე მაგალითი მსუბუქი შედგენილი რითმებისა:

ჩახრ.: არიდენ: არი დენ; მე ბარე: ებარე.
რუსთველი: მღერად: მე რად; მოეჯინების: ვინ ებისა; კიდ ენით: დაეერიდენით: კი დენით; მარეკი და: აეკიდა;
ანონიმი (XVIII ს.): ორბელის ძე: ორბებისზე.
ბესიკი:—იავარ: ჰია ვარ.

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

შაეითა: გამქუშაეითა: მე მაშაეითა: და ეეაშ ა ეითა;
შდრ. შაეთელი: მე მონაშენი: მე, მონა შენი (ოდა 98);
ვახტანგ VI: ესაია: ეს აი ა („ანბანთქება“) და მისთ.

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

ვახტანგ VI: შავნაბადით: მუნა ბადით: ნაბადით.
დ. გურამიშვილი: კაცი — დედა კაცი;
ფარსადან ციციშვილი: ერთი ქალი: ფერ-გამქრქალი („ანთოლ.“ II, გვ. 71).

ქაიხოსრო ციციშვილი: სამაია მა: იამა (იქვე) და სხვ.

ანალოგიური რითმის მაგალითები რუსულში: обряд: ряд; человек: век; хладнокровно: ровно; пебес: бес; столица: лица და სხვ.[20]

ამგვარ რითმას ჩვენ შეთავსებულ რითმას ვუწოდებთ. ქართულ კლასიკურ ლექსში შეთავსებული რითმები ხშირია.

ცალკე უნდა დავახასიათოთ აგრეთვე შემდეგი სახის რითმები:

5. ო მ ო ნ ი მ ე ბ ი ანუ მ ა ჯ ა მ ე ბ ი. ქართულ ლექსში მაჯამები საკმაოდ გავრცელებული რითმაა. ომონიმურ რითმაში ორი ან მეტი რაოდენობის სიტყვა, სრული ბგერითი იდენტიურობის მიუხედავად, შინაარსის მხრივ ერთმანეთისაგან განსხვავდება. ასეთი განსხვავება ზოგჯერ ადვილი დასადგენია, ზოგჯერ კი გაუგებარი რჩება.

ომონიმის შედგენის პირობას წარმოადგენს ერთი სიტყვის მნიშვნელობის ვარირება ან რომელიმე სარითმო სიტყვის ცალკე ნაწილებად დაყოფა და ამ უკანასკნელთა აღქურვა დამოუკიდებელი მნიშვნელობით. ამრიგად—მორფოლოგიურად ომონიმი შეიძლება იყოს დ ა ყ ო ფ ი ლ ი და მ თ ლ ი ა ნ ი.

მ თ ლ ი ა ნ ი ომონიმის ნიმუშებია (ერთი სიტყვის ჩარჩოში):

ჩახრ.: ისო: ისო;...

რუსთ.: გაეკიდა: გაეკიდა;...
თეიმურაზ I: მისანი: მისანი;...
" წარბისა: წარბისა;...
ვახტანგ VI: მონაწევი: მონაწევი;...
" რა სჯობს მაისში თბილისსა, ვარდი ვარსკვლავებრ ესხასა
მწვანედ ღელავდეს გარემო, ცის ცვარი მასზე ესხასა" („მაჯამა").

ბესიკი: ახევდა: ახევდა;... („ვნახე პირიმზე").

დ ა ყ ო ფ ი ლ ი ო მ ო ნ ი მ ი ს ნიმუშებია:

ჩახრ.: არი დენ: არიდენ: არ იდენ: არიდენ...
შავთ.: ეს რომ არა მით?: ესრომ-არამით?: ეს რომ-არამით: ესრომ არამით.

მისივე: ანაგებითა: ანაგებითა: ანაგებითა: ანა გებითა.
რუსთ.: ასად აგეს: ასადაგეს: ა, სადაგეს: ასადაგეს.
რუსთ.: შავითა: გამქუშავითა: მე მაშა ვითა: და ვვაშ ავითა;
თეიმურაზ I: დანა ტარით?: დანატარით?: დანატარით: დანატარით;
მა შენსა: მაშენსა: მაშენსა: მაშ ენსა;
შენ იარა: შენ ია რა: შენ იარა: შენი არა?

გურამიშვილი: სილამაზე: სილა მაზე;
ბესიკი: მანავნი: მან ავნი; არვებით: არ ვებით; შენებით:
შენ ებით;
დ. ორბ.: იგავსა: იგ ავსა;
დიმ. თუმ.: მას რისა: მასრისა და მისთ.

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

შ ე ნ ა რ ე მ თ ე ნ ი: შ ე ნ ა რ ე მ თ ე ნ ი // არ გვანდეს შუქთა
ჰაეროვნებად
ა რ ა თ უ ზ ე ვ ს ი, ა რ ა თ უ ზ ე ვ ს ი // არ! შენ ხარ მნათი
დაუყოვნებლად!
მ ი ს მ ი ე რ მ ი ს ა დ, მ ი ს მ ი ე რ მ ი ს ა დ // სხვათა მნათობთა
მართ მინდ მკვდროვნება,
ა რ ს ა ს უ ლ - ტ ა ნ ი — ა რ ს ა ს უ ლ ტ ა ნ ი // არა თუ შინა
სამაროვნებად.

ამ სტროფის შინაგანი სქემა (ომონიმური რითმების განლაგებისა) მისაბაძ მაგალითად იქცა აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში და იგი ცნობილია „ჩახრუხაულის" სახელწოდებით. საზოგადოდ ომონიმური რითმების ხშირი გამოყენება ყოველთვის წარმოადგენდა დეფექტს პოეტური ნაწარმოებისას, რადგან იგი აზვიადებს ცალკეული ელემენტის როლს და ამის გამო თვითმიზნური ცდის ხასიათს იძენს. რუსთაველს სულ 19 მაჯამა აქვს „ვეფხისტყაოსანში" [21]. აღორძინების ეპოქაში კი იგი ძალიან ხშირი მოვლენაა და ხარისხობრივად დიდად დაუვარდება რუსთაველის ომონიმებს.

„საერთოდ მაჯამა ხელოვნური ფორმა არის, — მართებულად აღნიშნავს ქ. ჭიჭინაძე, — ეს ხელოვნურობა სიმახინჯემდე დავიდა აღორძინების პერიოდში. რუსთაველის მაჯამები კი განირჩევა მეტად რთული მოფიქრებით და იშვიათი მუსიკალობით; პოემის ტექსტში მათი აქა-იქ გამოჩენა ახალისებს ლექსის რიტმის დენას" [22].

6. ტ ე ვ ტ ო ლ ო გ ი უ რ ი რ ი თ მ ა. ომონიმისაგან იმით განირჩევა, რომ სარითმო სიტყვები ბგერითი შემადგენლობისა და აზრის მხრივ უცვლელ განმეორებას წარმოადგენენ. იგი უნდა განვიხილოთ, როგორც პოეტის „გამოუვალობის შედეგი". ქართულ

ლექსში ტავტოლოგიური რითმა იშვიათი მოვლენაა, თუმცა ის ჯერ კიდევ რუსთაველთანაც გვხვდება. მაგ.:

ჩემი აწ სცანით ყოველმან მას ვაქებ, ვინცა მიქია
მისი სახელი შეფრქვევით ქვემორე მითქვამს მიქია.

7. პანტორითმა (გაბმული რითმა). რითმის უაღრესად ჰიპერტროფიულ სახეს წარმოადგენს და გულისხმობს მეტწილად ორი სტრიქონის მთლიან გარითმვას. პოეზიასთან მას ნაკლები კავშირი აქვს და უფრო ექსპერიმენტული გართობის ხასიათს ატარებს; ქართულ ლექსში მსგავსი რითმები ჩვენ არ შეგვხვედრია[23].

რითმის ლექსიკა. ქართული ლექსის რითმების ლექსიკური შემადგენლობის საკითხი სპეციალური მიმოხილვის საგანს შეადგენს. ამჟამად ჩვენ არ გაგვაჩნია ეპოქების მიხედვით შედგენილი ქართულ რითმათა ინდექსები, რომელიც გაგვითვალისწინებდა რითმის ამა თუ იმ ლექსიკური ფორმის გამოყენების ტრადიციასა და მისი ლიტერატურული ხანდაზმულობისა თუ ორიგინალობის საკითხებს. ამიტომ ძნელი დასადგენია—როგორი რითმები ითვლებოდა ბანალურ ანუ გაცვეთილ რითმებად, მაგალითად, აღორძინების პერიოდში, და რომელი ახალ ანიშვიათ რითმებად. კვლევას ართულებს ის გარემოება, რომ დღესდღეობით ჩვენ არ მოგვეპოვება კრიტერიუმი ლექსიკური თვალსაზრისით რითმისადმი ძველი ქართული კაზმულსიტყვიერების წარმომადგენელთა დამოკიდებულების ცხადყოფისა. რუსთაველის რითმა განსაცვიფრებელი ევფონიური და მეტრული სრულყოფილობით ხასიათდება, მაგრამ მკითხველი მოკლებულია საშუალებას წარმოიდგინოს პოეტის დამოკიდებულება რითმის ლექსიკური შემადგენლობისადმი. აშკარაა მხოლოდ, რომ რუსთაველის დროსვე ტრადიციულ ანუ უკვე გაცვეთილ რითმებად უნდა ყოფილიყო მიჩნეული სწრაფი ასოციაციით შეხვედრილი სიტყვების საფუძველზე წარმოშობილი რითმები. ასეთ რითმებად თავიდანვე ჩანს, მაგალითად, ფორმები: სული: გული; ველად: ხელად; ნელი: ძნელი (ჩახრ., შავთ., რუსთ., თეიმ. I, ვახტანგ VI, იოსებ თბილელი და სხვ.). ორი: სწორი: შორი (რუსთაველი და სხვ.); ქარი: არი; ხელი: თხლი და მრ. მისთ. მოტანილი ნიმუშების ტრადიციულობას მოწმობს მათი ძალიან ხშირი გამოყენება XI საუკუნიდან დღემდე. ახალ და იშვიათ რითმებად, უეჭველია, თავიდანვე ითვლებოდა ომონიმური რითმები, რადგან ორიგინალობის მოთხოვნილებას

უწინარეს ყოვლისა მაჯამებს უყენებდნენ. ჩვეულებრივი, არაომონიმური, რითმების სიახლისა და სიძველის საკითხი, რასაკვირველია, უფრო ძნელი გადასაწყვეტია (მხედველობაში არა გვაქვს ზემოთ მოყვანილი, აშკარად ტრადიციული, რითმები).

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

ახალი რითმებით განსაკუთრებით მდიდარია XX საუკუნის ქართული პოეზია.

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

„დანთქა ა ბ ი რ ო ნ და თან ს ა ბ ი რ ო ნ // ...“ (ქება 93) და მისთ. ონომასტიკონის სარითმო სიტყვებად გამოყენება ხშირია შავთელთანაც, ხოლო აღორძინების პერიოდში „ჩახრუხაულის“ რესტავრაციას მოჰყვა ასეთი რითმების ხელახალი გაჩენაც. შდრ. თეიმურაზ I-ის შინაგანი რითმები:

ო რ ი გ ი ნ ე ს ა : ო რ ა გ ი ნ ე ს ა // („შვიდთა კრებათათვის“).
დ ი ო ს კ ო რ ე მ ა ნ : ღ ვ თ ი ს ა შ ო რ ე მ ა ნ // (იქვე).

თეიმურაზი „შამი ფარვანიანშიც“ მიმართავს ანალოგიურ რითმებს (გარეგანი რითმის სახით): „პ ი თ ა ღ ო რ ა მ ა : მ ი უ ღ ო რ ა მ ა “ და ძისთ.

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

მიწურვილ იყო ზაფხული, ქვეყნად ამოსვლა მწვანისა,
ვარდის ფურცლობის ნიშანი, დრო მათი პაემანისა,
ეტლის ცვალება მზისაგან, შეჯდომა ს ა რ ა ტ ა ნ ი ს ა
სულთქმა, რა ნახა ყვავილი მან, უნახავმან ხანისა.

ამ ასტრონომიული ცნების ქართული შესატყვისით გამოყენება უფრო ადრე გვხვდება შავთელთან (ქება 13: „სწორად არს მზისა, კირჩხიბსა ზისა“). რუსთაველმა ქართული ტერმინი რითმაში ეგზოტიკური რითმით (არაბული ტერმინის გამოყენებით) გადმოგვცა. ნიშანდობლივი გარემოებაა ის, რომ შემდეგს ეპოქებში პოემის ბევრი გადამწერისათვის არაბული „სარატანის“ ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა დაკარგული იყო და ისინი კითხულობდნენ მას, როგორც „საროს ტანისა“, ხოლო აღორძინების ზოგიერთი პოეტი მის ქართულ ვარიაციებს იძლეოდა. ასე, მაგ., თეიმურაზ პირველი ისევ უბრუნდება შავთელის ტრადიციას, როცა რუსთაველის „სარატანის“ კვალობაზე ქართულ მეტაფორას აგებს: „ბზე კირჩხიბზე გადაჯდების // შეიქმნების ქვეყნად თბობა“. შდრ. რუსთაველი: „... შეჯდომა სარატანისა“).

ამრიგად შოთას „სარატანისა“ ქართულ პოეზიაში ეგზოტიკურ რითმად ღარჩა.

ეგზოტიკური რითმის ნიმუშებს ეხვდებით აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის პოეტებთანაც (მაგ., დ. სააკაძე: ჰგონია: ფარმაზონია. იხ. „ანთოლ.“, II, 291).

§ 6. **ქართული რითმის ისტორიისათვის.** ქართულ ლექსში რითმის აღმოცენების საკითხი დღემდე არ ყოფილა სათანადოდ დამუშავებული. ეს გარემოება აიხსნება თვითონ რითმის საზოგადო ისტორიის მთელი რიგი ბუნდოვანი პრობლემებით. ლიტერატურათმცოდნეობას აქამდე არ მოეპოვება ამომწურავი ცნობები რითმის ისტორიული გენეზისისა და მისი თავდაპირველი სამშობლოს შესახებ. ევროპული ენებისათვის, კერძოდ, რომანული ენებისათვის, ისმის საკითხი საშუალო საუკუნეების ლათინური ჰიმნური პოეზიის გავლენის შესახებ, ხოლო ამ უკანასკნელში რითმის გაჩენას ზოგი უკავშირებს კლასიკურ ლათინურში არსებულ ემბრიონალურ რითმებს, ზოგი კი—მის საწყისად თელის აღმოსავლეთს, სირიელი მამების თხზულებებს. საშუალო საუკუნეთა დასავლეთის პოეზიაში (კერძოდ პროვანსალურში) რითმის აღმოცენებას უკავშირებენ აგრეთვე აღმოსავლურ, უმთავრესად არაბულ, ზეგავლენას და ა. შ.[24] მთელი რიგი რუსი ავტორები (კერძოდ ფორმალისტებს შორის) ამ ზოგადი და მოკლე ცნობის გარდა, არაფერს ამბობენ რითმის ისტორიული გენეზისის შესახებ და ისინი მხოლოდ ევროპული ენების (ძველი გერმანულისა და რომანულის),

საფუძველზე იკვლევენ რითმის წარმოშობას, ისიც ემბრიონალური რითმის ფარგლებში[25]. მაგრამ ქრონოლოგიური ჩარჩოების თვალსაზრისით ევროპულ ენათა მონაცემების ნიადაგზე მწიგნობრული რითმის აღმოცენება არ სცილდება VIII--IX საუკუნეებს.

საკითხის ასე დაყენება ამჟამად კარდინალურ რევიზიას მოითხოვს.

რითმის საზოგადო ისტორიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ბიზანტიურ პოეზიაში რითმის არსებობის საკითხს. რუსი და დასავლეთ-ევროპელი მკვლევარები (ჟირმუნსკი, კლუგე. შტენგელი, რ. მეიერი) სისტემატურად ეწეოდნენ ამ ფაქტის იგნორაციას.

თუ რამდენად აუცილებელია ბიზანტიური პოეზიის ისტორიის გათვალისწინება რითმის ისტორიის საკითხშიაც, ამას ცხადყოფს თუნდაც ის ამბავი, რომ ჯერ კიდევ IV საუკუნის ბიზანტიელი მწერლის, გრიგოლ ნაზიანზელის (329—390) ერთ-ერთს სიტყვაში გამოყენებულია ცეზურული რითმა („დოკიმასას ... დოქსას“). ხოლო მეორე ავტორი რომანოზ მელოდოსი (VI საუკ.) სპორადულად მიმართავს ასონანსებს[26]. რითმა სისტემატურად აქვს გამოყენებული V საუკუნის ბიზანტიელ მოღვაწეს პროკლე კონსტანტინოპოლელს ერთ-ერთ თავის ჰომილიაში[27].

უაღრესად საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ჯერ კიდევ ძველ ბერძნულში, კერძოდ ელინისტური პერიოდის ბერძნულ მწერლობაში, ჩანასახი ცეზურული რითმისა („რითმიანი კლაუზულა“) გვხვდება კალიმაქე კვირინელთან (315 – 240)[28].

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ბიზანტიური ლექსთწყობა ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს საზოგადოდ ევროპულ სილაბურ ლექსთწყობებს (ცეზურული და გარეგანი კლაუზულების ხასიათით იგი ყველაზე ახლოსაა შემდეგ ჩამოყალიბებულ ევროპულ ლექსთწყობათა სილაბურ სისტემებთან), თავისთავად ცხადი უნდა იყოს მისი მნიშვნელობა რითმის საზოგადო ისტორიისათვის.

ქართულ ლექსში რითმის წარმოშობის საკითხს სპეციალურად შეეხო პ. ინგოროყვა. მისი შეხედულებით, ქართულში არაბულის გზით რითმის აღმოცენების შესაძლებლობა გამორიცხულია, რადგან უკვე მე-6—7 საუკ. ქართულ მწერლობაში რითმა დადასტურებული ფაქტია, ხოლო „ურთიერთობა არაბულ მსოფლიოსთან უფრო გვიან იწყება. არაბეთი ამ დროს წარმოადგენდა ერთგვარს terra

incognita-ს ქართველებისათვისო". რაც შეეხება ახალ ირანულ პოეზიას, იგი აღმოცენდა სპარსეთში ისლამის დამკვიდრების შემდეგ და რითმა მისი მიუცილებელი ელემენტია უკვე მე-9 საუკუნიდან, მაგრამ ეს მოვლენა გვიანდელი ფაქტია ქართული რითმის ისტორიის თვალსაზრისით. ფალაურში რითმის არსებობა ჰიპოთეტურად არის აღნიშნული. პ. ინგოროყვა ასკვნის: „საფუძველი რითმის გაჩენისა სამსავე ლიტერატურაში—ირანულში (ფაჰლაურში), ქართულში და არაბულში — ყველა ნიშნით ამ ხალხთა ფოლკლორულ პოეზიაში უნდა ვეძიოთ, რომელსაც ადრევე მიუღწევია განვითარების მაღალ დონემდე. კერძოდ, აღსანიშნავია, რომ ქართულს ხალხურ პოეზიაში რითმას ძველი სათავეები უჩანს, რითმა შეადგენს ხალხური ლექსის ორგანიულ ელემენტს. ქართულ ხალხურ პოეზიაში ურითმო ლექსი მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისის სახით თუ გვხვდება. უძველესი ფოლკლორული ეპიური ფრაგმენტები, როგორც, მაგალითად, ამირან-პრომეთეს ეპოსის პირველადი ფენა, არქაულობით აღბეჭდილი, რამდენიმე უძველესი რითმიანი ლექსის გადანაშთს შეიცავს. რითმა გვხვდება ვარათაგნი —ვახტანგის ეპოსის ფრაგმენტშიაც. რითმა მიღებულია აგრეთვე უძველეს ქართულს მითოლოგიურ და მაგიურ ლექსებში. ამის მიხედვით საფიქრებელი ხდება, რომ რითმა წარმოადგენს ქართული წყობილი სიტყვის ბუნებრივი განვითარების ნაყოფს. ქართული სილაბური ლექსი (?!), ნელი ტალღისებური მახვილით, სჩანს ადრევე დაყრდნობია რითმას, როგორც სალექსო სტრიქონის შემკვრელსა და ჰედის მიმცემს ელემენტს. ქართულ ხალხურ ლექსს სჩანს ადრევე აუთვისებია რითმა, როგორც პოეტური მეტყველების ბუნებითად მოცემული საწყისი, ხოლო ხალხური პოეზიიდან იგი შემდეგ გადასულა ლიტერატურაში" [29].

ქართული რითმის აღმოცენების საკითხის განხილვისას მხედველობაში უნდა მივიღოთ ბიზანტიური ლექსთწყობის განვითარების გზები. უწინარეს ყოვლისა აქ ბიზანტიური ლექსის რითმის პრობლემა იჩენს თავს. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ძველი ქართული მეტრიკა ნაწილობრივ ბიზანტიურისაგან არის დავალებული, მაგალითად, ერთ-ერთი უძველესი საზომით—ქართული იამბიკოს თორმეტმარცვლიანი მეტრით—მკაცრად დაცული ცეზურით ხუთი მარცვლის შემდეგ (იხ. თავი „სტროფი", §§ 3, 4). მიუხედავად ამისა, რითმის სფეროში შეუძლებელია პირდაპირი ზეგავლენის შესახებ ლაპარაკი. მნიშვნელოვანია მხო-

ლოდ ის ფაქტი, რომ რითმის უძველესი, დოკუმენტურად დამოწმებული ნიმუშები ჩვენ გვხვდება იმ მწერლობაში, რომელთანაც ქართულ ლიტერატურას მჭიდრო ისტორიული კავშირი ჰქონდა. გარდა ამისა, საკითხავია—თვითონ ბიზანტიურ ლექსთწყობაში რითმა ნაციონალური წარმოშობისაა, თუ იგი სხვა რომელიმე მეზობელი აღმოსავლური კულტურისაგანაა ნასესხები?

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

ყველაზე უფრო საფუძვლიანი ჩანს ამ საკითხში ნაციონალური საწყისების, სახელდობრ ქართული ხალხური პოეზიის, მნიშვნელობა და ხვედრითი წონა. მაგრამ აქაც დიდი სიფრთხილეა საჭირო. ჩვენ არ მოგვეპოვება ჩაწერილი ნიმუშები უძველესი ქართული ხალხური რითმიანი ლექსებისა და არ ვიცით—გარეგანი რითმებით შედგენილი ლექსები ხალხურიდან შევიდა ლიტერატურაში თუ პირიქით. როგორც ჩანს, ამ საკითხის სრული უცილობლობით გადაწყვეტა ამჟამად შეუძლებელიცაა.

მაგრამ შეიძლება არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდეს იმ ფაქტს, რომ ქართულშიაც, ისევე როგორც აღმოსავლურ და ევროპულ ენებში, გავრცელებულია ბგერითი განმეორებანი: ხალხურ გამოთქმებსა, ანდაზებსა და გამოცანებში რითმა გვხვდება სიტყვათა პარალელიზმებისა, ეტიმოლოგიური განმეორებებისა და სიტყვათა ალიტერაციული დამსგავსების სახით. ადვილი შესაძლებელია, ლიტერატურული ანუ მწიგნობრული გარეგანი რითმის წარმოშობას ქართულშიაც ამგვარი ბგერითი ტავტოლოგიები და პარალელიზმები უძევს საფუძვლად. ავიღოთ შემდეგი ნიმუშები: ანდაზები: „თაგვმა თხარა, თხარა // კატა გამოთხარა“, „თეთრი კბილი // შავი გული“, „კაცი კაცითაო // ღობე ქაცვითაო“, „რაც მოგიგია დავითაო // ყველა შენი თავითაო“, „რიონი—ნარიონალს // ნიორი—ნანიორალს“, „როგორიც ბერიო // ისეთი ერიო“, „როგორც მოხვალ სვინაო // ისე წახვალ შინაო“, „არაშენდა // გადაშენდა“, „ლელისთავი // გველისთავი“, „ააფრინე ალალიო // რაც არ არი—აღ არიო“, „დედინაცვალი // თვალში ნაცარი“, „სხვისი ჰირიო // ღობეს ჩხარიო“, „ქალი თხიანი // მწვადი შცვრიანი“. გამოცანები: „გარეთ ატლასი, // შიგნით ათასი“ (ბროწეული), „ზურგი უგავს კლდესა, // მუცელი კრიანტელსა“ (კიბო), „ერთი

გველი, // ორი ხვრელი“ (კრიბალოსანი), „დავკარ ხმალი, // არ დაეტყო კვალი“ (წყალი) და მრ. მისთ.[30] შინაგანს პარალელიზმსა და ბგერითს განმეორებაზე აგებული ანდაზები და გამოცანები საკმაოდ ხშირია ქართული პოეტური ფოლკლორის გარდა სხვა ქართველურ ენებშიც (მაგ., მეგრულში). მწიგნობრულ პოეტურ კულტურას არ შეეძლო ანგარიში არ გაეწია ქართული ფოლკლორის ხანგრძლივი ისტორიული ტრადიციისათვის.

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

უძველესი ქართული გარეგანი რითმა, როგორც შეგნებული კომპოზიციური ერთეული, დამოწმებულია VI—VII საუკუნიდან. პ. ინგოროყვას ცნობით, „სპარსთა ცხოვრებაში“, ფალაური „უფალთა წიგნის“ ქართულ ვერსიაში, შეტანილი ყოფილა ორტაეპიანი ლექსი, რომელიც ციტატის სახით გვხვდება ლეონტი მროველის ისტორიულ თხზულებებში. აი ეს ციტატა—16-მარცვლიანი ე. წ. „დაბალი შაირი“:

რომელმაც შეჰკრა ჯაჭვითა // ბევრასფი გველთა უფალი
და დააბა მთასა რაჲს ზედა, // რომელ არს კაცთ შეუვალი[31].

ასეთი ემბრიონალური (ასონანსური სახის) რითმები („უფალი: შეუვალი“) დამახასიათებელია ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის ყველაზე ადრინდელი, არქაული ნიმუშებისათვის. ჯერ კიდევ ჰიმნოგრაფიულ პოეზიაში გვხვდება ემბრიონალური (მეტწილად არათანაბარმახვილიანი) რითმა, როგორც სტროფული ნიშანი (მაგ., მიქელ მოდრეკილის საგალობელში, რითმები: „სიტყვაო: შეუცავო: უკვდავო...“ სტეფანე სანანოისძის ერთ-ერთ საგალობელში, რითმები I: „ანი“, II: „ებითა, ითა“, III: „მან“, IV: „ებენ, ბენ“, V: „ამან“, VI: „ებოდა“ და სხვ.)[32]. „მეთერთმეტე საუკუნეში,— წერს ორნ. კეკელიძე,— უკეთ - მის მეორე ნახევარში იამბიკოში შეჰრილა, შეიძლება ხალხური პოეზიის ზეგავლენითაც ნამდვილი, გამართული რითმა; ეს ჩანს სვანეთში, ლენჯერის საზოგადოებაში, ბაცხოვრის ეკლესიის ღვთისმშობლის ოქროპენდილი ხატის წარწერისაგან, რომელიც ბაგრატ IV მეუღლეს ბორენას ეკუთვნის და რომელიც იკითხება:

რომელმან ეგე ევას მიუზღე ვალი
ჰრქვი რა გაბრიელს: „ვარ უფლისა მკევალი
მე, შენი სამსტუვრე, ქუეყანად მავალი“,—
დაემხო ძალი, პირველ სისხლითა მთვრალი.
ქალწულო, მიკსენ ბორენა ჰირმრავალი“ [33].

რითმიანი პოეზიის ნიმუში გვხვდება ქართულ ჰაგიოგრაფიაშიც, მაგ., X საუკუნის ძეგლში „წამებაჲ მიქელ საბაწმიდელისაჲ“ (პ. ინგოროყვა, კ. კეკელიძე) [34], აგრეთვე ემბრიონალური, მეტწილად არათანაბარმახვილიანი რითმებით შედგენილი (ურწყული: განთქუმული: გარემოცული: მინდობილი: შეეედრებული: განგებული: დაწესებული... მონამან: მოწაფემან: მეგობარმან: მამამან:... რწყვიდა: ჰხედვიდა: სცვიდა...). რითმიანი 16-მარცვლიანი დაბალი შაირი ქართულ სასულიერო პოეზიაში გამოიყენა ფილიპემ (X საუკ.). რომლის ცამეტტაეპიანი ჰიმნი ღვთისმშობლისადმი აგებულია ერთი ნაკლული, ემბრიონალური, რითმით (გარითმულია მხოლოდ ბოლო ხმოვნები „ო“-ზე). ზუსტრითმიანი 16-მარცვლიანი საზომის შემდეგი განვითარება გვაქვს ჩახრუხაძესთან (ქება 19, ქალური რითმით „არი“, ქება 25, დაქტ. რითმით „შენსხმანი“) და არსენ იყალთოელთან (ოთხტაეპიანი „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“, სუფთა დაქტილური რითმით „ამესხნეს“).

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

XII საუკუნეში განსაცვიფრებელ სირთულეს აღწევს აგრეთვე ტაეპების შინაგანი გარითმვის ხერხები. ამ მხრივ ჩახრუხაძის ვერსიფიკაციული ცდები ნორმის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ შემდეგ საუკუნეებშიაც. ამ სფეროში ქართული რითმის ისტორიულ განვითარებას მოეპოვება ზოგიერთი შემხვედრი წერტილი არაბულ-ირანულ ვერსიფიკაციასთან. პროფ. გ. წერეთელმა აღნიშნა ჩახრუხაულის ანალოგიური, ორმაგი შინაგანი რითმებით აგებული ტაეპების არსებობა, მაგ., არაბი ფილოლოგის ალ-ჰარირის (გარდ. 1122 წ.) „მაკამებში“ (ნოველებში). „ჰარირის მაკამა უცნაურად მოგვაგონებს ჩვენს მეხოტბეებს. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება

რჩება მკითხველს, თითქოს ორივე ტექსტი, ქართული და არაბული, ერთნაირად არის დაწერილი“ [35]. სანიმუშოდ მოყვანილია შინაგანი რითმებით შედგენილი ორი ტაეპი არაბულად და ქართული ტრანსკრიფციით, რომელიც ჩახრუხაძის ანალოგიური შინაგანი რითმებით დაწერილი ტაეპების მიხედვითაა რეკონსტრუირებული და ამ გზით მიკვლეულია მათი სწორი სკანდირება. „საკმარისია შეკვეცილი ბასიტის ტრადიციული ტერფების (მუსთა ფკლუნ ფაკლუნ ფაკულუნ) ნაცვლად ვიხმაროთ ტერფები: მუსთა ფკლათუნ მუთა ფკლათუნ, რომ მივიღოთ:

ლამ ჲბკა სჲნ / ვა ლჲ მუსჲნ ვა ლჲ მაყინუნ / ვა ლჲ მუკინუ
ვაჩი ლ-მასჲვი / ბადჲ თ-თასჲვი ჩა ლჲ ჰმინუნ / ვალა სამინუ.

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

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

იდენტიურია ზომა, შინაგანი რითმა, რითმების განაწილება ტერფებში (ცვალებადი რითმა პირველ ნახევარ ხანაში, უცვლელი—მეორე ნახევარი ხანის ბოლოს). „შეკვეცილი ნაღრძობი ბასიტი“ არაბულში საკმაოდ ადრე გვხვდება. ხალილს (გარდ. 191 წ.) იგი უკვე მოთავსებული აქვს თავის სქემებში, მაგრამ, როგორც არაბული პოეტიკის უდიდესი სპეციალისტები ფიქრობენ, იგი არაბული წარმოშობისა არ უნდა იყოს. ეს ზომა სპარსულსა და სპარსულ-ებრაულ პოეზიაშიც იხმარება. რა წარმოშობისაც უნდა იყოს იგი, მისი იდენტურობა ქართულ ჩახრუხაულთან ეჭვს გარეშეა და ამ მაგალითზე შეგვიძლია დავინახოთ, თუ რამდენად სასარგებლო შეიძლება იყოს ქართული ან არაბული ლექსების ზომების შედარებითი შესწავლა როგორც ერთი, ისე მეორე ენის პოეტიკის საკითხისათვის“ [36].

ქართულ ლექსში მეტრული მახვილის მქონე სარითმო ხმოვანს ხშირად წინ უძღვის ანალოგიური ხმოვნები (და მარცვლები). მსგავს მოვლენას აქვს ადგილი სპარსულშიაც. აქაც რითმა მიუცილებელი ელემენტია ლექსისა (თეთრი ლექსი სპარსულში უცნობია). რითმა ვრცელდება რამდენიმე მარცვალზე და წინ უსწრებს

ნამდვილ რითმას. ასეთი ზედმეტი მარცვლები სპარსულ ლექსთწყობაში განიხილება როგორც „დამატებითი რითმა“ [37], მაგრამ კლაუზულის მხრივ ქართულსა და სპარსულ რითმას ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ. სპარსულმა არ იცის კლაუზულის უკანასკნელი (მეტრული) გრძელი ხმოვნის მარჯვნით ორი ან სამი სრული მარცვალი (მოკლე ხმოვნები), რის გამოც სპარსული ლექსის რითმა არსებითად ერთმარცვლიანია.

აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში დაიწყო ქართული კლასიკური (ზუსტი და ღრმა) რითმის შერყევა. XVII—XVIII საუკუნეებში ეს მოვლენა თითქმის ყველა პოეტთან შეიმჩნევა (ტიპიური მაგალითები: „შეგიმკობ: არაკობ“ (არჩილი), „კრეფილი: ფული“ (გურამ.) და მრ. სხვ.). ზუსტი რითმის დეკანონიზაციის პროცესი დასრულდა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, ქართველ რომანტიკოსებთან. მისი ხელახალი აღდგენის პროცესი დაიწყო ხალხურ პოეზიასთან დაახლოების საფუძველზე, მეტწილად ქართული სასიმღერო ლექსების კადენციის ზეგავლენით (აკაკი წერეთელი, ვაჟა...).

თავი მეოთხე

სტროფი

§ 1. **სტროფის ცნებისათვის. სტროფის ძირითადი სახეები[1].** განსაზღვრული რაოდენობის ტაეპების შეხამებას მთლიანი მეტრული ერთეულის სახით ეწოდება სტროფი ანუ ქართულად ხანა. სტროფი თემატიურად და კომპოზიციურად დამთავრებული წევრია ლექსისა და კანონზომიერად მეორდება ნაწარმოებში. პოემაში სტროფის ადგილი განისაზღვრება ნაწარმოების საერთო წყობით: იგი ან უცვლელად მეორდება მთელი თხზულების მანძილზე (მაგ., შაირი „ვეფხისტყაოსანში", ტერცინა დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაში" და სხვ.), ან ერთ-ერთ მის ნაწილში. ცნობილია ერთსტროფიანი ლექსიც, რომლის სტრიქონთა რიცხვი ორი რიტმული პერიოდით განისაზღვრება, თუმცა გამონაკლისის სახით, შეიძლება სტროფის ეკვივალენტი ერთი ტაეპითაც გამოიხატოს (მაგალითები იხ. „ქილილა და დამანაში"). სტროფიკის თვალსაზრისით ამ შემთხვევაში ტაეპი ასრულებს მთელი ლექსის მაგივრობასაც, თუმცა ამთვისებელი მას (ტაეპს) გულისხმობს უკვე ცნობილი ან პოტენციურად ნავარაუდევი სტროფის ელემენტად. მაგ., 16-მარცვლიანი ტაეპი წინასწარ ივარაუდება შაირის ხანის წევრად და ა. შ. მიუხედავად ამისა, ნამდვილად სტროფის მინიმალურ რიცხვად მიჩნეულია ორი ტაეპი. ეს მომენტი ჰქონდა მხედველობაში მამუკა ბარათაშვილსაც, როცა „ჰაშნიკში" წერდა: „ლექსი ორ სტრიქონსაც ჰქვიან და ამბავს ერთად გალექსულს, სულ ლექსის წიგნსაც ყველას ლექსი ჰქვიან".

სტროფის კომპოზიციური და თემატიური დამთავრებულობა სრულიადაც არ გულისხმობს მის განცალკევებულ ადგილს ნაწარმოების მთლიან წყობაში. ცალკეულ სტროფთა შორის კავშირი შედარებით ძლიერია ან ნაკლებად ძლიერი. მაგ., იტალიური

ტერცინა ყოველთვის წარმოადგენს ხიდს მიმდევნო, ანალოგიურ სტროფთან არა მარტო გარეგანი კომპოზიციის (მაგ., რითმის) მხრივ, არამედ აზრის მხრივაც. მაგრამ ასეთი ურთიერთობა სუსტადაა გამოხატული რუსთაველის ოთხტაეპიან კატრენებს შორის, ირანულ ღაზელებში და ა. შ.

ამრიგად: არსებობენ ერთმანეთისაგან მკაფიოდ გამიჯნული და სუსტად განცალკევებული სტროფები. მათ შორის არსებული ხარვეზები მეტწილად გრაფიკულადაც ხაზგასმულია (მაგ., ოთხტაეპიან სტროფებს შორის და სხვ.), ზოგჯერ კი მათ შორის თვალსაჩინო საზღვრები არა ჩანს (მაგ., ერთ რითმაზე აგებულ, მაგრამ სტროფებად დაუნაწევრებელ ლექსებში, სადაც ტაეპები მიჯრითაა განლაგებული; ლექსითი დრამების მონოლოგებსა და დიალოგებში და ა. შ.).

ცნობილია რითმიანი და ურითმო სტროფები. ანტიკურ პოეზიაში (ბერძნულსა და ლათინურში) სტროფები ურითმო იყო. ბიზანტიურ ლექსში რითმა სავალდებულო არ ყოფილა. დასავლეთ-ევროპულ პოეზიაში სტროფი უმთავრესად რითმიანია (არ ვგულისხმობთ ამ პოეზიის არქაულ სტადიას, აგრეთვე ანტიკური პოეზიის თარგმანებს და ე. წ. „თეთრ ლექსს"), არაბულში გაბატონებულია რითმიანი სტროფი, ხოლო კლასიკურმა სპარსულმა ლექსმა ურითმო სტროფი საერთოდ არ იცის.

ტაეპების რაოდენობის მხრივ ცნობილია ორ-, სამ-, ოთხ-, ხუთ-, ექვს-, შვიდ-, რვა-, ცხრა-, ათ-, თერთმეტ-, თორმეტ-, ცამეტ-, თოთხმეტ-, თხუთმეტ-, და მეტტაეპიანი სტროფები. ბერძნულ-ლათინურ, აღმოსავლურ, ევროპულ და ქართულ პოეზიაში ყველა მათ (ან ნაწილობრივ) საკუთარი სახელწოდებანი აქვთ. ანტიკურ სტროფიკაში, მაგალითად, ცნობილია ელეგიური დისტიქი (ორტაეპიანი), ალკეის (ოთხტაეპიანი) ან ჰორაცისეული სტროფი, ალკმანის სტროფი (ოთხტაეპიანი), არქილოქეს სტროფი (ნარევი საზომების მქონე ექვსტაეპიანი), საფოს მცირე და დიდი სტროფი და სხვ. აღმოსაელურ პოეზიაში — სპარსული ღაზელი (ორტაეპიანი), არაბული ყასიდა და მუხამბაზი (ხუთტაეპიანი), მუსტაზადი და სხვ. ევროპულ ენებში ე. წ. ალექსანდრიული ლექსი (ორტაეპიანი), ტერცეტი, ტერცინა (სამტაეპიანი), კატრენი (ოთხტაეპიანი), სექსტინა (ექვსტაეპიანი), სიცილიანა და ოქტავა (რვატაეპიანები), სპენსერის სტროფი, ნონა

(ცხრატაეპიანი), ლე (lay) (ცხრატაეპიანი), ვირელე (ლე-ს მონათესავე), დეციმა (ათტაეპიანი) და სხვ. სტროფების გვარს განეკუთვნება შედგენილი ანუ რთული სტროფი-ლექსის სახეები: რონდელი (ცამეტტაეპიანი), სონეტი (14-ტაეპიანი), რონდო (თხუთმეტტაეპიანი), ტრიოლეტი, დიდი. სექსტინა, კანცონა, ბალადა და სხვ. რუსულ სტროფიკაში საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ონეგინისეული სტროფი (თოთხმეტტაეპიანი).

მსოფლიო პოეზიამ სტროფის მრავალნაირი ფორმები იცის და ზემოთ ჩამოთვლილი სახეებით იგი არ ამოიწურება. ამასთანავე, სტროფის მზამზარეული ფორმებიც განიცდიან ცვალებადობას პოეზიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა ერის მწერლობაში და ცალკეულ ავტორებთანაც. ეს ეხება როგორც სტროფის თემატიკურ არესა და მოცულობას, ისე მის გარეგან წყობას (მაგ., რითმების თანმიმდევრობას და ა. შ.). რთული სტროფული სახეების ყველაზე კონსერვატიული ფორმებიც კი ხშირად შერყეული ჩანს ამა თუ იმ ავტორთან ან ერთი ენიდან სხვა ენაში მოხვედრისას (მაგ., კლასიკური მუხამბაზის სახეცვლილებანი ქართულ პოეზიაში, პეტრარკასეული სონეტის კადენციის თავისებურებანი ინგლისურ ლექსში, კერძოდ შექსპირთან და სხვ.). ასევე ირყევა სტროფში საზომის შემადგენლობა, მეტრული ჩარჩოები ცალკეული ტაეპებისა და სხვ. მაგ., იტალიურ კანცონებში ამ მხრივ კანონზომიერება დაცული არაა.

სტროფის მზამზარეული სახეების დეკანონიზაცია ზოგჯერ შეგნებული პოეტური პროცესის შედეგია, ზოგჯერ კი ავტორის უმეცრების ან უქნარობის ნაყოფს წარმოადგენს. ამა თუ იმ ლიტერატურის ისტორიულ განვითარებაში იგი ბუნებრივ ასიმილაციასაც განიცდის. როგორც მსოფლიო პოეზია, ისე საკუთრივ ქართული, საკმაოდ მდიდარ მასალას გვაწვდის აღნიშნული მოსაზრების საილუსტრაციოდ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მიუხედავად სტროფების მრავალნაირობისა, მსოფლიო პოეზიაში ყველაზე გავრცელებული ფორმაა — ოთხტაეპიანი სტროფი (კატრენი ან კუპლეტი). ევროპულსა და რუსულ პოეზიაში ნაკლებ გავრცელებულია ხუთ-, შვიდ-, ცხრა- და მეტტაეპიანი სტროფები.

§ 2. **სტროფის აგებულება** (ზოგადი დახასიათება). სტროფი სხვადასხვა აგებულებისაა. გარკვეული რაოდენობის ტაეპებს ერთმანეთთან აერთებს: ა. თემა; ბ. მეტრული ერთგვაროვნება ანუ

შერჩეული რიტმის პრინციპი მთელი სტროფისათვის ან სტროფის რამდენიმე ტაეპისათვის; გ. სილაბიზმი (მარცვლების თანაბარი რაოდენობა, ან სხვადასხვა რაოდენობის ტაეპთა კანონზომიერი თანმიმდევრობის სისტემა); დ. რითმა.

ყველა კულტურული ხალხის მწერლობაში, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ავტორთან, ლექსის სტროფში ზემოთ ჩამოთვლილი მომენტები ხშირად ერთბაშად არაა მოცემული. ასე, მაგ., რითმა არ გააჩნდა ანტიკურ სტროფს, ამჟამად იგი არ გააჩნია „თეთრ ლექსს". სილაბიზმის პრინციპს არ იცავენ ე. წ. „თავისუფალი ლექსი" და წმინდა ტონური სისტემის ლექსები და ა. შ.

სტროფის თ ე მ ა ტ ი კ უ რ ი მომენტი გულისხმობს ნაწარმოების მთლიანი შინაარსობლივი ქსოვილის ერთ-ერთ საფეხურს (შეიცავს სიუჟეტურ დასკვნას ან მსჯელობას, სურათს ან აღსარებას და ა. შ.). თვითეული სტროფი თემატიკური ერთეულის სახით არის გამოყოფილი (ზოგჯერ მკაფიოდ, ზოგჯერ სუსტად) მიმდევნო ან წინარე სტროფისაგან, თუმცა წინასწარ გულისხმობს მის ორგანულ კავშირს ლექსის დანარჩენ სტროფებთან, რასაკვირველია, ნაწარმოების საერთო თემატიკურ ჩარჩოში ე. ი. შინაარსის მხრივ სავსებით ჩაკეტილი არაა, რადგან ლექსის ნაწილია (გამონაკლისებად უნდა მივიჩნიოთ მოკლე მიძღვნები, ეპიგრაფები და მისთ., რომელთაც ნაწარმოების საერთო ლეიტმოტივთან მაინც აქვთ კავშირი).

ტაეპის მ ე ტ რ უ ლ ი ერთგვაროვნება გულისხმობს სტროფის რიტმულ ჩარჩოს, რომელშიაც დაუშვებელია საპირისპირო საზომების აღრევა (მაგ., იამბური და ქორეული საზომებისა და სხვ.), თუ ასეთი რამ სისტემურად არ მეორდება ნაწარმოების მთელ მანძილზე. რაგინდ მრავალფეროვანი არ იყოს სტროფი, იგი უეჭველად გულისხმობს ერთ ძირითად რიტმულ იმპულსზე დაფუძნებულ ინტონაციურ სურათს.

ტაეპების მ ა რ ც ვ ლ ე ბ რ ი ვ თ ა ნ ა ბ რ ო ბ ა ს (სილაბიზმი) განსაკუთრებული როლი აქვს მიკუთვნებული, მაგალითად, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში. სილაბიზმის პრინციპი ვრცელდება სტროფის ყველა ტაეპებზე ან ეს პრინციპი გატარებულია სხვადასხვა ზომის ტაეპთა კანონზომიერი ურთიერთმონაცვლეობის სახით. მარტოოდენ თანაზომიერი ტაეპებისაგან შედგენილ ხანას თანაზომიერი ანუ იზომეტრული სტროფი ეწოდება, სხვადასხვა

რაოდენობის მარცვლების მჭონე ტაეპებისაგან შედგენილ ხანას კი — არათანაბარ ზომიერი ანუ ჰეტერომეტრული სტროფი.

სტროფის აგებულებას განსაზღვრავს აგრეთვე რითმა, რომლის კომპოზიციურ დანიშნულებას ტაეპების ორგანიზაცია შეადგენს (აკავშირებს ცალკეულ სტრიქონებს ერთმანეთთან სტროფის ჩარჩოში შესაძლებელია სხვადასხვა მეტრული შემადგენლობის რითმათა (მაგ., ვაჟურისა და ქალურის, დაქტილურისა და ქალურის და ა. შ.) სისტემური თანმიმდევრობა და ურთიერთმონაცვლეობა. თუ სტროფის რომელიმე ტაეპი გაურითმავია, მაშინ იგი ინტერვალიან სტროფად იწოდება.

სტროფის აგებულების სხვა მხარეებს (სინტაქსურსა და ფონიკურს (მაგ. ალიტერაციულს), ლექსიკურ და ფრაზულ პარალელიზმებს, სახეების დინამიკას სტროფიდან სტროფში და სხვ.) განიხილავს კომპოზიცია, როგორც პოეტიკის გარკვეული დარგი. კერძოდ. საკითხი სინტაქსისა და სტროფის რეგრესიული ურთიერთობისა (enjambement), რომელიც უშუალოდ არის დაკავშირებული სტროფიკასთან, წინამდებარე მონოგრაფიაში სპეციალურად განხილული არ იქნება. კერძოდ ქართული კლასიკური ლექსი მას არც იცნობს.

§ 3. ქართული სილაბური ლექსის სტროფი. ურითმო იამბიკო. მრავალსაუკუნოვან ქართულ პოეზიაში დიდი მარაგია დაგროვილი სტროფის სხვადასხვა სახეებისა. როგორც მოსალოდნელი იყო, ყველაზე გავრცელებულია ოთხტაეპიანი ხანა — ერთრითმიანი კატრენი, რომელიც საერთო პოეზიის კლასიკურ პერიოდში გაბატონებული ფორმა იყო, ხოლო აღორძინების პირველ პერიოდში (XVI—XVII ს.ს.) იგი სტროფის თითქმის ერთადერთ და კანონიზებულ სახედ ითვლებოდა. უძველესი პერიოდიდან ქართულ სასულიერო პოეზიაში ასევე ძირითად ფორმად მიჩნეული იყო ხუთტაეპიანი ურითმო (შიგადაშიგ—რითმიანი) სტროფი—ქართული იამბიკო.

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

ქართული სასულიერო პოეზიის შესახებ არსებობს სპეციალური ლიტერატურა და ბევრი რამ სადაო საკითხიდან ამჟამად გარ-

კვეულია. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს კლასიკური შრომა პროფ. კორნელი კეკელიძისა „ქართული ლიტერატურის ისტორია“ (1924, 1941 და 1951 წ.წ. გამოცემები), რომლის I ტომი შეიცავს ცალკე თავს სათაურით „პოეზია“ და რომელიც ყველაზე სრული და საორიენტაციო ეტიუდია სასულიერო პოეზიის შესახებ. მასვე ეკუთვნის თავისი დროისათვის ასევე სრული და მეცნიერული განმარტებანი ძველ-ქართულ სასულიერო პოეზიაში დამკვიდრებული ტერმინებისა[2]. განსაკუთრებული დამსახურება აქვთ ჩვენი მწერლობის ამ დარგის კვლევის სფეროში მთელ რიგ ქართველ ფილოლოგებს და ისტორიკოსებს.

„ქართული საეკლესიო პოეზია,—წერს კორნ. კეკელიძე,—ორგვარია: ლიტურგიკული და სამოძღვრო-მოთხრობითი; პირველი შეიცავს ლიტურგიკულ, საღვთისმსახურო მიზნებით შექმნილ ნაწარმოებთ, საეკლესიო ჰიმნოგრაფიას, ამ სიტყვის ვიწრო მნიშვნელობით, ხოლო მეორე—ისეთ ნაწარმოებთ, რომელნიც ღვთისმსახურებაში სახმარებლად არ არიან განკუთვნილი და გამოხატავენ სარწმუნოებრივ აზრებს, ავტორის გრძნობებს და სულიერ განცდათ ანდა აგვიწერენ რომელიმე ისტორიულ მოვლენასა და ფაქტს“[3].

ჩვენი ექსკურსის ფარგლებში არ შემოდის ლიტურგიკული პოეზიის უძველესი ფორმების—ბერძნულიდან თარგმნილი პროზული ჰიმნების ანალიზი. პროფ. კ. კეკელიძის დასკვნით, ისინი „როგორც ნათარგმნი, არავითარ ზომასა და კანონს არ ემორჩილებიან“. სტროფიკის საკითხებთან დაკავშირებით ჩვენთვის უწინარეს ყოვლისა საინტერესოა ქართული იამბიკოს შემადგენლობისა და ჩამოყალიბების ისტორია. მოკლედ ამ საკითხების შესახებაც.

VI—X საუკ. ბიზანტიურ მწერლობაში ერთ-ერთი მთავარი დარგი იყო ე. წ. რიტმული პოეზია, რომლის ფორმები გარკვეული ტაეპების შემცველ სტროფებად იყოფოდა. სტროფში თვითეული რიტმული ერთეულის ანუ ტაეპის წყობა განისაზღვრებოდა მარცვალთა გარკვეული რაოდენობით (სილაბურობა) და ტონურობით ე. ი. სიტყვიერი მახვილების (აქცენტების) განლაგებით ტაეპში (სავალდებულო იყო მახვილი ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს). ბერძნულ-ბიზანტიურ ლექსს ამ პერიოდში უკვე გაწყვეტილი ჰქონდა ფორმალური, გარეგანი კავშირიც კი კლასიკურ მეტრულ ლექსთწყობასთან, რომლის რიტმი კვანტიტეტური იყო (ეს უკანასკნელი

განსაკუთრებით მოკლე და ჭრელი ხმოვნების თანმიმდევრობისაგან. იხ. „შესავალი“). ლექსის სტროფების თემასა და ძირითად ზომას განსაზღვრავდა პირველი სტროფი — „ირმოსი“, რომელსაც ქართულად „ძლისპირი“ ან „თჳთ ავაჯი“ (კილო) ეწოდებოდა. დანარჩენი სტროფები იმეორებდნენ პირველი სტროფის მეტრულ შემადგენლობას, როგორც კანონს. „ირმოსის“ მიმდევნო სტროფებს ეწოდებოდათ „ტროპარები“, ქართულად კი „მუხლი“, „დასდებელი“ ან იგივე „ტროპარი“. რითმა ბერძნულსა და ქართულში იშვიათი იყო. ხშირი იყო აკროსტიხი (კიდურწერილობა) სტროფში, აგრეთვე რეფრენი (მინამღერი)[4].

აღსანიშნავია, რომ ბერძნული სასულიერო პოეზიის ბუნების შესწავლის დარგში ბევრი რამ ახალი ითქვა კარდინალ პიტრას შრომების გამოქვეყნების შემდეგაც, მაგრამ ბევრი რამ დღესაც აუხსნელია[5] და მათ თანდათან ეფინება შუქი[6]. ჯერჯერობით კარგად არაა შესწავლილი, მაგალითად, საკითხი ჰიმნების მუსიკალური შესრულებისა. ცნობილია, რომ ბიზანტიურ და ქართულ ეკლესიებში თავდაპირველად გალობით ასრულებდნენ ფსალმუნებსა და დავითნის ცალკე მუხლებს, შემდეგ კი მეტწილად და სპეციალურად ეკლესიისათვის დაწერილ ჰიმნებს (კ. კეკელიძე). ძველი აღთქმის (ბიბლიის) წიგნების გალობით კითხვა დაკანონებული იყო ებრაელთა სინაგოგებში და ზოგიერთი მკვლევარი იქ ეძებს ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში მიღებული ფსალმოდიის საწყისებს[7]. კერძოდ, ქართული ჰიმნების გალობით წარმოთქმის უძველესი ფორმების აღდგენა ამჟამად ძნელია და ის მხოლოდ შესწავლის საგანია ისევე, როგორც ეს მხარე თვითონ ბიზანტიური ლიტურგიკული პოეზიისა[8]. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ქართული ჰიმნოგრაფია, რომელიც დაიწყო „არა უგვიანეს მეშვიდე საუკუნისა“ (კ. კეკელიძე) ლიტურგიკული პოეზიის ხოტბითი ფორმების სიუხვითაა ცნობილი. თვითეული ჰიმნი სრულდებოდა შესაფერი გალობით, რომლის მუსიკალური რიტმიკის კანონების საბოლოო დადგენა მუსიკისმცოდნეობის ამოცანას შეადგენს[9]. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სიტყვა და შერჩეული მელოდიები ერთმანეთისაგან არ იყვნენ გათიშულნი, ფსალმოდიას ეს მომენტი საერთოდ ახასიათებდა შორეულ წარსულშივე[10] (როგორც დასავლეთ ევროპაში, ისევე აზიაშიც).

ქართული სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ისტორიის თვალსაზრისით, უწინარეს ყოვლისა, საინტერესოა ქართულ ლიტურგიკულ პოეზიაში შემუშავებული ძირითადი ფორმა ჰიმნოგრაფიისა— იამბიკო. განვითარების უმაღლეს წერტილს ეს ჟანრი X საუკუნეში აღწევს და ყველაზე გავრცელებულ ფორმად ითვლება ქართულ სასულიერი პოეზიაში.

არსებობს ორი ჯგუფი იამბიკოებისა: ა. ბერძნულიდან თარგმნილი ურითმო და ბ. ორიგინალური ურითმო და რითმიანი იამბიკოები.

სახელწოდებაც—„იამბიკო"—ბერძნული წარმოშობისაა. ლექსის ამ ფორმის აგებულების ირგვლივ არსებობს შეხედულებათა ერთგვარი ტრადიცია. ამ მხრივ ისტორიული თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანია თეიმურაზ ბაგრატიონის შენიშვნები. იგი წერს: „იამბნი ანუ იამბიკონი იწოდებიან (ქართულად) კუდკვეთილად ანუ კუდკვეცილად, რომელსაცა ქართველთა მესტიხენი უხმობენ უფრო ხშირად იამბიკოს. ხოლო იამბიკოს გვარს ლექსებს უფროს სალმრთო წერილში და ეკლესიის საგალობლებში ვხმარობთ და წმინდათა მოწამეთა და ღირსთა ქებასა იამბიკად აღვსწერთ მარადის და რომელიმე ზნეთ სწავლულებანი იამბიკოდ არიან თქმულნი და სხვანი.

იამბიკო იგალობება ეკლესიურს კმაზედ.

თჳთოეული ტაეპი იამბიკოსი თორმეტმარცვლიანი არის. იამბიკონი უფროს ხშირად ხუთტაეპოვანნი იქმნებიან, ოდესმე ოთხტაეპოვანნი, სამტაეპოვანნი; ხუთს ტაეპზედ მომატებული დიახ ძვირად იქნება იამბიკოს თჳთოეული ლექსი.

იამბიკონი ქართულსა ენასა შინა თქმულნი უმეტესნი ურიფმოდ არიან (რომელ დაბოლოებანი ლექსთა მათთანი თანახმა არიან ურთიერთისა), ხოლო რომელნიმე იამბიკონი რიფმოვან არიან..... იამბიკოს ტაეპნი თანასწორედ საშუალზედ არ განიყოფება. დაწყებიდამ ტაეპსა, მძიმემდის ხუთი მარცვალი აქვს მარადის და მძიმიდამ ბოლომდის შჳდი მარცვალი".

ქვემოთ თეიმურაზი საგანგებოდ შენიშნავს, რომ „არიან სხვანი იამბიკონი, რომელნიცა რითმით არიან თქმულნი" და რომ ცნობილია „სტიხნი აკროსტიხურნი, რომელთაცა აქვსთ კიდურწერილობანი" [11].

მაშასადამე, იამბიკოს დამახასიათებელ ელემენტებად თეიმურაზს აღნიშნული აქვს: 1. თორმეტმარცვლიანი საზომი ცეზურით

ხუთი მარცვლის შემდეგ. 2. იამბიკო მეტწილად ხუთტაეპიანია. 3. იამბიკოები უმთავრესად ურითმოა, „ხოლო რომელნიმე იამბიკონი რიფმოვან არიან". 4. იამბიკოებში გვხვდება აკროსტიხი. როგორც მკითხველი ხედავს, თეიმურაზმა იამბიკოს თითქმის ყველა არსებითი მხარე აღნიშნა. მაგრამ საჭიროა მეტი დაზუსტება საკითხისა იმ მონაცემების საფუძველზე, რომელიც ქართულ ფილოლოგიას მოეპოვება.

იამბიკური სტროფის ტაეპი ჩვეულებრივ 12-მარცვლიანია, ხოლო სტროფში მეტწილად 5 ტაეპია, ე. ი. ხანა 60 მარცვლისაგან შედგება (მარცვალს ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ეწოდებოდა „შეტყუება"). როგორც წესი, თარგმნილი იამბიკოები ურითმოა (ასევეა ორიგინალშიაც). ურითმოა ძირითადად ქართული ორიგინალური იამბიკოებიც. მისი მეტრი შემუშავებულია ბერძნული იამბური ტრიმეტრის მიბაძვით. თუმცა აქცენტური სისტემის თვალსაზრისით ბერძნული პროტოტიპის იამბური შემადგენლობა ქართულ იამბიკოში. რასაკვირველია, ვადმოცემული არაა. იამბიკური ტრიმეტრის სქემა ⏑ – ⏑ – ⏑ – // ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ქართულში ჩვენი პროსოდიის კანონების შესაბამისად გადმოდის, ე. ი. არა აღმავალი რიტმით და იამბებით (რაიც ქართულ ლექსთწყობას სრულიად არ ახასიათებს), არამედ ქორეებითა და დაქტილებით. ამიტომაც ქართული იამბიკოების ტიპიური სქემაა:

⏑ – ⏑ – ⏑ – //	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ან: ⏑ – ⏑ – ⏑ – //	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – [12].

ურითმო იამბიკური ლექსის აღმოცენება VII საუკუნეს ეკუთვნის (კ. კეკელიძე). „ეს საზომი ჩვენ გვხვდება VI – VII საუკუნის ერთ ტექსტში „ლაკონიკესი დემოდესი პირველი იგავი" [13]. X საუკუნეში ეს ფანრი დომინიურია.

გამოჩენილი ქართველი ჰიმნოგრაფების გარდა იამბიკოები უწერიათ გიორგი მთაწმინდელს (XI საუკ.), ეფრემ მცირეს, არსენ იყალთოელს (4-ტაეპიანი აკროსტიხი „წიგნი სამოციქულო"), იოანე პეტრიწს (იამბიკონი „იგვემ" და „გამოსვლისათვის სოფლით ესე"), დემეტრე მეფეს (1125—1154; „შიო მღვიმელსა" და „მასვე"), პეტრე გელათელს (XIII ს. „პეტრე წერად ვეცად"...) და სხვ.

სასულიერო პოეზიის ძირითად ფორმად დარჩა სწორედ ეს ურითმო იამბიკო. მე-17 საუკუნეში ერთ-ერთი ავტორი, ნიკოლოზ თბილელი, თხზავს 7-სტროფიან იამბიკოს, რომლის 1 და 3 სტრო-

ფები („მუხლები“) სუსტადაა გარითმული, დანარჩენი კი—ურითმოა: ავტორს თითქოს ეშინია უღალატოს იამბიკოს სტერეოტიპულ ფორმას.

ურითმო სტროფის ტრადიციამ XIX საუკუნის 20-იან წლებამდეც კი მოაღწია. ამგვარი სტროფებით უწერიათ საერო პოეზიის წარმომადგენლებსაც: ბესიკს („ჰე, მოყვარეო“, „გრგვინვით ციურნი“, „სოლომონ მეფის ეპიტაფია“), დავით რექტორს („ბესარიონ გაბაშვილს“, „ბესიკს“ და სხვ.), მირიან ბატონიშვილს („იოანეს აკროსტიხული“, „ალექსანდრე ჭავჭავაძეს“) და სხვებს. იამბიკური სტროფებისაგან შედგება მთლიანი ნაწარმოებები ანტონ კათალიკოზისა (XVIII საუკ.), რომელიც უკანასკნელი დიდი წარმომადგენელი იყო ამ ჟანრისა ქართულ მწერლობაში.

ისტორიულად ურითმო იამბიკოში ურყევი ცეზურა მეხუთე მარცვლის შემდეგ კანონდება უმთავრესად X საუკუნიდან (მიქელ მოდრეკილი). ადრინდელი ხანის ურითმო იამბიკოებში ცეზურა გვხვდება 7 და 8 მარცვლის შემდეგაც (მაგ., იოანე მტბევარის იამბიკოებში). კლასიკური ურითმო იამბიკოს კანონიზატორია მიქელ მოდრეკილი. მოგვყავს მისი ერთ-ერთი სტროფი:

მიჰხედენ მკსნელო, // ჯუარს-ცულმან კორციელად
მშობელსა შენსა, // უბიწოსა ქალწულსა,
შეურვებელსა // ეტყოდე შენ, სულგრძელო,
«ნუ მწუხარე ხარ, // ღირსო, ვნებასა ჩემსა,
რამეთუ აღვდგე // მკუდრეთით, ვითარცა ღმერთ».

მეტრი:

ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ // ˈ ⏑ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑
3 2 3 4

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

მეფე, მთავარი, // სიონი და წყარონი,
ჰაბუკსა სწორი // ეგბური საეგბურო,
აღჳრი, კიცჳ // თუალნი და ისრაელი,
გოდოლი მენავე // სახლი და მამაჲცა,
და მეგჳპტელი // ცხენი, ლაზარე, ქუდი.

მეტრი იგივეა:

ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ // ˈ ⏑ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑

იამბიკოს ყველა ტაეპის პირველ ნაწილში (ცეზურამდე) სიტყვათა განლაგება მუდამ ამგვარია: 2+3 ან 3+2; მეორე ნაწილში კი შესაძლებელია სიტყვების ამგვარი განლაგებანი: 5+2, 3+2+2, 2+2+3, 2+3+2 და ა. შ. მაშასადამე, სუსტად, მაგრამ მაინც იგრძნობა ტენდენცია ტაეპების აქცენტური მოწესრიგებისა, თუმცა ქართული ურითმო იამბიკოები ძირითადად სილაბურია—ტაეპების კლაუზულის სიჰრელე (არათანაბარმარცვლებიანი სიტყვებით დაბოლოება სტრიქონებისა „მუხლის" ანუ სტროფის შიგნით) იამბიკოს სილაბური სისტემის ლექსებს განაკუთვნებს. ამიტომაც ქართული სასულიერო პოეზიისა და ვერსიფიკაციის მკვლევარებმა მკაფიოდ უნდა გამიჯნონ ტიპიური ურითმო იამბიკოები არა ტიპიურ დასპორადულ, შედარებით გვიან აღმოცენებულ, რითმიანი იამბიკოებისაგან. ურითმო იამბიკოების ტონიკა მოუწესრიგებელია, რითმიანებისა კი—მოწესრიგებული.

ურითმო და რითმიანი იამბიკოების სტროფები იზომეტრულია.

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

უსხეულოჲთა // საღმრთოჲთა ბუნებითა
ეგე უხრწნელად. // ქრისტე ღმრთისა სიტყუაო.
რა ჟამს დაიდევ. // საფლავსა შეუცავო,
მოჰკალ სიკუდილი, // სიკუდილითა უკუდავო
და აღადგინენ. // მკუდარნი საფლავისაგან[15].

მეტრი: ı ⏑ ⏑ ı ⏑ // ⏑ ı ⏑ ⏑ ı ⏑ ⏑

ან: ı ⏑ ı ⏑ ⏑ // ı ⏑ ı ⏑ ı ⏑ ⏑

იამბიკოს აქცენტური მხარის კრისტალიზაციას ეს ნიმუში ჯერ კიდევ არ მოწმობს. მაგრამ სულ სხვა სურათია ბაგრატ IV-ის მეუღლის ბორენას იამბიკოში (XI საუკ. მეორე ნახევარი), რომელიც საგრძნობლად უახლოვდება სილაბურ-ტონურ ლექსს. აი ეს იამბიკოც:

რომელმან ეგე // ევას მიუზღე ვალი,
ჰრქვ რაჲ გაბრიელს: // «ვარ უფლისა მკევალი,
მე, შენი სამსტუვრე // ქუეყნად მავალი»,—
დაემკო ძალი, // პირველ სისხლითა მთრეალი.
ქალწული, მიკსენ // ბორენა ჰირმრავალი [16].

მეტრი: ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ // ⏑ ˈ ⏑ ⏑ / ˈ – ⏑

მეტრული სისუფთავით ხასიათდება აგრეთვე დემეტრე მეფის (1125—1154) ორი ხუთტაეპიანი რითმიანი იამბიკო; აი ისინიც:

ღმრთისმშობელი და // ყოველად პატიოსანი
დედა, ქალწული, // შუენიერი შროშანი
მას ახარებდა // ანგელოზი ფროსანი:
შენგან იშუებს // მეფე გვირგვინოსანი,
და მას ჰმონებდენ // მეფე მრავალყმოსანი.

მეტრი: ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ // ⏑ ˈ ⏑ ⏑ / ˈ ⏑ ⏑. კადენცია — დაქტილურია.

ასევე უნაკლოა მეორე იამბიკოც:

შენ ხარ ვენაკი // ახლად აღყუავებული
მორჩი კეთილი, // ედემში დანერგული,
ალვა სულნელი, // სამოთხით გამოსრული,
ღმერთმან შეგამკო // ვერავინ გჯობს ქებული,
და თავით თჳსით // მზე ხარ გაბრწყინვებული.

ერთნაირია საზომი და რითმაც (დაქტილური).

სასულიერო პოეზიის წიაღში ამგვარი რიტმული სიმსუბუქე, ჩვენის აზრით, აიხსნება ქართული საერთო-ხალხური ლექსთწყობის ზეგავლენით, რადგან იამბიკური პოეზია ძალზე დამძიმებულია არჭაული სინტაქსითა და ხელოვნური ინტონაციით, რაც მისი გავრცელების არეს საერთოდ ძალიან ზღუდავდა. მაგრამ რითმიანი იამბიკოების ტრადიციას არ გაუმარჯვნია ქართულ სასულიერო პოეზიაში და ერთგვარ ლიტერატურულ გაუგებრობად უნდა ჩაითვალოს გიორგი ავალიშვილის (1769—1850) ცდა იამბიკური ჟანრის რესტავრაციისა XIX საუკუნის დასაწყისში: მხედველობაში გვაქვს მისი „ხმა ცოდვილისა ღმრთისადმი"... (თბილისი, 1884), რომელიც რითმიან იამბიკოებს წარმოადგენს. ტიპიურია მისი პირველივე სტროფი:

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

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

§ 5. **კლასიკური პერიოდის** (XI—XII ს.ს.) **ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის სტროფი.** კლასიკური პერიოდის საერო ქართული პოეზია უმთავრესად იცნობს ოთხტაეპიან თანაზომიერ ანუ იზომეტრულ სტროფს — კატრენს. ამ სტროფს ერთი ქოლეული ან დაქტილური რითმა აქვს.

იზომეტრული კატრენის საზომები იყო: ა. 20-მარცვლიანი „ჭორე-დაქტილური ლოგაედი“ და ბ. 16-მარცვლიანი ჭორე-დაქტილური ლოგაედი ან მეორე პეონური მონომეტრი (ე. წ. დაბალი და მაღალი შაირი).

ოცმარცვლიანი კატრენითაა დაწერილი ჩახრუხაძისა და შავთელის ქებანი, ხოლო თექვსმეტმარცვლიანი ლოგაედითა და პეონური მონომეტრით — არსენ იყალთოელის „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“; ჩახრუხაძის სამი სტროფი (24, 85 და 86) „თამარიანიდან“ და „ვეფხისტყაოსანი“. არა კატრენული და ჰეტერომეტრული (არა თანაზომიერი) სტროფები ქართულმა კლასიკურმა პოეზიამ საერთოდ არ იცის.

კატრენი რუსულ და დასავლურ პოეზიაში ჩვეულებრივ გარეგანი ჯვარედინი რითმებით იწერებოდა. მისი ტრადიციული სქემაა abab. აღორძინების ხანის ქართული თექვსმეტმარცვლიანი

კატრენი ცნობილია მხოლოდ ერთი გარეგანი რითმით (aaaa); რაც შეეხება ოცმარცვლიან ქართულ კატრენს, იგი ერთ გარეგან რითმასთან ერთად შეიცავს შინაგან რითმებსაც (ე. წ. „წინაცეზურულ“ და „უკანაცეზურულ“ რითმებს) (დაწვ. იხ. წინა თავში „რითმა“).

16-მარცვლიანი კატრენების ნიმუშებია:

არსენ იყალთოელის (XI—XII ს.ს.) „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“ დაქტილური რითმით:

როს ნაჭარმაგევს მეფენი // შეიდრიე პურად დამესხნეს,
თურქნი, სპარსნი და არაბნი // საზღვართა იქით გამესხნეს,
თევზნი ამერთა წყალთაგან // იმერთა წყალთა შთამესხნეს,
აწე ამათსა მოქმედსა // კელნი გულზედან დამესხნეს.

მეტრი: ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ // ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑

ამგვარი კონსტრუქციისაა ჩახრუხაძის შენდეგი სტროფი:

85. შენ მწუნობი ხარ მნათობთა: // არის ასმენ, ლებ არი დენ
შენ შუქი ელვა ეთერთა. // მზისა მწვერვალთა არიდენ.
შენ სისხლთა შენთა ურჩთასა, // უზღო, უმსგავსად არ იდენ,
აწცა ნათლისა ისარი, // მქვრეტელთა გულებს არიდენ.

შდრ. იოანე ჰიმჰიმელი:

თულთაი მილისეველმან // სფერო შესახა შამშისი,
მან ისტრულაბსა დასცა და // მიდგნა დაყიყა ჯამშისი,
დავით თქუა: ზესთა განდიდნენ // მით კრმლითა ხორცსა ჯამსისი,
აქილევისებრ ძალითა // მყრობ ელადეთსა კამს ისი[17].

ეს საზომი უმაღლეს სრულყოფილობას აღწევს რუსთაველთან:

853. ჩემთვის გარდახდა მას აქეთ / გაყრა მზისა და ქედისა;
ოდენ მოდენა ცრემლისა // მჭირს, ველთა მისალბედისა;
მსჯის გამრავლება ხელქმნილსა // სულთქმისა ზედა-ზედისა,
დავვიწყებივარ სიკვდილსა, // ნახეთ ნაქმარი ბედისა.

ყველა ეს ნიმუში წარმოადგენს იზომეტრულ სტროფებს, რომლებიც აგებულია ქორე-დაქტილური საზომით და რომლებსაც ერთი სამმარცვლიანი (დაქტილური) რითმა აქვთ (ე. წ. „დაბალი შაირი“).

ამგვარი სტროფის გვერდით ცნობილია სხვა მეტრული წყო-

ბის 16-მარცვლიანი ოთხტაეპიანი სტროფი (ე. წ. „მაღალი შაირი"). მისი საზომი მეორე პეონური ან დიქორეულია და ერთი ქორეული (ორმარცვლიანი ანუ „ქალური") რითმითაა შეკრული, მაგ., ჩახრუხაძის „თამარიანი"-დან:

24. თამარ წუნარი, შესაწუნარი, კმა ნარნარი, პირმცინარი,
მზე მცინარი, საჩინარი, წყალი მქნარი, მომდინარი,
მისთვის ქნარი რა არს? ქნარი არსით მთქნარი, უჩინარი.
ვარდ შამბნარი, შამბ მაღნარი, ღაწვ მწყაზარი, შუქმფინარი.

მეტრი: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ამ სტროფის რიტმული წყობა აგრეთვე რუსთაველმა აიყვანა უმაღლეს საფეხურზე. მაგ.:

963. მო, მთვარეო, შემიბრალე, ვილევი და შენებრ ვმჭლდები,
მზე გამავსებს, მზევე გამლევს, ზოგჯერ ვსხვლდები, ზოგჯერ ვწვლდები;
მას უამბენ სჯანი ჩემნი, რამჟირს, ანუ როგორ ვბნდები.
მიდი უთხარ, ნუ გამწირავს, მისი ვარ და მისთვის ვკვდები.

რუსთაველის სტროფი განტვირთულია შინაგანი რითმებისაგან, რომლებიც ჩახრუხაძის სტროფს ვერსიფიკაციული ხელოვნურობის დაღს აჰდევს.

ოცმარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედის საზომითაა დაწერილი ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები შავთელისა („აბდულმესიანი") და ჩახრუხაძის („თამარიანი") ოდებისა. სტროფები აქ უმთავრესად ერთი გარეგანი დაქტილური რითმითაა შეკრული.

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

ა. იზომეტრული (თანაზომიერი) სტროფები.

XVI საუკუნიდან მოყოლებული XIX საუკუნის 20-იან წლებამდე იზომეტრულ სტროფებს შორის პირველი ადგილი უჭირავს ისევ 16-მარცვლიან კატრენებს (დაბალი და მაღალი შაირის სტროფებს). ამგვარი სტროფებით ითარგმნებოდა პოემები სპარსულიდან, კერძოდ „შაჰნამეს" ქართული ვერსიები, ნიზამის პოემები და სხვ. იმავე სტროფითაა დაწერილი „ვეფხისტყაოსნის" გაგრძელებანი, ქაიხოსროს „ომაინიანი", თეიმურაზ I-ის, არჩილის,

ვახტანგ VI-ის, იოსებ ტფილელის, ფეშანგის, თეიმურაზ II-ის, დ. გურამიშვილის, იესე ტლაშაძის, პეტრე ლარაძის და სხვათა პოემები და მეტი წილი ლექსებისა ქართული პოეზიის ამ ეპოქებში.

20-მარცვლიანი საზომის კატრენი (შაითელური და ჩახრუხაული) აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში უმთავრესად რვა ტაეპად იწერებოდა, მაშასადამე, რითმიანი უინტერვალო სტროფი იქცა 10-მარცვლიან რვატაეპიან და ინტერვალიან ხანად (ნიმუშები ნ. თეიმურაზ I-თან: „ანბანთ ქება“, „შვიდთა კრებათათვის“). ანალოგიურ სახეცვლილებას განიცდის დ. გურამიშვილთან უინტერვალო 16-მარცვლიანი 4-ტაეპიანი შაირიც, რომელიც 8-მარცვლიანი ინტერვალიანი და 8-ტაეპიანი სტროფის სახითაა წარმოდგენილი.

აღორძინების ეპოქასა და „გარდამავალი ხანის“ ქართულ ლექსთწყობაში ცნობილია 2-ტაეპიანი და მეტტაეპიანი იზოტერული სტროფები (იშვიათია 9-ტაეპიანი და მეტტაეპიანი სტროფები)[18].

ო რ ტ ა ე პ ი ა ნ ი 16-მარცვლიანი საზომის სტროფები გვხვდება არჩილთან („ლექსნი ორმუხლნი“ 100 წყვილი და „ვისრამიანი“-ს ბოლო 20 წყვილი), ვახტანგ VI-სთან („სიბრძნე მალალობელში“, აგრეთვე მთლიანად „იგავნი კეთილგონიერებისა არისტოტელისანი“ მისივე „არისტოტელის მცნებანი“ (გამონაკლისებით) და სხვ.). სხვადასხვა ზომისა და რითმების მქონე ორტაეპედები უხვადაა წარმოდგენილი სულხან-საბა ორბელიანის მიერ „გაჩალხულ“ „ქილილა და დამანაში“[19]. გვხვდება ორტაეპედი მამუკა ბარათაშვილთანაც (6 წყვილი ლექსში „გიხილე შენ მშვენება“ და „მრჩობლედი“).

ორტაეპიანი სტროფი კლასიკურ ფორმად ითვლება ირანულ პოეზიაში (ღაზელი, მესნევი) კერძოდ, რ უ ბ ა ი ო რ ბეითს (dū-bayti), ე. ი. ორ ტაეპს შეიცავს. მისი უდიდესი ხელოვანი იყო ცნობილი ომარ ხაიამი[20]. ქართულმა ლექსთწყობამ არ შეიწყნარა სპარსული პოეზიის ეს პოპულარული ფორმა (თარგმანებშიაც ორტაეპედი კატრენის სტროფით გადმოჰქონდათ). მიუხედავად ამისა 10 და 16-მარცვლიანი ორტაეპიანი სტროფებით უწერიათ დიმიტრი ბაგრატიონს („ელისაბედიანი“, „ნანა“) და სხვებს.

ს ა მ ტ ა ე პ ი ა ნ ი სტროფებიც ნაკლებ გავრცელებულია აღნიშნულ პერიოდში. სხვადასხვა მეტრით აგებული სამტაეპიანი

სტროფებით უწერია მამუკა ბარათაშვილს („ჩერნიშკოის ხმაი“-ს 5 სტროფის ტაეპების სქემაა: aab, ccb..., სადაც b რეფრენს წარმოადგენს). სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფების შესახებ კი—ქვემოთ.

ოთხტაეპიანი სტროფები 16-მარცვლიანი შაირის სტროფის გარდა) აგრეთვე ყველაზე გავრცელებული ფორმაა აღორძინების პერიოდის ქართულ ლექსში. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ პირველად არჩილ მეფე წერს 8-მარცვლიანი საზომის ოთხტაეპიან სტროფს ჯვარედინი ქორეული რითმებით (a b a b):

ადამს ჰკითხეს, რატომ სტირი
რომ სწუხ, რა გაქვს საწუხარი
რად არ გიცინიან პირი
ხარ მშმუნვარე გაუხარი („გაბაასება“).

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები აქვთ: XVIII საუკ. ანონიმ პოეტს („საქონელი ინდოეთისა“...), სულხან-საბას (ანბანთ ქება არჩილისადმი, სტროფები „ქილილა და დამანაში“ და „ლექსიკონის“ წინასიტყვაობაში, ყველა 16-მარცვლიანი); ინტერვალიანი ოთხტაეპიანი სტროფი უცნობი პოეტისა საბა-ორბელიანზე („სიბრძნის წყარო ხარ“...), დემეტრე ორბელიანისა იმავე საბაზე („ვაჲ მმართებს...), ინტერვალიანი და უინტერვალო ოთხტაეპედები უხვადაა წარმოდგენილი „ქილილა და დამანაში“; უინტერვალო ოთხტაეპიანი სტროფებით უწერია მ. ბარათაშვილს („მოკლე შეწყობილი“); 14-მარცვლიანი საზომის 4-ტაეპიანი უინტერვალო სტროფები აქვს ბესიკს („ბულბული მოდის მწუხარებით“...), მასვე ეკუთვნის უინტერვალო 11-მარცვლიანი 4-ტაეპიანი სტროფები („რა გული დავაგე...“, „ვნახე პირმზე“, „ხმა სირინოზს“, „შავნი შაშვნი“) და ინტერვალიანი 7-მარცვლიანი საზომით დაწერილი სტროფები („იადონს ის ევარდა“); ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები (ინტერვალიანი და უინტერვალო) აქვთ: საიათნოვას („დამეხსენი“, „ზღვას ვით გააშრობს“ და „შე საწყალო ჩემო თავო“, რომლის 5 და 6 ტაეპები რეფრენია), დ. თუმანიშვილს („ახალ აღნაგო“, „თეჯნიში“, „ვნახე პირმზე“) და სხვ.

ოთხტაეპიან იზომეტრულ სტროფებს შორის „ქილილა და დამანაში“ აგრეთვე აღსანიშნავია 10-მარცვლიანი საზომის მჭონე ხუთსტროფიანი ლექსი „უცხო“ [21], რომლის თვითეული ხანის

გარეგანი რითმების სქემა ასეთია: a a a b, თანაც მეოთხე ტაეპი მთლიანად მეორდება მიმდევნო სტროფების მეოთხე ტაეპებად (რეფრენი). მოგვყავს პირველი ხანა:

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

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული (ალ. ბარამიძე), საბას ამ ნაწარმოების მეტრულ და კომპოზიციურ განმეორებას წარმოადგენს XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის უცნობი პოეტის ლირიკული კრებულის „ნარგიზოვანის“ ერთ-ერთი, აგრეთვე ხუთსტროფიანი, ლექსი „ქართლი შვენიერია“. შდრ. პირველივე ხანა:

1. გტრფიალობ, მზეო, თუ შენქენ მზეო, a (ქალ.)
   ერთხელ მისმინე, ორჯერ სამზეო, a
   ვერა ვცან შენი გონება, მზეო, a „
   ჰქვიან მას სახელად ქართლი შვენიერია b (დაქტ.).

ორივე სტროფის პირველ ტაეპებს შინაგანი რითმა აქვთ, ხოლო მეოთხე ტაეპები რეფრენებია [22].

აღსანიშნავია, რომ ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფები გარეგანი (ჯვარედინი და მეტწილად ქალური) რითმებით არჩილის შემდეგ ყველაზე ხშირად და კლასიკურად სრულყოფილი სახით გვხვდება დ. გურამიშვილთან (იხ., მაგ., წიგნი გ. „და. რეული“, სტროფი 1, 2; წიგნი დ. „იდ. ადამის საჩივარი“, სტროფები 1—22 და სხვ.). ერთი ნიმუში (წიგნი ბ.):

1. ვითა ცხოვარი გზა შეცდომილი, a (დაქტ.)
   მგელთ წარსატაცად ფარეხთა გარე, b (ქალ.)
   ეგრეთ შენ, თაო, ხარ გაკდომილი a (დაქტ.)
   ასეთი საქმე შენ მომიგვარე, b (ქალ.)

უფრო ხშირად დ. გურამიშვილი მიმართავს ერთრითმიან ოთხტაეპედს, მაგრამ „დავითიანში“ ზემოთ მოყვანილი სტროფის ნიმუშებიცაა. იმავე კრებულში მოიპოვება აგრეთვე პარალელური რითმებით (a a b b) აგებული ხანებიც. მაგ., ლექსში „იხ. ანდერძი დაჯით გურამის-შვილისა“, რომელიც 15 სტროფს შეიცავს:

5. ვინ ხართ ღვთიანი და მადლიანი a (დაქტ.)
კოდ სასწორ მართალ, სწორ ადლიანი a (დაქტ.)
გთხოვ შეიბრალოთ, როს მკვდარი მნახოთ, b (ქალ.)
შენდობა მითხრათ, როცა დამმარხოთ. b (ქალ.)

ძირითადად ამ სტროფულ სისტემას იცავს დ. გურამიშვილის ლექსები („მღრდელთ ვედრება დავით გურამის-შვილისა" (5 სტროფი), „საფლავის ქვაზე დასაწერი" (4 სტროფი), „სულის ამბავი" (34 სტროფი, უკანასკნელი ხანა 3-ტაეპიანია) და სხვ.

დ. გურამიშვილისათვის დამახასიათებელია ასეთი აგებულების სტროფებიც (წიგნი ბ.);

4. ხარ სატირალი, არ საცინარი, a (დაქტ.)

ხარ საჭირალი, არ სალხინარი, a
გაქვს საწყინარი წანადინარი a „
მოსულხარ ქურდად, მატყუებ ცუდად. b (ქალ.)

მთელი ხანის სქემა ასეთი იქნება:

— a — a
— a — a
— a — a
— b — b

შინაგანი კომპოზიციის მხრივ სტროფი უახლოვდება საბა ორბელიანის 10-მარცვლიანი საზომით დაწერილ „უცხო"ს („კარგ ქალს ვინ ღირსა...)".

დ. გურამიშვილის ოთხტაეპიან იზომეტრულ ხანებს შორის საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს იამბიკური ოთხტაეპიანი ხანები ლექსში „ძის ვედრება დავითისაგან" (390—396 სტროფები).

ბესიკთან გვხვდება შემდეგი სქემის იზომეტრული ოთხტაეპედები: 1. abab, cccb, dddb. და ა. შ. (b ყველა სტროფის საერთო რითმაა). ამ სქემითაა დაწერილი ლექსები „რა გული დავაგე" (4 სტროფი), „შავ გლახ გულო" (4 სტროფი), „ხმა სირინოზს" (5 სტროფი) და „შავნი შაშვნი" (4 სტროფი). 2. სტროფები შემდეგი სქემისა: a a b a, რომელშიაც b ურითმო ტაეპებია და მაშასადამე, ხანა რითმის მხრივ ინტერვალიანია. ნახე ლექსი „იადონის ევარდა" (8 ხანა):

2. შავმან შაშვმან ისტვინა,
პირველ ვინ ჰკლა, ის ტვინა,

ეშყი ხმასა შეაკლა
აშრო, ვირემდის ტვინა!

ერთრითმიანი რუსთაველური კატრენებით (aaaa) არის დაწერილი მეტი წილი ბესიკის ლექსებისა და პოემებისა—„ასპინძისათვის“, „რუხის ბრძოლა“ და „რძალ-დედამთილიანი“, ნაწილობრივ—„რაც მიიწერა სოფელმან“, „ან-ზე სით მოხვალ“, „ახლად აღვამკობ ალვასა“, „მირიან ბატონიშვილს“ (ორივე მიმართვა) და სხვა ლექსები. 16-მარცვლიანი შაირით უწერიათ ბესიკის სკოლის პოეტებსაც (მაგ., დ. გურამიშვილს და სხვებს). მიუხედავად ამისა, ბესიკის ორიგინალური შემოქმედებისათვის რუსთაველური კატრენი დამახასიათებელი არაა და სტროფის ეს ფორმა მასთან დაკნინებულია. არსებითად ბესიკთან დამთავრდა რუსთაველური სტროფის ტრადიცია, რომელიც ინერციით ცოცხლობდა რამდენიმე საუკუნის მანძილზე. აღსანიშნავია, რომ ჯერ კიდევ ქართული პოეზიის ყველაზე ბნელით მოცულ ეპოქებში, XIII—XIV საუკუნებში, მისი გამოყენება უცდიათ საეკლესიო პოეზიაშიაც. ასე, მაგალითად, იოანე ოქროპირის „იოანეს სახარების თარგმანების“ შემცველი ხელნაწერის 598 გვერდზე მიწერილია 16-მარცვლიანი ოთხსტროფიანი, ალაგ-ალაგ დეფექტური, რელიგიური შინაარსის ლექსი, შესრულებული XIII—XIV საუკ. მხედრული ხელით (ცნობა და თვითონ ტექსტი ძოგვაწოდა მიხ. კახაძემ). მაგრამ 4-ტაეპიანი შაირის სტროფი განსაკუთრებით პოპულარული იყო XVI—XVIII საუკუნეებში: ე. წ. მაღალი და დაბალი შაირის ხანები თანაბარი უფლებითაა გამოყენებული „იოსებ-ზილიხანიანი“-ს პირველ რედაქციაში (XVI საუკ.). ეს არის 16-მარცვლიანი შაირის ხელახალი კანონიზაციის პირველი ეტაპი (კლასიკური პერიოდის შემდგომი ხანა). ამის შემდეგ იწყება აღნიშნული ფორმის თანდათანი დაკნინება. უკვე არჩილის პოემები ადასტურებენ ქართული კატრენის მხატვრული მხარის დაქვეითებას. უფრო თვალსაჩინოდ ეს მოვლენა გამოხატულია, მაგ., „ქათალიკოს-ბაქარიანში“ (პოემა დაწერილია 1727 წელს); ამ ნაწარმოებში სულ 318 სტროფია. აქედან მხოლოდ 4 სტროფია (2, 183, 293, 255) დაწერილი მაღალი შაირით. დანარჩენი 314 სტროფი კი დაბალი შაირითაა დაწერილი, ესე იგი: შაირის სტროფი მხოლოდ ერთი მარტივი კომპოზიციური სახითაა გამოყენებული. ამავე ეპოქაში შეინიშნება სილაბის აღრევა,

დაკლება ან მიმატება თვითონ სტროფის შიგნით, ნაკლული და ღარიბი რითმების სიჭარბე, ჴეტრული დისჰარმონიები და ა. შ. რუსთაველური კატრენისათვის ყოვლად შეუფერებელია მაგ. არჩილის რითმები: „გიამბობ: შენ ვერ მბობ: შეგიმკობ: არაკობ“ („გაბაასება“, სტროფი 167, ტ. II, გვ. 21) და სხვ. ბესიკთან და მისი სკოლის პოეტებთან („ნარგიზოვანი“-ს ავტორი და სხვ.) რითმის შედარებითი სისუფთავე მუსიკალური მელოდიისადმი ყურადღების გამახვილების შედეგია.

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფების სხვა სახეებს მიმართავენ ბესიკისა და საიათნოვას სკოლის პოეტები. თვითონ საიათნოვას ლირიკაში 10- და 11-მარცვლიანი საზომებით დაწერილი 4-ტაეპიანი ხანები სჭარბობს. ამგვარი სტროფის რითმების სქემა შემდეგია aaab, cccb, dddb..., სადაც b აღნიშნავს ყველა სტროფის ბოლო ტაეპის სარითმო სიტყვებს (მაგ., ლექსები: ათმარცვლიანი „ზღვას ვით გააშრობს...“, თერთმეტმარცვლიანი „მტკვარო ამღვრეულო“ და სხვ.). იმავე სქემას იმეორებენ: „ნარგიზოვანი“-ს ავტორი (იხ. 10-მარცვლიანი მეტრით დაწერილი შვიდი სტროფი ლექსისა „ნარგიზოვანი“, რომლის თვითეულ ხანაში მეოთხე ტაეპი (b) რეფრენია), დავით ბატონიშვილი (10-მარცვლიანი საზომის მქონე ლექსში „გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი“...), გიორგი თუმანიშვილი (8-მარცვლიანი საზომის ლექსში „ბულბულს მხვდა გულსა ლხენანი“), მირიან ბატონიშვილი (11-მარცვლიანი საზომის ლექსში „მოვედით მოყმენო“), გაბრიელ რატიშვილი (11-მარცვლიან და 4-ტაეპიან ლექსში „თეჯლისი“), პეტრე ლარაძე (11-მარცვლიანი საზომის ოთხტაეპედებში „მზე ვით ვნახე მჭმუნვარად“), დ. თუმანიშვილი ლექსებში „თეჯლისის ხმაზედ“ (5 სტროფი), „ვნახე პირმზე“ (5 სტროფი), 11-მარცვლიანი „მომაშორვა სევმან“ (6 სტროფი) და სხვები.

ე. წ. „გარდამაეალი ხანის“ პოეზიაში ცნობილია 20-მარცვლიანი ჩახრუხაულის ოთხტაეპედები (მეტწილად შინაგანი რითმებით). ამგვარი ხანები ცნობილია ჯერ კიდევ XVII საუკუნესა და XVIII საუკ. პირველ ნახევარში (ნიმუშები იხ. სულხან-საბას მიერ შესწორებულ „ქილილა და დამანა“-ში, მამუკა ბარათაშვილის „ჰაშნიკში“, მისივე „ქება მეფის ბაქარისა“ და სხვ.). 4-ტაეპიანი ჩახრუხაულის რესტავრაცია უცდიათ ზაქარია გაბაშვილს („კატის ომი“), პეტრე ჩხატარაიშვილს (ჩახრუხაული“, 15 სტროფი), დავით რექტორს და სხვებს. მიუხედავად ამისა, 20-მარცვ-

ლიანი ჩახრუხაული სტროფებით ვრცელი და მხატვრულად ღირსშესანიშნავი პოეტური ნაწარმოები აღორძინებისა და გარდაბავალი ხანის ქართულ პოეზიაში უცნობია. ამის მიზეზი თვითონ სტროფის ძალზე ხელოვნური და მშრალი ვერსიფიკაციული წყობა უნდა იყოს.

ყურადღებას იქცევს თეიმურაზ ბატონიშვილის ორი ლექსი 5-მარცვლიანი ზომისა „ოთხტაეპოვანი წყობილი" და „წყობილი" (პირველი ინტერვალ-რითმიანია, მეორე კი უინტერვალო, მომიჯნე რითმებიანი)

1. შავარდნის თვალთა a (ქალ.)
   და ბაგე ლალთა a
   მიუალერსო b
   ჩემთა მოწყალთა a

2. ვარდმან ბულბული a (ქალ.)
   ტყვე ჰყო დაბმული, a
   ან ესდენ კმა არს b
   სათქმელი სხვა არს b „

დასასრულ უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პოეზიაში გამონაკლისის სახით ცნობილია 4-ტაეპიანი რითმიანი იამბიკოები (იგივე დ. გურამიშვილის „ძის ვედრება დავითისაგან" და სხვ.).

ოთხტაეპიანი იზომეტრული სტროფების მიმოხილვა გვარწმუნებს, რომ ქართულ კლასიკურ პოეზიაში ყველაზე მყარი კომპოზიციური წყობით ხასიათდება უმთავრესად 20-მარცვლიანი და განსაკუთრებით კი 16-მარცვლიანი რუსთაველური შაირი. XVIII საუკუნეში ასეთსავე მყარ კომპოზიციურ წყობას ანიჭებს დ. გურამიშვილი 10-მარცვლიან იზომეტრულ ოთხტაეპედს.

ქართული ხუთტაეპიანი იზომეტრული სტროფის ისტორია ამგვარია: თავდაჰირველად იგი ურითმო იამბიკოს სახით შემოდის სასულიერო პოეზიაში და, როგორც ზემოთ ეწერდით, თორმეტმარცვლიანი ტაეპებისგან შედგება, თვითეული ტაეპი ცეზურითაა გაყოფილი ორ არათანაბარ ნაწილად (5//7). საერო პოეზიაშიაც ხუთტაეპიანებს დიდხანს ეწოდებოდა იამბიკო, მიუხედავად იმ ცვლილებებისა, რომელიც მის კომპოზიციურ და მეტრულ წყობაში შეჰქონდათ. ასე მაგ., საბასეულ „ქილილა და დამა-

ნაში“ (ძვ. გამოც. გვ. 157; აქედან ცუდად აქვს შეტანილი მამუკა ბარათაშვილს „პაშნიკში“) მოყვანილია ასეთი „იამბიკო“:

მრავალთა ჟამთა // მოგებად თემთა იარო,
ეგოდენ ზრუნვა // უმეტეს გაიზიარო,
ანგარის თვალი // აღესებად ვერ აღიარო,
სადავთ შეცული // თუმცა არ მოამშვიარო,
და მარგალიტს ვერა // აიხვამს, რაზომცა მოამცბიარო.

ხუთტაეპედს აქ შეძენილი აქვს კლასიკური იამბიკოსათვის პრინციპულად მიუღებელი ელემენტები: გარეგანი რითმა და ზედმეტი მარცვლები 1—4 ტაეპში (5//8), ხოლო მე-5 ტაეპი 13-მარცვლიანია. სტროფი აგრეთვე დაცლილია რელიგიური შინაარსისა და შესაბამისი მძიმე არქაული ლექსიკისაგან. ამის შემდეგ საბა სავსებით განტვირთავს ხუთტაეპედს იამბიკოს ტრადიციული კომპონენტებისაგან და მას სახელწოდების მეტს არაფერს უტოვებს. ასე მაგ., ამავე „ქილილა და დამანაში“ მოიპოვება შემდეგი 10-მარცვლიანი საზომის მჭონე უცეზურო და რითმიანი ხუთტაეპედი „იამბიკო“ (გვ. 62):

თუცა ღრუბელსა ცვარი ენამა, a (დაქტ)
აღად გახადოს სიცხემ ზენამა, a „
მაღლად მფრინველი მოჰკლას ფრენამა a
ვითა ფარვანა სანთელთ ჩენამა, a
და „ჰაერი შეწვა“, ვერ თქვას ენამა. a

2 3 2 3

კლასიკური იამბიკოს ასეთმა დეკანონიზაციამ გაუადვილა მამუკა ბარათაშვილს დაეწერა კომპოზიციურად სავსებით ანალოგიური, 10-მარცვლიანი, უცეზურო და გარეგანრითმიანი „იამბიკო“—„ქება ვახტანგ მეექვსისა“. აი პირველი სტროფი (იხ. ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 187).

1. ჩემი ხელმწიფე ჩემ საქებ არი, a (დაქტ.)
არის ის ჩემთვის ვალ ნადებარი a „
ვითა ბნელთათვის ლამპარ მნთებარი, a
მიწყით მნათებად არ დამვსებარი, a
ჩემ მოცემულთა ჰმუნვა მხვებარი a

2 3 2 3

ასეთი დეკანონიზებული, ერთრითმიანი და ურითმო, იამბიკოები უწერიათ ბესიკს, დავით რექტორს („ალექსანდრე ჰავჰავაძეს", „ბესარიონ გაბაშვილს" და სხვ.), მირიან ბატონიშვილს (ურითმო „იონას—აკროსტიკულად", რითმიანი „მასვე" და „იამბი რიფსიმეს"...), დ. თუმანიშვილს და სხვებს (ზოგის იამბიკო 16-მარცვლიანი შაირითაცაა დაწერილი).

ხუთტაეპედები სპორადულად აქვთ—დ. გურამიშვილს (მაგ., ნ. დავითიანი, წიგნი ბ. ჯვ. სიმღერა), იაკობ შემოქმედელს („ქება არჩილისა") და სხვებს. მაგრამ იზომეტრული ხუთტაეპედის ყველაზე გავრცელებული სახე XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ პოეზიაში იყო ე. წ. მუხამბაზური სტროფი („მუხამმას" არაბულად ხუთტაეპოვანს ნიშნავს), რომლის სტრიქონთა მეტრული შემადგენლობა და თვითონ ტაეპების რაოდენობაც ყოველთვის მკაფიოდ განსაზღვრული არაა. ჩვეულებრივ მუხამბაზი ან მუსტაზადი ხუთი სტროფისაგან შედგება, თვითეულ ხანაში ხუთი ტაეპია, რომელთაც მეხუთე ტაეპის გარდა ერთი რითმა აქვთ, პირველი სტროფის უკანასკნელი ტაეპის რითმა კი მეორდება მიმდევნო სტროფების მეხუთე ტაეპის ბოლოს (სქემაა: aaaab, ccccb, ddddb და ა. შ.). მეტრის მხრივ მუხამბაზი 14-, 15- და 16-მარცვლიანი „ლოგაედია", უფრო კი 14- ან 15-მარცვლიან ნარევ საზომს წარმოადგენს. XVIII და XIX საუკ. პირველი ნახევრის პოეტები მუხამბაზის დაკანონებულ ფორმებს ყოველთვის ზუსტად არ იცავენ. აქედან წარმოსდგება ქართული მუხამბაზის მრავალნაირობა.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ პოეზიაში მუხამბაზი დარჩა ქალაქურ-პერიფერიულ განშტოებად და გარკვეული სოციალური წრეების გემოვნებას აკმაყოფილებდა. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში მუხამბაზი ითვლებოდა სასიმღერო ლირიკულ ფორმად მეფის კარზე, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში კი—აშულური პოეზიის ერთ-ერთ ჟანრულ სახედ, რასაც ხარკი გადაუხადა ჯერ რომანტიკოსმა გრ. ორბელიანმა, შემდეგ კი—აკაკი წერეთელმაც.

მუხამბაზი გავრცელებული იყო საქართველოს მეზობელი ქვეყნის, აზერბაიჯანის ლიტერატურაშიაც. მაგ., მუხამბაზს ზედმიწევნით ფლობდა ცნობილი პოეტი ვაგიფი, რომელიც ელჩად ითვლებოდა ერეკლე II-სთან და რომელსაც ლექსები უწერია საქართველოზე. აქ კი უშუალოდ მისი ზეგავლენით შეუთხზავს მუხამბაზები დ. თუმანიშვილს (იხ. ამის „მუსტაზადი, „ვაღუფის ხმაზედ") და სხვებს. ვაგიფის ერთ-ერთი კომენტატორი აღნიშნავს, რომ „მუ-

ხამას — აზერბაიჯანული კლასიკური პოეზიის განსაკუთრებული ფორმაა, რომელიც ხუთტაეპიანებისაგან შედგება. პირველ ხუთტაეპოვანს აქვს ერთი საერთო რითმა, რომელიც მეორდება მომდევნო სტროფების მეხუთე ტაეპებში. ამ სტროფების პირველ ოთხ ტაეპს აქვს თავისი საკუთარი რითმა. ჩვეულებრივ მუხამბაზის სალექსო ტაეპი 14—16 მარცვალს შეიცავს" [23]. ეს ცნობაც საკმარისია იმ აზრის საილუსტრაციოდ, რომელიც ქართულ მუხამბაზებს უცხოურ ფორმად მიიჩნევს. მისი სათავე ქართული პოეზიის გარეთაა.

მუხამბაზური იზომეტრული სტროფის კანონიზატორად ჩვენში ბესიკი უნდა ჩაითვალოს. მან პირველმა შემოიტანა აგრეთვე ყველაზე გავრცელებული მეტრი ამგვარი სტროფებისათვის—ე. წ. 14-მარცვლიანი ლოგაედი (' ⏑ ' ⏑ ⏑ | ⏑ ' ⏑ ⏑ | ' ⏑ ' ⏑ ⏑ ე. ი. 5//4//5) და გარითმეის ის წესი, რომელიც სპარსულ-არაბულ და აზერბაიჯანულ პოეზიაში იყო დაკანონებული ამ ფორმისათვის (სქემა იხ. ზემოთ). მუხამბაზური ხუთტაეპედის ნიმუშებია ბესიკის შემდეგი ლექსები: „ძე შენსა ფიქრმა მიმარინდა" (4 სტროფი), „ბულბულის შურსა" (5 სტროფი), „მე შენი მგონე" (5 სტროფი), „ცრემლთა ისარნი" (5 სტროფი), „მოვედ აწ ძმაო" (4 სტროფი) და სადაო ლექსთაგან „მოით მიჯნურნო" (5 სტროფი), „შეყრილან ერთად მკრთოლვარენი" (5 სტროფი), „როს განვიცადე ბედკრულმან" (5 სტროფი); მუხამბაზურ ხანებს იყენებს აგრეთვე სატირულ ლექსში „მზე-ჭაბუკ ორბელიანს" („დამპალო ლეშო, თვალხენეშო, გულღადარაო"...). არამუხამბაზური ხუთტაეპედები ბესიკს ნაკლებად აქვს (მარტო 11-მარცვლიანი საზომით დაწერილი სადაო „გულს ასხივე", ანბანთქების ფორმის 16-მარცვლიანი „ან ალვა ხარ ტანადობით" (4 სტროფი). „ანტონ კათალიკოსზედ, ანბანთქება", აგრეთვე იმავე წყობის რითმიანი 2 სტროფი „ანტონ კათალიკოსზედ, ზმა" და ერთსტროფიანი „მირიან ბატონიშვილზედ, ზმა").

ბესიკის მიერ კანონიზებული მუხამბაზური ხუთტაეპედი ძირითადი ფორმაა XVIII საუკუნის მიწურულისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის პოეტების შემოქმედებაში [24]. XIX საუკუნეში აკაკი წერეთლის ზოგიერთი მუხამბაზის შემდეგ ეს ფორმა ქართული პოეზიის ცენტრში არ შემოჰკრილა.

მუხამბაზური სტროფის შესახებ უნდა დამატებით აღინიშნოს, რომ იგი სამღერი ლექსია. ბესიკის სკოლის პოეტები ხშირად

სათაურშივე ან სათაურქვეშ აღნიშნავენ კილოსა და „ხმას“, რომლითაც მათი ლექსები იმღერებოდა. ამით აიხსნება წმინდა მუსიკალური ფაქტურა სტროფებისა – ძირითადი ლეიტმოტივის მსგავსად განმეორება პირველი სტროფის პირველივე ან მეხუთე ტაეპისა (უმთავრესად რეფრენის სახით, ზოგჯერ კი სარითმო სიტყვის სახით) დანარჩენი სტროფების მეხუთე ტაეპებში. თანაც სიტყვების დინება სავსებით გამიზნულია მუსიკალურ-ვოკალური ტავტოლოგიისათვის (შინაგანი რითმებისა და ტაეპების ცეზურებით მკაცრი დანაწევრების სიჭარბე). უცხო აღმოსაელური სასიმღერო მოტივის საფუძველზე შექმნილი ქართული მუხამბაზური სტროფის ინტონაციას აკლია ნაციონალური პოეტური მეტყველების კეთილშობილური სისადავე და გამჭვირვალობა (რითაც ხასიათდება, მაგალითად, იმავე ეპოქის დიდი პოეტის დავით გურამიშვილის პოეზია). მხოლოდ ბესიკის ლირიკაში იძენს ეს ფორმა შედარებით ქართულ იერს, იგი ასიმილირებულია ქართული ინტონაციის ნაკადით ჟანრის შინაგან ფაქტურაში.

ექვსტაეპიანი სტროფები გვხვდება მხოლოდ აღორძინების პერიოდის ქართულ პოეზიაში. „ქილილა და დამანაში“ საბას, მაგალითად, აქვს შემდეგი 6-ტაეპიანი სტროფები: „ჩახრუხაული“ (გვ. 2), შინაგანი რითმებითა და ერთი გარეგანი რითმით (იხ. აგრეთვე დაბალი შაირის საზომის მქონე ერთრითმიანი „შეწყობილი“ (გვ. 89), შდრ. გვ. 90, 127, 131, 134, 154, 156, 173, 180, 188). „ქილილა და დამანაშივე“ გვხვდება: 6-ტაეპიანი „წყობილი“ იმავე კომპოზიციისა (გვ. 164); ინტერვალრითმიანი 6-ტაეპიანი „შერეული“ მაღალი და დაბალი შაირის წყობისა (გვ. 199, შდრ. გვ. 225, 260, 280). ინტერვალიანი „შერეულის“ სქემა ასეთია: a a a c d a (3 და 5 ტაეპები გაურითმავია); უინტერვალო სტროფების სქემა კი ძირითადად ამგვარია: a a b a b a (გვ. 260, 28, 368 და შმდ.).

20-მარცვლიანი „მრჩობლედი ჩახრუხაული“ ქილილა და დამანაში გვხვდება აგრეთვე 6-ტაეპიანი სტროფის სახით და შინაგან-გარეგანი პარალელური რითმებით. ტიპიურია შემდეგი ხანა (გვ. 154: „თქმულა მრჩობლედად ჩახრუხაული“):

ლალის ბაგენი, გულთ სადაგენი, ჯიმშედის ბეჭდის თვალთა სადარი, a

მის ბეჭდის ღერო თუ დააღარო, ტუჩი უმცროსად დასაქადარი; a

პირის სახენი, ღრუბელს ვსახენი, ორიონისა უწითლედ ბჩენად, b

თმათა დალალნი, ტრფიალთ დამლალნი, დაღს დაასმოდა ზედ დასაჩენად; b

პირმზე, ნათელი, ვითა სანთელი, ცეცხლის მსახურთა სათაყვანები, c

მშვილდური წარბი, მისგან ვერ წარბი, ისრად წამწამს გკრავს გექმნას საფნები. c

(შდრ. გვ. 468. ოცვარცვლიანი „ჩახრუხაული მრჩობლედი", გვ. 447: თექვსმეტმარცვლიანი „მრჩობლედი" და გვ. 547: ოცმარცვლიანი „მრჩობლედი ფისტიკაური". ყველა ამათი რითმების სქემაა a a b b c c; ანალოგიური სტროფები აქვს მამუკა ბარათაშვილსაც „ჭაშნიკში").

ერთრითმიანი და 12-მარცვლიანი საზომის ექვსტაეპედები აქვს დ. გურამიშვილს (წიგნი ბ. „სხვა კმა"—„მოწყალების კარო"), ვახტანგ VI („რანი და მოვაკანი და..."); მუხამბაზური ექვსტაეპედები აქვს ბესიკს („ვარდი სასურო", 5 სტროფი 14-მარცვლიანი საზომისა და რითმების სქემით a a a a a a, b b b b b a..., „სვისადმი", 4 სტროფი 15-მარცვლიანი, გარეგანი და შინაგანი რითმებით; „მოგშორდი სულსა", რომელიც 5-მარცვლიანი მეტრითაა დაწერილი და ერთი რითმითაა აგებული); 11-მარცვლიანი მეტრის მქონე მუხამბაზური ექვსტაეპედები ხშირია საიათნოვასთან („მტკვარო ამღვრეულო", 5 სტროფი; „შე საწყალო", აგრეთვე ხუთი ხანა და სხვ.); დ. თუმანიშვილთან (მუხამბაზი ხუთსტროფიანი „რად მოგშორდი..."); მარიამ ბატონიშვილთან (7-სტროფიანი „თურქთა ხმასა ზედა სათქმელი მუხამბაზი", 5 სტროფიანი „ჰოი დამწარდეს დროთა ტკბილობა"); მირიან ბატონიშვილთან (ორსტროფიანი „ტანო ტატანოს ხმაზე"); დ. ბატონიშვილთან („რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სენატორი") და სხვ. გარდამავალი ხანის ტაეპებთან ექვსტაეპედი არსებითად მუხამბაზური ხუთტაეპედის დაკნინებული სახეა. საერთოდ კი 6-ტაეპიან სტროფს ქართულ კლასიკურ ლექსში არ გაუმარჯვნია.

შვიდტაეპიანი იზომეტრული სტროფები აგრეთვე იშვიათია ქართულ კლასიკურ ლექსში. აღსანიშნავია მამუკა ბარათაშვილის ორი ნაწარმოები—14-მარცვლიანი საზომით დაწერილი „შეწყობილი" („აამეო"...) და 16-მარცვლიანი „მდენარი" (ჩემ საყვა-

რელო ვინაო"), ორივე ერთმარცვლიანი შვიდტაეპედები იშვიათად გვხვდება დ. გურამიშვილთანაც (იხ. დავითიანი, წიგნი ა. „გალობა"...—„მამავ შენი ძეო", (14-მარცვლიანი 2 სტროფი) და ჩესიკთან (8 მარცვლიანი და ერთმარცვლიანი „დავით სარდლისადმი"). 7-ტაეპიანი ხანები ან სტროფი-ლექსი სპორადულად გვხვდება გარდამავალი ხანის პოეტებთანაც. ასეთი მოეპოვებათ: ქეთევან ბატონიშვილს („ჰოი ვითარ ესთქუა...", 7 სტროფი, რითმების სქემით a a a a a a a, c c c c c a a... და რეფრენით); ბარამ ბარათაშვილს (ხუთსტროფიანი „ნუ მწვავ მიჯნურო", რომელიც ქეთევან ბატონიშვილის ლექსის კომპოზიციურ წყობას იმეორებს); გრიგოლ ბატონიშვილს (11-მარცვლიანი საზომით დაწერილი 5-სტროფიანი „ბედკრულსა შემთხვევას შევხვდი..."); პეტრე ლარაძეს (11-მარცვლიანი და 5 სტროფიანი „ჰე მოყვასნო", რომლის 2, 3, 4 და 5 ხანები ორტაეპიან რეფრენებს შეიცავენ); თეკლე ბატონიშვილს („პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს") და სხვ.

შვიდტაეპედებით არც ერთი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები არ დაწერილა ქართულად.

რვატაეპიან იზომეტრულ ხანებს შორის უცხოეთის ლიტერატურაში ყველაზე გავრცელებული ფორმაა ოქტავა, რომლის პირველი ექვსი ტაეპი ჯვარედინ რითმებს შეიცავს, უკანასკნელი ორი ტაეპი კი მომიჯნე რითმებითაა დაწერილი. ქართულ კლასიკურ ლექსში რვატაეპიანი ხანა მეტწილად გაშლილი შაირის სახით დაკანონდა. სჭარბობს ინტერვალრითმიანი სტროფი. კლასიკური ნიმუში ასეთი ხანისა მოგვცა დ. გურამიშვილმა „დავითიანში" (რითმების სქემაა a b c b d b e b). ცნობილია სხვა სახეებიც რვატაეპიანი ხანებისა. მაგ., „ქილილა და დამანაში" ერთი რითმით აგებულ ხანას მეტწილად ეწოდება „რვული" და სშირად მთლიანი ლექსია. „რვული" შეიძლება ყოფილიყო რვამარცვლიანი, 16-მარცვლიანი და სხვა სილაბური რაოდენობის მქონე საზომებით დაწერილი (შდრ. „ქილილა და დამანა", გვ. 58, 165, 166, 355).

ზოგჯერ რვატაეპიანი სტროფი გურამიშვილთან რითმების სქემის ხასრივ ასალს კომპოზიციურ ნიშნებს შეიცავს. ასეთია მაგალითად, „ რ ე უ ლ ი, ახლად შემოღებული ქართულად" (გურამიშვილი, 1931 წ. გამოც. გვ. 176):

1. კორცია მიწა ტალახი, а (დაქტ.)
   საწუთროს ფეხით ნალაკი, а

სული უსხეულ მყოფელი,	b (დაქტ.)
აქვს საუკუნო სოფელი.	b
კორცი მკვდარ-კმელი ბალახი	a
აყოებულად ნანახი.	a
სული ცხოვრების მყრობელი	b
ვით ბაზჰა გაუქრობელი.	b

8-ტაეპიანი სტროფის პრინციპითაა აგებული შინაგანრითმებიანი ლექსი გურამიშვილისა „დავითის შესხმა პირველი“ (ჩახრუხაული) და სხვ. საზოგადოდ კი 8-ტაეპიანი ხანა რუსთველური ოთხტაეპიანი შაირის გაშლაა (ისი გრაფიკული დანაწევრებაა) ინტერვალრითმიანი სტროფის სახით. ამგვარია 8-ტაეპიანი ხანები ბესიკთანაც („დედოფალს ანაზედ“—1—4 ხანები; „რუხის ბრძოლა“—10, 12, 26 და 47 ხანები: „რძალ-დედამთილიანი“—სტროფები 81 და სხვ.): 10-მარცვლიანი საზომის მქონე რვატაეპედები ბესიკთან შემდეგ ლექსებში გვხვდება: „მნათობთადმი“, „მიწურვილობდა ზამთრისა ჟამი“, „გაიოზ არქიმანდრიტს“ და „ანბანთქება“; 10-მარცვლიან ჩახრუხაულ რვატაეპედებს შეიცავს „რუხის ბრძოლა“ და „რძალ-დედამთილიანი“. 8-მარცვლიანი მეტრითაა დაწერილი „ჰაერი ცივნამიანი“ (ერთ ხანად), რამდენიმე სტროფი „რძალ-დედამთილიანში“ (18, 29, 33, 46, 61, 75) და სხვ. საერთოდ 8-ტაეპიანი სტროფი ბესიკისათვის დამახასიათებელი არაა. იშვიათად ან სულ არ გვხვდება ამგვარი ხანები მისი სკოლის პოეტებთან („ნარგიზოვანი“-ს ავტორი, დ. თუმანიშვილი და სხვ.). სამაგიეროდ ხშირია 8-ტაეპედები (ინტერვალრითმიანი რუსთველური შაირი) ქართველ პოეტ ქალებთან (მანანა, სალომე, მაია გაბაონი, მარიამ და თეკლე ბატონიშვილები...)[25].

ცხრა-და მეტტაეპიანი სტროფები ქართულ კლასიკურ ლექსში გვხვდება უმთავრესად XVIII საუკუნიდან. ასეთი ხანები სპორადულად და სრულიად შემთხვევით ჩნდებიან. სხვა ერების პოეზიაშიც ცხა და მეტტაეპიანი სტროფები, როგორც მთლიანი ლექსის რთული ერთეულები, ნაკლებ გავრცელებულია და ისინი უფრო დამოუკიდებელი ლექსების სახით არსებობენ.

იზომეტრული ცხრატაეპიანი სტროფებითაა დაწერილი ბესიკის ორი ლექსი—10-მარცვლიანი საზომის მქონე და ხუთსტროფიანი „სევდის ბაღს შეველ“ და „მე მივხვდი მაგას შენსა ბრალებსა“ (იმავე კომპოზიციით), მაგრამ ბესიკს არ გამოუჩნდნენ მი-

მდევრები და 9-ტაეპიანი სტროფი მხოლოდ აქა-იქ გეხვდება გარდაჰავალი ხანის ლირიკოსებთან (ფარნაოზ ბატონიშვილის „იგონეთ ყოველთა“... (1 სტროფი), პეტრე ლარაძის „ეჰა ვითარსა...“ (1 და 5 სტროფები) და სხვ.

ასევე იშვიათია ათტაეპიანი იზომეტრული სტროფები ქართულ პოეზიაში. აღსანიშნავია ცალკე ნიმუშები მამუკა ბარათაშვილთან (16-მარცვლიანი საზომისა და ერთ რითმაზე აგებული „წყობილი მრავალმუხლი“) და ბესიკთან (9-მარცვლიანი და 4-სტროფიანი „ცრემლთა მდინარე“, შინაგანი და გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით: abcbdbebwb).

ქართულ კლასიკურ ლექსში ძალზე იშვიათია 11-, 12-, 13-, 14-, 15- და მეტტაეპიანი სტროფები, როგორც გარკვეული სისტემის მქონე რთული რიტმული ერთეულები. ისინი ცალკე სტროფი-ლექსის სახით თუ მოიპოვებიან. ქართული სტროფიკის ძირითადი სახეები 2-დან 10 ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული. სხვა სახეები კი სპორადულად არსებობენ.

ბ. ჰეტერომეტრული სტროფები.

ჰეტერომეტრული ანუ არათანაბარტაეპიანი ხანები ქართულ კლასიკურ ლექსში უფრო ნაკლებაა გავრცელებული, ვიდრე თანაბარზომიერი ანუ იზომეტრული სტროფები. მიუხედავად ამისა, ქართული ლექსი ჰეტერომეტრული სტროფის საინტერესო ნიმუშებით ღარიბი არაა. ჩვენში მისი პირველი შემომტანია დ. გურამიშვილი

ჰეტერომეტრული სტროფი შეგნებული პოეტური პრაქტიკის ნაყოფია. ქართულ პოეზიაში იზომეტრული სტროფის მსგავსად, ისიც ძირითადად 2-დან 10 ტაეპის ფარგლებშია მოქცეული.

ორტაეპიანები და სამტაეპიანები. მხოლოდ ერთი ნიმუში გეხვდება ორტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფისა ბესიკთან. ეს არის „პირველ სიმდაბლეს აღეკარ“, რომლის თვითეული ხანის პირველი ტაეპი 16-მარცვლიანია, მეორე კი— 8-მარცვლიანი. ჰეტერომეტრული 2-ტაეპიანი სტროფის სხვა ნიმუში ჩვენთვის უცნობია.

უფრო ხშირია სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები. პირველად ამგვარი სტროფებით უწერია დ. გურამიშვილს, მაგ., ლექსი „მეორე დავითის შესხმა. რუსული სიმღერის კმა: ნე დამ პაკოიუ...“, შედგება სამტაეპიანი ხანებისაგან, თვითეულ ხანაში

1 და 2 ტაეპები 12-მარცვლიანია, მესამე კი (ურითმო) — 6 მარცვლიანი:

8. მდიდარ ვარ თუ მწირი, ლხინი მაქვს თუ ჭირი, a (ქალ.)
ვიმღერი თუ ვსტირი, ქნარი მაქვს თუ სტვირი, a
ზედ დაემღერი ამას. b „

დ. გურამიშვილის მეორე ლექსი „რუსული სიმღერის კმა: ჩტო ზა პრიჩინა...“ („ისმინეთ ერნო...“) შედგება 16 სტროფისაგან, თვითეულ სტროფში 1 და 2 ტაეპები 10-მარცვლიანია, მესამე კი 5-მარცვლიანი. მაშასადამე: ქართულ პოეზიაში ჰეტერომეტრული სტროფის მოკლე ტაეპები თავდაპირველად ძირითადი ანუ თანაზომიერი ტაეპების ნახევარს („კოლონი“) შეადგენდა.

სამტაეპიანი ხანების სხვაგვარი წყობით ხასიათდება დ. გურამიშვილის ლექსი „სიმღერა“, რომლის თვითეული სტროფის 1 ურითმო ტაეპი 14-მარცვლიანია, მეორე და მესამე კი—8 მარცვლიანი. სტროფი ინტერვალრითმიანია.

მაგ.:

1. საყვარელმან სიტყვა ავი მითხრა გულსაწვავი a
ნეტა რად ვიყო შენია b
სახით ავრიგად შვენია. b

სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფი სრულიად არ მოეპოვება ბესიკს. სამაგიეროდ რამდენიმე ნიმუში აქვთ მისი სკოლის პოეტებს. ასე, მაგალითად, დ. თუმანიშვილის ორი ლექსი „ბაიათი“ („ვარდი მეც მხვდეს ეგების“... 6 სტროფი) და „ქართული ბაიათი“ („სახედ მომცა, მანათა...“ 1 სტროფი) შედგება სწორედ სამტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანებისაგან. ორივე ლექსის თვითეულ ერთრითმიან ხანაში 1 და 2 ტაეპები 7-მარცვლიანია, მესამე კი—14-მარცვლიანი.

მაგ.:

1. ვარდი მეც მხვდეს ეგების, a (დაქტ.)
ღაწვზე ბაგე ეგების, a „
ლხინი შვება განქარდეს, სიყვარული ეგების a
(„ბაიათი“).

აქვე აღსანიშნავია, რომ ჰეტერომეტრული ხანების შემცველი ლექსები გურამიშვილთან და ბესიკის სკოლის პოეტებთან მეტწი-

ლად რომელიმე სასიმღერო კილოსთან („ხმა“) არის შეხამებული: გურამიშვილთან — ქართულ, უკრაინულ ან რუსულ კილოებთან, ბესიკის სკოლის პოეტებთან კი—აღმოსავლურ „ხმებთან“. ინტონაციური მრავალფეროვნება და სტროფის შიგნით ტაეპების უთანაზომო განლაგება „ხმის“ ცვლისათვის შესაფერ ჩარჩოებს ჰქმნის (ჰეტერომეტრული სტროფი საერთოდ ლირიკულ პოეზიაში აღმოცენდა—იგი მელოდიურად მრავალფეროვანი იყო და შეეფერებოდა სიმღერასა და სხვადასხვა საკრავების აკომპანიმენტს (შდრ. ბერძნულ მელიკასა და ჭორიკაში გავრცელებულ ნიმუშებს).

ო თ ხ- და ხ უ თ ტ ა ე პ ი ა ნ ე ბ ი. ოთხტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებითაა დაწერილი დ. გურამიშვილის „მხიარული გაზაფხული“ს მნიშვნელოვანი ნაწილი (სტროფები 334—507), „წარღვნის ამბავი“ (508—561) და „ენის შერევნისა და გოდლის ამბავი“ (562—577). თვითეული სტროფის 1 და 2 ტაეპები 10-მარცვლიანია, მესამე—12-მარცვლიანი და მეოთხე—5-მარცვლიანი, გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით a a b c, თანაც მესამე ტაეპი შინაგან რითმებს შეიცავს, ხოლო სტროფის უკანასკნელი ტაეპი ურითმოდაა დატოვებული, ე. ი. ხანა ინტერვალრითმიანია.

მაგ.:

334. ოდეს ქაცვიამ ამბავი წყრილად — a (ქალ.)
შეიტყო, ქალი მას, ერგო წილად — a „
გულითა ლმობილად, ენითა ალპყრობილად — b (დაქტ.)
მადლობდა ღმერთსა. — c „

ბესიკის 4-ტაეპიან ლექსში „ეტლზედ“ ჰეტერომეტრული ხანები აგებულია სხვა სქემით: 1 და 2 ტაეპები 12-მარცვლიანია, 3 და 4 კი — ხუთმარცვლიანი. ყველა სტროფისათვის საერთო სქემაა a a b b. მაგ.:

ეტლი სივრცით ცას გვაროობს, თუ ვინ ჰყვა გზასა — a (ქალ.)
სიგრძე მისისა გზისა არ გვაროობს ცასა. — a
მაშა ვითა ვსცნა? — b
მსურს მისი კოცნა. — b „

ოთხტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფები ხშირია ბესიკის სკოლის პოეტებთანაც. უაღრესად თავისებურია მეტრული კომპოზიცია „ნარგიზოვანი“-ს ერთ-ერთი 7-სტროფიანი ლექსისა „მთვარე ვნახე მავალი“, რომლის 1 და 2 ტაეპები 7-მარცვლიანია, მე-

სამე ტაეპი აგრეთვე 7-მარცვლიანია სარითმო კლაუზულამდე, მაგრამ იგი ყველა ხანაში მეორდება ერთი და იგივე ხუთმარცვლიანი სარეფრენო სიტყვით „არ შემიბრალე", ხოლო მეოთხე შინაგანრითმიანი ტაეპი ყველა სტროფში ერთნაირია, ე. ი. სრულ რეფრენს შეადგენს. მოგვყავს 2 ხანა (დაყოფითაა მოყვანილი სარეფრენო სიტყვა და თვითონ 15-მარცვლიანი ტაეპი-რეფრენი).

1. მთვარე ვნახე მაღალი — a
პირნი ვუთხარ მრავალი — a
ჩემი პატიჟთ მავალი, ა რ შ ე მ ი ბ რ ა ლ ე ! — b
არ მე ვიყავ შენთვის ხელი? შენ იქმენ ჩემი მკვლელი! — c

2. არა მაქვს თვალთა რული, — d
შენი მკლავს სიყვარული, — d
ცრემლი ვყავ ცრემლთა შერთული, ა რ შ ე მ ი ბ რ ა ლ ე ! — b
არ მე ვიყავ შენთვის ხელი? შენ იქმენ ჩემი მკვლელი. — c

იმავე „ნარგიზოვანში" 7-სტროფიანი ლექსის—„ვიცი მემდურვი, მზეე, რასა"—ჰეტერომეტრული ოთხტაეპიანი ხანის 1, 2 და 3 ტაეპები 8-მარცვლიანია, ხოლო მეოთხე 11-მარცვლიანი ტაეპი (b) რეფრენის სახით და არა სრულად მეორდება ყველა სტროფის ბოლოს. მაგ.:

1. ვიცი მემდურვი, მზეე, რასა?
შენის პირისა მზერასა!
თუ არ მაკოცო, მზეე რასა?
აჰა რასათვის მომკლავს ნახვა შენი!

სარეფრენო ელემენტების ნეიტრალურ ტაეპებში განაწილებისა და ჩართვის გზით მიღებული რთ.ული კომპოზიციური ერთეულებია „ნარგიზოვანი"-ს ციკლში შეტანილი 3-სტროფიანი ლექსი „მე ვითა ვთქვა შენი ქება". ავიღოთ პირველივე ხანა:

1. მე ვითა ვთქვა, აჰა მზეო, შენი ქება (12 მარც.).
გული ჩემი ამად ბნდება, (8 მარც.).
შენთა თვალთა, აჰა მზეო, მენატრება (12 მარც.).
კოცნა ნაზისა-ნაზისა, პირი ნაზისა-ნაზისა, ხალი ნაზისა-ნაზისა (24 მარც.).

თუ ამ სტროფის 1 და 3 ტაეპიდან ამოვიღებთ სარეფრენო სიტყვებს „აჰა, მზეო", ხოლო თვითონ რეფრენს (მეოთხე ტაეპს) სამ

ტაეპად გავყოფთ, მივიღებთ 8-მარცვლიანი საზომის მქონე ჩვეულებრივ იზომეტრულ სტროფს:

1. მე ვითა ვთქვა შენი ქება
გული ჩემი ამად ბნდება,
შენთა თვალთა მენატრება,
კოცნა, ნაზისა-ნაზისა,
პირი ნაზისა-ნაზისა,
ხალი ნაზისა-ნაზისა. } 8 მარცვ.

მაშასადამე, ქართული ჰეტერომეტრული ხანები ზოგჯერ სარეფრენო ერთნაირი სიტყვების ტაეპებში ჩართვის გზითაა მიღებული, ისინი სახეცვლილი იზომეტრული სტროფებია. მკაფიოდ ჩანს ეს იმავე „ნარგიზოვანი“-ს სხვა ლექსის, 8-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მიფიცავს შენი სახელი“-ს მაგალითზე: თვითეული ხანის მესამე ტაეპს მიკერებული აქვს სიტყვა-რეფრენი „უწყალოვ!“, რაც იზომეტრულ სტროფს ჰეტერომეტრულ იერს ანიჭებს. მაგ.:

1. მიფიცავს შენი სახელი, a (8 მარც.).
სულო თუ ხელი გახელი, a
აღარ ვიქნები ახელი, უწყალოვ (a)
თავ გაწირვით ხელი შენი. b

ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე მირიან ბატონიშვილის ლექსში „ოდეს გნახე“, რომლის თვითეული სტროფის მესამე ტაეპის ბოლოს დამატებულია სარეფრენო სიტყვა „ლამაზო“, რაიც ძირითადად 8-მარცვლიან ტაეპებისაგან შედგენილ იზომეტრულ ხანას ჰეტერომეტრულ ხანად აქცევს. მაგ.:

1. ოდეს გნახე გამოსული, a (8 მარც.):
სარკმელსა ვით მთვარე სრული, a
დამიტკვევე სრულად გული, ლამაზო (a)
ნუ მწვავ ესდენ, საყვარელო, შენ ნაზო! (a)

ხუთტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებითაა დაწერილი მეტი ნაწილი დ. გურამიშვილის „მხიარული გაზაფხული“-სა (სტროფები 1—333). თვითეულ ხანაში 1—2 ტაეპები ათმარცვლიანია და ერთი რითმითაა შეკრული, 3 და 4 ტაეპები კი ურითმოა და ხუთმარცვლიანი, ე. ი. სტროფი ინტერვალრითმიანია:

2. ვიწვი, ვიდაგვი მწარედ საწყალი a
არავინა მყავს დამასხას წყალი, a
ღმერთო, გეაჯები b
წყლით სავსე გაჯები, b
შენ მომაშველე! c

რითმები ჩვეულებრივ ქალური და დაქტილურია.

ხუთტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები სხვა პოეტებთან იშვიათია. ყურადღებას იქცევს მირიან ბატონიშვილის ლექსი „ხელ ქმნილ ჯარ“, რომლის თვითეულ ერთრითმიან ხანაში 1, 2, 3 და 4 ტაეპები 11-მარცვლიანია, ხოლო მე-5 ტაეპი 7-მარცვლიანია და ერითმება ყველა სტროფის ბოლო ტაეპს. სქემაა: aaaab, ccccb და ა. შ. (ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 270—271).

ექვს-და მეტტაეპიანები. ქართულ კლასიკურ ლექსში ექვსტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები იშვიათია. ბესიკის სკოლის პოეტთა შორის დ. თუმანიშვილს აქვს ერთი ხანა (1) ლექსში „დუბეითი“, გარეგანი რითმების შემდეგი სქემით a a b b b b (ტაეპები ჰგ 15-მარცვლიანებია, ხსხს კი—8-მარცვლიანები).

შვიდტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებიც სპორადულად გვხვდება. დ. თუმანიშვილის ლექსში „ვასეთ შიარემის ხმაზედ“ 1 სტროფი 7-ტაეპიანია, დანარჩენი 4 ხანა კი—8 ტაეპიანი. შვიდტაეპედი ასეთი წყობისაა:

1. ტრფიალთ დამწველი, ტრფიალთ დამწველი, (10 მარც.)
ისფრით მოსილი არს დამდაგველი, „
მისი უებრო წელი, (7 მარც.)
აფროდიტური ველი,
და მშვენიერი ყელი,
იცოცხლოს მრავალ წელი,
აწ ვიქმენ ხელი, აწ ვიქმენ ხელი! (10 მარც.)

სხვაგვარი კომპოზიციითაა დაწერილი იმავე ლექსის დანარჩენი 8-ტაეპიანი ხანები (ხუთი მოკლე და 3 გრძელი ტაეპი):

თვალო მღიმარევ, თვალო მღიმარევ, 10 a
ოდეს ბნათობ, მომწყლავ მთოვარევ, 10 a
მაისურ ვარდობ 5 b
ბრწვინვით აღნაზარდო, 6 b
კეკლუცებში მარდო, 6 b

ჩემო გულის დარდო,	6	b
განათლებულთ ფარდო,	6	b
სუმბულო ნარდო, სუმბულო ნარდო!	10	b

უფრო ადრე 8-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფის ჩამოყალიბებული ნიმუში ეკუთვნის ბესიკს. ასეთია მისი 4-სტროფიანი ლექსი „ბედისადმი“, რომლის თვითეულ ხანაში 8 ტაეპია, ხოლო გარეგანი რითმების სქემა ასეთია: a b a b a b a b (a — 12-მარცვლიანებია, ს კი — 8-მარცვლიანები, თანაც a-ს რითმა „ონაო“ მეორდება ყველა სტროფის ბოლო ტაეპში).

ცხრატაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფის პირველი ნიმუში მოეპოვება დ. გურამიშვილს. ასეთია მისი 8-სტროფიანი „სიმღერა“ („რქვა დიდება ღმერთო შენდა...“), რომლის 1, 2, 3 და 4 ტაეპები რვამარცვლიანი, 5, 6, 7 და 8—შვიდმარცვლიანი, მე-9 კი — 4-მარცვლიანი და ერითმება 1, 2, 3 და 4 ტაეპებს. რითმების სქემა ასეთია: a a a a b b b b a ან: a a a a b b c c a. მაგ.:

6. შენ ხარ ჩემი ამგებ-მშენი,	a	(ქალ.)	8
სიყვარული მე მაქვს შენი,	a		8
ამად მინდი: ტურფად შევნი,	a		8
სუნი გიდის კარგ საფშვენი	a		8
აწ მომფინე სულია,	b	(დაქ.)	7
მამით გამოსულია,	b	„	7
მიკსენ საყნოსთ კარია	c		7
მტერთაგან შენაკარია	c		7
და ნაკშენი!	a	„	4

9-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები პოპულარული არ ყოფილა ქართულ კლასიკურ ლექსში.

ათტაეპიანი ხანებისაგან შედგება ბესიკის 34-სტროფიანი „სამძიმარი“, რომლის თვითეული სტროფის პირველი ტაეპი 5-მარცვლიანია, მეორე—7-მარცვლიანი და ასე ბოლომდე:

16. ჭუხს ღრუბლებრ გული,
დღეს შინაგანთა წყლული,
სწვიმს თვალი კრული,
სიბნელისა ნატრული;
სჩრის ღვიძლთა მტრული
მახვილი ორპირული;

გეძიებს სული
შენდა ზრდილი აღკრული;
ვაი, დასასრული
ურგებ არს ჩემგან თქმული.

11-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული ხანები ქართულ კლასიკურ ლექსში უცნობია.

12-ტაეპიანი ჰეტერომეტრული სტროფებისაგან შედგება (ნაწილობრივ) ბესიკის ლექსი „დედოფალს ანაზედ“ (5 და 6 ხანებში). მე 5 ხანის 1 და 2 ტაეპი ხუთმარცვლიანია თვითეული, მესამე კი 10-მარცვლიანია. 1 და 2 ტაეპს ერთნაირი რითმა აქვს, მესამე ტაეპის რითმა კი მეორდება 6, 9, 12 ტაეპებში. მაგ.:

5. მიმიღო ცნობა,	5
არ ძალმიძს მკობა,	5
ჩემმა ხელმქნელმან, ლამაზმან ამან!	10
შემოსა ხელი	5
ითნო სახელი,	5
მისმან გუარმან პაწაწანამან;	10
ალხინა გული,	5
წყლულ დადაგული,	5
წყალობისამან მისმან შანამან	10
თქმულია ძველად:	5
„ვინც იყო ხელად	5
ეტრფე და მოგკლას ამისთანამან!“	10

ყურადღებას იქცევს ამ სტროფის თავისებური გრაფიკა, რომელსაც მიმართავენ ქართველი რომანტიკოსებიც (იხ. გრ. ორბელიანის „ეკ. ჭავჭავაძისას“, „თამარის სახე ბეთანიის ეკლესიაში“, „პასუხი შვილთა“, „სადღეგრძელოში“ ჩართული ქება ხელმწიფისა, ნიკ. ბარათაშვილის „საყურე“ და „თავადის ჭავჭავაძის ასულს ეკატერინას“ და სხვა). ბესიკის ზემოთ მოყვანილი ხანა 12 ტაეპად დალაგებული შავთელურ-ჩახრუხაული სტროფია, რომელიც ჩვეულებრივ შინაგანრითმებიანი ოთხტაეპედია. იგი ზოგჯერ იბეჭდებოდა რვატაეპედად (20-მარცვლიანი ტაეპი ორ 10-მარცვლიან ტაეპად იყო გაყოფილი). ავიღოთ შავთელის ტაეპი:

სამებით ერთმან, არსებით ერთმან, მომცეს მე სწავლა
თქვენდა შემკობად,

ტაეპი 20-მარცვლიანია, თუმცა იბეჭდებოდა ასეც:

სამებით ერთმან, არსებით ერთმან
მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად.

მაგრამ ასეთი გრაფიკა მიუღებელია, ვინაიდან სტროფში 10 მარცვლიანი ტაეპის უკანასკნელი სიტყვა „ერთმან“ გაურითმავი რჩება და ხანა ინტერვალირითმიან სტროფად იქცევა, რაც კლასიკური ეპოქისათვის (XI—XII სს.) ყოვლად დაუშვებელია: ჩახრუხაძის, შავთელისა და რუსთველის სტროფები რითმების მხრივ უინტერვალო კატრენებია. საქმეს თითქოს შველის ტაეპის სამ წევრად დაყოფა და ბესიკიც ასე იქცევა. ზემოთ მოტანილი ტაეპი შავთელისა მაშინ ასე დაიწერება:

სამებით ერთმან,	5
არსებით ერთმან,	5
მომცეს მე სწავლა თქვენდა შემკობად	10

მაშასადამე, ბესიკის 12-ტაეპიანი ხანა შავთელური 4 ტაეპიანი სტროფის რეკონსტრუქციის გზითაა მიღებული.

აღსანიშნავია, რომ ბესიკამდე ასეთს გრაფიკას არ მიმართავდნენ და დ. გურამიშვილს შავთელური ლექსი „დავითის შესხმა პირველი“ ინტერვალიანი 8-ტაეპიანი სტროფის სახით აქვს დაწერილი:

მოიქცა დავით, // კაის სადავით,	10 a
ღვთის უღლისავე მიიღო ქედი.	10 b
მაღლით დასწივა, // მდაბალთ აწვივა,	10 c
ერთად შეყარა ვაკე და ქედი;	10 b
ადიდა მამა // მის ქნარის კმამა.	10 d
ძე-სიტყვა მისი ძალთა მოქმედი.	10 b
ძე დავითს რქადა // ღმერთმან უქადა:	10 e
რქა აღგადგინო, მით მტერთა რქენდი.	10 b

მაგრამ ჩვენ მიერ ცეზურებით დაყოფილ ტაეპებს თუ ორ-ორ სტრიქონად დავწერთ, მივიღებთ ბესიკის მიერ სახეცვლილ 12-ტაეპიან უინტერვალო ჰეტერომეტრულ ხანას სქემით aabccddbbeeb.

ამგვარი წყობით წარმოედგინა შავთელური და ჩახრუხაული სტროფი კ. დოდაშვილსაც [26].

13-, 14-, 15-, 16- და მეტტაეპიანი სტროფები, როგორც რთული რიტმული ერთეულები—იზომეტრული ან ჰეტერომეტრული—

ქართულ კლასიკურ ლექსში შეგნებული პოეტური ფორმების სახით არ გეხვდება.

ამრიგად, ქართული კლასიკური ლექსის სტროფის ძირითადი სახეები 12-ტაეპიან ხანას არ აღემატება.

§ 6. **რეფრენი.** ამ ტერმინით აღინიშნება სტროფის ბოლო ტაეპი ან რამდენიმე ტაეპი, რომელიც უცვლელად ან ნაწილობრივ შეცვლილი სახით მეორდება ლექსის ყველა სტროფის ბოლოს. რეფრენი შედარებით კომპოზიციურად დამოუკიდებელი ელემენტია სტროფისა, თუმცა ეს დამოუკიდებლობა ზოგჯერ მკაფიოდ არაა ხაზგასმული.

რეფრენი ჩვეულებრივ მინამღერია. გენეტიკურად იგი აღმოცენდა შრომის პროცესში და ამჟამად ლექსის ბოლო ვოკალური ფრაზაა (კ. ბიუხერი, რ. მეიერი და სხვ.), თუმცა ისეთი რეფრენებიცაა ცნობილი, რომელშიაც ვოკალური ელემენტი განდევნილია.

რეფრენი გეხვდება ძველ ბერძნულ პოეზიაში. როგორც კანონზომიერ პოეტურ ხერხს, რეფრენს იყენებდა ბერძნულ-ბიზანტიური პოეზია უკვე IV საუკუნიდან, ხოლო V საუკუნის რიტმულ პოეზიაში ეს პროცესი საბოლოოდ დამთავრდა[27]. რეფრენი დამახასიათებელია თითქმის ყველა კულტურული ხალხის პოეზიისათვის.

აღნუსხულია სხვადასხვა თემატიკური შინაარსისა და წყობის რეფრენები. თემატიკური და კომპოზიციური (უმთავრესად მეტრული) ნიშნების გარდა რეფრენს ახასიათებს:

1. გარკვეული ინტონაცია (უცვლელი განმეორებანი ბოლო ტაეპისა სტროფში, ემოციური შეძახილი, წმინდა ვოკალური კილო—ფოლკლორული ან ინდივიდუალური წარმოშობისა და ა. შ.). 2. ლოგიურობა და ალოგიურობა (რეფრენის აზრობრივი კავშირი ტექსტთან ან რეფრენი, როგორც გაქვავებული და დამოუკიდებელი ბგერითი ფორმულა და სხვ.). 3. სინტაქსური თავისებურებანი (სრული ან არასრული რეფრენები, გარდამავალი ფორმები რეფრენისა, რეფრენი-სიტყვა და ა. შ.).

რეფრენი ქართული ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი უძველესი და დამახასიათებელი ელემენტია. უეჭველია, იგი წარმოიშვა შრომის პროცესში და წარმოადგენს გარკვეულ რიტმულ მინამღერს, რომელიც შემდეგ მწიგნობრულ პოეზიაშიც დაკანონდა ერთ-ერთი პოეტური ელემენტის სახით. ქართული ფოლკლორული რეფრენის

რამდენიმე ნიმუში განხილული აქვს ჯერ კიდევ კ. ბიუხერს თავის ცნობილ შრომაში „შრომა და რიტმი“ [28]. ქართული ალოგიური რეფრენები „დელია, ოდელია“, „ია-უა“, „ოჰო-ჰო“ და სხვ. კ. ბიუხერის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევენ. აქვე უნდა მოვიგონოთ „რაშავ-ორერა“, „მზეე შინ შემოდიო“, „იავ-ნანა“, ალოგიური ქართული შელოცვები და მრავალი სხვა, რომელთა ხანდაზმულობა თავისთავად ნათელია.

მიუხედავად ქართული ხალხური რეფრენის ღრმა ტრადიციულობისა, XI—XII სს. ქართულ კლასიკურ საერო პოეზიას მისთვის არ მიუმართავს. ყოველ შემთხვევაში ჩვენამდე მოღწეულ ძეგლებში რეფრენი დადასტურებული ფაქტი არაა.

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ერთნაირი შემადგენლობის ფრაზული განმეორებანი სულ სხვა ხასიათისაა, ლიტურგიკულ იერს ატარებს და ნაციონალური საერო ხალხური მელოდიებით არ იკვებება. თვით ბერძნულ-ბიზანტიური რიტმული პოეზიისა და ჰიმნოგრაფიისათვის დამახასიათებელი რეფრენი ქართულ ჰიმნოგრაფიას, როგორც ჩანს, ადრე უსესხებია. ეს საკითხი სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს. აქ აღვნიშნავთ მხოლოდ შემდეგს: აკად. კ. კეკელიძის გამოკვლევის თანახმად, ქართულ ჰიმნურ ლექსთწყობაში ე. წ. „კანონის“ ტროპარები ატარებენ რეფრენს. განსაკუთრებით ეს ითქმის ანდრია კრიტელის „დიდი კანონის“ შესახებ, რომელშიაც თვითეული ლირიკული ჰიმნი, მიძღვნილი ქრისტეს ადამიანური წამებისადმი, რეფრენით თავდება. ეს მოვლენა ბიზანტიური პოეზიის მემკვიდრეობაა... რეფრენი გვხვდება ბიბლიის ქართულ თარგმანშიაც („გამოსვლათა წიგნში“, „დანიელის წიგნში“...). აკად. კორნ. კეკელიძის ამ დაკვირვებებს ქართული სტროფიკის ისტორიისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვთ.

XVI—XVIII სს. ქართულ პოეზიაში რეფრენი ხშირი მოვლენაა. ასე მაგ., რეფრენი, როგორც მთელი ლექსის ლეიტმოტივი, გამოყენებულია ვახტანგ VI ის მიერ ლექსში „ვაი, რა მწარედ იწოდა ნაწლევნი მარიამისა“. ამგვარივეა რეფრენი „ნაცვლად ჩემთა სიკეთეთა აღმიმართეს საკვდად ჯვარი“ ვახტანგ VI-ის ამავე სათაურის ლექსში. რეფრენს მიმართავს საბაც ლექსში „უცხო“ („ჰქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხვინელია“).

მზამზარეული, გაქვავებული ფორმულა-რეფრენი აქვს გამოყენებული დ. გურამიშვილს ლექსში „აღდგომის ყრმათაგან სამღერალი“, რომლის სამტაეპიანი სტროფის მესამე ტაეპად მეორდება

„ალილუია“... ტავტოლოგიურ რეფრენებს მიმართავს დ. გურამიშვილი ლექსში „თავისი ცოდვის მოგონება“ (რეფრენი: „თუმცა გსურის სულის ცხოვნება...“). ამგვარივეა რეფრენები ლექსებისა „თომავ დავით მეო“, „სიმღერა ქართლ-კახეთის ჯვაროზის სანაცვლოდ სათქმელი“, „სიმღერა ფერაისული...“ „ოდეს დავით გურამის-შვილი ბრუსიაში დატყოვდა“, „ზუბოვკა“, „სულის ამბავი“ და სხვ.

რეფრენს მიმართავს მამუკა ბარათაშვილი ლექსში „ჩერნიშკოის ხმაი“ (მესამე ტაეპი: „ტრფიალო ლამაზო, მეტრფიალა ბაიაშენი“).

სასიმღერო რეფრენის ნიმუშია ბესიკის ლექსის „სტვენს ბულბული“ ოთხტაეპიანი, კომპოზიციურად დამოუკიდებელი მინამღერი:

ვაჲ საბრალოჲ აირა
ხმაჲ დამთვრალოჲ აირა
რასაც მაისობ, ისარს ისობ,
ისაც გიხარის, ჴვაი, რა!

ანალოგიური წყობისაა რეფრენი ოთარ ქობულიშვილის ლექსისა „ჰბრწყინავს მნათი“:

გიქებ თვალებს,
ეშყით მთვრალებს,
ზილფ-დალალებს,
სუნბულ ცალებს,
ვიშ-ვიშ ხალებს!

განსაკუთრებით ხშირია მინამღერები ბესიკის სკოლის პოეტების ლექსებში. სინტაქსურად და თემატიკურად სრული რეფრენები აქვს „ნარგიზოვანი“-ს კრებულში შესულ ლექსებს: „ნარგიზოვანი“ (რეფრენი: „გეხვევი ყელსა, თვალ შვენიერო!“), „მთვარე ვნახე მაკალი“ (რეფრენი: „არ მეჴვიყავ შენთვის ხელი?...“), „ქართლი შვენიერია“ (რეფრენი: „ჰქვიან მას სახელად...“), „მე ვითა ვთქვა შენი ქება“ (რეფრენი: „პირი ნაზისა-ნაზისა...“), „ვიცი მემდურვი, მზევ, რასა“ (სიტყვა „უწყალოვ“) და სხვ.

საერთოდ სრული და არასრული რეფრენებით უმთავრესად მდიდარია ქართული მუხამბაზური ლირიკა. ამ ჟანრში გამოყენებულია აღმოსავლური სტილის მინამღერი, რომელიც ინტონაცი-

ურად ნაკლებ ქართულია და მეტწილად უცხო „ხმებს“ გამოსცემს. ასეთია, კერძოდ, საიათნოვას, დ. თუმანიშვილის და სხვათა რეფრენები.

ხალხურ რეფრენს იყენებს მზეჭაბუკ ორბელიანი ლექსში „ძეობაში თქმული“ (მინამღერი: „მზევ შინ შემოდიო“), თანაც რეფრენი ყოველი ტაეპის ინტონაციურად დამოუკიდებელი გაგრძელებაა, მაგ.:

1. ღვინულ სრასა, უცხოდ მზასა, მზევ შინ შემოდიო,
   ვჰხედავ ღომსა, მზის ნაშობსა „ „
   ვეფხ ნაკუეთით, უსაზომსა, „
   შკვირცხლსა ყრმასა, თვალად კმასა „
   ედემურს მტილს მონაყუანსა, „
   ჰსტვენს ბულბული ამოდ ხმასა, „
   უხშეთ ქნარსა, დასაწყნარსა, „ „
   სადავითოდ მონატანსა. „

გარდამავალი ხანის ლირიკაში, კერძოდ ბატონიშვილების ლექსებში სჭარბობს ე მ ო ც ი უ რ ი შ ე ძ ა ხ ი ლ ი, რომელიც რეფრენს ავტორის სულიერი ვითარების გამომხატველი ფორმის მნიშვნელობას ანიჭებს[29]. ასეთი რეფრენები განსხვავდებიან მუხამბაზური რეფრენებისაგან. ემიგრანტი ბატონიშვილების პოეზიის ღრმად შეფარული ხასიათი ვრცელდება მათი ლექსების ზოგიერთ, სინტაქსურად არასრულ და ინტონაციურად თითქოს-და მიყრუებულ რეფრენებზედაც. ამის ჩინებული მაგალითია დ. ბატონიშვილის რეფრენი „შემთხვევისა გამო სხვისა და სხვისა“ (ლექსში „გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი“). ტიპიურია პირველი ხანა:

1. გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი,
   შემთხვევისა გ ა მ ო ს ხ ვ ი ს ა და ს ხ ვ ი ს ა.
   დავშთომილვარ ასე აწ უნუგეშოდ,
   უბადობის გ ა მ ო ს ხ ვ ი ს ა და ს ხ ვ ი ს ა!

2, 3 და 4 სტროფები იმეორებენ რეფრენს არასრულად („...გამო სხვისა და სხვისა“). ლექსის მთელს ინტონაციას სწორედ ეს განზრახ ბუნდოვანი რეფრენი ანიჭებს თავისებურ ელფერს.

აღსანიშნავია, რომ დ. ბატონიშვილის სტროფის ინტონაციურ

სურათს იმეორებს პეტრე ყარიბი ლექსში „მზე ვნახე მჭმუნვარედ" (ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 287).

შდრ.:

1. მზე ვნახე მჭმუნვარედ, ჟამი მხვდა მწარე,
   ვიქმენ დამწყეველი სვისა და სვისა,
   ამად გლოვა ჩემი ვერღა დავფარე,
   ვსტირ მომდურავი სვისა და სვისა.

რასაკვირველია, ჩვენ მიერ აღწერილი ფორმები არ ამოსწურავენ ქართულ კლასიკურ ლექსში გამოყენებულ რეფრენებს, მაგრამ ძირითად სახეებზე მგონი მივუთითეთ. ქართული მინამღერის საკითხი ღირსია სპეციალური ნარკვევისა და გენეტიკური თვალსაზრისით მისი განხილვა ბევრს რასმე საინტერესოს შესძენდა ქართულ პოეტიკას.

თ ა ვ ი მ ე ხ უ თ ე

დამატება

ს ა ზ ო მ ე ბ ი

(სქემებისა და ვარიაციების აღწერა)

§ 1. **ქართული კლასიკური ლექსის საზომების კლასიფიკაციისათვის.** სასკოლო მეტრიკა სილაბურ-ტონური საზომების დაჯგუფების დროს მიმართავდა უმთავრესად კლასიკურ (ბერძნულ) ლექსთწყობას და ამ უკანასკნელში გავრცელებული მეტრებისა და ტერფების მიხედვით ალაგებდა სულ სხვა ენობრივ სისტემაში აღმოცენებულ რიტმულ ნორმებს. სილაბურ-ტონური საზომებისათვის გამოყენებული იყო ბერძნული სალექსო სქემების მზაჩზარეული სახელწოდებანი და ტაეპის ტერფებად დაყოფის პრინციპი. ასე, მაგალითად, ყურადღება ექცეოდა ტერფების რიცხვს: ერთტერფიან საზომს ეწოდებოდა მ ო ნ ო მ ე ტ რ ი, ორტერფიანებს— დ ი მ ე ტ რ ი, სამტერფიანებს — ტ რ ი მ ე ტ რ ი, ოთხტერფიანებს— ტ ე ტ რ ა მ ე ტ რ ი, ხუთტერფიანებს — პ ე ნ ტ ა მ ე ტ რ ი; ექვსტერფიანი საზომი ბერძნულში უმთავრესად ჰ ე გ ზ ა მ ე ტ რ ი იყო, ხოლო მეტი რაოდენობის მქონე მეტრებს საერთოდ ეწოდებოდა პ ო ლ ი მ ე ტ რ ი. ჩვეულებრივ რვატერფიან ტაეპზე მეტი საზომები იშვიათია.

მრავალრიცხოვან ბერძნული ტერფებიდან სილაბურ ტონურ ლექსთწყობაში პირობითად მიღებულია ხუთი ტერფი — ქორე, იამბი, ამფიბრაქი, ანაპესტი და დაქტილი.

სასკოლო-დოგმატიკური მეტრიკა, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი ჩვენში ს. გორგაძე იყო, ლექსის რიტმის მოვლენებს ტერფების ურთიერთ შენაცვლების („იპოსტასის") ან თვით ტერფთა სახეცვლილების (შეკვეცა-გაერცობის ანუ კათალექტი-

კის) ფონზე განიხილავდა. მაგ., ს. გორგაძე ტაეპში ერთმარცვლიანი სიტყვების ერთად თავმოყრის შემთხვევებს (მაგ., „ტყეს, ღრეს, კლდეს“) განიხილავდა რომელიმე ბერძნული ტერფის (მოყვანილი მაგალითისათვის — მოლოსის ⏑ ⏑ ⏑) მიხედვით. დიდი მიხვედრა არაა საჭირო, რათა შევამჩნიოთ სრულიად ხელოვნური და სქემატური ახსნა მარტივი ფონეტიკური მოვლენისა. მეტრულ სქემაში რიტმის ძიებაზე სამუდამოდ უნდა ავიღოთ ხელი. ჩვენში კი, სამწუხაროდ, ასეთი ძიების კვალი ჯერ კიდევ არსებობს. ქართული ლექსთწყობა ერთხელ და სამუდამოდ უნდა განიტვირთოს დოგმატიკური ვერსიფიკაციის ამგვარი ნომენკლატურისაგან და ამიერიდან ქართული ლექსის ტაეპებში არ უნდა დაეწყოთ ძიება სპონდეების, იამბების, პირიქების, მოლოსის, ანტისპასტის, ეპიტრიტის, ამფიმაკრის, იონიკისა, ტრიბრაქესა და ანტიბაქესი, როგორც ამას ს. გორგაძე ცდილობდა (იხ. მისი მონოგრაფია „ქართული ლექსი“, გვ. 11, 15, 16, 39). ეს სახელწოდებანი არავითარ კანონზომიერ და რეალურ მოვლენებს არ აღნიშნავენ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში საზოგადოდ და ქართულში — კერძოდ (დაწვრილებით ამ საკითხებზე იხ. „შესავალი“ და თავი მეორე, „რიტმი“).

ქართული საზომებისა და მათი სქემების დაჯგუფების დროს მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს ტაეპს, როგორც ლექსის ძირითად და მთლიან აზრობრივ-რიტმულ ერთეულს. ტაეპში სიტყვათა და მახვილთა განლაგების ამა თუ იმ ფორმის დადგენისას კი პირობითად ვიყენებთ მხოლოდ სამ ტერფს: ქორეს, დაქტილსა და მეორე პეონს. არც ერთი სხვა ტერფის შესახებ მსჯელობა ქართული საზომების სქემების დახასიათებისას არ შეიძლება. დოგმატიკურ-სასკოლო მეტრიკა ამიერიდან განვლილ ეტაპად უნდა ჩაითვალოს ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.

საზომების აღწერისა და დაჯგუფებისას აგრეთვე დიდი ყურადღება ექცევა სილაბურ მომენტს: მეტრებს ვაჯგუფებთ მარცვლების რიცხვის მიხედვითაც, რადგან საბოლოოდ უნდა დადგინდეს უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხი: რამდენ მარცვლიან საზომებსა და ტაეპებს იცნობს ქართული კლასიკური ლექსი და როგორია მეტრული აგებულება და რიტმული ვარიაციების შესაძლებლობანი ერთი და იმავე ზომის ტაეპებში. ჩვენი მონოგრაფიის ამ თავში

მეტრების აღწერასთან ერთად ნაჩვენები იქნება ტიპოლოგიური ფორმები რიტმული რხევისა ტაეპში, როგორც მთლიან ექსპირაციულ ნაკადში.

საზომების აღწერისას მხედველობაში გვაქვს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობის ან ქორეული კანონი (მაგ., „ნახეს, | უცხო | მრყმე, | ვინმე..." და ა. შ.), ან დაქტილური (მაგ., „ზაფხული | განახლდა..." და ა. შ.), ან მეორე პეონური (მაგ, „დაეუძლურდი, | მიჯნურთათვის..." და ა. შ.), ან კიდევ— საფეხურებრივ-გარდამავალი ხასიათი ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმების თანაარსებობისა, როცა სქემა ქორესა, დაქტილისა და მეორე პეონის ერთმანეთთან შეხამებას გამოხატავს (ზოგჯერ ქორე და დაქტილია ერთად თავმოყრილი, ან რამდენიმე ქორე და მეორე პეონი, ზოგჯერ კი ყველა ერთად. ნიმუშები იხ. ქვემოთ). არსად არ ვლაპარაკობთ მარცვალთკვეცილობაზე ან ტერფკვეცილობაზე (კათალექტიკა), როგორც რიტმულ მოვლენებზე. კათალექტიკის მომენტი არსებითად ფიქციაა და ჩვენ მხოლოდ სქემის აღწერისას თუ ვეხებით მას და ისიც—იშვიათად. ქართული კლასიკური ლექსის საზომი უნდა დახასიათდეს არა როგორც რომელიმე ბერძნული პროტოტიპის ქართული ვარიაცია, არამედ როგორც მთლიანი აზრობრივი და ინტონაციური ერთეული, რომლის ხელოვნური დაქუცმაცება ცალკეულ ბერძნულ ტერფის შესაბამისად—უაღრესად ძიუღებელი და ყალბი გზაა, რეალურ რიტმულ მოვლენებს იგი სრულიადაც არ გამოხატავს.

დამატებით უნდა აღვნიშნოთ: სილაბურ-ტონური საზომის სქემაში ორმარცვლიანი ტერფის გაერთიანება სამმარცვლიან და ოთხმარცვლიან ტერფებთან თითქოს ანგრევს ტაეპის მეტრული კანონზომიერების სურათს (ე. წ. „ლოგაედები"), რადგან უთანაზომო ნაკვეთების გაერთიანება შეიძლება პროზული აბზაცის ჩარჩოშიც აღმოვაჩინოთ. მაგრამ ქართული ლექსის მეტრის ერთ-ერთი თავისებურებაც იმაშია, რომ იგი სავსებით თავისუფლად აერთიანებს ტაეპში ორ-, სამ-, და ოთხმარცვლიან სიტყვებს („ტერფებს") და ამ კანონს თანმიმდევრული სისტემის სახით იცავს მთელი სტროფის მანძილზე. არსებითად ამავე პრინციპს ემყარება ყველა ე. წ. ქორე-დაქტილური მეტრები და სხვა სახის ლოგაედები არა მარტო ქართულში, არამედ რუსულ და სხვა ევროპულ ენებში.

სალექსო ტაეპში ან მეტრში სილაბურად უთანაზომო სიტყვების თანაარსებობა ხშირად სიმეტრიულად და კანონზომიერადაა განხორციელებული. ამ მოვლენასთან საერთო არაფერი აქვს პროზული აბზაცისათვის დამახასიათებელ რიტმული ფორმების თავისუფალ წყობას.

ამ წინასწარი შენიშვნების შემდეგ გადავდივართ საზომების აღწერასა და კლასიფიკაციაზე.

A. უძველესი და კლასიკური პერიოდის ქართული ლექსის საზომები

§ 2. **თორმეტმარცვლიანი საზომები** ერთ-ერთი უძველესი საზომია ქართული კლასიკური ლექსისა, კერძოდ ქართული იამბიკოებისა. რითმიანი თორმეტმარცვლიანი ლექსი გვხვდება მეთერთმეტე საუკუნიდან, ხოლო ურითმო გაცილებით ადრე. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ თორმეტმარცვლიანი საზომის ტაეპი დამოწმებულია ერთ-ერთ უძველეს ძეგლში ქართულ ლიტერატურისა „ლაკონიკესი დემოდესი პირველი იგავი“ [1]. საბოლოოდ იგი კანონდება ქართულ ჰიმნოგრაფიაში, კერძოდ იამბიკოებში, სადაც აღნიშნული საზომი ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრის მიბაძვითაა შექმნილი, მაგრამ ასიმილირებულია ქართული პროსოდიის შესაბამისად (იამბების ნაცვლად ქართულში ქორეები და დაქტილებია, ხოლო ცეზურა უცვლელია უმთავრესად მეხუთე მარცვლის შემდეგ) [2]

მეტრული აგებულების მხრივ 12-მარცვლიანი საზომი წმინდა სახით გვხვდება უმთავრესად რითმიან იამბიკოებში. ურითმო და რითმიან იამბიკოებში მეტრს დაქტილური კლაუზულა აქვს. მაგ.:

გამობრწყინდა დღე // თჯით მნათობი ნათელი
— ⏑ — ⏑ ⏑ // ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ (მიქელ მოდრეკილი).
2 3 4 3

რითმიან იამბიკოებში:

ქალწულო მიკსენ // ბორენა ჰირმრავალი (ბორენა).
— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

შდრ.:

დქდა, ქალწული, // შეენირი შრომანი (დემეტრე მეფე).
— ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

რითმიან იამბიკოებში უცვლელია მხოლოდ ცეზურა და სარითმო კლაუზულა. ტაეპის შიგნით სიტყვების განლაგება და აქცენტური რიგი კი ცვალებადია და ძირითადად შემდეგი სქემებით გამოიხატება:

ა. ˈ⏑ ˈ⏑⏑ // ˈ⏑⏑ˈ⏑ˈ⏑⏑
2 3 3 2 3

ბ. ˈ⏑ ˈ⏑⏑ // ⏑ˈ⏑⏑ˈ⏑⏑
2 3 4 3

გ. ˈ⏑⏑ ˈ⏑ // ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑⏑
3 2 2 2 3

დ. ˈ⏑ ˈ⏑⏑ // ˈ⏑ˈ⏑ ˈ⏑⏑
2 3 2 2 3

ე. ˈ⏑⏑ ˈ⏑ // ⏑ˈ⏑⏑ ˈ⏑⏑
3 2 4 3

ამრიგად, მეტრული სქემის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ რითმიან იამბიკოებში ვხვდებით ქართული ლექსის სამივე ტერფის—ქორესა, დაქტილისა და მეორე პეონის—ერთად გამოყენების პრინციპს, ე. ი ტაეპში ორ., სამ და ოთხმარცვლიანი სიტყვების (ან პროკლიტიკიანი თუ ენკლიტიკიანი სიტყვიერი ჯგუფების) სისტემურ და თანმიმდევრულ განლაგებას.

იამბიკური სტროფების დაწერილებითი დახასიათება კი იხ. ზემოთ (თავი „სტროფი“, §§ 3 და 4).

§ 3. **თექვსმეტმარცვლიანი საზომები.** თექვსმეტმარცვლიანი საზომი ერთ-ერთი ძირითადი მეტრია ქართული კლასიკური ლექსისა XI—XVIII საუკუნეებში; თანაც იგი უძველეს საზომად უნდა ჩაითვალოს საერთოდ ქართულ პოეზიაში, თუმცა ლიტერატურულად დამოწმებულია შედარებით გვიანდელ ძეგლებში. ურითმო ცალკე ტაეპების სახით ეს საზომი მოიპოვება ჯერ კიდევ ქართულ ჰიმნოგრაფიაში[3] და ეფრემ მცირის მიერ თარგმნილ ტაეპში ჰომეროსიდან. აი ეს უკანასკნელიც:

ბარბით მცეხელობს პირმშო-შობ // ვერ+მეცნიერი შრბისად[4]
ˈ⏑ ˈ⏑⏑ ˈ⏑⏑ // ˈ⏑ˈ⏑⏑ˈ⏑⏑
2 3 3 2 3 3

როგორც მკითხველი ხედავს, თარგმანი მეტრული აგებულების მხრივ ე. წ. დაბალი შაირია და დღემდე ცნობილ ურითმო თექვსმეტმარცვლიან საზომთა შორის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს.

რითმიანი თექვსმეტმარცვლიანი საზომის ლიტერატურული კანონიზაციაც აგრეთვე X—XII საუკუნეთა მანძილზეა სავარაუდებელი, ყოველ შემთხვევაში ჩვენამდე მოღწეული ძეგლებისა და დღემდე აღნუსხული მაგალითების საფუძველზე. მაგ., სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ლეონტი მროველთან მოიპოვება სპარსულიდან თარგმნილი ციტატა, 16-მარცვლიანი და რითმიანი ორტაეპედის—„დაბალი შაირი“-ს სახისა:

რომელმან შეჰკრა ჯაჭვითა // ბევრასფი გველთა უფალი,
(ტ) დააბა მთასა რაჲსა ზედა, // რომელ არს კაცთ შეუვალი[5].

მეტრის თვალსაზრისით ამ ორტაეპედში უმთავრესად სარითმო კლაუზულაა მოწესრიგებული („უფალი-შეუვალი“), მაგრამ მკაცრი ცეზურა და ტაეპის შიგნით სიტყვების განლაგება სწორი აქცენტუაციით—შემთხვევითია და ბოლომდე გაუფორმებელი.

ნაკლულრითმიანი 16-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი ფილიპეს ორიგინალური აკროსტიხი „ბეთლემის საგალობელი“. ამ ლექსის სარითმო კლაუზულა მოუწესრიგებელია (რითმები ქალწულო მშობელო დედოფალო დიდებულო სანატრელო უბიწოო და ა. შ.), მიუხედავად ამისა, იგი მაინც წარმოადგენს ცდას ტაეპში მეტრის შეგნებული შენარჩუნებისა. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი ტაეპის სტრუქტურული სიზუსტე (მთავარი ცეზურა 8 მარცვლის შემდეგ). მაგ., პირველივე სტრიქონი:

ფესუთა მბთგან ოქრრვანთა // შემკული ხარ შენ ქალწულო
' ⏑ ' ⏑ ⏑ ' ⏑ ⏑ // ' ⏑ ⏑ ' ⏑ ' ⏑ ⏑
2 3 3 // 3 2 3

ამგვარი საზომი კლაუზულის მხრივაც საესებით იხვეწება ჩახრუხაძესთან, არსენ იყალთოელთან, „ისტორია და აზმანში“ და, ბოლოს, კლასიკურ სრულყოფილობას აღწევს „ვეფხისტყაოსანში“. მოგვყავს ნიმუშები:

ა. რას ნაჰპრმაგეეს მეფენი // თრრმეტნი პურად ჩამესხნეს
(არსენ იყალთოელი, „დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია“).

ბ. თულთალი მრლისცველმან // სფერა შესახა შამშისი
(„ისტორია და აზმანი...“ 140).

გ. გვრან შენებრთა ძებნანი, // რკინისა კამლთა შესხმანი
(ჩახრუხაძე).

16-მარცლიანი საზომის ეს სახე („დაბალი შაირი“), როგორც ჩანს, უფრო ძველია (ჰიმნოგრაფები, ლეონტი მროველი, ეფრემ მცირე, არსენ იყალთოელი...), ვიდრე მეორე სახე იმავე საზომისა— ე. წ. „მაღალი შაირი“, რომელიც პირველად ჩახრუხაძესთან გვხვდება „დაბალ შაირთან“ ერთად. მაგ.:

მისთვის ქნარი რა+არს ქნარი // არსით მთქნარი უჩი:ნარი
2 2 2 2 2 2 2 2

„დაბალი შაირი“ ქორე-დაქტილური ლოგაედია, „მაღალი შაირი“ კი—ქორეული (ან მეორე პეონური) პოლიმეტრი.

ამრიგად, 16-მარცლიანი საზომის ორივე ფორმა ერთად პირველად ჩახრუხაძესთანაა დამოწმებული. „ვეფხისტყაოსანში“ კი ისინი უმაღლეს სრულყოფილობას აღწევენ. მაგ.: „დაბალი შაირი“:

ხელთა ნაპედი მათრახი // ჰქრონდა უსხოსი მკლავისა.
2 3 3 2 3 3

ეს არის ქორე-დაქტილური ლოგაედის პირველი სახე, რომელშიაც ხშირია შემთხვევები ქორეს ადგილას დაქტილის გადმოსმისა და პირიქით (დასაწყისში, ცეზურის წინ და ცეზურის შემდეგ, ოღონდ კლაუზულა მუდამ უცვლელია, ე. ი. დაქტილურია). შდრ.:

რომელმან შექმნა სამყარო // ძალითა მით ძლი ერითა.
3 2 3 3 2 3

ან:

სოფლისა მნათი მნათობი // მზისაცა დასთა დასული.
3 2 3 3 2 3

მთვარესა მცხრალსა ვარსკვლავმან // ვითამცა ჰკადრა
მტერობა.
3 2 3 3 2 3

„ვეფხისტყაოსანში“ მაღალი შაირიც ასევე მდიდარია რიტმული ვარიაციებით. საზომი ქორეული ან მეორე პეონური პოლიმეტრია და კლაუზულა მუდამ ქორეული აქვს. მაგ., მეორე პეონური:

ავთანდილცა დაჰმორჩილდა // საუბარი გარდაწყვიდეს
⏑ ˈ ⏑ — ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑⏑⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑
4 4 4 4

ქორეული:

რგი სხვაა, სიძვა სხვაა // შუა უზის დიდი მზღვარი.
ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ // ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ ⏑
2 2 2 2 // 2 2 2 3

მაღალი შაირით დაწერილ სტროფებში აქცენტუაციის არც ერთი ეს სახე უცვლელად არ სწვდება ყველა ტაეპს სტროფში: მეორე პეონი ხშირად გადადის ქორეებში („დიქორეში“), ხოლო ეს უკანასკნელი—მეორე პეონში. მაგ.:

დაეუძლურდი, მიჯნურთათვის // კვლა წამალი არსით არი
(მეორე პეონი) (მეორე პეონი) (მეორე პეონი) (ორი ქორე)
ანუ მრმცეს განკურნება // ანუ მიწა მე სამარი
(ორი ქორე) (მეორე პეონი) (ორი ქორე) (ორი ქორე)

მთელს სტროფში:

ანუ არის ბრძენი ვინმე // მაღალი და მაღლად მხედი,
არცა ჭირი ჭირად უჩანს // არცა ლხინი ზედა-ზედი
ვით ზღაპარი ასე ესმის // უბედობა თუნდა ბედი,
სხვაგან არის, სხვაგან ფრინავს // გონება უძს ვითა მტრედი.

ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ // ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ 2222//422
ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ // ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ 2222//2222
⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ // ⏑ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ 422//422
ˈ⏑ˈ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ // ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑ 2222//422

მთლიანად ორივე სახეობა „მაღალი შაირისა“ უნდა დაბასიათდეს, როგორც ქორეული მეტრი, რადგან იმ შემთხვევაშიაც, როცა

სტროფში მეორე პაონი სჭარბობს, ტაეპების კადენცია უცვლელია, ე. ი. ქორეულია (სარითმო კლაუზულაში ოთხმარცვლიან სიტყვებსაც მახვილი ბოლოდან მეორე მარცვალზე მოუდის).

16-მარცვლიანი საზომი განუსაზღვრელად მდიდარია რიტმული ვარიაციებით და ზემოთ აღნიშნული სახეებით იგი ოდნავადაც არ ამოიწურება[6]. ამ მეტრის გენეტიკური საკითხების შესახებ კი არსებობს სპეციალური ლიტერატურა, რომლის მიმოხილვა იხ. წინამდებარე მონოგრაფიის პირველ გამოცემაში[7].

§ 4. ოცმარცვლიანი საზომები. კლასიკური პერიოდის ქართულ საერო ლიტერატურაში 12- და 16-მარცვლიან საზომებთან ერთად გავრცელებული მეტრი იყო 20-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური „ლოგაედი"—ე. წ. „შავთელური" და „ჩახრუხაული". იგი შედგება ორი თანაბარზომიერი (10-მარცვლიანი) ნახევარტაეპისაგან და იზომეტრული სტროფის ყველაზე გრძელი საზომია ქართულ პოეზიაში.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში აღნიშნულია, რომ ურითმო ოცმარცვლიანი საზომი დამოწმებულია ჯერ კიდევ ეფრემ მცირეს „ელინთა მეზღაპრეობაში", სადაც მოიპოვება „ილიადის" ერთ-ერთი ტაეპი-ჰეგზამეტრის თარგმანი 20-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედით. აი ისიც:

„ამას ვისიმე დგომაჲ ცხენისაჲ // სასმენელ იქმნა ბაგათა ზედა"[8].

აღსანიშნავია აგრეთვე ანალოგიური საზომით შესრულებული თარგმანი იმავე ჰომეროსიდან ერთ-ერთ ძველ სალიტერატურო ძეგლში („პროკოპის მარტვილობა"):

„არა კეთილ არს მრავალ უფლებაჲ, // ერთ უფალნ იყავნ და ერთ მეუფეჲ"[9].

ზოგი მკვლევარი 20-მარცვლიან საზომებს უკავშირებს პოეტ ბისტიკას სახელს (მომდინარეობს საეერსიფიკაციო ტერმინიდან „ბისტიკაური")[10]. ოცმარცვლიანია შავთელისა და ჩახრუხაძის სალექსო საზომებიც. ამ პოეტების მეტრებისა და ბისტიკაურის ურთიერთმიმართების შესახებ პ. ინგოროყვა წერს: „ბისტიკაურის ფორმაში მხოლოდ გარეგანი რითმა იხმარება და მისი მეტრული წყობა და რითმების განრიგება ასეთია (არაბული ციფრები აღნიშნავს მუხლთა მარცვლებს, რომაული ასოები რითმას):

5+5+5+5+5 a
5+5+5+5+5 a

მაგალითად:

„ნარდიონს თმანი // მხარზედ გარდეგდო, // ღვინოს გაეხსნა // ნარგისთა ყური,
ბულბულსა ხმასა // ვეღარ ისმენდა, // ასე შესვლოდა // აშიკთა შური".

შავთელის ფორმა იგივეა რაც „ბისტიკაური", იმავე ოცმარცვლოვან საზომს შეიცავს, მხოლოდ ორ მუხლში ემატება შინაგანი რითმები:

5a + 5a + 5 + 5 b
5c + 5c + 5 + 5 b

მაგალითად:

„მზრდელ არს მონათა, // ზეცით მონათა // იქლისის მზემან // ზედ ლომთა ჯდომით
ტომნი და ერნი, // ყრმანი და ბერნი, // ადიდებდიან // შვებით და ხლდომით".

ჩახრუხაისძის ფორმა იგივეა რაც შავთელისა, იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ რითმების წყობა აქ კიდევ უფრო გართულებულია: ჩახრუხაულში დაცულია შინაგანი რითმები შავთელურის მსგავსად, ხოლო გარეგანი რითმა, რომელიც შავთელის ლექსში ოთხი ტაეპით (ერთი სტროფით) იფარგლება, ჩახრუხაულში თავიდან ბოლომდე გასდევს მთელი ლექსის მანძილზე. ამრიგად, როგორც ვხედავთ „ბისტიკაური" წარმოადგენს კლასიკური ქართული სალექსო ფორმის პროტოტიპს. ფორმა ბისტიკაურისა გამოუყენებიათ და განუვითარებიათ შავთელსა და ჩახრუხაძეს. აქ ჩვენ გვაქვს შემდეგი აღმავალი საფეხურები: პირველ სახეს წარმოადგენს „ბისტიკაური", მისი შემდეგი განვითარებაა შავთელის ლექსის ფორმა, ხოლო უმაღლესი სახეა „ჩახრუხაული" [11].

20-მარცვლიანი საზომების ასეთი დახასიათება სწორია (მათი სილაბური შემადგენლობისა და ტაეპსა და სტროფში რითმათა განრიგების სისტემის მხრივ); სხვა მეტრულ ნიშნებზე კი იგი არ მიუთითებს.

20-მარცვლიანი საზომები („ბისტიკაური", „შავთელური" და „ჩახრუხაული") მხოლოდ და მხოლოდ ქორე-დაქტილუ-

რი „ლოგაედებია“. ისინი ორნახევარტაეპებად იყოფიან მთავარი ცეზურით 10 მარცვლის შემდეგ. კლაუზულა ქორეული ან დაქტილური აქვთ. მაგ.:

დაქტილური კლაუზულის მქონე „შავთელური“:

შემოკრბით ძენო, აოენელთ ძენო // დავითს ვაქებდეთ
მეფედ ცხებულსა
კრიტს, ალაბს, მაღრიბს, ეგვიპტელს, მაშრიყს,//ჩინ მაჩინეთსა
თარშის ქებულსა.

შდრ.: ჩახრუხაძე:

არისტოტელი, ბრძენთა ტომელი, // თუ არ რას შესძლებს
ენა ძლიერსა?
ათინას თქმულა, სიღრმით დანთქმულა, // ვერავინ სრულყოფს /
მას მეცნიერსა.

ქორეული კლაუზულის მქონე „შავთელური“:

გვირგვინოსანსა, პორფიროსანსა // უკადების პყრობა / სკიპტრისა კელსა,
ჟამი დილისა განასდილისა // გაბრწყინვებულ ჰყოფს წყვდიადსა ბნელსა.

შდრ. ჩახრუხაძე:

ფილასოფოსნი, დაწყებად მყოფნი, // გონება ვრცელნი,
რიტორთა წვევად,
ელენთა შვილნი, ელადს სწავლილნი, // ენა მზეობდეს სიტყვათა რჩევად.

საზომის თვითეულ ხუთეულს (მუხლს) ქორესა და დაქტილის ურთიერთმონაცვლეობის განუზომელი მრავალფეროვნება ახასიათებს, რომლის აღნუსხვა არსებითად მეტრის ანალიზს ახალს არაფერს შესძენდა. რითმების მხრივ ამ საზომების აღწერა კი იხ. ზემოთ (თავში „რითმა“).

B. აღორძინებისა და ე. წ. გარდამავალი ხანის ქართული ლექსის საზომები

§ 5. **ოთხმარცვლიანი და ხუთმარცვლიანი საზომები.** ოთხმარცვლიანი მეტრი ქართულ ლექსში გვხვდება ძხოლოდ ცალკეული სტროფების ან რეფრენების სახით. იგი მხოლოდ ორ ქორეს წარ-

მოადგენს. შდრ. XVIII საუკუნის ანონიმი პოეტის ქალამბური სულხან-საბაზე:

ვირყავ ბერად
მჯობდენ ვერად
ვირქმენ ბერად
ვიმსგავსე+რად?
' ⏑ ' ⏑

შდრ. ოთარ ქობულიშვილის ლექსის—„ჰრწყინავს მნათი"—რეფრენი:

გრქებ თვალებს
ეშყით მთვრალებს და ა. შ.

ოთხმარცვლიანი მეტრები, როგორც მთელი ლექსის საზომები, ქართულ კლასიკურ პოეზიაში არ მოიპოვება.

ხუთმარცვლიანი საზომი ქართულში უეჭველად ქორედაქტილური ან დაქტილ-ქორეული ლოგაედია (2 × 3 ან 3 × 2). მას ჩვეულებრივ მიიჩნევენ ოცმარცვლიანი საზომის მეოთხედ წევრად, „დიპოდიად" ან—ქართული საეერსიფიკაციო ტერმინით—„მუხლად". მაგრამ ხშირად პარალელური ხუთმარცვლიანი ტაეპები, რომლებიც სტროფში ერთი რითმით არიან გაერთიანებული, დამოუკიდებელი საზომის უფლებებს იძენენ. ამიტომ ისინი განხილული უნდა იქნან როგორც დამოუკიდებელი მეტრებიც. ჯერ კიდევ დ. გურამიშვილის პოემაში „ესე მხიარული ზაფხული" ხუთმარცვლიანი ტაეპები ცალკეა გამოყოფილი. მაგ.:

3_2 შემაძლებინე ' ⏑ ' ⏑ ⏑
2_8 შენ+მომაშველე 2 3
33_2 ფერად-ფერადი

და ა. შ.

ბესიკის ოდაში „სამძიმარი" კენტი ტაეპები ხშირად 5-მარცვლიანია. მაგ.:

მეწყენეს ხსენებად
' ⏑ ' ⏑ ⏑

მისივე ლექსში „სვისადმი":

გარე გამტყორცნა
შრას გამაცოცნა.
' ⏑ ' ⏑ ⏑

შდრ. ნ. ბარათაშვილი

ხმით მშვენიერით
ტკბილის სრმღერით („თ. ეკ. ჭ-ძის ქალს"...)

მოტანილი ნიმუშები ჭორე-დაქტილური ტაეპებია. დაქტილ-ჭორეული ტაეპები კი იხ. ბესიკის იმავე „სამძიმარში". მაგ.:

გამოჩნდა კაცო
' ⏑ – – ' ⏑
3 2

შდრ.:

მრგუშორდი სულსა
აღნაგ შემკულსა („მოგუშორდი სულსა").
'⏑ – – ' ⏑

ბესიკის ლექსის „დედოფალს ანაზედ" სტროფების 1 და 2 ტაეპები ამ საზომითაა დაწერილი, აგრეთვე დ. თუმანიშვილის 5-სტროფიანი ლექსის „ვასეთ მიარემის ხმაზედ" მესამე სტროფის 3—7 ტაეპები.

საერთოდ, XVIII საუკუნემდე ხუთმარცვლიანი ტაეპები იშვიათია. მკაფიო მეტრული პროფილის მქონეა ეს საზომი თეიმურაზ ბატონიშვილთან. აი ტაეპები მისი ორი ლექსიდან: ა. „ოთხტაეპიანი წყობილი" და ბ. „წყობილი":

ა. 1—2 შევარდნის თვალთა
და ბაგე ლალთა

ბ. 3—4 აწ+ესდენ კმა+არს
სათქმელი სხვა+არს

მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ამ საზომს მიმართავს ალ. ჭავჭავაძე[12].

§ 6. **ექვს- და შვიდმარცვლიანი საზომები.** ქართულ კლასიკურ ლექსში ექვსმარცვლიანი საზომების სქემები შეადგენენ:

ა. ორ დაქტილს (3 // 3):

მაგ.

მრმეც მე შეტყობა,
კარგ სიტყვით შეწყობა (გურამ., „წიგნი დ. წიგნი ესე...").
' ⏑ – – ' ⏑ –

შდრ.: ვიწყო მე გალობა
მიყოს მე წყალობა (გურ., „მესამე დავითის შესხმა“).

შდრ.:

ზაფხული გაბახლდა
საცმელი თბნ ახლდა (მისივე)[13].

ბ. სამ ქორეს (2 // 2 // 2):

მაგ.:

მზე ვინ შემო დიო (ხალხური. რეფრენი მზეპაბუკ ორბელიანის ლექსისა)[14].

2 2 2

ექვსმარცვლიანი საზომის რიტმული ვარიაციების სხვა შესაძლებლობანი (მაგ. 4//2 ან 2//4) ქართულ ლექსს XIX საუკუნემდე არ გამოუყენებია.

შვიდმარცვლიანები ქართულ კლასიკურ ლექსში გვხვდება როგორც:

ა. მეორე პეონი და დაქტილი (4 // 3):
და სუმბულს ის ევარდა (ბესიკი, „იადონს ის ევარდა“).

4 3

შდრ. მისივე:

ვაჲ საბრალო პირა

ამავე სქემას ვარაუდობს კ. დოდაშვილიც აღნიშნული ტაეპებისათვის[15].

ბ. ორი ქორე და დაქტილი (2 // 2 // 3):
გიშრობს შვრლდის მრზიდვით (ბესიკი. სადაო „ბაიათი“).

2 2 3

შდრ.:

სახედ მრმცა მანათა (დ. თუმ.).
მთვარე ვნახე მავალი („ნარგიზოვანი“).
შევკრბეთ ერი ყოველი
ვაქოთ სექტი : ცხრველი (მირიან ბატონიშვილი).

გ. დაქტილი და მეორე პეონი (3 // 4).

ნეტავ რა დაგიშავე
წაბველ სხვა შეიყვარე (შამში-მელქო).
'⏑ ⏑ ⏑'⏑ ⏑
3 4

თეორიულად დასაშვებია და პრაქტიკულად განსახორციელებელიც — ოღონდ ქართულ ლექსში XIX საუკუნემდე ერთხელაც არ გვხვდება — კომბინაციები : დ. ქორე + დაქტილი + ქორე (232); ე. დაქტილი + ქორე + დაქტილი (323); ვ. მეორე პეონი + დაქტილი (4 // 3).

§ 7. **რვამარცვლიანი საზომები** ერთ-ერთი ძალზე გავრცელებული მეტრია ქართულ პოეზიაში. XIX საუკუნემდე ეს საზომი გვხვდება უმთავრესად 16-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედისა და ქორეულ-პეონური „პოლიმეტრის" (მაღალი და დაბალი შაირის) ნახევარტაეპის სახით, მაგრამ ზოგჯერ დამოუკიდებელი საზომის ნიშნებითაა აღჭურვილი (რითმა, ინტონაციური დამოუკიდებლობა და სხვ.).

ცნობილია 8-მარცვლიანი საზომის შემდეგი სახეები:

ა. ოთხი ქორე (2222):

გრძენმა მითხრა სიტყვა ჰირად
ეგრე ბაღი ვნახე ძვირად („ქილილა და დამ.", „რეული").
'⏑ '⏑ '⏑ '⏑
2 2 2 2

შდრ.:

ენა მარჯვე, ენა ტკბილი (იქვე, 415. „წყობილი").
გულთა ყრასა, მიწა ყრასა (მამუკა ბარ., „რუსული ხმები").
პაპის პაპა, ბებიანი
მამის მამა, დედის დედა (გურ.).
კმარა, კმარა ნუღარ სცრდავ (მისივე „ჲა. რეული").
სწავლის ძირი მწარე არის („).
ეტყვის ვარდო შენი სახე
რდეს ვნახე მექმნა მახე (ბესიკი „დედოფალს ანაზედ").
ნაზი ქცევით მისი გრძნობა (მისივე. „უწყლავსა ჰირსა...").
თვალნი ჩემნი ისრეე ირწყვის (ქეთ. ბატ., „ანბანთ ქება").

აღმულ სრასა, უცხოდ მზასა (მზეშაბუკ ორბ., „ძეობაში თქმული“).
ბაგე ვარდი ახლად შლილი (მირიან ბატ., „ოდეს გნახე“).
ტუჩა, მელის კუდის რიკო

უნდა ბეგრის ღრმი ჭწრკო (სოლ. ლეონიძე „ნიკო დადიანს“).
გრხმობ სულნელ, წალკოტ ბაღად (ოთარ ქობულიშ., „ნუ სტირ“...) და სხვ.

ბ. ორი მეორე პეონი (4 // 4):
სიგლახაკე წარმრჩინა („ქილ. და დამ.“, „წყობილი“-ს 1 ტაეპი. გვ. 439).

⏑ ˈ⏑ ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑
4 4

შდრ.:

რას ვადარო მზე სადარო (მამუკა ბარ., „რუსული ხმები“).
მხნე ახოვან ქველ დიდებულ (იაკობ შემოქმედელი, „ქება არჩილისა“).
დაჰქრქლვიდის და სთრთრლვიდის (ბესიკი, „რუხის ბრძოლა“).
ხელმწიფა+წიგნს იწერება (ოთარ ქობულ., „ნუ სტირ...“) და სხვ.

შდრ. ნ. ბარათაშვილი:

თუ ვერ მცნობდი რას მეტყოდი.

ან:

რად შემიპყარ მე გლახ გული
უმანკო და უზრუნველი („ქეთევან“, 6).

გ. მეორე პეონი და ორი ქორე (422):

ინახევდა ჯრმშედ ჯარსა
შიშ-იმედთა შესა : ჯარსა („ქილ. და დამ.“ გვ. 432: „წყობილი“).

⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ˈ⏑
4 2 2

შდრ.:

ძლივ გავზარდე დიდი ჭირით (გურამიშ.).
მას მივანდევ თავი ჩემი (დ. ბატონ., „სოფლისაგან განაწირი...“).

მე მრბრძანე მალე, მალე
ნუ დახვალო გარე, გარე (შაᲩში).

და სხვ.

დ. ორი ქორე და მეორე პეონი (224):

სულხან-საბა ორბელის ძე
სრბრძნით აღხდა ორბების ზე (ანონიმი. XVIII ს.).
| ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑
2 2 4

შდრ.:

ცხენი მარტო მორბენალი (დ. გურ.).
კმარის მისგან დაგებული
მრლად მრდის ნაკადული
რდენ ნახონ პკურებული (ქეთ. ბაჯ., „ანბანთქება ფისტი-
კაური“) და ა. შ.

ე. დაქტილი+ქორე+დაქტილი (323):

კრზაკმა უთხრა დედასა („ქილ. და დამ.“, „რვეული“, გვ. 46).
| ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑
3 2 3

შდრ.:

მთვარემან მზე მოაწვია
კრონოსთან დრა აწვია (იქვე, გვ. 212. „ლექსი“).
წყევა მაქვს საკურველისა (მამუკა ბარ. „მოკლე შეწყობილი“).
მრმხედე შენთვის მტირალსა
უწყალოდ განა წირალსა („ნარგიზოვანი“, — „ვიცი მემ-
დურვი“...).
მრფიცავს შენი სახელი
სულო თუ ხელი გახელი (იქვე „მიფიცავს“).
დასრულდა ჩემი ჭირები
ფერად და ფერად ხშირები (იქვე).
ყაბართოს იყო ერთი მზე (მარიამი, „მეფის ირაკლის ძის...“).
წარმოსთქვა მისი მშვენება (იქვე).
მთრებად ნაზი კასია
კინამო კეკელ კასია (მარიამ ბატ. „აფროდიტო აღმობრ-
წყინდი“).

ცეცხლშია დასა : ხრუკია (მისივე, „დავით რექტორს").
გშუენიან ინდის ხალები
მჭურეტელთა შეჰა : შალები (მირიან ბატ., „ოდეს გნახე"...)
და სხვ.

შდრ. ნ. ბარათაშვილი:

ზვირთები მრდუ : დუნებენ
ჰალები ბუჩქნა : რეობენ („ქეთევან", 1).

ვ. ორი დაქტილი+ქორე (332)

ნუ ჰსტირ სა ყვარელო მრვალ (თამაზ ქობულიშ. „ნუ სტირ"... რეფრენი).

ˈ⏑ ⏑	ˈ⏑ ⏑	ˈ⏑
3	3	2

და ბისთ.

რვამარცვლიან საზომებს შორის ქართულ ლექსში ყველაზე ხშირად გამოყენებულია ე. წ. დაბალი შაირის ნახევარტაეპი (სქემით 2 // 3 // 3 ან 3 // 2 // 3). ხშირად მიმართავს მას გურამიშვილი (მაგ., „თქმულა სიბრძნესთან სიგიჟე // ვითა ცოცხალთან მკვდარია" ან „საეარგონია მგონია // ეს სიტყვა გასაგონია"). მთლიანად ამ საზომითაა დაწერილი „დავითიანის" უმეტესი ნაწილი, ბესიკის რამდენიმე ლექსი, „ნარგიზოვანის" რკალში შესული ლირიკული პიესები, ქართველი პოეტი ქალებისა და გარდამავალი ხანის ლირიკოსთა მთელი რიგი ლექსები. ჩამოთვლილ ავტორებთან ინტონაციურ სიახლეს ეს საზომები იშვიათად შეიცავს. ტიპიურია ამ საზომით დაწერილი სტროფი XVIII ს. ანონიმი პოეტისა სულხან-საბა ორბელიანზე:

სიბრძნის / წყაროს ხარ / მდინარე // 2 3 3
უფასოდ / ასვამ / ყრველთა, 3 2 3
მცირე რამ / ცვარი / გვაპკურე // 3 2 3
ჩვენ სიტკბ : ობით / მთხრველთა. 2 3 3

სტროფი ინტერვალრითმიანია.

§ 8. **ცხრამარცვლიანი საზომები** ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათია. რამდენიმე ტაეპი დაწერილია შემდეგი წყობით:

ა. საბი დაქტილი (3 3 3):

წუთი ანაზდისა მყოფელი (გურ., „თავისი ცოდვის მოგონება").

3 3 3

ბ. ქორე+დაქტილი+მეორე პეონი (2 3 4):

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩრნარე (ბესიკი, „ცრემლთა მდინარე").

2 3 4

შდრ.:

ესე ხელება მომენება (დ. ბატონ., „ესე ხელება").

გ. მეორე პეონი+დაქტილი+ქორე (432):

გიხაროდესთ ანგელოსთ დასნო
და წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო! (გურ., „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა").

4 3 2

შდრ.:

დედოფალი მეუფის დედა (იქვე).

დ. მეორე პეონი+ქორე+დაქტილი (423):

დედოფალი ღვთისა მშობელი
მოწყალების კართ არ მუშობელი (დ. გურ., იქვე).

4 2 3

ე. ორი ქორე+დაქტილი+ქორე (2232):

ქვეყნით ზეცად ალმოვალს თქვენდა (იქვე).
ცრდვა ჩვენი შესცვალოს მაღლად („).

§ 9. ათმარცვლიანი საზომები უმთავრესად ოცმარცვლიანი ქორე-დაქტილური ლოგაედის ნახევარტაეპის სახითაა გავრცელებული ქართულ ლექსში. აღორძინების პოეტებს შორის შაეთელური და ჩახრუხაული ოცმარცვლიანი და მინაგან რითმიანი ლოგაედის ნახევარი (10-მარცვლიანი) ტაეპი აღადგინეს — პირველად თეიმურაზ I-მა, შემდეგ კი, თეიმურაზის გავლენით, არჩილმა, ეახტანგ VI და სხვებმა. ამგვარი საზომით დაწერილი სტროფები უმთავ-

რესად 8-ტაეპიანია და ინტერვალრითმიანი (იხ. „სტროფი“, § 6), ე. ი. 20-მარცვლიანი საზომის მქონე ტაეპი ორ ტაეპედის სახეს ღებულობს. მაგ.:

ღვთისათვის რამე, ნათლად, არ ღამე // 3 2 3 2
უღრმესსა რასმე თქვენად მრთხრობად 3 2 2 3
(თეიმურაზ I: „შვიდთა კრებათათვის“).

არჩილს ამ საზომით აქვს დაწერილი თავისი „მეფეთა საქებელნი“ (სტროფები 2—7, 35—53, 55—92) და „ანბანთქება“ (9 სტროფი 8-ტაეპიანი).

ვახტანგ VI კი ლექსში „ვაი სიკვდილო“ (18-ტაეპიანი) აღნიშნულ საზომს იყენებს რეფრენშიაც. მაგ.:

რა დავიბადე, სრფლით ვიბადე // [ვაი სიკვდილო, მწარე სიკვდილო]
მეგონა რამე, სრფლისა რამე //

თანდათან 10-მარცვლიანი საზომი დამოუკიდებელ ინტონაციურ თვისებებს იძენს. ასე მაგ., 10-მარცვლიანი საზომის სტროფები უინტერვალო რითმიანი ტაეპებითაც იწერება (a a a a...), ხოლო წყვილად ტაეპებში—პარალელური რითმებითაც (a a, b b...), რაც 10-მარცვლიან მეტრს დამოუკიდებელი საზომის მნიშვნელობას ანიჭებს.

ათმარცვლიანი ტაეპები ხშირია სულხან-საბას „ქილილა და დამანა“-ში. მაგ.,

ადეგ+და მრდი, მალიად მსრბრდი (გვ. 98. „ტაეპი“).
| ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑
3 2 3 2

პარალელური რითმებით:

დრდსა, მაღალსა, ნათელსა მზესა
მცირე ღრუბელი შეუცვლის ზნესა (იქვე, 331. „წყობილი“).
| ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑
2 3 3 2

შდრ. აგრეთვე გვ. გვ. 76 („ტაეპი“), 230 („ტაეპი“), 252 („წყობილი“), 377—378 („კარგ ქალს...“); 455 („წყობილი“) და სხვ.

ძირითადად ათმარცვლიანი საზომითაა დაწერილი მამუკა

ბარათაშვილის ლექსის — „ქება ვახტანგ მეექვსისა“ — შემდეგი სტროფი:

მე+მონა მისი მაქები მნახეთ
3 2 3 2

შდრ. გურამიშვილი:

მრიქცა დავით, ვაის სა დავით („დავითის შესხმა პირველი“).
2 2 3 2

მეტრული წყობა 20-მარცვლიანი ნახევარტაეპისა კი ჩვეულებრივ ასეთია:

2 3 2 3

მაგ.:

დავით რჩეულმან, ღვთის მიჩნეულმან
(გურამიშ., „დავითის შესხმა“).

შდრ. ნ. ბარათაშვილი:

მრრბის არაგვი არა გვრანი
თან მოსძახიან მთანი ტყრანი („ბედი ქართლისა“).

20-მარცვლიანის ნახევარტაეპის ამგვარი საზომია უმთავრესად გავრცელებული ქართულ ლექსში. ამ მეტრით უწერიათ: დ. გურამიშვილს (იხ. 1 და 2 ტაეპები სტროფებისა პოემაში „ესე მხიარული გაზაფხული“, აგრეთვე მთელი რიგი ლირიკული ლექსებისა); ბესიკს (სტროფები „რუხის ბრძოლა“-ში, ლექსები „სევდის ბაღს შეველ შენაღონები“, „მე მიეხვედი მაგას“, „სევდის ლაშქარი“, „რძალ-დედამთილიან“-ში, ცალკეული ტაეპები სადაო ლექსებში „შევკრთი როს ვნახე“, „აღვახვამ ქებად ბაგესა“ და სხვ.). „ნარგიზოვანი“-ს ავტორს, მარიამს („თურქსა ხმასა ზედა სათქმელი მუხამბაზი“, „აჰა დამეცეს რისხვით ცანია“), ქეთევან ბატონიშვილს („ჰოი ვითარ ვთქვა“...), თეკლე ბატონიშვილს („პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“), დიმიტრი ბაგრატიონს („ელისაბედიანი“, „ნანა“), დ. თუმანიშვილს, დ. რექტორს, ფარნაოზ, გრიგოლ და სოფიო ბატონიშვილებს, ბარამ და ზაალ ბარათაშვილებს, პეტრე ლარაძეს და სხვებს.

10-მარცვლიანი ქორეული საზომები იშვიათია. იგი გვხვდება მხოლოდ ცალკეული ტაეპების სახით დ. გურამიშვილთან და მამუკა ბარათაშვილთან. მაგ.:

მჭმე̀რო, მსმე̀რო, ჩე̀მო ტა̀ნთა მცმე̀რო
!⏑ !⏑ !⏑ !⏑ !⏑

(გურამიშ., წიგნი ა. „გალობა").

შდრ.: ე̀რო, მე̀რო, და̀ვითს მი̀ჭება ძე̀რო
(თ. ბარათ., „მზეთამზე").

§ 10. **თერთმეტმარცვლიანი საზომები.** ამ მეტრის კანონიზატორებად უმთავრესად გვევლინებიან ბესიკი და საჲათნოვა. არსებითად ამათი ზეგავლენის კვალს ატარებს გვიანდელი პოეტების მიერ დაწერილი თერთმეტმარცვლიანი ლექსები, სტროფები და ტაეპები.

ყველაზე ადრე 11-მარცვლიანი ტაეპები გვხვდება დ. გურამიშვილთან. მაგ.: ე. წ. „მარცვალკეცილი ქორეული ტრიმეტრი" (443), როგორც ჩანს, ხალხური წარმოშობისა:

6₂ ბე̀რი კა̀ცი გა̀ღმა მი̀დის გრძე̀ლითა (გურ.).
!⏑ !⏑ !⏑ !⏑ !⏑ ⏑
2 2 2 2 3

შდრ. ხალხური:

შა̀ვლეგ შე̀ნი შა̀ვი ჩრდი̀ლოა შა̀ვლეგო
2 2 2 2 3

გურამიშვილსვე აქვს ამგვარი წყობის ტაეპიც:

ვა, რამდენი ყვა̀ვის ზა̀ფხულს ა̀ხალნი (იქვე).
⏑ !⏑⏑ !⏑ !⏑ !⏑⏑
4 2 2 3.

პირველ ოთხეულ მარცვალში ორ ქორეს ენაცვლება მეორე პეონი (⏑ ! ⏑ ⏑).

ზემოთ აღწერილ საზომებთან შედარებით ბესიკისა, საჲათნოვასა და მათი სკოლის პოეტების ლექსებში 11-მარცვლიანი მეტრი გაცილებით მრავალფეროვანია. ძირითადია შემდეგი ფორმები:

ორი მეორე პეონი+დაქტილი (443):
კმა-სირინოზ, თმა ღუ̆ლამბარ-წ̆ინამოს
⏑ ׀ ⏑ ⏑ ⏑ ׀ ⏑ ⏑ ׀ ⏑ ⏑
4 4 3

(ბესკი, „ხმა სირინოზ“).

გაზაფხულის შემოსვლისა მხმრბელნი
(მისივე, „შავნი შაშვნი“).

ეს საზომი ერთ-ერთი ძირითადი მეტრია საჲათნოვას ლექსებშიაც. მაგ.:

ძვირფასისა ყირმიზისა ჭრა ვარ,
ზარფუშსავით დამებურე, ღია ვარ,
მე შენს სიცხეს ვერ გავუძლებ, ბა ვარ
ყველამ რცის შენ ვარდი ხარ, მე კონა
(„ასეთი ტყუილი“).

ღვთის ნებაა წყალობისა გაცემა („სამართალი მიყავ“).
შუაღამის ვარსკვლავივით ცაში ხარ („შუაღამის“...).

შდრ. ნ. ბარათაშვილი:

ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას
(„სული ობოლი“).

აღსანიშნავია, რომ როგორც მაღალ შაირში, ისე 11-მარცვლიან საზომშიაც მეორე პეონი ხშირად გადადის ორ ქორეში („დიქორეში“) და პირუკუ, ხოლო დაქტილური კლაუზულა უცვლელი რჩება („მარცვალკვეცილი ტერფი“). მაგ.

სიყრჩისათვის / გინდა რქროს / მილია (საჲათნოვა).
⏑ ׀ ⏑ ⏑ / ׀ ⏑ ׀ ⏑ / ׀ ⏑ ⏑
4 2 2 3

შდრ.:

ნათქვამია ერთხელ მთამთას შეხვდება (მისივე, „სამართალი მიყავ...“).
⏑ ׀ ⏑ ⏑ ׀ ⏑ ׀ ⏑ ⏑
4 2 2 3

მიჯნურთაგან რა გსურს წუთო სრფელო (ბესიკი).
შავნი შაშვნი შავ გვლიას შემსხდარნი (მისივე „შავნი შაშვნი“).

2 2 4 3

მაშასადამე, 11-მარცვლიანი საზომისათვის ტიპიურია შემდეგი ფორმები:

A. ორი მეორე პეონი+დაქტილი (443); B. ორი ქორე+მეორე პეონი+დაქტილი (2243); C. მეორე პეონი + ქორე + ქორე + +დაქტილი (4223); D. ოთხი ქორე+დაქტილი (22223). საილუსტრაციოდ მოგვყავს დამატებითი მასალა:

ფორმა A. ⏑ ' ⏑ ⏑ ⏑ ' ⏑ ⏑ ' ⏑ ⏑ (443):

მთვარესავით ბანიდან ჩა : მრხვიდე
მერცხალივით კარებიდან გახვიდე (საბათნოვა, „რა იქნება“).
თქვენ ეზოში გადარგული ხე ვიყო (იქვე).
რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სე : ნატორი (დ. ბატონიშვილი).
ეშიკაღას მობრძანდება ჩანითა (მისივე).
გამიფრინდა სიხარულის ფრინველი (მისივე).
განკვირვება მჭვრეტელთაგან ისმოდა (დ. თუმანიშვილი).
უზადოა, უბრყვილოა, არია.

. .

ის აპოლო, ის კეკელა, არია (მისივე).
საყვარელო დაგეუეუნებს თვალები (შამში).

ანალოგიური მეტრები ხშირია მირიან ბატონიშვილთან („ოდეს გნახე“), გაბრიელ რატიშვილთან („თეჯლისი“), პეტრე ლარაძესთან („ჰე მოყვასნო“, „მზე ვნახე მჭვუნვარედ“), იოსებ მელიქიშვილთან („ბუნდოვანს გულს“, „როს ვიხილე“, „სიხარულის წვალკოტი“) და ქართული პოეზიის სხვა, პერიფერიულ, პოეტებთან.

ფორმა: B. ' ⏑ ' ⏑ ⏑ ' ⏑ ⏑ ' ⏑ ⏑ (2243):
2 2 4 3

4_{1-2} თიხის ჯამი არ გახდება ჩინათა
მუხის ჭერჭი კიდევ+დარი ჩინათა
(საბათნოვა, „მეზობელს“...).

შენიც ჩემიც გამჩენელი ღმერთია
შენი სრტყვა შაქარია, შერთია

ძეძვი უნდა რომ მიართვა, მტერთია (მისივე, „რა სარგოა“).
მრდი მითხარ იქ რათა ხარ, აქ რათა (იქვე).
სიტყვა უნდა ერთნაირი ზოლზედა (მისივე, „დამიჯერე“).
ვაშა მას დღეს როს განმეღო ცრსკარი (დ. თუმ. „თეჯნისი“).
შავი შვილდი და მღიმარი თვალები (მისივე, „მუხამბაზი“).
დილა დილით გადაშლილი ვარდი ხარ (შამში მელქო „მუხამბაზი“).

მიკვირს ასე რად გამწირა სოფელმან
ცეცხლის ცრემლით ამბატირა სოფელმან.
(სტეფანე ფერშანგიშვილი, „მიკვირს ასე“...).

საინტერესოა „პირველი პეონის“ მსგავსი ტერფი ამ საზომში, როგორც შემთხვევითი, მაგრამ რიტმის მხრივ საყურადღებო მოვლენა:

ტანი წვრილი / აუყრია / საროსა
სუმბულს შუშპრად / აუყრია / საროსა (დ. თუმ. „თეჯნისი“).
შენად მცველად / დაადგინე / არია (გაბრ. რატიშვილი, „თეჯლისი“).

ˈ ⏑ ⏑ ⏑

4

ფორმა C: ⏑ ! ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ (4223):

მე ხრნთქარი / ვიყავ—ჯარი / დავკარგე
სოვდაგარი / ვიყავ—ჯარი / დავკარგე (საჲათნოვა, „საყვარლის ბაღში“).
საქართველოს / მეფის საზან დარი ვარ (მისივე, „დამიჯერე“).
სიკვდილამდინ / გარედ აღარ / გავიდეთ (მისივე, „მოდი საყვარელო“).
აწ ედემი / ტურფად ნარგი ზრვანებს (დ. ბატონიშვილი, „თეჯლიშის ხმაზედ“).

ფორმა D: ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ (22223):

ნუღარ სემუნავ / ჭუფრად ბინდსა / აგებსა
(დ. თუმ., „ვაშა მას დღეს“).

ვიწვი მარად / მიჯნურთ ეშხში / რიდებით
(ბესიკი, „შავ გლახ გულო“).
ვარდი დაჭკნა / მზემან შუქი / აღარა (მისივე).
ვნახე პირმზე / ბაგე ვარდობს / და ლალობს
(დ. თუმ., „ვნახე პირმზე“)
ღრრი ხეზე / რორგორ უნდა / ავიდეს
(საჯათნოვა, „ზოგზოგი კაცი...“).
ზოგი კაცი /ზღვაში შევა / შავათა (იქვე).
ვისცა გესმნესთ / ესე მრხსე : ნებანი
(თეკლე ბატონ., „რომელთაგან მჭონდა“...).
გიშრის ნავნი , შავთა ზღვათა / პრობენ
(დ. თუმ., „თეჯლიშის ხმაზედ“).
ტანო ალვად /რგუჯლო, ნაზად / მარებო
(გაბრ. რატიშ., „თეჯლიში“).

უფრო იშვიათად გვხვდება ამგვარი ფორმები:
ა. ˈ ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ⏑ ⏑ ˈ ⏑ (3332)

სახით შენ / სჯრბიხარ / დახატულ / ხატსა
(საჯათნოვა, „გულიდან არა მშურს“...).
სპრლენძი / ერთია, / ვერცხლი ა : თასი
ჭიქას არ / ედება / ალმასის / ფასი
(მისივე „ზღვას ვით გააშრობს...“ შდრ. „დამეხსენი“).
გამტყორცნა / სოფელმან / მრეშორდი / მზესა
(ბესიკი, „გამტყ. სოფელმან“...).
მრყვასნი / ჩემნიცა / მრცვევდნენ / გულსა
(თეკლე ბატონ., „თეჯლისი“).
ყრველთ მო დასეთა / დაისრეს / გული
(იქვე).
ვჰმუნვარებ, / ვინადგან / სწუთო / ერთა
(თეკლე, „რო[ელთაგან“...).
მრეშორდი / მშრბელთა | და+ნათე სავთა
. . . . . .
ესდენ ხანს / ვეძიე / ვერ ვპოვე / მშვენი
აწ შემო : ქმედისგან / შეწევნას / ველი
(მირიან ბატონიშ., „მოვედით მოყმენო...“).

ბ. ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ (3323)

რა გული / დავაგე / შენად / სარებლად
(ბესიკი, „რა გული"...).
მტკვარო ამ ღვრეულო / არა ზრიანო
(საჲათნოვა, „მტკვარო ამღვრეულო").
სევდისა / ლაშქარი / შემომ : რბდება
.
დავკარგე / სატრფოი / ჩემი / დიდება
(დ. თუმ., „მუხამბაზი").
მწუხარეს / მრმხედეთ, / შემი წყალენით
(მირიან ბატონიშ., „მოვედით მოყმენო").
იგონეთ / ყოველთა / დრონი / წინარე
(ფარნაოზ ბატონიშ., „იგონეთ ყოველთა").
ბედკრულსა / შემთხვევას / შევხვდი / მწარესა
მრვაკლდი / ქართლისა / ტკბილსა / არესა
. . .
აწ ვიგლოვ / ჰყრობილი / მყინვართ / არესა
(გრიგოლ ბატონიშვილი, „ბედკრულსა შემთხვევას
შევხვდი").
გონება / მრმხადა / უსუ : ლიანი
(გაბრ. რატიშ., „თეჯლისი").
არ ძალუძს / ბულბულსა / ყნრსვა / ძალადა
(შამში მელქო).

რიტმული ვარიაციებიდან აღსანიშნავია ისეთი ფორმები, რომლებიც რამდენიმე ტაეპის მანძილზე უცვლელად არ გვხვდება. მაგ.:

ა. უწყალოვ / შენ დაშრიტე / ცეცხლი / შენი
3 4 2 2
(„ნარგიზოვანი", „ვიცი მემდურვი"...).

ბ. ალარ / ვრქნები / ახელი, / უწყალოვ (იქვე).
2 3 3 3

გ. დასრულდა / დანა ბარები / უწყალოვ (იქვე).
3 2 3 3

დ. მრვედ / შავნო / თვალნო, / მხედველნო / ცრსა (თეკლე, „თეჯლისი").
2 2 2 3 2

ე. მთელი სა ქართველოს / გული სახარო
3 3 2 3
(საჩათნოვა, „სამართალი მიყავ“).
მრდი სა ყვარელო / ბაღში / შევიდეთ
3 3 2 3
(საჩათნოვა, „მოდი საყვარელო“).
ვ. ბაღი კარგი / ვარდი კარგი / ხე კარგი
2 2 2 2 3

თერთმეტმარცვლიანი საზომების მიმოხილვიდან ირკვევა, რომ ამ მეტრით უმთავრესად წერდნენ ბესიკისა და ს.ჩათნოვას სკოლის პოეტები, ე. ი. საზომი ჩამოყალიბდა ქართული პოეზიის პერიფერიულ უბანში, როგორც სხვადასხვა „თეჯლისებისა“ და ნაწილობრივ მუხამბაზების ძირითადი აქცენტური ფორმა (დაქტილური კლაუზულითა და მახვილების ქორეულ-პეონური განრიგების სახით). ყველაზე ძლიერი მახვილი ეცემა ტაეპის ბოლოს, პირველ სარითმო მარცვალს (ბოლოდან მესამეზე); როგორც ჩანს, პოეტ-აშუღებს ეს მომენტი უადვილებდათ ტაეპის დამღერებისას კადენცია სავსებით შეეხამებინათ საკრავის მელოდიურ-მუსიკალური ნაკადის ძლიერი დასასრულისათვის. ქართულ ხალხურ პოეზიაშიაც ამ სასიმღერო საზომს ანალოგიური დასასრული აქვს (შდრ. „შაელეგ შენი შავი ჩოხა // შავლეგო“).

§ 11. **თორმეტმარცვლიანი საზომები.** ზემო თავებში ჩვენ არა ერთხელ აღვნიშნეთ, რომ ძველი ქართული სასულიერო პოეზიის (კერძოდ „იამბიკოს“) ერთ-ერთ ძირითად საზომს 12-მარცვლიანი ლოგაედი წარმოადგენდა. მეტრული სქემა ამ მეტრისა ასეთია 23 // 43 ან 32 // 223 (იხ. „სტროფი“, § 4 და ზემოთ § 2). სულ სხვა რიტმული აგებულება აქვს 12-მარცვლიან საზომს დ. გურამიშვილის ზოგიერთ ტაეპში. მაგ.:

ა. აბრაჰამის ღმერთი, საბაოთი ერთი,

ბ. მრქმედი ყრველთა მკვდართა და ცხრველთა
ა. ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ˈ⏑ ⏑ ˈ ⏑ (მეორე პეონი + ქორე + მეორე პეონი + ქორე).
4 2 4 2

ბ. ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ (ოთხი დაქტილი).
3 3 3 3

მაშასადამე, XVIII საუკუნიდან აღნიშნულ საზომში ჩნდება სიტყვათა სხვაგვარი განაწილების სისტემა, ვიდრე ეს იამბიკური მეტრისათვის იყო მიღებული.

ზემოთ მოყვანილ, ერთმანეთისაგან რიტმულად განსხვავებულ, ორ ტაეპს მოეპოვება პარალელები გურამიშვილის სხვა ლექსებში. მაგ., წმინდა დაქტილური:

შენ ჰქენ სა მართალი, / სწორე და / მართალი („ესე მხიარული ზაფხული“).

შდრ.: არს ჩემი / გამჩენი, / შემნახავ და+მჩენი (მისივე).
3 3 3 3

ნარევი (მეორე პეონები და ქორეები):

მოწყალების / კარო, / შენს ზღურბლს მოვე კარო („სხვა კმა“).
⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑ ⏑ ˈ ⏑
4 2 4 2

კაც ასპიტნი / გველნი, / ცხვარნი თხა და / მგელნი („ესე მხიარული ზაფხული“).

რიტმული ვარიაციები:

ა. წმინდა ქორეული:

თრმავ, დავით მეო ამ წიგნს მრგარ თმეო
(„ძის ვედრება დავითისაგან“ 394_1).
მამავ შენი ძეო ვითხოვ მიბო : ძეო
(წიგნი ა. „გალობა“, 447_1).
შენის ⟨ახვით აჰა მზეო თვალთა ბინდი
(„ნარგიზოვანი“, „მე ვითა ვთქვა“).

ბ. ნარევი:

ეტლი / სივრცით / ცას+გვარობს, / თუ+ვინ+ჰყვა / გზასა
2 2 3 3 2
(ბესიკი, „სვისადმი“).

ხმამან / მისმან / განმაგდო / ვით+ნავი / ზღვასა (მისივე).
2 2 3 3 2

ულვთო ხარ / შრბით, / ულვთოდ / დანა ბადეო
3 2 2 2 3

(ბესიკი, „ბედისადმი“).

შენდა / თვალთა / აჰა / მზერო / მენატრება („ნარგიზ.“, „მე
2 2 2 2 4 ვითა ვთქვა“).
ყრვლად / სამღვდელოვ / ჩემი / სიტყვა / მცირიან
გვედრი / წერილი / თქვენი / ბრძნრბა / ხშირიან.
(მირიან ბატონიშ., „ვარლაამთან“).

შდრ.: სთენდა / მირიან / მზეობისა / დღრბანი
სცენდა / გმრიან / მხნეობისა / მხნრბანი
2 3 4 3

(ბესიკი, „მირიან ბატონიშვილზე“).

ჩემი / პატიეთ / მაჟალი / არ შე : მიბრალე („ნარგიზ.“, „მთვა-
2 2 3 2 3 რე ვნახე“).

XVIII საუკუნის ქართულ იამბიკურ პოეზიაში (ანტონ კათალიკოზი, დავით რექტორი და სხვ.) აღნიშნულ ვარიაციებს გარდა, 12-მარცვლიან მეტრს სხვა სიახლე არ გააჩნია.

§ 12. **ცამეტმარცვლიანი საზომები** ქართულ კლასიკურ ლექსში იშვიათია. რამდენადაც შეგვინიშნავს, მას პირველად იყენებს სულხან-საბა „ქილილა და დამანაში“ მარცვლების რაოდენობისა და მეტრის მხრივ დეფორმირებულ „იამბიკო“-ში (იხ. ძველი გამოცემა გვ. 157. შდრ. ზემოთ „სტროფი“, § 6):

მრავალთა ჟამთა // მრგებად თემთა იარო
– ⏑ ⏑ – ⏑ // – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
3 2 3 2 3

ესაა ერთ-ერთი სუფთა სახე 13-მარცვლიანი მეტრისა ქართულში. მაგრამ 13-მარცვლიანი საზომი სულხან-საბას გამოყენებული აქვს აგრეთვე ლექსში „ჭალი“, რომლის მეოთხე ტაეპი რეფრენი ლოგაედურია:

ჰქრიან მას / უგლიმი / გლისპი / სარცხვი ნელია
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
3 3 2 2 3

შდრ. ჰქვრიან მას / საბელად / ქართლი / შენი : ერია
(„ნარგიზოვანი“).

ორივე საზომის კლაუზულა სამმარცვლიანი ანუ დაქტილურია.

საბას შემდეგ 13-მარცვლიან საზომს ყველაზე ხშირად მიმართავს დ. გურამიშვილი. აი ძირითადი მეტრული ფორმები და ვარიაციები მისი 13 მარცვლიანი საზომებისა:

ფორმა A: ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ (4432):

(ორი მეორე პეონი+დაქტილი+ქორე):

ვთქვათ რაც ვარდმან / თავისთავად / ქმნა საქმე / ავი
შეიძულა / მან ბულბული / რყვარა / ყვავი.
4 4 3 2

(დავითიანი, „ჲე სიმღერაჲ").

ფორმა B: ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ (4441):

(სამი პეონი მეორე+არსისი):

მე გაჭმევდი / მე გასმევდი / მე გაცმევდი / ტანთ (მისივე).
4 4 4 1

ფორმა C: ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ (222223)

(ხუთი ქორე + დაქტილი)

ფუ შენ / ცრუო / საწუთ ⁝ რომ / ხარ არ ⁝ აფერი
ვარდს ყვავს / შერთავ/ასკილს/ბულბულს/არს რა / საფერი
2 2 2 2 2 3

(მისივე).

ფორმა D: ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ (3433):

(დაქტ. + მეორე პეონი+დაქტ.+დაქტ.):

ჰე ღმერთო, / აღმრიხილე / თვალი გო ნებისა
3 4 3 3

(მისივე. „ამ წიგნის... სულის მოხსენება" 1_1)

შდრ.: საწუთოს / სოფლისაგან / ბევრის გზით / ერებული.
3 4 3 3

(იქვე, 4_1).

ჯეარცმითა, / სიკვდილითა / შენითა / მრნაყიდს

(იქვე, 7_1).

გურამიშვილის ამ საზომის (3433) რიტმულ ვარიაციებს წარმოადგენენ შემდეგი ტაეპები მისივე ლექსებიდან:

ა. ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ (4333):

(მეორე პეონი+სამი დაქტილი):

აღმაყოვე / ვითა ხე / ნაყოფით / კეთილად

და ნუმყოფ მე / ხენეშად / ძირით მო კვეთილად
4 3 3 3

შდრ.: მრიხსენე / უფალო / სჯად შენდა / მრსული (მისივე).

ბ. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (33223):

(ორი დაქტილი + 2 ქორე + დაქტილი)

მრავალს გან საცდელსა / შინა / შეყვა : ნებული (მისივე).
3 3 2 2 3

გურამიშვილი აგრეთვე მიმართავს (მართალია, მცირეოდენი ცვლილებებით) ცამეტმარცვლიანი საზომის იმ სახესაც, რომელიც პირველად გამოიყენა სულხან-საბამ. მაგ.:

განუ მსუბუქე, /მძიმე / ცრდვანი / შეუნდევ („ამ წიგნის
– ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – სულის...“)
2 3 2 3 3

შდრ.: ღმერთო რსმინე დავით მრნისა შენისა (იქვე).
2 3 2. 3 3

მცირეოდენი ვარიაციით:

ღმერთო, მისმინე დავითის საგა ლობელი (იქვე).
2 3 3 2

13-მარცვლიანი საზომის ნიმუშები სხვა ავტორებთან:

შენ სისხლთა / ჩემთა / მხრეტელი / არ შე მიბრალე
3 2 3 2 3

(„ნარგიზოვანი“, „მთვარე ვნახე“, 5_3).

სათისა ტევრნი ხშირობენ იხა : ტევიან
3 2 3 2 3

(დ. თუმ. „ნეკაი ნიშაბურის ხეზედ“).

კეთილ სასურვო, ორი კვირისა მთვარეო
2 3 2 3 3

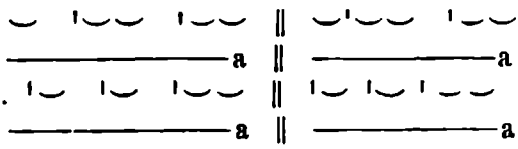
მე შენის / ეშუის / ისარი / გულს გან მეწონა (იქვე, 1_3),

ნეტამც მე / შენი / სახელი / არ გა მეგონა.
3 2 3 2 3

(დ. სარდალი, „პირზედ გაქვს ხალი“).

§ 13. **თოთხმეტმარცვლიანი საზომები** ქართულ კლასიკურ ლექსში XVIII საუკუნემდე უცნობია. თავდაპირველად იგი გვხვდება

მამუკა ბარათაშვილის ლექსში „შეწყობილი“ და შინაგანი რითმებითაა გამართული. მისი სქემაა:



მეორე პეონი + დაქტილი + მეორე პეონი + დაქტილი ან ორი ქორე + დაქტილი და იგივე — მეორე ნახევრისათვის. ერთი და იმავე მეტრის ეს ვარიაციები იხ. 1—2 ტაეპში:

ა. აამეო, / ამეო // საყვარელსა / რამეო
4 3 // 4 3

ბ. ასე ვითა / ენებოს // თავი დავი წამეო
2 2 3 // 2 2 3

მამუკას შემდეგ ამ საზომს მიმართავს დ. გურამიშვილი:

აადეო, / ადეო // გული მაი წადეო
4 3 // 2 2 3
(„სვინდისისა მხილება დავითისა...“)
გულმან / მრთხრა: / ადეო // რაღათ დაი : ცადეო
2 2 3 // 2 2 3
ეშმაკეულთ / ახოსა // ანგელოზმან / მნახოსა
4 3 // 4 3
(„სიმღერა ფერკისული...“).
ჭალ.ჭალწულმან / მარიამ // წმინდად /ა.ავი / ატარა
ყრელის / კაის / საქმითა // ღმერთსა / თავი აყვარა
(წიგნი ბ. „ხარებობის დღის შესხმა“).

დიმიტრი ბავრატიონის ლექსიდან „ნანა“:

ვეტყვი / ახოს / ნანასა, // მისსა / შესა : გეანასა
ტკბილად / რასმე / ძილისა // ადრე მოსა : ყვანასა
2 2 3 2 2 3

მისივე ლექსიდან „რუსული ხმა“:

ვაქო / პირად / ბადრია, // გინა / თუმცა / ადრეა
⏓⏑ ⏓⏑ ⏓⏑⏑ ⏓⏑ ⏓⏑ ⏓⏑⏑
2 2 3 2 2 3

მაგრა / ველარ / მრეითმენ // შევრქმნები / მკვდარია.
2 2 3 4 3

შდრ.:

ლხინი / შვება / განქარდეს // სიყვარული / აგების
2 2 3 4

ცისის / ბაგის / შარბათი // ნეტამც / ტუჩსა / მასრისა
2 2 3 2 2 3

(დ. თუმ., „ქართული ბაიათი“).

აღნიშნული ფორმის ვარიაციები სხვა ავტორებთან:

კავკასიის / მცხრვრები // მუნებურად / თქმევათა
4 3 4 7

ვიტყვ ვიეთთა / ქებასა // და სხუა გზისცა / ძლევათა
4 3 4 3

(ბეგლარ ორბელიანი, „ფოთის აღებაზე...“).

ჰპრვეს / მწრარი / ძე ჩემი // ბრძენი და დიდ სულები
საიმპერა ტროი // სახლი / დიდე ბულები
4 3 2 2 3

(იქვე).

გაზაფხულთა / არენი, // სავსე / რყვნეს / არენი
4 3 2 2 3

(გაბრ. რატიშვილი, „გაზაფხულთა არენი“).

მიმეფარა / გონება // განმრმრავლდა / სენება (იქვე).
4 3 4 3

ნათელცხებულ პირზედა // ღაწვზედ / სისხლის / ხალები.
4 3 2 2 3

(ზაალ ბარათაშვილი, „ბულბული მწუხარებს“).

გაფურჩქნილი / სუმბული // გადაშლილი / მაისი
4 3 4 3

(იქვე).

ღმერთავ / სიყვა რულისავ, // მრმეც / მრთმი ნებანი
2 2 3 2 2 3

(ოთარ ქობულიშვილი, „მსურს დიანავ“).

წმინდა ქორეული 14-მარცვლიანი საზომი დ. გურამიშვილთან:

ზეცად / გესავ, / ერთო / ღმერთო, / ქვეყნად / ერთუფ : ალლო

(„ღვთისმშობლის შესხმა“)

შდრ. მისივე:

მეტად / ტურფა, / მშვენიერი / მასზე / დაბრმა / თვალი

(„ზუბოვკა“).

ე. წ. „ტერფკვეცილი“ 14-მარცვლიანი წმინდა პირველი საზომიც პირველად თომა ბარათაშვილს მოეპოვება:

გამრგონე / რას მრგითხრობ / ყური ჭრაში : ჭიდეო

4 4 4 2

(„შუათანური“).

შდრ. გურამიშვილი:

რას მრგითხრობ / საყვარელი / ყური ჭრაში : ჭიდეო.

4 4 4 2

(„სიტყვა ტკბ---“)

ვარიაცია:

ჩემს საყვარლად / მომყვანელო, / ძედ, მარიამ / ქალო

4 4 4 2

(„ღვთისმშ. შესხმა...“).

ხალხურში ეს საზომი ამგვარი ფორმით გვხვდება:

ახმეტაანთ / ქალი ვიყავ / ახ ნეტავი / მეო.

4 4 4 2

შდრ. მთელი სტროფი გურამიშვილისა:

სად წავიდა, / ვეძრა ვნახე / ჩემი საყვა : რელი,
ვინ დამიგო / საიმედო / სიტყვა სახა : რელი,
მე მის მონას / ნუმც ამხდია / მისგან საფარ : ველი,
სად მიჰირდეს, / მამეშველოს, / სხვას აღარა / ველი

(„ზუბოვკა“, 8. შდრ. ლექსი „სიმღერა“).

თ. ბარათაშვილს აქვს 14-მარცვლიანი საზომი, რომლის სქემა ასეთია ⏑– ⏑–– ⏑–– // ⏑– ⏑– ⏑– (233 // 222) მაგ.:

გამო : გრცხადო / ამბავი, // აქეთ მრმხე : დეო („მზეთამზე“).

⏑– ⏑–– ⏑–– ⏑– ⏑– ⏑–

2 3 3 // 2 2 2

შდრ. გურამიშვილი:

ვერქცევი / ქვესკნეთს / ვარდები // მისვეტ / მიბო ძეო
3 2 3 2 2 2

(ლოცვა. „იამბიკო“).

მამაო / ყრვლის / მპყრობელო, // ღმერთო / მრწყა ლეო (იქვე).
3 2 3 // 2 2 2

დიდება / შენდა / დიდება // სახით / მზეთა / მზეო
3 2 3 // 2 2 2

(მისივე, „მზეთა მზის შესხმა“).

თოთხმეტმარცვლიანი საზომის ახალი, ორიგინალური და ამჟამად გავრცელებული ფორმის შემომტანია ბესიკი. მისი ძირითადი სქემაა:

ქორე+დაქტილი+მეორე პეონი+ქორე+დაქტილი
2 3 || 4 || 2 3

მაგ.:

ტანო ტატანო / გულწამტანო / უცხოდ მარებო
ჩილფო მკლავებო / მომკლავებო / ვერ საკარებო

(„ტანო ტატანო“).

იგივე საზომი ქორეული კლაუზულით:

თვალთა ნარგისი, / დამდაგისი, / შეგშვენის მცველად
2 3 4 3 2

ორივე ფორმისათვის დამახასიათებელია შინაგანი რითმები. ვარიაციები:

მე შენმა ფიქრმა / მიმარინდა / ჩაველ ჭირებსა
3 2 4 2 3

ურყევია მხოლოდ მეორე პეონი საზომის ცენტრში.

ამ მეტრითაა დაწერილი ბესიკის ლექსები „ბულბულსა შურსა“, „მე შენი მგონე“, „ცრემლთა ისარნი“, „ვარდო სასურო“, „მზეჰაბუკ ორბელიანს“, „მოით მიჯნურნო“, სადაო „ვართ კარგის მცოდნე“, „შეყრილან ერთად მკრთოლვარენი“ და სხვა.

ბესიკის მიერ შემოღებულ ამ საზომს სისტემატურად მიმართა-

ვენ გარდამავალი ხანის ლირიკოსები—დავით სარდალი („პირზედ გაქვს ხალი"...), დავით რექტორი („ჰე მოყვარეო"), დ. ბატონიშვილი („პეტრე ლარაძეს"), მირიან ბატონიშვილი („ტანო ტატანოს ხმაზედ"), დ. თუმანიშვილი („მუხამბაზი", „მუსტაზადი"), სტ. ფერშანგიშვილი („1795 წ. თბილისის აოხრებაზედ თქმული"), ზაალ ბარათაშვილი („ბულბული მწუხარებს"), ელიზბარ ერისთავი („ვეგონე მასა"), პეტრე ლარაძე („დავით ბატონიშვილს") და სხვები. ერთხელ მიმართავს მას საჲათნოვაც („გიხდება ზარი").

ბესიკის ეპიგონების ლექსებში 14-მარცვლიანი საზომის აღნიშნული ფორმა ზოგჯერ სახეცვლილია მეორე პეონის ადგილას ორი ქორეს („დიქორეს") შეტანით. მაგ.:

ერხეევა ტანი / ზრორის მგვანი / აშიკთა მკვლელად
სათის დალალნი, / შავნი თმანი, / ჰკიდავნ მას მშველად
(დ. თუმ., „მუხამბაზი").

კინამო გზაო, / შრომნად ხმაო, / ზმირინოსანო (იქვე).

ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი (შინაგანი რითმების გარეშე) XIX საუკუნის პირველი ნახევრის მთელი რიგი შესანიშნავი ლირიკული ლექსები: გრ. ორბელიანის „ჩემს დას ეფემიას", ალ. ჭავჭავაძის „გოგჩის ტბა" და ნიკ. ბარათაშვილის გენიალური „მერანი". ქართველი რომანტიკოსების მიერ ინტონაციურად სახეცვლილი ამ საზომითაა თარგმნილი ივ. მაჩაბლის მიერ შექსპირის ტრაგედიები. გენეტიკური თვალსაზრისით ბესიკური მეტრის თანდათანობით გამოყენება ასეთია:

1. ბესიკისა და მისი სკოლისათვის დამახასიათებელია მეტრის შემდეგი, შინაგანრითმიანი, ფორმა:

———————a———————a———————b
ტანო ტატანო / გულწამტანო / უცხოდ მარებო

2. რომანტიკოსები და ივ. მაჩაბელი მეტრს შინაგან რითმებს აცლიან:

გრ. ორბელიანი:

არღა აჰყვავდეს / გული ჩემი / ორგზის ამ სოფლად
მახვილი გულით / ვერ აჰგლიჯონ / შემდეგ სიხარულთ
(„ჩემს დას ეფემიას").

ალ. პაქავაძე:

უდაბურება, / მჩუმარება / არარაობა
თვალთა და გულსა / კაცისასა / რხევრით ავსებენ
(„გოგჩის ტბა“).

ნიკ. ბარათაშვილი:

მირბის მიმაფრენს / უგზოუკვლოდ / ჩემი მერანი

კვნესა გულისა / ტრფობის ნაშთი / მივცე ზღვის ღელვას
(„მერანი“).
მაშა დუმილიც / მიმითვალენ / შენდამი ლოცვად
(„ჩემი ლოცვა“).
ჟამი ჩემია / და ჟამისა / მე ვარ იმედი („ნაპოლეონი“).

ივ. მაჩაბლის თარგმანი:

რად არ მერღვევა / ეს სხეული / ესრეთ მაგარი („ჰამლეტი“).
მშვიდობით სპანო / ჯიღრსანნო/დიდნო ბრძოლანო („ოტელო“).

ძირითადად ბესიკური 14-მარცვლიანი საზომებით იწერება ქართულად სონეტებიც (ორიგინალური და თარგმნილი).

დასასრულ უნდა აღინიშნოს დ. გურამიშვილის ერთი ნაწარმოების 14-მარცვლიანი საზომი, აგრეთვე სრულიად ორიგინალური სახისა (ჰიპერდაქტილური რითმით). სქემა ასეთია:

⏑'⏑⏑ ⏑'⏑⏑ '⏑ ' ⏑⏑⏑

(ორი პეონი+ქორე+პირველი პეონი).

ყრმავე გრნება / უგუნური / აგო ნირარეო
თავს ნუ გაკდი / უღრნოდა / აღო : ნირარეო
რქით-აქეთ / მორხედე / ათვა : ლირარეო
სცან საწუთო / მუხანათი / სალმო ბრარეო

(„სიმღერა ქართლ-კახეთის ჯვარობის სანაცვლოდ სათქმელი“. წიგნი ბ. 17 ტაეპი ერთი ჰიპერდაქტილური რითმით „რარეო“).

რამდენადაც ვიცით, სხვა რომელიმე პოეტური ნაწარმოები ქართულად ამ საზომით არ დაწერილა.

§ 14. **თხუთმეტმარცვლიანი საზომები** ქართულ კლასიკურ ლექსში ძალზე იშვიათად გვხვდება, თუმცა იგი თოთხმეტმარცვლიანი საზომივით უნდა გავრცელებულიყო. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ

რამდენიმე მაგალითი დავასახელოთ თხუთმეტმარცვლიანი საზომის გამოყენებისა. აი ისინიც:

გურამიშვილი:

გვერდ განგმირულმან / გვაპკურა სისხლი,/გვყვნა გრილრვანად

2 3 3 2 2 3

(„წიგნი ბ. აღდგომა დღეს ყრმათაგან სამღერალი“).

ბესიკი:

აბ მე და ვახმე, / თვალნი განვახმე / ცეცხლის ცრემლითა,
რასღა მექადი, / დასჭერ ფრლადი / ტყვიის გრდემლითა.
(„სვისადმი“; შდრ. მისივე ლექსი „მოვედ აწ ძმაო“ და სხვ.).

შინაგანრითმებიანი საზომითაა დაწერილი „ნარგიზოვანი“-ს ციკლში შესული ლექსი „პირზამბახი“; სხვა პოეტებთან 15-მარცვლიანი საზომი სპორადულად გვხვდება (მაგ., დ. სარდლის ლექსში „პირზედ გაქვს ხალი“-ს 1 და 4 სტროფები, 1_{1-2} და 4_6 ტაეპები).

§ 15. **თექვსმეტმარცვლიანი საზომები.** ე. წ. დაბალი და მაღალი შაირის ფორმის 16-მარცვლიანი საზომები ყველაზე გავრცელებული მეტრები იყო აღორძინების ეპოქის ქართულ პოეზიაში. ყველა პოემა (ორიგინალური თუ ნათარგმნი) — გურამიშვილამდე—შესრულებულია 16-მარცვლიანი საზომით (შაჰ-ნამე, ომაინიანი, შვიდი მთიები, შაჰნავაზიანი, დიდმოურავიანი, თეიმურაზის ლეილ-მეჯნუნიანი და წამება ქეთევან დედოფლისა, იოსებ ზილიხანიანი, გალექსილი ამირანდარეჯანიანი, არჩილის ვისრამიანი და მისივე გაბაასებანი, ვახტანგ VI-ის ამირნასარიანი და მრ. სხვ.). ამავე მეტრითაა დაწერილი თეიმურაზ I-ის, არჩილის, ვახტანგ VI-ის, ბაქარის (ვახტანგის ძის), სულხან-საბა ორბელიანის, მამუკა ბარათაშვილის, თეიმურაზ II-ის, ბესიკის, გურამიშვილის, იაკობ შემოქმედელის, საჯათოვას, დ. სააკაძის, დავით სარდლის, „ნარგიზოვანი“-ს ავტორის, ზაქარია გაბაშვილის, დ. რექტორის, მზეჭაბუკ ორბელიანის, დიმ. სააკაძის, დიმ. ორბელიანის, მირიან ბატონიშვილის, გრიგოლ ბატონიშვილის, გ. და დ. თუმანიშვილების, ძველი საქართველოს პოეტი ქალების და სხვათა ლირიკული ლექსები, ეპიგრამები და ბალადები.

აღორძინების პერიოდში ცდილობდნენ რაიმე სიახლე შეეტა-

ნათ 16-მარცვლიან საზომში. ასე, მაგალითად, დაბალი შაირისათვის უცნობი შინაგანი რითმები ჩვენ გვხვდება სულხან-საბას ცალკეულ ტაეპებში „ქილილა და დამანადან“. მაგ.:

თქმი სრმართლით გაეწყო // უგბილთა სისხლი აეწყო
(„ტაეპი“, გვ. 3).

საბა აგრეთვე ცდილობს აღადგინოს შავთელურის შინაგანი რითმები მაღალ შაირშიაც:

მეფეთ თვალი, / მთავართ ძალი, / ხელმწიფეთა / დიდებანი
(„ლექსი“, გვ. 5).

სულხან-საბას ბაძავს ცნობილი ვერსიფიკატორი მამუკა ბარათაშვილი. იხ. მისი „მაღალი შაირი“:

ჩემ საყვარელო ვინაო, მიწყიე მიდგიხარ წინაო
(„მდენარი“).

„მაღალ შაირში“ შინაგანი რითმების რესტავრაციას შეეცადა ზაქარია გაბაშვილიც. მაგ.:

დაკრა თხემსა, / ესმა თემსა, / ყირა შელმა / შეადინა
(„კატის ომი“).

ასევე იქცევა დ. რექტორიც. მაგ.:

გიქებ თვალსა / ღაწვად ლალსა, / ზედ შეყრილსა / ინდურ ხალსა („მარად შეხედვით თვალის მიმტაცი“).

ბოლოს საჯათნოვა მაღალი შაირის კლაუზულაში ქორეულის ნაცვლად დაქტილურ რითმას იყენებს. მაგ.:

სოფელსა და / სოფელს შუა / მთას ამბობენ /მართალია
(„სოფელსა და სოფელს შუა“).

რუსთაველის შემდეგ 16-მარცვლიანი საზომის ბრწყინვალე გამოყენება საერთოდ იშვიათი მოვლენაა. პირიქით—უკვე XIII საუკუნიდან ეს საზომი თანდათან იცვითება, იოლი მეტრი ხდება და ხშირად რიტმულ დისჰარმონიებს შეიცავს. არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა ერთი სტროფის ჩარჩოში გამოყენებულია ორივე სახეობა მეტრისა—„მაღალი“ და „დაბალი“ შაირი. მაგ.: გიორგი III-ის ისტორიაში (XIII საუკ.) შემონახულია შემდეგი სტროფი (იხ. „ისტორია და აზმანი“... 1941, გვ. 55—56):

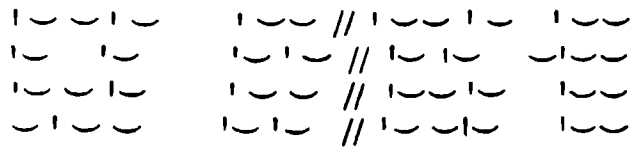
შენ ვახტანგ, / სანატრელი ხარ, // შენთჳს ღმრთის მაქე ბარისა,
3 2 3 3 2 3

ცნაცა შენის / მტერთა ძლევა, // თჳთონ მზეებრ / მშვებარისა,
2 2 2 2 2 2 4

მუსულმანთ ამწყუ დელისა, // ქრისტიანთ მშენე ბარისა,
3 2 3 3 2 3

[და] ვინ დაგბადა / მასვე ნებავს / ბადება შენე ბარისა.
4 2 2 3 2 3

სქემა:



გრაფიკული სურათი ამ სტროფისა ცხადყოფს, რომ ოთხივე ტაეპი წარმოადგენს დილეტანტურ სინთეზს მაღალი და დაბალი შაირებისას და ზოგჯერ ცალკე ტაეპებში (მაგ., უკანასკნელ სტრიქონში) ტერფებიც კი არეულია (ტაეპის პირველი ნახევარი—მაღალი შაირია ცეზურამდე, მეორე ნახევარი კი—დაბალი შაირის ნახევარტაეპი). ღეფორმირებულია ეს საზომი არა პროფესიონალი პოეტების ხელშიც (იხ. 5-სტროფიანი მინაწერი — 16-ქარცვლიანი შაირის ლექსი—იოანე ოქროპირის სახარების თარგმანების შემცველ ხელნაწერის 593 გვერდზე). XVIII—XIX სს. საზღვარზე ეს მეტრი სავსებით გადაგვარებულია (მაგ., „ალღუზიანი", ცალკეული ლექსები გარდ. ხანის ლირიკოსებისა და ა. შ.). ჯერ კიდევ ვახტანგ VI აქვს 5 ტაეპიანი სტროფი, რომელშიაც 16-მარცვლიანი შაირის ჩვეულებრივი სახე სავსებით წაშლილია; მოგვყავს დამახასიათებელი ტაეპები:

1. ორი მისი თვალი—ორი ჯერანი, ბოლოს მზერელი

3. ჰნახეთ მოყვასნო, საყვარელი, ჩემი თვალის მკერელი.

5. არა, არა ის არ არის, მე საყვარელს ვიცნობ მისი მზერელი
(19 მარცვ.).

დაშლილია საზომი, ქორეული კოლონები ქორე დაქტილურშია არეული. სტროფში გაზრდილია ტაეპების რიცხვი და ბოლო, მეხუთე ტაეპი, 19-მარცვლიანია.

XIX საუკ. პირველ ნახევარში 16-მარცვლიანი საზომით ერთ-ერთ საუკეთესო თავის ლექსს წერს ნ. ბარათაშვილი.

შდრ.:

„არ უკრინო სატრფოო // შენსა მგოსანსა გულისთქმა"
(„არ უკრინო").

§ 16. **ცხრამეტ- და ოცმარცვლიანი საზომები.** 17-მარცვლიანი საზომი ქართულ კლასიკურ ლექსში არ შეგვხვედრია. არც 18- ან 19-მარცვლიანი საზომებია მისთვის დამახასიათებელი. ს. გორგაძე 18-მარცვლიან ტაეპად და გაშლილი სახით ბეჭდავს დ. გურამიშვილის 9-მარცვლიანი საზომის მქონე ორტაეპედს:

გიხაროდესთ, აწგელოზთ დასნო (9)
და წმინდანო, თქვენ ბევრად ასნო (9).

(შდრ. გურამიშვილის თხზულებანი, 1931 წ. გამოც. გვ. 151).

დ. გურამიშვილის ლექსი „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა", საიდანაც ზემოთ მოყვანილი ორტაეპედი ერთ სტრიქონად აქვს დაბეჭდილი ს. გორგაძეს თავის წიგნში (იხ. „ქართული ლექსი", გვ. 67), მთლიანად ორტაეპედებისაგან შედგება. თუ ყველა მათ თითო სტრიქონებად ვაქცევთ, ნაწარმოები მთლიანად ურითმო (თეთრი) ლექსი გამოვა. ამრიგად, გურამიშვილის დასახელებული ლექსის საზომი 9-მარცვლიანია და არა 18-მარცვლიანი.

ასევე იქცევა ს. გორგაძე ბესიკის ლექსის „ცრემლთა მდინარე"-ს მიმართ. იგი ბესიკის ორტაეპედს ბეჭდავს ერთ ტაეპად ამ სახით:

ცრემლთა მდინარე, სისხლმჩინარე, // მიპყრობს ხედვასა,
ვითღა გიხილო.

(იხ. „ქართული ლექსი", გვ. 66; შდრ. ბესიკი, 1932 წ. გამოც., გვ. 66—67).

გამოდის, რომ ლექსი 19-მარცვლიანი საზომითაა დაწერილი. ამ შემთხვევაში ბესიკის ორტაეპედის ერთ სტრიქონად გაერთიანების საფუძველს ს. გორგაძისათვის წარმოადგენს ის, რომ ბესიკის ამ ლექსის სტროფი ინტერვალრითმიანი და 10-ტაეპიანი ხა-

ნაა, თანაც ყოველი პირველი ტაეპი (ურითმო) 9-მარცვლიანია, მეორე კი (რითმიანი)—10-მარცვლიანი, ე. ი. ერთრითმიან სტროფად იგი მაშინ იქცევა, თუ 10 ტაეპს 5-ტაეპიან ხანად დავწერთ. მაშინ მართლაც ირკვევა, რომ საზომი 19-მარცვლიანია და მისი სქემა ასეთია: 2342323 (ქორე+დაქტილი+მეორე პეონი+ +ქორე+დაქტილი+ქორე+დაქტილი).

ეს საზომი სრულიად უჩვეულოა თვითონ ბესიკის ლექსებისათვისაც. ქართულ ლექსში მეორედ იგი აღარ გვხვდება. აღსანიშნავია, რომ ამ საზომის პროტოტიპად ავტორი უცხო კილოს ასახელებს („თქმული სპარსთა ხმის რასტის გუშაზედ : კილო გლოვისა", გვ. 66).

ოცმარცვლიანი საზომი ერთ-ერთი ძირითადი საზომი იყო XII ს. ქართული კლასიკური ლექსისა და ცნობილია „შავთელურ-ჩახრუხაული"-ს სახელწოდებით. აღორძინების ეპოქის მწერალთა შორის მას პირველად მიმართავს თეიმურაზ I, ოღონდ შინაგანი რითმების გარეშე (იხ. მისი „ანბანთქება"). შინაგანი რითმებითა და უამისოდ ეს საზომი გამოყენებულია სულხან-საბას „ქილილა და დამანაში", მაგ.:

წუარონი ტკბილნი, ჰაერნი რბილნი, // კაცთა გულისა ლხინის სახენი

(„ჩახრუხაული", გვ. 18; შდრ. გვ. გვ. 31, 57, 85, 180).

აგრეთვე:

Oე, მრავლის მდომი—შეიქმნა მიწა // დიდობის მჩენი წამს შეიბიწა

(„ტაეპი", გვ. 60).

საბას ვერსიფიკაციულ ცდებს იმეორებს მამუკა ბარათაშვილი, იგი ზოგჯერ ყველა მუხლს რითმავს და წმინდა „ჩახრუხაულით" წერს; მაგ.:

მეფეე ძლიერო, მტერთა მთხიერო, შემამწირეო, ძალით მციერო („ქება მეფის ბაქარისა").

შინაგანი რითმებითაა დაწერილი იმავე მამუკას „რუსული ხმები", „მუხრანული" (იხ. „კაშნიკი", გვ. 23) და სხვ. 20-მარცვლიან საზომს მიმართავდენ: თეიმურაზ I („ანბანთქება 2"), ბესიკი („მზეჰაბუკ ორბელიანს", „ალალებს ბაგებს"), პეტრე ჩხატარაის-ძე („ჩახრუხაული"), დიმიტრი სააკაძე („ჩემს ბწყალობელს ბატონს,

თავადს მამუკა გურამოვს"), ზაქარია გაბაშვილი („კატის ომი"), დ. თუმანიშვილი („შუშტარის ხმაზედ"), გაბრ. რატიშვილი („Ცე საყვარელო") და გარდამავალი ხანის სხვა პოეტები. ოღონდ: ღირსშესანიშნავი პოეტური ნაწარმოები ამ საზომით არც ერთს მათგანს არ მოეპოვება.

ნ. ბარათაშვილის „მერანში" 20-მარცვლიანი საზომი ისევ იბრუნებს კლასიკურ იერს. შდრ.

„გასწი გაფრინდი | ჩემო მერანო | გარდამატარე | ბედის სამძღვარი".

5 5 5 5

დ ა ს კ ვ ნ ა:

კლასიკურ ხანაში ქართული ლექსის ძირითადი საზომებია 12-, 16-და 20-მარცვლიანი „ლოგაედური" მეტრები. აღორძინების პერიოდში ხდება აღნიშნული საზომების ხელახალი რესტავრაცია. მაგ., 16-მარცვლიანი ქორე-დაქტილური მეტრის ბატონობა გრძელდება XVIII საუკუნის მეორე ნახევრამდეც, დანარჩენი მეტრები კი რეკონსტრუირებული და სახეცვლილია (12-მარცვლიანი იამბიკური საზომი დეფორმირებულია, 20-მარცვლიანი საზომი კი—ორ ტაეპად იყოფა). საბას, მამუკა ბარათაშვილის, გურამიშვილისა და ბესიკის სახელებთანაა დაკავშირებული ვერსიფიკაციული სიახლეები. დ. გურამიშვილი ქმნის 10-მარცვლიანი მეტრის ახალ ფორმებს, ხოლო ბესიკი—დღემდე გავრცელებულ 14-მარცვლიანი საზომის სრულიად ორიგინალურ სახეს. გარდამავალი ხანის ლირიკის პერიფერიულ უბანში იმარჯვებს დაქტილური კლაუზულის მქონე 11-მარცვლიანი საზომი.

აღნიშნული საზომების ზემოთ აღწერილი რიტმული ვარიაციები ცხადყოფენ, რომ ქართული ლექსის ვერსიფიკაციული შესაძლებლობანი უაღრესად დიდია და, შეიძლება თამამად ითქვას, უნიკალურიც მსოფლიო პოეტური კულტურის თვალსაზრისით.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

I [შესავალი]

[1] ი. ს ტ ა ლ ი ნ ი, მარქსიზმი და ენათმეცნიერების საკითხები. სახელგამი 1951, გვ. 11.

[2] იქვე, გვ. 12.

[3] აკად. კორში წერს: „Разница между стопой (*πούς*) и тактом состоит в том, что начало первой не определено никакими правилами и зависит всецело от начала ритмического члена (*κῶλον*, музыкального предложения), в состав которого входит, а такт начинается непременно с главного ударения, хотя бы в начале члена находилось несколько неударяемых или слабо ударяемых нот" (Ф. Корш, Основное время в ритмике „Филологическое обозрение", 1898, т XV, кн. 2, стр. 14).

[4] ბერძნული მეტრის ტერმში მახვილის საკითხს სპეციალურად ეხება ბ. კაზანსკის წერილი: Учение об арсисе и тезисе (იხ. Журнал Министерства народного просвещения, 1915, ч. VII, Август-Декабрь, стр. 365—374). ბ. კაზანსკის კატეგორიული მტკიცებით „Стопа, *πούς*, есть ритмическая единица, которая представляется самостоятельным целым и состоит из двух частей, арсиса и тезиса (*ἄρσις*, *θέσις*). Взаимоотношение длительности того и другого (*λόγος*) определяет ритмический характер стопы" (стр 366). ავტორის აზრით, მახვილი მოუდიოდა არსისს, ე. ი. გრძელ ხმოვანს.

[5] К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб 1890, стр. 79; Е. Э. Бертельс, Грамматика персидского языка, Ленинград 1926, стр. 96—97.

[6] რუსული ხალხური ლექსთწყობის შესახებ იხ.: Ф. Корш, О русском народном стихосложении (Сборник отд. русского языка и словесности импер. Академии Наук, СПб, 1901, т. LXVII, № 8, стр. 1—121); Р. Вестфаль, О русской народной песне („Русский Вестник", Москва 1879, т. 143, стр. 111—154).

[7] საერთოდ სილაბური ლექსთწყობის შესახებ: В. Жирмунский, Введение в метрику, Л-д 1925, стр. 165—186; ბიზანტიური ლექსწყობის შეს. იხ. ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნ. ლიტ. ისტორია, 1949, II, 299—302 და შმდ.

[8] დაწვრ. იხ. აქვე—თავი „მახვილი" და სათანადო შენიშვნები. ჩვენი მოსაზრების სრულიად საწინააღმდეგო პრინციპითაა აგებული განსვ. ს. გორგაძის მონოგრაფია „ქართული ლექსი" (1930), რომელშიაც იამბისა და ამფიბრაქის „ნიმუშებია" მოყვანილი.

[9] Р. Якобсон, О чешском стихе, 1923, стр. 20.

[10] Б. Томашевский, О стихе, 1929, стр. 258: „Словесный стих есть закономерное упорядочение звучания по времени... Иначе говоря, явления

располагаются в строках, которые в восприятии принимают характер „изохронных" при возможном об'ективном временном их неравенстве. Наряду с об'ективной категорией времени возникает суб'ективная, в которой и располагаются ритмические явления". აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ბ. ტომაშევსკი რატომღაც არ ასახელებს „სუბიექტური დროს" თეორიის ერთ-ერთ პირველ ავტორს ვერიეს, რომლის შეხედულებებიდან მოქდინარეობს მისი დასკვნებიც (შდრ. ჟირმუნსკი, Введение... 20—25 და 226).

[11] აკად. კ. კეკელიძის აზრით, ქართულ სასულიერო პოეზიაში სამი ტიპის პოეტური ძეგლია წარმოდგენილი: ა) პროზული ჰიმნები, რომელთაც არავითარი ზომა და კანონი არ გააჩნიათ. ბ) იამბიკოები, რომელნიც მარცვალთა ერთნაირ რაოდენობაზე არიან დამყარებულნი და გ) რითმებიანი იამბიკოები, მაგ., მიქელ მოდრეკილისა და სტეფანე სანანოძის ძისა, ფილიპეს „ქება ღვთისმშობლისა" (X საუკ.) და სხვ. (ქართული ლიტ. ისტორია, 1941, 1², 541—542). ვერსიფიკაციის მხრივ ამ ძეგლთა ევოლუცია შემდეგნაირად წარმოვიდგენთ: ა) უძველესი ქართული პროზული ჰიმნები, რომლებიც გალობით უნდა შესრულებულიყო და მათი რიტმული კანონები დღესდღეობით აუხსნელია (აკად. კ. კეკელიძის აზრით, ასეთი კანონები პროზულ ჰიმნებს საერთოდ არც გააჩნდათ). ბ) სილაბური ურითმო იამბიკოები და გ) რითმიანი სილაბურ-ტონური იამბიკოები, რომელნიც თავიანთ წიაღში მახვილების მოწესრიგებისადმი მიდრეკილებას ამჟღავნებენ (დაწვრ. იხ. თავი „სტროფი").

[12] მხედველობაში გვაქვს არა პოეტის მიერ შეგნებული დაშვება მარცვლების რიცხვის მერყეობისა სტროფის ან მთელი ლექსის გასწვრივ (ეს მოვლენა სტროფული კომპოზიციის სფეროს ეკუთვნის და ჟანრის საერთო აგებულებიდან გამომდინარეობს), არამედ ერთი სტროფის ფარგლებში მარცვლების რაოდენობის ისეთი აღრევა, რომელიც ლექსში შემთხვევითია და სისტემურ ხასიათს არ ატარებს. ამიტომ ე. წ. თავისუფალი ლექსის საკითხის აქ დასმა უადგილო იქნებოდა.

[13] იხ. ჩვენი—„ნარკვევები ქართული პოეტიკიდან", თბ., 1938, გვ. 98—100.

[14] მაგალითები მოყვანილია ბესიკის თხზულებათა აკადემიური გამოცემიდან (იხ. ბესიკი, თხზულ. სრული კრებული, ალ. ბარამიძისა და ვ. თოფურიას რედაქციით. ტფილისი, 1932, გვ. 17). „მოვედ აწ ძმაო" ორი ხელნაწერის მიხედვით არის დაბეჭდილი. მოტანილ სტროფებს არ მოეპოვება მნიშვნელოვანი ვარიანტები და ისეთი ცალკეული წაკითხვანი, რომელნიც ლექსის სილაბურ ჩარჩოს ავსებდნენ. ასეთი ვარიანტები კიდეეც რომ მოიპოვებოდეს, ეს არაფერს შეცვლიდა ჩვენს გაგებაში. მაშინ, ბუნებრივია, ვიკითხავდით: რამ გამოიწვია რედაქტორების შეცდომა იმ ვარიანტის შერჩევისას, რომელიც ლექსის სახოვს არ შეესაბამება? ასეთი, სავსებით შესაძლებელი, მოვლენა არა ნაკლებ საგულისხმო იქნებოდა საკითხის თვალსაზრისით.

II [მახვილი]

[1] მახვილის შესახებ იხ. Fr. Saran, Deutsche Verslehre. München 1907 და O. Jespersen, Lerbuch der Phonetik, Lpzg u. Brln 1913³ და სხვ. თანამედროვე რუსულ ენათმეცნიერებასა და მეტრიკაში პროსოდიის საკითხები ექსპე-

რიმენტული ფონეტიკის საფუძველზეა დამუშავებული. ქართულად იხ. გ. ახვლედიანის შრომა: „ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები", 1947.

[2] О. Н. Никонова, Фонетика немецкого языка, М.. 1948; В. Н. Витовская, Основы английской фонетики, М., 1948; ზოგიერთ ენაში მუსიკალური მახვილი სიტყვათა მორფოლოგიურ მნიშვნელობას განსაზღვრავს (იხ. Ж. Вандриес, Язык, 1937, გვ. 80. რუს. თარგმ.).

[3] არსებობს „ენები, რომლებშიაც სიტყვიერი მახვილები სრულებით არაა. ასეთი ენის მაგალითად გამოდგება ფრანგული. მახვილი იქ მოუდის გარკვეული ახრობლივი და ფონეტიკური მთლიანობის მქონე სიტყვების ჯგუფის უკანასკნელ მარცვალს. როცა სიტყვა ცალკე გამოითქმის, ე. ი. როდესაც იგი თითქოს და სიტყვათა ჯგუფის დანიშნულებას ასრულებს, მაშინ საერთო წესისამებრ მახვილი მის უკანასკნელ მარცვალს მოუდის. ეს გახდა საბაბი გავრცელებული შეხედულებისა, თითქოს ფრანგულ ენაში მახვილი სიტყვის უკანასკნელ მარცვალს ეცემა" (Л. Р. Зиндер, Вопросы фонетики, Ленинград, 1948, стр. 40—41).

[4] გერმანული ენის ფონეტიკის ზოგიერთს ახალ სახელმძღვანელოში მახვილის საკითხი სხვაგვარადაა გაშუქებული, ასე, მაგ., ერთ-ერთი ავტორი წერს: „თანამედროვე გერმანულ ენაში მახვილს შეიძლება თავისუფალი ეწოდოს, როგორც ეს ჩანს სიტყვებიდან 'lernen, be'lernen; Par'tei, pa'ssieren და ა. შ. დიდი წილი სიტყვებისა ატარებს მახვილს ფუძისეულ მარცვალზე, რომელიც ძალიან ხშირად (მაგრამ არა აუცილებლად) სიტყვის პირველ მარცვალს წარმოადგენს, მაგალითად: der'Vater, 'kaufen, ver'kaufen და ა. შ." (О. Н. Никонова, Фонетика немецкого языка, Москва, 1948, стр. 83). როგორც ამონაწერიდანაც ჩანს, გერმანულში „თავისუფალი მახვილი" სიტყვების „დიდს ნაწილს" არ ახასიათებს, რის გამოც ტრადიციული შეხედულების უარსაყოფად მყარი საფუძველი არ გაგვაჩნია.

[5] მთავარი მახვილი (Hauptakzent), როგორც წესი, პირველ მარცვალს მოუდის, მეორეხარისხოვანი კი—მიმდევნოს, რუსულში კი—პირიქით (Никонова, op. cit., 84); ქართულში მეორეხარისხოვანი მახვილი წინ უსწრებს მთავარ (დაქტილურ) მახვილს (იხ. § 7). გერმანული მახვილის შესახებ უფრო ვრცლად იხ. ნიკონოვა op. cit., 87; Saran-ის შრომაში და სხვ.

[6] არნ. ჩიქობავა, მახვილის საკითხისათვის ძველ ქართულში (საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. 2, № 2, 3; 1942).

[7] В. Жирмунский, Введение... 102.

[8] Б. А. Богородицкий, Общий курс русской грамматики, стр. 186—187.

[9] ს. გორგაძეს შენიშნული აქვს პირველი გამონაკლისის შემთხვევები (იხ. მისი „ქართული ლექსი", 1930 წ., გვ. 6—7: „რა+იცოდა", „ნუ+იცინი" და სხვ.), მაგრამ მკვლევარს სრულიად არ მიუქცევია ყურადღება მეორე გამონაკლისის მაგალითებისათვის და ხუთმარცვლიან კომპლექსში იგი მარტოოდენ ორ მახვილს ალწერს („ნუ+ეფარები", „არ+დაგეძინოს" და სხვ.) (იქვე).

[10] Б. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 67.

[11] იქვე, გვ. 67.

[12] Б. А. Богородицкий, Фонетика русского языка в свете эксперимен-

тальных данных. Казань 1930, стр. 320 (гл. IX: Стихотворная ритмика по экспериментальным данным, 320—329).

[13] Марр, Грамматика древнелитературного грузинского языка, Ленинград, 1925, стр. 13.

[14] ქართული კომპოზიტებისა და შერწყმული სიტყვების დახასიათება იხ. ა. შანიძის მონოგრაფიაში „ქართული გრამატიკის საფუძვლები", ნაკვეთი I, თბილიში 1942, გვ. 67—144; მაგალითები უმთავრესად ამ ნაშრომიდან მოგვყავს.

[15] ვრცლად იხ. ა. შანიძე, op. cit., გვ. 16—17.

[16] იქვე.

[17] Л. В. Щерба. Фонетика французского языка, Ленинград-Москва, 1937, стр. 72—73.

[18] О. Брик. Ритм и синтаксис („Новый Леф", 1927, № 6., стр. 37).

[19] შჩერბა, op. cit., გვ. 77—78.

[20] იაკობსონი, op. cit., გვ. 26.

[21] იქვე, გვ. 75.

[22] აკად. ლ. ვ. შჩერბას თავისი „ფრანგული ენის ფონეტიკის" უკანასკნელს, მესამე გამოცემაში (მოსკოვი, 1948) შეტანილი აქვს მთელი თავი— „ფრანგული ვერსიფიკაციის ძირითადი პრინციპები" (თავი XVI, გვ. 165—186), რომელიც უმთავრესად შედგენილია ფრანგული ლექსთწყობის მკვლევარის მ. გრამონის წიგნის Petit traité de versification française (Paris 1924) მიხედვით. შჩერბა წერს, რომ „ფრანგულში სალექსო მეტყველება განპირობებულია უწინარეს ყოვლისა სახმის ანუ მეტრის იგივეობით, ე. ი. მეტყველების ცალკეული ნაკვეთების მარცვალთა იგივეობით, რომლებიც ლექსებად იქცევიან ამ იგივეობის წყალობით" (გვ. 166). „ფრანგული ვერსიფიკაციის საფუძველს წარმოადგენს... მკაფიო სინტაქსური დანაწევრება ტაეპებად" (იქვე). ტაეპში, თუ ის ცხრა მარცვალს აღემატება, საგალდებულოა ორი მახვილი— ერთი შიგა ცეზურის (პაუზის) წინ, მეორე კი—ბოლოს, ხოლო ცხრამარცვლიან ტაეპში—მხოლოდ სამი მარცვლის შემდეგ (გვ. 172). ფრანგულ ლექსში საერთო სურათს არ ცვლის დამატებითი მახვილების სისტემური განლაგების ცალკეული შემთხვევები. შჩერბა საგანგებოდ შენიშნავს „შეიძლება ლექსში ზოგჯერ თავი იჩინონ მახვილებმა, რომელნიც პროზაში ბუნებრივად არ მოიპოვებიან... მე ვფიქრობ, რომ ლექსებში ასეთი მახვილების შესაძლებლობა აიხსნება, როგორც სიტყვიერი მახვილის გადანაშთი" (გვ. 176).

[23] ვ. ჟირმუნსკი, op. cit., 77, იგივე აზრი უფრო ადრე გამოთქვა J. Minor-მა (ჟირმ., 270).

[24] იაკობსონი, op. cit., 31—32.

[25] იაკობსონი, 101.

[26] ო. ბრიკი, op. cit., 16—17.

[27] ო. ჯესპერსენი, L. d. Phonetik, 1913 [3].

[28] А. Федоров, О путях и средствах передачи грузинского стиха (იხ. კრებული: „Грузинские романтики", Ленинград, 1940, стр. 227).

[29] გ. ახვლედიანი, ზოგადი და ქართული ენის ფონეტიკის საკითხები, თბილისი, 1938, გვ. 200.

[20] ე. ჟირმუნსკი, op. cit.. 86.
[21] ფ. ზარანი, D. V., 1907; ჟირმუნსკი. op. cit., 80—81.
[22] იაკობსონი, op. cit.. გვ. 15—16.

დამატებითი შენიშვნები:

[1] ჩვენი მონოგრაფიის ეს თავი სათაურით „მახვილი ქართულ ლექსში" გამოქვეყნდა 1947 წლის „მნათობში" (იხ. № 9). 1949 წელს გამოვიდა აკად. გ. ახვლედიანის ახალი შრომა „ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები", რომლის მეხუთე თავი მიძღვნილია მახვილისადმი (იხ. გვ. 127—140: „მახვილი"). ავტორი სპეციალურად არჩევს: 1. მარცვალთმახვილს, 2. სიტყვათმახვილს და 3. შესიტყვების მახვილს. ქართული ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეცნიერის შეხედულებანი უმთავრესად სიტყვათმახვილის შესახებ. გ. ახვლედიანის დასკვნით „ქართულში, როგორც ჩანს, სიტყვათმახვილი აგრეთვე დინამიკურია, მაგრამ ძლიერ სუსტი, უფრო სუსტი, ვიდრე ფრანგულში, ე. ი. ქართულ მეტყველებაში სიტყვათმახვილი არ გამოიყოფა ისეთი სიძლიერით, როგორც ფრანგულში და, მით უმეტეს, როგორც რუსულში" (გვ. 132). როგორც ვხედავთ, ჩვენს ავტორს განსხვავებული პოზიცია უჭირავს როგორც ქართული, ისე ფრანგული მახვილის მიმართ. კერძოდ, ფრანგულში სიტყვათმახვილის არსებობას უარყოფს ლ. ვ. შჩერბა, რომელსაც გ. ახვლედიანი არ ეთანხმება (იხ. გვ. 134). გ. ახვლედიანის შეხედულებით „არ შეიძლება არსებობდეს უსიტყვათმახვილო ენა, რამდენადაც ყოველ ენაში არსებობს სიტყვა, როგორც აზროვნებრივი თუ ფონეტიკური ოდენობა" (გვ. 134). აკად. ლ. შჩერბა (და სხვა ფონეტისტებიც, მაგალითად, იაკობსონი, ჰინდერი) აღნიშნავენ, რომ ფრანგულში სიტყვები ნიველირდებიან გაბმული მეტყველების რთულ ერთეულებში—ჟრაზებში, და რომ ფრანგულს წინადადებაში ერთი აქცენტური მწვერვალია. ცალკე სიტყვა კი მხოლოდ მაშინ ინარჩუნებს მახვილს, როცა იგი სიტყვათა ჯგუფის მაგივრობას წევს (შდრ. ამონაწერი ჰინდერის წიგნიდან). რამდენადაც ანალოგიურ შემთხვევას ქართულში ჩვენ ვერ ვატყობთ, ვფიქრობთ, რომ სიტყვათმახვილები უფრო მკაფიოა ქართული ფრაზის ჩარჩოში, ვიდრე ფრანგულში. როგორაც არ უნდა გადაწყდეს ეს საკითხი, ერთი რამ მაინც აშკარაა: ქართული სალექსო ტაეპი არ იცნობს მარტოოდენ ორ მახვილს (ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს), როგორც ეს ფრანგული ვერსიფიკაციისათვის არის დამახასიათებელი. ქართულ ტაეპში საქმე გვაქვს სიტყვათმახვილების ინტენსივაციასთან, ფრანგულში კი, პირიქით, აქცენტური მწვერვალების წაშლასთან. ლექსის რიტმი ყოველთვის აძლიერებს ენის ბუნებრივ ფონეტიკურს ტენდენციებს და ამიტომაცაა, რომ ქართულ ტაეპში სიტყვათმახვილების წონა უფრო დიდია, ვიდრე ფრანგულ სალექსო სტრიქონში.

[2] გ. ახვლედიანის შეხედულებებს ემთხვევა ჩვენი შენიშვნებიც ქართულ მრავალმარცვლიან სიტყვებში ბოლოდან მეორე მარცვალზე მახვილების არსებობის უსაფუძვლობის შესახებ. ნაშრომში „მასალები ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის" (იხ. „მნათობი", 1948, № 3, გვ. 146; შდრ. აქვე), ჩვენ აღნიშნული გვქონდა ნიკ. მარის ამგვარი შეხედულების მცდარობა. აკად. გ. ახვლედიანიც არ იზიარებს მას (იხ. „ზოგადი ფონეტიკის საფუძვლები", 1949,

გვ. 135) და ეს გარემოება სავსებით ადასტურებს აღნიშნული საკითხების შესახებ გამოთქმულს ჩვენს მოსაზრებასაც (შდრ. აქვე, § 7).

ასევე უნდა გავიზიაროთ გ. ახვლედიანის პოლემიკა ფოგტისა და ზელმერის მიმართ, რომელნიც ქართულში უმთავრესად ტონურ (მუსიკალურ) მახვილს ეძებენ. ქართველი ფონეტისტის მოსაზრება, რომ ქართულში „დინამიკური სიტყვათმახვილია დომინანტი", ჩვენთვის ეჭვმიუტანელია.

[3] გ. ახვლედიანი იდენტიურ ცნებებად თელის „მოძრავ" და „თავისუფალ" მახვილებს (გვ. 133), ზოგი ფონეტისტი კი მათ ერთმანეთისაგან განასხვავებს. ასე, მაგალითად, ო. ნიკონოვას სახელმძღვანელოში (Фонетика немецкого языка, გვ. 82) აღნიშნულია, რომ საჭირო არაა ტერმინები „უძრავი" და მოძრავი" მახვილები ავურიოთ ტერმინებში „დაკავშირებული" (связанное) და „თავისუფალი" მახვილები. მოძრავი მახვილი ჩვენ გვაქვს იმ შემთხვევაში, როცა სიტყვის ფლექსიის დროს ან სიტყვის წარმოებისას შეიძლება მახვილმა ადგილი გადაიცვალოს ერთი მარცვლიდან მეორეზე (მაგ., Tée-Teeá, Bozy'-Bózinn, Dóktor-Doktóren და მისთ. იხ. გვ. 82). დაკავშირებული მახვილი (Gebunderen Akzent) კი ისეთს ენებს აქვთ, სადაც სიტყვათმახვილი ერთს გარკვეულს ადგილზეა, მაგ.: ფრანგულში—უკანასკნელს მარცვალზე, ფინურში—პირველზე, პოლონურში—ბოლოდან მეორეზე და ა. შ. სხვა ენებში კი, მაგ., რუსულში მახვილი თავისუფალია, იგი შეიძლება იყოს სიტყვის ყველა მარცვალზე (გვ. 82; შდრ. არნ. ჩიქობავა, ენათმეცნიერების შესავალი, 1953, გვ. 161) ასეთს მახვილებს სიტყვათა მნიშვნელობის სადიფერენციაციო, სემანტიკური ფუნქცია აქვთ (ნიკონოვა, გვ. 83), დაკავშირებულ მახვილს კი ასეთი დანიშნულება არ გააჩნია.

ამ დასკვნებიდან ქართულისათვის გამომდინარეობს ის, რომ ქართული სიტყვათმახვილი მოძრავია, მაგრამ თავისუფალი არაა, ე. ი. ქართულ სიტყვათმახვილს ფონოლოგიური დანიშნულება არა აქვს. ფრანგული სიტყვათმახვილი კი მარტოოდენ დაკავშირებული (ანუ ფიქსირებული) მახვილია და გაბმულს მეტყველებაში ამ უკანასკნელსაც ჰკარგავს. მოკლედ: ქართულს ფრაზაში და, მით უფრო, ქართულ სალექსო ტაეპში სიტყვა ფონეტიკური და სემანსიური თვალსაზრისით თავის პოტენციურ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს. ეს თვისება ნაკლებ ახასიათებს, მაგალითად, ინგლისურს (იხ. იაკობსონი, op. cit., 31) და უფრო ნაკლებ—ფრანგულს.

III [რიტმი]

[1] რიტმის შესახებ ვრცლად იხ. „შესავალი" და სათანადო შენიშვნები.

[2] შდრ. „შესავალი".

[3] მეტრისა და ტერფის ცნებების შესახებ დაწვრილებით იხ. „შესავალი" და სათანადო შენიშვნები.

[4] ს. გორგაძე. ქართული ლექსი, გვ. 40.

[5] იქვე, გვ. 41.

[6] იქვე, გვ. 37—40.

[7] იქვე, გვ. 39. გურამიშვილის „დავითიანშიც" გვხვდება ტაეპი „გეცრდთ, კელთ, ფერკთ სისხლი შენი სასწორს აბრად შეუდევ", რომლის პირველი სამი სიტყვა ერთმანეთისაგან მძიმეებით დაშორებულ ერთმარცვლიან სიტყვებს წარ-

მოდგენენ. ამგვარ ტაეპში რაიმე მეტრული ელემენტების, ვთქვათ „მოლოსის“ (– ⏑ –), აღმოჩენა უაზრობაა. მოტანილი ტაეპი სტროფის ან მთელი ლექსის ფონზე უნდა შეფასდეს, როგორც საზომის ანტიპოდი. ს. გორგაძისათვის რიტმის ასეთი გაგება არ არსებობდა.

[8] ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, გვ. 10.

[9] რუსულ მეტრიკაში ამ აზრს იცავს ვ. ბრიუსოვი (იხ. მისი Наука о стихе, М., 1919 და Основы стиховедения, 1914).

[10] ს. გოროგაძე. ქართული ლექსი, გვ. 14.

[11] Б. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 15; შდრ. В. Жирмунский, Введение в метрику, стр. 26 და Г. Шенгели, Техника стиха, 1940, стр. 74.

[12] Р. Вестфаль. Теория ритма... „Русский Вестник“, 1881, т. 154, стр. 158. შდრ. Жирм., Введение..., 138.

[13] Р. Вестфаль, op. cit., 160.

[14] ტაქტის, ტერფისა და კათალექტიკის ფიქციურობის შესახებ იხ. სკრიპერის შრომები (კერძოდ: Die Neue Metrik von Dr. E. W. Scripture, Wien 1928. ამ ავტორის შრომათა მოკლე ბიბლიოგრაფია იქვე, გვ. 464—465, სქოლიო).

[15] სპეციალურად ქართული იამბიკოს შესახებ იხ. თეიმურაზ ბატონიშვილის (ბაგრატიონის) შრომაში „გვარნი ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა“ (გ. იმედაშვილის პუბლიკაცია, „ლიტერატურული ძიებანი“, 1947, ტ. IV, გვ. 236—242); ჯ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I[2]; პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის მიმოხილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100 და პ. ბერაძე, ქართული ლექსის ბუნებისათვის, „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—150... ახალ ბერძნულში აღმოცენებული 12-მარცელიანი იამბიკური ტრიმეტრისა და მისი გავრცელების შესახებ გვიანდელ ლათინურსა, გერმანულსა და ფრანგულში იხ. Ed. Stengel, Romanische Verslehre, p. 14—15. დაწვრ. ბიბლიოგრაფია იხ. იქვე. მეოთხე თავის შენიშვნებში—იამბიკოს მეტრისა და სტროფიკის შესახებ.

[16] E. W. Scripture, Op. cit.

[17] Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс. Книга вторая Интонация, 1947, стр. 63; ინტონაციის შესახებ აგრეთვე იხ. В. Всеволодский-Гернгросс. Теория интонаций. II-й, 1942.

[18] რუსთაველის სტროფი-პერიოდის საკითხს ეხება პ. ბერაძეც წერილში „რუსთაველის ლექსის რიტმი“ (იხ. „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 227).

[19] Проф. Л. В. Щерба, Фонетика французского языка. Издание третье: М., 1948, თავი Основные принципы французской версификации, стр 178 -1.9. თვითონ ფრანგი მკვლევარის შეხედულებათა გასაცნობად ნახე М. Граммон, Звук как средство выразительной речи. Из книги Grammont, Les vers francais. Paris, Ed. Champion 1913. p. p. 195—207; (წიგნში Сборник по теории поэтического языка, вып. 1, Петроград 1916, стр. 51—60). ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში რიტმის ექსპრესიული დანიშნულების ამგვარი გაგება საკმაოდ გავრცელებულია.

IV [რითმა]

[1] ძირითადი ლიტერატურა რითმის შესახებ (კრიტიკული გამოყენებით) В. Жирмунский, Рифма, ее история и теория. Петроград, 1923 (ბიბლიოგრაფია იქვე, გვ. 307—308: Б. Томашевский, Русское стихосложение. Метрика. Петербург, 1923, стр. 86—128: ფრანგული რითმისათვის; В. Щерба, Фонетика французского языка. Москва, 1948³, стр. 182—164; საზოგადოდ რომანული ენებისათვის: Edmund Stengel, Romanische Verslehre (Grundriss der Romanischen Philologie, Strassburg, 1902, II Bd, I Abteilung, გვ 64—69: XII. Reim); გერმანულისათვის: Saran-ის მონოგრაფიის გარდა იხ. О. П. Никонова, Фонетика немецкого языка. Москва, 1948, стр. 133—139; ქართული რითმისათვის: კონსტანტინე ჭიჭინაძე, ქართული რითმა, ჟურნ. „ქართული მწერლობა", 1929, № 1—7, გვ. 150—158 („წერილის მიზანია მხოლოდ სწორი რითმების კლასიფიკაცია", იხ. გვ. 158); ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, თბ., 1950. გვ. 90—112.

რითმის სხვადასხვა საკითხთან დაკავშირებით დასახელებული დამატებითი ლიტერატურა იხ. კვემოთ.

[2] ჩვენს განმარტებას არ ეთხვევა ლიტერატურათმცოდნეობის ფორმალისტური სკოლის მკვლევართა განმარტებანი. კერძოდ, ვ. ჟირმუნსკის (იხ. Рифма... 9) აუცილებლად მიაჩნია ტაეპის შიგნით ბგერითი განმეორებების გათვალისწინება რითმის დეფინიციის (განსაზღვრის) დროს. მის აზრს სიტყვა-სიტყვით იმეორებს ს. გორგაძე (შდრ. ქართული ლექსი, გვ. 90). ძალზე მოკლეა და არა სრული ბ. ტომაშევსკის ფორმულირება (იხ. მისი Теория литературы, изд. 5-е, Москва, 1930, стр. 106), თუმცა ადრინდელ შრომებში (იხ., მაგ., Русское стихосложение, стр. 89—92) იგი უფრო ვრცლად განმარტავს რითმას. ჩვენ ვიცავთ იმ აზრს, რომ ბოლო რითმები მთავარი ნიშნებია საერთოდ რითმიანი ლექსისა, ტაეპების ფონიკისა და კლაუზულის თვალსაზრისით (ბოლო რითმის გარეშე რითმიანი ლექსი არ არსებობს), ხოლო შიგაგანი რითმები არაა საკმარისი ამ ნიშნის მისაღწევად, თანაც ისინი კომპოზიციურ ფუნქციას სრულიად არ ასრულებენ ლექსის სტროფული ორგანიზაციის საქმეში.

[3] Б. Томашевский, Русское стихосложение, стр. 93. XIX ს. რუსულ პოეზიაში დაქტილური რითმა „არაკეთილშობილურ რითმად" ითვლებოდა, იგი გავრცელებული არ ყოფილა დასავლეთ-ევროპის ლიტერატურაშიც. პირველი მაგალითები დაქტილური რითმისა რუსულ მწერლობაში მე-18 და მე-19 საუკუნის დასაწყისის პოეტებთან ჩნდება ხალხური პოეზიისადმი მიბაძვის საფუძველზე. რუსულ ბილინებში დაქტილური რითმა ხშირი მოვლენაა (ჟირმ., Рифма... стр. 36).

[4] შდრ. კ. ჭიჭინაძე, ქართული რითმა, ჟურნ. „ქართული მწერლობა", 1929, № 1—2, გვ. 155 (სქოლიო). საყურადღებოა ამ წერილში გამოთქმული მოსაზრებაც ტერმინოლოგიის შესახებ: „უნდა აღინიშნოს, რომ თერმინები „ვაჟური", „ქალური" ალბათ მექანიკურად შემოსულა რუსულში, ხოლო იქიდან ქართულ ენაში ფრანგულიდან, სადაც ქალური რითმა თავდება მხოლოობით რიცხვში ყრუ „e"-თი (მდედრობითი სქესის სიტყვათა დაბოლოება). რუსულსა და ქარ-

თულ პოეტიკაში ამ თერმინებს არა აქვს არავითარი გამართლება" (იქვე). შენიშვნა სწორია, მაგრამ ხომ შეიძლება ტერმინების პირობითად გამოყენება?

[5] წაკითხვა ს. კაკაბაძისა, მ. ჯანაშვილით: „ეჯეე ნიად: ე გეენიად"... ეს მაგალითები ნაწილობრივ არყეევენ კ. ჭიჭინაძის კატეგორიულ მტკიცებას, რომ „ოთხისა და მეტი მარცვლისაგან შემდგარ კლაუზულას, რომელიც შესაძლებელია, მაგალითად, რუსული ლექსისათვის, ქართული ლექსი არ იცნობს, ეინაიდან, ამის შესაძლებლობას არ იძლევა ჩვენი ენის ცნობილი კანონი მახვილის შესახებ. ამ კანონის მიხედვით სამმარცელიანსა და უფრო გრძელ სიტყვებში მახვილი ხვდება მესამე მარცვალს ბოლოდან" (დასახ. წერილი, გვ. 151). პრინციპულად ეს მოსაზრება სწორია, მხოლოდ იგი არ ითვალისწინებს ვერსიფიკაციულ შემთხვევებს, რომლებიც ჩვენ გვაქვს აღნიშნული და რომელთაც შეგნებული კანონის უფლება ვერ მოუპოვებიათ ქართულ კლასიკურ ლექსში. მაგალითების გამრავლება კიდევ შეიძლებოდა.

[6] В. Брюсов, Наука о стихе, М., 1919. стр. 125 და ჟირმუნსკი, Рифма... გვ. 23. ბრიუსოვს შესაძლებლად მიაჩნია 6- და 7-მარცვლიანი რითმებიც.

[7] ს. გორგაძე, ქართული ლექსი, 93. Tobler-ი მას „ორმაგ რითმას" (Doppelreim) უწოდებს (იხ. Ed. Stengel, R. V., 66).

[8] ჟირმუნსკი, op. cit. 23; ტომაშევსკი, op. cit., 93—94. ტერმინების „მდიდარი"-სა და „ღარიბი"-ს წინააღმდეგ გამოდის კ. ჭიჭინაძე (დასახ., წერილი, გვ. 152), რომელიც მომხრეა მხოლოდ ტერმინისა „დაყრდნობილი რითმა" (ჩვენი ტერმინოლოგიით — „საბჯენ თანხმოვნიანი რითმა").

[9] ჟირმ., op. cit., 106.

[10] ibidem, 13; ქართული კონსონანსის შესახებ ვრცლად იხ. კ. ჭიჭინაძესთან (დასახ. წერილი, გვ. 157).

[11] კ. ჭიჭინაძე, „ვეფხის-ტყაოსნის" 1934 წლის გამოცემის გვ 314

[12] ჟირმ. op. cit., 13. შეგნებული და სრული კონსონანსის ნიმუშები ახალ ქართულს პოეზიაში იხ. გ. ტაბიძესთან: სილაში ვარდი: სილაჟვარდე; ნახევარ: ეუნახავარ; საშველი: შიშველი: ლომის: სალომეს; ოდესმე: უბოროტესმა; ბინაში: წინაშე და სხვ.

[13] ახალ ქართულ პოეზიაში დისონანსის ნიმუშები იხ. ს. გორგაძის წიგნში, გვ. 107—108.

[14] შდრ. ს. გორგაძე, 105.

[15] ჟირმ., op. cit., 13.

[16] Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1940. стр. 114; В. Брюсов. op. cit., 73.

[17] ტომაშევსკი, op. cit., 14.

[18] იქვე, გვ. 150.

[19] იქვე.

[20] В. Брюсов, О рифме („Печать и революция", 1924, кн. I, стр. 121).

[21] კ. ჭიჭინაძე, „ვეფხის-ტყაოსნის" 1934 წ. გამოცემის ბოლოსიტყვაობა: გამომცემელს ყველა 19 მაჯამა სპეციალურად აქვს გარჩეული.

ომონიმის ნიმუში პუშკინთან: „Будет вам по колачу... А не то поколочу

ну" (Л. А. Булаховский, На жизни омонимов. „Русская речь", под. ред. Л. В. Щербы, Academia, Л-д, 1928, стр. 60. ამ შრომის ავტორის მტკიცებით ომონიმები სჭარბობენ ენის განვითარების იმ საფეხურზე, როცა ენა თავისი ლექსიკის გამომუშავების პროცესში იმყოფება. ამ თეზისს სრულიად არ ამართლებს, მაგალითად, ქართული პოეტური ენა: ომონიმები გვხვდება როგორც მე-12 საუკუნეში (ჩახრუხაძე, რუსთველი), ისე მე-17, მე-18 და მე-19-ე საუკუნეებშიაც (არჩილი, ვახტანგ VI, ბესიკი, აკაკი წერეთელი და სხვ.).

[22] კ. ჭიჭინაძე, დას. წერ., 31; ტავტოლოგიური რითმის დახასიათება და ჩვენ მიერ მოყვანილი მაგალითი იხ. ამავე ავტორის წერილში რითმის შესახებ („ქართ. ენწერ.", 1929, № 1—2, გვ. 153).

[23] ნიმუში ასეთი რითმისა იხ. Stengel-თან, გვ. 69:

Gall, amant de la reine alla (tour magnanime)
Gallament de la l' Arène à la Tour Magne á Nime.

[24] ჟირმ., op. cit., 224—225.

[25] მაგ., ვ. ჟირმუნსკი გაკვრით მიუთითებს მხოლოდ არაბულის შესაძლებელ ხეგავლენაზე ზოგიერთ ევროპულ ენებში: ამის გამო ჯერ კიდევ ვ. ბრიუსოვი სამართლიანად შენიშნავდა მას: საკითხი მეტი ყურადღების ღირსიაო (იხ. მისი რეცენზია: „О рифме", ჟურნ. „Печать и революция", 1924, кн. I. стр. 115).

[26] ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტომი მეორე, თბილისი, 1949, გვ. 360, 400, 405. იქვე იხ. მეორე მწერლის, კირიაკოსის, რითმიანი ნაწყვეტის ნიმუში.

[27] ს. ყაუხჩიშვილი, op. cit., 405—406; პროკლეს ჰომილიის გარითმული ნაწყვეტები, იხ. იქვე, გვ. 405.

[28] ს. ყაუხჩიშვილი, op. cit., 150, 360.

[29] პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, „მნათობი", 1939, № 4, გვ. 101—102.

[30] ნიმუშები აღებულია პ. უმიკაშვილისა და თ. სახოკიას კრებულებიდან.

[31] პ. ინგოროყვა, op. cit., 96.

[32] პ. ინგოროყვა, ძველი ქართული საეკლესიო პოეზია, გვ. VIII, წრვ.—რნზ; შდრ. კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, 1², 512.

[33] კ. კეკელიძე, op. cit., 542—543.

[34] კ. კეკელიძე, op. cit., 556—567.

[35] გ. წერეთელი, სემიტური ენები და მათი მნიშვნელობა ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის („სტალინის სახ. თბილ. უნივერსიტეტის სამეცნიერო სესიების მოხსენებათა კრებული", თბილისი, 1947, № 1, გვ. 44).

[36] იქვე, გვ. 45.

[37] К. Г. Залеман и В. А. Жуковский, Краткая грамматика новоперсидского языка, СПб, 1890. стр. 81. შდრ. მაკარ ხუბუა, სარითმო ერთეულებისათვის სპარსულ ბეჯითებში („საქ. მეცნ. აკად. მოამბე", 1943, ტ. IV, № 5).

V [სტროფი]

[1] ლიტერატურა სტროფის შესახებ ქართულ ენაზე ძალზე ღარიბია. ს. გორგაძემ მას მხოლოდ რვა გვერდი მიუძღვნა (იხ. „ქართული ლექსი", გვ. 81—89).

ბიბლიოგრაფია რუსულად გამოქვეყნებული შრომებისა იხ. Штокмар-ის წიგნში: Библиография..; ევროპულ ენებზე: Stengel-ის მონოგრაფიაში.

სტროფის ცნების განმარტებას პოეტიკაში რაიმე თვალსაჩინო გაუგებრობანი ან დავა არ გამოუწვევია.

[2] იხ. К. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века, Тифлис, 1912. მისივე: Литургические грузинские памятники. Тиф., 1908.

[3] კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, I², გვ. 536. ქართული მწიგნობრული პოეზიისა და, მაშასადამე, ქართული ლექსის აღმოცენების ისტორიული მიჯნის (VII საუკ.) გასათვალისწინებლად აქ მოგვყავს აკად. კ. კეკელიძის შემდეგი სიტყვები: „დაიწყო ქართული ჰიმნოგრაფია არა უგვიანეს მეშვიდე საუკუნისა... ქართული ჰიმნოგრაფია დაწყებულა მაშინ, როდესაც, საზოგადოდ, საღვთისმსახურო ტერმინოლოგია ჯერ საკმაოდ განვითარებული არ ყოფილა... ამას კი ადგილი ჰქონია მეშვიდე საუკუნის შემდეგ... ქართული ჰიმნოგრაფია მაშინ დაწყებულა, როდესაც საქრისტიანო ღვთისმსახურებაში სჭარბობდა ფსალმური ელემენტი, ესე იგი, როდესაც ღვთისმსახურება ამოიწურებოდა, ლოცვებისა და საღმრთო წერილის გარდა, ფსალმუნებით, რომელთაც მერე, ჰიმნოგრაფიის განვითარების შემდეგ, დაუწყეს მიმატება ან მიდება (აქედან-დასდებელი) სხვადასხვა საგალობლებისა; ეს დრო კი მეშვიდე საუკუნეს ვერ გადასცილდება. თავდაპირველად ჩვენი ლიტურგიკული ჰიმნოგრაფია ნათარგმნი იყო, ქართველები თარგმნიდნენ იმ ჰიმნებსა და საგალობლებს, რომელთაც ისინი სხვა ენაზე პოულობდნენ, უფრო კი ბერძნულზე. რასაკვირველია, აქ ჩვენ გვაქვს უბრალო პროზული თარგმანი, სადაც ბერძნული ჰიმნოგრაფიის ზემოაღნიშნული თვისებები დაცული არაა, გარდა აკოსტიხისა. რას წარმოადგენს და რაზეა დამყარებული ქართული ჰიმნოგრაფიული სახომი? ჩვენი ლიტურგიკული ჰიმნოგრაფია ორგვარია: ერთი უბრალო პროზული ჰიმნები, რომელნიც, როგორც ნათარგმნი, არავითარ ზომასა და კანონს არ ემორჩილებიან; მეორენი, ეკრეთწოდებული იამბიკოები, წარმოადგენენ პირველ საფეხურს პოეზიისას და დამყარებული არიან ტაეპში მარცვალთა რაოდენობაზე... იამბიკო დაყოფილია ცალკეულ სტროფებად ან ხანებად, რომელიც შედგება ხუთი სალექსო სტრიქონის ან ტაეპისაგან, თვითეული ტაეპი შეიცავს 12 მარცვალს" („კ. ლიტ. ისტორია", I², 541—542).

[4] კ. კეკელიძე, იქვე, 552; სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, 1949, გვ. 383—389 (სპეციალურად ჰიმნების შესახებ იხ. გვ. 386—389); Е. Н. Ловягин, О форме греческих церковных песнопений. „Христианское чтение", СПб. 1876, март-апрель, стр. 489—490.

[5] სიმ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, II, 389.

[6] Ловягин, დასახ. ნაშრომი, 465—466.

[7] А. Олесницкий, Рифм и метр ветхозаветной поэзии. „Труды Киевской духовной академии", Киев, 1867 (октябрь, ноябрь и декабрь).

[8] მდიდარი ლიტერატურა ამ საკითხზე დასახელებული აქვს ჯერ კიდევ ე. ლოვიაგინს. რუსი ბიზანტინისტების (ვასილევსკის, უსპენსკისა და ვასილიევის) შრომების შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, II, 389).

[9] ერთი უეჭველად ცნობილია: ქართულ ჰიმნოგრაფიაში ორგვარი ხმები ყოფილა: ორიგინალური (ქართული) და ბიზანტიურ-ბერძნული. ხმის ამაღლებისა და დაშვების თავისებური ნოტაციის ნიმუშების სახელწოდებანი, ბერძნულიდან

ქართულში შემოღებული გიორგი მთაწმინდელის მიერ, იხ. კ. კეკელიძესთან, I, 553.

[10] Б. Яворский, Сюиты Баха. Москва-Ленинград, 1947, стр. 9.

[11] იხ. „ლიტერატურული ძიებანი", 1947, ტ. IV, გვ 236—241; შდრ. იქვე გ. იმედაშვილის შესავალი წერილი, გვ. 227. ტექსტები იამბიკური პოეზიისა: პ. ინგოროყვა, ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია, 1913; ანთოლოგია... ტ. I, სოლ. ყუბანეიშვილის რედაქციით, თბ. 1946.

[12] საკითხის ისტორიისათვის: ქართული სასულიერო და საერო კილოები. ისტორიული მიმოხილვა, პოლიევქტოს კარბელაშვილისა. ტფილისი, 1898; კ. კეკელიძე, I[2]. გვ. 539—666; პ. ინგოროყვა: ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა. ჟურ. „მნათობი", 1939, № 4, გვ. 104—105, თავი მეხუთე: „ჰიმნოგრაფია"; № 9, გვ. 105 და გვ. 133—137: „თავი მეოთხე: ჰიმნოგრაფია", № 10, გვ. 237—239, 256—257, 271—272. მისივე: „თამარ მეფის იამბიკონი". ჟ. „მნათობი", № 3, გვ. 119—125, პ. ბერაძე: ქართული იამბიკოს შესახებ. „სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე", 1943, IV, № 16; მისივე: ქართული ლექსის ბუნებისათვის. „მნათობი", 1944, № 3, გვ. 147—148: „გ. იამბიკო" (ავტორი არკვევს იამბიკოს მეტრის გენეზისისა და მისი გაქართულების საკითხს); მისივე: თეიმურაზ ბაგრატიონის ერთი დებულება ქართული ლექსის შესახებ (თეზისები). იხ. „სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი საბჭოთა საქართველოს 30 წლისთავისადმი". თბილ. უნივერსიტეტის გამოცემა. 1951, გვ. 153; ბიზანტიურ საეკლესიო პოეზიაში 12-მარცვლიანი სახომის შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, 1949, გვ. 301, 420, 426 და სხვ.

[13] პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის მიმოხილვა. „მნათობი", 1939, № 4, გვ. 100.

[14] კ. კეკელიძე, I[2] გვ. 318—319.

[15] იქვე, გვ. 542.

[16] იქვე, გვ. 543; შდრ. ანთოლოგია, I, 1946 წ., 351.

[17] ისტორია და ახმანი... გვ. 140.

[18] ჩვენ ვრცლად არ ვეხებით აქ ერთტაეპიანებს, რომლებიც წინასწარ გულისხმობენ რომელიმე სტროფის რომელიმე საბომს ან ტაეპს. ნიმუშები იხ. უმთავრესად „ქილილა და დამანაში" (ძვ. გამოც., გვ. 3, 7, 25, 57, 60, 76, 80, 85, 98, 230, 475, 546, 558 და სხვ.). ხშირია მეტწილად 10-, 16-და 20-მარცვლიანი ერთტაეპიანები, თუმცა საბას აქვს სხვა ზომის ტაეპებიც. ტიპიურია ამგვარი „ტაეპები": „გავლის—მიწას ოქროდ შესცვლის, დახედავს—ქვას გაალალებს" („ქილილა და დამანა", გვ. 546). ზაქარია გაბაშვილს „კატის ომში" აქვს ერთტაეპიანი სტროფი (38), ოცმარცვლიანი: „კატავ ფრანგულო, ომის სწავლულო, // თაგვთაგან წყლულო, გულ-დადაგულო" (ანთოლოგია, II, გვ. 236. 1928), უფრო ადრე ერთტაეპიანები გვხვდება ვახტანგ VI-ის „სიბრძნე მალალობელში" (სტროფები 4—12).

[19] ორტაეპიანი სტროფები აქვს ჯერ კიდევ არჩილს (1647 — 1713), რომლის გალექსილი „ვისრამიანის" ბოლო სტროფები (723—742)—ორტაეპედებია (იზომეტრული და 16-მარცვლიანი). ორტაეპედებადაა დაწერილი მამუკა ბარათაშვილის 16-მარცვლიანი „მრჩობლედიც", რომლის უკანასკნელი წყვილის (5—6) პირველი ტაეპი შინაგან რითმებს შეიცავს. სქემაა:

'⌣ ' ⌣ ⌣ (' ⌣ ⌣) ' ⌣ ' ⌣ ⌣ (' ⌣ ⌣); ორტაეპიანი ლექსები მე-18 საუკუნეში იწერებოდა სხვადასხვა ეპიგრამებისა თუ სენტენციების სახით (შდრ. ანონიმი პოეტის შინაგან რითმიანი ლექსი „ვისრამიანზე": „ვის ღმერთი სწყამს ადამიანს, ნუ ჩახედავს ვისრამიანს, // დაუბნელებს დღესა მზიანს, ჯოჯოხეთში ნახავს ზიანს" და სხვ. სულხან-საბას აქვს ყველაზე მეტი ორტაეპიანი სტროფები, რომლებიც ცალკე პოეტური ნაწარმოებების სახეს იღებენ მისგან „გაჩალხულ" ქილილა და დამანაში. ასეთებია: „ლ ე ქ ს ი" (მეტწილად 16-მარცვლიანი), „მ რ ჩ ო ბ ლ ე დ ი" (მეტწილად 8-მარცვლიანი) და „ფ ი ს ტ ი კ ა უ რ ი" (მეტწილად 20-მარცვლიანი). ამ ფორმებში ურყევია მხოლოდ გარეგანი რითმა ი ა. „მრჩობლედი" ხშირად 6 ან 8 ტაეპს აერთებს, მაგრამ მაშინ იგი 3 ან 4 წყვილ ორტაეპედს შეიცავს. თუ მრჩობლედი ერთი რითმითაა გაწყობილი, იგი მთლიანი ლექსია „ქილილა და დამანაში" გვხვდება ორტაეპიანი 10-მარცვლიანი „წ ყ ო ბ ი ლ ი" და 20-მარცვლიანი ჩ ა ხ რ უ ხ ა უ ლ ი.

„ლექსი"-ს ნიმუშები „ქილ. და დამ."-ში: გვ. 4, 5 (შინაგანი რითმებით), 20, 212 (8-მარცვლიანი) და სხვ. ორტაეპიანი „ფისტიკაური"-ს ნიმუშები: გვ. 5, 80, 232, 245, 247 252, 286, 300, 305, 308, 320; ორტაეპიანი „მრჩობლედი", რომელიც 8-ტაეპიან ლექსშია მოცემული—იხ. გვ. 169, 218, 254, 255, 294 (გარეგანი რითმების სქემით aa bb cc dd), 434 (შინაგან-გარეგანი რითმების სქემით 1. a-a-b 2. c c-d), 3-წყვილიანი „მრჩობლედი" შაირის ზომისა (გარეგანი რითმების სქემით. aa bb cc); გვ. 199, 206, 271, 295, 346, 371, 373, 375, 384, 391, 416, 419, 423, 452, 456, 460, 485, 499, 503, 504, 528 და ა. შ. 2 ტაეპიანი „წ ყ ო ბ ი ლ ი"-ს ნიმუშები იხ. გვ. 331, 352, 432 (8-მარცვლიანი) და ა. შ. 2-ტაეპიანი 20-მარცვლიანი „ჩახრუხაული" იხ. გვ. 304, 309, 316, 319, 323, 342, 344 და ა. შ. დ. გურამიშვილთან ორტაეპედი ახოობრივად უფრო დამოუკიდებელ წეერად გვეკლინება ლექსში. ვიდრე, მაგ., არჩილთან. გურამიშვილთან ტიპიურია ასეთი ორტაეპედები (იხ. „დავითიანი", წიგნი ბ. „ღვთისმშობლის მიცვალების დღის შესხმა"):

1. გიხაროდესთ ანგელოსთ დასნო — a
   და წმინდანო თქვენ ბევრად ასნო — a
2. დედოფალი მეუფის დედა — b
   ქვეყნით ზეცად აღმოვალს თქვენხდა — b

და ა. შ. ამ მეტრულ და სტროფულ წყობას იმეორებს დ. გურამიშვილის „თავისი ცოდვის მოკოხება" (15 წყვილი ტაეპი) და 13-მარცვლიანი 12-წყვილი ორტაეპედი „ჲე სიმღერა" („რომელ არს რუსულად ამისი კმა: ულეტელა ხახულინკო ჩერეზ დუბინუ").

ორტაეპიანი იზომეტრულ სტროფის პრინციპითაა დაწერილი დიმიტრი ბაგრატიონის „ე ლ ი ს ა ბ ე დ ი ა ნ ი" (21 წყვილი), „ნ ა ნ ა" (7 წყვილი), „ჩ ე მ ო მ თ ვ ა რ ე ო" (7 წყვილი), „რ უ ს უ ლ ი ხ მ ა" (23 წყვილი) და „ს უ ლ ი ს ყ ვ ა ვ ი ლ ი" (5 წყვილი) და სხვ.

[20] Ed. G. Browne, A Literary History of Persia. Cambridge 1928, Volume II, გვ. 34.

[21] „ქილილა და დამანა" (პირვ. გამოც.) გვ. 377—378; იგივე: ანთოლოგია, II, 1928, გვ. 135 და ჰაშნიკი. მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა. თბილისი, 1920, გვ. 14.

[23] ნარგიზოვანი. XVIII საუკუნის ლირიკული პოემა. ალ. ბარამიძის რედაქციით. ტფილისი, 1936, გვ. 10—11.

[24] ნახ. Багиф. Избранные стихотворения. М., 1949, стр. 200. შდრ. ვაგიფი. ლექსები. საქართველოზე. თარგმანი კოხსტ. ჭიჭინაძისა. თბილისი, 1947; დიმიტრი თუმანიშვილის ლექსები. თბილისი, 1938, გვ. 66. ვაგიფის პოეზიით დაინტერესებულა გრ. ორბელიანიც (იხ. ამის „წერილები", ტ. II, გვ. 309—310).

[25] ხუთტაეპედები აქვთ: საიათნოვას (თერთმეტმარცვლიანი საზომის „მტკვარო ამღერეულო", 2—5 ხანები; „დამეხსენი"—4 სტროფი და სხვ.), დ. თუმანიშვილს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი", 16-მარცვლიანი „ფას მუხალიფათაც ითქმის",—5 სტროფი; 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ძველის თასლიბის ხმაზედ"... 11-მარცვლიანი „მუხამბაზი" (5-სტროფიანი „რად მოგშორდი..."): 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ფას მუხალიფის ხმაზედ", 14-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი" („პირბადრი მთვარე"...). 16-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „მუხამბაზი" („ბედნიერებით აღვსილი"..); იმავე მეტრის „მუსტაზადი, ვაღეფის ხმაზედ" (5 სტროფი); იმავე ზომის „მუხამბაზი" („კაზმულა ნაბად"... 5 სტროფი); დაეით სარდალს („პირზედ გაქვს ხალი". 5 სტროფი და სხვ.); დ. რექტორს („ჰე მოყვარეო", 5 სტროფი და „გრაგვინვით ციურნი", 5 სტროფი); დავით ბატონიშვილს (11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი „ეშიკაღას მობძანდება ჩანითა"; 11-მარცვლიანი და 5-სტროფიანი ბესიკური „პეტრე ლარაძეს"). ელიზბარ ერისთავს (14-მაოცვლიანი და 5-სტროფიანი „ვემონე მასა"); ღვთისწყალობა ბებუთაშვილს (11-მარცლიანი „მუხამბაზი"); ბარამ ბარათაშვილს (18-მარცვლიანი „აფროდიტო აღმობრწყინდი") და სხვებს.

დეკანონიზებული მუხამბაზური სტროფები (4-, 6- და 7-ტაეპიანები) ხშირია ბესიკის ეპიგონების ლექსებში. ხშირია აგრეთვე ხუთტაეპიანი სტროფები, რომელთაც მუხამბაზის სასიმღერო დანიშნულება არა აქვთ, მაგრამ სულ სხვა კომპოზიციური აგებულებისა არიან. მაგ., დიმიტრი ბაგრატიონის „თათრული ხმა" (9 სტროფი. ანთოლოგია, 1928, II, გვ. 254—255) ათმარცვლიანია და თითეული სტროფი დამოუკიდებელი ერთი რითმითაა შეკრული; თავისებურია აგრეთვე 8-მარცვლიანი და 7-სტროფიანი ლექსი გიორგი თუმანიშვილისა „ახალ აღნაგოს ხმაზედ სათქმელი გაფი", რომელიც რითმების შემდეგი სქემითაა დაწერილი: a a / b b // c c c (bb)... bh-რეფრენია). არამუხამბაზური კომპოზიციის მქონე 5-ტაეპიანი სტროფებით უწერიათ დ. ბატონიშვილს, დავით თუმანიშვილს, ბარამ ბარათაშვილს, თამაზ ჭობულაშვილს და სხვ. გარდამავალი ხანის ეპიგონ-პოეტებში ხუთტაეპიან სტროფს უკვე აღარ აქვს შერჩენილი მკაცრი და ურყევი კომპოზიციური წყობა.

[26] იხ. ტექსტები: ანთოლოგია, 1928, II; ლ. ასათიანი, საქართველოს პოეტი ქალები. თბილისი 1936.

[27] კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსთწყობა. გაზ. „ივერია", 1890, № 270.

[28] ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, II, გვ. 408—410; შდრ. გვ. 313, 318, 331, 384, 389, 397, 398, 404; სპეციალურად რეფრენის შესახებ იხ. Steugel, R. V., გვ. 82—84.

[29] K. Бюхер, Работа и ритм. Перевод с немецкого С. С. Заяицкого, 1923, стр. 197—203 (კ. ბიუხერის წიგნის ერთ-ერთი თავი „Georgie" რუსულ-

ში თარგმნილია არა „Iрушия“-დ, არამედ „Iверия“-ღ: მთარგმნელმა არც იცის, რომ ბიუხერის მიერ ლათინური შრიფტით დაბეჭდილი ლექსები ქართულია).

[29] ასეთი რეფრენები აქვთ: მარიამ ბატონიშვილს („აჰა დამეცნეს რისხვით ცანია“. ლექსის სქემა ასეთია (R აღნიშნავს რეფრენს, რომაული ციფრი სტროფს; არაბული კი—ტაეპს): I. R 2, 3, 4, 5 R[6] II. R[1] 2, 3, 4, 5 R[6] და ა. შ. (იხ. ანთოლოგია, II, 273). იმავე ავტორის სხვა ლექსში „მოვსთქუამ სულთქმითა“ (ანთოლ. II, 274) რეფრენის ადგილი 6-ტაეპიანი სტროფების შიგნით ასეთია: I. 1, 2, 3, 4, R[3], 6; II. 1, 2, 3, 4, 5, R[6] და ა. შ. (შდრ. დ. თუმანიშვილის „რად მოგშორდი“. I. 2, 3, 4. 5; II. 1, 2, 3, 4, 5...). რეფრენი აქვს ქეთევან ბატონიშვილის ლექსს „ჰოი ვითარ ვსთქუა“ (იქვე, 275—276), რომლის ყოველი ხანა 7-ტაეპიანია, ხოლო რეფრენი-ტაეპი („ჰოი ვითარ ვსთქუა განსაკრთობელი“) სხვა კომპოზიციურ ჩარჩოშია გამოყენებული: I. R[1], 2, 3, 4, 5, 6, R[7]; II. 1, 2, 3, 4, 5 R[7]... (ლექსში სულ 7 სტროფია). ამავე კომპოზიციური წყობისაა თეკლე ბატონიშვილის „პასუხად ქეთევან ბატონიშვილს“ (5 სტროფი რეფრენით: „რად გკვირს პატიმარს მწუხარებანი?“), ოთარ ჭობულაშვილის „მსურს დიანაე“ (7 სტროფი სქემისა: I. R[1], 2, 3, 4, 5, 6; II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, R[7] და ა. შ.); შდრ. ხაალ ბატონიშვილის „ბულბული მწუხარებს“ (ანთოლოგია, II, 290), მარიამ ბატონიშვილის „ნუ მწვავ მიჯნურო“ (იქვე, გვ. 291) და სხვ. მკაცრ კომპოზიციასაა მოკლებული ტაეპი-რეფრენის ადგილი ფარნაოზ ბატონიშვილის ლექსში „იგონეთ ყოველთა დრონი წინარე“ (5 სტროფი, 9- და 10-ტაეპიანები, სქემა: I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. 8, R[8], II. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, R[10]...). ამგვარი რეფრენის დანარჩენი ვარიაციებიდან აღსანიშნავია მინამღერები შემდეგი სქემისა: I. 1, R[2], 3, 4, 5, 6, R[7]; II. 1, 2. 3. 4, 5, R[6]; III. 1, 2, 3, 4, 5, R[6] და ა. შ., მაგ., დ. ბატონიშვილის ლექსში „რა იქნება ჩვენც ვიყვნეთ სენატორი“ რეფრენს 2 და 7 ტაეპები უჰირავს; შდრ. პეტრე ყარიბის „ეჰა ვითარსა დროსა მწარესა“ (რეფრენი: „ვაი მოსკოვსა წვათ მდებარესა“) და სხვ.

ქართული კლასიკური ლექსის სტროფულ სისტემაშია მოქცეული ნიკ. ბარათაშვილის სტროფების (ჰეტერომეტრული და იზომეტრული ხანების) სახეები. შდრ. სქემები: 1. aaaa („ბულბული ვარდხედ“, „ვჰპოვე ტაძარი“); 2. abab („ძია გრ-სთან“, „სატრფოე მახსოვს“); 3. abba („შემოღამება მთაწმინდაზედ“); 4. aabb („ჩემი ლოცვა“). 5. abbb („ნაპოლეონი“, ინტერვალრითმიანი); 6. aaba („შენნი დალალნი“, ინტერვალრითმიანი); 7. aabb cc... („ბედი ქართლისა“ და უმრავლესობა ლექსებისა).

VI [საზომები]

[1] პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა. „მნათობი“; 1939, № 4, გვ. 100. სრული ბიბლიოგრაფია იხ. წინა თავის („სტროფი“) შენიშვნაში, № 12.

[2] იქვე, 100; შდრ. პ. ბერაძე, ქართული ლექსის ბუნებისათვის. „მნათობი“, 1944, № 3, გვ. 147—148; აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ იამბიკოს სქემა ამ სახით

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ | ⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑

პირველად გამობეჭდა ევგ. ბოლხოვიტინოვმა (იხ. მისი Историческое наиобра-

жение Iруани... 1802, გვ. 89), შემდეგ კი—კ. დოდაშვილმა, ს. გორგაძემ („ქართულ წყობილ-სიტყვაობა“-ში) და სხვებმა.

[2] გ. იმედაშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ პარალელები მეათე საუკუნის ქართულ ჰიმნოგრაფიაში. „ლიტერატურული ძიებანი“, 1945, II, გვ. 215—216. მოყვანილია სტრიქონი მიქელ მოდრეკილის ჰიმნიდან:

„რომელმან სიბრძნე დაჰბადნა // ცანი მაღალნი ძალითურთ“.

[4] ს. ყაუხჩიშვილი, ეფრემ მცირე და ბერძნულ-ბიზანტიური ლექსწყობის საკითხები („სტალინის სახ. თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, XXV, 1946, გვ. 73).

[5] პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა, „მნათობი“, 1937, № 4, გვ. 96.

[6] იხ. „ვეფხის-ტყაოსნის“ 1934 წ. გამოცემა, კ. ჰიპინაძის რედაქციით, გვ. 307, აღნიშნულია პრინციპი შაირის რიტმული ვარიაციების მათემატიკური გამოანგარიშებისა. შდრ. პ. ბერაძე. რუსთაველის ლექსის რიტმი. „რუსთაველის კრებული“, 1938, გვ. 215—240.

[7] „მნათობი“, 1948, №№ 1—3; ნახე აგრეთვე: П. А. Берадзе, Iрузинские истоки греческого дактилического гексаметра, Тбилиси, 1949 (სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი).

[8] პ. ინგოროყვა. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა, თბ., 1938, გვ. 52.

[9] იქვე.

[10] პ. ინგოროყვა, ქართული მწერლობის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა. „მნათობი“, 1939, № 4, გვ. 100 და 103; შდრ. მისივე: რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა, გვ. 76—77.

[11] პ. ინგოროყვა, რუსთ. ეპოქის სალ. მემკ., გვ. 77.

[12] კ. დოდაშვილი, ქართული ლექსთწყობა. „ივერია“, 1890, № 272.

[13] ს. გორგაძე ამ ორტაეპედს რატომღაც ერთ სტრიქონად ბეჭდავს (ნ. „ქართული ლექსი“, გვ. 48).

[14] შდრ. იქვე, გვ. 20. ს. გორგაძე აღნიშნულ საზომს ახასიათებს, როგორც „ტერფკვეცილ ქორეულ დიმეტრს“.

[15] „ივერია“, 1890, № 272. კ. დოდაშვილი ამგვარ საზომებს ნახულობს ი. ჭავჭავაძის ლექსში „ტყემ მრისხა ფრთოლი“, აკაკის „სპიდუმლო ბარათო“-ში და სხვა პოეტებთანაც.

გამოყენებული ტექსტები

[1] ძვ.-ქართ.-სას. პოეზია (=პ. ინგოროყვა, ძველ-ქართული სასულიერო პოეზია. წიგნი I. ტექსტები. VIII—X საუკუნეები. თბ., 1913).

[2] ჩახრუხაძე (=ქება თამარ მეფისა. ჩახრუხაული. ს. კაკაბაძის გამოცემა თბ., 1913).

[3] შავთელი (=იოვანე შავთელი, აბდულ-მესიანი. მ. ჯანაშვილის წინასიტყვაობით და განმარტებით).

[4] გეფხისტყაოსანი (=შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი. აკადემიური გამოცემა. თბ., 1937).

[6] ვ.-ტყ. ნამდ. და დან. (=ვეფხისტყაოსანი. ნამდვილი და დანართი. ს. კაკაბაძის რედაქციით. თბ., 1913).

[7] ომაინიანი (=ქაიხოსრო, ომაინიანი. ვეფხისტყაოსანის გაგრძელება. რომანი XVII საუკუნისა. გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1937).

[8] შაჰ-ნამე, I (=შან-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები. ი. აბულაძის გამოცემა. თბ., 1916).

[9] შაჰ-ნამე, II (=აბულ ყასიმ ფირდოუსი, შაჰ-ნამე. ქართული ვერსიები ტ. II. პროფ. იუსტ. აბულაძის, დოც. ალ. ბარამიძის, პ. ინგოროყვას, პროფ. კ. კეკელიძის და პროფ. აკ. შანიძის რედაქციით, კომენტარიებით და ლექსიკონით. თბ., 1934).

[10] თეიმურაზ I (=თეიმურაზ პირველი, თხზულებათა სრული კრებული. ალ. ბარამიძისა და გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1934).

[11] იოსებ ხილიხანიანი (=გ. ჯაკობია, იოსებ ხილიხანიანის ქართული ვერსიები. პირველი ნაწილი. თბ., 1927).

[12] არჩილიანი, ტ. I და II (=არჩილი, თხზულებათა სრული კრებული. ორ ტომად. ალ. ბარამიძისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. ტ. I, თბ., 1936; ტ. II, თბ., 1937).

[13] ქილილა და დამანა (=ქილილა და დამანა სპარსულისაგან ქართულად ნათარგმანები მეფისა ვახტანგისაგან. ილია ჭყონიას რედაქციით. თბ., 1886; შდრ. მეორე შემოკ. გამოც. ალ. ბარამიძისა და პ. ინგოროყვას რედაქციით, თბ., 1949).

[14] ვახტანგ VI (=ვახტანგ VI, თხზულებანი. ალ. ბარამიძის რედაქციით, თბ., 1947).

[15] ჰაშნიკი (=ჰაშნიკი, მამუკა ბარათაშვილის პოეტიკა. გ. ლეონიძის გამოცემა. წინასიტყ. და შენიშვნები, თბ., 1920).

[16] დიდმოურავიანი (=იოსებ ტფილელი, დიდმოურავიანი. გ. ლეონიძის რედაქციით. თბ., 1939).

[17] შვიდი მთიები (=ნოდარ ციციშვილი, შვიდი მთიები, ბარამ-გური. პროფ. კ. კეკელიძის რედაქციით. თბ., 1930).

[18] შაჰნავაზიანი (=ფეშანგი, შაჰნავაზიანი, გ. ლეონიძისა და სოლ. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ., 1935).

[19] ამირან-დარეჯანიანი (=სულხან თანიაშვილის ამირან-დარეჯანიანი. გ. ჯაკობიას რედაქციით, წინასიტყვაობით, ლექსიკონით და შენიშვნებით. თბ., 1940).

[20] თეიმურაზ II (=თეიმურაზ მეორე. თხზულებათა სრული კრებული. გ. ჯაკობიას წინასიტყვაობით, რედაქციით, ლექსიკონით და შენიშვნებით, თბ., 1939).

[21] დავითიანი (=დავით გურამიშვილი, თხზულებათა სრული კრებული. ალ. ბარამიძის და ს. იორდანიშვილის რედაქციით. თბ., 1931).

[22] ბესიკი (=ბესარიონ გაბაშვილი, თხზულებათა სრული კრებული, ალ. ბარამიძის და ვ. თოფურიას რედაქციით. თბ., 1931).

[23] წყობ.-სიტყ. (=ანტონ კათალიკოზი, წყობილ-სიტყვაობა. პლ. იოსელიანის გამოცემა. თბ., 1853).

[23] ნარგიზოვანი (= ნარგიზოვანი. XVIII საუკუნის ლირიკული პოემა. ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბ., 1936).

[24] საგათნოვა (— ი. გრიშაშვილი, საგათნოვა. თბ., 1918).

[25] კათალიკოზ-ბაქარიანი (= ე. თაყაიშვილი, კათალიკოზ-ბაქარიანი მღედლის იესე ტლაშაძისა. თბ., 1895)

[26] ალღუზიანი (= ალღუზიანი, გამოცემული ნ. გამრეკელისაგან. თბ., 1885).

[27] დილარიანი (= პეტრე ლარაძე, დილარიანი).

[28] ხმა ცოდვილისა... (= გ. ავალიშვილი, ხმა ცოდვილისა ღმრთისადმი. თბ., 1884).

[29] დიმ. თუმანიშვილი (= დიმიტრი თუმანიშვილი, ლექსები. თბ., 1938).

[30] გარდ. ხანის ლირიკა (= ტრ. რუხაძე, გარდამავალი ხანის ლირიკა. გამოკვლევა და ტექსტები. ხელნაწერი)

[31] ანთოლოგია. I (= ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობის ანთოლოგია. ტ. I, V—XII სს. ია ეკალაძის რედაქტორობით. ტფილისი—ჭუთაისი 1927).

[32] ანთოლოგია, II (= ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობის ანთოლოგია. ტომი მეორე. XVI—XVIII საუკ. (აღორძინების პერიოდი). ი. ეკალაძის გამოცემა. ტექსტის რედაქცია ალ ბარამიძისა. თბ., 1928).

[33] ქართლის ცხოვრება (ანა დედ.), (= ქართლის ცხოვრება, ანა დედოფლის ნუსხა. სიმონ ყაუხჩიშვილის რედაქციით. თბ., 1942).

[34] ისტორ. და ახმანი (= ისტორიანი და ახმანი შარავანდედთანი. ცდა ტექსტის აღდგენისა. აკად. კორნ. კეკელიძის რედაქციით და გამოკვლევით. თბ., 1941).

[35] ქრესტ., I (= ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია. ტ. I, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., 1946).

[36] ქრესტ., II (= ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია. ტ. II, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ. თბ, 1949).

[37] ნიკ. ბარათაშვილი, თხზულებანი. თბ., 1945.

მეოთრე გამოცემისათვის

წინამდებარე მონოგრაფია პირველად დაიბეჭდა 1953 წელს სათაურით „ქართული კლასიკური ლექსი". ახალს გამოცემაში შეტანილია შემდეგი ცვლილებები: 1. ამოღებულია პირველი გამოცემის მეორე თავი „ქართული ვერსიფიკაციის კვლევის ისტორიისათვის" (სათანადო შენიშვნებითურთ). 2. მონოგრაფიის ტექსტში გასწორებულია კორექტურული თუ ფაქტიური ხასიათის შეცდომები. 3. „სტროფში" შეცვლილია ის აბზაცები, რომლებიც ქართული სტროფიკის ისტორიას ეხება (კერძოდ, ქართულ პიმნოგრაფიაში რეფრენის არსებობის საკითხი, ჩვენს მიერ იქნის ქვეშ დაყენებული, აკად. კორნელი კეკელიძის შენიშვნების შემდეგ დადებითად წყდება. იხ. აქვე, თავი IV: „სტროფი", § 6: „რეფრენი". შდრ. სათანადო აბზაცს პირველს გამოცემაში).

მეორე გამოცემაში მონოგრაფიას ეწოდება „ქართული ლექსი", რადგან მისი ქრონოლოგიური ჩარჩოები ნაწილობრივ გაფართოებულია — გათვალისწინებულია XIX საუკუნის ზოგიერთი ავტორის (მაგ., ნ. ბარათაშვილის) სალექსო ფორმები, თუმცა წინამდებარე გამოცემაც არ შეიცავს XIX და XX სს. ლექსთწყობის მიმოხილვას (უმთავრესად სტროფიკისა და საზომების სფეროში). ამგვარი ამოცანის საფუძვლიან გადაწყვეტას ერთი და ორი წელი არ ეყოფა. მიუხედავად ამისა, მონოგრაფია განმაზოგადებელი სათაურით გამოდის: ჩვენ გვიქრობთ, რომ ქართული ლექსის ძირითადი რიტმული ხასიათი კრისტალურად ჩამოყალიბებულია იმ ფორმებში, რომელთა ანალიზს შეიცავს ეს წიგნი. თანაც გიმედოვნებთ — მონოგრაფიის შემდეგი გამოცემის დროს საილუსტრაციო მასალის მხრივ მასში არსებულ ხარვეზს შევავსებთ (XIX და XX სს. სალექსო ფორმების გათვალისწინებისა და სრული აღნუსხვის გზით). ამ წიგნის ხელახალი გამოცემის დაჩქარება კი-გამოიწვია იმ გარემოებამ, რომ პირველი გამოცემა სწრაფად გავრცელდა.

შრომა შეძლებისამებრ გავამარტივეთ, რადგან წინამდებარე გამოცემა ნაკარაუდევია დამხმარე წიგნად უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებისათვის.

ერთი საკითხის გამოც.

„ქართული კლასიკური ლექსის" მთავარი მიზანი იყო დაინტერე-

სებული წრეებისა და მკითხველთა მასის უურადღება გაემახვილებინა იმ ფონეტიკური ელემენტებისადმი, რომლებიც ქართული ლექსის რიტმული ეღერის საფუძველს წარმოადგენენ — ძალზე ფაქიზი აქცენტუაციისა და სალექსო ფრაზის კადენციისადმი (რითმა, ინტონაციის დაღმავალი ხასიათი და სხვ.). ქართული მეტრული მახვილის უოველმხრივი ანალიზის შემდეგ მატემატიკური სიზუსტით მტკიცდება ჩვენი ლექსთწეობის სილაბურ-ტონურობა. საწინააღმდეგო თვალსაზრისი სამართლიანად იყო გაკრიტიკებული ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ნიჭიერი გრამატიკოსის კ. დოდაშვილის მიერ, რომელიც ერთგვარი ლიტერატურული მიამიტობის სფეროს განაკუთვნებდა ქართულ ლექსში მარტოოდენ მარცვლების თვლას. მართლაც-და: ვინც სმენითს ჰლანში ვერ არჩევს განსხვავებას, მაგალითად, აქცენტუაციის ორი სახისას „დაბალ შაირში“ (მაგ. „მე რუსთველი ხელრბითა ვიქმ საქმესა...“ და „ნახეს უცხო მრუმე ვირნე...“) იგი უეჭველად მიაგავს ადამიანს, რომელსაც სიმფონიის მოსმენა სწადია მარტოოდენ ნოტების თვალიერებისას და არა მისი ორკესტრით გახმიანების დროს. ჩვენს მონოგრაფიაში ქართული ლექსის სასომები მათი ცოცხალი წარმოთქმის (ბგერითი რეალიზაციის) თვალსაზრისითაა დაჯგუფებული და არა გულუბრყვილო „მარცვლებრივი სტატისტიკის“ მეთოდით, რაიც ქართულ მეტრიკაში დიდი ხანია განვლილ ეტაპს წარმოადგენს.

ამ შრომის მიზანი მიღწეული იქნება, თუ იგი ჩვენს ახალგაზრდობას ქართული ლექსის რიტმულ წარმოთქმასა და მოსმენას მიაჩვევს.

18. V. 55.
კ. ბრილისი

ავტორი

გამომცემლობის რედაქტორი ლ. ბატარაია

***

გადაეცა წარმოებას 1954 წ. 11/XII.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1955 წ.
25/V. ქაღალდის ზომა 60×84. ანაწყობის ზომა 6 × 9,5. ტირაჟი 2000. გამომც.
შეკვეთის № 2. სტამბის შეკვ. № 1260.
უე 04720.

***

საგამ.-სააღრ. ფორმათა რაოდენობა 12,1.
სასტამბო ფორმათა რაოდენობა 14,5.

***

სტალინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობის
სტამბა, უნივერსიტეტის ქ. № 1.