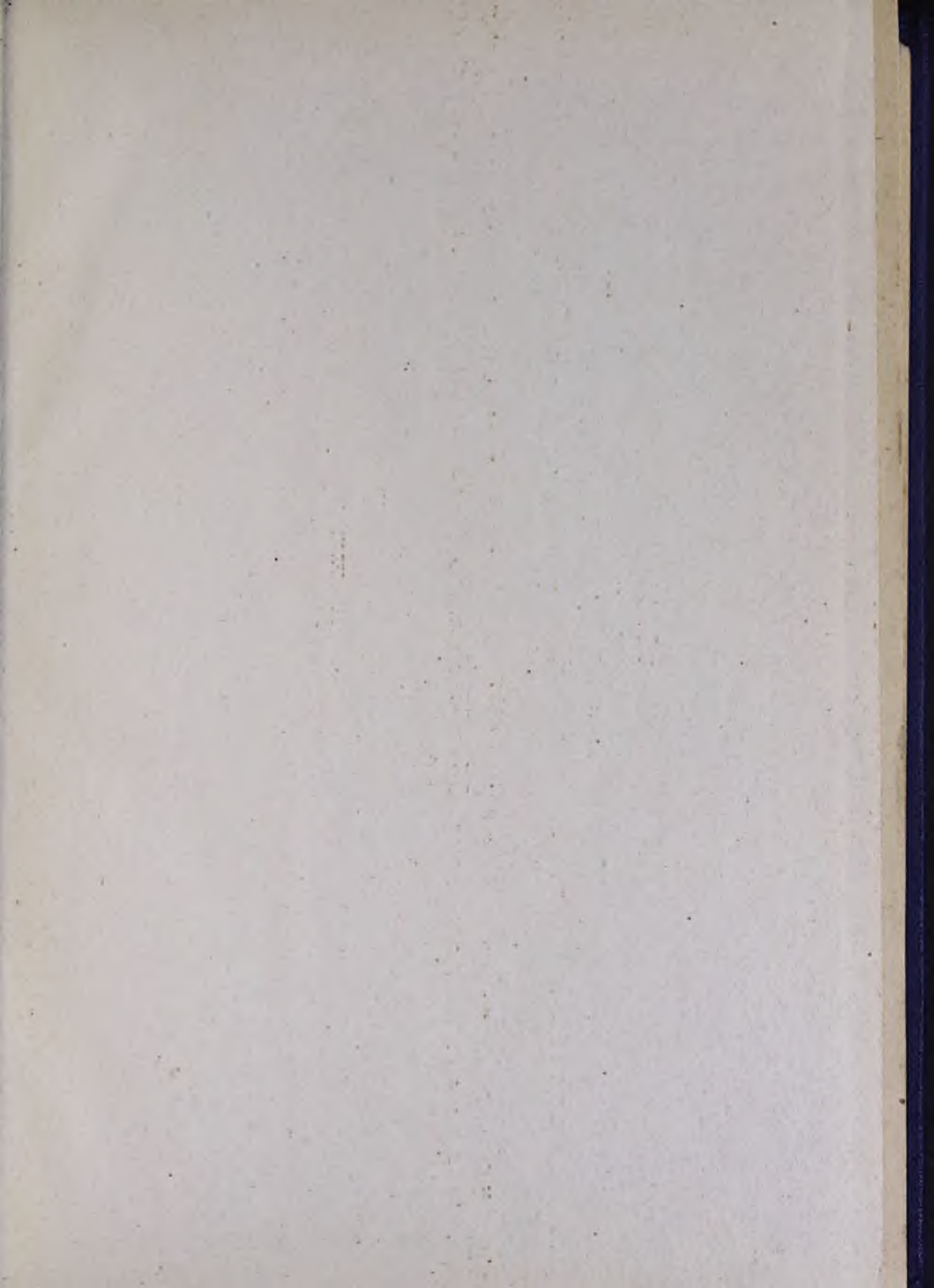






АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

МАНУК АБЕГЯН

ТРУДЫ

5

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1971

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ.ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԲՆԱՏԻՏՈՒՏ

ՄԱՆՈՒԿ ԱԲԵՂՅԱՆ

III
A 38/9

ԵՐԿԵՐ

Ե



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1971

Խ մ բ ա գ ր ա կ ա ն Կ ո լ Ի գ ի ա

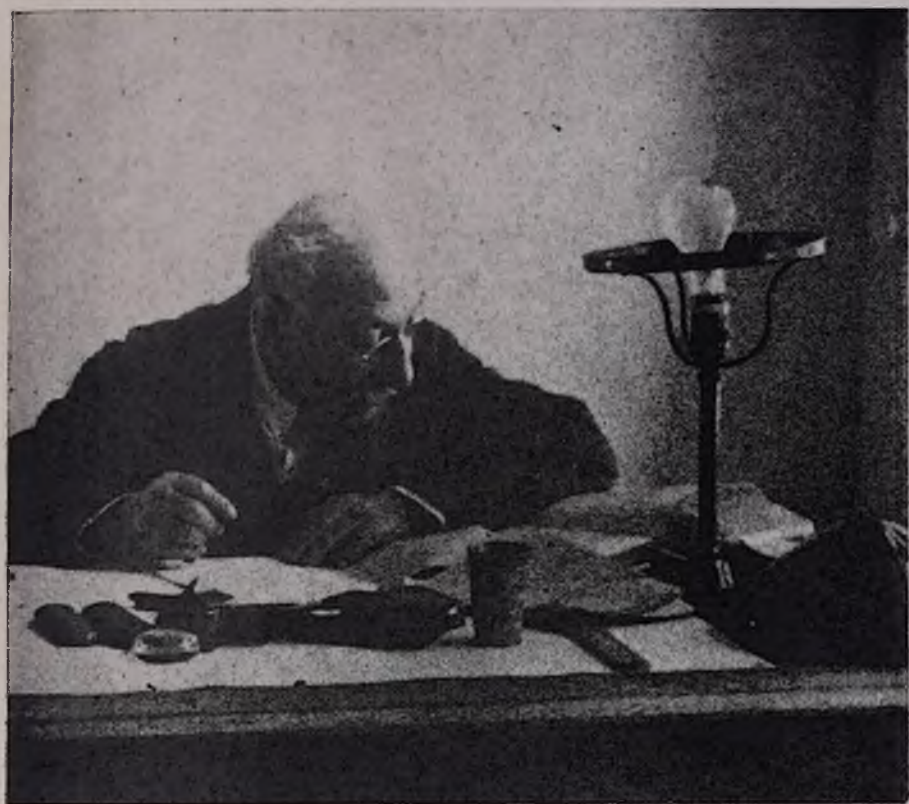
ԱՎԱՑԱՆ Է. Բ., ՀԱԿՈՐՑԱՆ Պ. Հ., ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՑԱՆ Ս. Բ., ՂԱՆԱԼԱՆՑԱՆ Ա. Տ.,

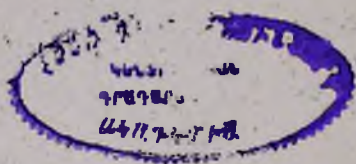
ՄԵԼԻՔ-ՕՀԱՆՋԱՆՑԱՆ Կ. Ա., ՆԱԼԲԱՆԴՑԱՆ Վ. Ս.,

ՊԻՎԱԶՑԱՆ Է. Ա., ՍԱՐԴՍՑԱՆ Խ. Ս.

Տեխադ պատրաստեց՝ Ե. ԲԱՍՏՐՄԱՋՑԱՆ

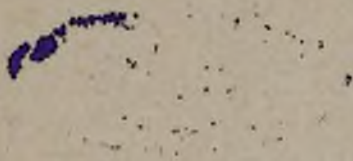
Հատորի խմբագրությունը և ծանոթագրությունները ԷԳ. ԶՐԲԱՇՑԱՆԻ

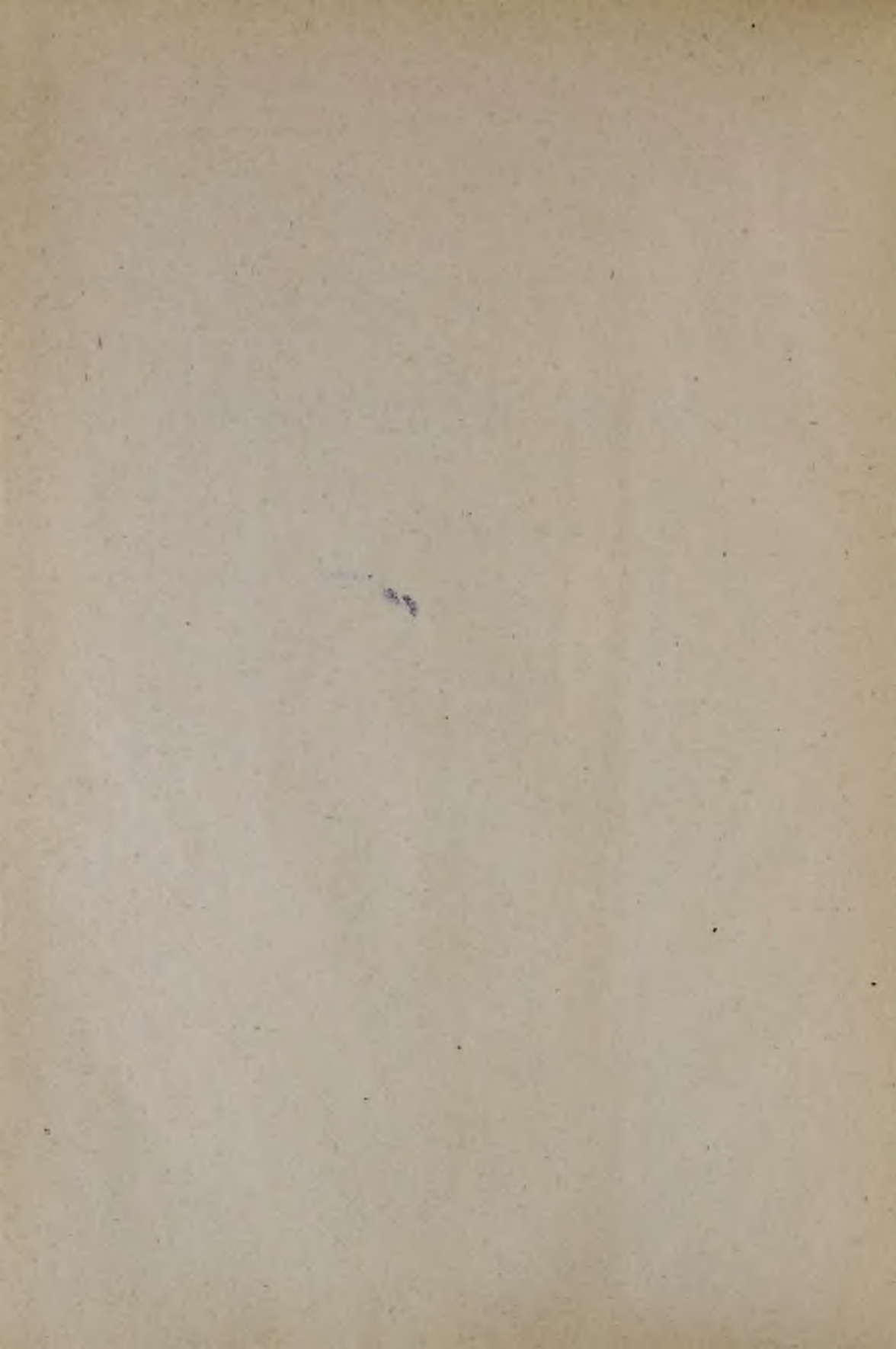




ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆ

Մ Ե Տ Ր Ի Կ Ա





Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Այս աշխատութիւնը ծագել է այսպես: Վաղուց ի վեր շատերը մեր գրագետներից ու սկսնակ բանաստեղծներից, նույնպես և մի քանի երաժշտագետներ, զանազան ժամանակներում դիմել են ինձ՝ խնդրելով ցույց տալ իրենց մի դիրք, որի մեջ բացատրված լինեին հայոց լեզվի տաղաչափության սկզբունքները: Ցավոք, չեմ կարողացել ես բավարարել նրանց: Այդպիսի հարցասերների համար, կարծում եմ, պիտանի կլինի այս գիրքը:

Ամենից առաջ, սակայն, մեր գրականության պատմութիւնն ուսումնասիրողների, որոնց թվում նաև հեղինակի իրեն գիտանքի թերին լրացնելու համար է կատարված այս գործը իբրև մի կանխական աշխատանք, քանի որ «Պետք էր հետազոտել առարկաները, նախքան թե կարելի կլինէր ձեռնարկել պրոցեսների հետազոտութիւնը: Պետք էր նախ իմանալ, թե ինչ բան է տվյալ առարկան, և հետո նոր ուսումնասիրել այն փոփոխութիւնները, որոնք առաջանում են նրա մեջ»: Մեր գրականության պատմութիւնը գրողը պետք է, ուրեմն, նախ իմանար ի միջի շատ բաների նաև այն, թե ինչ է չափածո ձև ասածը և թե ինչ հատկութիւններ ունին մեր ոտանավորները, որպեսզի հետո նոր կարողանար բազմակողմանի հետազոտել մեր չափածո բանաստեղծութիւն զարգացումը, այսինքն՝ և՛ բովանդակութիւն, և՛ ձևի միասնաբար կրած փոփոխութիւնները, ձևն ընդարձակ մտքով, որի մեջ մտնում է և չափածոյութիւնը:

Հուսալի է, որ այս «Հայոց լեզվի տաղաչափութիւնը» յուրովսանն կնպաստի դրան:

Հարկավոր է այստեղ հիշատակել և այն, որ այս աշխատութիւնը 1912 թվին արդեն պատրաստ է եղել տպագրութիւն համար: Հետագայում դա վերամշակվել է, արվել են հավելումներ ու հապավումներ. բայց հիմնովին վերափոխել ամբողջը, այդ անելու հնարավորութիւն չի եղել:

Մ. ԱՐԵՂՅԱՆ

1932 ՆՈՅԵՄԲԵՐԻ 19
ԵՐԵՎԱՆ

ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՏՎԱԾ

ՈՏՔ ԵՎ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

1. Ռ Ի Թ Մ

1. Ուտանավորի հիմունքը: Տաղաչափության խնդիրը:— Բանաստեղծությունը, որ բոլոր ազգերի մեջ իբրև չափածո գրական տեսակ ավելի վաղ է զարգացել, քան արձակը (պրոզան), սկզբնապես կապված է եղել երգի ու երաժշտության և աշխատանքի ու պարի հետ: Դրանց միացնող ընդհանուր հատկանիշն է ռիթմը, շարժման կամ հնչյունների համաչափ ընթացքը: Արձակ խոսքը ևս ունի որոշ ռիթմ, բայց արձակն առաջ է ընթանում ազատ, անկաշիռ ռիթմով, առանց ենթակա լինելու վանկերի որոշ չափի ու թվի և շեշտերի որոշ դասավորության: մինչդեռ չափածո խոսքը կամ ոտանավորն, ընդհակառակն, կաշկանդված է առանձին ձևական կանոնների պահպանումով, որից առաջանում է կանոնավոր ռիթմ, և խոսքն ավելի երաժշտական է դառնում: Կնշանակե՛ ոտանավորն արձակ խոսքից տարբերվում է կանոնավոր կամ երաժշտական ռիթմով, որ և ոտանավորի էական հիմունքը, սկզբունքն է կազմում: Հետևաբար տաղաչափության (մետրիկայի), որ է՝ ոտանավորի սկզբունքների ուսումնասիրության առաջին խնդիրն է, թե ինչպես է առաջ գալիս երաժշտական ռիթմը լեզվի մեջ (տե՛ս § 4):

Հայոց լեզվի տաղաչափությունն, ուրեմն, ուսումնասիրում է հայերենի երաժշտական ռիթմը:

Ի՞նչ ելակետ պետք է ունենալ դրա համար:

Գիտության ամեն ճյուղի հետազոտության ժամանակ պետք է ելնել տվյալ փաստերից, իրակություններից: Տաղաչափության համար, ինչպես վերևի բացատրությունից կարելի է տեսնել, տվյալ փաստը, էական իրակությունը որ կա՝ է այն, որ ոտանավորի երաժշտական, կանոնավոր ռիթմը հակադրվում է սովորական արձակ խոսքի անկանոն ռիթմին, կամ թե լեզվի ընդհանուր ռիթմը բաժանվում է երկու հակադիր կողմերի: Ինչպես ֆիզիկայի մեջ դրական և բացասական էլեկտրականություն, գրա-

կանության մեջ բովանդակութիւնն և ձև, նույնպես և տաղաչափության մեջ՝ կանոնավոր և անկանոն ուժով: Կարելի չէ լեզվի կանոնավոր ուժովն ուսումնասիրել առանց նկատի ունենալու անկանոն ուժովը, որի հետ սերտ կապված է և որով վերջին հաշիւով պայմանավորված է կանոնավոր ուժովը: Լեզվի երաժշտական ուժովը պետք է որոնել հենց այդ հակադրության գիտանքի մեջ: Հետեաբար և տաղաչափական ուսումնասիրության ժամանակ լեզվի երաժշտական ուժովի հետազոտության համար պետք է ելակետ ունենալ լեզվի քնդնանուր ռիթմական ճատկութիւնը, նրա կանոնավոր ուժովի և սովորական անկանոն ուժովի հակադրութիւնը միասնության մեջ: Լեզվի երաժշտականութեան տեսութիւնը այսպիսով միայն բխում, ելնում է առարկայի իրեն բնութիւնից, և հետազոտութիւնը կատարվում է բազմակողմանի, նկատի ունենալով ամբողջ լեզվի ուժովը, լինի խոսակցական լեզուն, արձակ թե շափածո գրվածքները, իսկապես այս վերջինների առոգանումը, զի լեզվի ուժովը կախված է ոչ թե մեռած տառերից, այլ արտասանած խոսքից, խոսվածքից: Եվ այլապես էլ չի կարող լինել, քանի որ տաղաչափութիւնը լեզվական ուսումնադրութիւն է, լեզվի ընդհանուր հնչաբանական (ֆոնետիկական) ուսումնասիրության մի մասը (տե՛ս § 4):

Տաղաչափութիւնը հաճախ համարում են ոտանավորների հորինելու արվեստ, մի ուսում այնպիսի կանոնների, որոնց հետեւելով կարելի է հաջողութեամբ հորինել ոտանավորներ: Այս տեսակետը հնացած պետք է համարել, ճիշտ ինչպես արդեն հնացած է այն, թե քերականութիւնն ուղիղ խոսելու և գրելու արվեստն է: Ինչպես քերականութիւնն այժմ լեզվական գիտութիւն է, նույնպես և տաղաչափութիւնն է իր ուրույն բնագավառում, իբրեւ լեզվի երաժշտականութեան տեսութիւն: Անշուշտ, թեթեւութեամբ ոտանավորներ հորինելու ձիրքը նույնպես բնատուր է, ինչպես և բանաստեղծական շնորհքը, բայց և այնպես այդ ձիրքը կատարելագործվում է վարժութեամբ, լեզվի երաժշտականութեան, ոտանավորների կազմութեան ու հատկութիւնների ուսումնասիրութեամբ, որ պիտի կատարի յուրաքանչյուր շափածո գրող բանաստեղծ, որպեսզի կարողանա գիտակցաբար ու հմտորեն տիրապետել ոտանավորի արվեստին — տեխնիկային: Այս պատճառով տաղաչափութեան ուսումնասիրութիւնը կարող է օգնել երաժշտական ոտանավորների հորինելուն:

2. Տակտ:— Երաժշտութեան մեջ հնչյունների հաջորդութեան ամենափոքր մետրական ձևն է պարզ կամ տարրական տակտը:

Տակտն իր հիմնական ձևով կազմվում է երկու կամ երեք այնպիսի մասերից, որոնք տեղադրութեամբ հավասար են իրար, բայց ուժով տարբերվում են միմյանցից. առաջին մասը ուժեղ կամ շեշտված է, իսկ մյուս մեկը կամ երկուսը՝ թույլ ու անշեշտ:

Տակտի մասերը կամ տակտամասերը կոչվում են նաև տակտի ամանակ (ժամանակ), նկատի ունենալով ժամանակի այն տեղադրութիւնը, որ անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր տակտամասի կատարման համար:

Տակտի պայմաններն են, ուրեմն, 1. Տակտամասերի հավասար տեղադրութիւնը կամ ժամանակի հավասար տեղադրութիւնն ունեցող տակտամասեր, տակտի հավասար ամանակներ, 2. Տակտամասերից առաջինի մետրական շեշտը:

Մինչև չլինեն այս երկու պայմանները, մետրական շեշտը և տակտամասերի տեղումնայն հավասարությունը, տակտեր առաջ չեն գալ: Օրինակ՝ հավասար տեղումնայն հավասար ուժով արտասանված հնչյունները կամ վանկերը (տա՛ տա՛ տա՛...) կամ շատ զարկեր, որ քանոնով տրվում են սեղանի վրա հավասար ժամանակամիջոցներում և հավասար ուժով, թեպետև կանոնավորապես հաջորդում են իրար, բայց տակտեր չեն կազմում և չեն ծնեցնում մեր մեջ ութմական զգացում: Վի այդ զարկերը կամ հնչյունները, ինչքան էլ միմյանց բոլորովին նման են, բայց հատ-հատ պարզ միավորներ են, առանց իրար հակադրվելու և միասնություն կազմելու: Ընդհակառակն, երբ հավասար ժամանակամասերում իրար հաջորդող հնչյուններից առաջինն ուժեղ է, իսկ մյուսը կամ մյուս երկուսը՝ թույլ, ուրիշ խոսքով՝ երբ իրար հաջորդող հնչյուններից 1-ինը, 3-րդը, 5-րդը, 7-րդը և այլն, և կամ 1-ինը, 4-րդը, 7-րդը, 10-րդը և այլն շեշտված են, իսկ մյուսներն՝ անշեշտ, — այն ժամանակ ամեն ուժեղ հնչյունը և նրան հաջորդող թույլ հնչյունը կամ հնչյունները, շեշտով միանալով, կազմում են միասին մի-մի տակտեր, որոնց միանման հաջորդությունը զարթեցնում է մեր մեջ ութմական զգացում:

Տարրական կամ պարզ տակտերը երաժշտության մեջ երկու տեսակ են՝ երկամասնյա կամ երկամասնակ տակտ, որի մեջ մեկ շեշտված տակտամասին հաջորդում է մի անշեշտ, և եռամասնյա կամ եռամասնակ տակտ, որի մեջ մեկ շեշտված մասին հաջորդում են երկու անշեշտ մասեր:

Արդի երաժշտության մեջ տակտն սկսվում է շեշտված տակտամասով, և տակտերը չափվում են մի շեշտված տակտամասից մինչև մյուս շեշտված տակտամասը: Բայց երաժշտական եղանակը հաճախ սկսվում է շեշտ չունեցող տակտամասով — նախադասությամբ, որի սկզբի շեշտված մասը պակասում է: Երաժշտական երկի վերջում ևս կարող է լինել այդպիսի թերի տակտ — թերադասությամբ, որի մեջ պակասում է տակտի մի կամ երկու մասը:

Նշանակելով տակտի շեշտված մասը շեշտով (՝), իսկ անշեշտ մասը՝ սուղ (v) նշանով, տակտերի սխեմաներն ունենում ենք՝

1) Երկամասնակ կամ երկամասնյա տակտեր՝ ՛ս / ՛ս / ՛ս / ՛ս.

2) Եռամասնակ կամ եռամասնյա տակտեր՝ ՛սս / ՛սս / ՛սս / ՛սս.

3) Երկամասնակ տակտեր սկզբից և վերջից թերադասությամբ՝
ս] ՛ս / ՛ս / ՛ս / ՛

4) Եռամասնակ տակտեր սկզբից միայն նախատակտով՝
ս] ՛սս / ՛սս / ՛սս.

Տակտ բառը, որ մեր եկեղեցական երաժշտության մեջ «բախում» բառով է արտահայտվում, ժադում է լատիներեն «տակտուս» բառից, որ նշանակում է՝ հպում, շոշափում, զարկ, բախում: Այդ բառը գործ է ածվել վերևում (§ 2) բացատրված նշանակությամբ, որովհետև եկեղեցական երգիչները հին ժամանակ իրենց երգեցողությունը կանոնավորում էին՝ համեմատ դարձնելով ձեռքի հավասար ժամանակամիջոցներում կատարած շարժմանը կամ խփած զարկերին. նրանք զրակալի վրա ձեռքով «բախում» էին տալիս ամեն ուժեղ հնչյունի կամ ամեն ուժեղ տակտամասի հետ:

8. Ոտք և չափ:— Լեզվի մեջ հնարավոր է երաժշտական ռիթմ առաջ բերել, որովհետև թե՛ երաժշտությունը և թե՛ ոտանավորը նյութ ունին ննչյունները, երաժշտությունը՝ լոկ հնչյունները, իսկ ոտանավորը՝ բառերի վանկերը, որոնք հնչյուններից են կազմվում: Երաժշտությունն իր գաղափարն արտահայտելու համար ճշտությամբ չափում է ձայնի բարձրությունը, տևողությունը և ուժը. նույնը վանկերի տևողության և ուժի վերաբերմամբ, ռիթմ առաջ բերելու համար, անում է և ոտանավորը: Տաղաչափության մեջ երաժշտական տակտին համապատասխան է ռափնավորի ռափը կամ ոտանավորի ռիթմական ռափը, որի փոխանակ հաճախ գործ են ածում նաև տակտ, որով և առաջանում է ոտանավորի երաժշտական ռիթմը:

Երաժշտության հնչյուններին լեզվի մեջ փոխանակում են վանկերն իրենց տևողությամբ և շեշտով. ոտանավորի տակտերը կամ ռափերն, ուրեմն, կազմվում են վանկերից: Ինչպես որ երաժշտության մեջ հիմնական կամ պարզ տակտերը լինում են երկամասնյա և եռամասնյա, նույնպես և ոտանավորի պարզ ռափերը լինում են երկավանկ և եռավանկ: Ոտքի պայմաններն, ուրեմն, նույնն են, ինչ որ տակտերն: Ինչպես ամեն երաժշտական տակտ կազմված է տևողությամբ հավասար, շեշտված կամ ուժեղ և անշեշտ կամ թույլ տակտամասերից, նույնպես և ոտանավորի ոտքը կազմված պիտի լինի ուժեղ և թույլ մասերից կամ շեշտված և անշեշտ վանկերից, որոնք պետք է ամանակով, այսինքն՝ արտասանության համար հարկավոր ժամանակի տևողությամբ իրար հավասար լինին: Այս երկու պայմանները, իրար հակադիր՝ շեշտված և անշեշտ վանկերի հաջորդությունը և նրանց հավասար տևողությունը, անհրաժեշտ են ոտքի համար: Երաժշտական ռիթմ չի առաջանալ, եթե այս պայմաններից միայն մեկը կամ մյուսը նկատի առնվի: Օրինակ՝ եթե միայն տևողությունը նկատի առնվի, այն ժամանակ խոսքը կազմված կլինի հավասար երկար և հավասար ուժով շեշտված մասերից, որոնք տակտ չեն կազմիլ, ուստի և ռիթմ առաջ չեն բերիլ. որովհետև չկան թույլ տակտամասերը, ուժեղ ու թույլ մասերի հակադրությունը: Այսպիսի խոսք չկա էլ, դի բնական արձակ խոսքը ևս կազմված է շեշտված և անշեշտ վանկերի միություններից, ունի, ուրեմն, որոշ տակտեր և ռիթմ: Մյուս կողմից՝ երաժշտական կամ կանոնավոր ռիթմ չի առաջ գալիս նաև այն ժամանակ, երբ միայն շեշտն է նկատի առնվում, որովհետև այս դեպքում թեպետև իրար հաջորդում են ուժեղ և թույլ կամ շեշտված և անշեշտ վանկեր, բայց այդ հաջորդությունն անկանոն է, քանի որ շեշտերը հավասար ժամանակամիջոցներում չեն հաջորդում իրար, այլ երբեմն միմյանց շատ մոտ են ընկնում, երբեմն էլ միմյանցից շատ հեռանում են: Ամեն արձակ խոսք էլ ունի այսպիսի անհավասար ժամանակով հաջորդություն շեշտերի. ուստի և ամեն արձակ խոսք ունի ոչ նույնանման տակտերի հաջորդություն, հետևաբար և անկատար կամ անկանոն ռիթմ (§ 20): Երաժշտական կանոնավոր ռիթմ ունեցող ոտանավորի մեջ, ընդհակառակն, ոտքերի համար նկատի է առնվում ոչ

միայն շեշտն ու հավասար ամանակը, այլև նույնանման ռիթմական ոտքերի միակերպ, կանոնավոր հաջորդությունը, կամ թե, որ միևնույնն է՝ ռիթմական շեշտերի, այսինքն՝ ռիթմական ոտքերի շեշտերի հաջորդությունը որոշ կանոնավորությամբ, հավասար հեռավորությամբ միմյանցից:

Կնշանակի՝ տաղաչափությունը լեզվի երաժշտական ռիթմի հետազոտության ժամանակ ելակետ ունենալով լեզվի կանոնավոր և անկանոն ռիթմերի հակադրությունը (§ 1)՝ իսկապես ելակետ ունի, մի կողմից՝ խոսվածքի շեշտերի անկանոն, անհավասար հեռավորությամբ հաջորդությունն արձակ խոսքի մեջ, մյուս կողմից՝ ռիթմական շեշտերի միակերպ կանոնավոր, հավասար հեռավորությամբ հաջորդությունը ոտանավորի մեջ: Ուրիշ խոսքով, տաղաչափությունը ոտանավորի համար նկատի ունի «չափը»:

Ի՞նչ է չափը, ռաֆաելոսի չափը:— Առանձնապես հին մետրիկայի մեջ, որից այդ բառի գործածությունն անցել է մեզ, չափ, մետր (հունարեն բառերն են— «չափ» բառից) 1) նույնն է, ինչ որ ռաֆ: «Չափ» բառն այս իմաստով ասվում է զանազան տեսակի ոտքերի համար, ինչպես են՝ դակտիլ, անապեստ, յամբ և այլն (տե՛ս § 21): Այսպես՝ ճեփաձևեռ—վեցաչափ կոչվում է վեց ոտքից կազմված ոտանավորը (տե՛ս § 11). Գլխաձևեռ—ճեփաչափ—հինգ ոտքից կազմված ոտանավորը: 2) Չափ բառը նշանակում է նաև ոտքերի մի բաղադրություն, իբրև մի ռիթմական միություն, մի բարդ ռաֆ, անդամ (հունարեն «կոլոն» — անդամ, գերմ. versglied. տե՛ս § 30), որից կազմվում է ոտանավորը: Այսպես՝ երկու ոտքը միասին կազմում են մի դիպոնդիա (երկոտնություն, երկոտն), որ և մի «չափ» է: Յամբական ոտանավորն, օրինակ, հնում արտասանվում էր երկոտներով, այսինքն ամեն երկու ոտքը միասին իբրև մի-մի ռիթմական միություն, մի-մի չափ: Յամբական արիմետր — յամբական եռաչափ ոտանավորը կազմվում է երեք դիպոնդիայից, երեք երկոտնից (վեց յամբական ոտքից), ինչպես է և հայերենի եռանդամ ոտանավորը (տե՛ս § 44):

Եվ, վերջապես՝ 3) չափը ռաֆաելոսի ընդհանուր ռիթմական ձևն է — որոշ թվով նույնանման ռիթմական ոտքերի կամ անդամների, հետևաբար և նրանց ռիթմական շեշտերի, կանոնավորապես միակերպ հավասար հեռավորությամբ, հաջորդության կարգը մի ավելի մեծ ռիթմական միության — տողի մեջ (տե՛ս § 4, 35): Ըստ այսմ՝ ոտանավորների յուրաքանչյուր տեսակն առաջանում է իրեն հատուկ ոտքերի կամ անդամների տեսակից, նրանց թվից և հաջորդության կարգից, այսինքն է՝ չափից: Եվ երբ ասում ենք՝ ի՞նչպիսի չափով է հորինված այսինչ ոտանավորը, այդ նույնն է, թե ինչ տեսակի ոտանավոր է դա, կամ թե ի՞նչպիսի ու քանի՞ ոտքերից կամ անդամներից և ոտքերի կամ անդամների հաջորդության ի՞նչ կարգով է հորինված այդ ոտանավորը (տե՛ս § 4):

Ռիթմական ոտքի ուժեղ կամ շեշտված մասը, որ կոչվում է ամբարձում (բարձրացում, արսիս), նշանակվում է շեշտով (´), իսկ թույլ կամ անշեշտ մասը, որ կոչվում է խոնարհում (ցածրացում, թեսիս), նշանակվում է սուղ (v) նշանով: Ըստ այսմ ռաֆեի սֆեմաներն ունենում ենք՝

- 1) Երկավանկ ոտքեր, որոնց սկզբի վանկն է շեշտված՝ ՛ս / ՛ս / ՛ս / ՛ս.
- 2) Երկավանկ ոտքեր, որոնց երկրորդ վանկն է շեշտված՝ ս՛ / ս՛ / ս՛ / ս՛.
- 3) Եռավանկ ոտքեր, որոնց սկզբի վանկն է շեշտված՝ ՛սս / ՛սս / ՛սս .
Եռավանկ ոտքեր, որոնց երրորդ վանկն է շեշտված՝ սս՛ / սս՛ / սս՛: Առ-

նենք հետևյալ ոտանավորը՝

Ամպի՛ փեշո՛վ մեկ հա՛վք անցա՛վ:
Ենթադրելով, որ ամեն վանկ ամանակով, այսինքն տեղդրությամբ հավասար է մյուսին, քանի որ ամեն երկրորդ վանկը շեշտված է, մենք ունենք, ուրեմն, այստեղ շուրս երկավանկ ոտքեր, որոնք կանոնավորապես հաջորդում են միմյանց, որից և առաջանում է այդ ոտանավորի ռիթմական ձևը — չափը: Սքեման է՝ ս՛ ս՛ ս՛ ս՛: Իսկ հետևյալ ոտանավորի մեջ՝

Իմ հոգի՛ն տարագի՛ր մի թռչո՛ւն,

ունենք երիք եռավանկ ոտքերի կանոնավոր հաջորդություն, որից և դրա չափը: Սքեման է՝ սս՛ սս՛ սս՛: Այս երկու ձևերը վերածելով երաժշտական տակտերի սքեմաներին, որոնց մեջ տակտն սկսվում է ուժեղ տակտամասով, ունենում ենք սկզբից և վերջից թերատակտերով ոտքեր, երկամական՝ ս] ՛ս / ՛ս / ՛ս / ՛ս՛ և եռամանակ՝ սս] ՛սս / ՛սս / ՛սս (տե՛ս §§ 21, 23):

Ուեֆ (հունարեն ποῦς, ποδός, լատ. pes, ֆրանս. pied, գերման. vesfus. ուուս. стоп, հին հայ. սոտնա), ամբարձում և խոնարհում տեղիները պարից են անցել բանաստեղծությանը, վերջին երկուսը և երաժշտությանը: Հին հույները «թեսիս» (խոնարհում) բառով արտահայտում էին պարը, ինչպես և երաժշտության և տաղաչափության մեջ՝ ուժեղ տակտամասը, որովհետև պարի ժամանակ աշ ոտքն ուժեղ դրվում էր ցած. իսկ թույլ տակտամասը կոչվում էր «արսիս» (ամբարձում), զի պարելիս ձախ ոտքը թույլ կերպով բարձրանում էր: Այս նշանակությամբ, «թեսիս» իբրև ուժեղ տակտամաս և «արսիս» իբրև թույլ տակտամաս, գործածվում է երաժշտության մեջ: Բայց արդի տաղաչափության մեջ, միջնադարյան լատինական քերականներից սկսած, այս տերմինները շուտ տված նշանակությամբ են գործածվում, «արսիս» (ամբարձում) ասելով հասկացվում է ոտանավորի ոտքի շեշտված մասը, երբ ձայնը ուժեղանում է. իսկ «թեսիս» (խոնարհում) բառով նշանակում են ոտքի անշեշտ մասը, երբ ձայնը թուլանում է: Բացի այդ՝ նկատի պիտի ունենալ, որ մեր քերականները և տաղաչափները, հին ժամանակներից սկսած, ռաբ, ռաե բառերը գործ են ածում վաեկ բառի նշանակությամբ. վերեի ոտանավորն, օրինակ, «Ամպի՛ փեշո՛վ մեկ հա՛վք անցա՛վ», նրանք համարում են ութոտնյա ոտանավոր, որովհետև կազմված է ութ վանկից: Բայց դա իսկապես ութվանկյան քառոտնյա ոտանավոր է, քանի որ ռիթմական տեսակետով ամեն երկու վանկը միասին կազմում են մի տաղաչափական ոտք, իսկ ամեն մի վանկ առանձին չի կազմում մի առանձին ոտք, այլ միայն ոտքի մի մասը:

4. Ոտքի անկատարությունը երաժշտական տակտի նկատմամբ: Դարձյալ տաղաչափության խնդիրը:— Ընդունելով ոտանավորի ոտքի համար նույն պայմաններն, ինչ որ երաժշտական տակտի համար, այն է՝ շեշտ և հավասար տեղդրություն, պետք է ասել, սակայն, որ ոտանավորի ոտքը երբեք երաժշտական տակտի ճշտությանը չի կարող հասնել, քանի որ ոտքը կազմվում է բնական խոսվածքի, լեզվի ընձեռած միջոցներով և ոչ լոկ հնչյուններից, ինչպես է երաժշտական տակտը: Երաժիշտը գործ ունի լոկ հնչյունների հետ և կարող է հնչյունների տեղդրությունն ու ուժը

ճշտությամբ չափել և ուզած ձևով երկար ու կարճ, շեշտված ու անշեշտ գործածել, որով և կատարյալ տակտեր առաջ բերել: Բանաստեղծը, սակայն, որ գործ ունի բովանդակություն ունեցող բառերի և խոսքերի հետ, չի կարող այդպիսի ազատությամբ վարվել իր նյութի հետ, որովհետև բառերը լեզվի մեջ արդեն ունին իրենց բնական շեշտն ու ամանակը: Նա չի կարող, օրինակ, մի բազմավանկ բառի շեշտ ըստ հաճույս առաջին, երկրորդ կամ երրորդ վանկի վրա դնել, այլ միայն այն վանկի վրա, ուր ունի պրոզայի մեջ այդ բառն իր շեշտը: Այսպես և նա չի կարող մի վանկ ուզած չափով երկար կամ կարճ արտասանել և ավելի ուժեղ կամ թույլ շեշտել: Բանաստեղծի նյութն, ուրեմն, որոշ է շեշտի և տևողության, ամանակի նկատմամբ, որ և նա ստիպված է հաշվի առնել ոտանավոր հորինելիս: Նա պետք է միմյանց հետ համաձայնեցնի, մի կողմից՝ վաղեմի բնական շեշտն ու ամանակը և, մյուս կողմից՝ ոտանավորի սքեմայի ռիթմիկ-երաժշտական պահանջները ոտքի տևողության և շեշտի նկատմամբ: Եթե ոտանավորի սքեման, օրինակ, պահանջում է, որ ոտանավորը կազմվի այնպիսի ռիթմական ոտքերից, որոնց մեջ ամեն երկրորդ վանկը շեշտված լինի (ս՝ ս՝ ս՝ ս՝), բանաստեղծը պետք է բառերի այնպիսի ընտրություն անի, որ խոսքի բնական շեշտադրությամբ արդեն ամեն երկրորդ վանկերը շեշտված լինեն: Նա պետք է, ուրեմն, միաժամանակ բավարարություն տա թե՛ բնական խոսքի ամանակին ու շեշտին և թե՛ ոտանավորի ոտքի ամանակին ու շեշտին: Բայց այս երկու պահանջներին լիովին բավարարություն տալ, ինչպես լինում է երաժշտության մեջ, երբեք չի հաջողվի: Որովհետև բանաստեղծի գործածած նյութը՝ լեզուն, չունի այն ձկունությունը, որ ունի երաժշտի նյութը՝ հնչյունները:

Այսպե՛ս ամեն լեզվի մեջ ևս միատեսակ հավասար չափով բավարարություն տալ կարելի չէ ոտքի երկու պայմաններին, այլ նայելով լեզուների հատկությանը՝ մի լեզվի մեջ բանաստեղծին ավելի դժվարություն է պատճառում բառերի բնական ամանակի համաձայնությունը ոտքի պահանջած տևողության հետ, մի ուրիշի մեջ՝ պրոզայիկ շեշտի, այսինքն՝ բառերի բնական շեշտի համաձայնությունը ոտանավորի ոտքի պահանջած շեշտի հետ: Որով ոտքը, երաժշտական տակտի դիմաց, անկատար է լինում մի լեզվի մեջ ամանակի կողմից, մի ուրիշ լեզվի մեջ՝ շեշտի կողմից: Կնշանակե՛ք երաժշտության հետ համեմատած՝ նույնիսկ ամենակատարյալ ոտանավորի ռիթմը պակասավոր, անկատար է մնում: Սակայն և այնպես երաժշտական ռիթմը, տակտերի կատարյալ նույնությունը՝ հավասար ամանակով և կանոնավոր դասավորված շեշտերով, ոտանավորի համար մի ռիթմիկ-երաժշտական պահանջ է, մի իդեալ է, որին ձգտում է հասնել բանաստեղծը, բայց հասնել միայն լեզվի բնական միջոցներով, առանց խեղաթյուրելու լեզվի բնական շեշտն ու ամանակը:

Վերևում բացատրածից երևում է, որ, ինչքան էլ կատարյալ երաժշտական ռիթմը ցանկալի է ոտանավորի համար, բայց և այնպես անհնարին է, որ ոտանավորն այդ մասին հավասարվի երաժշտությանը, որ միև-

նույնն է, թե ոտանավորը երաժշտություն դառնա: Չափածո խոսք և երա-
ժշտական երկ բոլորովին տարրեր գեղարվեստների արդյունք են, և ինչ-
քան էլ երկուսի ևս էական պայմանն է ութմը, այդ պայմանին, սակայն,
ամեն մեկն իր ձևով և առանձին չափով է բավարարություն տալիս: Կնշա-
նակե՝ տաղաչափության խնդիրը այն չէ միայն, թե ինչպես է առաջ դալիս
երաժշտական ութմը լեզվի մեջ (§ 1), այլ նաև, թե ո՞րչափ կարելի է երա-
ժշտական ութմ առաջ բերել ընդհանրապես լեզվի և մասնավորապես
մի առանձին լեզվի միջոցներով:

Լեզվի երաժշտական ութմը կախված է, տեսանք, բառերի բնական
ամանակից ու շեշտից, որով առաջանում է ոտանավորի ոտքը կամ տակ-
տը. ամենից առաջ, ուրեմն, պետք է տեսնել, թե ինչպիսին է մեր լեզվի
առոգաբանությունը՝ պրոսոդիան, առոգանական (պրոսոդական) հատկու-
թյունը, այսինքն՝ բառերի կանոնավոր արտասանությունը շեշտի ու ամա-
նակի համեմատ կամ բառերի շեշտը և վանկերի ամանակը՝ երկարու-
թյունն ու կարճությունը:

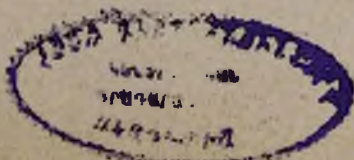
Բայց դրանից չպիտի հետևենք, թե տաղաչափությունը լոկ ձևի հետ
գործ ունի, լեզվի հնչյունական նյութի և առհասարակ արտասանության
հետ միայն: Ձեռն ու բովանդակությունը՝ տաղաչափական տեսակետով,
երկուսն ևս կարևոր են և իրարուց անբաժան: Տաղաչափությունը, ինչպես
տեսանք (§ 1), լեզվական ուսումնասիրություն է: Լեզուն լոկ ձև չէ, այլ
բովանդակություն: Տաղաչափության նյութն, ուրեմն, աննշանակ հնչյուն-
ներն ու վանկերը չեն և նրանց շեշտն ու ամանակը, այլ բառերն ու խոս-
քերը, որոնց հետ և կապված է միտքը, բովանդակությունը: Արդ, ինչպես
ամեն արտասանած խոսքի, նույնպես և չափածո խոսքի արտասանության
համար պահանջվում է մտքի, բովանդակության համեմատ առոգանումը
(§ 34), և երբ, մի կողմից՝ լեզվի ութմիկ երաժշտականություն, խոսված-
քի տակտերի մեջ, մյուս կողմից՝ ոտանավորի բովանդակության մեջ հա-
կասություն է առաջ դալիս, այդ ժամանակ վճռական նշանակություն ունի
բովանդակությունը (§ 21): Այս այսպես լինելով՝ հասկանալի է, որ տա-
ղաչափությունը իր հետազոտության մեջ չի կարող անտես անել բովան-
դակությունը. նա լեզվի երաժշտական, կանոնավոր ութմի և անկանոն
ութմի հակադրությունից ելնելով՝ միաժամանակ շարունակ աչքի առաջ
ունի նաև ոտանավորի ութմական ձևի և բովանդակության հակադրու-
թյունը, այն էլ՝ այս հակադրության ժամանակ բովանդակության ազդե-
ցությունը ձևի վրա: Չպետք է մոռանալ, սակայն, այն, որ տաղաչափու-
թյունը գրականագիտություն չէ. ուստի նա բովանդակությունն այն չա-
փով նկատի ունի, որչափով որ դա ազդում է խոսքի հնչյունական նյութի
մետրական արժեքավորման վրա, այսինքն՝ բառերի շեշտի ու ամանակի և
առհասարակ խոսքի ութմական ընթացքի վրա: Բացի այդ՝ ձեռն ու բովան-
դակությունը տաղաչափության համար իբրև իրականություններ, ֆակտեր,
այլ են, քան գրականագիտության համար: Տաղաչափության մեջ ձև ու
բովանդակություն ասելով չպետք է հասկանալ, գրական իմաստով, ամ-

բողջական գրական երկերի, դիցուք մի քերթվածի, մի երգի, մի դրամայի բովանդակությունն ու ձևը (լեզու, ոճ, շարադրություն-կոմպոզիցիա, մասերի բաշխում և տրամաբանական հաջորդություն, չափածություն և այլն, բոլորն ըստ բովանդակության պահանջի): Քանի որ տաղաչափությունը լեզվական ուսումնասիրություն է, դա նկատի ունի ձևի նկատմամբ՝ ոտանավորի ուրիշ, իսկ բովանդակության նկատմամբ՝ բառերի բովանդակությունը նրանց նյութական ու ձևական նշանակություններով, բառախմբերի բովանդակությունն իբրև բարդ գաղափարների արտահայտություն, խոսքի բովանդակությունն իբրև մի որոշ մտածության արտահայտություն, ամենաշատը՝ մի կամ երկու ասացվածի (ֆրազի) բովանդակություն, որ կա քննության առած մեծ ուրիշական միությունների— տողերի ու տների մեջ (§ 6, 7, 21, 26 ա, 30, 31, 37, 38, 39 և այլն): Այդ առաջանում է տաղաչափության բնավորությունից իբրև լեզվական ուսումնասիրություն, այլև չափի իրեն նույնությունից:

Չափը, ինչպես տեսանք (§ 3), որոշ թվով ուրիշական ոտքերի կամ անդամների կանոնավոր հաջորդության կարգն է մի ավելի մեծ ուրիշական միության՝ ոտանավորի (տողի) մեջ: Չափն, ուրեմն, մի վերացական ընդհանուր գաղափար է, ոտանավորների՝ ստիքների մի շատ ընդհանուր հատկություն: Չափ ընդհանրապես՝ գոյություն չունի: Չափը ներկայանում է միշտ իբրև մի առանձին տեսակի չափ, օրինակ՝ յամբական երկանդամ 8-վանկանի, յամբ-անապեստյան երկանդամ 10-վանկանի, անապեստյան եռոտնյա 9-վանկանի և այլն: Բայց սրանք էլ արատրակցիաներ են, որոնց մեջ սևեղծվում են այս կամ այն տեսակի ոտանավորների ընդհանուր ուրիշական հատկությունները: Չափի այս ընդհանուրը որոշ նշանակություն է ստանում, երբ դա առնվում է մի կոնկրետ ոտանավորի՝ ստիքի մեջ. օրինակ՝ անապեստյան եռոտնյա 9-վանկանին, դիցուք, հետևյալ կոնկրետ ոտանավորի մեջ՝ «Հեռավոր, / քեզնից շն՝մ / տըրտընջում»: Բայց դա չափ չէ, այլ միայն մի որոշ չափով հորինված մի ոտանավոր, մի ստիքոս, որի մեջ անապեստյան եռոտնյա չափը կոնկրետ արտահայտություն է գտել իբրև մի ուրիշական հատկություն: Ուստի երբ տաղաչափության մեջ ոտանավորի չափի՝ իբրև ձևի մասին ենք խոսում, այդ նշանակում է, թե այսինչ ոտանավորը՝ ստիքը կազմված է այսինչ թվով այսինչ ոտքերից կամ անդամներից, ունի այսինչ ուրիշական ձևը, ուրիշական հատկությունը: Իսկ երբ չափի բովանդակության մասին ենք խոսում, այդ նշանակում է միայն, որ խոսում ենք համապատասխան չափով հորինված այս կամ այն ոտանավորի՝ ստիքի բովանդակության մասին տաղաչափական տեսակետով: Իսկ դա կարող է լինել մի խոսք կամ խոսքի մաս: Օրինակ՝

Որպես հաղթանդամ / մի ծերուկ հըսկա՛
Կանգնա՛ծ է ժա՛յռը ջը՛րերի՛ վըրա՛:

Այստեղ ունենք երկու ոտանավոր: Առաջինը չափական ձևով է՝ յամբ-անապեստյան երկանդամ 10-վանկանի, իսկ երկրորդը յամբական պար-



Տաղաչափության մեջ շոխիմական շեշտ կոչվում է ռիթմական ռոֆի շեշտը, որով ոտանավորի ռիթմն է առաջ գալիս, երաժշտության մետրական շեշտին համապատասխան:

Ռիթմական զգացումը հատուկ է մարդուս. աշխատանք և հանգիստ, արտաշնչություն և ներշնչություն իրենց հաջորդության մեջ կազմում են կյանքի ռիթմը. ռիթմիկ է և մեր արյան շրջանառությունը, ինչպես սրտի զարկերից երևում է. ռիթմիկ են և մեր քայլվածքը, աշխատանքի համար կատարած շարժումները և վերջապես՝ խոսվածքը, որի մեջ շեշտված է անշեշտ վանկերի փոխանակությունը հեշտացնում է շնչառությունը: Հնչյունների ռիթմը, որ երաժշտական խոսքի մեջ արտահայտվում է ուժեղ և թույլ տակտամասերի հաջորդությամբ, և շարժման ռիթմը բնախոսորեն կապված են իրար հետ: Ուստի մարդս կարգ է դրում մկաններն ևս ռիթմիկ շարժման մեջ դնելու, երբ լսում է երաժշտական ռիթմիկ հնչյուններ, նույնիսկ այն ժամանակ, երբ առանց եղանակի լոկ տակտն է խփվում, ինչպես թմբկահարության ժամանակ: Դրանով է բացատրվում և այն, որ երբեք ու աշխատանքը, երաժշտությունն ու պարը սկզբից հենց միացած են երևան գալիս: Պատի տակտը կազմված է մի քայլվածքից, որի ժամանակ աչ ոտքն ուժեղ է առաջ դրվում (ուժեղ տակտամաս), իսկ ձախ ոտքը թույլ հետևում է աչին (թույլ տակտամաս): Եվ ինչպես երաժշտության մեջ երկու տակտը միասին կազմում են մի բարձրագույն կարգի մետրական միություն (§ 30), և ապա երկու այսպիսի բարձրագույն կարգի միություններ միասին կազմում են մի ռիթմական ամբողջություն,— նույնպես և պարի ժամանակ ամեն երկու քայլ առաջ և երկու քայլ ետ կազմում են նախ՝ երկերկու առանձին միություններ և ապա՝ մի բարձրագույն կարգի ռիթմական ամբողջություն: Պարը և երաժշտության այս միեւնույն ռիթմիկ շարժումը երևան է գալիս և ոտանավորի մեջ:

II. ՇԵՇՏ ԵՎ ԱՄԱՆԱԿ

5. Բառի շեշտ:— Շեշտն երեք տեսակ է՝ բառի շեշտ, խոսքի շեշտ և քերականական շեշտ: Բառի շեշտով՝ բառի մի վանկը բառի մյուս վանկերից ավելի ուժեղ է արտասանվում. իսկ խոսքի շեշտով՝ բառի մի վանկը ամբողջ խոսքի (և ոչ միայն մեկ բառի) մյուս վանկերից ավելի ուժեղ է արտասանվում: Քերականական շեշտով միանում են երկու և ավելի բառեր՝ մի բարդ գաղափար արտահայտելու համար. այդ բառերից գերադաս բառը համեմատաբար ավելի ուժեղ է շեշտվում, քան մյուսները (տե՛ս § 6, 7):

Բառի շեշտը հայերենում, գրական լեզվի մեջ, մի ընդհանուր կանոնով ընկնում է սովորաբար բառերի վերջին վանկի վրա, և մեր շեշտի այս ընդհանուր դրույթունից են ծագում, ինչպես կտեսնենք, մեր ոտանավորի էական հատկությունները (§ 31): Պետք է նկատել, սակայն, հետևյալ բացառությունները.

1) Հարաշեշտ բառեր, որոնց շեշտն ընկնում է վերջընթեր վանկի վրա: Այսպիսի բառերի մի մասի վերջին վանկն ունի Ը ձայնավորը, որ սովորաբար չի գրվում, ինչպես՝ ա՛ստղ = ա՛ստըղ, ա՛րկղ, կո՛ճղ, տա՛րր = տա՛րրը, մե՛ղր, մա՛նր, թա՛նձր, կա՛րծր, դա՛ռն = դա՛ռն, խա՛ռն, լիա՛ձե՛ռն, վեհա՛նձն, գրե՛թե, մի՛թե, բա՛ցի, նա՛և: Այս կարգի բառերը թվով սահմանափակ են:

2) Մի քանի բառերի շեշտն ընկնում է առաջին վանկի վրա, ինչպես՝ մա՛նավանդ, նա՛մանավանդ:

3) Մի քանի բառերի շեշտը կարող է դրվել թե՛ առաջին և թե՛ վերջին:

վանկերի վրա, ինչպես՝ ա՛յսքան, ա՛յդքան, ա՛յնքան, ա՛յնչափ, ո՛րչափ, ի՛նչպես, ո՛րտեղ, ա՛յսպես, ա՛յսպիսի, նո՛ւյնպիսի, դա՛րձյալ և այլն, կամ՝ այսքա՛ն, այդքա՛ն, այնքա՛ն, այսպիսի՛ և այլն: Այսպես և դասական թվականները շեշտվում են երբեմն՝ ե՛րկրորդ, ե՛րրորդ, չո՛րրորդ, հի՛նգերորդ և այլն. փոխանակ սովորական շեշտադրության՝ երկրո՛րդ, երրո՛րդ, չորրո՛րդ և այլն:

4) Կոչական անունների շեշտը, նախելով առոգանությունը, կարող է ընկնել և՛ առաջին, և՛ վերջին վանկերի վրա, այլև երբեմն միջին վանկի վրա, ինչպես՝ հա՛յրիկ, Կա՛րապետ, կամ՝ հայրի՛կ, Կարապե՛տ, այլև Կարա՛պետ:

5) Հարադրյալ բայերի մեջ, որոնք կազմում են մի բառական միություն, շեշտվում է միշտ նախադաս հարադիրը, ինչպես՝ ցո՛ւյց տալ, թա՛փ տալ, մա՛ն գալ, ե՛փ գալ և այլն: Այսպես և բայերի բացասական բաղադրյալ ժամանակների մեջ շեշտվում է միշտ նախադաս բացասականը՝ չե՛մ տալ, չի՛ գալ և այլն. նույնպես և մի՛ արգելականը՝ մի՛ գալ, մի՛ տալ:

6) Վերջին կարգի բաղադրյալ բառերն ու բաղադրյալ ժամանակները, երբ երկուսից ավելի վանկերից են կազմված, ունեն երկու շեշտ, մեկը՝ գլխավոր կամ զորեղ շեշտ, որ ընկնում է սկզբում կամ հարադիր բառի վերջին վանկի վրա, մյուսը՝ երկրորդական կամ թույլ շեշտ, որ ընկնում է վերջին վանկի վրա: Այսպիսի երկրորդական շեշտերը նշանակվում են ձայնավորի վրա դրված «բուլթ» (˘) նշանով (տե՛ս § 7-ի վերջը). օրինակ՝ լա՛ց լինե՛լ, մա՛ն ածե՛լ, ե՛տ դառնա՛լ, բա՛ց անե՛լ, ջա՛նք անե՛լ, ա՛ջք ածե՛լ, իմա՛ց անե՛լ, ալկա՛նջ դընե՛լ, քո՛ւն լինե՛լ, փո՛խ առնե՛լ,— չե՛մ բերի՛լ, չի՛ բերի՛լ, չի՛ տալի՛ս, մի՛ զարմանա՛ր, մի՛ կարդա՛ք, մի՛ գուցե՛, ո՛չ երբե՛ք, և՛ս առավե՛լ և այլն (§ 38. 1):

Բացի այս երկրորդական շեշտերից, մեր լեզվի մեջ կան նաև ուրիշ երկրորդական շեշտեր ևս: Թեպետև այդ մասին դեռ ճիշտ դիտողություններ և չափումներ չկան, բայց կարելի է ասել, որ բազմավանկ բառերը, որոնք երկուսից ավելի վանկեր ունին, բացի վերջին վանկի զորեղ շեշտից, ունին նաև առաջին վանկի վրա կոդմնակի թույլ շեշտ. օրինակ՝ հետևյալ բառերը եռանդուն խոսվածքի ժամանակ արտասանում ենք ոչ թե՛ հարսանի՛ք, դադարե՛լ, պատըռոտե՛լ, կոտըրտե՛լ, այլ՝ հա՛րսանի՛ք, դա՛դարե՛լ, պա՛տըռոտե՛լ, կո՛տըրտե՛լ (§ 20): Բարբառների տարբեր շեշտադրությունների ազդեցությամբ, սակայն, այս երկրորդական շեշտերն այնքան թույլ և տատանվող են, որ սովորաբար զգալի չեն լինում, մանավանդ որ մեր գրական լեզվի շեշտերի ընդհանրապես թույլ լինելու պատճառով՝ մեր շեշտադրությունը ճշտությամբ ըմբռնելու համար նուրբ դիտողություն է հարկավոր:

Մի քառասուն տարի առաջ, 1890-ական թվականների սկզբներում, երբ սրա հեղինակը, Ս. Սարգսյանից հետո, գրում էր մեր շեշտադրության մասին, նույնիսկ արևելյան բարբառներին քաջ ծանոթները, գրական լեզվի շեշտադրությամբ նախապաշարված, հերքում էին արևելյան բար-

բառներին հատուկ ուրույն շեշտադրությունը: Բայց այժմ արդեն պարզ և ընդունված է, որ այս բարբառների մեծ մասի մեջ շեշտվում է միշտ վերջընթեր վանկը՝ հարսանիք, ասում եմ. իսկ երբ վերջընթեր վանկն ունի ը ձայնավորը, շեշտվում է վերջին վանկը՝ կոտորտե՛լ, երկընթե՛ց, գը-նո՛ւմ եմ. հոգերն առնվում են իբրև առանձին բառեր և հաշվի մեջ չեն առնվում, ուստի շեշտվում են դարձյալ՝ հարսա՛նիքը, ե՛րկինքը: Չնայելով արևելյան բարբառների այս ուրույն շեշտադրությանը՝ արևելյան գրական լեզվի մեջ, ուրեմն և ոտանավորի մեջ, ընդունված է մեր հին լեզվի (գրաբարի) շեշտադրությունը, որ և հատուկ է արևմտյան բարբառներին և արևմըտյան գրական լեզվին: Սակայն հաճախ, նույնիսկ գրական լեզվով կենդանի խոսակցության ժամանակ, մանավանդ երբ հասարակ լեզվով են խոսում, իշխում է ոչ թե գրական, այլ արևելյան բարբառներին հատուկ շեշտադրությունը. երբեմն էլ այս երկուսի՝ գրական և բարբառային շեշտադրությունների խառնուրդ է առաջ գալիս, որով ավելի ևս դժվարանում է երկրորդական շեշտերի դիտողությունը կենդանի լեզվի մեջ² (տե՛ս § 70, 74):

6. Խոսքի շեշտ:— Խոսքի շեշտով, որ կոչվում է նաև շարահյուսական շեշտ (տրամաբանական, հոնտորական, ճարտասանական շեշտ), մի վանկ ավելի ուժեղ է արտասանվում, քան մյուս բոլոր վանկերը խոսքի մեջ: Խոսքի շեշտը և բառի շեշտը միասին են ընկնում. ուստի խոսքի շեշտով ավելի ուժեղանում է բառի շեշտը: Խոսքի շեշտը տաղաչափության համար, մանավանդ մեր տաղաչափության, մեծ կարևորություն ունի. հետևաբար բանաստեղծները և կարդացողները պետք է առանձին ուշադրություն դարձնեն, թե ո՞ր վանկի վրա է ընկնում այն:

Խոսքի շեշտի ուսումնասիրությունը վերաբերում է մասամբ քերականությանը, մասամբ էլ ճարտասանությանը. ուստի այստեղ դրվում են միայն ընդհանուր բացատրություններ այդ մասին, ինչ որ մեր տաղաչափության համար կարևոր է:

Խոսք ասելով հասկանում ենք մի բառը կամ մի քանի բառերի կապակցությունը, որ մեկ ուրիշ միտք է արտահայտում և լսողից ադ մեկ որոշ մտքով էլ հասկացվում է: Յուրաքանչյուր խոսք, ուրեմն, մե՛կ նշանակություն ունի և լսողից էլ, եթե նա ճիշտ է լսել, միայն այդ մե՛կ նշանակությամբ էլ կհասկացվի: Խնդիրն այստեղ արտասանած խոսքի մասին է: Գրությունը՝ խոսվածքի նկատմամբ՝ հաճախ անկատար է. օրինակ՝ Նսւ գիրքը տաքալ խոսքի նշանակությունը գրությամբ միայն դեռ չի պարզվում. այս միևնույն գրավոր խոսքը կարելի է ձայնի տարբեր ուժով, տարբեր տեղողությամբ և բարձրությամբ արտասանել, հետևաբար տարբեր տարբեր նշանակություններով էլ հասկանալ: Ուստի այսպիսի մի գրավոր խոսքի միտքը, բովանդակությունը բացատրվելով միայն ճիշտ կհասկաց-

² Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931, եր. 108 հտն., § 49. «Բառաշեշտի տեղափոխություն»:

վի. այսպես՝ նայելով, թե այդ խոսքի մեջ կապակցված երեք բառերից ո՞րն ավելի ուժեղ է շեշտվում, առաջանում են երեք բոլորովին տարբեր նշանակություններով, տարբեր բովանդակություններով խոսքեր՝ նա՝ գիրքը տաքավ, նա գի՛րքը տաքավ, նա գիրքը տաքա՛վ: Բացի այս երեք հաստատական խոսքերից, որոնց միտքը բոլորովին տարբեր է, այդ միևնույն բառերով կարող են առաջ գալ և երեք հարցական խոսքեր, որոնց մեջ մի կամ մյուս բառի վրա ձայնը բարձրանում և երկարում է՝ նա՞ գիրքը տաքավ, նա գի՛րքը տաքավ, նա գիրքը տաքա՛վ. այլև երեք բացականչական կամ, ավելի ճիշտ, զգացական խոսքեր, որոնց մեջ արտահայտվում է խոսողի ներքին, հոգեկան վերաբերմունքը խոսքի բովանդակության նկատմամբ, նրա ուրախությունը, զարմանքը, ցավը, գովեստը կամ պարսավը և այլն. նա՞ գիրքը տաքավ, նա գի՛րքը տաքավ, նա գիրքը տաքա՛վ: Եվ այս խոսքերից ամեն մեկը միայն մի հատիկ նշանակություն ունի:

Այսպես, ուրեմն, լոկ բառերի հաջորդությամբ, որով ամեն մի բառ առանձին պիտի արտասանվի, դեռ չի առաջանում մի հատ որոշ նշանակությամբ խոսք: Այս մեկ որոշ նշանակությունն ստանում է բառերի կապակցությունն այն ժամանակ միայն, երբ բառերից մեկը կրում է այդ մի հատ որոշ նշանակության համար անհրաժեշտ խոսքի շեշտը, և մյուս բառերը շեշտադրության որոշ աստիճանավորումով դասավորվում են ու մի զորեղ շեշտով միանալով՝ մի ռիթմական ամբողջություն են առաջ բերում, ինչպես որ բառի շեշտով էլ վանկերը միանալով՝ մի ամբողջություն են կազմում և քերականական շեշտով բառերն են մի բառախումբ կազմում: Խոսքի մեջ ամենից զորեղ շեշտվում է հատկապես այն բառի շեշտված վանկը, որի մեջ է խոսողի ու լսողի համար խոսքի կարևոր մասը, կամ որով արտահայտվում է հոգեբանական ստորոգյալը: Տեսնենք այս:

Ամեն խոսքի մեջ պարունակվում է երկու գաղափար՝ հոգեբանական ենթական և հոգեբանական ստորոգյալը, որոնք հաճախ նույնը չեն քերականական ենթակայի և ստորոգյալի հետ: Ամեն նոր գաղափար, որ իբրև նոր բան հաղորդվում է խոսողից լսողին և որով որոշվում է ենթական, է հոգեբանական ստորոգյալ. իսկ ինչ գաղափար որ առաջուց արդեն ծանոթ է լսողին կամ առաջ ասած խոսքից, կամ դրությունից, է հոգեբանական ենթակա: Այսպես՝ հետևյալ խոսքի մեջ ամեն մի բառը կարող է լսողի համար հոգեբանական ստորոգյալ դառնալ, նայելով, թե ինչն է իբրև նորություն հաղորդվում նրան. Տիգրա՛նն է այսօր Թիֆլիս գնում խոսքի մեջ հոգեբանական ենթակա է այսօր Թիֆլիս գնալը, որ առաջուց հայտնի է խոսողին և իր խոսակցին. բայց վերջինին հայտնի չէ ո՞վ գնալը, որ նոր է հաղորդվում նրան. ուստի վերևի խոսքի մեջ Տիգրա՛նն բառը, որ քերականորեն ենթակա է, հոգեբանորեն ստորոգյալ է: Տիգրա՛նն այսօ՛ր է Թիֆլիս գնում խոսքի մեջ հոգեբանական ենթակա է Տիգրա՛նի Թիֆլիս գնալը, որ առաջուց ծանոթ է՝ իսկ հոգեբանական ստորոգյալն է այսօր բառը: Նույնպես՝ Տիգրա՛նն այսօր Թիֆլի՛ս է գնում, Տիգրա՛նն այսօր գնա՛ւմ է Թիֆլիս կամ գնա՛ւմ է այսօր Տիգրա՛նը Թիֆլիս խոսքերի մեջ հոգեբանական ստոր-

րոգայալ են առաջին դեպքում Թիֆլիս, իսկ երկրորդ դեպքերում գնում է բառերը, իսկ հոգեբանական ենթակա են առաջին դեպքում Տիգրանի այսօր գնալը, իսկ երկրորդ դեպքերում՝ Տիգրանի դեպի Թիֆլիս որևէ անժանոթ գործողություն կատարելը, որ «գնում է» բայով որոշ կերպով նոր հայտնվում է լսողին:

Հոգեբանական ստորոգյալի մեջ է խոսքի կարևոր մասը, ուստի և դա ամենից ուժեղ է շեշտվում կամ ունի իր մեջ խոսքի գլխավոր շեշտը, որ և հաճախ ազդում է բառերի շարադասության վրա³: Մի քանի բառեր միշտ հոգեբանական ստորոգյալ են կամ դրան են ակնարկում, ուստի միշտ ունին գլխավոր շեշտը. այսպես են, օրինակ, միայն, մինչև անգամ, մինչև իսկ, նույնիսկ, մա՛նավանդ և նման բառերով ասվածները, ինչպես և հարցական բառերը, օրինակ՝ նույնիսկ Տիգրա՛նը գնաց. ո՞վ է գնում. ե՞րբ է նա գնում խոսքերի մեջ Տիգրա՛նը, ո՞վ, ե՞րբ բառերը: Պատասխանական խոսքերի մեջ հարցական բառերին փոխանակող բառերը, իբրև նոր հաղորդված գաղափարներ, նույնպես հոգեբանական ստորոգյալ են լսողի համար և ունին գլխավոր շեշտը. ինչպես՝ ո՞վ գնաց:— Տիգրա՛նը գնաց:

Այսպես ուրեմն, խոսքի շեշտի ընդհանուր կանոնն այս է. ինչ որ լսողի համար առաջուց ծանոթ է կամ դրությունից հայտնի է կամ աչքի առաջ տեսնում է, այդ ետ է մղվում շեշտադրության մեջ: Իսկ, ընդհակառակն, խոսքի զորեղ շեշտ է կրում ամեն ինչ, որ իբրև նորություն հաղորդվում է կամ խոսողի համար կարևոր է համարվում մտքի տեսակետից: Շատ անգամ, սակայն, ամբողջ խոսքն իբրև նորություն է ասվում. այսպիսի դեպքերում բնականորեն հավասար շեշտվում են խոսքի բոլոր մասերն ևս, եթե դրանք միակերպ նոր բան են հաղորդում. այսպես լինում է սովորաբար պատմվածքների սկզբում՝ «Նաչատուր Աբովյանը ծնվել է Երևանում 1804 թվականին»... Նույնպես հավասար շեշտվում են խոսքի բոլոր մասերը և այն ժամանակ, երբ խոսքով արտահայտվում են հայտնի, ծանոթ դատողություններ. ինչպես՝ մաքրը բանակա՛ն կենդա՛նի է: Բայց հենց որ խոսքի մեջ մտնող բառերից մեկը նոր գաղափար է արտահայտում, դա զորեղ է շեշտվում. օրինակ՝ երբ հարցվում է՝ «Ինչո՞վ է մարդը զանազանվում կենդանիներից» և պատասխան է տրվում՝ մաքրը բանակա՛ն կենդա՛նի է, որի մեջ առաձնապես շեշտվում է «բանակա՛ն» բառը: Հաճախ խոսքի շեշտով ակնարկվում է խոսվածքի մեջ առաջուց արտահայտված կամ հետո արտահայտվելիք մի գաղափար կամ մի այնպիսի գաղափար, որ խոսողը մտքում ունի և լսողը նույնպես հասկանում է. այսպիսի գաղափարներ արտահայտող բառերը դարձյալ հոգեբանական ստորոգյալ են և բնականորեն կարևորություն են ստանում, ուստի և ավելի զորեղ են շեշտվում. օրինակ՝ ի՛նչ օր ցանես, ա՛յն կհնձես (և ոչ ուրիշ բան). Տիգրա՛նը

3 Տե՛ս Մ. Արեղյան, Աշխարհարարի շարահյուսություն, Վաղարշապատ, 1913, եր. 200, «Շրջուն շարադասություն», § 202, 203, իսկ հոգեբանական ստորոգյալի մասին՝ Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931, եր. 23 և 362, § § 11 և 274 «Հոգեբանական դատողություն և խոսք» և «խոսքի կազմություն»:

Թիֆլիս է գնալու (և ոչ ուրիշ քաղաք). մարդուս անձնը կմնա (և ոչ ուրիշ բանը): Նույնպես երբ մի բան կրկնվում է առանձնապես ուժեղ արտահայտության համար, կրում է խոսքի շեշտը. օրինակ՝ «Մենակ էր Սուսանն իր խրճիթում, մենա՛կ ու մոռացված»: Բայց երբ մի բառ նախորդ խոսքի մեջ պատահել է և կրկնվում է լոկ գուգահեռականության և ոչ թե ուժեղ արտահայտության համար, առանձնապես չի շեշտվում. ինչպես՝ «Գայլն ամպ օր կուզե, գողը մութ գիշեր կուզե», — որի մեջ կուզե բառը երկրորդ խոսքի մեջ կարելի է նույնիսկ զեղչել: Հակադրությունների մեջ իրար հակադրվող գաղափարներ արտահայտող բառերի վրա ևս, որոնք առանձին կարևորություն են ստանում, դրվում է խոսքի շեշտ. ինչպես՝ «Նա տուն գնացե՛լ է, բայց նրան չի՛ տեսել»: Խոսքի զորեղ շեշտ կարող են ունենալ ոչ միայն քերականական ենթական, բայց և իր լրացումները, այլ նաև կողմնակի լրացումներն ու վերադիրները, այսպես, օրինակ՝ «Նա Մուրացանի՛ երկասիրություններն է կարդում» (և ոչ ուրիշի): «Նա երե՛ք որդի ունի» (և ոչ ավելի):

7. **Քերականական շեշտ:**— Հոգեբանական ստորոգյալի շեշտի նրկատմամբ, որ ամենից զորեղն է, միևնույն խոսքի մեջ գտնված մյուս բոլոր բառերի շեշտերը համեմատաբար թույլ են. սակայն այդ շեշտերն էլ իրենց մեջ հաճախ բազմազան կերպով աստիճանավորվում են՝ նայելով բառերի քերականական, որ է՝ ըստ իմաստի հարաբերությանը: Մինչդեռ խոսքի շեշտի դրությունը փոփոխական է կախված լինելով խոսքի մըտքից, բովանդակությունից, և գրավոր խոսքի ընթերցանության ժամանակ ամեն անգամ պետք է առանձին կերպով մեկնելով որոշել, թե ո՞ր բառի մեջ է խոսքի կարևոր իմաստը կամ հոգեբանական ստորոգյալը, որպեսդի ճիշտ շեշտադրությամբ կարդացվի, — մյուս շեշտերի աստիճանավորումն, ընդհակառակն, մինչև մի որոշ աստիճան անփոփոխ է, զի պայմանավորված է բառերի քերականական հարաբերություններով, որոնցով կապակցվում են բառերը բարդ պատկերացումներ ցույց տալու համար: Բառերի քերականական գերադասությունն ու ստորադասությունը խոսքի մեջ, ինչպես և համադասությունն ու անկախ համազորությունը, մեծ մասամբ կարող են անսխալ առաջնորդ լինել, թե ո՞ր բառերը խոսքի մեջ միմյանց հավասար ուժով են շեշտվում և ո՞ր բառերը համեմատաբար ուժեղ շեշտ ունին կամ կրում են քերականական շեշտը: Այսպես՝ հավասար ուժով եմ շեշտվում համադաս, այսինքն նշանակությամբ համազոր բառերը կամ խոսքի բազմակի մասերը⁴. օրինակ՝ «Մի փոքր հեռու տատանվում էին ուղղաբերձ կաղամա՛խը, սգառերև նոճի՛ն և այլ բազմազան ծառե՛ր, որոնք տասնյակ հազարներով ծածկում էին Սյունյաց այդ դժվարագնաց լեռնե՛րը, ձորե՛րը և լանջե՛րը»: Նույնպես՝ երբ խոսքի մեջ հոգեբանական ստորոգյալ կա իր զորեղ շեշտով, գրեթե հավասար ուժեղ են շեշտվում

⁴ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Աշխարհաբարի շարահյուսություն, եր. 46 հտն., 215 հտն., § 48, 49, 210 հտն.:

մյուս բառերը, լինեն բայ, թե բայի լրացումներ (ենթակա, ստորոգյալ, խնդիր, պարագա), օրինակ՝ «Տիգրա՛նն է այսօր Թիֆլիս գնում» խոսքի մեջ հոգեբանական ստորոգյալն է Տիգրանն բառը, որ և զորեղ շեշտ ունի, իսկ մյուս բառերը՝ այսօր, Թիֆլիս, գնում, «Տիգրանն» բառի նկատմամբ՝ թույլ, բայց միմյանց նկատմամբ գրեթե հավասար ուժով են շեշտվում։ Այդ և այդպիսի բառերի շեշտերի հավասարությունը միմյանց հետ և հարաբերությունը գլխավոր շեշտի նկատմամբ չի փոխվում, երբ հոգեբանական ստորոգյալի շարահասությունը փոխվում է՝ «Այսօր Տիգրա՛նն է Թիֆլիս գնում», և կամ հենց ինքը հոգեբանական ստորոգյալը փոխվում է, ինչպես՝ «Տիգրանն այսօ՛ր է Թիֆլիս գնում», «Տիգրանն այսօր Թիֆլի՛ս է գնում»։

Արդարև, այս խոսքերի մեջ այսօր, Թիֆլիս բառերը քերականորեն ստորադասվում են գնում է բային իբրև նրա լրացումները, ինչպես և Տիգրանն բառը քերականական ենթակա է, և թվում է, թե գնում է բայը, իբրև ամենից գերադաս բառը խոսքի մեջ, պետք է համեմատաբար ավելի ուժեղ շեշտվեր, քան մյուս բառերը, — բայց գնում է բայի այս քերականական գերադասությունն առանձնապես չի ազդում այդ բառերի շեշտի աստիճանավորումի վրա, զի դրանք բառախմբեր չեն կազմում, և հոգեբանական ստորոգյալի դիմաց բոլորը միասին կազմում են միայն մի հոգեբանական ենթակա։

Բառերի քերականական գերադասությունն ու ստորադասությունը, որ կախված է բառերի ունեցած արժեքից խոսքի բովանդակության նկատմամբ, ազդում է գլխավորապես կողմնակի լրացումների ու վերադիրների և իրենց լրացյալի շեշտերի աստիճանավորման վրա։ Այստեղ արդեն ամեն քերականորեն գերադաս բառ, քանի որ ավելի կարևոր արժեք ունի, համեմատաբար ավելի ուժեղ է շեշտվում, քան իր ստորադաս բառը, և երկուսը միասին ոչ միայն իմաստով, բովանդակությամբ, այլև գերադաս բառի համեմատաբար զորեղ շեշտով միանալով՝ կազմում են մի միություն, մի անբաժանելի բառախումբ։ Առնենք մի օրինակ, Մեռնոզ աբե՛ր / վերջին շոդերո՛վ / ոսկեզօծո՛ւմ է / լեռան կառաբը /։ Այս խոսքի մեջ կա շորս բառական միություն, կազմված երկ-երկու բառերից. մի կողմ թողնելով ոսկեզօծում է բայը, որ կարող է և խոսքի շեշտ ունենալ, մյուս բառական միությունները կազմված են մի-մի վերադիր ածականից կամ սեռականից և գոյականից։ Այս կապակցությունների մեջ քերականական գերադաս գոյականները՝ աբեր, շոդերով, կառաբը համեմատաբար ավելի ուժեղ են շեշտվում, կրելով իրենց վրա քերականական շեշտ, քան նրանց ստորադաս վերադիրները՝ մեռնոզ, վերջին, լեռան, որոնք միայն բառի շեշտ ունին։ Այսպես և ամենայն անգամ վերադիրը, լինի մի ածական թե սեռական կամ որևէ հոլովով մի գոյական, եթե չի կրում խոսքի շեշտ, համեմատաբար ավելի թույլ է շեշտվում, քան իր գերադաս գոյականը, որի վրա է քերականական շեշտը։ Այսպես շեշտվում են՝ ընկեր Աբե՛լը, մայրենի լեզո՛ւ, հայրենի աշխա՛րհ, մի բաժակ գինի՛, մի կաթիլ առյժ՛ւն։

ձմռան կապա՛նք, պետական գույքե՛ր և այլն: Այսպես և կողմնակի լրացումները (լրացումների լրացումները) իրենց գերադաս բառի նկատմամբ՝ արևը դեռ չծագա՛ծ (մենք ճանապարհ ընկանք), մինչև նրանց այդ գիրքը կարդա՛լը... Եվ որովհետև հայերենում (աշխարհաբարում), սովորական շարադասությամբ, կողմնակի լրացումներն ու վերադիրները միշտ իրենց գերադաս բառից առաջ են դրվում և նրանից անբաժան են մնում, ուստի քերականական շեշտն ընկնում է միշտ երկու բառից կազմված այսպիսի կապակցությունների երկրորդ բառի վրա, իսկ եթե մի քանի բառից է կապակցությունը՝ վերջին բառի վրա: Եվ այս շեշտադրությունը, որ համապատասխան է մեր բառերի ընդհանուր շեշտադրությանը վերջին վանկի վրա, իր կողմից նույնպես ազդում է մեր ոտանավորի էական հատկությունների վրա, կազմելով բարդ բառական ոտքեր կամ անդամներ (§ § 21, 22, 30, 31):

Հաճախ այսպիսի քերականական կապակցությունները կազմում են մի ամբողջ մեծ բառախումբ, որ բովանդակությամբ և շեշտերի աստիճանավորումով սովորաբար բաժանվում է մի քանի մասերի կամ երկրորդական բառախմբերի: Այսպիսի մի կապակցության մեջ՝ «Տիդրանի ուղո՛ւ / բարի գործե՛ր»... ամենից զորեղ շեշտվում է գործերը, որ և քերականորեն գերադաս բառն է: Սակայն Տիգրանի ուղու բառերն էլ կազմում են մի առանձին կապակցություն, որի մեջ ուղու բառն է գերադաս և ավելի արժեք ունի, ուստի և համեմատաբար ավելի ուժեղ է շեշտվում, քան Տիգրանի վերադիրը: Այսպես և բարի գործերը կազմում են մի առանձին կապակցություն, և ուղու սեռականը վերաբերում է ոչ թե լոկ գործերը բառին, այլ բարի գործերը կապակցությանը. ուստի բարի վերադիրը թույլ շեշտվելով ավելի սերտ կապակցվում է գործերը բառի հետ և այս երկուսը միասին կազմում են մի բառական միություն ուղու վերադիր նկատմամբ, որի շեշտը համեմատաբար ավելի ուժեղ է, քան բարի բառինը: Շեշտերի նույնպիսի աստիճանական դասավորում երևում է և այն ժամանակ, երբ վերադիր ածականի տեղը բռնում է մի ածական դերբայ, որից առաջ ընկնում է այդ դերբայի խնդիրը, ինչպես՝ Ձմռան կապանքից ազատված բնու՛թյա՛նը... որի մեջ ամենից զորեղ շեշտվում է բնությունը բառը. սրանից թույլ շեշտվում է կապանքից բառը, վերջինից թույլ՝ ձմռան և ազատված բառերը: Այսպես է և այնպիսի բառական կապակցությունների մեջ, որոնք առնվում են իրրե մի բառական միություն, ինչպես՝ երկրե երկի՛ր, ամսե ամի՛ս, քաղաքե քաղա՛ք (տե՛ս § 38. 2):

Երբ վերադիրները շրջումով դրվում են իրենց գերադաս բառից հետո⁵, աշխարհաբարում (և ոչ գրաբարում)⁶, քերականական շեշտը դրվում է դարձյալ գերադաս գոյականի վրա, օրինակ՝ իրրե մի ջա՛ն լուսալայլծա՛ռ՝ լուսավորեց նա... Մեծ էր փա՛ռքը նաճաղե՛տի:

5 Տե՛ս Մ. Արեգյան, Աշխարհաբարի շարահյուսություն, § 207 հտն.:

6 Գրաբարում եթե գերադաս բառը չի կրում խոսքի կամ կոչական շեշտը, սովորաբար ետադաս վերադիրն է ավելի զորեղ շեշտվում, ինչպես՝ հայր մե՛ր (ոչ կոչական), որդի քո՛, լույս պայծա՛ռ, մատունք կուսի՛ն:

Միևնույն կանոնով՝ խոսքի մեջ միշտ ավելի ուժեղ են շեշտվում այն բառերը, որոնք ավելի կարևոր են, ինչպես հարադրյալ բայերի մեջ հարադիրը՝ մա՛ն գալ, բա՛ց անել, քո՛ւն լինել։ Այսպես և նյութական նշանակություն ունեցող բառերը (գոյական, ածական, մակբայ, բայ) համեմատաբար ավելի ուժեղ շեշտ ունին, քան ձևական նշանակություն ունեցող, հարաբերություններ ցույց տվող բառերը, ինչպես են՝ շաղկապները, ետադրությունն ու նախադրությունները և օժանդակ կամ էական կոչված բայը (եմ, լինիմ) իբրև խոսքի հանգույց։ Այս ձևական նշանակություն ունեցող բառերից միավանկները սովորաբար այնպես են ազդվում իրենցից անմիջապես առաջ կամ հետո ընկնող շեշտից, իսկ բազմավանկները միայն փրենցից անմիջապես հետո ընկնող շեշտից, որ առանց առանձին շեշտի, իբրև վերջահար կամ նախահար բառեր, միանում են իրենց նախորդ կամ հաջորդ բառի հետ և միասին կազմում են մի բառական ամբողջություն։

Այսպես վերջահար են՝

1. Բոլոր հոգերը՝ ընկերքս, ընկերդ, ընկերը, որոնք նախորդ բառի վերջից միացած, միասին իբրև մեկ բառ են գրվում և ընդունվում։

2. Մի բառը ետադաս, արևմտյան աշխարհաբարում մը. քանի՛-մի, պա՛հ-մի, անհանգիստ թրռնա՛կ-մի։

3. Եմ օժանդակ կամ էական բայը՝ ասո՛ւմ-եմ, ասո՛ւմ-ես, եկե՛լ-է, նստա՛ծ-էր, գնալո՛ւ-է, բարի՛-է, գեղեցի՛կ-է։

Այս բայը շատ քիչ անգամ է կրում խոսքի շեշտը. այսպիսի դեպքերում առանձին ուշադրության է առնվում ոչ այնքան այդ բայի բովանդակությունը, որքան բայի ժամանակը, դեմքը կամ թիվը. օրինակ՝ Մարդկան ազգը շար լեզու է՛ր, է՛ և կլիճի՛ այդպես միշտ։ Նա գնում է՛ և ոչ թե գնում է՛ր։ Գալիս ե՛ս, թե՞ գալիս ե՛ք։ Ասել է՞, թե՞ ասել ե՛ս։ Այո՛, տեսել ե՛ս, դո՛ւ, և ոչ թե ես։

4. Ետադրությունները՝ պես, չափ, անզ, հետ, դեմ, մոտ, մեջ՝ ծխի՛-պես, կովի՛-մեջ, ընկերի՛-հետ։— Հաճախ, սակայն, այս բառերը, քանի որ սկզբնապես գոյական են, դեռ պահում են իրենց գոյական նշանակությունը և իբրև գերադաս բառ կրում են քերականական շեշտը. այսպես արտասանում ենք՝ վտակի-պե՛ս, սրտիս-մե՛ջ, մանավանդ դերանունների հետ, ինչպես՝ իմ-մե՛ջ, նրա-մե՛ջ, քեզ-պե՛ս, նրա-հե՛տ, ինձ-մո՛տ։

5. Էլ (ևս), իսկ և մի քանի ուրիշ բառեր. նա՛-էլ, տղա՛ն-էլ, ընկե՛րն-իսկ։— Բայց երբեմն ետադաս էլ բառն ավելի ուժեղ է շեշտվում, և այն ժամանակ նախադաս միավանկ բառն ինչպես մի նախահար միանում է նրան, ինչպես՝ դա-է՛լ, ես-է՛լ, քիչ-է՛լ...

6. Թող բառը, երբ ետադաս է. գա՛-թող։

Նախահար բառեր են՝ ի, առ, առանց, մի, ինչպես, բոլ, պիտի, քան և մի քանի ուրիշ բառեր, որոնք միանում են հաջորդ շեշտված վանկի առաջից. բազմավանկներն այս դեպքում կորցնում են իրենց շեշտը. ի-ցա՛վ սրտի, քայլ առ քա՛յլ, մինչև-տո՛ւն, առանց-ա՛յն էլ, ինչպես-մա՛րդ, մի-մա՛րդ, թող-գա՛, պիտի-գա՛ և այլն։

Շեշտների աստիճաններն ըստ իրենց ուժի ցույց տալու նպատակով գործածված են շեշտված վանկերի համար հետևյալ նշանները՝ երկշեշտ (‘‘) ամենից ուժեղ շեշտի համար, շեշտ (‘) և բուր (‘)։ Վերջինս կողմնակի կամ երկրորդական թույլ շեշտի համար։ Իսկ շեշտված ու երկար վանկի ձայնավորի վրա դրվում է երկար (‘‘) նշանը։

Ց. Շեշտի կորուստն ու փոփոխությունն ըստ դրության։— Հաճախ խոսքի մեջ երկու շեշտեր հանդիպում են իրար. և որովհետև շեշտների ութմիկ դասավորությունը, այսինքն շեշտի և անշեշտի հաջորդությունը, բնախոսորեն արդեն անհրաժեշտ է արտաբերության դյուրության համար, ուստի այդպիսի երկու շեշտներից մեկը թուլանում է կամ նույնիսկ կորչում է։ Շեշտադրության այս օրենքը լեզվի ութմական էական սկզբունքներից մեկն է, որի վրա բնավ ուշադրություն չեն դարձնում մեր բանաստեղծները։

Իրար հանդիպող երկու շեշտերն էլ միայն այն ժամանակ կարող են պահվել իրենց ուժի մեջ, երբ երկուսի մեջ դադար (պաուզա) է մտնում, որ և հեշտացնում է արտաբերությունը. օրինակ՝ Եթե մի օր, անուշ ընկե՛ր, / զա՛ս այցելու իմ շիրմին, որ մե՛ծ, / սո՛ւրբ գործի համար եղանք նահատակ, օվկիանի անդուսպ ալիքե՛ր՝ / ծա՛նք հորձանքով զարկելով դեպ վեր...

Որտեղ կարելի չէ առանց բռնազրոստության այդպիսի դադար անել, խոսքի շեշտի մոտ թուլանում են ու նույնիսկ կորչում են թե՛ քերականական և թե՛ բառի շեշտերը, իսկ քերականական շեշտի մոտ կորչում է բառի շեշտը։ Ասում ենք՝ ցո՛ւյց տըվի՛, մա՛րդը, բայց խոսքի ուժեղ շեշտով՝ ե՛ս ցո՛ւյց տվի՛, ա՛յն մա՛րդը՛, այսինքն ես, այն բառերի զորեղ շեշտի ազդեցությամբ ցույց, մարդը բառերի շեշտերը թուլանում են մինչև երկրորդական աստիճանի, և այս փոփոխության պատճառով ցույց տըվի կապակցության տըվի բառի վերջի շեշտը նույնիսկ զորեղանում է։

Առանձնապես կարևոր է ուշադրության առնել բառաշեշտների կորուստը խոսքի կամ քերականական ուժեղ շեշտից առաջ կամ հետո։ Այսպես՝ արտասանում ենք երկու շեշտով՝ ամսե՛ն՝ ամի՛ս, երկրե՛ն՝ երկի՛ր, բայց մեկ շեշտով՝ դոճե՛ն դո՛ւտ, տոճե՛ն տո՛ւն։ Նույնպես երկու շեշտով՝ ինչպե՛ս վտա՛կ, առա՛նց ճացի՛, մինչե՛ն՝ ֆաղա՛ք, բայց մեկ շեշտով՝ ինչպե՛ս գե՛տ, առաճց՛ հա՛ց, մինչե՛ն տո՛ւն։ Քերականորեն գերադաս բառի համեմատաբար ուժեղ քերականական շեշտից առաջ միշտ կորչում են նախորդ վերադիրների թույլ շեշտերը. արտասանում ենք երկու շեշտով՝ փայլա՛ն զե՛նքե՛ր, մի հա՛տ խնձո՛ւր, շինակա՛նի՝ ցա՛վե՛ր, բայց մեկ շեշտով՝ փայլա՛ն զե՛նքե՛ր, մի հատ ձո՛ւ, շինակա՛նի ցա՛վե՛ն (ու վիշտը)։ Փայլում, շինակա՛նի վերադիրներն այն ժամանակ միայն կարող են պահել իրենց շեշտը, երբ խոսքի ուժեղ շեշտն է. բայց այդ դեպքում էլ զե՛նքե՛ր, ցա՛վե՛ն գերադաս բառերի շեշտն է թուլանում՝ փայլա՛ն զե՛նքե՛ր, շինակա՛նի՝ ցա՛վե՛ն (ու վիշտը)։ Այսպես և Մեծ ծո՛ւ (էր պատել նրա աշխարհը), բայց մեծ բառի խոսքի զորեղ շեշտով՝ Մե՛ծ ծո՛ւ (էր պատել)։ Շեշտի այսպիսի կորուստ առաջ է

գալիս ոչ միայն վերադիրների և իրենց գերադաս գոյականների նկատմամբ, այլև խնդրառու բառերի ու իրենց խնդիրների և առհասարակ լրացումների և իրենց լրացյալների նկատմամբ, երբ մտքով իրար հետ սերտ կապված այդ բառերից մեկի շեշտն ավելի ուժեղ է, ինչպես հետևյալների մեջ. «Մեն մի զարթույմ ընելով—տո՛ն մը այգուն, նարոտներով կընյութեմ—հյո՛ւսին հրազիս» (Եղ. Դուրյան), «Կըխոյանան ժայթքելով—թո՛ն ու կայծակ» (Սիպիլ). սրանց մեջ ընելով, կընյութեմ, ժայթքելով բառերի շեշտերը կորած են հաջորդ բառերի շեշտերի ազդեցությամբ և երկու բառերը միասին՝ ընելով—տո՛ն, կը նյութեմ—հյո՛ւսին, ժայթքելով—թո՛ն, առնված են իբրև մի-մի ութմական միություն:

Լավագույն ոտանավորն այն է, որի մեջ ութմի կրողը լինում է ուժեղ շեշտը, այսինքն ոտանավորի ութմական շեշտն ընկնում է խոսվածքի բովանդակության համեմատ բնական ուժեղ շեշտի հետ, օրինակ՝ Ե՛ս ցո՛ւյց տըվի՛, ա՛յն մա՛րդը՝ կապակցությունների մեջ ութմական շեշտերը պիտի ընկնեն խոսքի շեշտը կրող ես, այն բառերի հետ և ոչ թե ցույց, մարդ բառերի, որոնց շեշտը թուլացած է:

Շեշտադրության այս ընդհանուր հատկության պատճառով խոսքի կամ քերականական շեշտ չունեցող միավանկ բառերը, երբ ուրիշ բառի շեշտից անմիջապես առաջ կամ հետո են ընկած, անշեշտ են մնում. բայց հենց որ այդ շեշտից հեռանալով ընկնում են երկու անշեշտ վանկերի մեջ կամ խոսքի սկիզբը, այդ ժամանակ ստանում են երկրորդական թույլ շեշտ: Գաղափար ցույց տվող բառերի շեշտն այս դեպքում համեմատաբար ավելի ուժեղ է լինում, քան հարաբերություն ցույց տվող ձևական բառերինը, օրինակ՝ մեծ ծո՛վ էր պատե՛լ, փակո՛ւմ է տա՛ն դո՛ւռը, գնա՛ց, օր տեսնի՛, գնո՛ւմ է, ար տա՛, ասա՛ց, որ նա գա՛, մի մա՛րդ, տո՛ւնը մի հա՛ց տըվա՛վ: Այս կապակցությունների մեջ մեծ, տա՛ն, օր, նա, մի բառերն անշեշտ են. բայց նույն բառերը շեշտվում են հետևյալ դրությամբ. մե՛ծ ծովե՛ր էին պատե՛լ, փակո՛ւմ է տա՛ն դըռնե՛րը, գնո՛ւմ է, ո՛ր տեսնի՛, ասաց, որ նա՛ հեռանա՛, մի՛ քանի՛ մարդի՛կ, տո՛ւնը մի՛ ոչխա՛ր տըվա՛վ:— Միավանկ բառերը բացի այսպիսի շեշտերից՝ կարող են, անշեշտ, նաև խոսքի զորեղ շեշտ ունենալ (տե՛ս § 40, «Զորորդ ձև— 5-րդ վանկի շեշտի կորուստով»):

9. Վանկերի ամանակը:— Շատ լեզուների, ինչպես, օրինակ՝ հին հնդեվրոպական լեզուների մեջ, վանկերի ամանակը, այսինքն վանկերի արտասանության համար հարկավոր ժամանակի տևողությունը, կախված է ամենից առաջ ձայնավորների տևողությունից. ամեն վանկի ձայնավորը ստիճան, իր բնությամբ արդեն բառերի մեջ սովորաբար կա՛մ կարճ է, կա՛մ երկար: Այս տարբերությունը որոշ կերպով զգացվել է այդ լեզուների մեջ. ուստի նույնիսկ մի քանիսի այբբենարանի մեջ առանձին տառեր կան երկար ու կարճ ձայնավորների համար: Ուրիշ լեզուների մեջ, հատկապես շատ նոր լեզուների մեջ, ինչպես և հայերենում, չկան բնությամբ երկար ու կարճ վանկեր, ուրեմն և երկար ու կարճ ձայնավորներ, և վանկերի

ամանակը հիմնված է գլխավորապես վանկերի գրության վրա, այսինքն՝ վանկերը երկար կամ կարճ են նայելով իրենց կազմութիւնը, իրենց մեջ բովանդակված հնչյունների թվին ու տեսակին, շեշտին և արտասանութիւն տեսնելին:

Հին հայերենում Ե և է տառերը նույն ձայնավորի նշանագիր են եղել, հավանորեն է տառը երկար ու փակ ձայնավորի, իսկ Ե տառը կարճ ու բաց. բայց այժմ մեր գրական լեզվի մեջ այս երկու տառերը նման և հավասար տեղումքիւմ են արտասանվում. մենք այժմ որակի և ամանակի ոչ մի տարբերություն չենք գտնում հին ուղղագրութիւն Այս գիրքի մէջ կընդգծուի կապակցութիւնը երկու շնչ, շնչ վանկերի Ե և է ձայնավորների մեջ: Այսպէս է ենթադրել, որ հին գրաբարի աւ երկարաբառից ծագած Օ ձայնավորը միշին դարերում՝ Ո ձայնավորից տարբեր, ավելի երկար ու փակ է արտասանվել, որ այդ հնչյունը ընդհանրապես չէն գրել հին կարճ ու բաց ձայնավորի Ո տառով, այլ դրա համար մի նոր Օ նշանագիր են մտցրել մեր այբբենարանի մեջ. բայց այժմ գրական լեզվի մեջ այս երկու տառերն են՝ Ո և Օ նման և հավասար տեղումքիւմ են արտասանվում: Այսպէս, ուրեմն, շնայելով, որ մեր այբբենարանի մեջ այժմ կան երկու տառեր՝ է և ե, օ և ո՝ նույն ձայնավորների համար, բայց դրանք տարբեր ամանակ չեն արտահայտում:

Մեր վեց ձայնավոր հնչյուններից հինգը՝ Ա, Ե, Ի, Ո, ՈՒ, ամանակով հավասար են միմյանց. վեցերորդ ձայնավորը միայն՝ Ը, մյուսներից համեմատաբար կարճ և թույլ է, ուստի և այս ձայնավորով կազմված վանկերը շեշտ չեն կրում և, ինչպէս ներքեւում կտեսնենք, սղման ենթակա են:

Չունենալով ձայնավորների բնութիւնը երկար ու կարճ վանկեր, մեռ լեզուն տարբերում է միայն դժուրքիւմ երկու ու կարճ վանկեր: Հայոց լեզվի վանկերի ամանակը, սակայն, մինչև այժմ ուսումնասիրութիւն նյութ չէ եղած, և մեր բանաստեղծները, բացառութիւն մի քանի հին բանաստեղծների, դրա վրա ուշադրութիւն չեն դարձրած: Փորձնական ճիշտ չափումները միայն կարող են որոշել մեր երկար վանկերը և մեր տառաչափութիւն համար հաստատուն հիմունքներ տալ: Որովհետև ամեն հնչյուն որոշ ժամանակ է պահանջում արտասանվելու համար, ուստի մի որեւէ վանկի տեղումքիւմ կախված է ամենից առաջ այն ժամանակամասերի գումարից, որ հարկավոր է վանկի մեջ միացած հնչյունների արտասանութիւն համար: Որքան մեծ է հնչյունների թիւը վանկի մեջ, այնքան ավելի ժամանակ է հարկավոր արտասանութիւն համար, հետեւաբար և այնքան ավելի երկար է վանկը. օրինակ՝ «Ար» վանկն ավելի կարճ է, քան «Արշա» վանկը, «Բերդ» վանկը համեմատաբար ավելի երկար է, քան «Բեր» վանկը «Բեր-դից» ձևի մեջ, զի այստեղ վերջի «դ» հնչյունը արտասանելիս անցնում է հաջորդ վանկին: Հնչյունների թվի պատճառով երկավանկ բառը կարող է հաճախ նույնիսկ ավելի կարճ ժամանակ պահանջել արտասանվելու համար, քան միավանկ բառը. ինչպէս՝ «աւր» երկավանկն ավելի կարճ է, քան «կուրծք», «պարտք» միավանկները:

Մի վանկի մեջ մտնող հնչյունների թվի նկատմամբ հայերենը չունի բաղաձայնների այն կուտակութիւնը վանկի մեջ մեկ ձայնավորի առաջից կամ ետեւից, ինչ որ կա, օրինակ՝ ռուսերենում և գերմաներենում: Հայերեն բառերի սկզբում, ինչպէս և ամեն վանկի սկզբում, ձայնավորից

առաջ մեկ բաղաձայնից ավելի չի կարող լինել. հայերենը շունի ռուսերենի հետք, взгляд, спросить, здравый բառերի նման բառեր, որոնց մեջ մի ձայնավորի առաջից երեք շորս բաղաձայն են ընկնում: Մեր լեզվի մեջ միայն հր բաղաձայնները բառերի սկզբում, ինչպես հրեշտակ, հրեղին բառերի սկզբում, արտասանվում են առանց Ը ձայնավորի այդ երկու բաղաձայնի մեջ. բայց այդ էլ սովորաբար բուն ժողովրդական ձևով արտասանում են և հաճախ բանաստեղծները գրում են՝ հրեշտակ, հրեղին: Այս բառերի սկզբում զբ, զգ, զմ, սկ, սպ, սփ, ստ, սթ, շպ, շտ կապակցությունները կա՛մ արտասանվում են սովորաբար սկզբից մի Ը ձայնավորով, մասնավանդ հրք մի բաղաձայնից հետո են ընկնում՝ «ըստեղծել», «այն մարդն ըսպասում է», որով այդ կապակցությունների բաղաձայններն իրարից բաժանվում են և առանձին վանկերի են անցնում, կա՛մ եթե նախորդ բառը ձայնավորով է վերջանում, հաջորդ բառի սկզբի Զ, Ս, Շ բաղաձայնները նրա հետ են միանում. «նա-ս-պասում է», որով դարձյալ այդ բաղաձայններն արտասանության բաժանվում են իրարուց և առանձին վանկերի անցնում: Սկսել բառն, ուրեմն, կա՛մ եռավանկ է՝ ըս-կը-սել, կա՛մ, եթե նախորդ բառը ձայնավորով է վերջանում, երկավանկ է՝ պետփ է սկսել. նա սկսեց: Չպիտի մոռանալ, որ խնդիրն այստեղ սովորական արտասանության մասին է. որովհետև, ինչպես հետո կտեսնենք, հաճախ այդպիսի վանկերը ոտանավորի մեջ սղվում են, այսինքն վանկ չեն համարվում (§ 17): Այս չպիտի շփոթել գրությունն արտասանության հետ: Մենք ը ձայնավորը բառերի միջում, երբեմն և սկզբում, սովորաբար չենք գրում, բայց արտասանում ենք. գրում ենք՝ դնել, գրել, շփոթել, մտնել, մկրտիչ, բայց արտասանում ենք՝ դնել, գրել, շփոթել, մրտնել, մրկրտիչ: Եթե բառերի գրությունը միայն նկատի ունենանք, մեր լեզվի մեջ ևս կան բաղաձայնների կուտակություններ մի ձայնավորի շուրջ: Եվ հենց այդ գրությունից է առաջացել և նույնիսկ մեր մեջ տարածվել օտարների հայացքը մեր լեզվի այդպիսի հատկության մասին. զի նրանք հանդիպելով մկրտիչ, Մկրտչան, ֆրեմեջում և նման բառերի, անհնարին են համարում հաղթահարել մի արտասանության դժվարություն, որի մեջ բառի սկզբում մի ձայնավորից առաջ կարող են գալ մինչև վեց, գուցե և ավելի թվով բաղաձայններ: Մինչդեռ իրականության մեջ այդպես չէ. գրությունը մի պայմանական բան է միայն, և դրա վրա չէ հիմնված արտասանությունը: Մենք այդ բաղաձայնների մեջ երկու-երեք տեղում դնում ենք Ը ձայնավորը, մի հնչյուն, որ հազվագյուտ չէ լեզուների մեջ, և այդ բառերը ոչ թե միավանկ ենք արտասանում, այլ եռավանկ՝ մրկրտիչ, Մրկրտչան, ֆրեմեջում:

Վանկերի վերջում ձայնավորից հետո կարող է գալ բառերի մեջ միայն մեկ կամ երկու բաղաձայն. և եթե երկու բաղաձայն են, առաջին բաղաձայնը կարող է լինել միայն նայ Բ, Ռ, ռնգային Ն, Մ և տեական Դ, Խ, Վ, Զ, Ս, Ժ, Շ, Ը հնչյուններից մեկը, որոնց հետ հեշտության միանում է հաջորդ բաղաձայնը (զարթ-նել, անձ-նական, ամպ-րոպ, գաղտ-նի, սաստ-

կական, վաշտ-կան)։ Այսպես են կազմված սովորաբար նաև բառերի վերջին վանկերը և միավանկները, որոնց վերջի երկու բաղաձայնից առաջինը կարող է լինել նաև որևէ ուրիշ բաղաձայն, միայն երկրորդը Ք (մեջք, աչք, հապք, միտք)։ մի քանի բառի մեջ նաև ՔՍ կապակցությունը (մետաքս, զուգս, մաքս)։ Բացի այդ՝ վերջից ավելանում է երբեմն նաև մի երրորդ բաղաձայն, գրաբարի հոգնակի Ք հնչյունը, որ աշխարհաբար կորցրել է իր թվական նշանակությունը, որ և հաճախ դուրս է ընկնում՝ պարտք, կուրծք, վարծք, առանցք, քղանցք, հոգնակին՝ առանցք-ներ, քղանցք-ներ։ Մեր ամենաշատ հնչյուններ ունեցող վանկերն, ուրեմն, կազմված են հինգ հնչյունից՝ մի բաղաձայն, մի ձայնավոր և վերջից երեք բաղաձայն (պարաք, կուրծք), որոնցից վերջինը Ք բաղաձայնը և այսպիսի մեծ վանկերն ընկնում են միայն բառերի վերջում կամ ընդհանրապես միավանկ բառեր են, այն էլ սակավաթիվ։ Բառերի մեջ երեք բաղաձայն մի վանկի վերջում անհնարին է (բացառությամբ ա-ռանցք-ներ, քը-ղանցք-ներ)։ երրորդ բաղաձայնը պիտի անցնի միշտ և հաջորդ վանկի սկիզբը՝ վարծ-կան, ընկ-նել, տրեւ-մություն, զարք-նել և այլն⁷։ Բացի այդ՝ վանկերի վերջում, ինչպես և բառերի վերջում, ոչ մի բաղաձայնից հետո չեն կարող գալ Ն, Բ, Վ, Շ. գերմաներենի ernst և կամ ռուսերենի чубчик վանկերի նման վանկեր անհնարին են հայերենում։ Ղրանք մեր ժողովուրդը կարտասանի՝ եռնըստ, չուլըստը կամ մի այլ կերպ կաղավաղի։ Վերևի բացատրությունից երևում է, որ մեր վանկերը, նայելով իրենց մեջ ունեցած հնչյունների թվին, կազմված կարող են լինել 1—5 հնչյուններից [1. ա-գատ, 2. նա-խանձ, աճ-միտ, 3. պար-տեղ, ամպ, 4. պարա, անցք, 5. պարտք]։ Մեկ կամ երկու հնչյունից կազմված վանկերը, բնականաբար, համեմատաբար ավելի կարճ են, իսկ չորս և հինգ հնչյունից կազմվածները՝ երկար։ Եռահնչյուն վանկերը բռնում են միջին տեղը, մոտենալով երբեմն կարճերին, երբեմն երկարներին։ Երբ եռահնչյուն վանկերի երկու բաղաձայններից մեկը ձայնավորից առաջ է ընկնում, մյուսը՝ հետո (պար-տեղ), այդպիսի վանկերը կարճ վանկերին են ավելի մոտենում։ Իսկ երբ երկու բաղաձայնն էլ ընկնում են ձայնավորից հետո (արտ, ամպ), այդպիսի վանկերը երկար վանկերին են մոտենում։ Ղի հնչյունների նույն թիվն ունեցող վանկերից՝ բաղաձայնով սկսվողները համեմատաբար ավելի կարճ են, իսկ բաղաձայնով վերջացողներն՝ ավելի երկար։ Ուրիշ խոսքով՝ վանկերի երկարության վրա սկզբի բաղաձայնից ավելի ազդում են հոսի բաղաձայնները։ աք և աքա վանկերն ամանակով իրար ավելի մոտ են, քան աք և աքա վանկերը, չնայելով, որ աքա և աքա վանկերը նույն թիվով և նույն հնչյուններից են կազմված։ Նույնպես աքա և պաքա վանկերը միմյանց ավելի մոտ են, ինչպես և աքա և պաքա մեկու մեկու։ Այսպես, ուրեմն, զբաղությամբ երկար կարելի է համարել մեր այն

⁷ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, եր. 91—96, § 38. «Բառերի արտաբերություն և հեղում ու վանկեր»։

վանկերը, որոնց ձայնավորի ետևից գալիս են երկու կամ երեք բաղաձայն. հետևաբար կարճ վանկեր են՝ ա, պա, աբ, պաբ. երկար վանկեր են՝ աբա, պաբա, աբա, պաբաբ: Ծռահնչուն պաբ, աբա վանկերն, ինչպես ասվեց, իսկապես միջին տեղ են բռնում:

Ինչպիսի ամանակ ունին երկբարբառներով կազմված վանկերը: Այս որոշելու համար՝ պետք է նկատի ունենալ, որ հնչաբանական տեսակետով երկբարբառը կազմվում է երկու ձայնավորներից, որոնցից մեկը կատարում է ձայնավորի պաշտոն, իսկ մյուսը (կիսաձայնը, արդի հայերենում միայն 3 կիսաձայնը, որ հին ուղղագրությամբ արտահայտվում է նաև ֆ, փ տառերով) կատարում է բաղաձայնի պաշտոն (բաղաձայնական ձայնավոր): Ուստի ԱՅ, ՈՅ, ՈՒՅ, ԵՅ, ՅԱ, ՅԵ, ՅՈ, ՅՈՒ, ՅԻ (հին ուղղագրությամբ ԵԱ, ԵՕ, ԻԻ) բոլորովին նույնպիսի ամանակ ունին, ինչպես մի ձայնավորից և մի բաղաձայնից կազմված վանկերը՝ ար, որ, ուր, բա, բե, բո, բի, բու «Մառայական» բառի մեջ յա վանկը նույն ամանակն ունի, ինչ որ «պառավական» բառի մեջ վա վանկը: Երկբարբառներով կազմված վանկերն ևս այն ժամանակ են միայն երկար, երբ կազմված են չորս կամ հինգ հնչյուններից, ինչպես՝ բյաբ, (ար)դյաբ, (ար)դյոբ, (լավու)թյուն և կամ ավելի ևս, երբ Այ, ՈՅ երկբարբառների ետևից գալիս է մեկ կամ երկու բաղաձայն, ինչպես՝ գայլ, ժայռ, կույտ, լույս:

10. Շեշտի ազդեցությունը վանկերի վրա:— Շեշտված վանկերի համար պահանջվում է արտաբերության ավելի մեծ ուժ, քան անշեշտ վանկերի. դրա հետևանքով շեշտված վանկերի ձայնավորը միշտ համեմատաբար ավելի երկար է արտասանվում, քան անշեշտ վանկերինը: Բացի այդ՝ շեշտին մոտիկ գտնվող վանկերի ձայնավորները շեշտի ազդեցությամբ միշտ ավելի կարճ են, քան մյուսները: Այսպիսի բառերի մեջ՝ հա՛րսաճե՛իք, դա՛դաբե՛լ ամենից երկար վանկն է վերջինը, իսկ ամենից կարճն է միջինը: Այդ պատճառով կան բարբառներ, որոնց մեջ այդ բառերի միջին վանկի ձայնավորը նույնիսկ Ը ձայնավորի վերածվելով՝ դուրս է ընկած՝ հարսընի՛ք, հարսնի՛ք, դադըրե՛լ, դադրե՛լ: Իսկ, ընդհակառակն, այն բարբառների մեջ, որոնց շեշտը վերջին վանկից անցել է վերջընթեր վանկի վրա՝ հաբա՛նիք, դադա՛բել, երկար ձայնավորը միջին վանկինն է, իսկ առաջին և վերջին վանկերինը կարճ են. այդ շեշտադրության հետևանքով մի քանի բարբառների մեջ, որոնք ուժեղ շեշտեր ունեն, առաջին վանկի ձայնավորն արդեն աղվում է՝ հաբա՛նիք, դադա՛բել:

Որքան ավելի ուժեղ շեշտով կամ արտաբերության մեծ ուժով է արտասանվում մի վանկ, այնքան ավելի մեծանում է նրա տևողությունը. և չնդհակառակն, որքան թույլ է արտաբերվում անշեշտ մի վանկ, այնքան ավելի արագ և կարճ է արտասանվում: Կան լեզուներ, ինչպես գերմաներեն, որոնց երկար շեշտված և կարճ անշեշտ վանկերի արտաբերության ուժի մեջ, հետևաբար նրանց տևողության մեջ մեծ տարբերություն կա:

8 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզ. տեսություն, § 50, «Սղումներ շեշտի ազդեցությամբ»:

Հայոց լեզվի մեջ, սակայն, շեշտված և անշեշտ վանկերի արտաբերության ուժի տարբերությունը սովորաբար փոքր է. ուստի, թեպետ շեշտի պատճառով մեր շեշտված վանկերի տեղությունը մեծանում է, բայց ոչ առանձնապես զգալի չափով: Խոսքի ուժեղ շեշտը միայն,— լինի հոգեբանական ստորոգյալի, զգացական թե հարցական,— մեր լեզվի մեջ առանձնապես ուժեղ է արտաբերվում, ուստի և ամենից շատ է ազդում ամանակի վրա: Այսպիսի շեշտված վանկը համեմատաբար ավելի է երկարում և մոտիկ վանկերը համեմատաբար ավելի են կարճանում, ինչպես՝ երկա՛ր տա՛րիներ:— Դեպի վե՛ր, սա՛րն ի վե՛ր, քա՛ղսի՛րտ գի՛նվա՛ր:— Ա՛խ, մա՛յր, ի՞նչ աճե՛ որդի՞դ քեզ ճամա՛ր:— Ո՛վ մա՛տնիչ... Վա՛սա՞կ...:— Այս օրինակների մեջ «երկար» (ր), «հարցական» (հ) և «շեշտ» (ր) նշանները կրող վանկերը, լինին հնչյունների թվով երկար թե կարճ, շեշտի պատճառով արդեն զգալի չափով երկար են. իսկ նրանց նախորդ վանկերը ավելի ևս կարճանում են: Բացի այդ՝ զորեղ շեշտի ազդեցությունն անցնում է հաճախ նույնիսկ հաջորդ բառի սկզբի վրա, եթե միայն այս բառը մտքով սերտ կապված է նախորդի հետ և երկու բառի մեջ դադար կամ զգալի անջրպետ չի մտնում: Այսպես, տեսանք, խոսքի շեշտի ազդեցությամբ թուլանում կամ կորչում է հաջորդ բառի շեշտը՝ ա՛յն մա՛րդը՝ դարձյալ, զորեղ շեշտի ազդեցությամբ արագ և կարճ է արտասանվում հաջորդ բառի առաջին վանկը (եթե շեշտ չունի) և նույնիսկ մի քանի վանկեր և ամբողջ բառը, օրինակ՝ երկա՛ր տա՛րիներ, ա՛խ, մա՛յր, ի՞նչ աճե՛ որդի՞դ քեզ ճամա՛ր կապակցությունների մեջ տա՛րիներ բառի առաջին վանկերը և աճե՛ բառը:

Սակայն, մյուս կողմից՝ այսպիսի դեպքերում արտասանությունն առաջ է բերում վանկերի ամանակի հավասարեցում, նախորդ վանկի վերջի բաղաձայնն անց կացնելով ձայնավորով սկսվող հաջորդ բառի սկիզբը, օրինակ՝ վերևի ի՞նչ աճե՛ կապակցության մեջ ի՞նչ բառի վերջի 2 բաղաձայնը միանում է աճե՛ բառին:

Վերևի բացատրությունից տեսնում ենք, որ մեր լեզուն չունենալով բնությամբ երկար ձայնավորների վանկերի մեջ, ոչ էլ բաղաձայնների կուտակություն մի վանկի շուրջ և կամ զորեղ շեշտեր, բացի խոսքի շեշտից, բնականաբար չունի նաև վանկերի ամառակի մեծ տարբերություն: Մեր լեզվի այս հատկությունից նույնպես ծագում են, ինչպես կտեսնենք, մեր ոտանավորի էական հատկությունները, քանի որ չկան վանկերի ամանակի նկատմամբ հաստատուն, անփոփոխ մեծություններ: Դրությամբ փոքր ինչ երկար վանկերը շեշտից առաջ ընկնելով՝ նույնիսկ կարճանում են՝ ինչպես վա՛րձկա՛ն, գա՛րթե՛ն՝ բառերի մեջ վա՛րձ, գա՛րթ վանկերը: Այդպիսի վանկերի երկարությունը զգալի է լինում մեզ համար, երբ դրանք խոսքի մեջ հանդիպում են իրար, ինչպես՝ մի՛շտ լույս, և կամ երբ իրար հաջորդում են խոսքի զորեղ շեշտեր կրող վանկեր (Ա՛խ, մա՛յր, ի՞նչ աճե՛...): Առաճճեապես երկա՛ր են առաջանվում զգացական շեշտ կրող վանկերը (§ 6), որոնք որևէ հոետորական նպատակի համար ավելի են

երկարում, որոնց վրա և դրվում է «երկար» նշանը (—), օրինակ՝ գնա՛ց, գնա՛ց, մի օր, երկու օր... (տե՛ս նաև § 28-ի մեջ)։

Այսպիսի շեշտված երկար վանկերը սքեմայորեն արտահայտված են ներքևում «երկար ու շեշտ» (—՝ նշանով, երկար վանկերը՝ այս (—) նշանով, կարճ վանկերը՝ «սուղ» (Ս) նշանով)։

III. ԱՄԱՆԱԿԱԿԱՆ ԵՎ ՇԵՇՏԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

11. Ամանակական կամ չափական ոտանավոր։— Ոտանավորի ոտքի պայմաններից մեկն է, ինչպես տեսանք, այն, որ ոտանավորի մեջ ամեն տակտ (ոտք) կազմված պիտի լինի հավասար ամանակ ունեցող վանկերից (§ 3)։ Այս պայմանի մասին խոսք կարող է լինել, սակայն, այն ժամանակ միայն, երբ լեզվի պրոսոդական հատկությունը, վանկերի երկարությունն ու կարճությունը որոշ և անփոփոխ է։ Այսպես է եղել հին հունարենում։ Հին հույները ոտանավորի վանկերը չափում էին ըստ տևողության և բաժանում էին երկու տեսակի՝ երկար և կարճ վանկեր։ Մի երկար վանկը նույն տևողությունն ուներ, ինչ որ երկու կարճը. և այդ պատճառով երկու կարճ վանկերը կարող էին ոտանավորի մեջ մի երկարի տեղ դրվել կամ, ընդհակառակն, մի երկար վանկը՝ երկու կարճի տեղ։ Վանկերը երկար կամ կարճ էին կա՛մ բնությամբ, կամ դրոփյամբ։ Բնությամբ երկար վանկերն ունեին բնությամբ երկար ձայնավորներ, որոնք էին՝ օմեգա (ω) և էտա (η), որ են՝ երկար Օ և երկար Է. իսկ կարճ վանկերը կազմված էին կարճ ձայնավորներից, որոնք էին՝ օմիկրոն (ο) և էպսիլոն (ε), որ են՝ կարճ Ո և կարճ Ե, ինչպես և մյուս ձայնավորները։ Բնությամբ կարճ ձայնավորները, սակայն, դրոփյամբ երկար էին արտասանվում, երբ նրանցից հետո ընկնում էին երկու բաղաձայն։ Երկար հնչյուններին պատկանում էին և երկբարբառները։ Երկար և կարճ վանկերի միացումից կազմվում էին ոտքերը (տակտերը), որոնք իրար բոլորովին հավասար էին ամանակով, որ և կազմում էր հին հունական ոտանավորի ամենակարևոր հիմունքը։

Հույն բանաստեղծը սովորաբար այն միայն ուներ անելու, որ վանկերի ամանակը պիտի համաձայնեցնեի տակտի տևողության պահանջին և լեզվի ընձեռած միջոցներով հավասար ամանակով տակտեր առաջ բերեր ոտանավորի սքեմայի համեմատ, յամբական ոտանավորի ոտքերն, օրինակ, կազմելով մի կարճ (սուղ) և մի երկար վանկերից (ս—), քորեյական ոտանավորինը՝ մի երկար և մի կարճ վանկերից (—ս), անապեստինը՝ երկու կարճ և մի երկար վանկերից (սս—), դակտիլը՝ մի երկար և երկու կարճ վանկերից (—սս)։ Դրա համար նա ճշտությամբ չափում էր վանկերի երկարությունն ու կարճությունը, իբրև հիմք կամ տևողության միություն ընդունելով ժամանակի մի որոշ կարճ մեծություն, որ կոչվում էր «առաջին ամանակ» և հավասար էր մի կարճ վանկի տևողությանը։ Այս պատճառով և չափել նշանակում է՝ ոտանավոր հորինել, այդ տեսակի

նոտանավորը կոչվում է ամանակական կամ «մետրիկ», այսինքն՝ շափա-
կան, և նոտանավորն ընդհանրապես կոչվում է շափածո խոսք, «բան շա-
փեալ», իսկ նոտանավորի կամ զանազան շափերի ուսումնն ու արվեստը՝
«մետրիկա» — տաղաչափություն (տե՛ս § § 3, 4, 37-ի վերջը):

Ամանակական նոտանավորի կազմությունն օրինակով պարզելու հա-
մար առնենք Հոմերոսի մի տողը, որն իբրև հեքսամետր-վեցաչափ կազ-
մված է վեց դակտիլից հետևյալ սքեմայով՝ — ՍՍ / — ՍՍ / — ՍՍ / — ՍՍ /
— ՍՍ / — Ս

Τὸν δ' ἀπαμβέβμενος προσέφη πολὺμῆτις Ὀδυσσεύς

Տո՛ն դ՛ապամեյրո՛մենոս պրոսե՛ֆ է պոլի՛մէտիս Ոդիսսե՛ս

Այս նոտանավորը բաժանվում է հետևյալ ոտքերին՝

Տոն դ՛ա պա / մեյրոմե / նոս պրոսե / ֆէ պոլի / մէտիս Ո / դիսսես:

Առաջին ոտքը՝ Տոն դ՛ապա. առաջին վանկի Ո ձայնավորը օմիկրոն է, ուրեմն բնությամբ կարճ է. բայց քանի որ ետևից գալիս է երկու բաղա-
ձայն՝ ն և Դ, ուրեմն այդ Ո-ն դրուօթյամբ երկար է արտասանվում. մյուս
երկու վանկերն ունին Ա ձայնավորը, որ բնությամբ կարճ է և դրուօթյամբ
էլ կարճ մնում է. հետևաբար առաջին ոտքը կազմված է մի երկար և երկու
կարճ վանկերից (—ՍՍ):

Երկրորդ ոտքը՝ մեյրոմե. առաջին վանկն ունի եմ երկբարբառը,
ուրեմն երկար է, իսկ մյուս երկու վանկերն ունին կարճ Ո և կարճ ե ձայ-
նավորները և դրուօթյամբ էլ կարճ մնում են. հետևաբար երկրորդ ոտքն էլ
կազմվում է մի երկար ու երկու կարճ վանկերից:

Երրորդ ոտքը՝ նոս պրոսե կազմված է կարճ Ո և կարճ ե ձայնավոր-
ներից. բայց մինչ երկրորդ և երրորդ վանկերը կարճ էլ մնում են, առաջին
վանկը դրուօթյամբ երկար է, քանի որ նրա ետևից գալիս են երեք բաղա-
ձայն՝ Ս, Պ, Բ: Ոտքն, ուրեմն, դարձյալ կազմվում է մի երկար և երկու կարճ
վանկերից:

Չորրորդ ոտքը՝ ֆէ պոլի. առաջին վանկն ունի երկար է (էտա) ձայ-
նավորը, որ բնությամբ երկար է. երկրորդ վանկը՝ կարճ Ո, որ դրուօթյամբ
կարճ էլ մնում է. իսկ երրորդ վանկն ունի Ս (իպսիլոն), որ բնությամբ
կարճ պարզ ձայնավոր է⁹ և կարճ էլ մնում է: Ոտքն, ուրեմն, դարձյալ
կազմվում է մի երկար ու երկու կարճ վանկերից:

Հինգերորդ ոտքը՝ մետիս Ո. առաջին վանկի ձայնավորն է բնությամբ
երկար է, իսկ մյուս երկու վանկերի Ի և Ո ձայնավորները բնությամբ
կարճ են և այդպես էլ մնում են դրուօթյամբ: Ոտքը դարձյալ ունի մի եր-
կար և երկու կարճ վանկեր:

Վեցերորդ ոտքը՝ դիսսես. առաջին վանկն ունի Ս (իպսիլոն) ձայնա-
վորը, որ բնությամբ կարճ է, բայց դրուօթյամբ երկար է, քանի որ ետևից

⁹ Հունական Ս (իպսիլոն) հին հայերենում տառադարձել են Ի տառով. հետագայում
Իի կապակցությամբ, իսկ վերջին դարերում պարզ Ս ձայնավորով: Այս վերջին ձևով տա-
ռադարձված է և վերևում բացի «Ոդիսսես» անվան երկրորդ վանկից, որի մեջ պահված է
հին տառադարձությունը:

գալիս են երկու Ս բաղաձայն. վերջին վանկը, որ իբրև տողավերջի վանկ, կարող է հեկսամետրի մեջ և՛ երկար, և՛ կարճ լինել, այստեղ երկար է՝ կազմված լինելով մի երկբարբառից: Ոտքը կազմված է, ուրեմն, երկու երկար վանկից (սպոնդեոս) վանկերից):

Այսպես, ուրեմն, վերևի տողի մեջ բառերն այնպես են դասավորված, որ առաջ են գալիս վեց ոտքեր, որոնցից ամեն մեկը կազմված է մի երկար և երկու կարճ վանկերից. և բառերի այսպիսի դասավորությունից ծնվում է ոտանավորի չափը, որ այս դեպքում դակտիլ է (—ՍՍ): Տակտի տեղում թյունը կամ ամանակն, ուրեմն, պահված է ճշտությամբ: Սակայն դրանով միայն դեռ չեն կազմվում տակտեր և առաջ չի գալիս երաժշտական ուրիշ: Փորձենք կարգալ այդ ոտանավորը առանց շեշտելու, երկար վանկերը երկու անգամ ավելի տեղում թյամբ, քան կարճ վանկերը, և կտեսնենք, որ ոչ մի ուրիշ չկա:

Տո՛ն դ՛ապա / մե՛յրոմե / նո՛ս պրոսե / ֆէ՛ պոլի / մէ՛տիս Ո / դի՛սսե
սե՛ս:

Ոչ մի ուրիշ չի կարող լինել լոկ ոտքերի հավասար տեղում թյամբ առանց շեշտի կամ, ընդհակառակն, լոկ շեշտերով առանց ոտքերի հավասար տեղում թյան: Հետևաբար հին հունական ոտանավորն ևս կարիք ունի ուրիշ մեթոդական շեշտի: Եվ երբ ասվում է, թե հունական ոտանավորի էական հիմունքն է տակտի ամանակը, այդ այնպես չպիտի հասկանալ, թե նկատի էր առնում լոկ ամանակը. այլ այն մտքով, որ ոտանավոր հորինելիս ուշադրություն չէին դարձնում, թե ուրիշ մեթոդական շեշտերը լեզվի բնական շեշտերի հետ էին ընկնում, թե չէ. զի ուրիշ մեթոդական շեշտերը բոլորովին անկախ էին արձակ լեզվի շեշտերից և դրվում էին միշտ ոտքերի երկար վանկերի վրա, լինեին այդ վանկերն արձակ լեզվի մեջ շեշտված, թե չէ: Վերևի տողն, օրինակ, իբրև ոտանավոր շեշտվում էր ոտքերի համեմատ, այսպես՝

Տո՛ն դ՛ապա/մե՛յրոմե/նո՛ս պրոսե/ֆէ՛ պոլի/մէ՛տիս Ո/դի՛սսե:

Մինչդեռ սովորական արձակ խոսքի մեջ այդ տողը շեշտվում էր այսպես՝

Տո՛ն դ՛ապամեյրո՛մենոս պրոսե՛ֆէ պոլի՛մէտիս Ոդիսսե՛ս:

Ինչպես կարելի է տեսնել այս օրինակից, ոտանավորի շեշտը չի ընկնում արձակի բնական շեշտի հետ. արձակի շեշտն այլ կերպ է, ոտանավորի մեջ՝ այլ կերպ: Բնականաբար, հների արվեստավոր խմբերգերի և նույնիսկ հեկսամետրի մեջ ևս երևում է ձգտում՝ բնական և ուրիշ մեթոդական շեշտերի համաձայնություն մը ազդելու, բայց դա ոտանավորի պահանջ չէր: Ոտանավորի մեջ պրոզայիկ շեշտը ստորադասվում էր ուրիշ մեթոդական երաժշտական շեշտին, ինչպես որ այժմ դեռ կարող է լինել երաժշտության մեջ, այն է՝ երգված ոտանավորի բառերի շեշտը և երաժշտական եղանակի շեշտը հաճախ չեն բռնում իրար, և երգելիս ուշ չի դարձվում լեզվի բնական շեշտերին, այլ միայն եղանակի երաժշտական շեշտերին: Հին հույնի համար հնարավոր էր ուշադրություն դարձնել միայն չափի (մետր) վրա, այսինքն

երկար ու կարճ վանկերի հաջորդութեանը ոտքի մեջ, և թույլատրելի էր բառի բնական շեշտը անուշադիր թողնել, որովհետեւ, նախ՝ հին հունարենում խիստ զարգացած էր ամանակի զգացումը և ամանակը հաստատուն էր, և ապա՝ հին հունական բանաստեղծութեան հետ միացած էր երաժշտութիւնը, ոտանավորը երգվում էր. ուստի և բառի բնական շեշտի և ոտանավորի ռիթմական շեշտի միմյանց հետ շրնկնելը զգալի չէր հույնի համար: Իսկ եթե ոտանավորը ոչ թե երգվում էր, այլ ասվում էր, այդ ժամանակ էլ, սակայն, ոչ թե սովորական խոսակցական ձևով էին ասում ոտանավորը, ինչպես պահանջվում է այժմ (§ 34), այլ արվեստավոր կերպով, ինչպես մեզնում ասում էին, «ձայնով ոգում էին», մի տեսակ երգելով եղանակավոր կերպով, «ձայնով» էին ասում, շեշտելով ոտանավորի տակտերի երկար վանկերի վրա: Այսպիսի արվեստավոր ռիթմական առգանութիւնը, «ասել ձայնիւ», «ձայնիւ ոգել», «կարդալ ի ձայն», որ կոչվում էր հույնների մեջ *βαλσειν* (բայլել), հոմալեցոց մեջ՝ *skandere* (եղնել), բնականաբար դարձյալ անզգալի էր դարձնում այն հանգամանքը, որ ոտանավորի ռիթմական շեշտը չէր ընկնում լեզվի բնական շեշտի հետ և որ առգանողն ինքն իր ներքին մղումով ավելացնում էր ռիթմական շեշտերը ոտանավորի ոտքերի երկար վանկերի վրա (տե՛ս § 34):

12. Շեշտական ոտանավորը:— Մինչդեռ հին հունարենում ամանակը հաստատուն էր, իսկ շեշտը համեմատաբար անկայուն, նոր լեզուների մեջ հակառակն է: Այստեղ, նույնիսկ գերմաներենում, որ ունի առանձնապես երկար և կարճ վանկեր, ամանակի զգացումը համեմատաբար քիչ էր զարգացած, քան հին հույների մեջ: Մի քանի լեզուների մեջ, ինչպես նաև հայերենում, վանկերի երկարութիւնն ու կարճութիւնը մինչև անգամ շատ քիչ կարող ենք ճիշտ որոշել, քանի որ մեր ականջը չի զգում երկար և կարճ վանկերի փոքր տարբերութիւնները: Շեշտի զգացումն, ընդհակառակն, ավելի է զարգացած նոր լեզուների մեջ, ուստի մի հատ սխալ շեշտված վանկն իսկույն մեր ականջին դարձնում է: Կարդանք այս խոսքը դրված շեշտերով՝ «Նա Ե՛րևան քա՛ղաքի փողո՛ցներով քայլա՛մուտը գնում է՝», և իսկույն կզգանք անբնական շեշտադրութիւնը, մինչդեռ տասնյակ և ավելի թվով վանկեր կարդում, անցնում ենք առանց ուշադրութիւն դարձնելու, որ դրանց տեղութիւնը հավասար չէ:

Ոտանավորի ռիթմը ենթակայական երևույթ է. ուստի մենք տակտի տեղութիւն մասին դատում ենք ոչ թե ճիշտ չափելով այն, այլ լոկ մեր զգացումով: Իսկ մեր զգացումով ամեն վանկ, լինի դրութեամբ կարճ թե երկար, եթե զորեղ չի շեշտվում և հետորակապես նպատակի համար ավելի չի երկարում, կազմում է սովորաբար մի ամանակ, հավասար մյուս վանկերին: Այս պատճառով հայերեն, ինչպես և ընդհանրապես նոր լեզուների ոտանավորի մեջ, վանկերի ճիշտ հավասար տեղութիւնը նկատի չի առնւմ և դրա կարիքը շատ էլ չենք զգում: Կնշանակե՞ մեր լեզվի մեջ բանաստեղծը տակտի տեղութիւն պահանջին լիովին գոհացում չի տալիս և չի էլ կարող տալ, այլ նա տակտերը կազմում է մտաւաճառապէս հավա-

սառ տևողությամբ: Նա ամեն նույնաման ոտքերը կազմելով նույնաթիվ վանկերից, դրանով արդեն պահպանում է տակտերի տևողության հավասարութիւնը, քանի որ տակտերի հավասար ամանակի զգացումը մեզնում այնչափ է, որ վանկերի ճիշտ որոշված թվով արդեն վերացվում է ականջի զարնող ամեն տարբերութիւն ամանակի նկատմամբ, և մի քիչ ավելի երկար, կամ մի քիչ ավելի կարճ ամանակն զգալի չի լինում: Այսպիսի բառերը՝ «բարի» և «միշտ լույս» ոտանավորի մեջ մեզ համար հավասար ամանակով ոտքեր են կազմում, որովհետև դրանց վանկերի թիվը հավասար է, թեպետև «միշտ լույս» բառերը դրոշմամբ ավելի երկար են, քան «բարի»: Գեղեցիկ արտասանության ժամանակ, քանի որ հնարավոր է շեշտված վանկերն ավելի երկարացանել, իսկ անշեշտ վանկերի վրայով արագ տեմպով անցնել, այսպիսի անհավասար ոտքերը, հարկավ, որոշ չափով ավելի են հավասարվում տևողությամբ, և պետք է հավասարեցնել, բայց դա ընդհանրապես ոտանավորի կազմութիւնից չի առաջ գալիս, այլ թողնված է առողջանողին:

Մի անգամ որ տակտի պայմաններից մեկը՝ ամանակը ճշտությամբ չի պահվում, մյուս պայմանը՝ ռիթմիկան շեշտը պետք է անպատճառ ճշտությամբ պահվի, որպեսզի ռիթմ առաջ գա: Այս դեպքում ոտանավորի կարևոր հիմքը դառնում է, ուրեմն, ռիթմական շեշտը, որի վրա առանձին ուշադրութիւն պիտի դարձվի ոտանավորի մեջ: Երբ շեշտված վանկերը հավասարաչափ հեռավորությամբ հաջորդում են իրար՝ ամեն երկու կամ երեք վանկից հետո, դրանով արդեն հաստատ երևան է դալիս ռիթմը: Ուստի բանաստեղծը, շեշտական ոտանավոր հորինելիս, նկատի ունի վանկերի թիվը և, մի կողմ թողնելով վանկերի ամանակը, աշխատում է բառերի բնական շեշտերին համաձայնեցնել ոտանավորի սքեմայի պահանջած ռիթմական շեշտերը, այսինքն՝ արձակ խոսքի մեջ շեշտված վանկերը դնում է ոտքի ամբարձման մեջ՝ ռիթմորեն շեշտելի տեղերում: Ուրիշ խոսքով, նա տակտերի շեշտի պայմանին ճշտությամբ բավարարութիւն է տալիս լեզվի ընձեռած միջոցներով, իսկ տակտերի հավասար տևողության պայմանն ազատ է թողնում, իսկապես՝ մոտավորապես հավասար տևողությամբ տակտեր է կազմում: Այս պատճառով և այս տեսակի ոտանավորը կոչվում է շեշտակա ռաբանավոր:

Այսպիսի ոտանավորը թեպետ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետից անկատար է և պակաս երաժշտական, քան չափական ոտանավորը, որի մեջ տակտերի տևողութիւնը հավասար է, բայց ամանակական ոտանավորից այն առավելութիւնն ունի, որ ռիթմական շեշտերն ընկնում են լեզվի բնական շեշտերի հետ: Ուստի և հնարավոր է լինում բնական ձևով, առանց ոգեւոր, առանց ասկանդելու առողջանել այդպիսի ոտանավորը, որի մեջ ռիթմը հաստատ պահվում է շեշտերի կանոնավոր կրկնությամբ հավասար թվով վանկերից հետո: Օրինակ՝

Ամեն / վայրկյան / սիրով / տըրտո՞ւմ / ասո՞ւմ / եմ ե՞ս / մընա՞ս / բարո՞վ.

Այստեղ թեպետև ոտքերի մեջ կատարյալ հավասարութիւն չկա,

որովհետեւ բոլոր վանկերն ամանակով ճիշտ հավասար չեն իրար, բայց ուրիշ կա, քանի որ շեշտված և անշեշտ վանկերը հավասար թվով, և մոտավորապես հավասար ամանակով, կանոնավորապես հաջորդում են միմյանց: Ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով այսպիսի ոտանավորն, արդարեւ, անկատար է, բայց ոչ նաեւ տաղաչափական տեսակետով: Տաղաչափովթյունը գործ լունի բացարձակ երաժշտական պահանջների հետ, այլ, ինչպես տեսանք, նպատակ ունի միայն լեզվի ընձեռած միջոցներով կատարյալ ռիթմ առաջ բերել (§ 4): Իսկ լեզվի միջոցներն եթե մի տեղ այնպիսի են, որ կարելի է լինում չափական ոտանավոր հորինել հավասար ամանակով ոտքեր կազմելով և ուշ չդարձնելով լեզվի բնական շեշտերին, մեր լեզվի, ինչպես և շատ ուրիշների մեջ, ընդհակառակն, այդ միջոցներն այնպիսի են, որ կարելի է լինում շեշտական ոտանավոր հորինել, տակ-տերի ռիթմական շեշտերը միայն կանոնավոր ճշտությամբ պահելով, իսկ ամանակը ճիշտ չչափելով: Բայց մենք, լեզվի այդ բնական հատկության շնորհիվ, այդպիսի, անհավասար ամանակ ունեցող տակտերը առանց դժվարության ընդունում ենք իբրեւ հավասար ամանակով կազմված տակտեր, ուստի և ոտանավորը համարում ենք ռիթմիկ:

Լեզվի բնական հատկության պատճառով ամանակական է հին հույների ոտանավորը մինչև Բիզանդական շրջանը, ինչպես և հոմալեզուները այն ժամանակից ի վեր, երբ նրանք հունականի ձեռով են սկսել հորինել: Շեշտական է գերման և սլավոն ազգերի, սկզբնապես նաև հուլմայեցոց ոտանավորը, այլև հունականը Բիզանդական շրջանից սկսած: Այս տեսակին, բայց առանձին կազմությամբ, պատկանում է նաև ռոմանական ոտանավորը: Շեշտական է նաև հայերեն ոտանավորը:

IV. ՍՂՈՒՄ ԵՎ ԵՐԿԱՐՈՒՄ

18. Սղում:— Ամեն վանկ շեշտական ոտանավորի մեջ, ինչպես տեսանք, հավասար է մի ամանակի. ուստի բանաստեղծը ոտանավոր հորինելիս աշխատում է բառերի այնպիսի ընտրությամբ անել կամ դասավորությամբ առաջ բերել, որ անշեշտ վանկերն ընկնեն ոտքի խոնարհման մեջ, իսկ շեշտվածները՝ ամբարձման մեջ: Հաճախ, սակայն, բառերն իրենց վանկերի թվով չեն համարվում բանաստեղծի այս նպատակին. այդ ժամանակ նա օգտվում է վանկերի սղումից, որով նա միավանկ բառերը վանկ չի համարում, երկավանկ բառերը բանեցնում է իբրեւ միավանկ, եռավանկներն իբրեւ երկավանկ և այլն: Օրինակ՝ միասին բառը երբեմն գործ են ածում իբրեւ եռավանկ՝ միասին արտասանությամբ, երբեմն իբրեւ երկավանկ՝ միասին արտասանությամբ:

Սղումով միշտ մեծանում է այն ոտքի ամանակը, որի մեջ սղում է եղած, և երբեմն այդպիսի ոտքի տեղդությունն արդեն զգալի չափով ավելի է լինում, քան մյուս ոտքերինը, որով և խանգարվում է ոտանավորի ռիթմը: Չպետք է մոռանալ, որ մեր ոտանավորի ռիթմն ամանակի նկատմամբ հենց նրանով է պահվում, որ վանկերը տեղդությամբ մոտավոր-

պես հավասար ենք զգում: Բանաստեղծն, ուրեմն, երաժշտական ուրիշ առաջ բերելու համար, ոչ միայն չպետք է սղումով մի ոտքն ավելի երկարացնի, քան մյուս ոտքերը, այլ, ընդհակառակն, պետք է ձգտի բառերի այնպիսի ընտրության և դասավորության, որ ոտքերի ամանակի մեջ մերձավոր հավասարություն պահվի: Ուստի մեծ զգուշությամբ պետք է օգտվել այս բանաստեղծական ազատությունից: Այսպե՛ս նկատի պիտի ունենալ, որ սղումը պետք է լեզվի բնական արտասանությունից ծագի և այնպես լինի, որ բառերի բնական արտասանությունը չխեղաթյուրվի: Ուստի սղումներ չպիտի արվեն այնպիսի տեղերում, ուր բնական խոսքի մեջ սղում անել կարելի չէ. ապա թե ոչ, այդպիսի սղումը կա՛մ մեզ կտանի անբնական արտասանության, որով բռնազբոս կերպով մի վանկ պակաս պիտի արտասանենք, կա՛մ եթե բնական արտասանությանը հետենք, սղումը առերևույթ սղում կլինի, և, հակառակ բանաստեղծի դիտավորության, մի վանկ ավելի կլինի ոտքի մեջ, որով դարձյալ կխանգարվի ոտանավորի ուրիշ մասնակի նկատմամբ: Այդպիսի անբնական սղումների շատ օրինակներ կտեսնենք ներքևում:

14. Ը ձայնավորի սղումը բառերի մեջ:— Մեր ձայնավոր հնչյուններից ամենից կարճն է Ը ձայնավորը, որ երբեք շեշտ չի ընդունում և հաճախ ենթակա է սղման:

Ուտանավորի մեջ չսղված Ը ձայնավորը գրվում է, իսկ սղվածը չի գրվում:

Տեսնենք մանրամասն այս ձայնավորի սղման դեպքերը:

Ա) Բառասկզբի երկու բաղաձայնի մեջ, ինչպես տեսանք (§ 9), մտնում է Ը ձայնավորը և սկզբի բաղաձայնի հետ կազմում է մի վանկ, իսկ երկրորդ բաղաձայնն անցնում է հաջորդ վանկին: Ուստի երկավանկ են՝ ճրագ, վրեժ, խլել, նվեր, ցնորք, դնել, կռունկ, ժպիտ, վկա, տխուր, հրաշք, հպարտ և այլն, որ և գրվում են ոտանավորի մեջ՝ ճրագ, վրեժ, խլել, նվեր, ցնորք, դնել, կռունկ, ժպիտ, վրկա, տխուր, հրաշք, հրպարտ: Նույնվանկ են՝ գլորել, սլանալ, լվանալ, չքանալ, խրախույս, հրեշտակ, հրեղեն և այլն, որ և գրվում են՝ գլրորել, սլռանալ, լրվանալ, չրքանալ, խրռովել, հրրավեր, բրնություն, մրտածել, խրրախույս, հրրեշտակ, հրրեղեն: Նույնպես քառավանկ են՝ զվարճություն, նվաստություն, որ և գրվում են զրվարճություն, նրվաստություն և այլն: Մեր բանաստեղծները սովորաբար այդպես էլ հաշվում են այդ կարգի բառերի վանկերի թիվը, նույնն անում է միշտ ժողովրդական երգը, եթե սա չի աղճատված կամ գրական ազդեցություն կրած: Բայց մեր բանաստեղծները միաժամանակ միշտ էլ իրենց ազատ են զգում ուզած ժամանակ սղելու այդպիսի բառերի սկզբի վանկի Ը ձայնավորը, որով և մի վանկ պակաս են համարում. մինչդեռ ժողովրդական երգն այս դեպքում սղում ասածը չգիտի: Հովհաննիսյանն, օրինակ, մի տեղ գրում է իբրև երկավանկ ռըվարթա.

Քո ներկայությունն աղբյուր է լինում
Ինձ համար ուրախ, / զըվարթ ժամերի:

Մի ուրիշ տեղ նույն բառը նա գրում է իբրև միավանկ՝

Քեզ մեր զվարթ պարին / կ'անենք խնդակից:

Այս երկրորդ դեպքում զվարթ = զրվարթ բառը, որի երկրորդ վանկն ըստինքյան էլ համեմատաբար ավելի երկար է, միայն անբնական ձևով արագ արտասանելով կարելի է սղել և դարձնել մեկ վանկ՝ հավասար մյուսներին: Բայց մենք այդպես արտասանել չենք կարող. բնականաբար այդ բառը երկու դեպքում էլ միանման իբրև երկու վանկ պիտի կարդանք: Դրա հետևանքն այն է լինում, որ Քեզ մեր զվարթ պարին» կապակցությունը փոխանակ հինգ վանկի, վեց վանկ է դառնում, որով և այդ ոտանավորի ռիթմը ոչնչանում է, քանի որ առաջին անդամն ամանակով ավելի երկար է, քան երկրորդը: Այսպիսի անբնական սղումներ հաճախ են անում ոչ միայն Հովհաննիսյանը, այլև ուրիշ բանաստեղծներ: Օրինակ՝ առանց սղելու.

Մեր երեսներին / խլիբցին ժրպիտ:

Ուրիշ տեղ, սակայն, այդ բանաստեղծը գրում է նույն բառը սղված.

խլել են ուզում / մեզանից.

խլում են հեռու / կամարն երկնից (Հովհ.):

Առանց անբնականության և օտարաձայն արտասանության՝ անհնարին է խլել, խլում բառերը միավանկ դարձնել և «խլիբցին ժրպիտ» հինգ վանկ կարդալ, իսկ «խլել են ուզում», «խլում են հեռու» շորս-շորս վանկ դարձնել, ինչպես պահանջում է ոտանավորի սքեման: Մենք չենք կարող երկու տարբեր ձևով արտասանել «մեր երեսներին խլելցին» և «իմ աչքից խլում են» կապակցությունների մեջ նույն խլել բառը: Այսպես և մի տեղ երկավանկ պլեսակ, մի ուրիշ տեղ միավանկ պսակ:

Եվ տեսնում եմ ես / քո փրշյա պլեսակ:

Պլեսակված լուսո / պլեսակով անշեջ:

Աշխարհը այսօր / պսակում է փառքով:

Պսակելու զոհված / ազնիվ գրուխներ (Հովհ.):

Այսպես և մի տեղ գրվալիս երկավանկ է, մի ուրիշ տեղ միավանկ է. «գլուխը դա» կապակցությունն անբնական ձևով երեք վանկ պիտի կարդանք, ինչպես պահանջում է ոտանավորի սքեման: Այսպես և ուրիշ բառեր սղում է նույն բանաստեղծը, և միավանկ պիտի կարդանք՝ վկա, պտուղ, չգա, շտալ, մոտ, տղա, նվեր, գնալ, մնալ, բնավ, կռունկ, կռիվ, զրույց, վրա, վրեժ, շնորհք, ցնորք, սրինգ, նկար, նրանք և այլն. երկավանկ պիտի կարդանք՝ մտերիմ, կրացվի, չլինել, շտեսնեմ, կլինի, շմեռես, կհոսեն, կշարեն, խնայել, քնանալ, բնություն, մրերկել, բռնկել, գլորվել, կլանել, խռովել, սլանալ և այլն. եռավանկ պիտի կարդանք՝ վկայություն, նվիրական, չկարացի և այլն, բոլորն այնպիսի սղումներ, որ հնարավոր

չեն, Այդպիսի սղումները լոկ աչքի համար գոյութիւն ունին և ոչ նաև ականջի համար. բայց ոտանավորի ութմը միայն լսողութեան համար է. ուստի թույլատրելի չեն այդպիսի սղումները:

Այս կարգի բառերից համեմատաբար թեթեւ են սղվում միայն այն բառերը, որոնց սկզբի երկրորդ բաղաձայնն Ր հնչունն է՝ գրավել, դռն, վրեժ և այլն, մանավանդ ՀՐ և ԽՐ կապակցութիւնները՝ հրաշք, հրեշտակ, խրախույս: Այսպիսի բառերի սղումն էլ, սակայն, կարելի է թույլ տալ այն ժամանակ միայն, երբ նախորդ բառը ձայնավորով է վերջանում. բայց երբ սղված վանկի հետեից եկող վանկը դրութեամբ երկար է, ինչպես ներքեի օրինակների մեջ «գրախտ» բառը, սղումը դարձյալ ծանր է հընչում:

Մի նոր կյանքի / հրավեր բերկրալից:

Ահեղ ու գրավիչ...

Որ մեզ ապրելու / տալիս է խրախույս:

Խոստանում է մեզ / մի դրախտ երկնային:

Նոքա գրում են... Նոցանն է դրախտն աշխարհի:

Թե մի հրեշ է դա...

Տեսան նավերի / դռնները պարզած (Հովհ.):

Ժողովրդական երգն այսպիսի սղումն էլ չի ընդունում, և մեր բանաստեղծներն ավելի ութմիկ կհորինեն իրենց ոտանավորները, եթե հետեւն մեր լեզվի բնական արտասանութեանը և նույնիսկ Ր բաղաձայնից առաջ միշտ վանկ կազմեն, ինչպես անում է ժողովրդական երգը. օրինակ՝

Իմ սերը սուր ա դառել,

Կըրակ ու ջուր ա դառել:

Սըրտիս մեջ լըցավ / մի բուռը կըրակ:

Մեր դըռներ խընկի ծառ,

Նախշուն բըլբուլ վըրեն թառ.

Գընառ ու գար շըվին տար,

Անուշ յարի թէին տար:

Հըրես եկավ իմ աղբեր:

Խալիչեքը փըռել եմ.

Նախշուն բարձեր դըրել եմ:

Պարտեզ ունիմ դըրախտ ա:

Ճըրագը վառա, վառա:

Խոսքն ու զըրիցն էլ ի՞նչ էր:

Սարերի վըրով գնաց,

Իմ յարը խըռով գնաց:

Շեկ յարիս դըրի ճամբան:

Սարը կըրակ ա տալի:

Գիր գրեմ զարիբ յարին:
Պայման եմ դրել տարին:
Վրեա խորունկ քուն եկավ:
Կըռո՛ւնկ, ո՞ւտ կուգաս:

(Հազար ու մի խաղ, Ա.)

Այսպես սղում չկա «Հազար ու մի խաղ» երգարանի (Մ. Աբեղյանի և Կոմիտասի) Ա. հիսնյակի բոլոր հիսուն, ինչպես և Բ. հիսնյակի հիսուն երգերի մեջ: Սղում գտնում ենք նույն տեղում միայն հետևյալ տողերի մեջ, որոնք կարող են նաև գրական ազդեցություն կրած լինել.

Հրեզեն ձին թամբի տակին:
Քու հրեզեն արցունքով ինձի հալեցիր:

Երբ այսպիսի բառերը մտնում են բարդ բառերի մեջ իբրև երկրորդ բազադրիչ մաս, դարձյալ գրեթե միշտ պահում են իրենց արտասանությունը.

Ովստաճըվեւ լոկ թող սիրո հավատա:
Եվ անձրեւ ծաղկալքածկ վառ փունջերի...
Կենդանի քարոզ վերածննդայան (Հովհ.):
Լուռ պարտիզում սըրտաճըմփ, սիրատենչ... (Իսահ.):

Բայց այսպիսի բարդ բառերի երկրորդ բազադրիչի սկզբի Ը ձայնավորով վանկը համեմատաբար հեշտությամբ է սղվում. այդ պատճառով «կապակցել», «տեսակցել», «համալսարան», «գայթակղել» և մի քանի ուրիշ բարդ բառեր արտասանվում են նույնիսկ ոչ թե իրենց կազմության համեմատ իբրև «կապա-կցել», «համա-լսարան», «գայթա-կղել», այլ ինչպես՝ «կապակ-ցել», «համալ-սարան», «գայթակ-ղել»: Այսպես և Հովհաննիսյանն իբրև քառավանկ է գործածում՝ «վերածնություն», «պարգևատրել», «ճակատագրի» և իբրև եռավանկ՝ «հողածին».

Հոգածնի բաժին / տեսել է աշխարհ:

Բ) Բառասկզբի երեք բաղաձայններից երկուսը կազմում են Ը ձայնավորով մի վանկ, իսկ երրորդն անցնում է հաջորդ վանկին, ինչպես՝ տրտում, տըրտում. ննջել, նընջել. թշվառ, թըշվառ. գտնել, գըտնել և այլն: Նույնպես է և հաջորդ վանկերի մեջ՝ վերըստին, կոտըրտել, մըթընտել, ջըրթմընջուն: Այսպիսի բառերի Ը ձայնավորով վանկերը բնավ կարելի չէ սղել. բայց երբ երկրորդ ու երրորդ բաղաձայնները նույնն են, կարելի է և՛ մի վանկ պահաս, և՛ մի վանկ ավելի արտասանել՝ զընենել կամ զընընել, կըտաել կամ կըտըտել:

Վարդը փըթթեց ու բուրեց (Իսահ.):
Որ արյան դաշտում փըթթբին վարդեր (Հովհ.):

Այսպես և մերիկ բառն արտասանվում է և՛ մըրըրիկ, և՛ մըրըրիկ. այս բառի ձևերը, սակայն, մըրկի, մըրկով ծանր սղումով միայն կարելի է երկու վանկ համարել, ինչպես՝

Երբ ահեղ մըրկից / երկինքն է գոչում (Հովհ.):

Սովորական ձևն է մըրըրիկ, մըրըրկով.

Իմ հոգին տարագիր՝ մի թռչուն

Մըրըրկով / զարնըված / թեաթափ (Իսահ.):

Այսպես բառակերպում ընկած շորս բաղաձայններն ևս, նայելով բաղաձայնների տեսակին ու դասավորությանը, և՛ մի վանկ պակաս, և՛ մի վանկ ավելի կարող են արտասանվել. ինչպես՝ սրսկել, սըրսկել կամ սըրըսկել (կան նաև սըրսըկել արտասանողներ). քրեցել, քըրեցել կամ քըրըսկել: Սովորական ձևն է առաջինը՝ սրսկել, քըրեցել, խընդրել:

Գոհար ցողեր սըրըսկում:

Քար ու քարափ քըրեցեք են (Իսահ.):

Գ) Նույն ձևով մի վանկ ավելի է արտասանվում կրավորականների և ուրիշ բառերի մեջ, երբ երկու բաղաձայնից հետո գալիս է մի վ. օրինակ՝ զըսպըվել, զըննըվել (կան արտասանողներ նաև՝ զընքնել, զընքնվել), զըրկըվել, թըրըրվել, լըկըվել, խըմըրվել, խըռնըվել, բըռնըվել, խըցկըվել, գըտնըվել, ալլև դըռըմըվել, սարքըվել, տանըվել, հարթըվել, կազմըվել, տեսնըվել, օգտըվել, զարնըվել, հայտնըվել, ընկճըվել, հաշտըվել և այլն. այլև ամեն դեպքում, երբ իրար հաջորդող բաղաձայններից երրորդը վ հնչյունն է: Օրինակ.

Երկավանկ՝

Կենդանի հըրցվաճ / կուսական սըրտի:

Թե աստված ուզեց, / դու կանաչեցիր:

Ո՛հ, թե ելներ / կորած մտքված / դամբանից:

Ջաղըված սըրտերի / դառն հառաչանաց:

Հաղթված ոտկեզօծ / երկաթի բազկից:

Թավշյա կանաչով / ծածկված են դաշտեր:

Տաճըված հոգուս մեջ / կենդանի մընար (Հովհ.):

Եռավանկ

Եվ ուժասպառ, / ճանապարհից / ջաղըված:

Է՛ր ես դու էլ / մեզ բոլորիս / մաշող քնից / ճաղքըվում:

(Հովհ.):

Մածկըվում էր նա / աչքես անգուման (Թուման.):

Տանջովի՛ր, հուսա՛ւ
Արծրովի թևին / զարնեմ ու երթամ (Իսահ.):

Երբ միջին բաղաձայնն է՝ Բ, Բ, Ղ, այն ժամանակ Ը ձայնավորը ոչ թե այս տառերից հետո է ընկնում, այլ առաջ՝ փըշրել, փըշըրվել. կըտրել, կըտըրվել. կոտրել, կոտըրվել. մանրել, մանըրվել. պատռել, պատըրվել. զըմռել, զըմըրվել. խընդրել, խընդըրվել. կերակրել, կերակըրվել. կըշռել, կըշըրվել. գայթակըղվել:— Այս վերջին տեսակի բառերը սղել կարելի չէ, ինչպես արել է, օրինակ, Իսահակյանը.

եվ լարերը կըտըվեցին:

Այստեղ «կըտըրվեցին» բառը պետք է, ինչպես պահանջում է ոտանավորի սքեման, հռավանկ կարգալ, իբրև «կըտ-րվեցին», որ անհնարին է: Իսկ մյուս բառերի սղման համար պետք է նկատի ունենալ, որ սղումը դյուրին է, երբ սղված վանկից առաջ եղած երկու բաղաձայնները վանկի կամ բառի վերջում ընկնող բաղաձայններ են, որոնք մեկմեկու կարող են հաջորդել առանց Ը ձայնավորի. օրինակ՝ հըրճ, աստ, մոռց, ջարդ, հաղթ, ծածկ, տանջ, արծ, այր, հընչ, ճեղք և այլն վանկերի վերջին բաղաձայնները հեշտությամբ միացող են. ուստի միշտ կարելի է սղումով երկու վանկ համարել՝ հըրճ-վանք, մոռց-ված, ջարդ-ված, ծածկ-ված, հաղթ-վել, տանջ-վել, արծ-վի, այր-վել, հընչ-վել, ճեղք-վել: Բայց երբ սղված վանկից առաջ ընկնող բաղաձայնն այնպիսի է (Բ, Ն), որ չի կարող նախորդ բաղաձայնի հետ անմիջապես, առանց Ը ձայնավորի միանալ իբրև մի վանկ, այն ժամանակ սղումը ծանր է հնչում և պետք է խուսափել այդպիսի բառերի անբնական սղումներից: Այսպես՝ հնարավոր չեն «տեսն, պըճն, բըռն, ընկճ, գըտն, զարն» վանկեր, որպեսզի կարողանանք երկավանկ արտասանել՝ զարն-վել, պըճն-վել, բըռն-վել, ընկճ-վել, ինչպես արտասանում ենք՝ հաղթ-վել, տանջ-վել և այլն: Այլ մենք Ն, Ծ բաղաձայնները միշտ անց ենք կացնում հաջորդ վանկի սկիզբը և արտասանում ենք՝ զար-նըվել, ընկ-ճըվել, քանի որ վանկի սկզբում երկու բաղաձայնի մեջ մտնում է Ը ձայնավորը: Ինչպես բառերի սկզբում կարելի չէ սղել՝ ճըվեռ, զըվաբք բառերը և մի վանկ դարձնել, նույնպես և այստեղ կարելի չէ արտասանել իբրև երկու վանկ՝ զար-նվել, ընկ-ճվել: Ուստի անբնական սղումներ են կատարվել հետևյալ տողերի մեջ.

Ծանրը, ահարկու / կըռվում ընկնվողին:
Մի հուսով միայն / չենք ընկնվում ցայսօր (Հովհ.):
Ժեռերին գա՛րնվել / ու շատ եմ լացել (Իսահ.):

Պարզ կերպով այս ոտանավորների մեջ սղված բառերը չորս ու երեք վանկ են, ուստի և ոտանավորի համապատասխան անդամներն՝ ավելի երկար, քան պետք է:

Դժվար սղելի են նաև սեղմըվել, կազմըվել, դրոշմըվել և նմանները. թեև Մ հնչյունը Բ՝ թևությամբ է միանում նախորդի հետ՝ կազմ, սեղմ, դրոշմ, բայց է՞նդ կտևից վ հնչյունն է ավելանում, Մ բաղաձայնն անցնում է հաջորդ վանկին. չենք արտասանում՝ կազմ-վել, սեղմ-վել, դրոշմ-վել, որ հնարավոր լինի սղել: Մեր բանաստեղծները, սակայն, այս բաներն ևս անբնական կերպով սղում են.

Իսկ սիրո նըշանն / անմահ դրոշմվեցավ (Հովհ.):

«Անմահ դրոշմվեցավ» անդամը, որ պետք է հինգ վանկ լինի, իսկապես յոթ վանկ է. որովհետև «գըրոշմըվեցավ» բառը մենակ հինգ վանկ է և երկու սղումով պետք է երեք վանկ արտասանենք, որ անհնարին է: Այս կարգին պատկանում է և «կարմըրել», «կարմըրուկ», որի Մ բաղաձայնն անցնում է հաջորդ վանկին: Այս բառերը համեմատաբար ավելի թեթև են սղվում հաջորդ Բ բաղաձայնի պատճառով՝ կարմրել, կարմրում, բայց ավելի ռիթմիկ է առանց սղելու, օրինակ՝

ես կարմրում եմ / հուզված, շրփոթված (Հովհ.):

Թասերը չինի, / կարմրուկ գինի (Նաղ. Հովնաթան):

«Ստվեր», «ստվար» բառերն երկու վանկանի են իբրև ըստվեր (ըստ-վեր), «ըստվար» կամ սկզբի Ը ձայնավորի սղումով իբրև սարվեր, սարվար:

Գործած հանցանքըս — ըստվեր թունալից (Հովհ.):

Ստվերեն՝ էին, անմարմին մարդի՞կ (Թուման.):

Թումանյանի տողի մեջ «ստվերներ» եռավանկը պետք է կարդալ կամ իբրև «ըստ-վեր-ներ», կամ իբրև «ստը-վեր-ներ»: Այս «ստվեր» բառը կարելի չէ իբրև միավանկ գործածել, նույնիսկ այն դեպքում, երբ նախորդ բառը ձայնավորով է վերջանում. ուստի շատ ծանր է սղումը հետևյալ տողի մեջ.

«Խիտ ծառերի / հըսկա ստվերներն / է սըփռում (Հովհ.):

Այստեղ «հըսկա ստվերներն» պետք է չորս վանկ արտասանել, որ հնարավոր չէ. որովհետև թեպետև «ըստվեր» բառի սկզբի Ը ձայնավորը սղվում է, բայց չենք արտասանում իբրև «հսկաստ-վերներ», այլ իբրև «հսկա-ս-տըվերներ»:

Դ) Պատճառական բայերի մեջ ճն, ծր կապակցությունները երբեմն առանձին վանկ են համարում իբրև ՅԸՆ, ՅԸՐ, երբեմն ոչ. զարթեցընել կամ զարթեցենի, մեռկացընել կամ մեռկացենի, քնդացըրեմ կամ քընդացրեմ, նըստացըրեց կամ նըստացրեց, դարձընել կամ դարձենել: Ուրեմն չորս կամ երեք վանկ.

Թող զարթեցեն համարձակ:

Հալեցնում ես մատաղ սըրտեր աչերով:

Աղի լացով թրեղացրեմ (Հովհ.):
Սիրտըս դարձեր անապատ (Իսահ.):
Եվ քնեածներին զարթեցրեցի:
Սըրտերի սառույցն պիտ հալեցրենք:
Թընդացրեց մեր աշխարհ (Հովհ.):

Երկու ձայնավորի մեջ այս սղումը՝ զովացրենի-զովացնել շատ դուրին և բնական է: Բայց երբ ՅՆ, ՅՐ, ՁՐ կապակցութիւններից առաջ մի կամ երկու բաղաձայններ են ընկնում, սղումն արդեն խորթ է հնչում. արտասանում ենք՝ հանգցրենի, հանգցրած, մըտցրենի, մըտցրած, սովորցրած, կորցրենի, բուսցրենի, հասցրենի, վերցրենի, հարցրենի, փախցրենի, կըպցրենի, դիպցրենի և այլն և երբեք սղումով՝ հանգցնել, հանգցրած, մըտցնել, մըտցրած և այլն՝ իրեւ երկու վանկ, Համեմատաբար ավելի թեթեւ է ՅԸՐ կապակցութեան սղումը, երբ նախորդ բաղաձայնն է Ր, օրինակ՝ կորցրի, կորցրած, հարցրի, հարցրե՛ք, դարձրի, դարձրո՛ւ, ուստի կարելի է գործածել և սղած ձևով, մանավանդ երբ հրամայական են՝ դարձրո՛ւ, հարցրե՛ք, կորցրե՛ք, կամ երբ վերջին վանկը կրում է գործող շեշտ, որի ազդեցութեամբ նախորդ վանկի Ը ձայնավորն ավելի է սղվում և գրեթե անզգալի է դառնում:

15. Ը ձայնավորի սղումը բառերի վերջին վանկի վրա:— Բառերի վերջում Ը ձայնավորով անշեշտ վանկեր կազմվում են միայն ԸՐ, ԸՂ, ԸՄ, ԸՍ կապակցութիւններով և ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ (Ս, Դ, Ն) հոգեբով, երբ սրանք, հոգերը, դրվում են բաղաձայնով վերջացած բառերի վրա, ինչպես՝ քաղցրը, եղըր, աստղը, կոճըղ, հանդուգըն, սառըն, դառըն, այժըմ, կըս, թերեւս, սիրտըս, սիրտըդ, սիրտըն: Բառավերջի այս վանկերը մեր բանաստեղծներն ուղած ժամանակ սղում են, բայց հաճախ այնպիսի կապակցութիւնների մեջ, ուր երբեք կարելի չէ սղել: Իբրեւ ընդհանուր կանոն պետք է նկատի ունենալ, որ սղումը բնական կերպով կատարվում է միայն այն ժամանակ, երբ հաջորդ բառը ձայնավորով է սկսվում և երկու բառը սերտ կերպով ըստ իմաստի, որով և ըստ արտասանութեան միանում են իրար հետ իբրեւ մեկ հնչյունական միութիւն. օրինակ՝ «աղջիկն ասաց» արտասանվում է «աղջիկ-նասաց», «աղջիկնասաց»:

Ա) Այդ վանկերը՝ ԸՐ, ԸՂ, ԸՄ, ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ, սղել կարելի չէ, երբ ընկնում են տողի վերջը, կամ երբ հաջորդ բառը բաղաձայնով է սկսվում: Ժողովրդական երգն այսպիսի դեպքերում սղում չգիտե, բայց բանաստեղծները հաճախ սղում են:

Ախ, էս գիշեր / աստղ մի պայծառ...

Անդորր լրդին / թռչունների:

Անուշ օրորով / ինձ անդորր տալիս:

Չունի բուն, չունի / քուն ու անդորր:

Սիրտըս-գիշեր, / սերըդ վառ աստղ (Իսահ.):

Ընդգծած բառերն աչքի համար են միայն սղված. դրանք կարդաց-
վում են, ասածը, անյորդր, որով տողերի մեջ մի-մի վանկ ավելի է, քան
պահանջում է ոտանավորի սքեման, կամ շատ-շատ անդորր բառն ան-
բնական ձևով վերջից մի Ր հնչյունով պիտի կարդալ՝ իբրև անդոր:

Եվ երջանկությունս / թե անդարձ կորավ:
Դեռ շունչ կա բերանումս, / շարժվում են ձեռքեր:
Մենք սպասում ենք դեռ ես / գեղեցիկ օրեր:
Այլ ես թըշնամու / շրկան արհավիրք:
Կուզեի պայծառ / աչքումդ վառվել:
Մատաղ գըլուխներդ / ներկված արյունով:
Կարող վըրձինդ / շարժվեցավ:
Սըրտերի սառույցն / պիտ հալեցըներ:
Նազելի աշխարհն / մանուկ օրերիս:
Ծաղիկներն մեկմեկ / շուրն էի ձրգում:
Բայց ի՞նչ է բերում / այս օրն մեր կյանքին:
Ներքեմն մեղմիկ / հովի հետ են / համբուրվում:
Հոգ տար ուրեմն / դու քո անձի / փրկության:
(Հովհ.)

Բըռնկում է / սիրո նրդենն:
Մենակ ագռավն / ծառի ճյուղքին:
Ծիվ-ծիվ հավֆերն՝ / կըտուց-կըտցի:
Եվ ուռիներն՝ / մազերն արձակ:
Կանգնի՛ր, կառավա՛նս, / ինձի կըթվա (Իսահ.):
Լըցան օրերն / պանդրխտուկյան (Թուման.):

Այս բոլոր դեպքերում էլ սղումը կամ բոլորովին անհնարին է, կամ,
եթե հնարավոր է, բառերի արտասանությունը խորթ և օտարաձայն է
հնչում. օրինակ՝ «մատաղ գըլուխներդ ներկված արյունով» խոսքի մեջ
«գըլուխներդ» բառի վերջին ներդ վանկը սղումով պիտի արտասանվի
ինչպես բերդ բառը. կամ «վըրձինդ շարժվեցավ» խոսքի մեջ վըրձինդ
բառի երկրորդ վանկը պիտի արտասանվի ինչպես պինդ բառը. կառ-
վանս բառը պիտի արտասանվի ինչպես օտարազգի ավանս բառը և այլն:
Բայց մենք բնականորեն այդպես չենք արտասանում, այլ՝ «գըլուխներդ
ներկած», «վըրձինդ շարժվեցավ», «կանգնի՛ր, կառավանս»:

Նույնպես անթույլատրելի է սղումը Հ, Յ (=Հ) հագագից առաջ, որ
հաճախ անում են մեր բանաստեղծները, ինչպես և Ն հոդի կամ Ըն վերջի
դուրս ձգելը.

Դեպ ինք քաշեց / մեր հոգին:
Եվ ահա գունատ մահը կըդրոշմե
Իր սառն համբույրը / մեր սառ շրթունքին:

Խաղաղ վիճակի / կըցուլա ֆաղցր հույս,
 Արադածի / ֆաղցր հովեր:
 Մեր վաճի հոգու / աղքատության:
 Ու ֆաղցր հանգիստ / սպասում են ինձ:
 Թող բարձր հընչեն / մեղեդիներ:
 Փայլել է նա միշտ / իբր հուսո մի շող:
 Կուզեի գեթ այժմ / հասցընեի քամին:
 Ամպամած գեմֆիցս / հեռու է պահում:
 Թող խորտակվի / բաց օվկիանոս / եավդ հողմավար:
 Ես նույն երգիչն հուսահատ:
 Ձի նըվագում / քաղցըր սըրինգն / հովվական:
 Փակեց շըրթունքն / հավիտյան (Հովհ.):
 Ուզեցա կընոջն / հավատալ նորից:
 Գեռն հոսում է — և հոսանքին (Իսահ.):

Արդարեւ, սղումն այստեղ 2 (յ=հ) հագագից առաջ ավելի թեթեւ է, քան մյուս բաղաձայններից առաջ. բայց և այնպես դարձյալ վանկ չի պակասում, և ոտանավորը կորցնում է իր ութմը, կամ թե բառերը պիտի արտասանվեն անբնական ձևով:

Ըն հոդի և Ըն բառավերջի դուրս ձգելը բարբառային և խորթ է հնչում մեղ համար՝ «սառ շըթունք», «դեպ ինք քաշեց», «աննկատելի ինչպես ծուխ դարձան վառ սըրտիդ, մըտքիդ բոլոր ցնորհներ», «թող պատառվի այս ցուրտ ձըմռան սըգո ճանդերձ տաղտկալի» (Հովհ.), փոխանակ՝ սառը, ինքը, ցընորները, հանդերձ:

Բ) Սղում ճեռավոր չէ և այն ժամանակ, երբ թեպետ հաջորդ բառը ձայնավորով է սկսվում, բայց երկու բառի մեջ մի դադար կա, լինի վերջինս որեւէ կետով արտահայտված, թե չէ: Դադարի պատճառով այդպիսի վանկերը լի ենք արտասանում և բառերի վերջին բաղաձայնները՝ Բ, Ն, Ս, Դ, Մ չենք անցկացնում հաջորդ բառի սկիզբը, եթե միայն շատ արագ տեմպով չենք արտասանում:

Տեսնում եմ պատկերս և սարսափում եմ (Հովհ.):

Այս խոսքի մեջ «պատկերս» բառի երկրորդ վանկը չենք արտասանում այնպես, ինչպես աղերս բառի երկրորդ վանկը կամ ինչպես ներս բառը հետեւյալ խոսքի մեջ. «Մտնում եմ ներս և սարսափում եմ»: Նույնպես՝

Ինձնից բարձր էլ ո՞վ / կարող է սլանալ (Հովհ.):

Այս խոսքի մեջ «բարձր» և «էլ» բառերը, թեպետ ոչ մի նշանով չեն բաժանված, արտասանության ժամանակ իրարից բաժանվում են փոքր դադարով, որովհետեւ էլ բառն իմաստով միանում է հաջորդ բառին՝ էլ ա՞վ, և ոչ նախորդին՝ բարձր էլ. ուստի բարձր բառն արտասանվում է բարձր, մինչդեռ ութմորեն պետք է դա միավանկ արտասանվի:

Նույնպես Իսահակյանի հետևյալ տողերի մեջ՝

Հավքերն հկան, հավքեր կերգեն,
Սիրտըս՝ գարուն, սերս՝ էրման:

Սերս բառն անբնական ձևով միայն կարելի է սղած արտասանել իբրև մեկ վանկ՝ նման աղերս, ներս բառերին. այլ բնականորեն արտասանում ենք՝ «Սիրտըս՝ գարուն, սերս՝ էրման»: Լոկ աչքի համար սղումներ են և հետևյալները՝

Այդ անմեղությամբ, այդ ամբիծ հոգին:
Եվ այդ ճրագն, եղբայր, անշեշ կլինի:
Եվ քո իսկ պատկերն, երբ այնտեղ նայես...
Կըռիվ է այս կյանքն, և այդ կըռվի մեջ...
Այլ և՛ քո շունի նույն սերն, հավատա՛:
Արձակվեն բազուկներդ, և դու...
Մաղրե բազինդ, ուր վառվում է...
Ներկելով սուրբ հողդ, և թող քո որդիք: (Հովհ.)

Վերջին երկու տողի մեջ, օրինակ, որպեսզի ոտանավորի ռիթմը չխանգարվի, բազինդ բառի երկրորդ վանկը պետք է արտասանել ինչպես գինդ (ականջի օղ) բառը, իսկ հողդ բառը՝ ինչպես խըրդխա բառի երկրորդ վանկը. բայց դա անբնական արտասանություն է: Ինչքան էլ բանաստեղծը սղում առաջարկե մեզ, մենք կարտասանենք՝

Մաղրե բազինդ, ուր վառվում է...
Ներկելով սուրբ հողդ, և թող քո որդիք...

Գ) Բառավերջի ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ վանկերի սղումը ձայնավորով սկսվող հաջորդ բառից առաջ, երբ երկու բառի մեջ դադար չկա, հնարավոր է, թեպետ և այս դեպքում էլ սովորաբար առանց սղումի ենք արտասանում, և բանաստեղծները հաճախ չեն սղում հաջորդ ձայնավորից առաջ ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ հոգերը. ինչպես՝ Հովհաննիսյանն ունի՝ Խանդեցըս արբած, սիրտըս են նեղում, սիրտըս այրեցին, սիրտըս ինձ ասաց, ցընորքըս անցավ, թևերդ ուժգին, գովքդ ասող, փառքդ անցյալում, փունջըն է ցողվում, ճակատըն էր հավասար, ոչ մեր կուրծքըն է վարդով զարդարուն, բախտըն է լողում և այլն: Այսպիսի գործածություններ առանց սղումի՝ հաճախված են նաև ուրիշ բանաստեղծների գրվածքների մեջ. օրինակ՝ Իսահակյանն ունի՝ մոտովըս անցար, կյանքըս է մաշվեր, գլուխըս առնեմ, սիրտըս ընկավ ցավ ու ցեց, ձեռըս առնեմ, աչերդդ արև, վերքըս անդեղ թողիր, դարդը հետըս է, կուրծքըս եմ ծեծում, յարըս ինձի հանեց, ջահելությունըս անցավ, սիրտըս ամայի, յարըս աննման և այլն:

Այսպես և ժողովրդական երգն առանց սղումի ունի՝

Շողֆրէն ընկավ ծրմակին:
 Նրկիւնֆրէն ամպել է:
 Շողֆրէն ընկավ էրեսսիս:
 Սիրաքս արնով լըցեցիր:
 Մենակ յարքս ինձ համար
 Սըրտով խոսքը կատարի:
 Սերըդ ինձնե զատ արիւր:
 Սիրաքս էրեցիր:
 Ճըդներըդ իրար մի՛ տա:
 Յովերքս իրար մի՛ տա:
 Աշխարհիումքս ի՞նչ ունի:
 Ձեռովըդ էրված սըրտիս
 Կամ գեղ արա, կամ ջուր լից:
 Խելքս ինձանից գընաց:
 Հորն ու մորքս ի՞նչ ասեմ:
 Սափաքըն ուսիս դըրի:
 Աչքս առավ, եղավ դարդ:
 (Հազար ու մի խաղ, Ա. և Բ. հիսնյակ)

Այսպիսի վանկերը հաջորդ ձայնավորներից առաջ սղում են թե՛ ժողովրդական երգը և թե՛ բանաստեղծները. բայց ոչ ամեն դեպքում միակերպ թեթևությամբ: Ամենից դուրին սղվում է Ըն վանկը, մանավանդ երբ ընկած է մե՛կ բաղաձայնից հետո և իմաստով ու արտաբերությամբ իբրև մեկ բառական միություն՝ սերտ կապակցվում է հաջորդ բառի հետ. օրինակ Հովհաննիսյանից՝ փողն-անաբկու, որ արտասանվում է ինչպես մեկ բառ՝ փող-անաբկու, այսինքն սղված վանկի ն բաղաձայնն արտասանությամբ անցնում է հաջորդ բառի սկիզբը: Այսպես նաև սաբն-իվեր, առադիկն-են տեսնում, փոքորիկն-անցավ, քո ծոցն-եմ ձգտում, դառն-աբաասունֆ, սառն-աղբյուր: Այսպես նաև ժողովրդական երգի մեջ.

Լուսնակն-անուշ, հովն-անուշ,
 Շինականի քունն-անուշ:
 Կուժն-առա, էլա սարը:
 Ալագյազ սարն-ամպել ա:
 Իմ յարն-ինձնից ա սառել:
 Խեղճ աղջիկն-էնպես գիտե:
 Թող իմ աիրածն-ինձի տան:
 Էն էլ ջալակն-առավ, գընաց:
 Արորն-ասաց տատրակ հավքուն:
 Ձյունն-էկավ, գետինն-առավ:
 Ղարիբն-էս ի՞նչ անճար ա:
 (Հազար ու մի խաղ)

Երբ *ԸՆ հոգը դրված է երկու բաղաձայնով վերջացած բառերի վրա, ինչպես՝ փառքն, սիրտըն՝ սղումն անբնական չէ, բայց այնքան էլ թեթև չէ, զի թեպետ *Ը հոգն արտասանությամբ անցնում է հաջորդ բառի սկզբին, բայց հոգից առաջ ընկնող վանկն ավելի է երկարում. օրինակ՝ արցունքն-աչեքիս, ժանգն-է ջնջվել, բերկրանքն-ազատ վիճակի, վիշառն-անագին, խորհուրդն-անմեկին, կյանքն-իբրև հեղեղ, անդունդն-անավոր, ծաղկունքն-իմ անուշ երկրի (Հովհ.)**

Երեք բաղաձայնով վերջացող բառերի վրա դրված *ԸՆ հոգի սղումն արդեն բավական ծանր է, ինչպես՝ «մեր պարտքն-անագին»։ Նույնիսկ վերջահար *ԵՄ բայից առաջ՝ այսպիսի բառերի սղումը, թեպետև համեմատաբար ավելի թեթև է լինում, բայց զգալի կերպով երկարացնում է սղված վանկից առաջ ընկնող վանկը, ինչպես «կու՛ծքն-է լի», «մեր պարտքն-է»։ Այս երկարումն անհրաժեշտ է այդպիսի վանկերի պարզ ու մեկին արտասանության համար։ Թեթև ու սովորական արտասանության ժամանակ այդ սղումը չի լինում, և ասում ենք բնականորեն՝ կու՛ծքն-է լի. մեր պարտքն-է. մեր պարտքն անագին։**

Ոչ մեր կու՛ծքն է / վարդով զարդարում... (Հովհ.)

Մի անգամ որ այսպիսի սղումները բավական մեծացնում են նախորդ վանկի ամանակը, հասկանալի է, որ բանաստեղծը դրանցից կարող է օգտվել այն ժամանակ, երբ առանձին դիտավորությամբ ցանկանում է մի վանկ առանձնապես երկարացնել. թե չէ՝ այսպիսի սղումների հաճախումը կիսանգարն ոտանավորի ութմը, առաջ բերելով ոտքերի անհավասար ամանակ։ Ուստի որքան կարելի է պետք է խուսափել այսպիսի սղումներից։ Ժողովրդական երգն այսպիսի սղումներ չգիտե, և մեր բանաստեղծներն էլ հազվադեպ են անում (տե՛ս § 16. Գ)։

Դ) Նույն թեթևությամբ, ինչ որ ԸՆ հոգը կամ ԸՆ բառավերջը, չեն սղվում հաջորդ ձայնավորից առաջ ԸՍ, ԸԴ հոգերը, որոնք իբրև առանձին վանկ լսելի են միջոց ծանր տեմպով արտասանությամբ ժամանակ. ինչպես՝ «քայլերս եմ ուղղում», «պատկերդ եմ տեսնում», որոնք բնականորեն արտասանվում են՝ «քայլերս-եմ ուղղում», «պատկերդ-եմ տեսնում», բայց պետք է սղված արտասանվեն՝ «քայլե՛ր-սեմ», «պատկե՛ր-դեմ», այսինքն սղված ԸՍ, ԸԴ վանկերի Ս, Դ բաղաձայնները պիտի արտասանվեն հաջորդ բառի սկզբի ձայնավորի հետ։ Այսպես նաև՝

Մեկինս-էլ արդ մոտ է ժամ։

Հոգնեցան բազուկներս-այս կըսվումն անզոր։

Պատկերդ-առաջիցս էլ չի հեռանում։

Չըրերեց պայծառ օրվանդ-ավետի։

Լինի միայն երջանկութունդ-անպակաս (Հովհ.)

Այս սղումն անում է մեկ-մեկ նաև ժողովրդական երգը.

էկար, կըշտովս-անց կացար:
 Հերդ ու բոխ-անում ա դադ:
 Ասին՝ ախպերդ-եկել ա:
 Սիրածս-էլ ա ինձ տըվեք:
 Ձորերս-ի վեր հանդեր ա:
 Մերիկս-ուզեց, չըտըվի.
 Հերիկս-ուզեց, չըտըվի.
 Ախպերս-ուզեց, չըտըվի:

(Հազար ու մի խաղ)

Այս վանկերի սղումից շին տուժում ոտանավորի ռիթմը և լեզվի բնականությունը ոչ միայն այն ժամանակ, երբ առագ տեմպով է կարգացվում, այլև, երբ սղված վանկից առաջ ընկնող վանկն ավելի զորեղ է շեշտվում, որի ազդեցությամբ բնականաբար ավելի ևս կարճ են արտասանվում շեշտին հաջորդող ԸՍ, ԸԴ վանկերը և անզգալի են մնում: Այս պատճառով այսպիսի սղումներն այնպիսի տեղերում պետք է անել, որ միտքը պահանջում է արագ տեմպով կարդալ և սղումից առաջ ընկնող վանկը զորեղ շեշտել:

Այս սղումների թեթևության համար՝ պետք է նկատի ունենալ ոչ միայն ԸՍ, ԸԴ վանկերից առաջ ընկնող բաղաձայնների թիվը, այլև նրանց տեսակը: Վերևում բերած օրինակներն այնպիսի բառեր են, որոնց վերջում ԸՍ, ԸԴ հոգերից առաջ մեկ բաղաձայն է և մեծ մասամբ այնպիսի բաղաձայն, որին դյուրությամբ, առանց Ը ձայնավորի կցվում են Ս և Դ հնչյունները: Բայց հաճախ այսպես հեշտ միացող հնչյուններ շին մոտեմոտ գալիս, այլ դժվարալուր հնչյուններ, որոնք իրար շին կարող հաջորդել առանց Ը ձայնավորն ունենալու իրենց մեջ: Այսպես է, օրինակ, վերևում հիշված ժողովրդական երգի՝ «սիրածս-էլ ա ինձ տըվեք» տողի մեջ սիրածս բառի վերջի ՄՍ տառերի հանդիպումը: Եթե երգելու ժամանակ (և ժողովրդական երգը հորինվում է երգվելով և երգվելու համար) այդ հնչյունների շարաձայնությունն անզգալի է մնում և հնարավոր է սղում անել, կարդալու ժամանակ այդ անհանդուրժելի է. մենք կարող ենք և պետք է կարդանք միայն՝ «սիրածըս էլ ա ինձ տըվեք»: Նույնպես Հովհաննիսյանի այս կապակցությունը՝ «սիրածս անկյունում», մենք կարող ենք կարդալ միայն՝ «սիրածըս անկյունում». կամ նրա հետևյալ տողի մեջ՝ «պատկերդ առաջիցս էլ շի հեռանում», եթե «պատկերդ» բառի վերջում կարող ենք ԸԴ վանկը սղել դյուրությամբ, զի երդ, բերդ, կերտ, երք և այլն կապակցությունը բնական է մեր լեզվի համար (թեպետ «պատկերդ» բառն այդպես չենք արտասանում), «առաջիցս» բառի վերջում ՅԸՍ վանկի սղումը ոչ միայն անդյուր է, այլև անհնարին է: Այսպիսի սղումներ են և հետևյալների մեջ. «բոլոր գաճձերիցս է ինձ սիրելի», «նախնյացս է թաղել», «կառուս առա՞ր», «միտս են ընկնում», «կորուստդ են խնդրում», «ծալիտդ աննրման» (Հովհ.), որ բնական ձևով և թեթևու-

թյամբ կարող ենք արտասանել միայն ընդհանուր դատարարական իրավունքը՝ «բոլոր գանձերիցըս է ինձ սիրելի», «նախնայացըս է թաղել», «կարոտըս առա՞ր», «միտըս են ընկնում», «կորուստըդ են խնդրում», «ժպիտըդ աննըման»:

Երբ ըՍ, ըԴ հոգերը դրվում են երկու կամ երեք բաղաձայնով վերջացող բառերի վրա, սղումը բնականաբար ավելի ևս հնարավոր չէ. ուստի լոկ աչքի համար սղումներ են հետևյալները.

Մինչ շուրջս աշխարհի ունայն հոգսերով:
Ականջս ազատ է... Սիրտս այրվում է:
Աչքդ աղերսալիկ տեսնում եմ վերաս:
Աչք ենք ածում ամենքս ազամա:
Ուխտում եմ, կյանքս էլ քեզ պարգև ես տամ:
Չորս կողմս եմ նայում... (Հովհ.):
Վիշտոս ու ցավըս շուտ փարատիր:
Քնից զարթա,— սիրտս էր տըրտում,
Հե՛յ վա՛խ... մենակ սիրտդ է մեռեր:
Խեղճ է տարվել քու ալ վարդին (Իսահ.):

Այս բոլոր օրինակների մեջ, եթե չենք ուզում բռնազբոս կերպով աղավաղել մեր բնական արտասանությունը, պետք է ընդհանուր դատարարական իրավունք՝ «ականջըս ազատ է», «սիրտըս այրվում է», «շուրջըս աշխարհի», «միտըդ ազատ» և այլն. նույնիսկ «չորս կողմս եմ նայում», «կյանքս էլ», «խեղճըս է տարվել»: Երբեք չպետք է մոռանալ, որ, սակավ բացառությամբ, մեր լեզվին հատուկ է առանց սղումի արտասանությունը. իսկ այսպիսի սղումները ոչ միայն շատ երկարացնում են սղված վանկերից առաջ ընկնող վանկերը, որով խանգարվում է ոտանավորի սովորական ռիթմը, այլև ճշգրտագին դժվարալուր, խորք և օտարաձայն կապակցություններ են առաջ բերում (տե՛ս § 19. Բ, 4):

Ե) Բառավերջի ըՐ, ըԴ, ըՄ անշեշտ վանկերի սղումը ձայնավորով սկսվող հաջորդ բառից առաջ անխտիր անում են մեր բանաստեղծները: Բայց այստեղ էլ պետք է նկատի ունենալ նույնը, ինչ որ ըՍ, ըԴ վանկերի համար (տե՛ս նախորդ Գ. Դ. կետերը), այսինքն՝ սղված վանկերից առաջ ընկնող բաղաձայնների թիվն ու տեսակը և երկու բառի կապակցության սերտությունը. այսպես, օրինակ, ավելի հեշտ են սղվում՝ ծանրը, անդորրը, մեղրը, փոքրը, իբրը, այծը, քան՝ ֆաղը, բաղը, թանձը, ասարը: Օրինակ՝ «անդորր ու անուշ» կապակցությունն ավելի թեթև է իբրև հինգ վանկ, քան «բաղը ու ներդաշնակ» կապակցությունը: Այսպիսի՝ համեմատաբար թեթև սղումներով են հետևյալները, որոնց մեջ սղված վանկի Ր, Մ բաղաձայններն անցնում են հաջորդ բառի սկիզբը:

Օրոր անդորր—ու անուշ:

Քաշը ծանր—էր աշխարհեն (Իսահ.):

Մանր-է խաշը տըկար ուսիդ:
Ես շատ անգամ ծաղր-եմ լսում:
Ողջը լոկ ծաղր-է անսիրտ բնության:
Իսկ այժմ-անջատված արևի շողից:
Փոքր-իճ խորհեց, ապա դարձավ:
Իբր-աչնան տերե... Իբր-անեղ որոտ:
Որ ես նորան իբր-ազատիչ մոտենամ:
Նավերն իբր-անտառ խիտ-խիտ կայմերով (Հովհ.):
Մեղր ու շաքար քեզ մազա (Ժող. երգ):

Համեմատաբար ավելի դժվար են հետևյալ սղումները, որոնց մեջ
երեք բաղաձայններ են հանդիպում իրար.

Գիշերները աստղ-ու լուսին...
Աստղ-աչերին համբույրներըս վառեցի:
Ամեն արարած աստղ-ունի այնտեղ (Իսահ.):
Որով միշտ փաղցր-է ծաղիկ մանկություն:
Այն ի՞նչ երջանիկ, փաղցր-օրեր էին:
Քաղցր-ավետիք թող խոսեն:
Կուգեի երգել փաղցր-ու ներդաշնակ:
Եվ փաղցր-առաջումս և ոսկե ժպիտ (Հովհ.):

Օթե «քաղցր» բառը վերջի Ր բաղաձայնի պատճառով, մանավանդ
երբ զորեղ է շեշտված և կամ վերջահար ԵՄ բայից առաջ է ընկած, կա-
րելի է սղել (միայն ամանակը կերկարի), նույնը կարելի չէ ասել «աստղ
ու լուսին», «աստղ աչերին», «աստղ ունի» կապակցությունների համար,
որ չենք արտասանում առանց Ը ձայնավորի իբրև «աստ-ղու լուսին»,
«աստ-ղաչերին», «աստ-ղունի», այլ միայն «աստղ ու լուսին», «աստղ
աչերին», «աստղ ունի»: Բայց Իսահակյանը մինչև անգամ այսպիսի մի
անհնարին սղում է առաջարկել մեզ անել՝ «Ա՛խ, էն սիրու աստղն էր պայ-
ծառ», ուր աստղն պետք է մեկ վանկ արտասանել, մինչդեռ մենք կարող
ենք արտասանել միայն «ա՛ստղ-նե՛ր պայծառ»: Չպիտի մոռանալ, որ
սովորական արտասանությունն առանց սղումի է, ինչպես և պետք է վար-
վել ոտանավորի մեջ. օրինակ՝

Լար շըրթունքդ / մեղր ունի:
Անուշ մեղր / եմ ծըծում (Իսահ.):
Ամեն փաղցր իղձ / գու պիտի տանես:
Այժմ արդեն / նորան պիտի / հանեն խաշ (Հովհ.):
Աստղեր ամեն / ճամբր ու հանգեր...
Ախր էս ցավը / քեզնեն առա (Իսահ.):

Վերջին երկու դեպքում Իսահակյանը լավ է համարել, հակառակ
ոտանավորի սքեմայի, տողի մեջ նույնիսկ մի վանկ ավելի դնել (համըր,

ախրը գրութուններն ը տառով՝ բանաստեղծինն են), քան թե այդ վանկերը սղել:

2) Բառասկզբի ՎՈ, ՅՆ կապակցութունների սկզբի Վ, Յ ճնշյուններին հապավումը բառավերջի ԸՐ, ԸՂ, ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ սղված վանկերից հետո:— Հին լեզվի բառասկզբի Ո հնչյունից առաջ նոր գրական լեզվի մեջ ավելացել է Վ, իսկ Ծ հնչյունից առաջ նույն դեպքում ավելացել է Յ հնչյունը. օրինակ՝ հին ոլորել, երազ բառերը նոր գրական լեզվի մեջ արտասանում են նոր ուղղագրությամբ՝ գրում ենք՝ վոլորել, յերազ: Շատ բարբառների մեջ, սակայն,— որով և հաճախ նույնիսկ գրական լեզվով սովորական առօրյա խոսակցության ժամանակ,— այդպիսի բառերի սկզբում չեն ավելանում Վ, Յ հնչյունները, և վերևի բառերն, օրինակ, արտասանվում են հին ձևով՝ օլորել, էրազ:

Այդ նոր ավելացած հնչյուններից Վ հնչյունն իր որակով բաղաձայն է, և դրանից առաջ ընկած ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ, ԸՐ, ԸՂ վանկերը չեն կարող սղվել (տե՛ս § 15. Ա), օրինակ՝ «աղջիկն ողբաց», կարող է արտասանվել միայն «աղջիկըն ողբաց», որ և դառնում է «աղջիկը ողբաց»: Իսկ Ծ ձայնավորից առաջ բառասկզբում նոր ավելացած Յ հնչյունն իր որակով ձայնավոր է (թույլ Ի կամ բաղաձայնական, այսինքն՝ բաղաձայնի դեր կատարող, առանձին վանկ չկազմող Ի). ուստի դրանից առաջ ընկնող բառավերջի ԸՆ վանկը (կամ ԸՆ հոդը) կարող է սղվել, օրինակ՝ «գարունն. եկավ» կապակցութունը կարող ենք արտասանել «գարունըն եկավ», որ և դառնում է «գարունը եկավ», կամ թե սղումով, բայց բարբառային ձևով, արտասանում ենք՝ «գարուն-նյեկավ», այսինքն՝ վերջի Ն հնչյունն անցնում է հաջորդ երկարաբառի սկիզբը (§ 15. Գ): Այս միևնույն թեթևութամբ չեն սղվում ԸՍ, ԸԴ, ԸՐ, ԸՂ վանկերը ՅՆ կապակցութունից առաջ, օրինակ՝ «եղբայրդ եկավ» կապակցութունն իբրև երկու վանկ՝ «եղբայր-դյեկավ» ծանր է, նույնիսկ ավելի, քան վերևում (§ 15. Դ, Ե) հիշված սղումները: Այսպիսի արտասանութունը միաժամանակ և՛ բարբառային է, և՛ գրական լեզվի մեջ անախորժ. ուստի պետք է ընդհանրապես խուսափել այսպիսի սղումներից և հարկավոր դեպքում սղում անել ներքևի ձևով:

Բանաստեղծները սղում առաջ բերելու համար դիմում են նաև երանաստեղծական ազատութունն կոչված միջոցներին, որոնք հաճախ ուրիշ բան չեն, բայց եթե հնացած կամ բարբառային լեզվական ձևեր: Այս դեպքում ահա՛ մեր բանաստեղծները շատ անգամ բառասկզբի ՎՈ և ՅՆ կապակցութունների սկզբի Վ և Յ ճնշյունները դուրս են ձգում և այդպիսի

* Ծանոթ. խմբագրության:— Այստեղ և ստորև Մ. Արեղյանը նկատի ունի 1922 թ. իր առաջարկով ընդունված և մինչև 1940 թ. դորժող ուղղագրութունը: Համաձայն այդ ուղղագրության՝ հայերենի օ և է տառերի փոխարեն բառասկզբում գրվում էին ո և ե (որորել, եյակ), իսկ վո և յե երկհնչյունները բառասկզբում գրվում էին երկու տառով (վագի, յերկու): § 15-ի 2 ենթաբաժնի մի շարք օրինակներ կապված են ուղղագրական այս կանոնի հետ, ուստի անհրաժեշտ դեպքերում թողել ենք գրության այդ ձևը:

բառերն առնում են միայն 0 և է ձայնավորներով, ինչպես որ դրանք արտասանվել են հնում ու արտասանվում են դեռ շատ բարբառների և ընդհանրապես ժողովրդական երգերի մեջ՝ եկավ, ուրեւի, երազ իբրեւ օլուրել, էրազ, էկավ: Այսպիսի արտասանության ժամանակ այդպիսի բառերից առաջ ընկնող ՀՍ, ՀԴ, ՀՆ և այլ վանկերը, բնականաբար, սղվում են (§ 15. Բ, Գ, Դ), «գարունըն եկավ», «աղջիկըն ողբաց» արտասանվելու փոխանակ՝ այդ բառական կապակցություններն արտասանվում են կրկին սղումով՝ գարունե-եկավ, աղջիկե-ողբաց, որոնց մեջ Ն հոդն անցնում է հաջորդ ձայնավորի սկիզբը և երկու բառն արտասանվում են միացած իբրեւ մեկ միություն՝ «գարուն-եկավ», «աղջիկ-նողբաց»: Թումանյանն ու Հովհաննիսյանն, օրինակ, հինգվանկանի անդամավոր ոտանավորի մեջ գրում են՝ «Մըռայլ թամադեն / բեղերե-ուլուրեց» (Թում.), «ճագիֆե-ողջունեն» (Հովհ.): Այս կապակցությունները պետք է արտասանվեն՝ առաջին բառի ՀՆ վերջի և երկրորդ բառի սկզբի վ հնչյունի սղումով, իբրեւ մեկ միություն՝ բեղերե-նուլուրեց, ճագիֆե-նողջունեն և ոչ թե գրական արտասանությամբ՝ «բեղերըն վուրեց», «հոգիքըն վողջունեն», որով մի վանկ կավելանա և ոտանավորի ռիթմը կխանգարվի. մինչդեռ ժողովրդական արտասանությամբ հնարավոր է լինում սղումը և պահվում է հինգվանկանի ռիթմը:

Ժողովրդական երգի մեջ, քանի որ բառասկզբի Ծ և Ո հնչյունները մեծ մասամբ արտասանվում են առանց սկզբի Յ և Վ հնչյունների, իբրեւ պարզ է և 0 ձայնավորներ, հաճախ լինում են այդ սղումները, ինչպես՝

Անձրեւ-էկավ շաղալեն:
 Զլունե-էկեր, գետին նախշեր:
 Ասին՝ արայերդ-էկել ա:
 Արեւ-էլավ կամար կամար:
 Աշուն-էկավ սարիցը:
 Սիրել ևմ՝ սերե-էրեսիմ:
 Ակասե-օսկի ա:
 Ակաճըդ-օսկի կախեցի:

(Հազար ու մի խաղ)

Այսպիսի սղումն, անշուշտ, միշտ անհրաժեշտ չէ, նույնիսկ երբ Ծ և Ո տառերն արտասանվում են իբրեւ է և 0. օրինակ ժողովրդական երգը ինչպես ունի՝ «Շողբըն ընկավ ծմակին», «Սափորըն ուսիս գրի», նույնպես «Յարբս եկավ մեր տունը» (տե՛ս § 15. Գ):

Մեր բանաստեղծներն էլ բառասկզբի Ո և Ծ (=գրական ՎՈ, ՑԾ) տառերից առաջ երբեմն սղում են հիշյալ ՀՍ, ՀԴ, ՀՆ վանկերը, երբեմն ոչ: Այսպես՝ Հովհաննիսյանը մի տեղ գրում է՝ «Անցած պատկերներ / խուռըն էրամով», որ գրական ձևով պետք է արտասանել՝ «խուռըն երամով», թեպետև կարելի է ժողովրդական ձևով արտասանել նաև «խուռըն էրա-

մով», իսկ մի ուրիշ տեղ նա գրում է սղումով՝ «և խուռն-էրամով / տան-
ջող պատկերներն», որ կարելի է և պետք է արտասանել ժողովրդական
ձևով՝ «խուռն-էրամով», և ոչ՝ «խուռն երամով»: Այսպես նա մի տեղ
գրում է՝ «դառն ողբի / ձայներով», որ գրական ձևով պետք է արտասա-
նել «դառն վողբի», իսկ մի ուրիշ տեղ գրում է սղումով՝ «լարերն ող-
բաձայն», որ պետք է և կարելի է միայն արտասանել՝ «լարերն-օղբա-
ձայն». զի եթե արտասանմի «ձոռաձայն», աւն ժամանակ. Եւ օղբաձայ-
նից առաջ կարելի չէ սղել նախորդ բառի վերջի Ըն վանկը: Այսպէս դարձ-
յալ սղումով, ուրեմն և հաջորդ բառերի սկզբի Ե և Ո տառերի իբրև է և Օ
և ոչ ինչպես Յն և Վն արտասանությամբ. ժպիտն-էրեսին, ձկներն-էրա-
մով, կամարն-էրկնից, բուբուլն-էկավ. նրշույն-օսկեփայլ, ծերուկն-
օգևոված, ալիքներն-օրտընդոստ (Հով.):

Ինչպես փաղցր-էրազ օրերըդ կանցնեն:
Ուր ծաղկում է փաղցր-էրկնային ժրպիտ:
Արևի ոսկի փայլովն-օղողված.
Թեւերն-օսկեհում, հրահեր բաշով:
Մինչև արաւուներն-էրկինք սըլանան (Հով.):

16. Հորանք և «ն» հոդ:— Հորանք (hiatus) կոչվում է ընդհանրա-
պես երկու ձայնավորի հանդիպումը, լինի մի բառի մեջ, թե մի բառի
վերջում և հաջորդ բառի սկզբում: Ուտանավորի մեջ հաճախ թուլատրե-
լի չէ հորանքը մի բառի վերջում և հաջորդի սկզբում. ֆրանսերենում,
օրինակ, մերժվում է ամեն տեսակի հորանք. կարելի չէ ասել՝ tu es, tu
auras, il va à Paris, et il vient, si elle veut. իսկ բառավերջի համբ
կոչված ձայնավորը (որ մեր Ը ձայնավորին է համապատասխանում) սըղ-
վում է հաջորդ ձայնավորից առաջ: Գերմաներենում ուտանավորի մեջ ըն-
դունված չէ սովորաբար միայն բառավերջի անշեշտ ու կարճ e (որ հա-
մապատասխանում է մեր Ը-ին) ձայնավորի հանդիպումը հաջորդ բառի
սկզբի ձայնավորի հետ. որոշ դեպքերում, սակայն, թուլատրված է և այս
հորանքը:

Ա) Հայերենում, նոր լեզվի մեջ, առանձին բառերի վանկերի մեջ վե-
րացած է վանկային ձայնավորի հանդիպումը մի ուրիշ վանկային ձայ-
նավորի հետ. հին լեզվի իրար հաջորդող երկու պարզ ձայնավորի մեջ
այժմ մտնում է Յ կիսաձայնը. և հին նիաճալի, ձի-նվ, ասե-ի, լեզու-ի
բառերն այժմ արտասանում ենք՝ նիյաճալի, ձիյով, ասեյի, մի քանի բար-
բառներում՝ լեզույի, իսկ գրականի մեջ՝ լեզվի, այսինքն Ու ձայնավորը
հաջորդ ձայնավորից առաջ դառնում է Վ բաղաձայն: Շատ անգամ, սա-
կայն, ձայնավորների հանդիպումը վանկերի մեջ վերանում է նրանով,
որ իրար հաջորդող ձայնավորներից առաջինը, հատկապես Ի ձայնավորն
արտասանվում է իբրև կիսաձայն Յ, որով երկու ձայնավորները միասին
մի երկբարբառ, մի վանկ են կազմում. օրինակ՝ մի-այն, մի-աճալ, միլի-

ոն բառերն արտասանվում են կա՛մ ինչպես միայն, միայնալ, կա՛մ ինչպես՝ մյայն, մյայնալ, միլյոն. նույնպես և Ասիա, Գերմանիա, միլիցիա և այլն արտասանվում են ինչպես «Ասյա», «Գերմանյա», «միլիցյա»։ Մեր բանաստեղծները երբեմն հաշվի են առնում մեր ձայնավորների այս երկբարբառոսմը, այսինքն երկբարբառ, ուրեմն և մի վանկ դառնալը բառի մեջ, և միևնույն բառը՝ տեղին նայելով՝ և՛ մի վանկ ավելի, և՛ մի վանկ պակաս են համարում ոտանավորի մեջ. ինչպես, օրինակ, Հովհաննիսյանի այս տողի մեջ՝ «Մի լավություն միայն արեք», միայն բառը գործածված է իբրև միավանկ՝ մյայն, ինչպես պահանջում է ոտանավորի սքեման։ Դարձյալ՝ միանալ բառը նա հետևյալի մեջ գործածում է իբրև երկու վանկ, արտասանելով մյանալ, «Քեզ կամիմ միանալ, / ով մայր բնություն»։ Նույնպես Թումանյանը միայն բառը գործածում է իբրև միավանկ.

Ձորագետն է միայն / մըրափած վըշշում։
Փոփոխվում են միայն / միշտ մընում է մեկ...
Փոփոխվում է միայն / կեղևն արտաքին։
Արդյոք իմաստուն / հոգին չի՞ միայն նա։

Հովհաննիսյանն այս միայն բառը նույնիսկ միևնույն տողի մեջ և՛ երկավանկ և՛ միավանկ է գործածել՝ «ես էլ միայն կոծում, / միայն հառաչում», որ պետք է արտասանել՝ «ես էլ մյայն կոծում, միյայն հառաչում»։

Այս սղման հակառակ մի երևույթ է այն, որ մյուս բառը (ծագած է երկավանկ մի ևս բառերից), որ սովորաբար արտասանում ենք միյուս, մեր բանաստեղծները երբեմն գործ են ածում իբրև երկու վանկ, իբրև միուս, միյուս։

Արդյոք միուս (=միյուս) ափն / ինձ պիտի հանե՞ն (Հովհ.)։
Մի օր տգեղը / ասաց միուսին (=միյուսին) (Գամ. Քաթ.)։

Գամառ-Քաթիպան 1850 թվականների առաջին տպագրության մեջ մինչև անգամ գրած ունի այդպես՝ «միուսին»։

Բ) Հորանջը վերացած է նաև ձայնավորով վերջացած նախորդ բառի և հաջորդ ԵՄ բայի միավանկ ձևերի միջև, որոնք իբրև վերջահար բառ սերտ կերպով միանում են նախորդ բառին. օրինակ՝ հին գրություն՝ զնալու եմ, զնալու ես, զնալու է, սիրելի եմ, ինչո՞ւ ես լալիս և այլն այժմ արտասանվում են և նոր ուղղագրությամբ՝ գրվում են՝ զնալու յեմ, զնալու յես, զնալու յէ, սիրելի յեմ, ինչո՞ւ յես լալիս։ Մյուս դեպքերում, սակայն, առհասարակ հորանջով ենք արտասանում առանց խորթություն, ինչպես՝ երկու անգամ, մաքրու առաջ, քրի աղջիկ։ Անշուշտ, դժվար տանելի է

* Տե՛ս 57-րդ էջի ծանոթագրությունը։— Խմբ.։

երևք ձայնավորի հաջորդութիւնն առանց Յ կիսաձայնի, ինչպես՝ «լուսնի ու արևի», որից և պիտի խուսափեն բանաստեղծները:

Գ) Հայերենում առանձնապես խոտելի է հոգեմբար և նախադասութեան ձևերը, ախնքն բառավորի անշեշտ Ը ձայնավորի հանդիպումը հաջորդ բառի սկզբի ձայնավորի հետ. ուստի և մենք արձակ խոսքի մեջ ևս գիտակցաբար կամ բնազդաբար խուսափում ենք այս հորանջից՝ բառավորի Ը ձայնավորի փոխանակ պահելով ն. օրինակ՝ յոթը գիշեր, տասը տարի, բայց յոթն օր, տասն անգամ: Ուսանավորի մեջ այս հորանջն անթույլատրելի է, բայց մեր բանաստեղծները հաճախ անփութութեամբ ուղարկութիւն չեն դարձնում դրան: Այսպես, Հովհաննիսյանն ունի՝ երգը անուշ, միտքը արի, ծաղկանցը անհոտ, դեմքը անուշակ, երգը անմահ, կուրծքերը անվեհեր, դաշտը ամայի, օրերը ամռան արևի, քուրմերը ուժի, կույսը ասաց, իմ գիրկը արի՛, փառքովը իրանց, այս օրերումը ընդհանուր սուգի և ալլն: Այսպես նաև ուրիշները՝ հող մը ամուլ (Զոպան.), տոթը այրեց, աշերը անուշ, կասկածը անհույս, թե մեկը ինձ հասկանար, անապատը ամայի, տաք ժայռերը ամուր գրկած, շառաչումները արժիլ թեւերի, դեմքը արևի, աշերը ինձ մոռացան, ամպի հովը ընկավ և ալլն (Իսահ.): Այս հորանջից պետք է և կարելի է միշտ խուսափել որոշող Ը հոգը գործածելով Ըն ձևով, ինչպես որ հաճախ վարվում են նույն բանաստեղծները և միշտ ժողովրդական երգը, օրինակ՝ վարդըն անուշ, պարտքըն ու բարին, մահըն ու աշխարհը, փառքըն էր շիջած, կրակըն իմ սրտի, օրերըն անցնեն (Հովհ.): Ժողովրդական երգից՝ «Ֆիդան յարըն ինձ տըվեք», «Կըտուցը լիբըն արին», «սափորըն ուսիս դըրի»։— Ուրիշ օրինակներ տե՛ս վերևում (§ 15. Գ):

Անշեշտ, հորանջ չի առաջ գալիս, երբ Ը ձայնավորից հետո գալիս են հին ուղղագրութեամբ Ե, Ո տառերով սկսվող բառերը, որոնք արտասանվում են և նոր ուղղագրութեամբ՝ գրվում են ՅԵ, ՎՈ, ինչպես՝ բոլոր յերկնից, սիրտը յերկշտ, ձայնը յերգչի, աղյուներ յեռուն, շողը վաւի, ամպերը յեկան (տե՛ս § 15. Գ):

17. Ը ձայնավորի սղումը բառերի սկզբում:— Բառասկզբի ԶԲ, ԶԳ, ԶՄ, ՍՊ, ՍԲ, ՍՏ, ՍԹ, ՇՊ, ՇՏ կապակցութիւնները, ինչպես տեսանք, արտասանվում են սկզբից մի Ը ձայնավորով, որ սովորաբար չի գրվում (§ 9): Այս Ը-ն խոսքի սկզբում միշտ կարելի է և՛ սղել, և՛ չսղել:

Ա) Երբ նախորդ բառը ձայնավորով է վերջանում, այս Ը-ն միշտ սղվում է. օրինակ՝ Հովհաննիսյանն ունի՝ կազմ ու սպառնալիք, պիտի շտապեն, քո զգացմունքին, մի զմայլեցուցիչ նաղելի զգացման, նա ստորոճ է անարգ, թե՛ ստորոճ, և ինչ անուշ ու սքանչելի, նավակդ է սպասում: Բայց երբ նախորդ բառն Ը ձայնավորով է վերջանում, բառասկզբի այս Ը ձայնավորը սովորաբար չի սղվում, այլ նախորդ բառի վերջի Ը ձայնավորը փոխվում է ն բաղաձայնի, և դրանով վերանում է հորանջը:

* Տե՛ս 57-րդ էջի ծանոթագրութիւնը:— Խմբ.:

օրինակ՝ փոխանակ ասելու՝ այն մարզը սպասում է, սիրտը զգաց, սովորաբար ասում ենք՝ այն մարդն ըսպասում է, սիրտն ըզգաց, իբրև այն մարդ-ներսպասում է, սիրտ-ներզգաց: Ազատ միտքն ըստրուկ, պտուղն ըստոր գործերի (Հովհ.): Թույլատրելի չէ հորանջով գրել՝ «սիրտը զգար» (Հովհ.) իբրև «սիրտը ըզգար» (չորս վանկ՝ ինչպես պահանջում է ոտանավորի սքեման), այլ պետք է գրել միայն՝ «սիրտն ըզգար, թե չէ՝ «սիրտը զգար» միայն երեք վանկ կկազմի, քանի որ «զգար» բառի սկզբի Ը ձայնավորի սղումը նախորդ ձայնավորից առաջ բնական է մեր լեզվի համար:

Բ) Երբ նախորդ բառը բաղաձայնով է վերջանում, բառասկզբի այս Ը ձայնավորը սովորական արտասանությամբ չի սղվում. օրինակ՝ Հովհան-նիսյանը գրում է՝ և եթե քեզ ըսպառնան.... քեզ ըսպասող չըմընաց. մատաղ ըստրուկն ըստրուկ զգացմամբ. և ըստըրկության ճընշող ըղթթաներավանդ ըստացա. չենք ըստեղծել. այս ըսքանչելի. դաշտ են ըշտապում. և ըզգում է նա. ցավակցության ըզգացմունքով և այլն, և այլն: Բայց չնայելով սրան՝ նույն բանաստեղծը ուրիշ տեղերում, հաճախ նույն հընչյուններից հետո, սղում է բառասկզբի այս Ը ձայնավորը: Օրինակ՝ մի տեղ նա գրում է՝ «և ըսպասում ենք», մի ուրիշ տեղ՝ «և սպասում ես», այսինքն մի տեղ «և» շաղկապից հետո չի սղում «սպասում» բառի սկզբի Ը ձայնավորը, մի ուրիշ տեղ՝ սղում է:

Այս սղումների համար պիտի նկատի ունենալ, որ կարելի չէ սղում անել այնպիսի բաղաձայններից հետո, ինչպես են՝ զ, ս, ժ, շ, ձ, ծ, ց, չ, ճ, չ, բ, պ, փ, դ, տ, թ, որոնց հանդիպումը հաջորդ Ս, Զ, Շ հնչյունների հետ առաջ է բերում անդյուր կապակցություն, ինչպես են՝ եՍ Սպասում էի, ի՞նչ է մե՞ Ստիպում, այՍ Զգացումն, թե ին՞ Զգացմունքներ, հանդերձ եՍ Զգենում (Հովհ.): Այս կապակցությունների մեջ Ս-Ս, Ս-Զ, Վ-Ս, Զ-Ս հնչյունների շարաձայն հանդիպումը վերանում է միայն Ը ձայնավորով, և մենք բնականորեն արտասանում ենք առանց սղելու՝ եՍ ըսպասում էի, ի՞նչ է մե՞ Ըստիպում, այՍ Ըզգացումն, ին՞ Ըզգացմունքներ, հանդերձ եՍ Ըզգենում (տե՛ս § 19):

Նույնպես դժվարալուր է բառասկզբի Ը ձայնավորի սղումը Բ, Պ, Փ, Դ, Տ, Թ բաղաձայններից հետո, օրինակ՝ ու քաղցր հանգիսՏ-Սպասում են ինձ, մի՞թե պիՏ Սպասենք, երկշոՏ Ստրուկներին, պարաՊ Սպասում էինք, անարաՏ Զգացմունքով (Հովհ.): Թեպետև ունենք մի քանի ժողովրդական բառեր՝ «խարս տալ», «կապս», «չափս», բայց այդ հնչյունները հաջորդ Ս, Զ հնչյունների հետ սովորաբար չեն միանում մի վանկի վերջում. օրինակ՝ պառսպարել, ապսպարել, հափշտակել, պառզգամբ բառերը չենք արտասանում՝ պառս-պարել, ապս-պարել, հափշ-տակել. պառզ-գամբ, այլ պառքսպարել, ապքսպարել, հափքշտակել, պառքշգամբ: Ուստի բնականորեն և ավելի թեթևությամբ արտասանում ենք՝ հանգիսՏ Ըսպասում են ինձ, երկշոՏ Ըստրուկներին, պարաՊ Ըսպասում էինք, անարաՏ Ըզգացմունքով:

Համեմատաբար ավելի դյուրին է Վ, Խ (դ), Գ, Կ, Ք բաղաձայնների միացումը հաջորդ Ս բաղաձայնի հետ (զուգս, մետաքս, մաքս, ևս, ծախս), ուստի զբանցից հետո հաջորդ բառասկզբի Ը ձայնավորի սղումը խորթ չէ մեզ համար. օրինակ՝ մենք քեզ ենք Սպասում, մենք Սպասում ենք, մենք անվան Սպասում էինք, եվ Սքանչացած... եվ Սթափվեցանք... եվ Սպասում ես.... ավելի թո՛ղ Սպառնա... թո՛ղ Սըտրկության... (Հովհ.): Բայց անձայն Խ, Կ, Ք հնչյուններից հետո ձայնեղ Զ հնչյունը, երբ Ը ձայնավորը սղվում է, արտասանվում է ինչպես անձայն Ս. ուստի այս աղ-ճատումից զերծ մնալու համար՝ բառասկզբի Ը կապակցության Ը ձայնավորը չպետք է սղել, օրինակ՝ ըստրուկ զգացմամբ, մենք զմայլած էինք, ուրախ զգացմունքով կապակցություններն արտասանում ենք՝ ըստրուկ Ըզգացմամբ, մենք Ըզմայլած էինք, ուրախ Ըզգացմունքով. թե չէ՝ սղումով արտասանվում են ինչպես՝ ստրուկ Սկացմամբ, ուրախ Սկացմունքով:

Բառասկզբի Ը ձայնավորն ամենից թեթև սղվում է Ն, Մ և մանավանդ Լ, Բ, Ռ բաղաձայններից հետո. ինչպես՝ երկաթ Սպասեցի, խանդավառ Զգացման, վառ Զգացմունքի, և նա անհամբեր Սպասում է, խոսք ես ասուՄ Սպառնալից, մի մարդկային Զգացմունք, սիրուն Զգեստով, միտքս երկբայության Սքողվում է ամպով, շունեՄ Զբոսանքների (Հովհ.):

Վերջապես՝ այս սղումների համար պետք է նաև այն նկատի ունենալ, որ կարելի չէ սկզբի Ը ձայնավորի հետ միաժամանակ մի ուրիշ վանկ էլ սղել. ինչպես՝ «և ստրուկն ասաց... թշվառ, ինչպես ստրուկ» (Հովհ.): Այս երկու դեպքում էլ ստրուկն, ստրուկ բառերը միավանկ պիտի կարդալ, որ բնական չէ մեզ համար: Նույնպես՝ «էլ հնչելու չէ տավիղ՝ զմայլված ձեր սիրուն» (Հովհ.), «քո հոգուն զմայլված», որոնց մեջ զմայլված բառը երկավանկ պիտի արտասանել, որ ծանր է:

Գ) Գրաբարում, ինչպես և արևմտյան աշխարհագրում, բանաստեղծները նախորդ ձայնավորներից հետո, երբեմն նաև հաջորդ ձայնավորներից առաջ, սղում են երբեմն նաև ԸՆԴ, ԸՍՏ, ԸԼԼԱԼ և առհասարակ Ը ձայնավորով սկսվող բառերի սկզբի Ը ձայնավորը, որի տեղը գրության մեջ դրվում է ապաթարց (՝) նշանը: Օրինակ՝ Ու ՚նդդիմանայր բանից նոցին (Ն. Շնորհալի): Եվ ապա ՚նդմիշտ ցնդեցար (Զոպանյան): Ինչ պիտի լլա այն էակն (Զոպ.): Նդ ապալեր վախս քարանց (Թ. Թերզյան): Ներսես Շնորհալին ըստ, ընդ նախդիրները սղում է երբեմն և այն ժամանակ, երբ խոսքի սկզբում են, բայց հոսից ունին մի ձայնավորով սկսվող բառ. ինչպես՝

՝Գաշխարհակալըս խավարին:

՝Մտ արարչութեան երէց որդին:

՝Մտ որում թուեցաւ այս Սաբելի:

՝Մտ արեգականըն հաւաքման:

՝Մտ երից անձանց անուանդութեան:

Արևելյան աշխարհաբարոյւմ ընդունված չէ սղել այնպիսի բառերի սկզբի Ը ձայնավորը, որ գրվում է, այլ սղվում են միայն ստ, սկ, սպ և այլն կասկածութիւններին սկզբի Ը-ն, որ սովորաբար չի գրվում:

18. Ուրիշ սղումներ:— Հորանջից խուսափելու վրա են հիմնված մի քանի սղումներ, որ անում են բանաստեղծները արևմտյան աշխարհաբարոյւմ: Այսպես օրինակ՝ նրանք երբեմն սղում են բառասկզբի ձայնավորը, երբ նախորդ բառը նույն ձայնավորով է վերջանում. վերջի անձայն տառն այս դեպքում բնականաբար նկատի չի առնվում.

Թէ ի սրտի ծովդ կաթիլ մ'արունիկ
Կայ Հայկայ Ղրիւհէն կամ ի Պահլաւիկ
Ո՛հ, չէր նա 'յնպէս վեհ երեւցած տեսօք (Ալիշ.):
Հիմա 'ռաճծին այդ քարին տակ:
Թեև աշխարհ քու նըվագացդ
Ըլլայ 'նտարբեր 'ւ անփեւհաս (Թ. Թերզ.):
Պիտի վառի 'նչպես ցայտք մ'արեգակի (Զոպան.):

Այս սղումն անում է նաև արևմտյան ժողովրդական երգը.

Թը ժողվի 'մ (=իմ) խաղար խինգ խարիբ խամար...
Թ'էնոր սիպկութեն կըխարցնես...
Թ'աստված կըսիրես... (Մ. Ա. Ե. և Մ.Ճ — Գ. Հ. ՎՓշր.):

Այս սղումը, որով աղճատվում են բառերը, ընդունված չէ արևելյան աշխարհաբարի մեջ. Թումանյանն, օրինակ, գրում է՝

Արի՛ Ինձ հետ, իմ թշվառ:

Բայց պիտի աշխատել խուսափել նույն ձայնավորների այսպիսի հանդիպումից. զի այդ ժամանակ, երբ երկու ձայնավորներն էլ պարզ ու որոշ են արտասանվում, միջին մի դադար, ճառագիւղ է տեղի ունենում. իսկ երբ խոսքն արագ է արտասանվում, այդ երկու ձայնավորը միանում են իբրև մի երկար ձայնավոր, որով երկու վանկերն առնվում են իբրև մեկ վանկ, և տակտի մեջ վանկերի թիվը պակասում է: Արտասանության այս հատկության վրա են հիմնված վերևի սղումները:

Արևելյան աշխարհաբարոյւմ թույլատրելի չէ բառասկզբի ձայնավորի այնպիսի սղումն ևս, որ անում են լոկ վանկ պակասացնելու համար, ինչպես է Պեշիկթաշլյանի հետևյալ տողի մեջ երաժիշտ բառը՝ «ծվ կույս»՝ Դաթիշա ոգվույս նմանյակ»:

Արևմտյան աշխարհաբարոյւմ խոտելի չէ նաև Ը, Ի, Ս ձայնավորների սղումը հաջորդ բառի սկզբի ձայնավորից, երբեմն նաև Հ, Ե հազագից առաջ կամ նախորդ բառի վերջի ձայնավորից հետո. օրինակ՝ մ'ըսեր, ո՛վ մայր (Թերզ.). մ'ասեր զամեն (Ալիշ.). մ'իշխեր գոնե տկար սըրտիս (Պ. Դուր.). կաթիլ մ'արունիկ (Ալիշ.). անցյալի կտոր մ'իր մութ քունեն կը-

զարթնու (Չոպան.). սափոր մ'հուշերու. ժրպտով մ'հեզնության. ոգի մ'կի-
սամեռ (Չոպան.). կըխորհիմ թ'ինձմե վերջ մարգերուն մեջ ծաղիկներ բու-
րեն միշտ (Չոպան.). երբ կըխորհիմ, թե պիտ' օր մը դառնամ... պիտ'
ոգեմ խոհերն... պիտ' երգեմ չքնաղ դեմքդ (Չոպան.):

Այսպես և հաճախ միջնադարյան բանաստեղծների հետևողությամբ
հաջորդ ձայնավորից առաջ սղում են ՈՒ շաղկապը իբրև ի, որ և այդ
դեպքում կարդացվում է իբրև Վ բաղաձայն.

Երդուաւ լուսնի 'ւ արեւու:

Դու Հայոց 'ւ իմ տանս առաջնորդ քլլաս (Ալիշ.):

Եվ հովանին զով 'ւ անուշակ (Պեշիկթ.).

Ահա հովին տակ 'ւ անձրեւին...

Բառեր խրոխտ 'ւ անբիծ (Չոպան.):

Արևելյան աշխարհագրարի մեջ այս բոլոր սղումներից գործ է ածվում
մեկ-մեկ միայն պիտի բառի սղումը՝ «Մարդ մի անգամ պիտ մեռնի»
(Նալբանդ.): Բացի այդ, թույլատրելի է սղել նաև դեպի բառը՝ «Նա դյու-
թական գորուծյամբ դեպ ինք քաշեց մեր հոգին» (Հովհ.):

Առանձնապես պետք է նկատի ունենալ նաև, որ ԿԸ և ՉԸ մասնիկ-
ները միշտ սղվում են բոլոր ձայնավորներից առաջ, որոնց թվում նաև
բառասկզբի Ո, Ե ձայնավորներից առաջ, արտասանվելիս լինին վերջին-
ներս իբրև Ո, Ե, թե իբրև ՎՈ, ՅՈ, ինչպես՝ կ'ասես, կ'ուտես, կ'ուրորես, կ'երգես,
չ'երգես, չ'ուրորես, կ'ողջունեն, չողջունեն, կ'ողբա, չողբա:

Բառերի մեջ Հ ձայնավորի սղումը, ինչպես և ուրիշ սղումներ, մեր հին բանաստեղ-
ծությունից է անցել մեր նոր բանաստեղծությանը: Գրաբարում թույլատրված է եղել Ը
ձայնավորով կաղմվող վանկերն ազատ կերպով և՛ սղել, և՛ չսղել ոտանավորի մեջ, ինչպես
վարվում է ներսես Շնորհալիս: Մեր հին լեզվի մեջ, բացի վերևում հիշվածներից, ազատ
կերպով սղում են կամ չեն սղում նաև Զ նախդիրը բաղաձայնից առաջ՝ այսմ, այդմ, այնմ
բառերը, հոգնակի ուղղական, հայցական և գործիական հոլովների վերջի Ք և Ս տառերը,
Ս, Դ, Ն հոդերը և այլն:

Ի յարուցանել ըզշոբօբեայն:

Ի կեանքս դարձոյց վերջաին գլուգաւ,

Եւ նովին ձայնի զմեզ անմահացոյց,

Գոչեսցուք և մեք փառս կենարարին:

Եթե տասմաբլ հաղարին,

Իւրոյ մարմնոյ զգայառանին,

Զիցէ կարող մըզել մարտին,

Ընդ այնմ որ գայ բըռնատրին,

Հանդերձ գորօթ քսան հաղարին.

Վորք իմ տասմաբլ ինքեմաբլ կըրկին

Իմովն ընդ իս անդու մըրցին (Ն. Շնորհ.):

Զօղված Ը ձայնավորները ոտանավորի մեջ միշտ պիտի գրել, իսկ սղվածները չգրել,
որպեսզի կարելի լինի կարգալու ժամանակ հեշտությամբ պահել ոտանավորի սիմբոլ:

19. Բաղաձայնների հանդիպումը:— Հորանջի հակառակն է բաղաձայնների հանդիպումը մի բառի վերջում և հաջորդ բառի սկզբում. դրանով երբեմն վերացվում է սահուն կապակցությունը, որ կարևոր է ամեն գրական երկի, ավելի ևս ոտանավորի համար: Լեզուն արդեն ինքն առաջ է բերել բառերի մեջ հնչյունների կապակցության որոշ ներդաշնակություն, թեպետև ոչ միակերպ. կան բառեր ու դարձվածներ, որոնք ավելի փափկահնչյուն են, քան ուրիշները: Բանաստեղծն այս նկատմամբ, հասկանալի է, միայն ընտրություն անող է. նա պետք է իր երկը հորինելիս պատրաստի բառերից, մանավանդ համանիշներից, ընտրի ավելի ներդաշնակները: Բառերի կապակցության մեջ, սակայն, նա ազատ է շարժվում:

Ա) Բանաստեղծը պետք է միշտ նկատի ունենա կից բառերի դարձի կապակցությունն ու հեշտ արտասանելիությունը: Դրա համար երբեմն, իբրև կանոն գնում են, որ բաղաձայնով վերջացած բառին հաջորդի ձայնավորով սկսվող մի բառ, ինչպես և, ընդհակառակն, ձայնավորով վերջացող բառից հետո գա բաղաձայնով սկսվող մի բառ:

Ձայնավորների և բաղաձայնների այս բաղադրանքային կանոնը, որ շատ կարևոր է ոտանավորի սահուն արտասանության համար, վերաբերում է ավելի ոճաբանությանը, քան տաղաչափությանը. բայց դա ռիթմական տեսակետից էլ հիմնավորվում է նրանով, որ այսպիսի բարեխառնությամբ՝ վանկերը մոտավորապես հավասար տեղոլություն են ըստանում, որով և տակտերը մոտավորապես հավասար ամանակ են ունենում: Իսկ, ընդհակառակն, երբ կից բառերի բաղաձայնները, ինչպես մասամբ և ձայնավորները, հանդիպում են իրար, վանկերի միակերպ ամանակը հաճախ փոխվում է, և ռիթմը կամ դանդաղանում է, կամ արագանում: Օրինակ՝ «պարտք անի» և «պարտք կ'անի» կապակցություններից առաջինի մեջ «պարտք» բառն ավելի արագ և կարճ է արտասանվում, քանի որ հաջորդ ձայնավորի պատճառով՝ պարտք բառի վերջի Ք տառն արտասանելիս անցնում է հաջորդ բառի սկիզբը, իբրև՝ «պարտ-քանի»։ Իսկ երկրորդ կապակցության մեջ նույնը կարող չէ առաջ գալ: Այստեղ Ք-ն հնչյունների հանդիպումով պետք է առաջինը՝ Ք հնչյունը, ինչպես ասում են, «կուլ գնա», այսինքն անլսելի դառնա և տեղը բռնի մի դադար (պառազ): Հնչաբանորեն այդ բացատրվում է այսպես. պարտք բառի արտասանության ժամանակ՝ Տ հնչյունն արտաբերելուց հետո՝ բերանի մեջ կազմվում է Ք հնչյունն արտասանելու համար հարկավոր դրույթությունը. բայց քանի որ նույն դրույթունն է հարկավոր նաև հաջորդ, նույն կարգի Կ հնչյունի արտաբերության համար, ուստի այլևս առաջ չի գալիս Ք արտասանելու համար անհրաժեշտ պայթյունը, այլ դրան փոխանակում է արտաշնչության մի դադար, և ապա նոր արտասանվում է Կ հնչյունը իրեն հատուկ պայթյունով. հետևանքն այն է լինում, որ Ք հնչյունն անլսելի է մնում¹⁰: Բայց այսպես արտասանում ենք սովորական և արագ

¹⁰ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931, § 38, «Բառերի արտաբերություն և հեզում»:

տեմպով խոսելիս: Իսկ երբ պարզորոշ կերպով արտասանել ենք ուզում
բառերը, այն ժամանակ Ք-Կ հնչյունները երկուսն էլ լսելի են լինում,
միայն, ինչպես ասում են, ճիշդում կաշում էս, այսինքն՝ Ք հնչյունի պայ-
թյունին հաջորդում է մի դադար, որպեսզի հնարավոր լինի հաջորդ Կ
հնչյունն արտաբերելու համար հարկավոր դրոթյունը կազմել բերանում
և ապա արտասանել: Այս դեպքում էլ պարտք բառն իրեն հաջորդող դա-
դարով՝ արտասանության համար ավելի ժամանակ է պահանջում, ուստի և
իբրև տակտ ավելի երկարում է, քան նույն բառը խոսքի վերջում և ավելի
ևս, քան պարտք-անի կապակցության մեջ:

Բ) Այս միևնույնն առաջանում է ամեն անգամ, երբ իբար հանդի-
պում են նույն կարգի երկու պայթական հնչյուններ՝ Բ, Պ, Փ, — Գ, Կ, Ք, —
Դ, Տ, Թ, — Չ, Մ, Յ, — Ջ, Ճ, Զ. այսինքն՝ երբ Բ, Պ, Փ հնչյուններից մեկը
մյուսին է հանդիպում ր ր, պ պ, ր պ և այլն, կամ Գ, Կ, Ք հնչյուններից
մեկը մյուսին՝ կ կ, կ դ, ք կ, կ ք և այլն, կամ Դ, Տ, Թ հնչյուններից մեկը
մյուսին՝ դ դ, դ տ, տ թ և այլն, կամ Չ, Մ, Յ հնչյուններից մեկը մյուսին՝
ձ ծ, ծ ծ, ծ ց, ց ց և այլն, կամ Ջ, Ճ, Զ հնչյուններից մեկը մյուսին՝ շ շ, շ ճ,
ճ շ և այլն: Եվ որովհետև Չ, Մ, Յ և Ջ, Ճ, Զ հնչյունները կրկնակ կամ կրկ-
նահնչյուն են, կազմված լինելով՝ Չ, Մ, Յ հնչյունները մի Դ կամ Տ և մի Զ
կամ Ս հնչյունից, իսկ Ջ, Ճ, Զ հնչյունները մի Դ կամ Տ հնչյունից և մի
Ժ կամ Շ հնչյունից, ուստի հաճախ դուրսասա՜ չէ այս երեք կարգի՝ Դ, Տ,
Թ—Չ, Մ, Յ—Ջ, Ճ, Զ ինը, մանավանդ վերջին վեց հնչյուններից որևէ
մեկի հանդիպումը մյուսին, հարկավ, ոչ միակերպ չափով: Դրանցից
Ջ, Յ հնչյուններին, օրինակ, համեմատաբար ավելի հեշտ են հաջորդում
Դ, Տ, Թ հնչյունները և ընդհակառակն, ինչպես՝ մտցնել, մատչելի:

Լեզուն արդեն ինքն առաջ է բերել բառերի մեջ այս պայթական
հնչյունների համար որոշ դաշնակ. ոչ միայն նույն վանկի վերջում չեն
կարող ընկնել նույն կարգի երկու պայթական հնչյուն, այլև նույն բառի
մեջ մի վանկի վերջում և հաջորդ վանկի սկզբում չեն կարող իրար մոտ
գալ նույն տեսակի երկու պայթական հնչյուն. օտարազգի անունների մեջ
անգամ այդպիսի երկու հնչյուններից մեկը հայերենում դուրս է ընկած,
օրինակ՝ «ԹաԴԴեոս» անունը դարձել է «ԹաԴեոս», իսկ «ՄասԹեոս»,
«ՓիլիՊոս» ժողովրդի մեջ արդեն արտասանվում են՝ ՄաԹեոս (Մաթոս),
ՓիլիՊոս: Այսպես և գրաբարում, բացի սակավաթիվ միավանկներից,
ապառնի ժամանակի մեջ հաջորդ Յ, Զ հնչյուններից առաջ առաջին Յ
հնչյունը դարձել է Ս՝ գնաՍՅես, գնաՍՋիք, փոխանակ «գնաՅՅես»,
«գնաՍՋիք» ձևերի: Նույնպես և աշխարհաբարում՝ զարմաՅնել, մոտեՅ-
նել, դարձնել, փոխանակ զարմաՅՅնել, մոտեՅՅնել, դարձՅնել ձևերի: Եվ
վերջապես սակավաթիվ բառերի մեջ իրար են հանդիպում ՏԹ, ՏՉ, ՏՃ
հնչյունները, ինչպես՝ պատճառ, մատՉելի, պատճեն, վատՑար բառերը,
որ հաճախ արտասանում են պաճառ, պաճեն. մինչդեռ տարբեր տեսակի
ՊՏ, ՊԿ, ՏԿ, ԿՏ, ՔՅ և այլն պայթական հնչյունների հանդիպումը համե-

մատաբար ավիլի է, թեպետ դարձյալ ընդհանրապես սակավագեղ, օրինակ՝ պատկանել, փափկել, քակտել, աքցան, հագցնել:

Եթե բառերի մեջ պատանաբար իրար մոտ են գալիս տարբեր կարգի պայթական հնչյուններ՝ փ, Պ, Ս, Տ և այլն, մենք հեշտությամբ իրար ետևից արտասանում ենք, օրինակ՝ փափուկ, փափկել, տապակ, տապկել, կապուտ, անկապտելի, սատակ, սատկել: Իսկ երբ նույն կարգի պայթական հնչյուններ են իրար հանդիպում կամ երբ ատամնային Դ, Տ, Թ հնչյուններին հանդիպում է կրկնակ Ձ, Ս, Ց, Ջ, Ծ, Զ հնչյուններից մեկը կամ այս վերջին վեց հնչյուններից մեկը մյուսին, այն ժամանակ, եթե հնչյուններից մեկը դուրս չի ընկնում (ինչպես՝ հարցցնել, դարձցնել, զարմացցնել և այլն, դառնում են՝ հարցընել, դարձնել, զարմացնել), մենք այդպիսի երկու հնչյունի մեջ ավելացնում ենք ն կամ Ը ձայնավորը. օրինակ՝ փոխանակ իջցնել, չիջցնել ձևերի ուժեղ՝ իջեցնել, չիջեցնել. կտուց, կտուտ, պտուկ, խծուծ բառերից կազմված կտցել, կտտել, պտտել, խծծել բայերը սովորաբար արտասանում ենք՝ կտըցել, կտըտել, պտըտել, խծըծել և դրանով հեշտանում է արտասանությունը, մինչդեռ երբ արտասանում ենք կըտ-ցել, կըտ-տել, պըտ-տել, խըծ-ծել, նույնպես՝ մեծցնել, լեծցուն կապ է ընկնում:

Ինչպես մեկ բառի մեջ, նույնն առաջանում է և այն ժամանակ, երբ այդպիսի բաղաձայններն իրար հանդիպում են երկու կից բառերի մեջ. օրինակ՝ Թումանյանի այս տողի մեջ՝ «Ու թնդում էր հեշտ Սիծաղն ինձ Սաղրող», իրար հանդիպում են ՏՍ և ՁՍ հնչյունները: Արտասանության ժամանակ հեշտ և ինձ բառերի վերջի Տ և Ձ հնչյունները խլանում են: Իսկ եթե դանդաղ և պարզորոշ ենք ուզում արտասանել, հեշտ և ինձ բառերից հետո մտնում է դադար, որով երկարում է այդ բառերի ամանակը և խոսքի արտասանությունը կորցնում է իր միակերպ սահունությունը:

Կից բառերի մեջ բաղաձայնների ու ձայնավորների բարեխառնություն, ինչպես և նույն կարգի պայթական բաղաձայնների իրար հանդիպման կանոնը, ուրեմն, լուրջ բարեձայնական արժեք չունի, այլև ութմական տեսակետով կարևոր է, քանի որ դրանով վանկերի ամանակը մոտավորապես հավասար է դառնում. կամ թե բաղաձայնների իրար հանդիպումով երբեմն առաջ են գալիս երկար վանկեր, որ բանաստեղծը կարող է հաջողությամբ կիրառել առանձին տեսակի ոտանավորների մեջ, որոնց մեջ մի վանկը կարող է ամանակով հավասարվել երկու վանկի, իսկ երկու վանկը՝ երեքի:

Սակայն այդ կանոնը, ինչքան էլ պետք է իբրև առաջնորդ աչքի առաջ ունենալ, միշտ էլ անպայման անհրաժեշտ պահանջ չէ, զի նույնիսկ բազմավանկ բառերի մեջ վանկերն այնպես չեն կազմված, որ միշտ մի բաղաձայն և մի ձայնավոր հաջորդեն իրար, ինչպես պատանի բառի մեջ է. այլ հաճախ երկու, երեքման նույնիսկ երեք բաղաձայն հաջորդում են միմյանց, ինչպես զարդարել, զարթնել բառերի մեջ է: Ուստի երկու կից բառերի մեջ ևս կարող են երկու և նույնիսկ երեք բաղաձայն հանդիպել

իրար, միայն թե բաղաձայնների այս հանդիպումն այնպիսի պիտի լինի, որ հատուկ է մեր լեզվի վանկերի կազմության բնավորությանը, այսինքն իրար պիտի հաջորդեն այնքան թվով և այնպիսի բաղաձայններ, որոնց մեջ անցումը մեկից մյուսին լինի հեշտ արտասանելի ու սահուն.

1) Բանաստեղծը պիտի աշխատի, որ հաջորդ բառն անպայման ձայնավորով սկսվի (ձայնավոր է իր որակով նաև Յ կիսաձայնը), երբ նախորդ բառը երեք բաղաձայնով է վերջանում, որպեսզի չորս բաղաձայն իրար մոտ չգան, որ հատուկ չէ մեր վանկերի կազմությանը: Իսկ երբ նախորդ բառը երկու բաղաձայնով է վերջանում, անհրաժեշտ չէ, որ հաջորդ բառը ձայնավորով սկսվի, որովհետև երեք բաղաձայն կարող են նույնիսկ մի բառի մեջ իրար մոտ գալ: Բայց քանի որ երեք բաղաձայնի միմյանց հանդիպումը շատ հաճախված չէ մեր բառերի մեջ, ուստի այս դեպքում էլ ավելի լավ է, որ հաջորդ բառը ձայնավորով սկսվի: Կնշանակե՞նք հիմա բառերի վերջում և սկզբում բաղաձայններ պիտի հանդիպեն իրար, պետք է աշխատել, որ դրանց թիվը երկուսից, ամենաշատը՝ երեքից ավելի չլինի, որպեսզի բառավերջին վանկը չերկարի:

2) Գալով կից բառերի մեջ փրար հանդիպող բաղաձայնների տեսակին, պետք է ասել, որ երբ այդ բաղաձայններից առաջինը կամ երկրորդը հստակաձայն ձայնորդ է, Լ, Բ, Ռ, Ն, Մ հնչյուններից մեկն է կամ տեական Վ հնչյունը, այն ժամանակ առաջ է գալիս միշտ փափուկ և սահուն հաջորդություն, ինչպես՝

Հընչում է՞ր Փըրփրուն Վըտակն արծաթի,

Արևը խաղում Պայծառի Կապույտում (Թուման.):

Համեմատաբար պակաս, բայց դարձյալ բավական սահուն կապակցություն է առաջ գալիս, երբ միմյանց հանդիպող բաղաձայններից առաջինը տեական Դ, Խ, Զ, Ս, Ժ, Ծ, Զ հնչյուններից մեկն է: Ինչպես որ մի բառի կամ մի վանկի մեջ դրանց դյուրությամբ հաջորդում են ուրիշ բաղաձայններ (աՂԲ, եՂԲայր, եՂԿելի, աԽՏ, տաՂՏուկ, եՂԾել, կեՂԾ, եՂՋյուր, աՋԳ, կաՍԿած, աՍՊարեզ, աՋԴ, աՍՏ, հաՇՏ և այլն), նույնպես և երբ դրանց հաջորդում են ուրիշ բառերի սկզբի բաղաձայնները, օրինակ՝ «խաղաՂ Գիշերով», «անուՇ Խոսքերով», «կարոտիՍ Պես սիրտըՍ Մորմոք» (Տերյան), «գընաՍ Դուռ» և այլն: Բայց երբ այդ տեական հընչյունները երկրորդ բառի սկզբում են, դրանցից Զ, Ս, Ժ, Ծ հնչյունները դյուրությամբ չեն միանում նախորդ կրկնակ Զ, Մ, Ց, Զ, Զ հնչյունների հետ և, ինչպես տեսանք, ՄՍ, ՄՁ, ՑՍ, ՑԶ, ՄՇ, ՃԺ, ԶՇ և այլ հանդիպումները չարաձայնություն են առաջ բերում, մինչդեռ հեշտությամբ միանում են մյուս պայթականների հետ, ինչպես՝ ափսոս, ապշել, մաքսավոր, պատշաճ, պատժել, մատղաշ և այլն (տե՛ս § 15. Դ.):

Ինչ վերաբերում է պայթական հնչյունների միմյանց հանդիպումին, արդեն տեսանք, որ տարբեր տեսակի պայթականների հաջորդությունը

համեմատաբար դյուրասահ է, մինչդեռ նույն տեսակի պայթեցականների հանդիպման ժամանակ արտասանությունը դժվարանում է:

Եվ վերջապես՝ տեական հնչյունների միմյանց հաջորդելու վերաբերմամբ պետք է նկատի ունենալ, որ սովորաբար առաջ է դալիս բնածայնություն կամ նմանաձայնություն ասածը (տե՛ս § 93). օրինակ՝ վ տեականի հաջորդությունն առաջ է բերում գվվոց, ինչպես՝ հոՎՎություն, եվ վաղեցին: Զ, Ս, Ժ, Շ տեականների հաջորդությունն առաջ է բերում սուլոց, բզզոց կամ շշուկ, ինչպես՝ ևՍ Սիրուն, կույՍ Սափորով, կարոտիս պեՍ Սիրտըս մորմոք (սուլոց), ինչպեՍ Ժամանակ, շուրջըՍ Շուշաններ (շշուկ): Նույն տեականների հանդիպումը Զ, Մ, Յ, Զ, Ժ, Զ հնչյունների հետ՝ տալիս է փսփսոց, շշոց և այլն. եՍ Ճարպիկ, անվերձ Շուշաններ: Իսկ Ղ, Խ տեականների հանդիպումը միմյանց կամ մի կատկային պայթեցական հնչյունի հետ (Գ, Ք, Կ) առաջ է բերում անախորժ խոց, ինչպես՝ անհապաղ Խնդրել, փառՔ Խորհուրդին (օրինակները բանաստեղծներից են առնված): Բաղաձայնների այսպիսի և նման հանդիպումներից, եթե բանաստեղծը դիտավորյալ կերպով չի ուզում բնածայնություն կամ նմանաձայնություն առաջ բերել, պետք է աշխատել խուսափել, թե չէ մի անհարմար տեղում կարող է առաջ գալ մի անպատշաճ բնածայնություն: Բայց այս վերաբերում է ոճաբանությանը: Իսկ տաղաչափության տեսակետից կարևորն այն է, որ բառերի հաջորդությունը, որքան կարելի է, միակերպ սահուն ու գլուխ լինի, որպեսզի բառավեջի վանկերի տեղությունը չերկարի և վանկերի մոտավորապես հավասար տեղությունը պահվի ռաֆերի ամանակը:

V. ՈՏՔԵՐԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

20. Խոսվածքի տակտեր կամ խոսվածքի ոտքեր:— Արդի երաժշտության մեջ տակտերը միշտ ուժեղ տակտամասով են սկսվում, ուրեմն կան երկու հիմնական տակտեր, որոնք ընկնող են՝ ս և ՝ս սքեմաներով (§ 2): Նույնպիսի ընկնող տակտեր կազմելու ձգտում է կենդանի խոսվածքն իր ռիթմիկ երաժշտականությամբ, իհարկե, ոչ հավասար ամանակով, ինչպես է երաժշտության մեջ: Խոսվածքի այս ձգտումն առաջանում է արտաբերության բնախոսական հատկությունից: Մենք խոսքն արտասանում ենք ոչ թե շնչի մեկ և միակերպ արտամղումով, այլ իրար հաջորդող նորանոր մղումներով, որոնց սկիզբը սովորաբար ավելի ուժեղ է լինում: Ամեն շեշտված վանկի հետ սկսվում է շնչի մի նոր գործող արտամղում, որ հետո թուլանում է հաջորդ անշեշտ վանկերի արտասանության ժամանակ: Արտաբերության այս հատկության հետևանքը լինում է այն, որ մենք խոսում ենք օսվորաբար ոչ թե հատ-հատ բառերով, այլ շնչի միևնույն արտամղումով արտասանված վանկերի խմբերով: Թույլ արտաբերված կամ անշեշտ վանկերը, որովհետև նախորդ շեշտված վանկի հետ շնչի նույն արտամղումով են արտասանվում, ձգտում են մոտենալու

Նախորդ շեշտված վանկին և նրա հետ միասին կազմելու մի ռիթմական ամբողջություն, որ ավելի կամ պակաս չափով տարբերվում է նույնպիսի հարևան խմբերից: Ուրեմն ավելի զորեղ է շեշտված նախորդ վանկը, այն-
ֆան ավելի թեթև է կատարվում հաջորդ անշեշտ վանկերի այս միացումը
նախորդ շեշտված վանկի հետ և այնքան ավելի սերտ է լինում նրանց
ռիթմական ամբողջությունը:

Շեշտով միացած ամեն այսպիսի վանկերը կազմում են խոսվածքի
առանձին տակտերը կամ ոտքերը, որոնք կանոնավոր երաժշտական
տակտերից կամ ոտանավորի ռիթմական ոտքերից նրանով են միայն
տարբերվում, որ հավասար ամանակ շունեն: Այսպիսի մի խոսքը: օրի-
նակ, Տո՛ւր իճճ իմ գի՛րքը, արտասանում ենք շնչի երկու արտամղումով,
և կազմվում են վանկերի երկու անհավասար խումբ՝ Տո՛ւր իճճ իմ / գի՛ր-
քը: Առաջինը կազմված է երեք վանկից, քանի որ իճճ իմ անշեշտ վանկերն
արտաբերությամբ միանում են շեշտված առ՛ւր վանկին, իսկ երկրորդը
կազմված է երկու վանկից. երկուսն էլ լեզվի ռիթմիկ-երաժշտական տե-
սակետով ընկնող տակտեր կամ ընկնող ոտքեր են, այս սքեմայով՝ ՍՍ՝Ս՝,
այսինքն սկսվում են շեշտված վանկով և վերջանում անշեշտով: Այս
խոսքը՝ Ի՛նչ աըխո՛ւր է ա՛յս գիշե՛րը արտաբերում ենք՝ Ի՛նչ աը / խո՛ւր
է / ա՛յս գի / շե՛րը, այսինքն կազմում ենք վանկերի չորս հավասար խում-
բեր, որոնք սկսվում են շեշտված վանկերով. ուստի և ալդ՝ խմբերից յու-
րաքանչյուրը կազմում են ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով մի-մի
ընկնող տակտեր կամ ոտքեր այս սքեմայով՝ Ս՝ / Ս՝ / Ս՝ / Ս՝:

Առնենք մի ուրիշ խոսք. Նա գի՛րքը տալի՛ս է եղբո՛րք: Այս խոսքի
արտաբերությունն սկսում ենք շնչի թույլ արտամղումով, անշեշտ «նա»
վանկով, որին անմիջապես հաջորդում է շեշտված «գի՛րք» վանկի զորեղ
արտամղումը, և ապա՝ շեշտված վանկերի զորեղ արտամղումների թվի
համեմատ՝ կազմում ենք վանկերի երեք ընկնող խմբեր, որոնք սկսվում
են շեշտված վանկերով՝ նա՞ | գի՛րքը տա / լի՛ս է եղ / բո՛րք: Այդ խմբերից
յուրաքանչյուրը կազմում են ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով մի-մի
առանձին տակտեր կամ ոտքեր, իսկ սկզբի անշեշտ «նա» վանկը մնում
է իբրև թերատակտ, հետևյալ սխեմայով՝ Ս՝ / ՍՍ / ՍՍ՝ / Ս՝:

Երբ խոսքն սկսում է մե՛կ անշեշտ վանկով, նրա արտաբերության
համար հարկավոր շնչի թույլ արտամղումն աննկատելի է մնում հաջորդ
շեշտված վանկի առաջ: Բայց որքան թվով շատ են սկզբի անշեշտ վան-
կերը և որքան եռանդուն կերպով է լինում արտաբերությունը, այնքան
ավելի կարիք է զգացվում սկզբում շնչի ուժեղ արտամղումի: Ուստի՝ երբ
խոսքն սկսվում է վերջաշեշտ բազմավանկ բառերով, նրանց սկզբում եր-
բման զգալի է լինում նույնիսկ մի կողմնակի թեթև շեշտ, ինչպես, օրի-
նակ՝ Արտաշե՛սը գի՛րքը տալի՛ս է եղբո՛րք խոսքի սկզբում «ա՛րք» վանկը
կողմնակի թեթև շեշտ է կրում եռանդուն արտաբերության ժամանակ
(§ 5): Այս դեպքում կազմում ենք խոսվածքի հինգ տակտ՝ Ա՛րտա / շե՛սը /
գի՛րքը տա / լի՛ս է եղ / բո՛րք, այս սքեմայով՝ Ս՝ / Ս՝ / ՍՍ՝ / ՍՍ՝ / Ս՝: Թույլ

արտաբերության ժամանակ, սակայն, սկզբի երկու-արտա-վանկերը ան-
շեշտ մնում են իբրև թերատակտ և այն ժամանակ կազմվում են միայն
չորս տակտ, սկզբի թերատակտով՝ Արտա] շե՛սը / գի՛րբը տա / լի՛ս է
եզ / բո՛ւրբ, այս սքեմայով՝ ՍՍ] 'Ս / 'ՍՍ / 'ՍՍ / 'Ս:

21. Բառակազմ ոտքեր և ոտանավորի բարձրացող, բարձրացող-
ընկնող և ընկնող ուղիներն ու ոտքերը:— Խոսվածքի տակտերը կամ խոս-
վածքի ոտքերը (ոչ խոսքը), ինչպես տեսանք, լեզվի ութմիկ-երաժըշ-
տական տեսակետով, սկսվում են արտաբերության զորեղ արտամղումով
և ընկնող են, այսինքն կազմվում են շեշտված և անշեշտ վանկերից: Եթե
ոտանավորի մեջ նկատի առնվեին միայն խոսվածքի տակտերը, այն ժա-
մանակ ոտանավորի ութմական ոտքերն ևս պիտի սկսվեին միշտ ուժեղ,
շեշտված վանկերով, և պիտի ունենայինք միայն երկու տեսակ ընկնող
հիմնական ոտքեր՝ 'Ս և 'ՍՍ սքեմաներով, համապատասխան երաժշտա-
կան հիմնական տակտերին: Բայց իրականության մեջ այդպես չէ. ոտա-
նավորի ոտքերն իրենց բնավորությամբ ոչ միայն ընկնող են, այլև ավե-
լի հաճախ, մասնավորապես հայերեն լեզվի մեջ, բարձրացող են, այսինքն՝
սկսվում են թույլ, անշեշտ վանկերով՝ այս սքեմաներով՝ Ս՝ և ՍՍ՝: Դրա
պատճառը տաղաչափության բանեցրած նյութն է, որ լոկ հնչյուններ չեն,
ինչպես երաժշտության մեջ, և ոչ լոկ վանկերը, այլ միտք արտահայտող,
բովանդակություն ունեցող բառեր և բառակազմ միություններ: Եթե երա-
ժշտությունը կարող է ընկնող և բարձրացող տակտերի տարբերությունն
ամբողջապես մի կողմ դնել և գործնական հիմունքներով իր տակտերը
սքեմայորեն ամբարձնուից ամբարձնում միայն չափել, տաղաչափությունը
չի կարող այդպես վարվել. դա ոչ միայն լեզվի ութմիկ երաժշտականու-
թյունը պիտի նկատի առնի, այլև բառերն ու նրանց արտահայտած միտ-
քը: Իսկ այս նկատմամբ՝ խոսվածքի տակտերին հակադիր երևույթ է
տեղի ունենում խոսելու ժամանակ:

Մինչ լեզվի ութմիկ-երաժշտական պահանջով՝ անշեշտ վանկերն,
ինչպես տեսանք (§ 20), ձգտում են միասնալու նախորդ շեշտված վանկին
և նրա հետ միասին մի ութմական միություն, մի ոտք կազմելու, — մենք,
միտքը հասկանալի դարձնելու համար, խոսելիս բառերը հաճախ մի-
մյանցից բաժանում ենք ավելի կամ պակաս հոսանքովությամբ կամ մի-
ջոցով, երբ ձայնը դադարում է և լոկ շնչի արտամղումն է լինում: Սրինակ՝
«որդու սուսերը» և «որդուս ուսերը» կապակցությունները արտասանու-
թյամբ տարբերվում են միմյանցից. առաջին դեպքում այդ երկու բառի
անջրպետն ընկնում է «որդու» բառից հետո, երկրորդ դեպքում՝ «որդուս»
բառից հետո: Որքան մտքով սերտ կապակցված են իրար հետ երկու բա-
ռեր և որքան արագ և եռանդուն, ուժեղ է արտասանությունը, այնքան
փոքրանում է այս անջրպետը, այնպես որ հաճախ անզգալի է մնում և
նույնիսկ ոչնչանում է: Դրանից է առաջանում խոսքի թյուրիմացությունը.
մեկն ասում է՝ «որդու սուսերը», մյուսը հասկանում է՝ «որդուս ուսերը»,
և այդ թյուրիմացությունը պարզելու համար՝ խոսելիս հաճախ ստիպված

են լինում նույնը կրկնել՝ առանձնապես երկարացնելով երկու բառի մի-
ջոցը՝ ոչ թե «որդու» ուսերը», այլ «որդու» սուսերը»։ Թումանյանի հետե-
յալ երկու տողի¹¹ երկրորդ մասերն արագ արտասանության ժամանակ
նույնանում են.

Մեծ անտառից նա զատված,
Մարդու կացնիցն ազատված...

Այս կապակցությունների իմաստն արտահայտելու համար՝ արտասանե-
լիս բնականորեն մի փոքր հատածով իրարուց անջատում ենք առաջին
տողի մեջ՝ անտառից և նա զատված բառերը, երկրորդի մեջ՝ կացնիցն և
ազատված։

Որքան ծանր ու դանդաղ է արտասանվում մի խոսք, այնքան ավելի
զատվում են միմյանցից բառերը. բայց նույնիսկ սովորական տեմպով
արտասանելիս՝ զգալի է լինում այդ զատումը։ Օրինակ՝ նա գի՛րքը տալի՛ս
է եղբո՛ւրը խոսքի մեջ, ինչքան էլ խոսվածքի ամեն մի տակտ լեզվի ռիթ-
միկ-երաժշտական տեսակետով սկսվում է շեշտված վանկից ու տևում
է մինչև հաջորդ շեշտված վանկը և գի՛րքը տա ու լի՛ս է եղ վանկերը միև-
նույն արտաբերության մղումով արտասանվելով՝ կազմում են մի-մի
խոսվածքի տակտեր կամ ոտքեր, — բայց և այնպես ՔԸ վանկը ՏԱ վան-
կից և ՍԵ վանկը ԵՂ վանկից ավելի հեռու են, քան մյուսներն իրարից։
Ուստի այդ խոսքի մեջ կազմվում են իրարուց անջատվող երեք բառակա
միություններ կամ բառակա ռաֆեր, կազմված երեքական վանկերից՝
նա գի՛րքը / տալի՛ս է / եղբո՛ւրը։ Որովհետև այդ եռավանկ բառական ոտ-
քերի շեշտը միջին վանկերի վրա է, մենք ռիթմն ըմբռնում ենք իբրև
բարձրացող և ընկնող, այս սքեմայով՝ Ս՝ Ս / Ս՝ Ս / Ս՝ Ս։

Նույնպես երբ ասում ենք՝ Ամպի փեշով մեկ հավի անցավ, երևք տե-
ղում այս խոսքի մեջ բառերն անջատում ենք իրարուց՝ ամպի՛ / փեշո՛վ /
մեկ հա՛վի / անցա՛վ, որով խոսքը բաժանվում է չորս բառախմբերի կամ
բառական ոտքերի։ Ինչքան էլ լեզվի ռիթմիկ երաժշտականությունը ձեզ-
տում է այստեղ էլ խոսվածքի ընկնող տակտեր առաջ բերելու, նախորդ
շեշտված վանկերին միացնելով հաջորդ անշեշտ վանկերը, բայց և այն-
պես տարբեր բառերը միացած չենք արտասանում՝ ամ՝ պի՛փե / շո՛վմեկ /
հա՛վքան / ցա՛վ՝ այս սքեմայով Ս՝ Ս / Ս՝ Ս / Ս՝, այլ բառերն իրարուց
անջատելով արտասանում ենք՝ Ամպի՛ / փեշո՛վ / մեկ հա՛վք / անցա՛վ,
այսինքն՝ զգալի են լինում չորս երկավանկ բառական ոտքերը (§ 30. 2)։
Եվ որովհետև շեշտն ամեն երկրորդ վանկերի վրա է, ռիթմն ըմբռնում
ենք իբրև բարձրացող՝ այս սքեմայով՝ Ս՝ Ս՝ Ս՝ Ս՝, նույնպես բարձրացող
է ռիթմը և հետևյալ ոտանավորի մեջ, որի բառական ոտքերը եռավանկ
են այս սքեմայով՝ ՍՍ՝ ՍՍ՝ ՍՍ՝.

¹¹ Բնագրի մեջ կացնից բառի վրա ն հոգ չկա, ավելացնում են, ուրիշ հարմար օրի-
նակ շունենալով ձեռի տակ։

Իմ հոգին / տարագիր / մի թռչուն,
Մըրըրկով / զարնըված / թեաթափ:

Բայց այս կապակցությունը՝ դո՛ւրսը ցո՛ւտ է, մե՛զը՝ թա՛նձրու ունի
ընկնող ռիթմ այս սքեմայով՝ ՚Ս ՚Ս ՚Ս ՚Ս. զի թեպետ դա էլ բաժանվում է
շորս բառական ոտքերի՝ դո՛ւրսը / ցո՛ւտ է / մե՛զը՝ / թա՛նձրու, բայց ամեն
մի բառական ոտքը սկսվում է շեշտված վանկով, որին միանում է իր
հաջորդ անշեշտ վանկը, և բառական ոտքերի ու խոսվածքի տակտերի կամ
ոտքերի մեջ տարբերություն, հակադրություն չկա. այդ երկուսը կատա-
րելապես բունում են իրարու Ուստի և ռիթմն ըմբռնում ենք իբրև ընկնող:

Առնենք հետևյալ խոսքը՝ նա դե՛ս ու դե՛ն է մա՛ն գալի՛ս: Այստեղ
բառերն այնպես սերտ կապակցված են իրար հետ, որ չենք կարող մի-
մյանցից բաժանել, այլ ամբողջը կազմում է մի անանջատ միություն.
«դե՛ս ու դե՛ն» բառերը միասին մի բառի նշանակություն ունին. դրան ան-
բաժանելի կերպով հարում է «է» վանկն իբրև վերջահար բառ, իսկ վեր-
ջինս իմաստով սերտ կապված է «մա՛ն գալիս» բառերի հետ, ինչպես և
«մա՛ն» ու «գալիս» բառերը միմյանց հետ: Այդ խոսքի մեջ, ուրեմն, բացի
«նա» բառից, ոչ մի բառ մյուսից, թեկուզ կարճ միջոցով, զատել չենք
կարող բնական արտասանության ժամանակ, դրա համար և շեշտված
վանկերին հեշտությամբ միանում են հաջորդ անշեշտ վանկերը, և ռիթմն
ըմբռնում ենք դարձյալ իբրև ընկնող, համեմատ՝ խոսվածքի տակտերին,
սկզբից միայն «նա» վանկը մնում է իբրև թերատակտ. յ]՚Ս / ՚Ս / ՚Ս / ՚ճ
/ դե՛ս ու / դե՛ն է / մա՛ն գա / լի՛ս:

Նույնպես այս խոսքի մեջ՝ Ի՛նչ արխա՛ւր է / ա՛յս գիշե՛րը: Թեպետև
կան երկու բառական միություններ, առաջինը՝ Ի՛նչ տխուր է, երկրորդը՝
այս գիշերը, բայց դրանց յուրաքանչյուրի մեջ բառերն այնպես անբա-
ժանելի կերպով սերտ կապված են իրար հետ, որ արտասանության ժա-
մանակ անշեշտ վանկերը դարձյալ միանում են նախորդ շեշտված վան-
կերին, և ամբողջի ռիթմը դարձյալ ըմբռնում ենք իբրև ընկնող, համե-
մատ՝ խոսվածքի տակտերին:

Կնշանակե՛ երբ խոսվածքի տակտերի և խոսվածքի բառական ոտ-
քերի մեջ հակասություն չկա, այդ ժամանակ ոտանավորի ռիթմն ազատ
հետևում է արտաբերության ռիթմիկ երաժշտականությանը, այսինքն հա-
ջորդ անշեշտ վանկերը սերտ կերպով միանում են նախորդ շեշտված
վանկերին և ոտանավորի ռիթմն ու ռիթմական ռոտերն ունին ընկնող
բնավորություն: Իսկ որտեղ խոսվածքի մեջ բառերը կամ բառական միու-
թյուններն իրարուց անջատվում են միջոցով և կազմում են առանձին-
առանձին բառական ոտքեր, միաժամանակ և այդ բառական ռոտերն
սկսվում են անշեշտ վանկերով, այնտեղ մի հակասություն է առաջ գա-
լիս խոսվածքի տակտերի և խոսվածքի բառական ռոտերի միջև, կամ
լեզվի ռիթմիկ երաժշտականության և մտքի միջև: Այս ժամանակ արտա-
բերությունը կամ լեզվի ռիթմիկ երաժշտականությունը ձգտում է հաջորդ

անշեշտ վանկերը միացնել նախորդ շեշտված վանկերին և ընկնող տակ-
տեր կամ ընկնող ոտքեր առաջ բերել, իսկ միտքն այդպիսի վանկերը, որ
տարրեր բառական ոտքերի են պատկանում, բաժանում է միմյանցից:
Եվ որովհետև ոտանավորի, ինչպես և ամեն արտասանած խոսքի մեջ,
վեոական նշանակություն ունի ոչ թե ռիթմիկ երաժշտականությունը, այլ
միտքը, բովանդակությունը, ուստի այդ հակասության մեջ իշխում են բա-
ռական ոտքերը և ոչ թե լեզվի արտաբերության ձգտումն՝ ընկնող ոտքեր
կազմելու: Եվ քանի որ այդ դեպքում բառական ոտքերը, սկսվելով ան-
շեշտ վանկերով, ունին բարձրացող բնավորություն, հետևաբար և դրան-
ցով կազմված ոտանավորի ռիթմն ու ռիթմական ոտքերը բարձրացող են
լինում:

Այսպես ուրեմն, ոտանավորի ռիթմը և ոտանավորի ռիթմական ու-
ժեքը, տաղաչափական տեսակետով, նայելով բառական ոտքերի շեշտա-
դրությունը, կարող են իրենց բնավորությամբ ոչ միայն ընկնող լինել,
այլև բարձրացող: Երբ ռիթմական շեշտը բառական ոտքերի առաջին
վանկի վրա է և բառական ոտքերն իրարուց անջատող միջոցն երկրորդ
կամ երրորդ անշեշտ վանկից հետո է, այդ ժամանակ ոտանավորի ռիթմն
ու ռիթմական ոտքերն ընկնող են՝ Ս կամ ՍՍ սքեմայով: Երբ ռիթմական
շեշտը բառական ոտքերի երկրորդ կամ երրորդ վանկի վրա է և բառա-
կան ոտքերը մեկմեկուց զատող միջոցը շեշտված վանկից հետո է, այդ
ժամանակ ոտանավորի ռիթմն ու ռիթմական ոտքերը բարձրացող են՝ Ս՝
կամ ՍՍ՝ սքեմայով: Իսկ երբ եռավանկ բառական ոտքերի ռիթմական շեշ-
տը միջին վանկի վրա է և բառական ոտքերի անջրպետն ընկնում է երրորդ
անշեշտ վանկից հետո, այդ ժամանակ ոտանավորի ռիթմն ու ռիթմական
ոտքերը բարձրացող-ընկնող են՝ Ս՝Ս սքեմայով (§ 23):

Բառական ոտքերը, ինչպես վերևի օրինակներից կարելի է տեսնել,
կարող են կազմված լինել և մեկ բառից, և երկու, նույնիսկ երեք բառից:
Բավական է, որ երկու-երեք բառը մի ընդհանուր շեշտով և մտքով իրար
հետ սերտ կապված լինեն, այն ժամանակ նրանք կազմում են մի անբա-
ժանելի միություն: Այսպես վերևի օրինակների մեջ՝ «Ամպի / փեշտով / մեկ
հա՛վք / անցավ» խոսքի շորս բառական ոտքերից երրորդը՝ մեկ հա՛վք,
կազմված է երկու բառից, որոնք իրար հետ սերտ միացած են ոչ միայն
մտքով, այլև շեշտով, իսկ «նա գի՛րքք / տալի՛ս է / եղբորը» խոսքի մեջ
առաջին բառական ոտքը կազմված է երկու բառից՝ նա գի՛րքք, որոնք
միացած են մի ընդհանուր շեշտով. իսկ երկրորդ ոտքի մեջ՝ տալի՛ս է եր-
կու բառը միացած են ոչ միայն շեշտով, այլև մտքով:

Այսպես ուրեմն՝ ամեն անգամ, երբ երկու-երեք բառ մտքով կամ
մեկ ընդհանուր շեշտով այնքան սերտ կապվում են միմյանց հետ, որ
նրանց միջի անջրպետը չափազանց փոքրանում է և նույնիսկ ոչնչանում
է, դրանք միասին կազմում են մի բառական ոտք (§ 30. 2): Բայց այս
դեպքում պետք է տարբերել պարզ և բարդ բառական ոտքերը: Երբ մշտ-
քով սերտ միացած այդպիսի բառերը մեկ ընդհանուր շեշտ ունին, կազ-

մում են մի պարզ բառական ուժ, ինչպես՝ ցոլց տալ, մա՛ն գալ, գընո՛ւմ եմ, ասո՛ւմ է, գալի՛ս է. իսկ երբ երկու շեշտ ունին, կազմում են մի բարդ բառական ուժ, ինչպես, մա՛ն ածե՛լ, շե՛մ ասի՛լ, պառկա՛ծ էր նա՛, ե՛ս ասո՞ւմ եմ, ա՛հ ու սարսափ. բա՛ն ու գո՛րծ, ո՛չ միա՛յն, ինչպե՛ս վտա՛կ և ալլե՛: Այս երկու շեշտերից մեկը, ինչպես շեշտի ուսումնասիրության մեջ տեսանք (§ § 5—7), սովորաբար ավելի զորեղ է, քերականական կամ խոսքի շեշտ է, որով նույնպես երկու բառը մի զորեղ շեշտով միանալով կազմում են մի բարդ բառական միություն (տե՛ս § 38. 2—6):

Ուղեքերի տեսականների հորջորջումներն առնված են հին չափական ոտանավորից, միայն հսկերի ռիթմորեն շեշտված երկար վանկի տեղ, որի նշանն է սքեմայի մեջ գիծը (—), նոր լեզուների շեշտական ոտանավորի մեջ բռնում է շեշտված վանկը, որի նշանն է սքեմայի մեջ շեշտը (˘): Հին հորջորջումներից հայերենում հարմար են հետևյալները հայերեն հին կոչումների հետ: Սքեմայի մեջ փոխանակ գծի (—) դրված է շեշտը (˘), իսկ անշեշտ վանկերի համար, սուղ (կարճ) նշանը (υ):

Երկավանկ ուժեր

1. Մեծասար (տրոքեոս կամ քրեոս) ˘Ս հա՛յրը.
2. Մեծավերջ (յամբ) Ս՝ օրե՛նք.

Եռավանկ ուժեր

3. Ստեղն (դակտիլ) ˘ՍՍ մա՛նավանդ.
4. Վերջատանջ (անապեստ) ՍՍ՝ զորավա՛ր.
5. Քողաղոտ (ամֆիբրաքոս) Ս՝Ս քաղա՛քը.
6. Քողաբորբ (կրետիկոս կամ ամֆիմակրոս) ˘Ս՝ ո՛չ մի մա՛րդ.

Քառավանկ ուժեր

7. Երկմեծասար (դիտրոքեոս) ˘Ս ˘Ս ո՛ր տընե՛րը.
8. Երկմեծավերջ (դիյամբ) Ս՝ Ս՝ թափո՛ւմ է նա՛.
9. Քորեյամբ (մեծասար + մեծավերջ) ˘ՍՍ՝ ո՛չ մի անգա՛մ.
10. Առաջին պեոն ˘ՍՍՍ Տի՛գրանուհի, նա՛մանավանդ.
11. Երկրորդ պեոն Ս՝ՍՍ և մա՛նավանդ.
12. Երրորդ պեոն (քառավանկ հարաշեշտ) ՍՍ՝Ս փողոցնե՛րը.
13. Չորրորդ պեոն (քառավանկ վերջաշեշտ) ՍՍՍ՝ ամենագե՛ղ.

Երկավանկ և եռավանկ ոտքերը, բացի եռավանկ քողաբորբից, կազմում են ոտանավորի պարզ ուժերը. իսկ քառավանկ ոտքերը, ինչպես և եռավանկ քողաբորբը, որոնք ունին երկու շեշտ, բարդ ուժեր են կամ անդամներ (§ 30, 31):

22. Հայերենին հատուկ բառական ոտքերը:— Թե ո՛ր բառական ոտքերը և ինչպիսի համեմատություն հատուկ են հայոց գրական լեզվին,

այդ մասին ոչ մի հետազոտություն չի եղած մինչև այժմ. միայն ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ մեր գրական լեզվի մեջ, քանի որ շեշտն առհասարակ վերջին վանկերի վրա է և բառերը մեծ մասամբ 2—4 վանկանի են, ամենից հաճախ կրկնվում են յամբ, անապեստ և չորրորդ պետն: Տե՛ս § 5 «Բառի շեշտ»: Բայց այսպես է, երբ նկատի են առնվում միայն առանձին բառերը կամ մեկ բառից կազմված ոտքերը, և ոչ ընդհանրապես բառական ոտքերը:

Բառերի նկատմամբ՝ մեր գրական լեզուն իսկապես շատ աղքատ է քորեյական ոտքերով (Մ) և մի քանի ոտքեր, ինչպես են՝ դակտիլ (ՄՍ), քողաղոտ (ՄՄ) և քառավանկ ոտքերը, բացի 4-րդ պետնից, գրեթե չունին: Բայց երբ նկատի են առնվում թե՛ առանձին բառերը և թե՛ բառախմբերը, այն ժամանակ տեսնում ենք, որ մեր լեզուն այդպիսի բառակալն ռաֆեռով այնքան էլ շատ աղքատ չէ: Ոտքերի տեսակը որոշելու ժամանակ, ուրեմն, չպիտի մոռանալ, որ առանձին բառերի ոտքերը խոսքի մեջ իրար մոտ գալով՝ հաճախ նոր տեսակի բառական ոտքեր են առաջ բերում. օրինակ՝ մեճա՛կ (ՄՄ) բառն առանձին առած՝ յամբ է. մեճա՛կ եմ (ՄՄ) կապակցությունը, սակայն, կազմում է քողաղոտ. իսկ մեճա՛կ եմ ե՛ս կապակցությունը դիյամբ է. ե՛ս մեճա՛կ եմ կապակցությունը դիտրոքենոս է, ե՛ս մեճա՛կ քողարորբ է:

1. Քորեյական (մեծասար, տոմբե) ռաֆեռ (Մ) կազմում են մեր լեզվի մեջ սահմանափակ թվով երկավանկ հարաշեշտ բառերը՝ քա՛ղցըր, ա՛ստըղ, սա՛ռըն, գրե՛թե և այլն, երկավանկ կոչականները՝ հա՛յրիկ, ո՛րդի. միավանկ բառերը մի հոգով՝ տո՛ւնըս, տո՛ւնըդ, տո՛ւնը. երկավանկ հարադրյալ բայերը՝ թա՛փ տալ, մա՛ն գալ, միաժվանկ բառերը մի վերջահարով՝ պա՛հ մի, լա՛վ է. և վերջապես՝ ամեն երկու միավանկ բառի կապակցությունն իբրև մի բառական ոտք, երբ նրանցից առաջինն ունի զորեղ շեշտ, ինչպես՝ մի՛ տուն, լա՛վ օր, մե՛ծ ծով: Որովհետև մեր լեզվի մեջ սակավաթիվ են հարաշեշտ երկավանկ բառերը և միավանկների կապակցությունն էլ առաջին բառի շեշտով՝ համեմատաբար սահմանափակ է, ուստի քորե կամ տրոքենոս (մեծասար) ոտքերով, կարելի է ասել, աղքատ է մեր լեզուն: Այդ է պատճառը, որ մեր բանաստեղծները քորեյական ոտքերով ոտանավոր չեն հորինում: Բայց երբ մեծասար ոտքերի հետ առնում ենք նաև երկմեծասար (դիտրոքենոս) քառավանկ ոտքերը, որոնք երկու պարզ քորեյական ոտքի են հավասար՝ ե՛ս մեճա՛կ եմ, նա՛ դալի՛ս է, ի՛մ գրքե՛րը, — այն ժամանակ այդ տեսակի ոտքերի թիվը բավական մեծանում է:

2. Յամբական (մեծավերջ) ռաֆեռով (ՄՄ) շատ հարուստ է մեր լեզուն. հազարավոր երկավանկ բառեր շեշտ ունին երկբորդ վանկի վրա, ինչպես՝ քաղա՛ք, օրե՛ր, հացի՛, հացի՛ց, հացո՛վ, եկա՛, եկա՛ր, եկա՛վ և այլն, այլ և երկու միավանկ բառի կապակցությունն իբրև մի բառական ոտք, երբ շեշտը երկրորդ բառի վրա է՝ մի տո՛ւն, մի մա՛րդ:

3. Դակտիլական (ստեղն) ռոտերով (ՄՍ) բոլորովին աղքատ է մեր լեզուն. մի քանի հռավանկ բառեր միայն ունենք, որոնց շեշտն առաջին վանկի վրա է՝ մա՛նավանդ, նո՛ւյնպիսի, ա՛յսպիսի, ա՛յնպիսի, վե՛ցերորդ, տա՛սներորդ և այլն, որոնք սովորաբար շեշտվում են նաև՝ այսպիսի՛, այնպիսի՛, վեցերորդ՛, յոթներորդ՛ Այսպես և հռավանկ կոչականները՝ Կա՛րապետ, բա՛րեկամ։ Երկու բառի միացումով ստեղն բառական ոտքեր չեն կազմվում, բացի այսպիսիներից՝ ա՛յն տունը, ո՛ր մարդը (տեսնել «Շեշտի կորուստ»-ի մեջ, § 8)։

4. Անապեստյան ռոտերով (ՍՄ) շատ հարուստ է մեր լեզուն և, կարելի է ասել, նույնքան ավելի հարուստ, որքան յամբական ոտքերով. հազարավոր հռավանկ բառեր շեշտ ունին երրորդ վանկի վրա, ինչպես՝ փառավո՛ր, քաղաքե՛նք, քաղաքի՛, քաղաքի՛ց, զարմացա՛, զարմացա՛ր. այլև մի երկավանկ ու մի միավանկ բառերի կապակցությունն իբրև մի բառական ոտք, միավանկ բառի զորեղ շեշտով, օրինակ՝ ինչպե՛ս գե՛տ, փայլա՛ն գե՛նք. նաև մի միավանկ ու երկավանկ բառերի կապակցությունն իբրև մի բառական ոտք, երբ միավանկ բառից առաջ կա մի շեշտված վանկ, ինչպես՝ (գնա՛ց) ու տեսնի՛, (մեծ ծո՛վ) է՛ր պատե՛լ (տեսնել «Շեշտի կորստի և փոփոխության» մեջ, § 8)։

5. Փոզադոտ (ամֆիբրաֆոս) ռոտեր (ՄՄ) կազմում են մի քանի հաշվառելի հռավանկ բառեր, ինչպես՝ վեհա՛նձըն, դիցա՛զըն. երկավանկ բառերը մի հոդով կամ մի միավանկ վերջահարով, ինչպես՝ քաղա՛քը, գըրքե՛րըս, գալի՛ս է, տեսնո՛ւմ եմ, տըղա՛ն էլ, ընկե՛րն իսկ, ծխի՛ պես. բացի այդ՝ մի միավանկ բառի ու մի քորեյական ոտքի կապակցությունն իբրև մի բառական ոտք, օրինակ՝ մի ա՛տորդ, նա չի՛ գալ, ես լա՛մ եմ, մի մեծ տուն, ես ցո՛ւյց տամ, շատ քա՛ղցըր, այս գի՛րքը. այլև մի երկավանկ ու մի միավանկ բառերի կապակցությունն իբրև մի բառական ոտք, երբ երկավանկ բառն ունի զորեղ շեշտ, ինչպես՝ պայծա՛ռ օր, բարի՛ մարդ։

6. Փոզաբորբ (կրետիկոս, ամֆիմաեիոս) ռոտեր (ՄՄ) մեկ բառով չունինք, դի մեր լեզվի մեջ ոչ մի հռավանկ բառ չկա, որ երկու շեշտ ունենա, բայց կան բազմաթիվ այդպիսի բառական ոտքեր. այսպես են՝ միավանկ բառերի կապակցություններն «ՈՒ» շաղկապով իբրև մի բառ, ինչպես՝ տո՛ւն ու տե՛ղ, դե՛ս ու դե՛ն, սա՛ր ու ձո՛ր. շատ հաճադրյալ բայեր՝ լա՛ց լինե՛լ, մա՛ն բերե՛լ, բա՛ց անե՛լ, դո՛ւրս տանե՛լ և այլն. բացասական և արգելական ձևերը՝ չե՛մ կարո՛ղ, չե՛մ ասո՞ւմ, չե՛ս ասո՞ւմ, չի՛ ասո՞ւմ, չե՛մ բերե՛լ և այլն. մի՛ կարդա՛ք, մի՛ գուցե՛, ո՛չ միայն, ո՛չ երբե՛ք, ո՛չ մի տե՛ղ, ո՛չ մի մա՛րդ և այլն. նույնպես մի միավանկ և մի երկավանկ բառերի սերտ կապակցություններն իմաստով, ինչպես՝ ճա՛ր չըկա՛, բա՛ն չունի՛ս, շո՛ւտ արա՛, տո՛ն արի՛, վա՛ռ արե՛, մո՛լթ գիշե՛ր, գո՛ւտը բա՛ց, տա՛նը չէ՛, և շատ այսպիսի նմանները, որ միշտ կազմվում են խոսքի մեջ։

7. Դիտրոնեսու (երկմեծասար) ռաֆեր (ՄՄՍ) կազմվում են միայն մտքով սերտ կապված երկու երեք բառից. այսպես՝ երկու մեծասար բառեր կամ ոտքեր՝ բարձրը տո՛ւնը, քա՛ղցըր մե՛զըր, բարձրը ձա՛յն տալ, դո՛ւսըր ցո՛ւրտ է, մե՛ծ ու փո՛քըր. մի քողաբորո ոտք հոգով կամ վերջահարով, օրինակ՝ սա՛ր ու ձո՛րը, տո՛ւն ու տե՛ղը, ո՛ւշք ու մի՛տքըս, վա՛ռ արե՛ է, մո՛ւթ գիշե՛ր է, տա՛նը չէ՛ նա, ճա՛ր շունի՛մ ես, շո՛ւտ կըգա՛ նա. մի քողաղոտ ոտք սկզբից մի միավանկ բառով՝ ե՛ս տեսնո՛ւմ եմ, դո՛ւ տեսնո՛ւմ ես, մե՛ր տընե՛րը, բա՛ց դըռնե՛րը, ի՛նչ տըխո՛ւր է, խե՛ղճ պանդո՛ւխտ եմ, շա՛տ վեհա՛նձըն, ա՛յն եղնի՛կն էլ, մի՛շտ ծեծո՛ւմ է, ի՛նձ դյու՛թո՛ւմ էր, ա՛յս քաղա՛քը:

8. Դիյամբ (երկմեծավերջ) ռաֆեր (ՄՄՄ) կազմվում են մտքով սերտ կապակցված երկու յամբից, օրինակ՝ ինչպե՛ս վըտա՛կ, իմա՛ց անե՛լ, անա՛մպ երկի՛նք. մի քողաղոտ ոտքի և մի միավանկի կապակցությու՛նից՝ վեհա՛նձըն մա՛րդ, դալի՛ս է նա՛, տեսնո՛ւմ եմ ե՛ս, ես ցո՛ւյց տամ քե՛զ. մի քողաբորո ոտքից սկզբից մի միավանկ բառով՝ մի քա՛ղցըր քո՛ւն. ես չե՛մ կարո՞ղ, դու չե՛ս գընո՛ւմ, նա չի՛ բերի՛լ, էլ մի՛ կարդա՛ք, նա տա՛նը չէ՛ և այլն: Մեր լեզուն շատ հարուստ է այսպիսի բարդ բառական ոտքերով, և միշտ կարելի է դիյամբեր կազմել խոսքի մեջ:

9. Քոռեյամբ (մեծասար-մեծավերջ) ռաֆեր (ՄՄՄ) կազմվում են քողաբորո ոտքերի պես, միայն կապակցության մեջ մտնող երկրորդ բառը մի վանկով ավելի է, օրինակ՝ ծա՛ռ ու ծաղի՛կ, քա՛ր ու քարա՛փ, սա՛ր ու ձորո՛վ, սա՛ր ու ձորի՛ց, լա՛ց լինելո՛վ, բա՛ց անելո՛ւ, չե՛մ զարմանո՛ւմ, չի՛ մոտենո՛ւմ, չե՛մ ասելո՛ւ, մի՛ հեռանա՛ք, ո՛չ մի անդա՛մ, ո՛չ մի ծաղի՛կ և այլն. մո՛ւթ գիշերնե՛ր, տո՛ւն կըրերե՛, շա՛տ է հոգնե՛լ, դո՛ւր բացե՛ք. մի միավանկ և մի եռավանկ բառերից՝ մե՛ր պատանի՛ն, բա՛ն չըխոսե՛ց, և շատ նման կապակցություններ, որ միշտ կազմվում են խոսքի մեջ:

10. Առաջին պեռն (ՄՄՍՍ) գրեթե շունի մեր լեզուն, բացի սկզբից շեշտված քառավանկ անունները, երբ կոչական են, ինչպես՝ Տի՛գրանունի:

11. Երկրորդ պեռն (ՄՄՍՍ) շունի մեր լեզուն, բացի մի երկու դակտիլական ոտքերից՝ սկզբի մի միավանկի հետ, ինչպես՝ և մա՛նավանդ, և ա՛յսպիսի, այն վե՛ցերորդ, դու մի՛ գընա, ես չե՛մ գընա:

12. Երրորդ պեռն (ՄՄՄՍ) կազմվում է քողաղոտի պես, եռավանկ բառերը մի հոգով կամ վերջահարով, օրինակ՝ քաղաքնե՛րը, ծաղիկնե՛րըս, դըռնե՛րիցը, զարմանո՛ւմ եմ, զարմանո՛ւմ է, ընկերնե՛րն իսկ, արե՛ի՛ պես. մի երկավանկ բառի և մի մեծասար ոտքի սերտ կապակցությունը՝ վերջինիս զորեղ շեշտով, օրինակ՝ երեք ա՛ստըղ, փայլուն զե՛նքը, նըրանք չե՛ն գալ, նըրանք լա՛վ են, տղան ցո՛ւյց տա. աբե՛ մի եռավանկ և մի միավանկ բառերի կապակցություն, երբ զորեղ շեշտ ունի եռավանկ բառը, օրինակ՝ լուսավո՛ր տուն, խանդավա՛ռ միտք և այլն:

13. Զորքորդ պեռն (ՍՍՍ՝) — բոլոր վերջաշեշտ քառավանկ բառերը և եռավանկ բառերի կապակցությունները ետևից մի միավանկի հետ, որ ունի քերականական կամ խոսքի շեշտ, օրինակ՝ ամենազեղ, հավատարի՛մ, հայրենի տո՛ւն, խանդավառ մի՛տք։ Այսպիսի ոտքերի թիվն էլ բավական մեծ է մեր լեզվի մեջ։

Վերևում բացատրածից տեսնում ենք, որ մեր գրական լեզուն հարուստ է շեշտով վերջացած բառական ոտքերով, որոնք են՝ յամբ (մեծավերջ Ս՝), անապեստ (վերջատանջ ՍՍ՝), քոդաբորբ (՝Ս՝), դիյամբ (երկմեծավերջ Մ՝Ս՝), քորեյամբ (՝Ս Ս՝) և չորրորդ պեռն (Ս Ս Ս՝)։ Համեմատաբար պակաս են անշեշտ վանկերով վերջացած բառական ոտքերը՝ քորե (մեծասար, Ս՝), քողաղոտ (ամֆիրբաքոս, ՄՍ), երկմեծասար (դիտրոքեսոս, ՝Ս՝Ս) և երրորդ պեռն (Ս ՍՍ)։ Իսկ դակտիլ (ստեղն, ՝Ս Ս), առաջին և երկրորդ պեռն (՝Ս Ս Ս և Ս՝ Ս Ս) չունի մեր լեզուն։ Այս բոլոր ոտքերի հաճախության հարաբերությունը մոտավոր ճշտությամբ որոշելու համար պետք է, անշուշտ, առանձին հետազոտություն անել, որի համար պետք չէ առնել միայն ոտանավորներ, որոնք արդեն որոշ արվեստով հորինված լինելով՝ բառերի ու շեշտերի առանձին ընտրություն ունին իրենց մեջ, ալլա վելի ևս բանաստեղծական արձակ գրվածքներ։

Վերևում գրվածով, անշուշտ, չեն սպառվում տեսակները մեր բառերի կապակցությունների իբրև մի-մի բառական ոտք. ամեն բանաստեղծ ինքն արդեն կարող է ուրիշ նորանոր կապակցություններ ևս կազմել։ Բացի այդ՝ վերևում առնված են միայն մինչև քառավանկ ոտքերը. բայց ունենք նաև հինգ ու վեց և մինչև անգամ յոթը վանկանի բառեր ու բառական ոտքեր։ Այսպիսի բառական ոտքերն ու մեծ բառերը մեր ոտանավորի մեջ առնվում են իբրև բարդ ոտքեր. այսպես, հինգ վանկանի բառական ոտքերից չե՛մ զաբմանե՛մ ես կապակցությունը դակտիլ ու քորեյ է. ես չե՛մ զաբմանե՛մ կապակցությունն յամբ ու անապեստ է. զաբմանե՛մ է նա կապակցությունն անապեստ ու յամբ է։ Այսպիսի բառական ոտքերը միշտ բարդ են, և նայելով նրանց շեշտերի դրությունը կամ կողմնակի շեշտերին, եթե ունին այդպիսիները, այլև ընդհանուր ռիթմի տեսակին, ոտանավորի մեջ ազատ կերպով վերածվում են այս կամ այն պարզ ոտքերին (տե՛ս § 25, «Անշեշտ վանկն ամբարձման մեջ»)։

VI. ՇԵՇՏԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ ՊԱՐԶ ՈՏՔԵՐՈՎ

28. Պարզոտնյա ոտանավորների տեսակները։— Ինչպես երաժրշտության մեջ միանման պարզ տակտերը միակերպ կրկնվելով հաջորդում են միմյանց, նույնպես և պարզոտնյա ոտանավորի ամենաստվորական տեսակը կազմվում է միանման պարզ ոտքերի կանոնավոր և անթերի հաջորդությամբ, որի մեջ ետևե ետև կրկնվում են կամ լուկ յամբեր, յամբական բառական ոտքեր, և կազմում են յամբական ոտանավոր յամբական

բարձրացող ռիթմով, կամ լոկ քորեյներ, քորեյական բառական ոտքեր և կազմում են քորեյական ոտանավոր քորեյական ընկնող ռիթմով, կամ լոկ անապեստներ, անապեստյան բառական ոտքեր — անապեստյան ոտանավոր իրեն հատուկ բարձրացող ռիթմով, կամ լոկ դակտիլներ — դակտիլական ոտանավոր իրեն հատուկ ընկնող ռիթմով և կամ լոկ քողաղոտ ոտքեր, որոնք էլ կազմում են քողաղոտ ոտանավոր իր բարձրացող-ընկնող ռիթմով: Ամեն լեզու, հարկավ, միատեսակ ընդունակ չէ այս հինգ տեսակի պարզոտնյա ոտանավորներն էլ հաջողությամբ առաջ բերելու: Հայոց գրական լեզվի մեջ ամենից հեշտ հորինվում են անապեստյան և յամբական ոտանավորները, իսկ քորեյական ու դակտիլական ոտանավորներ չունինք. եղել են միայն փորձեր այդպես հորինելու (տե՛ս § 74): Այս հինգ տեսակի պարզոտնյա ոտանավորները երաժշտական ռիթմի տեսակետով ամենից կատարյալն են. դրանց ռիթմական շեշտերը որոշ կանոնավորությամբ հաջորդում են միմյանց ամեն մեկ անշեշտ, կամ թե ամեն երկու անշեշտ վանկից հետո, և կազմում են երկավանկ կամ եռավանկ ոտքեր: Ուստի դրանց ռիթմական ոտքերը համապատասխան են՝ երկավանկ ոտքերը՝ երաժշտության երկամասնյա տակտերին, իսկ եռավանկները՝ եռամասնյա տակտերին. միայն յամբական, անապեստյան և քողաղոտ ոտանավորի մեջ սկզբի մեկ կամ երկու անշեշտ վանկն առնվում են իբրեւ թերատակո (§ 3), այսպես՝

Քորեյ.

Դո՛ւրսը / ցո՛ւրտ է, / մե՛զը / թա՛նձըր...
Ո՛ւվ է / հա՛յը / մի՞թե / նա՛ է, / ո՛ր խո / սո՛ւմ է /
հա՛յ լեզ / վո՛ւվ:
՛ս / ՛ս / ՛ս / ՛ս

Յամբ.

Ահա՛ / ժագե՛ց / կարմի՛ր / արե՛:
Թերատակտով. Ա / հա՛ ժա / գե՛ց կար / մի՛ր ա / րե՛:
ս՛ս / ՛ս / ՛ս / ՛

Անապեստ.

Իմ հոգի՛ն / տարագի՛ր / մի թըռչո՛ւն:

Թերատակտով.

Իմ հո / գի՛ն տարա / գի՛ր մի թըռ / չո՛ւն:
սս / ՛սս / ՛սս / ՛

Քողաղոտ.

Այս կյա՛նքըս / ունա՛յն է, / ժառա՛նգ ենք / մահու:

Թերատակտով.

Այս / կյա՛նքըս ու / նա՛յն է, ժա / ռա՛նգ ենք մա / հո՛ւ:
ս՛սս / ՛սս / ՛սս / ՛

Ինչպես կարելի է տեսնել այս օրինակներից, ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով, թերատակտերը մի կողմ թողած, միմյանց հետ նույնանում 'ն, մի կողմից՝ քորեյական և յամբական ոտանավորները, մյուս կողմից՝ անապեստյան և քողաղոտ ոտանավորները (ինչպես և դակտիլականը, յոր մենք չունինք): Դրանց ռիթմական ոտքերը միշտ կարելի է, ինչպես երաժշտության մեջ, սփեմալորեն մի ամբարձումից, այսինքն՝ մի շեշտից մինչև մյուսը չափել: Եվ եթե մենք տաղաչափական տեսակետով տարբերում ենք երկավանկ քորեյական ոտանավորը երկավանկ յամբական

ոտանավորից և եռամսհանկ անապետոյան ոտանավորը եռամսհանկ քողաղոտ ոտանավորից և զգում ենք դրանցից յուրաքանչյուրին հատուկ ռիթմի առանձին բնավորութիւնը,— այդ տարբերութիւնը հիմնվում է ոչ թե լեզուի ռիթմիկ-երաժշտականութիւն, խոսվածքի տակտերի վրա, այլ այդ ոտանավորների տարբեր տեսակի բառական ռաբբի, ուրեմն և ոտքերը միմյանցից անջատող միջոցի վրա. այն է՝ մեկի մեջ երկամսհանկ մեծասարքորեյական (ընկնող) բառական ոտքեր են, իսկ մյուսի մեջ՝ մեծավերջյամբական (բարձրացող) բառական ոտքեր. ապա դարձյալ՝ մեկի մեջ եռամսհանկ վերջատանջ անապետոյան (բարձրացող) բառական ոտքեր են, իսկ մյուսի մեջ՝ քողաղոտ (ամֆիբրաքյան, բարձրացող-ընկնող) բառական ոտքեր: Համապատասխան կերպով նաև ռիթմական ոտքերը, ինչպես տեսնել ենք (§ 21), լինում են՝ բարձրացող յամբական ու անապետոյան, ընկնող քորեյական ու դակտիլական ու բարձրացող-ընկնող քողաղոտ:

24. Նույն ոտքերի կրկնութեան միակերպութիւնը:— Պարզոտնյա ոտանավորները, ինչքան էլ իրենց կանոնավոր և անթերի տակտերով երաժշտական են, բայց և այնպես հոգնեցնող և ձանձրալի են իրենց միանման տակտերի համաշափ կրկնութեամբ, քանի որ բառական ոտքերն ու ոտանավորի ռիթմական ոտքերն իրար հետ են ընկնում, այսինքն՝ ամեն ռիթմական ոտքի հետ միաժամանակ վերջանում է և բառական ոտքը: Բառական ոտքերն, ինչպես տեսանք (§ 21), միմյանցից բաժանվում են մի միջոցով, ուստի, երբ բառական ոտքերն ու ռիթմական ոտքերն իրար բռնում են, նույն անշատոմն առաջ է գալիս և ամեն ռիթմական ոտքերի մեջ. որով և միանման ռիթմական ոտքերի հաջորդութեան միակերպութիւնն ավելի ևս զգալի է լինում:

Հայերենում առանձնապես մեծ է այս միակերպութիւնը, նախ՝ այն պատճառով, որ մեր շեշտադրութեան հատկութեամբ՝ այսպիսի պարզոտնյա յամբական ոտանավորի ոտքերը կազմվում են մեծ մասամբ երկամսհանկ բառերից կամ երկու միամսհանկ կապակցութիւնից իբրև մի բառական ոտք, իսկ անապետոյան ոտանավորինը՝ եռամսհանկ բառերից, կամ մի երկամսհանկի ու մի միամսհանկի կապակցութիւնից. ապա՝ այն պատճառով, որ մեր բանաստեղծները, ինչպես հետո կտեսնենք (§ 34), բառական ոտքերն ու ռիթմական ոտքերը սխալ հասկացողութեամբ նույնացնելով՝ ուշագործիւն չեն դարձնում ռիթմական շեշտերին: Այս երկու հանգամանքի հետեանքն այն է լինում, որ նույնիսկ այն պարզոտնյա տողերը, որ մեկ-մեկ պատահում են մեր յամբական ոտանավորների մեջ, կազմված լինելով գրեթե միայն երկամսհանկ բառերից, չափազանց միօրինակ են հնչում, թեպետև ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով դրանք կատարելապես անթերի են, այսինքն շեշտված են ամեն երկրորդ վանկերը, ինչպես, օրինակ՝

Գիշե՛ր / ցերե՛կ / թերթո՛ւմ / գըրքե՛ր,
Շինո՛ւմ / փե՛ր / դատա՛րկ / երգե՛ր,

Միշտ քո՝ քամո՛վ / Լի՛ / թըռչո՛ւմ
Ու մի՛շտ / բախտի՛ց / հեռո՛ւ / փախչո՛ւմ: (Թում.)

Պետք է երեակայել, թե որքան տաղտկալի կլինի ընթերցումը մի քերթվածի, որ կազմված լինի ամբողջապես այսպիսի անթերի յամբական ոտքերից, ինչպես էլ այդ ոտքերից մի քանիսը՝ իբրև բառական ոտքեր՝ դիյամբեր կազմեն, ինչպես են վերևում «գիշեր-ցերեկ», «շինում էի», որով մասամբ փարատվում է միակերպությունը, և կամ նույնիսկ մի ոտքի մեջ «քո՝ քամո՛վ» ռիթմական ոտքն ու բառական ոտքը չբռնեն իրար, որով դարձյալ բազմազանություն է մտնում ոտանավորի մեջ: Այն պարագան միայն, որ այսպիսի անթերի շեշտերով ռիթմական ոտքեր կըրկենու համար հնարավոր չէ վերջաշեշտ եռավանկ ու քառավանկ բառեր գործածել, անկարելի է դարձնում մեր լեզվի մեջ այսպիսի մաքուր յամբական ոտանավորներ հորինելը, զի կարելի չէ երեակայել մի քիչ ու շատ լուրջ քերթված, թեկուզ փոքր ծավալով, որի մեջ երկավանկ և հարաշեշտ եռավանկ բառերից ավելի մեծ բառեր գործածված չլինեն: Նույնիսկ գերմաներենում ձանձրալի միակերպ են համարվում այսպիսի անթերի տակտերով հորինված ոտանավորները, չնայելով որ այդ լեզվի շեշտերի կանոններն ու դասավորությունը՝ իր գլխավոր ու երկրորդական շեշտերով՝ այնպիսի են, որ հնարավոր է բազմավանկ բառեր ևս գործածել անթերի յամբական ոտանավորի մեջ:

Այս միակերպությունից զերծ մնալու համար՝ բանաստեղծները ոտանավոր հորինելիս պահում են մի քանի պայմաններ, որոնք բխում են յուրաքանչյուր լեզվի իրեն առանձնահատկությունից: Տեսնենք այժմ այդ պայմանները:

25. Անշեշտ վանկն ամբարձման մեջ:— Եթե գերմաներենում այս լեզվի շեշտադրության պատճառով կարելի է բազմավանկ բառեր ևս գործածել, միաժամանակ և շեշտերի անթերի ու կանոնավոր հաջորդությամբ պարզոտնյա ոտանավորներ հորինել, նույնը կարելի չէ անել ռուսերենում, որի մեջ նույնպես ընդունված է պարզ ոտքերի կանոնավոր հաջորդությամբ ոտանավորը: Այստեղ, ռուսերենում, բազմավանկ բառերը միայն մեկ շեշտ ունին, ինչպես և հայերենում, և եթե ոտքի ամբարձումը միշտ էլ շեշտված լինի, այն ժամանակ յամբական և քորեյական ոտանավորների միջև ամենամեծ բառերը պետք է լինեն միայն հարաշեշտ եռավանկ բառեր կամ, որ նույն է, քողադոտ բառական ոտքեր: Չնայելով որ այդպիսի եռավանկ ոտքերով ռուսերենը հայերենից շատ ավելի հարուստ է, բայց և այնպես ռուսերենում էլ դժվար կլինի հորինել այնպիսի ոտանավոր, որի մեջ լինին միայն միավանկ, երկավանկ ու հարաշեշտ եռավանկ բառեր, և եթե հորինվի էլ, դա կդառնա միակերպ ու ձանձրալի: Ռուս բանաստեղծներն այս անհարմարությունից խուսափում են նրանով, որ անշեշտ վանկերը դնում են ոտքի ամբարձման մեջ, այսինքն՝

մեկ-մեկ շեշտված չի լինում այն վանկը, որ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով պետք է շեշտված լինի, կամ պակասում է մեկ ռիթմական ոտքի շեշտը: Ռիթմի համար պահանջվում է, ուրեմն, որ արձակ լեզվի բառական շեշտներն ընկնեն միշտ ոտանավորի ռիթմական ոտքերի շեշտերի հետ, այսինքն՝ բնական լեզվի շեշտված վանկերը դրվեն միշտ ռիթմական ոտքերի ամբարձման մեջ, բայց կարևոր չի համարվում, որ ամեն ռիթմական ոտքի ամբարձում շեշտված լինի:

Вот сѣ/вер, тѹ/чи на/гоня/я,
Дохну'л, /завы'л—/и во'т/сама'
Идѣт /волше'б/ница зима'.

Ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով՝ այսպիսի յամբական ոտանավորն անկատար է, զի չի շեշտված ամեն երկրորդ վանկը. առաջին և երրորդ տողերի մեջ չկան ոտանավորի սքեմայի պահանջած բոլոր չորս ռիթմական ոտքերի չորս շեշտերը և չորսի փոխանակ կա միայն երեք շեշտ կամ երեք ամբարձում: Ռիթմորեն անթերի լինելու համար՝ այս ոտանավորի առաջին և երրորդ տողերը պիտի շեշտված լինեին այսպես՝
Вот сѣ'вер, тѹ'чи на'гоня'я, иде'т волше'бница' зима', այսինքն՝ на-гоня'я բառը մի շեշտ էլ առաջին վանկի վրա պիտի ունենար, իսկ волше'бница բառը՝ մի շեշտ էլ վերջին վանկի վրա: Ռիթմիկ երաժշտական նությամբ անկատար լինելով հանդերձ՝ այդ ոտանավորը տաղաչափական տեսակետով պակասավոր չէ և չի կորցնում (բացի առաջին տողից) իր հիմնական յամբական բնավորությունը, զի, նախ՝ բազմավանկ нагоня'я և волше'бница բառերի բնական շեշտերը ընկնում են ռիթմական շեշտերի հետ և, ապա՝ ռիթմական շեշտերի պակաս լինելովը (ինչպես և առաջին տողի ընկնող ռիթմով) վերացվում է պարզոտությամբ ոտանավորի ռիթմի միակերպությունը, միաժամանակ և հնարավոր է դառնում քառավանկ բառեր ևս գործածել և ըստ կարելույն ռիթմիկ-երաժշտական յամբական ոտանավոր հորինել ռուսերեն լեզվի ընձեռած միջոցներով:

Այս միևնույն տաղաչափական ազատությունից օգտվում է և հայերեն ոտանավորը, որ հարմարվում է մեր լեզվի հատկություններին.

Ի բյո՛ւր / ձայնի՛ց / բնությա՛ն / շքե՛ղ
Թե ե՛րգք / թըռչի՛ն / սիրո / զաբա՛ր,
Մատո՛ւնք / կուսի՛ն / ամե / նագե՛ղ
Թե ո՛ր / զարնեն / փափո՛ւկ / քընա՛ր...

Պեշիկթաշլյանի այս տողերի մեջ բոլոր բնական շեշտերն ընկնում են ոտանավորի ռիթմական ոտքերի շեշտերի հետ, միայն քառավանկ բառերը՝ սիրոզաբար, ամենագեղ, որոնք մեկ շեշտ ունին, առնվում են իբրև երկերկու յամբեր. այդ բառերի երկրորդ վանկերը, որ անշեշտ են,

ընկնում են երրորդ ռիթմական ոտքի ամբարձման մեջ: Կնշանակե՛ երկրորդ և երրորդ տողերի մեջ պակասում է մի-մի ռիթմական շեշտ, որով և այդ տողերի ռիթմիկ երաժշտականությունն անկատար է: Բայց ռիթմի այդ պակասը փոխարինվում է նրանով, որ ոտանավորի մեջ բազմազանություն մտնելով՝ վերացվում է ռիթմի միակերպությունը, որ շատ զգալի է, քանի որ մնացած բոլոր ոտքերի մեջ բառական ոտքերն ու ռիթմական ոտքերը միմյանց հետ են ընկնում:

Այսպես, ուրեմն, ամբարձումների կամ ռիթմական շեշտերի պակասը, որ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով մի թերություն է, տաղաչափորեն նույնիսկ մի առավելություն է, քանի որ գեղեցիկ չէ, անշուշտ, այն ոտանավորը, որի մեջ միակերպ մի ռիթմ է լարվում, այն էլ միանման բառական ոտքերով: Բացի այդ՝ որ գլխավորն է՝ դրանով հնարավոր է դառնում բազմազան կառուցել ոտքերի գործածությունն, ուրեմն և ոտանավոր հորինել: Ռիթմիկ երաժշտականությունը, միանման տակտերի, որ է միանման ռիթմական ոտքերի անթերի կրկնությունը, ինչպես տեսանք (§ 4), ոտանավորի համար մի անհրաժեշտ պահանջ է, բայց այդ պահանջին հնարավոր է ըստ կարելու միայն բավարարություն տալ յուրաքանչյուր լեզվի իրեն միջոցներով: Գերմաներենում, իրեն հատուկ շեշտադրության պատճառով, կարելի է հեշտությամբ և առանց շատ ձանձրալի լինելու հորինել անթերի տակտերով ոտանավորներ, որոնց մեջ լինեն բոլոր ռիթմական շեշտերը, և այդպես էլ հորինվում են այդ լեզվի մեջ ոտանավորները, և եթե մի ռիթմական շեշտ պակաս լինի, գա գերմաներենում ոչ միայն ռիթմական տեսակետով թերություն է համարվում, այլև տաղաչափական: Ռուսերենում և հայերենում, սակայն, որովհետև այս լեզուների շեշտադրությունը չունի գերմաներենի շեշտադրության հատկությունները, ուստի ռիթմական ոտքի շեշտի պակասը միայն ռիթմական թերություն է, այլ ոչ նաև տաղաչափական, քանի որ այդ լեզուների մեջ այդպես միայն կարելի է երաժշտական ռիթմ առաջ բերել՝ առանց ձանձրալի միակերպության մեջ ընկնելու:

26. Ա. Ռիթմական ոտքի հատումը բառական ոտքով և ընդհակառակն:— Պարզոտնյա ոտանավորների ռիթմի միակերպությունը, տեսանք, առաջանում է գլխավորապես նրանից, որ ռիթմական ոտքերը և բառական ոտքերը միմյանց հետ են ընկնում, այսինքն՝ որտեղ վերջանում է բառական ոտքը, այնտեղ վերջանում է ռիթմական ոտքը: Ուստի ռիթմի միակերպությունից ազատ մնալու համար պահանջվում է, որ բառական օտֆերն ու ռիթմական օտֆերն ոչ միշտ իրար հետ ընկնեն, այլ պահելով միանման ռիթմական ոտքերի հաջորդությունը՝ բառական ոտքերը պետք է մեկ-մեկ վերջանան ռիթմական ոտքերի մեջ, այնպես որ ռիթմական ոտքը հատվի բառական ոտքով: Առնենք մի օրինակ. պայծառ / երկի՛նք (ս՝ ս՝) կապակցությունը երկու յամբական ռիթմական ոտքեր են, որոնցից յուրաքանչյուրն արտահայտված է մի-մի յամբական

բառական ոտքով: Այդ բառական ոտքերի մեջ եղած անշրպետն ընկնում է, ուրեմն, ռիթմական ոտքերի հետ: Այսպես և «Ահա՛ / ժագն՛ց / կարմի՛ր / արե» տողի մեջ: Իսկ երկի՛ն / ք / ջինջ (Ս՝ Ս՝) կապակցությունը նույնպես երկու յամբական ռիթմական ոտքեր ունի, բայց կազմված չէ Կրկու յամբական բառական ոտքերից. առաջին ռիթմական ոտքն այստեղ վերջանում է բառական ոտքի մեջ «երկին» վանկերով, իսկ նույն բառի վերջին «ք» վանկը բաժանվելով բառական ոտքից՝ անցնում է երկրորդ ռիթմական ոտքին և ջինջ բառի հետ միասին կազմում են երկրորդ ռիթմական ոտքը: Կնշանակե՛ երկինքը բառական ոտքը, որ մի քողաղոտ (Ս՝ Ս) է, երկրորդ ռիթմական ոտքի մեջ է վերջանում, և դրանով այդ բառական ոտքը հատվում է: Բայց այսպիսով երկրորդ ռիթմական ոտքը՝ «ք ջինջ», նույնպես միաժամանակ հատվում է երկու մասի. քանի որ առաջին մասը՝ «ք» վանկը, մտնում պատկանում է երկինքը բառական ոտքին, ուրեմն և երկու բառի մեջ եղած անշրպետն ընկնում է «ք ջինջ» ռիթմական ոտքի մեջ:

Ամեն անգամ, երբ բառական ոտքով, ուրեմն և մտքով իրար չպատկանող վանկերը տաղաչափորեն միանում են իրար հետ իբրև մի ռիթմական ոտք, ոտանավորի բառական ոտքերի ու ռիթմական ոտքերի մեջ, ուրեմն բովանդակության և ռիթմի մեջ, մի հակադրություն, հակասություն է առաջ գալիս, որով և ոտանավորի միանման ռիթմական ոտքերի միակերպ հաջորդության մեջ մտնում է բազմազանություն: Այդ դեպքում մերթ բառական ոտքը վերջանում է, բայց ռիթմական ոտքը դեռ կիսատ է մնում, մերթ էլ, ընդհակառակն, ռիթմական ոտքն է վերջանում, իսկ բառական ոտքը դեռ կիսատ է մնում, մինչև որ տողի վերջում ավարտ է առնում այդ հակադրությունը, երբ վերջանում են թե՛ բառական և թե՛ ռիթմական ոտքերը:

Ռիթմական և բառական ոտքերի այս փոխադարձ հատումն առաջ է գալիս բնականաբար այն ժամանակ, երբ բարձրացող յամբական և անապեստյան ոտանավորների մեջ գործածվում են նաև ընկնող քորեյական և քողաղոտ բառական ոտքեր, բայց, հարկավ, միշտ այնպես, որ կանոնավորապես պահվեն ռիթմական շեշտերի դրությունը, յամբական ոտանավորների մեջ ամեն երկրորդ վանկի վրա, իսկ անապեստյան ոտանավորների մեջ ամեն երրորդ վանկի վրա: Բացի այդ՝ ընկնող բառական ոտքերի այդպիսի խառնուրդի ժամանակ իրենց թվով իշխող պիտի մնան յամբական բառական ոտքերը (անապեստյան ոտանավորների մեջ համապատասխան անապեստյան բառական ոտքերը), որպեսզի ոտանավորը պահի իրեն հատուկ բարձրացող յամբական (կամ թե անապեստյան) ռիթմը: Յամբական ոտանավորների մեջ մեկ-մեկ, սակայն, նույնիսկ ամբողջ տողեր կազմում են ընկնող ոտքերով, և յամբական բարձրացող ռիթմը վերականգնվում է հաջորդ տողերի մեջ, ինչպես է, օրինակ, վերևում Պուշկինից բերած երեք ռուսերեն ոտանավորներից առաջինի մեջ: Ընկնող բառական ոտքերի խառնուրդով են հետևյալ ոտանավորները.

նա լո՛ւտ / հիշո՛ւմ է, ո՛ր / տարի՛ք / առա՛ջ
իրա՛ / սրբտո՛ւմն / էլ սե՛ր / կա՛ր ո՛ւ / կըրա՛կ:

Հայերեն ոտանավորների մեջ այս բազմազանությունը, որ առաջանում է ռիթմական ոտքերի հատումից բառական ոտքերով և կամ բառական ոտքերի հատումից ռիթմական ոտքերով, թվում է, թե հնարավոր չէ հեշտություն բերել, զի մեր լեզվի մեջ համեմատաբար սակավաթիվ են ընկնող բառական ոտքեր կազմող հարաշեշտ բառերը: Բայց ռիթմական ոտքի հատումը չի հիմնվում լոկ հարաշեշտ բառերի վրա, այլ ընդհանրապես հարաշեշտ բառական ոտքերի վրա, ինչպես են՝ մեծասար (Մ), երկմեծասար (Մ Մ), քողաղոտ (Մ Մ) և երրորդ պեոն (Մ Մ Մ) բառական ոտքերը, որոնց թիվը հայերենում բավարար է դրա համար: Բացի այդ՝ ռիթմական ոտքի հատումի համար նշանակություն ունին նաև նախահար ու վերջահար բառերը, ինչպես և առհասարակ մտքով և արտասանությամբ սերտ միացած բառախմբերը, որոնք մի բառական ոտք են կազմում, — ինչպես վերևի երկու տողի մեջ ընդգծվածները, մանավանդ քողաղոտը (Մ) բառական ոտքերը յամբական ոտանավորի մեջ, իսկ քորեյամբ (Մ Մ) բառական ոտքերը՝ անապեստյան ոտանավորի մեջ: Առենք հետևյալ յամբական տողը:

Ոտկո՛ւնքն / արա՛գ / էր քա՛նց / այծո՛ւն:

Այստեղ առաջին տակտի մեջ (ոտկունք-ն) ռիթմական ոտքը վերջանում է «ոտկունք» բառի հետ, որի հետ մտքով կապված է «ն» հոդը, բայց արտասանությամբ անցնում է հաջորդ ռիթմական ոտքին: Երկրորդ տակտի մեջ (արա՛գ) ռիթմական ոտքը վերջանում է առաջ բառի հետ, բայց բառական ոտքը դեռ վերջացած չէ, զի առաջ բառի հետ անբաժանելի կերպով միացած է իբրև վերջահար բառ «էր» վանկը, որ ռիթմորեն անցնում է հաջորդ ոտքին: Երրորդ տակտի մեջ (էր քա՛նց) առաջին «էր» վանկից հետո բառական ոտքը (արա՛գ էր) վերջանում է, բայց ռիթմական ոտքը դեռ թերի է և լրանում է միայն քա՛նց բառով: Այս քանց բառով էլ թեպետ վերջանում է երրորդ ռիթմական ոտքը, բայց բառական ոտքը թերի է մնում, որովհետև քանց բառն իբրև նախահար՝ սերտ կապված է հաջորդ բառի հետ և երկուսը միասին՝ քանց այծու՛ն կազմում են մի բառական ոտք: Իվ վերջապես այս չորրորդ (այծո՛ւն) տակտի մեջ բառական և ռիթմական ոտքերը միասին են վերջանում:

Մեր բանաստեղծները սովորաբար քիչ են օգտվում բառական և ռիթմական ոտքերի այս հակադրությունից, փոխադարձ հատումից, ներանք մեծ մասամբ չգիտեն էլ այս արվեստը: Փոխանակ մեր լեզվի ընձեռած միջոցներով վերացնելու ոտանավորի ռիթմի միակերպությունը, նրանք, ընդհակառակն, սովորաբար կա՛մ անտեղի կերպով սղում են բառավերջի Ը ձայնավորով վանկերը, որ պետք է անց կացնել հաջորդ ոտքերին, կա՛մ թե այդ վանկերը, ինչպես և ուրիշ վերջահար անշեշտ վան-

կեր, հաճախ դնում են ոտքի ամբարձման մեջ, այսինքն շեշտված վանկի տեղ: Այսպիսով, ճիշտ է, վերացվում է միակերպությունը, բայց միաժամանակ և կորչում է ոտանավորի ռիթմիկ երաժշտականությունը: Բերենք դրա համար մի օրինակ:

Ով սե՛ր / ունի՛, / բույր է՛լ / ունի՛,
Նազա՛ն / սըրտո՞ւմ / տեղ է՛լ / ունի՛.
Մե՛նակ ե՛ս / եմ սե օ՛ր / ծընե՛ր,—
Սե՛րքս / կուլա՛ / ու բո՛ւն շունի՛:

Իսահակյանի այս չորս տողերից առաջին երկուսի մեջ ռիթմական ոտքերն ու բառական ոտքերը անթերի կերպով ընկնում են իրար հետ. դրանք կանոնավոր անխառն յամբեր են, շեշտված են ամեն երկրորդ վանկերը և ունին մաքուր յամբական ռիթմ: Երրորդ ու չորրորդ տողերի մեջ, սակայն, ռիթմը փոխվում է. զի երրորդ տողի մեջ փոխանակ չորրորդ վանկը՝ «եմ», շեշտված լինելու, շեշտված է երրորդ վանկը՝ «ես» և այս վանկի գործող շեշտի պատճառով «մենակ» բառի շեշտը կորչում է, որով մի շեշտ պակասում է տողի մեջ: Բացի այդ՝ ռիթմորեն այդ տողի ոտանավորը կազմված է երկու անապեստյան ու մի յամբական ռիթմական ոտքերից (սՄ՝ սՄ՝ սՄ՝), փոխանակ չորս յամբից կազմված լինելու (ս՝ ս՝ ս՝ ս՝): Արդարև, ինչպես տեսանք, հայերեն ոտանավորի մեջ կարող է ռիթմական շեշտերից մեկը պակասել, բայց այդ դեպքում եղած բնական շեշտերը բոլորը պետք է ընկնեն միշտ ռիթմական ոտքերի ամբարձման մեջ, որպեսզի ռիթմ առաջ գա. մինչդեռ Իսահակյանի այդ տողի մեջ թե՛ շեշտ է պակասում և թե՛ առաջին շեշտը փոխանակ զույգ վանկի, այսինքն՝ երկրորդ կամ չորրորդ վանկերից մեկի վրա ընկնելու, դրված է երրորդ վանկի վրա. հենց այս պատճառով էլ կորչում է յամբական ռիթմը: Չորրորդ տողի մեջ շեշտ չի պակասում, կան սքեմայի պահանջած բոլոր չորս շեշտերը. բայց այստեղ էլ առաջին շեշտը փոխանակ երկրորդ վանկի վրա դրված լինելու՝ դրված է առաջին վանկի վրա. ուստի տողի սկզբում՝ երկու յամբերի փոխանակ՝ գործածված է մի քորեյամբ (՝ սՄ՝) ոտք, որով դարձյալ փոքր-ինչ փոխվում է ոտանավորի յամբական ռիթմը: Այսպիսով, ճիշտ է, բազմազանություն է մտել յամբերի միանման հաջորդության մեջ, որ ունին առաջին երկու մաքուր յամբական տողերը, բայց ոտանավորը երրորդ տողի մեջ առանձնապես կորցրել է իր ռիթմիկ երաժշտականությունը, որ առաջանում է միանման ոտքերի կանոնավոր հաջորդությունից: Բանաստեղծի արվեստը հենց այն պիտի լիներ, որ վերացներ ռիթմի միակերպությունը, բայց չվնասեր ոտանավորի ռիթմիկ երաժշտականությունը, նա լեզվի բնական շեշտերը չպիտի դներ ռիթմորեն չշեշտելի անզույգ վանկերի մեջ, այսինքն՝ ռիթմական ոտքերի խոնարհման մեջ: Նա պետք է բնական շեշտերը համաձայնեցներ ռիթմական ոտքերի շեշտերին, իսկ ռիթմի միակերպությունը վերացներ՝ օգտը վիճված հենց «ե՛ս եմ», «սե՛րքս» հարաշեշտ բառական ոտքերից, որոնց

երկրորդ անշեշտ վանկերը՝ «եմ» «ըրս» պետք է անց կացնեն հաջորդ ռիթմական ոտքերին, առաջ բերելով այդպիսով ռիթմական ոտքերի հատում բառական ոտքերով:

26. Բ. Շեշտի տեղափոխություն:— Միջոցներից մեկը, որով վերացվում է միևնույն ոտքերի անթերի կրկնությունից առաջացած միակերպությունը, է շեշտի տեղափոխությունը, որ ընդունված է առանձնապես գերմաներեն ոտանավորների մեջ: Գերմանացի բանաստեղծները, իրենց ոտանավորների խիստ կանոնավոր ելևէջից առաջացող տաղտուկը փարատելու համար, շեն բավականանում ռիթմական ոտքերի հատումով, այլև երբեմն դիտավորյալ կերպով խուսափում են բնական շեշտի ու ռիթմական շեշտի համաձայնությունից, այսինքն խոսքի բնական շեշտը դնում են ոչ թե ռիթմական ոտքի ամբարձման տեղում, այլ խոնարհման յամբական ոտանավորի մեջ, ուրեմն, շեշտներից մեկն անցնում է նախորդ անգույժ վանկի վրա, ինչպես, օրինակ, Իսահակյանի «սե՛րքս կուլա՛ ու բո՛ւն չունի՛» տողի մեջ: Կնշանակե՛ նրանք ավելի լավ են համարում մեկ-մեկ պակաս ռիթմիկ լինել, քան միակերպությամբ՝ ձանձրալի: Գյոթեն ու Շիլլերը սիրում են յամբական ոտանավորների սկզբում դնել շեշտված վանկեր¹². բայց Գյոթեն տեղափոխված շեշտեր ունի նաև տողի մեջ հատածից հետո, որով երկու շեշտ հանդիպում են միմյանց, ինչպես՝ denn jede schuփd / rächt sich an érden: Այսպիսի տեղափոխված շեշտեր ընդունում և կարևոր են համարում նաև ուրիշ բանաստեղծներ, և գերմանական տաղաչափության տեսության մեջ ոչ միայն թուլյատըրվում է այդ, այլև հարկավոր դեպքում, առանձնապես յամբական ոտանավորի մեջ, նույնիսկ պահանջվում է:

Շեշտի այսպիսի տեղափոխությամբ շատ չի խանգարվում ոտանավորի յամբական ռիթմը, նախ՝ այն պատճառով, որ դա սովորաբար տեղի է ունենում տողի սկզբում, երբ դեռ ռիթմը որոշ չէ. ապա՝ չի պակասում տողի մեջ վանկերի թիվը, ուրեմն մնում է տողի ընդհանուր ամանակը, և վերջապես, որ զխավորն է, մնում է ոտքերի հավասար թիվը, այսինքն ոչ մի շեշտ չի պակասում տողի մեջ, միայն ոտքերի տեսակների խառնուրդ է լինում. այն է՝ կրկին յամբի տեղ դրվում է մի քորեյամբ, կամ որ միևնույն է՝ յամբերից մեկի տեղ դրվում է մի ֆորեյական ռափ: Դրանով՝ ռիթմական ոտքերից մեկը, ընդհանրապես առաջինը, կազմված է լինում միայն մեկ շեշտված վանկից, իսկ հաջորդ ոտքը մի անշեշտ վանկ ավելի է ունենում, այսինքն կազմված է լինում երեք վանկից, ինչպես՝

«Սե՛ / րքս կուլա՛ / ու բո՛ւն / չունի՛»:

Եթե բանաստեղծն այդ մեկ վանկից կազմված ոտքի համար գործ է ածում այնպիսի բառ, որ խոսքի մեջ առանձնապես ուժեղ ու երկար պիտի

¹² Minor, Neuhoehd. Metrik, հր. 242.

արտասանվի (§ 10), իսկ հաջորդ ռտֆի խոնարհման համար այնպիսի վանկեր, որ արագ ու կարճ են արտասանվում, այն ժամանակ այս մեկ և երեք վանկանի ոտքերի ամանակը մոտավորապես հավասարվում է, որով և պահվում է ռիթմը, ինչպես հին շափական ոտանավորի մեջ: Այսպես են կազմվում, ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, ազատ տակտավոր ոտանավորները (§ 28):

Մեր բանաստեղծներից մի քանիսը (Ալիշան, Իսահակյան) սիրում են յամբական ոտանավորի մեջ շեշտի տեղափոխություն անել, սակայն հաճախ առանց արվեստի: Այսպես, օրինակ, շեշտի տեղափոխությամբ է հորինված, ինչպես ասվեց, Իսահակյանի՝ վերևում բերված տողը: Նույնպես և շատ ուրիշները.

Քա՛ր / կըսեղմե՛մ / սըրտի՛ս / հիմա՛:
Դա՛ր / դըս լացե՛ք / , սաքի՛ / սըմբո՛ւլ:
Ջա՛ն / ու զարբա՛ր / ծաղկա՛նց / միջո՛վ...
Ջա՛ւր / և է պըրծե՛ր, / կուգա՛ / սարե՛ն:

Այս չորս տողերի մեջ շեշտի տեղափոխությունը հարմար է. դի դա արված է վերևում բացատրված պայմաններով. նույնպես հաջողությամբ շեշտի տեղափոխություն է արված Իսահակյանի հետևյալ տողերի մեջ.

Անո՛ւշ երգո՛վ / սի՛րաբըս բանա՛մ:
Կաթի՛լ-կաթի՛լ / ա՛մպն է ցողո՛ւմ:
Մաղի՛կ-մաղի՛կ / վե՛րքս է ծորո՛ւմ:

Այս տողերի մեջ շեշտի տեղափոխությունն եղած է հատածից հետո. երկրորդ ոտքերից հետո փոքր-ինչ կանգ ենք առնում, դի այդ բառերը քերականական անմիջական կապակցություն չունին հաջորդ բառերի հետ: Այդ հատածի պատճառով երկրորդ ոտքերի բառերը պահում են իրենց շեշտերը, ուստի և տողերի մեջ ռիթմական շեշտերի թիվը չի պակասում չորսից, որ պահանջում է ոտանավորի սքեման: Այսպես չէ, սակայն, վերևում բերված մի տողի մեջ՝ «Մենակ ե՛ս եմ սե օր ծըներ», նույնպես և հետևյալի մեջ՝

Ցաված սի՛ր / աբս երգե՛ր / հյուսե՛ց:
Ջա՛ն փեշե՛րըդ անցա՛, / տեսա՛:

Այս տողերի մեջ մենակ ե՛ս, ցաված սի՛րաբս այնպես սերտ կապակցություն են կազմում մտքով և շեշտով, որ մենակ և ցաված բառերը կորցնում են իրենց շեշտը, ուստի և տողի մեջ մնում են միայն երեք շեշտ, փոխանակ չորսի (տե՛ս § 8): Դրանով կորչում է ոտանավորին հատուկ ռիթմը: Իսկ երրորդ տողի մեջ՝ «Ջառ փեշե՛րըդ անցա՛, տեսա՛», թեպետ կան չորս շեշտերն էլ, բայց դրանցից երկուսը տեղափոխված են առաջ անգույզ վանկերի վրա: Հասկանալի է, որ այստեղ ռիթմն ավելի է

կորցնում իր բարձրացող յամբական բնավորութիւնը, քան մեկ շեշտի տեղափոխութեամբ՝ «սե՛րըս / կուլա՛ / ու բո՛ւն / շունի՛» տողի մեջ, քանի որ այս վերջինի մեջ միայն սկզբի մի ոտքն է փոփոխութեան ենթարկվել, և մնում են հաջորդ երեք յամբական ոտքերը, մինչդեռ «Զա՛ռ փե / շե՛րըդ / անցա՛, / տեսա» տողի մեջ սկզբի երկու ոտքի շեշտերն են տեղափոխվել, և մնում են միայն երկու յամբերը:

Այսպես, ուրեմն, յամբական ոտանավորի մեջ շեշտի տեղափոխութիւն կարելի է մեկ-մեկ թույլ տալ ավելի տողի սկզբում, քան տողի մեջ, այն պայմանով միայն, որ ռիթմական բոլոր շեշտերն էլ լինեն և միայն մեկ շեշտը տեղափոխված լինի: Այս պայմանը պահել անհրաժեշտ է, զի շեշտի տեղափոխութեան հաճախութիւնից փոխվում է ռիթմի բնավորութիւնը, ապա՝ երբ մեկ շեշտի տեղափոխութեամբ արդեն մասամբ պակասում է տողի մեջ ոտանավորի տեսակին հատուկ ռիթմիկ երաժշտականութիւնը, միաժամանակ նույն ռիթմը չպիտի թուլանա կամ կորչի մի երկրորդ շեշտի տեղափոխութեամբ ևս կամ ռիթմական շեշտերից մեկի շինելով: Միակերպութիւնը պետք է վերացնել, բայց, որքան կարելի է, պահելով առկի մեջ ոտանավորին հատուկ երաժշտական ռիթմը, որ առաջանում է շեշտերի անթերի և կանոնավոր հաջորդութեամբ (տե՛ս § 40, «Երկրորդ ձև—շեշտի տեղափոխութեամբ»):

27. Տարբեր ոտքերի խառնուրդ:— Կան պարզոտնյա ոտանավորներ, որոնց միանման ոտքերի հաջորդութեան մեջ երբեմն մտնում է մի տարբեր ոտք, ինչպես որ երբեմն երաժշտական երկի մեջ էլ որոշ չափով հորինված տակտերի մեջ մտնում է մի տակտ, որ իր չափով տարբերվում է հարևան տակտերից. օրինակ՝ երկամասնյա տակտերի մեջ մտնում է մի եռամասնյա տակտ կամ ընդհակառակն: Այսպես՝ գերմաներենում յամբական ոտանավորների մեջ, ավելի՛ տողերի սկզբում, լինում է անապեստի խառնուրդ, իսկ անապեստյան ոտանավորների մեջ՝ յամբական ոտքերի խառնուրդ: Նույնիսկ կարելի է ասել, որ գերմաներենում անապեստյան ոտանավորները հորինվում են մեծ մասամբ յամբական ոտքերի հետ խառն, բայց այնպես, որ անապեստյան շարժումն իշխող է լինում: Ոտքերի այսպիսի խառնուրդով ոտանավորներ կան և ռուսերենում, բայց ոչ այնքան հաճախված, որքան գերմաներենում:

Տարբեր ոտքերի խառնուրդը չպիտի շփոթել շեշտի տեղափոխութեան հետ, որով դարձյալ տարբեր ոտքեր են առաջ գալիս միանման ոտքերի հաջորդութեան մեջ, օրինակ՝ յամբական ոտանավորի մեջ շեշտի տեղափոխութեամբ մի բարձրացող երկավանկ յամբի տեղ մի բնկնող երկավանկ քորեյական ոտ է մտնում, բայց տողի մեջ թե՛ ոտքերի (շեշտերի) և թե՛ վանկերի թիվն անփոփոխ է մնում, միայն ռիթմի հատկութիւնն է փոխվում: Տարբեր ոտքերի խառնուրդի ժամանակ՝ բարձրացող երկավանկ յամբի տեղ մի բարձրացող եռավանկ անապեստ է մտնում, իսկ անա-

պետական ոտանավորի մեջ մի բարձրացող անապետի տեղ մի բարձրացող յամբ. տողի մեջ ոտքերի (շեշտերի) թիվն ու ութմի տեսակն այստեղ անփոփոխ է մնում, բայց վանկերի թիվը փոխվում է, այն է՝ յամբական ոտանավորի մեջ մի անապետ մտնելով՝ անշեշտ վանկերի թիվը մեկով ավելանում է, իսկ անապետյան ոտանավորի մեջ մի յամբ մըտնելով՝ անշեշտ վանկերի թիվը մեկով պակասում է:

Հայերենում տարբեր ոտքերի խառնուրդով ոտանավորները շատ սիրված են, բայց առանձին տեսակի կազմությամբ (§ § 46—54, 58, 59, 61, 62). զի մեր ոտանավորները, ինչպես կտեսնենք, մեծ մասամբ բարդոտնյա են, այսինքն՝ կազմված են բարդ ոտքերից: Մեր «Հայերենի» չափի մեջ լինում է տարբեր ոտքերի փոփոխակի հաջորդություն (§ 68): Անապետյան ոտանավորի մեջ միայն, որ պարզոտնյա է, մեկ-մեկ պատահում է յամբական ոտքերի խառնուրդ, ինչպես Ներսես Շնորհալու Հոփսիմյանց տաղի մեջ ամեն տան վերջին տողի սկզբում մի յամբական ոտք է փոխանակ անապետի.

...Անապակ / կուսութեամբ / հարսնացեալ,
Յառաքաստ / անմատոյց / բազմեցեալ,
Հրեշտա՛կ / հրաշագե՛ղ / Հոփսիմէ՛:

Այսպիսի խառնուրդով, ինչքան էլ ութմը մնում է բարձրացող, դարձյալ բնականաբար փոփոխություն է մտնում ութմի մեջ, որով և վերացվում է նույն ոտքերի հաջորդության միակերպությունը: Սակայն արվեստավոր բանաստեղծները հաճախ եռավանկի տեղ գործածում են այնպիսի երկավանկ ոտք, որ առանձնապես շեշտվում է, որով և երկավանկ ոտքը ավելի երկարում է ամանակով (§ 10) և մոտենում անապետին, ինչպես ազատ տակտավոր ոտանավորի մեջ (§ 28): Այսպես երկարում է Շնորհալու հիշված տողի մեջ «հրեշտա՛կ» ոտքը:

Մեր նոր բանաստեղծները տարբեր ոտքերի այսպիսի խառնուրդ չգիտեն հաա-հաա առդերի մեջ. այլ նրանք այս անում են, ինչպես իր տեղում կտեսնենք, բոլոր տողերի մեջ: Նրանց յամբական ոտանավորների մեջ, սակայն, հաճախ մտնում են անապետյան ոտքեր, երբ եռավանկ բառերը սղումով գործ են ածում իբրև երկավանկ, բայց սղումը լինում է այնպիսի դրուժյան մեջ, որ բնականորեն առանց սղումի ենք արտասանում, ինչպես՝

Ի բյո՛ւր ձայնից բնության շրջեղ
Թե երգք թըռչին սիրողաբար: (Պեշիկիթ.)
Ամպերն քնկան Մասիս սարին,
Կարոտ մնացի ես իմ յարին: (Հովհ.)

Այստեղ սղված բնության, երգք, մնացի բառերը բնականորեն արտասանվում են՝ բընության, երգըք, մընացի, որով անապետներ են մտնում յամբական ոտանավորների մեջ՝

Ի բյուր / ձայնի՛ց / բընուքյա՛ն / շըքե՛ղ
Թե ե՛ր / զբԲ Բըռչի՛ն / սիրո՛ւ / զարա՛ր:
Ամպե՛րն / ընկա՛ն / Մասի՛ս / սարի՛ն:
Կարո՛տ / մընացի՛ / ես ի՛մ / յարի՛ն:

Այսպես հաճախ մեր բանաստեղծները մաքուր յամբական ոտանավոր են մտադրվում հորինել, բայց անտեղի սղոմի պատճառով նրանց ոտանավորը լինում է անապաստի պատահական խառնուրդով:

Տարբեր ոտքերի այս խառնուրդն այնպես պետք է լինի, որ չվերանա իշխող ոտքի (յամբի կամ անապաստի) ութմը, թե չէ ոտանավորը կվերածվի անհավասար տողերով համաշեշտ ոտանավորի (տե՛ս § § 73, 88):

28. Ազատ տակտավոր կամ ազատ ոտքերով ոտանավոր:— Պարզոտնյա շեշտական ոտանավորի մի տեսակն է ազատ ոտքերով կամ ազատ տակտերով ոտանավորը, որ գործ է ածվել հնագույն գերմաներենում և նորոգվել է նոր գերմաներենում. Գյոթեն, Շիլլերը և ուրիշները բանեցնում են այս չափը: Մեր բանաստեղծության մեջ այս չափով են հորինված որոշ թվով հոգևոր երգեր և մի երկու ուրիշ քերթվածներ: Մինչդեռ նույն ոտքերի կանոնավոր հաջորդություն ունեցող կամ տակտավոր ոտանավորի մեջ երկավանկ և եռավանկ պարզ ոտքերը համապատասխան են երաժշտության հիմնական երկամանակ կամ եռամանակ տակտերին, ազատ տակտավոր ոտանավորի մեջ ազատ ռաֆերը համապատասխան են երաժշտության ածանցական (ձևափոխված) ռակտերին:

Երաժշտության ածանցական տակտերի մեջ՝ 1) հիմնական երկամանակ (կամ եռամանակ) տակտերի երկու (կամ երեք) հնչյուններին փոխանակում է մեկ զորեղ հնչյուն, մեկ նոտա, որի տեղողությունը հավասար է երկամանակ (կամ եռամանակ) տակտերի սկզբնական կազմության մեջ մտնող երկու (կամ երեք) հնչյունների տեղողության գումարին, կամ թե 2) երկամանակ տակտի մեջ մտնում են երկուսից ավելի հնչյուններ, իսկ եռամանակ տակտի մեջ՝ երեքից ավելի հնչյուններ, որոնց ընդհանուր տեղողությունը, սակայն, հավասար է երկամանակ տակտերի երկու, իսկ եռամանակ տակտերի երեք հնչյունների տեղողության գումարին: Նույնը լինում է և ազատ տակտավոր ոտանավորի մեջ: Այստեղ էլ երկավանկ, ինչպես և եռավանկ ռաֆերին կարող են փոխանակել միավանկ ռաֆեր, այսինքն՝ մեկ շեշտված վանկը մենակ կազմում է մեկ ոտք առանց խոնարհումի: Ապա՝ մի եռավանկ ոտքի տեղ կարող է անցնել մի երկավանկ ոտք, որով պակասում է խոնարհման անշեշտ վանկերից մեկը: Ապա դարձյալ՝ երկավանկ ոտքերի տեղ կարող են դրվել եռավանկ և ավելի վանկերով ոտքեր, ինչպես և եռավանկ ոտքերի փոխանակ՝ չորս և ավելի վանկերով ոտքեր, որոնք արագ տեմպով արտասանվելով ամանակով հավասարվում են երկու կամ երեք վանկի: Կնշանակե՛ ազատ տակտավոր կամ ազատոտնյա ոտանավորի մեջ ոտքերը համաթիվ վան-

կերից չեն կազմվում, այլ տարբեր թվով վանկերից, որոնք կարող են լինել թվով մեկից մինչև չորս, երբեմն և ավելի։ Միավանկ ոտքերի մեջ խոնարհում չկա, այլ միայն զորեղ ամբարձում, որ տևողությամբ երկարում է՝ հավասարվելով երկու կամ երեք վանկի։ Իսկ բազմավանկ ոտքերի մեջ՝ խոնարհումների թիվն ավելի է, քան պահանջվում է պարզ երկավանկ կամ եռավանկ ոտքերի համար։ Բայց դրանք տևողությամբ սուղ են արտասանվում։ Բերենք մի երկու տող այս շափով հորինված Հոփփսիմյանց «Անձինք»-ից։

Ձա՛ւրք / հրեշտակաց / ընդ մարդկան / տաւնեցին,
Եւ կանայք / ի երկինս / գըրեցան / զինաւորք.
Կուսութեամբ / ընդ մահո՛ւ / պատեցազմեալք / յաղթեցին,
Ի վերայ / մի՛ռ՝ յ / պատուական / մարդարտի
Խաղացին / ցընծալով / ամենայն / հեթանոսք։

Այս ոտանավորների մեջ, ինչպես կարելի է տեսնել, հիմնական անապաստյան ոտքերի հետ կան նաև միավանկ, երկավանկ ու քառավանկ ոտքեր, ուրիշ տողերի մեջ նաև հինգվանկանի ոտքեր, որոնք փոխանակում են եռավանկ ոտքերին։ Ոտքերի մեջ վանկերի թվի այս (1—5) մեծ տարբերությամբ արդեն այս ոտանավորը խիստ որոշվում է տարբեր ոտքերի խառնուրդով հորինված ոտանավորներից (§ 26. բ, § 27)։ Այս վերջինների մեջ յամբական երկավանկ ոտքերի հետ կա՛մ քորեյական երկավանկ, կա՛մ անապաստյան եռավանկ ոտքեր են գործածվում և, ընդհակառակն, անապաստյան եռավանկ ոտքերի հետ՝ միայն յամբական երկավանկ ոտքեր։ Վանկերի թվի տարբերությունն է մեկ։ Բայց որ զխափորն է՝ տարբեր ոտքերի այսպիսի խառնուրդով կազմված ոտանավորի մեջ անպատճառ չի պահանջվում տարբեր ոտքերի տևողության հավասարեցում նորմալ ոտքերի տևողության հետ, մինչդեռ ազատ տակավոր ոտանավորի մեջ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետից անհրաժեշտ է առանձին ուշադրություն դարձնել ազատ ոտքերի ամանակի հավասարեցման վրա, թե չէ ոտանավորի մեջ ռիթմ զգալի չի լինի։

Ինչպես տեսնել ենք, տակտերի տևողության կատարյալ հավասարություն պահանջվում է միայն այն լեզուների մեջ, որոնք նուրբ կերպով տարբերում են երկար ու կարճ վանկերը։ Իսկ մեր լեզվի մեջ, քանի որ չկա վանկերի ամանակի այդպիսի նուրբ տարբերություն, բավական է համարվում ոտքերի համար ամանակի մերձավոր հավասարությունը։ Նույնպես և ազատ տակտավոր ոտանավորի մեջ՝ մեր ռիթմական զգացումը բավարարված է լինում, երբ ոտքերի ամանակի մեջ մեծ տարբերություն չի լինում և պահված է լինում ոտքերի ամանակի մերձավոր հավասարություն։ Իսկ այդ առաջ է գալիս կամ լեզվի ընձեռած բնական միջոցներով կամ արտասանության տեմպով։

Երբ միավանկ ռաֆեթն ընկնում են երեք և ավելի վանկանի ոտքերի մոտ, իսկ երկավանկ ոտքերն ընկնում են չորս և ավելի վանկանի ոտքերի

մոտ, այսպիսի միավանկ կամ երկավանկ կարճ ոտքերը կազմվում են այնպիսի բառերից, որոնք իրենց դրուժյամբ արդեն համեմատաբար ավելի երկար են (§ 9): Այսպէ՛ս՝ որովհետեւ վանկերի բնական ամանակն, ինչպես տեսանք, զգալի կերպով երկարում է, երբ բառերը կրում են մտքի համեմատ խոսքի շեշտը, ուստի այդպիսի միավանկ կամ երկավանկ ոտքերը խոսքի մեջ իրենց բովանդակությամբ արդեն բնականորեն ավելի կշիռ պիտի ունենան, քան իրենց հարեան բազմավանկ ոտքերը, և պիտի կրեն խոսքի զորեղ շեշտերը, որով և ավելի երկարեն (§ 10): Մյուս կողմից՝ բազմավանկ ռտփերը, այսինքն այն ոտքերը, որոնց մեջ վանկերի թիվն ավելի է ոտքերի վանկերի նորմալ թվից (յամբականը՝ երկու, անպեստյանը՝ երեք), պետք է համեմատաբար ավելի արագ տեմպով արտասանվեն, որպեսզի ամանակով հավասարվեն նորմալ ոտքերին: Բնական արտասանությամբ էլ արդեն բազմավանկ բառերը համեմատաբար ավելի արագ են արտասանվում, քան կարճ բառերը, մանավանդ մեր լեզվի մեջ, որի բառերը միայն մեկ շեշտ ունեն և շեշտերն ընկնում են վերջին վանկի վրա. համեմատել՝ փա՛ռք, փառքի՛, փառավո՛ր, փառավորե՛լ, փառավորությո՛ւն: Որքան մեծանում է բառը, այնքան, վերջին վանկի վրա ընկնող շեշտի ազդեցությամբ, ավելի արագ ենք անցնում նախորդ վանկերի վրայով, այնպես որ բնական խոսվածքի ժամանակ քառավանկ փառավորե՛լ բառը ոչ թե չորս անգամ ավելի երկար է, քան միավանկ փա՛ռք, և ոչ էլ երկու անգամ ավելի երկար, քան երկավանկ փառքի՛ բառը, այլ ավելի պակաս: Արվեստավոր առդանությամբ էլ կարելի է բազմավանկ բառերը ավելի արագ, ուրեմն և կարճ արտասանել. բայց դա պետք է բնականորեն առաջ գա: Դրա համար պետք է բազմավանկ ոտքերն այնպիսի բառերից կազմված լինեն, որ խոսքի մեջ կարեւոր արժեք չունենան և թույլ շեշտված լինին, որպեսզի հնարավոր լինի դրանց վրայով ավելի արագ անցնել: Բայց այդ՝ երկար ոտքերը պիտի գան զորեղ շեշտից հետո և սերտ կապված լինին այդպես շեշտված նախորդ բառի հետ, որովհետեւ, ինչպես տեսանք, զորեղ շեշտի ազդեցությամբ հաջորդ բառն արագ ու կարճ է արտասանվում (§ 10):

Մի անգամ որ ոտանավորը հորինված է այսպես, նկատի առնելով կարճ ոտքերի ամանակն ու զորեղ շեշտը, և բազմավանկ ոտքերի արագ արտասանության պայմանները, մնացածն արդեն լրացնում է լեզվի ընդհանուր ռիթմական ձգտումը՝ հավասարեցնել խոսքի մեջ տակտերի տեղումը տարբերությունները և մեր ռիթմական զգացումին բավարարություն տալու շարժով մոտավորապես հավասար ամանակով տակտեր առաջ բերել: Այսպես ուրեմն, որովհետեւ ազատ տակտավոր ոտանավորը չունի ոչ ոտքերի մեջ և ոչ էլ տողերի մեջ վանկերի հավասար թիվ, ուստի մտքի համեմատ խոսքի շեշտն այդտեղ առանձնապես ուժեղ և մեկի՛ն պիտի երևան գա, քան միանման տակտերով կազմված ոտանավորի մեջ: Այս տեսակետով հենց այս ոտանավորը մտնում է շեշտական ոտանավորների տեսակի մեջ. զի եթե տաղաչափության տեսակետը շեշտական

նտանավորի համար՝ է համաձայնություն բնական և ռիթմական շեշտերի, այստեղ հենց առանձին նշանակություն ունի խոսքի բնական շեշտը ռիթմ առաջ բերելու համար: Ոչ մի չափի մեջ ոտքերի ամանակն այնքան կախված չէ խոսքի բնական ուժեղ շեշտից, որքան աղատ տակտերի մեջ. զի ոչ թե բառերի բնական ամանակով են տակտերը տեղադրվում հավասարվում միմյանց, այլ միայն իմաստի, բովանդակության համեմատ գորեղ շեշտով և խոսքի շեշտից կախված՝ արտասանության ծանր և թեթև տեմպով. որով և այս չափը դառնում է ռիթմիկ-երաժշտական, ստանալով մի տեսակ երգեցիկ բնավորություն: Եվ հին ժամանակ այս չափով մեր հոգեկոր երգերը հորինվել են հենց եղանակով երգվելու համար (տե՛ս § § 81, 82, 86: Տե՛ս § 40, «Երրորդ ձև - աղատ տակտերով», այլև § § 43, 44, 45, 52, 56):

29. Համաշեշտ ոտանավոր:— Պարզոտնյա ոտանավորների մի առանձին տեսակն են կազմում և համաշեշտ ոտանավորները, որ շատ գործածական են գերմանական նոր բանաստեղծությունների մեջ. նորագույն ռուս բանաստեղծներն էլ մեկ-մեկ այդ չափով են հորինում: Համաշեշտ ոտանավորների մեջ ուշադրություն չեն դարձնում ոտքերի ոչ տեսակին, ոչ էլ ամանակին. դրանց մեջ խառն մտնում են և՛ բարձրացող, և՛ ընկնող ոտքերը, մի կամ երկու խոնարհումներով, ուրեմն ամեն տեսակի՝ և՛ երկավանկ, և՛ եռավանկ ու քառավանկ ոտքերը և՛, թեպետ հազվադեպ, նույնիսկ չորրորդ պետն: Հաստատուն կանոնն այն է միայն, որ ամբարձումների, այսինքն շեշտերի թիվը նույնը պիտի լինի թուր տողերի մեջ. իսկ ամանակի պահանջին բավարարություն է տրվում ոչ թե տակտերի հավասար տեղադրմամբ, այլ նրանով, որ տողերը կազմված են լինում հավասար թվով վանկերից:

Այս ոտանավորն իր այսպիսի հորինվածքով բնավ չի շփոթվում տարբեր ոտքերի խառնուրդ ունեցող ոտանավորների հետ, որոնց մեջ էլ նույնպես շեշտերի թիվը հաստատուն կերպով նույնն է, բայց ոտքերից մեկը մի վանկով ավելի կամ պակաս է լինում, ուրեմն և տողերի մեջ վանկերի թիվն անհավասար է. քացի այդ, բարձրացող անապաստյան ոտքերի հետ միայն բարձրացող յամբական ոտքերի խառնուրդ է լինում և ընդհակառակն: Համաշեշտ ոտանավորն իր կազմությամբ տարբերվում է նույնպես և շեշտի տեղափոխություն ունեցող ոտանավորից. զի թեպետ և այս վերջին տեսակի ոտանավորների տողերի մեջ էլ շեշտերի թիվը նույնն է մնում և վանկերի թիվն էլ հավասար է, բայց ընդհանրապես պահվում է ոտանավորի յամբական ռիթմը շեշտերի կանոնավոր դրություն գույգ վանկերի վրա, և մեկ-մեկ միայն թուլատրվում է, այն էլ սովորաբար տողի սկզբում, շեշտի տեղափոխություն: Մինչդեռ համաշեշտ ոտանավորի մեջ, ընդհակառակն, շեշտերի դրությունը կատարելապես աղատ է, այնպես որ համաշեշտ ութվանկանի ոտանավորի մեջ, օրինակ, թուլատրելի են ոչ միայն տողեր՝ «Սերըս կուլա՛ ու բո՛ւն չունի՛»

(ՄՍՄ ՍՄ ՍՄ) տողի նման, այլև ռուսական փոխառությունները անցա՛, տեսա՛ (ՄՍ ՍՄ / ՍՄ ՍՄ) տողի նմանները, այլև ուրիշները, ինչպես են՝ «Սի՛րտըս խընդա՛ց, կո՛ւրծքըս թընդա՛ց» (Ս ՍՄ / Ս ՍՄ), «Է՛խ, իմ դա՛րդըս, շա՛ն Ալագյա՛զ» (Ս ՍՄ / Ս ՍՄ), «Ձե՛ր է՛դ զառ-վա՛ռ, խա՛ս փետուրնե՛ր» (ՍՄ ՍՄ / Ս ՍՄ), նույնպես և մաքուր յամբական ոտքեր՝ «Որսկա՛ն ախպե՛ր, սարե՛ն կուգա՛ս» (ՍՄ ՍՄ ՍՄ ՍՄ) և այլն։ Այսպիսի ոտանավորները իրենց շարժումն շեշտերով, որ նույն թվով կրկնվում են նույնաթիվ վանկեր ունեցող կարճ տողերի մեջ, ունին յուրահատուկ խաղացկոտ ուժով, որ հաճելի է ավելի իր բազմազանությունը, քան երաժշտականությունը։

Համաշեշտ ոտանավորը բոլորովին անծանոթ է մեր բանաստեղծներին¹³, բայց մեր նոր բանաստեղծների ութ և յոթը վանկանի տողերի մեջ խիստ շատ կան համաշեշտ ոտանավորներ, փոխանակ մաքուր յամբական և մի անապաստի խառնուրդով յամբական ոտանավորների, այն պատճառով միայն, որ նրանք տողերի մեծ մասը կազմում են շեշտերի տեղափոխությամբ, այն էլ հաճախ նույն տողի մեջ երկու-երեք անգամ անելով այդ։ Այսպես վարվում են նրանք ոչ թե համաշեշտ ոտանավոր դրելու նպատակով, այլ անփութ զտնվելով լեզվի բնական շեշտերը համաձայնեցնելու ութմական շեշտերի հետ, համեմատ այդ ութ և յոթը վանկանի ոտանավորների սքեմաներին, որ են՝ ՄՄ ՍՄ ՍՄ և ՍՄ ՍՄ ՍՄ, և հետևանքն այն է լինում, որ նրանց բանաստեղծություններից երբեմն նույնիսկ ամբողջ տներ բնականորեն համաշեշտ ոտանավորներ են հորինվում։ Այսպես են մանավանդ Իսահակյանի բանաստեղծությունները. բայց նույնը կարելի է գտնել և ուրիշների գրվածքների մեջ։ Այս ցույց է տալիս, որ մեր լեզուն հեշտ հարմարվում է այս տեսակի ոտանավորին, մանավանդ երբ ութվանկանի տողի սկզբում գործ է ածվում նաև մի եռավանկ բառ կամ քառավանկ հարաշեշտ բառ՝ մի կողմնակի շեշտով առաջին վանկի վրա, ինչպես է ներքևի երկրորդ տողի մեջ ԹՄԱԾԱԾԱՆԸՖՐԱ բառը։

Գիշե՛րն անքո՛ւն՝ / գի՛ր կըգրե՛մ,
Ա՛րտասո՛ւնքըս գե՛տ կըշինե՛մ,
Արա՛զ, / ծե՛զը ջըրի՛դ շառա՛ծ՝
Ի՛մ սև դա՛րդը քե՛զ կըբերե՛մ։ (Հովհ.)

Համաշեշտ են, ինչպես հետո կտեսնենք, և մեր ժողովրդական երգի յոթը վանկանի քառյակների մեծ մասը (§ § 64, 70—73)։

VII. ՇԵՇՏԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ ԲԱՐԴ ՈՏՔԵՐՈՎ

80. Բարդ ոտք կամ անդամ։— Երաժշտության մեջ պարզ տակտերը միանալով՝ կազմում են բարձրագույն կարգի մետրական միություններ՝ բարդ և խառն տակտեր։ Միացումը կատարվում է մի զորեղ շեշտով, այն

¹³ Տես § 41-ի ծանոթությունը։

է՝ ինչպես պարզ տակտի երկու տակտամասերը մի շեշտով միանալով՝ մի միավոր, մի տակտ են կազմում, նույնպես իրար հաջորդող երկու կամ երեք առանձին տակտեր՝ իրենցից առաջինի ավելի ուժեղ շեշտով միանալով՝ կազմում են նոր ամբողջություններ—բարդ և խառն տակտեր: Երբ իրար միանում են միանման տակտեր, կազմվում են բարդ տակտեր: Իսկ երբ միմյանց հետ միանում են տարբեր տեսակի տակտեր՝ երկամասնյա ու եռամասնյա կամ եռամասնյա ու երկամասնյա կամ պարզ ու բարդ կամ բարդ ու պարզ, այն ժամանակ առաջ են գալիս խառն տակտեր: Բարդ և խառն տակտերի մեջ լսվում է նրանց բաղադրիչ պարզ տակտերից ամեն մեկի շեշտը, միայն միշտ առաջին շեշտը կանոնավորապես ավելի ուժեղ (այս շեշտը նշանակում ենք կրկին շեշտով), քան երկրորդը, այսպիսի սքեմաներով՝ բարդ տակտեր՝ "ս"ս / "ս"ս / "ս"ս կամ "սս"սս / "սս"սս / "սս"սս. խառն տակտեր՝ "սս"ս / "սս"ս / "սս"ս կամ "ս"սս / "ս"սս / "ս"սս:

Նույնն առաջ է գալիս և տաղաչափության մեջ: Այստեղ ևս պարզ դիֆմական ոտքերը արտասանության միանալով՝ առաջ են բերում մի բարձրագույն կարգի դիֆմական միություն կամ բարդ ոտք, որ սովորաբար կոչվում է անդամ (հունարեն «կոլոն» — անդամ) կամ, երբ միանում են երկու պարզ ոտքեր, դիպոդիա — երկոտնություն, երկոտն (տե՛ս § 3): Միացնողն այստեղ ևս, ինչպես երաժշտության մեջ, պարզ ոտքերից մեկի ավելի զորեղ շեշտն է: Սակայն երաժշտության և ոտանավորի բարդ դիֆմական միությունների նմանությունն այսքան է միայն. մանրամասնություններին մեջ ոտանավորի բարդ ոտքն արդեն իր ուրույն առանձնահատկություններն ունի, քանի որ ոտանավորը կազմվում է ոչ թե լուկ հնչյուններից, այլ նշանակություն ունեցող բառերից ու խոսքերից:

1) Մինչ երաժշտական բարդ տակտերի զորեղ շեշտն ընկնում է միշտ տակտերի սկզբում, ոտանավորի մեջ զորեղ շեշտը կարող է, բնականաբար, ընկնել իրար հետ միացած պարզ ոտքերից և՛ առաջինի, և՛ երկրորդի ամբարձման տեղում: Քառեներից կազմված բարդ ոտքերն, ուրեմն, կարող են շեշտվել թե "ս"ս սքեմայով և թե՛ "ս"ս սքեմայով, որոնցից առաջինը միայն համապատասխան է երաժշտական բարդ տակտերին. ինչպես են, օրինակ, հետևյալ տողերը.

"ս"ս

"ս"ս

Ո՛ւր է, հա՛յրիկ, / ե՞րբ կըգա՛ նա: (Թում.)

՛ս"ս

՛ս"ս

Խո՛ր վերքի՛ պես / սի՛րտըս բա՛ց էր: (Իսահ.)

Իսկ յամբերից կազմված բարդ ոտքերը կարող են շեշտվել թե՛ ս"ս և թե՛ ս՛ս սքեմաներով, ինչպես են հետևյալ տողերը.

ս"ս

ս"ս

էլ չե՞ք ասո՞ւմ, / թե պա՞րտք ունե՞ք: (Թուման.)

Ս՛ Ս՛

Ս՛ Ս՛

Ելնէ՛ր, ելնէ՛ր / նա մի՛նչ յԱրտո՞ւս: (Ալիշան)

2) Մինչ երաժշտության պարզ տակտերի միացումը լինում է միայն զորեղ շեշտով, ոտանավորի ռիթմական բարդ ռափերը կարող են միայն զորեղ շեշտով ևս կազմվել, բայց առհասարակ սերտ կապակցում են նաև բովանդակությամբ, մտքով, ֆերականորեն: Զորեղ շեշտն ինքը պայմանավորված է, ինչպես տեսել ենք, բովանդակությամբ, բառերի քերականական ու տրամաբանական հարաբերությունով խոսքի մեջ (§ § 6, 7): Ամեն անգամ, երբ երկու-երեք բառ մտքով, քերականորեն, որ միեկնույն է բովանդակությամբ, սերտ կապվում են իրար հետ, բառերի գերադասության ու ստորադասության հարաբերությամբ, այդպիսի բառերը կազմում են, ինչպես տեսել ենք, մի առանձին բառախումբ կամ բառական ռափ (§ § 21, 22), որի մեջ գերադաս բառն ավելի ուժեղ է շեշտվում, քան ստորադասը, և որ ավելի կամ պակաս միջոցով զատվում է ուրիշ բառախմբերից: Առնենք Իսահակյանի այս տողը. «Ամպի / փեշո՛վ / մեկ հա՛վը / անցա՛վ»: Այս խոսքի մեջ բառերն անջատում ենք երեք տեղ, որով այդ խոսքը բաժանվում է չորս բառական ոտքերի (§ 21, § 38. 1): Այս անջատումը, սակայն, երեք անգամն էլ հավասար չափով չի լինում. առաջին երկու ոտքերը՝ ամպի / փեշով միմյանց ավելի մոտ են, ինչպես և երրորդ և չորրորդ ոտքերը՝ մեկ հավ / անցավ իրարու ավելի մոտ են, քան երկրորդ և երրորդ ոտքերը միմյանց՝ փեշով / մեկ հավ: Դրա պատճառն այն է, որ առաջին երկու ոտքերը, ինչպես և վերջին երկու ոտքերը, քերականորեն, ուրեմն և մտքով, միմյանց հետ ավելի սերտ կապակցություն ունին իբրև լրացում և լրացյալ (ամպի փեշով) և իբրև ենթակա և բայ (մեկ հավը անցավ). մինչդեռ փեշո՛վ մեկ հա՛վը ոտքերը քերականական ոչ մի անմիջական կապակցություն չունին: Այդ խոսքի բառական ռափերն, ուրեմն, բովանդակությամբ, իրենց ֆերականական հարաբերության շնորհիվ, որից առաջանում է իրենց մեջ եղած անշրպետի կամ միջոցի տեղդրության տարբերությունը, բաժանվում են երկու ավելի մեծ բառական միությունների կամ բարդ բառական ռափերի, որոնցից մասն մեկը կազմված է երկու պարզ բառական ոտքից՝ Ամպի / փեշո՛վ || մեկ հա՛վը / անցա՛վ: Առաջին բարդ բառական ոտքի՝ ամպի փեշո՛վ երկու մասերը միանում են, սակայն ոչ միայն քերականորեն, այսինքն՝ մտքով, ալլա փեշով գերադաս բառի ավելի ուժեղ քերականական շեշտով (§ ?): Նույնպես երկրորդ բարդ բառական ոտքի՝ մեկ հա՛վը / անցավ մասերը, բացի ենթակայի և բայի հարաբերությամբ սերտ կապակցվելուց, միանում են նաև հավ բառի (որ հոգեբանական ստորոգյալ է) զորեղ շեշտով (§ 6). խոսքի արտաբերության բնական հատկությամբ ևս՝ անցավ բառի անշեշտ վանկը, քանի որ նախորդ հավ բառը զորեղ է շեշտված և մտքով սերտ կապված է անցավ բառի հետ, արագ ու կարճ արտասանվելով՝

ավելի ևս սերտ է միանում նախորդ բառին: Այսպես, ուրեմն, բարդ ոտ-
ֆերի կազմության համար ընդհանրապես հարկավոր է ոչ միայն զուգը
շեշտ, այլ նաև երկու բառի սերտ կապակցություն մտնով կամ որևէ քե-
րականական սերտ հարաբերության իբրև լրացում և լրացյալ: Տե՛ս նաև
§ 38, 2—6, առանձնապես 6-րդ կետը, միայն շեշտով կապակցության
մասին:

3) Ինչքան էլ ռիթմական բարդ ոտքերը (անդամները) և բառական
բարդ ոտքերը սովորաբար միմյանց հետ են ընկնում, բայց դա պահանջ
չէ, որ անդամի հետ վերջանա և բառական ոտքը. այլ, ընդհակառակն,
ոտանավորը բազմազան է դառնում, երբ բարդ բառական ոտքերի մի
մասն անցնում է հաջորդ կամ նախորդ անդամին: Հատկապես բառական
ոտքերի վերջի անջեշտ վանկերը և վերջահար անշեշտ բառերը պետք է
անպայման անցնեն հաջորդ անդամներին, քանի որ անդամները շեշտով
պետք է վերջանան: Դրանով անդամների և բառական ոտքերի հատումն
է լինում, ինչպես պարզությունյա ոտանավորների մեջ (§ 26. ա): Օրինակ՝

ծթե սընա / րըս իմ տիպար... (Պ. Դուր.)

Գերեզմանն / րըն լուռ էին...

Երբ սեաւ գիսակն / էր ճակատուն... (Ալիշ.)

Բազմած էր ի՛ր / զահի վրա... (Հովհ.)

4) Անշուշտ, չի պահանջվում, որ ոտանավորի բոլոր ռիթմական
բարդ ոտքերի զորեղ շեշտերը միանման ուժով լինին. այլ բավական է,
որ յուրաքանչյուր բարդ ոտքի մեջ մտնող պարզ ոտքերից մեկի շեշտը
համեմատաբար ավելի ուժեղ լինի, քան մյուսինը: Այսպես՝ երբ ուժեղ
շեշտը խոսքի շեշտ է, նրա հետ իբրև թույլ շեշտ կարող են առնվել քերա-
կանական կամ լոկ բառի շեշտերը և նույնիսկ անշեշտ վանկը, երբ սա
իբրև ամբարձում (շեշտված) է գործածվում (§ 25): Երբ ուժեղ շեշտը
քերականական շեշտ է, նրա հետ իբրև թույլ շեշտ կարող է առնվել լոկ
բառի շեշտը, ինչպես և անշեշտ վանկն իբրև ամբարձում: Իսկ երբ ուժեղ
շեշտը լոկ բառի շեշտ է, որ միևնույն է, թե բարդ ոտքի մեջ միայն մեկ
շեշտ կա, նրա հետ կարող է առնվել միայն անշեշտ վանկն իբրև ամբար-
ձում: Օրինակ՝ Ամպի փեշո՛ւլ || մեկ հա՛վ անցավ ոտանավորի առաջին
բարդ ոտքի զորեղ շեշտն է փեշով բառի քերականական շեշտը, որի հետ
առնված է իբրև թույլ շեշտ ամպի բառի շեշտը. երկրորդ բարդ ոտքի
զորեղ շեշտն է մեկ հա՛վ ոտքի խոսքի շեշտը, որի հետ իբրև թույլ շեշտ
առնված է անցավ բառի շեշտը: Իսկ Պեշիկթաշլյանի Մատունգ կուտի՛ն ||
ամենագե՛ղ ոտանավորի մեջ առաջին բարդ ոտքի զորեղ շեշտն է կուտի՛ն
բառի քերականական շեշտը¹⁴, թույլ շեշտն է մատունգ բառի շեշտը. իսկ
երկրորդ բարդ ոտքի զորեղ շեշտն է ամենագե՛ղ բառի շեշտը, որի հետ

¹⁴ Գրաբարի շեշտադրությամբ (տե՛ս § 7. «Քերականական շեշտի» մեջ, ծանոթու-
թյուն) քերականական շեշտն ընկնում է հաղապա լրացումի վրա:

իրբե ամբարձում առնվում է նույն բառի երկրորդ անշեշտ վանկը՝ «մե» (տե՛ս § 25)։

5) Որքան բարդ ոտքերի զորեղ և թույլ շեշտերն ավելի են տարբերվում իրենց ուժով և միակերպ են դասավորված, այնքան ավելի զգալի է լինում զորեղ և թույլ շեշտերի կառուցավոր հաջորդությունը. օրինակ՝

Երբ սեա՛ւ գիսա՛կն / էր ճա՛կատո՛ւն,
Ոտկո՛ւնքն արա՛գ / էր քա՛նց այծո՛ւն։ (Ալիշան)

Սակայն, զորեղ ու թույլ շեշտերի այսպիսի կանոնավոր հաջորդությունը, ինչքան էլ երաժշտական և դարձնում ոտանավորը, առաջ բերելով միանման դիպոգիաներով-երկոտներով առողանում, բայց և այնպես մի փոքր ավելի երկար շարունակվելով՝ տալիս է նրան միակերպություն, մանավանդ որ ոտանավորի ռիթմական ոտքերը — անդամներն ու բառական ոտքերը հայերենում հաճախ իրար հետ են քնկնում և ամեն անգամ մյուսից բաժանվում է մի միջոցով։ Ուստի թեպետ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով պահանջվում է, որ իրար հաջորդող ռիթմական բարդ ոտքերը զորեղ և թույլ շեշտերի նկատմամբ նույն կազմությունն ունենան, բայց տաղաչափական տեսակետից՝ այդ պահանջին միշտ պետք չէ բավարարություն տալ և չի տրվում։ Զորեղ և թույլ շեշտերի կանոնավոր հաջորդությունը պահվում է միայն որոշ տողերում կա՛մ ռիթմը զորացնելու համար, կա՛մ բովանդակության պահանջած առանձին տավորությունն առաջ բերելու համար, թե չէ՝ սովորաբար ազատ է մնում զորեղ և թույլ շեշտերի դասավորությունը։ Բավական է միայն, որ երկու պարզ ոտք մտքով և մի զորեղ շեշտով միանալով՝ մի բարդ ոտք, մի ռիթմական ամբողջություն են կազմում. իսկ թե զորեղ շեշտը մի անգամ կլինի անդամի առաջին պարզ ոտքի վրա, մյուս անգամ՝ երկրորդ պարզ ոտքի վրա և կամ անգամը մի բազմավանկ բառ կլինի վերջի մի շեշտով, — այդ ազատ է մնում։ Դրանով մասամբ վերացվում է միանման անդամների կանոնավոր հաջորդությունից առաջացած միակերպությունը։ Օրինակ՝ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով՝ հետևյալ տողի անդամները պետք է զորեղ շեշտվեն. կա՛մ «Ամպի» փեշո՛վ || մեկ հա՛վ անցա՛վ» և կա՛մ «ամպի փեշո՛վ || մեկ հավը անցա՛վ» և ինչպես որ առաջին տողի մեջ դասավորված են զորեղ շեշտերը, նույնպես պետք է լինեն և հաջորդ տողերի մեջ։ Դա թեպետ երաժշտական կլինե, բայց վերին աստիճանի տաղտկալի։ Մինչդեռ բնական խոսքի մեջ մենք շեշտում ենք՝ «Ամպի փեշո՛վ || մեկ հա՛վ անցա՛վ», այսինքն զորեղ շեշտը դնում ենք առաջին անդամի երկրորդ մասի վրա, իսկ մի ավելի ևս զորեղ շեշտ՝ երկրորդ անդամի առաջին մասի վրա, որով ռիթմը պահելով հանդերձ անդամավոր առաջխաղացությունը, դառնում է բազմազան (տե՛ս նաև § 38)։

81. Հայերեն ոտանավորի անդամավոր կազմությունը։— Մեր ոտանավորները, սակավ բացառությամբ, պարզ ռիթմական ոտքերով չեն հորինվում, այլ անդամներով կամ բարդ ռիթմական ոտքերով։ Դա առաջա-

նում է մեր շեշտի ընդհանուր հատկությունից: Որովհետև բառերի շեշտը մեծ մասամբ վերջին վանկի վրա է (տե՛ս § 5), և բառերի կապակցության մեջ էլ գերադաս բառը, որի վրա է քերականական շեշտը, հտադաս է (§ 7), ուստի հեշտությամբ զորեղ շեշտերի կանոնավոր դասավորություն է առաջ գալիս, և պարզ ոտքերը զույգ-զույգ՝ թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ շեշտով միացալով, կազմում են անդամներ կամ դիպոդիաներ-երկոտներ, երկոտություններ:

Մեր ոտանավորի անդամները չորս տեսակ են՝

1) Նույնոտնյա յամբական փռավանկ անդամներ, որոնք իրենց հիմնական ձևով կազմվում են երկու յամբից՝ $ս' ս' = 4 = 2 + 2$ սքեմայով: Համապատասխան են երաժշտության քառամասնյա միակի բարդ տակտերին: Օրինակներ տեսնել վերևում, § 30-ում:

2) Նույնոտնյա յամբական վեցավանկ անդամներ, որոնք իրենց հիմնական ձևով կազմվում են երեք յամբից՝ $6 = 2 + 2 + 2$ սքեմայով: Համապատասխան են երաժշտության այն վեցամասնյա միակի բարդ տակտերին, որոնք կազմվում են երեք հստ երկամասնյա պարզ տակտերից: Օրինակ՝

Եվ չե՛ն սիրո՛ւմ նըրա՛նք / էլ քո՛ մարմի՛նը տա ք,
Սիրո՛ խընդո՛ւմ չըկա՛ / նըրա՛նց համա՛ր հիմա՛:

Ցամբական քառավանկ և վեցավանկ բարդ ոտքերի մեջ՝ անշեշտ վանկերը կարող են անցնել շեշտված վանկերի տեղ (տե՛ս § 25). օրինակ՝

Եվ սաք՝վեհե՛ն՝ դարձա՛ծ / նըրա՛նք շըրջո՛ւմ են լո՛ւս:

3) Նույնոտնյա անապեստյան վեցավանկ անդամներ, որոնք կազմվում են միայն երկու անապեստից, $սս' սս' = 6 = 3 + 3$ սքեմայով:

Սիրուհի՛ն սըրտատրո՛ւի / նայեցավ լըճակի՛ն,
Հասկացա՛վ դառնությո՛ւն / իր անբա՛խտ վիճակի՛ն:

Այս բարդ ոտքերը համապատասխան են երաժշտության այն վեցամասնյա միակի բարդ տակտերին, որոնք կազմվում են երկու եռամասնյա պարզ տակտերի միացումով:

4) Այլոտնյա յամբ-անապեստյան ճեգավանկ անդամներ, երաժշտության հնգամասնյա խառն տակտերին համապատասխան. իրենց հիմնական ձևով կազմվում են մեկ յամբից ու մեկ անապեստից՝ $ս' սս' = 5 = 2 + 3$ սքեմայով, կամ մեկ անապեստից ու մեկ յամբից, $սս' ս' = 5 = 3 + 2$ սքեմայով:

Խաղո՛ւմ են անհո՛գ / ալի՛քը գետի՛:—
Կուզեի՛ լինել / սիրահա՛ր սոխակ:

Սրահայրեն 2 թվանշանը նշանակում է մեկ յամբ, 3 թվանշանը՝ մեկ անապետ, 4 = (2+2) թվանշանը՝ մեկ յամբական քառավանկ անդամ, 5 թվանշանը՝ մեկ յամբ-անապետյան հինգվանկանի անդամ՝ 2+3 կամ 3+2 կազմությամբ, իսկ 6 թվանշանը նշանակում է կա՛մ մեկ յամբական վեցվանկանի անդամ՝ 2+2+2 կազմությամբ, կա՛մ մեկ անապետյան վեցվանկանի անդամ՝ 3+3 կազմությամբ:

Կրկնակի բարդ ոտքերի կամ կրկին անդամների մասին տեսնել § 39. 2. Ա, § § 45, 48, 49, 67:

Անդամավոր կազմությամբ ոտանավորի մեջ ռիթմը, բնականաբար, կրկին է. թե՛ պարզ ոտքերի և թե՛ միաժամանակ բարդ ոտքերի ռիթմ: Եվ դա կարևոր նշանակություն ունի մեր ոտանավորի ռիթմիկ երաժշտականության համար: Մեր յամբական ոտանավորը, ինչպես տեսանք (§ 23), շատ միակերպ պիտի լիներ, եթե միայն անթերի պարզ ոտքերով հորինվեր, որ և անհնարին էլ է, քանի որ մեր շեշտադրության ընդհանուր հատկության պատճառով՝ այդպիսի պարզոտնյա ոտանավորի մեջ միավանկ ու երկավանկ և հարաշեշտ եռավանկ բառեր միայն պիտի գործածվեին: Մեր ոտանավորի անդամավոր կազմությունն ահա թույլ է տալիս յամբական ոտանավորի մեջ նաև ամեն տեսակ եռավանկ ու քառավանկ և նույնիսկ հինգվանկանի հարաշեշտ (ՍՍՍ՝ Ս) բառեր գործածել, իսկ այլ-ոտնյա հինգվանկանի անդամներից կազմված ոտանավորների մեջ՝ նաև հինգվանկանի և մինչև իսկ վեցվանկանի հարաշեշտ բառեր գործածել, միաժամանակ և բավարար չափով ռիթմիկ լինել: Արդարև, այդպիսի բառերի գործածությամբ, քանի որ անշեշտ վանկերը դրվում են ոտքի ամբարձման մեջ, ոտանավորի ռիթմիկ երաժշտականությունը տուժում է, բայց միայն պարզ ոտքերի ռիթմի նկատմամբ և ոչ ընդհանրապես ռիթմի. զի պարզ ոտքերի ռիթմի թերին, որ առաջանում է բազմավանկ բառերի գործածությունից, փոխարինվում է բարդ ոտքերի ռիթմով: Առնենք մի օրինակ.

1. Ի բյո՛ւր / ձայնի՛ց || բնությա՛ն / շքե՛զ
2. Թե ե՛րգք / թռչի՛ն || սիրո / ղաբա՛ր,
3. Մատո՛ւնք / կուսի՛ն || ամե / նազե՛ղ
4. Թե ո՛ր / զարնե՛ն || փափո՛ւկ / քընա՛ր /,
5. Չունի՛ն / մի ձա՛յն || այնքա՛ն սիրո՛ւն,
6. Քան զանձ / կալի՛ || եղբա՛յր / անո՛ւն:

Այս առաջին, չորրորդ և հինգերորդ տողերի մեջ կան չորս՝ չորս յամբեր, բայց դրանք միաժամանակ երկերկու միացած՝ կազմում են բարձրագույն կարգի ռիթմական միություններ-անդամներ, որոնցով եթե մի կողմից՝ բազմազանություն է մտնում ոտքերի ռիթմի միակերպության մեջ (որ զգալի է, զի այդ ռիթմական ոտքերից յուրաքանչյուրը կազմված է մի-մի բառական ոտքից), մյուս կողմից՝ ընդհանուր ռիթմն ավելի ևս զորանում է, քանի որ մենք պարզ ոտքերի ռիթմի հետ միաժամանակ լսում ենք նաև անդամների ռիթմը: Երկրորդ և երրորդ տողերի մեջ եր-

րորդ ոտքերի շեշտերը, իսկ վեցերորդ տողի մեջ երկրորդ ոտքի շեշտը պակասում են եռավանկ և քառավանկ բառերի գործածության պատճառով: Դրանով թեպետ բազմազանություն է մտնում միանման ոտքերի ռիթմի միակերպության մեջ, բայց պարզ ոտքերի ռիթմը թուլանում է, զի բազմավանկ բառերի անշեշտ վանկերը դրվել են տակտի ամբարձման մեջ: Պարզ ոտքերի ռիթմի այս պակասը, սակայն, լրացվում է անդամների ռիթմով, որ այդ տողերի մեջ ավելի է զգալի հենց բազմավանկ բառերի գործածությամբ, որով տողի երկու անդամներն ավելի որոշ կերպով են անջատվում միմյանցից:

Երբ միանման պարզ ոտքերի կանոնավոր հաջորդություն է լինում և ոչ մի ոտքի ռիթմական շեշտ չի պակասում, ինչպես վերևի առաջին, չորրորդ և հինգերորդ տողերի մեջ,— այն ժամանակ անդամը երաժշտական տեսակետից միայն ուժեղացնում է ռիթմը, ուստի դա այնքան էլ կարևոր չէ, քանի որ կա պարզ ոտքերի ռիթմը: Բայց երբ մի ոտքի ռիթմական շեշտը պակասում է, ինչպես վերևի երկրորդ, երրորդ ու վեցերորդ տողերի մեջ,— այն ժամանակ տողի ռիթմը թուլանում է, ուստի և անպայման անհրաժեշտ է անդամավոր կազմությունը, որպեսզի տակտերի ռիթմի թերին փոխարինվի անդամի ռիթմով: Նույնը կարելի է ասել և ալլոտնյա հինգվանկանի անդամներով կազմված ոտանավորների նկատմամբ: Այստեղ թեպետ տարբեր ոտքերի, յամբի և անապեստի կամ անապեստի և յամբի հաջորդություն է լինում, բայց բավարար ռիթմ է առաջ գալիս այն ժամանակ, երբ ոչ մի ոտքի շեշտ չի պակասում, և մանավանդ, երբ տարբեր ոտքերը միանման կարգով են հաջորդում իրար՝ $3+2/3+2...$, կամ $2+3/2+3...$ ձևով, ինչպես վերևում բերված ոտանավորների մեջ է: Բայց երբ մի բազմավանկ բառի գործածությամբ պակասում է ռիթմական շեշտերից մեկը, և նույնիսկ եթե բոլոր ռիթմական շեշտերն էլ կան, բայց ոչ միակերպ կանոնավոր դասավորությամբ, այլ խառն $3+2/2+3$ կամ $2+3/3+2$ ձևերով,— այն ժամանակ անհրաժեշտ է անդամի ռիթմը, ինչպես հետևյալ երկու տողի մեջ.

Որպես վաղեմի՝ մի ավանդույթն,
կամ շրջեղ երա՛զ / անմեղ մանկուցյա՛ն... (Հովհ.)

Այս տողերից երկրորդի մեջ կան չորս պարզ ոտքերը կամ ռիթմական շեշտերը, բայց դրանք դասավորված են $3+2/2+3$ ձևով. ուստի թեպետ և կա պարզ ոտքերի ռիթմը, բայց թույլ կերպով, զի չկա դրանց միակերպ կանոնավոր կրկնությունից առաջացած ռիթմը: Հարկավոր է, ուրեմն, անդամի ռիթմը, որպեսզի լրացվի պարզ ոտքերի ռիթմական թերին. և այդ տողն անդամավոր կազմություն ունի, այն էլ զորեղ շեշտերը դրված են կանոնավորապես երկու անդամի էլ երկրորդ պարզ ոտքի վրա: Առաջին տողի մեջ, սակայն, պակասում է մեկ ռիթմական շեշտը տողի երկրորդ մասի մեջ. հետևաբար չկա պարզ ոտքերի ռիթմը. ուստի անհրա-

ժեշտ է անդամների ռիթմը, այն է՝ այստեղ յուրաքանչյուր հինգ վանկը միասին իրենց վերջի ռիթմական շեշտով կազմում են մի-մի մեծ ռիթմական միություն, որից և առաջանում է այդ տողի ռիթմը: Եթե վերացվի այդ տողի անդամավոր կազմութունը, այդ ժամանակ էլ ոչ մի կանոնավոր ռիթմ չի մնալ, և ուտեցավորը կվերածվի արձակ խոսքի: Այդ պատճառով և կարելի չէ բազմավանկ բառի անշեշտ վանկը դնել անդամի երկրորդ պարզ ոտքի ամբարձման մեջ, որով պիտի վերջանա ռիթմական բարդ ոտքը, օրինակ՝ հիշված տողը կարելի չէ հորինել այսպես՝

Որպես մի ավան / դություն վաղեմի,

Այսպիսի դասավորությամբ խոսքի մեջ անդամավոր կազմությունը վերանում է, և ոտանավորն էլ ոչնչանում է, զի առաջին տողի մեջ «որպես վաղեմի» / մի ավանդություն» ոտանավորի ռիթմը հիմնված էր միայն անդամի վրա. իսկ բառերի այդպիսի նոր դասավորությամբ խոսքն անդամավոր առողանելու համար պետք է անբնական շեշտ դնենք հինգերորդ վանկի վրա՝ «որպես մի ավան / դություն վաղեմի», որ անել չենք կարող:

Անդամավոր կազմությունը վերանում է նաև նույնոտնյա քառավանկ անդամներով կազմված ոտանավորների մեջ, երբ բազմավանկ բառերի անշեշտ վանկը դրվում է անդամի երկրորդ ոտքի ամբարձման մեջ, ինչպես, եթե Պեշկեթաշյանի տողերն այսպես հորինվեին՝ «Թե երգք սիրո / դաբար թռչին»... «Մատուցե ամե / նազեղ կուսին»: Այստեղ ոչնչանում է, սակայն, միայն բարդ ոտքերով կազմությունը, իսկ ոտանավորը, — որովհետև դեռ մնում են երեք ռիթմական շեշտերն իրենց տեղերում՝ 2, 6, 8 վանկերի վրա, — դառնում է լոկ տակտավոր կամ պարզոտնյա յամբական ոտանավոր, բայց ոչ թե պարզ ոտքերի անթերի ու կանոնավոր հաջորդությամբ, ինչպես գերմաներեն ոտանավորների մեջ է, այլ բազմավանկ բառի մի անշեշտ վանկն իբրև ամբարձում գործածված, ինչպես ռուսերեն ոտանավորների մեջ ընդունված է (§ 25): Դրանով, անշուշտ, թուլանում է ոտանավորի ռիթմը, քանի որ պակասում է ռիթմական շեշտերից մեկը և չկա անդամի ռիթմ: Ուստի և մեր ութվանկանի յամբական ոտանավորների մեջ անգամ ընդունված է անդամավոր կազմությունը, մանավանդ այն տողերի համար, որոնց մեջ գործածված են քառավանկ բառեր:

Այսպես, ուրեմն, մեր ոտանավորների մեջ անդամավոր կազմությունն անհրաժեշտ է կա՛մ պարզ ոտքերի ռիթմը զորացնելու համար, կա՛մ նույնիսկ ռիթմ առաջ բերելու համար, երբ չկա պարզ ոտքերի ռիթմ: Անդամավոր կազմություն չի առաջ գալիս, երբ բազմավանկ բառերի անշեշտ վանկը դրվում է անդամի երկրորդ ոտքի ամբարձման մեջ. հետևաբար մեր բարդոտնյա կամ անդամավոր ոտեցավորների ընդհանուր կանոնն է, որ պետք է անպայման շեշտված լինի այն վանկը, որով վերջանում է անդամը. ուրեմն նույնոտնյա քառավանկ անդամների շորրորդ

վանկը, իսկ այլոտնյա հինգվանկանի անդամների հինգերորդ վանկը: Այս կանոնով արդեն մեքենայաբար առաջ է բերվում ոտանավորի անդամավոր հորինվածք բազմավանկ բառերի նկատմամբ. զի այդպիսի բառերն այլևս չեն կարող մասամբ մեկ անդամի մեջ մտնել, մասամբ՝ մյուս, այլ պետք է ամբողջապես միայն մեկ անդամի մեջ մտնեն մենակ կամ ուրիշ բառերի հետ (տե՛ս § 30. 3):

82. Ռոմանական կամ վանկական ոտանավոր:— Ռոմանական լեզուների (ֆրանսերենի, իտալերենի) ոտանավորը սովորաբար համարում են մի առանձին տեսակի՝ վանկական ոտանավոր: Այսպես կոչվել է այդ լեզուների ոտանավորը նրա համար, որ իբր տողի մեջ վանկների հավասար թիվը միայն նկատի ունի, և շեշտերը բոլորովին ազատ են մնում: Բայց մի հորինվածք, որ ռիթմական շեշտը նկատի չունի, չի կարող նույնպես, ուրեմն և երաժշտական ռիթմ ունենալ և ոտանավոր լինել: Ֆրանսերեն ոտանավորը նույնպես հիմնված է վանկերի հաշվի և շեշտերի դասավորության վրա, ինչպես և ուրիշ նոր լեզուների շեշտական ոտանավորները. միայն ֆրանսերենում նկատի չի առնվում տողի մեջ եղած բոլոր շեշտերի միակերպ կանոնավոր հաջորդությունը, այլ նրանցից միայն երկուսինը կամ, կարճ տողերի մեջ, մեկինը: Օրինակ՝ ալեքսանդրյան չափի մեջ,— ինչպես կոչվում է 12-վանկանի տողերից կազմված ոտանավորը, որ ֆրանսերենի ամենից սիրված չափն է,— անպայման շեշտված պիտի լինեն տողի մեջ վեցերորդ և տասներկուերորդ վանկերը: Վեցերորդ շեշտված վանկից հետո լինում է մի անփոփոխ հաստատուն հատած, իսկապես այստեղ բառը վերջանում է, և տողը բաժանվում է երկու մասի կամ կիսատողերի: Այդ երկու շեշտերը միշտ, առանց բացառության, հաստատուն տեղեւորւմ 6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա են մնում. դրանք ռիթմական շեշտերն են: Իսկ մյուս շեշտերի դասավորությունն ազատ ու շարժուն է. նրանց թիվն էլ որոշ չէ: Սովորաբար գեղեցիկ է համարվում ալեքսանդրյան ոտանավորը, երբ չորս կամ հինգ շեշտ ունի, այսինքն՝ բացի երկու հաստատուն ռիթմական շեշտից կան նաև երկու կամ երեք շարժուն շեշտեր: Ոտանավորի ռիթմն առաջանում է հաստատուն շեշտերով, որոնք կանոնավորապես կրկնվում են ամեն վեց վանկից հետո: Ամենափոքր ռիթմական միութունն է, ուրեմն, ոչ թե ոտքը, այլ կիսատողը, որ անպայման հաստատուն թվով վեց վանկից պիտի կազմված լինի և վեցերորդ վանկն անպայման շեշտված (§ 39. 2. Գ.): Վանկերի այս անփոփոխ թվով է միայն պահվում կիսատողերի հավասար ամանակը, և ռիթմական շեշտերի կանոնավոր կրկնությամբ հավասար ամանակներից հետո կիսատողն ըմբռնվում է իբրև մի ռիթմական միություն, ոտանավորն ստանում է ռիթմիկ երաժշտականություն: Ֆրանսերեն ոտանավորն, ուրեմն, առաջ է ընթանում մեծ ռիթմական միություններով — անդամներով, իսկապես կիսատողերով, որոնց մեջ երկրորդական շեշտերը մնում են ազատ դասավորությամբ: Եթե երկու ռիթմական շեշտերի և կիսատողերի վանկերի թվի կանոնը ճշտությամբ չպահվի,

կվերանա անդամի ռիթմը և ոտանավորն արձակ խոսք կդառնա. այդ պատճառով և ֆրանսերենում բնավ չի թույլատրվում ռիթմական շեշտի և ոչ մի տեղափոխություն:

Արդարեւ, այսպիսի ոտանավորը, որ պարզ ոտքեր նկատի չունի, ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով անկատար է և բավական մոտ է արձակ խոսքին, բայց տաղաչափական տեսակետով անկատար է: Մի կողմից՝ ավելի մեծ թվով վանկեր, ֆրանսերենին հատուկ արագ տեմպով արտասանվելով, մի ռիթմական շեշտով միանում են, մի ռիթմական ամբողջություն կազմում, մյուս կողմից՝ երկրորդական շեշտերի ազատությանը ու շարժնությունը վերացվում է կիսատողերի ռիթմական միակերպությունը, և ոտանավորն ընդունակ է դառնում ամենամեծ բազմազանության ու հարմարվում է մտքի և զգացմունքի ամեն նրբություններ արտահայտելու: Այսպիսի ինչքան էլ երկրորդական շեշտերի դասավորությունն ազատ է, բայց և այնպես բանաստեղծները, ռիթմական զգացումից մղված, հաճախ միանման տակտերով են կազմում անդամները, որով ոտանավորն ստանում է յամբական բնավորություն: Այսպիսի դեպքերում ֆրանսերեն ոտանավորն էլ արդեն մոտենում է պարզ ոտքերով հորինված ոտանավորներին, քանի որ այս վերջիններիս մեջ էլ, ինչպես տեսանք, մեկ-մեկ շեշտի տեղափոխություն կամ տարբեր ոտքերի խառնուրդ են անում կամ անշեշտ վանկը դնում են ոտքի ամբարձման տեղում. ուրեմն և ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով միանման ոտքերի անթերի հաջորդություն չի առաջ գալիս, այլ միայն ռիթմիկ երաժշտականություն բազմազանությամբ մեջ, ինչպես է և ֆրանսերեն ոտանավորի մեջ:

88. Հայերեն ոտանավորի տեսակը:— Հայերեն ոտանավորը համարում են վանկական իբրեւ ռոմանական ոտանավորի տեսակին պատկանող: Արդարեւ, մեր ոտանավորն իր սքեմայով ու կառուցով մեկ-մեկ մոտենում է ռոմանական ոտանավորին, բայց իրոք բոլորովին տարբերվում է նրանից: Այդ պարզ երևում է մեր և ռոմանական ոտանավորների համեմատությունից:

Ֆրանսերենում ութ և ութից պակաս վանկերով ոտանավորների տողերը կազմում են մի մեծ ռիթմական միություն մեկ ռիթմական շեշտով, որ ընկնում է տողի վերջում (ութվանկանի տողերը հազվադեպ բաժանում են 3+5 կամ 5+3 մասերի): Արդ, ինչքան էլ արագ տեմպով արտասանենք մենք մեր ոտանավորը, մեր ականջը չի կարող այդքան մեծ թվով վանկեր ըմբռնել իբրեւ մեկ ռիթմական միություն. մենք 6, 7 և 8-վանկանի տողերը բաժանում ենք միշտ երկու ռիթմական մասերի՝ $6 = 3 + 3$, $7 = 4 + 3 = (2 + 2) + 3$, $8 = 4 + 4 = (2 + 2) + (2 + 2)$: Ուրիշ խոսքով՝ մեր 6-վանկանի տողերը կազմվում են երկու անապաստից (երբեմն նաև երեք յամբից). 7-վանկանի տողերը կազմվում են երկու յամբերից, որոնք միանում են ի մի քառավանկ բարդ ոտք, և մեկ անապաստից. իսկ 8-վանկանի տողերը կազմվում են չորս յամբերից, որոնք նույնպես կազմում:

են երկու բառավանկ բարդ ոտք։ Այսպես և մեր 9-վանկանի տողերը (Ֆրանսերենում 9-վանկանի ոտանավորներ չեն հորինում) կազմվում են սովորաբար երեք անապեստից՝ $9 = 3 + 3 + 3$, հազվադեպ բաժանվում են երկու մասի՝ $4 + 5 = (2 + 2) + (2 + 3)$ կամ $(2 + 2) + (3 + 2)$ ։ Ֆրանսերենում 10-վանկանի տողը հաստատուն հատածով 4-րդ վանկից հետո բաժանվում է երկու անհավասար մասերի՝ $4 + 6$ վանկերից կազմված, ռիթմական շեշտեր ունենալով 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա։ մի քանի բանաստեղծներ բաժանում են $5 + 5$ հավասար կիսատողերի, իսկ մեր 10-վանկանի տողը կազմվում է առանց հատածի երկու հավասար անդամներից՝ $5 + 5$ վանկերից, ռիթմական շեշտեր ունենալով 5-րդ և 10-րդ վանկերի վրա, և ռիթմական շեշտերի այս դրուժյան պատճառով՝ իր հիմնական ձևով կազմվում է սովորաբար յամբի և անապեստի միությունից՝ $2 + 3$ կամ $3 + 2$ սքեմայով։ Նույնպես՝ իտալական 11-վանկանի տողը հաստատուն հատածով առաջին ռիթմական շեշտից հետո՝ բաժանվում է երկու անհավասար մասերի, կամ $4 + 7$ վանկերից կազմված, ռիթմական շեշտեր ունենալով 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա, կամ $6 + 5$ վանկերից կազմված, ռիթմական շեշտեր ունենալով 6-րդ և 10-րդ վանկերի վրա։ Ֆրանսերենում 11-վանկանի ոտանավորներ չեն հորինում։ Մեր 11-վանկանի անապեստյան ոտանավորները (§ § 58, 59, 62), բաժանվելով $6 + 5$ կամ $5 + 6$ մասերի, կազմվում են երեք անապեստից, մեկ յամբական ոտքի խառնուրդով։ իսկ յամբական 11-վանկանու (§ 53) տողը բաժանվում է հատածով երկու անհավասար մասերի՝ $6 + 5$ վանկերով, ռիթմական շեշտերը 6-րդ և 11-րդ վանկերի վրա։ բայց սովորաբար մեր 11-վանկանին կազմվում է առանց հատածի երեք մասերից, որոնցից առաջին երկուսը՝ 4-վանկանի անդամներ, իսկ երրորդը՝ մի անապեստ, այսպես՝ $11 = 4 + 4 + 3 = (2 + 2) + (2 + 2) + 3$ ։ Ֆրանսերենի 12-վանկանի տողը, ինչպես տեսանք (§ 32), կազմվում է հատածով երկու կիսատողերից՝ $6 + 6$ վանկերով, որոնք կարող են խառն ձևով և՛ անապեստներից, և՛ յամբերից կազմված լինել (տե՛ս նաև § 77)։ իսկ մեր 12-վանկանի տողը կազմվում է կամ շորս անապեստից՝ $3 + 3 + 3 + 3$, կամ երեք յամբական բարդ ոտքերից՝ $4 + 4 + 4$ առանց հատածի¹⁵։

Այս համեմատությունից պարզ երևում է, որ մեր և ռոմանական ոտանավորների նմանությունն այն է միայն, որ 1) ռոմանական ոտանավորը միշտ, իսկ մեր ոտանավորը ճաճախ ոչ թե ամենափոքր ռիթմական միություններով՝ պարզ ոտքերով է հորինվում, այլ մեծ ռիթմական միություններով, ռոմանականը՝ կիսատողերով ու տողերով, իսկ մերը բարդ ոտքերով, որոնք վերածվում են պարզ ոտքերի։ 2) մենք ունենք մի քանի չափեր, որոնց անդամների մեջ իսկապես յամբերի ու անապեստ-

¹⁵ Նորագույն բանաստեղծներից Ազատ Վշտունին և Չարենցն ունին մի քանի բանաստեղծություններ $6 + 6$ կիսատողերով, ինչպես ֆրանսերենում (§ 77)։ Չարենցն այս 12-վանկանի ոտանավորը հորինում է նաև պարզ յամբական ոտքերով (տե՛ս § 42)։ Տե՛ս նաև § 41-ի ժանոթությունը։

ների անկանոն խառնուրդ է առաջ գալիս, ինչպես է ռոմանական ոտանավորի մեջ. այսպես են հատկապես մեր 10-վանկանի ոտանավորը, որ բաժանվում է $5+5$ մասերի, և քիչ պատահող յամբական 11-վանկանի ոտանավորը, երբ յամբական տողերի հետ անխտիր գործածվում են նաև անապետյան տողեր (§ 53):

Մեր և ռոմանական ոտանավորների նմանությունը, սակայն, միայն այս է. մանրամասնությունների մեջ մեր ոտանավորն այնքան հեռանում է ռոմանականից, որ երբեք կարելի չէ մեր ոտանավորը ռոմանականի հետ մի ընդհանուր տեսակի մեջ դնել: Ամենից առաջ, ինչպես կարելի է վերևի համեմատությունից տեսնել, մեր լեզվի մեջ պարզ տակտերի — պարզ ոտքերի ռիթմի պահանջը շատ ավելի է, քան ռոմանական լեզուների մեջ: Այս պատճառով մինչ ռոմանական ոտանավորը պարզ ոտքերով չի հորինվում, մենք ունենք պարզ տակտավոր ոտանավորներ՝ մեր անապետյան ոտանավորները՝ $6=3+3$, $9=3+3+3$, $12=3+3+3+3$: Վերջերս այս 12-վանկանի ոտանավորը հորինում են նաև յամբական պարզ ոտքերով. այսպես նաև 6 և 8 վանկանի ոտանավորները (տե՛ս § § 41, 42): Այսպե՛ս ռոմանական ոտանավորի մեջ իրար հաջորդող մեծ ռիթմական միությունների տարբերությունը երբեմն բավական մեծ է, տողը կազմվում է $4+6$ կամ $4+7$ վանկանի մասերից, մինչդեռ մեր ռիթմական զգացումը թույլ չի տալիս այդպիսի տարբերություններ. մեր ոտանավորի մեջ իրար հաջորդող անգամները կա՛մ պետք է կազմված լինեն նույնաթիվ վանկերից՝ $4+4$, $5+5$, կա՛մ ամենաշատը կարող են միայն մեկ վանկի տարբերություն ունենալ՝ $4+3$, $3+4$, $4+5$, $5+4$, $6+5$: Կնշանակե՛ մեր ոտանավորի մեջ ավելի կարիք է զգացվում միակերպ ռիթմական միությունների հաջորդության, քան ռոմանական ոտանավորի մեջ: Երրորդ՝ ռոմանական ոտանավորի ռիթմական միությունները միշտ ավելի մեծ են, քան մեր ոտանավորի մեջ: Մինչ ֆրանսերենը 6, 7 և 8 վանկերից կազմում է մի տող, մի ռիթմական մեծ ամբողջություն, հայերենն այդպիսի տողերը բաժանում է երկու ռիթմական միությունների՝ $6=3+3$, $7=4+3=(2+2)+3$ և $8=4+4$: Մինչ ֆրանսերենն ու իտալերենը 11 և 12-վանկանի տողերը բաժանում են երկու մեծ ռիթմական միությունների՝ $11=4+7$. $12=6+6$, մեր ոտանավորի մեջ նույն տողերը բաժանվում են երեք մեծ ռիթմական միությունների՝ $11=4+4+3$, $12=4+4+4$ և նույնիսկ չորս պարզ ռիթմական միությունների՝ $12=3+3/3+3$. Կնշանակե՛ դարձյալ փոքր ռիթմական միությունների պահանջը մեր լեզվի մեջ համեմատաբար ավելի մեծ է, քան ռոմանական ոտանավորի մեջ: Եվ այդ հասկանալի է, թե ինչո՞ւ. մեր արտասանության տեսակն ավելի դանդաղ է, քան ֆրանսերենում, և մենք մեր ռիթմական զգացումով չենք կարողանում 6-ից ավելի վանկեր ունեցող կիսատողերն ու տողերն իբրև մի-մի բարդ ռիթմական միություններ ըմբռնել: Եվ վերջապես՝ որ գլխավորն է, ռոմանական ոտանավորի մեջ մեծ կիսատողերը տողի մեջ, ինչպես և 6, 7 և 8 վանկերի տողերը իբրև մեկ ռիթմական

միություն, մեծ էլ ազատություն են տալիս, որով այդ կիսատողերն ու տողերը կամ մեծ ռիթմական միությունները, կազմվում են յամբի և անապեստի անկանոն խառնուրդից (տե՛ս նաև § 77): Մինչդեռ մեր ոտանավորի բարդ ոտքերը կամ անդամները համեմատաբար փոքր լինելով՝ ընդհանրապես այնպես են, որ կազմվում են սովորաբար կա՛մ միայն յամբերից, ինչպես՝ $8 = 4 + 4 = (2 + 2) + (2 + 2)$, $12 = 4 + 4 + 4 = (2 + 2) + (2 + 2) + (2 + 2)$, կա՛մ յամբերից և տողավերջում կանոնավորապես կրկնվող մի անապեստից, ինչպես են՝ $7 = 4 + 3 = (2 + 2) + 3$, $11 = 4 + 4 + 3 = (2 + 2) + (2 + 2) + 3$, $9 = 4 + 5 = (2 + 2) + (2 + 3)$ կա՛մ $(2 + 2) + (3 + 2)$: Այդ է պատճառը, որ մեր լեզվի մեջ կան նաև 14, 15, 16 և նույնիսկ 20-վանկանի տողեր, որ չունի ֆրանսերենը, և որոնք բաժանվում են համապատասխան ձևով փոքր ռիթմական մասերի՝ $14 = 4 + 3 + 4 + 3 = (2 + 2) + 3 + (2 + 2) + 3$, $15 = 4 + 4 + 4 + 3$ և այլն: Վերջիվերջո, կնշանակե, մեր գրեթե բոլոր ոտանավորները կա՛մ պարզ անապեստյան ոտքերից են կազմված, կա՛մ պարզ յամբական ոտքերից, միայն անդամավոր կազմությամբ և բազմավանկ բառերի գործածությամբ, ինչպես ռուսերենում է, կամ այդպիսի յամբական ոտքերից՝ մի անապեստի խառնուրդով, ինչպես գերմաներենում էլ է լինում: Մնում են միայն մեր սովորական 10-վանկանին և քիչ գործածվող ձևով 11-վանկանի այն ոտանավորը, որ բաժանվում է $6 + 5$ վանկանի անդամների, որոնցով յամբական տողերի հետ կազմվում են և անապեստյան տողեր:

Մեր ոտանավորի տեսակը ճիշտ որոշելու համար՝ տեսնենք Ռասինի հետևյալ տողերը Աթալիայից՝ գերմաներեն, ռուսերեն, հայերեն և ֆրանսերեն ոտանավորների տեսակետներով՝

Son om | bre vers | mon lit || a pa ru | se baisser,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Et moi | je lui | tendais || les mains | pour l'embrasser.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Առաջին տողի ռիթմը՝ գերմաներենի, ռուսերենի և հայերենի տեսակետով՝ անկատար է: Չի տողի առաջին մասը կազմված է երեք յամբերից, իսկ երկրորդ մասն՝ երկու անապեստներից: Գերմաներենում, ալեքսանդրյան չափի մեջ, այդ տողը կկազմվի վեց յամբերից, ուրեմն կշեշտվեն բոլոր զույգ վանկերը. իսկ ռուսերենում, ինչպես և հայերենում, կա՛մ դարձյալ վեց յամբերից կկազմվի, կա՛մ եթե վեց յամբերից չկազմվի, քանի որ ոտանավորը յամբական է, եղած բոլոր շեշտերը պիտի ընկնեն միայն զույգ վանկերի վրա: հետևաբար 9-րդ վանկը չպիտի շեշտված լիներ, ինչպես է ֆրանսերենում: Հայերեն ոտանավորի տեսակետով այս առաջին տողի ռիթմն անկատար է նաև այն պատճառով, որ դա մեր ոտանավորի սքեմայով պիտի կազմված լիներ՝ կա՛մ չորս անապեստից, ուրեմն նույն տակտերի կանոնավոր հաջորդությամբ, և այսպես բոլոր հաջորդ տողերն և, կա՛մ թե այդ տողը, ինչպես և հաջորդ տողերը, պետք

է ունենար յամբական բնավորութիւն և անպայման շեշտված պիտի լինեին 4-րդ, 8-րդ ու 12-րդ վանկերը և այդ վանկերի զորեղ շեշտերով կամ երեք բարդ բառական ոտքերով այդ տողի մեջ պիտի կազմվեին չորս քառավանկ անդամներ 4+4+4 սքեմայով, իբրև մի յամբական տրիմետր, յամբական եռաչափ (§§ 3, 44): Ոտանավորն, ուրեմն, հայերենի ձևով պիտի բաժանվեր այսպես՝ son ombre vers| mon lit a pa|ru se baisser (որ անհրաժեշտ չէ ռուսերենում), մինչդեռ ֆրանսերենում բաժանվում է միայն երկու վեցվանկանի մասի՝ son ombre vers mon it| a paru se baisser.

Երկրորդ տողը, թեև ունի յամբական բնավորութիւն, բայց դա գերմաներենի ոտանավորի տեսակետով նույնպես անկատար է, զի պակասում է 10-րդ վանկի ռիթմական շեշտը: Ռուսերենի և հայերենի տեսակետով, սակայն, այդ տողը ռիթմական շեշտի նկատմամբ տաղաչափորեն անկատար չէ, որովհետև այս երկու լեզվի մեջ ևս ընդունվում է անշեշտ վանկը դնել ամբարձման մեջ և բավական է համարվում հինգ և նույնիսկ չորս ռիթմական շեշտը, ինչպես հետևյալ տողերի մեջ.

Ո՛հ, ի՛նչպէս փա՛ռքն / ամե՛ն մըթնա՛ծ / և այլափո՛խք,
Միա՛յն անփո՛խք / գուշակութի՛ւնք / քո կա՛ն ցաւօ՛ք: (Ալիշ.)

Հայերեն և ռուսերեն ոտանավորների տեսակետներն, ուրեմն, այստեղ նույնանում են, միայն մինչդեռ ռուսերեն ոտանավորի մեջ ռիթմական շեշտը կարող է պակասել ամեն մի զույգ վանկի մեջ ևս, հայերենում չկա այդ ազատութիւնը, հայերենում պետք է անպայման ռիթմական շեշտեր լինեն 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ վանկերի վրա և շեշտեր կարող են պակասել միայն մնացած երեք զույգ վանկերի՝ 2-րդ, 6-րդ և 10-րդ վանկերի վրա: Դրա պատճառն այն է, որ մինչ ռուսերենում այս 12-վանկանի ոտանավորը պարզ ոտքերով է հորինվում, թեկուզ ռիթմական շեշտերից մեկը կամ երկուսը պակաս լինեն,— հայերենում ամեն երկու ոտք զույգ-զույգ միանալով՝ կազմում են երեք քառավանկ անդամ, իբրև յամբական եռաչափ, այսինքն յամբական եռանդամ, և ոտանավորի ռիթմն առաջ է ընթանում թե՛ պարզ ոտքերով և թե՛ անդամներով:

Մյուս կողմից՝ մեծ տարբերութիւն կա նաև մեր և ֆրանսերեն ոտանավորների մեջ: Ֆրանսերենում բավական է, որ կան երկու ռիթմական շեշտերը 6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա և տողը բաժանվում է երկու հավասար մասերի, իսկ թե մնացած շեշտերը ո՛ր վանկերի վրա կլինեն, զույգ թե անզույգ վանկերի վրա, յամբեր կկազմվեն թե անապաստներ, թե յամբերի ու անապաստների խառնուրդ,— այդ ազատ է մնում: Մեր ոտանավորի մեջ, ինչպես տեսանք, պահանջվում է, որ անպայման շեշտված լինեն 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ վանկերը, որով ոտանավորը բաժանվում է երեք հավասար մասերի. բացի այդ՝ մնացած շեշտերի դրութիւնն էլ ազատ չէ. դրանք պետք է ընկնեն զույգ վանկերի՝ 2-րդ, 6-րդ և 10-րդ

վանկերի վրա, չհաշված շեշտի տեղափոխությունը: Այսպիսի կազմութեամբ՝ մեր ոտանավորը ստանում է միշտ յամբական բնավորություն: Բացի այդ՝ ֆրանսերենում վեց վանկանի կիսատողն է կազմում մի մեծ ռիթմական միութիւն, և բառն անպայման պիտի վերջացած լինի այդ կիսատողի հետ, իսկ հայերենում քառավանկ անգամն է կազմում մեծ ռիթմական միութիւն և պետք չէ անպատճառ, որ անդամի հետ վերջանա քառական ոտքը. այլ, ընդհակառակն, ավելի գեղեցիկ է ոտանավորը, երբ քառական ոտքի վերջին անշեշտ վանկը կամ վերջահար բառն անցնում է հաջորդ անգամին (§ 44), օրինակ՝

Քո ծիրանի՛ / Բըն մերկացան, / քո թագդ առավ,
Արիութիւ՛ն / Երն հայկական / անդեն թըռավ: (Ալիշ.)

Ի՞նչ է մնում, ուրեմն, մեր և ֆրանսերեն ոտանավորների մեջ իբրև նմանություն, — այն միայն, որ երկուսի մեջ էլ ռիթմական առաջխաղացումը լինում է մեծ ռիթմական միութիւններով, ֆրանսերենում՝ միշտ, մերում՝ որոշ տիպի ոտանավորների մեջ: Եվ այսքան միայն:

Ինչպես վերևում բացատրածից երևում է, մեր ոտանավորի տարբերությունը ֆրանսերենից այնքան մեծ և էական է, որ կարելի չէ մեր ոտանավորը «վանկական» համարելով դնել ռոմանական ոտանավորի տեսակի մեջ. այլ, ընդհակառակն, մեր ոտանավորն այդ տարբերություններով հեռանալով ռոմանականից՝ մոտենում է գերմանականին և ավելի ևս ռուսականին: Մեր ոտանավորը (բացի երկու-երեք չափից) բարդ ռիթմական միութիւններով առաջ ընթանալով հանդերձ՝ ավելի մեծ տեղ է տալիս ռիթմական շեշտերին, քան ռոմանականը, և հաճախ միայն պարզ ոտքերից է կազմվում, որով և հայերեն ոտանավորն ավելի տակտավոր, ավելի ռիթմիկ-երաժշտական բնավորություն ունի, քան ֆրանսերենը: Անշուշտ, մեր ոտանավորը ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով ավելի անկատար է, քան գերմանականը, քանի որ վերջինս միշտ անթերի տակտերի հաջորդություն է առաջ բերում. բայց այդ կողմից գրեթե հավասար է ռուսական ոտանավորին, քանի որ վերջինիս մեջ էլ անշեշտ վանկը դրվում է ռիթմական ամբարձման մեջ: Եվ եթե ռուսերենում պարզ ոտքերն ավելի մեծ թվով են երևան գալիս, քան հայերենում, հայերենն էլ, ինչպես տեսանք, այդ ռիթմական պակասը լրացնում է անդամի ռիթմով, որ ռուսական ոտանավորը չունի սովորաբար:

Այսպես, ուրեմն, մեր ոտանավորն իր ուրույն բնավորությամբ մի առանձին տեղ է բռնում ռուսերեն և ֆրանսերեն ոտանավորների միջև, ռիթմով գրեթե հավասար է ռուսերենի սովորական ոտանավորներին և ավելի բարձր է ֆրանսերենից, բայց որովհետև ունի և ավելի մեծ ռիթմական միութիւններ, որ սովորաբար չունի ռուսերենը, ուստի և հնարավորություն ունի ավելի մեծ ազատություն տալու երկրորդական շեշտերին, որով և մեր ոտանավորն ստանում է բովանդակութեան, մտքի և զգացմունքի արտահայտության համար ավելի մեծ ձկնություն, քան ունի

պարզ տակտերով հորինված ռուսերեն ոտանավորը: Այս տեսակետով մեր ոտանավորը ցած է մնում միայն ֆրանսերենից:

84. Տաղաչափության համար արժեքավոր և ամարժեք ուսանավորներ:— Ասել չի ուզիլ, որ մեր ոտանավորը, ինչպես և ամեն ոտանավոր, իր ռիթմիկ երաժշտականությունը ստանում է այն ժամանակ միայն, երբ բանաստեղծները ճշտությամբ պահում են ռիթմական շեշտերը ոտանավորի սքեմայի համեմատ: Երբ այդ չի լինում, այլ լոկ հավասար թվով վանկեր են հաշվում տողի մեջ, ինչպես և տողի անդամների մեջ, այդպիսի գրվածքն, ինչքան էլ իր բովանդակությամբ զնահատելի լինի իբրև բանաստեղծություն, անարժեք է տաղաչափության, որ միևնույն է՝ ռիթմիկ-երաժշտականության տեսակետով: Որովհետև այժմ ոտանավորները մեծ մասամբ հորինվում են երգից ու երաժշտությունից անկախ, ոչ այնքան երգելու համար, որքան առողջանելու, ուստի պետք է լեզվի բնական շեշտերն ու վանկերն այնպես համաձայնեցրած լինեն ռիթմիկ-երաժշտական պահանջներին, լեզվի ընձեռած միջոցներով այնպիսի ռիթմական միություններ առաջ բերված լինեն, որ ոտանավորն արտասանելիս բնականորեն ծնվի առաջադրած ռիթմը: Երգելու համար հորինված ոտանավորի համար ևս առհասարակ պահանջվում է, որ կանոնավոր ռիթմ ունենա, համաձայն եղանակի ռիթմին: Բայց եթե ոտանավորի ռիթմը պակասավոր է, երգելու ժամանակ այդ այնքան զգալի չէ. զի այդ դեպքում իշխողը եղանակի տակտն ու ռիթմն է: Այդպես չէ, սակայն, առողջանումի ժամանակ, երբ ոտանավորն անկախ և ինքնուրույն է երևան գալիս իր բովանդակությամբ և ռիթմով: Երբ արտասանում ենք մի ոտանավոր, նախ այն նկատի ունենք, որ աբստրակտումը համեմատ լինի մերժի՞ն և ճշտությամբ պահվի՞ն բնական շեշտերը, ամենից ավելի խոսքի շեշտը: Բայց չպետք է մոռանալ, որ ոտանավորն արձակ խոսք չէ. արտասանումի ժամանակ ոչ միայն բովանդակությունը ճշտությամբ պիտի հասկացվի, այլ պիտի զգացվի նաև ոտանավորի ռիթմիկ երաժշտականությունը: Իսկ դա երևան պիտի գա ոչ թե արվեստական կերպով, այլ բնականորեն: Եթե ոտանավորը չավ է հորինված, խոսքի բնական ռիթմը համաձայնեցրած է ոտանավորի ռիթմին, այն ժամանակ առողջանելիս բառերից ու խոսքից ինքն իրեն ծագում է բացասական առաջադրած ռիթմը: Որտեղ այդ չի լինում, և մենք մտքի համեմատ կարդալով՝ չենք զգում ոտանավորի ռիթմը և իսկույն չենք հասկանում ոտանավորի չափը և տարվում այդ չափի ռիթմով,— այդպիսի ոտանավորն անկատար է:

Եվ ցավալի է ասել, որ մեր բանաստեղծները հաճախ այնպիսի ոտանավորներ են հորինում, որ երբ մտքի համեմատ են կարդացվում, ոչ մի ռիթմ չունին: Դրա պատճառն այն է, որ մեզնում իշխում է այն սխալ հայացքը, թե մեր ոտանավորը «վանկական» է, այն էլ սխալ հասկանալով վանկական ոտանավորի կաղմությունը: Մինչդեռ վանկական ռոմանական ոտանավորի մեջ ամենամեծ ճշտությամբ պահվում են ռիթմա-

կան շեշտերը, մեզնում սովորաբար կարծում են, թե վանկական ոտանավորը լուկ վանկեր է հաշվում առանց ռիթմական շեշտեր նկատի ունենալու: Այս սխալ ըմբռնումը 19-րդ դարի երկրորդ կեսից ի վեր չափազանց վատ ազդեցություն է ունեցել մեր ոտանավորի երաժշտականության վրա: Մեր բանաստեղծները մեծ մասամբ գրել են ոտանավորներ՝ պահելով միայն վանկերի հաստատուն թիվը տողերի մեջ և տողերի մասերի — անդամների մեջ, առանց առանձին ուշադրություն դարձնելու ռիթմական շեշտերին, ուրեմն և առանց կանոնավոր ռիթմի: Մեր 11-վանկանի ոտանավորն, օրինակ, որ բաժանվում է $4+4+3=(2+2)+(2+2)+3$ մասերի, մեր բանաստեղծների դրվածքներում ընդհանրապես ոչ մի ռիթմական շարժում չունի, քանի որ նրանք հաճախ ոչ թե պարզ կամ բարդ ռիթմական ոտքերով են հորինում, ճիշտ պահելով ռիթմական շեշտերի պահանջված դասավորությունը, այլ հաշվում են երկու հատ 4 և մի հատ 3 վանկեր և որտեղ չորս վանկի հետ մի բառ լրացավ, այնտեղ լրացած են համարում և անդամները, կավազույն դեպքում այսպիսի ռափնակները հաճախված են լինում բառական ռափերով, ինչպես են, օրինակ, Ռ. Պատկանյանի հետևյալ ոտանավորները.

Հեռացե՛լ եմ / ի՛մ մայրենի՛ / աշխարհի՛ց,
Սե՛րտ բարեկա՛մք / անջատա՛ծ են / ինձանի՛ց,
Թառամո՛ւմ եմ ես / այս օտա՛ր / երկրո՛ւմը,
Մենա՛կ բռաա՛ծ / վարդի՛ նըմա՛ն / դաշտո՛ւմը:

Այս տողերի մեջ բնական շեշտերը դրվում են հետևյալ վանկերի վրա՝ ա) 3, 5, 8, 11. բ) 1, 4, 7, 11. գ) 3, 5, 8, 10. դ) 2, 4, 6, 8, 10: Ոչ մի տողի շեշտերն այստեղ մյուս տողի շեշտերին չեն բռնում, մինչդեռ ոտանավորի սքեման պահանջում է, որ անպայման շեշտված լինին 4, 8, 11 վանկերը, իսկ մնացած շեշտերը, եթե կան, ընկնին 2 և 6 վանկերի վրա: Ուրեմն (2). 4, (6). 8, 11 վանկերի վրա պիտի լինին ռիթմական շեշտերը, ինչպես են, օրինակ, Պեշկևիթաշլյանի հետևյալ 11-վանկանի տողերի մեջ:

Ոչ փո՛ղ զարկի՛նք / ոչ արձագա՛նք / լեռնասո՛ւյզ
Սարե՛ ի սա՛ր / չարաշըշո՛ւկ / տարին լո՛ւր.
Ու չեղբեցի՛նք / ողբո՛ց երգե՛ր / սըրտահո՛ւյզ
Երբ պատանվո՛ւյն / բացի՛նք մըռա՛յլ / փոսին դո՛ւտ:

Երբ կարդում ենք ոտքերի և անդամների այսպիսի ճշտությամբ գրված ոտանավորը, որի մեջ վերջին տողի սկզբում միայն՝ ետք բառի վրա, շեշտի տեղափոխություն է եղել, բնականորեն ծնվում է այդ չափին հատուկ երաժշտական ռիթմը: Մինչդեռ Պատկանյանի նույն չափով գրված ոտանավորի մեջ կանոնավոր ռիթմ չկա, և անբնական շեշտադրությամբ միայն առաջանելով հնարավոր է ռիթմ դնել այդ տողերի մեջ.

Հեռացել ե՛մ / ի՛մ մայրենի / աշխարհից,
Սերտ բարեկամք / անջատած ե՛ն / ինձանից.

Թառամում ե՞մ / ես այս օտար / երկրումը՝

Մենակ բուսած / վարդի նման / դաշտումը՝:

Այսպիսի անբնական շեշտադրությունը, սակայն, հակառակ է տա-
ղաչափության տեսակետին, որ է բնական շեշտի ու ամանակի և ռիթմա-
կան շեշտի ու ամանակի համաձայնեցումը (§ 4): Դա հակառակ է և մեր
լեզվի ոգուն և մեր այժմյան ճաշակին: Ուստի, եթե մի ժամանակ թույ-
լատրելի է եղել այդ, մենք այժմ շենք կարող բռնագրոսիկ կերպով ռիթմ
դնել մի գրվածքի մեջ, որ բնականորեն չունի այդ ռիթմը: Մի ժամա-
նակ,— ինչպես մեզնում ևս մինչև 19-րդ դարի կեսերը—առանձնապես
գրաբար ոտանավորների համար,— սիրված է եղել այնպիսի արվեստա-
կան առգանումը, «ձայնիւ ոգելը», «ձայնով ասելը», որով ռիթմական
շեշտերն ու ամանակը միշտ մեկին և միակերպ ուժեղ ու հավասար պիտի
հնչեին և ականջի զարնեին, միշտ հայտնի լինեին տակտերն ու անդամ-
ները¹⁶: Բայց այժմ այդպիսի արվեստական «ոգումը» (տե՛ս § 11-ի վեր-
ջում և § 59) շատ միակերպ և տաղտկալի է թվում, ուստի և անդյուր.
մանավանդ որ հաճախ հակառակ է լինում բովանդակությանը: Այդպիսի
արվեստավոր «ոգումով» չէ, որ ոտանավորը պետք է ռիթմիկ-երաժշ-
տական դառնա. այլ բանաստեղծը պետք է տաղանդավոր կերպով օգտվի
լեզվի միջոցներից, մանավանդ խոսքի շեշտերից և այնպիսի երաժշտա-
կան ռիթմ դնի իր ոտանավորի մեջ, որ կատարելապես համաձայն լինի
խոսքի բնական ռիթմին ու բովանդակությանը, և մտքի համեմատ առ-
գանելիս՝ բնականորեն արդեն բխի ոտանավորի ռիթմը: Դրա համար
պետք է, օրինակ, Պատկանյանի վերևում բերված տունն այնպես հորին-
ված լիներ, որ 3-րդ և 4-րդ տողերը ոչ թե քողադոտ ոտքերով (երկրումը,
դաշտումը) վերջանային, այլ անապետներով, և վերջահար «եմ» բա-
ռերը ռիթմորեն անցնեին հաջորդ անդամներին (տե՛ս § 30. 3): Դիցուք,

Նա հեռացե՛լ / եմ մայրենի՝ / աշխարհի՛ց.

Սերտ բարեկա՛մք / են անջատած / ինձանից.

Ու թառամո՛ւմ / եմ այս օտա՛ր / քաղաքում,

Մենակ բուսած / կարմիր վարդի՛ / պես դաշտում:

Որքան շնորհալի է բանաստեղծը և որքան ավելի նա, բնական ձևով գրե-
լով հանդերձ, մեծ ուշադրություն է դարձնում իր հորինվածքի կանոնա-
վոր ռիթմին, ռիթմական շեշտերի կանոնավոր և անթերի դրությունն ըստ
ոտանավորի տեսակին, այնքան ավելի երաժշտական է լինում նրա հո-
րինած ոտանավորը, այնքան ավելի երևան է գալիս առաջադրած ռիթ-

¹⁶ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց ժող. առասպելները Մ. Խորենացու Հայոց պատմության
մեջ, Վաղարշապատ, 1899, եր. 58 հտն. «թիւ ասել», «ձայնիւ ասել» և
«երգել» բառերի նշանակության և գործածության մասին հին բանաստեղծություններն
արտասանելիս:

մը, և այնքան ավելի էլ արժեք կունենա նրա բանաստեղծութիւնը տաղաչափորեն:

Վերջում մի ծանոթութիւն: Ժողովրդական երգերի մեջ էլ կան տաղաչափական տեսակետով անարժեք ոտանավորներ և հաճախ այն պատճառով, որ այդ երգերը կամ անշնորհք բանաստեղծների հորինած են, կամ բերանացի ապրելով՝ աղճատվում են անշնորհք երգիչներից և կորցնում են իրենց ռիթմն ու այդպես էլ զրի առնվում:

VIII. ՈՏԱՆԱՎՈՐԸ ԿԱՄ ՏՈՂՆ ԻՐԻՆՎ ՌԻԹՄԱԿԱՆ ՄԻՈՒԹՅՈՒՆ

85. Տող կամ ոտանավոր:— Ամենափոքր ռիթմական միութիւնն է, ինչպես տեսանք, պարզ ոտքը, որ համապատասխան է երաժշտութիւնի պարզ տակտին. ապա՝ առանձին ոտքերը միանալով՝ կազմում են բարձրագույն կարգի ռիթմական միութիւն՝ բարդ ոտքը կամ անդամը, որ համապատասխան է երաժշտութիւնի բարդ և խառն տակտերին (§ § 3, 30): Այսպես և որոշ թվով ոտքեր կամ անդամներ միանալով՝ կազմում են մի նոր բարձրագույն կարգի ռիթմական միութիւն, որ է ռաւանավոր կամ, ինչպես սովորաբար ասում ենք, տաղ—ստիքոս, ստիք (լատին. versus. տե՛ս § 37-ի վերջը): Երաժշտութիւն մեջ որոշ թվով տակտերից հետո կանոնավորապես կրկնվում է մի դադար (պաուզա), երբ միաժամանակ և վերջանում է ռիթմը: Երաժշտութիւն այս դադարով ավարտված ռիթմին, իբրև մի ռիթմական ամբողջութիւն, չափածո խոսքի մեջ համապատասխանում է տողը, որով վերջանում է ոտանավորի ռիթմը: Տողն, ուրեմն, կազմում է մի մեծ ռիթմական միութիւն, որով ավելի ևս զորանում է չափածո խոսքի ռիթմը. զի ինչպես նման ոտքերը և նման անդամները հաջորդելով իրար՝ ծնեցնում են մեր մեջ ռիթմական զգացում, նույնպես և նման կազմութիւն ու հավասար մեծութիւն ունեցող տողերը, որոնց մեջ միշտ միեւնույն որոշ տեղերում ռիթմն ավարտվում է, ետեւեւտեւ կրկնվելով՝ առաջ են բերում մի նոր տեսակի ռիթմական զգացում: Տողի կամ ոտանավորի, իբրև ռիթմական միութիւն, էական պայմանն է, ուրեմն, օրի մի ավարտը, որ կրկնվում է հաւասար հետավորութիւններ վրա:

Այսպես շին, սակայն, ազատ կամ անկանոն կոչված ռաւանավորները, որոնց մեջ իրար հաջորդում են ոչ թե հավասար, այլ երկար ու կարճ տողեր, առանց որևէ որոշ դասավորութիւն: Այստեղ էլ տողի վերջում ռիթմն ավարտ է ստանում, բայց որովհետև այդ ավարտը հավասար հետավորութիւնների վրա չի կրկնվում, ուստի և տողի ռիթմ չի առաջ գալիս, այլ միայն ոտքի կամ անդամի ռիթմ (տե՛ս գլ. XVII, § § 84 հտն. տե՛ս նաև § 37-ի վերջը):

Ոտանավորի կամ տողի ռիթմական ավարտն արտահայտվում է կամ ռիթմական ձևափոխութեամբ տողաւերջում, կամ դադարով և կամ այս երկուսով միասին:

86. Ռիթմական ձևափոխություն տողավերջում:— Ամեն անգամ, երբ կանոնավոր ելևէջ ունեցող ոտանավորի միանման շարժման մեջ հավասար հեռավորություն վրա կանոնավորապես կրկնվում է ավելի կամ պակաս տակտամասով մի ոտք, այդ ժամանակ միշտ զգալի է լինում մի շեղում ոտքի կամ անդամի ռիթմից. դրանով և իմացվում է ռիթմի վերջը, երբեմն նույնիսկ այն ժամանակ, երբ մտքի հատված կամ դադար չկա:

1) Տողավերջում ռիթմական ձևափոխություն է լինում, երբ ամեն երկու քառավանկ յամբական անդամից հետո գալիս է մի անապաստ, որ բռնում է վերջին անդամի տեղը: Երբ հավասար ժամանակամիջոցներից հետո երկու-երեք անգամ կրկնվում է այս ռիթմական ձևափոխությունը, այնուհետև մենք սպասում ենք դրան և դրանով արդեն որոշ թվով ոտքեր կամ անդամներ միասին զգում ենք իբրև մի ռիթմական միություն՝ իբրև մի տող: Օրինակ՝

Ոչ փող զարկինք, / ոչ արձագանք / լեռնատո՛ւյզ
Սարե ի սար / շարաշրջուկ / տաբին լո՛ւր
Ու չերգեցինք / ողբո՛ց երգե՛ր / սրբաճաճո՛ւյզ,
Երբ պատանվույն / բացինք մըռա՛յլ / փոսին դո՛ւտ: (Պեշկևթ.)

Այս ռիթմական ձևափոխությունը լինում է ոչ բոլոր ոտանավորների տողավերջում. շատ ոտանավորներ ունին անթերի տաղեր (ակաբեկտիկ տողեր), որոնք կազմվում են ոտանավորի սովորական ամբողջական սքեմայով. այսպես են, օրինակ, մեր 8-վանկանի ոտանավորները.

Ոհ ի՛նչ անուշ / և ի՛նչպես զո՛ւվ
Առավոտուց / փըչես, հովի՛կ,
Մարդկանց վըրա / գուրգուրալով
Եվ մազերուն / կուտին փափկիկ... (Պեշկևթ.)

2) Ռիթմական ձևափոխությունը լինում է իրար հաջորդող ոչ բոլոր տողերի վերջում, այլ հաճախ փոխեփոխ՝ մի տողի վերջում լինում է, մյուսի վերջում չի լինում: Օրինակ՝

Ոչ ծածո՛ւկ / ծաղրածո՛ւ / արձագա՛ն / քը,
Ոչ սիրո / նըվիրյալ / հովանի՛ք,
Ձեն գիտեր, / չէ, աըրտի՛ս / տառապա՛ն / քը,
Ձեն գիտեր / զաղեկե՛զն / իմ գաղտնիք: (Թ. Թերզյան)

Այս ոտանավորների առաջին և երկրորդ տողերի վերջում իրար հաջորդող երեք անապաստներից հետո կա մի անշեշտ ավելի վանկ, որ մի շորրորդ անապաստի առաջին վանկն է: Այսպիսի ավելի տակտամասերով տողերը ավելավանկ տաղեր են (հիպերկատալեկտիկ տողեր):

3) Երբ տողերի վերջում պակասում է մի տակտամաս, այդպիսի տողերը քերի տաղեր են (կատալեկտիկ տողեր). ինչպես են հետևյալ չորս յամբերից կազմված ոտանավորների երկրորդ տողերը, որոնք վերջանում

են մեկ անշեշտ վանկով, և որոնց մեջ պակասում է չորրորդ յամբի շեշտ-
ված վանկը.

Մեռա՛ն / կորա՛ն / թըռչո՛ւնք / զըվա՛րթ,
Դատարկ / են թո՛ւին / ու բո՛ւյ / ճը.
Նվ անտառն ա՛լ / կորսընցուց ա՛րդ
Իր զըմրուփաթի՛ / վառ գո՛ւյ / ճը: (Ա. Փանոսյան)

Ցամբական ոտանավորների մեջ պակասող տակտամասը լինում է տակտի ամբարձումը, ինչպես վերևի տողերի մեջ. իսկ քորեյական ոտանավորի մեջ՝ խոնարհումը (տե՛ս § 74):

4) Պատահում են նաև ոտանավորներ, որոնց տողերի վերջում փոխ-
փոխ տարբեր տեսակի ձևափոխություններ են առաջ գալիս. ինչպես՝

Անո՛ր համբո՛ւյ / ըր շունե՛ր
Սյուքի՛ մը մե՛ղմ / շոշա՛ / փը,
Որ հըծծումո՛վ / մը սիրո՛ւյն
Կըշըշընջե՛ / սոսա՛փը... (Նղ. Դուրյան)

Այստեղ առաջին և երրորդ տողերի վերջում քառավանկ յամբական անդամին հաջորդում է մի անապաստ. իսկ երկրորդ և չորրորդ տողերի վերջում մի նույնպիսի անդամից հետո գալիս է մի քողաղոտ ոտք, և այսպես հորինված է այդ բանաստեղծությունն ամբողջ:

Անթերի և թերի տողերը սովորաբար փոխափոխ հաջորդում են իրար, և արվեստավոր հորինված ոտանավորների մեջ միշտ այնպես է լինում, որ թերի տողերի վերջի պակասող տակտամասին փոխանակում է ետևից եկող դադարը. ու եթե նախորդ անթերի տողն ևս վերջանում է դադարով, այն ժամանակ հաջորդ թերի տողի դադարն ավելի երկար է լինում: Այսպես են հորինված վերևում դրված ոտանավորները: Նույնպես փոխափոխ իրար հաջորդում են ավելավանկ և անթերի տողերը: Ավելավանկ տողերի վերջում կարող է դադար լինել և չլինել. եթե կա դադար, ինչպես Թերզյանի վերևում բերված անապաստների մեջ է, այն ժամանակ ավելի անշեշտ վանկը դադարի հետ միասին հավասարվում է մի ոտքի. իսկ եթե դադար չկա, այդ դեպքում տողավերջի ավելի անշեշտ վանկն արտասանության ժամանակ անցնում է հաջորդ տողի սկիզբը, ինչպես՝

Ոչ հողմիկն / որ սիրող / թեևրո / վը
Կը զըզվե / շիրիմներն / ու ծաղկունս: (Թերզյան)

Ցամբական և անապաստյան ոտանավորների մեջ ավելավանկ տողերը, ինչպես և թերի տողերը յամբական ոտանավորների մեջ, վերջանում են հարաշեշտ բառական ոտքերով, օրինակ՝

Ահա՛ / ծագե՛ց / կարմի՛ր / արև՛,
Պայծա՛ռ / ու տա՛ք / է օ՛ / բը.

Դեհ, քաշեցե՛ք, սիրո՛ւն եզնե՛ր,
Առա՛ջ տարե՛ք արե՛րը: (Բաֆֆի)

Ինչքան էլ ռիթմիկ-երաժշտական են յամբական ոտանավորի մեջ անթերի տողերից հետո այսպիսի կազմությամբ թերի տողերը, մեր բանաստեղծները, սակայն, քիչ անգամ և պատահաբար են միայն հորինում այս սքեմայով: Դրա պատճառն այն է, որ մեր լեզվի մեջ դժվար է հանգավոր հարաշեշտ թերի տողեր կազմել, զի սակավաթիվ հարաշեշտ բառեր միայն իրար հանգակից են, ինչպես՝ ծա՛նրը, մա՛նրը, սա՛նրը, կա՛րծը, բա՛րձը, դա՛ռն, սա՛ռն, խա՛ռն և այլն: Բանաստեղծներն այսպիսի հարաշեշտ հանգերի համար պետք է օգտվեն գլխավորապես հոգերից՝ բույնը-գույնը, կամ վերջահար միավանկ բառերից՝ գնում եմ-մնում եմ. ասում է-ստացում է և այլն: Այսպիսի միջոցներով, սակայն, առաջ է գալիս միակերպություն: Ա. Փանոսյանի մի բանաստեղծության մեջ, որից վերևում բերված է մի տուն, ամբողջ 26 թերի տողեր կազմված են հոգով՝ բույնը-գույնը, հովը-ծովը, օրերը-խորերը, հյուրը-գյուղը և այլն: Իսկ երբ վերջահար բառերով են կազմվում այսպիսի հանգերը, նույն միավանկ բառերը կրկնվում են և կազմում ժողովրդական կամ աշուղական հանգեր, օրինակ՝

Գարնան սիրուն ծաղի՛կ ես,
Ինձ համար ազո՛ւնի՛կ ես:
Մազերըդ օլորե՛լ ա
Աչքերըդ րոլորե՛լ ա:
Փող ես ուզում, քեզ փո՛ղ տամ,
Ոսկի տամ, ոչ թե հո՛ղ տամ.
Թե դրան էլ հավան չես,
Հոգիս հանեմ, քեզ փո՛խ տամ: (Ժող. երգ)

Անշեշտ վանկերով ավելավանկ կամ թերի տողեր կազմելը սովորական է այն լեզուների ոտանավորների մեջ, որոնք համեմատաբար ավելի հարուստ են այնպիսի բառերով, որոնց շեշտն ընկնում է վերջընթեր վանկի վրա: Իսկ մեր լեզվի մեջ կարելի է, առանց ձանձրալի լինելու, միայն երեք-չորս տնից կազմված փոքր բանաստեղծությունների մեջ հարաշեշտ թերի տողեր կազմել, օգտվելով մի անգամ հոգից, մի ուրիշ անգամ՝ մի վերջահար բառից: Բայց նույնը կարելի չէ ասել անհամապատասխան ստիքների կողմած) ռաբաբներին համար, որովհետև եթե մեր լեզուն աղքատ է հարաշեշտ հանգակից բառերով, այնքան էլ աղքատ չէ հարաշեշտ բառական ոտքերով: Ուստի թվում է, թե կարելի է, առանց դժվարության և առանց միակերպության մեջ ընկնելու, այդպիսի ավելավանկ կամ թերի տողերով ոտանավորներ հորինել, ավելավանկ և թերի տողերն առանց հանգի թողնելով և միայն անթերի տողերը նույն հանգով կազմելով: Ինչպես անապաստյան, նույնպես և յամբական ոտանավոր-

ների մեջ, տողավերջի ավելի անշեշտ վանկերը պիտի ընկնեն առաջին և երրորդ տողերի վերջում, իսկ անթերի լինին երկրորդ և չորրորդ տողերը, որոնք և պիտի նույն հանգն ունենան:

Մի ուրիշ միջոցի էլ են դիմում մեր նորագույն բանաստեղծները. նրանք հանգի փոխանակ անշեշտ վանկերի մեջ հաճգիտությամբ են կազմում.

Եվ հիմա / ոսկեփայլ / դու շիկնե՛ / լ ես
Օրերում / այս այրող / ու անգին—
Ու տալիս / հմ ահա / շրջուկնե՛ / բլս
Քո այրող, / քո անուշ / կըրակիմ: (Զարենց)

5) Մեր բանաստեղծները, հետևելով ուրիշ լեզուների բանաստեղծությանը, հաճախ հորինում են յամբական տներ, որոնց երկրորդ և չորրորդ տողերի մեջ մի-մի վանկ պակասում է, բայց այդ թերի տողերը վերջանում են ոչ թե, ինչպես ուրիշ լեզուների մեջ, անշեշտ վանկերով, այլ շեշտված: Օրինակ՝

Ինձ մի՛ սիրիր, / անբախտ օրիս՝
Այդ սե՛րն ինձ չէ՛ / խընդությամբ.
Դաժան վըշտից / խեղդված հոգիս
էլ չի՛ տունի / հաբությամբ: (Հովհ.)

Այս տողերից առաջինն ու երրորդը անթերի են. դրանք կազմված են քառավանկ յամբական անդամներից, բայց երկրորդ և չորրորդ տողերի կազմովությունը տարբեր է. տողի առաջին մասը յամբական է, իսկ երկրորդ մասը՝ անապաստյան: Անշուշտ, երբ ամեն երկրորդ տողի վերջում յամբերից հետո կանոնավորապես կրկնվում է մի անապաստ, առաջ է գալիս տողավերջի ռիթմական ձևափոխություն: Բայց ի՞նչպես պետք է ընդունել այդպիսի տները. արդյոք ութվանկանի և յոթվանկանի տողերի, այսինքն՝ մաքուր յամբական և յամբ-անապաստյան տողերի մի հաշորդությո՞ւն, թե՞ յամբական ոտանավորներ թերի տողերով: Մեր բանաստեղծներն այդպիսի տողերը բանեցնում են համապատասխան ուրիշ լեզուների յամբական թերի տողերին: Բայց ուրիշ լեզուների մեջ շեշտերի դրությամբ կանոնավորապես մնում է զույգ վանկերի վրա, և թերի տողը վերջանում է անշեշտ վանկով, որով և թերի տողը պահում է իր մաքուր յամբական ռիթմը, ինչպես է վերևում բերված «Ահա ծագեց կարմիր արև» քառյակը. իսկ մեր այդպիսի յոթվանկանի տողերի մեջ երկու յամբին հաջորդում է մի անապաստ այս սքեմայով՝ Ս՝ Ս՝ Ս Ս՝, որով և առդի վերջում փոխվում է ռապսոդիկ ռիթմը: Տակտավոր, այսինքն պարզոտնյա ոտանավորների տեսակետով, ուրեմն, դրանք թերի տողեր չեն, այլ տողավերջում մի անապաստի խառնուրդով կազմված ոտանավորներ: Բայց երբ մեր ոտանավորի անդամավոր կազմությունն ենք նկատի ունե-

նում, դրանք թերի տողեր են. քանի որ ռիթմը միանման քառավանկ անդամներով առաջ է գնում մինչև երկրորդ տողի առաջին անդամի վերջը, երբ մենք սպասում ենք մի նոր քառավանկ անդամի. բայց երբ քառավանկ անդամի փոխանակ մի եռավանկ անապաստի ենք հանդիպում, այս վերջինն ըմբռնում ենք ոչ թե իբրև մի պարզ ոտք, այլ իբրև մի բարդ ոտք, միայն ամանակով ավելի կարճ, քան նախորդ անդամները: Այս շատ պարզ զգալի է լինում, երբ այսպիսի ոտանավորներն առգանվում են երկանդամ ձևով, դիպոդիայով-երկոտնությամբ, այսինքն զորեղ կերպով շեշտվում է անդամների վերջին վաճկը, մանավանդ թերի տողերի առաջին անդամի վերջը.

Թող պատառվի" / այս ցուրտ ձմռա"ն

Սըզո հանդե"րձ / տաղտկալի".

Եվ շողշողա" / մանուկ բնությա"ն

Ոսկե ժլպի"տ / ցանկալի: (Հովհ.)

Այս դեպքում ինչպես առաջին և երրորդ, նույնպես և երկրորդ ու չորրորդ տողերի մեջ ցայտուն կերպով երևան են գալիս միայն երկերկու շեշտ, և երկրորդ ու չորրորդ տողերն էլ զգացվում են իբրև երկու մասից կազմված: Մեկ անապաստյան ոտքն, ուրեմն, մեր այսպիսի կազմության ոտանավորների մեջ, ինչպես և վերևում 1-ին կետում դրված տողերի մեջ, բռնում է մի քառավանկ անդամի տեղ: Պակասած ասանակը, ինչպես երաժշտության մեջ տակտի տևողության թերին, լրացվում է ետևից եկող դադարով. դրա համար պահանջվում է, որ ամեն այսպիսի տողավերջում դադար լինի և ավելի երկար, քան նախորդ անթերի տողերի վերջում:

Երբ այսպիսի թերի տողերի առաջին քառավանկ անդամը մի վերջաշեշտ քառավանկ բառից կամ թե մտքով կամ շեշտով միացած մի քառավանկ բառական ոտքից է կազմված, իսկ երկրորդ անդամը՝ մի անապաստից, այն ժամանակ պահվում է ոտանավորի յամբական ռիթմը, և տողավերջի ռիթմական ձևափոխությունը ծառայում է միայն ոտանավորի ռիթմական ավարտը արտահայտելու համար, ինչպես է վերևում դրվածների, այլև հետևյալ քառյակի մեջ:

Մնաք բարո՛վ, / արև, գարո՛ւն

Եվ խընկարո՛ւյր / ծաղիկնե՛ր,

Կարկաշահո՛ւս / վըտակ սիրուն,

Կանաչազգեստ / բլուրներ... (Հովհ.)

Այսպիսի թերի տողերի մեջ շեշտի տեղափոխություն թույլատրելի չէ, զի մեկ անգամ արդեն տողավերջում ռիթմական ձևափոխություն է լինում և եթե շեշտի տեղափոխություն էլ լինի, այն ժամանակ յամբական ռիթմը կկորչի. շատ-շատ՝ կարելի է միայն անթերի տողերի սկզբում

մեկ-մեկ քորեյական ոտքեր կամ քորեյամբեր գործածել, ինչպես որ է վերևում դրված տողի մեջ՝ «Թող պատառվի՜ այս ցուրտ ձմռան»...

Ապա չպիտի մոռանալ, որ այս 5-րդ տեսակի ոտանավորների անթերի տողերի մեջ ուիթմական շեշտերի թիվը չուր է, իսկ թերի տողերի մեջ՝ երեք. ուստի չպիտի լինին բնավ՝ ավելորդ շեշտեր, որոնցով ոչնչանում է ուիթմը: Մեր բանաստեղծները, սակայն, շեշտերի այս թվին ուշադրություն չեն դարձնում. թերի տողերի վերջում անապաստի փոխանակ մի քողաբորբ ոտք գործածելով, նրանք հաճախ մի ավելի շեշտ են գնում. օրինակ՝

Նվ ինձ ժըպտի / արշալուսին
Գարնան մատա՛ղ / արեգա՛կ,
Նվ գիշերով / իմ ճակատին
Խաղա՛ գողտրի՛կ / վա՛ռ լուսնա՛կ: (Հովհ.)

Այս տողերից չորրորդը բնական արտասանությամբ ունի չորս շեշտ, որովհետև գողտրիկ և վառ բառերը երկուսն էլ վերադիր են լուսնակ անվան և երկուսն էլ պիտի շեշտվեն, որով և այս երկու բառի մեջ պիտի մտնի մի դադար. վառ բառը պիտի շեշտվի բնականորեն և այն ժամանակ, եթե գողտրիկ բառին վերադիր չլինի, այլ իբրև մակբայ հասկանանք, իբրև «գողտրիկ կերպով խաղա»: Այդ դեպքում դարձյալ մի շեշտ կավելանա: Բացի այդ՝ վառ (լուսնակ) բառը հանդիպադրվելով մատաղ (արեգակ) բառին՝ նույնիսկ զորեղ պիտի շեշտվի:

Նույնպես հետևյալ քառյակի մեջ բնականորեն զորեղ պիտի շեշտվեն կույս և կյանք բառերը, որով թերի տողերի վերջում անապաստի փոխանակ մի քողաբորբ է կազմվում և տողի մեջ մի շեշտ ավելանում է.

Մընաք բարո՛վ / համբույր ու սեր,
Դեմքով հրեշտա՛կ / կու՛յս չըքնա՛ղ,
Վայելչության / պայծառ ժամեր,
Քա՛ղցր ժըպի՛տ, / կյա՛նք մատա՛ղ: (Հովհ.)

Նրկրորդ տողի մեջ իրար հանդիպող հրեշտակ կույս բառերի շեշտի կորուստ չի լինում, զի հրեշտակ բառի վերջի և կույս բառի սկզբի կ տառերի պարզորոշ արտասանության համար երկու բառի մեջ մտնում է մի դադար, որի պատճառով և այդ երկու բառի շեշտերն էլ պահվում են: Նույնպես պահվում են և ժըպիտ, կյանք բառերի շեշտերը, քանի որ դրանց մեջ դադար կա: Անշուշտ, եթե բոլոր տների մեջ էլ թերի տողերի վերջում անապաստի փոխանակ քողաբորբներ գրվեն, ինչպես է այս քառյակի մեջ, դա էլ կլինի մի առանձին տեսակի ուիթմական ձևափոխություն տողավերջում, որ և իր առանձին ուիթմը վունենա: Բայց մեր բանաստեղծներն այդ անում են պատահաբար. նրանք հաճախ նույնիսկ միևնույն քառյակի մեջ մի թերի տողը վերջացնում են անապաստով, մյուսը քողաբորբով,

ինչպես վերևում՝ «արեգակ», «վա՛ռ լուսնա՛կ»։ Բացի այդ՝ քանի որ ռիթմական շեշտերի դրությունն էլ ավելի կամ պակաս չափով կանոնավոր չի պահվում, այդ դեպքում դարձյալ ռիթմական ձևափոխություն է առաջ գալիս, բայց ոտանավորի տեսակը փոխվում է. երբ անթերի տողերի մեջ, թեկուզ աղատ դրությամբ, պահվում է շորս շեշտ, իսկ թերի տողերի մեջ երեք շեշտ, այդ ժամանակ կազմվում են համաշեշտ ռաճաճվորներ 8 և 7 վանկանի տողերի փոփոխակի հաջորդությամբ, ինչպես է հետևյալը.

Նս ըն՛մ ուզո՛ւմ արե՛ ցուլ՛,
Ա՛մպը նաղե՛ երկնքո՛ւմ.
Վարդի՛ ծոցո՛ւմ / ցո՛ղը շողա՛,
Հո՛վը սուվե՛ այրերո՛ւմ (Իսահ.)։

Այսպես համաշեշտ են իսահակյանի այս բանաստեղծության հետևյալ երեք տներն ևս, թեպետև նա ոչ թե համաշեշտ, այլ 4+4, 4+3 սքեմայով ոտանավորներ է ուղեցել հորինել։

87. Դադար տողավերջում։— 1) Ռիթմական ձևափոխությունը տողավերջում ընդհանրապես մենակ բավական չէ տողն իբրև մի ամբողջություն զգալի անելու համար, մանավանդ որ մեր ոտանավորների մեջ հաճախ շեշտի տեղափոխություն է լինում կամ ռիթմորեն շեշտելի վանկի տեղ դրվում է բնականորեն անշեշտ վանկ, որով և ռիթմը միշտ էլ միանման կանոնավոր ելեէջով չի առաջ ընթանում, որպեսզի տողավերջում կանոնավորապես կրկնվող ռիթմական շեղումով միայն զգալի լինի տողավերջը։ Ուստի տողի ամբողջությունն ավելի մեկին է արտահայտվում, երբ ռիթմի փոփոխության հետ միաժամանակ պահվում է նաև տողավերջի դադարը (պաուզա)։

Դադարը կամ հանգիստը կախված է գլխավորապես մտքից, բովանդակությունից, որտեղ մտքի մի որոշ հատված վերջանում է, այնտեղ առաջ է գալիս դադար, հենչունենեով չլցված մի ժամանակամաս, որով ընդհատումն է լինում միանման շարունակվող ռիթմի մեջ։ Դրա համար և մտքի դադարը միաժամանակ նաև ռիթմի դադար է և, եթե կանոնավորապես կրկնվում է հավասար հեռավորությունների վրա, զգալի է դարձնում ռիթմի ավարտը, հետևաբար և տողի ամբողջությունը։

Կուսա՛նք Հայո՛ց, նոր շուշա՛ն
Տեսե՛ք ի դա՛շտ Շավարշա՛ն։
Պայծառ պատկեր կուսանաց,
Հայոց պըսակ պարծանաց,
Ճակատն ի քող խորոտիկ,
Ցանած ի հով խոպուպիք,
Տատրակ տոտամբ մանտրուքա՛յլ
Մա՛ն գա ի դաշտ ցողափայլ։ (Ալիշան)

Այս բոլոր տողերի վերջում ռիթմական ձևափոխություն է լինում. երկու յամբին, բացի առաջին տողից, կանոնավորապես հաջորդում է մի անապեաստ, առաջին տողի վերջում՝ մի քողաբորբ, որով և զգալի է լինում տողի վերջը: Բացի առաջին տողից, մյուս բոլոր տողերի վերջում ռիթմական ձևափոխության հետ կա նաև դադար. ուստի այդ բոլոր տողերի մեջ ռիթմի ավարտը, հետևաբար և տողի ամբողջությունն իբրև մի ռիթմական միություն, ավելի ուժեղ է երևան գալիս, քան առաջին տողի մեջ: Ինչպես առաջին երկու տողը, նույնպես և վերջին երկու տողը մտքով կազմում են մի խոսք. բայց և այնպես այս վերջին երկու տողի մեջ կա դադար, զի «տոտամբ մանտրուքայլ» կապակցության մեջ «մանտրուքայլ» ածական վերադիրն իր գոյականից հտադաս դրված լինելով՝ բնականորեն արդեն մի փոքր դադարով բաժանում ենք հաջորդ բառից, որպեսզի իր գոյականի հետ առնվի: Բացի այդ՝ որովհետև հաջորդ տողն էլ շեշտի տեղափոխությամբ սկսվում է շեշտված բառով (մա՛ն գա), երկու շեշտ հանդիպում են իրար՝ «մանտրուքայլ / մա՛ն գա», և քանի որ այդ երկու շեշտն էլ պետք է պահվեն, հետևաբար այդ բառերի մեջ արտաբերությամբ ըստինքյան էլ մտնում է դադար:

2) Անթերի տողերի ամբողջությունն իբրև մի ռիթմական միություն՝ միայն առավելքի զագառով է առաջ գալիս, զի այդպիսի տողերի վերջում ռիթմական ձևափոխություն չկա: Այսպես են մեր այն չափերը, որոնց տողերը կազմվում են միանման 3+3+3 ոտքերից կամ միանման 4+4, 4+4+4, 5+5, 5+5+5 անդամներից: Այսպիսի տողերի վերջի դադարը համեմատաբար պետք է ավելի որոշ լինի, որպեսզի կարելի լինի տողն իբրև մի ռիթմական միություն առնել: Երբ դրանց վերջի դադարը շատ թույլ է կամ տողավերջում դադար չկա, այն ժամանակ միանման ոտքերը կամ անդամները շարունակվում են մինչև բովանդակությամբ համավածի վերջը, որ կարող է հաջորդ տողի և՛ մեջը, և՛ վերջում լինել. օրինակ՝

Թըռի՛ր ինձի, անա մըռայլ
Անտառին մե՛ջ իջավ գիշեր,
Կանչե պըլպուլ լուսին ի փայլ,
Բաց անոնցմե չունինք ընկեր: (Պեշիկթ:)

Այստեղ առաջին և երկրորդ տողերը չենք զգում իբրև մի-մի ռիթմական միություն, զի մտայլ բառի հետ ռիթմական ավարտի ոչ մի պայմանը չկա, այլ, ընդհակառակն, այդ բառը մտքով սերտ կապված է երկրորդ տողի սկզբի անտառին բառի հետ: Այդ պատճառով, բնական արտասանությամբ, առաջին երկու տողերը բաժանում ենք երկու անհավասար մասերի, որոնք, ինչպես ազատ ոտանավորները, ունին միայն քառավանկ անդամների ռիթմ՝

Թըռի՛ր ինձի,
Ահա մըռայլ / անտառին մե՛ջ / իջավ գիշեր:

3) Հանգեւոյն ևս անպայման ավելի զգալի են դարձնում տողի ամբողջութիւնը, և հենց դրա մեջ է հանգերի ռիթմական նշանակութիւնը. Բայց հանգերն իրենց այդ նշանակութիւնը պահում են, երբ միանում են ռիթմական ավարտի մյուս պայմանների հետ և արագ հաջորդում են միմյանց, որով և ականջի են դարձնում, ինչպես Ալիշանից վերևում, 1-ին կետի մեջ բերված ոտանավորի մեջ: Իսկ երբ տողը դառնում է լինում հանգերի հաջորդութիւնը, և չկան տողի ամբողջութեան մյուս պայմանները, այն ժամանակ հանգերը սովորաբար նույնիսկ անզգալի են մնում: Այսպես, օրինակ, Պեշիկթաշլյանի՝ վերևում դրված ոտանավորի մեջ բնական արտասանութեամբ բոլորովին կորչում է մտալ բառի հանգակցութիւնը երրորդ տողի վերջի փալլ բառի հետ. զի առաջին տողի վերջում ո՛չ ռիթմական ձևափոխութիւն կա և ո՛չ դադար: Նույնպես Հովհաննիսյանից ներքևում բերված երկու տան տողերի մեջ հանգերը որոնելով միայն պիտի գտնենք, երբ այդ տները բնական արտասանութեան համեմատ ենք տողերի բաժանում իբրև ազատ ռաւանավորներ.

1. Ես քնած էի.

Խորին գիշերով / ահա քաղցր երազ.

Տեսնում եմ՝ պայծա՛ր / ծագել է արև / ոսկե շողերով,

էլ չկա խեղճող / այն մահու խավար:

2. Ինչպես քաղցր երազ / օրերըդ կանցնեն,

Խանդըդ կըմարի / ինչպես գիշերվան / մի ձայն մեռանող,

Հոգուդ կըսպասեն / ամպերը մըռայլ՝ / զուր երկբայութեան:

(Հովհ.)

Ինչպես կարելի է տեսնել, այս երկու տուն ոտանավորները, մտքի համեմատ բնական արտասանութեամբ, լոկ ազատ ռաւանավորներ են (§ 84. բ) անհավասար տողերով: Դրանց մեջ կա միայն հնգավանկ անդամների ռիթմ, առանց տողի ռիթմի, զի չկա հավասար թվով անդամներից հետո կրկնվող ռիթմական ավարտ: Երբ այդ ազատ ոտանավորները տողատենք, այսինքն վերածենք հավասար մեծութեան տողերի, ամեն մի տողի մեջ դնելով միայն տասը վանկ, ինչպես գրել և տպագրել է բանաստեղծը, դրանով այդ ոտանավորները տողի, իբրև ռիթմական միութեան, ռիթմ չեն ունենալ, քանի որ բովանդակութեան համեմատ բնական արտասանութեամբ՝ ռիթմական ավարտները դարձյալ պիտի մնան միեկնույն տեղերում, անհավասարաթիվ վանկերից կամ անդամներից հետո: Այս պատճառով նշանակութեան տարբերակման են ենթարկվում տառ և ռաւանավոր բառերը: Երբ պետք է ցույց տալ լոկ արտաքին գրութեան ձևն աչքի համար, գործածում ենք «տող» բառը, իսկ երկրորդը, «ոտանավորը» նշանակում է ռաւանի շաւր, որ փակվում է ռիթմական դադարով և ականջի համար մի ռիթմական ամբողջութիւն է կազմում. ուստի և ասում ենք՝ «ազատ ոտանավորներ» և ոչ «ազատ տողեր»: Մեծ

մասամբ, սակայն, առանձնապես հին բանաստեղծությունների մեջ, ամեն տող սովորաբար բովանդակության մի հատվածից է կազմվում, ուստի և ունի ռիթմական ամբողջություն: Այստեղից է ծագել տող = կարգ, շարք (ոտքերի) բառի գործածությունը ռաանավոր (= ոտներ ունեցող) բառի նշանակությամբ:

Հունարեն stichos, stoichos, լատիներեն versus (որից գերմ. և ֆրանս. vers) նշանակում են ընդհանրապես՝ գիծ, շարք, կարգ, արձակ գրվածքի և բանաստեղծության մեջ՝ գրության անդ (գերման. die zeile), ռաանավորների տող (գերմաներեն der Vers): Այս բոլոր նշանակություններով գործածվում է հայերենում այժմ սովորաբար տող բառը, առաջ նաև կարգ բառը: Մեր այս երկու բառն, ուրեմն, նշանակում են նաև չափածո տող, ստիքոս (ռուս. стих): Այս հունարեն բառն ևս գործածված կա հայերենում՝ «ստիք» կամ «ստիքս» ձևով: Հունական «մետրիկե», լատիական versificatio (բառացի՝ տողարարություն) բառերի խմաստով այժմ սովորաբար գործածում ենք «տաղաչափություն» (տաղ— երգ, ոտանավոր և «չափել» — չափածո խոսք, ոտանավոր շինել): Բայց նույն նշանակությամբ ունենք նաև հունարենի ձևով՝ չափադրյուն, և լատիականի ձևով՝ տաղաչափարյուն (տե՛ս § 11):

Ուռանավոր բառն էլ, որ է՝ «ոտքեր ունեցող», նշանակում է սովորաբար չափածո գրվածքի մի տող, ոտքերի շարք, բայց երբեմն նաև ռաանավորներ, մի ոտանավոր հորինվածք ամբողջ: Այս հավաքական նշանակությամբ չի գործածվում «ոտանավոր» բառն այս Տաղաչափության մեջ:

88. Տողանց:— Տողի ամբողջությունն իբրև մի ռիթմական միություն խանգարվում է, երբ լինում է տաղանց, որ ֆրանսերեն բառով ասվում է enjambement: Դա մի տեսակ խոսքի տողադարձ է ոտանավորների մեջ: Ինչպես տողադարձի ժամանակ բառերի մի մասը հաջորդ տողին է անցնում, նույնպես և տողանցի ժամանակ խոսքի մի մասն անցնում է հաջորդ տողին:

Եվ իմ միակ ցանկությունն է, որ անբիծ
Սիրադ ըզգար սիրո հրեմվանք եվ թախիծ:
Թե գուցե մի օր եվ ես գրառնում եմ
Այն, ինչ շրկամի բախտը տալ սիրով: (Հովհ.)

Այստեղ երկու դեպքում տողանց է եղել, մեկ խոսքը բաժանվել է երկու տողի մեջ: Առաջին տողի վերջում դրված է երկու բառ («որ անբիծ»), որոնք երկրորդ տողում դրված խոսքի անբաժան մասն են կամ, ընդհակառակն, հաջորդ տողի սկիզբն է անցել մի բառ («այն»), որ կարևոր է նախորդ տողի մեջ դրված խոսքի մտքի համար:

Տողանցի խնդրով ամենից վաղ զբաղվել են ֆրանսիացի բանաստեղծները. նրանցից հենքը մերժել են տողանցը, պահանջելով, որ խոսքը վերջանա տողի հետ միասին կամ ամեն տողի մեջ մի խոսք կամ մի ոտանավոր լինի: Նոր բանաստեղծները, սակայն, 19-րդ դարից սկսած, թույլատրել են և թույլատրում են տողանց անել, միայն այն պայմանով, որ հաճախ չկրկնվի: Եվ իսկապես, պահանջել, որ ամեն մի տողի մեջ մի

միտք կամ խոսք լրանա, ինչպես սովորաբար լինում է ժողովրդական երգերի մեջ, այդ կարելի չէ և ցանկալի էլ չէ. զի չափածո խոսքը դրանով շատ կաշկանդված կլինի և շատ էլ միակերպ։ Միշտ էլ, ուրեմն, քույլաճառելի է տողանց անել կամ միևնույն խոսքի մասերը բաժանել երկու տողի մեջ, մի պայմանով միայն, որ տողանցով առաջ չգան ազատ ռաբանավորենք (§ 37. 2. 3, § 84), այլ պահվի տողի ամբողջությունը, և ամեն մի տող լինի իսկապես մի ոտանավոր, մի բարձրագույն կարգի ութմական միություն, կազմված լինի այդ միությունը մի ամբողջ խոսքից, թե խոսքի մի մասից։

Տողի ութմական միության պայմանն է, ինչպես տեսանք, ութմի ավարտը, իսկ վերջինս առաջ է գալիս մոտի դադարով տողի վերջում։ Հետևաբար՝ ոտանավորի ութմական միությունը խանգարող տողանց կարող է լինել այն ժամանակ միայն, երբ տողավերջում չկա դադար կամ բավարար դադար։ Իսկ երբ կա բավարար դադար, այն ժամանակ, տաղաչափության տեսակետով, չի կարող խոսք լինել տողանցի մասին, ինչքան էլ ֆեռականական տեսակետով տողանց եղած լինի, այսինքն՝ միևնույն խոսքը բաժանված լինի երկու տողի մեջ. զի ութմական ավարտի համար անհրաժեշտ դադարը տողավերջում՝ անպատճառ պետք չէ որ մի ամբողջ խոսքով արտահայտված լինի, այլ կարող է նաև խոսքի զանազան անդամներով ևս երևան գալ։ Եվ ընդարձակ խոսքի մեջ սովորաբար այդպես էլ լինում է, խոսքի այս կամ այն մասերը միմյանցից բաժանվում են դադարով։ Պետք է որոշել, ուրեմն, թե երբ չկա դադար կամ բավարար դադար խոսքի զանազան մասերի մեջ և, ընդհակառակն, երբ դադար և բավարար դադար է լինում։ Այդ կարելի է որոշել բառերի քիմիականական հարաբերություններով։

1. Խոսքի մեջ բառերը, ինչպես տեսանք (§ § 21, 30. 2), երբեմն մտնով կամ շեշտով այնպես սերտ միանում են միմյանց հետ, որ իրարից անբաժանելի մի բառական միություն են կազմում, մի պարզ կամ բարդ բառական ուժ։ Այդպիսի բառերի միջի անջրպետը երբեմն նույնիսկ ոչնչանում է կամ այնքան փոքր է, որ կարելի չէ դրանց մեջ դադար առնել։ Ուստի կարելի չէ այդպիսի պարզ կամ բարդ բառական ոտքերը երկու տողի մեջ բաժանել՝ առանց տողի ութմական միությունը խանգարելու։ Այսպես անբաժանելի են՝ հարադրյալ բայերը (ցույց տալ, պար գալ), երկու բառի հարադրությունն իբրև մի բարդ բառ (ա՛հ ու դող, լուկ-մըն-ջիկ), նախահար և վերջահար բառերը, բոլոր ձևական բառերը՝ հտադրություններն ու նախադրությունները, շաղկապներն ու շաղկապական բառերը, բաղդատական բառերը և այլն, որոնք արտասանության մեջ սերտ միանում են իրենցից առաջ կամ հետո եկող բառերի հետ. նույնպես և այն բառերը, որոնք միանում են իրար հանդիպող երկու շեշտերից մեկի կորստով։ Ուստի և անթույլատրելի է տողանցով բաժանել՝ ցույց / տալ, ման / գալ, իմաց / անել, դուրս / գալ, վրա / տալ, տեսել / եմ, պառկած /

էր նա կամ պառակած էր / նա, դեպի / քաղաք, առանց / քեզ, փոխանակ /
 գնալու, մի / քաղաք, նրա / մոտ, ինձ / պես, մեզնից / առաջ, որդու / հետ,
 ամեն / անգամ, ոչ / միայն, չի / կարող, չի / գալու, պիտի / գնա, քայլ /
 առ քայլ կամ քայլ առ / քայլ, նույն / իսկ, մինչև / անգամ, մի՛ / գնար,
 ինչպես / գետ, իբրև / թշնամի, որ / նա տա, ինչ որ / եղբայրն ասաց, երբ
 որ / բացվեն, և / ասում եմ ես, բայց / նա լալիս է, սե քան / գիշեր, լավ / է
 գնում, քան թե / մնամ, ավելի / սիրուն, խիստ / անշնորհք, այնպես / գե-
 ղեցիկ, լուռ ու մունջ, թուք / ու մուր, հալ / ու մաշ լինել, ախ / ու վախով,
 դես / ու դեն, արյուն / քրտինք, ահ / ու սարսափ կամ՝ ահ ու / սարսափ,
 ցիր / ու ցան լինել և նմանները: Նույնպես կարելի չի անշատել նաև ու
 շաղկապով հարադրված բառերը, որոնք սովորաբար, մանավանդ երբ
 կարճ են, սերտ կերպով միանալով կազմում են մի բառական բարդ ոտք
 և նույնիսկ հաճախ իբրև մի բառ էլ հոլովվում են. ինչպես՝ ծառ ու ծաղիկ,
 գիշեր ու ցերեկ, դաշտ ու տարեր, սար ու քար (սար ու քարից), ներկ ու
 վրձիններ, հույս ու տենչեր և այլն: Նույնպես կարելի չէ բաժանել և կողմ-
 նակի ենթակալն անմիջապես հաջորդող ածականից կամ դերբայից, ինչ-
 պես՝ լույսը / բացվելիս, թեք / կտրած, ոտքը / կաղ, աչքը / կույր, սիր-
 տը / քաց, որոնք ունին մի բառի նշանակութուն: Բավականանանք մի
 օրինակ բերելով այսպիսի բառերի տողանցի համար, որ ընդունված է
 ավելի մեր արևմտյան բանաստեղծությունների մեջ,

Ատեն մ'ազվոր, հզոր էի ճեղքալի՜
 Պես, երբ մարգոց մեջ պարզ, վրձիտ էր հոգին: (Զոպան.)

Այստեղ պես ետադրությունը, որ կատարելապես անբաժանելի է
 ճեղքալի բառից, անցել է հաջորդ տողի սկիզբը, որի հետ քերականորեն
 ոչ մի կապ չունի:

2. Բառական ոտքերի մի առանձին խումբ են կազմում ֆեռալանե-
 կան լրացումներն ու իրենց լրացյալները՝ ենթակա և բայ, բայ և ստո-
 բոգյալ, բայ և իր լրացումները (լինին՝ առարկայական, թե պարագայա-
 կան խնդիրներ կամ մակբայ), վերադիր և իր գոյականը (լինի վերադիրը
 ածական, թե մի գոյական սեռական կամ այլ հոլովով) և վերջապես՝
 կողմնակի լրացումն և իր լրացյալը (§ 7):

Մտքի զանազան հարաբերություններով միացած այդ բառերը, երբ
 իրար մոտ են դրված, բովանդակությամբ և արտասանությամբ այնպես
 սերտ կապվում են իրար հետ, որ կազմում են մի անբաժանելի բարդ
 բառական ոտք, և դրանց միջի անջրպետն անբավարար է տողանց անելու
 համար, առանց տողի ուրիշ ոչնչացնելու, օրինակ՝

Ահա քաղցր երազ. տեսնում եմ՝ պայծառ
 Մագել է արև ոսկի շողերով:
 Եվ իբրև գանձ նըվիրական՝ խընամով
 Պանպանվել է մոռացության ավերից: (Հովհ.)

Այս կապակցությունները՝ «պայծառ ծագել է», «խնամով պահպանվել է», արտասանությամբ չենք բաժանում իրարից:

Ամեն անգամ, երբ լրացումի և իր լրացյալի մեջ մտնում են ուրիշ բառեր, նրանց միջի անջրպետն ավելի մեծանում է և կարող է առնվել նաև իբրև քավարար դադար տողանց թույլ տալու համար: Օրինակ՝ երբ ասում ենք՝ զարնան երազներ, այս սեռական վերադիրն և իր գոյականը կազմում են մի անբաժանելի բառական բարդ ոտք, որովհետև մտքով սերտ կապված են միմյանց հետ: Իսկ հրաշագեղ զարնան / անանց երազներ կապակցությունը թեպետ դարձյալ մի միություն է, մի բառախումբ, բայց այդ բառերը միասին այլևս մի բարդ բառական ոտք չեն կազմում, այլ մի ընդհանուր գաղափար արտահայտելով հանդերձ՝ նայելով իրենց ավելի մոտիկ կապակցությանը՝ բաժանվում են երկու խմբի. մի կողմում են՝ հրաշագեղ զարնան, իսկ մյուս կողմում՝ անանց երազներ: Յուրաքանչյուր երկու գոյականներն, ուրեմն, իրենց ածականների հետ միասին առնվում են իբրև մի-մի առանձին խմբեր, որոնք իրարուց բաժանվում են բավական զգալի միջոցով զարնան բառից հետո: Քերականորեն գաբացատրվում է այսպես. հրաշագեղ զարնան բառերը, ինչպես և անանց երազներ, զարնան երազներ մտքով սերտ կապակցված են իրար հետ իբրև վերադիր և իր գոյականը, ուստի և դրանց միջի անջրպետն անզգալի է, և դրանք միասին կազմում են մի-մի բառական ոտքեր: Մինչդեռ «հրաշագեղ զարնան անանց երազներ» կապակցության մեջ զարնան բառը վերադիր է ոչ թե լոկ երազներ բառի, այլ անանց երազներ կապակցության, և ոչ մի անմիջական հարաբերություն ու կապակցություն չունի իր հաջորդ անանց բառի հետ. այդ պատճառով նրանից բաժանվում է մի զգալի միջոցով:

Ավելացնենք մի-մի ածականներ ևս այդ գոյականների վրա՝ մշտականաչ, հրաշագեղ զարնան || երանավետ, անանց երազներ:

Այս կապակցությունը դարձյալ բաժանվում է երկու մեծ խմբի. բայց այդ երկու բառախմբերն այլևս մի-մի ոտքեր չեն, քանի որ զարնան և երազներ գոյականների երկերկու վերադիր ածականները, իբրև համադաս վերադիրներ, ոչ մի անմիջական քերականական հարաբերություն չունեն միմյանց հետ և իրարուց բաժանվում են մի-մի զգալի միջոցով, որով և երկու մեծ բառախմբերն էլ բաժանվում են երկերկու երկրորդական մասերի, որոնցից յուրաքանչյուրը կազմում է մի առանձին բառական ոտք: Բայց այդ ստորաբաժանումը հենց պատճառ է լինում, որ զարնան բառից հետո միջոցն ավելի երկարի, քան երկրորդական մասերի միջոցն է, որպեսզի երկու մեծ խմբերի անջատումը զգալի լինի երկրորդական մասերի անջատման դիմաց: Այսպես, ուրեմն, մշտականաչ, / հրաշագեղ զարնան || երանավետ, / անանց երազներ կապակցության շորոքառական ոտքերից առաջին երկուսը, որ նշանակված են այս (/) նշանով, իրար ավելի մոտ են մտքով, ինչպես և մյուս երկուսը միմյանց, քան այս (||) նշանով բաժանված գլխավոր մասերը միմյանց: Դրա համար և

գլխավոր մասերի մեջ եղած դադարը, որ ավելի երկար է, քան երկրորդական մասերի միջոցը, բավարար է տողանց անելու համար՝ առանց խանգարելու տողի ռիթմական միությունը:

Բառերի կապակցության այս անշատումը դադարով՝ հիմնվում է, ուրեմն, բառերի փերականական, որ միեւնոյն է՝ մտքի համեմատ հաւաքեցողության վրա: Դա անհրաժեշտ է բառերի տրամաբանական հարաբերությունը խոսքի մեջ զգալի դարձնելու համար: Բայց և արտասանության դժուարությունը անհրաժեշտորեն պահանջում է նույնպես, որ բառախմբերի մասերի մեջ դադար, երբեմն նույնիսկ զգալի դադար լինի, որպեսզի խոսելիս շնչասպառ չլինենք: Եվ մենք խոսվածքի ժամանակ այդպես էլ անում ենք, որոշ տեղերում, օգտվելով խոսքի մեջ կազմված առանձին քերականական բառախմբերից, կանգ ենք առնում, որով խոսքը բաժանվում է առանձին-առանձին, մոտավորապես հավասար հատվածների:

Այստեղ նշանակություն ունի նաև խոսքի եղանակն ու տեմպը: Որքան ավելի հուզական և ուժեղ է արտասանությունը, այնքան ավելի կարիք ենք զգում հաճախ դադարներ անելու, ուրեմն և խոսքն ավելի թվով հատածների բաժանելու, երբեմն նույնիսկ բարդ բառական ոտքերը վերածելով պարզ ոտքերի: Այլա՝ որքան ավելի հանգիստ ու ծանր տեմպով ենք արտասանում, այնքան ավելի երկար են տևում բառերի միջև դադարները և, ընդհակառակն, արագ տեմպով արտասանելիս՝ շատ կարճանում, երբեմն նույնիսկ անզգալի են դառնում բարդ բառական ոտքերի միջև դադարները: Մովորական տեմպով արտասանության ժամանակ, սակայն, երբ լրացումն և իր լրացյալը անմիջապես հաջորդում են իրար, մենք հեշտությամբ կարողանում ենք այդ երկուսը միասին, գրեթե մի շնչով արտասանել: Օրինակ՝ երբ ասում ենք՝ գարնան երազներ, մենք առանց դժվարության, առանց զգալի անջրպետի (միջոցի) այդ երկու բառի մեջ, միասին արտասանում ենք այդ երկուսը իրար հետ մտքով սերտ կապակցված բառերը, ձայնի ուժը ամենից շատ մեծացնելով երազներ գերադաս բառի վերջին վանկի վրա: Բայց երբ դրանք բաժանվում են ուրիշ բառերով, այն ժամանակ շնչի դուրսության համար՝ ստիպված ենք որոշ տեղերում կանգ առնել և կանգ ենք առնում հատկապես այն բառերի միջև, որոնք քերականական անմիջական կապակցություն չունին միմյանց հետ: Այսպես՝ երբ արտասանում ենք՝ Տո՛ւր մըլտակա՛նաչ, / հրաշագեղ գա՛րնան || վա՛ռ, / երանա՛վեա, / ա՛նանց երազներ (Հովհ.) խոսքը, արտաբերության արտամղումը զորեղ կերպով սկսվելով տո՛ւր բառի վրա, հանկարծ իջնում է և հետզհետե աստիճանաբար բարձրանում է մինչև գարնան գերադաս բառը, և այդ միջոցին կարիք է զգացվում մի անգամ դադար անելու մշտակա՛նաչ բառի վրա: Այլա՝ գարնան բառի վրա դադարից հետո՝ այդ խոսքի երկրորդ մասի մեջ արտաբերության մղումը նույնպես հետզհետե բարձրանում է մինչև ամենից գերադաս երազներ բառի վերջը, այս ընթացքի մեջ երկու անգամ հանգիստ առնելով վառ և երանա՛վեա բառերից հետո: Այդ դադարներն անհրաժեշտ են. զի չենք

կարող մշտականաչ, հրաշագեղ գաւնան բարձրացող կապակցութիւնից հետո՝ միակերպ թափով դարձյալ շարունակել աստիճանաբար բարձրանալ մինչև ամենից գերադաս երազներ բառի վերջը: Այդպիսի արտասանութիւնն ժամանակ, եթե սկզբից խորը շունչ չենք քաշել, նույնիսկ շրնչասպառ կլինենք: Այդ պատճառով հաճախ ստիպված ենք լինում մեծ դադարի վրա, գաւնան բառից հետո, նորից շունչ քաշել:

3. Ինչպես գոյականն ու իր վերադիրը, երբ իրար մոտ են դրված, մտքով և արտասանութեամբ միանում և մի բարդ բառական ոտք են կազմում, նույնպես և բայն ու իր լրացումները՝ ենթակա, ստորոգյալ, խնդիր ու պարագա: Այսպես, երբ բայը խոսքի սկզբում է կամ վերջը, նրա մոտ կարող է լինել միայն իր մեկ լրացումը. իսկ երբ բայը խոսքի մեջ է ընկել, նրա երկու կողմից կարող են ընկնել միայն երկու լրացումներ (ենթակա կամ ուրիշ լրացումներ), որոնց հետ և հեշտութեամբ միանում է բայը և կազմում մի բարդ բառական ոտք: Մյուս լրացումները, որ բայի մոտ չեն, անհրաժեշտորեն պիտի բայից բաժանվեն կա՛մ բայի ուրիշ լրացումներով, կա՛մ լրացման լրացումներով, որոնք անմիջական կապակցութիւն չունեն միմյանց հետ, ուստի և իրարուց բաժանվում են կարճ կամ երկար դադարով և կազմում են առանձին խմբեր: Բերենք մի քանի օրինակներ:

Եվ եկավ գաւուն, / և անցավ ամառ, ||
Բայց ես չըտեսա / մի պայծառ արև. ||
Եվ կարկաշատն վրտակը կայտառ՝ ||
Լոկ արյա՛ն շիթեր ցայտեց իմ առջև ||: (Հովհ.)

Այս ոտանավորների իմաստալից ընթերցվածի ժամանակ կարելի է տեսնել, որ առաջին երեք անդամների մեջ բայերն, իրենց լրացումից անբաժան, մի-մի բառախումբ են կազմում, մինչդեռ չորրորդ անդամի մեջ չըտեսա բայի արև լրացումը, բայից բաժանվելով «մի պայծառ» բառերով (որոնց հետ բայն անմիջական քերականական կապակցութիւն չունի), իր լրացումների հետ կազմում է մի առանձին միութիւն: Երրորդ տողն ամբողջ կազմում է մի միութիւն, քանի որ «վրտակը» գոյականի երկու ածականներն էլ կից են իրենց գոյականին, մեկը՝ նախադաս, մյուսը՝ ետադաս: Բայց երաժշտական ութմի ընդհանուր ընթացքը, մյուս տողերի անդամների ազդեցութեամբ, «կարկաշատն վտակը» բառերի միջի անջրպետը (§ 21) մեծացնում է (տե՛ս և ներքևի 5-րդ կետը): Նույնը լինում է և հաջորդ 4-րդ տողի «շիթեր» բառից հետո, որ ըստ բովանդակութեան, իբրև լրացում, սերտ կապված է «ցայտեց» բայի հետ:

Այսպիսի գիշեր / այրված սոխակին /
Յուր բույրն անուշիկ՝ / վարդն է պարգևում: (Հովհ.)

Այստեղ բայը դրված է խոսքի վերջում, և նրանից առաջ ընկնում է միայն վարդն ենթական, որ և միանում է բայի հետ, իսկ բայի մյուս

լրացումները (գիշեր, սոխակին, բույրն) իրենց վերադիրներով միասին կազմում են առանձին-առանձին միություններ:

4. Բառադասությունն է ազգում է դադարի վրա: Շեջուն շառադասություն ունեցող ետադաս վերադիրները, որպեսզի ավելի սերտ հարեն իրենց նախադաս գոյականին և անշատվեն հաջորդ բառից, այս վերջինից բաժանվում են բավական զգալի դադարով, որ երբեմն նույնիսկ գրության մեջ արտահայտվում է քոթ (') նշանով: Վերևում երկրորդ տողն, օրինակ, արտասանությամբ և նշանակությամբ բոլորովին տարբեր կլինի տարբեր դադարներով.

Իր բույրն անուշիկ՝ / վա՛րդն է պարգևում:

Իր բույրն՝ / անուշիկ վա՛րդն է պարգևում:

Առաջին դեպքում անուշիկ ածականը վերաբերում է նախորդ գոյականին, ուստի ետևից ունի դադար, իսկ երկրորդ դեպքում վերաբերում է հաջորդ գոյականին, ուստի սրանից անբաժան է մնում և, ընդհակառակն, նախորդ գոյականից բաժանվում է դադարով: Կնշանակե՛՝ վերադիրների ետադասությունն առաջ է բերում դադար վերադիրներից հետո. իսկ որտեղ առանց դրան էլ դադար կա, վերադիրների ետադասությունն ավելի երկարացնում է դադարը, ինչպես կարելի է տեսնել վերևի տողերի մեջ: Շեջտերի հանդիպումն էս ավելի երկարացնում է դադարը, ինչպես՝ «Իր բույրն անուշիկ՝ / վա՛րդն է պարգևում» խոսքի մեջ «անուշիկ» և «վարդն» բառերի շեջտեր:

5. Խոսքի մեջ դադարների կարճ կամ երկար լինելու վրա ազդում է նաև խոսքի ռիթմիկ ընթացքը: Մինչ խոսքի բովանդակությունը դրդում է մեզ լրացումներն ու լրացյալները մոտեցնել միմյանց, իսկ իրար հետ անմիջական քերականական կապակցություն չունեցող բառերը հեռացնել միմյանցից,— ռիթմական հակումն, ընդհակառակն, ձգտում է կարճ բառերը մոտեցնել և մի բառական ռաֆ կազմել, իսկ մեծ բառական ռաֆերը հեռացնելով իրարուց, բաժանել երկու-երեք ռաֆերի և խոսքը նույնիսկ արձակի մեջ վերածել մոտավորապես հավասար տեղություն ունեցող հատվածների: Այս ռիթմական հավասարեցման շնորհիվ բայի հետ ավելի սերտ միանում են իր այն լրացումները, որոնք պարզ են, այսինքն՝ իրենք լրացում չունին, քան այն լրացումները, որոնք որևէ լրացում ունին. օրինակ՝ ներքևի խոսքերի մեջ տողավերջի լրացումները ավելի սերտ են միանում նախորդ բայերին, քան «կարկաչով», «ձայներ» լրացումները, որոնք իրենք էլ ունեն լրացումներ: Բացի այդ՝ երաժշտական ռիթմի ընդհանուր ընթացքի շնորհիվ ևս, «կարկաչով վազում են», «ձայներ լսվում են» բառերի միջի անշրպետն այնքան մեծանում է, որ կարող է առնվել նույնիսկ իբրև հատած (տե՛ս նախորդ 4-րդ կետը, այլև § 21, § 39. 3. Գ.):

Հեզիկ կարկաչով վազում են ալիք:

Ցրնծությամբ ձայներ լսվում են օդում:

ԵՎ այն ժամանակ կասեի ուրախ: (Հովհ.)
Ուրբացած հոգիս ողջունում է ձեզ,
Թրուշուն կառնտով փրկարում ձոր ու լեռ
Դյուքական ձայնով կանչում է հանդես: (Թուման.)

Ռիթմական հավասարեցման շնորհիվ միավանկ, հաճախ և երկավանկ բառերը ավելի են մոտենում ոչ միայն այն բառերին, որոնց հետ քերականորեն կապակցված են, այլև այնպիսի բառերի, որոնց հետ անմիջական կապակցություն չունին: Այսպես, օրինակ, վերևում Յ-ըդ կետի մեջ գրված Շուկ արյա՛ն շիթեր ցայտեց իմ առջև՝ խոսքի մեջ «իմ» բառն արտասանությամբ մոտենում է նախորդ «ցայտեց» բային:

ԵՎ հիմա մուսաս / այսպիսի գիշեր
Երևում է ինձ / փուշ պրսակ գրվին: (Հովհ.)

Այս ոտանավորների մեջ բայի մոտ գրված իր երկու լրացումներից՝ «ի՛նձ» լրացումն ավելի սերտ է միանում բային, քան «այսպիսի գիշեր» լրացումը, նախ՝ նրա համար, որ «ի՛նձ» բառը կարճ է, ապա՝ նրա համար, որ գիշեր լրացումն ունի մի վերադիր: Բացի այդ՝ շնայելով որ առաջին տողի մեջ ճի՛մա և մուսաս բառերը իրար հետ քերականորեն անմիջական կապակցություն չունին, ինչպես և մուսաս և այսպիսի բառերը, բայց և ճի՛մա մուսաս բառերն ավելի մոտ են իրար, քան մուսաս այսպիսի: Դրա պատճառն այն է, որ ռիթմիկ ընթացքը, խոսքը միանման ռիթմիկ հատվածների վերածելու համար, ճի՛մա և մուսաս կարճ բառերը մոտեցնում է իրար, և մենք բաժանում ենք այդ խոսքը չորս բարդ բառական ոտքերի՝ և ճի՛մա մուսաս / այսպիսի գիշեր / երևում է ի՛նձ / փուշ պրսակ գրվին, և ոչ, ինչպես պահանջում է բառերի կապակցությունն ըստ բովանդակության՝ և ճի՛մա մուսաս / այսպիսի գիշեր երևում է ի՛նձ / փուշ պրսակ գրվին: Կնշանակե՛՛ մտքով իրարուց անջատ կարճ բառերը «հիմա մուսաս» ռիթմի պահանջով միացվում են իրար, իսկ, ընդհանրապես, մտքով սերտ կապված «գիշեր» և «երևում է» բառերը ռիթմի ընթացքով բաժանվում են երկուսի: Դրա համար ազդում է և այն, որ այսպիսի գիշեր բառերը մի առանձին քերականական միություն են կազմում:

Դրրախտի վայելք տեսա քո աչքում:

Այս տողի մեջ նույնպես քո աչքում լրացումը, շնայելով բայից բաժանվում է միավանկ «քո» բառով, որ բայի հետ անմիջական կապակցություն չունի, ռիթմորեն ավելի սերտ է մոտենում բային, քան դրախտի վայելք լրացումը, որ անմիջապես գրվում է բայի վրա: Ուստի «տեսա քո աչքում» կազմում է մի ռիթմական միություն: Բայց երբ «դրախտի» բառը դուրս ձգելով՝ ասում ենք՝ վայելք տեսա / քո աչքում, ռիթմական ընթացքը քո աչքում լրացումը բաժանում է բայից. զի ռիթմական անդամներն այստեղ փոքր են:

6. Միավանկ բառերի դրույթյան վրա ազդում է նաև շեշտը, որով դրանք միշտ հարում են նախորդ կամ հաջորդ շեշտված վանկերին: Խոսքի զորեղ շեշտերը ազդում են նույնիսկ հաջորդ երկու, երբեմն երեք անշեշտ վանկերի վրա, որոնք ձգտում են միանալու նախորդ շեշտված վանկին (§ 30, § 36, 7): Թումանյանի հետևյալ ոտանավորը, ըստ բառերի կապակցության, պետք է բաժանվի մտքի համեմատ այսպես՝ «Հնչում էր / փրփրում վտակն արծաթի», քանի որ ենթական բայից բաժանվում է իր «փրփրուն» վերադրով: Բայց խոսքի զորեղ շեշտի ազդեցությամբ փրփրում բառը, հեռանալով «վտակ» բառից, մոտենում է հնչում էր բային, որի վրա է զորեղ շեշտը, և այդ ոտանավորի մեջ ըստ իմաստի կարճ դադար չի լինում «փրփրուն» բառից առաջ, այլ, ընդհակառակն, «փրփր»-ի վրա կանգնում են բառերի միջոցը քիչ մեծանում է և ոտանավորը երկու անդամի բաժանվում է ոչ թե բառական ոտքերով, այլ կանոնավորապես դասավորված ռիթմական զորեղ շեշտերով, որոնցից առաջինը (հնչում) խոսքի շեշտ է, իսկ երկրորդը (վտակն)՝ քերականական, այսպես՝

Հնչում էր փրփրուն / վտակն արծաթի:

Այսպես, ուրեմն, մտքի համեմատ քերականական հարաբերությամբ, ինչպես և արտասանության ժամանակ շնչի տնտեսության շնորհիվ, այլ և շրջում դասավորության, զորեղ շեշտի ազդեցության և վերջապես՝ խոսքի ընդհանրապես ռիթմիկ ընթացքի շնորհիվ, բառերը խոսքի մեջ՝ ա) կամ սերտ միանում են միմյանց հետ՝ կազմելով մեկ անբաժանելի բառը բառական ռաֆ, մեկ մեծ միություն, այնպես որ կարելի չէ այդպիսի բառերը միմյանցից բաժանելով տողանց անել՝ առանց վնասելու տողի ռիթմական ամբողջությանը, բ) կամ միմյանցից անջատվելով՝ կազմում են առանձին բառական ոտքեր, որոնք իրարուց բաժանվում են ավելի կամ պակաս հեռավորությամբ կամ դադարով:

Երբ տողանցը լինում է այդպիսի մի բավարար դադարի վրա, այն ժամանակ չի խանգարվում տողի ռիթմական միությունը: Իսկ դադարը բավարար է տողանց անելու համար այն ժամանակ, երբ տողի մեջ ուրիշ դադար չկա կամ երբ տողի մեջ ուրիշ դադար կամ դադարներ կան, բայց տողավերջի դադարն ավելի մեծ է, քան տողամեջի դադարը, զի այս դեպքում տողամեջի դադարից հետո եկող տողամասն ավելի մոտ է լինում նույն տողի առաջին մասին, քան հաջորդ տողին:

Տեսնենք այժմ տողամեջի դադարի կամ «հատածի» հատկությունները:

89. Հատած:— Հատածն (cesure) ընդհանրապես մի դադար, հանգիստ (պաուզա) է բովանդակության համեմատ, միայն ոչ թե տողի վերջում, այլ տողի միջում, ուր հատածի հետ վերջանում է և բառական ոտքը (§ § 22, 38): Կարճ տողերի մեջ սովորաբար հատած չի լինում, և կարևոր էլ չէ՝ բայց երկար տողերի մեջ, ինչպես են 14 և ավելի վանկերից կազմվածները, հատածը ոչ միայն անխուսափելի է, այլև անհրաժեշտ:

Անխուսափելի է, զի տողերը, վերևում (§ 38) դրված բացատրությունների հիման վրա, դժվար թե սկզբից մինչև վերջն առանց դադարի անցնեն: Իսկ անհրաժեշտ է, զի երկար տողը, հատածով բաժանվելով երկու հավասար կամ անհավասար մասերի, իր այս մասնատությամբ ավելի մեծ բազմազանություն է ստանում, միայն թե չկորցնի իր ռիթմական միությունը և իրեն հատուկ անդամավոր առաջխաղացությունը:

Մեր բանաստեղծները, սակայն, հատածի վրա առանձին ուշադրություն չեն դարձնում, և մեր ոտանավորի մեջ հատածը մատնվում է պատահականության: Դրանից տուժում է ոտանավորի ռիթմիկ-երաժշտականությունը: Ներքևում հայերեն ոտանավորի տեսակների մեջ կտեսնենք նրանց ամեն մեկին հատուկ հատածները. այստեղ միայն հատածի ընդհանուր հատկությունների մասին:

Հատածը, նայելով իր դրությանը, կարող է լինել փոփոխական և հաստատուն:

1. Փոփոխական հառածն ընկնում է տողի մեջ զանազան տեղերում, և որքան շարժուն է լինում այս հատածը և բազմազան կերպով մասնատում է տողը, այնքան ավելի ազդու է լինում: Բայց ընդհանրապես ավելի լավ է, երբ դա ընկնում է տողի մեջտեղից քիչ առաջ կամ քիչ հետո:

Պարզ ռաֆեոլ կազմված ռաբանավորի մեջ այս հատածը կարող է ընկնել և՛ ռիթմական ոտքի հետ, և՛ ռիթմական ոտքի մեջ: Միշտ ավելի գեղեցիկ է այս հատածը, երբ ընկնում է ռիթմական ոտքի մեջ. յամբական ոտանավորի մեջ, ուրեմն, մի հարաշեշտ վանկից կամ վերջահար բառից հետո: Այսպիսի հատածն իսկապես ոտանավորի ռաֆի զորեղ հատումն է բառակազմ ռաֆով (§ 26 ա.):

Հայերենում պարզ ոտքերով յամբական անկախ ոտանավորներ չեն հորինում, բայց մեր տառն վանկանի (5+5) ոտանավորների մեջ կան բազմաթիվ տողեր, որոնք պարզ յամբական ոտքերով են. այսպիսի տողերի մեջ փոփոխական հատածներ պատահում են հաճախ երրորդ ռիթմական ոտքի մեջ, այսինքն՝ 5-րդ անշեշտ վանկից հետո, երբ բանաստեղծները, շեղվելով ոտանավորի սովորական սքեմայից, 5-րդ վանկն անշեշտ թողնելով՝ վերջացնում են բառական ոտքերով: Օրինակ՝

Հեռո՛ւ աչքիցըս, || արյունո՛տ սուսեր:

Եվ քանի վա՛ռ է, || չէ՛ հանգել կըրակ... (Հովհ.)

Խաղաղութե՛ւն ձեզ, || մեր անբախտ պապեր:

Այն ո՞վ էր, նա՛նի, || որ կանչում էր մեզ:

Հանգի՛ստ կաց, Ա՛նուշ, || ներս արի դագեն:

Կանչում է մայրը, / հառաչում, կանչում:

Մի խառն երա՞զ էր, || մի աշխարհ ուրիշ,

Գինու մի քե՞ֆ էր, || ժա՞ղըր, թե՞ պատիժ:

Նա մե՛կ լլուռ էր, || մե՛կ նորից երգում: (Թուման.)

Եվ ծանր էր վիշտըս, || եվ ես բո՛ւն մըտա: (Իսահ.)

Ես քեզ սիրում եմ, || դու դեռ չես մեռել:

Միայն ըզգում եմ, || որ ինձ չես սիրում: (Տերյան)

Այստեղ բերված են զորեղ հատածներ, որոնք նույնիսկ գրության մեջ արտահայտվում են տրոհության նշաններով, թեթե հատածներն ավելի հաճախված են:

Անդամավոր կազմությունն ունեցող ոտանավորի մեջ փոփոխական հատածը, երբ ընկնում է անդամի հետ, չի խանգարում ոտանավորին հասուն ռիթմական առաջնադասությունն ըստ անդամների, դրանով անդամներից մեկը միայն առանձնանում է մյուսներից, օրինակ՝

Ոչ փող զարկինք, || ոչ արձագանք լեռնասույզ

Սարե ի սար շարաշրջո՛ւկ տարին լուր:

Պետք չէր դադար, || և ոչ ճերմակ պատանքներ: (Պեշիկթ.)

Բայց երբ այսպիսի զորեղ հատածն ընկնում է անդամի մեջ և անդամը բաժանում է երկու մասի, այն ժամանակ վերանում է տողի անդամավոր ռիթմը և ոտանավորը, եթե հատածն եղել է առաջին անդամի մեջ, վերածվում է պարզ տակտավոր ձևի, կամ նույնիսկ այդ էլ չի ունենում (տե՛ս սույն § 39-ի վերջում, այլև § 41, 44):

Երբեմն էլ, սակայն, անդամի մեջ ընկնող հատածով անդամների փոխանակ կազմվում են տողամասեր կամ կիսատողեր և առաջ են գալիս տարբեր տեսակի ոտանավորներ իրենց հատուկ ռիթմով. օրինակ՝ Պեշիկթյանի նույն բանաստեղծության մեջ, որից վերևում բերվել են տողեր, կան հատածներ նաև երկրորդ անդամի մեջ.

Ու վերարկուն կարմիր՝ || բավեր յուր անձին:

Այստեղ՝ հատածի պատճառով՝ ոտանավորի 4+4+3 անդամավոր ռիթմը շուտ է գալիս 6+5 տողամասերի ռիթմի, որ մի առանձին տեսակի ոտանավորի ռիթմ է. փոխանակ արտասանելու ըստ պահանջված ռիթմի՝ «Ու վերաբկուն / կարմիր բավե՛ր / յուր անձին», արտասանում ենք ըստ խմաստի՝ Ու վերաբկուն կարմիր՝ / բավե՛ր յուր անձին, այսինքն՝ հտադաս «կարմիր» ածականն անջատվում է հաջորդ ճեղքված բառից: Կնշանակե ոտանավորին հատուկ անդամավոր ռիթմը պահելու համար պետք է խուսափել այնպիսի փոփոխական հատածներից, որոնք ընկնում են անդամների մեջ և որոնցով կա՛մ վերանում է տողի անդամավոր կազմությունը, կա՛մ բոլորովին տարբեր տեսակի ոտանավորներ են կազմվում (տե՛ս § 41, 44, 47 և այլն):

Փոփոխական հատածով պարզոտնյա ոտանավորի մեջ միշտ, իսկ անդամավոր ոտանավորի մեջ, երբ հատածն անդամի հետ է ընկնում, չի խանգարվում տողի ռիթմը և ռիթմական միությունը, եթե միայն հատածի

դադարն ավելի մեծ չէ, քան տողավերջի դադարը: Բացի այդ՝ մինչդեռ հատածը շարժուն է և ամեն անգամ տարբեր տեսակի մասերի է բաժանում տողը կամ հաճախ չի՝ էլ լինում, — տողավերջի դադարն, ընդհակառակն, միակերպ կրկնվելով որոշ թվով վանկերից հետո՝ միշտ էլ հավասար մասերի-տողերի է բաժանում չափածո գրվածքը: Ուստի հատածի դադարի դիմաց միշտ զգալի է լինում տողավերջի կանոնավորապես կրկնվող դադարը. որով և տողը պահում է իր ռիթմական ամբողջությունը: Այսպես չէ, սակայն, հաստատուն հատածը:

2. Հաստատուն հատածը կանոնավոր, անփոփոխ կերպով ընկնում է բոլոր տողերի մեջ միշտ միևնույն տեղում և տողերը բաժանում է երկու հավասար կամ անհավասար մասերի, տողամասերի կամ կիսատողերի, որոնք կանոնավորապես հաջորդելով միմյանց՝ զգացվում են իբրև մի-մի ռիթմական միություններ՝ ավելի մեծ ռիթմական միության — տողի մեջ: Այս հատածն իր միակերպ և անփոփոխ կրկնության պատճառով հենց կարող է մեկ-մեկ նաև միայն բառի հետ ընկնել (§§ 32, 77), առանց ունենալու ետևից մտքի դադար, որ անպայման պահանջվում է փոփոխական հատածի համար: Ուրիշ խոսքով՝ հաստատուն հատածի համար մեկ-մեկ բավական է միայն, որ այս հատածի տեղում վերջանա բառը և ոչ անպատճառ նաև ամբողջ բառական ոտքը ետևից եկող մի զգալի դադարով: Այսպիսի դեպքերում հատածի համար հարկավոր դադարին փոխանակում է բառերի միջի անջրպետը, միջոցը (§ 21), որ մյուս հատածների կամ կիսատողերի ընդհանուր ռիթմի ազդեցությանը սովորաբար ավելի ևս մեծանում է և կարող է նույնիսկ բավարար լինել ինչպես անդամի, նույնպես և հատածի համար (տե՛ս § 38, առանձնապես 3-րդ, 5-րդ և 6-րդ կետերը):

Հաստատուն հատածով կազմվում են երկու տեսակ կիսատողեր:

Ա) Կիսատողը 14 և ավելի վանկանի տողերի մեջ կազմվում է երկու անդամից կամ մեկ անդամից և մեկ անապետից. ամեն երկու անդամները (կամ մի անդամ և մի անապետ), բովանդակությամբ միանալով իրար հետ, միասին ըմբռնվում են իբրև կրկին անդամներ կամ կրկնակի բառը ռաբբի, որոնք համապատասխան են երաժշտության ութամասնյա կրկնակի բարդ տակտերին և ութամասնյա ու յոթնամասնյա խառն տակտերին: Այդպիսի մեծ տողերի ռիթմը հատածով կազմված կիսատողերով ավելի ևս զորանում է, քանի որ միաժամանակ զգալի է լինում ոչ միայն պարզ ոտքերի, անդամների ու տողերի ռիթմերը, այլ նաև կրկնակի բարդ ոտքերի կամ կիսատողերի ռիթմը: Օրինակ 16-վանկանի ոտանավորը հատածով բաժանվում է երկու կիսատողի՝ $8+8=4+4 \parallel 4+4=(2+2)++(2+2) \parallel (2+2)+(2+2)$:

Ափսո՛ս կասե՛մ / դալա՛ր կյանքի՛ս, || որ շո՛ւտ ընկա՛վ / շարքա՛շ ճամբա՛:

Ուրիշ օրինակներ տեսնել 14, 15, 16, 20-վանկանի տողերի համար § § 45, 48, 49, 67:

Բ) Երբ տողը կազմված է երկու անդամից (5+5, —6+5, —5+6 և 6+6 կազմութիւններով 10, 11 և 12-վանկանի ոտանավորների մեջ), այդ ժամանակ հատածով կազմված կիսատողերը նույնանում են անդամների հետ: Օրինակ՝

Կըռունկ, ուստի՞ կուգաս, / ծառա եմ ձայնիդ:—
Անցանէ մեծութիւն / և փառք աշխարհիս:—
Երկինքն ի յերկիրս / և երկիրս ի յերկինքն:—
Զարկեցեք, դարբիննե՛ր, / կըռանը սալին:—
Եվ չեն սիրում նըրանք / էլ քո մարմինը տաք:—
Գեթ մահո՛վ այսուհետ / ջրրի տա՛կ միանանք:

Տե՛ս § 31. 2. 3, § § 53, 58, 59, 62, 41, 57:

Հաստատուն հատածով 6+6 կիսատողեր են կազմվում նաև վանկա-կան չափով, ըստ ֆրանսիականին հորինված 12-վանկանի ոտանավոր-ների մեջ (§ § 77, 32, 33, 41):

Գանք այժմ այն խնդրին, թե կիսատողերով երբ չի վերանում տողի ամբողջութիւնը:

Անհավասար տողամասերը մասամբ հենց իրենց անհավասարու-թյան շնորհիվ չեն վնասում տողի ամբողջութիւնը, զի այստեղ լինում է մի տեսակ ռիթմական ձևափոխութիւն. օրինակ՝

Քանի որ ա՛խ կանեմ, || կու քաղվի հոգիս:

Այստեղ, այս 6+5 ձևի ոտանավորների տողավերջերի ռիթմական ավարտը ոչ միայն նրանով է զգալի, որ տողավերջերի դադարն ավելի մեծ է, քան հատածներինը, այլև նրանով, որ երկրորդ մասերի մեջ կա-նոնավորապես մի-մի վանկ պակաս է: Ամեն անգամ, երբ վեցվանկանի տողամասին հաջորդում է մի հինգվանկանի մաս, լինում է և մի ռիթմա-կան ձևափոխութիւն, որով ավելի ևս զգալի է դառնում տողավերջի դա-դարը հատածի դադարի դիմաց:

Բայց երբ հաստատուն հատածն ընկնում է տողի մեջտեղում, այն ժամանակ տողը բաժանվում է երկու ճավասար առղամասերի. կամ կիսա-առղերի, որոնց երկուսի վրա էլ թե՛ մտքի և թե՛ ռիթմի ավարտ է լինում, առանց որեւէ ռիթմական ձևափոխութիւն տողավերջում: Այս դեպքում հատածն ու տողավերջը, քանի որ երկուսն էլ միշտ ու կանոնավորապես կրկնվում են, կարող են շփոթվել միմյանց հետ. հետևաբար և հատածով կվերանա տողի ռիթմական ամբողջութիւնը և կիսատողերը կարող են առնվել իբրև առանձին տողեր: Ուստի, որպեսզի այսպիսի հատածի ժա-մանակ տողը պահի իր ռիթմական միութիւնը, տողանց առաջ չգա, պետք է տողավերջի դադարը միշտ ավելի մեծ և զգալի լինի, քան հատածի դադարը: Դրա համար հաճախով բաժանված երկու կիսաառղերը պետք է բովանդակությամբ միմյանց ավելի մոտ լինեն, քան առղավերջի դա-

դաւոյ միմյանցից բաժանված տողերը: Խոսքի ձևից ու ձայնից պետք է զգացվի, որ թեպետ առաջին կիսատողով, հատածի վրա, ռիթմը և մտքի մի հատված վերջանում են, բայց խոսքը դեռ ամբողջացած չէ, այլ դեռ պետք է շարունակվի և ասվի մի բան, որ առաջին կիսատողի հետ մտքով մի անբաժանելի ամբողջություն է կազմում: Հետևաբար երկրորդ կիսատողը իր բովանդակությամբ պետք է լինի առաջինի կա՛մ ամբողջացումը, կա՛մ նրա կրկնությունը, կա՛մ նրա զուգահեռական մի մասը: Միայն այսպիսի կազմությամբ հաստատուն հատածը չի կարող վնասել տողի ռիթմական միությունը:

Անշուշտ, չի պահանջվում, որ ամեն հատած և ամեն տողավերջի դադար միշտ միևնույն ուժով արտահայտվեն բոլոր տողերի մեջ: Բավական է միայն, որ ամեն տողավերջի դադար համեմատաբար ավելի ուժեղ լինի, քան հատածի դադարը նույն տողի մեջ:

Առանց հոգսերի || և առանց վրշտի
Խաղում էինք մենք || այն երազ հովտում:

Թումանյանի այս տողերից երկրորդի մեջ հատածի դադարը շատ պարզ կերպով ավելի կարճ է, քան տողավերջինը, քանի որ խոսքը վերջանում է տողի վերջում: Բայց և առաջին տողի մեջ հատածի դադարն ավելի կարճ է, քան նույն տողի վերջի դադարը. զի այդ տողը հատածով բաժանվում է այնպիսի մասերի, որոնք մտքով իրար հետ սերտ առնչություն ունին, այն է, երկրորդ կիսատողը զուգահեռական կրկնություն է առաջինի, և երկուսը միասին կազմում են մի համադաս ամբողջություն: Այս ամբողջ առաջին տողը, հարկավ, մտքով սերտ կապված է երկրորդ տողի հետ: Բայց հենց նրանով, որ առաջին տողի երկրորդ մասը մի զուգահեռական կրկնություն է, և այդ ամբողջ տողը երկրորդ տողի դիմաց մի առանձին ամբողջություն է կազմում, դա, այդ առաջին տողը, երկրորդ տողից բաժանվում է ավելի մեծ դադարով: Տողավերջի դադարն, ուրեմն, ավելի մեծ է, քան հատածի դադարը նույն տողի մեջ: Այսպիսի կազմությամբ ոտանավորների մեջ չի վերանում տողի ամբողջության ռիթմը, քանի որ կիսատողերն առանձին տողերի չեն վերածվում: Բերենք մի ուրիշ օրինակ.

Նվ եկավ գարուն, || և անցավ ամառ,
Բայց ես չըտեսա /մի պայծառ արև.
Նվ կարկաշահոս վտակը՝ կայտառ՝
Լոկ արյան շիթեր ցայտեց իմ առջև: (Հովհ.)

Այս քառյակի առաջին ոտանավորի երկու կիսատողերը թեպետ տարբեր համադաս խոսքեր են, բայց զուգահեռաբար զարգացած մասերն են նույն բնդհանուր մտքի. ուստի դրանք իրարու շատ ավելի մոտ են, քան առաջին ամբողջ տողը երկրորդին, որ ներհակական սահմանափակող իմաստ

ունի առաջին ամբողջ տողի վերաբերմամբ: Այդ պատճառով և առաջին տողի հատածի դադարն ավելի թույլ է, քան տողավերջինը: Երկրորդ տողի մեջ տողավերջի դադարը շատ պարզ կերպով ավելի մեծ է, քան հատածինը: Երրորդ և չորրորդ տողերը կազմում են մի խոսք. ուրեմն ըստ իմաստի տողանց է եղել: Բայց այդ տողանցով չի խանգարվում երրորդ տողի ռիթմական միությունը, քանի որ տողավերջում կա զգալի դադար, նախ՝ այն պատճառով, որ կայտառ ածականը շրջումով հտադաս է, իսկ վերադիրների հտադասությունն առաջ է բերում դադար վերադիրներից հետո (§ 38. 4). և ապա՝ վտակը կայտառ ենթակայի և ցայտեց բայի մեջ մտել է լուկ աբյան շիթեր լրացումը: Տողավերջի այսպիսի դադարի դիմաց այդ երրորդ տողի մեջտեղում չկա գազար, այլ կա միայն մեծացած անջըրպետ, քանի որ առաջին անդամի «կարկաշահոս» բառը վերադիր ածական է հաջորդ գոյականի, որից բաժանվում է մի փոքր երկարած բառական միջոցով միայն (§ 38. 3): Չորրորդ տողի մեջ էլ չկա դադար-հատած, այլ միայն երկու անդամ, որոնք նույնպես իրարուց բաժանվում են բառերի անջրպետով, միջոցով, մինչդեռ տողի վերջը, հարկավ, երկար դադար ունի, քանի որ վերջանում է ամբողջ ասացվածք:

Այսպես, ուրեմն, հաստատուն հատածով տողի մեջ, ինչպես և տողանցով, այն ժամանակ չի վերանում տողի ռիթմական ամբողջությունը, երբ հատածի դադարն ավելի փոքր է, քան տողավերջի դադարը: Հատածի դադարի և տողավերջի դադարի այս համեմատաբար կարճ ու երկար տևողության պայմանը պահել անհրաժեշտ է, եթե տողը, չնայելով կիսատողերին ու տողանցին, պիտի զգացվի իբրև մի ռիթմական միություն: Այս է պահանջում տողի կամ հավասար ամանակով ոտանավորների ռիթմը: Եվ եթե լավագույն բանաստեղծներն էլ մեկ-մեկ հավասար չափված տողեր չեն հորինում, այդ միայն այն է ցույց տալիս, որ նրանց էլ չի հաջողվում երբեմն կատարյալ արվեստ բանեցնել և ազատ օգտվել ընդվի միջոցներից՝ ըստ կարելույն կատարյալ ռիթմիկ երաժշտականություն առաջ բերելու համար: Համենայն դեպս, եթե մեկ-մեկ հատածի դադարն ավելի մեծ է լինում, քան տողավերջինը, դրանով շատ չի խանգարվում ռիթմական ընթացքը, եթե միայն անմիջապես հաջորդ տողի մեջ վերականգնվում է տողի ռիթմական միությունը:

3. Բանաստեղծները երբեմն առանձին դիտավորությամբ էլ տողի ռիթմական միությունը խանգարող տողանց են անում, որովհետև երբ հատածի դադարն ավելի մեծ է լինում, քան տողավերջի դադարը կամ հատած լինում է, իսկ տողավերջում դադար չի լինում, այդ ժամանակ ոտանավորը երբեմն ավելի աբստրակտ չի դառնում, հարմարվելով բովանդակությանը: Ինչպես որ շեշտի տեղափոխությամբ միանման տակտերի կանոնավոր ու միակերպ հաջորդության մեջ բազմազանություն է մտնում, նույնպես և ոտանավորը մեկ-մեկ բազմազան և ավելի հրապուրիչ է դառնում, երբ տողանց է լինում բովանդակության պաճառը՝ հարմար տեղերում: Այսպիսի շեղումները, սակայն, չպետք է հաճախ և

ևտեև-ետև կրկնվեն, ինչպես որ տողի ռիթմը շատ չի խանգարվում, երբ շեջտի տեղափոխությունը լինում է տողի սկզբում, նույնպես և այդպիսի դորեղ հատածն ամենից հարմար է անել տան առաջին տողի մեջ, քանի որ տան ռիթմը, ինչպես և տողինը, վերջում է միայն որոշվում: Սկզբում այսպիսի տողերն ազատ ոտանավորի ռիթմով են առաջ գնում, մինչև երրորդ և չորրորդ տողերի մեջ առաջ է գալիս տողերի ամբողջության ռիթմը, որով և տան ռիթմը:

Փոքորիկն անցավ. || տոնում եմ ահա /
Պայծառ արևի ծագումն հրաշափառ.
Ավետյաց հրեշտակն իջավ մեզ վրա,
Եվ նոր առավոտ բաց է մեզ համար: (Հովհ.)

Այստեղ առաջին տողի հատածը զորեղ է, և այդ պահանջում է բովանդակությունը. «փոքորիկն անցավ» խոսքին տրվում է առանձին նշանակություն: Առաջին տողի երկրորդ կեսը երկրորդ տողի հետ կազմում է մի խոսք, որի առաջին մասը՝ «տոնում եմ ահա» վերջում ունի բավական զգալի դադար, մինչդեռ մնացած մասը, որ կազմում է երկրորդ տողը, հատած չունի: Այդ պատճառով երկրորդ տողը բաժանվում է առաջին տողի երկրորդ մասից և կազմում է մի առանձին ռիթմական միություն տողի ռիթմով, որ հաջորդ տողերի մեջ բոլորովին պայծառ ու հաստատ է դառնում:

Համեմատաբար ավելի թուլանում է տողի ռիթմը, երբ նման կերպով զորեղ հատածներ ընկնում են և՛ առաջին, և՛ երրորդ տողերի մեջ, ինչպես վերևում բերված բանաստեղծության այս երկրորդ տան մեջ է.

Երկառ տանջվեցանք. || որպես սև գիշեր /
Խավար էր պատել մեր թիրտ սըրտերին.
Վայելե՛նք ճոր օր — || ահա ջինջ եթեր =
= Լցված է բուրմամբ մի եղեմային:

Այստեղ գրեթե վերանում է տողերի ռիթմը. առաջին երկու տողը բոլորովին նույն կազմությունն ունին, ինչ որ վերևի տան մեջ. երկրորդ տողն, ուրեմն, ունի տողի միություն. բայց մյուս երկու տողերը չունին տողի ամբողջություն, որովհետև երկրորդ տողի առաջին մասը զորեղ հատածով առանձնանում է, իսկ երկրորդ մասն՝ «ահա ջինջ եթեր», առանց որևէ դադարի միանում է չորրորդ տողին (այսպիսի միացումները նշանակված են տողավերջի և տողասկզբի (==) նշանով): Այս տանը բոլորովին նման կազմություն ունի և հետևյալ տունը, չնայելով որ սրա երկրորդ տողի վերջի մասում, «անծայր» քառից հետո, կա մի փոփոխական հատած.

Եվ ասում եմ ես. || հանցանք է լրոել,

Նոր աշխարհ մեծ է և անծայր՝ շարիք.
Մի՞թե պիտ սպասենք, || որ մեզ անարգել=
=Հասնե և վերջին ահռելի մրրիկ:

Բովանդակության համեմատ շատ զորեղ հատածներ են եղել, առանց տողավերջի որևէ դադարի, նաև Թումանյանի «Դեպի անհունը» բանաստեղծության հետևյալ տողերի մեջ.

Ես լըսում էի... || Ու հանկարծ ես է՛լ=
=Ուզեցի հաշտվել հըղոր մահի հետ...
Եկավ գիշերը: || Իմ հոգնած հոգուն=
=Իջավ տանջալի մի խաղաղություն...

Այս զորեղ հատածները և տողանցները, առանց տողավերջի գաղա-րի, մի րոպե միայն վերացնում են տողի ամբողջության ռիթմը, որ միա-պաղաղ կրկնվում է ամբողջ հատվածների մեջ, այն էլ գրեթե միշտ առանձին-առանձին խոսքերով, և որովհետև ըստ բովանդակության շատ հարմար տեղերում են արված, առանձին ազգությունն են տալիս խոսքին:

4. Զորեղ հաստատուն հատածների կրկնությունը կիսատողերում հոսեհ-հոսե, առանց տողավերջի դադարի, բոլորովին վերացնում է տողերի ռիթմական միությունը կամ առաջ է բերում նոր տողերի ռիթմական միություններ, ինչպես է Իսահակյանի այս բանաստեղծության մեջ.

Սի՛րտ իմ, ըսպասի՛ր, || գուցե արշալույս=
=Ողջունե երկինք, || գուցե մանուշակ=
=Շաղ տա բյուրեղներ, || գուցե մի նոր լույս=
=Հալածե մութը, || գուցե հաղթանակ=
=Տանես կովի մեջ.— || մի՛ հուսահատվիր. ||
Ապրի՛ր մինչ կա կյանք, || մինչ նորոգ հույսի=
=Կախարդ հորիզոն... || Սի՛րտ իմ վըշտակիր,
Ինչո՞ւ ես հեծում. || մի՞թե ամեհի=
=Օձն է մաշում քեզ.— || կասկածը աննույս,
Ձանճույթը դաժան.— || մի՞թե խորտակվեց=
=Սերը սրբազան— || երկինքը հոգուս... ||
Տանջըվի՛ր, հուսա:

Այստեղ մենք ունենք տողեր և հանգեր միայն աչքի համար և ոչ ազանջի համար ոտանավորներ. զի յուրաքանչյուր տողի երկրորդ կեսը բնական արտասանությամբ ըստ մտքի միանում է հաջորդ տողի առաջին կեսին. ուստի և այդ ոտանավորներն, իբրև մի-մի ռիթմական միություններ, զորեղ հատածի պատճառով սկսվում են տողի կեսից և վերջանում

են հաջորդ տողի կեսին. և չի հասկացվում, թե ինչո՞ւ այդպես էլ չի գրված և տպված և ինչո՞ւ հանգերով է հորինված, քանի որ կարգալուծամանակ հանգերը բնավ զգալի չեն լինում:

Տողի ռիթմական միությունն ամենից շատ խանգարվում է այն ժամանակ, երբ խոսքն սկսվում է մի տողի սկզբում և վերջանում է մյուս տողի կեսին կամ սկսվում է մի տողի կեսից և շարունակվելով հաջորդ տողի մեջ՝ վերջանում է երրորդ տողի կեսին.

Բայց դարձյալ քաղցր եք, գեղեցիկ օրեր,
Ընտանի սրբտիս... ո՞վ գիտե հետո
Իմ տանջված հոգին ինչ նուր-նուր ցավեր
Դեռ պիտի տեսնե. ծաղիկը սիրո,
Որ հիմա թռչնած մի հիվանդ ժրպտով
Դուռ նայում է ինձ, արդյոք բռնավին
Պիտի չըմենի՞... Գուցե և շուտով
Լուռ փոթորիկը ճայթի իմ գրվածին: (Հովհ.)

Այս տողերը բնականաբար վերածվում են հետևյալ ազատ ոտանավորների.

Բայց դարձյալ քաղցր եք, գեղեցիկ օրեր,
Ընտանի սրբտիս...
Ով գիտե հետո իմ տանջված հոգին
Ինչ նոր-նոր ցավեր դեռ պիտի տեսնե.
Ծաղիկը սիրո, որ հիմա թռչնած՝
Մի հիվանդ ժրպտով դեռ նայում է ինձ,
Արդյոք բռնավին պիտի չըմենի՞...
Դուցե և շուտով լուռ փոթորիկը ճայթի իմ գրվածին:

Քննարկան բանաստեղծության մեջ, որ գրվում է միանման տներով, կարելի չէ այսպիսի տողանցներ անել զորեղ հատածներով. զի դրանով ոչնչանում է ոչ միայն տողերի ռիթմական միությունը, այլև տների կազմությունը, որով և այդ տեսակի բանաստեղծությունը, որ ամենից ռիթմիկ-երաժշտականը պիտի լինի, շատ է տուժում այս նկատմամբ: Վիպական և դրամատիկական բանաստեղծությունների մեջ, սակայն, լավագույն բանաստեղծներն անգամ տողանցներ անում են, քանի որ այդ տեսակի քերթվածները, ազատ լինելով երաժշտությունից, կարիք չունին տների, ուստի և ոչ էլ միշտ տողերի ռիթմական ամբողջության: Տնատոմով նույնիսկ խանգարվում է պատմվածքի ռիթմական միակերպ հավասար ընթացքը, ինչպես կարելի է տեսնել Թումանյանի «Սասունցի Դավթի» մեջ, որի սկզբի մասը տողերով է միայն պատմված, իսկ վերջի մասը քառյակներով, այն էլ տարբեր տեսակի ոտանավորով: Նմանապես՝ դրամատիկական բանաստեղծությանը շատ անհարմար է տուն առ տուն

խոսակցութիւնը, որ նույնիսկ անհնարին է, քանի որ գործող անձերը հաճախ մի-մի խոսք կամ խոսքի մի մասն են փոխանակում իրար հետ։ Դրա համար այստեղ էլ ոչ միայն տան, այլև հաճախ տողի միութիւնն էլ շի պահւում ընդհանրապես։ Բանաստեղծներն, ուրեմն, այս կարգի երկերի մեջ չեն օգտւում լեզվի ընձեռած ռիթմիկ-երաժշտական բոլոր միջոցներից, այլ բավականանում են միայն ամենափոքր ռիթմական միութիւններով՝ պարզ ու բարդ ոտքերով։

Գերմանացի բանաստեղծներն այդպիսի երկերը հորինում են սովորաբար հինգոտնյա յամբերով, այսինքն՝ տասնվանկանի պարզոտնյա յամբական ոտանավորներով, որոնց մեջ տողն, արդարեւ, մեծ մասամբ մի ռիթմական միութիւն է կազմում, բայց և հաճախ ամեն տեսակի տողանցներ անում են, դնելով տողի վերջում մի երկու ոտք, որ իմաստով պատկանում է հաջորդ տողին, կամ տողի սկզբում մի երկու ոտք, որ իր մտքով բաժանվելով շարունակութիւնից, պատկանում է նախորդ տողին։ Այսպիսով կորչում է տողի ռիթմական միութիւնը, և խոսքը հաճախ առաջ է ընթանում միայն միանման պարզ յամբական ոտքերով, մինչև որ մի որեւէ տեղ մի ոտքի հետ կամ ոտքի կեսին մտքի մի հատված վերջանում է, և ոտանավորն ամբողջանում է։

Մեզնում այսպիսի երկերը, թարգմանական գրականութիւնից սկսած, սովորաբար հորինում կամ թարգմանում են երկանդամ տասընվանկանի տողերով և, հետեւելով ուրիշ լեզուների ոտանավորներին, ամեն տեսակի տողանցներ անում են դրանց մեջ։ Սակայն մինչ տակտավոր, այսինքն պարզ ոտքերով հորինված ոտանավորի մեջ հատածը որտեղ էլ որ ընկնի, տողանցով վերանում է միայն տողի ռիթմը, իսկ տակտի (ոտքի) ռիթմը միշտ պահւում է, — մեր սովորական տասնվանկանի ոտանավորի մեջ, որ անդամավոր կազմութիւն ունի, երբ ճատածն ընկնում է անդամի մեջ և անդամը երկու մասի է կիսւում, այդ ժամանակ տողանցով վերանում է ոչ միայն տողի, այլև անդամի ռիթմը։ Եվ որովհետև մեր այդ ոտանավորի մեջ հաճախ պարզ ոտքերի ռիթմ չկա, ուստի, երբ թե՛ անդամի և թե՛ տողի ռիթմն էլ ոչնչանում է այդպիսի հատածով ու տողանցով, — այդ ժամանակ ոտանավորը ոչնչով չի զանազանւում արձակ խոսքից։ Հետևաբար, երբ տողանց է լինում, հատածը մեր այս անդամավոր ոտանավորների մեջ պիտի ընկնի անդամից հետո և ոչ անդամի մեջ, որպեսզի այդ ժամանակ անպայման կատարյալ ճշտությամբ պահվի անդամների ռիթմը։ Կնչանակե՛ մեր տասնվանկանի անդամավոր ոտանավորների մեջ այդպիսի հատածները միայն տողերի կեսին կարող են ընկնել (տե՛ս սույն § 39, 1-ին կետ), ինչպես վերևում դրված օրինակների մեջ է, ինչպես և հետևյալի մեջ է.

Հովիվ է Սաքոն, || ունի մի ընկեր. ||
Սատանի նրման՝ || նա էլ այս գիշեր =
= Գընացել է տուն։ || Սարերի չորա՛ն — ||

Գյուղիցը հեռու, || հազար ու մի բան: (Թում.)

Նույնպես և հետևյալի մեջ.

Հապա մի նայի՛ր հըսկա հասակին, ||
Ո՛նց է մեկնըվել: || Ասես ահագին =
= Կաղնըքի լինի անտառում ընկած: (Թում.)

Այս ոտանավորները, մտքի համեմատ բնական առողջանությամբ կարդալու ժամանակ, վերածվում են անհավասար տողերի (որոնք որոշված են || նշանով). բայց յուրաքանչյուր տողի մեջ լինում են միայն ամբողջական հինգվանկանի անդամներ, որով և պահվում է անդամի ութմը: Այդպես չէ, սակայն, հետևյալը.

Այն լոռու ձորն է, || ուր հանդիպակաց =
= Ժայռերը՝ || խորունկ նոթերը կիտած՝ ||
Դեմուդեմ կանգնած, || համառ ու անթարթ
Հայացքով || իրար նայում են հանդարտ: (Թում.)

Այստեղ թեպետ և չկան այնպիսի զորեղ հատածներ, ինչպես վերևի տողերի մեջ, բայց և այնպես նույնիսկ թեթև հատածներով դա վերածվում է այնպիսի ազատ ոտանավորների, որոնք շունենալով անդամների ութմ, և ոչ էլ պարզ ոտքերի ութմ, արձակ խոսքից շատ չեն տարբերվում.

Այն լոռու ձորն է;
Ուր հանդիպակաց ժայռերը՝
խորունկ նոթերը կիտած՝
Դեմուդեմ կանգնած,
Համառ ու անթարթ հայացքով
Իրար նայում են հանդարտ:

Նույնպես և հետևյալ շորս տողերը, որոնց երկրորդի մեջ զորեղ հատածն ընկած է անդամի մեջ.

Այդ դու ես, հանճար... || բայց խորտակեցին
Սիրո տառապանք նորան. || և անձայն՝
Աչքերը հառած իր գործի վերան՝ ||
Հանգչում է արդեն բոցավառ հոգին: (Հովհ.)

Այս տողերի ութմը բնական արտասանությամբ ոչնչանում է, բացի վերջին տողից.

Այդ դու ես, հանճար...
Բայց խորտակեցին սիրո տառապանք նորան.

Նվ անձայն՝ աչքերը հառած իր գործի վրան՝
Հանգչում է արդեն բոցավառ հոգին:

Այսպիսի ազատ ոտանավորները լավագույն դեպքում իրենց ռիթմով,
եթե հինգվանկանի անդամները հաճախված են, ինչպես հետո կտեսնենք
(§ 90), նույնանում են «նարեկյան» ազատ շափի հետ, որ Գրիգոր Նա-
րեկացին հաճախ գործ է ածում իր «Ողբերգության Մատյանի» մեջ, ինչ-
պես մասամբ նաև մեր ժողովրդական երգն ու վեպը, և կամ դառնում են
պարզոտնյա խառն ոտանավորներ (§ 88):

ԵՐԿՐՈՐԴ ՀԱՏՎԱԾ

ՀԱՅԵՐԵՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

1. ՅԱՄԲԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՊԱՐԶ ՈՏՔԵՐՈՎ

40. Յամբական պարզոտնյա 10-վանկանի ոտանավորը:— Հայոց լեզվի մեջ, քանի որ բառերի շեշտը մեծ մասամբ ընկնում է վերջին վանկի վրա, հեշտությամբ առաջ են գալիս ոտանավորներ յամբական ոտքերով. բայց պարզ յամբերի հաջորդությամբ ամբողջ բանաստեղծություններ սովորաբար չեն գրում մեզնում (§ 24): Յամբական ոտանավորները հայերենում ամենահին ժամանակներից սկսած, ինչպես հին հունական բանաստեղծության մեջ (§ § 3, 30, 31), հորինվում և արտասանվում են բարդ ոտքերով— անդամներով, երկոտներով (դիպոդիաներով): Մեր հին հոգևոր երգերի մեջ միայն կան բազմաթիվ շարականներ, որոնք հորինված են պարզոտնյա յամբական ազատ ռտանավորներով: Մի քանի նոր բանաստեղծներ փորձել են պարզ ոտքերով հորինել. նրանց գրվածքները, սակայն, շատ միակերպ են հնչում, զի հեղինակներն ուշադրություն չեն դարձնում ռիթմական ոտքերի հատմանը բառական ոտքերով (§ 26 ա) և առհասարակ նրանք չգիտեն օգտվել լեզվի ընձեռած բոլոր միջոցներից՝ ոտանավորը միաժամանակ և՛ ռիթմիկ, և՛ բազմազան դարձնելու համար: Որ մինչև այժմ՝ մենք չունենք պարզ յամբական ոտքերով անկախ բանաստեղծություններ, այդ դեռ ապացույց չէ, հարկավ, թե մեր լեզուն անընդունակ է այդպիսի ոտանավորի: Ընդհակառակն, մի փոքրիկ հետազոտություն միայն բավական է ցույց տալու, որ առանձնապես արևելյան աշխարհաբարում կարելի է ընկնող ոտքերի խառնուրդ անելով բավական ռիթմիկ և բազմազան յամբական ոտանավորներ հորինել պարզ ոտքերով, միայն ոչ գերմաներենի, այլ ռուսերենի ձևով: Դա առաջանում է նրանից, որ արևելյան աշխարհաբարում սահմանականի նոր կազմու-

1 Տե՛ս § 41-ի ծանոթությունը:

թյունների հետևանքով (ասո՞ւմ հմ, ասո՞ւմ հս, ասո՞ւմ է, ասո՞ւմ ենք, ասո՞ւմ եք, ասո՞ւմ են, ասո՞ւմ էր) մեծանում է ընկնող ոտքերի թիվը:

Մի կողմ թողած այն, որ մեր նույնոտնյա քառավանկ անդամներով հորինված ոտանավորների (8. 12. 16-վանկանի տողերի) մի խոշոր մասը պարզ յամբերից են կազմված, մենք գտնում ենք, որ Հովհաննիսյանի, Թումանյանի և Իսահակյանի, ինչպես և ուրիշների երկանդամ 10-վանկանի տողերի մի մասը նույնպես պարզ ոտքերով հյուսված յամբական են:

Այդպիսի տողերի մեջ անշեշտ են թողնված հինգերորդ վանկերը, և ռիթմական շեշտերը դրված են զույգ վանկերի վրա, ինչպես պահանջում է յամբական ռիթմը, մեկ-մեկ միայն անշեշտ վանկեր են անցնում ոտքի ամբարձման տեղը, ինչպես լինում է և ռուսերեն ոտանավորի մեջ.

Մեռա՛ծ / լուսնա՛ / կը մե՛ / նավո՛ր / , աղո՛տ,
Սըփո՛ւմ / է շո՛ւր / ջը ի՛ր / շողե՛ / րը ցո՛ւրտ.
Հավե՛տ լըռո՛ւմ է մի՛ տըխո՛ւր խորհո՛ւրդ,
Հավե՛տ վառվո՛ւմ է մի՛ քընքո՛ւշ կարո՛տ (Տերյան)

Այսպիսի տողերի օրինակներ տեսանք վերևում, փոփոխական հատածի մեջ (§ 39. 1): Մի անգամ որ լեզուն չի ենթարկվում բանաստեղծին և, հակառակ նրա ջանքին, առաջադրված սքեմայից դուրս (որ է 5+5 վանկերով անդամներ, հաստատուն շեշտերով 5-րդ և 10-րդ վանկերի վրա) պարզ յամբեր են առաջ գալիս նրա գրչից, այդ ցույց է տալիս, որ լեզուն ընդունակ է պարզոտնյա յամբական ոտանավորի: Ընկնող ոտքերի հատկության շնորհիվ է, որ բանաստեղծն այսպես շեղվում է երկանդամ տասնվանկանի ոտանավորի սովորական սքեմայից, շեշտելով չորրորդ վանկերը և անշեշտ թողնելով հինգերորդ վանկերը, որով և երրորդ ռիթմական ոտքերի հատումն է չինում բառական ոտքերով:

Այժմ հարց է, թե արդյոք մեր լեզուն կրտա՞ այնքան ընկնող բառակազմ ոտքեր, հարաշեշտ բառեր կա՞մ վերջահար միավանկ բառեր— մեծասար (քորեոս, տրոքեոս), ստեղն (դակտիլ), քողաղոտ (ամֆիքրաքոս), երկմեծասար, (դիտրոքեոս) և երրորդ պեոն, որպեսզի յամբական ոտանավորների յուրաքանչյուր տողի մեջ ռիթմական ոտքը մեկ կամ երկու անգամ հատվի բառական ոտքով: Այս հարցի պատասխանը դրական պետք է տալ. զի այդպիսի բառական ոտքերը, ինչպես տեսանք, ոչ միայն առանձին բառեր են, այլ ավելի հաճախ առաջ են գալիս երկու-երեք բառերի սերտ կապակցությամբ, և բանաստեղծը միշտ էլ մեծ ազատություն ունի, օգտվելով խոսքի և քերականական շեշտներից, կազմելու նորանոր ընկնող բառական ոտքեր: Թումանյանի 2939 տասնվանկանի տողերից²

2 Թվերը կառարյալ ճշտություն դժվար թե ունենան, հաշվելիս միշտ մի բան աչքից չի փախչի, բայց հարաբերություններն անպայման մոտավոր ճշտություն ունեն:

417 տողի մեջ հինգերորդ վանկերն անշեշտ են և հարում են չորրորդ շեշտված վանկերին, որով և երրորդ ռիթմական ոտքի հատումն է լինում բառական ոտքով. ուրեմն մոտավորապես 1 : 7 հարաբերությամբ: Հովհաննիսյանի 1724 նույնպիսի տողերից նույն կազմությունն ունին 265 տող, ուրեմն մոտավորապես 1 : 6,5 հարաբերությամբ: Իսկ Իսահակյանի 1071 նույնպիսի տողերից նույն կազմությունն ունեն 231 տող, ուրեմն մոտ 1 : 4,6 հարաբերությամբ: Այս հաշիվը եթե մի կողմից ցույց է տալիս, թե մեր բանաստեղծներից որին համեմատաբար պակաս է աչողվում ճշտությամբ պահել ոտանավորի սքեման, մյուս կողմից և այն է ցույց տալիս, թե որքան մեր հարաշեշտ և վերջահար բառերը դժվարություն են պատճառում նրանց, որ նրանք ստիպված են 5734 տողի մեջ 913 տող, ուրեմն 1 : 6,3 հարաբերությամբ, հակառակ ոտանավորի սքեմայի պահանջին, շեշտել չորրորդ վանկը և բառական ոտքը վերջացնել հինգերորդ անշեշտ վանկով: Սակայն հարաշեշտ բառերը, հարկավ, միայն այսքանը չեն. այդպիսի բառեր գործածված կան, անշեշտ, նաև տողերի ուրիշ վանկերի մեջ: Թումանյանի 800 տասնվանկանի տողերի մեջ կան 650 հարաշեշտ բառեր, Իսահակյանի նույն 1071 տողերի մեջ 860 նույնպիսի բառեր. ուրեմն 1871 տողի մեջ 1510 վերջահար և հարաշեշտ բառեր, 4 : 5 հարաբերությամբ: Կնշանակե՛լ այս հաշվով 5 տողին 4 հարաշեշտ բառի ոտք է գալիս:

Այս հաշիվը, սակայն, անպայման համապատասխան չէ իրականությանը, զի հիմնված է չափածո խոսքի վրա, որի մեջ բանաստեղծներն աշխատել են բառերի այնպիսի ընտրություն անել, որ ոտանավորի հինգերորդ և տասներորդ վանկերը շեշտված լինեն. ուրեմն ըստ կարելույն խուսափել են հարաշեշտ և վերջահար բառերից և այդպիսի բառական ոտքերից, գործածելով ավելի վերջաշեշտ երկավանկ ու եռավանկ բառեր: Բացի այդ՝ մեր բանաստեղծները հաճախ չեն դնում «Ը» հոգը կամ անտեղի կերպով սղում են «ԸՍ», «ԸԴ», «ԸՆ» հոգերը, որ շատ կարևոր դեր են խաղում այսպիսի ոտանավորի մեջ ռիթմական ոտքի հատումի համար: Վերևի հաշվի մեջ չեն առնված այդպիսի սղումները, ինչպես նաև խոսքի շեշտերով կազմված ընկնող բառական ոտքերը: Եթե այդ ամենն էլ նկատի ունենանք, այն ժամանակ անպայման ամեն մի տողին բնականորեն կգա մեկ հարաշեշտ կամ վերջահար բառական ոտք: Այս վիճակագրությունը, սակայն, ավելի ճիշտ հետևություն ստանալու համար պետք է անել իսկապես մի շարք արձակ բանաստեղծությունների վրա:

3 1913 թվի ամառը, երբ մի տարի առաջ արդեն պատրաստ էր այս աշխատանքը, Մաղկաձորում պատահաբար ձեռի տակ ունեցած «Հայտություն» վերնագրով մի բանաստեղծական պրոզա, Գ. Մեսյանի («Հորիզոն» լրագիր, 1913 թ., № 155, հուլիսի 14) վերլուծելով այս տեսակետից՝ գտնում ենք, որ 392 վանկերից 52 վանկ հարաշեշտ կամ վերջահար են. ուրեմն 3 տասնվանկանի տողին ընկնում է 4 այդպիսի վանկ, որ շատ բավական է ընկնող ոտքերի խառնուրդով տասնվանկանի յամբական ոտանավորներ հորինելու համար:

Զպետք է մոռանալ և այն, որ բանաստեղծը, մտադրվելով այդպիսի ոտանավոր հորինել, կարող է բառական ոտքերի առանձին ընտրություն անելով այդպիսի ընկնող ոտքերի թիվը շատ ավելի մեծացնել ոտանավորի մեջ: Եվ վերջապես նույնիսկ ուսանողներում ու գերմաներենում չի պահանջվում, որ ամեն յամբական տողի մեջ էլ ռիթմական ոտքերը անպատշառ հատվին բառական ոտքերով: սակավաթիվ չեն այնպիսի տողեր, որոնք կազմված են միայն յամբերից, որոնց միակերպությունը վերացվում է նաև լեզվական ուրիշ միջոցներով: Մեր տասնվանկանի ոտանավորների մեջ իսկ պատահաբար առաջ եկած յամբական տողերը հորինված են զանազան ձևերով: Տեսնենք այժմ դրանց կազմությունը:

Հովհաննիսյանի 108, Իսահակյանի 111, ուրեմն 219 տասնվանկանի յամբական ոտանավորների մեջ, որոնց 5-րդ վանկն անշեշտ և վերջահար է, երևան են գալիս հետևյալ շեշտադրությունները:

Շեշտերի թիվը տո- ղերի մեջ	Շեշտված վանկերը տողի մեջ					Քանի այդպիսի տող ունեն		Ընդամենը քանի այդ- պիսի տող
						Հովհաննիս- յան	Իսահակյան	
	Կանոնավոր շեշտադր.							
5	2.	4.	6.	8.	10	11	15	26
4	2.	4.	6.		10	20	19	39
»	2.	4.		8.	10	18	26	44
»		4.	6.	8.	10	14	9	23
3	2.	4.			10	3	3	6
»		4.	6.		10	9	7	16
»		4.		8.	10	20	10	30
2		4.			10		1	1
	Շեշտի տեղափոխությամբ							185
5	1.	4.	6.	8.	10	3	4	7
4	1.	4.	6.		10	1	5	6
»	1.	4.		8.	10	8	7	15
3	1.	4.			10	1	2	3
	Ազատ տալ տերով							31
6	1. (3)	4.	6.	8.	10		1	1
5		2. 4. (7)		8.	10		1	1
4		4. (7)		8.	10		1	1
								3
								219

Ընդամենը . . .

Առաջին ձև-կանոնավոր շեշտադրությամբ:— Ոտանավորի բոլոր շեշտերի թիվն է հինգ, որոնք գրվում են զույգ վանկերի վրա, բայց ան-

հրաժեշտ չէ, որ բոլոր շեշտերն էլ լինին: Ոտանավորի յամբական ռիթմի համար բավական է, որ լինին անպատճառ երկու գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա, իսկ մնացած շեշտերից լինին մեկը կամ երկուսը զույգ վանկերի վրա: Այս դեպքում բազմավանկ բառերի շեշտված վանկերը, ընկնելով ոտքի ամբարձման մեջ, կողմնակի շեշտ են ստանում կամ թե անշեշտ մնալով՝ չեն խանգարում ոտանավորի ռիթմը, ինչպես լինում է նաև ռուսերենում: Բացի այդ՝ տողի առաջին կեսի մեջ 5-րդ վանկի հետ վերջանում է բառական ոտքը մի հարաշեշտ վանկով կամ վերջահար բառով, որ կազմում է հաջորդ 3-րդ ոտքի խոնարհումը: Ոտանավորն, անշուշտ, ավելի բազմազան է լինում, երբ բացի 3-րդ ոտքից՝ տողի առաջին կամ երկրորդ մասի մեջ ևս հարաշեշտ կամ վերջահար բառերով ռիթմական և բառական ոտքերը բաժանվում են միմյանցից:

Նա լո՛ւռ հիշո՛ւմ / է, ո՛ր տարի՛ք առա՛ջ
 Իրա՛ սըրտո՞ւմն / էլ տե՛նչ կար ու կըրա՛կ:
 Եվ ո՛վ կարո՞ղ / է ուրիշի՛ն ըզգա՛լ,
 Որպե՛ս իր ե՛ / սը հա՛սկանա՛լ նըրա՛ն:
 Ախ, մե՛նք ապրո՞ւմ / ենք ա՛նժանո՞թ իրա՛ր:
 Թափի՛շ դեղձե՛ / րը վա՛ռ կըրծե՛ր՞զ վըրա՛,
 Աշխո՛ւթ թըռչնի՛ / պես սի՛րտըդ թըռվըռո՞ւն,—
 Վախ, ա՛յս ամե՛ / նը հո՛ղ պիտի՛ դառնա՛: (Իսահակ.)

Այն պա՛ղ դիա՛կն / էլ, ո՛ր տեսնո՞ւմ ես դե՛ռ,
 Այն է՛լ հողի՛ / տակ կըծածկե՛ն հիմա՛: (Թումանյան.)

Եվ քո՞ քաջե՛ / րը շո՛ւտ հավա՞քվեցա՛ն:
 Ես քե՛զ սիրո՞ւմ / եմ, սո՛ւրբ դեղե՛ցկությո՞ւն,
 Հիշե՛լ անո՛ւ / նը մա՛տադհա՛ս երգչի՛:
 Ուր ցո՛լանո՞ւմ / է քո՛ հոգի՛ն պայծա՛ռ:
 Կախվա՛ծ է ժա՛յ / ուր ջըրերի՛ վըրա՛:
 Բոլո՛րը վա՛ղն / է ա՛նհետա՛նալո՞ւ:
 Պըտըտեցնո՞ւմ / աս տա՛րափնե՛րը ձյա՛ն:
 Այնտե՛ղ թռչնո՞ւմ / է վա՛րդը կոկոնո՞ւմ: (Հովհանն.)

Ուրիշ այսպիսի ոտանավորների բերված են վերևում, փոփոխական հատածի մեջ (§ 39. 1): Գլխավոր շեշտերը, ինչպես կարելի է տեսնել, այս ձևի մեջ անփոփոխ կերպով մնում են 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա:

Վերևում բերված հաշվից տեսնում ենք, որ մաքուր յամբական ռիթմ ունին 219 տողից 185 տող, որոնց շեշտերը միայն զույգ վանկերի վրա են: Դրանցից 5 շեշտ ունին 26 տող, 4 շեշտ ունին 106 տող, 3 շեշտ՝ 52 տող և 2 շեշտ՝ 1 տող: Երկու գլխավոր շեշտով միայն՝ ռիթմը, հարկավ, թույլ է. բայց այդպիսի տողերը հազվադեպ են և հազվադեպ էլ կարելի է թույլ տալ այս ոտանավորների մեջ. Իսահակյանը միայն ունի այդպիսի

մի տող՝ «կախարդեն ո՛ւշքըս ին՝քնամոռացման»... , որի մեջ, սակայն, ինքնամոռացման հրկար բառը սկզբից ստանում է հրկրորդական շեշտ, որ անպայման ավելի ուժեղ կլսվի կանոնավոր յամբական ոտանավորների շարքի մեջ: Նրեք ռիթմական շեշտով ոտանավորի ռիթմը կարող է բավարար համարվել, բայց ռիթմն ավելի ուժեղ է չորս և հինգ շեշտերով տողերի մեջ, որոնց թիվն ավելի մեծ է ($106 + 26 = 132$) և պիտի աշխատել, որ ավելի մեծ էլ լինի, քան հրեք շեշտանի տողերինը: Բացի այդ՝ հրեք շեշտ ունեցող 52 տողերից միայն 6 տողի մեջ շեշտվում են 2, 4, 10 վանկերը, մնացածի մեջ շեշտվում են 4, 6, 10 կամ 4, 8, 10 վանկերը, այսինքն՝ ռիթմական շեշտերն ընկնում են, ինչպես որ պետք է, ավելի տողի հրկրորդ կեսի մեջ, որով և տողի հրկրորդ կեսի ռիթմն ավելի ուժեղ է դառնում: Հետևաբար և պահվում է ոտանավորի յամբական ռիթմը, մանավանդ ելք այդպիսի տողերը գործ են ածվում չորս կամ հինգ շեշտ ունեցող տողերի հետ խառն, ինչպես՝

Եվ զո՛ղանջո՛ւմ է տի՛եզե՛րքն ամե՛ն,—
Եվ ի՛մ հոգո՛ւմն է, ի՛մ ոգի՛ն է ա՛յն:
Եվ պայքարի՛ մեջ ա՛յդ որո՛տընդո՛ստ՝
Այնտե՛ղ է ա՛յժըմ և՛ հոգի՛ս ըմբո՛ստ:
Հոգի՛ս այրում են և՛ թևավորո՛ւմ
Այն վա՛ռ աստղե՛րը պատգամների պե՛ս: (Իսահ.)

Այդպիսի դեպքերում հրկար բառերի մեջ նույնիսկ հրկրորդական շեշտ է առաջ գալիս ռիթմական հատման պահանջով:

Երկրորդ ձև-շեշտի տեղափոխությամբ:— Պարզոտնյա յամբական ոտանավորների մեջ, ինչպես տեսել ենք (§ 26 բ), թույլատրվում է, առանձնապես տողի սկզբում, շեշտի տեղափոխություն նախորդ անգույգ վանկի վրա: Նույնը գտնում ենք և մեր այս տասն վանկանի տողերի մեջ, որոնց հրրորդ ոտքը հատված է բառական ոտքով.

Գիտե՛մ, գիտե՛մ ես, ո՛ր կյանքի՛ս շեմքի՛ց
Խո՛ւր տառապա՛նքն է ի՛նձ բաժի՛ն ընկե՛լ:
Սե՛րն է անկո՛ւմը մե՛ր աստվածովթյա՛ն,
Շըրջմոլե՛կ հո՛ւրը կըրքերի՛ ճահճի՛:
Շո՛ւրջըս ապրո՛ւմ են բյո՛ւր հազա՛ր մարդի՛կ:
Սե՛րըս մեռե՛ր էր ո՛ւ կանա՛շ մեռե՛ր:
Ձա՛յնըս հընչո՛ւմ է խավարի՛ խորքի՛ց:
Լո՛ւտ անապա՛տը խո՛ւր գաղտնիքներո՛ւմ: (Իսահ.)

Այսպիսի տեղափոխված շեշտեր կան, ինչպես վերևի հաշվից երևում է, 219 տողի մեջ 31 հատ, որ շատ չպիտի համարել. նույնիսկ Գյոթեի «Իֆիգենիայի» (որ 10 վանկանի յամբական ոտանավոր է) առաջին 200 տողերի առաջին տակտերի մեջ 30 անգամ այսպիսի շեշտերի տեղափո-

խություններ կան, որքեմն նույնիսկ երկու երեք անգամ հտեհ-հտեհ Այսպիսի շեշտերը շատ էլ չեն խանգարում ոտանավորի ռիթմը, որովհետև ընկնում են տողի սկզբում, երբ դեռևս որոշ չէ ռիթմը, որ և շարունակության մեջ հաստատվում է յամբական ոտքերով: Բայց հենց այդ պատճառով, երբ շեշտի տեղափոխություն կա, պետք է աշխատել, որ շեշտերը թվով հինգ կամ չորս լինին, որպեսզի տողի երկրորդ մասի մեջ երեք կամ երկու ռիթմական շեշտերով պահվի ոտանավորի ռիթմը: Վերևի հաշվից տեսնում ենք, որ շեշտի տեղափոխություն ունեցող 31 տողերից 7 տող ունին բոլոր հինգ ռիթմական շեշտերն էլ, 21 տող՝ չորս շեշտ և միայն 3 տող երեք շեշտով են, ինչպես՝

Ես եմ զեփյո՛ւռը ա՛նապատների՛ (Իսահ.)

Այսպիսի տողերը, սակայն, բոլորովին մերժել չի կարելի: Դրանք, երկու գույգ վանկերի շեշտերի հետ մի թեթև կողմնակի շեշտ ստանալով մի երրորդ գույգ վանկի վրա (ինչպես վերևի տողի մեջ «անապատների» բառի սկզբի «ա» վանկը), չեն ոչնչացնում ոտանավորի ընդհանուր ռիթմը: Շեշտի տեղափոխությամբ ռաբանավորը թե՛ բազմազան և թե՛ ընդունակ է դառնում հարմարվելու բավաճախությանը, քանի որ այդպիսի շեշտով խոսքի առաջին մասը, որին ավելի կարևորություն է տրվում, և նույնիսկ ամբողջ տողն իր կազմությամբ մյուսներից առանձնացվելով ավելի ականջի գարնող և ազդու է դառնում, ինչպես է նույնիսկ վերևի տողը:

Իսահակյանի բանաստեղծությունների մեջ կան երկու այսպիսի տողեր ևս.

Թա՛փ կուտա՛մ թե՛ն՛րս և կըսա՛վառնե՛մ
հորքե՛րը դե՛պի մե՛ծ տի՛եզերքի՛.

Այստեղ առաջին տողի մեջ «թե՛նքս» բառի «քս» հոգն անհնարին կերպով սղած է, իսկ երկրորդ տողի մեջ դեպի նախադրությունը չլսված ձևով հտադաս է վարած, երկու լեզվական թերություններն էլ միայն նրա համար, որ տողի մեջ հինգերորդ վանկը շեշտված լինի, ինչպես պահանջում է ոտանավորի տեսակը: Բայց դե՛պի բառի առաջին վանկն է հաճախ շեշտվում. որով այդ տողն ունի յամբական բնավորություն: Այդ երկու տողերը կանոնավորապես պիտի լինին՝

Թա՛փ կուտա՛մ թե՛ն՛րս և՛ կըսա՛վառնե՛մ
Դեպի խորքե՛րը մե՛ծ տի՛եզերքի՛:

Այս ձևով այս ոտանավորներն ստանում են յամբական ռիթմ. բայց առաջին տողի սկզբում մի շեշտված ավելի վանկ է առաջ գալիս, առանց շեշտի տեղափոխության. որով և տողի տեղումն երկարում է, ուստի

և այդ ընդունելի կարող է լինել միայն ազատ ոտանավորների մեջ, ինչպես որ է՝ իսկապես այդ ոտանավորը: Թե այդ մի ավելի վանկով ո՛րքան դանդաղանում է ոտանավորի ընթացքը, այդ կարելի է տեսնել վերևի տողերը համեմատելով նույն բանաստեղծի հետևյալ երկու տողերի հետ, որոնց առաջինի մեջ միայն շեշտի տեղափոխություն է եղած.

Լա՛մ ու արցո՛ւնքըս աղի ծո՛ւլ դառնա,
Մենա՛կ թե մե՛րըս դա՛րդըս չիմանա՛:

Երբորդ ձե-ազատ տակտերով:— Վերևում բերված են նաև երեք տողի սքեմաներ, իբրև ազատ տակտերի խառնուրդ յամբական ոտանավորների մեջ. դրանք շեշտի տեղափոխության մեջ չեն առնված, որովհետև շեշտված են ոչ թե զույգ վանկերի նախորդ, այլ հաջորդ վանկերը.

Սակա՛յն տեսնո՛ւմ / է մի մե՛ծ, / վե՛ճ / երա՛զ:
Ջահելու՞թյո՛ւն / ըս անցա՛վ, / սե՛ / անցա՛վ: (Իսահ.)

Այս երկու տողի մեջ պահված է վանկերի հավասար թիվը, ուրեմն և տողերի ընդհանուր ամանակը, բայց փոխանակ 6-րդ վանկերի՝ շեշտված են 7-րդ վանկերը, որով 3-րդ ոտքերի խոնարհումները մի-մի վանկով ավելի են, իսկ 4-րդ ոտքերը («վեհ», «սե») չունին խոնարհում և միայն ամբարձումից են կազմված: Այսպիսի դեպքերում, երբ երկու շեշտ հանդիպում են իրար և երկուսն էլ, բաժանվելով զգալի դադարով, մնում են իրենց ուժի մեջ, ոտանավորի ռիթմը պահվում է ա՛յն ժամանակ, երբ պահված են ազատ տակտերի պայմանները և առաջ են գալիս ազատ տակտեր, այսինքն անհավասարաթիվ վանկերից կազմված ոտքերի ամանակներն արտասանությամբ հավասարվում են միմյանց (§ 28): Բնական արտասանությամբ հենց պետք է ավելի խոնարհումներ ունեցող ոտքերն արագ անցնեն, իսկ միավանկ ոտքերը զորեղ և երկար արտասանվեն: Վերևի երկու տողի մեջ այդ ոչ միայն հնարավոր է, այլև անհրաժեշտ: Երբորդ ոտքերի՝ «է մի մեծ» և «ըս անցավ» խոնարհումների առաջին վանկերն ըստինքյան կարճ են իբրև վերջահար բառ. ըս վանկը հաջորդ ձայնավորից առաջ նույնիսկ սղվում էլ է: Խոսքի մեջ բովանդակությամբ առանձին կարևոր արժեք չունի և «մի» բառը, որ իբրև նախահար բառ արագ միանում է հաջորդ բառին և նույնիսկ կարող է դուրս ձգվել: Իսկ, ընդհակառակն, միավանկ ոտքերը՝ «վեճ», «սե», պետք է առանձնապես զորեղ ջեղովեն և երկար արտասանվեն, ինչպես որ պահանջում է բովանդակությունը, զի խոսքի մեջ ամենից մեծ կշիռ այդ բառերն ունին, այն աստիճանի, որ բանաստեղծը առաջին տողի մեջ չբավականանալով «մեծ» ածականով, նրա հետևից ավելացնում է համանիշ «վեճ» բառը, որ և բնականորեն ավելի ուժեղ և երկար պիտի արտասանվի: Նույնպես՝ երկրորդ ոտանավորի մեջ բանաստեղծին զբաղեցնողը ոչ թե ջահելության անցնելն է, այլ ջահելության «սե անցնելը», ուստի առանձնապես զորեղ

պիտի արտասանվի «սև» բառը: Բացի այդ՝ եթե առանձին ուշադրություն դարձնենք այդ երկու տողերի բնական արտասանությանը, կտեսնենք, որ տողերի ամբողջ վերջերը՝ վե՛ն երազ և սև անցավ, ավելի դանդաղ և ազդու են արտասանվում, քան մնացած մասերը, առաջին դեպքում վե՛ն երազ տեսնելուն հանդիսավորություն տալու համար, իսկ երկրորդ դեպքում՝ ջահելության սև անցնելուց ծագող տխրության զգացումով համակումը ցույց տալու համար: Այսպիսի կազմությանմբ՝ այդ ոտանավորների մեջ մտնող ազատ ոտքերը բնավ չեն խանգարում ոտանավորի ռիթմը, որովհետև պահվում է տակտերի ամանակի հավասարեցումը և ամբողջ տողի որոշ ամանակը:

Այսպիսի ազատ ոտմերի խառնուրդ թույլատրված է և որիշ լեզուների յամբական ոտանավորների մեջ, նույնիսկ ոչ միայն շեշտի տեղափոխությանմբ, ինչպես վերևի տողերի մեջ է, այլև ուղղակի մեղմանկ տակտեր դնելով տողի մեջ, ինչպես եթե վերևի տողերը լինին՝ «մի» բառը դուրս ձգելով և «ըս» հոգը սղելով՝

Սակայն տեսնում է մե՛ծ, /վե՛ն / երազ:
Ջահելությունս անցա՛վ, / սև՛ / անցավ:

Այստեղ, արդարև, տողի մեջ մի վանկ պակասում է, բայց դարձյալ պահվում է տողի ամանակի հավասարությունը, որովհետև միավանկ ոտքերը «վե՛ն» և «սև» ավելի զորեղ և երկար են արտասանվում, ինչպես պահանջում է միտքը, և լցնում են ամբողջ տակտը, մասնավա՛նդ որ դրանցից առաջ կա մի զգալի դադար: Ասել չի ուզիլ, որ այս վերջին տեղակի միավանկ ազատ ոտքերի խառնուրդը կարելի է ընդունել նաև մեր յամբական ոտանավորի մեջ, միայն միշտ մտքի համեմատ զորեղ և երկար արտասանությանմբ. թե չէ՝ թույլ և կարճ արտասանված միավանկ ոտքերը միայն կխանգարեն ոտանավորի ռիթմը: Մեր բանաստեղծներից չենք կարող բերել այդպիսի միավանկ ազատ ոտքերի օրինակներ. զինքնա՛նք պարզ ոտքերով ոտանավորներ չեն գրում, և մեր օրինակներն առնելով՝ են տասնվանկանի տողերի մեջ պատահաբար միայն գործածվածներից, որոնց մեջ վանկի պակաս չկա: Այդ ոտանավորների մեջ գտնում ենք և այսպիսիները.

Ի բլո՛ւրն / ի վե՛ր || քա՛ / ջըն թըռչի՛ / վարդա՛ն: (Ալիշան)

Այստեղ իսկապես եղած է շեշտի տեղափոխություն, միայն ոչ թե տողի սկզբում, այլ շեշտված է 5-րդ վանկը փոխանակ 6-րդի, որով 3-րդ ոտքը միավանկ է, իսկ 4-րդը եռավանկ (§ 26 բ): Ոտանավորի ռիթմը, սակայն, չի խանգարվում, որովհետև այդ միավանկ և եռավանկ ոտքերը կազմված են ազատ տակտերի պայմանները պահելով: Նախ՝ իրար հանդիպող երկու շեշտված վանկերի մեջ կա դադար. ապա՝ միավանկ «քա՛» ոտքը զորեղ և երկար է շեշտվում, ինչպես պահանջում է խոսքի իմաստը և շրջուն

դասավորութիւնը, որով քոչի բայն ընկել է քաջըն վարդաճ կապակցութեան մեջ. և վերջապես՝ 3-րդ ոտքի զորեղ շեշտի ազդեցութեամբ արագ ու կարճ են արտասանւում 4-րդ ոտքի խոնարհումները, որ ըստինքյան էլ կարճ են՝ կազմված լինելով «ը» ձայնավորով: Եթե տողերի սկզբում, ինչպես տեսանք, կարելի է շեշտի տեղափոխութիւն անել առանց ազատ ոտքերի պայմանները պահելու, տողերի մեջ շեշտի տեղափոխութեան ժամանակ պետք է այդպիսի ազատ ոտքեր կազմել, թե չէ՝ ոտանավորի ռիթմը կթուլանա: Այդպիսի ազատ տակտեր կարելի է դնել ոտանավորի մեջ, հարկավ, նաեւ այն ժամանակ, երբ երրորդ ռիթմական ոտքը չի հատված բառական ոտքով, միայն թե մտքի համեմատ հորինված լինին, ինչպես են Ալիշանի հետեւյալ տողերը.

Թե ուզենամ՝ || եմ'ք / կանգնեմ ե'ս / սարե'ր.

Ամպե'րն ի ծո'վ, || ծո'վն / Ի ամպե'ր / վազե'ց:

Մնաց մեզ տեսնել Խահակյանի մեկ տողը, որի սքեման (1. (3) 4. 8. 10) դրված է վերևում ազատ տակտերի մեջ իբրեւ վեց շեշտ ունեցող.

Ա'խ, նայի'ր՝ || սի'ր / տըս շը'ղ / թայվա'ծ գերի':

Այստեղ բնական շեշտերը հինգ են, բայց «շըղթայված» բառի առաջին վանկը ենթադրւում է շեշտված. և միշտ կարելի է այդ բառը փոխանակել երկու այնպիսի բառերով, որ իսկապես երկու շեշտ ունենան, դիցուք, ախպիսի մի ձևով՝ «Սի'րտըս պի'նդ կապվա'ծ գերի'»: Եթե չլինեք սկզբի «ա'խ» վանկը, այն ժամանակ այդ տողը կլինեք այս ձևով՝

Նայի'ր || սի'ր / տըս շը'ղթայվա'ծ գերի'.

Այսպիսով այդ տողը պարզ կերպով կդառնար հինգ շեշտանի յամբական ոտանավոր, միայն միավանկ ազատ ոտքի խառնուրդով, տողի մեջ մի վանկ պակաս, և հաջող կազմված. որովհետեւ միավանկ ոտքից առաջ կա զգալի դադար, և միտքը պահանջում է սիրտըս բառը զորեղ արտասանել: Սակայն սկզբի «ա'խ» վանկով էլ չի խանգարւում յամբական ռիթմը, ոչ միայն նրա համար, որ տողի սկզբում է, այլև, որ դա իբրեւ ձայնարկութիւն մնում է իբրեւ մի առանձին միավանկ ոտք, իր երկար ամանակով հավասար մի երկավանկ ոտքի: Այսպիսով այս տողն իսկապես ունի վեց ոտք, բայց որովհետեւ վանկերի թիվը մնում է տասը, կարելի է պահել տասնվանկանի ոտանավորների մեջ:

Այսպես ուրեմն, այս յամբական տասնվանկանի ոտանավորի մեջ հնարավոր է կա'մ շեշտի տեղափոխութեամբ, կա'մ միավանկ ոտքերով առանց խոնարհման անել ազատ ոտքերի խառնուրդ: Դրանով ռաւանավորն իր ռիթմիկ-երաժշտականութիւնը պահելով ճանդերն՝ ստանում է մեծ նկունութիւն ամեն տեսակի իմաստներ և զգացումներ ուժեղ առ-

առհասարակ. միայն թե ազատ տակտերը կազմվեն խոսքի զորեղ կամ ղգացական շնչտերի պահանջի համեմատ: Ազատ տակտերի խառնուրդը, ինչպես և շնչտի տեղափոխությունը, հարկավ, չի կարելի մեծ չափերով գործադրել, թե չէ՝ ոտանավորը կկորցնի իր ռիթմի բնավորությունը: Հոմերոսյանի և Իսահակյանի հիշված 219 տողերի մեջ ազատ ոտքերի խառնուրդով կազմվածները թվով ընդամենը երեք են:

Չորրորդ ձև-5-րդ վանկի շնչտի կորուստով:— Մեր սովորական տասնվանկանի ոտանավորների մեջ բավական թվով տողեր կան 2, 6, 8, 10 կամ միայն 2, 6, 10, երբեմն 6, 8, 10 վանկերի շնչտերով:

Անուշ նիրհեցին-ժո՛վ, անտառ ու լեռ:
Ու դեմըդ ոսկրոտ մա՛հը կրկանգնի: (Տեր.)

Երբ ծառ է լինում - վի՛շտը մայրական:
Չրկա՛ր կենդանի - ձա՛յն, ըստվե՛ր, նըշա՛ն: (Թում.)

Սիրի՛ր, բայց սիրուն - մի՛ լինի՛ր գերի:
Շաշում էր, ծեծկում - ծո՛վը մըթագին:
Գարնան վարդերին - հա՛մըր, անտարբեր... (Իսահ.)

Այս բոլոր տողերի մեջ մեր բանաստեղծները բավականացել են միայն նրանով, որ 5-րդ վանկերը վերջացրել են մի բառով, առանց ուշադրություն դարձնելու, որ այդ 5-րդ վանկերն ըստ այս ոտանավորի սքեմայի շնչտ պիտի ունենան: Բայց որովհետև 5-րդ վանկերին հաջորդող բառերը քերականական սերտ կապակցություն ունին նախորդ բառերի հետ և երկու բառերի մեջ չի մտնում մտքի դադար և, բացի այդ՝ որովհետև 6-րդ վանկերը կրում են քերականական կամ խոսքի զորեղ շնչտ, ուստի նախորդ 5-րդ վանկերի շնչտը կորչում է (§ 8): Այսպես, օրինակ, մտքի համեմատ կարդալով՝ չենք արտասանում երկու կից շնչտերով՝ «Անուշ նիրհեցին / ծո՛վ, անտառ ու լեռ»։ «Չրկար կենդանի / ձա՛յն, ըստվեր, նըշան»։ այլ՝ Անուշ նիրհեցին-ժո՛վ, / անտառ ու լեռ. Չրկար կենդանի-ձա՛յն, / ըստվե՛ր, / նըշան (ինչպես և ինքը բանաստեղծը ցույց է տվել նշանով)։ Այսպես և մյուս տողերի մեջ. ոչ թե՛ Շաշում էր, ծեծկում - ծո՛վը մըթագին, այլ՝ Շաշում էր, / ծեծկում-ծո՛վը մըթագին: Ոչ թե՛ Ու դեմըդ ոսկրոտ / մա՛հը կրկանգնի, այլ՝ Ու դեմըդ / ոսկրոտ-մա՛հը կրկանգնի:

Մի անգամ որ 4-րդ վանկը անշնչտ է մնում, և 5-րդ վանկի շնչտը կորչում է, բնականաբար այսպիսի դեպքերում առանձին ուշադրության պիտի առնել խոսքի զորեղ շնչտը, որպեսզի շնչտի կորուստ չընդունվի այնպիսի կապակցությունների մեջ, ուր չկա այդ և, ընդհակառակն, շնչտ չընդունվի այնպիսի բառերի վերջում, ուր շնչտի կորուստ է եղել: Օրինակ՝ Իսահակյանի այս տողի մեջ՝ «Ինձի՛» կըսպասե-սիրտը կարոտով», երբ խոսքի զորեղ շնչտը ինձի՛ կամ սիրտը բառի վրա լինի (Իսահակյանի բա-

նաստեղծության մեջ ինձի բառի վրա է), այն ժամանակ կըսպասե բառի շեշտը կորչում է. կըսպասե սի՛րա՜րը կապակցութիւնն առնվում է իբրև մի ռիթմական միութիւն, և ամբողջ տողն ստանում է յամբական բնավորութիւն: Իսկ երբ կըսպասե բառն է կրում զորեղ շեշտը, այն ժամանակ սիրա՜րը բառի շեշտը թուլանում է, և ամբողջ տողը պահում է 5+5 տասնվանկանի ոտանավորի սքեման՝ ինձի կըսպասե՝ սիրա՜րը կառնա՜մ:

Հաջորդ զորեղ շեշտի ազդեցությամբ շեշտի կորուստ կարող է լինել ոչ միայն 5-րդ, այլ և մյուս անգույգ՝ 3-րդ, 7-րդ և նույնիսկ 9-րդ վանկերի մեջ, որոնք յամբական ոտանավորի սքեմայով շեշտ չպիտի ունենան.

Իմ տըխուր-ե՛րգը, քո անվամբ հյուսված,
Ցըրտացած-սի՛րտըդ բընավ-չէ՞՝ շարժում...
Եվ քանի-վա՛ռ է, չէ՞ հանգել կըրակ... (Հովհ.)

Եթե սիրում ես՝ էլ դարդ-մի՞՝ անիւ: (Թում.)

Ես ձեզ ասում եմ՝ քաղցած-շա՞ն նման՝
Հերիք է լիզեք-ո՞տքը մեծատան: (Իսահ.)

Քո կարոտ-կա՛նչը չի՞ հասնի նըրան:
Նա մոտենում էր որպես-քա՛ղցըր քույր: (Տերյան)

Ծառերի այսպիսի կորուստով հորինված ոտանավորը, որի մեջ ռիթմի կրողը լինում է զորեղ շեշտը, ունի միշտ ուժեղ արտահայտութիւն և մեծ ճկունութիւն հարմարվելու բովանդակութիւնը: Բացի այդ՝ այսպիսի ոտանավորը, նույնիսկ առանց ընկնող ոտքերի խառնուրդի, զերծ է այն միակերպութիւնից, որ ծագում է միանման ոտքերի կրկնութիւնից. զի զորեղ շեշտով ու շեշտի կորուստով միացած բառերը կազմում են մի առանձին մեծ ռիթմական միութիւն պարզ ոտքերի մեջ՝ ընկնելով մերթ տողի սկիզբը, մերթ մեջը կամ վերջը: Մյուս կողմից՝ այսպիսի ռիթմական մեծ միութիւնների պատճառով հաճախ բառական ոտքերը հատվում են ռիթմական ոտքերով առանց ընկնող ոտքերի ևս. օրինակ՝

Սիրի՛ր, / բայց սիրուն-մի՞՝ / լինիր գերի.

Այստեղ մի՛ լինի բառական ոտքի առաջին վանկը՝ մի՛, պատկանում է նախորդ ռիթմական միութիւն. կնշանակե՛՝ բայց սիրուն մի՛ կապակցութիւնով վերջանում է ռիթմական միութիւնը, իսկ բառական ոտքը (մի՛ լինիր) դեռ չի լրացած:

Երբեմն արագ և ուժեղ արտասանութիւն ժամանակ շեշտի կորուստ է լինում նաև քերականորեն սերտ շմիացած բառերի մեջ, որոնցից մեկը զորեղ շեշտ ունի.

Ա՛խ, ա՛յս ամենին-ո՞վ պիտ տիրանա: (Իսահ.)

Այսպիսի շեշտերի կորուստը, սակայն, մեծ ուշադրութեամբ պիտի գործածել, թե չէ՝ շեշտի կորուստ կընդունվի այնպիսի բառերի մեջ, ուր չկա այդ նկատի պիտի ունենալ նաև, որ այսպիսի տասնվանկանի տողերը, առանց 5-րդ վանկի շեշտի կորուստի, մտքի համեմատ զորեղ շեշտով կարող են առնվել իբրև ազատ ոտքերի խառնուրդով կազմված յամբական ոտանավորներ. ինչպես.

Ըմբո՛ստ / ոգի՛նե՛ր, || թե՛ / առե՛ք / թըռե՛ք: (Իսահ.)

Այստեղ ըմբոստ բառի զորեղ շեշտի ազդեցութեան տակ հաջորդ ռգիներ բառը, որ իմաստով սերտ կապված է նախորդի հետ, ավելի արագ է արտասանվում և նույնիսկ վերջի շեշտը թուլանում է. իսկ հաջորդ ոտքը՝ թև, թեպետ միավանկ է, բայց զորեղ շեշտված և երկար, ինչպես պահանջում է միտքը, որով և տակտերի մոտավոր հավասարեցում է լինում:

Հիմզեռոդ ձև: Մեր տասնվանկանի ոտանավորների մեջ գտնում ենք մինչև անգամ այսպիսի տողեր.

Խոստովանի՛ր, / որ երջանի՛կ եմ ե՛ս:

Նվ դո՛ւք չէի՞ք, / որ հանգցըրի՛ք անշե՛ջ... (Հովհ.)

Հովազների՛ / ու գայլերի՛ մեջի՛ն: (Թում.)

Այսպիսի տողերը, որ բոլորովին անթույլատրելի են 5+5 կազմութեամբ մեր սովորական տասնվանկանի ոտանավորի մեջ (քանի որ շեշտված է 4-րդ վանկը, և 5-րդ վանկը ոչ միայն չի շեշտվում, այլ պատկանում է հաջորդ բառակաճ ռաբիբ), կարող են ազատ կերպով գործածվել յամբական տասնվանկանի ոտանավորի մեջ. բավական է, որ կան երեք կամ չորս շեշտ զույգ վանկերի վրա: Կարող են, իհարկե, և շատ տողեր լինել, որոնց մեջ լինին նաև հինգ ութմական շեշտեր: Նրեք շեշտով տողերի ութման, անշուշտ, համեմատաբար թույլ է: Այս դեպքում առաջ են գալիս միայն երեք ձևեր. այն է՝ շեշտերն ընկնում են կամ 4, 8, 10, կամ 2, 6, 10, կամ թե 4, 6, 10 վանկերի վրա, առաջ բերելով 4+4+2, 2+4+4 և 4+2+4 կազմություններ: Առաջին երկու ձևերի մեջ քառավանկ ոտքերը հաջորդում են իրար և առաջ են բերում երկու քառավանկ անդամներ: Նույնպիսի քառավանկ անդամների հաջորդությունն առաջ է գալիս հաճախ նաև չորս և հինգ շեշտեր ունեցող տողերի մեջ, որոնց ութման ավելի ուժեղ է և ձևերն ավելի շատ են: Մեր բանաստեղծությունից այսպիսի ոտանավորների օրինակներ շատ բերել չենք կարող, որովհետև տասնվանկանի սովորական ոտանավորի անդամավոր կազմությունը, — քանի որ 5-րդ վանկը շեշտված է, իսկ եթե չի շեշտված՝ վերջահար է, — թույլ չի տալիս այդ: Բայց արձակ խոսքի մեջ հաճախ և ամենայն թեթևութեամբ առաջ են գալիս այսպիսի ոտանավորներ: Կան, սակայն, այսպես հորինված բանաստեղծություններ էլ, ինչպես է հետևյալը.

Ղարիպությո՛ւն / եկա՛ւ, / իմ սի՛րտն առա՛ւ.

Ահա՛ զիմ վա՛րդն / պաղլէ՛ն առի՛ն, / տարա՛ն.
 Այնոր համար / սո՛ւգ եմ մըտեր, / կուլամ:
 Ահա ելաւ / արքայութեան / հովերն.
 Սէրն այլ նըմս՛ն / է յանատակ / ծովերն.
 Զարկեր շաղճ՛ր / պիւպիւ / վարդին քովերն:
 Օքսիզ տէրտէրն / զայս բանս ասաց / իւրեան.
 Ահա եկին / զիմ յեարս առին, / տարան.
 Այնոր համար / սո՛ւգ եմ մըտեր, / կուլամ⁴:

Ինչքան էլ այսպիսի տողերի ռիթմական ոտքերն ու բառի ոտքերն ընկնում են իրար հետ, բայց և այնպես միակերպությունը վերացվում է հենց միայն նրանով, որ մեկ-մեկ, քառավանկ և եռավանկ բառերի գործածությամբ, անշեշտ վանկն անցնում է ոտքի ամբարձման մեջ: Բացի այդ՝ որովհետև հատածն աղառ է այս ոտանավորների մեջ, ուստի մերթ այս երկու ոտքերը, մերթ այն երկու ոտքերը զույգ-զույգ միանալով անջատվում են մյուսներից, որով և ռիթմն ավելի զորանում է, միաժամանակ և ոտանավորն ավելի բազմազան է դառնում, ինչպես կարելի է տեսնել վերևի բանաստեղծությունից: Կնշանակե, նույնիսկ այսպիսի ոտանավորներն ունին իրենց ռիթմական առանձին գեղեցկությունն ու հրապույրը: Սակայն ամբողջ բանաստեղծություններ ու քերթվածներ հորինել այդ ձևով նույնիսկ անհնար է, առանց հոգերի սղումների, որ ընդունված է մեր հին բանաստեղծներից, ինչպես որ է վերևի տողերի մեջ (բարի:պությունն, վարդն, տերտերն), և առանց գործածելու հարաշեշտ ու վերջահար բառեր, մանավանդ արևելյան աշխարհաբարի մեջ (որի գնում եմ, գնում ես, գնում է.. գնում էր ձևերով ավելի մեծանում է վերջահար բառերի թիվը): Ուստի, եթե մի տողի մեջ չլինի ռիթմական ոտքի հատում բառի ոտքով, մի ուրիշ տողի մեջ անպատճառ կլինի այդ նույնիսկ վերևի բանաստեղծության մեջ կա այդպիսի մի տող՝ «Սէրն ա՛յլ նըմսն / է յանատակ / ծովերն»: Եվ վերջապես՝ եթե չլինի ռիթմական ոտքի հատում բառական ոտքով, կարող է լինել բառական ոտքի հատում ռիթմական ոտքով. ինչպես՝ «Կյանքիս խնայել ես չե՛մ / խընդրում քեզնից» խոսքի մեջ ռիթմական ոտքը վերջանում է չեմ բառի հետ, բայց բառի ոտքը դեռ չի լրանում, քանի որ չեմ խընդրում կազմում է մի բառական միություն: Բառական ոտքերի այսպիսի հատումներ ռիթմական ոտքերով շատ հաճախ առաջ են գալիս քողաբորբ ոտքերի գործածությամբ, սկզբից մի միավանկ բառով, իսկ քողաբորբ բառական ոտքերով (չե՛մ գընո՛ւմ, լե՛ռ ու ձո՛ր) շատ էլ աղքատ չէ մեր լեզուն:

Վերևում դրինք մեր տասնվանկանի յամբական ոտանավորի այն բոլոր ձևերը, որ մեր բանաստեղծները պատահաբար գործ են ածում՝

⁴ Կ. Կաստանյան, Նոր ժողովածու, Ա. պրակ, Միջնադարյան Հ. Տաղեր, Թիֆլիս, 1892, հր. 48:

շեղվելով 5+5 կազմությամբ անդամավոր տասնվանկանի ոտանավորի սքեմայից: Այս բոլոր ձևերն էլ,— բացի մի երկուսից, որոնք քիչ են պատահում,— միաժամանակ և՛ ռիթմիկ-երաժշտական են, և՛ բաղմազան: Մեր սովորական յամբական չափերի հետ համեմատած, մեր այս ոտանավորը, իր բոլոր արագությամբ հանդերձ, այնպես թեթև չէ, ինչպես երկանդամ 8-վանկանին, և ոչ այնպես ծանր, ինչպես եռանդամ 12-վանկանին: Ապա՝ ունենալով հատածի ազատություն և կաշկանդված չլինելով անգամավոր կազմությամբ՝ շատ ավելի մեծ ճկունություն ունի ամեն տեսակի մտքեր և զգացումներ արտահայտելու, քան մեր անդամավոր կազմությամբ յամբական ոտանավորները, և ընդունակ է իր մեջ առնելու ամեն տեսակի բառական ոտքեր և բաղմավանկ բառեր՝ չորս ու հինգ վանկանի, անհրաժեշտ դեպքում՝ նույնիսկ վեցվանկանի բառերը, ինչպես՝

Փայլո՛ւն, կանա՛շ մարգագետինների՛
Բերո՛ւմ է բո՛ւյրը թրուլը ուն քամի՛ն:

Այս չափը, իր այս հատկությունների պատճառով, կարող է մեծ աջողություն բերել մեր սովորական տասնվանկանի ոտանավորին, առանձնապես դրամատիկական գրվածքների համար. զի այս տեսակի երկերի մեջ կամ միակերպ է հնչում հինգվանկանի անդամավոր կազմությունը և կամ հաճախ, երբ հատածն ընկնում է անգամների մեջ, վերանում է ամեն ռիթմ, և ոտանավորն արձակից գրեթե չի տարբերվում (տե՛ս § 39, «Տողանց»-ի վերջում): Մինչդեռ տասնվանկանի յամբական պարզոտնյա ոտանավորի կազմությունը թույլ է տալիս, առանց թուլացնելու տակտերի ռիթմը, ամեն տեսակի փոփոխական հատածներ ու տողանցներ անել. որտեղ մի ռիթմական ոտքի հետ կամ նույնիսկ ռիթմական ոտքի կեսի հետ կլինի մտքի դադար, այնտեղ և ոտանավորի ռիթմը կըփակվի, և առաջ կգան ազատ ոտանավորներ, երբեմն նույնիսկ երկու, հրեք վանկից կազմված (տե՛ս § 39. 1):

Որ մեր բանաստեղծներն այս յամբական ոտանավորը, որ այնքան մեծ թվով խառնում են սովորական տասնվանկանի չափի մեջ, անկախ չեն գործածած՝ ամբողջ բանաստեղծություններ գրելով, դրա պատճառն այն է, որ նրանք ընդհանրապես շատ քիչ են մտածում մեր ոտանավորի ռիթմիկ երաժշտականության և առհասարակ մեր ոտանավորը զարգացնելու մասին: Նրանք մեծ մասամբ փակված են մնացել պատմական փեռի շրջանակի մեջ և ինչ որ Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու ժամանակից չափեր կան հայտնի, այն են միայն բանեցնում, այն էլ՝ ոչ բոլորը և ոչ նույն կատարելությամբ, ինչպես Գր. Նարեկացին, Ն. Շնորհալին և կամ Ալիշանը: Ապագայում, անշուշտ, մի շնորհալի գեղարվեստավոր բանաստեղծ ձեռք կառնի և մեր յամբական պարզոտնյա տասնվանկանին անկախ գործածելու և մեր լեզվի հատկություններից օգտվելով՝ ցույց կտա, թե որքան ռիթմիկ-երաժշտական, միանգամայն և խիստ

բաղմազան ոտանավոր կարելի է հորինել, ուշադրութիւն դարձնելով գլխավորապէս, որ՝

1) Ռիթմական շեշտերը լինին տողի մեջ միայն զուգ վանկերի վրա և թվով մեծ մասամբ չորս կամ հինգ, պակաս չափով՝ երեք.

2) Ռիթմական ոտքերը, ավելի երրորդ ոտքերը (5-րդ անշեշտ վանկից հետո), տողերի մեծ մասի մեջ մեկ կամ երկու անգամ հատվին բառի ոտքերով կամ բառական ոտքերը՝ ռիթմական ոտքերով.

3) Շեշտի տեղավորութիւնը լինի միայն տողերի սկզբում, բայց ոչ հաճախակի.

4) Ազատ ոտքերի խառնուրդը լինի շատ քիչ և միմիայն մտքի պահանջած տեղերում, երբ միավանկ ոտքերը պետք է զորեղ և երկար արտասանվեն, իսկ եռավանկ ոտքերը՝ թույլ և արագ.

5) Շեշտի կորստով միացած բառերը մտքով և զորեղ շեշտով սերտ կապակցված լինին:

Թե որքան դուրութեամբ կարելի է այս չափով ոտանավորներ հորինել, այդ երևում է նրանից, որ մեր սովորական տասնվանկանի տողերը մեծ մասամբ, եթե միայն լոկ երկու և երեք-վանկանի բառերից չեն կազմըված, կարելի է վերածել յամբական ոտանավորների՝ մի երկու բառ ետ ու առաջ դնելով և շնչին փոփոխութիւններ անելով: Այսպէս են, օրինակ, Տերյանի մի քանի բանաստեղծութիւնները, որոնցից ավելորդ չի լինիլ դնել այստեղ նրա «Գարուն» վերնագրով բանաստեղծութիւնը («Մթնշաղի անուրջներ», 1908 թ.):

1. Քընքուշ ծաղի՜կների՝ հրեղն՝ խաղով
նորի՛ց ժրպտում են անտառն՝, ձորե՛ր.

Եվ հեղեղները սառնորակ, խոստն՝

ինձ ողջունում են ծիծաղով զրվարթ...

2. Ահա կըրկին զրվարթ, երիտասարդ,
ես դուրս ելա իմ մենութեան բանտից—

Պայծառ աչքերդ ողջունում են ինձ,

Եվ ես իմ ճիշդ չեմ կարող պահել...

3. Իմ դեմ բացել ես ոսկեղեն հեռուն,

Զուգել ես իմ հոգուս դաշտեր տըրտում.

Ուրիշ երգեր են իմ սըրտում հընչում.

— Ողջո՛ւյն քեզ, Արեգա՛կ, ողջո՛ւյն, գարո՛ւն...

Բնագիրն այսպէս է՝

1. Քընքուշ ծաղկունանց հըրեղեն խաղով

ժրպտում են նորից անտառ ու ձորակ,

Եվ հեղեղները խոստն, սառնորակ

Ողջունում են ինձ զրվարթ ծիծաղով...

2. Ահա ես կըրկին զրվարթ ու ջահել

Դուրս ելա տըխուր մենության բանտից—
Պայծառ աչքերով ողջունում են ինձ,
Եվ ես չեմ կարող իմ ճիշդ պահել...
3. Բացել ես իմ դեմ ոսկեղեն հեռուն.
Զուգել ես հոգուս դաշտերը տըրտում.
Ուրիշ երգեր են իմ սըրտում հընչում.
— Ողջույն քեզ, Արեւ, ողջույն քեզ, գարուն... (Տերյան)

Բնագիրն ազդում է, հարկավ, նաև իր անդամների ուրթմով, հանգե-
րով և լեզվի բնականությամբ, իսկ ձևափոխածը, ինչքան էլ աշող լինի,
դարձյալ արվեստական է:

41. Յամբական պարզություն 6, 8 և 12-վանկանի ոտանավոր-
ներ⁵:— Նախորդ § 40-ի սկզբում ասվեց, որ մի քանի նոր բանաստեղծ-
ներ մեկ-մեկ անաշող փորձեր են արել պարզ յամբական ոտանավորներ
հորինելու: Վ. Տերյանն էլ ունի մի քանի այդպիսի 6-վանկանի ոտանա-
վորներ. օրինակ՝

Տեսա՝ երա՛զ մի վա՛ռ,
Ոսկի՛ մի դո՛ւռ տեսա՛ և այլն:

Բայց այս էլ անհաշող է իր միակերպությամբ, զի 45 ուրթմական ոտքերից
միայն 5-ի մեջ է լինում բառական ոտքերի հատում ուրթմական ոտքերով:
Ուստի այդ բանաստեղծությունը գրեթե ամբողջապես կաղմված է միա-
նման երկավանկ բառերից կամ երկավանկ բառական ոտքերից: Այսպես
անաշող են նաև Ա. Վշտունու «Մայիսական» բանաստեղծության 2-րդ և
3-րդ մասերը.

Արեքպուռմը հին,
Մայիս — քրսան թրվին:
Եվ դասակարգը մեր—
Հին աշխարհին ոսոխ... (Վշտ.)

Մեր լեզուն, սակայն, ինչպես տեսանք, ընդունակ է նաև պարզ ոտ-
քերով յամբական ոտանավորների, միայն ոչ գերմաներենի յամբական

⁵ Այս աշխատանքն ամբողջությամբ, ուրեմն նաև նախորդ § 40-ը, գրված և պատ-
րաստ է եղել մինչև 1912 թ.: Սրա հեղինակը մի քանի տեղ գրավոր և բերանացի առաջար-
կել է գրել նաև պարզ յամբական ոտքերով: Այդ ժամանակից հետո մեր նորագույն բա-
նաստեղծներն էլ փորձել են պարզ յամբական ոտքերով, ինչպես և ուրիշ տեսակի չափե-
րով հորինել: Այս մասին սրա հեղինակն ունի մի ընդարձակ հոդված՝ «Տաղաչափության
զարգացումը Զարհնցի և ուրիշների բանաստեղծությունների մեջ», տպված «Նորք» գրա-
կան, գիտական և քաղաքական հանգեսի մեջ, 1923 թ. գիրք № 3, ապրիլ-սեպտեմբեր, երես
263—290: Մասամբ այդ հոդվածից ահա՛, մասամբ և նոր գրելով, դրվում է այստեղ այս
§ 41-ը, հետադաշում նաև մի քանի ուրիշ հատվածներ: Այդ հոդվածն ևս, պարզելով մեր
ոտանավորների ուրթմիկ-երաժշտականության խնդիրը, իր կողմից ազդել է մեր նորագույն
բանաստեղծների ոտանավորների վրա:

ոտանավորների ձևով, որոնց տողերի մեջ բոլոր զույգ, այսինքն ամեն երկրորդ վանկերն անպայման շեշտվում են, այլ ռուսերենի յամբական ոտանավորների նման, որոնց մեջ նույնպես շեշտվում են զույգ վանկերը, բայց անշեշտ վանկերը մեկ-մեկ անցնում են ռիթմորեն շեշտելի վանկերի փոխանակ։ Հարկավոր է լուր, որ ընկնող ոտքերն ավելի մեծ թվով լինին այդպիսի ոտանավորների մեջ։ Եվ իսկապես, մեր նորագույն բանաստեղծները, անշուշտ ռուսերենի ազդեցությամբ, փորձում են պարզ ոտքերով ևս յամբական ոտանավորներ հորինել, և հետզհետե համեմատաբար ավելի աջող։ Այսպես, օրինակ, Ա. Վշտունու «Ամենուր» բանաստեղծությունը, որի տողերը բոլորը վերջանում են թերի ոտքով— մի 7-րդ անշեշտ վանկով.

Եղբայր իմ, ամենուր ես,
Ու միշտ էլ քեզ տեսնել եմ.
Ամեն տեղ, ո՛ւր ապրո՞ւմ ես—
Ես է՛լ կամ, ո՛ւ ես է՛լ եմ։ (վշտ.)

Եվ այսպես ութ տուն։

Նույնպես յամբական պարզ ոտքերով են Գ. Աբովի մի երկու 8-վանկանի ռաբանավորները.

Աչքե՞րս են մը՝ շուշե՛լ արդյո՞ք,
Թե շո՞գն է խը՛տացրե՛լ կաֆե՛ն.
Անկարգ են սեղաններն այսօր—
Ուզում եմ, որ մի բան թափեն։ (Գ. Աբով)

Այսպես և նրա մի ուրիշ բանաստեղծությունը, որի տների առաջին տողերը 6-վանկանի են.

Հենց նո՛ր ես լո՛ղացե՛լ,
Մեկնե՛լ ես լու՛սավո՛ր մահճի՛դ.
Ձեերը լը՛վացա՞ծ մարմնի՛դ
Շոյո՞ւմ ես հա՛ճույքո՛վ վըճի՛տ։ (Գ. Աբով)

Այստեղ էլ մի ուրիշ միակերպություն է առաջ բերված. այն է՝ ամբողջ 12 տան (48 տողի) մեջ էլ ռիթմական ոտքերի հատումը բառական ոտքերով դրված է 3-րդ վանկից հետո. տողերը միշտ վերջացել են երկավանկ բառերով (բացի հարկավ վեցվանկանի տողերից), և վերջապես անշեշտ վանկերը ռիթմորեն շեշտելի վանկերի փոխանակ անցել են միշտ (եղած դեպքում) չորրորդ վանկերի մեջ։ Բանաստեղծն անտեղի կերպով իրեն կաշկանդել է այդպիսի միակերպ կապանքներով. մինչդեռ պարզ ոտքերով յամբական ոտանավորը մի առավելություն, որ պիտի ունենա մեր սովորական բարդոտնյա յամբական ոտանավորից, այդ պիտի լինի իր բազմազանությամբ։

Չարենցն էլ ունի բանաստեղծություններ 8-վանկանի յամբական ոտանավորով, որ, սակայն, կարող է և՛ պարզոտնյա, և՛ բարդոտնյա համարվել, զի տողի մեջ 4-րդ վանկերը միշտ շեշտված են: Դրանք իրենց նախորդներից այն առավելությունն ունին, որ, նախ՝ տողերը մասամբ վերջանում են ավելի անշեշտ վանկերով և, ապա՝ հատումները տողերի մեջ ավելի հաճախ են և զանազան տեղերում:

Հիմա՛ ամեն՛ ինչ անիմա՛ս / տ է,
 Ի գո՛ւր աչգայն՛ս գու շի՛կնեցի՛ր,
 Ինչի՞դ է կյանքը, իր իմա՛ս / տը:
 Հիմա ամեն ինչ անիմա՛ս / տ է,
 Թողել ենք նավը, դեկը, լաս / տը,
 Իսկ ծովը մութ է ու անծիր...
 Երգում է ծովը, դաշտը, հո / վը,
 Ամեն ինչ երգ է ու շրշուկ,
 Երբ սիրտը խենթ է ու գինո / վ է: (Չարենց)

Ինչպես վերևում տեսանք (§ § 32, 33), ֆրանսերենի 12-վանկանի ոտանավորն ունի երկու հաստատուն ռիթմական շեշտեր 6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա, բացի այդ, ոտանավորը հաստատուն հատածով 6-րդ վանկից հետո միշտ բաժանվում է երկու հավասար կիսատողերի: Գերմանացիք ֆրանսերենից առնելով այս չափը՝ հարմարացրել են իրենց լեզվի բնավորությանը, այն է՝ պահելով հաստատուն հատածը 6-րդ վանկից հետո, շեշտում են տողի մեջ բոլոր գույգ վանկերը, որով ոտանավորն ստանում է մաքուր յամբական հատկություն և իր կիսատողերով ավելի ևս ռիթմիկ է դառնում: Սուլյնպես վարվում են նաև ոռու բանաստեղծները, միայն գույգ վանկերի մեջ մեկ-մեկ անշեշտ վանկերն անցնում են ռիթմորեն շեշտելի վանկերի տեղ: Այսպիսի մաքուր յամբական տողեր, 6-վանկանի կիսատողերով կամ անդամներով, հաճախ պատահում են մեր 4+4+4 սովորական սքեմայով հորինված 12-վանկանի տողերի մեջ, երբ փոփոխական հատածը պատահաբար ընկնում է 6-րդ վանկից հետո (տե՛ս § 44), ինչպես՝

Ցամքած ծոցիկն առել՝ / մօր գո՛ւթ յիշէ՛ նրմին.
 Հրեշտակը, թէ՛ գութ ունիք, / հանէ՛ք զայս կաթս յերկին:
 (Ալիշան)

Չարենցն իր «Աստղիկ» ընդարձակ քերթվածի մեջ անկախ կերպով գործադրել է այս պարզապես յամբական 12-վանկանի ոտանավորը, որ ռիթմիկ-երաժշտական է իր պարզ յամբական տաքերով և իր 6-վանկանի կիսատողերով, որոնք կաղմվում են հատածով 6-րդ վանկից հետո (§ 39. 2. բ), մանավանդ երբ 6-րդ վանկը մի քիչ ավելի ուժեղ է շեշտվում, և

ամբողջն արտասանվում է մի փոքր արագ տեմպով, որ հարմարվում է ոտանավորի յամբական բնավորությանը: Հարկավոր է միայն ռիթմական ոտքերի հատումները բառական ոտքերով ավելի անել, քան կան այդ քերթվածի մեջ:

Եվ չե՞ն սիրո՞ւմ ներա՛նք || էլ քո՞ մարմի՛նը տա՛ք,
Սիրո խընդում չկա՞ || ներանց համար հիմա.
Սիրում են սերն իրենց, || ցընորքը ջինջ հըստակ,
Որ տա՞ պիտի իրենց || անսուտ գըգվանք ու մահ:

Ու ստըվերներ դարձած՝ || ներանք շըրջում են լուռ
Պարա՛կներում խոնա՛վ, || բուզվա՛րներո՞ւմ անմա՛րդ.
Եվ չի՞ վառվի նըրանց || կյանքում էլ ո՛չ մի հուր,
Եվ չի՞ լըցվի խանդով || նըրանց հոգին վըհատ... (Չարենց)

Այս բերված օրինակի վերջընթեր տողի մեջ հատածը եղած է «ներանց» բառից հետո, որ իմաստով պատկանում է հաջորդին և նրա հետ միասին կազմում են մեկ բառական ոտք՝ «ներանց կյանքում»։ այդ պատճառով այս վերջընթեր տողի հատածն առանց բավարար դադարի է (տե՛ս § 39. 2-րդ կետի սկիզբը), ինչպես հաճախ լինում է ֆրանսերենում, և ամբողջ տողն առաջել է եռանդամ բարդոտնյա յամբական ոտանավորի բնավորությամբ։

Եվ չի՞ վառվի / նըրանց կյանքո՞ւմ / էլ ոչ մի հուր: (Հովհ.)

Վերևում բերված տողերի մեջ հատածից անմիջապես առաջ և տողավերջում ընկնում են երկավանկ բառեր ու բառական ոտքեր. հասկանալի է, որ այդ տեղերում կարող են քառավանկ բառեր ու բառական ոտքեր ևս դրվել. որով 10-րդ վանկն անշեշտ կը մնա. օրինակ՝

Թող զայրանա գըլխիդ || մըրրիկ անեղաշունչ:

Չարենցը 1929 թ. գրած «Այրած երգեր» բանաստեղծության մեջ, որ հորինված է 12-վանկանի պարզոտնյա յամբական տողերով, տողերի մեծ մասի մեջ 6-րդ վանկից հետո ղենում է մեկ ավելի վանկ, անշեշտ վերջահար բառ կամ հոդ, որով տողերի մեջ վանկերի թիվը դառնում է տասներեք։

Ու տողերիս միջից || ինձ պարզեցին երկու
Նախատինքի սըրբեր || երկու աչքեր մեռած,
Հետո սըրբեց ճակա / ՏԸՄ || նա իր նըրբին ձեռքով,
Եվ մի հանդիստ իջավ || իմ աչքերի վրա:
Նա ինձ ասաց, այդ կի / ՆԸ || իմ տողերի միջից.
«Աբիացի՛ր, ընկե՛ր / ԻՄ, || ամրապընդվիր ոգով,

Մաքրիր հոգնած քո սիր / ՏԸ || կարոտներից չընչին,
Որ վերանա խավա / ԲԸ || քո հուշերին չոքող...» (Զարենց)

Առաջին տողի վերջում «երկու» բառի վրա տողանց է արված. ուստի այդ և հաջորդ տողը չունին ոչ տողի և ոչ կիսատողերի ռիթմ: Մյուս վեց տողերն ունին թե՛ տողերի և թե՛ կիսատողերի ռիթմ: Ուսանավորը միակերպ է նրանով, որ տողերը բոլորը վերջանում են երկավանկ բառերով:

II. ՅԱՄԲԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԲԱՐԴ ՈՏՔԵՐՈՎ

42. Յամբական միանդամ 4-վանկանի ոտանավոր:— Մեր յամբական ոտանավորները հորինվում են սովորաբար քառավանկ բարդ ոտքերով կամ անդամներով: Վանկերի թվով այս ոտանավորներն են՝ 4, 8, 12 և 16-վանկանի, իսկ անդամների թվով՝ միանդամ, երկանդամ, եռանդամ և քառանդամ:

Միանդամ 4-վանկանի ոտանավորի սքեման է՝ $4 = (2 + 2)$. գլխավոր կամ հիմնական շեշտը տողավերջի 4-րդ վանկի վրա է: Այս չափը կազմում է մեր ամենակարճ յամբական ոտանավորը, որ քիչ անգամ է առանձին գործածվում ամբողջ բանաստեղծությունների համար, ինչպես են՝ Վ. Տերյանի «Իմ սիրտը միշտ» և «Բյուր մարգոց մեջ» բանաստեղծությունները, այլ սովորաբար խառն ուրիշ տեսակի ոտանավորների հետ: Այսպես, Թումանյանի «Անիծված հարսը» սկսվում է 8-վանկանի երկանդամ յամբերով, հետո շուտ է գալիս 4-վանկանի միանդամ յամբերի:

Միասլաղա՛ղ
Ձյունը խաղա՛ղ
Ծածկեց նուռին,
Առուն, ուռին:
Սիրող մանչեր,
Ջանգի գանչեր,
Ալ չեն կանչեր... (Ա. Վշտ.)

Այս ոտանավորի բարձրացող յամբական բնավորությունը պահանջում է, որ 4-րդ վանկն անպայման շեշտված լինի. իսկ 2-րդ վանկը կարող է շեշտ ունենալ կամ ոչ: Երկրորդ շեշտի ազատությունն անհրաժեշտ է. դիտանց դրան՝ այս կարճ ոտանավորը շատ միակերպ կդառնար. մինչդեռ այդ շեշտի ազատությամբ, ոտանավորն ընդհանրապես դիյամբերից կազմվելով հանդերձ, իր մեջ ընդունում է մեկ-մեկ նաև չորրորդ պետն— վերջաշեշտ քառավանկ բառեր («միասլաղաղ») և քորեյամբեր («ձյունը խաղա՛ղ»), որով և ռիթմի բնավորությունը թեթև կերպով փոխվում է: Ամբողջ ոտանավորն զգացվում է իբրև մի բարդ ռիթմական ոտք՝ միայն 4-րդ վանկերի շեշտի կանոնավոր կրկնությամբ.

է՛ն էր ու է՛ն.	Չալի՛կ-մալի՛կ,
Խեղճ էն օրեն	Լեզո՛ւն լալի՛կ
Հանդե՛րն ընկա՛ծ՝	Անխո՛ս ու լո՛ւռ
Հոպո՛ւ պ մընա՛ց.	Մոռո՛ր, տըխո՛ւր:
Մի՛շտ էլ էն հի՛ն	(Թում.)
Սա՛նրը գըլխի՛ն,	

Կարճության պատճառով դժվար է այս ոտանավորի— տողի ռիթմական ամբողջությունը պահել. բայց այդ անհրաժեշտ է, որովհետև դրանով հենց այս ոտանավորը տարբերվում է նույն տեսակի 8-վանկանի յամբական ոտանավորից: Թումանյանի վերևում հիշված գրվածքի մեջ ընդհանրապես պահված է տողի միությունը և մի քանի անգամ միայն տողի ռիթմական միությունը խանգարող տողանցներ կան, բայց այդտեղ էլ տողի ամբողջությունն զգացվում է ադաք իրար հաջորդող հանգե-րով, որոնց հաջորդությունը թե՛ Թումանյանի (մի երկու բացառությամբ) և թե՛ Տերյանի հիշված գրվածքների մեջ լինում է, ինչպես որ պետք է, անմիջապես: Եվ վերջապես՝ տողի ամբողջությունը կարելի է զգալի դարձնել առաջին և երրորդ տողերի վերջում մի ավելի հարաշեշտ վանկով կամ ավելավանկ (հիպերկատակտիկ) տողերով, ինչպես՝

Դու չըբացե՛լ / ես,
 Դու էլ չկա՛ս.
 Սերը ցընո՛րք / է,
 Բախտը երա՛զ:
 Քեզ չըգըտա՛ / ես
 Կյանքում խավա՛ր,—
 Իմ սիրո լո՛ւյսն / էր
 Պատկերըդ վառ... (Տեր.)

48. Յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավոր:— Սքեման է՝
 $4 + 4 = (2 + 2) + (2 + 2)$: Գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 8-րդ վանկերի վրա են. ռիթմական շեշտերի թիվը չորս է. շեշտված վանկերն են՝ 2, 4, 6, 8, որով ոտանավորն իր հիմնական ձևով կազմված է չորս տակտերից, որոնք երկերկու միանալով՝ առաջ են բերում երկու բարդ ոտքեր: Երկրորդ և վեցերորդ վանկերի մեջ, սակայն, անշեշտ վանկը կարող է անցնել ոտքի ամբարձման տեղ: Բայց ոտանավորը ռիթմիկ է, երբ առնվազն երեք ռիթմական շեշտ կա տողի մեջ, հարկավ, միայն զույգ վանկերի վրա. երկու շեշտով ոտանավորները, ինչպես՝ «Անապատում վաղուցվանեն» (Իսահակյան), պակաս ռիթմական են:

Ռիթմիկ երաժշտականության կողմից մեր այս շատ սիրված ոտանավորը մեր չափերի մեջ լավագույններից է, զի սովորաբար թե՛ պարզ և թե՛ բարդ ոտքերի ռիթմն զգալի է (§ 30).

Երբ սեռ՝ գիտա՞կն / էր ճա՛կատո՞ւն,
Ոտկո՞ւնքն արա՞գ / էր, քա՛նց այծո՞ւն...

Զպետք է կարծել, թե այս չափը նախորդի կրկինն է. զի այս երկանդամ 8-վանկանի տողերի մեջ առաջին անդամից հետո չկա տողավերջի դադարից ավելի զորեղ կանոնավոր հատած, որով երկու քառավանկ անդամները կդառնան կիսատողեր և նույնիսկ տողեր: Բացի այդ՝ առհասարակ այս ոտանավորի համար ճառածն անհրաժեշտ չէ և պատահաբար միայն կարող է տողի մեջ որևէ վանկի վրա լինել: Անշուշտ, հրապարակաբար տողի մեջտեղում է լինում, պահվում է տողի անդամավոր կազմութիւնը. օրինակ՝

Ոհ, ի՞նչ անո՞ւշ || և ի՞նչպես զով՝
Առավոտուց / փըշե՛ս, հովի՛կ... (Պեշիկթ.)

Բայց թույլատրելի են և այսպիսի հատածներ անդամի մեջ՝

Ոտկոնքն արա՞գ / էր, || քանց այծո՞ւն...

Այս հատածով էլ անդամավոր կազմութիւնը չի վերանում, զի անդամը պետք չէ որ անպատճառ նույնանա բառական ոտքի հետ, այլ կարող է կազմված լինել միայն զորեղ շեշտերով (§ 38. 6), ինչպես այս դեպքում «արագ» և «այծուն» բառերի շեշտերով, իսկ բառակաճ ռաֆերի անհրաժեշտ վանկերը պետք է անցնեն հաջորդ անդամին (տե՛ս § 30. 3), ինչպես վերևի արագ էր բառական ոտքի «էր» վանկը և «ըս» հոգը հետևյալի մեջ.

Եթե սընար / ըս իմ տիպար... (Պ. Դուրյան)

Ոտանավորի այսպիսի կազմութիւնը հնարավոր է դարձնում ամեն տեսակի եռավանկ, քառավանկ և նույնիսկ հարաշեշտ հինգվանկանի բառական ոտքեր և բառեր գործածել, ինչպես՝ «բարեկամներ / ը մոտ եկա՛ն»։ «ընկերը չէ՛ր / կարողանա՛մ»։

Այս ոտանավորի մեջ ճառածը կարող է պատահաբար նաև անդամի մեջ այնպիսի ձևով լինել, որ վերանա անդամներից մեկի միութիւնը և՛ ըստ բովանդակութեան, և՛ ըստ ութմական զորեղ շեշտի, ինչպես Ալիշանի այս տողի մեջ՝

Հրազդա՛ն, || գետա՛կդ իմ հա՛յրենի՛...

Այստեղ հատածն ընկել է Հրազդան բառից հետո, և այս բառը ոչ իմաստով և ոչ ութմական վորեղ շեշտով չի միանում հաջորդ գետակդ բառի հետ ի մի անդամ: Այսպիսի դեպքերում բնականաբար վերանում է տողի մեջ մեկ անդամի ութմը. բայց ոտանավորը չի կորցնում իր ութմիկ երաժշտականութիւնը, երբ այդ լինում է տողի սկզբում և տողի մեջ պահվում է պարզ ոտքերի ութմական շեշտերի կանոնավոր դրութիւնը:

Իր այս հատկությունների շնորհիվ մեր այս ոտանավորը և՛ ռիթմիկ է, և՛, միաժամանակ, նաև ճկուն ու բազմազան, և՛ խիստ հրապուրիչ, մանավանդ երբ առաջին անգամը չի վերջանում բառական ոտքի հետ: Այդ ժամանակ բառական ոտքերի և ռիթմական ոտքերի շաղապատումն է լինում, այսինքն՝ առաջին ռիթմական բարդ ոտքը վերջանում է 4-րդ շեշտված վանկով, բայց բառական ոտքը չի վերջանում և նրա մի անշեշտ մասն անցնում է հաջորդ անդամին, ինչպես Վարդանանյան / Եր մոտ հկան» տողի մեջ կամ թե առաջին անգամը վերջանում է մի զորեղ շեշտված վանկով, որ ըստ նշանակության պատկանում է հաջորդ անդամի մեջ մտնող բառական ոտքին, ինչպես է «չէր» վանկն այս տողի մեջ. «ընկերը չէ՛ր / կարողանում»:

Մեր նոր բանաստեղծները, սակայն, առաջնորդվելով այն սխալ հայացքից, թե անդամների մեջ միայն վանկերի թիվն է հաշվի առնվում, առաջին անգամը սովորաբար վերջացնում են բառական ոտքով, ավելի ճիշտ ասած, բառով, որով ոտանավորը միակերպ է դառնում: Նրանք հաճախ նույնիսկ լավ են համարում ռիթմական շեշտը զոհել. այն է՝ անշեշտ թողնելով 4-րդ վանկը՝ շեշտել 3-րդ և նույնիսկ 3-րդ և 5-րդ վանկերը, միայն թե 4-րդ վանկի հետ բառը վերջանաւ: Բայց որովհետև ռիթմը ոչ թե բառական ոտքերով է առաջանում, այլ ռիթմական ոտքերով, դրա հետևանքն այն է լինում, որ այս ոտանավորը ոչ միայն անդամի ռիթմն է կորցնում, այլ և յամբական պարզ ոտքերի ռիթմը: Կենտ վանկերի այդպիսի շեշտերով վերանում է միանման ոտքերի կանոնավոր հաջորդությունը և առաջ է գալիս յամբական ոտանավորների մեջ մի անկանոն խառնուրդ յամբի և անապեստի, հետևյալ ձևերով. Ցաված սի՛րտըս երգե՛ր հյուան՛ց (ՍՄ՝ ՍՄ՝ Ս՝, կամ շեշտված են՝ 3, 6, 8 վանկերը). Ընկերնե՛րըս վա՛ղ են մեռե՛ր (ՍՄ՝ Ս՝ ՍՄ՝. 3, 5, 8). Դո՛ւ ապրո՛ւմ ես, ե՛ս ապրեցա՛ (՝Ս՝ ՝Ս՝ ՍՍ՝). Չընճաղ դո՛ւստրը թագավորի՛ (ՍՄ՝ ՍՍՍՄ՝. 3, 8). Դու դե՛ռ գարնան — այդ գեղանի՛ (Ս՝ ՍՄ՝ ՍՄ՝ 2, 5, 8). Արշալույսի շո՛ղն ու ցողե՛ր (ՍՍՍՄ՝ ՍՄ՝ 5, 8). Եվ իմաստուն հա՛վքը թրու՛մ (ՍՍՍՄ՝ ՍՄ՝ 5, 8): Այս բոլոր ձևերի մեջ կամ յամբական ռիթմ չկա, կամ բնավ կանոնավոր ռիթմ չկա. որովհետև բանաստեղծները (Իսահ. և Հովհ.) նկատի չեն ունեցել յամբական ոտանավորների ռիթմական շեշտերը և փոխանակ 4-րդ վանկը, ինչպես և 8-րդը, անպայման շեշտելու, բավականացել են միայն նրանով, որ 4-րդ վանկը վերջացրել են մի բառով կամ մի բառական ոտքով:

Այսպես չեն վարվում մեր հին բանաստեղծները մինչև 19-րդ դարի կեսերը: Նորերը փոխանակ հսկրի արվեստն ավելի կատարելագործելու՝ մեր այս երաժշտական ոտանավորը հաճախ վերածել են ռիթմական պրոզայի: Լավագույն դեպքում, երբ պահվում է տողի ամբողջությունը և տողավերջի զորեղ շեշտը, մեր այս ոտանավորն այդպիսի ձևերով մոտենում է ռոմանական, օրինակ, Ֆրանսերենի 8-վանկանի ոտանավորին: Բայց Ֆրանսերենի 8-վանկանին գոնե տողավերջում անպայման պիտի ունենա

մի ռիթմական զորեղ շեշտ. իսկ մեր նոր բանաստեղծները երբեմն այդ շեշտն էլ չեն պահում: Բայց եթե նույնիսկ տողավերջի վանկը միշտ շեշտված լինի, այդպիսի հորինվածքի մեջ մենք ռիթմ չենք գտնում. որովհետեւ մինչ ֆրանսիացին իր լեզվական զգացումով և արտասանության արագ տեմպով կարող է ամբողջ ութ վանկը վերջի մի ռիթմական շեշտով ըմբռնել իբրեւ մի ամբողջություն,— մենք, ինչպես տեսել ենք, այդքան մեծ թվով վանկեր չենք կարող իբրեւ մի ռիթմական ամբողջություն զգալ: Ուստի մեր այդպիսի բանաստեղծությունները տաղաշափորեն, որ միևնույն է՝ ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետից, ոչ մի արժեք չունին, ինչպես, օրինակ, Հովհաննիսյանի մի թարգմանությունը (Ասոր), որի ամբողջ 16 տողից ռիթմիկ են միայն երկուսը՝ «Մի երեկո դիմեց նրան», «Քո հայրենիքն ու քո ծագում»: Մնացած բոլոր տողերի մեջ կանոնավոր ռիթմն այս կամ այն կերպ խանգարվում է. դրանք միայն վանկերը հաշված տողեր են, որոնք երբեմն նույնիսկ շեշտով չեն վերջանում և տողի ամբողջություն էլ չունեն. ինչպես՝

Եվ ստոր՛ւնն ասա՛ց. «Մոհամմե՛դ է
Իմ անո՛ւնը, Ծմենցի՛ր՝ հմ.
Եվ սերվա՛ծ հմ Ասորա՛ ցեղի՛ց,
Որո՛նք սիրո՛ւց մեռանո՛ւմ են:

Այսպես, ուրեմն, մեր այս երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորի ռիթմը պահելու համար անհրաժեշտ է, որ անպայման շեշտված լինեն 4-րդ և 8-րդ վանկերը: Բացի այդ՝ 4-րդ վանկի համար նկատի պիտի ունենալ նաև իրար հանդիպող շեշտերից մեկի կոռուստը կամ թուլացումը. օրինակ՝

Եվ մըռայվե՛ց - աչքն արեկի:
Դու դեռ գարնա՛ն - այգ գեղանի:

Այսպիսի տողերի մեջ, երբ 4-րդ վանկը վերջանում է մի բառի հետ, այդպիսի բառերն անպայման պետք է ունենան խոսքի զորեղ շեշտ, որպեսզի հաջորդ միավանկ բառերի շեշտը թուլանա և ռիթմի կրողը լինի 4-րդ վանկի ուժեղ շեշտը. թե չէ՝ երբ խոսքի շեշտը 5-րդ վանկի վրա լինի՝ Եվ մըռայվեց - ա՛չքն արեկի. Դու դեռ գա՛րնա՛ն - ա՛յգ գեղանի, ա՛յդ ժամանակ կորչում է 4-րդ վանկի ռիթմական շեշտը, և ոտանավորը կորցնում է իր յամբական բնավորությունը:

Անշուշտ, այս ոտանավորի մեջ ևս թուլատրելի է երկրորդական շեշտերի տեղափոխություն, որով 4-րդ վանկի հիմնական շեշտը և 5-րդ վանկի վրա տեղափոխված շեշտը հանդիպում են իրար: Բայց այս հնարավոր է, երբ իրար հանդիպող շեշտերի մեջ մտնում է մի գաղաթ՝ ինչպես՝ Քանց զով երկի՛նճ՝ / ջի՛նջ ու պայծառ,— որով չի կորչում 4-րդ վանկի շեշտը: Շեշտի տեղափոխությունը տողի առաջին վանկի վրա՝ շատ էլ չխանգարելով տողի ռիթմի բնավորությունը՝ իր կողմից նպաստում է նախորդ

տողավերջի դադարն ավելի զգալի դարձնելու. որովհետեւ երկու շեշտ, տողավերջի և տողասկզբի, հանդիպում են իրար.

Գո՛ւ՛մ որ սարե՛րդ ի վեր երթա՛յք,
Ա՛յ իմ սիրուն կըտըրճվորա՛յք: (Ալիշ.)

Շեշտի այսպիսի տեղավորությունն առանձնապես թույլատրելի է այն ժամանակ, երբ նախորդ տողի վերջում չկա բավարար դադար՝ տողի ռիթմական ամբողջությունը զգալի դարձնելու համար, կամ թե տողանց է լինում, ինչպես՝

Եթե սրնա՛րըս իմ տիպա՛ր
Մո՛ւմ մը վըտիտ ու մահադեմ... (Պ. Դուրյան)

Այսպիսի դեպքերում նախորդ տողի վերջի զորեղ շեշտի ազդեցությամբ թուլանում է հաջորդ տողի սկզբի շեշտը, բայց չի կորչում. որով և զգալի է լինում տողավերջը: Այս ազատությունը, որով տողի առաջին անդամը կրկին յամբից կամ քառավանկ բառից կազմված լինելու փոխանակ՝ կազմվում է քորեյամբից, միաժամանակ և այն առավելությունն ունի, որ վերացնում է ոտքերի միակերպությունը, որ առաջ է գալիս շեշտերի միակերպ դասավորությունից, մասնավանդ որ մեր ռիթմական ոտքերը հաճախ նույնանում են բառական ոտքերի հետ: Արվեստավոր հորինված բանաստեղծությունների մեջ, սակայն, ոչ սակավ անգամ տողի երկու անդամները, երբեմն նաև հաջորդ տողի առաջին անդամը, կազմվում են քորեյամբից: Դրանով տողն արտասանվում է երկոտներով և ստանում է իր առանձին քորեյամբական ռիթմը, մինչև որ հաջորդ տողի մեջ կամ վերջը նորից վերականգնվում է ոտանավորի մաքուր յամբական ընավորությունը.

Բո՛ւյլ մը կայծա՛կ, փո՛ւնջ մը ժըպի՛տ,
Քուրա՛ մը խո՛սք դյութե՛ց իմ սի՛րտ: (Դուր.)

Ահա՛ տեսա՛նք զծաղկո՛ւնքն Հայո՛ց,
Գո՛ւյնն էր երկնի՛ց, հո՛ւաքն խընկո՛ց.
Վա՛րդն ու շուշա՛ն էին վառա՛ն
Հարսնա՛մատե՛րն ի ջո՛ւր փըռմա՛ն: (Ալիշ.)

Մեր այս երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորն ամենից վաղ գործածված գտնում ենք Գրիգոր Նարեկացուց (Տաղ ծննդեան՝ «էին աշոյ» և տաղ Յարութեան՝ «Աւետիս մեծ խորհրդոյ»): Նույնը շատ բանեցրել և զարգացրել է Ներսես Շնորհալին. սրա հազարավոր տողերի, ինչպես և Նարեկացու տաղերի մեջ տեսնում ենք ռիթմական շեշտերի կանոնավոր հաջորդություն, քորեյամբական ոտքերը գրեթե միշտ տողերի սկզբում, կամ տողը կազմված երկու քորեյամբից.

Սէ՛ր ի յամպո՛յ, ա՛մպ սիրաշա՛րժ
Օղո՛յն ցօղեա՛լ ի նո՛յն գեղմա՛ն... (Գր. Նար.)

Բացի այդ՝ Ն. Շնորհալին բառական ոտքերի հարաշեշտ վանկերը, ինչ-
պես հարկավոր է, անց է կացնում հաջորդ ոտքերին, որով լինում է ռիթ-
մական ոտքի հատում բառի ոտքով.

Շօշոփելով / զխոցուած կողին
Նւ զբեկոա՛ / ցրն սուրբ տեղին: (Ն. Շնորհ.)

Գ. Նարեկացու տաղերի մեջ արդեն գտնում ենք մեր այս շափի մի հատ-
կանիշը, որ կա նաև Շնորհալու քերթվածների և տաղերի մեջ, այն է՝ տո-
ղերի առաջին անդամների մեջ, սովորաբար տների սկզբում, մեկ-մեկ
կամ ընդհանրապես պակաս է թողնվում վանկերի թիվը. չորս վանկի փո-
խանակ անցնում են երեք, երբեմն երկու, նույնիսկ մեկ վանկ, օրինակ՝

Աւետի՛ս / մեծ խորհըրդոյ
Խորհուրդ ծածկեալ / մեղ յայտնեցաւ: (Գր. Նար.)

Սրանով ոտանավորը կորցնում է տակտերի երևելի կանոնավոր հաջոր-
դությունը. այդ պատճառով քերթվանկ անդամի ամենակը, ազատ տակ-
տերի կանոնով, սովորաբար ավելի մեծ խնամքով է պահվում (§ 28):
Եթե այսպիսի եռավանկ անդամը մեկ շեշտ ունի, այդ շեշտն ուժեղ է և
շեշտված վանկն երկար է արտասանվում, որով թերավանկ անդամը
տեղողությամբ հավասարվում է քառավանկի: Ավելի գեղեցիկ է այս թե-
րավանկ ոտանավորը, երբ թերավանկ անդամը երկու շեշտ ունի, ուրեմն
կազմված է երկու պարզ ոտքերից, որոնցից մեկը, կամ երկուսն էլ, միա-
վանկ է, բայց զորեղ շեշտով երկարելով՝ հավասարվում է երկու վանկի:
Այսպես, օրինակ՝ Ն. Շնորհալու Հռիփսիմյանց մի տաղի մեջ (Վերջանի՛կ
հոգիահարաշ») գործածած գտնում ենք մեկ շեշտ ունեցող եռավանկ ան-
դամների հետ նաև այս երկրորդ տեսակի թերավանկ անդամներ երկու
շեշտով.

Կուտակա՛ն / փողըն գոչէր,
Տայր աւետիս / Գրրիգորի,
Փութա՛, ե՛լ / ի վիրապէդ:
Զայ՛ն անեղ / հընչեաց յերկնից:
Փո՛ղ հաւելք, յօրինեցէք: (Ն. Շնորհ.)

Ն. Շնորհալու քերթվածների մեջ պատահում է նաև, որ երկու միա-
վանկ բառեր, զորեղ շեշտված և երկար արտասանված, բռնում են երկու
երկավանկ ոտքերի կամ մի քառավանկ անդամի տեղ.

Զի է անկէտ / և անսահման,
Անհրբ, անուր / և անվախճան.

է՛ր մի՛շտ, / և է՛ յայժմուս,
Նւ էասցի յանբաւ գարո՛ւց:

(«Բան հաւատոյ», Վենետ., ՌՄԶԹ, հր. 153)

Ազատ ռաբբի կամ ազատ անդամների այս խառնուրդը այնպես պետք է լինի, որ համապատասխանի բնական արտասանությանն ըստ մտքի, այսինքն մի վանկ պակաս լինի այնպիսի ոտքերի կամ անդամների մեջ, որոնք ըստինքյան արդեն ավելի ուժեղ և երկար են՝ կրելով խոսքի կամ զգացական շեշտ, ինչպես են՝ կոչականները, հրամայականները և այլն: Նույնը գտնում ենք և ուրիշ լեզուների ոտանավորների մեջ. Գյոթեն, Շիլլերը և ուրիշները գերմաներենում հաճախ այդպես են վարվում. նրանք էլ նույն ոտքերի կանոնավոր հաջորդության մեջ մերթ-մերթ դիտավորյալ կերպով դուրս են ձգում ոտքի խոնարհումը: Անշուշտ այսպիսի տաղաչափությունը արվեստի մեծ հմտություն է պահանջում, քանի որ պետք է հարմարվի բնական առողջանությանն և նկարագրած առարկային ու նյութին, ոտանավորի բովանդակությանը, և դժվար է այդ պահանջել մեր այնպիսի բանաստեղծներից, որոնք նույնիսկ գլխավոր ուղիմական շեշտերը կանոնավոր շեն պահում: Պետք է հուսալ, սակայն, որ մեր նոր լեզվի մեջ ևս մի օր բանաստեղծները կօգտվեն այս նուրբ արվեստից՝ մեր այս յամբական ոտանավորն ավելի ևս բազմազան, միանգամայն և ավելի ուղիմիկ - երաժշտական դարձնելու՝ համեմատ լեզվի ընձեռած միջոցներին:

Ներսես Շնորհալու երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորների մեջ գրտնում ենք մի կիրառություն, որ ուրիշ լեզուների ոտանավորների մեջ էլ կա. այն է՝ նա տողը երբեմն վերջացնում է մի ավելի անշեշտ վանկով, որ արտասանության ժամանակ անցնում է հաջորդ տողի սկիզբը, քանի որ այդպիսի ավելավանկ տողերի վերջում դադար չի մտնում: Որպեսզի ոտանավորի ուղիմը չխանգարվի, Շնորհալին այսպիսի տողերին հաջորդող տողի առաջին անդամը սրակաւ է թողնում մեկ վանկով, որին փոխարինում է նախորդ տողի վերջի անշեշտ վանկը.

Առոգեա՛լ / արեամբ սըրբո / ցըն

Պետրոսի / և Պաւղոսի:

Մաղթա՛նօք / առաքելո / ցըն

Պետրոսի և Պաւղոսի:

Այստեղ արդեն ունենք երկու երկանդամ 8-վանկանի տողերի միացում ի մի մեծ 16-վանկանի տող, առանց հատածի տողի մեջ (հմտ. § 56-ի վերջը):

Մեր այս երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորը, որ շատ սիրված է ժողովրդական երգերի մեջ, գործածել են նաև մեր միջին գրականով հորինող բանաստեղծները մինչև 19-րդ դարը: Նոր բանաստեղծության մեջ

այս չափն առանձնապես երաժշտական է Ալիշանի և Պիշիկթաշլյանի գրվածքների մեջ, որոնք կանոնավորապես պահում են գլխավոր ռիթմական շեշտերի դրուժյունը, քորեյամբերը դնում են տողի սկզբում. Ալիշանը նաև հաճախ ռիթմական ոտքը հատում է բառի ոտքով: Շատ ռիթմիկ են այս ոտանավորով հորինված ժողովրդական երգերն ևս.

Մեր տուն, ձեր տուն դիմաց դիմաց,

Հար ե՞րբ անեմ աչքով իմաց.

Իմ էրեսի հայեն գընաց,

Միսըս հալավ, օսկոռ մընաց: (Ժող. երգ)

44. Յամբական եռադրամ 12-վանկանի ոտանավոր:— Սքեման է՝ $4+4+4=(2+2)+(2+2)+(2+2)$: Գլխավոր շեշտերը 4-րդ, 8-րդ և 12-րդ վանկերի վրա են, ռիթմական շեշտերի թիվը վեց է, շեշտված վանկերն են՝ 2, 4, 6, 8, 10, 12. ոտանավորն իր հիմնական ձևով կազմվում է վեց յամբական ոտքերից, որոնք երկերկու միանալով՝ առաջ են բերում երեք բարդ ոտք կամ անդամ (երկոտն, դիպոդիա), ինչպես հնումն արտասանվում էր հունական «յամբական տրիմետր» (յամբական եռաչափ) ոտանավորը, որ կազմվում է վեց յամբական ոտքերից— երեք դիպոդիայից (§ § 3, 30): Մեր այս ոտանավորի 2-րդ, 6-րդ և 10-րդ վանկերի մեջ շեշտն անպայման չի պահանջվում. բայց ոտանավորը ռիթմիկ է, երբ առնվազն չորս կամ հինգ շեշտ կա տողի մեջ զույգ վանկերի վրա (§ 33): Այս ոտանավորի կազմությունն ընդհանրապես նույն է, ինչ որ նախորդ երկանդամ 8-վանկանու, և կարելի է ասել, թե նույն չափն է, մի քառավանկ անդամով ավելի. դրա համար և մինչդեռ երկաճաճ 8-վանկանին քեթև և արագ բնավորութուն ունի, այս ռոտանավորն ավելի լուրջ ու ծանր է:

Այս չափն ամենից առաջ գործածված դտնում ենք Ն. Շնորհալու մի քանի քերթվածների ու տաղերի մեջ. նորերից 19-րդ դարում Արսեն Բադրատունին հաճախ բանեցրել է այս ոտանավորը. իսկ աշխարհաբար գրողներից՝ Ալիշան («Ողբամ ըզքեզ, Հայոց աշխարհ»...), Հ. Հովհաննիսյան («Սյունյաց իշխանի» սկզբի մասը և «Հավատում եմ»...), Վ. Տերյան («Սոսնետ», «Ինձ կանչեցին քո մագերը»... և «Կիրք»՝ «Քո մագերի ցընորական»...): Նոր բանաստեղծները, բացի Ալիշանից, ընդհանրապես անուշադիր են թողնում ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դրուժյունը, ուստի և նրանց ոտանավորները կամ բոլորովին ռիթմ չունին, կամ չունին այս ոտանավորին հատուկ եռանդամ ռիթմը: Մինչդեռ հները ոչ միայն ռիթմիկ են հորինում, այլև Շնորհալին այս ոտանավորի առաջին անդամի մեջ ևս պակաս վանկեր է թողնում և ամանակը լրացնում է ուժեղ շեշտով և երկար արտասանությամբ, ինչպես ազատ տակտավոր ոտանավորների մեջ (§ 28):

Դո՛ւք, որդի՛ք / նոր Սի՛ովնի / նորո՛յ ծնընդեա՛ն,

Օրհնեցութեամբ / պատուել ըզսա՝ / էք պարտական:
Այլ յեվ կա՞նք / սա անուանի / իւր սեփական: (Ն. Շնորհալի)

Բառական ոտքերի անշեշտ վանկերը քնականաբար անցնում են հաջորդ
ռիթմական ոտքերի սկիզբը, ինչպես վերևի երկրորդ տողի մեջ ռեքս բառը.

Շահի երկրո՞ւ / մը սիրատենչ / մարդերը — շա՛տ,
հայամի սի՛ր / Եր խորովող / յարեր էլ կան...
Գյուլիստանու / մը նորսրաց / վարդերը — շա՛տ,
Յարի գովքէ՛ր / երգող թառի / լարեր էլ կան... (Ա. Վշտունի)

Վերջին տողի մեջ, շորորդ վանկի վրա, չի պահված ռիթմական շեշտը:
Այս ոտանավորի համար առանձնապես ուշադրություն պիտի դարձ-
նել ճատածի վրա, որ պետք է ընկնի բարդ ոտքերի հետ միասին, որով
և պահվում է ռիթմի անդամավոր առաջխաղացությունը.

Ձայս իմ կենա՛ց / դառնահամ ծո՛վս || որ եմ կըտրել,
Հայո՛ց աշխարհ, || ըզքեզ իսկի՛ր / չեմ մոռացել: (Ալիշան)

Ինչքան որ հո՛ւր / կա իմ սըրտում — || բոլորը քեզ.
Ինչքան կըրակ / ու վառ խընդո՛ւմ — || բոլորը քեզ: (Չարենց)

Երբ հատածն ընկնում է տողի մեջտեղում 6-րդ շեշտված վանկից հետո,
դրանով դառնավորը, ինչպես տեսանք (§ 39. 1, § 41), բաժանվում է եր-
կու յամբական վեցվանկանի անդամների կամ կիսատողերի, և թեպետ
պահվում է յամբական բնավորությունը, բայց ռիթմն այլևս երեք բարդ
ոտքերով չի առաջ ընթանում, այլ երկու կիսատողերով ու յամբական
պարզ ոտքերով:

Ո՛հ, ես քանի՞ քանի՞ || ներքե այս ձորերում՝
Գերեզմանաց վըրա || թափել եմ արտասուս: (Ալիշան)

Թող զայրանա գըլխիդ / մըբրիկ ահեղաշունչ:
Եվ կըգրավեն նոքա / այն ափը ցանկալի: (Հովհ.)

Ինչքան էլ այսպիսի հատածով տողամիջին պահվում է ոտանավորի յամ-
բական ռիթմը, բայց և այնպես պետք է խուսափել այսպիսի հատածի
հաճախությունից, որովհետև, ինչպես ասվեց, կորչում է այս ոտանավո-
րին հատուկ ռիթմի անդամավոր առաջխաղացությունը: Նույն դամ 12-
վանկանի ոտանավորի մեջ, սակայն, բավական հաճախ պատահում է
դա. Ալիշանի յոթ-ովթ տողերից մեկն, օրինակ, այդպիսի հատած ունի,
որ ցույց է տալիս, որ մեր լեզուն ընդունակ է 12-վանկանի պարզոտնյա
յամբական ոտանավորի (տե՛ս § 41): Ալիշանը մի երկու տեղ հատածը
դնում է նաև 7-րդ անշեշտ վանկից հետո.

Երթա՛ն նախանձ, յթող գա՛ն սեր, թող միանան սի՛րտք:
Ահա թուլցած աղի՛քըս յի՛նդ պինդ քարշեցան:

Շատ անգամ նա հատածը դնում է 7-րդ շեշտված վանկից հետո, որին հա-
ջորդում է 8-րդ վանկը զորեղ շեշտով:

Դուք բազմաշար / Մոկաց լերունք / քարաքերանք,
Դուք ինձ եղիք / գերեզմա՛ն, ի՞նչ արձագանք:
Կա ուռեստան և Հայո՛ց, ի՞նչ մեր շատ ալիք: (Ալիշան)

Այս վերջին հատածով թեպետ և պահվում են զխավոր շեշտերը 4-րդ,
8-րդ և 12-րդ վանկերի վրա և ոտանավորի ռիթմի անդամավոր առաջ-
խաղացությունը, բայց 7-րդ վանկի շեշտով ոտանավորի ռիթմը փոխվում
է, կազմելով 4+3+5 - վանկանի անհավասար մասեր. ուստի պետք է
խուսափել այսպիսի հատածից ևս, և միայն բովանդակության պահան-
ջած դեպքում զորեղ ազդեցություն թողնելու համար կարելի է այդ գոր-
ծածել, այն էլ երբ 8-րդ վանկն առանձնապես ուժեղ է շեշտված և հաջորդ
վանկերն արագ տեմպով են արտասանվում:

Շեշտի տեղափոխությունը, որով երկու յամբի փոխանակ քորեյամբ
է գործածվում, այս ոտանավորին ևս տալիս է բազմազանություն, առանց
վնասելու ռիթմի անդամավոր առաջխաղացությանը:

Ո՛ր բըռնավոր, ո՛ր տիրապետ, ո՛ր անօրեն
Զեկավ սըրով բածին մ'առնուկ Հայոց երկրեն: (Ալիշան)

45. Յամբական քառանգամ 16-վանկանի ոտանավոր:— Սքեման է՝
 $4+4 \parallel 4+4=(2+2)+(2+2) \parallel (2+2)+(2+2)$: Գլխավոր շեշտերը 4-րդ,
8-րդ, 12-րդ և 16-րդ վանկերի վրա են: Տողի կեսում ունի հատած: Այս
ոտանավորը մեր սովորական ամենից երկար չափն է. իսկապես կրկնու-
թյուն է երկանգամ 8-վանկանի ոտանավորի, որից տարբերվում է միայն
երկայն տողի ամբողջությամբ, որ կախված է, հարկավ, բովանդակու-
թյունից: Ուստի տողավերջը մեջտեղի հաստատուն հատածի դիմաց,
պետք է զգալի լինի միշտ մտքի ավերի մեծ դադարով:

Այս չափն առաջին անգամ գործածել է Գրիգոր Նարեկացին («Սեա՛ն /
եմ գեղեցիկ / դուստր Եայի / Երուսաղեմ»), ապա Գր. Մագիստրոսը
(11-րդ դար), որ իր «Ճաղագս խաչանշան գաւազանին» առ Պետրոս կա-
թողիկոսն ուղղած բերթվածի վերջում իրեն հատուկ մոտ լեզվով բա-
ցատրում է այս ոտանավորի կազմությունը. «Ճաղ է սա հովեւեւեւեւ քաջ
ոլորեալ, և սա տաղ դիւցազնական չափաբերեալ ըստ Ելլենացուն»: Գր.
Նարեկացին, Գրիգոր Մագիստրոսը, ինչպես և հետագայում Ն. Շնորհա-
լին և ուրիշները տողերի առաջին անդամները մեծ մասամբ կազմում են
ազատ տակետեով 1—3 վանկերից և քիչ անգամ միայն քառավանկ
(§ 28).

Մեծ են գործք / աստուածային, || ըսքանշելի / նորա բանին
Հրաշալի՝ անպատմելին, || յամենայնի / զարմանալին,
Այն որ նստին / յերկինս երկնից || ի բարձրութեան / սերորէին,
Լուսով / ինքնամատոյց, || պարածածկեալ / անքննելին:
Լո՛ւյս / ինքն առաջին, || լուսոյ բերող / երկրորդ մասին: (Գր. Մագիստրոս)

Այս մեծ չափը գործածված գտնում ենք նաև Մկրտիչ Նաղաշի (15-րդ դար) բանաստեղծութիւնների մեջ, 19-րդ դարում Մխիթարյան քերթողներից Մ. Զախախյանն ունի այս չափով դրվածք (Տաղք, բ, եր. 45). իսկ աշխարհաբար գրողներից Ռ. Պատկանյանը «Քյոռ-օղլուի» նախերգանքն այս չափով է հորինել և ապա Ա. Իսահակյանը՝ իր երեք էլեգիաները (Յմար, աշքերըդ... «Կյանքըս դաւար»... և «Օրըս տըրտում»...): Ինչպես ուրիշ բանաստեղծութիւնների մեջ, այստեղ ևս Իսահակյանը անդամների համար միայն վանկեր և թառական ոտքեր նկատի ունի, և ուշագրութիւն չի դարձնում գլխավոր ութմական շեշտերի կանոնավոր գրութիւնը, ինչպես և ճատատուն ճատածին տողի կեսին: Մինչդեռ այս երկար ոտանավորը ավելի ութմիկ-երաժշտական է, երբ ոչ միայն գլխավոր շեշտերն են կանոնավոր պահված, այլև երբ զորեղ շեշտերի կանոնավոր դասավորութիւն կա եթե ոչ տողի բոլոր չորս անդամների, գոնե կիսատողի կրկին անդամների համար, ինչպես են, օրինակ, նույն բանաստեղծի հետևյալ տողերը, որոնց մեջ նշանակված են զորեղ շեշտերը (§ 39. 2. Ա).

Օ՛րըս տըրտում, / սե՛ է անցնում, || հույսս է վաղվա՛ն / օրվան վըրա,
Վաղվան օ՛րն էլ / սե ամպի՛ պես || եկա՛վ նրստա՛վ / սըրտիս վըրա.
Հիմա դարձեր / ափսո՛ս կասեմ, || անցած օրին / երնե՛կ կուտամ,
Ափսո՛ս կասեմ / դաւա՛ր կյանքիս, || որ շո՛ւտ ընկա՛վ / շարքա՛շ ճամբա:
(Իսահ.)

Այս մեծատող չափը գործածել են՝ Վարուժան, Տերյան և ուրիշներն ևս.

Ամեն վայրկյան / սիրով տըրտում || ասում եմ ես / մընաս բարով.
Բորբ արեին իմ բոց՝ սըրտում || ասում եմ ես մընաս բարով:
Մնաք բարով, ասում եմ ես || բոլոր մարդկանց չար ու բարի,
Տանջվող ու որբ աղամորդուն || ասում եմ ես մընաս բարով:
(Տերյան)

Նորագույն բանաստեղծներից Զարեհը բավական հաճախ հորինել է այս երկար տողերով, մեծ մասամբ պահելով ութմական շեշտերն ու կիսատողի հատածը. հետևաբար և լավ զգալի է նաև կիսատողերի կամ կրկնակի բարդ ոտքերի ութմը.

Կուզեմ հիմի / փըչե՛ գուռնեն, || հարբա՛ծ ըլիմ / մինչև էգուց,
Ամեն մարդու ընկե՛ր ըլիմ, || ու բա՛ց ըլիմ մինչև էգուց:
Յայտոն նըստած՝ անցնեմ քուշով, || պատուհանից վրես նայես,
էշխըգ անբուն սիրտըս ընկնի. || ու լա՛ց ըլիմ մինչև էգուց: (Չարենց)

Կոստանդին Երզնկացու ֆերթվածները (13-րդ դարի վերջ և 14-ի սկզբում) հորինված են մեծ մասամբ այս շափով.

Գարունն լինի / ուրախութիւն / և ցնծութիւն / երկրածընաց.
Կիսոց մի գայ / մեծ հարսանիք, || կէսք մի երկաթ, / ի բանդ՝ ի լաց.
Ոմանք ծաղկի՛ն / գերդ բուրաստանք || գոյնըզգոյնով / ցեղք ի ցեղաց,
Ոմանք զգենուն / մեծ տըրտմութիւն || և շարշարին / ըզհետ դիւաց:
(Կոստ. Երզնկ.)

Սակայն Կոստ. Երզնկացին էլ տողերի սկզբի անդամը սովորաբար չորս վանկից չի կազմում, այլ երկու կամ երեք վանկից. միայն եւ ազատ տակետերով չի հորինում այդպիսի բերավանկ անդամները: Այս պատճառով Կոստ. Երզնկացու այսպիսի ոտանավորը պետք է առանձին ենթատեսակ համարել, այն է՝ քառանդամ 14, 15 կամ 16-վանկանի, սովորաբար 2+4 || 4+4. մեկ-մեկ նաև 3+4 || 4+4, կամ 4+2 || 4+4, կամ 4+4 || 4+4 սքեմաներից մեկով: Սկզբում կարող է և շեշտի տեղափոխություն լինել.

Ահա / գիշերս էանց, || նըշան եղև / առաւօտուն...
Այս նո՛ր / ծագեց մեզ լոյս || քան դարեգակն / ու ա՛յլ պայծառ,
Ձիւն լուսաւորփ / կային՝ || ծառայ կոչին / այն մեծ լուսոյն...
Երկի / ըրս ցընծացաւ, || մեծ աւետօք / ուրախացաւ,
Թե անմոռ / ծագեց մեծ լոյս / ու արեգակն / ի յայն լուսոյն
Ես Կոստանդին / ուր գըրեցի || կու փափագիմ / փ յայն լուսոյն,
Որ ես / լուսաւորիմ || յարեգականն / ի մեծ լուսոյն:

Այս մեծ (36 տող) քերթվածի մեջ միայն երեք անգամ տողի առաջին անդամը կազմված է չորս վանկից. մնացածների մեջ այդ անդամը երկու կամ երեք վանկանի է: Շատ պարզ կերպով երևում է, որ բանաստեղծը գլխավոր ուշադրությունը դարձրել է հատածին և ոտանավորի յամբական ռիթմին, որ բնավ չի խանգարվում, երբ տողը փոխանակ յամբով սկսվելու, սկսվում է մի քողաբորբ (՛Ս՛) ոտքով, կամ նույնիսկ անապաստով (՛Մ՛), ինչպես գտնում ենք Կոստանդինի ուրիշ քերթվածների մեջ: Ուստի առաջին կիսատողերը (ազինչ լուսաւորք կային), կազմված են մեկ-մեկ ոչ թե 2+4 մասերից, այլ 4+2 մասերից, քանի որ վերջին ձևով էլ մնում է նույն յամբական ռիթմը: Այսպիսի ճազատությունները գտնում ենք նրա ուրիշ քերթվածների մեջ ևս և նույնիսկ երկրորդ կիսատողի մեջ 4+4 անդամավոր կազմութեան փոխանակ 2+4+2 կամ 6+2. վանկերի թիվն

այստեղ միշտ ութ է և ռիթմական շեշտերը միայն զույգ վանկերի վրա.
օրինակ՝

Մի՛ ա՛յդ չափ ի գործոց || զիս յայտնապէս յանդիմանել...
Ի յե՛րկուի՛ս միջին՝ || մոմ եմ ի մէջ հըրոյն վառել...
Կամ մա՛րմնաւո՛ւր ուոօֆ || վերայ ծովուն թեթե քայլել...
Ջայս եմ ես ինձ խըրատ || եւ յա՛նդիմա՛նուի՛ն գըրել.
Ես զիս ռազմաց նըշան || վըկայ եւ օ՛րիեա՛կ բերել...
Ես եմ առանց սըլէհ || ու մերկ եմ յա՛նդիմա՛ն կանգնել:
Մի աստղ ելաւ պայծառ || առջեւ Արե՛ւսեկի՛ն լուսոյն:

Այս անհավասար տողամասերով ռիթմիկ ու ճկուն յամբական ոտանա-
վորը, որի անդամավոր կազմութեանը միաճում է մի պարզ ուտֆ առաջին
կիսատողի սկզբում կամ դրա վերջում, բնավ անծանոթ է մնացած մեր
նոր բանաստեղծներին: Ասել չի ուզիլ, որ այս ոտանավորի համար ավելի
մեծ հմտութիւն և արվեստ է հարկավոր, քան անթերի վանկերով քա-
ռանդամ 16-վանկանի ոտանավորի համար:

III. ՅԱՄԲԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ԵՎ ԵՐԿՈՒ ԱՆԱՊԵՍՏՈՎ ՀԱՍՏԱՏՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

46. Յամբական երկանդամ 7-վանկանի մեկ անապետով:— Յամ-
բական ոտանավորների մեջ մեկ անապետի խառնուրդը լինում է տողի
և՛ սկզբում, և՛ վերջում հաստատուն դրութեամբ, ապա՝ նաև տողի առա-
ջին կամ երկրորդ մասում շարժուն ձևով: Այս տեսակներից ավելի սիր-
ված է մեկ անապետի խառնուրդը տողի վերջում, որով կազմվում են
7, 11 և 15-վանկանի ոտանավորներ: Երկու հաստատուն անապետի
խառնուրդ լինում է միայն 14-վանկանի ոտանավորի մեջ կիսատողերից
հետո:

Երկանդամ 7-վանկանի ոտանավորի առաջին ձևի սֆեման է՝ $4 + 3 =$
 $=(2 + 2) + 3$. զխավոր կամ հիմնական շեշտերը 4-րդ և 7-րդ վանկերի
վրա են, իսկ ռիթմական բոլոր շեշտերի թիվն է երեք՝ 2, 4, 7 վանկերի
վրա (Մ՝ Մ՝ ՍՄ՝): Ոտանավորն զգում ենք փքրե երկանդամ, զի տողի առա-
ջին երկու յամբերը միանում են ի մի բարդ ոտք՝ կամ կարող են նույնիսկ
մի քառավանկ բառից կազմված լինել:

Երկու շիրիմ / իրար կի՛ց,
Հավերժակա՛ն / լուռ դըրկից,
Թախծում են պաղ ու խորհում,
Թե ինչ տարան աշխարհից: (Թուման.)

Այս ոտանավորն ևս առաջին անգամ գործածել է Գր. Նարեկացին (խառն
ոտանավորների մեջ), այնուհետև Ն. Շնորհալին: Այս չափը 19-րդ դա-

րում հաճախ կիրառել են Արսեն Բագրատունին և ուրիշները մինչև նորագույն բանաստեղծները, որոնցից Ազատ Վշտունին հորինել է իր «Ծրագ իմ» բանաստեղծությունն անհանգ տողերով՝ «Հըզոր ու զիլ զըրընգա՛»։ Ալիշանն այս չափով է հորինել «Շուշանն Շաւարշանայ» քերթվածը, որից տողեր բերված են, ինչպես և այս չափի տողի ամբողջության մասին արդեն խոսված է վերևում (տե՛ս § 37. «Դարար տողավերջում»)։ Նոր բանաստեղծները ոչ այնքան առանձին են գործածում այս ոտանավորը, որքան երկանդամ 8-վանկանի տողերի հետ փոխփոխ՝ իբրև թերավանկ (կատալեկտիկ) տողեր (տե՛ս § 36. 5. «Ռիթմական ձևափոխություն տողավերջում»)։

Տողանցն այս ոտանավորի մեջ թույլատրելի չէ, զի այդ ժամանակ ոտանավորը, տողերի կարճության և անապաստի խառնուրդի պատճառով, հաճախ բորբոքվին կորցնում է իրեն հատուկ ութմը, ինչպես՝

Ասում եմ ես. տարիներ
Կանցնեն, ու մեզ հավիտյան
Պիտի գրկե՛ սև գիշերս (Հովհ.)

Այստեղ մնում է պարզ ոտքերի անկանոն ութմը. վերանում է անդամների ութմը և առաջ է գալիս նոր մեծ մասերի միութիւնն $4+5+5+4+3$ վանկերով։ Տողավերջի ութմական ձևափոխությունը տողամիջի զորեղ դարարի դիմաց բավարար չէ տողանց անելու համար։ Տողերի ամբողջությունն զգալի անելու համար անհրաժեշտ է հանգերի անմիջական հաջորդությունը, ինչպես հորինված են Ալիշանի «Շուշանն Շաւարշանայ» և Հովհ. Թումանյանի «Մարո» մեծ քերթվածները, թե չէ այս ոտանավորը հեշտությամբ կվերածվի $7+7=4+3 \parallel 4+3$ սքեմայով ոտանավորի։ Բացի այդ, ինչպես ամեն ոտանավորի մեջ, ավելի ևս այստեղ, վերևում հիշված պատճառով, անպայման պետք է պահել գլխավոր շեշտերի կանոնավոր դրությունը, թե չէ ոտանավորը, ինչքան էլ տողերի ամբողջություն ունենա, կկորցնի իր ութմը, ինչպես հետևյալի մեջ՝

Եվ ամեն՝ օր, ամեն՝ ժամ
Մըտածմո՛ւնքս է անպակաս,
Աշխատո՛ւմ եմ՝ իմանամ
Մահո՛ւ տարի՛ն վերահա՛ս։ (Թարգ. Հովհ.)

Տողավերջում անապաստի փոխանակ՝ քողաքորթ ոտքեր գործածելը, — եթե նույնը չի կրկնվում համապատասխան տողերի վերջում, — նույնպես վնասում է ութմին. զի երեք ութմական շեշտի փոխանակ առաջ են գալիս չորս շեշտեր, ինչպես՝ «Խո՛ւնկ էր ծըխո՛ւմ, մտո՛ւ վառո՛ւմ» (Թում.), նույնը, սակայն, կարելի չէ. ասել, երբ երկրորդ վանկի երկրորդական ութմական շեշտը տեղափոխվում է առաջին վանկի վրա, ինչպես՝ «Տե՛ղըս ես քե՛զ եմ տալի՛ս»։ Այստեղ, ճիշտ է, ստացվում է մի դակտի-

լական թերի (կատակեկտիկ) տող, բայց մեկ-մեկ այսպիսի տողերը
խառնվելով սովորական սքեմայով հորինված ոտանավորներին, հաճելի
բազմազանություն են մտցնում ռիթմի միակերպության մեջ, մանավանդ
երբ երկու գլխավոր շեշտերից առաջինը զորեղ է, ինչպես՝

Քընքուշ մանո՛ւկ գըգվելիս՝
Ասում եմ՝ կա՛ց դու բարով,
Տե՛ղըս ես քե՛զ եմ տալիս,
Ծըլիս, ծաղկի՛ս քաղցր օրով: (Հովհ.)

Այստեղ մի բան որ խանգարում է ոտանավորի թեթևությունը, է՛
քաղցր բառի երկրորդ վանկի անբնական սղումը:

Երկաճաճ 7-վանկանի ոտանավորի երկրորդ ձևը վերևում դրված
սքեմայի հակառակ կերպով է հորինվում, այսինքն եռավանկ ոտքը դըր-
վում է տողի սկզբում այս սքեմայով՝ $3+4=3+(2+2)$.

էս ճամբե՛ն / ոլո՛ր-մոլո՛ր
Սե՛ ծովի՛ / բոլո՛ր կ՛երթա՛.—
Շուշան յա՛ / րըս ինձ թողեր՝
է՛ն ազի՛ / հետ ո՛ւր կերթա: (Իսահ.)

Այս ոտանավորով գրված հին անկախ բանաստեղծություններ շունենք.
Գր. Նարեկացիի գործածում է խառն ոտանավորի մեջ: Ա. Բագրատունին
ունի մի երկու աննշան բանաստեղծություններ այդպես հորինված: Բայց
երկանդամ 7-վանկանի $4+3$ կազմության ոտանավորները, բանաստեղծ-
ների անփութությունից, հաճախ պատահաբար այդպիսի $3+4$ կազմու-
թյուն ունին, ինչպես Իսահակյանի վերևում դրած տունն է: Ժողովրդա-
կան 7-վանկանի քառյակները, սակայն, մեկ-մեկ այսպես են հորինված.
օրինակ՝

է՛ս գիշե՛ր, / լուսնա՛կ գիշե՛ր,
Ձո՛ւնն էկե՛լ / գետի՛ն նախշե՛ր.
Ա՛չքըդ դե՛մ / արա՛ պաչե՛մ,
Կե՛ռ ունքե՛ր, / կարմի՛ր թըշե՛ր: (Ժող. երգ)

Տերյանը և նորագույն բանաստեղծներից Ազատ Վշտունին ու Չարենց
ունին այս ոտանավորով բանաստեղծություններ.

Դաշտերե՛ն կ՛անցնե՛մ լըռի՛ն,
Ուր մեր տի՛րա իրար բացինք.
Եվ ահա՛ կանաչ ուռին,
Որու տա՛կ ուրախ լացինք: (Ա. Վշտունի)

էմալե՛ պրոֆի՛ / լը ձե՛ր,
Ձեր հակի՛նթ աչքերը բիլ
Ես այսօ՛ր կուզեմ երգել... (Չարենց)

Մինչդեռ սովորական 4+3 սքեմայով երկանդամ 7-վանկանի ոտանավորի վերջում քողաբորբ (՝Ս՝) ոտքերի գործածությունը վնասում է ռիթմին, այս 3+4 սքեմայով հորինված 7-վանկանու սկզբում, ինչպես և ավելի մեծ՝ 3+4+4 կամ 3+4+4+4 սքեմաներով տողերի սկզբում, ընդհակառակն, քողաբորբ ոտքերի գործածությունն ուժեղացնում է ռիթմը։ Այդ ժամանակ ոտանավորն ստանում է յամբական բնավորություն, միայն սկզբի անշեշտ վանկը կամ, երաժշտորեն, նախատակտը պակաս է լինում։ Ուրիշ լեզուների մեջ ևս յամբական ոտանավորի սկզբում կարող է պակասել նախատակտը, երբ տողի սկզբում ընկնում է մի զորեղ շեշտված միավանկ բառ կամ թե մի երկավանկ բառ առաջին վանկի շեշտով, ինչպես՝

Գի՛րկըդ ա՛ռ / ու համբուրե՛...
 է՛ս գիշե՛ր, / ամպհով գիշեր...
 էս դարդե՛ր, / մըրմուռ դարդեր... (Իսահ.)

Այսպիսի 3+4 սքեմայով երկանդամ 7-վանկանի ոտանավորը, մանավանդ ձրբ սկզբում մի քողաբորբ ոտք է, շատ հարմար է գործածել իբրև քեքև առդե՛ր 8 և 7-վանկանի տողերի փոխիփոխ հաջորդության համար (§ 36. 5). զի այդ ժամանակ նախորդ 8-վանկանի տողի վերջի շեշտը հանդիպելով հաջորդ 7-վանկանի տողի սկզբի շեշտին, ավելի զգալի է դարձնում նախորդ 8-վանկանի ոտանավորի տողավերջի դադարը, ուրեմն և այդ տողի ամբողջությունը։ Մեր բանաստեղծության մեջ գտնում ենք 8 և 7-վանկանի տողերի հաջորդության ժամանակ 3+4 երկանդամը՝ պատահաբար գործածված փոխանակ 4+3 երկանդամի։ Այն, ինչ որ պատահաբար և անփութությունից է առաջանում, կարելի է դարձնել սովորական.

Կուզե՞ս լինիմ / վըշտի ցողեր,
 Ա՛շերի՛դ / մեջ շո՛ղ կայծեմ.
 Լուռ գիշերվա անուշ հովեր,
 Փո՛ւնջ ծամե՛ / րըդ փայփայեմ:
 Միրո՛ւն աստղեր, / անուշ հովե՛ր,
 Յա՛րըս ո՛ւր / ա էս գիշեր...
 Ասա՛, յարաբ դուն չըտեսա՞ր
 Ի՛մ մարա՛ / լըս, իմ բալես...
 Որսկան աղբեր, ասա, յարաբ
 Ո՞վ է հա՛ր / սը ի՛մ բալի՛ս.... (Իսահ.)

Քերած օրինակների մեջ 7-վանկանի տողերի վերջը կազմված է եռավանկ բառական ոտքերով, զի դրանք առնված են 4+3 սքեմայով հորինված ոտանավորներից։ Բայց երբ այդ տողերը գրվեն 3+4 սքեմայով, այն ժամանակ այդ տողերի երկրորդ մասի և նույնիսկ առաջին մասի մեջ

կմտնեն նաև յամբեր և դիյամբեր, իսկ տողի սկզբում ոչ միայն դիքորեն-
ներ, ինչպես վերևի օրինակների մեջ են (փո՛ւնջ ծամե՛րդդ. յա՛րբս ո՛ւր
ա. ի՛մ մարա՛լըս, ո՛վ է հա՛րսը), այլև քողաքորբ և անապետ կամ մի
շեշտված միավանկ մի յամբի հետ, այսպիսի ձևերով.

Աղոթրանեն / արև ցոլաց,
Հո՛վն ընկա՛վ / սուսան սարեն...
Ալագյազի՛ ծաղիկ-ծաղկունք
Բո՛ւյր կառնե՛ն / իմ վարդ աիրուց:
Ջառ Մանթաշի՛ հավք ու թըռչունք
Ձե՛ն կ'առնե՛ն / իմ քըլքուկից.
Հեյ ջա՛ն, հա ջա՛ն, ցողն ու շակունք
Ա՛կ կառնե՛ն / սըրտիս խորքից:

47. Յամբական եռանդամ 11-վանկանի մեկ անապետով:— Առա-
ջին ձևի սքեման է՝ $4+4+3=(2+2)+(2+2)+3$: Գլխավոր շեշտերը
4-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերի վրա են. բոլոր ռիթմական շեշտերի թիվն
է հինգ՝ 2, 4, 6, 8, 11 վանկերի վրա.

Եվ սի՛րտըդ թո՛ւնդ / զարկե՛լ տար բո՛ւյ / րը վարդի՛: (Հովհ.)

Այս ոտանավորն ունի նախորդի կազմությունը, միայն մի բարդ յամբա-
կան ոտքով ավելի է. ուստի ոտքերի կազմությունը նույն է, ինչ որ նա-
խորդի մեջ: Սա մեր ռիթմիկ-հերաժշտական ոտանավորներից մեկն է, որ
կարելի է համարել թերատող (կատալեկտիկ) ոտանավոր եռանդամ 12-
վանկանի յամբական ոտանավորի համար. բայց գործ է ածվում մենակ
և շատ սիրված է 19-րդ դարում:

Առաջին անգամ այս չափով հորինված գտնում ենք Գր. Նարեկացուց
(խառն ոտանավորի մեջ), նույնը նաև Վարդավառի կանոնի առաջին
ավուր ճաշու շարականը, ամբողջական մի բանաստեղծություն:

Ուրախացի՛ր, / պըսակ կուսից / Տիրամայր...

Կան նաև ժողովրդական երգեր այս չափով.

Վարդն ի բացվե / առավտըման / շաղերով,
իմ յար բախչեն վարդ կըքաղի մաղերով:
Վարդն ի քացվե վարդալեղի կիրակին,
Քո սերն ընկե մեջ իմ սըրտի պըրակին: (Ժող. երգ)

Հաջածն այս ոտանավորի համար անհրաժեշտ չէ, բայց եթե կա,
պետք է անդամի հետ ընկնի, ինչպես առհասարակ բոլոր անդամավոր
կազմություն ունեցող ոտանավորների մեջ (տե՛ս § 39. 1. «Հատածի» մա-

սին), ավելի գեղեցիկ է առաջին անդամից հետո, բայց կարող է և երկրորդ անդամից հետո գալ և երբեմն նույն տողի մեջ երկու հատած էլ լինի առանց ուրիշ խանգարելու: Երբ հատածն ընկնում է 6-րդ վանկից հետո, տողը բաժանվում է երկու մոտավորապես հավասար մասերի, ուստի, ինչպես տեսել ենք, ուրիշ տեսակը փոխվում է: Նույն ուրիշը պահելու համար պետք է խուսափել այդպիսի հատածներից: Բայց և այնպես երբ մեկ-մեկ գործածվում է նյութին և բովանդակությանը հարմարվելով, բարդ ոտքը երկու մասի բաժանող այդ հատածը գեղեցիկ բաղմազանություն է մտցնում ուրիշի մեջ, մի վայրկյան միայն եռանդամ կազմության ուրիշը շուտ տալով կիսատողերի: Հասկանալի է, որ այդպիսի հատածները թույլատրելի են մի պայմանով միայն, որ լինին ուրիշական բոլոր շեշտերը և նրանց դյուբյունը կանոնավորապես պահվի և, մանավանդ, երբ երկրորդ անդամի վերջը զորեղ է շեշտված, ինչպես են՝

Մաղկեն ծիծաղ կ'առնեն || և թռի՛չք մ'ալ հովեն: (Եղ. Դուրյան)

Առհասարակ ամեն անգամ, երբ հատածով վերանում է այս ոտանավորի անդամի ուրիշը, միշտ պետք է այդպիսի տողերը հորինվեն պարզ ոտքերով, այսինքն պահվին բոլոր, այս դեպքում հինգ ուրիշական շեշտերը, որպեսզի ոտանավորը, եթե չունի անդամի ուրիշ, ունենա պարզ տակտերի ուրիշ, ինչպես՝

Չըքնա՛ղ, || որպե՛ս մատա՛ղ գարո՛ւն ոսկեվա՛ռ... (Հովհ.)

Թոռմի՛մ... || փափկի՛ր և ձեռքի՛դ մեջ տա՛մ կյանքիս վե՛րջ: (Պ. Դուրյան)

Ո՛վ մա՛յր... || գաղտնի են ի՛մ ցավե՛րս... / գրթություն: (Թերզ.)

Բայց ոտանավորի հատուկ ուրիշը շատ չի խանգարվում նաև, երբ հատածն ընկնում է առաջին անդամի մեջ առաջին յամբական ոտքից հետո, եթե առաջին անդամին հաջորդում է մի քառավանկ բառ կամ մի քառավանկ բառական ոտք՝ կազմված մի անշեշտ միավանկից և մի եռավանկից, կամ թե նույնիսկ երբ հատածն ընկնում է 5-րդ անշեշտ վանկից հետո, երբ հոտից գալիս է մի եռավանկ բառ կամ բառական ոտք, ինչպես՝

Տեսա, || իջա՛վ խաղաղության դիցուհին: (Հովհ.)

Ծվ է՛ն՝ ես սե՛րն եմ, || կըհրժժե խոսվ ձայնով:

Այնտեղը մո՛լթ է, || ամայի և լըռին: (Զոպան.)

Քնավ խոտելի են այնպիսի հատածները, որոնցով ավելորդ շեշտեր են առաջ գալիս տողի մեջ, ինչպես են, օրինակ, հետևյալները, որոնց մեջ կա մի ավելի շեշտ 3-րդ կամ 7-րդ վանկի վրա. «Կարմիր արև՝ Գեղամա՛ || ե՛լ սարն ի վեր» (Ալիշ.): «Ո՞վ ես դո՛ւն, || ո՞վ է քե՛ղ մատենե՛ր խավարին» (Զոպան.):

Տողաճեցով նույնպես վերանում է այս ոտանավորի ռիթմը և ընդհանրապես անդամավոր կաղամբյունը այն բոլոր ոտանավորների, որոնք վերջից մի անապետի խառնուրդ ունին, մանավանդ երբ տողի մեջ մի հասած կա. օրինակ՝

Նվ իմ միակ ցանկությունն է, || ու աճքիծ
Սիրաբղ զգար սիրո հըրճվանք և թախիծ. (Հովհ.)

Իսկ երբ այդպիսի տողանցների հետ միաժամանակ նաև ռիթմական շեշտերը ճշտությամբ չեն պահվում, այդ դեպքում ոտանավոր չի հորինվում և ոչ նույնիսկ ազատ ոտանավոր, այլ միայն աչքի համար տող-տող դըրված արձակ խոսք, ինչպես են, օրինակ, Հովհաննիսյանի հետևյալ չորս տողերը.

Անցան դարեր. || դեռ ծերունին հեծելով
Գիշերները խանգարում է անլուրդով
Ավաբայրի անուշ քունը, || քայց չուեի
Նա ույժ քունը խանգարելու հայերի:

Այս եռանգամ 11-վանկանի ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ Զեվի մեջ եռավանկ ոտքն ընկնում է տողի սկիզբը. $3+4+4=3+(2+2)+(2+2)$ սքեմայով: Մինչդեռ նախորդ սքեմայով տողավերջում քողաբորբ (՝Ս՝) ոտքերն անապետի (ՍՍ՝) փոխանակ՝ վնասում են ռիթմին, այստեղ, ինչպես երկանգամ 7-վանկանու մեջ, գերադասելի է սկզբում քողաբորբ ոտքերի գործածությունը: Ոտանավորն ունի բնականաբար յամբական բնավորություն: Այս չափով ունինք մի քանի բանաստեղծություններ. ամենահինը Կոստ. Նրզնկացու մի մեծ գրվածքը չար և բարի կանանց մասին.

Կա՛մեցա՛յ / բանք մի քանի՛ / խըրատ գըրել.
Ո՛վ կամի՛ / ինձ ի սըրտէ / ահանջ դընել,
Ո՛վ ազէ՛ / խօսք պիտեան / հոգով սիրով,
Նա՛յ իր շա՛ր / ոչ հասանէ / կամ պատահել: (Կ. Նրզնկ.)

Այսպես և նույն բանաստեղծի «Այ սուրաթ պայծառ» տաղը, որ գըրված է մի քանի բանաստեղծական ազատություններով.

Բուրաստա՛նք / ծաղկով ի լի՛ / տես թէ՛ վառես.
Որ ի յիս / անմահութեան / հոտ կուբուրես.
Դու ծաղկանց / ես թագաւոր / վարդի գունով,
Զիս ի քո՛ / դիմացդ ի փուշն / յէ՛ր կռտատես: (Կ. Նրզնկ.)

48. Յամբական քառադյամ 15-վանկանի մեկ անապետով:— Առաջին ձևի սքեման է՝ $4+4+4+3=(2+2)+(2+2)+(2+2)+3$. գըրված խավոր շեշտերը 4-րդ, 8-րդ, 12-րդ և 15-րդ վանկերի վրա: Բոլոր ռիթ-

մական շեշտերի թիվն է յոթ՝ 2, 4, 6, 8, 10, 12, 15 վանկերի վրա. ինչպես՝

Կամի՛մ գըրե՛լ աղգի՛ս համա՛ր, || նորա՛ համա՛ր աշխատե՛լ: (Հովհ.)

Այս ոտանավորը նախորդից մի յամբական բարդ ոտքով ավելի է, ուստի և անգամների կազմությունը նույն է, ինչ որ նախորդ երկու չափինը: Կարող է համարվել թերատող ոտանավոր քառանդամ 16-վանկանի ոտանավորի համար, բայց միշտ անկախ է գործածվում: Իր տողավերջի փոփոխությամբ այս չափն ավելի բազմազան է, քան 16-վանկանին: Այս պատճառով և 19-րդ դարում այս չափն է ընտրված վիպական մեծ ֆեթ-վածների թարգմանության համար, ինչպես՝ Թոմաճյանի թարգմանությունը «Իրիականի», Ս. Գյուլզադյանի թարգմանությունը՝ Ֆիրդուսու «Շահ-Նամայից»: Եվ իսկայես, այս 15-վանկանին տողի մեծությամբ և բազմազանությամբ հարմար է վիպական ծանր ու մեծավայելուչ պատմվածքների համար, ընդունակ լինելով ամեն տեսակի երկար խոսքեր ու պարբերությունների կազմելու և բովանդակության համեմատա անդամատումներ առաջ բերելու՝ պահելով միաժամանակ և՛ յամբական ռիթմը, և՛ տողավերջի ռիթմական ձևափոխությամբ՝ իր տողի ամբողջությունը: Գրաբարից անցնելով աշխարհագրարին՝ այս չափը գործածվել է նաև ուրիշ տեսակի բանաստեղծությունների մեջ:

Երկրորդ անգամից հետո ընկնող հաստատուն հատածով այս ոտանավորը բաժանվում է երկու 8 + 7 կիսատողերի, որոնք կրկին անգամներ կամ կրկնակի բարդ ոտքեր են (§ 39. 2. Ա).

Ջարկեց ծերունկն / ոգևորված՝ || նուրբ լարերին / մատներով,
Ճոխ արձագանք տրվին նոքա || լիահընչուն ձայներով.
Եվ գեղգեղե՛ց տաղ երկնարժան՝ || չքնադատես պատանին,
Ինչպես համեմդ ոգիների, || և խըլածայն ծերունին: (Հովհ.)

Այսպիսի կազմությամբ այս քառանդամ 15-վանկանին հաճախ նույնանում է երկանդամ 8 և 7-վանկանի տողերի փոխիփոխ հաջորդությամբ հորինված ոտանավորների հետ, որոնց մեջ, 19-րդ դարի երկրորդ կիսից սկսած, 7-վանկանի տողերը դրվում են իբրև կատարելակտիկ տողեր 8-վանկանի տողերի համար, ինչպես՝

Երկինքն ամպած, տըխուր ու սև,
Լաց է լինում միալար,
Հեռո՛ւ, հեռու, լեռան հտև
Խաղում փայլակն անդադար: (Թուման.)

Այս վերջին ոտանավորների յուրաքանչյուր երկու կարճ տողերը ոչ շարահյուսական կազմությամբ և ոչ ռիթմով չեն տարբերվում քիչ վերևում բերված մեծ երկար տողից, միակ տարբերությունն այն է, որ կարճ տո-

ղերի մեջ առաջին և երրորդ տողերի վերջերն էլ նույնահանգ են (սև-ետև),
Բերենք մի ուրիշ օրինակ ևս.

Ծերուկն ասաց / իր ընկերին. || պատրաստ եղիր, / իմ որդիա՛կ,
Մեր սրբառուշ տաղերն հիշի՛ր, || ձրգիբ ազատ, համարձակ: (Հովհ.)

Դու քո ճամբե՛ն գրնա, քույրի՛կ,
Եվ թող լինի՛ նա պայծառ,
Ինձ մի՛ ժրպտար, ինձ մի՛ սիրիր,
Ես ընկեր չե՛մ քեզ համար: (Թուման.)

Այստեղ էլ այս երկու տեսակ ոտանավորների մեջ ոչ շարահյուսական
և ոչ էլ ութմի տարբերություն չկա. երկար տողերի մեջ յուրաքանչյուր
կիսատողն է կազմում մի խոսք, կարճ տողերի մեջ՝ յուրաքանչյուր կարճ
տողը: Ինչի՞ մեջ է, քաս, այս երկու տեսակ ոտանավորների տարբերու-
թյունը: Բերենք մի ուրիշ օրինակ ևս.

Դարդը սրբոխս, աղքատ ու խեղճ, || ցուպը ձեռիս, գլխակոր,
Շատ տարիներ պանդոխտ եղած || նորեն դարձա հայրենիք.
Կյանքի բովով մեջքըս ծռած, || միտքս շրվար ու մոլոր,
Յոթը սարեն, յոթը ծովեն || դարձա նորեն հայրենիք: (Իսահ.)

Եվ բազմահաղթ այնտեղ նրատող || գոռոզ արքան հողաշատ՝
Բազմած էր իր գահի վերա || մրույլ դեմքով ու գունատ...
Իսկ թագուհին՝ սիրտը շարժված, || աչքին արցունք բերկրալից:
Ահա հանեց, ձրգեց երգչին || չքնաղ մի վարդ իր կուրծքից:
(Հովհ.)

Այստեղ, ինչպես կարելի է տեսնել, ամեն երկու 15-վանկանի երկար
տողերը (ուրեմն երեսուն վանկ) միասին կազմում են մի շարահյուսա-
կան մեծ միություն, և այս ազատ կերպով հնարավոր է այս 15-վանկանի
մեծ ոտանավորի համար և դրանով է հենց այս ոտանավորն ընդունակ
վիպական պատմվածքների համար: Մինչդեռ 8 և 7-վանկանի կարճ տո-
ղերի փոփոխակի հաջորդության ժամանակ՝ ամբողջ քառյակը, չորս տողը
միասին, չեն կազմում մի շարահյուսական միություն և չեն կարող կազ-
մել՝ առանց ոտանավորի բնույթը կորցնելու, ինչպես են, օրինակ, հե-
տևյալ մեղկ տողերը.

Եվ կենսաբույր այս վառ գարնան
Գեղեցկությունն ոգելից
Կամի հուսալ մի պատասխան,
Ներդաշնակ խոսք աշխարհից: (Հովհ.)

Մի անգամ որ մեր այս 15-վանկանի ոտանավորն իր հաստատուն
հատածով երկրորդ անգամի վերջում՝ մոտենում է 8 և 7-վանկանի տո-

ղերի փոփոխակի հաջորդութեամբ ոտանավորին, բնականաբար մեծ վար-
պետութիւնն է հարկավոր, որ մեր այս երկու շափերն իրար հետ չշփոթ-
վեն և պահեն իրենց ուրույն բնավորութիւնը: Դրանցից երկրորդն իր
կարճ տողերով ավելի թեթեւ է և աշխույժ, ուստի և տողերն ավելի մեծ
շարահյուսական անկախութիւն ունին, այսինքն ավելի հաճախ է ամեն
կարճ տող կազմված լինում մեկ խոսքից, որով և տողի ուրույն ամբող-
ջութիւնն զգալի է լինում. իսկ եթե այդ չկա, ամենաշատը՝ երկու կարճ
տողը միասին կազմում են մեկ խոսք, և այն ժամանակ առաջին և երրորդ
տողերի ռիթմական միութիւնը պահվում է տողավերջի դադարով և այս
երկու տողերի հանգակցութեամբ: Մինչդեռ 15-վանկանի ոտանավորի մեջ
կիսատողերը (8 և 7-վանկանի տողամասերը) հաճախ չպետք է ունենան
և չունին շարահյուսական անկախութիւն, և ավելի ևս հաճախ ամբողջ
մի տողը կամ երկու տողը, ուրեմն երեսուն վանկ, միասին կազմում են
մի մեծ շարահյուսական միութիւն: Ուստի և այս ոտանավորը ավելի
ծանր, բայց միաժամանակ և հանգիստ ու հանդիսավոր բնավորութիւն
ունի:

Այս քառանգամ 15-վանկանի ոտանավորի էական հատկանիշներից
մեկն է և այն, որ ընդունակ է նաև փոփոխական հաւաստեմքի՝ առանց
իր բնավորութիւնը կորցնելու: Ուստի եթե այս շափով հորինված փոքր
քերթվածների մեջ կարելի է պահել հաստատուն հատած երկրորդ անդա-
մից հետո, մեծ վեպական փերթվածների մեջ հարկ չկա ադպիսի հատա-
ծով միշտ տողը երկու գրեթե հավասար մասերի բաժանելու, այլ ընդ-
հակառակն ոտանավորը բազմադան է դառնում, երբ հատածը շարժուն
է: Փոփոխական հատածը մեկ-մեկ կարող է ընկնել նաև տողի առաջին
մասում (2-րդ կամ 6-րդ վանկերից հետո) անդամների մեջ. զի այսպիսի
դեպքերում տողի մեջ դեռ մնում են բավարար թվով անդամներ, որոնց
ռիթմն զգալի է լինում, միայն թե ռիթմական շեշտերի դրութիւնը կանո-
նավորապես պիտի պահված լինի, և երկուսի բաժանված անդամից առաջ
և հետո լինեն քառավանկ բառեր կամ բառական ոտքեր: Օրինակ՝

Չըկա բուրմունք / այգիների, || շուրջը միայն / անապատ,
Չըկա վրտակ, || սաղարթախիտ / չըկա մի ծառ / ստվերաշատ:
Նա սիգապանծ, || ինչպես փայլը / արյունավառ / հյուսիսի,
Իսկ թագուհին՝ քննալ, || նման արուսյակին լուսալի:—
Եվ դուրս եկավ, || կանգնեց բարձր / դարպասի դեմ / ծերունին:
Եվ ձեռքն առավ տավիղն, || ամեն տավիղներից մեծագին:
Արար աշխարհ գիտի, || չըկա՝ մեր ցավերին չափ սահման: (Հովհ.)

Այս քառանգամ 15-վանկանի ոտանավորն ևս ունի մի նորհարկ. Ձեւ,
որով եռավանկ ոտքը, մի անապատից կամ քողաբորբից կազմված,
ընկնում է տողի սկիզբը, 3+4 || 4+4 սքեմայով: Այս յամբական շափը
Կոստանդին Նրզնկացին, ինչպես տեսանք, մեկ-մեկ խառնում է 2+4 ||

4+4 կազմությամբ ոտանավորի հետ: Բայց նա ունի և մի ամբողջ մեծ քերթված (8 մեծ քառյակ) անխառն այս ոտանավորով գրված, հաստատուն հաստատով 7-րդ վանկից հետո, այն էլ սկզբում միշտ քողարորբ ոտքեր դնելով:

Ես քանի՞ / հառաջ բերեմ || կամ ի սրբոյ / կենամ ազար,
Եւ յերա՛կ / զօրն ի զուսայ || հոգօք մաշե՛մ / զիս անդադար, (Կ. Երզնկ.)

Ա. Բագրատունին ևս այս շափով գրած է «Յայտնութեան Տեառն» տաղը.

Երկրածի՛նք / աշս ամբարձէ՛ք, || յօղըս վերին / տեսէք նըշան:

49. Յամբական քառադամ 14-վանկանի երկու ածայեալով:—
Սքեման է՝ 4+4 || 4+3=(2+2)+3 || (2+2)+3: Գլխավոր շեշտերը 4-րդ, 7-րդ, 11-րդ և 14-րդ վանկերի վրա: Բոլոր ռիթմական շեշտերի թիվն է վեց՝ 2, 4, 7, 9, 11, 14 վանկերի վրա: Հաստատուն հատածով 7-րդ վանկից հետո բաժանվում է երկու կրկին անդամների (տե՛ս § 39. 2. Ա): Այս շափն իսկապես կրկնութուն է իրականում 7-վանկանի ոտանավորի, որից տարբերվում է մի երկայն տողի, երբեմն երկու տողի շարահյուսական ամբողջությամբ, որ կախված է, իհարկե, բովանդակութունից, մինչդեռ 7-վանկանի ոտանավորի կարճ տողերն ավելի մեծ անկախութուն ունին (տե՛ս § 46): Համեմատել, օրինակ, ներքևում դրվածները.

Ու կըքալե՛ն, / կըքալե՛ն, || փոշով, կուպրով / միշտ ծեփւլած,
Նեղ կուգան ա՛յդ ուղիներուն || պողոտաներ լայնաբաց:
Իրենց հորձանքը կարծես || խով զայրույթով կըփորե
Դրզյակներու հիմունքներն || ու սալարկներն որձբարե: (Վարուժան)

Հազար տարի / էդ երկրում || արեւն էլավ / արյունոտ,
Ու մայր մըտավ արյունոտ, || որպես թըրով զարկած ա՛չք.
Երկիրը ծո՛ւվ էր արյան, || երգը երկրում մահվան բո՛թ,
Ու շէր վառվում օրերում || լույս փրկաբեր մի հըրաշք: (Չարենց)

Մարո՛, անբախտ վաղամե՛ռ,
Դու մանկության խճ ընկեր,
Որքա՛ն ենք մենք խաղացել,
Իրար ժիրել ու ծեծել: (Թուման.)

Այս 14-վանկանի շափն առաջին անգամ գործածել է Գրիգոր Մագիստրոսը, որ, սակայն, առաջին անգամի մեջ երբեմն մի վանկ պակաս է թողնում, ազատ տակտերի կանոնով: 19-րդ դարում Ալիշան, Նալբանդյան, Գամառ-Քաթիպա և հետո ուրիշները, ավելի արևմտյան գրականով գրողները, բավական սիրում են այս ոտանավորը: Ալիշանը հաճախ այս ոտանավորը փոփոխական հատածով է անդամատում: Երբ այսպիսի հաստածներն ընկնում են անդամների հետ, մանավանդ առաջին անդամից հետո,

բնականաբար չեն խանգարում ոտանավորի հատուկ ութմը, նույնիսկ երբ տողի մեջ երկու հատած կա.

Գլուխ շարժեք, || և երկի / ըստ սասանի / սարսափած: (Ալիշ.)

Կորուստ չըկա, || մահ չըկա՛, || ալափոխո՛ւմ / կա միայն: (Չոպան.)

Առանձնապես նկատի պիտի ունենալ, որ երրորդ անգամի մեջ 9-րդ վանկից հետո ընկնող հատածով վերանում է այս ոտանավորին հատուկ ութմը, զի այդ ժամանակ տողը դառնում է եռանգամ՝ 4+5+5 սքեմայով:

Կույր մըթուֆեհա՛ն / աչք անփակ, || սըրտիս այլ դո՛ւ / աչք կուտաս,
Երբ շողշողուն շըղթայով կախուած՝ || շարժիս յիմ վրաս.

Քո թե՛ն երկնից արծաթէ՛ն հիւսած, || պատրոյգդ ալ ոսկի...
Սով ու ցամաքի վարագույր բացիր, || ներքե մըտար խոր: (Ալիշ.)

Այս ոտանավորի շուռ տված 3+4+3+4 սքեմայով անկախ բանաստեղծություններ մեզ հայտնի չեն, բայց այդպիսի կազմությամբ տողեր հաճախ են պատահում մեր հին հոգևոր երգերի մեջ, փնչպես՝

Խաչակի՛ցք / իւր և վըկայք / կամառոր / մահուամբն իւրեանց...
Երջանիկ / ճակատամարտք / յայտնեցան / անպարտելիք:

50. Յամբական եռանգամ 12-վանկանի երկու անապետով:— Սքեման է՝ 3+4+5=3+(2+2)+(3+2): Սկզբի անապետի փոխանակ քողաբորբ ոտքը (՛Ս՛) ավելի է գորացնում ութմը: Բայց և այնպես այս ոտանավորն իր անհավասար անդամներով ունի կաղ ընթացք: Այս չափով հորինված են մի քանի ժողովրդական երգիծաբանական երգեր, որոնց բովանդակությունը և շատ հարմար է այս ոտանավորը.

Կոտ ու կես / կորեկ ունիմ՝ || ցանելու համար.

Ճընճուղներ / ժողվան եկան՝ || ոտեչու համար.

Կըզվա քա՛ր / առա գետնեն՝ || զարնելու համար.

Ղասարներ / ժողվան եկան՝ || մորթելու համար...

(Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան ռեպար ու մի խաղ՝ Բ. հիսնյակ)

Այսպես նաև հարսանքի երգերից հայտնի երգիծաբանական երգը, որ ասում էին հարսին տուն ընդունելիս. 3+4+4 կազմությամբ՝ վերջից մի անշեշտ վանկով.

էն դիզան, / պետպետ դիզան, || տեսէք թ՛էն ո՞րն / է,—

էն դիզան, պետպետ դիզան, գեղի համբէքն է:

էն միջի հաստագերան, տեսէք թ՛էն ո՞րն է,

էն միջի հաստագերան թազվորի հէրն է:

(Տե՛ս Միանսարյանց, ռեպար հայկական, եր. 146):

Գլխավոր շեշտերն ընկնում են 3-րդ, 7-րդ և 12-րդ (կամ 11-րդ) վանկերի

վրա, բայց շեշտվում են նաև 5-րդ և 10-րդ վանկերը, այնպես որ տողի մեջտեղում և վերջն ընկնում են երկավանկ ոտքեր:

Այս չափով հորինված գրավոր երգեր հայտնի չեն (տե՛ս § 54. Գ): Այս ոտանավորը կարելի է համարել նաև երկատող տներով հորինված, առաջին տողը՝ $7 = 3 + 4 = 3 + (2 + 2)$, իսկ երկրորդ տողը $5 = 3 + 2$ կազմությամբ. շեշտվում են կենտ վանկերը՝ 1, 3, 5, 7 և 1, 3, 5: Տողի սկզբի անշեշտ վանկը կարող է ռիթմորեն շեշտելի վանկի տեղ անցնել:

Կո՛տ ու կե՛ս կորե՛կ ունի՛մ
Ցա՛նեկո՛ւ համա՛ր:

Այսպես նաև «Զոմա-զոմա» հայտնի երգը.

Զինչ ու զի՛նչ / տամ լողվորչուն, / զոմա զոմա՛ էր:
Զիմ շալիկ / տամ լողվորչուն, / քյոմա քյոմա էր.
Ոչ էառ, ոչ խավնեցավ, զոմա զոմա էր,
Ոչ էխան ծամկալ ծովէն, քյոմա քյոմա էր:
(Սեդրակ, «Քնար Մշ. և Վան», հր. 24)

IV. ՅԱՄԲԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ԱՆԱՊԵՍՏՈՎ ՇԱՐԺՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

51. Յամբական երկանդամ 9-վանկանի մեկ անապեստով:— Սքեման է՝ $4 + 5 = (2 + 2) + (2 + 3)$ կամ $(2 + 2) + (3 + 2)$: Գլխավոր շեշտերն են 4-րդ և 9-րդ վանկերի վրա. թուր ռիթմական շեշտերի թիվն է չորս, որոնցից հաստատուն է միայն երեք շեշտերի տրուբյունը 2, 4, 9 վանկերի վրա. իսկ չորրորդ շեշտը կարող է ընկնել 6-րդ կամ 7-րդ վանկի վրա: Ոտանավորը ռիթմիկ է, երբ առնվազն երեք ռիթմական շեշտ կա: Շեշտի տեղափոխություն թույլատրելի է միայն առաջին վանկի վրա, այն էլ, որքան կարելի է, պակաս չափով: Այս ոտանավորն առաջին անգամ գործածված գտնում ենք Ներսես Շնորհալու տաղերի մեջ («Բանք չափա», հր. 400): Նոր բանաստեղծներից այս չափով հորինել է Ալիշանը «Լուսնեկայն գերեզմանացն Հայոց» քերթվածի երկրորդ հատվածը, որի տողերի մեծ մասը, սակայն, անապեստյան ոտքն ունեն վերջում.

Արդ ի՛մ լուսնա՛կ, / փութա՛ յամպերէ՛դ,
Ել, փարատէ / զմութ նահապետիս.
Սըփռէ՛ յերկիր / դեղձան վարսերէդ,
Հետ քարերուս / վապէ զսիւն սըրտիս: (Ալիշ.)

Ոտանավորն ավելի ռիթմիկ է լինում, երբ մեջընդմեջ հաջորդող հանգերի հետ միաժամանակ նաև մերթ յամբական ոտք է ընկնում տողի վերջը, մերթ անապեստյան, համապատասխան հանգերի համեմատ. ինչպես՝

Տեսնո՞ւմ ես ծովն / առաջիդ հուզված.
Մ՛ն, շո՛ւտ առա՛ջ, / նավակդ է սպասում.

Վա՛յ և նոցա, / որ կյանքին անցած՝
Վրհատ հոգով / նըզովք են ասում: (Հովհ.)

Այս չափի մի երկրորդ ձևն է $5+4=(2+3)+(2+2)$ կամ $(3+2)+(2+2)$ սքեմայով կազմվածը, որի մեջ անապաստյան ոտքը մերթ տողի սկիզբն է ընկնում, մերթ տողի առաջին մասի մեջ իրրե երկրորդ ոտք: Գլխավոր շեշտերն են 5-րդ և 9-րդ վանկերի վրա: Այսպես հորինված է Վ. Տերյանի հետևյալ բանաստեղծությունը:

Կանչում ես անվե՛րջ / կապույտ հեռվի՛ց,
Շըշուկով անուշ / կանչում ես ինձ.
Թրփերն ես շարժում, / շըրշում անուշ՝
Շըշուկով պայծառ / ու փաղաքուշ... (Տեր.)

Այս չափի մի երրորդ ձևն է $4+5$ սքեմայով, գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 9-րդ վանկերի վրա. մնացած ութմական շեշտերն 2-րդ և 7-րդ կամ 6-րդ վանկերի վրա, 5-րդ վանկն անշեշտ և վերջահար (հոգեր կամ ուրիշ բառեր): Այս ձևը բոլորովին նոր է մեր բանաստեղծության մեջ, դա իսկապես յամբական ոտանավոր է մեկ անապաստի խառնուրդով. ուստի մեջը մեկ-մեկ խառնում են նախորդ $4+5$ և $5+4$ ձևերը: Շատ գործածած ունի միայն Չարենցը:

Լեֆյան թըմբու / կը թողած մի կողմ,
Հատվող տողն / ըն նետելով դեն,
Կըրկին խըրթի՛ն / մի ու խոր դողով
Առնում եմ յա՛մբ / ես ու քողաղոտ,
Որ մեր պայքա / ըր քընարերգեմ: (Չարենց)

52. Յամբական եռամղում 18-վանկանի մեկ անապաստով:— Սքեման է՝ $4+4+5$: Գլխավոր շեշտերն են 4-րդ, 8-րդ և 13-րդ վանկերի վրա: Նույն կազմությունն ունի, փնջ որ նախորդ չափի առաջին ձևը, միայն մի քառավանկ անդամով ավելի երկար է: Անապաստյան ոտքը սովորաբար տողավերջն է ընկնում: Այս չափով հորինված կան մի քանի երգեր, որոնք ունեն իրենց հատուկ եղանակները և մի ժամանակ շատ երգվում էին: Դրանցից են՝

Կըտոր կըտո՛ր / ամպ էր գալիս / բարձր սարերեն,
Մեկ փեշատա՛ծ / գիր ըստացա / ես իմ յարեմեն... (Ժող. երգ.)

Ոլոր-մոլոր / Կուրն էր գալիս Կովկաս սարերեն,
Մի աննրմա՛ն ձայն էր տալիս էն մյուս արիերեն...

(Սամ. Գյուլզարյան)

Այսպես և մի երկու ուրիշ երգեր, որոնք մի ժամանակ շատ սիրված էին («Մըտավ արևս Երջանկություն, գըլխիս պատեց մուկթ» և «Տըխուր տըխուր ձայն էր տալիս իմ Ախուրյանեն»): Ա. Բագրատունին էլ ունի այս չափով մի տաղ («Տաղք», եր. 151): Այս չափով հորինված ավելի հին բանաս-

տեղծութիւններ հայտնի չեն. բայց ունենք դրա երկրորդ ձևով՝ $5+4+4$ սքեմայով հորինված տաղեր, որոնց մեջ անապետայան ոտքն ընկնում է տողի առաջին մասի մեջ. այսպես Գր. Նարեկացու՝ «Քառասնից» տաղը.

Գունդք սուրբ վրկայիցն / ի սոսկալի / պատերազմին
Հանդիսաւորեալ / հասին ի գլուխ / ասպարիզին... (Գր. Նարեկ.)

Ներսես Շնորհալին ևս ունի մի քանի տաղեր այս չափով.

Որդիք որոտման, / որք ի վերուստ / որոտացին,
Յամպոյ հրեւինաց / հողմով հողույն / հընչեալ աշխարհս: (Ն. Շնորհ.)

Շնորհալին առաջին անգամի մեջ մեկ-մեկ մի վանկ պակաս է թողնում ազատ տակտերի կանոնով (§ 28):

58. Յամբական երկամիասն 11-վանկանի մի շարժումն անապետայանով:— Առաջին ձև. սքեման է՝ $6+5=(2+2+2)+(3+2$ կամ $2+3)$, հաստատուն հատածով 6-րդ վանկից հետո բաժանվում է երկու կիսատողերի (§ 39. 2. Բ): Գլխավոր շեշտերը 4-րդ, 6-րդ և 11-րդ վանկերի վրա են կամ 2-րդ, 6-րդ և 11-րդ վանկերի վրա. իսկ չորրորդ դիթամական շեշտը կարող է ընկնել 8-րդ կամ 9-րդ վանկի վրա, որով անապետայան ոտքը կամ տողի վերջն է ընկնում, կամ նախավերջին ոտքն է կազմում: Գործ է ածված ավելի միջին հայերեն բանաստեղծութիւնների մեջ. Գր. Նարեկացին ունի «Յարութեան տաղի» մեջ, որ խառն ոտանավոր է (§ 89):

Յետ գընալոյ վարդին || եկ պիւպիւ յայգին.

Ետես թափուր զվըրանն, || քաղեցաւ յոգին.

Շըրջէր և հարցանէր || ըզիր սիրելին,

Կանչէր զարուֆիզան || ի մէջ գիշերին: (Գր. Աղթամարցի)

Գր. Աղթամարցու երկու մեծ քերթվածները՝ «Վասն վարդի և պիւպիւի» (138 տող) և «Տաղ Աստուածատուր խթայեցույ նահատակին» (89 տող) հորինված են այս չափով: Դրանց առաջինի մեջ միայն 6 տողի, իսկ երկրորդի մեջ 8 տողի առաջին կիսատողերը կազմված են անապետներից, որոնք կարող են բանաստեղծական ազատությամբ այդպես հորինված ըինել. բայց ավելի շուտ կարող են դրանք նաև աղճատված լինել, ինչպես առաջին քերթվածի ուրիշ երկու տողի մեջ առաջին անդամներն անապետներից են կազմված, բայց տարբեր ընթերցվածներով վերականգնվում է սկզբնական բնագիրը յամբերով: Սակայն և այնպես այս չափը հեշտովթյամբ փոխանակվում է մեկ շարժուն յամբի խառնուրդով հորինված անապետայան 11-վանկանի ոտանավորի հետ (§ 62), ինչպես են, օրինակ, «Կոռնկ» երգի մեջ մի քանի տողեր.

Կըռո՛ւնկ, ուտի՛ր կուգաս, || ծառա եմ ձե՛յնիդ,

Կըռո՛ւնկ, մեր աշխարհեն || խապրիկ մը շունի՛ս...

Սրբտեբնիս կամեցավ, || *հլանք զընացանք,*
Այս սուտ աստընվորիս բաներն իմացանք,
Աղուհացկեր մարդկանց կարոտ մնացանք.
Կրողնի, մեր աշխարհեն խապրիկ մը չունի՞ս:

Այս չափի երկրորդ ձևն է $5+6=5+(4+2)$ սքեմայով ուսանավորը, որի մեջ հաստատուն հատածն ընկնում է 5-րդ վանկից հետո. անապետյան ռտֆն ընկնում է տողի առաջին մասի մեջ կամ իբրև առաջին ոտք, կամ իբրև երկրորդ ոտք: Հնգավանկ տողամասը կարող է, հարկավ, մեկ-մեկ նաև հինգվանկանի քառից կազմված լինել: Այսպես հորինել են միայն հին բանաստեղծները:

Գեղեցկապաճո՛յճ / մեզ քա՛ւարա՛ն / կազմեա՛լ,
Եթերանըմա՛ն կամա՛րակա՛յ զարդիւք... (Գր. Նարեկ.):

Բարունակ բերող / ուրախարար / պըտղոյն,
Հընչումն ողկուզի ճըշմարտութեան որթոյն... (Ն. Շնորհ.):

Գլխավոր շեշտերը 5-րդ, 9-րդ և 11-րդ վանկերի վրա են. մնացած երկու ռիթմական շեշտերից մեկը, եթե կա, անպայման 7-րդ վանկի վրա («Սեղան հոգեվո՛ր / յերկնի՛ց իշեա՛լ հացին»), իսկ մյուսը՝ 2-րդ կամ 3-րդ վանկի վրա: Ն. Շնորհալին, սակայն, որ հաճախ գործածած է այս չափը, մեկ-մեկ տողի երկրորդ մասը կազմում է $2+4$ ձևով, այսինքն քառավանկ բառեր է դնում տողի վերջում, փոխանակ երկավանկի, որով ուսանավորն ավելի բազմազան է դառնում, ռիթմական շեշտերն ունենալով 5-րդ, 7-րդ և 11-րդ վանկերի վրա, ինչպես՝

Այսօր հրաւիրմամբ / հոգւոյն ժողովեցան...

54. Ներսես Շնորհալու տաղերի մեջ կան չափեր, որ ուրիշ տեղ չենք գտնում: Դրանք կապված են եղել եղանակի հետ: Այդպիսիներից են հետևյալները.

ա) Յամբական 15-վանկանի ոտանավոր:— Սքեման է՝ $5+4+4+2$, Սա նախորդ չափի երկրորդ $5+6$ ձևի մի զարգացումն է, միջից մի քառավանկ անդամով ավելի երկարացրած: Հաստատուն հատածը 5-րդ վանկից հետո: Գործածված գտնում ենք միայն Ն. Շնորհալու «Ի սուրբ քառասունսն» տաղի մեջ:

Սըրբոց վըկայից || զինաւորաց / Թագաւորին / ձերկնից:

բ) Յամբական 13-վանկանի ոտանավոր:— Սքեման է՝ $3+4+4+2$: Հաստատուն հատածը 7-րդ վանկից հետո: Սա նախորդ 15-վանկանի ոտանավորի կազմությունն ունի, միայն սկզբի հինգվանկանի անդամի փոխանակ ունի մի եռավանկ ոտք: Կնշանակե՛ միշտ տողի սկիզբն է

ընկնում անապետության ոտքը, որին երբ փոխանակում է մի քողաբորբ ոտք, ոտանավորն ունենում է մաքուր յամբական բնավորութուն: Գործածված գտնում ենք միայն Շնորհալու Հրեշտակապետաց տաղի հորդորակի մեջ, $5+6=5+4+2$ կազմության ոտանավորի հետ փոխիփոխ տողերով.

Նո՛ր տօնիւս / երկնաւորաց || հրեշտակական / դասուց,
Եկայք ցընծասցուք || նոր ժողովո՛ւրդք / այսօր.
Երջանիկ / զուարճացեոցն || այսօր յաւէտ / հոգւոց.
Հաղորդ եղիցուք || ուրախութեամբ / երգով...

Այս ոտանավորը փոխիփոխ գործածվելով $5+6=5+4+2$ սքեմայով յամբական ոտանավորի հետ, որի երկրորդ մասի հետ նույնանում է իր երկրորդ մասի կազմությամբ, ստանում է պայծառ երկանդամ բնավորութուն:

գ) Երկանդամ 12-վանկանի:— Սքեման է՝ $7+5=5+2+5$: Տողի մեջ երկու հնգավանկ անդամների միջև ընկնում է մի յամբական ոտք: Հիմնական շեշտերն են 5-րդ, 7-րդ և 10-րդ վանկերի վրա. 5-վանկանի մասերը կարող են կազմված լինել թե՛ $3+2$ և թե՛ $2+3$ ձևերով: Հաստատուն հատած ունի 7-րդ վանկից հետո:

Նոյն ինքն անդրանի / վրն հօր || յառաջ քան զարև՝
Եղև անդրանիկ / այսօր || կուսական ծնընդեամբ...

Բանաստեղծը մեկ-մեկ 5-րդ հիմնական շեշտը չի պահում.

Անհասին / սերովբէից || բոցեղէն թևոց...

Այս դեպքում ոտանավորն ստանում է եռանդամ $3+4+5$ կազմության անհավասար ընթացքը, ինչպես և վերևում դրված ժողովրդական երգն ունի (տե՛ս § 50):

Վ. ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

55. Անապետյան Էրկոտնյա 6-վանկանի:— Մեր լեզվին, բացի յամբական ոտքից, հատուկ է նաև անապետյան ոտքը. բայց մինչդեռ պարզ յամբերով հորինված առանձին ամբողջ բանաստեղծություններ քիչ ունինք, պարզ անապետյան ոտքերի հաջորդությամբ գրված բանաստեղծությունները բավական շատ են: Անապետյան ոտանավորի հիմնական ձևն է մեկ ոտքը. Մ. Զախչախյանն ոմնի նույնիսկ մի գրվածք, որի տողերը կազմված են մեկ անապետից.

Ժիր մեղո՛ւն	Արդ լուա՛յք,
Ի փեթակ	Որդեակք ի՛մ,
Ի մահուն	Մի՛ փըջայք,
Ետ կըտակ՝	Թ՛եք ուշիմ... (և այսպես 104 տող)։

Այսպիսի տողերը, բնականաբար, կարելի է գործածել միայն ազատ ոտանավորների մեջ, այն էլ հազվագեղ, թե չէ՝ տողերի կարճության պատճառով՝ անհնար է պահել տողի ռիթմական միությունը: Չարենցի «Մեռելոց» բանաստեղծության մեջ կա այդպիսի կարճ տող 9-վանկանի անապաստյան ոտանավորների հետ.

Երեկոն անձրևոտ էր ու թաց,
Փողոցները — դատարկ, անաղմուկ.
Ու քամի՛ն էր անցնում սրբնթաց
Ու տամուկ:

Երբ այսպես ազատ ոտանավորի ձևով չէ գործածված մեկ անապաստը, այն ժամանակ առնվազն հարկավոր է երկու ոտք, որպեսզի ոտանավոր առաջ գա տողի ամբողջությամբ, 3+3 սքեմայով. ինչպես՝

Զոյգ տատրակ / յանտառէն
Փըրկեցաւ / յորսողէն,
Ուխտ ի սի՛րտ մընչեցին՝
Ձօնի ե՛մք փըրկողին: (Ա. Բագր.)

Յըրտահար, / հողմավա՛ր,
Դողացին / մեղմաբար
Տերեները դեղին,
Պատեցին իմ ուղին... (Տեր.)

56. Անապաստյան եռոտնյա 9-վանկանի:— Սքեման է՝ 3+3+3: Այս չափն առաջին անգամ գործածել է Գր. Նարեկացին խառն ոտանավորների մեջ (§ 89): Ներսես Շնորհալին իր Հռիփսիմեանց տաղերից մեկը գրել է այս չափով, միայն նա, ինչպես յամբական ոտանավորների մեջ, այստեղ էլ շորթորդ տողի ոկզբում, որ կրկնվում է բոլոր տների վերջում, մի վանկ պակաս է թողնում ազատ տակետերի կանոնով (§ 28): Միջին հայերենով գրող բանաստեղծներն էլ մեկ-մեկ բանեցնում են այս չափը, որ անցել է 19-րդ դարի գրաբար, ապա նաև աշխարհաբար գրողներին:

Զի՛նչ արդեօք / գուշակէ՛ / այս նըշա՛ն,
Աւետեա՞ց / թէ՛ շարեա՞ց / համբարան.
Խաշնամա՞հ / թէ՛ երա՞շտ / է գուժկան... (Ա. Բագր.)

Այս չափը մեր բանաստեղծների գրվածքների մեջ ավելի միակերպ է հնչում, քան յամբական ոտանավորը. զի նրանք ռիթմական ոտքերը չեն հատում բառական ոտքերով, այլ ռիթմական ոտքերը մեծ մասամբ վերջացնում են բառական ոտքերի հետ միասին (§ 26 ա): Շնորհալին, օրինակ, մինչդեռ յամբական ոտանավորների մեջ բառական ոտքերի անշեշտ

վանկերը, ինչպես որ պետք է, անց է կացնում հաջորդ ռիթմական ոտ-
քերին, իր վերոհիշյալ տաղի մեջ ամեն մի ռիթմական ոտք կազմվում է
մեկ առանձին բառական ոտքից, մեծ մասամբ նույնիսկ մեկ բառից,
նույնպես վարվում է նաև իսահակյանը:

Դու բյուրեղ / բարձունքում / մի երազ,
Աչերով նազելի և աղվոր,
Դու երազ սրբափայլ և անհաս,
Մի աստղիկ հավիտյան հեռավոր (Իսահ.)

Արևելյան աշխարհարարում, քանի որ սահմանականի նոր կազմված
ձևերի (ասո՞ւմ եմ, ասո՞ւմ ես, ասո՞ւմ է...) պատճառով ավելի մեծ է ընկ-
նող ոտքերի թիվը, քան հին ընդվի մեջ և արևմտյան աշխարհարարում,
կարելի է այսպիսի անապաստյան ռիթմական ոտքերով ոտանավորներ հո-
րինել, առանց միակերպության: Վ. Տերյանը, որ ավելի հաճախ է գոր-
ծածել այս չափը, մեկ-մեկ ռիթմական ոտքերի հատումն է անում բառա-
կան ոտքերով կամ, ընդհակառակն, բառական ոտքերը հատում է ռիթ-
մական ոտքերով: Դրա համար և նրա այդ տիպի ոտանավորներն երա-
ժրշտական լինելով հանդերձ՝ ավելի բազմազան են: Բայց նա էլ մեկ-մեկ
ամեն երրորդ վանկի փոխանակ երկրորդը կամ չորրորդն է շեշտում, որով
խանգարվում է ռիթմը:

Հավիտյան / ինձ քո սե՛րն / է այրո՞ւմ,
Դու պայծա՞ռ, ես խավա՞ր / եմ շքնշում,
Ես մեռնում / եմ այս մո՞ւթ վըհերում,
Հեռավո՞ր, / քեզից չե՞մ / տըրտընջում: (Տեր.)

Տերյանն այստեղ օգտվել է վերջահար եմ բառից, որ դրել է ոչ թե ռիթ-
մական ոտքի վերջում երրորդ վանկի մեջ, որ ռիթմորեն անպայման պի-
տի շեշտված լինի, այլ հաջորդ ոտքի սկզբում: Դրանով միանգամայն թե՛
ռիթմական շեշտերը կանոնավոր պահված են, և թե՛ բառական ոտքերը
հատված են ռիթմական ոտքերով: Ապա նա վերևի չորրորդ տողի մեջ
երկրորդ ոտքը վերջացրել է մի շեշտված վանկով, որ հաջորդ վանկերի
հետ կազմում է մի բառական ոտք իբրև քորեյամբ՝ «չե՛մ տըրտընջում»:
Այստեղ չեմ բառը ռիթմորեն բաժանվելով առանցում բառից, որի հետ
կապված է իմաստով, միանում է ֆեզնից բառի հետ, և որովհետև չեմ
բառը կրում է խոսքի շեշտ և քերականորեն տերտ կապված է ֆեզնից բա-
ռի հետ, ուստի այս վերջինիս շեշտը կորչում է և երկու բառը միասին՝
ֆեզնից չե՛մ, կազմում են մի ռիթմական ոտք—անապաստ: Կնշանակն
այստեղ, մի կողմից՝ ռիթմական ոտքը հատվել է բառական ոտքով, մյուս
կողմից՝ բառական ոտքը՝ ռիթմական ոտքով: Առնենք և նույն բանաստեղ-
ծության մյուս տունը:

Ես ընկա անդունդնե՛ր / Բը խավաւ,
— Իմ ցընո՛րք, նորից քե՛զ / Եմ կանչում.
Մոռացա ուղինե՛ր / Բըս պայծառ,
Իմ սըրտում / Ղառը մոռնի՛ն / Է շնչում:

Այստեղ առաջին և երրորդ տողերի մեջ անշեշտ հոգերն անց են կացրած հաջորդ ռիթմական ոտքերի սկիզբը, իսկ երկրորդ և չորրորդ տողերի մեջ դարձյալ նույն կերպ օգտված է եմ վերջահար բառից: Բացի այդ՝ երկրորդ տողի մեջ «քե՛զ եմ կանչում» քորեյամբի առաջին գորեղ շեշտված վանկը՝ ֆեզ, ռիթմորեն միացրած է նախորդ նոգից բառի հետ, — նորից քե՛զ / եմ կանչում, — ինչպես վերևում՝ քեզնից շե՛մ / տըրտընչում: Առնենք մի օրինակ էլ.

Հեռացի՛ր, մոռացի՛ր / Ինձ հավե՛տ: (Տեր.)

Այստեղ «ինձ» բառը շեշտով և մտքով միանում է նախորդ ռիթմական ոտքին և «մոռացի՛ր ինձ» միասին կազմում են մի բառական ոտք. բայց ինձ բառը, ռիթմորեն բաժանվելով մոռացի՛ր բառից, մտնում է երրորդ ռիթմական ոտքի մեջ, որով և երրորդ ռիթմական ոտքը՝ «ինձ հավետ», հատվում է բառի ոտքով, իսկ երկրորդ բառական ոտքը՝ «մոռացի՛ր ինձ», հատվում է ռիթմական ոտքով:

Ամեն անգամ, երբ բանաստեղծը ճարտարության օգտվում է լեզվի այս և նման միջոցներից և ա՛յսպիսի կանոնավոր անապաստներ է կազմում, այդ ժամանակ ոտանավորը ոչ միայն ռիթմիկ-երաժշտական է դառնում, այլև բաղմամբ ու հրապուրիչ: Բայց այդ ամենը լոկ պատահաբար է լինում, զի նույն Տերյանի մոտ գտնում ենք տողեր, որոնց մեջ բնավ նկատի չի առնված այդ:

Ինձ հեռվից լո՛ւյս փառո՛ւս / չի՛ կոնչո՛ւմ,
Ձի՛ ժրպտո՛ւմ ինձ խաղաղ հանգրքվան.
Միայն հո՛ղմն է տըխտը հառաչում,
Անթափանց. մե՛զ-մըշո՛ւշ է միայն:
Իմ ճամփան—մըշտական մի գիշեր,
Ինձ շոյող ո՛չ մի շո՛ղ չի՛ ժրպտա՛:
Իմ սըրտում դա՛ռը մո՛ւթն է իշխում: (Տեր.)

Շատ պարզ նկատվում է, որ ռիթմն այս տողերի մեջ խանգարվում է քողաբորբ ոտքերով, որոնք թեպետ եռավանկ են, բայց չեն կարող անցնել անապաստի տեղ, քանի որ ունին երկու շեշտ առաջին և երրորդ վանկերի վրա՝ չի՛ կանչո՛ւմ, չի՛ ժրպտո՛ւմ, չի՛ ժրպտա՛, լո՛ւյս փառո՛ւս, մե՛զ-մըշո՛ւշ, ո՛չ մի շո՛ղ, դա՛ռը մո՛ւթն, դեռ չհաշված տողերի սկզբի քողաբորբերը՝ ի՛նձ հեռվի՛ց, ի՛մ ճամբա՛ն, ի՛նձ շոյո՛ղ, ի՛մ սըրտում: Այդպիսի քողաբորբ ոտքերն անապաստի տեղ կարող են անցնել այն ժամանակ,

երբ դրանց սկզբի շեշտը կորչում է նախորդ զորեղ շեշտի ազդեցությամբ. բայց այստեղ այդ չկա: Առաջին և վերջին տողերի,— ինձ հեռվից / լո՛ւյս փառո՛ս / չի կանչում. իմ սըրտում / դա՛ռը մո՛ւթն / է իշխում,— միշին ընդգծված լո՛ւյս փառո՛ս, դա՛ռը մո՛ւթն քողաբորբ ոտքերի սկզբի շեշտերը չեն կորչում, զի դրանց նախորդ բառերը «հեռվից», «սըրտում» խոսքի զորեղ շեշտ չունին և չեն կարող ունենալ: Ծթն առաջին տողի մեջ խոսքի շեշտը լինի չի՝ կանչում բառի վրա, այդ տողն ստանում է այս ձևը՝ ի՛նձ հեռվի՛ց / լո՛ւյս փառոս չի՛՝ կանչո՛ւմ (՛Ս՝ ՛ՍՍ՝ Ս՛), որ, հարկավ, շատ հեռու է անապետյան կազմությունից: Բայց եթե խոսքի շեշտը ընդ փառոս բառի վրա, և կարող է այդպես լինել, այն ժամանակ այդ տողն ստանում է այս ձևը՝ ի՛նձ հեռվի՛ց / լո՛ւյս փառո՛ս / չի կանչո՛ւմ, (՛Ս՝ ՛Ս՝ ՍՍ՛), որ դարձյալ անապետյան ուիթմ չունի: Այսպես ե վերջին տողը, որի խոսքի շեշտը մութն բառի վրա է. տողն ուրեմն արտասանվում է՝ ի՛մ սըրտո՛ւմ դա՛ռը մո՛ւթն է իշխո՛ւմ (՛Ս՝ ՛Ս՝ ՍՍ՛): Չորրորդ տողն անապետյան ուիթմ կունենա, երբ անքափանց բառը զորեղ շեշտովի՝ «անթափանց մեզ-մըջո՛ւշ է միայն»: Բայց իմաստը թույլ չի տալիս այդ, որովհետև անքափանց բառը չէ հոգեբանական ստորոգյալը, այլ անքափանց մեզ-մըջո՛ւշը, որ հակադրվում է նախորդ տողի հոգմն բառին: Նույնը պետք է ասել և վեցերորդ տողի շոյաղ բառի համար, ուստի չի կարող հաջորդ ոչ բառի շեշտը կորչել. բայց շոյ բառի զորեղ շեշտի ազդեցությամբ չի՝ ժրպտա բառի սկզբի շեշտը թուլանում և նույնիսկ կորչում է. ի՛նձ շոյո՛ղ ո՛չ մի շո՛ղ չի ժրպտա (՛Ս՝ ՛Ս՝ ՍՍ՛), որ դարձյալ անապետյան ուիթմ չունի:

Հոգեբանական ստորոգյալներն այդ ոտանավորների մեջ վերևում բացատրած ձևով, լինում են, ուրեմն, իրար հակադրվող՝ փառոս-ճանգըրվան, հոգմն-մեզ-մըջո՛ւշ, գիշեր-շոյ, մութն բառերը: Դա համապատասխան է բովանդակությանը, բայց ոտանավորների կազմությունն այդպիսով շատ միակերպ և ոչ ուիթմիկ է: Սակայն այս բանաստեղծության մեջ զորեղ շեշտերը կարող են, զուցե, կրել նաև բացասական բայերը՝ չի՝ կանչում, չի՝ ժպտա, ինչպես և ինքը բանաստեղծը զորեղ է շեշտել չի ժպտում բայը՝ դնելով տողի սկզբում: Այդ դեպքում դրական և բացասական խոսքերը հակադրվում են միմյանց, ինչ որ բանաստեղծի համար ցանկալի է, բացասվում է. իսկ ինչ որ նա չի ուզում՝ ստորասվում է: Բայց այդպիսի ատգանդով ոտանավորն ավելի ևս կկորցնի իր անապետյան բնավորությունը:

Այսպես, ուրեմն, եթե, մի կողմից՝ հարկավոր է, ոտանավորը բազմազան դարձնելու համար, անշեշտ վանկերը միշտ անց կացնել հաջորդ ոտքերի սկիզբը, մյուս կողմից՝ հատուկ ուշադրություն պիտի դարձնել շեշտի կառուստին նախորդ կամ հաջորդ շեշտի ազդեցությամբ (§ 8) և երբեք թույլ չպիտի տալ, որ իրար հանդիպեն երկու այնպիսի շեշտեր, որոնք երկուսն էլ մնում են, ինչպես այս հաճախ պատահում է անապետյան ոտանավորի մեջ քողաբորբ ոտքերի գործածությամբ: Յամբական ոտա-

նափորի մեջ, որովհետեւ բարդ ոտքերով է հորինվում, մեկ-մեկ թույլատրելի է տողի մեջ երկու քորեյամբեր դնել. դրանով ռիթմը խանգարվում է, բայց ռիթմական շեշտերի թիվը չի ավելանում: Իսկ անապաստյան ոտանավորի մեջ քողաքորբ ոտքեր թույլատրելի չեն, քանի որ ոտանավորը պարզ ոտքերով է հորինվում, և քողաքորբ ոտքերով, եթե շեշտի կորուստ չի լինում, տողի մեջ շեշտերի թիվն ավելանում է: Դարձյալ շեշտի տեղափոխությունը յամբական ոտանավորի մեջ կարելի է անել տողի սկզբում, երբ դեռ որոշ ռիթմ չկա. անապաստյան ոտանավորի մեջ, սակայն, այդ թույլատրելի չէ, զի դրանով միշտ կվերանա անապաստյան ռիթմը, ինչպես Իսահակյանի «Հողմերն / են հե՛գ / գլխի՛ս / շառաշում» (Ս՝ Ս՝ Ս՝ ՍՍ՝) տողը ոչ թե անապաստյան ռիթմ ունի, այլ յամբական, վերջից մի անապաստի խառնուրդով: Բանաստեղծը փոխանակ այդ տողն այդպես կազմելու, ավելի լավ կաներ (հարկավ, միայն ռիթմի տեսակետով), եթե հետեւելով Ն. Շնորհալուն՝ այդ տողը կազմեր ազատ ոտքերի կանոնով, ճե՛գ բառը դուրս ձգելով՝ Հողմե՛րն / են գըլխի՛ս / շառաշո՛ւմ (Ս՝ ՍՍ՝ ՍՍ՝), որով տողի առաջին ոտքը մի վանկ պակաս կունենար, բայց ամանակը կարելի է լրացնել՝ հողմե՛րն բառը զորեղ և երկար արտասանելով: Առանց դրան էլ, սակայն, այդ տողն այդ ձևով ավելի անապաստյան ռիթմ ունի, քան բանաստեղծի հորինած ձևով: Շեշտի տեղափոխություն փոխանակ՝ անապաստյան ոտանավորի մեջ կարելի է թույլ տալ ավելի շեշտեւ տեղեւի սկզբում, բայց մեկ-մեկ միայն, զի դրանով էլ, ինչպես կարելի է տեսնել Տերյանի տողերից, դարձյալ թուլանում է անապաստյան ռիթմը, օրինակ՝ «Մ՝ս ջնկա՛ / անդունդնե՛ր՝ / րը խալա՛ր» (Մ՝ ՍՍ՝ ՍՍ՝): Բացի այդ՝ տողի սկիզբն ընկած ավելորդ շեշտը չպիտի զորեղ լինի, քանի որ ոտանավորը գեղեցիկ է, երբ ռիթմի կրողը զորեղ շեշտն է, այսինքն զորեղ շեշտը լինում է ռիթմական շեշտ, մինչդեռ անապաստյան ոտանավորների տողասկզբի շեշտը ոչ միայն ռիթմական չէ, այլ, ընդհանրապես, ավելորդ է և ռիթմը խանգարող:

Տերյանից հետո նորագույն բանաստեղծներն ավելի ևս զարգացրել են մեր 9-վանկանի անապաստյան ոտանավորը: Չարենցի այսպիսի ոտանավորների մեջ գրեթե չկա ռիթմիկ-երաժշտական է. միաժամանակ և նա ավելի բազմազան է դարձնում այս ոտանավորը՝ բառական և ռիթմական ոտքերի ավելի մեծ թվով հատումներ անելով: Բացի այդ՝ Չարենցի այս անապաստյան 9-վանկանի ոտանավորները հորինված են ավելավանկ տողերով (§ 36. 2), այն է՝ տների 1-ին և 3-րդ տողերի վերջում, իրար հաջորդող անթերի ոտքերից հետո, կա մի անշեշտ վանկ, որ մի ավելի անապաստյան ոտքի առաջին վանկն է: Դրանով, ինչպես տեսել ենք, տողավերջում առաջ է գալիս ռիթմական ձևափոխություն, և ոտանավորն ավելի ևս բազմազան է դառնում, բայց միաժամանակ նաև տողի

ամբողջությունն՝ իբրև մի ռիթմական միություն՝ ավելի զգալի է դառնում, որով և ուսանավորի ռիթմն ավելի ևս մեծանում է: Այսպես են, օրինակ, նրա «Դու հըրե մի ուրո՛ւ ես, աղջիկըս» և «Ես հաճախ մըտածել եմ, զգա-
ցե՛լ եմ»...

Քո փայլո՛ւվ / դու վառե՛լ / ես երկի՛ / րը,
կարոտով ու փայլով քո անուշ.
Քո կարոտը վաղո՛ւց ես երգե՛լ / եմ
Քո կարոտը ու փառքը անուշ...
Եվ հիմա ոսկեփայլ դու շիկնե՛լ / ես
Օրերում այս այրող ու անգին—
Ու տալի՛ս եմ ահա շրշուկնե՛ր / րս
Քո այրող, քո անո՛ւշ կըրակին: (Չարենց)

Այս ավելավանկ տողերը չպիտի շփոթել հետևյալ կիրառության հետ, որ գտնում ենք նորագույններից Գ. Աբովի մի բանաստեղծության մեջ.

Սենյակում / կողովով / աւայան վա՛ր / դը
Տընֆա՛ց / իր տընքո / ցը ուր...

Այստեղ առաջին տողի վերջին վանկը՝ «դը», անցնում է երկրորդ տողին և «տնֆաց» բառի հետ կազմում է մի եռավանկ անապետյան ոտք: Դրանով վերանում է տողի ամբողջությունն իբրև և մի ռիթմական միություն, և մենք է միայն ոտքերի ռիթմը, որով և բնականաբար թուլանում տողի ռիթմը: Այս միևնույն կիրառությունն, ինչպես տեսանք (§ 43-ի վերջում), մեկ-մեկ գործադրում է Ն. Շնորհալին իր բարդոտնյա Ց-վանկանի յամբական ոտանավորների մեջ:

Չարենցի՝ վերևում բերված տողերից հետևյալի մեջ՝ «Քո կարոտը Ո՞ր փառքը Անուշ», եղել է անտանելի հորանշ (տե՛ս § 16. Գ): Պետք էր գրել՝ «Քո կարոտը Ո՞ր փառքը՞ն Անուշ», ինչպես և ժողովրդական երգն է վարվում:

57. Անապետյան քառտոնյա 12-վանկանի ոտանավոր:— Մքե-
ման է՝ 3 + 3 + 3 + 3: Ռիթմական շեշտերը պետք է լինեն 3-րդ, 6-րդ, 9-րդ և 12-րդ վանկերի վրա: Ոտանավորի կազմությունը և հատկությունները շեշտադրության և ոտքերի հատմանների նկատմամբ նույն են, ինչ նա-
խորդինը.

Երգեսցե՛ մեր տալի՛ղ || անմահից զուգաբա՛ն
Ի հանդէս նորածին արքայիս յակոբեան: (Ա. Բագր.)

Ինձ թաղե՛ք, || երբ կարմիր վերջալույսն է մարում,
Երբ տըխտը զըզվանքով || արեգակը մեռնող՝
Սարերի արծաթե կատարներն է վառում...
Երբ մըթնում կորչում ե՛ն ծով ու հող: (Տեք.)

Տերյանի տողերից վերջինի յեջ, որ 9-վանկանի է, ռիթմորեն անրնական կերպով պիտի շեշտենք «են» բառը, և պիտի հաջորդ «ծով» բառի շեշտը կորչի, որպեսզի մաքուր Կապիստյան ռիթմ առաջ գա. թե չէ այնպես, ինչպես բանաստեղծը հորինել է, այդ տողն ամբողջապես ունի յամբական ռիթմ միայն:

Հասածն այս 12-վանկանի անապաստյան ոտանավորի մեջ ազատ է. կարող է և՛ լինել, և՛ չլինել, և՛ ոտքի հետ ընկնել, և՛ ոտքի մեջ, միայն թե հատածով չխանգարվի ռիթմական շեշտերի դրությունը և ավելորդ շեշտեր առաջ չգան. օրինակ՝ հատած ոտքի հետ.

«Ինձ թաղեք, || երբ կարմիր վերջալույսն է մարում»: Ոտքի մեջ հատած՝

«Մոռանա՛լ իր վշտե՛րը, || առ ժա՛մ հեռանալ»... (Տեր.)

Սակայն հաճախ հատածն ընկնում է տողի մեջտեղը, որով ոտանավորը բաժանվում է անդամների հետ ընկնող կիսատողերի և արտասանվում երկոտներով (§ 31. 3, § 39. 2. բ):

Երբ շողերն են մեռնում, || ծաղիկները նընջում. (Տեր.)

Տերյանի իր երկու բանաստեղծության մեջ 12-վանկանի տողերի հետ խառն ղնում է 15 և նույնիսկ 18-վանկանի տողեր: 18-վանկանի տողերի ծանր են և իսկապես բաժանվում են երկու 9-վանկանի տողերի. դրա համար և բանաստեղծն ինքն այդպիսի տողերից մեկը («Մոռանալ» բանաստեղծության մեջ)՝ «Մի վայրկյան հեռանալ ամենից, || ամենին մոռանա՛լ մի վայրկյան», երկրորդ տպագրության մեջ դարձրել է 15-վանկանի՝ դուրս ձգելով «մի վայրկյան» բառերը: Բայց նա ունի մի ամբողջ մեծ քերթվածի թարգմանություն Վ. Բրյուսովից՝ 18-վանկանի անապաստյան տողերով՝ «Մենություն», որի առաջին տողն է՝ «Նահանջի՛ր որպես ծով, || ցերեկի սընամեջ, / ընդունայն խըռովում»: Գեղեցիկ կլինի այս ոտանավորը, եթե կազմվի երեք վեցավանկ անդամից, ինչպես է բերված տողը:

VI. ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ՅԱՄԲՈՎ ԶԱՍՏԱՏՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

58. Անապաստյան երկանդամ 11-վանկանի, երրորդ ոտքը լամբ:— Սքեման է՝ 6+5=3+3+2+3: Յամբական պարզ ոտքն ընկնում է հաստատուն կերպով երրորդ տեղում: Շեշտվում են 3-րդ, 6-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերը. ոտանավորն ունի անապաստյան ռիթմ, հորինված է 6 և 5-վանկանի անդամներով. 6-վանկանի անդամից հետո կարող է հատած լինել (§ 30. 2. բ)

Անցանէ / մեծութի՛ւն || և փա՛ռք / աշխարհի՛ս,

Ավերի և քակտի ը շինուա՛ծ տաճարիս.
Բայց դու զա՛յս գիտացիր, թէ յի՛նչ կու դատիս,
Երբ թողուս օտարաց, ը՛լի հո՛ղ մըտանիս: (Մկրտիչ Նաղաշ)

Մկրտիչ Նաղաշի այս մեծ քերթվածի (82 տող) միայն հինգ տողի մեջ
յամբական ոտքը դրված է տողի վերջում:

Եղկելի՛, / դու վասն ւէ՛ր / կաս անհոգ / ի քուն
Ղեկավար նաւարեկ ես ի մէջ ծովուն:

Մի տողի մեջ միայն երկրորդ մասը փոխանակ մի յամբից ու մի տնա-
պետից կազմելու՝ կազմած է մեկ միաշեջտ հինգվանկանի բառական
ոտքից. մի ուրիշ տողի մեջ ևս առաջին մասը փոխանակ երկու անապետից
կազմված լինելու՝ ունի յամբական բնավորութիւն.

է՛ր դատիս, եղկելի՛, / հետ անցաւորիս:—
Ալեկո՛ծիս մեղօք / զինչ նաւն ի քամուն:—

Այս միեւնույն չափով հորինած է Մկրտիչ Նաղաշը և մի ուրիշ մեծ քերթ-
ված (Խրատք և կշտամբանք անձին): Այս չափը գործածած շունին մեր
նոր բանաստեղծները:

59. Անապետւոյան երկանդամ 11-վանկանի ոտանավոր սկզբի յամ-
բով և բարձրացող-ընկնող քողադոտ ուղծով:— Սքեման է՝ $5+6=2+$
 $+3+3+3$: Շեշտվում են տողի մեջ 2-րդ, 5-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերը:
Առաջին անդամից հետո կարող է հատած լինել (§ 39. 2. բ): Այս չափն
առաջին անգամ գործածված գտնում ենք Գր. Նարեկացու տաղերի մեջ.

Երկի՛նքն ի յերկի՛րս / և երկի՛րս ի յերկի՛նքն,
Վայրէ՛ջք ի խոնա՛րհ / և վերե՛լք ի բարձո՛ւնս
Երկին նոր երկին լոյս արփի՛— / ազարդե՛ալ,
Վերին աւետիքն ի յերկիր ծաւալին: (Գր. Նարեկ.)

Այս չափը բանեցրել է և Կոստանդին Երզնկացին մի քերթվածի մեջ, որի
վերնագիրն է՝ «Բանք յաղագս անցաւոր մեծութեան»: Վերնագրից հետո
հեղինակը մի ծանոթութիւն ունի գրած. «Այր մին... ել կայր ու Շահնա-
մայ ասէր ձայնով. նայ եղբայրք խնդրեցին թէ ի Շահնամայի ձայն մեղ
ոտանաւոր ասայ. ես շինեցի զբանքս զայս. ի Շահնամայի ձայն կար-
դացէք»:

Սկըսա՛յ / բան խօսի՛լ / հասարա՛կ / սիրելիա՛ց,
Բանա՛լ / ձեզ դըրո՛ւնք / ի մըտա՛ց / սքանչելիա՛ց,
Շարե՛լ / մարգարի՛տ / ու ափո՛ւնք / լուսատո՛ւ,
Յուցնե՛լ / գեղեցիկ / ձեզ բանե՛ր / խըրատո՛ւ...

Այս կեանքս / է ունա՛յն / և ժառա՛նգ / ենք մահո՛ւ,
Զունի՛ / մեկ դըրունք / փարութեան / և շահու... (Կ. Երզնկացի)

Այսպիսի ոտանավորներն ունին բարձրացող յամբ-անապետյան ութմ. բայց հին ժամանակ ձայնով ոգում էին (§§ 11, 34), այսինքն արվեստական կերպով արտասանում էին բարձրացող-ընկնող քողաղոտ (ամֆիբրաքյան) ութմով: Կոստանդին Երզնկացու ասած «Շահնամայի ձայնով կարդալը» հենց այդ է— ոգել (scander) բարձրացող-ընկնող ութմով:

Երկի՛նքնի / յերկի՛րսեւ / երկի՛րսի / յեկի՛նքն...
Սկըսա՛յբան / խօսի՛չհա / սարա՛կսի / ընեա՛ց...
Այս կեանքս է / ունա՛յն և / ժառա՛նգենք / մահո՛ւ,
Զունի՛մեկ / դըրո՛մքբա / րութեա՛ն և / շահո՛ւ:

Այսպիսի արվեստական արտասանությամբ ամեն մի ութմական ոտք կազմվում է մի եռավանկ քողաղոտ ոտքից, միջին ունենալով շեշտը և ետևից մի փոքր դադարով բաժանվելով հաջորդ ութմական ոտքից. վերջին ոտքը թերի է մնում, քանի որ վերջից պակասում է անշեշտ վանկը: Դադարը կարող է ընկնել և բառերի ու բառական ոտքերի մեջ: Շեշտերը, հասկանալի է, պետք է լինին բնական արտասանության շեշտերը (տե՛ս § 21): Կ. Երզնկացին, սակայն, հիշված քերթվածի 88 տողերի մեջ, ուրեմն 332 շեշտերից, 20 անգամ ութմական շեշտ դնում է բառերի այն վանկերի վրա, որոնք անշեշտ են, ինչպես, օրինակ, ռդլայ բառն առաջին տան երկրորդ տողի մեջ ութմորեն պետք է շեշտվի առաջին վանկի վրա: Գր. Նարեկացին ևս, ինչպես վերևում բերված տողերից կարելի է տեսնել, արվիազարդեա՛լ բարդ քառի երկրորդ վանկը ութմորեն շեշտված է դնում և այդ բառը նախորդ միավանկի հետ բանեցնում է իբրև երկու անապետ: Բայց պետք է նկատել, որ առհասարակ թուլլատրելի չէ ոչ մի անբնական շեշտադրություն, իսկ անապետյան ռառնավորի մեջ կառելի չէ անշեշտ վանկը ութմորեն շեշտելի համարել, ինչպես լինում է յամբական ոտանավորի մեջ: Բացի այդ, որովհետև մեզ համար այժմ տանելի չէ այնպիսի անբնական արտասանությունը, որով բառերի ու բառական ոտքերի սկզբի վանկերն արվեստական դադարով բաժանվելով անցնում են նախորդներին, ուստի բարձրացող-ընկնող քողաղոտ ութմ ստանալու համար պետք է տողերի մեջ, բնական արտասանությամբ, գերիշխող լինեն քողաղոտ բառական ռաբերը, ինչպես են՝ գալի՛ս եմ, մեր տո՛ւնը, այն բա՛րձրը, պատե՛րը և այլն (§ 22. 5): Կ. Երզնկացու՝ վերևում դրված վերջընթեր տողն, օրինակ, այսպես պետք է հորինված լիներ.

Այս կեանքս / ունա՛յն է, / ժառա՛նգ ենք / մահո՛ւ:

Սկզբից մեկ յամբական ոտքի խառնուրդ ունեցող անապետյան տտանավորն, ուրեմն, քողաղոտ կամ ամֆիբրաքյան է դառնում այն ժամա-

նակ, երբ բառական ոտքերի մեծ մասը վերջանում են մի անշեշտ վանկով, որ անցնում է հաջորդ ռիթմական ոտքին: Գր. Նարեկացու և Կոստ. Նրզնկացու ոտանավորների մեջ, սակայն, այսպիսի կազմություն ունեցող բառական ոտքերը մի քանի հատ են. ուստի և նրանց այդ ոտանավորների ռիթմը լոկ բարձրացող է, թեպետև սկզբի յամբի պատճառով կարելի է դրանք արվեստորեն քողաղոտ ռիթմով ոգել:

Բացի վերևում հիշված հին բանաստեղծներից, անապետյան ոտանավորներ սկզբի մեկ յամբով հորինում են նաև մեր նորագույն բանաստեղծները: Սրանցից Տերյանը և ավելի ևս Զարենցը, ինչպես տեսանք, հաճախ անշեշտ վանկերն անց են կացնում հաջորդ ռիթմական ոտքերին և դրանով հենց նրանք հանգում են քողաղոտ ռիթմ ունեցող ոտանավորի և հեշտությամբ հորինում են այդպիսի ոտանավորներ. դի արևելյան աշխարհաբարոյւմ սահմանականի նոր կազմությունների (ասո՛ւմ եմ, ասո՛ւմ ես, ասո՛ւմ է...) պատճառով մեծացել է բարձրացող-ընկնող ոտքերի թիվը (§ § 46. 56): Այսպես, օրինակ, կիսով չափ բարձրացող-ընկնող ռիթմ ունի հետևյալը.

Արևն / արծաթել / է ամպե / ըր թիթեղ,
Լուսից սըփըրթնել / են ամպե / ըր տեղ-տեղ,
Դանդաղ բարձրանում է արևն արծաթե—
Սառցի՛ պես հալում է երկինքը կաթի:
Ու պաղ հիացքո՛վ մի, կարծես թե իզուր,
Սահում են լույսերը սարսուռ առ սարսուռ: (Զարենց)

Այսպես նաև Զարենցի «Նմանություն Հայնեին» վերնագրով բանաստեղծությունը, որի տեղերի 6-րդ վանկերն ևս անշեշտ վերջահար են. այդտեղ լինում է հատած.

Նրգում էր պոետը՝ || նըստած վըրանում.—
«Մարդիկ հեռանում են || ու հա՛ր մոռանում...
Այդպես մոռացա՛վ ինձ || աղջիկըն այն շար,
Եվ դա՛ էր, օ, դա՛ էր, || որ դարձա՛վ պատճառ,
Որ ինքըս, ես ինքըս մի օր հեռացա—
Եվ... շա՛նցած գարունը՝ նըրան մոռացա...»—
էլ ի՞նչ ես երգո՛ւմ դու՝ նըստած վըրանում,
Եթե հեռանում են ու հա՛ր մոռանում...

Ընդգծված «դարձավ» և «չանցավ» բառերի անբնական շեշտադրությամբ է միայն պահվում այդ տողերի կանոնավոր ռիթմը: Այս ոտանավորը, սակայն, դեռ իսկական քողաղոտ ռիթմ չունի, ինչպես է, օրինակ՝ հետևյալը.

7 Տե՛ս § 41-ի ծանոթությունը:

Աշո՛ւնը / թափո՛ւմ է / թերթե՛րըս / հիմա՛,
Ու թո՛նը / թըրջո՛ւմ է / արտերըս / հիմա:
Օ, սի՛րտ իմ, / դու լո՛ւռ ես / ու երգըդ / տըխո՛ւր է,
Բոլո՛ր իմ / հույսերը / ջարդել ես / հիմա.
Գարնա՛ն պես, / ծաղկա՛նց պես, / անցել է / քո հո՛րը,
Ու հո՛վը / քաղո՛ւմ է / վարդերըս / հիմա: (Զարեհնց)

Վերջերս Ա. Վշտունին էլ փորձում է այսպիսի բարձրացող-ընկնող ութմով հորինել, ինչպես է, օրինակ, նրա 1928 թվին գրած «Արտերը» բանաստեղծությունը 12 և 6-վանկանի տողերի փոփոխակի հաջորդությամբ. բայց նույն քողադոտ ութմը չի պահված մինչև վերջը.

Արտերը ծըլել են, արտերը կանաչ են,
Արտերը շընչում են.
Արտումը երգե՛ր կան, նրա՛նք ինձ ճանաչ են,
Ու բա՛րձըր հընչում են: (Ա. Վշտ.)

60. Անապեստյան 8-վանկանի, սկզբի յամբով և բարձրացող-ընկնող քողադոտ ութմ:— Սքեման է՝ 2+3+3: Շեշտվում են 2-րդ, 5-րդ և 8-րդ վանկերը: Սա նախորդ ոտանավորն է, միայն մեկ անապեստով պակաս. ութմը լուկ բարձրացող է, օրինակ.

Ես մի՛ / մանիջա՛կ / ըլլայի՛
Բուա՛ծ / առվակի՛ / եզերքի՛ն... (Ա. Վշտ.)

Տերյանն այս չափը գործածած է մի քանի բանաստեղծությունների մեջ, իր սովորական ձևով բառական ոտքերի հատումներ անելով.

Կարծե՛ս / թե դարձե՛լ / եմ ես տո՛ւն.
Բոլո՛րն / առաջվա՛նն / է կըրկի՛ն,
Կըրկին գու հին տեղը նըստում,
Շարժում ես իլիկը մեր հին: (Տեր.)

Այս չորս տուն (16 տող) բանաստեղծության մեջ ոտանավորի ութմը ընդհանրապես շատ ուժեղ է. չկա ոչ մի ավելի վամ պակաս շեշտ և կամ անկանոն շեշտադրություն: Բացի այդ՝ անապեստյան ութմը միաժամանակ ունի նաև հաճելի բազմազանություն. ութմական ոտքերի գրեթե կեսը հաստվում է բառական ոտքերով, ուստի ոտանավորն ստանում է մասամբ բարձրացող-ընկնող բնավորություն: Բայց և այնպես դա իր ութմով մի անցման ոտանավոր է յամբ-անապեստյան ութմից դեպի քողադոտ ութմը:

Թեպետ ոչ բոլոր տողերի մեջ («գիտեք, որ» ոտքի պատճառով) բարձրացող-ընկնող է նաև ներքևի ոտանավորը.

Գիտե՞ք, որ / գարո՛ւն է / արդե՛ն,
Բոլո՛րը / թափել են / փողոց.

Լըսո՞ւմ եք / անո՛ւշ մի / զընգոց—
 Գիտե՞ք, որ / գարո՞ւն է արդեն,
 Դյութո՞ւմ են / շըրթե՛րը / վարդե,
 Շըրթե՛րը / կըրա՛կ են / ու բոց... (Չարենց)

Քողաղոտ ուրիշ ունի և հետևյալը.

Ամա՛ռըդ / լեցվել է / շըղե՛րըս.
 Արյու՛ն են / շուրթե՛րդ / հասում.
 Նորի՛ց իմ / գալա՛րքը / ճեղքե՛լ ես—
 Գըրկի՛ս մեջ / հաճո՛ւյք է / վազում: (Գ. Արուվ)

Տողավերջի անշեշտ ավելի վանկերով բնականաբար ուժեղանում է ընկ-նող ուրիշը:

Այսպիսի ոտանավորների մեջ եռավանկ անապաստյան ոտքերով՝ բարձրացող-ընկնող ուրիշը թուլանում է, ինչպես կարելի է տեսնել ներքևի ընդգծված տողերում:

Աշուն է, օրերը ցըրտում են,
 Գիշերը սուզվում է միգում.
 Այնքան ֆընֆշուքյուն կա սըրտո՞ւմ իմ,
 Այնքան մեղմությո՞ւն իմ հոգում,
 Այնքան աըխություն, և անուշ է,
 Անուշ է այս ցավը հետին.
 Բոլորը երազ է և հուշ է.
 Ոսկի է— թափվում է գետին... (Տեր.)

61. Անապաստյան ոտանավորներ տողավերջի մեկ յամբով:— Այսպիսի ոտանավորներով ամբողջական բանաստեղծություններ չունենք: Բայց այդ հնարավոր է տեսականորեն, և կան այդպիսի տողեր: Այսպես, օրինակ, Չարենցի «Առավոտ» բանաստեղծության մեջ, որ հորինված է երկոտնյա վեցվանկանի ավելավանկ տողերով, ությակների ամեն 4-րդ և 8-րդ տողերը վերջանում են յամբերով և ունին հետևյալ սքեման՝ 3 + + 2 = ՍՍ՝ Ս՝:

Բայց այս վա՛ռ / օրերի՛ / մեջ,
 Երբ հողմերն աղմըկում են,
 Աղմըկում ու երգում է
 Անցած սի՛ր / տը իմ.
 Ես կածես դեռ ջահե՛լ եմ,
 Ինձ կարծես հըմայել են.
 Եվ իմ սիրտը պահե՛լ է
 Կըրականե՛ / րբ ճի՛ն: (Չարենց)

Այսպես և նույն բանաստեղծի քառոտնյա 12-վանկանի անթերի տողերով հորինված բանաստեղծություններից մեկի վերջին տան 2-րդ և 4-րդ տողերը վերջանում են յամբական ոտքերով և ունին հետևյալ սքեման՝ 3 + 3 + 3 + 2.

Թաղեցի՛ / օրերո՞ւմ, / երբ գիշե / ըր անհուն՝
հավարով փայփայում ու գերում / էր—ծե՛զ:—
— Ես գալիս եմ ահա՝ հազարդեմ, բյուրանուն,
Պոռնիկի՛ պես ընկած, աղոթքի / պես—հեզ: (Չարենց)

VII. ՔՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ՅԱՄԲՈՎ ՇԱՐԺՈՒՆ
ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

62. Անապետյան երկանդամ 11-վանկանի մեկ շարժում յամբով:—
Առաջին ձև: Սքեման է՝ $6 + 5 = 3 + 3 + 3 + 2$ կամ $3 + 3 + 2 + 3$. Յամբական ոտքն ազատ կերպով դրվում է երկրորդ անդամի սկզբում կամ վերջում (տե՛ս § 53). առաջին անդամից հետո կարող է հատած լինել (§ 39, 2. ր):

Այլ եկա՛յք երփներա՛նգ / յոստո՛ց անտառի՛
Բուրի՛ւք պըսակե՛մք / ի հանդէ՛ս / Թօնի՛ն,
Որ թեղօշ, որ սօս մո՛ւրտ, անթառամ դափնի,
Կաղամախ ընդ սարոյս հիւտեալ ձիթենին... (Արս. Բաղդասարունի)

Դեպի վե՛ր, սարն ի վե՛ր... / Թե՛վերջ է ուղի՛ս.
Հոգեցան բազումներս՝ / այս կովումն անգոր,
Սպառեցավ .և վերջի՛ն / ուժն էլ ժընկներին—
Դեպի վե՛ր, սարն ի վե՛ր, / քաջասիրտ զինվոր: (Հովհ.)

Այս չափի մի երկրորդ ձևն այն է, որ յամբական ոտքն ավելի ևս ազատ կերպով կարող է ընկնել տողի կ՛սկիզբը, կ՛մեջը, կ՛վերջը, ուրեմն թե՛ $6 + 5$ և թե՛ $5 + 6$ կազմություններ տողեր նույն բանաստեղծության մեջ.

Ջարկեցե՛ք, / դարբիններ, || կրո՞ւմ / նը սալին,
Ջարկեցե՛ք / կրո՞ւմ / նը || շրջթալքն / ամրանան...
Անիծյալ արքայի || կապանքն ամրանան...
Մենք սպասում / ենք դեռ ևս || գեղեցիկ / օրեր,
Դեռ հաշտ / է երկին / ջը || մեղստո / աշխարհին...
Բայց ո՛չ, / հավատում / ենք || դեռ մենք / փրկություն,
Մեզ մի նոր / երկընթից || նոր լույս / կբացվի: (Հովհ.)

Հովհաննիսյանն այս բանաստեղծությունը («Արտավազդ») հորինելիս ուշադրություն չի դարձրել դիֆմական շեշտերի կանոնավոր դրությամբ, այլ նա նկատի է ունեցել, նախ՝ տողերի $6 + 5$ անդամատումը բառական

ոտքերով չցույց է տրված (||) նշանով, ապա՝ ռիթմական ոտքերի փոխանակ՝ լուկ եռավանկ բառական ոտքերը, որոնք, սակայն, ոչ միայն անապետ են, այլև քողաղոտ: Այդ պատճառով և անապետության ռիթմի փոխանակ յամբական ռիթմն է իշխում այսպիսի տողերի մեջ.

Գոռում / է փաթուրիկ / փաղանի / նրման.

Հառաչում, / սուլում / է կատաղած քամին.

Ցուլացավ / փայլա / կը արժայի / աչքից,

Դեպի վեր / թռչում / են բարկության / կայծեր:

Երբ 6-րդ վանկից հետո կա հաստա: Իսկ հատած, որի վրա լրանում է խոսքը կամ խոսքի մի մասը, այն ժամանակ 11-վանկանի տողը բաժանվում է 6 և 5-վանկանի տողերի հաջորդությամբ, օրինակ՝

Ծա սարեն / կուգայի,

Դուն դուռը բացիր.

Ձեռքդ ծոցքդ տարար,

Ախ արիր, լացիր:

Ես մի պի՛նդ պաղ էի,

Դու մըրմուռ լացիր.

Քո հրեղե՛ն արցունքով

Ինձի հալեցիր: (Ժող. երգ.)

VIII. ՅԱՄԲ-ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԲԱՐԴ ՈՏՔԵՐՈՎ

63. Ոտանավորներ 5-վանկանի անդամներով:— Այս տեսակի ոտանավորների մեջ, քանի որ պարզ ոտքերի դասավորությունն ազատ է, ռիթմը ծագում է գլխավորապես անդամներով: Այդ պատճառով մեր այս ոտանավորները մոտենում են ումանական «վանկական» կոչված չափերին. ուստի, որպեսզի ոտանավորն արձակ խոսք չդառնա, պետք է ամենայն նշտությամբ պահվի, նախ՝ անդամների գլխավոր ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դրությունը, ապա՝ անդամների օստանակը վանկերի թվի նկատմամբ, այսինքն՝ ոչ մի անտեղի սղում չպիտի լինի:

64. Յամբ-անապեստյան միանդամ 5-վանկանի ոտանավոր:— Հինգ վանկը միասին կազմում են երկու շեշտ ունեցող մի կարճ ոտանավոր մի ռիթմական հաստատուն շեշտով տողի վերջում. երկրորդ շեշտը, որ կարող է և չլինել (ինչպես ներքևի օսալրաթատիրոջ տողը), շարժուն կերպով ընկնում է երրորդ վամ երկրորդ վանկի վրա՝ 2+3 կամ 3+2 սքեմայով, կամ նույնիսկ առաջին վանկի վրա:

Մյուս տեսակի հինգվանկանի անդամներով կազմված ոտանավորների հետ չլիոթելու համար անհրաժեշտ է, որ տողի ամբողջությունն զգալի լինի կամ շարահյուսական ձևով, կամ միանգամայն նաև անմիջա-

պես իրար հաջորդող հանգերով, կամ տողի սկզբում գրված հնչյունների հանգիստությամբ, ինչպես վարվում է ն. Շնորհալին.

Առաւօտ լուսո՛յ.
Արեգակն արդա՛ր,
Առ իս լոյս ծագեա՛լ: (ն. Շնորհ.)

Ես նաւ մ'եմ նոճե,
Մովու մեջ եռուն.
Հողմն ինձ կըճոճե,
Կըտանի հեռուն: (Ա. Վշտ.)

Մահար Մոլոզով,
Դեղին քոլոզով,
Թե որ ինձ շառնես,
Մեռնիս մուրազով: (Ժող. երգ)

Սարերը սարսուռ,
Ջրերը մամուռ,
Սալաքատիւրջ
Սիրտըն է մըրմուռ:

Ռիթմական շեշտերը գրվում են նաև 4-րդ վանկերի վրա. իսկ 5-րդ վանկերը մնում են անշեշտ.

Մըլեւ է արտըս,	Թոնդիրը հո՛ւ վ ա,
Մըփում է արտըս,	Վըրեն լե բով ա.
Կորել է դարդըս, ջա՛ն	Տասներկու ջա՛ն ենք,
Կանաչ է դաշտը,	Մի շոր լե կով ա: (Ժող. երգ)
Կորավ երաշտը,	
Ամառը հա՛շտ է: (Ալազան)	

Ռիթմական շեշտերից միայն 2-րդ և 4-րդ հանգակից տողերինը գրվում են 4-րդ վանկերի վրա.

Ձեռները խաչել,	Ածու մ'եմ ցանե,
Կայնել ա դուռը,	Սադա նարզի՛ղ ի.
Էրեսը կարմիր,	Իմ յարոջ մեռնեմ,
Նըման ա նո՛ւրջ:	Ազիզ-մազի՛ղ ի: (Ժող. երգ)

Տերյանը մի քանի թարգմանական բանաստեղծությունների մեջ հաջորդությամբ կիրառում է մի վեցերորդ ավելի վանկ անշեշտ, որով ավելի ևս զգացվում է կարճ տողերի ամբողջությունը, միաժամանակ և ուսանավորը բազմազանություն է ստանում.

Սիրտըս կեղեքված / է,
Ի՛նչ անո՛ւշ ես, նի՛նջ.
Թույնը մոռացված / է,
Մանուկ եմ ես ջինջ: (Տեր.)

Մեջընդմեջ հաշորդող հանգերով հորինվածքը, երբ երկու տողը մեկ խոսք են կազմում, իբրև մեկ տող էլ զգացվում են և նույնանում են նույն կազմությամբ 10-վանկտնի ոտանավորի հետ, ինչպես ներքևի ընդգծված շորս տողերը.

Սըրտիս թագուհի՛,
Կարոտել եմ քեզ.
Ա՛խ, ի՛նչ կըլինի՛
Հանկարծ հայտնրվես
Եվ, փեկուզ իսկույն,
Դարձյալ չքանաս,
Ինչպես գիշերվան / կարճառե երազ
Միայն թե անհեմ / պատկերդ մեկ է՛լ,
Միայն թե ասեմ՝
Ո՛նց եմ կարոտել: (Թուման.)

Վերջին տողի մեջ՝ «Ո՛նց եմ կարոտել» եղել է երկրորդական շեշտի տեղափոխություն առաջին վանկի վրա. դրանով չի վերանում անդամի ութմը, ինչպես և երբ մի երրորդ ավելի շեշտ էլ է ընկնում տողի սկիզբը, ինչպես վերևում բերված տողի մեջ՝ «Ի՛նչ անո՛ւշ ես, նի՛նջ»:

65. Յամբ-անապեստյան երկանդամ 10-վանկանի ոտանավոր:—
Սքեման՝ 5+5: Շեշտերի թիվը շորս է. ութմական գլխավոր շեշտերը 5-րդ և 10-րդ վանկերի վրա հաստատուն կերպով, երկրորդական շեշտերի դրությունն ազատ է:

Բոստան եմ դըրե՛ վերև է՛ն դարի՛ն,
Աստված շե՛ն պահի՛ էս տարվան տարի՛ն,
Շամամ մի չեւա՛վ՝ ուղարկեմ յարի՛ն: (Ժող. երգ)

Եթե երկու ութմական գլխավոր շեշտերի դրությունը հաստատ չպահվի, այն ժամանակ անդամավոր կազմությունն և անդամի ութմը կոչնչանա, և այս 10-վանկանին կդառնա 4-շեշտանի համաշեշտ ոտանավոր առանց անդամի ութմի (տե՛ս 71-ի վերջը):

Այս ոտանավորն ըստ երևույթին միայն կազմված է նախորդի երկու տողից. դա իսկապես նախորդի լոկ կրկնությունը չէ, այլ ունի իր առանձին կազմությունն ու ութմը: Նախ՝ մինչ 5-վանկանի ոտանավորի մեջ հազվադեպ միայն կաքելի է գործածել 5-վանկանի բառեր կամ բառերի

այդպիսի կապակցութիւններ մե՛կ շեշտով վերջից, այս 10-վանկանի ոտանավորի մեջ այդ ավելի հնարավոր է. այստեղ անշեշտ վանկը կարող է անցնել երկրորդական շեշտն ունեցող վանկի տեղ, միայն դարձյալ ոչ հաճախելու պայմանով: Ն. Շնորհալին արդեն, որի, ինչպես և Գր. Նա-րեկացու, գրվածքների մեջ ենք գտնում այս ոտանավորի հնագույն գոր-ծածութիւնը, ունի այդպիսի 5-վանկանի անդամներ մեկ շեշտով: Ապա՝ այս ոտանավորի մեջտեղում հինգերորդ վանկից հետո կարող է հատած կամ գագար չլինել, առաջին անգամը կարող է մի ամբողջութիւն չկազ-մել ըստ իմաստի և նույնիսկ կարող է հաջորդ թառով կամ բառական ռաբով վերջանալ և անշեշտ մասն անցնել հաջորդ անդամի սկիզբը, որով և ռիթմական ոտքը կհաստի բառական ոտքով, ինչպես է ներքևի տողե-րի մեջ.

Մի՞թե ոսկեշող արևն ու լուսին
Մովի ցուրտ գրրկու / մը չեն լողանում:
Եվ պայծառ երկինք գրրավո՞ւմ չէ քեզ,
Երբ վրճիտ ջրրոմն / է նա նրկարված: (Հովհ.)

Եվ վերջապես ինչքան էլ երկրորդական շեշտերի դրութիւնն ազատ և փո-փոխական է, բայց և այնպես անդամի ռիթմի հետ որոշ չափով նաև պարզ ռաբերի ռիթմ է առաջ գալիս, երբ պահված են ռիթմական չորս շեշտեր տողի մեջ: Երկրորդական շեշտերի դրութիւն փոփոխութեամբ առաջ են գալիս յամբի և անապեստի հաջորդութիւն հետևյալ ձևերը $\text{բ} \text{աղի}$ մեջ.
ա) $2+3 / 2+3$, բ) $3+2 / 3+2$, գ) $2+3 / 3+2$, դ) $3+2 / 2+3$: Այս ձևերից առաջին երկուսի մեջ պարզ ոտքերի դասավորութիւնն անդամնե-րի մեջ միատեսակ է, ուստի այս $23/23$ և $32/32$ ձևերով հորինված ոտա-նավորների մեջ, բացի անդամի ռիթմից, տողի մեջ զգում ենք նաև յամբի ու անապեստի կամ անապեստի ու յամբի փոփոխակի հաջորդութիւն ռիթմն ևս շեշտերի նույն դասավորութեամբ, մանավանդ երբ երկու կամ երեք նույն կազմութեամբ տողեր հաջորդում են միմյանց, օրինակ՝

Հընչո՞ւմ / էր փըրփրո՞ւմ / վրտա՛կն արծաթի՛, ($2+3 / 2+3$)
Արե՛ւը խաղո՞ւմ պայծա՛ռ կապույտո՞ւմ... ($2+3 / 2+3$) (Թուման.)

Կուգեի՛ / լինե՛լ / սիրահա՛ր / տխա՛կ, ($3+2 / 3+2$)
Եվ ձեռի՛դ գերի՛, վանդակո՞ւմ փակվա՛ծ, ($3+2 / 3+2$)
Ականջի՛դ հընչե՛լ հրաշալի՛ նըվա՛գ, ($3+2 / 3+2$)
Մեղմ օրո՞ր ասե՛լ քո հոգո՞ւն զմայլվա՛ծ: ($3+2 / 3+2$) (Հովհ.)

Այս են ահա՛ այս 10-վանկանի չափի ամենից ռիթմիկ-երաժշտական հո-րիվածքները. և բանաստեղծները երբեմն, ռիթմական ոգուց առաջնորդ-ված մի շարք տողերի մեջ այդպիսի կանոնավոր հաջորդութիւն են առաջ բերում յամբի ու անապեստի կամ անապեստի ու յամբի: Սակայն այդ ոչ

միշտ անհրաժեշտ է՝ Որովհետեւ մեր բառական ոտքերն ու ռիթմական ոտքերը սովորաբար իրար հետ են ընկնում, ուստի այդպիսի տողերի մեծ շարքերը կարգալիս ինչքան էլ ավելի երաժշտական են, բայց միակերպ են հնչում։ Այս պատճառով, երբ այդպիսի տողերից մեկի կամ մյուսի սկզբում անդամի մեջ մտնող պարզ ոտքերի դասավորությունը փոխվում է, հաճելի բազմազանություն է մտնում ոտանավորի մեջ, ինչպես ներքև-վում գրված քառյակի երրորդ տողի սկզբում.

Խաղում / են անհոգ՝ / ալի / քը գետի,
Ցուցնում են գրկած՝ պատկերն արևի,
Նվ որպես մանուկ ժրպիտն երեսին՝
Մհլմիկ շըշունջով խոսում են ժայռին (Հովհ.)

Ռիթմական ոտքերի դասավորության այս փոփոխությունն ավելի գրավիչ է լինում, երբ կատարվում է բովանդակությանը հարմար տեղում։ Առնենք հետևյալ քառյակը.

Ալի / քը կայտառ / գընում / են գալիս,
Սև ժայռը նախկին իր վիշտն է լալիս...
Խաղում են ալիք, ուրախ կարկաչում—
Նա կրկին / անշա՛րժ, / նա կրկին / տըտռ՛ւմ։ (Հովհ.)

Այս վերջին քառյակի առաջին երեք տողերն անդամների ռիթմի հետ ունին նաև պարզ ոտքերի կանոնավոր հաջորդության ռիթմն իբրև յամբ ու անապեստ։ Չորրորդ տողը, սակայն, թեպետ և նախորդ տողերի հետ միանում է մեծ ռիթմական միություններով՝ միանման տողով և միանման անդամներով, ինչպես և փոքր ռիթմական միությունների՝ պարզ ոտքերի նույն թվով (չորս շեշտ) և տեսակով (անապեստ ու յամբ), բայց նրանցից տարբերվում է պարզ ոտքերի դասավորությամբ, իբրև անապեստ ու յամբ, մինչդեռ նախորդ տողերի մեջ յամբ ու անապեստներ են։ Այս տարբերությամբ արդարև թուլանում է քառյակի ընդհանուր ռիթմիկ-երաժշտականությունը, բայց տաղաչափորեն օգտվում է ոտանավորը, ոչ միայն բաղմազան դառնալով, այլև մտքին ու բովանդակությանը հարմարվելով։ Այդ չորրորդ տողի մեջ՝ իբրև եզրակացություն, արձանանում է նախորդ տողերի և ամբողջ բանաստեղծության մեջ («Որպես հաղթանա՞մ մի ծերուկ հսկա») արտահայտված երիտասարդական ուրախ-զվարթությանը հակադիր ծերունական տրամոլությունը։ Մենք սպասում ենք, որ ծերությանն էլ մի րոպե պիտի գվարթանա՝ տարվելով կայտառ պատանիների գգվանքից, բայց եզրակացությունը հակառակն է։ Երբ փոխված տրամադրության և բովանդակության հետ փոխվում է նաև ռիթմը, պահելով, անշուշտ, իր ընդհանուր բնավորությունը, ինչպես այս դեպքում, այն ժամանակ փոխված ռիթմով ավելի ևս զորեղանում և ազդու է դառնում տպավորությունը։ Ճարտար բանաստեղծը միշտ էլ այսպես կարող է օգտվել

այս 10-վանկանի ոտանավորի երկրորդական ռիթմական շեշտների շար-
ժուն դրուկությունից, ոտանավորը բովանդակությամբ համեմատ դարձնելու
համար: Եվ մեր այս 10-վանկանի ոտանավորի մի էական հատկությունն
եթե այն է, որ ավելի ճկուն է և հեշտ է մարմարվում մեր ետ լեզվին,
առանձնապես արևելյան աշխարհաբարին, մյուսն էլ այն է, որ երաժշ-
տական մնալով հանդերձ՝ նաև բազմազան է դառնում ըստ բովանդակու-
թյան: Այդ է պատճառը, որ մեր նոր գրականության մեջ այս շափն աչելի
գործածական է դարձել, քան եղել է մեր հին և միջին լեզուների մեջ:

Վերևում բերած օրինակների մեջ՝ երկու, երեք և ավելի տողերի մեջ
պարզ ոտքերի դասավորությունն անփոփոխ նույնն է մնում. բայց այդ
լինում է պատահաբար, թեպետ և բավական հաճախ՝ Մեր բանաստեղծ-
ներն ուշադրություն չեն դարձնում պարզ ոտքերի կանոնավոր հաջորդու-
թյանը և տողերն անխտիր կազմում են վերևում դրված չորս ձևերով խառն
դասավորությամբ: Այսպիսի ոտանավորների մեջ էլ, սակայն, բավական
է, որ տողերի մեջ լինին չորս ռիթմական շեշտերը, դարձյալ ընդհանրա-
պես զգալի է լինում պարզ ոտքերի ռիթմը: Առնենք մի օրինակ:

1. Կանչում է կըրկին, կանչում անդադար (23/23)
2. Այն չըքնաղ երկրի կարոտը անքո՛ւն, (32/23)
3. Ու՛ թեկերն ահա փրռած տիրաբար՝ (32/23)
4. Թըռչում է հոգիս, թըռչում դեպի տուն. (23/23)
5. Ուր որ հայրենի օշախի առաջ (23/32)
6. Վաղո՛ւց կարոտով ըսպասում են ինձ, (23/32)
7. Ուր ձըմռան երկար գիշերը նըստած՝ (32/23)
8. Խոսում են լողու հին-հին քաջերից: (23/23) (Թուժան.)

Այս 8 տողերից յամբ-անապեստյան դասավորություն ունին միայն 3-ը,
այն էլ իրարուց հեռու՝ 1-ին, 4-րդ և 8-րդ տողերի մեջ. մնացած տողերի
մեջ պարզ ոտքերը խառն են դասավորված պակաս ռիթմիկ ձևերով՝
23/32 կամ 32/23, բայց և այնպես այդ հատվածի ռիթմը յամբ-անապեստ-
յան է. զի 8 տողի 16 անդամից 11-ն ունի յամբ-անապեստյան դասավո-
րություն, այն էլ՝ 8 տողից 6-ի երկրորդ մասում, որ ավելի կարևոր է
ռիթմի տեսակետով: Շեշտերի նկատմամբ՝ այս 8 տողերի 32 շեշտից 27
շեշտերը դրված են յամբ-անապեստյան ոտանավորին հատուկ ձևով 2, 5,
7, 10 վանկերի վրա, մնացած 5 երկրորդական շեշտերը միայն տեղա-
փոխված են, այն էլ՝ դրանցից 3-ը տողի առաջին ոտքի համար 2-րդ վան-
կից անցել են 3-րդի վրա, որ պակաս նշանակություն ունի տողի ռիթմի
համար. և 2 շեշտ միայն՝ 7-րդ վանկի փոխանակ՝ դրված են 8-րդի վրա:
Առնենք առանձին տողերի ռիթմը: 1-ին տողն ունի երկու անդամի 23/23
կանոնավոր դասավորության ռիթմը, որ զորանում է հաջորդ տողի երկ-
րորդ անդամով, որ նույն կազմությունն ունի: Այս երկու տողի մեջ,
ուրեմն, երեք անդամի կազմությունը բռնում են իրար, որ բավական է

բավարար չափով ռիթմն զգալի դարձնելու համար: 2-րդ տողի ռիթմը զորանում է ավելի ևս հաջորդ տողի ռիթմով, որ փոխորդվին նույն կազմությունն ունի, ինչ որ այդ 2-րդ տողը: Այսպես և մյուսները: 3-րդ տողի ռիթմն ուժեղանում է 4-րդ տողով, որ նույն կազմությունն ունի, ինչ որ 3-րդ տողի երկրորդ անդամը. 4-րդ տողինը՝ հաջորդ 5-րդ տողի առաջին անդամով. այս 5-րդ տողի հետ նույն կազմությունն ունի 6-րդ տողը: Այս 6-րդ տողի ռիթմը զորանում է 7-րդ տողի առաջին անդամով, որ նույն կազմությունն ունի, ինչ որ 6-րդ տողի երկրորդ անդամը. 7-րդ տողի ռիթմն էլ՝ 8-րդ տողով, որ նույն կազմությունն ունի, ինչ որ նախորդ տողի երկրորդ անդամը. իսկ այս 8-րդ տողն ունի իր երկու անդամի ռիթմը ոտքերի 23/23 կանոնավոր դասավորությամբ, որ ինչպես պետք է, նույն է հատվածի սկզբի հետ: Սակայն ինչպես որ ամեն նախորդ տողի ռիթմն ավելի զգալի է դառնում հաջորդ տողի մի կամ երկու անդամի նույնանման ռիթմով, միաժամանակ և ամեն հաջորդ տողի ռիթմը զորանում է իր նախորդ տողի մի կամ երկու անդամի ռիթմով. օրինակ՝ 8-րդ տողի ռիթմն ուժեղանում է նախորդ տողի նույն կազմությունն ունեցող երկրորդ անդամի ռիթմով: Այսպես և մյուս տողերը: Այսպիսի հորինվածքի պատճառով, — որ տարբեր կազմության անդամները կամ տողերը, իրենց տակտերի տեսակի նկատմամբ, մեծ մասամբ մենակ չեն մնում, այլ նույնանում են նախորդ կամ հաջորդ տողերի կամ անդամների հետ, և նույն տակտերը միակերպ դասավորությամբ կրկնվում են, — հենց այդ պատճառով իշխում է յամբ-անապեստյան ռիթմը, որ մի վայրկյան միայն շուռ է գալիս անապեստ-յամբական ռիթմի, որով և ոտանավորն ստանում է հաճելի բազմազանություն: Հասկանալի է, որ արվեստավոր հորինվածքի ժամանակ երբեք չպիտի այս փոփոխությունն այնքան հաճախ լինի, որ իշխող ռիթմը կորչի:

Վերևի հատվածի մեջ իշխող ռիթմն է յամբ-անապեստյան, բայց ուրիշ դեպքերում կարող է նաև անապեստ-յամբական ռիթմ լինել:

Այսպիսի խառն ձևերի մեջ ավելի ուժեղ ռիթմ առաջ բերելու համար՝ պետք է շեշտեմք ու ամպնակը լավ կշռվեն՝ առանձնապես 32/23 կազմության ժամանակ, որպեսզի պարզ ոտքերի տեղությունը տողի մեջ մոտավորապես հավասար լինի ազատ տակտերի կանոնով: Դրա համար՝

1) Զորեղ շեշտերը ն ձայնի ընդհատումն ու դադարը պետք է ընկնեն երկավանկ ոտքերի վրա, որպեսզի դրանք համեմատաբար երկար արտասանվեն և մոտավորապես հավասարվեն եռավանկ ոտքերին. 2) եռավանկ ոտքերը թեթև կազմություն պիտի ունենան, իսկ երկավանկները ծանր: Ուստի այն բառերը, որոնց մի վանկը հեշտությամբ կարելի է սղել, պետք է առանց սղվելու մտնեն եռավանկ ոտքերի մեջ. ուրիշ խոսքով եռավանկ ռաֆերի մեջ բնավ սզում չպիտի լինի, զի դրանով եռավանկ ոտքերն ավելի ևս երկարում են, — և այս պահանջ է տշ միայն 32/23 ձևի համար, այլև ընդհանրապես քոլոր խառն ոտքերով կազմված յամբ-անապեստյան ոտանավորների համար: Իսկ, ընդհակառակն, հեշտու-

Թյամբ սղելի բառերը, եթե անհրաժեշտ է դրանք սղել, պետք է սղված գործածվեն երկավանկ ոտքերի համար. դրանով այդպիսի ոտքերի ամանակը քիչ երկարում է, բայց ոտանավորի ութմը չի վնասվում, քանի որ երկավանկ ոտքի ամանակը երկարելով, մոտավորապես հավասարվում է եռավանկ ոտքերին: Բերենք մի քանի օրինակներ:

Երբ ահեղ մրբրկից / երկի՛նքն է գոչում.
Եվ շուտն զբրկվիլ անփա՛ռք հանգըստից: (Հովհ.)

Այս երկու տողը հորինված են 32/23 սքեմայով: Բայց առաջին անգամների մեջ «մրբրկից», «զբրկվիլ» բառերը, որոնք սղումով առնված լինելով իբրև երկավանկ, իսկապես եռավանկ են, և այդ տողերն ունին այս սքեման՝ 33/23: Ապա՝ «երկինքն», «անփառք» երկավանկ բառերի երկրորդ վանկերն ըստինքյան մի փոքր ավելի երկար են (§ 9) և կրելով զորեղ շեշտ, այդ բառերն ավելի ևս երկարում են (§ 10) և ամանակով գրեթե հավասարվում նախորդ, ինչպես և հաջորդ եռավանկ ոտքերին, իսկ վերջին եռավանկ ոտքերն («է գոչում», «հանգըստից») նախորդ բառերի զորեղ շեշտի ազդեցությամբ՝ ավելի արագ, ուրեմն և կարճ են արտասանվում: Այսպիսով, այդ երկու տողի ոտքերը, ամանակի տեսակետից, գրեթե հավասարվում են, և այդ ոտանավորները մոտենում են երկանդամ անապաստյան ոտանավորներին:

Բայց այլոց նըման, ավա՛ղ, նա ազատ
Չէ կարող ոլանալ երկիրն հարազատ...
Եվ սիրտըս թընդաց. «Ահա՛, ասացի,
Փոթորիկն անցա՛վ, հասա՛ն վառ օրեր: (Հովհ.)

Այս տողերից 1-ինը, 2-րդը և 4-րդը դարձյալ հորինված են 32/23 ձևով. բայց առաջին տողի մեջ երկավանկ «ներման», «ավաղ» ոտքերից հետո կա դադար, որով լրացվում է այդ ոտքերի ամանակի թերին. «ավա՛ղ» բառն ըստինքյան էլ, իբրև միջարկություն, երկար է արտասանվում, իսկ «ներման» բառը երկար է արտասանվում այն պատճառով, որ խոսքն, «ավա՛ղ» միջարկության համար, առկախ է մնում: Չորրորդ տողի երկավանկ անդամները՝ «անցավ», «հասան», կրում են զորեղ շեշտ. «անցավ» ոտքից հետո կա նաև դադար: Երկրորդ տողի մեջ «սլանալ» եռավանկը լոկ աչքի համար է առնված իբրև երկավանկ, դա իսկապես եռավանկ է. իսկ երկրորդ երկավանկ ոտք՝ «երկիրն» վերջին «ըն» հոգի սղումով երկարել է, բացի այդ երկիրն բառն է կրում քերականական շեշտը: Կնշանակե՛լ այդ տողերի մեջ ևս երկավանկ ոտքերի ամանակը մոտավորապես հավասարվում է եռավանկ ոտքերի ամանակին:

Բայց սիրում եմ քեզ, հանգչո՛ղ բընություն.
Դու մի ա՛յլ մահվան հանդերձ ես զգենում: (Հովհ.)

Այս երկու տողն ևս կազմված են 32/23 ձևով: Առաջին տողի մեջ Բեզ բա-
ռից հետո եկող դադարով, ճանգչա՞ղ բառի դորեղ շեշտով (շեշտերը հե-
ղինական ինքն է դրած) ոտքերն ամանակով դրեթե հավասարվում են:
Երկրորդ տողի մեջ ալոպիսի բան չկա. այստեղ դորեղ շեշտը կրում է հոա-
վանկ ոտքի վերջը՝ «ա՛յլ», ոստի հաջորդ երկավանկ ոտքը՝ մանվան
ավելի արագ ու կարճ է արտասանվում: Մյուս երկավանկ ոտքը՝ ճանգչե՛րձ
թեպետ համեմատաբար երկար է իր վերջին վանկով, բայց դրա վերջի
«2» հնչյունն արտասանվում է հաջորդ «Ես» բառի հետ, և դա ամանակով
չի մոտենում հաջորդ եռավանկ ոտքին, քանի որ այս ոտքը՝ ես զգեճում
անբնական ձևով սղված լինելով՝ իսկապես հավասար է չորս վանկի՝ ես
ըզգեճում: Այսպիսով այդ տողի մեջ ոտքերի ամանակի մերձավոր հավա-
սարություն չկա, և տողի ընդհանուր ութմը թույլ է յամբ-անապեստյան
ոտանավորի տեսակետով: Այսպիսի տողերը (32/23), եթե այնպես են
հորինված, որ կարելի է երկավանկ ոտքերը ազատ տակտերի կանոնով
երկար արտասանել, կարգալիս պետք է այդպես էլ առգանել, որ ան-
բնական չի լինի, քանի որ համեմատ կլինի դադարին ու դորեղ շեշտերի
դրությանը, հետևաբար և բովանդակությանը:

Քո ծո՛ցն եմ դիմում, տ՛վ մա՛յր փրկություն: (Հովհ.)

Այս տողը թեպետ ունի յամբ-անապեստներ, բայց ավելի անապեստյան
ուրթմ ունի ազատ տակտով. զի դրա երկրորդ անդամի առաջին ոտքը՝
ա՛յլ մա՛յր, ավելի երկար է արտասանվում: Անապեստյան ուրթմի համար,
անշուշտ, հարկավոր չէ, որ առաջին անդամի առաջին ոտքն ին՝ ֆո ծո՛ցն,
գորեղ շեշտվի և երկար արտասանվի, թեպետ և այս դեպքում ծոցն բառը
դորեղ է շեշտված:

Այսպես և ամեն անգամ, երբ 23/23 ձևի մեջ երկրորդ երկավանկ
ոտքը կամ այս երկրորդի հետ նաև առաջին երկավանկ ոտքը գորեղ շեշ-
տով երկար է արտասանվում, այս ոտանավորն ստանում է ավելի ուրթ-
միկ բնավորություն, քանի որ ոտքերի ամանակը մոտավորապես հավա-
սարվում է: Նույնը պետք է ասել նաև 32/32 և 23/32 ձևերի համար, որոնց
մեջ բավական է միայն, որ առաջին երկավանկ ոտքը գորեղ շեշտով երկար
արտասանվի, քանի որ երկրորդ երկավանկ ոտքի համար նա արդեն տո-
ղավերջի դադարը: Առնենք մի օրինակ:

Արծիվը՝ կանգնած սև ժայռի գլխին՝

Հանգիստ ո՛ւ հրպարտ նայո՛ւմ է չորս դին: (Հովհ.)

Առաջին տողն ունի 23/32 ձևը: Սկզբի երկավանկ ոտքի «ծի» շեշտված
վանկի վրա ձայնը բարձրանում և երկարում է ետևից եկող «կանգնած»
որոշումի պատճառով: Բացի այդ՝ առծիվը իբրև խոսքի գլխավոր առար-
կան առանձնանում է և գորեղ շեշտով, կարծես, ցույց է տրվում. այնպես
որ կարելի էր նույնիսկ գրել՝ «Արծի՛վը... կանգնած սև ժայռի գլխին»:

Երկրորդ երկաթանկ ոտքի վերջը նույնպես երկարում է, որովհետև ձայնն այստեղ ևս բարձրանում է, և ետևից դադար կա, բայց միտքն առկախ է մնում, և դեռ բուն խոսքը չկա: Բացի այդ՝ ամբողջ խոսքի իմաստն ու կազմութունը պահանջում է, արծիվը բառը զորեղ և ազդու արտասանելուց հետո, արագ տեմպով անցնել մինչև տողի վերջը և, այստեղ ձայնը բարձրացնելով և փոքր-ինչ կանգ առնելով՝ անցնել երկրորդ տողին, որի մեջ է խոսքի էական մասը: Այսպիսի բնական արտասանությամբ ոտքերը գրեթե հավասարվում են ամանակով: Երկրորդ տողն ունի 23/23 ձևը. ոտքերի յամբ-անապեստյան հաջորդությունը կանոնավոր է, ուստի կարիք չկա ազատ ռիթմական կազմության. բայց և այնպես դրա մեջ էլ ոտքերը գրեթե հավասարվում են ամանակով: Սկզբի երկաթանկ ոտքի վերջն ըստինքյան երկար է. նույնպես երկար է և առաջին եռաձայնկ ոտքի (ու հպարտ) վերջը. բայց միջի վանկը (նը) շատ կարճ է, այնպես որ երբեմն նույնիսկ սղում են: Երկրորդ երկաթանկ ոտքը՝ նայում, կրում է խոսքի զորեղ շեշտը, իսկ ետևից եկող վերջահար է բառը կարճ է արտասանվում:

Այսպիսի արվեստավոր կազմությամբ մեր այս երկանդամ 10-վանկանին, թեպետ և հաճախ կազմված յամբի ու անապեստի ազատ խառնուրդից, գրեթե հավասարվում է անապեստյան ոտանավորներին և դառնում է մեր ռիթմիկ-երաժշտական ոտանավորներից մեկը, որ իր տարբեր ոտքերի պատճառով միաժամանակ բազմազան է ու ճկուն: Տողի սկզբում առանց զորեղ շեշտի և երկար արտասանության ևս կարող է մնալ միշտ երկաթանկ ռիթմական ոտքը, ինչպես գերմաներենում անապեստյան ոտանավորի մեջ ևս նույն տեղում շատ հաճախ պարզ յամբեր են դրվում: Բավական է միայն, որ տողի մեջ երկաթանկ ռիթմական ռաբր ըստինքյան մի-փոքր ավելի երկար լինի (§ 9) և կամ զորեղ շեշտով երկար առաջանվի, ինչպես որ գերմաներենի անապեստյան ոտանավորի մեջ ևս նույն տեղում կարող է լինել եռաձայնկ ոտքի փոխանակ ռաբր (սպոնդեոս) ոտքեր, այսինքն երկար երկաթանկ ոտքեր: Ապագայում մեր բանաստեղծներն, անշուշտ, արվեստի հմտությամբ ավելի կմշակեն մեր այս ոտանավորն և ավելի ճկուն և ռիթմիկ կդարձնեն. մինչև այժմ, սակայն, նրանք պատահաբար և բնազդաբար միայն ռիթմիկ են հորինում: Այդ պատճառով նրանցից արվեստավոր հորինողներն անգամ հաճախ անուշադիր են թողնում ամենատարրական բաները:

Եվ ձյունագագաթ լեռների արբան

Չորս դին է նայում, ասում ինքն իրան.

Ինձնից բա՛րձր էլ ո՞վ կարող է սլանալ,

Այս վեհ բարձունքին փնձ պե՛ս տե՛ր դառնալ: (Հովհ.)

Այստեղ երրորդ տողի սքեման է 32/23. Բայց դրա առաջին անգամը՝ ինձնից բար / ձր էլ ո՞վ, կազմված է երկու իրար հավասար եռաձայնկ

նութերից, քանի որ սղված ձըր վանկն իսկապես սղված չէ և իբրև հարա-
շեշտ վանկ, անցնում է հաջորդ ոտքին, որ ավելի ևս երկարում է ոտքի
վերջի ո՛վ բառի զորեղ շեշտով: Մյուս կողմից երկրորդ անգամի առաջին
ոտքը՝ կարող, մի սոսկ երկավանկ է առանց զորեղ շեշտի, քանի որ խոսքի
շեշտը նախորդ ո՛վ բառի վրա է, իսկ երկրորդ ոտքը՝ է սլանալ երեք վան-
կի փոխանակ՝ իսկապես: չորս վանկ է, որով ամբողջ տողը 32/23 ձևի փո-
խանակ ունի 33/24 ձևը: Ապա չորրորդ տողի վերջը՝ ինձ պես տեք դառ-
նալ, ծանր է, ոչ միայն միավանկների, այլ թերևս և երկու շեշտերի հան-
դիպումով, որով տողի մեջ լինում է մի ավելորդ հինգերորդ շեշտ, այն էլ
տողի մեջ ընկած մի ուրիշ շեշտից հետո: Բայց դրա համար ավելի հար-
մար օրինակ է հետևյալը.

Ո՞նց գաս, ի՛մ լուսնա՛կ հեզի՛կ ու հանդա՛րտ,
Համասփյո՛ւտ լուսո՛վդ ի լե՛ռ, ձո՛ր և ա՛րտ: (Ալիշան)

Այս տողերից երկրորդի մեջ լե՛ռ, ձո՛ր բառերի հավասարազոր շեշտերը
հանդիպում են իրար և երկուսն էլ պահվում են, քանի որ դրանց մեջ կա
դադար: Այդ հինգերորդ ավելորդ շեշտով՝ «ձոր» բառի վրա, խանգարվում
է տողի տիթմը: Այս տողերից առաջինի մեջ ևս կա մի հինգերորդ ավելի
շեշտ, բայց դրանով չի վնասվում ուրիշը, զի ավելի շեշտն ընկած է տողի
սկզբում, երբ դեռ տողի ուրիշ չկա: Այսպիսի ավելի շեշտեր կարող են
տողաակզբում հաճախ լինել.

Ո՛ւր է ձե՛ր նախկի՛ն հրապո՛ւյր թովչակա՛ն:
Զէ՛ լըսվո՛ւմ արդե՛ն ճըսվո՛ղը ծիծեա՛ն:
Ա՛խ, այդ վա՛յր թափվո՛ղ դեղի՛ն տերևե՛նր: (Հովհ.)

Թո՛ղ կիտվի՛ խավա՛րն առավե՛լ խըրթի՛ն...
Նո՛ր սիրո՛վ լեցո՛ւմ դարձա՛ ես ձեզ մո՛տ:
Ե՛րբ քընա՛ծ լինե՛ր թըշնամո՛ւց խաբվա՛ծ: (Տերյան)

Այսպիսի տողերն իրենց գլխավոր շեշտերի, որ է՝ անդամների ուրիշով
նույնանում են երկանդամ 10-վանկանի ոտանավորի հետ. բայց ավելի
շեշտի պատճառով միաժամանակ ունին և իրենց առանձին ուրիշ պարզ
ոտքերով: Այսպիսի հինգերորդ ավելի շեշտ կարող է լինել նաև 32/32,
23/32 ձևերն ունեցող տողերի մեջ զորեղ հատածից հետո, որով կադավում
են ազատ ռափնավորներ, հետևաբար և ավելի շեշտը, ինչպես ներքևում
«չէ» բառը, դարձյալ ընկնում է տողի սկիզբը.

Քո ծո՛ցն եմ դիմում, ո՛վ մա՛յր բընություն,
Կամի՛մ հաղորդվել քո լուս հանգըստյան
Վըսեմ խորհրդին. || չէ՞ կըգա գարուն—
Կըրկին կըփայլեա ժըպտով մանկակա՛ն: (Հովհ.)

Ինչպես որ տողի սկզբում կարելի է մի ավելի շեշտ դնել, նույնպես և կարելի է տողի առաջին մասի երկրորդական շեշտը տեղափոխել տողի սկիզբը, այլև, երբեմն նույնիսկ միաժամանակ, երկրորդ անդամի երկրորդական շեշտը տեղափոխել անդամի սկիզբը. բայց այս ավելի այն ժամանակ, երբ պետք է բովանդակության համեմատ մի առանձին ազդեցություն առաջ բերել.

Թո՛ղթ ու գրքերիս նայում եմ, ասում...

Թա՛րմ կոկոններո՛վ / ծա՛ռն է զարդարո՞ւն: (Հովհ.)

Ո՞վ կըհանդիպի, ո՞վ կըբարևի...

Ո՞վ կըհամբուրի, ո՞վ կըհեկեկա,

Ո՞վ կըհիանա անսուտ հըրճվանքով... (Զարենց)

Հատածն այս ոտանավորի համար անհրաժեշտ չէ և ազատ ու փոփոխական է. ամենից հաճախ ընկանորեն ընկնում է առաջին անդամից հետո, որով տողը բաժանվում է երկու կիսատողերի (տե՛ս § 39, հատածի մասին): Առանց փոխելու տողի սովորական անդամավոր ռիթմը՝ հատածն առանձին բազմազանություն է տալիս ոտանավորին, երբ ընկնում է, երկրորդ անդամի մեջ, 6-րդ անշեշտ վանկի վրա:

Գիտես թէ մարա՞ծ է, || զինչ հին կանթեղ:

Մէկ գունդն այլ հայո՞ց է, || թըւով ցանցառ: (Ալիշան)

Նույնպես բազմազանություն ստանում է ոտանավորը նաև այն ժամանակ, երբ հատածն ընկնում է առաջին անդամի մեջ, միայն այն դեպքում, երբ տողի մեջ պարզ ոտքերը միակերպ են դասավորված 23/23 կամ 32/32 ձևով. դրանով վերանում է առաջին անդամը և մնում է պարզ ոտքերի ռիթմը. օրինակ՝

Այդ լո՛ւյսն է, || աղո՛տ դեռ լո՛ւյս է տալի՛ս... (Հովհ.)

Բայց եթե պարզ ոտքերը դասավորված են անկանոն ձևով 32/23 կամ 23/32, այն ժամանակ, քանի որ պարզ ոտքերի ռիթմ չկա, պետք է առաջին անդամի վերջը զորեղ շեշտված լինի, որպեսզի այս անդամի երկրորդ մասը, որ հատածով բաժանվում է առաջին մասից, շեշտով միանա առաջին մասի հետ, և երկուսը միասին մի ռիթմական մեծ միություն կազմեն: Օրինակ՝

Հիշում եմ, || սիրո՞ւն գիշեր էր գարնան:

Նվ գիտես, || որ զո՞ւր հանգիստ ես խընդրում: (Հովհ.)

Լուռ կացե՞ք... || Վարդա՛ն կա հոս ի մըրափ: (Ալիշան)

Ալիշանը հատածը դնում է նաև առաջին անդամի մեջ 4-րդ շեշտված վանկից հետո, որին հետևում է 5-րդ զորեղ շեշտված վանկը.

Մըտած արեւ՝ || նո՛ր լուսով գայ յառտուն:—
 Դառնայ ի հայն՝ || աէ՛ր կաթէ՛ արտասուօք:—
 Ա՛խ, Գարեգին, || մո՛ւթ իջաւ յաշուիդ խա՛ժ:—
 Քան զայն ահեղ՝ || մա՛հն իսկ ոչ երևնար:—
 Այլ Եղիշէ՛ն, || քա՛ղցըր սիրտ Եղիշէ՛ն:—

Այսպիսի հատածով, ինչքան էլ հինգերորդ վանկը զորեղ է շեշտված, ոտանավորը բաժանվելով 4+6 մասի՝ բոլորովին կորցնում է իրեն հատուկ ուրիշը. ուստի պետք է խոսափել անդամի մեջ ընկած այսպիսի հատածներից, որոնցով առաջանում է շեշտերի հանդիպում և մի հինգերորդ ավելի շեշտ 4-րդ վանկի վրա: Այսպիսի հատածը միայն բովանդակության համեմատ զորեղ տպավորություն առաջ բերելու համար կարելի է բանեցնել, այն էլ, հարկավ, ոչ հաճախ: Առհասարակ այս ոտանավորի էսական կանոնն այն է, որ նույն անդամի մեջ չպիտի իրար հանդիպեն երկու շեշտ, ինչքան էլ հատածով կամ դադարով բաժանված լինին դրանք, ինչպես են ներքևի տողի սկզբի երեք շեշտերը, որոնցով տողի մեջ առաջ են գալիս վեց շեշտ:

Ա՛խ, մա՛յր, || ի՞նչ անե որդիդ քեզ համար: (Հովհ.)

Երբեք չպիտի մոռանալ, որ այս ոտանավորի հատուկ ուրիշը ծագում է ոչ միայն Երկու անդամներից, այլև չորս ուրիշմական շեշտերով, որոնցից երկու գլխավոր շեշտերը հաստատուն կերպով պետք է լինին 5-րդ և 10-րդ վանկերի վրա, իսկ մյուս երկու երկրորդական շեշտերը պիտի լինին՝ 2-րդ կամ 3-րդ և 7-րդ կամ 8-րդ վանկերի վրա: Սակավադեպ պիտի թույլ տալ երկրորդական շեշտերի պակաս. չպիտի հաճախել 2-րդ կամ 3-րդ, ինչպես 7-րդ և 8-րդ վանկերի շեշտի տեղափոխությունն անդամի սկիզբը. այլև տողի սկզբում միայն կարող է լինել մի հինգերորդ ավելի շեշտ: Ապա պետք է նկատի ունենալ, որ երբ 5-րդ վանկի փոխանակ շեշտվում է 4-րդ կամ 6-րդ վանկը, ինչպես հաճախ անում են մեր նոր քանաստեղծները (բացի Ալիշանից) այս 10-վանկանի ոտանավորի մեջ, այն ժամանակ առաջանում է կամ յամբական ոտանավոր պարզ ոտքերով, որ տեսանք վերևում (§ 40), կամ տողը կազմվում է երկու յամբից և երկու անապեստից՝ $4+6=(2+2)+(3+3)$ սքեմայով. օրինակ՝

Սիրոս / երա՛ / զը ողբամ / ու երթամ:
 Մարան երգե՛ / ըս շըքեզ, / մարգարտյա: (Իսահ.)

Ալեկոծո՛ւմ / է կատկածն / ահարկու: (Թուման.)

Այսպիսի տողերն արդեն իսկպես «վանկական» չափով են (տե՛ս § 33) և երկու հինգվանկանի մասերի բաժանվում են ոչ թե ուրիշմական անդամներից, այլ լուրջ բառական ոտքերով:

Նոր բանաստեղծները, Տերյան և ապա Զարենց, այս 10-վանկանի ոտանավորը հորինում են նաև ձևափոխված սփեմայով *Ս՝ Ս՝ Ս / Ս՝ Ս՝ Ս*, այսինքն՝ անդամները կազմում են երկերկու յամբերից, որոնց հաջորդում են մի-մի վերջահար անշեշտ վանկեր։ Այսպիսով տողը կազմվում է երեք յամբից ու մեկ անապետից, $2+2+3+2$ սքեմայով, վերջից մի անշեշտ վանկ իբրև թերի ոտք։ Այս ձևի ոտանավորների մեջ մտնում են գլխավորապես յամբական և քողաղոտ բառական ոտքեր։

Անդարձ կորել է / սըրտիս խընդումը,
Թունոտ մի մեզ է իջել հագո՛ւմ իմ,
Մըտածումներս թախիժ ու թույն են,
Գալիքը սև է որպես խոկոտմն իմ։ (Տեր.)

Քամին ծեծում է, ցըրում թերթերը,
Մի շար արև է այրել երկիրըս,
Մերկ անապատ են դարձել արտերը,
Ողբի նըման են բոլոր երգերըս։ (Տեր.)

Տերյանն այս 10-վանկանին հորինում է և վերջից մեկ վանկ պակաս թողնելով՝ այսպիսի հաջորդությամբ.

Դուք մոռացե՛լ եք այն «հանաքները»
Նվ համբույրնե՛րն այն, և սերն ամեն.
Իսկ իմ սըրտից այդ հիշատակները
Որքա՞ն արցունք դեռ պիտի քամեն։ (Տեր.)

Այս տիպի 9-վանկանի տողերի մասին տեսնել § 51-ի վերջը։ Այս 10-վանկանի չափի մի առանձին կիրառությունն է և հետևյալը, որի մեջ 1-ին և 3-րդ տողերի վերջերն անշեշտ են թողնվում.

Հիմա փողոցում նորից աշո՛ւն / է
Քըսվում է քամին շենքերի ուսին,
Ծառերը կանգնած անգոր խըշշո՛ւմ / են
Իսկ նըբանց միջում կըլոր մի լուսին. (Ս. Վահունի)

Այսպես և հաջորդ յոթը տները։

66. Յամբ-անապետյան եռանդամ 15-վանկանի ոտանավոր։— Սքեման է՝ $5+5+5$. Գլխավոր շեշտերը .5-րդ, 10-րդ և 15-րդ վանկերի վրա։ Նույն կազմովությունն ունի, ինչ որ երկանդամ 10-վանկանին, միայն սրանից մի 5 վանկանի անդամով ավելի է, ուստի և ավելի ծանր ու լուրջ է։ Երեք գլխավոր շեշտերն անպայման պետք է լինեն հաստատուն դրույթյամբ։ Այս չափն առաջին անգամ գտնում եմ Գր. Նարեկացու «Ողբեր-

գութեան Մատեանի» մեջ, միայն նա, ինչպես ուրիշ չափերի մեջ, այստեղ էլ առաջին անգամը մեկ վանկով պակաս է հորինում մեկ-մեկ.

Ահա զոր ունիւմ / արծաթ անպիտան / ոչ երբէք յարգի,
Եւ ոչ ընդունի ե կամ համբարի ի գանձ տէրունի,
Հայցուած պղտոր ե ձեռն անմաքուր աննուիրելի... (Գ. Նարեկ.)

Թեպետ ե Գր. Նարեկացին ու Ն. Շնորհալին (վերջինս երեք տաղի մեջ) գործածած են այս ոտանավորը, բայց հին բանաստեղծության մեջ ընդհանրապես քիչ է երևում. զի սրա փոխանակ, ինչպես կտեսնենք, հնումն գործածվում էր 15-վանկանի «հայերենի» կամ «հայերեն» կոչված ոտանավորը (§ 68): 19-րդ դարում, սակայն, նախ՝ գրաբար գրողները՝ Ա. Բաղդասարունի ե ուրիշները, ապա՝ ե աշխարհաբար գրողները բավական բանեցրել են այս եռանգամ 15-վանկանին:

Աշուղի լեզուն / դրբիստն է ասում / ամեն մի բանին,
Իր անմեղ հոգին / ռակով չի ծախում / նա մամոնային.
Միշտ մեկն է ասում / նա || թեկուզ յարին, || թեկուզ դուշմանին,
Զի վախում խոսել / դրբիստն || առաջի / ահեղ ատենին: (Գամ.-Քաթ.)

Իբրեւ երկար ոտանավոր՝ սովորաբար ունի հատած, հաճախ անդամների մեջ, երբեմն նաեւ երկու անգամ, ինչպես վերեւի վերջին երկու տողի մեջ: Բայց ավելի լավ է, երբ հատածն ընկնում է անդամների հետ, ինչպես՝

Լաբերիոսն այստե՞ղ... || բայց չի մոռացել Հըռոմը նըրան.
Հին քաղաքացի, || ծե՛ր, հըռչակավոր պոետ աննըման,
Եվ այդ կըրկեսո՞ւմ, || ամբոխի առջեւ այսպես նա կանգնած,
Լուռ ու գըլխիկոր || գետնին է նայում ամոթից շիկնած: (Թաթւմ. Թուման.)

Այս ոտանավորը շատ ռիթմիկ է, երբ տողի մեջ երկրորդական շարժուն շեշտերի դրոպիտներ կանոնավորապես միակերպ է պահվում կամ երբ ընդհանրապես այդպես է. օրինակ՝

Էս Բ-ս'ն / ձըր ժեռո՛ւտ / սարի՛ / գադաթա՛ն / բազա՛ / է նըստա՛ծ,
Թե է՛ծը վայրի՛ շըրո՛տ ոտներո՛վ է ալնաե՛ղ հասա՛ծ.
Ոչ ծա՛ռ ե ոչ բո՛ւյս, ոչ հա՛վ թեւվո՛ր ե ո՛չ անասոն
Կարո՛ղ են հասնե՛լ ոտո՛վ կամ թեւո՛վ էդ սառի՛ գըլխո՛ւն: (Գամ.-Քաթ.)

Այս ձևով այս ոտանավորի ռիթմը միաժամանակ նաեւ պարզ ոտքերով է առաջ գալիս: Առանձին ուշադրություն պիտի դարձնել, որ երբ ռիթմական շեշտերը կանոնավոր են դասավորված 2+3 անդամի ձևով, հատածը չպիտի ընկնի 7-րդ շեշտված վանկից հետո. այս դեպքում այս ոտանավորը նույնանում է «հայերեն» կոչված ոտանավորի հետ (§ 68), ինչպես՝

Խորին լըռության ժամին || առաջի՛ն երգը որոտաց:

Նշքան էլ երկրորդական շեշտերի միակերպ կանոնավոր դասավորու-
թյունն ավելի ռիթմիկ է դարձնում այս ոտանավորը, բայց այդ անհրա-
ժեշտ չէ. որովհետև տողի մեջ երեք անդամից երկուսը միշտ միանման
լազմություն ունին, և այդ արդեն բավական է մեր ռիթմական զգացումի
համար, միայն թե գլխավոր շեշտերի դրությունը ճշտությամբ պահվի:

67. Յամբ-անապեստյան քառանդամ 20-վանկանի ոտանավոր:—
Մթնման է՝ 5+5 || 5+5. գլխավոր շեշտերը 5-րդ, 10-րդ, 15-րդ և 20-րդ
վանկերի վրա, մեջտեղում հատած: Այս երկար ոտանավորը գործ է ածել
սուաչին անգամ Գր. Նարեկացին «Ողբերգ. Մատեանի» մեջ, իսկ նորե-
ւից Ավ. Խաչակյանն իր «Արու Լալա Մահարի» քերթվածի համար: Գր.
Նարեկացին, ինչպես հենրն ուրիշ տիպի ոտանավորների մեջ ևս, այստեղ
ևս առաջին անգամների մեջ պակաս վանկեր է թողնում, օրինակ՝

Ներեւոյթ / կրակարան տապոյ || բորբոքմամբ մեծաւ / անզովանալի,
նստեսական ի՛մն քրրայս հալոցաց || սաստիկ եռացմամբ անշիջանելի.
ըլաքըս նետից պատկանեալ դեղովք || ի շտեմարա՛ն / խորոպեան սըրտի,
ի՛թք ցաւոց / խոցոտման մահու || ի գնացս երակաց գոյութեան լերդի...
(Գր. Նարեկ.)

աղկոնքը բուրյան նիրհ էին մտել՝ || զարգավառ շքեղ ադամանդներով,
ուրգուրում էին քընքուշ մըրմունջով || ծիածանաթեւ հավքերը իրար...
ովի զըրույցին ականջ դընելով՝ || Աբու Մահարին խոսում էր անձայն.
Աշխարհն էլ, ասես, մի հեքիաթ լինի՝ || անըսկիզբ, անվերջ, շքեղ,
դյուրեական:

վ ո՞վ է հյուսել հեքիաթն այս վըսեմ, || հյուսել աստղերով, բյուր
հըրաշքներով,
վ ո՞վ է պատմում բյուր-բյուր ձեերով՝ || անդու և անխոնջ՝ այսպես
թովչանքով:

վ քարավանը Աբու Լալայի, || աղբյուրի նման մեղմ կարկաշելով,
այլում էր հանգիստ նիրհած գիշերով, || հընչուն զանգերի անուշ
ղողանջով...

ազար ու Կազար հրաշալիքներով || և հըրաբորբոք հըրապուլյուներով՝
սկի վարսերը անծայր տարածած՝ || Շեմս Արևն ելավ Աստծուց հըզոր...

Այս ոտանավորը, ինչպես բերված տողերից կարելի է տեսնել, կրկին
երկանդամ 10-վանկանի ոտանավորի, որից տարբերվում է նրանով,
որ մինչ 10-վանկանի ոտանավորի մեջ խոսքը վերջանում է սովորաբար
տողի հետ, երբեմն երկրորդ տողի վերջում, ուրեմն երկու կամ չորս ան-
սմից հետո, — այս երկար ոտանավորի մեջ նույնը լինում է առաջին եր-
սր տողի, երբեմն և երկրորդ երկար տողի վերջում, ուրեմն չորս կամ
թ անդամից հետո: Տողի մեջտեղում անպայման անհրաժեշտ է հաստա-

տուն հասած, որով ոտանավորը բաժանվում է երկու կիսատողի (§ 39 2. Ա) և թեթևանում է այս ծանր ոտանավորը, ինչպես պարզ երևում վերևի հատածներից: Հատածն առանձնապես պիտի տարբերվի տողա վերջից, թե չէ ոտանավորը հեշտությամբ կվերածվի երկանդամ 10-վան կանու: Բացի այդ՝ երկար տողերի ռիթմական միությունն զգալի դարձնելու համար անհրաժեշտ են հաճախ, այն էլ զորեղ հանգերը, ոչ մեղմ մեղ հաշորդությամբ, այլ անմիջական հաջորդությամբ ետևե ետև, թե չէ հանգերը, ինչքան էլ զորեղ լինեն, տողերի երկարության պատճառ բոլորովին անզգալի են մնում: Այս պայմաններով, ինչպես և գլխավոր շեշտերի հաստատուն դրությամբ, որ Խառակյանը հաճախ չի պահում այս երկար ոտանավորն ստանում է ընդարձակ, մեծավայելուչ և ուժեղ բնավորություն, միաժամանակ և իր շորս ալլոտնյա կրկին անգամներ զույգ թվի պատճառով՝ հաճախ դանդաղ և օրորուն առաջխաղացություն:

IX. ՅԱՄԲ-ԱՆԱՊԵՍՏԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՊԱՐԶ ՈՏՔԵՐՈՎ

68. «Հայրենի կարգ».— Մքեման է՝ Ս՛ ՍՍ՛ Ս՛ || ՍՍ՛ Ս՛ ՍՍ՛ կամ 2- + 3 + 2 || 3 + 2 + 3. սկզբից և վերջից թերատակտերով սքեմայորեն՝ Ս ՍՍ | Ս՛ | ՍՍ | Ս՛ | ՍՍ | Ս՛ | ՍՍ | Ս՛ |. գլխավոր շեշտերն են 5-րդ, 7-րդ, 10-րդ և 15-րդ վանկերի վրա: Սա մեր ռիթմիկ-երաժշտական ոտանավորներից մեկն է, որի հնագույն գործածությունը գտնում ենք դարձյալ Գր. Նարեկացու բանաստեղծության մեջ և որ շատ սիրված է եղել միջին հայերենով գրող երգիչներից: Ֆրիկ, Մկրտիչ Նաղաշ, Գրիգոր Աղթամարցի և ուրիշները ինչպես և հին գուսաններն ու «բանահիւս լալական կանայք» (որ է՝ մեղ ունիների վրա ողբ ասող կանայք), ըստ Գր. Նարեկացու, հորինել են այս ոտանավորով, որ բոլորովին անծանոթ է մնում մեր նոր և նորագույն բանաստեղծներին: Այս ոտանավորով են հորինված նաև Ակնա կողմեր ժողովրդական երգերը, որոնք վերաբերում են գլխավորապես սիրո պանդխտության և կոչվում են «անտունի», իսկ այս տեսակի երգեր երգելը կոչվում է «անտունի ասել»: Զեռագիրների մեջ այս չափով հորինված ոտանավորները կրում են «հայերենի կարգ» կամ լուկ «հայերեն», «հայրեն» վերնադիրը, իսկ երգերի մեջ հենց այս ոտանավորների համար գործածվում է՝ «հայերեն ասել», «հայրենի ասել» «հայրեն ասել»: «Հայերեն ասել» գործածված գտնում ենք նաև մեր ժամանակի ժողովրդական երգերի մեջ⁸:

«Հայերեն ասել» դարձվածի մեջ հայերեն բառն արգեն ստացել երգ, տաղ բառերի նշանակությունը: Բայց քանի որ այդպես կոչվում են միայն այս չափով հորինված երգերը, այդ ցույց է տալիս, որ այս չափ

⁸ Այս ոտանավորի մանրամասն ուսումնասիրությունը տեսել Մ. Արեգյանի Հայ գուսանական ժողովրդական երգեր աշխատության մեջ, գլ. III—VI, տպված Պետ. համալսարանի «Գիտական տեղեկագրի» 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ և 6-րդ համարների մեջ, ալլոտնյա գրքով, Երևան, 1931:

(որ հավանորեն կապված է եղել հատուկ եղանակի հետ) համարվել է հայերենի հատուկ մի ոտանավոր կամ, ինչպես ձեռագիրների մեջ կոչվում է, «հայրենի կարգ», որի մեջ կառգ բառը համանիշ է «տող» բառին և նշանակում է նաև «գրության տող» և նույն նշանակությունն ունի, ինչ որ հունարեն ստիքոս բառը (ռուսերեն стих), որ նշանակում է՝ կարգ, շարք, տող. իսկ բանաստեղծության մեջ՝ ոտանավոր, ոտանավորի տող (versus). «հայրենի կարգ», ուրեմն, նշանակում է «հայերենի ստիքոս», հայերենի ոտանավոր (տե՛ս § 37-ի վերջում):

Ինչպես վերևում գրած սքեմայից կարելի է տեսնել, այս երկայն 15-վանկանի ոտանավորը կազմվում է յամբերի և անապեստների փոփոխակի կանոնավոր հաջորդությամբ, ինչպես որ երաժշտության մեջ էլ պատահում են այնպիսի փոփոխակի տակտերին, երբ տարբեր շափերով հորինված տակտերը փոխիփոխ հաջորդում են միմյանց: Այս ոտանավորի ամեն հինգ վանկը կազմվում է մի յամբից և մի անապեստից. տողի մեջ 7-րդ վանկից մետո կա հատած, որով ոտանավորը բաժանվում է երկու մասի: Հանտատուն հատածի պատճառով այս ոտանավորի ուրիշմն ընթանում է ոչ թե հինգվանկանի երեք անգամներով, ինչպես որ է մեր եռանգամ 15-վանկանին, այլ յամբ-անապեստյան պարզ ոտքերով և իբրև երկու մեծ՝ 7 և 8-վանկանի կիսատողերից կազմված: Բերենք մի քանի օրինակներ:

Գոհա՛ր / վարդըն վա՛ռ / առեա՛լ || ի վեհի՛ց / վարսիցն / արփենից,
Ի վե՛ր ի վերա՛յ վարսի՛ցն || ծաաւէ՛ր ծաղի՛կ ծովայի՛ն: (Գր. Նարեկ.)

Բարբառ աւետեաց ձայնիւ || Գաթրիէլ գոչէր սրբորուհոյն.
«Առ քեզ առաքիմ, Մաքո՛ւր, || պատրաստե՛լ զտեղի տէրունւոյն:
(Ն. Շնորհ.)

Աւա՛ղ զայն աղւո՛ր մանկտիքն, || որ դարձան ի հող 'ւի փոշի,
Իւրեանց ժամանակն անցա՛ւ || զերդ զերազ մթթին գիշերի:
(Մկրտիչ Նազաշ)

է՛յ Զա՛րխ, ամ քեզ ի՞նչ սահմ, || քան վամէնն ես խի՛ստ դու մոլոր,
Ջերկիքն ու գերկիր և զծով || կու պատե՛ս դու յօ՛ր մի բոլոր: (Ֆրիկ)

Քան զսէ՛րն այլ քաղցրիկ պըտուղ || ի յաշխարհս շաւտա՛մ թէ լինի.
Շեքերըն նըշով շաւղած՝ || մօտ ի սէ՛րն է դառն ու լեղի: (Հայրեն)

Բավական է միայն, որ հատածն իր հաստատուն տեղում, 7-րդ վանկից հետո շինի, այն ժամանակ այս հայրենի ոտանավորը կդառնա 5+5+5 կազմությամբ, օրինակ՝

Պուպուզն ի վերայ / վարդին է նըստեր || ու մանըր կ'առէ:
Քաւել թէ կարծիք / ունիս աչերուս, || թ'այլ մարդ կուսիրէ: (Հայրեն)

Այս կազմութիւնը (եռանդամ 15-վանկանի) տողեր, սակայն, շատ քիչ են պատահում հայրենիների մեջ:

Վերևում բերված օրինակների մեջ 15 վանկը դրված է իբրև մե տող, մի տողի ամբողջութիւն: Արդարև, հայրենի կարգի մեծ ռիթմակա միութիւնն է 15 վանկը, և այդ ոտանավորը կարող է այդպիսի մեծ տողերով ու 7+8 կիսատողերով հորինվել, առանձնապէս լուրջ, խրատակա բովանդակութիւն ունեցող բանաստեղծութիւնների մեջ. բայց հին դուստնական ժողովրդական երգերի մեջ այս ոտանավորը հորինվում է իրա հաջորդող 7+8 վանկանի կարճ տողերով, այսպես՝

1. Տարի՛ն / տասերկո՛ւ / ամի՛ս = 2+3+2
Կուտապի՛մ / ի մէ՛ջ / զընտանի՛ս. = 3+2+3
2. Օրիկ / մը շեւար / շեկիր՝
«Ի՞նչ կ'անես / կամ ո՞նց / կուլինիս».
3. Ելար / ու անպա՛հն / եկար,
Որ առել / հոգի՛ս / բերանիս.
4. Մեռնի՛մ / ես ի քո / տիրուդ,
Որ երթաս / յիսնէ / խալըսիս: (Հայրեն)

1. Գիշե՛րս ես ի դո՛ւրս ելա՛յ, = 2+3+2
Ի յերկի՛նքն ի վե՛ր նայեցա՛յ. = 3+2+3
2. Լուսի՛ն այլ կամար կապեց,
Ի Հըռոմն ի վար կու գընայ:
3. Լուսի՛ն, քո արե՛ւդ ասեմ,
Պահ մի կա՛ց, ինչ որ լուսանայ.
4. Երկո՛ւ բան գանգատ ունիմ,
Զայն ասե՛մ, լօք ա՛լվի գընա՛:
5. Գընա՛ իմ եարին ասա՛
Ու ելե՛ր քո եարն ու կուգայ.
6. Հոգին կըլա՛փին առել,
Ու աչվին գալո՛ւդ կըմընայ: (Հայրեն)

Այս բանաստեղծութիւնների մեջ, որոնք իրենց հանգերի դասավորութիւնը նույնանում են պարսկական Պազվի կոչված տեսակի հետ (§ 101 8), յուրաքանչյուր երկու տողը միասին ըստ բովանդակութեան և ըս ռիթմի կազմում են մի միութիւն, մի երկատող, որ ասվում է բեյթ, որ մեր հին բանաստեղծները (Գր. Նարեկացի, Ն. Շնորհալի) կոչում են հայերեն բառով՝ տուն (տե՛ս § 101): Այդ է հայրենի ոտանավորի ձևը. դրա կազմվում է երկատող տներից, առաջին տողը 2+3+2=Մ՝ ՍՍ՝ Ս՝ սքեմայով, երկրորդը՝ 3+2+3=ՍՍ՝ Ս՝ ՍՍ՝ սքեմայով: Դրանցից առաջին տողը (կամ կիսատողը), որ վերջից ունի դադար, թերատակտերով համապատասխան է երաժշտութեան 3+5=3+(2+3) կամ 5+3=(3+2)+

կազմությամբ ութամասնյա խառն տակտերին. իսկ երկրորդ տողը (կամ կիսատողը) դարձյալ թերատակտերով համապատասխան է երաժշտության $2+5=2+(3+2)$ կամ $5+2=(2+3)+2$ կազմությամբ խառն տակտերին:

Անապեստյան ոտքերին մեր լեզվի մեջ, առանձնապես տողերի սկզբում, այս դեպքում 8-վանկանի տողերի սկզբում, կարող են փոխանակել եռավանկ քողարորը (կրետիկոս) կոչված բառական ոտքերը ("Ս"), որով մի շեշտ ավելանում է, ինչպես են վերևի հայրենի մեջ ռե՛նշ կանես», «Որ առել», «Որ երթաս» ոտքերը: Դրանով չի խանգարվում ռիթմը:

Քանի որ ոտանավորը կազմված է յամբերի ու աեռապեստենների կառուցված հաջորդությունից, սխալ շեշտադրություներ կարող է խանգարել այս չափին հատուկ ռիթմը. ուստի թե՛ ոտանավորը հորինելիս և թե՛ կարդալիս առանձին ուշադրություն պիտի դարձնել խոսքի զորեղ շեշտերին և քերականական շեշտերին, մանավանդ, երբ զորեղ շեշտերի ազդեցությամբ թուլանում կամ կորչում են հաջորդ շեշտերը: Այսպիսի զորեղ շեշտերը, բնականաբար, գլխավոր ռիթմական շեշտերն են: Օրինակ՝

Գոհա՛ր վարդըն՝ վառ առեալ...

Պըղպըղէ՛ր գոյնըն՝ այն ծաղկին...

Այդ սօս ու տօսախ ծառերդ

Վարդագո՛յն ոստս արձակեցին: (Գր. Նարեկացի)

Նըման ես ի յայն՝ ռակին,

Որ Մըսրա՛յ աէրըն՝ կուպահէ:

Կարմի՛ր / վարդ կանա՛նշ / թըփով, $= 2+3+2$

Կանանշ՝ թո՛ւսի / Կարմիր / խընձորո՛վ, $= 3+2+3$

Քանի՞ / լամ ու զքեզ / ուզեմ

Ջարթըցնեմ / ոգոց / հանելով:

Սիրե՛մ / զայդ սիրուն՝ երեսդ,

Որ լուսին ի մօտն է գերի.

Պագնե՛մ / զայդ բարկուկ՝ պըռկունքդ

Որ շէքէրն ի մօտն է լեղի...

Սէ՛ / րըն՝՝ կըթրիճն / ունէր.

Կըրակն ի՛մ / գըլո՛ւսն / էր վառած: (Հայրեններ)

Բավական է, որ խոսքի զորեղ շեշտը սխալ տեղում դրվի՝ իսկույն կխանգարվի յամբ-անապեստյան ռիթմը, ինչպես, օրինակ՝ եթե վերջին տողի մեջ Յիմ բառի փոխանակ, հակառակ իմաստի, զորեղ շեշտվի՝ «գլուխ» բառը, $3+2+3$ սքեմայի փոխանակ կստացվի $2+3+3$.

Կըրակն / իմ գըլո՛ւսն / էր վառած:

Պետք է նկատի ունենալ, որ ինչպես հին բանաստեղծների ուրիշ տեսակի ոտանավորների մեջ, այստեղ էլ, թեպետ հազվադեպ, 7-վանկանի տողերի առաջին յամբական ոտքերի տեղ բանեցվում է միավանկ բառ, որ ազատ տակտերի արտասանության հավասարվում է երկու վանկի։ Այսպես է վերևում գրված «սէ՛րըն կըտրիճն ունէ՛ր» տողի առաջին վանկը, եթե միայն դա աղճատման հետևանք չէ։ Նույնպես և հետևյալների մեջ.

Ա՛յ / իմ փոքրիկ ձագեր,
Ձայն անուշ է քանց ամենուն...

Ջա՛ւր, / գըլգըլէն կոպաս...

Հա՛յ / իմ փոքրիկ շամամ,
Քո ծոցուդ ամ ե՛րբ տիրանամ... (Հայրեններ)

Անշեշտ վանկերը, ինչպես ուրիշ տիպի ոտանավորների մեջ, այստեղ ևս մեկ-մեկ կարող են գրվել ռիթմորեն շեշտելի վանկերի տեղ, միայն երկրորդական շեշտերի տեղ, ուրեմն 7-վանկանի տողերի առաջին յամբական ոտքի համար (2-րդ վանկ), իսկ 8-վանկանի տողերի միջի յամբական ոտքի համար (ուրեմն տողի 5-րդ վանկը, տան 12-րդ վանկը)։ Այս դրուժյամբ թեպետ պարզ ոտքերի ռիթմը թուլանում է, բայց պահվում են տան չորս գլխավոր շեշտերը, ուստի և պահվում է $5 + 2 \parallel 3 + 5 = 5 + 5 + 5$ անդամավոր կազմությունը։ Բացի այդ՝ դրանով այս ոտանավորը ճկուն է դառնում. տողի մեջ կարող են գործածվել 7-վանկանի տողերի սկզբի մասում, իսկ 8-վանկանի տողերի վերջի մասում վերջաշեշտ 5-վանկանի բառեր կամ քառավանկ բառեր՝ սկզբից մի միավանկ բառի հետ, որ բանաստեղծին մեծ դյուրություն է տալիս իր երգն անկաշկանդ հորինելու Գր. Նարեկացին, ինչպես և ուրիշներն, օգտվում են «Հայրենի» ոտանավորի այս ապատոկյունից. օրինակ,

Ի ճա՛մ / ատաբա՛ծ / ծովէ՛ն
Պըղպըջէ՛ր / գոյնըն այն ծաղկին...

Ես ձայն զառիժուն ասեմ,
Որ գոչէր / ի ֆա՛ռաթեփ՛ն.
Ի ֆա՛ռաթեփն գոչէ՛ր,
Ձայն առնէր ի սա՛նդաբամբ՛ան։ (Գր. Նարեկացի)

Արե՛գակնափա՛յլ / գեղո՛վ՝
Լի լուսին ի տասն ու հընգէ։ (Գր. Աղթամարցի)

Իմ բա՛րճազընա՛յ / լուսի՛ն,
Չի տեսա՞ր զիմ հար մըշեցին։

Հանցեղ երերուն պահեմ,
Մի՛նչև գա՛յ / լոյսն անաւօտա՛ն։

Բերանդ է լալէ ֆրդան,

Մէջն ի լիք / է մա՛րգարիտնե՛ր: (Հայրեններ)

Բերած օրինակներից երեւում է, որ բանաստեղծները (բացի Գր. Աղ-թամարցուն մի տողից) ռիթմորեն շեշտելի վանկերի տեղ դնում են բազմավանկ բառերի առաջին վանկը, որ, ինչպես գիտենք. ունի երկրորդական շեշտ (տե՛ս § 6. 6):

Շեշտերի տեղափոխությունները, որ կան այս ոտանավորների մեջ, մասամբ բնագրի աղավաղման հետեանք են, բայց մասամբ էլ ծագում են տաղաչափական ազատությունից: Ինչպես, օրինակ՝ հետևյալ տան «Աղե՛ղն եղնենի՛ լինի՛, || Ու լա՛ւրն ի վերա՛յ դալենի՛» 10-րդ վանկի գրեթե ամբողջ տեղափոխվել է 9-րդ վանկի վրա: Դա կամ աղճատում է. կամ բանաստեղծական ազատություն. թե չէ՝ տեղափոխությունը լինում է դարձյալ միայն երկրորդական շեշտերի համար, ուրեմն տան 2-րդ և 12-րդ վանկերի շեշտերի համար: Այսպես՝ առաջին յամբական ոտքի. 2-րդ վանկի շեշտի փոխանակ, շեշտվում է տողի սկիզբը, ինչպես ուրիշ ոտանավորների մեջ.

Խիստ եմ կարօտցեր, փմ եա՛ր...

Մա՛նաբը քայլափոխ կ'առնէր... (Հայրեններ)

Բայց այս շեշտի տեղափոխությունից ավելի կարևոր է այն, որ առաջին տողը, թեպետ հազվադեպ, կազմվում է մի անապաստից ու երկու յամբից (ՍՍ՝ Ս՝ Ս՝), այսինքն 2-րդ վանկի շեշտը տեղափոխվում է 3-րդ վանկի վրա. իսկ երկրորդ տողը՝ երկու անապաստից ու մի յամբից (ՍՍ՝ ՍՍ՝ Ս՝), այսինքն տան 12-րդ (տողի 5-րդ) վանկի շեշտը տեղափոխվում է տան 13-րդ (տողի 6-րդ) վանկի վրա: Այդ տողերն այս ձևերով՝ թերատակտերով համապատասխանում են առաջին տողը երաժշտության $7 = 3 + 4 = 3 + (2 + 2)$ կազմով յամբ խառն տակտերին, իսկ երկրորդը՝ $7 = 4 + 3 = (2 + 2) + 3$ կազմով յուն ունեցող խառն տակտերին: Տան շորս գլխավոր շեշտերն այս դեպքերում անպայման պետք է պահվեն. օրինակ՝

Փռնեմ ապրուշո՛ւմ խալի,

Որ գործա՛ծ / տառերկու տառի՛...

Ձարգարեմ օսկի՛ / սեղնակ,

Խաշ խորված կաքավն ի վըրա... (Ժող. երգ)

Շատ յերդիք ի վա՛ր / հայի՛ս,

Կուտեսնե՛ս / շատ կիզել ի քո՛ւն:—

Մանալօֆս ի վա՛ր / կուգի՛,

Նա տեսա՛յ, / սիրեցի բզնա՛: (Հայրեններ)

Ինչպես կարելի է տեսնել բերած օրինակներից, շեշտի տեղափոխություն ժամանակ տողի երեք ռիթմական շեշտերից երկուսը, գլխավորները,

կանոնավոր են պահվում, և երբ վերջիններից մեկը զորեղ է շեշտվում, այն ժամանակ շեշտի տեղափոխությունն անզգալի է մնում. տեղափոխված շեշտը կրող ոտքը դարձյալ միանում է հաջորդ կամ նախորդ ոտքի հետ ի մի հինգվանկանի անդամ, ինչպես որ նույնը լինում է և այն դեպքում, երբ անշեշտ վանկն անցնում է ութմորեն շեշտելի վանկի տեղ: Առհասարակ այս ոտանավորի ընդհանուր հատկությունն է, որ տան տողավերջի ռաֆերը (տան 2-րդ և 5-րդ ոտքերը), ըստ բովանդակության և քերականական հարաբերության, մերթ հախճող ռաֆի հետ են միանում ի մի հինգվանկանի միություն, մերթ հաջորդ ռաֆի հետ, երբեմն նույնիսկ այդ տողամիջի ոտքերը միաժամանակ թե՛ նախորդ ոտքի հետ են զգացվում իբրև մի ամբողջություն, և թե՛ հաջորդի հետ:

Այս երկատող տներով— բեյթերով հորինված ոտանավորն իր վերելքով բացատրված հատկությունների պատճառով մեր շատ ութմիկ-երաժշտական, միաժամանակ և բազմազան չափն է: Կազմված լինելով յամբի ու անապեստի փոփոխակի կանոնավոր հաջորդությամբ ունեցող երկատողներից (տուն—բեյթ), դրա ութման ընթանում է պարզ ոտքերով: Տողերը, տարբեր ութմական պարզ ոտքերի պատճառով,— քանի որ մեկն սկսվում և վերջանում է յամբերով, մյուսն անապեստներով,— ունին տարբեր բնավորություն, որով զգալի է լինում յուրաքանչյուր տողի ամբողջությունն, ուրեմն և տողի ութմը: Տունը 2+3+2 || 3+2+3 կազմությամբ ստանում է 5+5+5 անդամավոր ոտանավորի ութմ. բայց սրա միակերպությունը փարատվում է նրանով, որ 7-րդ վանկից հետո կա հաստատուն հատած, որով թերի և առկախ է մնում երկրորդ 5-վանկանի առաջամբ և քիչ հետո միայն լրանում է հաջորդ տողի առաջին ոտքով: Այսպիսով ոտանավորի ութման ավարտ է նշանակում տան վերջում: Ապա՝ երկու և ավելի երկատող տների կրկնությամբ զգալի է դառնում նաև տների ութման իբրև ութմական մեծ միությունների: Կնշանակե՛՝ «հայրենի կարգ»-ի մեջ հնչում է չորս տեսակ ութմ— տների, տողերի, անդամների և պարզ ոտքերի. բայց միանգամայն և ութմի միակերպությունը վերացվում է՝ պարզ ոտքերի նկատմամբ՝ յամբի ու անապեստի հաջորդությամբ, մեկ-մեկ շեշտերի տեղափոխությամբ և անշեշտ վանկերի դրվելովն ութմորեն շեշտելի վանկերի տեղ. տողերի նկատմամբ՝ երկու տողի տարբեր կազմությամբ. իսկ անդամների նկատմամբ, ինչպես վերևում ասվեց, երկրորդ անդամի առկախ մնալով:

Մինչդեռ մեր հին ու նոր բանաստեղծության մեջ գործածված մյուս բոլոր չափերը,— լինին պարզ կամ բարդ ոտքերով հորինված թե ազատ տակտերով,— կան նաև ուրիշ լեզուների մեջ և ամենայն հավանականությամբ ուրիշներից են անցել մեր գրականությանը,— մեր այս ուրույն ութմ ունեցող չափի համար մինչև այժմ կարելի չէ եղել այդ ասել: Դա անպայման բնիկ հայկական ռտանավոր է եղել, հայկական բեյթեր կամ բայաթի, հայրենի մեջ առաջ եկած կամ, եթե օտար ծագում է ունեցել, շատ հնուց սիրված է եղել մեր գուսաններից ու ժողովրդական երգիչնե-

րից և հայկական է համարվել, որ «հայերեն» է կոչվել, Բայց այժմ բո-
լորովին մոռացվել է դա:

69. Յամբ-անապեստյան 7 և 8-վանկանի ոտանավորներ:— Այս
ոտանավորները հայրենի շափի տան առաջին և երկրորդ տողերն են,
առանձին գործածված: Առաջին 7-վանկանի տողի Ս՝ ՍՍ՝ Ս՝ սքեմայով
հին բանաստեղծության մեջ հորինված է Կոստանդին Երզնկացուն վերա-
գրված մի տիրո երգ.

Հոգի՛, / աչերո՛ւս / ես լո՛յս,
Երբ որ իմ դիմացն ելնուա.
Փախչիս, երբ որ զիս տեսնուա.
Խըղճա՛յ քո գերոյս, իմ լո՛յս:
Դու զլոյս աչերուա առնուա,
Թէ զիս քեզ օտար տեսնուա և այլն:

Նորագույն բանաստեղծներից Ազատ Վշտունին ունի այս շափով հորի-
նած «Փոքրիկ լրագրավաճառը», միայն երկու տողը միացրած իբրև մի
երկար տող.

Խարտյաշ մազերով տըղա, || լըճակ աչերով տըղա,
Յուրտ է, կըհազաս անվերջ. թըշվառ, կըմեռնիս հազեդ,
Տոկուն, համարձակ տըղա. եռուն փողոցի տըղա,
Ահա կըկանչես ուժգին. — Նոր լո՛ւր, հեռագի՛ր, կազեթ: (Ա. Վշտ.)

Նույնպես և նրա «Իրաննամե» բանաստեղծության 3-րդ մասն այս շա-
փով է, բացի երկու տողից.

Կամար ունքերով աղջիկ,
Խումար աչքերով աղջիկ,
Գործում ես դու խա՛ս խալի
Շահի ու խա՛նի համար... (Ա. Վշտ.)

Տերյանն ու Չարենցն էլ ունին այս շափով մի քանի բանաստեղծու-
թյուններ, որոնց մեջ այս ոտանավորը բազմազան է, զի նրանք լիթմական
ոտքերը հատում են բառական ոտքերով և անշեշտ վանկերը դնում են
ռիթմորեն շեշտելի վանկերի տեղ:

Հիշում / եմ՝ ինչպես / այն ո՛ւշ
Աշունն էր ոսկեվորում,
Մայր-մուտն էր ժըլատ վառվում,
Բըլուրը պատել էր մուժ...
Մեր գյուղն է՝ — սարերը մերկ,
Մեր գետը՝ բարակ միգում... (Տեր.)

Կանչում / են՝ դարձի՛ր, / դարձի՛ր—
 Օրերը՝ անցած, լազուր.
 Բայց նո՛ր է իմ դեմ անծի՛ր
 Աշխարհը հըրահըզոր: (Զարենց)

Ռտանավորը քաղմազան է դառնում վերջի անշեշտ ավելի վանկով.

Նետում / ես ոսկի / նետն / ըրդ,
 Հուրերըդ, որպես արև,
 Եվ գեմըդ—դողդոջ տերև,
 Նետում ես ոսկի նետերըդ:
 Դու բոց / ես, ես խենթ / թիթե՛ն / եմ,
 Դու վա՛ն ես, դո՛ւ հըրաթև՝,
 Նետում ես ոսկի նետերըդ,
 Հուրերըդ որպես արև: (Տեր.)

Ընդգծված բառերի մեջ ոտքերը կանոնավոր չեն պահված:

Հայրենի չափի երկրորդ՝ 8-վանկանի տողի ՍՄ՝ ՍՄ՝ սքեման անկախ գործածված գտնում եմ միայն բոլորովին նոր հորինված ոտանավորների մեջ (պրոլետ-բանաստեղծների).

Դաշտերում / լըռին / լուսընկա.

Մեր ավտոն / երգում / է հատու... (Ս. Վահուհի)

Ճ. ՀԱՄԱՇԵՇՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

70. Համաշեշտ 7-վանկանի ոտանավոր:— Համաշեշտ ոտանավորների տողերը, երբ երկար են, պետք է մեջտեղի հաստատուն հատածով բաժանվեն երկու մասի, թե չէ՝ պետք է կարճ լինին, ոչ ավելի, քան 10-վանկանի: Տողերը պետք է վերջանան շեշտված վանկով, որպեսզի մյուս շեշտերի փոփոխության դիմաց մեկ շեշտը, իսկ երկար տողերի մեջ նաև հատածից առաջ ընկած շեշտը, կանոնավորապես կրկնվի .որոշ թվով վանկերից հետո և կարելի լինի ամբողջ տողերն ըմբռնել իբրև ամանակով հավասար մի-մի ութմական միություններ համաթիվ շեշտերով:

6-վանկանի համաշեշտ ոտանավորներ չունենք. բայց 8 և ավելի ևս 7-վանկանի այսպիսի ոտանավորներ բավական շատ կան մեր բանաստեղծության մեջ, թեպետ և, ինչպես տեսանք, պատահական հորինվածքով (տե՛ս § 29, 36):

Համաշեշտ 7-վանկանի ոտանավորն ունի երեք շեշտ, որոնցից մեկը սովորաբար դրվում է տողավերջում, իսկ մյուս երկուսը շարժուն են: Անխտիր փորձ են անում հետևյալ ձևերը՝ 3+2+2, 2+3+2, 2+2+3, այլև սկզբից քորեյամբով՝ ՍՍ՝ ՍՍ՝ և նույնիսկ ՍՍՍ՝ Ս՝ և Ս՝ ՍՍՍ՝:

Բաժակներ առնո՛ւնք, եղբա՛րք,
 Լիք լի՛ք բաժակներ գինո՛վ.
 Կարմի՛ր ու ճերմա՛կ գինի՛ն
 Մեզ լինի՛ անո՛ւշ համո՛վ:
 Բերենբրի՛ս տանե՛նք անվա՛խ,
 Չէ՛ դա խառնա՛ծ կամ խարդա՛խ.
 Նեկտա՛ր է և ո՛չ գինի՛:
 Խըմե՛նք, մեզ անո՛ւշ լինի՛: (Գամառ-Քաթիպա)

Այս ոտանավորի մեջ ամեն ավելի շեշտ խանգարում է ռիթմը. ուստի առանձին ուշադրություն պիտի դարձնել շեշտերի կորուստին: Օրինակ՝ վերևում դրված երկրորդ տան վերջին տողի մեջ մեզ միավանկի շեշտը չի կորչում նախորդ խմբի բառի շեշտի ազդեցությամբ, զի այդ երկուսի մեջ դադար կա, բայց և այնպես թուլանում է: Եվ որովհետև հաջորդ անուշ բառն ևս զորեղ է շեշտված, ուստի արագ տեմպով ենք անցնում մեզ բառի վրայով, և սրա շեշտը գրեթե անզգալի է դառնում և շատ չի խանգարում ռիթմը: Այդպես չէ, սակայն, առաջին տան վերջին տողի մեջ, ուր մեզ բառն ընկած լինելով տողի սկիզբը, պահում է իր շեշտը. ուստի այդ տողը պիտի հորինվեր այսպես՝ «լինի՛ մեզ անո՛ւշ համո՛վ», որի մեջ մեզ բառն ընկնելով լինի՛ բառի շեշտից հետո, կորցնում է իր շեշտը:

Գամառ-Քաթիպան իր այս հայտնի գինու երգն իսկապես վանկական չափով է հորինել, բայց տների մեծ մասը բնականաբար համաշեշտ ոտանավորներով են կազմված: Նորագույն բանաստեղծներից մի քանիսը, սկսած Տերյանից, վերջերս հորինում են այսպիսի համաշեշտ ոտանավորներ:

Անա՛ն տերեհի՛ նըմա՛ն
 Դալո՛ւկ, երերո՛ւն, խամրա՛ծ,
 Քըշվե՛լ եք կյանքից հեռո՛ւ—
 Մի հըզոր ու գոռ հողմից...
 Իսկ մեր աշխարհը հիմի
 Գարուն է ամեն կողմից: (Ա. Վշտ.)

Համաշեշտ 7-վանկանի ոտանավորներ են մեծ մասամբ նաև արևելյան ժողովրդական 7-վանկանի քառյակները, միայն պետք է նկատի ունենալ, որ թեպետ և այդ ժողովրդական քառյակները մասամբ հնությունից են գալիս, բայց միշտ նորոգվում են ժամանակի համեմատ. և որովհետև արևելյան բարբառների շեշտը վերջին վանկից մեծ մասամբ արդեն անցել է վերջընթեր վանկի վրա (§ 5), ուստի այդ քառյակները, եթե չեն երգվում, ասվում են արևելյան նոր շեշտադրությամբ:

Կաքա՛վն ա կայնե՛լ քարի՛ն,
Կրտո՛ւցը լի՛քըն արի՛ն.
Մի՛ դաստա վա՛րդ եմ քաղե՛լ
Տարե՛ք իմ թաղա՛ յարի՛ն:
Ջաղա՛ցրս մանի՛, մանի՛
Քո՛ւնըս անո՛ւշ կըտանի՛.
Իմ յա՛րը սարո՛ւմ, քոլո՛ւմ,
Իմ քո՛ւնը ո՛նց կըտանի՛:
Մըտի՛կ արե՛ք էն ղըշի՛ն,
Ո՛տը դըրե՛լ ա փըշի՛ն,
Գըլո՛ւսըս մատա՛ղ կանե՛մ
Թու՛ս ա՛չք ու կարմի՛ր թըշի՛ն:
Սարի՛ թըրթընշո՛ւկ թաղա՛,
Մե՛ղը ու շաքա՛ր քեզ մաղա՛.
Ինձ պե՛ս նազանի՛ աղջի՛կ
Քեզ պե՛ս տըղին ո՛նց սաղա՛:
Աշուղի՛ պես խա՛ղ ասա՛,
Բըլթուլի՛ պես տա՛ղ ասա՛.
Որքա՛ն որ գո՛վե՛ս՝ արժե՛մ,
Իմ նանի՛ աղի՛զ փեսա՛:

Կա՛քավն ա կա՛յնել քա՛րին,
Կըտո՛ւցը լի՛քըն ա՛րին.
Մի՛ դա՛ստա վա՛րդ եմ քա՛ղել
Տա՛րեք մի թա՛ղա յա՛րին:
Ջա՛ղացրս մա՛նի, մա՛նի՛,
Քո՛ւնըս ա՛նուշ կըտա՛նի.
Իմ յա՛րը սա՛րում, քո՛լում,
Իմ քո՛ւնը ո՛նց կըտա՛նի:
Մըտի՛կ արե՛ք էն ղըշի՛ն
Ո՛տը դըրե՛լ ա փըշի՛ն
Գըլո՛ւսըս մա՛տաղ կա՛նեմ
Թու՛ս ա՛չք ու կա՛րմիր թըշի՛ն:
Սա՛րի թարթա՛նշով թա՛ղա,
Մե՛ղը ու շա՛քար քեզ մա՛ղա.
Ինձ պե՛ս նազա՛նի ա՛ղջիկ
Քեզ պե՛ս տըղին ո՛նց սաղա՛:
Աշըղի՛ պես խա՛ղ ասա՛,
Բըլթըլի՛ պես տա՛ղ ասա՛.
Ո՛րքան որ գո՛վես՝ ա՛րժեմ,
Իմ նա՛նի ա՛ղիզ փե՛սա:

Վերջին տողը գրական, որ է՝ հին շեշտադրությամբ ունի մի ավելի շեշտ սկզբում՝ «ի՛մ նանի՛ աղի՛զ փեսա՛»: Ապա՝ պետք է նկատի ունենալ, որ նոր շեշտադրությամբ արտասանվում են՝ սա՛ղա, ա՛սա, ա՛րեք, բայց նախորդ գործի շեշտի ազդեցությամբ այսպիսի բառերի շեշտը կորչում է և շեշտվում է վերջին վանկը՝ ո՛նց սաղա՛, խա՛ղ ասա՛, տա՛ղ ասա՛, բա՛րկ աբե՛ք: Բացի այդ՝ չպիտի մոռանալ, որ կան շատ քառյակներ, որոնց տողերը դեռ չեն վերամշակված ու փոխված արևելյան շեշտադրությանը. զի այս շեշտադրությունը դեռ նոր է զարգանում ու տարածվում շատ դանդաղ և անզգալի կերպով, ինչպես ամեն լեզվական փոփոխություն: Ուստի կան քառյակներ, որոնց մեկ կամ մյուս տողի մեջ ութմական շեշտերի տատանում կա ըստ նոր շեշտադրության, օրինակ՝

Բուսե՛լ ես (=թըսե՛լ ես) բա՛ղի մի՛ջին,
Շամա՛մի թա՛ղի մի՛ջին.
Գիշե՛ր-ցերե՛կ (=քըշե՛ր-ցերե՛կ) միա՛լար
Դո՛ւ ես իմ խա՛ղի մի՛ջին:

Այս քառյակի երրորդ տողի սկզբի գիշե՛ր-ցերե՛կ միացած բառը, որ մի բարդ բառի նշանակություն ունի, արտասանվում է վերևում գրված

ձևով, այսինքն՝ շեշտվում է հին շեշտադրությամբ գիրք՝ բառի վերջը (որ արտասանվում է՝ գըն՝ր, ֆըն՝ր. ինչպես և սույն քառյակի առաջին բառը՝ բուսել ևս արտասանվում է բսել ես, փսել ես): Այդ գիրք՝ բառի վերջի ղորեղ շեշտի ազդեցությամբ հաջորդ ցեղեկ բառի շեշտն ևս չի անցնում առաջին վանկի վրա, այլ թուլացած մնում է հին շեշտադրությամբ վերջին վանկի վրա: Բայց այդ կապակցությունն արտասանում են նաև յոթնե՝ գիրն-ցն՝րեկ (գըն-ցն՝րեկ), իբրև մի բառ վերջընթեր վանկի նոր շեշտադրությամբ: Այս ձևով, անշուշտ, պահասում է մի ութմական շեշտը՝ «գիրն-ցն՝րեկ միա՛լար», մինչդեռ հին շեշտադրությամբ, կամ կես փոխված շեշտադրությամբ, այդ տողի շեշտերն անթերի են՝ «գիրն-ցնրեկ միալար» կամ «գիրն-ցնրեկ միալար»:

Ղուշ մի՛ դառնա՛ թեա՛վոր,
Դու խա՛ղ կանչի՛ ձեա՛վոր,
Յա՛րաք կըլնի՞ էն օ՛րը,
Որ գա՛ս մեր տո՛ւն թագա՛վոր:

Վա՛րդ եմ քաղե՛լ մաղե՛րով,
Վե՛ր եմ դըրե՛լ շաղե՛րով.
Տե՛սնեմ՝ յա՛րըս գա՛լիս ա,
Ա՛ռաջ գընա՛մ խաղե՛րով:

Այս քառյակների բոլոր չորս տողերի շեշտերն ևս արևելյան նոր շեշտադրությամբ անթերի են. անթերի են նաև գրական կամ հին շեշտադրությամբ, միայն առաջին քառյակի երրորդ տողի մեջ այս դեպքում լինում է երկու շեշտի հանդիպում՝ «Տեսնե՛մ՝ յա՛րըս գալի՛ս ա». բայց որովհետև երկու շեշտի մեջ դադար կա, երկուսն էլ պահվում են: Ապա՝ երրորդ տողերի վերջը հին շեշտադրությամբ ևս անշեշտ է մնում. «յարա՛ք կըլնի՛ էն օ՛րը»:

Արևելյան նոր շեշտադրությամբ, քանի որ ընդհանրապես վերջընթեր վանկն է շեշտվում, ութման ընկնող է (քորեյական կամ դադարակա), ուստի և տողերի վերջը կարող է անշեշտ մնալ. մինչդեռ գրական կամ հին շեշտադրությամբ, քանի որ ութման բարձրացող է, պահանջվում է, որ տողերի վերջը շեշտված լինի, բայց ոչ անպատճառ նաև այսպիսի խաղերի երբորդ տողի վերջը: Այսպիսի քառյակների երրորդ տողն անհանգ մնալով տարբերվում է մյուսներից, և երբ այդ տողի վերջն անշեշտ է մնում, դրանով ավելի ևս զգալի է դառնում այդ տարբերությունը, ուստի և բազմազանություն է մտնում ոտանավորի մեջ:

Ժողովրդական քառյակների մեջ, սակայն, կան և այնպիսիները, որոնց մեջ անշեշտ վանկն անցնում է շեշտվածի տեղ և կամ երկու շեշտով են հորինված, և տողերը վերջանում են անշեշտ վանկով, բացի երրորդ անհանգ տողից, որ սովորաբար տարբերվում է մյուսներից, օրինակ՝

Արա՛զը հե՛շտացե՛լ ա,
Ճամբե՛քը կո՛շտացե՛լ ա.
Խաբա՛ր տարե՛ք իմ յարի՛ս,
Առնո՛ղըս շա՛տացե՛լ ա:

Տաղաշափական տեսակետից անարժեք է, ինչպես գիտենք (§ 34), ամեն մի ոտանավոր, որի մեջ ճշտությամբ չեն պահվում տիֆմական շեշտերը, իսկ այս դեպքում՝ այս համաշեշտ ոտանավորի համար անհրաժեշտ երեք ռիթմական շեշտերը, որոնցով գլխավորապես տարբերվում է այս ոտանավորն արձակ խոսքից: Ժողովրդական ֆառյակների մեջ կան, հարկավ, և այնպիսիները, որոնք իսկական վանկական ռոտանավորներ են. այդպիսի տողերի մեջ կա վանկերի որոշ թիվը միայն և ոչ միանգամայն նաև շեշտերի դասավորությունն ու թիվը: Այսպես է նաև աշուղական 7-վանկանի «քայաթին» (տե՛ս § 80. գ): Բացի այդ՝ միշտ պիտի նկատի ունենալ հին կամ գրական շեշտադրություն ունեցող բարբառների ազդեցությունը արևելյան նոր շեշտադրություն ունեցող բարբառների վրա և միշտ որոշել, թե որ քառյակն արդեն ամբողջովին նոր շեշտադրությամբ է հորինված կամ փոխված նորին և որը հին շեշտադրությամբ: Առնենք մի օրինակ՝

Գո՛ւթանը հա՛ց հմ բե՛րում,
Բե՛րանը բա՛ց հմ բե՛րում.
Տե՛ս քեզ ո՛րքան հմ սի՛րում,
Ձո՛ւկը տապկա՛ծ հմ բե՛րում:

Է՛սոր գո՛ւթանը մե՛րն ա,
Մա՛ճ բռնո՛ղըն իմ հե՛րն ա,
Եզնա՛րած շե՛կլիկ տըղե՛ն,
Ա՛շխարհ գի՛տի՝ իմ տե՛րն ա:

Վե՛ր կացա՛ծ հավախո՛սին,
Գո՛ւթանն ա վա՛րում փո՛սին.
Բա՛րկ արե՛ր Կրկընքո՛ւմ,
Շո՛ղն ա դի՛պել աճո՛սին:

Հա՛վքեր, թեա՛նի ա՛րեք,
Յա՛րիս հովա՛նի ա՛րեք.
Թող բա՛րակ քա՛մին փըշի՛,
Հե՛տն էլ դուք նա՛նի ա՛րեք:

(Հազար ու մի խաղ, Ա. հիսն., 6-րդ երգ.)

Այս երգի քառյակները, յթե գրական շեշտադրությամբ էլ կարդանք, դարձյալ եռաշեշտ կլինին, բացի վերջին երկու տողից, որոնք չորս շեշտ կունենան.

Թո՛ղ բարա՛կ քամի՛ն փըշի՛,
Հե՛տն էլ դո՛ւք նանի՛ արե՛ք:

Կնշանակեալ այդ վերջին տողերը եռաշեշտ են հորինված արեւելյան նոր
շեշտադրութեամբ: Սակայն առաջին տան վերջին տողի մեջ տապալկա՛ծ
բառն անպայման պիտի շեշտվի հին կամ արեւմտյան շեշտադրութեամբ
վերջին վանկի վրա, քանի որ այդ է պահանջում հանգը (հա՛ց... բա ց...—
կա՛ծ): Եւ իսկապես, այդ բառը փոխառութիւն է սյն բարբառներից,
որոնք պահում են հին շեշտադրութիւնը. արեւելյան նոր շեշտադրութիւն
ունեցող բարբառների մեջ դա կա ոչ թե տապալկա՛ծ ձեւով, այլ տապալկա՛ծ
կամ ապալկա՛ծ:

Մի կողմ թողնելով արեւելյան վերջնթեր վանկի նոր շեշտադրու-
թեամբ համաշեշտ ոտանավորը, որի գործադրութիւնը վերաբերում է
ապագային, պետք է ասել, որ մեր հին գրական շեշտադրութեամբ համա-
շեշտ ոտանավորն այնքան ավելի հրապուրիչ է, որքան ավելի բազմադան
և ընկնող ոտքեր են գործածվում մեջը. ինչպես են, օրինակ, Իսահակյանի
հետևյալ տողերի շորս ձևերը.

- 1) Քո՛ւնը / վաղո՛ւց է / փախե՛ր:
Մի՛րտըս / մեծ ծո՛վ է / դառե՛ր:
- 2) Ո՛ւշք ու մի՛տքըս / կըտանի՛:
Զո՛ր փըշե՛րը մընացին:
- 3) Վա՛րդը / որսորդի՛ն / տըվե՛ց:
Ո՞րտեղ պիտի քո՛ւն մըտնի՛:

Այս վերջին ձևը նույն է, ինչ որ «հայրենի կարգի» 7-վանկանի տողը շեշ-
տի տեղափոխութեամբ, օրինակ՝

- Խի՛ստ եմ կարոտցե՛ր, իմ յա՛ր:
Մա՛նտըր քալլափո՛խ կ՛առնե՛ր:
4) Տե՛րենե՛րը / վա՛ր ընկա՛ն:
Միաժա՛նն էլ / ծա՛լք ունի՛:

Այս և սրանց նման ընկնող ունեցող տողերը 7-վանկանի հա-
մաշեշտ ոտանավորի մեջ շատ հարմարվում են, երբ խառն գործածվում
են բարձրացող ունեցող տողերի հետ: Ավ. Իսահակյանի 7-վանկա-
նի 769 տողերից սովորական 4+3 սքեմայով եռաշեշտ հորինված են
միայն 256 տող. 220 տող այս կամ այն կերպ շեղվում են սովորական
ձևից, բայց շեշտ ունին նաև վերջին վանկի վրա և եռաշեշտ են, մեծ մա-
սամբ ընկնող ունեցող: Մնացած 293 տողը կա՛մ քառաշեշտ ե՛, բոլոր
կենտ վանկերի շեշտով (50 տող), որ ուրիշ տեսակի ոտանավոր է, կա՛մ
ունին շեշտերի հանդիպում 4-րդ և 5-րդ կամ 2-րդ և 3-րդ վանկերի մեջ,
կա՛մ եռաշեշտ են, բայց 7-րդ վանկն անշեշտ է և կամ երկաշեշտ են: Մի

կողմ թողնելով այդ 293 տողը (որոնցից 243 տողը տաղաչափորեն անարժեք են), տեսնում ենք, որ Իսահակյանի 7-վանկանի տողերը (բացի բոլոր կենտ վանկերը շեշտված 50 տողից) խսկապես համաշեշտ ոտանավորներ են, քանի որ նրա 476 (256+220) հոաշեշտ տողերից, որոնց 7-րդ վանկը շեշտված է, միայն կեսից քիչ ավելի 256 տողերի մեջ պահված է վերջից մի անապետի խառնուրդ յամբական ոտանավորի $2+2+3$ սքեման, իսկ մնացած տողերի մեջ, պահելով 7-րդ վանկի շեշտը՝ մյուս երկու շեշտերի դրուժյունը փոփոխական է:

71. Համաշեշտ 8-վանկանի ոտանավոր:— Ինչպես արդեն տեսել ենք (§ 36), մեր բանաստեղծության մեջ պատահաբար հորինված կան այսպիսի ոտանավորներ 8 և 7-վանկանի տողերի փոփոխակի հաջորդությամբ: Այս ոտանավորները կարող են հորինվել կամ երեք շեշտով, կամ չորս շեշտով: Իսահակյանի 8-վանկանի 949 տողերից միայն 341 տողը հորինված են փոշաշեշտ 8-վանկանի ոտանավորի սովորական $4+4$ սքեմայով (հրեման մի անշեշտ վանկն իբրև շեշտված գործածվելով), մնացած 608 տողերի հորինվածքը շեղվում է այս սովորական կազմությունից: Սրանցից 396 տող ունին չորս շեշտ, որոնցից մեկն 8-րդ վանկի վրա. չորս շեշտով, ուրեմն, 737 տող ($341+396$). մնացած 212 տողից 105 տող ունին երեք շեշտ, որոնցից մեկն 8-րդ վանկի վրա, և 107 տողն էլ $2+4$ շեշտ ունին, բայց 8-րդ վանկն անշեշտ է մնում⁹: Կնշանակե՛ Իսահակյանն իսկապես հորինում է 8-վանկանի համաշեշտ ոտանավորներ չորս շեշտով, քանի որ, մի կողմ թողած հոաշեշտ և մյուս տողերը, 737 տողերից միայն 341 տողն է սովորական $4+4$ սքեմայով հորինված, իսկ 396 տողերի մեջ չորս շեշտերի դրուժյունն ազատ է, հաստատուն պահելով 8-րդ վանկի շեշտը: Այդ է պատճառը, որ Իսահակյանի $8=4+4$ և $7=4+3$ կազմությամբ տողերը հաճախ հորինված են համաշեշտ ոտանավորով:

Երեք շեշտով նամաշեշտ 8-վանկանի ոտանավորի հիմնական ձևն է «հայրենի կարգի» 8-վանկանի տողը, կազմված երկու անապետից և մի յամբից, բայց այս ոտքերի դասավորությունն ազատ է՝ $3+2+3$, $3+3+2$, $2+3+3$ ձևերով. բաց՝ ադ՝ կարող է շեշտի տեղափոխություն լինել տողի առաջին վանկի վրա այս սքեմայով՝ ՍՍՍ՝ ՍՍ՝. ոտանավորը գեղեցիկ է լինում, երբ բարձրացող ոտքերի հետ խառն գործ են ածվում նաև ընկնող ոտքեր կամ ռիթմական ոտքերի հատումն է լինում բառական ոտքերով, ինչպես Իսահակյանի հետևյալ տողերի մեջ.

1) Տերենի՛րը չո՛ր ու դեղի՛ն: $=3-2-3$
Ընկերնե՛րըս լա՛ղ են մեռե՛ր:

⁹ Այս 949-ը մոտավոր ճշտություն ունին, զի հաշվելիս միշտ մի բան ավելի կամ պակաս կամ սխալ կլինի:

հետ նաև ընկնող ոտքեր գործածվեն կամ ռիթմական ոտքերի հառում լինի, ինչպես Իսահակյանի հետևյալ տողերի մեջ.

- 1) Շա՛տ գաղրա՛ծ եմ, ծո՛ցըդ կուզա՛մ,
Մի՛շտ ծեծո՛ւմ է դո՛ւռըդ քամի՛ն:
Յո՛ւրտ է օ՛րը, բո՛ւք ու խավա՛ր:

Իսահակյանը 949 տողից 66-ի մեջ շեշտերն այսպես է դասավորում 1-ին, 3-րդ, 5-րդ, 8-րդ վանկերի վրա:

- 2) Դա՛րդը եկա՛վ / սի՛րտըս ծակե՛ց
Սե՛ աշերե՛ն / շա՛տ վախեցի՛ր:

Իսահակյանի 949 տողից 60-ի շեշտերն այսպես են դասավորվում 1-ին, 4-րդ, 5-րդ, 8-րդ վանկերի վրա:

- 3) Վա՛ռ արե՛ն էլ տես ի՞նչ կարմի՛ր...
Լուռ սըրտումը միայն շողաց:

Իսահակյանի 949 տողից 55-ի մեջ շեշտերն այսպես են դասավորվում 1-ին, 3-րդ, 6-րդ, 8-րդ վանկերի վրա:

- 4) Բայց ա՛խ, / տո՛թը հո՛ւր բոցավա՛ռ...
Ասի՛՜ / բա՛ղըս մատա՛ղ քեզի՛:

Այս ձևերով, հարկավ, չի սպառվում այս համաշեշտ ոտանավորի շեշտերի դասավորության պեսպիսոլթյունը, որ բանաստեղծին մեծ ազատություն է տալիս մտքի ու բովանդակության համեմատ դարձնելու այս ոտանավորի շարժուն ռիթմը: Ապագայում, անշուշտ, երբ բանաստեղծները որոշ արվեստով հոփնեն այսպիսի ոտանավորները, մենք կունենանք ընտիր համաշեշտ ոտանավորներ, որոնց մեջ չեն լինի ռիթմ խանգարող պակասավոր տողեր:

Ա. Իսահակյանի 8 և 7-վանկանի տողերի փոխիփոխ հաշորգությունը, 4+4 և 4+3 կազմության փոխանակ, հաճախ դառնում է համաշեշտ ոտանավորների փոխիփոխ հաշորգություն շուրս և ետեք շեշտերով (§ 36-ի վերջը):

- Ես չե՛մ ուզո՛ւմ՝ / արե՛ ցուա՛,
Ա՛մպը նազե՛ երկընքո՛ւմ.
Վարդի՛ ծոցո՛ւմ / ցո՛ղը շողա՛,
Հո՛վը սուվե՛ այրերո՛ւմ:
Էլ չե՛մ ուզո՛ւմ՝ / կյա՛նքը վըխտա՛
Հոգնա՛ծ երկրո՛ւմ ամեն տե՛ղ.
Օ՛, / հերի՛ք է՛ մա՛րդը սողա՛
Մերո՛ւկ երկրո՛ւմ ամեն տե՛ղ: (Իսահ.)

Տասնվեցամյա համաշխարհային ռազմավարական հորինված բանաստեղծությունների շարքի մեջ 10-վանկանի ոտանավորների գլխավոր շեշտերը 5-րդ և 10-րդ վանկերի վրա կանոնավորապես չեն պահվում, այն ժամանակ այս ոտանավորը դառնում է չորս շեշտով համաշխարհային (§ 65):

Որպես հաղթանակ մի ժերոկ հրակա՛
Կանգնած է ժա՛յռը ջրերի՛ վրա՛... (Հովհ.)

72. Համաշխարհային 16-վանկանի:— Չարենցը, որ ընդհանրապես շատ է բանեցնում համաշխարհային ոտանավորներ, բայց անհավասար տողերով, ունի իր «Տաղարանի» մեջ երկու բանաստեղծություն այսպիսի երկայն տողերով: Տողը բաժանվում է մեջտեղի հատածով երկու կիսատողի. ամեն մի կիսատող ունի 3 շեշտեր, որոնցից մեկը կիսատողների վերջում: Այստեղ էլ, ինչպես ուրիշ համաշխարհային ոտանավորների մեջ, Չարենցը մեկ-մեկ երեք վանկ իրար ետևից անշեշտ է թողնում. այդ հնարավոր է միայն արագ տեմպով անցնելու պայմանով: Ավելորդ շեշտերը, որ մի երկու անգամ պատահում են, խանգարում են ռիթմը, որ առաջանում է նման մեծ տողերի կրկնությանը, կիսատողերով հաստատուն ռիթմական շեշտերով 8-րդ և 16-րդ վանկերի վրա՝ և ընդամենը երեքական շեշտերով ամեն մի կիսատողի մեջ:

Էսօ՛ր մեր փողոցո՛ւմ անցա՛ր || շրթե՛րդ գինու թա՛ս էին,
Մազե՛րդ օսկի՛ աբրեշո՛ւմ, || աչքե՛րդ աբա՛ս էին:
Փողոցո՛ւմ կեցա՛ծ մընացի՛ || աչքե՛րդ պղտո՛ր ու դինո՛ւ:
Արե՛ր խաղո՛ւմ էր վրե՛ժ՝ || հագի՛ր շորե՛րը խա՛ս էին...
(Բ. Կրդ)

Վերջին կիսատողի մեջ մեկ շեշտ ավելի է:

Սակա՛յն երբ խալխի՛ քեֆերի՛ն || ես անո՛ւշ տաղե՛րդս ասի՛,
Ամառվա՛ մըրգերի՛ նրմա՛ն || անո՛ւշ է քո բա՛ռը, ասի՛ն:
Բայց խալխի՛ անսի՛րտ քեֆերի՛ն || ես տըխո՛ւր, մենա՛կ մընացի՛,
Ուղեցի՛ թողնե՛մ հեռանա՛մ || հըպա՛րտ է ու շա՛ր է, ասի՛ն:
Եվ սըրտի՛ ցավի՛ց հուսահա՛տ || ես մի թա՛ս օղի՛ խըմեցի՛—
Չարենցը ցընդած — գինեմո՛ւ || հարբեցո՛ղ — հիմա՛ր է, ասի՛ն:
(Ժ. Կրդ)

73. Անհավասար տողերով համաշխարհային ոտանավորներ¹⁰:— Ինչպես ուրիշ տեսակի, նույնպես համաշխարհային ոտանավորների մեջ ևս կարելի է ավելավանկ տողեր կազմել՝ տողը վերջացնել մի ավելի անշեշտ վանկով: Բայց ինչպես մեր ուրիշ տեսակների մեջ, այստեղ էլ այդպիսի ավելավանկ տողերին փոխանակում է մի վանկով ավելի և պակաս տողերի հա-

¹⁰ Տե՛ս § 41-ի ծանոթությունը:

շորդութիւնը, ինչպես 8 և 7-վանկանի կամ 9 և 8-վանկանի տողեր են իրար հաջորդում: Անշուշտ, ոտանավորն ավելի ռիթմիկ է, երբ առդերը նույնաթիվ վանկերից են կազմվում, դի ալգպիսով պահվում է տողի ամանակը (§ 29), կամ երբ մի տողի մեջ մի վանկ ավելի է, այդ ավելի վանկն անշեշտ է լինում և ընկնում է տողի վերջը, որով և վերջին շեշտը կրկնվում է միշտ նույն թվով վանկերից հետո: Բայց երբ ավելի վանկ ունեցող տողերը շեշտով են վերջանում, դարձյալ ամանակի տարբերութիւնը շատ զգալի չի լինում, եթե միայն շեշտերի թիվը նույն է: Այս ոտանավորները չունին իշխող ոտք (յամբ կամ անապեստ) և դրանով հենց զանազանվում են «տարբեր ոտքերի խառնուրդով» կազմված ոտանավորներից, որոնք կամ յամբական ոտանավորներ են մեկ անապեստի խառնուրդով, կամ ընդհակառակն (§ 27 և այլն, § 88):

7 և 8-վանկանի

Ու նորի՛ց, ելա՛ծ խընդավա՛ն, (8)
 Օրերի՛ կապո՛ւյտ բանտո՛ւմ, (7)
 Ցըրո՛ւմ է լո՛ւյս ու գո՛հա՛ր, (7)
 Մըփո՛ւմ է ու վա՛ն խընդո՛ւմ:— (8)
 Ո՛վ որ կա խե՛ղճ ու անտո՛ւն, (7)
 Ո՛վ որ կա մե՛րկ ու վըհա՛տ— (7)
 Օրերի՛ կապո՛ւյտ բանտո՛ւմ (7)
 Թո՛ղ լինի գո՛հ ու զըվա՛րթ: (7) (Չարենց)

Դու է՛լ ես արևի՛ հրկրո՛ւմ, (8)
 Խըմո՛ւմ ես արևի՛ գինի՛. (8)
 Քեզ հե՛տ ես է՛լ եմ բերկրո՛ւմ, (7)
 Հարբե՛լ եմ քեզ հե՛տ, Երևա՛ն... (8) (Ա. Վշտունի)

8 և 9-վանկանի

Կարծե՛ս ես ճամբա՛ եմ ընկե՛լ (8)
 Երկընթի՛ դաշտերո՛ւմ կապո՛ւյտ. (8)
 Ու գընո՛ւմ եմ զըվա՛րթ ու անփո՛ւյթ, (9)
 Եվ ունի՛մ լուսե՛ մի ընկե՛ր: (8)
 Նա և կի՛ն է, և քո՛ւյր, և հոգի՛, (9)
 Այրվո՛ւմ է և այրո՛ւմ է խե՛նք. (8)
 Խառնըվե՛լ է կյանքի՛ն ամենքի՛— (8)
 Եվ իմ կյա՛նքը հրա՛շք է ու տե՛նդ: (8) (Չարենց)

Այնպե՛ս եմ կարո՛տըդ քաշո՛ւմ, (8)
 Մաշո՛ւմ է կարո՛տըդ ինձ ալնպե՛ս. (9)
 Իմ ջիվա՛ն, իմ ջա՛ն, իմ նախշո՛ւն (8)
 Երևա՛ն, Երևա՛ն, Երևա՛ն... (9) (Ա. Վշտ.)

Այս տեսակի ոտանավորի մեջ իբրեւ հաջորդող անշեշտ վանկերի թիվը կարող է հասնել մինչև չորսի. բայց այդ դեպքում պետք է անշեշտ վանկերի նախորդ և նույնիսկ հաջորդ շեշտը զորեղ լինի, որպեսզի չորս անշեշտ վանկերն արագ արտասանվեն և եթե կա մի ավելորդ թույլ շեշտ, դա անզգալի մնաւ։ Այսպես է կազմված, օրինակ, վերևի ընդգծած տողը, որի մեջ «այրվում է և այրում է» բայերը, բովանդակության համեմատ, զորեղ են շեշտվում. ուստի «և» շաղկապի թույլ շեշտն անզգալի է մնում։

Որքան տողերի մեջ վանկերի թվի տարբերությունը մեծ է լինում, այնքան ավելի պակասում է ոտանավորի ռիթմը։ Բայց երբ երկար տողերը մեկ վանկով են միայն տարբերվում կից տողերից, նրանց երկարությունը շատ էլ զգալի չի լինում։

Ինչ որ լա՛վ է — վառվո՛ւմ է ու վառո՛ւմ, (10)

Ինչ որ լա՛վ է — միշտ վա՛ռ կըմընա՛, (9)

Այս աբե՛, այս վա՛ռ աշխարհո՛ւմ, (8)

Քանի կա՛ս՝ վառվի՛ր ու գընա... (8) (Չարենց)

Չարենցը և վերջերս Ա. Վլատովին շատ ունին այսպիսի անհավասար տողերով համաշեշտ ոտանավորներ։ Չարենցը մի քանի բանաստեղծությունների տողերի մեջ վանկերի թվի տարբերությունը հասցնում է ոչ միայն երկուսի, տողերը կազմելով 7, 8 և 9 կամ 8, 9 և 10 վանկերից, այլ երեքի, տողերը կազմելով 7, 8, 9 և 10 վանկերից։ Բայց երկար տողերին կից կարճ տողերը դարձյալ մեկ վանկով են միայն պակաս, քահ երկար տողերը, որով և կից տողերի ամանակի տարբերությունը մեծ չի լինում։ Վլատովին այս տարբերությունն ավելի մեծ է անում։ Անշուշտ, այսպիսի տարբերությամբ տողեր կարելի չէ հաճախել, և երկար տողերն արագ տեմպով պետք է արտասանել, իսկ կարճ տողերը՝ ծանր. ուրիշ խոսքով՝ այսպիսի ոտանավորը պետք է հորինել ինչպես ազատ տակտերով մի ոտանավոր, առանձին ուշադրություն դարձնելով խոսքի զորեղ շեշտերին։

Տեսնո՞ւմ եմ՝ արեւի՛ վըրա՛ (8)

Վըրընջո՞ւմ են ձիե՛ր ոսկենա՛լ, (9)

Մերկացե՛լ են աղջկենե՛րը խելա՛ռ (10)

Ու ծըծո՞ւմ են շըրթե՛րը ցըրա՛. (9)

Բորբոքվե՛լ են շըրթե՛րը շո՛գ, (8)

Համբուրո՞ւմ, բուրո՞ւմ են կե՛զ, (7)

Վախենո՞ւմ են — մընան անշո՛ղ. (8)

Ախ, այնպե՛ս ուզո՞ւմ եմ — քե՛զ (7) (Չարենց)

Այս ոտանավորի էական պահանջն է, որ չպիտի լինին ավելի շեշտեր, զի տողերի մեջ չկա վանկերի նույն թիվը, ուրեմն նույն ամանակը չի պահվում, չկան միանման ռիթմական ոտքեր, և երբ շեշտերի համար էլ

նույն թիվը չկա, այն ժամանակ ոտանավորը շատ չի տարբերվում արձակ խոսքից: Ուստի անպայման պետք է խոսափել տողերի մեջ ավելորդ շեշտներից: Շատ շատ կարելի է տողասկզբում մեկ-մեկ թույլ տալ բովանդակության անկարևոր բառերի վրա այնպիսի ավելորդ թեթև շեշտներ, որոնց վրայով կարելի է արագ անցնել: Իսկ այս հնարավոր է, երբ հաջորդ շեշտը խոսքի զորեղ շեշտ է: Այսպես հորինված են Չարենցի շատ մանր բանաստեղծություններ, իսկ մեծ բանաստեղծություններից ի միջի այլոց նրա «Ամենապոեմ»-ի մեծ մասը: Ներքևում թեթև ավելորդ շեշտ կրող բառերն ընդգծված են:

Ծ'ս— Հայաստանցի՛ պոե՛տ—
(Երկի՛ր, ուր մըշո՛ւշ է ու մա՛հ)—
Բոլորի՛, բոլորի՛ համա՛ր
Նրգո՛ւմ եմ նորի՛ց հիմա՛:
Բայց ինչո՞ւ միայն ե՛ս երգե՛մ,
Միայն ե՛ս— և ո՛չ մի ուրի՛շ
Կարապե՛տ, Մարտիրո՛ս, Մարկո՛ս—
Նըրա՛նք, որ հիվա՛նդ, հուսահա՛տ՝,
Թափառո՛ւմ են փողոցի՛ց-փողո՛ց...
Ինչո՞ւ չըպիտի՛ երգե՛ն
Էն բոլո՛ր խըմքե՛րը հոգնա՛ծ,
Ու ծըծո՛ւմ են քըբտի՛նքը խոնա՛վ
Օրերի՛, մըշուշի՛, մուժի՛
Ու փախե՛լ են, եկե՛լ են մի օ՛ր—
Բիթլիսի՛ց, Բաղդադի՛ց, Մուշի՛ց... (Չարենց)

Այսպիսի անհավասար տողերով համաշեշտ ոտանավորներ հորի-
նել վերջերս մեկ-մեկ փորձում են նաև նորագույն բանաստեղծները, բայց
անփուլթ կերպով. ուստի և նրանց գրածները մեծ մասամբ զուրկ են երա-
ժշտական ռիթմից: Այսպիսի ոտանավորներից ավելի ռիթմիկ են հավա-
սար տողերով համաշեշտ ոտանավորները, որոնք անուշադրության են
մատնված մեր բանաստեղծների կողմից:

XI. ԸՆԿՆՈՂ ՌԻԹՄՈՎ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

74. Քորեյական ոտանավորներ:— Ընկնող ռիթմի հակում ցույց է
տալիս Ա. Իսահակյանն իր յամբական սքեմայով հորինած ոտանավոր-
ների մեջ, բայց նա, ինչպես և ուրիշները, չի փորձում քորեյական ոտա-
նավորներ գրել: Եվ հասկանալի է, թե ինչու Քորեյական ռիթմ առաջ բե-
րելու համար պետք է տողի մեջ ռիթմական ոտքերի մեծ մասը կազմված
լինին մեծասար (քորեոս կամ տրոքեոս) կոչված բառական ոտքերից,
բայց մեր լեզվի մեջ այդպիսի բառերի կամ բառական ոտքերի թիվը շատ
սահմանափակ է (տե՛ս § 22. 1):

Մեր նորագույն բանաստեղծները, սակայն, ռիթմական շեշտերը տողի մեջ դնելով կենտ վանկերի վրա, փորձում են քորեյական ոտանավորներն էս հորինել, առանձնապես 12-վանկանի տողերով, 6-րդ վանկից հետո հաստատուն հատածով.

Ո՛ր եր / կի՛նքը / լո՛ւյս փ || սի՛ւ պ կա / րա՛ւ թե / վի՛ պես,
Ո՛ր որ ծո՛վը բի՛լ է, || բի՛լ քո ա՛չքերի՛ պես: (Գ. Արով)

Չարենցն էլ ունի այսպիսի ոտանավորներ, որոնց մեջ կան շեշտով վերջացած թերի տողեր.

Ջը՛րընգո՛ւմ է շո՛ւրջըս || ա՛ստղազա՛րդ գիշե՛րը,
Ո՛ւ պարո՛ւմ են շո՛ւրջըս || լո՛ւսազա՛րդ հուշե՛ր—
Ա՛յս գիշե՛ր իմ սի՛րտը || ձե՛զ նորի՛ց հիշե՛լ է...
Ջը՛րընգում է շո՛ւրջըս || ա՛ստղազարդ գիշե՛րը,
Օ, ինձ ի՛նչ, որ ե՛րգն իմ || ու գի՛նով իմ սերը
Շարժելու են ծա՛ղրը || ու ծիծաղը ձեր: (Չարենց)

Այս ոտանավորներն, ինչպես կարելի է տեսնել, հորինված են ոչ միայն մեծասար (քորե, տորե) բառական ոտքերով, այլև յամբական, անապետյան, քողաղոտ ու քողաքորբ բառական ոտքերով, ինչպես նաև երկամեծասար (դիտորեոս 'ՄՄ'), երրորդ պետն (ՄՄՄՄ) քառավանկ ոտքերով: Բացի այդ՝ 1-ին և 7-րդ վանկերի մեջ մեկ-մեկ անշեշտ վանկերն անցնում են ռիթմորեն շեշտելի վանկերի տեղ.

Դո՛ւ խաղա՛ղ նիբհե՛լ ես, || հա՛վիտյա՛ն լրռե՛լ ես,
Ծ՛վ ալնպե՛ս է քա՛ղցրը || լը՛ռությո՛ւնը քո՛,
Ո՛ր մի պա՛հ մարե՛լ եմ || ա՛ռաջվա՛ հույսե՛րըս,
Ո՛ւ խըմո՛ւմ եմ նի՛րհըս || լո՛ւսավո՛ր ու գո՛հ... (Չարենց)

Ինչքան էլ քորեյական սքեմայով է հորինված այս ոտանավորը, այսինքն ռիթմորեն շեշտվում են տողի մեջ կենտ վանկերը (1, 3, 5, 9, 11), բայց և ալնպես դա ավելի բարձրացող-ընկնող ռիթմ ունի, քան ընկնող. տողեր միայն կան, որոնց մեջ իշխում է ընկնող ռիթմը: Ոտանավորը, սակայն, շատ ռիթմիկ-երաժշտական է, զի պարզ ոտքերի ռիթմի հետ լսելի է նաև բարդ ոտքերի կամ կիսատողերի ռիթմ:

Փորձել են նույնիսկ տեղեմ (դալիլիլալեմ) ոտքերով ('ՄՄ) ոտանավորներ հորինել. բայց դա չի աջողվել, զի մեր լեզվի մեջ, հին կամ գրական շեշտադրությամբ, չկան դալիլիական բառական ոտքեր. և ինչքան էլ եռավանկ բառական ոտքերի սկիզբը զորեղ շեշտվի, քողաքորբ (կրետիկոս՝Մ) և քորյամբ ('ՄՄՄ) ոտքերը դալիլի չեն դառնալ, ինչպես կարելի է տեսնել հետևյալ տողերից.

Մո՛ւլլ եմ ես, / թո՛ւլլ եմ ես, / փա՛լլ ու փըր / փո՛ւր եմ ես.
Բա՛ց մեխակ / փո՛ւնչ ունիմ, / ա՛ռ, նըվի / րո՛ւմ եմ քեզ: (Գ. Արով)

ինչքան էլ թեթև անցնենք այս տողերի մեջ ես, ունիմ, քեզ բառերի վրայով, դարձյալ զգալի է դրանց շեշտը. ուրեմն ծո՛ւյլ եմ ե՛ս, նըվիրո՛ւմ եմ քե՛զ և ալլն:

Դակտիլական ոտքերով ոտանավորներ հորինելու փորձեր արել է և Տերյանը.

Գո՛ւրսը մայի՛սն է, արբա՛ծը,
Գո՛ւրսը խընդո՛ւմ ու աղմո՛ւկ.
Ցո՛ւրտ է զընդա՛նը մեր, թա՛ց է,
Սի՛րտ իմ, անբա՛խտ դու մանո՛ւկ: (Տեր.)

Հետևյալի մեջ Տերյանը դակտիլների հետ քորենների խառնուրդ է անում.

Խո՛ր են քո հո՛ւր աչքե՛րը,
Հո՛ւրըդ իմ հո՛ւրն է այրո՛ւմ,
Սիրտըս երգում է հըրում,
Խոր են քո հո՛ւր աչքերը: (Տեր.)

Քորեյական և նույնիսկ դակտիլական գեղեցիկ ոտանավորներ կարելի է հորինել — և ապագայում անպայման կհորինվեն — մեռ արևելյան բարբառների նոր շեշտադրությամբ. զի այդ բարբառների մեջ, բառերի շեշտը վերջին վանկերից տեղափոխված լինելով վերջընթեր վանկերի վրա, լեզվի մեջ կազմվում են բնականորեն քորեյական և դակտիլական բառական ոտքեր: Սա մի հեղափոխություն է լեզվի շեշտադրության մեջ, որի հետևանքով մեր չափերի զարգացման մեջ էլ առաջ պիտի գա դրանց հակադրությունը. այն է՝ գրական լեզվի մեջ ևս ժամանակով ոչ միայն հնարավոր, այլև անհրաժեշտ կլինի քորեյական և դակտիլական ութմով ոտանավորներ հորինել, ինչպես և շատ պիտի զարգանա բարձրագուղընկնող քողաղոտ ոտանավորը: Օրինակ՝

Գո՛ւթանը / հա՛ց եմ / բե՛րում, || ՛ՍՍ / ՛Ս / ՛Ս
Բե՛րանը / բա՛ց եմ / բե՛րում:

Այս տողերը, ինչպես կարելի է տեսնել, կազմված են մեկ դակտիլից և երկու քորեյից: Այսպիսի բազմաթիվ տողեր վան վերևում (§ 70) փոխված շեշտադրությամբ 7-վանկանի համաշեշտ ոտանավորների մեջ:

Մեր քանաստեղծները դեռ չեն փորձել այս փոխված շեշտադրությամբ հորինել: Հովհ. Հովհաննիսյանը, օրինակ, գրել է ժողովրդական երգերի մոտիվներով. քայց նա արևելյան բարբառով հորինելով հանդերձ՝ շեշտադրությունը պահել է գրականինը և ժողովրդական երգերը գրել է մեր ոտանավորների սովորական ձևերով: Բայց և այնպես նրա 4 + 4 սքեմայով գրած «Արազն եկավ» բանաստեղծությունն, օրինակ, բնականորեն մեծ մասամբ քորեյական ոտքերով է ըստ նոր շեշտադրության:

Ա՛րազն ե՛կավ լա՛փին տա՛լով,
Ժե՛ռ քարե՛րին, ա՛փին տա՛լով.
Ո՛րտեղ թա՛ղեմ ե՛ս իմ դա՛րդը,
Զո՛ր գըլո՛ւսըս տա՛փին տա՛լով:

Ա՛յ իմ Ա՛րազ, ջո՛ւրդդ վա՛րար,
Սի՛րուն յա՛րիս յա՛րաք տե՛սար.
Ե՛ս չըհա՛սա ի՛մ մուրա՛ղին,—
Ա՛րազ, յա՛րաք կա՛րոտս ա՛ռար:

Ա՛մպերն ընկան Մա՛սիս սա՛րին,
Կա՛րոտ մնա՛ցի ե՛ս իմ յա՛րին.
Ա՛ստոժ սի՛րես, է՛րված սըրտիս
Զո՛ւղար բե՛րես ե՛կող տա՛րին: (Հովհ.)

Ընդգծված «ընկան» և «սըրտիս» բառերի մեջ միայն քորեյական ոտքերը խանգարվում են. զի այս ոտանավորը գրված է հին շեշտադրությամբ և 4+4 յամբական ոտքերով:

XII. ԲԱՐՁՐԱՅՈՂ-ԸՆԿՆՈՂ ՌԻԹՄՈՎ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

75. Ոտանավորներ քողաղոտ և երրորդ պեոն ոտքերով:— Արդեն տեսել ենք (§ § 59, 60), թե ինչպես անապիստյան ոտանավորները սկզբի մեկ յամբով ստանում են բարձրացող-ընկնող քողաղոտ ռիթմ, երբ տողերի մեջ գերիշխող են քողաղոտ բառական ոտքերը: Մի առանձին տեսակի բարձրացող-ընկնող ռիթմ ունի այն 10-վանկանի ոտանավորը, որի մեջ տողը կազմվում է քողաղոտ և երրորդ պեոն ոտքերի միանման հաջորդությամբ, և որի տողավերջը կարող է նաև թերի մնալ: Այսպիսի ոտանավոր ունի Չարենցը.

Սըրտի՛ս մեջ / մըղկըտո՛ւմ է / կարո՛տը,
Սըրտի՛ս մեջ / մորմոքո՛ւմ է / մարմա՛նդ.
— Աշխա՛րհը / հեկեկա՛նք է, / կարո՛տ է,
Սըրտի՛ս մեջ / մորմոքո՛ւմ է / մարմա՛նդ...
Օրե՛րը / թևավո՛ր են, / թըռչո՛ւմ են.
Թըռչո՛ւմ ես, թևա՛վոր ես, ուրո՛ւ ես:—
Կարոտըս օրերի՛ հետ թըռչո՛ւմ է—
Բայց մի՛շտ դու հեռանո՛ւմ ես, հեռո՛ւ ես: (Չարենց)

Այսպիսի տողերի և վերջից թերավանկ յամբական տողերի հաջորդությամբ կազմված տներ ունի Ա. Վշտունին.

Այս հո՛ւրը, / որ սըրտո՛ւմըս / կըրո՛ւմ եմ,
Զե՛ր ա՛լ / ու վա՛ռ / սըրտի՛ / հըրի՛ցն է...
Այս սուրը, որ կըռվո՛ւմը սըրո՛ւմ եմ,

Ձեր կուռ ու մահացու սըրիցն է.
Այս գիրը, որ հիմա՛ ես գրում եմ,
Ձեր քորք ու արնագիր գըրիցն է: (Ա. Վշտ.)

76. Ուսանավորներ երրորդ պեռն ոտքերով:— Մեր նորագույն բանաստեղծները, հետեւելով ռուսաց նոր բանաստեղծներին, որոնք գործադրել են պեոնական ոտքեր, փորձել են հորինել երրորդ պեոնական ոտանավորներ, որոնք կաղմված են այնպիսի քառավանկ բառական ոտքերից, որոնց շեշտը երրորդ վանկի վրա է (§ 22, 12): Այսպիսի ոտքերին (Ս Մ Ս) կարող են փոխանակել նաև այնպիսի քառավանկ դիտրոքենոս ոտքեր ('Ս՝ Ս), որոնց առաջին շեշտը թույլ է: Երրորդ պեոնական ոտանավորն էս կարող է տողավերջի դիթմական ձևափոխությամբ անշեշտ վերջանալ մեկ անապետով, ինչպես է ներքևում բերված ռուսերեն ոտանավորի մեջ.

Утром рано
Из тумана
Солнце выглядает для нас.
И осветит,
И заметит
Всех кто любит этот час. (Բալմոնտ)

Այս միեռույն չափով է գրել Չարենցը.

Բրոնզ ես, հո՛ւր ես,
Բրոնզե սո՛ւր ես
Բրոնզե փա՛ռք ես, / բրոնզե փա՛յլ:
Բայց գու զո՛ւր ես,
Ախ, իզո՛ւր ես
Կոտրում սո՛ւրբս / արևվա՛ռ:
Ինչպես քա՛ղցըր
Մեր երգե՛րը—
Մեր երգե՛րը հըրաբո՛ւյր—
Դու միշտ նո՛ր ես,
Ու հըզո՞ր ես,
Ու բոսո՞ր ես, քաղցըր քո՛ւյր: (Չարենց)

Երրորդ պեոնական ոտանավորները կարող են, հարկավ, նաև երկար տողերով հորինվել.

Գիշերնե՛րը / քո շուրթե՛րը / բրոնզե տա՛պ,
Բրոնզե տա՛պ են, / բրոնզ, ես, կա՛թ են, / բրոնզե կա՛թ: (Աբով)

Այսպես են և ուրիշները Աբովի գրածներից: Չարենցի 4+4+3 սովորական սքեմայով հորինած ոտանավորների մեջ էս, շեշտերը սքեմայի պա-

հանջած ձևով պահված շլինելով, պատահաբար առաջ են գալիս երրորդ պեղնական տողեր.

Իմ խոսքե՛րը / կարկաչո՛ւմ են / կապույտո՛ւմ,
Կարկաչո՛ւմ եմ / ու կանչո՛ւմ են / կապույտո՛ւմ:

Այսպես և բաղմաթիվ տողեր Չարենցի ուրիշ բանաստեղծությունների մեջ.

Ու մարո՛ւմ են, / ու մեռնո՛ւմ են / այս աստղե՛րը, / տե՛ս.
Արթնացե՛լ են / կարապնե՛րը / ու կանչո՛ւմ են / մե՛զ:

Իսկական երրորդ պեղնական ոտանավոր լինելու համար այս տողերի վերջում պետք է լիներ ոչ թե միավանկ շեշտված բառ, այլ մի եռավանկ անապաստ:

XIII. «ՎԱՆԿԱԿԱՆ ՉԱՓՈՎ» ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

77. «ՎԱՆԿԱԿԱՆ» չափով 12 և 6-վանկանի ոտանավոր:— Ինչպես տեսել ենք (§ § 32, 33), այն ձևով, որով ոտմանական լեզուների մեջ հորինում են, ոտանավորներ շատ չկան հայերենում: Ներսես Շնորհալին միայն ունի մի փոքր տաղ («Նոր և առաջին լոյս») 12-վանկանի տողերով (որոնցից էլ երեք տող 13-վանկանի են 6+7 կազմությամբ), որոնք մեջտեղում հատածով բաժանվում են 6+6 կիսատողերի, ռիթմական շեշտեր ունենալով միշտ 6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա: Որովհետև վեց վանկը կարող է կազմվել յամբական 2+2+2 կամ 4+2=(2+2)+2 կամ 2+4=2+(2+2) և անապաստյան 3+3 մասերից և նույնիսկ տողի սկիզբը կարող է շեշտված լինել, ուստի շեշտերի դասավորության և թվի նկատմամբ մեծ ազատություն ունի այս ոտանավորը, որի ռիթմն առաջանում է միայն կիսատողերով, այն է՝ ամեն վեց վանկից հետո կանոնավորապես կրկնվող հաստատուն շեշտերով, երբ բառը պիտի վերջանա, ինչպես է և ֆրանսիական 12-վանկանի ոտանավորի մեջ (§ 39. 2, § 32): Այսպիսի կազմության պատճառով այս ոտանավորների մեջ անխտիր ու խառն կերպով գործածվում են ե՛ր յամբական, ե՛ր անապաստյան կիսատողեր, և տողերն իրար հաջորդում են առանց ոտքերից ծագող որևէ իշխող ռիթմի: Այսպես առաջին կիսատողը կարող է լինել յամբական, երկրորդը՝ անապաստյան և ընդհակառակն. իրար հաջորդող տողերից մեկն անապաստյան ռիթմով, մյուսը՝ յամբական և այլն: Այս շափն, ինչպես տեսել ենք, համապատասխան չէ մեր լեզվին, դրա համար է, անշուշտ, որ Շնորհալին ինքն էլ ուրիշ տաղերի համար չի չանհցրել այն և չի ունեցել հետևողներ:

Չնայելով մեր սովորական 12-վանկանի ոտանավորները 4+4+4 կամ 3+3+3+3 կազմությամբ (§ § 44, 57), ինչպես և պարզոտնյա 12-վանկանի յամբական ոտանավորը (§ 41), շատ ավելի ռիթմիկ-երա-

ժըշտական են, քան ֆրանսիական այս արեքսանդրյան շափը, բայց և
այնպես մեր նորագույն բանաստեղծներն սկսել են բանեցնել նաև այս
12-վանկանին.

Ժամացույցը կըրկի՛ն / հընչեց և «հինգ» և «վեց»,
Օր մ'ալ անցավ անհետ, / դեպի անհայտ թեհց, (Ա. Վշտ.)

Ջորեղ հատածով բաժանված կիսատողերը բնականաբար կարող են առ-
նըվել իբրև առանձին տողեր, նույնիսկ տողընդմեջ հանգակցությամբ:
Այսպես է տպված Ա. Վշտունու մի ուրիշ գրվածքը՝ դարձյալ «Ժամա-
ցույցը».

Ժամացույցը հըսկա՛
Հընչում է միշտ, նորից.
Կըտրատում է ժամեր,
Բաժանում օրն օրից... (Ա. Վշտ.)

Չարենցն ավելի հաճախ ունի գործածած այս շափը.

Նըրանք փոքրիկ էին՝ / երեխան ու կատուն,
Մեկտեղ խաղում էին / տախտակների վըրա,
Մինչև մութը իջներ, մինչև հայրը գար տուն,
Ու հողագույն հացով կերակըրեր նըրանց: (Չարենց)

Չարենցն այս շափի կիսատողը նույնիսկ իբրև վանկակաճ 6-վանկանի
ռաւանավոր է գործածում: Այսպես է և Գամառ-Քաթիպայի մի երգը.

Մի՛ երգիլ, իմ սոխա՛կ,
Պատուհանիս դու տա՛կ.... (Գամ.-Քաթ.)

78. Վանկակաճ 15-վանկանի:— Ներսես Շնորհալու ծննդյան տա-
ղերից մեկը գրված է 15-վանկանի տողերով, հաստատուն հատածով 7-րդ
վանկից հետո, որի հետ և վերջանում է բառը. ոտանավորը կազմվում է,
ուրեմն, 7+8 մասերից: Կիսատողերի մեջ շեշտերի դրությունը բոլորովին
ազատ է. ռիթմի համար բավական է միայն, որ հաստատուն կերպով
շեշտված են 7-րդ և 15-րդ վանկերը: Այսպիսի մեծ ռիթմական միություն-
ներն, անշուշտ, կապված են եղել եղանակի հետ. թե չէ՝ մեր ռիթմական
զգացումով ոչ միայն 7+8 վանկերն, այլև 6+6 վանկերը, առանց փոքր
ռիթմական միությունների, չենք ըմբռնում իբրև մի ամբողջություն
(§ 33): Դրա համար է, անշուշտ, որ Ն. Շնորհալու ոչ միայն նախորդ
6+6 կազմությամբ տաղի, այլև այս 7+8 կազմության շափով ուրիշ-
ները չեն գրել: Բայց Շնորհալին, որի ռիթմական զգացումը շատ զար-
գացած է, նույն այս վերջին տաղն էլ հաճախ հորինում է փոքր ռիթմա-
կան մասերով, այն է՝ նա դրա երկրորդ կիսատողը բաժանում է մեծ մա-
սամբ 3+2+3 կամ 4+4 մասերի, իսկ առաջինը՝ 3+4 կամ 4+3.

Նորահրաշ / ծնընդեա՛ն քո, տէ՛ր, || ընդ մոգուցն / երկիր / պագանեմք:
Ծրկնաւոր / հովուիդ երգեմք || զերգ հովուացն / ըզփառք / ի բարձունս...:

XIV. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՉԱՓԵՐ

79. Աշուղական չափերի ընդհանուր հատկությունները:— Մինչդեռ մեր հին ու նոր բանաստեղծները, ինչպես և հին գուսաններն ու ժողովրդական երգիչները, այսինքն ժողովրդական երգերի հեղինակները, հորինում են վերևում գրված մեր բազմազան չափերով, որոնց մեջ պահվում է ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դրուֆյունն ըստ ոտանավորների սքեմաների,— աշուղներն, ընդհակառակն, քիչ կպատահի, որ բանահյուսեն մեր այդ գրական, միանգամայն և մեծ մասամբ ժողովրդական չափերով: Նրանք իրենց արեւելյան եղանակների համար հորինում են սովորաբար ոտանավորներ «վանկական չափով», այս տերմինի իսկական նշանակությամբ, և ոչ ոտմանական «վանկական» կոչված ոտանավորների, որոնց մեջ պահվում են ռիթմական շեշտերը:

1. Աշուղներն իրենց ոտանավորների համար բնավ նկատի չունեն ոչ լեզվի ռիթմական շեշտերը, ոչ պարզ կամ բարդ ոտքերը (անդամները) և ոչ նույնիսկ բառական ոտքերը. այլ նրանք միայն ճշտությամբ հաշվում և պահում են բոլոր տողերի մեջ վանկերի որոշ թիվը, նայելով ոտանավորի տեսակին:

2. Նրանց ոտանավորների տողի ամբողջությունն իբրև մի մեծ ռիթմական միություն պահվում է միայն տողավերջի հաստատուն դադարով, որ կանոնավորապես կրկնվում է որոշ թվով վանկերից հետո:

3. Տողն իբրև մի ռիթմական միություն զգալի է լինում նաև հանգերով, որոնք միշտ պետք է զորեղ լինեն և հաճախ կազմված են լինում հանգաբառից հետո կրկնվող նույն բառերով ևս:

4. Մեծ տողերը հատածով սովորաբար բաժանվում են երկու կիսատողերի. բայց հատածն էլ երբեմն ճշտությամբ չի պահվում. օրինակ՝ 15-վանկանի տողերը միեւնույն բանաստեղծության մեջ բաժանվում են մարթ 7+8, մերթ 8+7 կիսատողերի: Բացի այդ՝ հատածի հետ երբեմն բառական ոտքը չի վերջանում:

5. Լեզվի բնական ռիթմը, հարկավ, աշուղական այս ու այն տողերի մեջ ևս մեկ-մեկ առաջ է բերում այս կամ այն ձևի բարդ ռիթմական ոտքեր և սրանց համեմատ ռիթմ, բայց այդ պատահական է, միատեսակ չէ և չի պահվում քոլոր տողերի մեջ:

Այսպիսով՝ աշուղական ոտանավորների մեջ միակ ռիթմական պայմանը որ կա՝ է նույնաթիվ վանկերով տողերի, որ միեւնույն է՝ նույնամանակ տողերի, մեկ-մեկ նաև կիսատողերի կրկնությունը:

Այսպիսի ոտանավորը, մանավանդ երբ երկար տողերով է, ռիթմի տեսակետից, հարկավ, շատ անկատար է և կարգալիս մեզ համար ռիթմիկ չէ: Բայց աշուղները բնածուղով եւ ոչ քե կադալաւ համար,

այլ միայն երգելու: Նրանց ռաւանավորները երգվելիս ստանում են եղանակի ռիթմը, և տողերի մեջ տառաչ են գալիս եղանակի համեմատ ռիթմական ոտքեր, որոնք տաղաչափական տեսակետից արժեք չունեն:

Աշուղներն առաջ շեն բերել, ուրեմն, նոր ձևի, նոր տեսակի ոտանավորներ երգի եղանակի համեմատ:

1) Ինչպես մեղ համար այժմ անհրաժեշտ պահանջ է, որ ոտանավորի ռիթմական շեշտերն ընկնեն լեզվի բնական շեշտերի հետ, նույնպես ընդհանրապես պահանջ է, որ եղանակի երաժշտական ուժեղ տակտամասերը բռնեն ոտանավորի ռիթմական, որ միևնույն է՝ լեզվի բնական շեշտերին և այսպես ոչ միայն մեկ տան մեջ, այլև բոլոր հաջորդ տներին մեջ, որոնք պետք է միևնույն սքեմայով հորինված լինեն, քանի որ նույն եղանակով են երգվում: Լավագույն աշուղական երգն, ուրեմն, այն է, որի մեջ եղանակի զորեղ տակտամասերն ընկնում են եթե ոչ ոտանավորի ռիթմական շեշտերի հետ, գոնե խոսքի կամ բառի զորեղ շեշտի հետ: Երգիչ աշուղը, սակայն, երգելիս բնավ ուշադրութուն չի դարձնում ոտանավորի բառերի բնական շեշտերին և ռիթմական պարզ կամ բարդ ոտքերին. այլ ո՛ր վանկի վրա որ ընկնում է եղանակի ուժեղ տակտամասը, այդ վանկն էլ նա շեշտում է երգելիս:

2) Եղանակի «հանգիստը» պետք է բռնի ոտանավորի դադարին կամ, որ միևնույն է՝ որտեղ եղանակի հանգիստն է լինում, այնտեղ պետք է վերջանա գոնե բառական ռաբբ: Աշուղական եղանակների մեջ, սակայն, խոսքը նկատի չի առնվում: Աշուղը երգելիս ուշադրութուն չի դարձնում նաև բառական ոտքերին. այլ տողի ո՛ր բառից կամ բառի ո՛ր վանկից հետո որ պատահի, այնտեղ էլ կարող է լինել եղանակի հանգիստ, ուրեմն և բառերի ու բառական ոտքերի կտրատում և անբնական անջատում բառամասերի և բառական ոտքերի մասերի: Աշուղներն, ուրեմն, նույնիսկ բառական ոտքերով շեն հորինում, ինչպես վարվել են շատ անգամ մեր նոր բանաստեղծները (տե՛ս § 34):

3) Եվ վերջապես եղանակի համեմատ հորինված լավագույն ոտանավորի մեջ չպետք է լինին ավելի շեշտեր, քան եղանակն ունի ուժեղ տակտամասեր. իսկ եթե կան ավելի շեշտեր, դրանք պետք է լեզվական թույլ շեշտեր լինեն, որպեսզի երգելիս անզգալի մնան. քայքայ աշուղական երգերի մեջ այս էլ շենք գտնում: Օրինակ, ինչպես քիչ հետո բերված բանաստեղծության մեջ կտեսնենք, «լո՛ւր պաղատանքս» տողը եղանակի համեմատ պետք է շեշտվի միայն մեկ անգամ, այն էլ վերջին «բքս» վանկի վրա, որ լեզվական տեսակետով բնականորեն չի կարող շեշտվել. իսկ «լո՛ւր» բառի շեշտը, որ խոսքի զորեղ շեշտ է. և «տան» վանկի բառական շեշտը պետք է անզգալի մնան:

Եթե աշուղները նկատի առած լինեին վերոհիշյալ երեք պայմանները՝ լեզվական և եղանակի ռիթմական շեշտերի, լեզվական և եղանակի հանգիստների միմյանց հետ ընկնելը և ավելի շեշտերի թույլ լինելը,— այն ժամանակ միայն նրանք մեր լեզվի մեջ առաջ բերած կլինեին նոր շարիեր

կամ ոտանավորների նոր տեսակներ ըստ եղանակների: Բայց այդ չկա: Այսպես, ուրեմն, մեր աշուղներն արևելյան ուրիշ ազգերից ընդունելով կամ իրենցից ստեղծելով եղանակներ և այդ եղանակների համար ոտանավորներ հորինելով, ռիթմի նկատմամբ, ինչ որ խոսքին է վերաբերում, չեն կատարելագործել իրենց արվեստը՝ իրար համարեցնելով եղանակի ռիթմն ու ոտանավորի ռիթմը: Նրանք բավականանում են միայն պահելով տողի մեջ վանկերի այս կամ այն հաստատուն թիվը եղանակի համեմատ, իսկ տողերի մեջ բառերի հետ վարվում են, սակավ բացառությամբ, ինչպես լոկ հնչյունների հետ: Ներքևում բերված օրինակները կպարզեն այս:

80. Աշուղական չափերի տեսակները¹¹:— Սկսում ենք ամենակարճ տողերից:

Ա) 5-վանկանի — «բայթավուր»:— Եղանակի սքեման է՝ առաջին տողը Ս Ս Ս Ս՝, երկրորդ տողը՝ Վ Ս Ս Ս: Այնպիսի ոտանավոր, որի մեջ հինգ վանկը փոխհփոխ վերջից ու սկզբից շեշտվեն միայն մեկ անգամ, հայերենում հնարավոր չէ հորինել մաքուր բնավորությամբ: Բացի այն դեպքից, երբ առաջին տողը կազմված լինի մեկ հնգավանկ բառից (ինչ որ քիչ կպատահի), տողի մեջ կլինեն 2—3 շեշտ: Ուստի լավագույն աշուղական ոտանավորը եղանակի համեմատ այն կլինի, որի մեջ խոսքի զորեղ շեշտները կամ քերականական ուժեղ շեշտներն ընկնեն փոխհփոխ, մեկ անգամ տողի վերջում, օրինակ՝ «Քեզնից առավել», մյուս անգամ տողի սկզբում, ինչպես՝ «Մի՛ անիլ խավար»: Այսպես չէ, սակայն, օրինակ, Գյուրջի Նավե աշուղի ներքևում բերված բանաստեղծությունը, որի մեջ շեշտները դնում ենք ըստ եղանակի սքեմայի:

1. Ով անողորմ յա՛ր,
Քա՛շի մոտրդ տար.
Քեզնից առավել
Չո՛ւնիս սիրահար:

3. Ինձ արա խընա՛մ,
Քի՛չ ուրախանամ.
Մինչև երբ մընա՛մ
Ե՛ս անմըխիթար:

2. Տեսակով գյանջ ե՛ս,
Մի՛րո նահանջ ես.
Ինձ բավ է տանջե՛ս
Միրովդ չարաչար:

4. Լուր պաղատանք՛ս,
Ա՛սեմ անցանքս,
Լուսավոր կյանք՛ս,
Մի՛ անիլ խավար:

¹¹ Աշուղական երգերի, իսկապես եղանակների տեսակների անունները, նրանց շեշտների դասավորությունը, տակտերը եղանակի համեմատ, հանգիստը մանրամասն բացատրված են Գ. Լեոնյանի «Հայ աշուղներ» աշխատանքի (տպված «Ազգագրական հանդես» I և XI գրքերում) § 27-ում բերված ձևերը և անունները: Այստեղ իբրև ժանոթություն գրված է. «Դնում են՝ ամեն ձևի արարական շափը, որ ցույց տվեց մեզ Զիվանին»: Ուրեմն Աշուղ Զիվանուց են ժադում աշուղական զանազան չափերի», այսինքն եղանակների շեշտները, տակտերը ու հանգիստները, որոնց հիման վրա և այստեղ արված է իմ այս

5. Ողորմյա թերի՝
Կա՛րոտ եմ սերի.
Դառեւ եմ գերի՝
Քե՛զ միշտ անդադար:

6. Մեռա հավատու
Ի՛ սերն Աստուծո՛ւ.¹²
Գյուրջի նավաստ՛ւ
Յա՛վին մի հընար:

(Մ. Միանարյանց, Քնար հայկ., եր. 467)

Ինչպես կարելի է տեսնել, այստեղ 1) ամեն մի տողի մեջ կան 1—2 ավելի շեշտեր. 2) շեշտված են այնպիսի վանկեր, որոնք բնականորեն չեն կարող շեշտ կրել, ինչպես՝ գյանջ ե՛ս, պաղատանքը՛ս, կյանքը՛ս, ի՛ սերն. 3) ըստ մտքի ուժեղ շեշտված բառերը պետք է անշեշտ մնան, ինչպես են՝ ով, մոտեղ, բավ, երբ, լուր և այլն: Այս աշուղական ոտանավորն ուրիշ բան չէ, ուրեմն, բայց եթե սովորական 5-վանկանին, միայն առանց ուշադրութուն դարձնելու դրա ռիթմական շեշտերին (տե՛ս § § 63, 64), Դա նույնիսկ ռոմանական ավանկական կոչված ոտանավոր չէ, որի մեջ խիստ պահվում է տողավերջի ռիթմական շեշտը:

«Բայթավորի փոխված ձևն է Քյուլեթը. այստեղ.... շեշտը ոչ թի տողերի վերջը և սկիզբն է, այլ.... 3-րդ վանկի վրա»: Եղանակի սքեման է, ուրեմն, այսպես՝ ՍՄ՝ ՍՍ: Այսպիսի ոտանավոր էլ հայերենում հնարավոր չէ հորինել, քանի որ այդպիսի բառական ոտքեր չունենք:

Հնգավանկ վանկական հորինվածք ունի նաև Սայաթ-Նովայի ԽԲ. երգը՝ «Քանի որ ջան իմ, յա՛ր, քի ղուրքան իմ...», այդև Շիրինի (Ոսկան Հովհաննիսյան, Նոր քնար, Բ, եր. 19) «Բընական շար եմ, անլույս խավար եմ»....:

Բ) 6-վանկանի տաղերի մասին տե՛ս ներքևում սույն § 79, կեստ է. 2: Շիրինն ունի (Նոր քնար, Բ, եր. 27) մի «բայթավոր» կամ «զինջիլլամե» կոչված երգ, որի փաղմաթիվ տողերը զանազան մեծության վանկական, ոտանավորներ (ոչ ռոմանականի ձևով) են. առաջին տողերը վանկական 6-վանկանի են ըստ § 77-ի հիշված ձևի:

Ո՛վ վարդ ու լիլիֆար.

Մեկ բացվի սարեսար.

Առ քեզ դիմե աշխարհ...:

Գ) 7-վանկանի — «բայաթի»:— Բաժանվում է՝ 4—3. սքեման է՝ ՍՍ՝Ս ՍՍ՝: Տողը պիտի կազմվի, ուրեմն, մեկ երրորդ պետնից և մեկ անպետնից: Այսպիսի ոտանավոր հորինել հայերենում հնարավոր է, քանի որ մեր լեզուն ունի այդպիսի բառական ոտքեր. բայց աշուղներն այս տեսակի ոտանավոր առաջ չեն բերել: Դնում ենք այստեղ Զիլանու «Միլանի

ուսումնասիրությունը: Լեռնյանը հանգստով բաժանված մասերը կոչում է «հատած» «հատածներին» վանկերի թիվը նշանակում է թվանշաններով և նրանց մեջ գծով ցույց տալիս «ձայնի հանդստության» տեղը: Նույնը պահում ենք և մենք այստեղ թվանշաններ և մեջ դրված (—) նշանով:

¹² Պետք է ուղղել «ի՛ սերն Աստուծո՛ւ»:

ծառս բանաստեղծութեան առաջին երկու տունը, նշանակելով եղանակի շեշտերը և դադարը (/) նշանով:

1. Ես մի ծա՛ռ եմ / ծիրանի՛,
Հին արմա՛տ եմ / անվանի՛,
Պըտուղնե՛րըս / քաղցրահա՛մ
Բոլոր մա՛րդկանց / պիտանի՛:

2. Հին ծառ ե՛մ ա / րեւելա՛ն,
Չունիմ ո՛րոշ / այգեպա՛ն.
Տունկերը՛ս ա / մեն երկի՛ր
Հնկած ե՛նք բա / ժան բաժա՛ն:
(Ջիվ., Քնար, Բ., եր. 17)

Այսպես և հաջորդ տները: Ինչպես կարելի է տեսնել, միայն առաջին երեք տողերն են երրորդ պեոն + անապեստ, այսինքն այնպես են հորինված, որ լեզվի բնական շեշտերն ու բառական ոտքերը բռնում են եղանակին և առաջ է գալիս եղանակի համեմատ ոտանավոր 3 + 4 կազմութեամբ (§ 46 «երկանդամ 7-վանկանի», երկրորդ ձև): Մնացած տողերի մեջ կամ անբնական շեշտադրութիւն է լինում, կամ դրա հետ նաև բառերը կտրատւում են. բացի այդ՝ մի քանի բառեր (ամեն, բաժան և այլն) պետք է մնան անշեշտ: Այդ ոտանավորը չունի նաև կանոնավորապես 4 + 3 կազմութիւնը:

Ըստ Լեոնյանի «բայաթին կամ հորդորակը հին ծագում չունի, այլ նոր աշուղները վերցրել են ժողովրդականից», հասկանալի է, ժողովրդական 7-վանկանի քառյակներից, որոնց առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերը նույն հանգն ունին, իսկ երրորդն անհանգ է մտնում: Այս ժողովրդական քառյակները, ինչպես տեսանք (§ 70), մեծ մասամբ համաշեշտ ոտանավորներ են, շեշտերի խաղացկոտ դասավորութեամբ. բայց կան մեջերը և ալիպիսները, որոնք իսկական վազմական ռաբանավորներ են: Այսպես է և աշուղական բայաթին: Սայաթ-Նովայի ԺԱ. երգի մեջ փոխվիտի հաջորդում են 16 և 7-վանկանի տողերով տասն տներ. 7-վանկանի տողերով տներն ունին այս բայաթու կամ մեր արեւելյան ժողովրդական 7-վանկանի քառյակների կազմութիւնը:

Հուր իս էշխով կըրակած,
Խոսկ իմ ասում առակաց,
Իմ սիրմա էրծաթ ախպեր,
Օսկե ջըրով վարազնած:

Համբուրիմ սիրով համբուր,
Վունց որ խեչին է դաստուր.
Ով քիզ խայան մտիկ տա,
Դառնա երկու աշկով կուր, (Սայաթ-Նովա, ԺԱ.)

Այսպես և մյուս տները: Ուրիշ աշուղներ էլ հորինել են այսպիսի 7-վան-
կանի տողերով: Այսպես, օրինակ, Գյուրջի Նավե աշուղի հայտնի երգը
(Մ. Միանասարյանց, Քնար Հայկական, եր. 446):

Իմ սիրտըս աղ ես արել,
Ջիգյարըս դաղ ես արել.
Ինձանից հեռացել ես,
Ինձ բեղամաղ ես արել: (Գյուրջի Նավե)

Այսպես նաև 12 տուն: 7 և 8-վանկանի տողերի մի խառնուրդով է հորին-
ված Աշուղ Թուրինջի ճնոր բահար ես գովելիս երգը (Քն. հայկ., 450):
Իսկ Սայաթ-Նովայի Զ. երգը կազմված է 8 և 7-վանկանի տողերից, որոնք
լուկ վանկական ոտանավորներ են, առանց ռիթմական շեշտերի, «յանա,
յանա» կրկնակներով.

Մեջլումի պես կորավ յարրս,
Լեյլի ջան, ման իմ գալի յանա յանա.
Էրվեցավ խունի ջիգյարրս,
Արնի պես աչկս է լալի յանա յանա, յանա յանա:

Բըլբուլի նըման լացիլ իմ,
Աչկիրս արնով թացիլ իմ,
Էշխեմեդ հիվանդացիլ իմ,
Պառկած իմ դժտար հալի, յանա յանա, յանա յանա: (Սայաթ-Նովա)

Այսպես և ուրիշ երեք տուն:

Դ) 8-վանկանի «Դյուբեյիթ» (Դյուբեյթ):— Բաժանվում է երկուսի՝
4—4: Սքեման է՝ առաջին տողը՝ ՍՍ՝ Ս ՍՍՍ՝, երկրորդ տողը՝ ՍՍՍ ՍՍՍ,
ուրեմն ոտանավորի առաջին տողը պետք է կազմված լինի եղանակի հա-
մեմատ մեկ երրորդ պետնից և մեկ չորրորդ պետնից, որոնք բավական
կան հայերենում, իսկ երկրորդ տողը՝ երկու առաջին պետնից: Իբրև օրի-
նակ դնենք Ջիվանուց հետևյալը, նշանակելով շեշտերն ու դադարներն
ըստ հղանակի:

1. Աղգ իմ, ո՛րքան / նըկուն մընա՛ս,
Սի՛րտըս քեզա- / նի՛ց չի զատվի.
Հազար տե՛սակ շարշարա՛նք տա՛ս,
Սի՛րտըս քեզա- / նի՛ց չի զատվի....

2. Քեզ չեմ մո՛ռա- / նա հավիտյա՛ն,
Հա՛րազատ մայր / ի՛մ Հայաստա՛ն.
Թեկուզ դը՛րախտն / էլ ինձի տա՛ն
Սի՛րտըս քեզա- / նի՛ց չի զատվի:
(Ջիվ., Քնար, Բ. հատ., եր. 3)

Ջիվանու այս բանաստեղծութիւնը մասամբ երկանդամ 8-վանկանի ոտանավոր է, բայց պատահաբար այդպես, քանի որ դա չի հորինված իբրև այդպիսին. այդ պատճառով մեջը կան ոչ միայն այնպիսի անշեշտ վանկեր, որոնք պետք է շեշտված լինեին կամ ընդհակառակն, այլև այսպիսի տողեր՝ «Քեզ չեմ մո՞ռա- / նա հավիտյա՞ն», «Սի՛րտըս քեզա- / նի՛ց չի զատվի», Դա չի հորինված նաև եղանակի համեմատ, ինչպես կարելի է տեսնել բառերի կտրատումից և անբնական շեշտադրութիւնից, և չէր էլ կարելի այդպես հորինվել, քանի որ առաջին պեոն ոտքեր չունենք։ Սույն վանկական շափով են նաև Ջիվանու «Կավկազ» երգը (եր. 112) և Ույաթ-Նովայի Ժ. երգը.

Ուտի՞ գու գաս, զարիբ բըլրով,
Դու մի՛ լաց'լի, ես իմ լալու.
Դու վարթ պըտռե, ես գողալին,—
Դու մի՛ լաց'լի, ես իմ լալու։ (Սայաթ-Նովա)

Լեզվի ութման այստեղ էլ բնականորեն առաջ է բերել 4+4 կազմությամբ երկանդամ տողեր, բայց թե Սայաթ-Նովան այդ նկատի չունի, այլ միայն վանկեր է համարել տողերի համար, այդ երևում են այսպիսի տողերից.

Վունց զարիբ բըլ / բուվ խարի հիդ:
Սալբուի նը / ման կանանչ իմ:
Ես ու դու էր / վիճե մե հալում:

Մի կողմ ենք թողնում ութմական շեշտերի պակասը տողավերջում:

Կան և ուրիշ 8-վանկանի դյուբեյքներ, որոնք եղանակով տարբեր են. բայց ոտանավորները նույնպես վանկական 8-վանկանի են։ Դրանց մեջ ևս կարելի չէ գտնել 4+4 կազմութիւնը առանց բառերը կտրատելու.

1. «Քյաւրդիստան դյուբեյիք».

Առավոտյան քաղցրը հովիկ,
Դընա դեպ երկիրըն Ջավախ.
Ունիմ մեկ ծերունի մայրիկ,
Դընա տես ի գլուզն Կարծախ:

2. «Վան-դյուբեյիք»

Ով նազելի, մի՛ լար, բավ է,
Վառվում եմ, Ասլի, վառվում եմ.
Ցավըս ուրիշ տեսակ ցավ է,
Վառվում եմ, Ասլի, վառվում եմ:

(Ազգ. հանգ., XI, 177)

Այս միեւնույն վանկական շարքով է նաև Սայաթ-Նովայի ԺԵ. երգը, միայն բոլոր տներին երրորդ տողերից հետո ավելացրած է մի կրկնված եռավանկ ոտք միանման հանգերով: Այս ձևը կոչվում է «թասլիք», որ ունի իր առանձին եղանակը.

Ջիս ասում, թե լաց իս էլի,
Բարով տեսա, իմ սիրեկան,
Վարդի նրման բաց իս էլի
 հարեհրով,
 հարեհրով.

Բարով տեսա, իմ սիրեկան: (Սայաթ-Նովա)

Վանկական 8-վանկանի տողերով են նաև Սայաթ-Նովայի ԼԳ. ԽԴ. ԽԶ. երգերը, չհաշված կրկնակները: Ջիվանին էլ ունի ուրիշ երգեր վանկական 8-վանկանի տողերով հորինված (տե՛ս Ջիվանի, Քնար, Վաղարշապատ, 1904., եր. 18 «Հայր», եր. 29 «Այսպես է աշխարհի բանը», եր. 35 «Մեկն ու մեկը», եր. 73 «Աշուղը», եր. 96 «Լուսին», եր. 102 «Աղջիկներու գովասանք», եր. 106 «Հարսանյաց երգեր», եր. 115 «Աշուղն ու բլբուլը», եր. 127 «Քյասիպություն», եր. 132 «Կարնեցու երգը»): Այս երգերի մեջ էլ տողերը հաճախ ունին մեր երկանդամ 8-վանկանու կազմովությունը, բայց այդ պատահական է, քանի որ կան նաև այսպիսի տողեր ու տներ (եր. 29).

Մեկը յուր մե- / ուելը կուպ,
Մեկը պըսակ- / վի, կըխրնդա.
Մի ուրիշը պար կըխաղա,—
Այսպես է աշ- / խարհի բանը: (Ջիվանի)

Այս բոլոր 8-վանկանի ոտանավորները, հարկավ, միեւնույն եղանակով չեն երգված:

Ե) 10-վանկանի «Դյաֆ»:— Բաժանվում է երկուսի՝ 5—5: Սքեման է՝ ¹ս ²ս ³ս: Առաջին մասի սկզբում երկու շեշտված վանկեր, ապա մի դակտիլ, իսկ երկրորդի սկզբում՝ մեկ շեշտված վանկ, ապա երկու քորե.

Լը՛սի՛ր, սի՛րելի / ի՛մ ա՛ղաչա՛նքըս
Ա՛րժա՛ն հա՛մարե / ի՛մ պա՛ղատա՛նքըս.
Կե՛ղծ մի՛ հա՛մարի / ի՛մ գո՛վասա՛նքըս,
Սը՛րտո՛վ սի՛րում եմ / քե՛զ բա՛րի կյա՛նքըս:
(Աղագր. հանդ., XI, 174)

Այս ոտանավորը, ինչպես կարելի է տեսնել, մեր սովորական 5+5 կազմով թյամբ է, միայն առանց ուշադրություն դարձնելու ռիթմական շեշտերին: Դա, բացի վանկերի 10 թվից և իր երկու անդամից, իր շեշտադրությամբ, ինչպես կարելի է տեսնել վերևի անբնական շեշտերից, բնավ

հարմար չէ գյաֆի եղանակին, որի համեմատ և ոտանավոր հորինել հնարավոր չէ հայերենում: Զիվանին այս կազմությամբ ունի նաև Բ. հատ., եր. 103 «Մթնեց երկինքը, օդը վատացավ», եր. 113 «Առակ»: Թուրինջն էլ ունի մի երգ, «Ով իմ սիրելի, մեկ մոտըս արի», հինգ քառատող տուն այս չափով, ամեն քառյակին հետևում է մի քառատող կրկնակ 7 և 8-վանկանի տողերով (Քն. Հայկ., եր. 470): Գյուրջի նավեն ունի մեկ երգ (Նոր քն., Դ., եր. 65), որ բացի մեկ տողից, 5+5 կազմությամբ է (ամբողջը 25 տող է):

Փոքր ինչ դադարի՛ր, / նավ ալեկոծմա՛ն,
Դեռ չէ ժամանակ / անճարիս մահվան....

Շիրինի մի 10-վանկանի ոտանավորը կա (Նոր քն., Բ., եր. 20) «Ընդդիմություն սիրականի» վերնագրով. դա լոկ վանկական է:

Զ) 11-վանկանի ռաբանավորն աշուղների սիրածն է: Այսպես հորինված են Սայաթ-Նովայի երգերից հետևյալ համարները՝ է, ժ, Զ, Ի, Թ, ԼԱ, ԽԵ (մասամբ), ՄԲ, ՄԳ, ՄԴ: Այսպես և ուրիշ աշուղների այս չափով հորինված երգեր կան «Քնար Հայկական» ժողովածուի մեջ. Աշուղ Շիրինի (եր. 579). Աղբար Աղամի (եր. 399, 402, 415, 460, 526). Աշուղ Թուրինջի (եր. 447, 471), Միսկին Բուրջու (եր. 448, 466): Շիրինի այս չափով երգեր նաև Նոր քնար, Բ., եր. 12, է. (Ղոշմա), եր. 13, Ը. (մուկամբազ), եր. 14, Թ. եր. 30, Ի. եր. 36, ԻԵ. Գյուրջի նավայի՝ Նոր Քնար, Դ., եր. 51, 62: Զիվանին ավելի շատ է հորինել 11-վանկանի ոտանավորներ, օրինակ՝ նրա «Քնար»-ի Բ. հատորի մեջ այդպիսի երգեր կան հետևյալ երեսներին՝ 13, 14, 15, 25, 27, 32, 33, 34, 37, 42, 43, 46, 48, 53, 55, 59, 60, 67, 71, 73, 74, 76, 79, 81, 82, 83, 84, 88, 90, 91, 95, 98, 100, 101, 104, 108, 111, 118, 121, 125, 126, 130: Այս բոլոր ոտանավորների մեջ աշուղները հաշվել են տողի մեջ 11 վանկ, առանց ուշ դարձնելու դիֆմական շեշտերին: Նրանց տողերը, հարկավ, մեկ-մեկ պատահաբար ստանում են 4+4+3 կամ ավելի 6+5 կազմությունը, բայց մեծ մասամբ բառական ոտքերով և ոչ դիֆմական անդամներով: Ուստի և այդ երկու տեսակի բառական ոտքերով կազմությունները խառն հաջորդում են իրար. շատ տողեր, անշուշտ, այդ էլ շունին: Բերենք Աղբար Աղամի երկու երգերից մի-մի տուն:

Ո՞վ էր տեսել / էս աշխարհըս / էս օրին,
Մեր մեղացըն / շարժը քանդեց / Ակոռին:
Ջարհուրելի՛ էր շարժի եկած օրը
Սար ու ձոր իրար դիպավ, ասեմ ո՞րը.
Մերը որդուն, որդին մոռացավ հորը.
Սարսափանք էր նայելիս Մասսա ձորին:

(Քն. հայկ., եր. 526)

Ես չեմ ուզում / էս ֆավուր փիս / մահուդը,
 Ինձ խաբել ա / պարոն հեշո / յահուդը,
 Մութը տեղը կըտրեց, / չիմացա փուտը
 Պետք է որ անխօսմ / նորա մոր սուդը,
 Ասծանով երդում կերավ, ասեց սուտը:

(Քն. հայկ., եր. 399)

Ինչպես կարելի է տեսնել, առաջին երկու տողերը բառական ռաֆե-
 ոսով բաժանվում են՝ 4+4+3. Իսկ մյուս տողերն այդպես չեն կարող բա-
 ժանվել և ոչ 6+5 կազմությունն ունին: Աղքար Ադամն այդ երկու երգերը
 հորինելիս չոկ վանկեր է համարել:

Բերենք Զիվանուց «Օտարականի զգացմունք» երգը, անշատելով
 եղած բառական ոտքերը:

Ջավակի և գերդաստանի տեր մարդը
 Օտար երկրում / բարեկենցաղ / չի լինի. = 4—4—3
 Երբ որ կըհեռանա / որդեսեր մարդը, = 6—5
 Կըտխրի, երեսում ծիծաղ չի լինի:

Պանդուխտ աղքատ մարդուն / կոտորած է թևը, = 6—5
 Կարծես թառամե՛լ է / կենաց տերևը. = 6—5
 Ամպի տակից / դուրս չի գալիս / արևը, 4—4—3
 Խեղճի լույսը / անշամանդաղ / չի լինի: 4—4—3

(Զիվ., Քն., Բ., եր. 32)

Զիվանին, սակայն, ունի երգեր էլ, որոնց մեջ կանոնավորապես
 պահված է 6+5 կազմությունը, բայց միայն բառական ոտքերով և ոչ
 նաև ռիթմական շեշտերով: Այսպես են Բ. հատորի մեջ հրգերը հետևյալ
 էջերին՝ 4 հտ, 5, 19, 36, 37, 41, 79, 128, 129, 130, 131, 133: Այսպես
 6+5 կազմությամբ հորինված է Աշուղ Շիրինի «Վասն անգութ արծաթո»
 մեծ երգը (Քն. հայկ., եր. 579), այն էլ ռիթմական շեշտերը մեծ մասամբ
 պահելով, բացի մի քանի տողից, որոնք չունին այդ կազմությունը.

Ա՛խ, ի՞նչ ասեմ. շատ անբախտ ես, անիրավ:
 Անհարազատ և ապերախտ ես, անիրավ:
 Թող քո տեղակ ինձ պատասխան տան, արծաթ:
 Երանի թե լըսելիքըդ բանայիր,
 Դու էլ ինձ պատասխանի տալ ջանայիր.
 Թե Շիրինին հավատարիմ մընայիր:

Այս բազմաթիվ և ուրիշ շատ 11-վանկանի երգերը բնականաբար միև-
 նույն եղանակով չեն երգվել:

Տեսնենք այդ եղանակները:

1) 11-վանկանի «Ղոշմա»։— Բաժանվում է 6—5. սքեման՝ առաջին տողը՝ ՍՍՍՄ՝ Ս ՍՍՍՄ՝, երկրորդ տողը ՄՍ ՍՄ՝ ՍՍ Մ՝։ Եղանակի համեմատ ոտանավոր հորինելը դժվար կլինի հայերենում։

Եթե մեղավորը / մընա անպատիժ,
Աշխարհը կեցություն / չի՛ լինի երբե՛ք.
Կըդառնան մարդի՛կը / իրար խայթող ի՛ժ,
Բարի՛ հայեցություն / չի՛ լինի երբե՛ք։

(Ազգ. հանդ., XI, 166)

Այստեղ եղանակի շեշտերն ու լեզվական շեշտերի մի մասը բռնում են իրար, բայց մեծ մասամբ այդպես չէ. օրինակ, Ջիվանու (եր. 4) 6+5 կազմությամբ գրված մի երգը, որ վերնագիր ունի «Ղոշմա».

Մինչև կյանքիս վե՛րջը / քեզ պիտի սիրե՛մ,
Ով ի՛մ ծընընգավա՛յր / Երբեք չեմ երկի՛ր.
Ես մի չոր կյանք ո՛ւնեմ, / Թող քեզ նըվիրե՛մ,
Ինձ կյա՛նք շընորհող մա՛յր, / ա՛ններման երկի՛ր։
Շատ ունիս անձնա՛զոհ / եռանդոտ մըշա՛կ,
Քեզ Երբե՛ք եմ որպե՛ս / ճա՛րագատ զավա՛կ....

(Ջիվ., քն., Բ., 5)

2) 11-վանկանի «Պաստան»։— Բաժանվում է 4—4—3. սքեման է՝ առաջին տողը ՍՍՄ՝ ՍՍՄ՝ ՍՄ՝, երկրորդ տողը՝ ՍՍՄ՝ ՍՍՄ՝ ՍՄ՝։ Այս եղանակի համեմատ ոտանավոր հորինելը հնարավոր է, զի մեր լեզուն ունի համապատասխան բառական ոտքեր։ Բայց այդպիսի աշուղական երգեր չկան։

Ականջ արե՛ք, / ուրախալի՛ / և տըխո՛ւր,
Երկու հըզո՛ր / պետությա՛նց պատ- / մությա՛նը։

(Ազգ. հանդ., 167)

Այս երկու տողերից առաջինը մեր սովորական 4+4+3 ձևով է, իսկ երկրորդի մեջ լուկ վանկեր են հաշված. երկուսի մեջ էլ եղանակի հետ բռնում են լեզվական շեշտերը, բայց ոչ նաև բառական ոտքերը։ Մինչև անգամ այսպես չեն Ջիվանու Բ. հատ. եր. 118, 121, 123 դրված դաստանները.

Ինչ կենդանի՛ / փոքրին կուլ տա՛լ / է ուզո՛ւմ,
Ձըկի փուշ կը՛- / լինի, կը՛խը- / ըի բո՛ւկը.
Թե ոստաճը՛ / ճանճեր որսա՛լ / է ուզո՛ւմ,
Քըթիցը մը՛տ- / նելով կո՛ւտեն / ծըծո՛ւկը։
Ուր է չավ կե՛ն- / դանի առյո՛ւ- / ծի նըմա՛ն,
Ուժեղի դե՛մ / կանգնող տը՛կա- / ըին պա՛շտպա՛ն...

(Ջիվ., քն., Բ., 118)

3) 11-վանկանի «Շարֆի»։— Բաժանվում է 4—4—3. սքեման է՝
ա, բ, գ տողերը՝ ՍՍՍ՝ ՍՍ՝Ս ՍՍ՝, դ, ե տողերը՝ Ս՝ Ս՝՝ՍՍՍ ՍՍ՝։ Դ, ե տողե-
րի համար պահանջված առաջին պետն բառական ոտքեր չունի հայերենը։

Գարունն եկավ, / ձյունն դուր / գոցվեցավ,
Հսպասելով / մեր սըրտե՛րը / խոցվեցավ,
Գիշերն անցավ, / առավո՛տը / քաջվեցավ,
Ջարթի՛ր, զարթի՛ր, / ի՛մ աննրման / անձկալի՛,
Տեսո՞ւթյունը՞դ / է՛ ամենուս / ցանկալի՛։

(Ազգ. հանդ., XI, 170)

Ինչպես կարելի է տեսնել, բառական ոտքերով (և ոչ ուրիշական շեշ-
տերով) ոտանավորներ են այս տողերը. երգիչն աշխատել է այնպես հո-
րինել, որ եղանակի շեշտերը բռնեն լեզվական շեշտերին, նրան այդ չի
հաջողվել վերջին տողի մեջ։

4) 11-վանկանի «Յեղափամա»։— Ա—ն և Ժ, տողերը՝ 4—4—3,
դ—թ. տողերը՝ 4—3, սքեման է՝ Ս՝Ս՝ Ս՝Ս՝՝ՍՍ և Ս՝Ս՝՝ՍՍ։ Տողավերջի հա-
մար պահանջված դակտիլներ չունի մեր լեզուն։

Արի՛ գողա՛լ / էլ դո՛ւ մենա՛կ / մի՛ ման գա,
Անո՛ւշ խընկա՛- / հո՛ւտ ունիս։
Ինչ քի՛զ տեսա՛, / էնդո՛ւց դեսը՛ / ջա՛նիս չիմ,
Դարձկա՛ր էլա՛, / էլ ի՛սկի ի՛մ / բա՛նիս չիմ,
Սիրտը՛ս պառա՛վ, / մագա՛մ Նովգը՛- / վա՛ն ես չիմ,

Նովգը՛ վանի՛ն / յա՛ր պիտի,
Յարի՛ն էհտի՛- / բա՛ր պիտի,
Ամե՛նիդ խը՛- / րա՛տ տամ,
Սազ րա՛դիփը՛ն / շա՛ր պիտի,
Վատ ջո՛ղաբը՛ն / քու սի՛րողի՛դ / թո՛ւանք ա։
(Ավան Օղլի, Ազգ. հանդ., XI, 172)

Վանկական ոտանավորը և բառերի կրկին ու անբնական շեշտադրություն-
ներ պարզ է։

11-վանկանի «Շարֆի»։— Բաժանվում է 6—5. սքեման է՝ առաջին
տողը՝ ՝ՍՍՍՍ՝՝ՍՍՍՍ, երկրորդ տողը՝ Ս՝ ՍՍՍ՝՝ՍՍՍ, օրինակ՝

Ո՛վ վարդ արեւլա՛ն, / բո՛լյս կենդանության,
Խըրա՛խույս հայկա՛ն, / ցո՛ւյց տուր քո տերե՛,
Կը՛սպասե քո գարնա՛ն / ծա՛ռա և իշխան,
Քեզնի՛ց ողջ Հայաստա՛ն / խը՛նդրում է պարզե՛։

(Ազգ. հանդ., XI, 175)

Ոտանավորը սովորական $6+5$ կամ մեկ տողը 6, մյուսը 5 վանկանի կազմութիւն ունին վանկական չափով: Եղանակի և լեզվի շեշտերը չեն բռնում իրար: Առաջին տողի համար՝ եղանակի համեմատ բառական ոտքեր չունի հայերենը:

է) 14-վանկանի ռաւանավորն աշուղները հորինում են երկու տեսակ: Առաջին տեսակի ոտանավորների մեջ 14 վանկը բաժանում են երկու կիսատողի՝ $7+7$, առանց ուշադրութիւն դարձնելու, թե կիսատողերի մեջ ինչպիսի ոտքեր են կազմվում: Այսպես, օրինակ, Աշուղ Շիրինի «Բուրաստան» երգը (Քն. հայկ., եր. 251) բաժանվում է մեծ մասամբ $4+3 \parallel 4+3$ ոտքերի:

Ա՛խ, իմ փոքրիկ բուրաստան, || ափսոս անշուք մընացիր:
Գարունն մերձեալ ժամանեաց, || արդեօք դու ո՛ւր մընացիր:

Աշուղ Շիրինը մյուս հին աշուղներից ավելի է ենթարկվում մեր գրական տաղաչափության ձևերին¹³, բայց և այնպես նրա հենց այս երգի մեջ էլ կան տողեր առանց անդամատելու:

Կամէր ըզքեզ տեսանել || անշափ կարառութիւնով.
Ջուր համբավոյդ եկն ի տես || քանի պատգասառութիւնով,
Սիրամարգով, սոխակով, || երգով, ուրախութիւնով:
Շիրին՝, քո. անձիդ համար || զիարդ դու սուր մընացիր:

Այսպես $7+7$ հատածներով հորինված են և նրա մյուս 14 վանկանի ոտանավորները 1856 թվին Մոսկվայում Ոսկան Հովհաննիսյանցի հրատարակած «Նոր Քնար Հայաստանի» Բ. տետրակի մեջ՝ եր. 9, Ե., եր. 16, Ժ., 25, ԺԵ., եր. 29, ԺԹ., եր. 31, ԻԱ., եր. 33, ԻԳ., եր. 37, ԻԶ., եր. 38, ԻԷ.: Նույնի Դ. տետրակի մեջ՝ եր. 47 հտն., եր. 57, եր. 60 հտն., եր. 64 հտն.: Ուրիշ աշուղներ էլ ունին այսպիսի ոտանավորներ, ինչպես՝ Գյուրջի Նավեի «Կողբա ավերումն». Աղբար Ադամի՝ «Ես մի սիրական կուզեմ դարդից խաբարդար ըլնի» (Քն. հայկ., եր. 401). Սայաթ-Նովայի ԽԵ. երգը, իսկ ԺԷ. երգի մեջ կան տողեր թե $7+7$ և թե $8+7$ և $8+8$ կազմութեամբ: Ջիվանի, Բ. հատ. եր. 7, 11, 30, 43, 54, 67, 68, 85, 87, 88:

Ինչ է սրա եղանակի ռիթմը:

1) 14-վանկանի — «Մովսամմազ» — Բաժանվում է $4-3-4-3$. սքեման է՝ ս'ս' սս' սսս' սս՝, օրինակ՝

¹³ Պետրոս Մաղաթյանց «Սեյաղը», որ հայտնի է աշուղական ձևերով գրված իր բազմաթիվ ոտանավորներով, հայ երգիչների մասին իր «Ցիլատակարան» ոտանավորի մեջ գրում է.

Շիրինը է նօր Հոմերոս,
Խօսքը պիտի ոսկով ջըրած,
Մէկ երկրայութիւն գոյ, ափսոս,
Թէ վարդապետք եմ սըրբագրած:

Երբո՛ր զորա՛ց / տերն աստվա՛ծ / օգնել կուզե՛ / որք ազգի՛ն
Նըրա մեջը՛ / կուղարկե՛ / աղգասիրո՛ւ / թյան ոգի՛ն: (Շիրին)

Ինչպես կարելի է տեսնել, երկրորդ տողի մեջ լուկ վանկեր են հաշված. բառական ոտքերն ու շեշտերը համապատասխան չեն եղանակի շեշտերին ու «հատածներին»: Բայց եղանակի համեմատ ոտանավոր հորինել կարելի է, քանի որ հայերենն ունի համապատասխան բառական ոտքերը:

2) 14-վանկանի «Մուշտագալ»:— Բաժանվում է առաջին տողը՝ 5—4—5. երկրորդ տողը՝ 6 վանկ մեկ միություն վանկական ձևով: Սքեման է՝ առաջին տողը՝ ‘‘ՍՍՍ ‘ՍՍՍ ‘ՍՍՍ’, երկրորդ տողը՝ ‘ՍՍՍ ‘Ս: Հայերենը չունի եղանակի համապատասխան բառական ոտքեր:

Ե՛րբ ո՛ր կըլըսեմ / ի՛մ նազելուս / ե՛րգելը մեղմի՛կ,
Ի՛նձ թըվում է բա՛մբիռ.

Ձա՛յնը՝ գըրավիչ / հրե՛ջտակային / խո՛սքերը քաղցրի՛կ
Սը՛րտիս կոտա գը՛րգիռ:

(Ազգ. հանգ., XI, 169)

Լեզվի և եղանակի շեշտերն այստեղ ևս, ինչպես և նախորդի մեջ, չեն բռնում իրար: Եղանակի համեմատ ոտանավոր հորինել հայերենում՝ հնարավոր չէ:

3) 14-վանկանի — «Դագել Ղելենտերի»:— Բաժանվում է 5—4—5. սքեման է՝ ‘‘ՍՍ ՍՍՍ Ս՛ՍՍ: Հայերենը չունի եղանակի համեմատ բառական ոտքեր:

Բա՛րի՛ գե՛ղեցիկ / առա՛քրնի / ընկե՛րը մա՛րդուն.

Փա՛լլե՛ցը՛նում է / արե՛ի պես / պատկե՛րը մա՛րդուն:

Ի՛նչ մա՛րդ ո՛ւնենա / իր մո՛տը հա- / վառա՛րիմ ը՛նկեր... (Ջիվանի)

Դիտել լեզվի համար անբնական շեշտադրություններն ըստ եղանակի, ինչպես և բառերի կտրատումը: Այս միևնույն շափով հորինված են նաև Ջիվանու «Ձախորդ օրերը ձմռան նըման կուզան ու կերթան» (եր. 47) և «Հըրդեհ գոյացավ աշքերիցդ, ով սիրուն աղջիկ» (եր. 61), որ Վերնագիր ունի «Դաբենտերի», ալիև եր. 6 «Աղքատ հողագործ»: Դրանք 5+4+5 բառական ռոֆերով են մեծ մասամբ և իսկապես վանկական ոտանավորներ են: Այդ երեւում է բազմաթիվ տողերից, որոնց մեջ չկան այդպիսի բառական ոտքեր ահգամ, ինչպես են՝

Թըշնամիները / իր վրա փա- / լած ժամանակը:

Ով որ ունենա / մըտերիմ ըն- / կեւ, Ջիվան աշուղ:

Ինչպես ճանապարհ- / ճի կարավան / կուզան ու կերթան:

Ոչ ուժեղը բող/պարծենա, ոչ/տրկաբը տըխրի:
Փոփոխակի անց/բեռ զանազան/կուգան ու կերթան:
Աշխարհը ճյուղա/նոց է, Զիվան/մարդիկը հյուր են:

Սայաթ-Նովայի ՄԱ. հրգը բառական ոտքերով 5+4+5 կազմու-
թյունն ունի բացի 2-րդ տողից, Ջիվանին ունի 14-վանկանի և ուրիշ ոտա-
նավորներ, ինչպես՝ եր. 20 «Խընդա, սիրուհիս, քեզ բարի վիճակ պիտի
հասնի», եր. 31 «Աստված շանն մարդուն ապփար ծեր ժամանակը»,
Այսպես վանկական 14-վանկանի է նաև Շիրինի «Բացվիր, նազելի վարդ,
ահա՛ գարնան ժամանակ է» (Նոր քնար., Բ. տետրակ., եր. 18):

Ը) 15-վանկանի օտանավորեն շատ ունին աշուղները: Այսպես են Սայաթ-Նովայի հետևյալ երգերը 8+7 կազմով թվամբ՝ ԻԲ. ԻԳ. ԻԶ. ԻԹ. ԼԶ. Խ.— 8+7 կամ 7+8 կազմով թվամբ, Շիրինինը՝ «նոր քնար», Բ. տետրակ Ա., Բ., Գ., Դ., Զ., եր. 21 հտն., 23, 24, ԻԲ., ԻԴ. տետրակ 4-րդ, եր. 68: «Քնար հայկ.» Նիրանի՝ եր. 571, Քիչիկ նովի՝ եր. 534, Զիվանի, Քնար՝ եր. 10, 11, 13, 16, 20, 21, 26, 28, 31, 50, 53, 56, 57, 62, 64, 69, 72, 75, 92, 95, 105, 133: Այս երգերի մեջ երբեմն նույնիսկ կիսատողեր չեն պահված, իսկ կիսատողերի մեջ անդամատուր պատահական է: Օրինակ՝ Թեկուզ բառական ոտքերով՝ ոչ մի անդամի կամ կիսատողի ուրիշ չկա հետևյալ տան և շատ այսպիսի ուրիշների մեջ:

Թող մընա մեկ ժամանակ, առյուծը թըմրած թող մընա,
 Խաժամուժ կենդանիներու մեջը ընկած թող մընա.

Մեռածը չի ողջանալ, գրլորվածը վեր կըկենա.

Թույլ տրվեք, ախոյանի ժամը չէ, պառկած թող մընա: (Զիվանի)

Այս 15-վանկանի տողերի հղանակները շատ բազմազան են. բերենք
9. Լեռնյանի աշխատանքից հետևյալների շեշտադրությունը:

1) 15-վանկանի «Ղազար»։— Բաժանվում է՝ 3—4—4—4. սքիման է՝ առաջին տողը՝ Ս՛Ս ՍՍ՛Ս ՛ՍՍՍ ՛ՍՍՍ, երկրորդ տողը՝ ՍՍ՛ ՍՍ՛Ս ՛ՍՍՍ ՛ՍՍՍ, Նղանակի համեմատ ոտանավոր հորինել հնարավոր չէ հայերենում։

Խընդորո՛ւմ եմ, / աղերսո՛ւմ եմ, / Տե՛ր իմ, ֆեզա- / ճի՛ց օգնություն.

Ողբալով / մորմոքո՞ւմ եմ, / Տե՛ր իմ, քեզա- / նի՛ց օգնություն.

Նրկյո՛ւլըդ, / սուրբ աճո՛ւնըդ / սը՛րտիս վերա / դը՛րված կա միշտ,
Բազկատա՛ - / րած կանչո՛ւմ եմ, / Տե՛ր իմ, Բեզա- / ճի՛ց օգնութիւն,

Այս ոտանավորն, ինչպես կարելի է տեսնել, մաքուր վանկական է. առաջին տողերի մեջ միայն եղանակի շեշտերը բռնում են բառերի շեշտերին, մյուս տողերի մեջ պետք է շեշտվեն՝ «սը րախս», «դը րված», «բազկատա րած»: Իսկ ևնգանից բառը բաժանվում է երկու մասի, ուրիմն բառական ոտքն էլ չի բռնում եղանակին:

Ջիվանու Բ. հատ. եր. 54 կա «Դագեր» վերնագրի տակ մի վանկա-
կան չափով երգ, ինչպես՝

Նաղեղույս ամպ է իջել արևի պես վառ երեսին,
Սըգվորի պես սև շրդարշ է ծածկել պայծառ երեսին.
Աչքերի և ունքերի տևությունը չէ՞ր բավական,
Որ նորից մութ քող է առել կույսը կայտա՛ռ երեսին:

2) 15-վանկանի «Դիվանի» — Բաժանվում է՝ 4—4—4—3, սքեման
է՝ ՍՍՄ՝ ՍՍՄ՝ ՍՍՄ՝ ՍՍՄ՝, օրինակ՝

Չարախընդա՛ց / չար մարդի՛կը / թող վերջա՛նեմ, / ցավ չէ՛ ինձ.
Թող կորընչի՛ն / բոլորովի՛ն, / անհետա՛նան, / ցավ չէ՛ ինձ.
Աշխարհավե՛ր, / անիրա՛վ տե՛ - / խիղճներ՝ կե՛ - / ըսկ ցա՛վ են...

Հայերենում հնարավոր է այս եղանակի համեմատ ոտանավորներ
հորինել հեշտությամբ, միանգամայն և բառերը չկտրատելով ու բնական
շեշտադրությամբ. բայց այդ չենք գտնում վերևի տողերի մեջ:

Ջիվանու Բ. հատորի մեջ «Դիվանի» վերնագրված են՝ եր. 50 «Մարդ-
կային ցեղի սկիզբը», եր. 75 «Ինչու համար ինձ բանտի մեջ արգելում են
զուր տեղը», եր. 133 «Յա՛ր, քու էշխիդ կըրակովը էրվում եմ փարվանի
պես»:

3) 15-վանկանի «Թոփխանա դիվանի» — Բաժանվում է 4—4—4—
—3, սքեման է՝ ՍՍՍ՝ ՍՍՍ՝ ՍՍՍ՝ ՍՍՍ՝. ամբողջ առաջին պեոնից է կազմված.
չորրորդ տակտը թերի.

Քո՛ փափագով / վա՛նվում եմ, ա- / ռի՛, սիրական, / ո՛ւրտեղ ես.
Ե՛րկնայի՛ն ամ- / պե՛րու մեջ նըս- / տո՛ղ սիրական, / ո՛ւրտեղ ես.
Ճա՛նապարհերդ / նա՛յելով աչ- / քե՛րումըս լույս / չը՛մընաց...

(Ազգ. հանգ., XI, 167)

Այսպիսի առաջին պեոնական ոտանավոր հորինել հայերենում՝ ան-
հնար է, քանի որ լեզուն չունի պահանջված բառական ոտքերը: Դրա հա-
մար և եղանակի շեշտերի մեծ մասն անբնական են բառերի համար, և
բառերը կտրատվում են: Տողերի մեջ լուկ վանկեր են հաշված, 7 + 8 կի-
սատողերով: Նույն հատկությունն ունի և հետևյալը:

4) 15-վանկանի «Մյուսեափա դիվանի» — Բաժանվում է՝ 3—4—
—4—4, սքեման է՝ ՍՄ՝ ՍՍՄ՝ ՍՍՄ՝ ՍՍՍ: Տողի վերջին ոտքի համար առա-
ջին պեոն բառական ոտքեր չունի հայերենը:

Այն Սյունյա՛ց / չար Վասա՛կը, / մեծ իշխա՛նը / չէ՞ր մեղանից,
Արծորու՛նի, / ագգ ուրա՛ցող / Մերուժա՛նը / չէ՞ր մեղանից...
Այլազո՛ւնք / չեն մեղա՛վուր / մեզնից ե՛ղավ / դա՛նճությունը...

(Ազգ. հանգ., XI, 178)

5) 15-վանկանի «Ռոյալայի դիվանի»։— Բաժանվում է՝ 4—4—4—3, սքեման է՝ 'ՍՍ' 'ՍՍ' 'ՍՍ' 'ՍՍ, օրինակ՝

Ի'սկ արարչի'ց / ամեն մարդո՛ւ / մե'կ բընությո՛ւն / ար'ված է...

Ճը'շմարիտ խո՛- / սո՛ղնեբու գա - / գա՛թները ծա՛կ / պե՛տք է միշտ...

(Ազգ. հանդ., XI, 178)

Ուշադրութիւն դարձնել այս երկրորդ տողի մեջ բառերի կտրատվելուն և կրկին շեշտադրութեանը. մինչդեռ մեր սովորական 4+4+4+3 սքեմայով կազմված ոտանավորը քորեյամբերով հարմար է այս եղանակին, բացի տողավերջից, որի համար դակտիլ է պետք, որ մենք չունինք։

6) 15-վանկանի «Նաբաբաթ դիվանի»։— Սքեման է՝ ՍՍ'Ս ՍՍ' ՍՍՍ' Ս' Ս', օրինակ՝

Մի սիրե՛լի / ունեի՛, / ձեռքես արա՛գ / թըռա՛վ գընա՛ց։

Սըրտիս ո՛ւրա- / խալթյունը՛ / բուրրովի՛ն / առա՛վ գընա՛ց...

Սիրելի՛ պա- / տանի է՛ր, / չընչին ցավո՛վ / մեռա՛վ, գընա՛ց։

(Ազգ. հանդ., XI, 179)

Հայերենում հնարավոր է հորինել այս եղանակի համեմատ ոտանավոր՝ առանց անբնական շեշտադրութեան և բառերը չկտրատելով։ Բայց աշուղը չի արել այդ։

Թ) 16-վանկանի ռաբանվադները բաժանվում են 8+8 կիսատողերի։ Այսպես են Սայաթ-Նովայի հետևյալ երգերը՝ Ա. Դ. Ե. Ը. Թ. ԺԱ. ԺԳ. ԺԴ. ԺԸ. ԺԹ. ԻԱ. ԻԴ. ԻԵ. ԻԸ. Լ. ԼԲ. ԼԴ. ԼԵ. ԼԸ. ԼԹ. ԽԱ. ԽԴ. ԽԵ. ԽԸ. ԽԹ. Ս. Զիվանին՝ Բ. հատ. եր. 22, 44, 58, 80։ Այս երկայն տողերի եղանակներն են՝

1) 16-վանկանի «Սեմայի»։— Բաժանվում է՝ 4—4—4—4. սքեման է՝ Ս'ՍՍ Ս'ՍՍ Ս'ՍՍ Ս'ՍՍ։ Կազմված է ամբողջապես երկրորդ պետնից, որ մեր լեզուն չունի. օրինակ՝

Ճակա՛տըդ բաց, / գեղե՛ցիկ երկ- / նանը՛ման նոր / լուսի՛ն ցույց տուր...
Թըխա՛գույն խո- / պապի՛կներդ / հավա՛քե ամ- / փոփե՛ շրթնաղ...

(Ազգ. հանդ., XI, 158)

Ինչպես կարելի է տեսնել, առաջին տողի մեջ նույնիսկ կիսատողեր չկան. ապա՝ եղանակի և բառերի շեշտերը հաճախ չեն բռնում իրար։ Հայերենում հնարավոր չէ հորինել ոտանավորներ քառավանկ անդամներով, որոնց մեջ շեշտված լինին միայն երկրորդ վանկերը։ Զիվանի, հատ. Բ., եր. 22 երգը վերնագիր ունի «Սեմայի».

Անո՛ւժ ձըմռան / արև՛ դարձավ / վառա՛րանը / հայո՛ց բախտին.

Զյունո՛վ ծածկված / սարի՛ պես է / տեսա՛րանը / հայո՛ց բախտին,

Մի կո՛ղմից սառ- / նաշո՛ւնջ հողմը, / մի կո՛ղմից խառ- / շա՛կը անգութ։
Բերա՛նը բաց / նայո՛ւմ է խոր / գեղե՛զմանը / հայո՛ց բախտին։ (Զիվանի)

Այս էլ լոկ վանկական է 8+8 կիսատողերով: Լեզվական տեսակետով անբնական շեշտերը պարզ են, ինչպես և հետևյալի՝ երկրորդ տողի մեջ:

2) 16-վանկանի «Թաղալա»:— Բաժանվում է 5—5—6. սքեման է՝ 'սսս' 'սսս' ս' ՍՍՍ': Հայերենը քիչ ունի այդպիսի մեծ բառական ոտքեր:

Ե՛կ ժանուցանե՛մ / բա՛նըն կուսանա՛ց, / լըսի՛ր ունքերըդ բա՛ց.
Օ՛րինակ է մե՛զ / ք՛գգայաբանա՛ց, / որ մի՛շտ լինի սանձա՛ծ...

(Ազգ. հանդ., XI, 167)

Ժ) 20-վանկանի «Սեմայի հնգյակ»:— Բաժանվում է՝ 5—5—5—5, սքեման է՝ սսսս' սսսս' սսսս' 'սսսս: Այսպես հորինված է Ջիվանու «Ուվ սիրուն, սիրուն» երգը (Բ. հատ., 8 հտն.).

Աշխարհն ընդհանու՛ր / քո սիրուդ համա՛ր / քաշում է փափա՛գ /
ո՛վ սիրուն սիրուն.
Ձի լինիլ քեզ պե՛ս / ամենայն երկի՛ր / փայլուն արուսյա՛կ /
ո՛վ սիրուն սիրուն:

Այս մեծ բանաստեղծությունը ըստ եղանակի նույն շափով է, ինչ որ Ա. կետի մեջ բերված 5-վանկանի «Բեյթավորը», միայն երկու 5-վանկանի անդամով մեծացրած. իսկ ըստ տաղաչափության նույնն է, ինչ որ քառանգամ 20-վանկանին (§ 67), միայն Ջիվանին ռիթմական շեշտերը ամեն 5-րդ վանկերի վրա մի 15 անգամ չի պահում. եղանակն էլ պահանջում է, որ 4-րդ անդամն սկսվի շեշտված վանկով, որ հայերենում դժվար թե առաջ գա:

Այստեղ բերվեցին աշուղական բոլոր գլխավոր եղանակները և նրանց հարմարեցրած բառեր: Դրանցից շատ պարզ հետևում է այն, ինչ որ վերևում գրված է, այսինքն՝

1. Աշուղները հորինում են լոկ վանկական ոտանավորներ՝ տողերի մեջ նկատի ունենալով վանկերի թիվը միայն, մեծ տողերի համար նաև կիսատողերը, բառական ոտքերով, առանց ռիթմական շեշտերի:

2. Աշուղները մեր սովորական չափերից բանեցնում են, այն էլ համեմատաբար քիչ անգամ, այնպիսիները, որոնք մեծ անդամներով են կազմված, ուրեմն և մոտ են վաղեական չափերին. դրանք են՝ 5, 5+5, 5+5+5+5, 6+5 կազմությամբ ոտանավորները, այլև 7-վանկանի բայթին: Այս չափերի համար էլ նրանք ուշադրության են առնում միայն բառական ոտքերը:

3. Աշուղներն իրենց գործածած բազմաթիվ և բազմազան եղանակների համեմատ նոր տաղաչափական ձևեր չեն ստեղծել և չէին էլ կարող այդ անել լեզվի բառական ոտքերի հատկության պատճառով: Մի հինգ դեպքում միայն հնարավոր է այդ անել հայերենի միջոցներով, բայց

աշուղական երգերի մեջ այդ չկա: Լավագույն դեպքում նրանց ոտանավորներից միայն 1—3 տող, մեծ մասամբ առաջին տողերը, իրենց շեշտերով և բառական ոտքերով համեմատ են լինում եղանակին:

Հետևաբար սխալ է այն կարծիքը, թե իբր աշուղներն ունին իրենց հատուկ տաղաչափական արվեստը և թե իբր «հայ բանահյուսության տեսութունը իր աշուղական տաղաչափական արվեստով կարող է պարօծենալ... այնքան բազմազան, այնքան հարուստ է ձևերով, տեսակներով, անուններով, տոնիկական շեշտադրությամբ ու խաղերով» (Գ. Լևոնյան): Այստեղ շփոթված են երաժշտությունը (եղանակն) ու տաղաչափությունը: Աշուղական արվեստը տաղաչափական տեսակետից, լեզվական ուժի նկատմամբ, մեր ոտանավորների մեջ ամենից անկատարն է: Աշուղների ոտանավորները բազմազան են միայն իրենց տների կազմությամբ և հանգերի դասավորությամբ:

XV. ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԱԶԱՏ ՈՏՔԵՐՈՎ ԿԱՄ ԱԶԱՏ ՏԱԿՏԵՐՈՎ

81. Անապետյան ազատ ֆառատանի (ֆառատակտ) ոտանավոր:— Մեր հնագույն ոտանավորները պետք է որոնել մեր հոգևոր երգերի՝ շարականների մեջ, բայց դրանց հեղինակները, սակավ բացառությամբ, ճիշտ հայտնի չեն. ուստի մենք չենք կարողանում իմանալ, թե մինչև Փրիգոր Նարեկացու ժամանակը, 10-րդ դարի երկրորդ կեսը, ինչպիսի ոտանավորներ են հորինել հայոց լեզվով: Հնագույն ոտանավորները, որոնց ժամանակը և հեղինակը հայտնի են, պատկանում են 7-րդ դարին. դրանք են՝ Կոմիտաս կաթողիկոսի՝ Հռիփսիմյանց «Անձինքը» 7-րդ դարի առաջին քառորդից և Դավթակ Քերթովի «Ողբը» Զիվանշիր իշխանի մահվան վրա, նույն դարի կեսերից: Երկուսն ևս միևնույն չափով են: Դրանք ազատ տակտավոր հորինվածք ունին (տե՛ս § 28) և իրենց կազմությամբ ավելի մոտ են երաժշտական եղանակին, զի այս ոտանավորների ճիշտ առոգանման ժամանակ, որ անհրաժեշտ է երաժշտական ուժի համար, վանկերը մերթ ծանր են արտասանվում, մերթ թեթև ու արագ. որով և դրանց առոգանությունը երգեցիկ բնավորություն է ստանում: Հնումն այս ոտանավորները կապված են եղել երգի եղանակի հետ. Հռիփսիմյանց «Անձինքի» համար այդ հաստատ կարելի է ասել, իսկ Դավթակի «Ողբը», ամենայն հավանականությամբ, հորինված է արտասանելու համար, բայց այդ արտասանությունն ևս պետք է եղանակավոր եղած լինի, այսինքն «ձայնով ասված» չինի («ոգել ձայնիւ», «ասել ի ձայն»): Այդ է ցույց տալիս ոտանավորի կազմությունը:

Մեր այս երկու բանաստեղծության չափը համապատասխան է հնագույն գերմանական ոտանավորի (մինչև 9-րդ դարի վերջերը) չափին: Այս ոտանավորն ունի չորս ոտ (հազվադեպ՝ հինգ ոտ), որոնց երկուսը գլխավոր շեշտերով են, որ անպատճառ հավասար ուժով չափտի լինին, «կ երկուսը՝ երկրորդական շեշտերով: Զորս ոտքը միասին կազմում են

մի կիսատող, որով ոտանավորն իսկապես ութ ամբարձում ունեցող մի երկար տող է: Ամեն կիսատող, սակայն, լեզվական մի ամբողջութուն է, այսինքն՝ խոսքի մի առանձնացած միութուն: Այս ոտանավորը գերմաներենի սովորական քառատնյա յամբական կամ քորեյական ոտանավորներից նրանով է տարբերվում, որ՝ Ա) ոտքը կարող է լինել միայն մեկ շեշտված վանկ՝ առանց խոնարհումի. Բ) ոտքերի մեջ խոնարհումը կարող է բազմավանկ լինել՝ երկու, երեք և նույնիսկ չորս վանկից. Գ) երկու ամբարձման (շեշտի) միջև խոնարհում չի լինում այն ժամանակ, երբ առաջին ամբարձումը մի երկար վանկի վրա է ընկնում և ավելի ուժեղ շեշտ ունի, քան երկրորդը. ապա դարձյալ՝ Դ) ոտանավորը կարող է սկզբվել թե՛ անմիջապես շեշտված վանկով և թե՛ նախատակտով, այսինքն՝ մեկ կամ երկու անշեշտ վանկերով, որոնք կարող են նաև մի ավելի, բայց բույլ շեշտ ունենալ¹⁴:

Ընդունելով, որ 7-րդ դարում մեր վանկերի ամանակը և շեշտադրությունը մոտավորապես նույնն է եղել, ինչ որ Գրիգոր Նարեկացու, Գրիգոր Մագիստրոսի և Ներսես Շնորհալու ժամանակ 10—12-րդ դարերում, ապա՝ նկատի ունենալով նաև, որ Ը ձայնավորի, ԸՍ, ԸԴ, ԸՆ հոգերի և բաղաձայններից առաջ Զ նախդրի վերաբերմամբ նույնպես են վարվել, ինչպես 10—12-րդ և հետագա դարերում, այսինքն հարկավոր դեպքում Ը ձայնավորը սղել են, այլև այն, որ քերականական ջեշտը, գրաբարի հատկությունը, ետադաս լրացումի վրա է (քարինք սո՛ւրբք), մենք տեսնում ենք, որ Դավթակի «Ողբը» և Կոմիտասի «Անձինք նուիրեալք» բանաստեղծությունը նույն տաղաչափական արվեստով են հորինված, ինչ որ հնագույն գերման բանաստեղծությունները: Տեսնենք մանրամասները:

1) Մինչ այս տիպի գերմանական ոտանավորները յամբական կամ քորեյական բնավորություն ունին, զի ոտքերի մեջ վանկերի նորմալ թիվը երկու է, այսինքն՝ երկավանկ ոտքերով է ոտանավորը, — մեր այս առաջավորն ունի անապեստյան բնավորություն, քանի որ ոտքերի մեջ վանկերի նորմալ թիվն երեք է, այսինքն՝ ոտանավորը հորինված է եռավանկ անապեստյան ռաֆերով:

2) Մեր այս ոտանավորների մեջ, որ կազմված են մեր այբուբենի թվով քառատող տներից, ուրեմն $4 \times 36 = 144$ տողից, առղի ամբողջությունը զգալի է վերջի դադարով: Ամեն երկու տողերը միասին իրենց բովանդակությամբ սովորաբար կազմում են մի մեծ ամբողջություն, այնպես որ կարելի է ընդունել, որ, ինչպես հնագույն գերմանական ոտանավորի մեջ, նույնպես և մեր այս ոտանավորի մեջ երկու կիսատողը միասին կազմում են մի 8-տակտանի երկար տող, միանգամայն և մի շարահյուսական միություն, մեջտեղում ունենալով, սակավ բացառությամբ, մի հաստատուն հատած: Կիսատողերն ևս հաճախ փոքր հատածով բա-

¹⁴ Altgermanische Metrik, von Eduard Stevers-ի Grundriss der German. Philologie, herausg. von H. Paul, Strassb., 1893, II.

ժանվում են երկու մասի, բայց կիսատողերի հատածն անհրաժեշտ չէ և փոփոխական է. կան կիսատողեր, որ առանց հատածի են: Ամեն կիսատողի մեջ կա շոքս ռոֆ, չորս ութմական շեշտ, սակավաթիվ տողերի մեջ կա նաև հինգերորդ շեշտ, ուրեմն այդպիսի տողն ունի ճիճգ ռոֆ: «Անձինքի» ամբողջ 144 կիսատողերից միայն երկուսի մեջ պակասում է մի-մի ութմական շեշտ: Թեպետ և այսպես չորս ոտքը (չորս շեշտ) միասին կազմում են մի կիսատող, բայց և այնպես 8-տակտանի տողերի երկարության պատճառով՝ ներքևում, հարմարության համար, կիսատողերն առնում ենք իբրև տողեր:

3) Որովհետև հայերենում բառերի շեշտը մեծ մասամբ վերջին վանկի վրա է, ուստի տողերը բնականորեն սկսվում են սովորաբար անշեշտ վանկերով և վերջանում են միշտ շեշտված վանկով: Ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով, ուրեմն, տողերն սկսվում են մեծ մասամբ թերառակտով և վերջանում են միշտ թերառակտով. տասնումեկ տող միայն սկսվում են անմիջապես շեշտված վանկով, չոնին, ուրեմն, սկզբից թերատակտ: Տողասկզբի անշեշտ վանկերի թիվն է մեկ կամ երկու, սակավաթիվ տողեր միայն, ընդամենը տասներկու, սկսվում են երեք անշեշտ վանկերով. որոնցից մեկը կարող է մի ավելի, բայց թույլ շեշտ ունենալ: Ոտքերի մեջ խոնարհման վանկերի թիվն է ընդհանրապես երկու. բայց պատահում են նաև 1 կամ 3-վանկանի և նույնիսկ 4-վանկանի խոնարհումներ: Հետևաբար եռավանկ ոտքերի հետ կան նաև երկավանկ, քառավանկ և նույնիսկ հինգավանկանի ոտքեր: Մեկ շեշտված վանկն էլ, սակայն, մեծակ կարող է մեկ ոտք կազմել:

4) Այս տեսակի ոտանավորներն իրենց անհավասար տողերով և տողերի մեջ նույնաթիվ շեշտերով մոտենում են անհավասար տողերով համաշեշտ ոտանավորներին (§ 73). բայց վերջիններից նրանով են տարբերվում, որ այս ազատ տակտավոր ոտանավորների մեջ տարբեր ռաֆեր կառուցված մոտավորապես հավասար ամպեռն են ստանում: Թե ինչպես է առաջանում այս ոտանավորի մեջ տարբեր ոտքերի տևողության հավասարեցումը, մենք այդ արդեն տեսել ենք (տե՛ս «Ազատ տակտավոր ոտանավորը», § 28): Տեսնենք այստեղ մանրամասնություններն այդ մասին:

Ա. Բազրատունին, որ մեր այս չափով հորինված շարականների վրա առաջին անգամ հատուկ ուշադրություն է դարձրել, Վիրգիլիոսի «Մշակականքի» թարգմանության առաջաբանի մեջ այլ-կերպ է՝ բացատրում այս ոտանավորի կարճ ոտքերի ամանակի հավասարեցումը: «Յայս ազգ տաղից,— գրում է նա,— զնոյն իմա և յայլսն, յաջորդ անդամոցն նուազութիւն լցյալ և բովանդակեալ լինի՝ ոչ եթէ երկարելով իւրեանց վերջին, որպէս կարծէր ոմանց մինչև ցայժմ, այլ յերկարութենէ ամանակի վերջին վանկից նախադաս անդամոց, որ և քանզի առաւել երկարեն հարկաւ, և առաւել հանգիստ ունին ի յանգստ տողից, վասն որոյ և առաջին անդամոցն առաւել ազատութիւն շնորեալ է փոքր քան զայլսն կարելի լինելոյ:

Նմանապէս և ի մէջ տողին կաճագոյն անդամն լրանայ երկարելով վերջի նախադաս անդամոյն: Զի այն երկարութիւնք ամանակի ոչ նոցին ինքեանց այնմ վերջից համարին, այլ յաջորդ անդամոցն. և այսպէս յաջորդ եռավանկն համարի քառավանկ, և միավանկ առաջին անդամն համարի մինչև եռավանկ և ի քառավանկ իսկ՝ յաջորդելովն երկարածիք վերջի կամ հանգստի նախադաս տողին: Այսմ ապացոյց են, բացի բնական առոգանութեան օրինաց, և խազմ շարականաց երկարք եղեալք միայն ի վերջս անդամոյ ևս և քառավանկի՝ որում հաջորդէ կարճագոյն անդամ, և ոչ երբէք ի վերջս նուազագոյն անդամոյ, որում զհետ գայ լիսվանկ անդամ. միայն թե չիցէ եղանակաւոր ինչ խազ առ ոլորել հարկաւ զձայնն ի պայմանեալ տեղիս ինչ նուագացն գեղգեղելոյ: Զայս մարթ է դիտել ամենեցուն ի շարականս:

Ըստ Բագրատունու, ուրեմն, տողի մեջ կարճ «անդամների», այսինքն փոքր ոտքերի, ամանակը լրանում է ոչ թե իրենց վերջի երկարելով, այլ նախորդ անդամների վերջի երկարելով. իսկ տողասկզբի առաջին կարճ «անդամը» երկարում է նաև նախորդ տողի վերջում եղած հանգստով և այսպես «միավանկ առաջին անդամը» համարվում է մինչև եռավանկ և նույնիսկ քառավանկ: Այս տեսութեանը նա ապացույց համարում է, բացի բնական առոգանութեան օրենքից, այն, որ շարականների երկար խաղերը դրված են այն, նույնիսկ քառավանկ, անդամների վերջը, որոնց հաջորդում են կարճ անդամներ, և երբեք դրված չեն կարճ անդամների վերջը, որոնց ետևից գալիս են լիսվանկ անդամներ:

Այս տեսութեանը ճիշտ չէ: Նախ՝ շարականների խազերը: Այդ խազերը նկատի ունին երաժշտութեանը և ոչ թե լեզվի բնական արտասանութեանը, որոնք երկուսը, ինչքան էլ հաճախ բռնում են իրար, տարբեր օրենքների են հետևում: Երաժշտութեանը հաճախ ազատութեամբ է վարվում լեզվի վանկերի հետ, իբրև լոկ հնչյունների հետ. ուստի և եթե մեր շարականների մեջ երկար (—) խազը գործ էածվում վանկի երկարացումը ցույց տալու համար, ապա դա կարող է դրված լինել ոչ միայն բառերի վերջում, այլ և՛ սկզբում, և՛ միջի վանկերի վրա և ոչ թե միայն այն ոտքերի (ըստ Բագրատունու «անդամների») վերջում, որոնց հաջորդում է կարճ ոտք: Էջմիածնի 1861 թ. տպագրված «Շարական հոգևոր երգոց» հրատարակութեան մեջ¹⁵ գտնում ենք երկար խազի այդպիսի գործածութեաններ:

Յաղթող և սուրբ / Հայրապետ,
 Նրման մեծին / Մովսեսի,
 Բարձր խաչին պարծանաց
 Ընդդիմամարտ հանդիսիւ,

¹⁵ Այս աշխատութեան մեջ հոգևոր երգերի համար ցույց տրված բոլոր երեսները վերաբերում են այս հրատարակութեանը:

Ըղբե՛ղ ունիմք բարեխօս
Առ հա՛յր յերկինս վասըն մե՛ր:

(Կանոն Ս. Զակոբայ Մօրն. Հայր.)

Այսպես և նույն երգի մեջ՝ ա՛ռաքմամբ, յանա՛պատէ, յա՛նձն առէր, ի հրե՛շտակէն, փը՛րկութեան, յերգա՛կցելով, ուրա՛խացան, սուրբ հա՛յրապետդ: Այստեղ, հարկավ, կարճ անդամների ամանակի լրացման խնդիր չկա, քանի որ այս երգը հորինված է սովորական 4 + 3 սքեմայով, նույնիսկ «Աստուածայայտնության ճրագալոյցի» մանկո՛ւնքի մեջ, որի առաջին տողը՝ «Ծագումըն հրաշալի» որ անյա՛յտ էր ի մէնջ» Բագրատունին բերում է իբրև օրինակ իր ապացույցի համար, գտնում ենք երկար խազի այսպիսի գործածություններ՝ անըմբը՛ռնելի, ե՛րկինըք, ամհնա-սըրբո՛ւհի.

Ե՛րկինըք ցընծային և երկիրս ուրախանայր....

Ա՛ղբիւր ես ծարաւեաց և հանգիստ աշխատելոցս...

Այս տուերի առաջին կարճ անդամների վրա դրված է երկար խազը, շնայելով որ դրանց հաջորդում են լիավանկ քառավանկ անդամներ: Այսպիսի օրինակներ հազարներով կարելի է բերել: Անշուշտ Բագրատունին ինքն էլ դիտել է այդ, ուստի և դրել է այս սահմանափակումը. «Միայն թէ չիցէ եղանակավոր ինչ խազ»: Բայց թե երբ է երկար (") խազը ամանակի նշան, է՞ արդյոք և ե՛րբ նաև «եղանակավոր խազ», այդ մենք չգիտենք, քանի որ խազերի վերծանությունը վաղուց մոռացված է: Եվ վերջապէս՝ շարականների ձեռագիրների մեջ խազերի գործածութեան միակերպություն չկա: Վերևում բերած տողն, օրինակ, Բագրատունին դնում է՝ «Ծագումըն հրաշալի» որ անյա՛յտ էր ի մէնջ», բայց էջմիածնի հիշված տպագրութեան մեջ «անյայտ» բառի վրա չկա երկար (") խազ: Բացի այդ՝ Բագրատունին Հովհսիմյանց «Անձինքից» բերում է 11 տող, որոնց մեջ 22 բառի վերջում երկար խազը կա. էջմիածնի տպագրութեան մեջ, սուկայն, այդ 22 բառից միայն 6-ն ունին այդ խազը և, ընդհակառակն՝ երկար խազով են նույն տողերի մեջ ուրիշ երկու բառ, որ Բագրատունին առանց այդ խազի է դնում: Հովհսիմյանց «Անձինքի» մեջ գտնում ենք երկար խազը դրված 22 անգամ և այնպիսի կարճ ոտքերի վրա, որոնց հաջորդում են լիավանկ ոտքեր, օրինակ՝

Եւ եղեն փըրկա՛նք անծանօթ աշխարհի՛ն:

Նույն տպագրութեան մեջ նախորդ ոտքերի վերջում, երբ ետեւից գալիս են կարճ ոտքեր, դրված է երկար խազը 10 տողերի մեջ միայն, օրինակ՝

Եւ տկար կանայքն վառեցա՛ն զինու:

Այսպես, ուրեմն, քանի որ շարականների մեջ երկար (") խազի գործածությունն այսպիսի է, բնականաբար այդ խազի գրութեան վրա հիմնել

կարելի չէ մեր ազատ քառատակտ ոտանավորի արտասանության տեսությունը:

Բագրատունին, սակայն, իր բացատրության մեջ ելակետ ունի նաև «բնական առոգանության օրենքը», որ ավելի կարևոր է: Նա ազդվելով հունական հեքսամետրից, որ ընկնող ստեղն (դակտիլ) ոտքերից է կազմված, իր տեսության համար ելակետ ունի արտասանության ընկնող ութմը: Արդարև, կենդանի խոսվածքը, ինչպես տեսել ենք (§ 20), ձգտում է ընկնող տակտեր առաջ բերելու կամ խոսվածքի տակտերը, լեզվի «բնական առոգանությամբ», որ է՝ լեզվի ութմիկ-երաժշտական տեսակետով, ձգտում են կազմվելու մի շեշտված և մի կամ մի քանի անշեշտ վանկերից. բայց ընկնող ութմն առաջանում է, երբ խոսքն սկսվում է շեշտված վանկով և միջին կան ընկնող ոտքեր: Խոսքը, սակայն, կարող է սկսվել նաև անշեշտ վանկերով, որոնք ութմիկ-երաժշտական տեսակետով առնչվում են իբրև թերատակտ: Այս դեպքում խոսվածքի ոտքերը սխեմայորեն չափվում են, ինչպես երաժշտության մեջ, ամբարձումից ամբարձում կամ ոտանավորն ստանում է քորեյական կամ դակտիլական սքեմա, և եթե միջին կան ընկնող ոտքեր՝ ունենում է ընկնող ութմ, սկզբից թերատակտով: Օրինակ՝ Հոփսիմյանց «Անձինքի» հետևյալ տողերից առաջինն ու երրորդը, սկսված լինելով շեշտված վանկերով, սկզբից առանց թերատակտի են, իսկ մյուսները թերատակտով են.

Ջա՛ւրք հրեշտա / կա՛ց ընդ մարդ / կա՛ն տօնե / ցի՛ն,
Եւ կա՛նա՛յք ի յեր / կի՛նըս գըրե / ցա՛ն զինա / տ՛րք:
է՛ զարմա / ցո՛ւմն և ի / վե՛ր քան ըզ / հրա՛շս
Խորհըր՛] դո՛ց և բա / նի՛ց հրեշտա / կա՛ց և մարդ / կա՛ն:

Այսպես ուրեմն, եթե խոսվածքի ութմիկ-երաժշտական տեսակետն ենք նկատի ունենում, այն ժամանակ այլևս կարելի չէ խոսել առղասկզբի փոքր «անդամներին», այսինքն միավանկ ու երկավանկ ոտքերի ամանակի լրացման մասին, քանի որ տողասկզբի անշեշտ վանկերը առնվում են իբրև թերատակտ, իսկ շեշտված վանկը հաջորդ անշեշտ վանկերի հետ կազմում է մի ոտք: Այսպիսի տողերն, օրինակ՝ «Ջա՛ւրք հրեշտա / կա՛ց ընդ մարդ / կա՛ն տօնե / ցի՛ն» և «է՛ զարմա / ցո՛ւմն և ի / վե՛ր քան ըզ / հրա՛շս», ութմիկ-երաժշտական տեսակետով, սկզբից լրացվելու ոչ մի կարիք չունին, քանի որ սկզբի «զօ՛րք հրեշտա—» և «է՛ զարմա—» ոտքերը, ինչպես և հաջորդները,— բացի վերջին ոտքից, որ թերի է,— ութմիկ-երաժշտական տեսակետով, անթերի եռավանկ ոտքեր են— ստեղն (դակտիլ):

Սխալ է նաև այն տեսությունը, թե որովհետև տողի վերջն ավելի է երկարում և ավելի հանգիստ ունի, ուստի և հաջորդ տողի առաջին անդամն ավելի մեծ ազատություն ունի մյուսներից փոքր լինելու: Տողավերջի «հանգիստը», այսինքն դադարը (պաուզա), լեզվի ութմիկ-երաժշտական տեսակետով, ոչ թե հաջորդ տողին է վերաբերում, այլ հենց

այն տողին, որի վերջում կա դադարը, և դրանով լրացվում է տողավերջի թերատակտը, վերևի տողերում «—դի՛ն» և «հրա՛շս» ոտքերը, որ միայն ամբարձումից են կազմված: Այսպես և մյուս տողերի վերջում: Դրան ապացույց է այն, որ «փոքր անդամ», այսինքն՝ փոքր ոտք կա նաև բանաստեղծության սկզբում՝ «Անձի՛նք նուիրեալք»..., որի մեջ երկավանկ «անձինք» ոտքի նկատմամբ կարելի չէ նախորդ տողավերջի և իր հանգրստի մասին խոսել: Փոքր «անդամներ» կան հաճախ նաև տների սկզբում, որ ոչ մի կերպ չի կարող կապվել նախորդ տան տողավերջի երկարաձգության կամ դադարի հետ:

Տեսնենք հիմա տողամեջի փոքր ոտքերը:

Ինչքան էլ ռեանկան առողջանության օրենքով խոսվածքի տակտերը ձգտում են ընկնող լինելու, այսինքն շեշտով սկսվելու, իրոք, սակայն, այդ տակտերը, ինչպես տեսել ենք (§ 21), ոչ միայն ընկնող են, այլ ավելի ևս բարձրացող, քանի որ մեր լեզվի մեջ խոսվածքը կազմվում է մեծ մասամբ այնպիսի բառական ոտքերից, որոնց շեշտը վերջն է ընկնում: Հոփսիսիմանց «Անձինքի» նման մի բանաստեղծության մեջ, որ կազմված է գրեթե ամբողջապես բարձրացող բառական ոտքերից, առողջանության ժամանակ չի կարող իշխել ընկնող դիթմը, այլ միայն բարձրացող դիթմը: Ուստի թեպետև կարելի է այդ ոտանավորի ոտքերը դիթմիկ-երաժշտական տեսակետով սքեմայորեն ամբարձումից ամբարձում չափել, ինչպես վերևում դրինք, բայց բնական արտասանության ժամանակ ոտքերը չափվում են իսկապես խոնարհումից խոնարհում. վերևի տողերն, ուրեմն, ստանում են այս ձևը՝

Զա՛ւրք / հրեշտակա՛ց / ընդ մարդկա՛ն / տաւնեցի՛ն,
Եւ կանա՛լք / ի յերկի՛նս / գըրեցա՛ն / զինաւո՛րք:
է՛ / զարմացո՛ւմն / և ի վե՛ր / քան ըզհրա՛շս
Խորհըրդո՛ց / և բանի՛ց / հրեշտակա՛ց / և մարդկա՛ն:

Այսպիսի բնական արտասանության ժամանակ իշխող կամ եռմալ ոտքն է անապետը և ոչ քե դափախը. ուստի և այս եռավանկ նորմալ ոտքից կարճ ոտքերը, լինին տողի սկզբում, թե մեջը կամ վերջը, դրանք են փոքր ոտքերը: Եվ Ա. Բագրատունին էլ հենց այդպիսի միավանկ ու եռավանկ ոտքերն է համարում «փոքր անդամներ»: Առնենք մի օրինակ:

Ի վերա՛յ / մի՞ռ՛յ / պատուակա՛ն / մարգարտի՛
Խաղացի՛ն / ցընծալո՛ւվ / ամենա՛յն / հեթանո՛սք:

Այստեղ առաջին տողի անապետների մեջ կա մի երկավանկ կարճ յամբական ոտք «միոյ» (վերջի «յ» տառը պետք է արտասանվի): Որովհետև ոտքերը չափվում են խոնարհումից խոնարհում, բնականորեն այդ երկրորդ կարճ ոտքը պետք է զորեղ շեշտվելով երկարի մինչև հաջորդ խոնարհումը, որպեսզի դա ևս ամանակով մոտենա մյուս ոտքերին. ուստի այդ տողը պետք է արտասանվի այսպես՝

կամ ոտանավորը պիտի ստանա հետևյալ սքեման՝ ՍՍ՝ /Ս լ /ՍՍ՝/ՍՍ՝.
«Ի վերայ / միո՞յ / պատուական / մարգարտի»

Ա. Բագրատունին էլ այդ տողի մեջ կարճ ոտք համարում է «միոյ» բառը, ինչպես և ուրիշ տողերի մեջ նմանները. բայց նրա տեսությամբ այդ երկավանկ «միոյ» բառի ամանակը լրացվում է նախորդ «ի վերայ» բառի վերջը երկարելով այսպես՝

Ի վերա՛յ միոյ պատուական մարգարտի...

Այստեղ կա մի շփոթութուն: Կարճ ոտքը «միոյ» ընդունելու համար՝ ոտքերը չափվում են խոնարհումից խոնարհում, իսկ նախորդ «ի վերայ» ոտքի վերջի երկարումը հաջորդ կարճ ոտքի ամանակը լրացնելու համար՝ պահանջվում է այն ժամանակ միայն, երբ ոտանավորի ոտքերը չափվում են ամբարձումից ամբարձում, բայց այդ դեպքում կարճ ոտք լինում է ոչ թե «միոյ» բառը, այլ «—րայ մի—», քանի որ այդ ժամանակ ոտանավորը սքեմայորեն ունենում է ընկնող ոտքեր, և այդ տողը թերատակտերով առնվում է այսպես՝

Ի վև]բա՛յ մի / ո՛յ պատուա / կա՛ն մարգար / տի՛:

Այստեղ առաջին ութմական ոտքը (—րայ մի—), երկավանկ լինելով, կարճ է. ուստի մյուսներին հավասարվելու համար պետք է այդ կարճ ոտքի ամբարձումը զորեղ շեշտվի կամ տողը պիտի արտասանվի՝ Ի վև] բա՛յ մի / ո՛յ պատուա / կա՛ն մարգար / տի՛. սքեմայորեն այսպես՝ ՍՍ] լ Ս / ՍՍ / ՍՍ / ՛: Այսպես արդեն ոչ թե յամբական «միոյ» ոտքը զորեղ կշեշտվի և կերկարի, այլ նրա նախորդ «ի վերայ» անապատի վերջը, որին պիտի հարի, իբրև խոնարհում, ոչ թե «միոյ» բառը, ինչպես կարծում է Բագրատունին, այլ այդ բառի անշեշտ վանկը՝ «մի—»: Եվ երաժիշտը, ամբարձումից ամբարձում չափելով տակտերը, կարող է, բառերի հետ վարվելով ինչպես լոկ հնչյունների հետ, այդպես լրացնել կարճ ոտքերի ամանակը: Բայց դա չի լինիլ մեր ֆնական արտասանության համեմատ, քանի որ մեր այս ոտանավորի ութմը բարձրացող է իր բառական ոտքերով և քանի որ առանձնապես այդ տողի միտքը պահանջում է, որ ոչ թե ձևական ի վերայ բառը զորեղ շեշտվի, այլ միոյ բառը, որ կրում է խմսի շեշտը: Բանաստեղծն սքանչացմամբ հայտնում է, թե մի՛ մարգարտի վրա են դիմում բոլոր հեթանոսները: Այստեղից հենց, ինչպես և նման կազմությամբ բազմաթիվ տողերից, երևում է, որ այդ ոտանավորը, թեպետ և եղանակի հետ կապված է, բայց հորինված է իբրև ասված ռաֆայել, որովհետև խոսքի շեշտը բռնում է կարևոր տեղ, և դրանով երկարում է կարճ «միոյ» ոտքը: Երաժշտական եղանակի լավագույն հորինվածքի մեջ ևս, անշուշտ, կարևորություն պիտի տրվի խոսքի շեշտներին և էջմիածնի Շարականի մեջ այդ տողի միոյ՝ բառը կրում է երկար խաղը:

Այսպես, ուրեմն, մեր այս ոտանավորի մեջ, քանի որ ոտքերը չափվում են խոնարհումից խոնարհում, կարճ ռիթմական ոտքերն իրենք պետք է ավելի զորեղ շեշտված լինին, որպեսզի ավելի երկարեն: Գանթ անապետայան նորմալ ոտքերից ավելի երկար ոտքերին:

5) Ինչպես տեսել ենք, նորմալ ռաֆերից ավելի երկար ռաֆերը պետք է ավելի արագ տեմպով արտասանվեն, որպեսզի կարճանան (§ 28): Դրա համար, բացի ուրիշ պայմաններից, հարկավոր է նաև, որ աչդպիսի երկար ոտքերը, երբ տողի մեջ կամ վերջում են, գաճ գոհեղ շեշտից հետո. օրինակ՝

Կոստութեամբ / ընդ մահո՛ւ / պատերազմեալք / յս ղթեցին:

Այս տողի մեջ ընդ մահո՛ւ ոտքը կրում է խոսքի զորեղ շեշտ, այդ պատճառով մի կողմից ընդ մահո՛ւ եռավանկ ոտքը երկարում է, մյուս կողմից՝ հնարավոր է լինում հաջորդ պատեհազմեալք քառավանկ ոտքի վրայով արագ անցնել, որով և հարևան ոտքերի ամանակը մոտավորապես հավասարվում է: Եվ բանաստեղծի գլխավոր արվեստն այս ազատ տակտավոր ոտանավորի մեջ այն է, որ նա կարողանա զորեղ շեշտերով մեծացնել կարճ ոտքերի ամանակը և, ընդհակառակն, փոքրացնել երկար ոտքերի տևողությունը:

Դրա համար օգտվում են նաև ասորի երկանդամ (կամ երկոտեյա) կազմաթյունից, որ ունի հնագույն գերմանական և մեր այս ոտանավորը, և որ անհրաժեշտ է ոչ միայն մեծ, այլև փոքր ոտքերի համար: Տողերի մեջ գլխավոր շեշտերը դասավորվում են կանոնավորապես՝ դրվելով առաջին և երրորդ կամ երկրորդ և չորրորդ ոտքերի վրա, որով տողն ստանում է երկանդամ բնավորություն կամ տողի ռիթմն ընթանում է երկու բարդ ոտքերով (տե՛ս § 30. 1. 2): Գլխավոր շեշտերից մեկը խոսքի շեշտն է, որ ընկնում է ընդհանրապես առաջին կամ երկրորդ ոտքի վրա, և այդ ժամանակ բնականորեն արդեն առաջանում է երկանդամ առոգանությունը. զի երբ տողի առաջին մասի մեջ ոտքերից մեկը զորեղ է շեշտվում ըստ իմաստի, տողի երկրորդ մասի մեջ համապատասխան ոտքն ևս բնականորեն ավելի ուժեղ է արտաբերվում: Կան տողեր, որոնց համար անհրաժեշտ չէ գլխավոր շեշտերի կանոնավոր դասավորությամբ անդամավոր կազմությունը, քանի որ ոտքերից մեկն է միայն կարճ կամ երկար և բավական է միայն, որ այդ կարճ ոտքը կամ երկար ոտքից առաջ ընկնող ոտքը կրի խոսքի շեշտը. կան տողեր ևս, որոնք ունին երկու զորեղ շեշտ: Տողասկզբի առաջին ոտքի ամանակի հավասարեցումն նորմալ ոտքերին ընդհանրապես նկատի չի աճնվում. զի, ինչպես ուրիշ ոտանավորների մեջ, այստեղ ևս տողասկզբում ռիթմը դեռ որոշ կերպարանավորված չէ: Ուստի այդ առաջին ոտքերի մեջ վանկերի թվի տարբերությունը շատ չի խանգարում ռիթմը, որի համար բավական է, որ տողի վերջին երեք ոտքերը նույնամանակ լինին: Բայց և այնպես՝ երբ տողն սկսվում է շեշտված վանկով կամ, որ միեկնույնն է՝ երբ առաջին տաղա-

չափական ոտքը միավանկ է, դա ընդհանրապես ըստինքյան երկար է լինում՝ կրելով խոսքի կամ զգացական շեշտ։ Այսպես է, օրինակ, հետևյալը՝

Ո՛վ / զգաստութեան / իմաստուն / կուսանացն...

Առաջին ռափի զորեղ շեշտն անհրաժեշտ է, երբ երկրորդ ոտքը քառավանկ է և կամ երրորդ ոտքը երկավանկ է։ Այսպես, օրինակ՝

Ո՛չ / զօրէին / առ մի՛ / նահատակ։
Ի մանո՛ւկ / ի կուէն / պարտեա՛լ / ամաչէր...
Զունի՛ / ոչ ի նոսա / անո՛ւն շարութեան։

Բանաստեղծության առաջին տողի մեջ ևս զորեղ շեշտն առաջին ոտքի վրա է իբրև կոչականի, և համապատասխան երրորդ ոտքն ևս ավելի ուժեղ է շեշտվում. սակայն ուրիշ ընթերցումներով այդ տողն այսպես է՝

Անձինք / նուիրեա / լըք սիրոյն / Քրիստոսի.

Այս արտասանությամբ երրորդ ոտքի հետ միանում է նախորդ ոտքի վերջի անշեշտ մասը, որով և երրորդ ոտքը եռավանկ է դառնում։ Եջմիածնի հիշված տպագրության մեջ գտնում ենք նման ձևով ուրիշ հինգ տողեր ևս։ Այսպիսի գրությունները, որոնց նմանները շատ կան և ուրիշ երգերի մեջ, հիմնված են հնագույն արտասանության վրա. որից երևում է, որ մեր հնագույն տաղաչափության մեջ բաղաձայնով վերջացած բառերի հոգնակի ուղղականի ք տառից առաջ ը ձայնավորը կարող էր ազատ կերպով և՛ սղվել, և՛ վանկ համարվել, ուրեմն՝ երկնաւորը կամ երկնաւորք, ողկոյզը կամ ողկոյզք, արբեալը կամ արբեալք, ճիշտ ինչպես հոգնակի հայցականը կարող է առնվել իբրև արբեալը կամ արբեալք։

Երկրորդ ռափի զորեղ շեշտն անհրաժեշտ է, երբ ինքը երկրորդ ոտքը կամ համապատասխան չորրորդ ոտքը երկավանկ է, կամ թե երրորդ ոտքը քառավանկ է։ Սակայն երբ երկավանկ ոտքը միայն չորրորդն է, այնքան էլ կարևոր չէ երկանդամ կազմությունը, զի տողավերջի դադարով լրացվում է ամանակի պակասը։ Այսպես են՝

Ի պարծանլս ձե՛ր բարձրացեալ տաւնէ՛ր
Մա՛յր Սիո՛վն դըստերօքն իւրո՞վք։

Խոսքի շեշտն այս տողերի մեջ ունի ձեռք բառը, համապատասխան չորրորդ ոտքը՝ թաւնէ նույնպես զորեղ է շեշտվում երկանդամ կազմութեամբ. բացի այդ՝ որովհետև հաջորդ տողն սկսվում է շեշտված բառով, երկու շեշտի հանդիպում է լինում, և թաւնէ բառն ավելի է երկարում։ Երկրորդ տողի մեջ Սիւվն բառն ըստինքյան երկար է։

Բերենք մի քանի տողեր, որոնց մեջ երկրորդ կամ չորրորդ ոտքերը երկավանկ են և կամ երրորդ ոտքը քառավանկ է։

Կուսութեամբ ընդ մահո՛ւ պատերազմեալք յաղթեցի՛ն:
Եւ տրկար կանա՛յքն վառեցան զինո՛ւ:
Ղեկավարք ճարտա՛րք հոգեոր հըմտութեա՛մբ...
Վաստակեալք յուսո՛վ զամենայն ժամանա՛կս...
Մատենցիւն զանձի՛նս սուսերաց և ջահի՛ց:

Վերեւում, ինչպես և ներքեւում, բոլոր դեպքերում երկար (—) խաղով նշանակված ոտքերը էջմ. տպ. Շաբականի մեջ ևս նույն խաղն ունին:

6) Կան մի քանի տողեր, որոնց կարճ ոտքերի առանձնահատկութիւնը յայտնեցի մասին պետք է դիտել հետևյալները.

Մընան կուսա՛նք ա՛զգըս բազո՛ւմս,
Եւ մարըք մանկո՛ւնք զհրապարակըս ծերո՛ց,

Առաջին տողի մեջ խոսքի շեշտը կուտանք բառի վրա է, զի խոսքը ոչ թե ծնելու մասին է, այլ կույսերի՛ ծնելու մասին, որ մի չսոված բան է: Իսկ երկրորդ տողի մեջ խոսքի շեշտը մանկունք բառի վրա է, զի խոսքը ոչ թե մայրերի ծնելու մասին է, այլ մանուկ մայրերի՛ ծերեր ծնելու մասին, որ նույնպես մի չսոված բան է: Այս երկու տողերից երկրորդը կազմոված է նորմալ եռավանկ ոտքերից, բացի առաջին ոտքից, որ ութմի տեսակետից պակաս նշանակութիւն ունի. առաջին տողը, սակայն, այդպես է: Այստեղ միայն երրորդ ոտքն է եռավանկ: Մի կողմ թողած առաջին երկավանկ ոտքը, երկրորդ ոտքը՝ կուտանք՝ խոսքի գործող շեշտով երկարում է. իսկ երրորդ ոտքը կազմվում է միայն մի շեշտոված «ազ»-վանկից, ծընա՛ն / կուտա՛նք / ա՛զ / գըս բազո՛ւմս: Երկրորդ և երրորդ «կուսանք / ազ» ոտքերի մեջ կա ըստ իմաստի դադար, որ ավելի երկարում է երկու շեշտերի հանդիպումով: Բայց փրար հանդիպող այս շեշտերից երկրորդն էլ ուժեղ ու երկար արտասանել հնարավոր է միայն այն դեպքում, երբ այդ երկու շեշտերի մեջ ոչ միայն բավարար դադար կա, այլև երբ առանձին արժեք է տրվում նաև երկրորդ շեշտն ունեցող բառին: Եվ իսկապես, այդ տողի մեջ եթե խոսքի շեշտը, ինչպես տեսանք, կրում է կուտանք բառը, կույսերի ծնելու հետ միասին նույնչափ արժեք է տրվում ազգևր, այն էլ շատ ազգեր ծնելուն, որ նույնպես մի չսոված ու չսպասած բան է: Ուստի այդ տողը պիտի արտասանել միջին բավարար դադար առնելով իբրև երկու խոսք.

Մընան կուսա՛նք — ա՛զգըս բազո՛ւմս:

Բովանդակութեան համեմատ այսպիսի կազմութեան ոտքերով շատ ավելի ուժեղ է գառնում խոսքը, քան եթե կազմված լիներ միանման ոտքերից: Տեսնենք մի ուրիշ տող:

Փոխանակ Եւայի դրստե՛րք նորա:

Այս տողի մեջ խոսքի շեշտը կրում է տողի երկրորդ մասի մեջ երկավանկ զըստեբք բառը, որ դրանով ուժեղ և երկար է արտասանվում, ինչպես և այդ բառը կրում է երկար խազը: Տողավերջի երկավանկ նաեւ ոտքը, աակայն, որ շունի գլխավոր շեշտ,— այս տողը շունի և շի կարող ունենալ երկանդամ կազմութիւն,— մնում է առանց երկարելու: Թեպետ և դա իբրեւ տողավերջի ոտք փոքր-ինչ երկար է արտասանվում և ետեից ունի դադար, բայց քանի որ ամբողջ մեծ քերթվածի մեջ այդ երկավանկ ոտքը միակն է այդպես տողի վերջում, հավանական է ընդունել, որ զըստեբք բառն արտասանվելիս լինեւ զըստեբք, ինչպես վերևում մարք բառն ունի մարքի ձևը: Այս դեպքում այս տողի վերջին ոտքը եռավանկ է դառնում:

Կանայք պատուականք քաղաքաւ և աղգաւ,
Վաճառականք առա՛տք անյա՛յտ մարգարտին,
Եդին զանձի՛նս գրաւականքս բազմա՛ց.
Եւ եղեն փրկա՛նք անծանօթ աշխարհի՛ն:

Այս տան երկրորդ տողի մեջ ևս երկու երկավանկ ոտքեր հանդիպում են իրար. ուրիշի համար երկուան էլ ավելի ուժեղ պիտի շեշտվեն և երկարեն. էջմ. տպ. Շարականի մեջ այդ երկու ոտքն ևս, ինչպես և «փրկանք» ոտքը երկար խազով են: Դրանցից անյայտ բառը կրում է խոսքի շեշտը, իսկ առաջ բառն ունի միայն քերականական շեշտ. բայց այս ետադաս ածականից հետո կա նաև փոքր դադար: Քերականական շեշտը միացած հաջորդ դադարի հետ՝ բավական է ուրիշ պահելու համար: Այս տողն ևս շունի երկանդամ կազմութիւն ըստ շեշտերի, դրան փոխանակում է հատածով կիսատողը:

Ինքեանք ելի՛ն և այլոց ցուցի՛ն
Ձճանապա՛րհս ցանկալի՛ ըզվերի՛նս Երուսաղեմի:

Այստեղ խոսքի զորեղ շեշտերը ելին և ցուցին բայերի վրա են. դրանցից ելին բառը մենակ կազմում է երկավանկ ոտք, որ զորեղ շեշտով նրկարում է: էջմ. տպ. Շարականի մեջ այս երկավանկ ելին ոտքի վրա նույնպես կա երկար խազը: Տողն ունի անդամավոր կազմութիւն:

Ինքեանք ելի՛ն և մե՛զ ուուցին
Բազում նեղութիւմբ մըտանել յայն հանգիստն:

Այստեղ առաջին տողի մեջ, որ շունի երկանդամ կազմութիւն շեշտերով, իրար հանդիպում են երկու հատ երկավանկ ոտքեր, որոնք երկուան էլ, ուրիշի համար, պետք է ուժեղ և երկար արտասանվեն: էջմ. տպ. Շարականի մեջ այս երկու երկավանկ ոտքերի վրա նույնպես կա երկար խազը, ելին բառի վրա մինչև անգամ երկու անգամ: Այս տողը կազմված է երկու խոսքից. առաջինի մեջ զորեղ շեշտը ելին բառի վրա է, իսկ երկ-

որորդի մեջ՝ մեզ բառի վրա. ուստի և այդ երկու երկավանկ ոտքերն ևս ուժեղ և երկար են արտասանվում: Թվում է, թե այս և վերևի՝ միմյանց նման կազմութուն ունեցող տողերը միակերպ էլ պետք է շեշտվին, բայց այդ սխալ կլինեի. զի բանաստեղծը երկրորդ անգամ նույն միտքը չի կրկնում: Առաջին անգամ նա ասում է՝ «իրենք ելա՛ն և ուրիշներին ցույց տվին, սովորեցրին՝ ճանապարհը»։ Խոսքն ուրեմն, իրենց ելելու և ուրիշներին ցույց տալու մասին է. ուստի պետք է շեշտել՝ «իրենք ելելու» և այլոց ցուցի՛ն»։ Իսկ քիչ ներքևում հենց իր այս ասածին ակնարկելով՝ հայտնում է, թե «իրենք ելա՛ն (և ոչ միայն ուրիշներին), այլև մե՛զ սովորեցրին»։ Վերևում ուրեմն խոսքը ուրիշներին ցույց տալու, սովորեցնելու մասին է, իսկ ներքևում՝ այլև մե՛զ սովորեցնելու մասին: Ուստի այս տողը պետք է շեշտվի՝ «իրենք ելելու» և մե՛զ ուսուցին», որով և պահվում է այս տողի մեջ իրար հանդիպող երկավանկ ոտքերի ամանակը:

7) Հինգվանկանի ռաբբի կան ընդամենը երեք հատ. որոնցից մեկն է վերևում դրվածը երկրորդ տողի վերջում՝

Ինքեանք ելի՛ն և այլոց ցուցի՛ն

Ճանապարհս ցանկալի ըզվերի՛նն Երուսաղեմի:

Այս տողերն ունին երկանգամ կազմութուն. ըզվերի՛նն ոտքը առանձնապես զորեղ է շեշտվում, որ երևում է սկզբում դրված «զ» նախդրի կրկնությունից: Բացի այդ զորեղ շեշտից՝ ըզվերի՛նն ոտքը երկար է արտասանվում նաև վերջի իրար հանդիպող երկու «են» հնչյունների պատճառով. իսկ այդ ոտքին սերտ միացած է հաջորդ հինգվանկանի ոտքը, որ նախորդ ոտքի զորեղ շեշտի պատճառով ավելի արագ է արտասանվում, որով և այս երկու հարևան ոտքերի ամանակի մեջ մերձավոր հավասարեցում է լինում: Մյուս կողմից՝ թեպետ և այս տողի առաջին երկու ոտքերը սղումով առնվում են իբրև եռվանկ, բայց սղումը կատարված է այնպիսի բազմաձայնների մոտ (զն., բնա-ց), որոնք դժվար են սղում: Ընդունում, որով այդ ոտքերն իսկապես քառավանկ են և էջմ. Շարականի մեջ տպագրված է նույնիսկ առանց սղումի՝ «ըզճանապարհս ցանկալի»... Կնշանակի՝ բնական արտասանությամբ՝ այդ տողի ոտքերը ամանակով գրեթե հավասարվում են: Մյուս երկու հինգվանկանի ոտքերը գտնվում են հետևյալ տան մեջ.

Խա՛հրս յու՛րս առափնութեան յայտնեցին՝

Որդուց մարդկա՛ն վերանալ յաշխարհէ,

Անստերի՛ւր հոգեվորալան վա՛րուք ելանել

Ի բանակս յերկնաւորս անմարմին հրեշտակա՛ցն:

Նշանակված երկար խաղերը կան էջմ. տպ. Շարականի մեջ: Այդ տողերն ունին երկանգամ հորինվածք: Չորրորդ տողն ամբողջ եռավանկ

ոտքերից է կազմված. երկրորդ տողի մեջ ևս ոտքերի ամանակը գրեթե հավասարվում է մառդկաճ բառի զորեղ շեշտով: Առաջին տողի մեջ զորեղ շեշտը յալովս բառի վրա է, որի վերջին վանկն ըստինքյան երկար է և զորեղ շեշտով ավելի ևս երկարում է և նախորդ ճրս վանկի հետ՝ յալովս կազմում է ամանակով մի քառավանկի գրեթե հավասար ոտք: Այս զորեղ շեշտի ազդեցությամբ հաջորդ հինգվանկանի ոտքը, որ թեթև վանկերից է կազմված, արագ է արտասանվում, իսկ վերջին ոտքը՝ յայտնեցին, կրելով գլխավոր շեշտը և տողավերջում ընկած լինելով՝ երկարում է. որով և այս երեք հարևան ոտքերի ամանակը մոտավորապես հավասարվում է մեր ռիթմական զգացումին բավարարություն տալու շահով: Էջմ. տպ. Շարականի մեջ առաջին միավանկ ոտքի վրա ևս դրված է երկար խազը, որ ցույց է տալիս, թե այդ բառն ևս կարելի է և պետք է զգացական շեշտով արտասանել: Երրորդ տողի մեջ խոսքի շեշտն անստեփառ բառի վրա է, որ ըստինքյան երկար բառ է. էջմ. Շարականի մեջ տպագրված է նույնիսկ առանց սղումի՝ անըստեփառ: Այս բառը զորեղ շեշտով ավելի ևս երկարում է, մինչդեռ այդ շեշտի պատճառով հաջորդ հինգվանկանի բառը, որ նույնպես թեթև վանկերից է կազմված, ավելի արագ է արտասանվում, որով և այս ոտքերի ամանակն ևս մոտավորապես հավասարվում է, իսկ համապատասխան երրորդ ոտքը՝ վառու՛մ, երկանդամ կազմությամբ, կրելով ուժեղ շեշտ՝ բավարար շահով մոտենում է վերջին եռավանկ ոտքին, բայց ոչ նախորդ հինգվանկանի ոտքին. ուստի այդ ոտքն արվեստավոր կերպով պետք է երկար ոգել, և գուցե այդ պատճառով այդ երկրորդ վանկի վրա սրված է շեշտ, և առաջին վանկի վրա է դրված երկար խազն էջմ. տպ. Շարականի մեջ՝ «վա՛րու՛մ»:

8) Մեր այս քառատակտ ոտանավորի մեջ կան տողեր, որոնք ունին մի ճիճգեռոց ավելի շեշտ, որով մի ավելի ոտք է առաջ գալիս տողի մեջ: Հնագույն գերմանական քառատակտ ոտանավորի մեջ ևս երևան են գալիս տողեր, որոնք հինգ ոտք ունին մի երկրորդական շեշտով: Դրանք առդի ընդարձակված ձևեր են, որ շատ սիրված է, ինչպես կտեսնենք, մեր հին հոգևոր երգերի մեջ: Այսպիսի ձևեր պատահում են հաճախ նաև նոր գերմաներեն ազատ տակտավոր ոտանավորների մեջ՝ Գյոթեի, Շիլլերի և ուրիշների բանաստեղծությունների մեջ: Գերմանացի տաղաչափներից նրանք, որ խստությամբ պահանջում են տակտերի հավասար թիվը տողերի մեջ, այդպիսի դեպքերում շեշտի կորուստ են ընդունում և ոչ թե ավելի ոտքեր: Քանի որ ազատ տակտերով հորինված ոտանավորի ռիթմը կախված է գլխավորապես իմաստի համեմատ ճիշտ առգանումից և խոսքի զորեղ շեշտից, միանգամայն և բովանդակության համեմատ արագ կամ դանդաղ տեմպով արտասանելուց, ուստի այդպիսի երկրորդական շեշտերով բառերը, արագ տեմպով արտասանվելու ժամանակ, զորեղ շեշտի մոտ հեշտությամբ կորցնում են իրենց շեշտը և ամանակով ևս կարճանում են ու առանձին ոտք չեն կազմում: Ֆաուստի հետևյալ տողը՝ heisse magister, heisse dóctor gár անփուլթ և դանդաղ

առողանելիս, հարկավ, հինգոտանի կկարդացվի, մինչդեռ կենդանի է արագ արտասանելիս երկրորդ *heisse* բառի շեշտը ինքն իրեն կորչում է, և դրանով նաև այդ բառն առանձին ոտք չի կազմում: Ճիշտ ինչպես այս *heisse* բառի շեշտը երկու ամբարձումների մեջ, կորչում է նաև *türken* և *antibabtisten* բառերի մեջ շեշտը *sind wir* բառերի, որ լոկ զուգահեռականության համար են մեջ բերված Շիլլերի հետևյալ տողի մեջ¹⁶ *sind wir türken, sind wir antibabtisten*: Ինչպես տողի մեջ, նույնպես և տողի սկզբում կարող է կորչել բառի շեշտը, և շեշտված վանկն առնվել ոտքի խոնարհման մեջ կամ, ուրիշ-երաժշտական սքեմայով, նախատակտի մեջ, այսպես, օրինակ, Շիլլերի հետևյալ տողերի մեջ—] նշանով անջատած սկզբի մասերը.

Das schreibt sich] hér von éuren lásten und sünden.
König] Dávid erschlùg den Gólláth.

Թույլ շեշտերի այսպիսի կորուստը, անշուշտ, հնարավոր է գերմանական ազատ տակտավոր ոտանավորների մեջ, քանի որ դրանք հորինված են ավելի կարճ՝ յամբական ոտքերով և գերմաներենի շեշտերը շատ ավելի ուժեղ են, քան մեր շեշտերը: Ինչպես վերևի օրինակներից կարելի է տեսնել, կորուստի ենթակա շեշտից առաջ կամ չկա անշեշտ վանկ, կամ միայն մեկ անշեշտ վանկ կա, իսկ այդ կորուստի ենթակա շեշտի և հաջորդ գործող շեշտի միջև մտնում է միայն մեկ անշեշտ վանկ, որ նախորդ շեշտված վանկի հետ մի բառ կամ բառական ոտք է կազմում, որի վրայով հեշտութամբ կարելի է արագ անցնել: Մեր անապաստյան քառատակտերի մեջ, սակայն, այսպիսի կազմություններ չեն պատահում. ուստի այստեղ շեշտերի կորուստը դժվարութամբ է առաջ գալիս: Առնենք հետևյալ տողերը, որոնց մեջ բանաստեղծը Հոփսիմյան կույսերին նմանեցնում է ավետարանական իմաստուն կույսերին.

Այլ արթունք և պատրա՞ստք մե՛նալով երկնաւոր հարսանեացն,
Զի մըտցե՛ն ի յառազաստ անմա՛հ փեսային:

Այստեղ տողերի սկզբի այլ և զի շաղկապների թույլ շեշտերը, արագ տեմպով արտասանելիս, հեշտութամբ կորչում են, քանի որ դրանք ձևական բառեր են և դրանց շեշտերի և հաջորդ արթունք և մըտցեն բառերի շեշտերի միջև միայն մի-մի անշեշտ վանկ կա: Այդպես չէ, սակայն, առաջին տողի մեջ մե՛նալով բառը, որի շեշտված վանկը երկերկու անշեշտ վանկերով հեռու է թե՛ նախորդ և թե՛ հաջորդ ոտքերի շեշտերից: Փոքրինչ դանդաղ և միակերպ արտասանութամբ այս տողն ունի ճիճգ ռաֆ: Բայց այսպես ոչ միայն ոտանավորի ուրիշ փոխվում է, ալև միտքը թուլանում է. զի խոսքն այստեղ երկնավոր հարսանիքին մե՛նալու (սպասելու) մասին չէ. քանի որ բոլոր կույսերը, և հիմարներն էլ, սպասում

¹⁶ Neuhochdeutsche Metrik von J. Minor, Strassburg, 1893, էր. 335 հառ.

էին այդ հարսանիքին, այլ իմաստունների պես արթուն և պատրաստ մնալու մասին է. դրա համար և պատրաստ բառի վրա է խոսքի զորեղ շեշտը: Այս շեշտն առանձնապես ուժեղ արտաբերելով և արագ տեմպով անցնելով մինչև երկնաւոր բառի վերջը, կարելի է մնալով երկնաւոր բառերն առնել իբրև մի հինգվանկանի ոտք: Բայց համենայն դեպս այդ ոտքը կլինի անհաջող կազմված: Այստեղ, սակայն, կարող է նաև բնագրի աղճատում լինել, ինչպես կարելի է ենթադրել մնալով բառի հորովական ձևից, որով չի կարող դրվել քերականորեն գլխավոր խոսքի բայը:

Սոքա՛ են փառինք՝ սո՛ւրբ՝ հիմնեցեա՛լք ի յերկրի,
Ջոր կանխաւ տեսեա՛լ գուշակեաց մարգարէ՛ն
Ի նայն ի նիւթոյ շինեցա՛ւ կաթուղիկէ եկեղեցի:

Նախ՝ առաջին տողի մեջ պետք է կարդալ փառինք՝ սո՛ւրբ, այսինքն՝ քերականական շեշտը գրաբարի հատկությամբ ետադաս ածականի վրա դնել. հոգեբանական ստորոգյալը փառինք բառը չէ, այլ սոքա բառը: Ապա՝ մինչդեռ երկրորդ տողի սկզբի գառ բառի վրայով հեշտությամբ կարելի է արագ անցնել և դրա շեշտի կորուստ առաջ բերել, նույնը նույնպես կարելի չէ անել երրորդ տողի մեջ, որ սովորական առգանությամբ հինգ ոտք ունի. բայց այստեղ էլ կարող է շեշտի կորուստ առաջ գալ: Խոսքի շեշտն այստեղ շինեցաւ բառի վրա է և ոչ թե Ի նայն ի նիւթոյ բառի վրա. զի նյութը, որից շինվում է, նախորդ խոսքը բովանդակությունից արդեն առաջուց հայտնի է: Ուստի արագ կերպով կարելի է անցնել ի նայն բառի վրայով. մինչդեռ շինեցաւ բառը ոչ միայն խոսքի շեշտը պիտի կրի, այլև մի զգացական շեշտ, իբրև քացականություն: Այսպիսով այս տողն ունենում է չորս մեծ ոտքեր, որով ամբողջ տողն ստանում է առանձին լրջություն, որ շատ հարմարվում է բովանդակությանը:

Եւ անշէջ լապտերօքն հետեւեալ մաի՛ն յառագաստ:

Սովորական դանդաղ արտասանությամբ այս տան վերջին տողն ևս հինգ ոտք ունի: Խոսքի շեշտը մաի՛ն բառի վրա է. զի բանաստեղծը Հռիփսիմյան կույսերին նմանեցնելով իմաստուն կույսերին՝ ասում է, թե մաա՛ն հարսանիք և ոչ թե հիմարների պես դուրսը մնացին: Հետևյալ բառն ընկնելով երկու շեշտերի մեջ, — որոնցից առաջինը՝ լապտերօ՛քն՝ քերականական է, իսկ երկրորդը՝ խոսքի շեշտ, — կարող է արագ արտասանվելով կորցնել իր շեշտը, մանավանդ որ այդ բառը առանձին կարևորություն չունի և կարող է նույնիսկ դուրս ձգվել առանց բովանդակությանը շատ վնասելու: Սակայն այդ ձևով հետևյալ մաի՛ն ոտքը համեմատաբար ավելի երկար ամանակ է ունենում, քան մյուս եռավանկ ոտքերը:

Ավելի հեշտությամբ կորցնում է իր շեշտը հեռվ բառն հետևյալ տողի մեջ, որի խոսքի շեշտը հոգւոյն բառի վրա է.

Բուրվառք ոսկեղէնք հրով հոգւոյն վառեցան:

Հեշտությամբ արագ արտասանվում և թեթևությամբ կորչում են
ձևական նշանակութիւն ունեցող զի, քանզի, եթե բառերի շեշտերը տո-
ղերի սկզբում և տողերի մեջ խոսքերի սկզբում:

Ժողովեալ բազմութեան ազգաց և ազանց՝
Ո՛չ զօրէին առ մի՝ նահատակ.
Քանզի հասեալ ի թիկո՛ւնս աներևոյթ օգնութի՛ւնն՝
Խորտակեալ յայտնապէս ըզգաղտնի պատերազմն:

Զունի՛ որ ի նոսա անո՛ւն չարութեան,
Եւ ոչ նախատինբս յիմար կոշելոյ.
Քանզի միռ՛վ պընդութեամբ, հոգւո՛վ արութեան,

Միաբան քաջացա՛ն առհասարակ,— ցընծացե՛ն:
Զի ծանեա՛ն եթե երա՛զ է և սո՛ւտ պաճուճանք.
Իմացա՛ն՝ եթե սնոռի՛ է անցաւոր մեծութի՛ւնս:

Այսպիսի ազատ տակտերով հորինված ոտանավորներն առողանե-
լուց առաջ միշտ պետք է խոսքի բովանդակությամբ որոշել, թե որ բառի
վրա է խոսքի զորեղ շեշտը, թե արդյոք տողը շեշտերով երկանդամ կազ-
մութիւն ունի՞ և ի՞նչպիսի և թե արդյոք խոսքի ուժեղ շեշտերը մեկ տողի
մեջ երկու, երեք են, թե՞ մեկ, ինչպես, օրինակ, վերևում դրված տողե-
րից վերջինի մեջ կա երկու ուժեղ խոսքի շեշտ՝ իմացան և սնոռի բառե-
րի վրա: Իսկ վերջի մեծութիւնս բառն ունի քերականական շեշտ: Վերջ-
ընթեր տողի մեջ կա երեք խոսքի շեշտ՝ ծանեան, երազ և սուտ բառերի
վրա: Երբ ոտանավորի հորինվածքն այսպես որոշելուց հետո այս ոտա-
նավորներն արտասանվում են բովանդակությամբ համեմատ, նկատի
ունենալով զորեղ շեշտերն ու երկանդամ կազմութիւնն ըստ շեշտերի,
այն ժամանակ առաջանում է շատ ուժեղ բնական ուրիշ, որ միաժամա-
նակ հրապուրիչ է իր բազմազանությամբ, քանի որ առողանութիւնը լի-
նում է մերթ ժանր և մերթ թեթև ու արագ, երբեմն ուժեղ և երբեմն թույլ
շեշտված, երբեմն երկանդամ կազմությամբ, երբեմն էլ միանման պարզ
ոտքերով:

Վերևում առանձնապես մանրամասն կանգ առանք ազատ քառա-
տակտերով հորինված Հովհաննիսյանց «Անձինքի» վրա՝ բացատրելով բո-
լոր տողերի կազմութիւնը. զի այս տեսակի ոտանավորը բոլորովին ան-
ծանոթ է մնում մեր զրագետներին: Վերևում չի խոսված այնպիսի տո-
ղերի մասին, որոնց մեջ ոտքերը չեն տարբերվում նորմալ եռավանկ
ոտքերից. այսպիսի տողերն առանձին բացատրության կարիք չունին:
Մեզ մնաց միայն այս ոտանավորի մի առանձնահատկության վրա ևս
ուշադրութիւն դարձնել:

9) Այս ամբողջ մեծ քերթվածի մեջ պակասում են միայն երկու ուրի-

մակաճ շեղտ. մեկ տողի սկզբում դրված է մի հինգվանկանի բառ (սլաւո-դապետութիւն»), մի ուրիշ տողի սկզբում էլ՝ մի հինգվանկանի բառա-կան ոտք (ս ե ուրախութիւն»), որոնք բռնում են երկու ռիթմական ոտքի տեղ: Նույնն, ինչպես տեսանք (§ 59), կա նաև Գր. Նարեկացու՝ մեկ յամբի խառնուրդով հորինված անապաստյան ոտանավորների մեջ:

Այսպիսի հինգ և նույնիսկ վեց վանկանի բառերի գործածությունն զտնուում ենք նաև ուրիշ անապաստյան քառատակտերի մեջ, ինչպես՝ «ծագո՛ւմն հրաշալի՛ որ անյա՛յտ էր ի մէնջ» հոգևոր երգի մեջ (եր. 21)՝ «աճըմ/բը՛ռնելի՛», «նառա՛/գայթելո՛վ», «ամենա/սըրբա՛հի՛»:

Երկար խազերը, որ դրված են այս երգի, ինչպես և վերևի բոլոր մեջբերումների մեջ, կան էջմ. տպ. Շարականի մեջ:

82. Անապաստյան ազատ եռատակտեր:— Ազատ ոտքերով ոտա-նավոր ունենք նաև երեք ամբարձումով կամ երեք ռիթմական շեշտերով: Նույնը կա նաև հին գերմանական բանաստեղծության մեջ: Կազմությունը շեշտերի և վանկերի թվի նկատմամբ նույն է, ինչ որ քառատակտերի մեջ. միայն քանի որ շեշտերի թիվն երեք է, բնականաբար չի կարող երկանդամ կազմություն առաջ գալ: Այս շարքով հորինված բավական թվով շարականներ ունինք, որոնց դարձերը (կրկնակաները), սակայն, կա-րող են և՛ քառատակտ, և՛ երկատակտ լինել, օրինակ՝

Որ ի վե՛րդ / ես քան զմի՛տս / և զխորհուրդս.
Համագոյակա՛ն / եղելո՛ցս / արարո՛ղ,
Ի հորէ՛ / առաքեցա՛ր / վասըն մեր
Նւ մարմնացա՛ր / ի սո՛ւրբ / ի կուսէ՛ն:
(եր. 353)

Այսպես և մյուս երկու տները:

XVI. ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԱԶԱՏ ԱՆԴԱՄՆԵՐՈՎ

83. Յամբական ազատ քառանդամանի ոտանավոր կամ «հայկա-կան չափ»:— Ինչպես որ պարզոտնյա յամբական ոտանավորին մեր լեզ-վի մեջ փոխանակում է անդամավոր կազմությամբ յամբական ոտանա-վորը, նույնպես և ազատ տակտերով յամբական ոտանավորի փոխանակ մեր հին լեզվի մեջ գործածված է ազատ անդամներով ոտանավորը, որի նորմալ անդամն է քառավանկ բարդ ոտքը: Բարդ ոտքերով հորինված յամբական ոտանավորների մեջ առդեն տեսանք (§ § 43, 44, 45), որ մեր հին բանաստեղծները տողերի առաջին անդամների մեջ մեկ-մեկ, մի քանի բանաստեղծությունների մեջ նույնիսկ միշտ, պակաս վանկեր են թողնում, կազմելով այդպիսի անդամները մեկից մինչև չորս վանկե-րից. այդ անդամների ամանակը, սակայն, առողջամտով ընդհանրապես հավասարվում է մյուսների ամանակին: Դրանք իսկապես ազատ եր-

կանդամ, եռանդամ և քառանդամ ոտանավորներ են, միայն ավելի կանոնավոր հաստատուն բնավորությամբ, քանի որ թերավանկ անդամը հաստատուն ձևով առղերի սկզբում է լինում, ինչպես,

ՆճՐ / Թագաւորին, / անժամանակ / հօր միածնին,
Նկա՛յք / երկիր պաղցուր / և ըստ մոգուցն / ընծայեսցուր: (Ն. Շնորհ.)

Մենք ունենք, սակայն, նաև ոտանավորներ, որոնց թերավանկ անդամները կարող են ոչ միայն տողի սկիզբը, այլև մեջը և վերջն ընկնել. բացի այդ՝ միևնույն տողի մեջ թերավանկ կարող է լինել ոչ միայն մեկ անդամը, այլև երկու, երեքմե նույնիսկ բոլոր անդամները, և վերջապես՝ մինչ հաստատուն դրությամբ ազատ անդամների մեջ վանկերի թիվը չորսից չի անցնում, այսպիսի ազատ անդամավոր ոտանավորների մեջ պատահում են նաև հինգվանկանի անդամներ:

Այսպիսի քառանդամներով հորինված ոտանավորի շափը սովորություն է եղել կոչել «հայկական շափ» ըստ Ա. Բագրատունու, որ 19-րդ դարում նորոգելով այս ոտանավորը՝ «Իբրև մեծ կամ դյուցազնական տաղ» գործադրել է Իլիականի և մի քանի ուրիշ թարգմանությունների, ինչպես և իր «Հայկ Դիցազն» մեծ քերթվածի մեջ: Բագրատունուն անմիջապես հետևել է Մ. Խրիմյանն իր երկու «Հրաւիրակներ»-ի մեջ: Հին բանաստեղծությունից բազմաթիվ հոգևոր երգեր հորինված են այս ոտանավորով, ինչպես, օրինակ՝ Հռիփսիմյանց կանոնի համբարձին («Անըսկիզբն բանն աստուած» եր. 439) և Ղևոնդյանց կանոնի Մանկունքը («Անճառելի բանդ աստուած» եր. 577):

Անըսկի՛ / զբըն բանն աստուած, || որ վասըն մեր / համբեր մահու,
Բառնալով / զդատակընիք / անիծիցն / առ ի մէնջ...
Ծաղի՛կք / նիթնդէնք / յաննիւթ ծաղի / կըն յօդեցան,
Կատարեալ / քաջութեամբ / զչարին մուրհակ / սըն կապտեցին...
(Էջմ. Շար., եր. 439)

Այս երգի մեջ կա և մի տող, որի մեջ «միոխադրութիւն» բառը կիսվում է՝ «խորհրդոց / ոչ խոտորումն / և ոչ փոխա / դրութիւն բարուց»:

Հիշված երկու երգի մեջ անդամների վանկերի թիվը չորսից չի անցնում. սակայն կան երգեր, որոնց մեջ մեկ-մեկ գործածված են նաև հինգվանկանի անդամներ, ինչպես Վարդավառի երրորդ օրվա կանոնի օրհնության մեջ («Այսօր որ էն ի յերկինս բան և ծընունդ հօր միածին» եր. 459):

Այսօր հընչեաց / յառաքեալ / սըն հայրական / բարբառ յերկնից.
Ասէ դա՛ / է որդի / իմ սիրելի, / ընդ որ հաճեցայ...
Ծառայի՛ / զգեցաւ զկեցաւա՛ն / ծածկելո՛վ / զաստուածութիւնդ...

Հասկանալի է, որ ամանակի մերձավոր հավասարություն առաջ բերելու համար պետք է վերևի տողերի մեջ հինգվանկանի անդամներն

արագ արտասանել: Դրանցից առաջինի համար՝ «ընդ որ հաճեցայ» պետք է դիտել, որ հին բանաստեղծության մեջ ընդ նախդիրը հաջորդ ձայնավորից առաջ հաճախ սղվում է, ուրեմն պետք է արտասանել՝ «որդի իմ սիրելի, նորո հաճեցայ»: Այս սղումն, ինչպես երևում է, եղել է նաև սովորական լեզվի մեջ, քանի որ հին ընդդ՞ ակից ծագել է այժմյան դ՞ր, դ՞րը ձևը: Երկրորդ հինգվանկանի ոտքի մեջ այսպիսի սղում չկա. այստեղ զորեղ շեշտվում է նախորդ ծառայի բառը, որ հոգեբանական ստորոգյալն է: Այս շեշտի ազդեցությամբ հաջորդ հինգվանկանի անգամը՝ զգեցաւ զկերպաւրան, հնարավոր է լինում արագ արտասանել. սուպ հաջորդ ծածկելով բառը, երկոտնյա կազմությամբ, զորեղ շեշտով արտասանվելով՝ երկարում է, որով և տողի մեջ անդամների ամանակը մոտավորապես հավասարվում է:

Կարելի է արդյոք այս ազատ քառանդամանի ոտանավորը շփոթել անապետության ազատ քառոտանի (քառատակտ) ոտանավորի հետ, ինչպես արել է Ա. Բագրատունին իր բացատրության մեջ («Մշակականք»-ի առաջաբանում): Այդ որոշելու համար՝ բաղդատենք իրար հետ, մի կողմից՝ Հռիփսիմյանց «Անձինքը», որ ունի 144 տող և, մյուս կողմից՝ Ա. Բագրատունու հիշածներից ութ հոգևոր երգեր, որոնք միասին ունին 143 տող. դրանք են՝ ա) Անակիզբն բանն աստուած... 40 տող (էջմ. 1861 թ. տպ. Շարականի մեջ, եր. 439). բ) Անճառելի բանդ... 40 տող (եր. 577). գ) Այսօր որ էն... 18 տող. դ) Որ յանէից... 13 տող (եր. 238). ե) Ապաւինեցաք... 11 տող (եր. 576). զ) Ահաւոր ես... 6 տող (եր. 242). է) Արծաթսիրութեամբն... 6 տող (եր. 254). ը) Նշանաւ... 7 տող (եր. 509): Բագրատունու հիշածներից դուրս են մնում միայն երկու երգ՝ Ի գիշերին... 6 տող (եր. 254) և Որ անտես և անքնին... 6 տող (եր. 41):

Ներքևում I սյունակի մեջ դրված են վանկերի թվերը տողի անդամների և ոտքերի մեջ. 4—4—4—4 նշանակում է, որ տողի մեջ չորս անդամներն էլ քառավանկ են, 3—4—4—4 նշանակում է տողի առաջին անդամը եռավանկ է, մյուսները՝ քառավանկ և այսպես շարունակաբար: Դիմացի II սյունակի մեջ նշանակված է նույնպիսի անդամներ կամ ոտքեր ունեցող տողերի ընդհանուր թիվը վերևում հիշված ութ երգերի մեջ. իսկ III սյունակի մեջ նշանակված է նույնը Հռիփսիմյանց «Անձինքի» համար: Այսպես, օրինակ՝ առաջին տողը ցույց է տալիս, որ 4—4—4—4 կազմության տողեր հիշված շարականների մեջ կան ընդամենը 15 հատ, իսկ «Անձինքի» մեջ չկա այդպիսի տող:

I	II	III
4-4-4-4	15	
3-4-4-4	61	
2-4-4-4	2	
4-3-4-4	11	
4-4-3-4	4	
4-4-4-3	2	
5-4-3-4	2	
6-4-3-4	1	
5-3-4-4		1
	98	1
3-3-4-4	6	
2-3-4-4	2	
3-4-3-4	7	
3-2-4-4	1	
2-4-3-4	1	
3-3-4-5	1	
5-3-3-4	1	
4-3-4-3	1	2
4-4-4-2	1	
3-4-4-3	8	1
4-4-2-3		1
4-4-3-3		1
4-5-2-3		1
	29	6
3-3-2-5	1	
3-3-3-4	2	
3-2-3-4	1	
3-3-3-5		1
3-3-5-3		1
3-3-4-3	2	3
3-4-3-3	2	1
4-3-3-3	3	3
4-3-3-2	1	
3-2-4-3		1
2-3-4-3		3
2-4-3-3		1

I	II	III
4-3-4-2		1
4-2-2-3		1
4-3-3-3		1
2-4-2-3		1
3-3-4-2		2
3-3-4-3		7
2-3-3-4		1
3-4-2-3		2
4-2-3-4		1
4-3-3-3		1
4-3-3-2		1
4-3-2-3		1
1-3-5-3		1
1-3-4-3		1
1-4-3-3		1
	12	37
3-3-3-3	1	47
3-2-3-2	3	3
3-3-3-2		4
2-3-3-3		13
3-3-2-3		5
1-3-3-3		4
3-2-3-3		10
1-3-2-3		2
2-2-3-3		2
2-2-3-2		2
2-3-3-2		1
1-2-3-2		1
2-2-1-3		1
2-2-2-3		1
1-2-3-3		1
3-3-2-2		1
5-2-3-2-3-2-3		1
5-3-3-2-3-3-3		1
	4	100

Այս ցուցակից, որի մեջ, անշուշտ, կարող են մի երկու սխալ մտած լինել, պարզ երևում է, որ ազատ քառատակտերի և ազատ քառանդամների սահմանները որոշ բաժանված են իրարից. հիշված ութ երգերի ոտանավորը ազատ քառանդամներով է, իսկ Հովհսիմյանց «Անձինք»-ինը քառատակտերով: Մինչդեռ ազատ քառանդամների 143 տողերից 98-ը կազմված են չորս քառավանկ անդամներից կամ երեք քառավանկից (երեք տողի մեջ մի անդամը 5 կամ 6-վանկանի) մի եռավանկի (մի տո-

ղի մեջ երկավանկի) խառնուրդով, — «Անձինքի» մեջ միայն մեկ այդպիսի տող կա՝ «Ի նոյն ի նիւթոյ շինեցաւ կաթուղիկէ եկեղեցի», որի սկզբի «Ի նոյն» բառերը, ինչպե՞ս տեսանք, կարող է և մի հինգերորդ ավելի ոտք համարվել: Իսկ, ընդհակառակն, մինչդեռ «Անձինքի» 144 տողերից 100-ը կազմված են միայն եռավանկ և ավելի փոքր ոտքերից, ազատ քառանդամների մեջ այդպիսի տողեր կան միայն 4, դրանցից էլ երեքը գտնվում են մեկ շարականի («Որ յանէից»...) տների վերջում, և պարզ երևում է, որ բանաստեղծը քառանդամների մեջ դիտավորյալ կերպով տարբեր կազմութեան (5+5) տողերի խառնուրդ է արել (§ 84): Կնշանակե՞ ազատ քառանդամների մեջ իշխող անդամն է քառավանկը, իսկ ազատ քառատակտերի մեջ՝ եռավանկ ոտքը: Մնացածի մեջ, սակայն, այս երկու ոտանավորը շոշափում են միմյանց, բայց դարձյալ տարբեր հարաբերութեամբ: Երկու նորմալ քառավանկ անդամների հետ մյուս երկու անդամներն 2 կամ 3-վանկանի են քառանդամների 29 տողի մեջ, իսկ քառատակտերի մեջ այդպիսի տողերի թիվն է 6. Հետևաբար այդպիսի տողերը, երկու քառավանկ անդամներով, մտնում են իսկապես քառանդամների մեջ: Իսկ, ընդհակառակն, մեկ քառավանկ անդամի հետ մյուս երեք անդամները կամ ոտքերն ավելի պակաս թվով վանկերից են կազմված՝ քառանդամների մեջ 12 տողի, իսկ քառատակտերի մեջ՝ 37 տողի. հետևաբար այս վերջին տեսակի տողերը, մեկ քառավանկ անդամով կամ ոտքով, մտնում են քառատակտերի մեջ:

Մի անգամ որ այդ երկու տեսակի ոտանավորներն այսպես տարբերվում են իրարուց, բնականաբար կարելի չէ այդ երկուսը շփոթել իրար հետ: Մինչդեռ ազատ քառատակտերի նորմալ սքեման է 3+3+3+3, նորմալ տողն, ուրեմն, կազմվում է 12 վանկից, ազատ քառանդամներին է՝ 4+4+4+4, նորմալ տողն, ուրեմն, կազմվում է 16 վանկից: Կնշանակե՞ ազատ քառատակտերը՝ ծանր կամ արագ տեմպով արտասանվելով՝ պիտի մոտեցվեն 12 վանկի, իսկ ազատ քառանդամները՝ 16 վանկի, այս վերջինների մեջ ազատ քառատակտե՞ր համարելով այն տողերը, որոնց մեջ չկա քառավանկ անդամ կամ միայն մեկ այսպիսի անդամ կա: Մինչդեռ քառատակտերի մեջ 4 և 5-վանկանի ոտքերն արագ պիտի արտասանվեն և եթե երկու շեշտ ունին, շեշտի կորուստ պիտի լինի, թե չէ՝ ինչպե՞ս տեսանք, մի հինգերորդ ավելի ոտք է առաջ գալիս, — քառանդամների մեջ արագ պիտի արտասանվեն միայն սակավաթիվ 5 (6) վանկանի անդամները, իսկ քառավանկ անդամները պիտի ասվեն սովորական տեմպով: Բացի այդ՝ այստեղ չի կարող քառավանկ անդամների մեջ շեշտի կորուստ լինել. այլ երկու կամ երկուսից կազմվածներն առնվում են իբրեւ մի նորմալ անդամ, և քառավանկ անդամը միշտ կարող է ազատ կերպով կազմվել երկու երկավանկ, այն էլ ոչ ձևական բառերից. «Անսկիզբն բանն» երգի մեջ, օրինակ, 160 անդամներից 31-ն այդպիսի կազմութեան տնին, այն էլ՝ մեկ տողի մեջ երեքմե երկու այդպիսի անդամներ կան: Ապա՝ մինչդեռ ազատ քառատակտերի մեջ

1—2-վանկանի կարճ ոտքերը երկարելով հավասարվում են 3-վանկանի ոտքերին, ազատ քառանդամների մեջ 1—3-վանկանի կարճ անդամները երկարելով պետք է հավասարվեն 4-վանկանի անդամներին: Սակայն այս երկարումը անհրաժեշտ չէ, երբ թերավանկ անդամն ընկնում է տողի վերջը կամ տողի մեջ հատածի հետ, մանավանդ տողի սկիզբը. ուստի այդպիսի անդամներն ընկնում են ընդհանրապես տողի սկիզբը:

Բազրատունին մեր այս երկու տարբեր չափերն իրար հետ շփոթել է նրա համար, որ ուղեցել է մեր շաբաղանների մեջ գտնել հին հունաց ամանակական կամ չափական ոտանավորը և այս այն պատճառով, որ մեր այս ոտանավորների տողերի մեջ վանկերի հաստատուն թիվ չկա, ինչպես և հնների չափական ոտանավորի մեջ: Դրա հետեանքն է եղել և նրա սխալ տեսությունը, թե մեր այս ոտանավորների փոքր անդամների ամանակի պակասը լրացվում է նախորդ անդամի վերջի երկարելով: Նա ազդվելով չափական հեքսամետրից՝ մեր 16-վանկանի $4+4+4+4$ կազմությամբ տողը դնում է իբրև 12 երկար վանկ կամ 12 չափ, և որովհետև «ի չափական տաղս երկու երկար վանկն կամ երկու չափն՝ մի ոտն համարի, իսկ ըստ արդի լեզուաց մէն մի չափ՝ մի ոտն. ըստ առաջնոյն հաշուի լինի մերս վեցոտանի, իսկ ըստ երկրորդին՝ երկոտասանոտնեան»: Իսկ 16-վանկանի՝ $4+4+4+4$ կազմությամբ տողը 12 երկար վանկ է համարում նա լոկ ենթադրելով, թե դրա մեջ կլինին 8 կարճ վանկ (այորում թէ իցեն սուղ վանկք 8») և 8 երկար վանկ. և որովհետև «երկու սուղն մի երկար վանկ համարի», ուստի ենթադրած 8 սուղը կլինին 4 երկար վանկ, որ ենթադրած 8 երկարի հետ կանեն 12 երկար վանկ... Բայց այս ամենը լոկ անարժեք մի ենթադրություն է. անհասկանալի է, օրինակ, թե ինչո՞ւ 16 վանկի մեջ 8 երկար պիտի լինի և 8 սուղ կամ 13 վանկի մեջ ($1+4+4+4$) 2 սուղ վանկ պիտի լինի, 11 երկար. իսկ 14 վանկի մեջ ($2+4+4+4$) 4 սուղ պիտի լինի, 10 երկար և այլն: Անշուշտ, Բազրատունին էլ գիտե, որ մեր լեզվի մեջ վանկերի բնական երկարությունն ու կարճությունը շատ զգալի չէ. ուստի նա ավելացնում է. «Սուղ վանկս իմա՞ ինձ աստանօր ոչ ըստ հեղին և հոռոմ հաստատուն չափոց առգանութեան, որ ի տաղս մեր շունին տեղի, այլ ըստ երազաշարժութեան և ծանրաքայլութեան բնական առողանութեան բանին ըստ իմաստիցն՝ և ըստ կրից, կամ թէ երբեմն և ըստ ազատութեան իսկ»:

Մի անգամ որ վանկերի սղությունն ու երկարությունը հիմնվում է մեր լեզվի բնական առողանություն, խոսքի շեշտի վրա, Բազրատունու այդ ամբողջ տեսությունը ոչնչանում է, և մեր այս ոտանավորները մշտնում են, ինչպես սկզբում տեսանք (§ 28), շեշտական չափերի մեջ, մեկն իբրև անապեստյան ազատ քառատանի, մյուսն իբրև յամբական ազատ քառատանի: Դրանց անհավասար ոտքերը կամ անդամները, կապված լինելով երգի եղանակի հետ, ծանր կամ հորդոր երգվելով՝ հավասարվում են իրար, իսկ երբ առողանվում են, եթե ոտքերի կամ անդամների անհավասարությունը մտքի համեմատ է կազմված, դարձյալ մո-

տավորապես հավասարվում են, թե չէ՝ մնում են իբրև խառն ուտֆերով կամ խառն անդամներով հորինված անկատար ռիթմով ազատ ուտանավորներ: Այսպես է, օրինակ, Շեքսպիրի «Մակբեթի» աշխարհաբար թարգմանությունը, որ արել է Ստ. Մախասյանցն ազատ քառանդամներով. թարգմանիչը հաճախ թերավանկ անդամներ է դնում այն տեղերում, որ միտքը պահանջում է արագ արտասանել. իսկ, ընդհակառակն, լիավանկ անդամներ է կազմում այնպիսի տեղերում, որ, ըստ բովանդակության, պետք է զորեղ ջեշտել, երբեմն նույնիսկ երկու անգամ և դանդաղ ու երկար արտասանել:

Ինչքան էլ Ա. Բագրատունին տեսություն մեջ ազատ քառատակտերն ու ազատ քառանդամները շփոթել է իրար հետ, գործնականի մեջ նա, սակայն, շատ լավ զգացել է այդ երկու չափի տարբերությունը: Եվ ոչ միայն այդ: Որովհետև նա ազատ քառանդամներով թարգմանում կամ հորինում է այնպիսի քերթվածներ, որ չեն երգվելու, այլ լոկ կարդացվելու են, ուստի հին ազատ քառատակտերի տողերի նման տողեր բնավ չի գործադրում, հին ազատ քառանդամներից էլ ընտրում է միայն այնպիսի տողերը, որոնց մեջ անդամները վանկերի թվով համեմատաբար ջատ չեն տարբերվում միմյանցից: Այսպես՝ նա իր գործածած չափի համար իբրև կանոն դնում է.

1. Առաջին անգամը կարող է լինել 1—4-վանկանի:

2. Երկրորդ անգամը կարող է լինել միայն եռավանկ կամ քառավանկ. եռավանկ միայն այն ժամանակ, երբ առաջին անգամը 2—4-վանկանի է. իսկ երբ առաջին անգամը միավանկ է, երկրորդ անգամը չի կարող եռավանկ լինել, որպեսզի առաջին միավանկ անգամը հաջորդ եռավանկի հետ չմիանա իբրև մի քառավանկ անգամ, որով և տողի քառանդամությունն, ուրեմն և չափը կխանգարվի:

3. Երրորդ անգամը նա միշտ քառավանկ է դնում և լավ է համարում, որ՝

4. Չորրորդ անգամն ևս քառավանկ լինի, որպեսզի տողավերջը «ծանր և մեծավայելուչ» լինի «իբրև զհամբոյրն չափականին», բացի այդ՝ երբ վերջին երկու անդամները քառավանկ են, դրանով ավելի զգալի է լինում տողավերջն առանց հանգի. ուրիշ խոսքով, ինչպես ուրիշ ոտանավորների մեջ, այստեղ էլ պահանջվում է, որ ռիթմն ավելի հաստատուն լինի տողի երկրորդ մասի մեջ: Բայց և այնպես նա ազատ է թողնում չորրորդ անգամը նաև եռավանկ կազմելու, միայն թե այդ դեպքում չափտի երկրորդն էլ եռավանկ լինի կամ առաջինը միավանկ. «զի այնպիսի տողք՝ կամ ոչ դաշնակաւոր լսին ընդ այլ տողս, կամ երկուս հաւասարս հատանին ըստ այսր ազգի ոտանաւորաց... վասն որոյ թիւ վանկից տողիցն չպարտի նուազել քան զերեքտասան, որպէս և ոչ առաւելու քան զվեշտասան»: Տողերի մեջ վանկերի թվի տարբերությունը նա վերածում է, ուրեմն, 13—16, ամենաշատն, ուրեմն, երեք վանկի տարբերություն կարող է լինել: Այսպես, ուրեմն, Բագրատունին գործնականի

մեջ մի կողմն է դնում Հռիփս. «Անձինքի» քառատակտ չափը, միաժամանակ և հին ազատ քառանդամներին տալիս է ավելի միակերպ և հաստատուն բնավորություն, մոտեցնելով յամբական քառանդամ 16-վանկանի ոտանավորին: Այդ կանոնով նա ընդունում է տասը տեսակ տողեր, որ իբր նախնիք միմյանց հետ խառն գործածել են: Դրանց սքեմաներն են՝ 4—4—4—4, 3—4—4—4, 2—4—4—4, 1—4—4—4, 4—3—4—4, 3—3—4—4, 2—3—4—4, 4—4—4—3, 3—4—4—3, 2—4—4—3: Այս տասն ձևերով, անշուշտ, շի սպառվում մեր հին ազատ քառանդամների կազմությունը, զի նախնիք «անխտրաբար զիւրաքանչիւր անգամսն իսկ եռավանկ, այլև երկավանկ իսկ դնեն ուրեք, և ուրեք հնգավանկ, մանաւանդ ի քնարական տաղս, և եղանակօք նուագացն սղեալ կամ երկարեալ ընուն զչափսն, մեք յաճախագույն և սովորաբար ի նոցանէ վարելոցն զհետ կրթեալ, և զբարեյարմար նուագաւորսն ընդ միմեանս ընտրեալ, ընկալաք զտասն և եթ զանազանութիւնս: Կնշանակե՛ Բագրատունու գործադրած «հայկական չափն», ինչպես ասացինք, ավելի հաստատուն և միակերպ է, քան նույն չափը շարականների մեջ, բայց և ավելի շարժուն ու բազմազան է, քան նույն չափը՝ սրա առաջին անգամ գործադրողի՝ Գրիգոր Մագիստրոսի «Մեծ են գործք» երկի և Ն. Շնորհալու գրվածքների մեջ, որոնք թերավանկ անդամները դնում են գրեթե միայն տողի սկզբում, ինչպես անում է նաև Կոստ. Նրզնկացին: Այսպես վարվելը Բագրատունու համար անհրաժեշտ էր, որովհետև նա այդ չափը գործադրում է վիպական մեծ պատմվածքների համար. միայն նրա ընդունած տասը ձևերը պայմանական են, որովհետև նույն նվագավորությունամբ գործածել կարելի է այդ չափի մեջ նաև 4—4—3—4, 3—4—3—4, 2—4—3—4, 4—3—4—3 ձևերը, հարկավ, կարճ անդամների համար նկատի առնելով միշտ խոսքի շեշտը:

Բերենք իբրև օրինակ Ա. Բագրատունու «Հայկ Դիւցազն» մեծ քերթվածի (տպված 1858 թ.) սկզբից մի կտոր, ընդգծելով կարճ անդամները.

Որ ի քընար / հոգետաւիդ / ըզհայրն Հայոց / երգես յերկինս,

Զառաջնո՛ր / դըն հաւատոյ / և տիրապլուխ / ազատութեան,

Զամենակալ աթոռո՛ց և ըզփառացն վըրէժխընդիր,

Զախոյեա՛նն առ ամպարիշտ բարեւական գոռոզութիւն,

Որ զամենայն քնկեցեա՛լ առ տէր երկնից և հայրենեաց,

Իրաւա՛մբք, սըրտիւ, զինուք յաղթեալ մարտին և զըժոխոց...,

Հրեշտա՛կդ Հայաստանիայց՝ խըմբից զուարթնոցըն դասապետ...:

(«Հայկ դիւցազն»)

Աշխարհաբարում այս չափով թարգմանված է, ինչպես վերևում ասվեց, «Մակբեթը» (տպ. 1892 թ.), որից դրվում է այստեղ հետևյալ կտորը.

Դաշն՝ւյն / է արդյոք ա՛յս, / ու տեսնում / եմ իմ առաջ,

Նրախակալն / ինձ դարձած: / Ե՛կ, թո՛ղ, / որ քեզ բռնեմ:—

Ձեռքումս ես քեզ / շունիմ, սակայն / շարունակ / տեսնում եմ քեզ,
 Մի՞թե դու, / օրհասական / երեւոյթ, / ըզզալի շե՛ս
 Նույնպէս ձեռքի, / ինչպէս աչքի, / կամ մի՞թե / դու դաշույն ես
 Երեւակա / յուրջան նամար, / մի խաղախ / արարած,
 Որ առաջ / ես եկել / իմ բորբոքված / ուղեղից: (Ստ. Մալխասյանց)

Երրորդ տողի մեջ «շունիմ, սակայն» անդամը հաստատով անթույլ-
 չատրելի կերպով բաժանվում է երկրորդ մասից, իսկ վերջընթեր տողի
 մեջ «երեւակայության» բառը բաժանվում է երկու անդամի մեջ: Աշ-
 խարհաբարում դեռես չկա այս չափի աջող գործածություն:

XVII. ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

84. Նույնամղում և նույնտնյան ազատ ոտանավորներ:— Տողերի
 հաջորդության նկատմամբ պետք է որոշել երկու տեսակի ոտանավոր-
 ներ՝ կանոնավոր և ազատ կամ անկանոն ոտանավորներ (vers libres
 կամ vers irréguliers): Սովորական տեսակն է կանոնավոր ոտանավոր-
 ները, որոնց մեջ կա՛մ ետեւ ետեւ կրկնվում են միանման կազմության և
 նույն մեծության տողեր, կա՛մ իրար հաջորդում են տարբեր մեծության,
 երկար ու կարճ, և նույնիսկ տարբեր կազմության տողեր, բայց հաջոր-
 դությունը լինում է որոշ դասավորությամբ և կանոնավոր կերպով, միշտ
 պահվում է տողերի թեպետ տարբեր, բայց նույն մեծությունն ու կազ-
 մությունը, ինչպես, օրինակ, լինով է 8 և 7-վանկանի տողերից կազմը-
 ված տների մեջ, որոնց ամեն առաջին տողերն 8-վանկանի են՝ 4+4
 սքեմայով, իսկ ամեն երկրորդ տողերը 7-վանկանի են՝ 4+3 ձևով:

Բանաստեղծները հաճախ տարբեր մեծության և նույնիսկ տարբեր
 կազմության տողերի միակերպ հաստատուն հաջորդություններ են առաջ
 բերում զանազան ձևերով, որ այստեղ բոլորը բերելու կարիք չկա. ինչ-
 պէս, օրինակ՝

Սիրտըս ցավում է՝ / անցած զընացած (5+5)

Օրերիս համար. (5)

Մեկը շըշուկով / պատմում է կամաց. (5+5)

Մեկը իմ հոգին / տանջում է համառ: (5+5) (Տերյան)

Այսպես և մյուս տները:

Ձայն մը բեկբեկ, / ձայն մը խելառ (4+4)

Կուլա վերաս. (4)

— Ա՛խ դու անցար, / ա՛խ, դու մեռար, (4+4)

Մանո՛ւկ երազ... (4) (Ա. Վշտ.)

Այսպես և մյուս տները:

Տարբեր կազմությամբ տողերի կանոնավորապես միակերպ դասա-

վորութիւն գտնում ենք ամենահին ժամանակներից մեր բանաստեղծութեան մեջ, ինչպես են հետեւյալները.

Զուարթունք երկնից / հոգեւոր երգով (5+5)

Ի ձայն հընշմա՛ն / զքեզ փառաւորեն. (4+5)

Նրկրաւոր տեսակք / բանաւոր հօտի (5+5)

Ձայնիւ երգո՛ւ / զքեզ փառաւորեն. (4+5)

Ըզտէրութիւն քո՛ / հանապազ օրհնեմք, (5+5)

Որ ի բարձո՛ւնսդ / ես փառաւորեալ, (4+5)

(էջմ. տպ. Շար., եր. 90)

Այսպես շեն, սակայն, ազատ կամ անկախ ոտանավորները, որոնց տողերը նույնպես տարրեր մեծութիւն, երբեմն նաեւ տարբեր հորինվածք ունին, բայց իրար հաջորդում են բոլորովին ազատ ձևով, մերթ կարճ են լինում, մերթ երկար, առանց որեւէ որոշ դասավորութեան. բացի այդ՝ տարրեր մեծութեան տողերը միշտ միեւնոյն տարբերութեամբ շեն լինում, այլ փոփոխվում են, ավելի կամ պակաս երկար կամ կարճ լինելով: Այսպիսի տողերն իրարուց ջոկելու համար նկատի են առնվում միայն տողավերջի դադարները, որ առաջ են գալիս մտքի հատվածներով: Տողի ամբողջությունն ազատ ոտանավորների հիմնական պայմանն է. տողից չի թուլատրվում ազատ ոտանավորների մեջ (§§ 35, 37, 38, 39):

Այսպիսի ոտանավորներով հորինվում են սովորաբար առականները, բայց մենք ազատ ոտանավորներ ունինք հին ժամանակներից քնարերգութեան, նույնիսկ հոգեւոր երգերի մեջ:

Ի՞նչն է կազմում և պիտի կազմի հայերեն ազատ ոտանավորների հիմունքը:

Գերմանացիք սկզբում լիքեւանդության չափի մեջ են գործածել կարճ տողեր, ապա հետեւելով ֆրանսերենին՝ Լաֆոնտենի առականների թարգմանութեան մեջ, հետո նաեւ ուրիշ շատ երկերի մեջ, բանեցրել են և քանեցնում են ազատ ոտանավորներ: Բայց մինչդեռ ֆրանսերենում նկատի չի առնվում տողերի մեջ ոտքերի տեսակը, — զի այս լիզվի տաղաչափութեամբ, ինչպես տեսանք, տասը վանկից պակաս վանկեր ունեցող տողերը նույնիսկ կիսատողերի շեն բաժանվում, — գերմաներենի ազատ ոտանավորների մեջ, քանի որ ոտանավորները հորինվում են պարզ ոտքերով, պահվում են նույն ոտքերը. ամեն տող կազմված է լինում միանման ոտքերից, միանման յամբերից, որով և առաջանում է ոտանավորի ութմը: Ոտանավորների ազատութեան, ուրեմն, տողերի երկարութեան ու կարճութեան մեջ է, այսինքն՝ տողերի մեջ բանեցրած ոտքերի թվի և ոչ թե տեսակի մեջ: Այս միեւնոյն գերմանական ազատ ոտանավորներին հետեւել են ռուսները, քանի որ սրանց ոտանավորն ևս միանման ոտքերով է հորինվում: Այս միեւնոյնն է՝ և պիտի լինի նաեւ մեր հայերեն ազատ ոտանավորների մեջ:

Մեր ոտանավորներն, ինչպես տեսանք, կամ միանման պարզ ոտքերով են հորինվում, կամ թե գերմաներենից և ռուսերենից տարբերվում են նրանով, որ պարզ ոտքերին փոխանակում են սովորաբար բարդ ոտքերը կամ անդամները: Կնշանակե՛ մեր ազատ ոտանավորները, որպեսզի ռիթմիկ-երաժշտական լինին, պետք է կազմված լինին կամ միանման պարզ ոտքերից, կամ միանման անդամներից: Տողերն, ուրեմն, իրարուց, կարող են տարբերվել միայն պարզ ռափերի կամ անդամների թվով և ոչ թե տեսակով: Սրանով հենց մեր ազատ ոտանավորները տարբերվում են ազատ ոտքերով և ազատ անդամներով հորինված ոտանավորներից, որոնք ունին իրենց մեջ նույն թվով անդամներ կամ ոտքեր, բայց ոտքերը կամ անդամներն ավելի կամ պակաս թվով վանկերից են կազմվում, որից և առաջանում է տողերի մեջ վանկերի թվի անհավասարությունը (§ § 81—83): Բացի այդ՝ մինչդեռ ազատ ոտքերով և ազատ անդամներով հորինված ոտանավորների մեջ՝ անհավասար ոտքերը կամ անդամները առոգանումով մոտավորապես հավասար ամանակ են ստանում, որով և տողերի ամանակը մոտավորապես հավասարվում է և տողն առնրվում է իբրև մի բարձրագույն կարգի ռիթմական միություն,— ազատ ռափավորների մեջ տողերի ռիթմ չկա և չի կարող լինել: Հենց այս պատճառով մեր ազատ ռափավորների մեջ պետք է պանվի կամ նույն պարզ ռափերի, կամ նույն անդամների հաջորդություն, թե չէ՝ այդ ոտանավորներն արձակ խոսքից շատ չեն տարբերվիլ, շունենալով ո՛չ հավասար տողերի, ո՛չ նույն պարզ ոտքերի կամ նույն անդամների ռիթմ և ո՛չ էլ նույնաթիվ շեշտերի կրկնություն, ինչպես է համաչեշտ ոտանավորների մեջ:

Մեր բանաստեղծության մեջ քիչ կան ազատ ոտանավորներ, բայց տողանցի և հատածի ռափանասիրության մեջ տեսանք (§ § 38, 39), թե ինչպես մեր նույնանդամ ոտանավորներից, երբ անդամների տողանց է լինում, կազմվում են նույնանդամ ազատ ոտանավորներ: Այսպես իսկապես ազատ ոտանավորներ են նաև ներքևում դրվածները: Այս (||) նշանը ցույց է տալիս, թե բանաստեղծն ինքը որ անդամի հետ է վերջացրել տողը:

Ա) Ազատ ռափավորներ յամբական ֆառավանկ անդամներով 4, 8, 12, 16-վանկանի տողերի անկանոն դասավորությամբ:

Հեռո՛ւ, մոտիկ / ընկերներին,—

Աշխարհներին, / արևներին, ||

Հըրանըման / հոգիներին: ||

Բոլոր նըրանց,

Ում որ հոգին / վառվում է վառ, ||

Բոլոր նըրանց / հոգիներին / արևավառ:— ||

Կյանքի՛, մահի՛ / այս ամեհի / աղչամուղչում ||

Ողջակիզվող / հոգիներին—

Ողջո՛ւյն, ողջո՛ւյն: || (Չարենց)

Ժողովրդական երգի մեջ ևս պատահում են ավելի անդամներ, որով
առաջանում են ազատ ոտանավորներ, ինչպես է, օրինակ, «Իմալ էնեմ»
հայտնի երգի հետևյալ քառյակը.

Քեզի մեռնիմ, / խաթուն կեսուր,
Քո ծուռ լաճուն / խըրատ մը տուր,
Չերթա պառկի / գոմշի մըսուր,
Շեկ ծամերուս, / շիմալ բոյիս / ի՞նչ կա ղըսուր:
(Ժող. երգ)

Բ) Ազատ ոտանավորներ յամբ-անապեստյան հնգավանկ անդամ-
ներով 5, 10 և 15-վանկանի տողերի անկանոն դասավորությամբ: Այսպես
հորինված է Թումանյանի «Հին օրհնություն»-ը, ինչպես և Տերյանի «Ոս-
կի հեքիաթից» հատվածը, որ հորինված է 5 և 10-վանկանի տողերից,
բայց բնականորեն վերածվում է 5, 10 և 15-վանկանի տողերով ազատ
ոտանավորների այսպես.

Նոգնատանջ սըրտով / նըստեցի մենակ || աշխարհում աղոտ, ||
Անհայտ կողմերի / մութ ճանապարհին, ||
Ավեր շենքերի / մոխիրների մոտ, ||
Աշնան օրերի / գունատ մահացող || ծաղիկների մեջ,
Տուրտ հողի վըրա, ||
Մանրը երկընքի / տաղտկորեն լացող || անձրևների տակ. ||
Մոռացա բոլոր / հոգսերն առօրյա, ||
Ցանկություններ՝ս / ապարդյուն ու սին, ||
Անմիտ և ունայն / տենչերիս ուղին... (Տեր.)

Այսպես և շարունակությունը:

Այսպիսի ազատ ոտանավորներ են Չարենցի «Դեպի ապապան»,
«Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի» (տե՛ս § 37. 2—3, այլև § 100. 3, Թու-
մանյանից բերած կտորները):

Գ) Ազատ ոտանավորներ յամբական ֆառավանկ անդամներով վե-
րից մի անապեստի խառնուրդով 7, 11 և 15-վանկանի տողերի անկանոն
դասավորությամբ՝ 4+3, 4+4+3, 4+4+4+3 կամ սկզբից մի անա-
պեստով՝ 3+4, 3+4+4, 3+4+4+4 սքեմաներով, և կամ 9 և 13-վան-
կանի տողերի հաջորդությամբ՝ 4+5, 4+4+5 կամ 5+4, 5+4+4 սքե-
մաներով: Անապեստի խառնուրդով այս ազատ ոտանավորների համար
առանձին ուղարկություն պիտի դարձնել, որ տողավերջի անապեստի վրա
տողանց չլինի, և որ ռիթմական շեշտերը կանոնավոր պահվեն, ապա
թե ոչ այս ազատ ոտանավորները հեշտությամբ դառնում են արձակ
խոսք:

Քանի՞ հազար, / քանի՞ հազար / տարիներ ||
Պետք է որ ա՛յս / պես քալեմ. ||

Քանի՞ անգամ / պետք է իյնամ / կարեմք՝ ||
Ճանապարհի՞ս / վրա բացված՝ ||
Նըպատակիս / ժայռափըշուր / մուրճերով... || (Դ. Վարուժան)

Թիթմի ընդհանուր բնավորությունը խանգարվում է «վրա» բառի սղումով:

Այսպիսի ազատ ոտանավորներով հորինում են ավելի արևմտահայ բանաստեղծները:

Դ) Ազատ ոտանավորներ անապետյան պարզոտնյա 3, 6, 9, 12, 15-վանկանի տողերի անկանոն գասավորությամբ: 3+3, 3+3+3 և 3+3+3+3 սքեմաներով առաջ են գալիս նույնոտնյան ազատ ոտանավորներ, ինչպես Տերյանի «Հեկեկում է անվերջ»... և ուրիշ բանաստեղծությունները.

Մըշուշոտ / ու աղոտ / օրերում
Գիշերնե / ըը երկար / ու անքուն
Փողոցում, / դաշտերում, / անտառում,—
Անամոք / իմ հոգում,
Անանուն և անտուն և անքուն.
Մըղկըտում / է անվերջ,
Հեկեկո՛ւմ, / հեկեկո՛ւմ, / հեկեկո՛ւմ..... (Տեր.)

Նույն բանաստեղծի հետևյալ ազատ ոտանավորները, բնականորեն, վերածվում են տարբեր մեծությամբ երկար ու կարճ տողերի, քան դրել է բանաստեղծը.

Դու կըգաս,
Ու կըրկին / հեքիաթով / կըզյութես, ||
Լուսերես / կըցըրես / մառախուղն / իմ հոգու, ||
Ոսկեշող / հայացքով / և քնքուշ / խոսքերով,
Որ գիտես || միայն՝ դո՛ւ ||
Կըփարվես / մեղմորեն,
Կըփըռես, / կըվառես / անթառամ՝ ||
Կուսական / աշխարհիդ / ծաղիկներն / անծանոթ, ||
Կընստենք / իրար մոտ,
Եվ հեռու / կըլինի / առօրյան՝ ||
Միաձայն / և աղոտ.... || (Տեր.)

Այսպիսի ազատ ոտանավորներ են նաև Տերյանի «Տխուր երգ» բանաստեղծությունը. «Յուրտ անձրեն է միգում հեկեկում»:

85. Յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորներ:— Ունինք բազմաթիվ հոգևոր երգեր, որոնք ազատ ոտանավորներ են յամբական պարզ ոտքերով, միայն դրանց մեջ էլ, ինչպես մեր ուրիշ տեսակի ոտանավոր-

ների մեջ, երկու յամբերի տեղ կարող են քորեյամբեր (ՄՍՄ) գործածվել (§ § 43, 44, 45), այլև բազմավանկ բառերի անշեշտ վանկերը կարող են անցնել ութմաբեր շեշտելի վանկերի տեղ և ընդունվել իբրև շեշտված։ Բացի դրանից՝ պետք է նկատի ունենալ նաև հետևյալները.

1) Տողերը կարող են սկսվել նաև շեշտված վանկերով, քողաբորբ (ՄՍՄ) և քորեյամբ (ՄՍՄ) բառական ոտքերով. բայց այդ դեպքերումն էլ ընդհանրապես պահվում է յամբական ութմը, քանի որ հաջորդ ոտքերը կազմվում են յամբերից, դիյամբերից կամ չորրորդ պետնից։

2) Տողերի սկզբում կարող են լինել մեկից ավելի անշեշտ վանկեր. այդ դեպքերում քառավանկ բառերի 2-րդ վանկը համարվում է իբրև շեշտված, իսկ եռավանկ և հինգվանկանի բառերի սկզբի երկրորդական շեշտերն ընդունվում են իբրև ութմական շեշտեր (տե՛ս § § 5, 20)։

3) Տողավերջի անշեշտ ավելի վանկը երբեմն անցնում է հաջորդ տողի սկիզբը (§ § 43, 56-ի վերջում) կամ թե մնում է իբրև ավելի վանկ։

4) Տողերի անդամավոր կազմությունն անհրաժեշտ չէ, և եթե մեկ-մեկ առաջ են գալիս անդամներ, այդ պատահական է։

5) Ոտքերի թիվը տողի մեջ տատանվում է 1-ի և 6-ի միջև (2—12 վանկ), պատահում են նաև 7-տակտանի (14 վանկ) տողեր. սովորական են 3 կամ 4-տակտանի տողերը, որոնք կազմվում են սովորաբար 7 կամ 8 վանկից և, երբ երկրորդ տակտի (ոտքի) շեշտը կա, բնականաբար ստանում են անդամավոր կազմություն 3+4 կամ 4+4 սքեմայով։

6) Բանաստեղծությունը հորինվում է թե՛ տներով և թե՛ առանց տների։ Տները, մեր հոգևոր երգերի մեջ, սովորաբար նույնաթիվ տողերից են կազմված, երբեմն միայն (ավելի՝ առաջին տները) մյուսներից տարբերվում են տողերի թվով։

7) Տողանց, ինչպես ընդհանրապես բոլոր ազատ ոտանավորների մեջ, այս յամբական ազատ ոտանավորի մեջ էլ իսկապես չկա։ Ամեն մի տող կազմվում է խոսքի մի փոքր շարահյուսական մասից, այնպես որ խոսքը վերածվում է իր փոքր մասերին, որոնք միմյանցից անջատվում են մտքի մի գալարով (տե՛ս § § 38, 39)։ Խոսքի առանձին մասերը դրվում են հաճախ երկու և ավելի տողերի մեջ։

8) Հոգևոր երգերի դարձերը կամ կրկնակները շատ անգամ ունին ուրիշ կազմություն, որ և բազմազանություն է մտցնում ութմի մեջ։

Նոր գրողներից Տերյանն ունի մի բանաստեղծություն յամբական պարզոտնյա ոտքերով, ընդամենը երեք տուն, առաջին և երկրորդ տները նույն կազմությամբ, իսկ երրորդը՝ տարբեր, այնպես որ կարելի է այդ բանաստեղծությունը, տողատելով ըստ բովանդակության, համարել յամբական ազատ ոտանավորներ.

Ոսկեհանդերձ եկա՛ր և միգասքո՛ղ, ||
Տըխուրաչա՛ աշո՛ւն,
Սիրա՛ծ աշո՛ւն. ||

Տերենտիո գանդադ թափվող ոսկով, ||

Մետաքսներով քընքշաշքշուն... ||

Քո արևին հատնող,

Եվ քո երգին, երգին, ||

Եվ շքշունիդ փափուկ,

Եվ բեկումիդ — ողջո՛ւյն. ||

Օ՛, հարազատ, սիրա՛ծ,

Եկար կըրկին, ||

Իմ քընքշագին աշուն: || (Տեր.)

Այս ձևով, բայց առն-առն հորինված ունինք բազմաթիվ հոգևոր երգեր: Դրանցից, ինչպես և ուրիշ տեսակի այդ երգերից, մի քանի ամբողջական օրինակներ ենք բերում ներքևում, զի այս տիպի ոտանավորները բոլորովին անծանոթ են մենում մեր բանաստեղծներին և առհասարակ բոլոր բանասերներին:

1. Յամենայնի՛ բազո՛ւմողո՛րմ Աստու՛ած,
Նայեա՛ յիս գը՛թութեա՛մբ և խը՛նայեա՛,—
Զի դո՛ւ միա՛յն ես մա՛րդասէ՛ր:
2. Ե՛ւ խաչի՛ւրդ քո՛ կենա՛րարա՛ւ պահեա՛,
Եւ յա՛րութեա՛մբդ քո՛ փըրկեա՛ւ և՛ապրեցո՛,—
Զի դո՛ւ միա՛յն ես մա՛րդասէ՛ր:
3. Ե՛ւ ի մի՛ւսանգա՛մ ի դա՛լըստեա՛ն քո, Տէ՛ր,
Վե՛րըստի՛ն զիս նո՛րոգեա՛ւ և՛ապրեցո՛,—
Զի դո՛ւ միա՛յն ես մա՛րդասէ՛ր:

(Էջմ. տպ. Շաբ., եր. 333)

Մեղք ի՛մ բազո՛ւմ են յո՛յժ,
Ծա՛նր են քա՛ն զաւա՛զ ծովո՛ւ.
Քանզի՛ քեզ միայնո՞յ մեղայ,
Ո՛ղորմեա՛ ինձ, Ա՛ստու-ա՛ծ:

(Եր. 154)

Այսպես և շարունակությունը երկու տուն:

1. Ուրա՛խ լեր, սո՛ւրբ եկե՛ղեցի՛,
Քանզի՛ Քրիստո՞ս արքա՛յն երկնի՛ց.
Այսո՛ր պսակեա՛ց ըզքե՛զ խաչի՛ն իւրո՛վ,
Եւ զա՛րդարեա՛ց զամո՛ւրըս քո՛
Սքա՛նչելի՛ փառո՛ք իւրո՛վք:

(Եր. 462)

Այսպես և շարունակությունը երեք տուն:

Այս երգերի դարձերը (կրկնակը) երբեմն կազմվում են անապաստ-

յան և ռատակտերով, նույնիսկ ազատ ոտքի խառնուրդով, ինչպես, օրինակ, ներքեի երգի մեջ:

1. Յա՛րուցեա՛լ Տէրն ի գերեզմանէ՛ն
Միածի՛նն որպէս փայլա՛կն,
Եւ լո՛յս փառա՛ց ծագեա՛ց յաշխա՛րհս
Եւ երկի՛նք, / եւ երկի՛րս / ցրեծայի՛ն:

2. Մե՛ծ է յարութի՛նն աստուածորդո՛յն,
Քանզի դըրունք երկնից ռացեալ եղեն,
Եւ հոտ անոյշ բուրեաց յաշխարհս,
Եւ լըցո՛յց / զաբաբա՛ծս ամենա՛յն:

3. Զօ՛րք երկնից իջեա՛լ էին
Եւ բանակեա՛լ շուրջ ըզգերեզմանան,
Եւ հոգեղէն բարբառո՛վըն երգէի՛ն՝
«Տէ՛ր, օրհնեա՛լ է քո՛ յարութի՛ննդ:

(Եր. 303)

Դարձի տարբեր կազմություն ունի նաև հետևյալը.

1. Աներևութից քննող գաղտնեաց,
Բըժըշկեա զհոգւոյ իմոյ զհիւանդութիւնըս,
Եւ կեցո՛, միա՛յն մարդասէր:

2. Որ երկայնամի՛տդ ես առ ամենասեան,
Ողորմեաց անձին իմոյ բազմամեղի,
Եւ կեցո՛, միա՛յն մարդասէր:

3. Ամենաբաւական ողորմութեան շընորհ
Պարգեւեա՛ ինձ յահագին աւուրն ըզթողութիւն,
Եւ կեցո՛, միա՛յն մարդասէր:

(Եր. 146)

Ցամբական ձևով ազատ ոտանավորներ են և հետևյալները՝ «Կանանցըն կանխելով» (Եր. 350), «Որ յանըսկըզբնական հօրէ ծընեալ» (Եր. 733), «Ընդ Յօնանու անձն իմ ծըփեալ» (Եր. 735), «Դարձո՛ զցասումըն քո ի մէնջ» (Եր. 144), «Թագաւոր փառաց» (Եր. 10), «Հառաչեցի զանլըռելի ըզհեծութիւն» (Եր. 729), «Աքանչելի հուր» (Եր. 716), «Թագաւոր անմահ» (Եր. 657), «Որ սքանչելիդ ես» (Եր. 240), «Աներևութից քննող գաղտնեաց» (Եր. 146):

86. Յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորներ ազատ ոտքերի (տակտերի) խառնուրդով կամ ազատ ութմական յամբական ոտանավոր:— Այս շափը, որով հորինված են մեր շատ հոգեւոր երգեր, միևնույն նախորդ, յամբական ոտքերով ազատ ոտանավորն է, միայն մեկ-

մեկ ազատ ոտքերի (ազատ տակտերի) խառնուրդով (տե՛ս § § 28, 81): Սքեմայով դա մի շատ անկատար ոտանավոր է. տողերի մեջ ոչ վանկերի թիվն է հավասար, ոչ ոտքերի կամ անդամների թիվը, ոչ շեշտերի թիվը. և ոչ շեշտերի կանոնավոր դասավորություն կա, ինչպես նախորդ մաքուր յամբական ձևով ազատ ոտանավորների մեջ է (§ 85) և ոչ էլ տողերը միանման ոտքերից կամ անդամներից են կազմված, ինչպես են նույնոտնյա կամ նույնանդամ ազատ ոտանավորները (§ 84): Այս պատճառով այս չափով հորինված ոտանավորները արձակ են թվում այն մարդկանց, որոնք վարժված են միանման ոտքերով կամ միանման անդամներով հորինված ոտանավորներին: Գերմանացոց մեջ ևս սկզբի շրջանում, երբ 18-րդ դարում առաջին անգամ Կլոպշտոկը գործածել է այս ազատ ռիթմական չափը, շատերն արձակ են համարել այդ, ինչպես և մեզնում այժմ ոչ միայն այս չափով, այլև նույնիսկ առանց ազատ ոտքերի, լոկ յամբական ոտքերով հորինված հոգևոր երգերն արձակ են համարում, շփոթելով ոտանավորի սքեման ոտանավորի հետ: Գերմանացոց մեջ հետազայում Գյոթեն և ուրիշները շատ են գործածել և զարգացրել ազատ ռիթմական ոտանավորը, որ աչքի է ընկնում իր շարժնությամբ ու ճկնությամբ և հարմարվում է մտքի և զգացմունքի ամեն նրբություններ արտահայտելու: Լեսինգը և ուրիշներն այս ազատ տակտերով ազատ ոտանավորը հարմար են համարել երաժշտական կոմպոզիցիայի և թատերերգության համար. մեր այս չափով հորինված հոգևոր երգերը, ինչպես և հունական հոգևոր երգերը, կապված են երաժշտական եղանակի հետ:

Կարգալու ժամանակ այս ոտանավորի երաժշտականությունն առաջ է գալիս միայն ճիշտ առոգանումով, երբ պահվում է բովանդակության համեմատ պատշաճավոր տեմպ և ազդեություն: Միավանկ ռաբբեր, եթե տողի սկզբում են, կարող են իրենց շեշտն ունենալ (§ 85. 1) կամ պետք է ուժեղ և երկար արտասանվեն, հավասար մի յամբական ոտքի. եռավանկ ռաբբերը կարող են լինել տողի սկզբում կամ վերջում (§ 85, § 87), թե չէ՝ կամ պետք է արագ և թեթև արտասանվեն՝ հավասարվելով մի յամբական ոտքի, կամ ուժեղ և երկար արտասանվեն՝ հավասարվելով երկու յամբական ոտքի. ճեղքվանկանի ռաբբի նախորդ ոտքերը պետք է ուժեղ և երկար արտասանվեն, իսկ իրենք հնգավանկ ոտքերը, եթե տողի սկզբում չեն (§ 85. 2), կարճ ու արագ, հավասար չորս վանկի: Այսպիսի առոգանումով ոտանավորը բնականաբար ստանում է երգեցիկ բնավորություն և, եթե ճարտարությամբ է հորինված, այդ բնավորությունն ու ռիթմիկ-երաժշտականությունն ինքն իրեն բնականորեն է առաջ գալիս: Դրա համար միավանկ ոտքերը բնական արտասանությամբ արդեն, ամանակով երկար, մտքի համեմատ զորեղ շեշտված բառեր են լինում՝ կոչականներ, խոսքի կամ զգացական շեշտ կրող բառեր, նույնպես և եռավանկ ոտքերը, երբ դրանք պիտի հավասարվեն չորս վանկի: Իսկ երբ եռավանկ ոտքերը պետք է արագ արտասանվեն հավասար երկու վանկի, պետք է կազմված լինին ամանակով կարճ, թեթև

վանկերից և զան զորեղ շեշտված բառից հետո և իմաստով սերտ կապ-
ված լինին նրա հետ:

1. Ի նե՛ղութեան իմո՛ւմ օգնեա՛ ինձ, Տէ՛ր,
Որպէ՛ս երբե՛մըն Յո՛վնանո՛ւ,
Եւ ո՛ղորմեա՛:
2. Ի յա՛նցանա՛ց իմո՛ց մաքրեա՛ զիս, Տէ՛ր,
Որպէ՛ս երբե՛մն ըզմա՛քսաւո՛րն,
Եւ ո՛ղորմեա՛:
3. Ի նե՛նգավո՛ր շըրթա՛նց փըրկեա՛ զիս, Տէ՛ր,
Եւ յա՛րենէ՛ ապրեցո՛,
Եւ ո՛ղորմեա՛:

(Եր. 120)

1. Հա՛յր,
Բազո՛ւմողո՛րմ,
Խոստո՛վանի՛մ առ քե՛զ
Որպէ՛ս զանառա՛կ որդի՛ն.
Թո՛ղ ինձ ըզմեղս ի՛մ,
Եւ ո՛ղորմեա՛:
2. Տէ՛ր,
Որ գ՛ըթացա՛ր
Ի կի՛նն քանա՛նացի՛,
Գըթա՛ և յի՛ս ի մե՛ղաւո՛րս,
Եւ ո՛ղորմեա՛:

(Եր. 118)

Այսպես և շարունակությունը:

Ի՛ լըսե՛լ ըղձա՛յն փողո՛յն,
Յորժա՛մ հարկաճէ՛ հրեշտա՛կապե՛տն
Եւ կոչէ՛ ի դա՛տաստա՛ն,
Ո՛ղորմեա՛ ինձ, Ա՛ստու-ած...

(Եր. 124)

Յորժա՛մ յերկնի՛ց գոչէ՛ փռ՛ղն ազգե՛ցութեա՛ն,
Յա՛ռնելո՛վ տիե՛փերաց
Ի դա՛տաստա՛նըն ա՛հաւո՛ր,
Յա՛յնմ աւո՛ր անեղի՛ն՝
Յիշեա՛, Տէ՛ր,
Եւ ըզմե՛ր ըզնը՛նջեցեա՛լսն
Եւ հանգո՛ ընդ սո՛ւրբըս քո՛...

(Եր. 654)

Այսպես և հետևյալները. «Փայլական ճեղքներ» (եր. 294), «Երգեսցուք երգ նոր» (եր. 705), «Ի կուսական» (եր. 27), «Երկնային դի-նություններ» (եր. 124), «Աստուածածին գերագոյն» (եր. 184), «Պարգևատուն ամենեցուն» (եր. 274), «Յաղթող նահատակքն» (եր. 614), «Տէր, որ ի վերայ քերովբէից» (եր. 118), «Զհրաշալի խորհուրդ» (եր. 736), «Նոր սքանչելիք այսօր» (եր. 245), «Աղբիւր կենաց» (եր. 618), «Ի լրսել ըզձայն փողոյն» (եր. 124) և ուրիշները:

87. Յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավոր վերջից մի անա-պետով:— Բազմաթիւ հոգեւոր և մի քանի ժողովրդական երգեր ունինք այս շափով, որի մեջ պահվում են նույն ընդհանուր կանոնները, ինչ որ մաքուր յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորների մեջ (§ 85): Հիմնական սքեման է $x + \beta$, որին մեկ-մեկ փոխանակում է $x + 4$: Ոտա-նավորի ազատութիւնը ոչ թե տողավերջի մեջ է, որ մի անապետից կամ մեկ-մեկ քառավանկ քառական ռափից է կազմվում, այլ տողի առաջին մասի մեջ, որ կարող է լինել 1-ից մինչ 7 և ավելի վանկերից: Այսպես, օրինակ, $4 + \beta$ կազմությամբ տողերի մեջ կան նաև ներքեի ընդգծված-ների նմանները՝ $2 + \beta$, $6 + \beta$, $3 + \beta$, $1 + \beta$ և այլն:

Ծընա՛ւ / նոր արքայ
 Ի Բեթղեհէմ / քաղաքի:
 Այսօր ցրեձան երկիւնք / ի վերուստ
 Մեծապայծառ / աւետեօք:
 (եր. 23)

Կան երգեր, որոնց տողերի սկզբում կամ վերջում դրվում են միա-վանկ ոտքեր զորեղ շեշտով. այդպիսի տողերն ստանում են ազատ ութ-վանկան ոտանավորի բնավորութիւն. օրինակ՝

Ի հօրէ՛ / ծագեցար
 Լուսավորել / զարարածս,
 Արդարութեան / արեգակն,
 Տէ՛ր, / փառք քեզ:
 (եր. 24)

Ձա՛յնք / հընչեցին
 Սանդարամետք / անդընդոց:
 (եր. 465)

Իշեր / Տէ՛ր,
 Եւ մարմնացար / ի կուէն:
 (եր. 325)

Ո՛վ, / սքանչելի,
 Եւ տեսիլ / ահաւոր,

Ջարարիչն երկնի / և երկրի,

Այսօր տեսաք / ի խաչին:

(Եր. 256)

Այս ձևով հորինված են՝ «Խորհուրդ մեծ» (Եր. 23), «Այսօր ցընծան» (Եր. 23), «Առաքմամբ սուրբ հոգւոյն» (Եր. 528), «Զեռք քո՝ արարին» (Եր. 653), «Որ ըզհեշտակին» (Եր. 56), «Բանն առաքեալ» (Եր. 49), «Արարիչ աստուած» (Եր. 653), «Ի հօրէ ծագեցար» (Եր. 24), «էջ միածինն ի հօրէ» (Եր. 465), «Լոյս ի լուսոյ, ի հօրէ» (Եր. 50), «Ով սքանչելի» (Եր. 256), «Տուր մեզ, Տէր» (Եր. 175), «Իշեր, Տէր» (Եր. 325), «Ուրախ լեր, մայր լուսոյ Մարիամ» և ուրիշները:

Բերենք երկու օրինակ ևս ժողովրդական երգերից.

- Դյու արի՛ / երթանք մեր տուն:
- Ես հյուր վե հյո՛ւր / գամ ձեր տուն:
- Վիզ վըզանոց / կա մեր տուն:
- Հո՛ւստ ի բերած վիզ / վըզանոց:
- Շամ Հալապա / ի բերած...
- Ղութնի կապեն հո՛ւստ / ի բերած:
- Ղութնի կապեն Շամա / ի բերած...
- Ոսկի արծաթ հո՛ւստ / ի բերած:
- Ոսկի աւծաթ Ուռուսեթա / ի բերած:

(Սեդրակ., Քնար Մշ. և Վան., Եր. 42 հտն.)

Ինչպես ընդգծումներից կարելի է տեսնել, տողերի սկզբի յամբական մասերը կազմվում են 4, 6 և 8 վանկերից 2, 3 և 4 յամբական ոտքերով, քիչ տողերի վերջի մասերը կամ անապաստներ են կամ քառավանկ յամբական ոտքեր: Նույն գրքի մեջ Եր. 36 կա և հետևյալը.

Սրբտիկ, չեղնե՛ս / բարխոսդար,
Տարին պոսվոր խըտ քե՛ / եմ շիվար:
Դամ / կ'եղնես շիվար,
(Վարիանտ՝ Դոմ կըլնես շըվար / շախընտար)
Դամ կ'եղնես շա՛հ / ու խոնթջար:
էնգա՛խ որ կ'եղնես շա՛հ ու խոնթջար,
Կըկապես քո՝ ասպապ, / կ'երթաս սաֆար,
է՛ն դամ որ կ'եզնես շիվար / շափարզա,
Ինչպես գյամին / վըր ծովուն / բեռուզեաւ:

(Սեդր., Քն. Մշ. և Վան., Եր. 36 վարիանտը
«էմինյան Ազգ. Ժող., Զ., Եր. 60)

Վերջին տողը վերջանում է երկու անապաստով, ինչպես մեկ-մեկ նաև այս տիպի հոգևոր երգերի մեջ, օրինակ՝

Բանն առաքեալ / ի հօրէ,
Որ վասրն մեր / մարմնացաւ,
Եւ ցընծութիւն / աշխարհի / յայտնեցաւ:
(էջմ. Շար., եր. 46 հտն.)

88. Պարզոտնյա խառն ոտանավորներ:— Ինչպես տեսել ենք (§ 27), յամբական ոտանավորների մեջ մեկ-մեկ կարող են շարժուն դրությամբ մտնել անապաստյան ոտքեր, որոնցով վերանում է յամբական ռիթմի միակերպությունը, և տողը մեկ վանկով երկարում է: Այս միեւնոյնը կարող է լինել նաև յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորների մեջ: Անապաստների այս խառնուրդն այնպես պետք է լինի, որ իշխող ոտքը մնա յամբականը, այսինքն յամբական ոտքերի թիվը տողի մեջ ավելի լինի, քան անապաստներինը, որպեսզի չփոխվի հորինվածքի ընդհանուր յամբական բնավորությունը: Հակառակ դեպքում առաջ է գալիս անապաստյան ոտանավոր յամբերի խառնուրդով՝ 2+3+3, 3+2+3, 3+3+2, 2+3+3+3, 3+2+3+3 և այլ ձևերով:

Անապաստների խառնուրդով յամբական պարզոտնյա ոտանավորներն ևս հորինվում են նույն ընդհանուր կանոններով, ինչ որ մաքուր յամբական ազատ ոտանավորները (§ 85): Բացի այդ՝ պետք է նկատի ունենալ, որ երկու անապաստ միեւնոյն յամբական տողի մեջ, ռիթմի տեսակետով, ավելի լավ է թույլ տալ այն դեպքերում, երբ այդ երկուսից մեկը տողասկզբում է և սկզբից շեղվում է (§ 85. 2) կամ երբ կից տողերից մեկը գտնե նույնաթիվ վանկեր ունի, որով և կմնա տողի ռիթմը: Տողերը կարող են մեկ-մեկ վերջանալ հնգավանկ բառով կամ հնգավանկ ոտքով՝ 4+1 կամ 1+4 կազմությամբ, որ ընդունվում են իբրև յամբ և անապաստ կամ անապաստ ու յամբ. իսկ երբ հնգավանկ բառն առաջից ունի մի անջեջտ վանկ, դրա հետ միասին կազմում է երեք յամբական ոտք (Այդ հո՛ղմն / է անապա՛ստների՛): Տողերի մեջ վանկերի թիվն է առհասարակ 2—14, շատ քիչ անգամ, անապաստների պատճառով, մինչև 16, իսկ ոտքերի թիվը 1—7 (տե՛ս § 85. 5):

Այս երկու տեսակի ազատ ոտանավորները— յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորն անապաստի խառնուրդով և անապաստյան ազատ ոտանավորը յամբի խառնուրդով— սովորաբար միմյանց հետ խառն գործ են ածվում անխտիր, բայց իրենց թիվով իշխող մնում են յամբական տողերը: Հաճախ դրանց հետ միանում են և մաքուր յամբական ու մաքուր անապաստյան տողեր և երբեմն նույնիսկ յամբական տողեր ազատ ոտքերի (ազատ տակտերի) խառնուրդով (§ 86), այլև պատահում են տողեր, որոնց մեջ յամբերն ու անապաստները հավասարաթիվ են կամ որոնք ունին 5+5 (5=3+2 կամ 2+3) կամ մի այլ անդամավոր կազմություն, ինչպես և 4+3+3=2+2+3+3, որ պատահում է նախորդ տիպի ոտանավորների մեջ ևս (տե՛ս § 87-ի վերջում): Այսպիսի գործածություններն այդ ազատ ոտանավորներն իսկապես խառն օտաճա-

վորեն եւ, միայն ոչ թե անդամներով հորինված, ինչպես են ներքեում (§ 89) դրվածները, այլ պարզ ոտքերով: Այսպես հորինված է Գր. Նարեկացու մի տաղը «Մկզբնազարդ գոյիւ անայր»... ինչպես և նրա ծնընդյան տաղերից հետեյալը.

Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախտ
Ծաւալանայր յառաւօտուն,
Ծրկու փայլականաձե արեգական նրման,
Շողն ի ժրմին իջեալ յառաւօտէ լոյս...

Այսպես և շարունակութունն ամբողջ, ընդամենը 32 տող:
Այսպիսի ազատ ոտանավորները գործածում են հաճախ մեր ժողովրդական վեպն ու երգը:

Դաշտի՛ միջո՛ւ խորո՛տիկնե՛ր (=8 վանկ)
Հըդրաց կիգան էգուց, ձորուց. (=8 վանկ)
Քաղած են վարդ ու մանուշակ, (=8 վանկ)
Անուշ հո՛ւմ կիգեր ձեռնեբուց: (=8 վանկ)
Մեռնիմ քըղի, սուրբ Թալալոս, (=8 վանկ)
Հանա՛... Շուշան ընձի խըսմաթ էնես. (=10 վ.)
Ե՛ս հըմա՛լ եմ Շո՛ւշանի՛ սիրո՛ւն, (=9 վ.)
Ի՛նչ մեղրե եմ մո՛մն էր դե՛մ գոլո՛ւն: (=8)
(Սրվանձտ., Համ. հոտ., 307)

Սիրտըս նրման էր էնա փլած տներ, (11 վ.)
Կոտրեր էր գերըններ, խախտեր էր օրճեր, (11 վ.)
Պիտի հընա մեջ բոն դընեն էն գաւեան հավքեր (13 վ.)
էրթա՛մ ձիկ քալե՛մ հընա՛ բյոշ-բյոշ գետե՛ր, (11 վ.)
Ըլնիմ ձըկան ձագերաց հընկեր: (9 վ.)

Սև ծով մ'եմ տիսե, / սիվտակն էր բուլոր, (=5+5)
Ալին կըղարկեր, / չէր խա՛ւվեր իրոր, (=5+5)
Ո՛րն էր տիսե մեկ ծովն էրկու թավոր, (10 վ.)
Աստվածն ինչ կըսիրեք, մ'ըլնեք խորոտ կընկան քավոր: (14 վ.)
(Սրվանձտ., Մանանա, 287)

Այսպիսի պարզոտնյա խառն ոտանավորներով են հորինված նաև մեր ժողովրդական վիպական երգերը, որոնք մինչև 20-րդ դարի երկրորդ տասնամյակը, գուցե և մինչև վերջերս ոչ թե ասվում էին, այլ երգվում, ինչպես են՝ «Մոկաց Միրզեն», «Կարոս խաչը», «Ասլան Աղեն», «Նարեկացին»:

Օրն էր ուրբաթ,
Լուս ի շաբաթ,
Գյա՛շտ էրի՛ր եեք Մա՛լաֆյավե՛ն.

Թրզթիկ մ'էկավ Ջրգիրու քաղքեն,
Առին, բերին Մալաքյավեն,
Տըվին ի ձեռ Մոկաց Միրզեն:
Հազա՛ր ափսոս Մոկաց Միրզեն,

Առեց, կարգաց քաղքրիկ լեզվեն,
էրավ մազդեն,
Շըլե՛ց աչքեր, կախե՛ց շանեն,
Փաղվավ զո՛յն կարմիր էրեսեն:
Հազա՛ր ափսոս Մոկաց Միրզեն:

Կանչեց ասաց յուր մըշակին,—
Դո՛ւս քաշի՛ Բող-Բեդավին,
Վըրա դըրեք թամբ սաղաֆին,
Սաֆար կերթամ շուր Ջրգիրեն:
Գընաց, հասավ շուր Չամբարեն,
Խաթուններ թափան փանջաբեն.
Թափան Մոկաց Միրզի թամաշեն.
Չըկեր իր նըման բոլոր դունյեն:

Այսպես և շարունակությունը, որի մեջ կան այսպիսի տողեր:

Մոկաց Միրզեն՝
Կ'արժեի քաղաք զըմեն:—
Կանչեց Մոկաց Միրզեն,
Տարավ յուր օդեն:—
Առեց, բերավ, դանակ դեղեց մեկ էրեսեն,
Կաժե՛ց, կաժ մ'ի՛նք կերա՛վ,
Մե՛կ ետո՛ւ՝ Մոկաց Միրզեն:—
էկանք հասանք շուր խընկու դարեն:—
Խաբար տարեք Մալաքյավեն,
Թող խաղա՛ / խանաղեն,
Թող խաղա՛ / ջանաղեն:—
Խաբար տըվեք բերդի խաթունին,
Թող դա վա՛ր / յուր թախթեն:—
էկանք մըտանք Միջաթաղ:—
էրկուս կըխաղան են մեկ խաղ:—
էկան ժողվան Մոկացիք.
էկան մոռ Մոկաց Միրզեն:—

(Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Հազար ու մի
խաղ, Ա. հիսնյակ):

Բերենք մի հատված էլ «Ասլան աղա» վիպական երգից մոկաց բար-
բառով.

Ասլան աղեն նըստի նըշխուն օղեն,
Կ'ուտի ուր խաց, կըխըմի ուր գինին,—
Աստանվուր կ'ենի մեանշ աշխըրին.
Փաքի շունի աստանվորի մալին:
Պակսա՛վ խաց. պակսավ գինին,
Կանչեց ուր նոքարին.

— Ա՛ռ ըզփարեն, կինա՛ մեանշ բազարի՛ն,
Ա՛ռ ըզխաց, ա՛ռ ըզգինի՛ն,
Շո՛ւտ էրի՛, խասի՛ իմ սողըըթին:
Նոքար կինաց մեանշ բազարին,—
Ախքատ մեռիւր մեանշ փուղուցին:
էլավ զգըլխու փուղին ետու քընանին,
Միջաց իզար ետու պատանգին,
Առից ըզխաց¹⁷, առից ըզգինին,
Հյո՛ւշ եկավ, խասավ Ասլան աղի սողըըթին...

Ասլան աղի աչքեր դադրավ վեար պյունին,
Ասաց.— էն վո՛ւն ի անիւր զիմ ախքըտի խուզին,
Թը կերի՛ թըխ կյա՛ աննի զի՛մ քյաղցրիկ խուզին¹⁸:

Մի հատված էլ բերենք «Նարեկացու» վեպից¹⁹:

Սիսա՛ վարդա՛պիտեն՛ր լըսա՛ն, զարմա՛նք մընացի՛ն,
Պիրին զնարեկեծին ջարքիցին.
Ջշափուկ լիք ջյո՛ւր արին,
Նարեկեծուն հադյա հըրեողկեցին:
Նարեկեծին էրկու եղվընիկ մուրթից,
Վարդապիտիւրուն կանչից.

— էկե՛ք, ձի խաց ճաշակեցե՛ք:
— Նյա՛ տյու ի՞նչ էրիր:
— Իս չի՛ր գիտի թ՛օրն էր ուրբաթ.

Հրաման էրեք՝ քըզ երթան:
— Մինք կարո՛ղութի՛ն շունի՛նք,
Տյո՛ւ էրի՛ր իս, տյո՛ւ հրամա՛ն էրա՛՝ քըխ էրթան:
Նարեկեծին քյուշեր եզար գետին,
Ձեղվընեն խաշակընքից.
էրկուս թըռան, կինացին:
Վարդապիտքիր տեսան, զարմանք մընացին:

17 Մոկաց բարբառի մեջ ազն նախդիրը բաղաձայնից առաջ, ինչպես գրաբարում,
կարող է կ' առանձին վանկ կազմել, կ' չկազմել— զգխացա կամ ըզզխաց:

18 Հովսեփյան Գ., Փշրանքների, Բիֆլիս, 1892, եր. 3 հտն.: Այստեղ եր. 12 հտն.
«Կարոս խաշ»: Սույնը նաև Երեւեց Գ., Վանա սաղ, եր. 73 հտն.:

19 Նույն, եր. 18:

էլավ, զչափուկ ջյուր ելից,
 Վերա կըրակ եդի,
 Վեար կըրակին բեամբական եդի,
 Ասաց.— Առե՛ք,
 Զի՛ առա՛ջնորդին հադյա՛ տարե՛ք:
 էլան, առան, կեացին:
 Առաջնորդ ելավ, տեսավ՝
 Նեա ջյուր զկըրակն էր ընցուցիր.
 Նեա կըրակ գրեամբակն էր ընցուցիր:
 Շատ անախուն զարմանք մընացին:—
 Սըրփ զանեղա՛ն, սըփ նարեկեծին:

Մեր նոր ժողովրդական մեծ վեպի՝ «Սասնա ծռերի» շատ պատում-
 ների մեջ էլ կան ամբողջ հատվածներ, որոնք այս տեսակի ոտանավոր-
 ներ են, ավելի կամ պակաս աշողությամբ: Այստեղ ռիթմական ոտքը
 լսելի է ավելի պատմական ու նկարագրական հատվածների, ինչպես և
 երգերի մեջ. ռիթմը համեմատաբար պակաս է կարճ խոսակցությունների
 մեջ: Հնում, երբ եղել են վարպետ ասացողներ, անշուշտ, ավելի մեծ տեղ
 է բռնել ոտանավորը, որ հետագայում մասամբ վերածվել է արձակի²⁰,

Զին խեծավ, քըշեց, գընաց,
 էլավ լեռա սարի գըլոխ:
 Ի՛նչ կը տեսնա,— իրիշկեց՝
 Որ քանի մ'աստղ էրկինք կա՛,
 Մըսրամելիք ընցկուն շաղը՛ր-խեվաթ ածի մընչ դաշտին:
 Դավիթ որ տեսավ՝ / վախացավ, ասաց.
 «Օրհնա՛լ բարերար Ասված,
 Քյտ հրամա՛նքն էր շատ.
 Ես ի՞նչըխ անեմ:
 «Էնոնք էլնեն բամբակ,
 Ես լե էլնեմ կըրակ,
 Զի՛մ կարա զանոնք էրեցըցի.
 «Էնոնք էլնեն գարնան մատղաշ դառներ,
 Ես լե էլնեմ գարնան քաղցած գելեր,
 Զի՛մ կարա զանոնք կըտրեցըցի»:

Այս հատվածի երկրորդ մասը երգ է: Բերենք մի փոքր հատված էլ
 նույն տեղից:

Դավիթ գընաց զՄըհեր տըփեց,

20 Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայ ժողովրդ. վեպը, «Ազգ. հանդես», գիրք XIII, և առանձին
 գրքով՝ Բիֆլիս, 1908, եր. 25 հտե.:

Մեկ ճըլըխտի մ'էղար Մըհերին,
 Տըղեն ելավ Դավթի փողպատ,
 Խեբ, տըղեն առան հիրուր,
 Զարկեցի՜ն / հիրարու:
 Էնպես կըռիվ արին,
 Թո՛ղ էլա՛վ էնոնք բըռնեց.
 Մընչ արընին կարմըրցան:
 Զուհափ տըվին Խանդութ խաթնին, ասացին.
 — Խանդութ խաթուն, իլի վի՛ր.
 Դավիթ Մըհեր հիրար առած՝ ըսպանեցի՛ն:
 Խանդութ խաթուն էլավ, իրիշկեց,—
 Ի՞նչ իրիշկեց, տեսավ.
 Տեսավ՝ որ ինչ էրկու սա՛ր
 Կ'երթան կըկյան, դիպին իրար,
 Էնպես ի Դավիթ Մըհեր առած իրար:
 Մարդ չէ՛ր կարա մոտենա:
 Խանդութ խաթուն առեց կանչի, ասաց.

«Դավիթ, տյու մը՛ դարնե,
 Դավիթ տյու մը՛ դարնե,
 Մեր նորալլուկ մեկ տակ մանուկին»:

Այս վերջին երեք տողն ևս երգ է:
 Քեպետ և մեր հին վիպական երգերից շատ քիչ բան ունինք բառացի,
 բայց երբ դիտում ենք այդ եղած փոքր հատվածների ռիթմը, տեսնում
 ենք, որ դրանք էլ հորինված են այս միևնույն պարզոտոյա խառն ոտա-
 նավորով²¹: Բերենք մի հատված:

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,
 Երկնէր և ծովն ծիրանի.
 Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ:
 Ընդ եղեգա՛ն փող ծո՛ւփ ելանէր,
 Ընդ եղեգա՛ն փող բո՛ց ելանէր,
 Եւ ի ըոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ:
 Նա հուր հե՛ր ունէր,
 [Ապա թե] բոց ունէր մօրուս,
 Եւ աշկունքն էին արեգակունք:

Մեր հին բանաստեղծության մեջ ևս կան բավական թվով հոգևոր
 երգեր, որոնք այսպիսի պարզոտոյա խառն ոտանավորներ են:
 Բերենք մի քանի ժողովրդական երգ էլ:

²¹ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Դավիթ և Մհեր, Շուշի, 1889, նաև Առաջարան, եր. 5—Ը:

Տղա.

— Ախշի՛ր, տըլնի՛մ տամբյուրվա՛ն,
Կեա՛մ նըստի՛մ քյու խերա՛նց բախշե՛ն,
էնքան տը զարկի՛մ, էնքան տա՛սիմ,
Զուր խալի մի՛ս, Թափի օսկո՛ւր:

Աղջիկ.

— Ասոր ձի քի՛ հաբով էնքան ի զարկած,
Հալարա արբուշում բերած,
Բիրինքտիրն ի կապած.
Շամա շաքար բերած,
Բիրինքտիրն ի քաղած.
Աշմու բամբակն ի բերած,
էրինքտիրն ի սըրբած.
Ինչ իմ ա՛չք փյնի քյու ա՛չք,
Անցկո՛ւն, ինչ վեա՛րտ, ոեհա՛ն վեար ձի չի՛ շարժած:

Տղա.

— Ախշի՛ր, իս քյու դեարդեն էրըցա,
Թափավ մի՛ս, խալավ օսկո՛ւր,
Խոգյավարա՛նք էղա քյու դարդեն:

Աղջիկ.

— Տըղա՛, տյու մի՛ վախի,
Վաղ իս կ'երթամ իմ խերանց բախշէն,
Տյու էրի՛,
Ի՛ս մեկ պա՛գ ըմ տա՛մ քեղի՛.
Իս քյու տըղա՛ սիրտ ձենե չի՛մ թորկի.
Թե զարկա՛ծ ձը, թըմըմած ի:
[Վարիանտ՝ թո զարկա՛ծ էղնի՛ն զիս թա՛մամա՛ծ]

(Հովսեփ. Գ., Փշրանքներ, եր. 28.

վար. Սեդրակ. Ա., Քնար Մշեց. և Վան., եր. 36)

Մեռա՛վ էն, ինչ շա՛տ մալ ունեի,
Մեռա՛վ էն, ինչ նո՛ր կը շինեի.
Մեռա՛վ Զալալունց հեքիմ,
Ինչ ամե՛ն խոցեր կըղեղեի,—
Մեկ խոց մընաց քասար²² սըրտեն:

Մեռա՛վ Դավիթ մարգարեն,
Որ նըստավ ութ կանոն սաղմոս էսաց ուր սըրտեն.

²² «Քասար» — անբժշկելի:

Առից զկացին, դընաց մերին,
Կըտրից ըզփետ, շինից նըխշուն տամբյուրին,
Վերա առից պողվըտն լարին,
Ինչ ձեռ կըտեր՝ խազա՛ր ձեն կ'ըլեր մընեն...

(Գ. Հովս., Փշրանքներ, հր. 21)

Այսպես և այս մեծ երգի շարունակությունը: Նույն տեղից (հր. 24) բերենք և հետևյալը:

Ղումբին էսաց.— Արո՛ւր, ինչո՞ւ կը լաս:
էսաց.— Աշուն է, անցկո՛ւն տը լամ,
Արո՛ւն կաթի աչքիրուա.
Իս ի՞նչըխ տ'էնիմ էնա ծեթիկ ձագտիրուն.
էսաց.— տյու մի՛ լա,
Աշուն ի, վաղ տ'ընի գարուն,
Կ'առնիմ ըզքի, կ'ըլնինք խա²³ բանձրիկ սարերուն,
Մե խամիր²⁴ կըտանք խարավ քամուն,
Մե տուն կըշինինք մեանչ²⁵ դազերուն,
Մե դուռ կը բանանք Սընդուաց քամուն:

(Ժող. երգ)

Ինչպես ընդհանրապես աղատ ոտանավորները, ավելի ևս այս խառն ոտանավորները, անժանոթ են մնում մեր բանաստեղծներին ու բանասերներին. ուստի մեծ թվով օրինակներ են բերված այստեղ:

Նորագույն գրողներից Չարենցն ունի մի բանաստեղծություն՝ «Օվ-կիանի երգը», որ հորինված է պարզ յամբական ոտքերով, տողերի մեջ 10—13 վանկ. կան տողեր, որոնք բնականաբար վերածվում են երկու մասի: Բայց բանաստեղծությունը հենց այնպես էլ, ինչպես գրել է հեղինակը, ազատ ոտանավոր է անապաստյան ոտքերի խառնուրդով շարժուն դրությամբ: Տողերի մեջ մեկ-մեկ անշեշտ ու վերջահար բառերից (հոգեր կամ ուրիշ բառեր) կազմված են 7-րդ վանկերը, որոնք իսկապես ավելի են և որոնցով մի վայրկյան միայն փոխվում է ռիթմը. իսկ եթե 7-րդ վանկերից հետո հատած կա, այն ժամանակ այդ 7-րդ անշեշտ վանկերը մնում են իբրև տողավերջի ավելի վանկեր: Բերենք մի կտոր այդ բանաստեղծությունից, (II) նշանով ցույց տալով այն տեղերը, ուր, դադարի պատճառով, կազմվում են իսկապես առանձին տողեր: Դրված շեշտերը բանաստեղծին են: Ամբողջը պետք է կարդալ զգացական ուժեղ շեշտերով և մտքի համեմատ մեծ մասամբ արագ տեմպով.

²³ «Խա» — հետ:

²⁴ «Մե» — մեր: «Խամիր» — վիշտ, ցավեր:

²⁵ «Մեանչ» — մեջ:

Երգի՛ր, պոե՛տ, երգի՛ր, || երգի՛ր երգը քամու,
 երգի՛ր երգը սիրո ու պայքարի.
 Որպես մըրրիկ՝ երգի՛ր, || երգի՛ր, որպես սամո՛ւս,
 Եվ քո սըրտում այդ երգը թող չըմարի՛...
 Ես հիշում եմ օվկիանը փոթորկի ժամին.—
 Օրորելով կըրծքին անհուն ջրերի՛
 Որոտում էր անդունդը — || և ահռելի քամին
 Մըռնելով երգում էր մի վայրի ե՛րգ:
 Նըրա երգում հընչում էր մի սեփական թախիծ,
 Մի վիթխարի հոգու անափ կարոտ,
 Որ օվկիանի հախուռն մըթընշաղից =
 = Խելագարված՝ || կանչում էր անճուռ սիրով:
 Խելակորույս՝ կանչում էր անծայրածի՛ր մի սիրտ,
 Մըռնելով կանչում էր սիրոհուն,
 Որ երգելով փախչում էր փոթորկի միջից
 Եվ թընդալով թըռչում անծայր հեռուն: (Չարենց)

Ազատ Վշտունու բանաստեղծությունների մեջ կան բավական թվով
 պարզոտնյա խառն ոտանավորներ՝ նույնիսկ ազատ ոտքերի խառնուր-
 դով: Բերենք մի երկու հատված նրա «Դերվիշը» բանաստեղծու-
 թյունից, որ տպագրված է 1927 թ. և ապա 1929 թ. և վերամշակված ձևով: Կարճ
 տողերն այստեղ միացնում ենք և (||) նշանով ցույց տալիս հեղինակի
 տողատումները:

Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ հեռուններից մի դարվիշ եկավ:
 (1929 թ. Հեռու հեռուններից || մի դարվիշ եկավ.)
 Նըրա կոշիկների վըրա նըստել է դեռ
 Հեջազի արևատապ (1929 թ. ||) ավազների փողին:
 Իջել է նա մեծ սըրճատունը քաղաքի,—
 Մեծ սըրճատունն արաբական,
 Որ քացվում է || նեղ ու անշուք մի փողոցի վըրա:
 (1929 թ. Որ քացվում է նեղ փողոցի վրա:)

Շուրջն են հավաքվել
 Բոլոր ոսկրացած, || սոված, || քըրտնող
 Եվ անօթեան բազմությունները:
 Ու նա պատմում է
 Լեյլու և Մեջնունի սիրո մասին,—
 Թե ի՛նչպես նըրանք սիրեցին,
 Սիրեցին իրար
 Ու մեռան...

(1929 թ.)
 Շուրջն է հավաքել

Ոսկեացած, || սոված, || քրտնոզ
Եվ անօթեան բազմութիւնը:
Շուրջն է հավաքել
Ու պատմում է
Լեյլի — Մեջնունի սիրո մասին, —
Թե ի՛նչպես սիրեցին նրանք,
Իրար սիրեցին,
Ու մեռան...

Շարունակենք մի կտոր էլ բերել:

Հե՛յ,
Բաբա՛ դարվիշ,
Մեզ ի՞նչ (1929 թ. ||) Լեյլու և Մեջնունի համբույրը:
Մեզ ի՞նչ (1929 թ. ||) վարդի ու լոտոսի՛ բույրը:
Մեզ ի՞նչ հուրի՛նների՛ ու փերի՛ների հրապույրը:
Անցել ես դու շատ ու շատ երկրրներ,
Շրջել ես Դանգեսի ավերը ձիգ,
Իրաքի հարթավայրն արևոտ:
Տեսել ես գրկախառնումը Տիգրիսի ու Եփրատի:

(1929 թ.)

Մեզ ի՛նչ || հուրի՛ների: փերի՛ների հրապույրը:
Անցել ես դու || շատ ու շատ երկրրներ.
Շրջել ես դու || Դանգեսի ավերին ձիգ:
Տեսել ես դու
Իրաքի հարթավայրն արևոտ,
Եվ գրկախառնումն Եփրատ-Տիգրիսի:

Պարզոտնյա կազմության տեսակետից ընդգծված տողերն ավելի
կանոնավոր ռիթմ ունին, քան նրանց համապատասխան տողերը: Բերենք
մի ռիթմիկ կտոր էլ այս բանաստեղծության վերամշակված ձևից, կարճ
տողերը միացնելով մասամբ ըստ 1927 թ. ձևի և ազատ ոտքերն ընդ-
գծելով:

Հիմի մենք կարոտ ենք ա՛յն երգչին,
Որ երբ շրջի Հեջազն ու Փենջաբը,
Իրաքն ու Զինը,
Երբ շրջի երկրից երկիր,
Հեռու ու հեռու՝ տեղեր —
Շուրջը հավաքի մուրի և մըրուրի մարդկանց,
Եվ երգի նըրանց՝
Խըրխընջացող ու հրաթըռիչք նըժույզների՛ երգը, —

Ըմբռնւո նըժուգներ,
 Որոնք այսօր կամ վաղ լուսաբացին
 Արշավն պիտի
 Վիշապների դեղին արքայի դեմ...
 Հիմի Լեյլու և Մեջնունի հեքիաթը՝ հընացել է...
 Թող պատմի նըրանց
 Խըրխընչացող նըժուգների մասին,—
 Որոնք իրենց պողպատյա սըմբակներովն
 Արդեն, արա՛գ, ամո՛ւր՝
 Հանո՛ւր աշխարհի գետինն են դոփում: (Ա. Վշտ.)

Բովանդակությունը հեշտ հարմարվող այս ազատ ոտանավորը, բովանդակության համեմատ աչող հորինվածքի ժամանակ, շատ ազդու է, միանգամայն և երաժշտական: Այս վերջին հատվածն իր ձևով գրեթե նույնանում է ազատ ոտքերի խառնուրդով յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորների հետ և ունի նրանց հատկությունները (տե՛ս § 86):

80. Բարդոտնյա խառն ոտանավորները մեր ազատ ոտանավորների մի տեսակն են, որոնց մեջ խառն գործածվում են բարդ ոտքերով-անդամներով հորինված զանազան չափերով տողեր առանց որևէ որոշ դասավորության, ինչպես՝

«Բարի եկար, հազար բարի, բարեկամ, (4—4—3)

Ո՛ւր էիր տեսնամ»: (5)

— Թանգարանեն կուգամ. (6)

Հոն քալեցի շորս ժամ: (6)

Ամեն դին պըտըտեցա, պըրպըտեցի. (3—4—4)

Ջըտեսած մեկ բա՛ն մը չը թողուցի: (5—5)

Աշխարհս ինչե՛ր կան եղեր: (4—3)

Իրավ, խեղճ մըտքե վե՛ր: (4—3)

(Գ. Ալվազյան, թարգմ. Կոխովի առակների)

Ոչ մի ոտանավորի մեջ այնքան մեծ ճշտությամբ չի պահանջվում ռիթմական շեշտերի կանոնավոր և անթերի դասավորությունը և տողի ամբողջությունը, որքան այս խառն ոտանավորների մեջ: Որոնք չունին ոչ միանման տողերի հաջորդության ռիթմը և ոչ միանման անդամների կամ ոտքերի հաջորդության ռիթմը: Այստեղ հաճախ ամեն մի տող ունի իր առանձին ռիթմը, որ զգալի պիտի լինի իր անթերի հորինվածքով և տողավերջի դադարով. ուստի մեկ ռիթմական շեշտի անկանոն դրությունից տողանցի հետ՝ այս ոտանավորը կարող է վերածվել կամ լոկ արձակ խոսքի, կամ պարզոտնյա խառն ոտանավորի: Ապա՝ կարելի է պատահական կերպով տարբեր տեսակի չափերի շարունակ փոփոխվող հաջորդություն առաջ բերել: Չափի փոփոխությունը պետք է լինի բանաստեղծության բովանդակության փոփոխության համեմատ: Եվ որովհետև բո-

վանդակության փոփոխությունը երբեմն արագ է լինում, երբեմն դանդաղ կամ, որ միևնույն է, բովանդակության մասերը մերթ փոքր ու կարճ են լինում, մերթ՝ մեծ ու երկար, ուստի այս խառն ոտանավորի տողերը հաղվադեպ միայն հատ-հատ առանձնացած կարող են մնալ իրենց ոտքերի ու անդամների ռիթմով, և այս միայն այն դեպքում, երբ բովանդակության մի մասն այնքան փոքր է, որ մի տողով է արտահայտվում: Սովորաբար բովանդակության առանձին մասերը երկու-երեք և ավելի տողերի մեջ են անցնում: Ուստի այս խառն ոտանավորների մեջ սովորաբար երկու-երեք և ավելի թվով միանման կազմությամբ տողերի հաջորդություն է լինում, ինչպես՝ վերևում դրված հատվածի վերջին երկու տողերը, ինչպես և 3-րդ և 4-րդ տողերը. մինչդեռ 5-րդ և 6-րդ տողերը, որ իրենց բովանդակությամբ մի մաս են կազմում, ուստի և նույն չափով պիտի հորինված լինին, չափով չեն նույնանում, այլ միայն հանդու: Այսպես և 1-ին ու 2-րդ տողերը, 1-ինի 4+4+3 կազմությամբ տողին համապատասխան կարճ տողը պիտի լիներ 4+3 սքեմայով և ոչ 5-վանկանի մի տող:

Տողերի հանգակցությունն ևս առանց ուշադրության չպիտի թողնել մեր այս խառն ոտանավորի մեջ: Միանման հանգերով ավելի զգալի է լինում տողերի ամբողջությունն ու խմբակցությունը. ուստի երբ հանգակցությունը լինում է միանման բովանդակությամբ և միանման կազմությամբ տողերի մեջ, դրանով ավելի է զգալի դառնում դրանց ռիթմական միությունը (հմտ. § 93 հանգիտության մասին): Բացի այդ՝ դրանով այդ տողերը ստանում են մի ռիթմական փակված ամբողջություն, մի առանձին խմբակցության բովանդակություն՝ հանդեպ ուրիշ տողերի, որոնք նույնպես, իրենց մեջ ունեցած հանգակցությամբ և իրենց տարբեր չափով, կազմում են մի ուրիշ խումբ: Գերմաներեն և ռուսերեն ազատ ոտանավորների մեջ, ինչպես և մեր նույնանդամ և նույնոտնյան ազատ ոտանավորների մեջ, հանգակցության այս պահանջը կարևոր չէ, քանի որ բոլոր տողերը հորինվում են միանման պարզ ոտքերով կամ միանման անդամներով և միմյանցից տարբերվում են միայն իրենց ավելի կամ պակաս կարճությամբ կամ երկարությամբ. դրանք ունին միշտ միանման ռիթմ: Ուստի թե ո՛ր տողը ո՛րի հետ հանգակցից կլինի, այդ մեծ արժեք չունի: Այսպես չեն, սակայն, մեր այս խառն ոտանավորները, որոնց չափի, ուրեմն և ռիթմի տեսակը հաճախ փոփոխվում է և տողերը կազմում են առանձին խմբեր: Առնենք իբրև օրինակ Հովհաննիսյանի «Վահագնի ծնունդը»:

1. Երկնեց երկին և երկիր, (4—3)
Երկնեց և ծով ծիրանի (4—3)
Եվ եղեգնիկը կարմիր՝ (4—3)
Երկնեց ծովում ծիրանի: (4—3)
2. Մուկն է դուրս գալիս եղեգան փողից, (5—5)

- Բոց է դուրս գալիս եզեզան փողից. (5—5)
3. Բոցն է պատել կարմիր եղեգնիկ, (4—5)
 Բոց է դարձել և ծով ծիրանի. (4—5)
 Կարմիր բոցիցն ահա մի մանկիկ, (4—5)
 Վահագն ահա՛ — մանուկ գեղանի: (4—5)
4. Բոց մորուքով, (4)
 Հուր շերթունքով, (4)
5. Հուր հեր գրչին — հրեղին պրսակ (4—4)
 Եվ աչերն ե՛ն / զուգ արեգակ: (4—4)
6. Ալեծովի ծովի ծիրանի ալիք, (5—5)
 Գընում են գալիս, ծեծում են ափունք (5—5)
 Ահեղամբուռն գոռում է մանկիկ, (5—5)
 Սաստում է ալյացն հըրավառ շերթունք... (5—5)

Այս բանաստեղծության վերջի մասը, որ այստեղ ամբողջապես չի բերված, կազմված է միանման 5+5 տողերով. ուստի հանգակցությունը լինում է կամ մեջընդմեջ, կամ անմիջապես հաջորդ տողի հետ: Բերված հատվածի մեջ, սակայն, չափը շարունակ փոխվում է, և տողերը, երկերկու կամ չորս-չորս միանալով, կազմում են ըստ իրենց չափի վեց խումբ: Երկերկու միացած տողերն (2, 4, 5 թվանշաններով նշանակածները) անմիջապես հանգակից են իրար. իսկ չորսական տողերը (1, 3, 6) մեջընդմեջ են հանգակից, և հենց այսպիսի հանգակցությամբ այդ չորս տողը միասին կազմում են մի միություն:

Ամեն չափ ունի իր ուրույն ռիթմական բնավորությունը. կան ոտանավորների տեսակներ, որոնք հորդոր ու թեթև, ուրախ առաջխաղացություն ունին, որիչները ծանր ու դանդաղաբայլ են առաջ ընթանում՝ կամ ուժգին ու քուռն թափով, կամ լուրջ ու հանդիսավոր մեծավայելչությամբ և այլն: Ամեն բանաստեղծության համար կարևոր նշանակություն ունի բովանդակության ընդհանուր բնավորության ճամապատասխան ռոտանավորների կիրառությունը, զի ոտանավորի տեսակի հաջող ընտրությունը մեծապես նպաստում է նյութի համեմատ որոշ տրամադրություն առաջ բերելու կամ բացատրությունը նկարեն դարձնելու: Ոտանավորի տեսակի, ավելի ճիշտ, տեսակների ընտրությունը նյութին համապատասխան՝ շատ ավելի մեծ նշանակություն ունի մեր այս խառն ոտանավորների համար, որովհետև եթե բանաստեղծն ազատ է տողերը երկար ու կարճ, այն էլ բազմազան տեսակների ոտանավորներով հորինելու, այդ ազատությունը նրա դյուրության համար չէ. այլ դա առաջանում է այն պահանջից, բռնվ ռոտանավորը պիտի հաճախվի բովանդակությանը: Այս ազատ ոտանավորների հրապույրն ու գրավչությունը հենց այն է կազմում, օրինակ առակների մեջ, դրանց պատմվածքների ու խոսակցությունների մեջ, որ նյութի փոքր հատվածների, մանր փոփոխությունների համեմատ շարունակ փոփոխվում է և ոտանավորը, միշտ բովան-

դակութեան համապատասխան ռիթմ ստանալու համար միայն: Այս նըկատմամբ՝ կարելի չէ ասել, թե Հովհաննիսյանի վերևում դրված («Վահագնի ծնունդ») ոտանավորների տեսակներն ու նրանց փոփոխությունները՝ բովանդակութեան փոփոխությունների համեմատ՝ աջող ընտրություններ հղած լինին: Անհասկանալի է, օրինակ, թե ինչու երկնքի ու երկրի երկունքը (1-ին հատվածը) այնպիսի թեթև ոտքերով (4+3) է պատմված. կամ ինչու 3-րդ հատվածի («Քոցն է պատել...») առաջին երկու տողի մեջ ոտանավորի տեսակը պիտի փոխվեր և ոչ թե նախորդ հատվածի 5+5 սքեման պահվեր և կամ ինչու Վահագնի ծնունդը բոցերի միջից («Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ») այնպիսի կաղ ոտներով պիտի լիներ, ինչպիսին է մեր 4+5 սքեմայով ոտանավորը: Այդպես չէ հորինված Գր. Նարեկացու «Յարութեան տաղը» (Մասիսից իշնող սայլի պատկերով), որ մեք հնագույն բաբելոնյա խառն ռաբանավորն է, որի մեջ միանման բովանդակությունը միանման էլ ռիթմ ունի, և ոտանավորի տեսակի փոփոխությունն և ընտրությունը շատ աջող կերպով լինում է բովանդակության համեմատ: Այս մեծ տաղի մեջ գործածված են այսպիսի ոտանավորներ՝ 1—4—4—4, 2—3—3—3, 6—5, 5—6, 5—5, 5—4—3, 4—4, 5, 3—3—3, 4—4—4, 3—4—4—4, 3—2—3, 3—4, 4—3. կան և ազատ ոտքեր:

Գեղեցիկ խառն ոտանավորներից է հյուսված Ա. Վշտունու «Իմ երգը» («Իմ երգը ցընորք ու երազական չի»), միայն պետք է տպագրել տողերի ամբողջությունը և ոչ թե տողերի մեջ հատ-հատ բառեր:

90. Խառն ոտանավորներ իշխող հնգավանկ անդամներով:— Ինչպես վերևում տեսանք (§ 83), յամբական ազատ քառանգամ ոտանավորները երբեմն այնպես են հորինվում, որ մտքի համեմատ առգանելիս՝ առաջ չի գալիս անդամների ամանակի հավասարություն: Այդպիսի ոտանավորները դառնում են իսկապես անկատար ռիթմով բառադրամ խառն ռաբանավորներ, որոնց մեջ հիմնական քառավանկ անդամների հետ անկանոն ձևով գործ են ածվում նաև երկավանկ, եռավանկ և հընգավանկ անդամներ: Մենք ունինք բազմաթիվ հին քանաստեղծություններ, որոնք նույնպես հորինված են խառն ազատ ոտանավորներով, բայց դրանց հիմնական անդամները ոչ թե քառավանկ են, այլ հնգավանկ: Դրանց տողերի մեջ այս հիմնական անդամների հետ խառն գործածված են երկավանկ, եռավանկ, քառավանկ ու վեցվանկանի, մեկ-մեկ նույնիսկ յոթնվանկանի անդամներ, անխտիր կերպով, առանց որևէ հաստատուն դասավորություն:

Ահագին է օ / րըն դատաստանի՛ն,

Եւ դողումն / առաջի լեմին.

Սարսափին հրեշտակք, / սասանի յերկիր...

(էջմ. տպ. Շար., հր. 682)

Այս երգի շարունակութունն ամբողջ 5+5 չափով է. ուրեմն միայն երկ-
որդ տողի առաջին անդամը եռավանկ է:

Ով գերաճեալ ծաղիկ / բուրեալ յեղեմալ,
Հոտ անմահութեան / ծնրնդոցս Եւայի...

(Էր. 58)

Այս երգի շարունակութեան մեջ կան ոչ միայն 6+5, այլև 4+5
կազմութեամբ տողեր: Հասկանալի է, որ հնգավանկ անդամից փոքր կամ
մեծ անդամները կարելի է գործածել տողի մեջ նաև միևնույն տեղում
կանոնավոր հաստատուն դրութեամբ. ներսես Շնորհալին, օրինակ (Բանք
չափաւ, Էր. 369, 371), ունի բանաստեղծութիւններ, որոնց մեջ ամեն
առաջին կամ ամեն երկրորդ տողերը 3+5 կազմութիւնն ունին:

Նա ունի նաև մի երգ, որի մեջ տողերն ունին 5+6, 5+2+5, 5+5
կազմութիւնները (Բ. Չ. Էր. 391): Այս ազատ ոտանավորները հորինված
են մասամբ երգելու համար, մասամբ կարդալու: Երգելու համար հորին-
ված բանաստեղծութիւնները տուն-տուն են, տների մեջ համաթիւ տո-
ղերով: Երգելիս հնարավոր է, հորդոր կամ ծանր եղանակելով, տողերի
տարբեր անդամների մեջ հավասարութիւն առաջ բերել: Նույնը չի լի-
նում, սակայն, կարդալու ժամանակ այն դեպքում, երբ տողի մեջ ան-
դամներն իրարուց տարբերվում են երկու վանկի չափ, մանավանդ երբ
կարճ անդամները տողի երկրորդ մասի մեջ են դրված: Անշուշտ ռիթմը
համեմատաբար ավելի ուժեղ է լինում, երբ կարճ անդամներն ընկնում
են տողերի սկզբում և, մտքի համեմատ, ավելի զորեղ են շեշտվում, թե
չէ՝ այսպիսի ոտանավորների ռիթմը, կարդալու ժամանակ, ընդհանրա-
պես թույլ է, առանձնապես երբ իրար հաջորդում են մի քանի այլազան
տողեր: Ռիթմն այդ դեպքում առաջանում է կամ երկանդամ (դիպոդիա)
կազմութեամբ, եթե կա այդպիսին, կամ թե լոկ նրանով, որ յուրաքան-
չյուր տողի մեջ մեկ կամ երկու անգամ կրկնվում է հնգավանկ անդամը:
Ամենակարճ տողը բնականաբար կազմված է հինգ վանկից: Վեցվանկա-
նի տողերը սովորաբար 3+3, երբեմն 4+2 կազմութեամբ են: Յոթ և ութ-
վանկանի տողերն ունին 2+5 և 3+5 ձևերը, հազվադեպ նաև 5+2 և
5+3 ձևերը, որոնք ռիթմիկ չեն: Ավելի երաժշտական են հայերենի չափի
2+3+2 և 3+2+3 կազմութիւնները, որոնց միջին ոտքը՝ միանալով
թե նախորդ և թե հաջորդ ոտքերի հետ՝ կազմում է հնգավանկ անդամ-
ներ: Այդպիսի ոտքերը ներքեում բերված օրինակների մեջ ընդգծված են:
Պատահում են նաև 4+3 կամ 3+4 և 4+4 կազմութեամբ տողեր:

Հրաշալի բարձաոք / երկնաւոր զօրացն
Հընշմամբ օրհնէին
Զանմահ / թագաւորութիւն...

(Էջմ. Շար., 49)

1. Յոյս ի՛մ ես դու, տէ՛ր,
 Քաւիչ յաճեցանաց իմոց.
 Մի՛ անտես առնէր
 Զբըղիսումն / արտասուաց իմոց,
 Ողորմեա՛ց / ինձ, Աստու-ած:

2. Առ քե՛զ / ապաւինեցայ
 Որպէս / զանառա՛կ որդին.
 Հա՛յր, մեղայ յերկինս
 Եւ առաջի քո՛,
 Ողորմեա՛ց / ինձ, Աստու-ած:

(Եր. 153)

Այս երգերի ձևով հորինված են նաև՝ «Անարատ տաճար» (Եր. 58), «Դրախտ նորագուարճ» (Եր. 197), «Լոյս ի լուսոյ, զմեզ լուսաւորեալ» (Եր. 672), «Ի գալըստեան տեառն» (Եր. 664) և այլն: Երկանդամ կազմութեամբ հորինված է «Նորհուրդ փորին» երգը (Եր. 557), որի մեջ բազմազան տողերի գործածութիւնն է այս սքեմաներով՝ 4+5, 5+5, 6+5, այլև երկերկու անգամ 5+4, 5+3 և մի-մի անգամ 4+6, 4+3, 2+4: Այսպես են նաև՝ «Սիւն լուսոյ» (Եր. 49), «Այսօր ցընծան» (Եր. 413), «Հրաշափառ ծնունդ քո» (Եր. 45), «Յընծայ այսօր» (Եր. 457) և ուրիշները:

Այս ձևի ազատ ոտանավորներով, որոնց մեջ իշխող է հնգավանկ անդամը, հորինված են նաև Գրիգոր Նարեկացու «Գանձերը», «Ներբողները» (մասամբ), ինչպես և նրա «Ողբերգութեան Մատեանի» քնարական հատվածները մեծ մասամբ, բացի այն տեղերից, որոնց մեջ բանաստեղծը միանման կերպով թվում է աստուծու ստորագրելները կամ միեւնոյն միտքը հեղեղում է տարբեր արտահայտութեան ձևերով. բայց նման կազմութեան խոսքերով: Այս մասերի մեջ էլ, սակայն, հաճախ նա գիտում է իր սիրած ութմիտ և կազմում է ճեգավանկ անդամներով, երբեմն և ուրիշ տեսակի ոտանավորներ: Այս նախկին ռաբանավորը հոգևոր երգերի նույն տեսակի ոտանավորից ոչ մի ուրիշ տարբերութիւն չունի, բայց եթե այն, որ հոգևոր երգերը մեծ մասամբ համաթիվ տողեր ունեցող փոքր անգումն են հորինված, խոսքերը համեմատաբար կարճ են, և քիչ անգամ նույն խոսքի մասերը դրվում են երկու-երեք տողի մեջ, — մինչդեռ Գր. Նարեկացու բանահարուստ «Ողբերգութեան» մեջ ասացվածներն ընդարձակվելով ծավալվում են, անցնելով մի շարք համեմատաբար ավելի երկար տողերի մեջ, մինչև որ մտքի մի զորեղ հատվածով միանալով մի ամբողջութիւն են կազմում, առանց որևէ կանոնավորութեան, առանց ձգտման՝ այդ հատվածները նույնաթիվ տողերից կամ մոտավորապես հավասարաչափ կազմելու կան, սակայն, հատվածներ, որոնց մեջ նախկին խոսքը վերածվում է շարահյուսական

փոքր անդամների, որոնց յուրաքանչյուրը կազմում է մի առանձին տեսակի ոտանավոր: Այսպիսի կտորներն իսկապես ազատ ռիթմական կամ գեղարվեստական պրոզա են (տե՛ս § 39-ի վերջում և § 91)²⁶: Բայց կան բազմաթիվ հատվածներ ևս, որոնց մեջ կա զորեղ ռիթմ հնգավանկ ազատ ոտանավորի, մանավանդ հրթ կարճ անդամներն ըստ իմաստի ուժեղ են արտասանվում: Անշուշտ, այնպես, ինչպես տպագրված են իբրեւ արձակ գրվածքներ, ոչ Նարեկացու հիշված երկերը և ոչ էլ մեր հոգևոր երգերից շատերը, կարգալիս անմիջապես չեն թողնում հաճախ ոտանավորի տպավորություն: Հարկավոր է, նախ՝ այդ բանաստեղծությունները տողատել, ապա՝ որոշել, թե ո՞ր քառերի վրա են խոսքի և զգացական շեշտերը, և հետո նոր կարդալ, այնուհետև նոր կզգացվի մեծ թափով հորինված այդ բանաստեղծության ռիթմը: Հուսալով, որ ապագայում կտպագրվի մեր այս հին բանաստեղծությունների բնագիրն, ինչպես պետք է, հարկավ, օգտվելով նաև ձեռագիրների տարբեր ընթերցվածներից, ներքևում բերում ենք միայն մի քանի հատվածներ Գր. Նարեկացու «Ողբերգություն»-ից, առանց այլևս մտնելու թե՛ այդ երկի և թե՛ մեր հին երգերի ոտանավորների ուրիշ մանրամասնությունների մեջ:

Ի խորոց սրտի/խօսք բնդ Աստուծոյ:

1. Ձայն հառայանաց / հեծութեան սըրտի / ողբոց աղաղակի՝
Քեզ վերընծայեմ, / տեսողդ գաղտնեաց.

Եւ մատուցեալ եղիալ / ի հուր թախծութեան / անձին տողորման՝
Ըզպըտո՞ւղ / Եղծից ճենճերոյ / սասանեալ մըտացս,
Բուրվառաւ կամացս / առաքել առ քեզ:
Այլ հոտոտեսցի՛ս, / հայեսցիս, գըթա՛ծ,
Քան ի պատարագն / բոլորապըտող՝
Մատուցեալ ծըխոյն բարգոթեան:

2. Ընկա՛լ / զսակաւամասնեայ / բանիցըս յօգուած
Քեզ ի հաճութիւն / և մի՛ ի բարկութիւն.
Ելցէ՛ ի խորոց / աստի զգայութեանց
Խորհրդակիր / սենեկիս՝
Վաղվաղակի / ժամանել առ քեզ՝
Կամաւորական || նուէր / քանակաւ զոհիս:

(«Առաջին բանի» սկիզբը)

Եղիցի՛ / Բրդխումն արտասուաց

Սովաւ վարժելոցն,

Եւ պարգևեալ տացի / ի ձեռն սորին

²⁶ Գրիգոր Նարեկացու մասին տեսնել սրա հեղինակ Մ. Աբեղյանի ուսումնասիրությունը՝ «Ս. Գրիգոր Նարեկացի», տպված «Ազգադրական հանգես», XXVI դիրք, Թիֆլիս, 1917, եր. 85—136:

Ապաշաւ ըղծից:

Շընորհեսցի՛, Տէ՛ր, / և ինձ ընդ նոսին՝

Առ ի քէն / զըղջումըն կամաց,

Եւ նոցա՛ / իմովըս ձայնիւ՝ / շունչս բարեհամբոյրս:

Նուիրեսցի՛ վասն ի՛մ / այսու մատենիւ / պաղատանք նոցին,

Եւ բանիւս այսու / հեծութիւնք նոցին / ընդ ի՛մ խընկեսցին, և ալլն:

(Գ. բանից)

Իսկ ինձ եղիցի / պատգամս այս բանի

Արձան փորագրեալ / ամենեկն՝ / անեղծանելի,

Որ փոխանակ / իմոյ եղկելոյս / անձին մահացուի՝

Անդադար հընչմամբ / հեծութեան լալոյ՝

Առանց լըռելոյ / միշտ աղաղակէ.

Լիցի՛ և ոսկերա / ցըս քակտեցելոց

Ի հողապատեան / շիրիմ վերարկուն՝

Անմըռունչ ձայնիւ / զայս փոստովանել.

Հասցէ՛ և մարմնոյս / ի հող լուծելոյ՝

Բարբառով / իմն անաղբելեալ՝

Ծածկատեսի՛ղ / ըղսոյն պաղատել:

(ԿԶ. բանից)

Ի խէ՛թ խըզնիս խոցոտիմ,

Եւ քոցով շընչոյս ճենճերի՛մ,

Աղի ցօղո՛ւ պարտասուաց այրիմ,

Եւ երիկամանցս ազդմամբ կիզանիմ,

Յուսակըտո՛ւր օղով ցամաքիմ,

Եւ դառնաշունչ հողմով շիջանիմ,

Թախանձանա՛ց բանիւս երերիմ,

Եւ կողկողագին հեծութեամբ դողամ, և ալլն:

(ԿԶ. բանի վերջին մասից)

Մեղա՛յ մեծիդ / ըրբերարութեան,

Անարգըս մեղայ.

Մեղա՛յ ծագմա / նըդ ճառագալթից,

Խաւարըս մեղայ.

Մեղա՛յ շնորհացդ / անբաւ երախտեաց,

Արդարեւ մեղայ.

Մեղա՛յ սիրոյդ / վերնում գըթութեան,

Յայտնապէս մեղայ... և ալլն.

(ԻԷ. բանից)

Մեր նոր ժողովրդական երգերի մեջ էլ կան այնպիսիները, որոնք
այս չափով են: Դրանք մեծ մասամբ այն բանաստեղծություններն են,

որոնք սկզբնապես եղել են կամ 5+5 կազմությամբ կամ ավելի՝ հայրեն-
ներ 2+3+2 || 3+2+3 կազմությամբ և հետագայում վերածվել են
ազատ ոտանավորի²⁷։ Որովհետև հայրենների տների մեջ կազմվում են
երեք հատ Կնգավանի անգամներ, ուստի դրանց ազատ ոտանավորների
մեջ էլ մնում են իշխող հինգվանկանի անդամները. կան, սակայն, տողեր
էլ, որոնք ունին դեռ հայրենի չափի ձևը։

Այդպիսի ազատ ոտանավորներ են՝ Նավասարդյանց Տ. «Հայ ժող-
հեքիաթներ», վեցերորդ գիրք, եր. 99 հտն. «Պանդուխտ մարդը և իր կի-
նը»։ Շերենց Գ. «Վանա սազ», առաջին մաս, եր. 50 հտն. «Սիրականի
հակառակորդներ», նույն, եր. 63 «Կարիք եմ, ձեր դուռն եմ իրէ», եր. 64,
«Լիւսին, տիւ պանցրիկ լիւսին»։ Նույնի երկրորդ մաս, եր. 49 հտն. «էս
վով ի էս մըթան, էս գիշերին»։

Բերենք առաջին երգից, որ մի տրամախոսություն է մարդու և կըն-
կա մեջ։

Մարդ.

— Սըրտի՛կ, / Ի՞նչ անեմ, սըրտի՛կ, / Խե քե շեւա խո՛ւն.

Կիշեր գանգըտվոր, / ցերեյ վիրավոր։

Յոթ տիր / սաֆար եմ արեր,

Մեկ էլ կանեմ / չալար սաֆարի։

Շամ կ'ուզես / քե կութնի պիրեմ,

Կութնի կ'ուզես / քե շամ պիրեմ,

Քյոշկ կ'ուզես / քե քյոշկ շինեմ։

Չալարա / քե ճըզմա ճամխեմ՝

Ոսկի / նալչեքն ը վերեն.

Չալարա / քե քամար ճամխեմ,

Ոսկի / բալնիսն ը վերեն։

Կին.

— Ի՞նչ անեմ / քյո կութնի շամեն,

Ի՞նչ անեմ / քյո քյոշկը-սարեն,

Ի՞նչ անեմ / քյո քամար ջըզմեն.

Սիրտըս ի սե, / իրեսըս տեղին,

Ձեռըս ի ծոցս, / ափիյս իրիսիս.

Խացըս ի խարամ, / ճյուրըս ի լեղի.....

Պան կեր, / պաներս թողեցի,

Ճյուր դըրի, / ծամեքս լըվացի,

Սյուրահին / գինի լըցիցի,

Բադինն / արաղ լըցիցի,

27 Այս մասին տեսե՛լ՝ Մ. Աբեղյանի «Հին զուսանական ժողովրդական երգեր» աշ-
խատության մեջ, տպված Պեա. համալսարանի գիտական «Տեղեկագրի» մեջ, հատորներ
2—3, 4, 6 և առանձին գրքով՝ Երևան, 1931, եր. 205, 239, 242 հտն.։

Դիմաց / էրկանս կընացի:

Չարկամ դեմս առեց.

«Դո՞ր կերթաս», ասաց, / «քո իրիյն է մեռե,

իրկանդ արնոտ / շապիքն եմ պիրե»:

Ոտնիյս առեց / էն տապան քարին,

Կոտրավ սյուրահին,

Թափավ / էն ճառն գինին:

Քյո տուն ավիրի, / շարկա՛մ,

Քյո տյուռը փայլի:

Քյո տուն / մեջ տապան քարին,

Քյո տյուռ պիտեր / տիմաց գըրողին.

Գըրող քյո տուն մըտնեք / քյո ծեթ-պետ խորտեք..

Բերենք մի ուրիշ ժողովրդական երգ ևս.

Քուն / քընա, վեր էլա,

Թուխ ամպ կըցուր.

Իմ յարն / ինն քուն տեսա,

Մարգըրտե / ծածկոցն էր վերեն:

Ցարի՛կ, վեր էլի, / վերև նըստի,

Իմ սեր / քո սեր մոտենա.

Ձեռ վերու Աստված / կանչի՛,

Շընգըլխիկ / պառվիկ վերանա,

Իմ սեր / քո սեր մոտենա:

Խա՛րս, փա՛ն / վիճակն ի բարին,

Խամբարձում / դիւայդ կատարի՛,

Խասնես / քո քըրտի մուրազին:

(Շերենց, Վ. Ս., Ա., էր. 88)

91. Ազատ ուրիշական պրոգրա:— Մեր մի քանի նոր և նորագույն բանաստեղծներն իրենց արձակ բանաստեղծությունները տողատու և և այնպես տպագրել տալիս: Առաջին հայացքից թվում է, թե դրանք ոտանավոր են և հորինված են «տաղաչափության նորատիպ ձևով»: Բայց դրանք իրենց ամբողջությամբ չունին ոչ մի կանոնավոր ուրիշ. քանի որ դրանց մեջ ընդհանրապես չկա որոշ հաջորդություն վանկերի կամ բառերի, որոնք իրենց հավասար տեղություն և համաչափ լինելին մի ուրիշ նման հաջորդության հետ: Բայց և այնպես այս ազատ ուրիշական պրոգրան ունի երբեմն ավելի ուրիշիկ-երաժշտականություն, քան առհասարակ սովորական պրոգրան: Այդպիսի գրվածքները, որոնց նման ունինք բազմաթիվ հոգևոր երգեր, կանգնած են արձակ և չափածո փոսքերի այն սահմանի վրա, ուր արձակն ու չափածոն խառնվում են, և երբեմն դժգուշար է լինում որոշել, թե բանաստեղծությունն արձակ է, թե՞ ոտանավոր: Եվ իսկապես, ոտանավոր խոսքն իր չափերի տեսակներով, ուրիշիկ-

երաժշտականութեան նկատմամբ, կազմում է մի ընդարձակ սանդղակ, որի վերին ծայրում են խիստ երաժշտական չափերը, ինչպես են անթերի և կանոնավորապես միանման դասավորութեամբ նույն ռիթմական ոտքերն ունեցող ոտանավորները, իսկ ներքին ծայրում են արձակին մոտիկ չափաժողոտները, ինչպես են մեր վանկական և բուն աշուղական ոտանավորները և մեր խառն ոտանավորները, որոնք միանման ոտքերից կամ անդամներից չեն կազմված, հորինված են առանց կանոնավորապես պահելու ռիթմական շեշտերը և նորագույն բանաստեղծութունների մեջ նույնիսկ առանց որևէ պարզ կամ բարդ ոտքերի հաջորդողութեան տողերի մեջ: Սրանցից էլ ներքև արձակ խոսքն է, որի հատվածներն մեծ իրարուց տարբերվում են իրենց ավելի կամ պակաս ռիթմիկ երաժշտականութեամբ: Ազատ ռիթմական պոեզիայի մեջ, ահա՛, ավելի հաճախ են, քան արձակ խոսքի մեջ, այնպիսի մասեր, որոնք ունին որոշ չափով կանոնավոր և երբեմն նույնիսկ ուժեղ ռիթմ:

Մեր բանաստեղծներն իրենց այսպիսի բանաստեղծութունները տողատում են երկու իրար բոլորովին հակառակ ձևով, կազմելով կամ չափազանց երկար, կամ չափազանց կարճ տողեր: Նորագույն բանաստեղծներն այդ անում են նաև միջակ մեծութեան տողերով: Առնենք իբրև օրինակ Սիամանթոն:

Սիամանթոն հորինում է և՛ տուն-տուն, և՛ առանց տնատելու: Օրինակ՝ նրա «Դեռ քնարիս լարերը թաց են» բանաստեղծութունը, որ ռիթմի նկատմամբ լավագույններից է, չորս տուն ունի, յուրաքանչյուրը չորս տողերով: Տողերի մեջ վանկերի թիվն է 16—34. տողերն առհասարակ այնքան մեծ են, որ չենք կարող ըմբռնել իբրև մի-մի ռիթմական միութուններ, մասնավանդ որ երբեմն ամբողջ տունը, ինչպես է այս բանաստեղծության մեջ երրորդը, կազմում է մի բազմաբարդ խոսք: Տողերը, սակայն, մեծ մասամբ կարելի է վերածել յուրաքանչյուրը երկու և ավելի մասերի, և այդ դեպքում առաջ են գալիս նաև խառն ռաւնավորներ զանազան չափերով և շարունակ փոփոխվող պատահական հաջորդությամբ: Ամբողջի մեջ պարզ զգալի է, որ բանաստեղծը տրամադրված է եղել հորինելու ազատ ոտքերի և անապաստների խառնուրդով (§ § 86, 87, 88) պարզոտնյա յամբական ազատ ոտանավորներ, իսկապիսի յամբական խառն ոտանավորներ, որոնց մեջ, բովանդակութեան համեմատ, կարող են մեկ-մեկ մտնել նաև ուրիշ կազմության տողեր: Սակայն նա այդ արել է առանց արվեստի, ուստի նրա այդ բանաստեղծության մեջ կարելի է տեսնել և՛ արձակ, և՛ չափածո մասեր: Նրա ուրիշ բանաստեղծութուններից կան այնպիսիները, որոնց մեջ արձակ մասերն ավելի շատ են:

Հակառակ Սիամանթոնին՝ մեր նորագույն բանաստեղծները սիրում են իրենց տողերը կազմել շատ կարճ-կարճ, նույնիսկ մեկ բառից, մինչև անգամ միավանկ բառից: Եվ այդպիսի տողատումը նրանք անում են երբեմն առանց որևէ ռիթմական հիմքի: Յամբական պարզոտնյա ազատ

ոտանավորների մեջ, ինչպես տեսանք (§ 85), ամեն մի տող կազմվում է խոսքի մի փոքր շարահյուսական անդամից, բայց և այնպես տողերի ավելորդ և անտեղի մանրացումը ոչ մի ռիթմական նպատակի չի հասցնի: Մանրատուղ լինին, թե ոչ, նրանց գրվածքները երբեմն մնում են իբրև մի պրոզա, որի մեջ խառն կան նաև ոտանավորներ: Այստեղ ևս երևում է, որ բանաստեղծները շատ անգամ տրամադրված են հորինելու յամբական աղատ ոտանավորներ, այս կամ այն ոտքերի ու անդամների խառնուրդով:

92. Հայերեն ոտանավորի տեսակների մասին ընդհանրապես:— Այստեղ, այս երկրորդ հատվածի մեջ, «ոտանավոր» բառն առնված է իր ռիթմական նշանակությամբ իբրև մի բարձրագույն կարգի ռիթմական միություն, ռիթմական տող, ստիք (§ 35): Այդ պատճառով և այս հատվածի մեջ նյութը դասավորված է ըստ ոտանավորների տեսակների և ոչ ժամանակագրական կարգով ըստ նրանց զարգացման, դարերի ընթացքում կրած փոփոխությունների: Օրինակներ բերելով մեր զանազան հին ու նոր, նորագույն և նույնիսկ նորագունեղ գրողներից ու ժողովրդական երգերից,— զի սրանց մեջ էլ հին ժամանակներից ի վեր նույն չափերն են գործածվում, ինչ որ գրական բանաստեղծության մեջ²⁸,— այս աշխատանքի հեղինակը ջանացել է սպառիչ կերպով ներկայացնել մեր բազմադարյան բանաստեղծության մեջ գործածված ոտանավորների տեսակները:

Այդ բազմազան չափերը վերածվում են երեք հիմնական ձևի՝ 1. յամբական, 2. անապեստյան և 3. յամբ-անապեստյան ոտանավորներ,— բոլորն էլ բարձրացող ռիթմով, բացի մի քանի նորագույն փոփոխություններից ընկնող և բարձրացող-ընկնող ռիթմեր առաջ բերելու (§ § 74, 75): Հական արժեք չունի, թե ոտանավորը պարզ ոտքերով է, թե անդամներով, կամ յամբական ոտանավորն անապեստյան ոտքի խառնուրդով է կամ, ընդհակառակն, անապեստյանը յամբականի խառնուրդով և կամ թե տողի մեջ նույն ոտքերը, կամ անդամները, երկու հատ են, թե երեք կամ չորս, օրինակ՝ 3+3, 3+3+3, 3+3+3+3, 4+4, 4+4+4, 4+4+4+4, 4+3, 4+4+3, 4+4+4+3, 5+5, 5+5+5 և նմանները: Դրանք բոլորը նույն հիմնական չափից, այսինքն՝ նույն ոտքից ու անդամից (տե՛ս § 3, «չափի» մասին) հեշտ կազմելի ենթատեսակներ են միայն: Նույնպես յամբի ու անապեստի խառնուրդով է իսկապես նաև համաշփոխ ոտանավորը: Հիմնական ձևով անապեստյան է նաև ազատ ոտքերով ոտանավորը, ինչպես և յամբական են ազատ անդամներով ոտանավորները (§ § 81—83):

Մեր բանաստեղծության մեջ գործածված այդ չափերը համապա-

²⁸ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Ժողովրդական խաղեր, «Ժող. երգերի ու պիսե՛ր», արտատպու-թյուն «Արարատ» ամսագրից, Վաղարշապատ, 1904:

տասխան են մեր գրական լեզվի շեշտին ու վանկերի ամանակին (§ 5)։ Հայերենում, իր պրոսոդիայի պատճառով, անհնարին է չափական ոտանավոր հորինել։ Նրան հատուկ չեն նաև քոբյական և բնավ դակտիլական ընկնող ոտանավորները (§ § 12, 22, 23, 74)։ Բացի այդ՝ մեր ոտանավորներն ընդհանրապես անդամավոր կազմությամբ ունին։ այդ էլ առաջանում է մեր լեզվի շեշտադրության ընդհանուր հատկություններից (§ § 7, 31)։ Այսպես, ուրեմն, մեր վերևում Կիշված երեք հիմնական ձևի չափերը, լինին պարզ ոտքերով թե անդամներով, համապատասխան են հայերենի առողանությունը — պրոսոդիային, և հենց այդ պատճառով մի անգամ որ հնագույն ժամանակներում լեզուն իր պրոսոդիայի համեմատ չափեր է ձեռք բերել, դրանք գործածում է մինչև այժմ ևս, քանի դեռ լեզվի պրոսոդիական հատկությունները չեն փոխվել։

Չափերի կամ ոտանավորների տեսակների զարգացման պրոցեսը, տաղաչափության տեսակետով, համապատասխան պիտի ընթանա, իսկապես պիտի հետևի լեզվի առողանության — պրոսոդիայի զարգացմանը, և այս տեսնում ենք մեր չափերի նկատմամբ։ Մենք ունինք բավական թվով հոգևոր երգեր, յամբական պարզ ոտքերով հորինված ազատ ոտանավորներ, որոնք ոչ թե կարգալու համար են, այլ երգելու և ամենայն հավանականությամբ երգվելով են հորինված։ ուստի դրանց ձանձրալի միակերպությունը զգալի չէր կարող լինել։ Կարգալու համար, սակայն, յամբական պարզ ոտքերով ոտանավորներ չունինք, քանի որ կարգալիս դրանք շատ միակերպ են հնչում։ Բայց հենց որ լեզվի առողանական հատկությունը քիչ փոխվում է, առաջ են գալիս սահմանական եղանակի զբնո՛ւմ եմ, զբնո՛ւմ ես, զբնո՛ւմ է, զբնո՛ւմ եմք, զբնո՛ւմ եք, զբնո՛ւմ են, զբնո՛ւմ էք ձևերը, որոնց մեջ միավանկ «եմ» օժանդակ բայն իբրև վերջահար բառ միանում է նախորդին (§ 7, կետ 3), և դրանցով ավելանում է ընկնող ոտքերի թիվն արևելյան գրական լեզվի մեջ, — և ահա՛, ինչպես այս Տաղաչափության մեջ մանրամասնորեն ուսումնասիրված է այդ խնդիրը, հնարավոր է դառնում արևելյան աշխարհաբարում նաև յամբական պարզ ոտքերով ոտանավորներ հորինել՝ առանց միակերպության մեջ ընկնելու երկյուղի։ Եվ մեր նորագույն բանաստեղծները դրա գործնական ապացույցն արդեն տված են (§ 40)։ Դա չափերի մի զարգացում է, պրոսոդիայի զարգացմանը համապատասխան և սրա հետևանքով։

Դարձյալ՝ այդ միևնույն լեզվական զարգացման հետևանքով՝ Տերյանից ի վեր հնարավոր է եղել զարգացնել նաև մեր անապեստյան ոտանավորը, որ նույնպես ազատվել է միակերպության ձանձրությունից (§ 56)։ Ապա դարձյալ՝ թեպետ և Գրիգոր Նարեկացուց արդեն (10-րդ դարում) և հետո Կոստանդին Երզնկացուց (13—14-րդ դար) ունինք սքեմայով քողաղոտ (ամֆիբրաբյան) ոտանավորներ, բայց դրանք իսկապես բարձրացող անապեստյան ոտանավորներ են սկզբից մի յամբի խառնուրդով և ըստ հին սովորության արվեստական ոգով մով, «ձայնով», «ի ձայն» կարգալով, ձայնով ասելով միայն ստանում էին բարձրացող-ընկնող

ռիթմ: Միեւնույն լեզվական զարգացման (գրեմում եմ...) հետեւանքով, սակայն, Տերյանից ի վեր Չարենցն և ուրիշները կարողացել են իսկական բարձրացող-ընկնող ռիթմով քողադոտ ոտանավորներ գրել: Այս էլ չափերի մի զարգացում է լեզվական զարգացման համեմատ²⁹ (տե՛ս § 59):

Բայց դրանք համեմատաբար փոքր փոփոխություններ են: Այս Տաղաչափության մեջ պարզաբանված է և մի ուրիշ մեծ փոփոխություն: Արեւելյան բարբառների մեջ առաջ է եկել շեշտի տեղափոխություն. շեշտը բառերի վերջին վանկերից անցել է վերջընթեր վանկերի վրա (§ 5): Այս արդեն պրոսոդական հեղափոխություն է, որ իր հետեւանքն ունի արդեն ժողովրդական երգերի մեջ (տե՛ս § 70): Եվ երբ գրական լեզվի մեջ ընդհանրապես այս նոր շեշտադրությունը, — և այժմ արդեն բավական ծավալ է ստացել դա, — այն ժամանակ ահա՛ այս լեզվական զարգացումը անհրաժեշտորեն առաջ պիտի բերի արդեն եղած չափերի նախադրությունը, ինչպես այդ տեսնում ենք արդեն արեւելյան բարբառով հորինված ժողովրդական երգերի մեջ: Այն ժամանակ մեր լեզվի մեջ ոչ միայն հնարավոր, այլև անհրաժեշտ կլինի բարձրացող ռիթմի փոխանակ ընկնող բռնեյակա՛ն և դափտիլա՛կա՛ն ռիթմով ոտանավորներ հորինել, ինչպես և շատ պիտի զարգանա բարձրացող-ընկնող քողադոտ ոտանավորը այս նոր շեշտադրությամբ (§ 74): Եվ դա պիտի լինի մեր չափերի մեծ զարգացումն իբրեւ հետեւանք լեզվի պրոսոդական-առգանական փոփոխության. «յուրաքանչյուր երեւոյթ զարգանալով մինչև վերջը՝ իր հակադրությանն է փոխվում»:

Լեզվի առողջանությունն ու նրա զարգացումը, սակայն, միայն ճեմաբովորութուն են ընձեռում այս կամ այն չափերը գործածելուն. դրանով դեռ չի բացատրվում, թե ե՛րբ և ի՛նչպես են առաջ եկել հայերեն ռաւաւաւութեանքի հիմնական չափերից ենթաաւաւութեանքը, որոնք թվով բավական շատ են: Դրանց ծագումն ու զարգացման ընթացքը կապված է բանաստեղծության հետ, և այդ պիտի պարզի մեր գրականության պատմությունը: Մի հին բանաստեղծություն, ինչպիսին է մեքը, որ շարունակ հասողորակից է եղել թե արեւելյան և թե արեւմտյան շատ ազգերի բանաստեղծություններին, բնականաբար պետք է իր դարավոր զարգացման ընթացքում ինքնուրույն առաջ բերեր կամ ընդուներ ուրիշներից և գործադրեր բազմազան չափեր բովանդակության համեմատ: Եվ այդ տեղի է ունենում նույնիսկ մինչև մեր այս վերջին տարիները, երբ մեր նորագույն բանաստեղծներից ոմանք փորձում են նոր տեսակի չափերով գրել և կամ սկսել են պարզ ոտքերով ոտանավորներ հորինել՝ նմանելով ուսականին:

²⁹ Մեր չափերի այս զարգացման մասին տե՛ս Մ. Աբեղյանի ուսումնասիրությունը, տպագրված «Նորք» հանդեսում, գիրք № 3, 1923, եր. 263—290. «Տաղաչափության զարգացումը Չարենցի և ուրիշների բանաստեղծությունների մեջ»:

Արդարև այս Տաղաշափության մեջ բերված են բավական տեղեկություններ, որոնք վերաբերում են մեր շափերի պատմությանը, ինչպես են, օրինակ, այս կամ այն շափի հնագույն գործածությունը, ակնարկներ օտար ազգեցությունների մասին և նմանները: Այդպիսի տեղեկությունները, սակայն, ինչպես և այն, որ մեկ-մեկ մի երկու խոսքով ցույց են տրված այս կամ այն շափի բնավորության էական կողմերը,— նյութից դուրս ջեղումներ են, որոնք մեջ են բերված միայն դյուրութուն տալու համար մեր գրականագետներին, որպեսզի նրանք օգտվեն սրա հեղինակի արդեն ձեռք բերած մի քանի գիտանքներից: Դրանցից ամենակարևորը հետևյալն է: Մեր շափերը ոչ միայն իրենց հիմնական ձևերով, այլ նաև իրենց ենթատեսակներով ամենամեծ մասամբ գործածված զրտնում ենք 7—11-րդ դարերում³⁰: Անապետյան ազատ քառոտանի (քառատակտ) ոտանավորի (§ 81) հնութունը հասնում է մինչև 7-րդ դարը. դրան համապատասխան կա հնագույն գերմանական ոտանավորը: «Հայրենի», այսինքն «հայերենի» ոտանավորը, որ ամենայն հավանականությամբ բնիկ հայկական է, գտնում ենք 10-րդ դարում (§ 68): Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծությունների մեջ, 10-րդ դարի երկրորդ կեսին, կան մեր գրեթե բոլոր շափերը, մի քանիսը նրա «Յարութեան տաղի» մեջ, որ ազատ ոտանավորով է (§ 89). մի երկուսը Գրիգոր Մագիստրոսի (11-րդ դարի առաջին կես) և Ներսես Շնորհալու (12-րդ դարի առաջին կես) գրվածքների մեջ: Բայց այդ չի նշանակում, թե այդ շափերն ավելի վաղ գործածված չեն եղել: Գր. Նարեկացու և Ն. Շնորհալու վկայություններից իմանում ենք, որ մեր ութմիկ-երածշտական ոտանավորները, ինչպես են 4+4, 5+5 և հայրենի կարգը 2+3+2 || 3+2+3, գործածված են եղել նախ աշխարհիկ բանաստեղծության մեջ, որ յուրացրած է եղել և հանգի գործածությունը: Դրանցից 4+4 և 5+5, 4+4+4 և այլ անդամավոր կազմություն ունեցողները հորինված են իսկապես երկոտներով, դիպոդիաներով և համապատասխան են հին հունական նույնպիսի կազմություն ունեցող շափերին (§ § 30, 31): Գր. Նարեկացին և հետո Գրիգոր Մագիստրոսը այդ աշխարհիկ երգերի շափերը գործածել են կրոնական երկերի համար. բայց այդ անընդունելի է եղել երկար ժամանակ: Մինչև 12-րդ դարի կեսերը հոգևոր երգերը հորինվել են ազատ ոտքերով և ազատ անդամներով (§ § 81—83) և՛ յամբական պարզոտնյա ազատ ոտանավորներով (85—88), և՛ ազատ ութմական պրոզայով (§ 91), բոլորն էլ այնպիսի շափեր, որոնք, աշխարհիկ երգերի շափերի հետ համեմատած, պակաս ութմիկ են և որոնցով հորինված բանաստեղծությունները Ներսես Շնորհալին կոչում է «բան անշափական», հակադրությամբ աշխարհիկ քնարերգության, որ է «բան շափեալ»: Մեր հոգևոր երգերի այդ ազատ շափերն էլ իրենց համապատասխանն ունեն հունական հոգևոր երգերի շափերի մեջ:

³⁰ Մ. Արեղյաճ, Հին գոսանական ժողովրդական երգեր, Երևան, 1931, եր. 21—43 և 160 հան..

Այսպես, ուրեմն, հայերեն չափերի զարգացումն իրենց հիմնական ձևերից մեծագույն մասով ընկնում է այն դարերում, որոնց բանաստեղծությունից մեզ հասել են գրեթե միայն հոգևոր երգեր, այն էլ՝ անանուն և առանց որոշ ժամանակագրության³¹, Հետագայում 11-րդ դարից մինչև 20-րդ դարը և մինչև վերջին տարիներս, գործածել են այդ չափերը մի քանի երկրորդական ձևափոխություններ միայն և ենթատեսակներ առաջ բերելով: Դրանք հետևյալներն են՝ Ա) Գր. Նարեկացուց և Ն. Շնորհալուց ունինք $4+3$ կազմությամբ ոտանավորներ. ունենք մի հին շարական (ոչ վաղ, քան 12-րդ դարի կեսերը) $4+4+3$ կազմությամբ, Գր. Մագիստրոսը գրել է $4+3+4+3$ ձևով. իսկ 19-րդ դարում՝ գրել են նաև $4+4+4+3$. Բ) Գր. Նարեկացին ունի՝ $3+4$ և $3+4+4$. Կոնստանդին Նրզընկացին (13—14-րդ դարում) բացի այդ՝ նաև $3+4+4+4$. Գ) Գր. Նարեկացին և Ն. Շնորհալին՝ $5+4+4$. Տերյանը նաև մի անդամով պակաս՝ $5+4$. Դ) Գր. Նարեկացին և Ն. Շնորհալին՝ $3+3+3$, իսկ 19-րդ դարում նաև $3+3$ և $3+3+3+3$. Տերյանն ունի նույնիսկ վեց անապեստներով $3+3+3+3+3+3$. Ե) Գր. Նարեկացին՝ $2+3+3+3$. Մկրտիչ Նաղաշը 15-րդ դարում՝ $3+3+2+3$. իսկ 19-րդ դարում յամբական ոտքը երկրորդ անգամի մեջ նաև շարժուն դրուծյամբ՝ $3+3+2+3$ կամ $3+3+3+2$. Տերյանը նաև՝ $2+3+3$. Զ) Ն. Շնորհալին՝ $4+5$. իսկ 19-րդ դարում մի քանի երգեր՝ $4+4+5$: Ահա՛ բոլոր փոփոխությունները 10—11-րդ դարերից ի վեր, չհաշված համաշեշտ, քորեյական և աշուղական ոտանավորները: Դրանք բոլորը միևնույն հիմնական չափից հեշտ կազմելի ենթատեսակներ են, մի ոտք կամ անդամ ավելացնելով կամ պակասեցնելով տողը մի փոքր երկար կամ կարճ դարձրած:

Այս է մեր չափերի զարգացումն ընդհանուր և էական գծերով:

Արդ, բանասիրությունն և գրականության պատմությունը պետք է հետազոտեն և ճշտություն որոշեն, թե ինչպես, ինչ պատճառներով, ինչպիսի ժամանակագրական կարգով և որ բանաստեղծների ձեռով են առաջ եկել հայերենում գործածվող այդ չափերը հնագույն շրջանից մինչև 11-րդ դարը և այնուհետև մինչև մեր այս օրերը: Օրինակ՝ այս Տաղաչափության մեջ հետազոտված և պարզաբանված են մեր հոգևոր երգերի վերևում հիշված ազատ չափերը: Հիմա բանասիրության և գրականության պատմության գործն է մանրամասնորեն հետազոտել և պարզաբանել, թե ինչու մեր հոգևոր երգերն այդպիսի չափերով են հորինված և ոչ թե այն չափերով, որոնք գործածվելիս են եղել աշխարհիկ քնարերգության մեջ. արդյոք այդ չափերը համապատասխան են եղել այդ բանաստեղծությունների կրոնական բովանդակությանը, ի՞նչ կապ կա այդ չափերի և դրանց գործածող բանաստեղծների դասակարգային իդեոլոգիայի միջև. ի՞նչ օտար ազդեցություններ կան, հունական ազդեցու-

³¹ Տե՛ս Մ. Աբելյանի «Շարականների մասին» աշխատությունը, տպված «Արարատ» մասագրի 1912 թ. հուլիս-օգոստոս, հոկտեմբեր, նոյեմբեր և դեկտեմբեր ամիսներում:

թյունն ինչի՞ մեջ և ո՞րքան է երևան գալիս այդ շափերի նկատմամբ. ե՞րբ են սկսել եկեղեցական բանաստեղծներն այդ շափերը գործածել. ե՞րբ և ինչո՞ւ են առաջ եկել այդ շափերի ենթատեսակները. արդյոք այդ երգերի բովանդակությունը, թե՞ եղանակներն են պատճառ եղել դրան և այլն,— մի խոսքով այդ բազմազան շափերի ծագումը, զարգացումը, շարժումը, որ ուրիշ բան չէ, բայց եթե մեր հոգևոր երգերի զարգացման պատմությունը մինչև 13-րդ դարը, քանի որ առնվում, իրար հետ կապակցված ուսումնասիրվում են այդ շափերով հորինված երգերի բովանդակությունն ու ոտանավորը, այն էլ ժամանակագրական կարգով:

Միևնույնը պետք է ասել նաև աշուղների բանեցրած վանկական շափերի և առհասարակ մեր բոլոր շափերի մասին:

Այդ և նման հարցերի պատասխանը վերաբերում է ոչ թե տաղաշափությանը (տե՛ս § 4), այլ բանասիրությանը, գրականագիտությանը և առանձնապես բանաստեղծության պատմությանը. զի այդ զարգացումը, փոփոխությունները կապված են ոչ թե հայոց լեզվի պրոսոդական հատկությունների զարգացման հետ, այլ գրական երկերի բովանդակության՝ զարգացման, ինչպես և նրանց կրած օտար ազդեցությունների հետ: Տաղաշափությունից կարելի չէ այդ պահանջել հենց այն պատճառով, որ մետրիկան պատմություն չէ. մինչդեռ գրականության պատմությունը, որ զբաղվում է բանաստեղծության բովանդակության ու ձևի միասնական զարգացման պրոցեսով, չի կարող չտալ վերևում դրված հարցերի պատասխանը: Նա չի կարող բազմակողմանի շուտումնասիրել բանաստեղծության զարգացումը, որի մեջ մտնում է անհրաժեշտաբար բանաստեղծական երկերի և՛ բովանդակության, և՛ ձևի փոփոխությունը, ձևի մեջ և շափածոյության փոփոխությունն ըստ դարաշրջանների, ըստ իշխող դասակարգերի իդեոլոգիայի, ըստ հեղինակների, ըստ նրանց այս կամ այն երկերի բովանդակության և այլն:

Այստեղ, հարկավ, տեղը չէ ծրագրելու, թե ինչպես պետք է կատարվի այդ հետազոտությունը և դրա համար չկա՞ էլ մի ռմոզական բանաձև: Այլ միայն հարկ է նշել այն էական հիմունքը, որով առաջ են բերում շափերի հիմնական ձևերից ենթատեսակներ, մեկ կամ երկու ոտքով կամ անդամով կարճ կամ երկար դարձնելով տողը կամ թե փոխելով տարբեր ոտքերի կամ անդամների դասավորության տեղը տողի մեջ: Գրականագեղարվեստական երկերի ձևի և բովանդակության հարաբերության խընդիրը վերածվում է մի ընդհանուր պայմանի, որ է՝ ձևը համեմատ պիտի լինի բովանդակությանը: Ձևի մեջ է և ոտանավորը. ուրեմն վերջինս էլ համեմատ պիտի լինի բովանդակությանը:

Անշուշտ, չպիտի մոռանալ այն հանգամանքը, որ բոլոր ազգերի գրականությունների մեջ հաճախ միևնույն շափով, միևնույն տեսակի ոտանավորով, հորինվում են բազմազան բովանդակության և բազմազան տեսակների բանաստեղծություններ, և միևնույն շափը բանեցնում են, դարերի ընթացքում անգամ, այլևայլ դասակարգերի իդեոլոգ բանաս-

տեղծներ: Բայց և այնպես ամեն տեսակի ոտանավոր կամ ամեն չափ ունի իր կազմութեան համեմատ իր հատուկ ռիթմական բնավորութիւնը, աշխուժ ու թեթեւ, ծանր ու դանդաղ, մեծավայելուչ ու լուրջ, ծաղրածու կոմիկական. կան ոտանավորներ դիցազներգութեան, քնարերգութեան, վիպական, դրամատիկական և այլն: Չափերի կամ ոտանավորների այդ տարբեր բնավորութիւններն առաջանում են ոչ միայն ոտքերի կամ անդամների տեսակներից և նրանց դասավորութիւնից տողի մեջ, այլև տողերի երկարութիւնից ու կարճութիւնից: Ահա՛ փխաւոր պատճառը, էական հիմունքը, որով առաջ են եկել մեր չափերի ենթատեսակները, որով տողը մի-երկու ոտքով կամ անդամով երկար կամ կարճ է դառնում կամ թե փոխվում է տարբեր ոտքերի (անդամների) տեղը տողի մեջ, $3+3$, $3+3+3$, կամ $3+3+3+3$. նույնպես $4+4$, $4+4+4$, կամ $4+4+4+4$ և նմանները: Ոտանավորի չափը դրանով հարմարվում է գրական երկի բովանդակութեանը, սրան համեմատ դառնում իր բնավորութեամբ (տե՛ս § 89):

Թե հայերենում գործածված չափերից, ոտանավորների տեսակներից որը և կա՞րճ, թե՞ երկար տողեր պետք է ընտրի բանաստեղծը կամ գուցե նա, մի կամ երկու ոտք կամ անդամ ավելացնելով կամ պակասեցնելով, մի նոր տեսակի երկրորդական չափ առաջ կբերի իր այս կամ այն բանաստեղծութեան համար ըստ սրա բովանդակութեան,— այդ բանաստեղծի իրեն ռիթմական զգացման գործն է: Իսկ թե բանաստեղծի այս կամ այն չափածո երկի ոտանավորն իր բնավորութեամբ համեմատ է արդյոք այդ երկի բովանդակութեանը թե չէ կամ ինչո՞ւ է նա նոր չափ առաջ բերել, այդ բացատրելը գրականագիտութեան գործն է: Գրականագիտութիւնը պետք է պարզաբանի և որոշի, թե ինչո՞ւ, օրինակ, Տերյանը Բրյուսովից արած մի թարգմանութեան մեջ («Մենութիւն») առաջ է բերել անապաստյան վեցոտնյա 18-վանկանի երկար ոտանավորը ($3+3+3+3+3+3$), որ միակն է իր տեսակի մեջ. արդյոք այդ եղել է բանաստեղծութեան թեւադրանքով, թե՞ Բրյուսովի կամ մի ուրիշի ազդեցութեամբ կամ գուցե մի որեւէ այլ արտաքին պատճառով: Նույնպես բանաստեղծութեան պատմութիւնը պետք է բացատրի և ուրիշ բանաստեղծների գործածած նոր չափերի ծագումը, ոչ միայն նոր բանաստեղծների, այլև հների, մեր բանաստեղծութեան ամբողջ պատմութեան ընթացքում: Եվ այդ պետք է անել ոչ թե ընդհանուր վերացական ֆորազներ ասելով, այլ նկատի ունենալով ամեն պարագաներ և մանրակրկիտ աշխատանքով վերլուծելով յուրաքանչյուր նշանավոր հեղինակի ամեն մի կոնկրետ երկը բովանդակութեան և ռիթմական ձևի հարաբերութեան տեսակետից:

ԵՐՐՈՐԳ ՀԱՏՎԱԾ

ՀԱՆԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ, ՀԱՆԳ ԵՎ ՏՈՒՆ

93. Հանգիստություն:— Ուտանավորի ութմը զորանում է հնչյունների դաշնակով, որ առաջ է գալիս նույն կամ նման հնչյունների երեք տեսակ կրկնությամբ խոսքի մեջ:

Ա) Բաղաձայնների հանգիստություն կամ բաղաձայնայն (alliteration), հաճախ լուկ՝ հանգիստություն, որ է նույն կամ նման բաղաձայնների կրկնությունը գլխավորապես բառերի սկզբում, ինչպես՝ տուն ու տեղ, ցիր ու ցան, շենք ու շնորհք, ծափ-ծիծաղ: Բաղաձայնայնությ կարող է լինել նաև նույն կամ նման բաղաձայնների կրկնությամբ բառերի մեջ կամ վերջը, ինչպես՝ գոհար՝ Վարգն Վառի առեհալ (Գր. Նարեկացի):

Բ) Ձայնավորների հանգիստություն կամ առձայնայն (assonance), որ առաջ է գալիս նույն ձայնավորի կրկնությամբ գլխավորապես շեշտված վանկերի մեջ, ինչպես՝ թուք ու մուր, լուռ ու մունջ, լուս ու մութ, ծեծ ու փետ, առ ու փախ: Կան կապակցություններ, որոնց մեջ միաժամանակ և՛ ձայնավորների, և՛ բաղաձայնների հանգիստություն է լինում, ինչպես՝ կոշտ ու կոպիտ, կոշտ ու կուռ, խաղք ու խայտառակ, քար ու քացախ:

Գ) Բառերի վերջի մասի համահնչյունություն կամ հանգ (գերմ. Reim, ֆրանս. rime, ռուս. рифма), որ կազմվում է բառերի վերջի շեշտված ձայնավորի և սրան հաջորդող հնչյունների նույնությունից կամ նմանությունից, ինչպես՝ պայծառ-անտառ, երես-անտես, ծա՛ռ ու մացա՛ռ, թագ ու պսակ («հանգ», հին ուղղագրությամբ՝ «յանգ», նշանակում է՝ վերջ, վերջավորություն, տե՛ս § 96):

Այսպիսի հնչյունական կրկնություններն ամենից առաջ հնչյունական զարգարանքներ են, որոնք շոյում են լսելիքը, խոսքի մեջ մտցնելով մի գաշնակավոր տարր: Որեւէ հնչյուն կամ վանկ, երկու-երեք անգամ կրկնվելով, խոսքին տալիս է մի առանձին հրապույր ու գույն, մի որքո՞չ հնչյունական երանգ: Որովհետեւ ամեն հնչյուն ունի այս կամ այն զգայական բնավորությունը, ուստի նայելով կրկնված հնչյունների տեսակին՝

խոսքը դառնում է՝ մերթ փափուկ ու մեղմ կամ կոշտ ու խիստ, մերթ խուլ ու փակ կամ բաց ու պայծառ։ Այս երանգն ու հրապույրն ավելի մեծանում է, երբ հանգիստությունը լինում է ոչ թե պատահաբար, այլ գեղարվեստական դիտումով ճարտասանական կամ ռիթմական նպատակների համար։ Երբ արտաքին հնչյունական երանգը համապատասխան է բովանդակությանը՝ նկարագրած բնության երևույթներին կամ բանաստեղծի ներքին ապրումին, հույզին,— այն ժամանակ հնչյուն և բովանդակություն բոնում են իրար, և բանաստեղծության ներքին կոշտ մի զգայական ցայտուն արտահայտություն է ստանում (հմմտ. § 89 հանգակցության մասին)։ Այսպիսի համապատասխանությամբ առաջ է գալիս նմանաձայնություն կամ բնաձայնություն ասածը, երբ խոսքի հնչյունների մեջ արդեն լսում ենք բնության նկարագրած երևույթների մեջ հղած հնչյունները (տե՛ս § 19-ի վերջում)։ Այսպես՝ երբ ոտանավորը կարգալիս արտասանում ենք՝ «ծիտը ծառին ժըլվում է ծի՛վ-ծի՛վ-ծի՛վ», Մ հնչյունի կրկնությունը մեղ լսելի է անում ծառի ձայնը։ Նույն տպավորությունը թողնում է մի ուրիշ ձևով Ճ հնչյունի կրկնությունը հետևյալի մեջ. «ճուտիկները կըճվալին ճի՛վ-ճի՛վ»։— Ծի՛կ-ճի՛կ-ճի՛կ, ի՞նչ կըհաճիք,— հարցուց մայր ճնճուկը։— Ծիճո՛ւ, ճիճո՛ւ,— ճըվճվացին ճուտիկները»։ Այսպես և բնության ուրիշ երևույթներ արտահայտվում են համապատասխան նմանաձայն հնչյուններով՝ օձի սուլոցը Ս բաղաձայնի կրկնությամբ, բամու գլզվոցը Վ հնչյունով, նրա վզզոցն ու սուլոցը՝ Ս, Վ հնչյուններով, շշուկներն ու շաշուկները՝ Ս, Շ, Զ հնչյուններով, որոտը Ռ կամ Դ, Ռ հնչյունների կրկնությամբ և այլն։ Նույնպես բուռն և բիրտ զգացումներն ու գաղափարները արտահայտվում են կոշտ բաղաձայններով, իսկ մեղմ ու փափուկ զգացումները ձայնորդ (ոնգային և նայն, Մ, Ռ, Բ, Լ) հնչյուններով և այլն։

Շըշուկ ընկավ ահա վարդի, ծաղկանց մեջ,
Շուրջըս փրուվան աբրեշումե զառ փեշեր,
Իմ նազելուս շունչը քնքուշ ինձ շոյեց.... (Իսահ.)

Աշնան մըշուշում շըշուկ ու շըրջուն....
Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը շըրջում,
Եվ շըշնջում ես, և անուշ շըրջում,
Պայծառ տըրտմությամբ ինձ ես անըրջում
Ինձ գաղտնի սիրով սիրում ու հիշում...
Եվ ժըպտում ես ինձ, ակնարկում քընքուշ,
Ու գաղտնի սիրով սիրում ու հիշում,
Եվ շըշնջում ես, և շըրջում անուշ,
Անտես ու հուշիկ իմ շուրջը շըրջում։ (Տեր.)

Այսպիսի գեղարվեստական հանգիստության համար որևէ կանոն չկա, այլ դա կախված է բանաստեղծի իրեն սեփական զգացումից ու ճաշա-

կից: Բայց եթե ուշադրութիւն դարձնենք, կտեսնենք, որ բնական երեւութիւններ արտահայտող բառերն իրենք հաճախ նմանաձայնությամբ են կազմված, այսինքն՝ իրենց մեջ ունին երևութիւն հատուկ մեկ կամ երկու հնչյուն, ինչպես՝ շաշյուն, շառաշյուն, շշուկ, սոսափյուն, խոշյուն, թընդդուն, սուրոց և այլն: Լեզվի մեջ դեռևս կենդանի է բնության ձայների նմանությամբ անվանաստեղծական հատկութիւնը, և բնազդաբար դեռ կազմում ենք բնաձայնութիւն ցույց տվող բառեր, ինչպես՝ վզզալ, բզզալ, խշշալ, գռալ, թխկալ, դրխկալ և այլն, կամ կրկնությամբ վզվզալ, բզբզալ, խշխշալ, գռգռալ, թխթխկալ, դրխդրխկալ և այլն: Լեզուն ի՞նքն, ուրեմն, իր այս հատկությամբ կօղնե բանաստեղծին, թե նա ո՞ր բնաձայնութիւնը ո՞ր բաղաձայններով կարող է առաջ բերել: Միայն պետք է նկատի ունենալ, որ բաղաձայնների հանգիստութիւնը ճնշյունախաղ չգառնա և կամ սպասված տպավորության փոխանակ դժվար արտասանելի մի «շուտասելուկ» առաջ չգա, որով լեզուն կկորցնի իր բնական ներգաշնակութիւնը և կդառնա անհաճո ու չարահնչուն: Ինչքան էլ հանգիստութիւնը բովանդակության համեմատ լինի, երբեք չպիտի մոռանալ, որ ավելի կարևոր է րարեձայնութիւնը, որ առաջ է գալիս բաղաձայնների ու ձայնավորների բարեխառնութիւնից (տե՛ս § 19, «բաղաձայնների հանդիպումը»):

Հնչյունական նկարչութիւնը լինում է ոչ միայն բաղաձայններով, այլև ձայնավորներով: Ինչպես ամեն բաղաձայն իր հատուկ աղմուկն ունի, նույնպես և ամեն ձայնավոր ունի իր հատուկ երանգը. ուստի գեղարվեստական առձայնութիւն այնպիսի ձայնավորներով պետք է լինի, որ համապատասխանի բանաստեղծի արտահայտած հիմնական զգացումին: Եթե մի տրտում ու տխուր վիճակ է նկարագրվում, կարելի չէ բաց ու պայծառ Ա ձայնավորի հանգիստութիւն անել և, ընդհակառակն, պայծառ և ուրախ տրամադրութիւնը կարելի չէ արտահայտել աւ, ի, ը խոլ ձայնավորների հանգիստությամբ: Մեծ բանաստեղծներն աշող առձայնութիւն հաճախ զորեղ տպավորութիւն են առաջ բերում: Գլոթի բանաստեղծութիւնների մեջ, երբեմն նույնիսկ ամբողջ տների մեջ, իշխող է մի որոշ ձայնավոր: Գրիգոր Նարեկացին իր «Ողբերգութեան Մատեանի» մեջ մի տեղ (ԻԶ. բան) գրում է ողբասացնեդի համար՝ թե «Ըստ ձայնից կողկողանացն և զբանիցն յարմարութիւն հանդերձեն, ի նոյն գիր բերեալ զաւարտունա տանցն, որովք առաւել սաստիկ մորմոքեալ ճմլեցուցանեն զաղէտս կարեացն ըղձից առ արտասուացն բղխմունս».... Եվ բանաստեղծը հետեւելով ողբասացներին՝ մի մեծ ողբագին հատվածի մեջ տողերը վերջացնում է ի ձայնավորով:

Այս մասին ևս, ինչպես բաղաձայնների հանգիստության համար, կարելի չէ մի որոշ կանոն դնել: Թեպետ կան տեսութիւններ զանազան լեզուների ձայնավորների երանգի մասին, թե որ ձայնավորը հարմար է ուրախ զգացում արտահայտելու, որը՝ վիշտ, որը զվարթ բնավորութիւն ունի, որը՝ հանդիսավոր,— բայց և այնպես բանաստեղծին իրեն է մնում

միշտ որոշել, թե երբ և որ ձայնավորը ինչ ազդեցություն է թողնում: Այստեղ էլ նրան օգնել կարող է ձայնարկությունների կազմությունը, որոնք զգացմունքների բնական արտահայտությունն են լոկ հնչյուններով, ինչպես՝ վա՛յ, վո՛ւյ, ո՛ւհ, ա՛հ, է՛հ և այլն: Միայն պետք է նկատել, որ ձայնավորների երանգը, ինչպես և բաղաձայնների աղմուկը, մեծ մասամբ կախված է կից հնչյուններից, ինչպես է և ձայնարկությունների մեջ՝ ա՛հ, ա՛յ, վա՛յ և այլն: Ուստի նկարչական առձայնությ կազմելիս հատուկ ուշադրություն պիտի դարձնել նաև կից հնչյունների վրա: Բացի այդ՝ միևնույն երանգը չի ունենում նույն ձայնավորը, երբ ջեշտված է և երբ անշեշտ է: Եվ վերջապես՝ առձայնությը զգալի է լինում, երբ արվեստավոր կերպով կրկնվում է, և ընթերցողն իսկույն հասկանում է հեղինակի դիտումը և հաճույ՜ ու վայել՜ ստանում, թե չէ՝ բանաստեղծի աշխատանքը գուր կանցնի, ինչպես պատահաբար կրկնված հնչյունների նույնություն, առանց որևէ տպավորություն թողնելու: Այսպես, օրինակ, Թումանյանի հետևյալ տողերի մեջ հեռվից եկող ձայնի խլությունն ու տխուր անորոշությունն ավելի զգալի կլինեն, եթե Ա ձայնավորի փոխանակ դրված լիներ ի կամ Ո՞ ձայնավորը.

Եվ ալիքների միջիցը հանկարծ՝

Շատ ծանոթ մի ձայն հեռո՛ւ խո՛ւ ու խո՛ր

Կանչո՛ւմ է քնքո՛ւշ, կանչո՛ւմ է անզո՛ր:

Հնչյունների կրկնությամբ այսպիսի տպավորություններ առաջ բերելու ուսումնասիրությունը ոչ թե տաղաչափությանն է վերաբերում, այլ ճարտասանությանը. ուստի բավականանալով այսքանով՝ անցնենք այն խնդրին, թե ինչ նշանակություն ունի հանգիստությունը ռիթմի նկատմամբ:

94. Բաղաձայնների ռիթմական հանգիստությունը կամ ռիթմական բաղաձայնությո՜ւն:— Երբ հանգիստությունը լինում է մի տողի մեջ, նույն բաղաձայնների կամ ձայնավորների կրկնությունը տալիս է տողին մի առանձին ձև ու գույն, որով և տողը ոչ միայն մտքով, այլև հնչյուններով զգացվում է իբրև մի միություն, և ուժեղանում է տողի ռիթմական ամբողջությունը. օրինակ՝

Թալուկ ըստվեր, թովիչ թըռչնիկ...

Սիրո սրգով սեացան: (Իսահ.)

Իսկ երբ հանգիստությունը լինում է երկու տողի մեջ կամ մի մեծ տողի երկու կիսատողերի մեջ, այն ժամանակ երկու տողերը կամ կիսատողերը դրանով կապվում են իրար հետ, որով և դարձյալ զորանում է ոտանավորի ռիթմը. ինչպես՝

Ծովն ի միջի իմ ԾաԾանէր,

Քաղցրիկ օգովըն ՄիՄաղէր: (Ն. Շնորհ.)

Բաղաձայնների ռիթմական հանգիստությունն առանձնապես զարգացած է հին գերման բանաստեղծության մեջ. առաջին կիսատողի մեջ նույն բաղաձայնը կրկնվում է խոսքի նշանակության համար կառեւոր երկու բառի շեշտված վանկերի սկզբում, իսկ երկրորդ կիսատողի մեջ նույն բաղաձայնը կրկնվում է դարձյալ մտքի համար կարեւոր մի կամ երկու բառի շեշտված վանկերի սկզբում: Քանի որ հանգիստությունը լինում է խոսքի համար կարեւոր բառերի շեշտված վանկերի սկզբում, բնականաբար ավելի է ահանջի զարնում նույն բաղաձայնների կրկնությունը, որով և երկու կիսատողերը միանում, կազմում են մի երկար տող.

Hiltibrant enti Hádubrant
untar—hérjum tuên.

Այս հանգիստությունը, որ գերմանացիք կոչում են stabreim, զանազան ձևերով է դասավորվում. դրանով կարող են միանալ նաև ամբողջ տողեր, մինչև անգամ շորս տող միմյանց հետ: Պատահում է նաև, որ միաժամանակ երկու հանգիստություն է լինում, մեկով կապվում են կիսատողերը, մյուսով՝ ամբողջ տողը մյուսի հետ:

Մեր բանաստեղծության մեջ բաղաձայնների այսպիսի ռիթմական հանգիստությունն առհասարակ չի զարգացած, անշուշտ, գլխավորապես այն պատճառով, որ մեր բառերի վերջն է շեշտվում: Մեր հին բանաստեղծության մեջ գտնում ենք այսպիսի հանգիստության մի անիսկական տեսակը. այն է, երբ առանձին տների բոլոր տողերն սկսվում են, այբբենարանի շարքով, նույն տառերով, և տողերը կարճ են, նույն բաղաձայնների կրկնությունը տողերի սկզբում թողնում է ռիթմական բաղաձայնության տպավորություն, միայն ավելի թույլ, քան գերմանականի մեջ է, զի բաղաձայնը հաճախ կրկնվում է ոչ շեշտված վանկերի սկզբում. օրինակ՝ Ն. Շնորհալու «Աշխարհ ամենայն» և «Առավոտ լուսոյ» և ուրիշ երգերի մեջ.

Բանամ ըզըրթունս,
Բարբառիմ լեզուաւս,
Բողոքեմ զանձնէս:

Բաղաձայնների հանգիստությամբ հորինված տողեր շատ կան մեր հին և նոր բանաստեղծությունների մեջ, մեծ մասամբ, սակայն, առանց որևէ արվեստի, առանց որևէ ռիթմական նպատակի գործածված, լոկիբրե հնչյունների խաղ ու զարդարանքներ, որ թողնում են հնչյունների զգայական ազդեցություն, երբեմն բնաձայնություն առաջ բերելով: Սակավ են այնպիսի տողերը, որոնց մեջ լինում է ռիթմական բաղաձայնության վերևում բացատրած եղանակով. իսկ ամբողջ բանաստեղծություններ, որ սկզբից մինչև վերջը հորինված լինին կանոնավորապես բաղաձայնների ռիթմական հանգիստությամբ, չունինք: Բերենք մի քանի օրինակներ:

Աչքըն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
Ծաւալանայր յառաւօտուն....
Որոյ Սիւնն ի Սրտին նուՍխայօրէն
Կարկաջայր Սաթբերունի Սէր:—
Գոհար վարդն վառ առեալ
Ի վիհից վարսիցն արփենից՝
Ի վեր ի վերայ վարսիցն
Ծաւալէր ծաղիկ ծովային...

Այն Հիւսիսային Հաւէն
Հով հարեալ գոշար շուշանին....
Շուշանն շաղով լցեալ՝
Շող շաղով և շաղ մարգարտով.... (Գր. Նարեկ.)

Բա՛մ. Փորոտան Բարձուտ Բոմթիւնք
ՅայրաՐատեան դաշտն ի վայր,
ԱՐի արանց արիւնք յեմանդն
Անտառանան ի Հրազայր՝
Հրաւէ՛ր Հայրենեաց Հըմշակի ՚նդՀանուր,
Հոգիք Հայկազանց բորբոքին ի Հուր: (Ալիշան)

Նոր բանաստեղծներից Իսահակյանը հաճախ տողերի բաղաձայնությիւն է անում պատահաբար, առանց որեւէ ռիթմական նպատակի: Նույնն անում է Ա. Վշտունին:

ԼըՍիր, Սինյո՛ր, Սի՛ր կամ պարոն, այդ եՍ եմ:
ԿուՋեՍ հուՋվիր հուՋերով լուռ.
ԿուՋես մաՋերըդ գըՋիր Ջուր,
ԿուՋեՍ երեՍըդ հողին քըՍիր...
Հիմի Հայացքըս Հառել եմ Հեռվին Հուր.... (Ա. Վշտ.)

95. Ռիթմական առձայնույթ:— Ձայնավորների ռիթմական հանգիստութունը լինում է տողավերջում: Դա մի անճիշտ ու թույլ հանգ է, որով զգալի է լինում տողավերջը և որ կրկնվելով երկու և ավելի տողերի վերջում՝ տողերը կապում է միմյանց հետ: Այսպիսի ռիթմական առձայնութիւն հատուկ է ավելի երաժշտական լեզուներին, ինչպես են ռումանական լեզուները, որոնց մեջ իշխում են ձայնավորները. ուստի և ավելի այդ լեզուների մեջ հաճախ ռիթմական առձայնութիւն— ասոնանսով են հորինում ոտանավորները, առանձնապես հին բանաստեղծութիւն մեջ. իսկ պակաս երաժշտական լեզուների մեջ, ինչպես է գերմաներենը, իշխում են բաղաձայնները. ուստի և այդպիսի լեզուները ռիթմական բաղաձայնությիւն են առաջ բերել:

Ռիթմական առձայնութիւնը լինում է միավանկ և երկավանկ: Մինչդեռ հանգի համար պահանջվում է, որ տողերի վերջին շեշտված ձայնավոր-

ները և նրանցից հետո ընկնող բոլոր հնչյունները նույն լինին, միավանկ առձայնույթի համար բավական է բազմաթիվ տողերի միայն վերջին շեշտված ձայնավորների նույնությունը, առանց ուշադրություն դարձնելու, թե այդ ձայնավորներից հետո ուրիշ հնչյուններ կան թե չէ. օրինակ՝ տողավերջում առձայնույթ են կազմում այս բառերի վերջի Ա ձայնավորները՝ գտԱնք, տեսԱր, ծառԱ։ Առձայնույթ է առաջ բերում, օրինակ, Գր. Նարեկացին եկեղեցու տաղի հետևյալ մասի մեջ վերջի Ա ձայնավորով։

Ցառաջ քան շարժիցն աներբ էիցըն կԱյք,
Օրէն խորհրդոյ հրաւիրող բարեԱց.
Անճարիցըն ճարն ճարտարապետեԱլ՝
Եռահիւսակ զարդից խաղացմամբ ի վԱյր...:
Ձարդարեալ ըզսա վայելալից փառԱւք.
Վէմս ի սմա կանգնեալ եւթնաղանւոյ աշԱւք,
Թագիւ թագ կապեալ խիտ խորանի ալԱմբ, և այլն։

Մեր բանաստեղծության մեջ ձայնավորների այս ութմական հանգիստությունը չի զարգացել։ Լիզվի հատկության պատճառով, այն որ հարաշնտ բառերը սակավաթիվ են, առաջ չի եկել և երկավանկ ասոնանսի գործածությունը. որովհետև երկավանկ ասոնանսը կազմվում է ժողովների մի շեշտված ձայնավորի և ուրան հաջորդող անշեշտ ձայնավորի կրկնությամբ բազմաթիվ ժողների վերջում, առանց ուշադրություն դարձնելու շեշտված ձայնավորից հետո եկող քաղաձայններին։ Այսպիսի ասոնանսներ մեր բանաստեղծության մեջ միայն պատահաբար գործածված կան, այն էլ ոչ ավելի, քան երկու տողի մեջ և փոխանակ հանգների, ինչպես է օրինակ, Թումանյանի հետևյալ տողերի մեջ.

Իսկույն հետեեց խուլ գըրգըռոցԸ,
Քարով ու հողով լըցրին այն փոսԸ:
Երբ պատում է մութ խավԱրԸ
Չընաշխարհիկ մեր երկրին,
Երբ տիրում է ահն ու վԱխԸ.
Թույլ, կասկածոտ սըրտերին...

Ռիթմական առձայնույթը ականջին զարնում է միայն այն ժամանակ, երբ արագ կերպով կրկնվում է մի շարք կարճ տողերի վերջից. թե չէ՝ երկար տողերի վերջում հանգների փոխանակ դրված պատահական առձայնույթները, թեկուզ երկավանկ, ընդհանրապես անզգալի են մնում, մանավանդ երբ տողընդմեջ են լինում։ Թումանյանի՝ վերևում դրված երկրորդ առձայնույթը (ա-ը) եթե փոքր ինչ զգալի է, միայն այն պատճառով, որ երկու դեպքում էլ առձայնույթի Ա ձայնավորից առաջ կա՝ Վ քաղաձայնը՝ (խա)-վա՛րը, վա՛խը։ Հանգի փոխանակ առձայնույթի պատահական գործածությունը, որ անում են մեր բանաստեղծները, միայն թուլացնում է ութմը։

Սրբնթաց պախրա թե գալլ գիշատիչ
Շէշտակի անցավ փարախի մոտով,
Այծյամը հանկարծ մոտակա ժայռից
Անդունդը մի քար գըլորեց ոտով:

Ուր որ հայրենի օջախի առԱջ
Վաղուց կարոտով ըսպասում են ինձ,
Ու ձրմռան երկար գիշերը նըստԱծ՝
Խոսում են Լոռու հին-հին քաջերից: (Թուման.)

Այսպես և բազմաթիվ ուրիշ ոտանավորների մեջ Թումանյանը, ինչպես և ուրիշները, հանգերի փոխանակ առձայնույթներ են կազմում, այն էլ տողընդմեջ հանգիտությամբ:

Իգիթին վայել սըրտառուչ ողբով
Լաց ու կոծ արին ձեն ձենի տըված,
Տգեթքն էլ մըթին, լուռ ու գըլխակՈր,
Մընացին մոտիկ քարերին նըստած:
Դու քո ճամբեն գընա, քուլորիկ,
Եվ թող լինի նա պայծառ.
Ինձ մի՛ ժըպտար, ինձ մի՛ սիրիր,
Ես ընկեր չեմ քեզ համար:—
Ելած կյանքի ամեն ճամփից,
Կարոտներով անմեկին,
Ագահ, անվերջ ու անհանգիստ
Թափառում է իմ հոգին: (Թուման.)

Նորագույն բանաստեղծներից Չարենցի (ապա և շատ ուրիշների) ոտանավորների մեջ խիստ հաճախված է առձայնույթի այսպիսի գործածությունը փոխանակ հանգերի: Բայց որովհետև լուր առձայնույթը կարդալիս զգալի չէ մեզ համար, ուստի նրանք առձայնույթները հաճախ զորացնում են, ինչպես սովորաբար վարվում են հանգերի համար, առձայնույթ կազմող ձայնավորներից առաջ ընկնող բաղաձայնների և նույնիսկ ձայնավորների նույնությամբ: Դրանով նրանք՝ հանգերի փոխանակ՝ իսկապես գործածում են հնչյունների հանգիտություն: Օրինակ՝ նրանց համար հանգակից բառեր են՝ ոսկին-խոսքի, քարերից-օրերի, այնքան-արնաքամ, հոգու-իրիկուն, սեր-երազել, աչքերում-հեռուն, առասպել-անբեր, տրտում-խնդություն և շատ նմանները: Չարենցն իր մի քանի բանաստեղծությունները հորինում է արդեն ոչ թե հանգերով, այլ հնչյունների այսպիսի հանգիտությամբ, այսինքն՝ զորացրած առձայնութով, օրինակ՝

Դեռ երգում է այստեղ զոմինԱն,
Դեռ զըհուը սիրտ է հուձՈՒմ.

Թող հոգիդ դառնորեն ուՌՆԱ—
Միևնույն է՝ կրմեռնի անլեջՈՒ:
Օ՛ զուռնա՛, զուռնա՛, զուՌՆԱ՛...
Տըխրություն, թախիծ, դեՂին.
Օրերը ցընորք կըդաՌՆԱն,
Աշխարհը—անդուռ փակուՂի:

Կարճ տողերի մեջ այսպիսի զորեղ հանգիստությունները լսելի են և բնականաբար մեկ-մեկ ազդում են իրենց դաշնակով և զգալի են դարձնում տողավերջը, որով և տողի ամբողջությունը: Բայց դրանք առձայնութի չեն, այլ անկատար հանգեւ և նույնիսկ դրա՛նք այժմ չեն կարող իրենց թույլ դաշնակով բռնել հանգի տեղը: Այդ է եղել պատճառը, որ միջնադարյան առձայնութիին նոր բանաստեղծությունների մեջ փոխանակել է հանգը, որի դաշնակն բառերի մեծ է: Բայց շնայելով դրան՝ մեր նորագույն բանաստեղծներն առձայնութիներ են կազմում, այն էլ տողընդմեջ և միայն մեկ հատիկ ձայնավորով, որ բոլորովին անզգալի է մնում (տե՛ս § 99. 2): Շատ անգամ ամբողջ բանաստեղծությունը կարդալուց հետո էլ մարդ չի իմանում, թե ասոնանսով է գրված եղել: Զուր աշխատանք բանաստեղծների կողմից: Միջնադարյան բանաստեղծությունների մեջ ռիթմական ասոնանսը գործածական է եղել, որովհետև դա լավ զգալի է եղել, նախ՝ այն պատճառով, որ ասոնանս բանեցնող լեզուները հարուստ են երկավանկ ասոնանս կազմող բառերով, ուստի և դրանց բանաստեղծությունների մեջ շատ են երկավանկ ասոնանսները (գրգռՈցԸ-փՈսԸ...): ապա՝ միջնադարյան գրական սովորությամբ միևնույն ասոնանսը ևտեւ-ետև անփոփոխ կրկնվում էր շատ մեծ թվով տողերի վերջում և, վերջապես՝ այդ նախնական բանաստեղծությունները երգվել են և երգելիս տողավերջերում կրկնվող նույն ձայնավորը ուժեղ և երկար է արտասանվել, որով և զգալի է եղել ականջի համար: Իսկ ասոնանս բանեցնող մեր բանաստեղծների համար չկա այդ պայմաններից և ոչ մեկը:

Ռիթմական առձայնութի մի անիսկական տեսակ կարելի է համարել նույն ձայնավորների կրկնությունը կարճ տողերի սկզբում, որ երբևիտ է մեր այն հին բանաստեղծությունների մեջ, որոնց տների տողերը սկսվում են նույն տառերով՝ այբբենական կարգով:

Աշխարհ ամենայն,
Առ իս նայեցեալ
Ախտակից լերուք: (Ն. Շնորհ.)

96. Հանգի ռիթմական նշանակությունը:— Երկու բառի վերջի շեշտված ձայնավորների և սրանց հաջորդող բոլոր հնչյունների նույնությունը, ինչպես տեսանք (§ 93. Գ), կոչվում է հանգ. օրինակ՝ միավանկ կամ արական հանդեր վերջին վանկի շեշտված ձայնավորով՝ պատԱ՛ն, գե-

րեղմԱՆ. երկավանկ կամ իգական հանգեր նախաձերջին վանկի շեշտ-
ված ձայնավորով՝ պատԱՆԸ, գերեզմԱՆԸ, ԲԱՐՁԸ, ԿԱՐԾԸ, ԺԱՆԸ, մԱՆԸ, Ուտանավորի մեջ, ուրեմն, հանգը երկու կամ ավելի տողերի
վերջի հանգիտությունն է, սկսած վերջին շեշտված ձայնավորից: Դա մի
դաշնակավոր տարր լինելով հանդերձ՝ նաև ռիթմական նշանակութուն
ունի, այն է՝ նույն հանգերը կանոնավորապես և համակերպ կրկնվելով
տողերի վերջում՝ ուտանավորի ռիթմական անդամատության հետ միա-
սին ավելի վզալի և ցայտուն են դարձնում տողերի ամբողջութունը
(§ 89, § 37. 3, § 36. 4): Բացի այդ՝ իրար հաջորդող որոշ թվով տողեր
նույն հանգերով կապվելով միմյանց հետ՝ միասին կազմում են մի ավելի
բարձրագույն կարգի ռիթմական միություն. այսպես, օրինակ, երկու
նույնահանգ տողեր անմիջապես իրար հաջորդելով կազմում են մի ռիթ-
մական միություն — մի նույնահանգ զուգադրված կամ երկադրված տուն.

Գարունը եկավ, հավքերը եկան,
Սարեր ու ձորեր ծաղիկներ հագան.
Մի աղջիկ եկավ, մի մենակ քաղվոր,
Գետի եզերքին շրջում է մոլոր,
Շրջում է մոլոր, խընդում ու լալիս,
Երգեր է ասում ու ման է գալիս: (Թուման.)

Այսպես և շորս տող մեջընդմեջ հանգակցելով միմյանց՝ կազմում են
մի ավելի մեծ ռիթմական միություն, մի քառադրված կամ սովորական
տուն (§ 101), օրինակ՝

Իմ անցած կյանքն ու հին տարին,
Երկու անգոր ծերի նըման,
Ջրույց տալով գընում էին
Դեպի աշխարհն հավերժական:

Կրժերն առած՝ թրովըռալով՝
Ջուրն են իջնում աղջիկներ,
Խնդում իրար ուսի տալով,
Երգը գընգո՛ւմ սարն ի վեր: (Թուման.)

Անշուշտ, միայն հանգերով չեն այս տողերն զգացվում իբրև մի-մի
ռիթմական ամբողջություն և կապակցվում միմյանց հետ, բայց հանգն
էլ իր կողմից նպաստում է դրան: Երբ ուտանավորի կանոնավորապես
կրկնվող ռիթմի վրա ավելանում է հանգերի դաշնակի զգացումը, ապա
մենք հարատև սպասում և որոնում ենք հանգակցություն և երբ հաջորդ
տողերի մեջ որոշ ամանակից հետո գտնում ենք այդ հանգակցությունը.
գրանով ևս ուտանավորները բաժանվում են որոշ մասերի, միաժամանակ
և առանձին գրավչություն ու վայելչություն են ստանում:

97. Համգի ծագումն ու զարգացումը բանաստեղծության մեջ:— Ինչպես հնչյունական նկարչության, նույնպես և հանգի և ընդհանրապես հանգիտության ռիթմական գործածությունն իր հիմքն ունի ժողովրդական լեզվի այն հատկության մեջ, որով իրար հետ կապված երևան են գալիս հնչյունների հանգիտություն և հանգ ունեցող բառեր իբրև մի բառական միություն, օրինակ՝ շենք ու շնորհք, արար-աշխարհ, ակն ու արեգակ, թե ու թիկունք: Այսպիսի հանգիտությունը հնչյունների պատահական մի խաղ չէ. այլ դա լինում է գաղափարով իրար հետ միացած երկու բառերի մեջ, որոնք իրենց նշանակությամբ միմյանց հետ որևէ առնչություն ունին և իրար հետ դրվելով՝ փոխադարձաբար լրացնում են մեկմեկու: Այսպես՝ հանգիտությամբ ավելի սերտ միանում են, մի ընդհանուր նշանակություն ստանալով, երկու համանիշ բառեր, ինչպես՝ ծաղր ու ծանակ, թագ ու պսակ, ցիր ու ցան, կալ ու կապ, դեղ ու դարման. երբեմն երկու հականիշ բառեր, ինչպես՝ լի՛ս ու մո՛լիթ. երբեմն էլ տարբեր նշանակություն ունեցող բառեր, որոնք որևէ առնչություն ունին միմյանց հետ և միասին մի նոր ընդհանուր գաղափար են արտահայտում, ինչպես՝ ծիլ ու ծաղիկ, կանաչ-կարմիր (ծիածան), Առ ու փԱխ (տագնապ, խուճապ) և կամ որևէ քերականական կամ այլ հարաբերություն ունեցող բառեր, ինչպես՝ ձյուն-ձմեռ, կամար կապել:

Այսպիսի՝ թե նշանակությամբ և թե արտաքին հնչյունական ձևով իրար հետ կապված բառերի վերարտադրությունը մեր հիշողության մեջ ավելի հեշտությամբ է կատարվում. զի վերարտադրությունը լինում է ոչ միայն գաղափարների զուգորդությամբ, այլև նույն կամ նման հնչյունների. քե բառը հեշտությամբ հիշեցնում է թիկունք ոչ միայն այդ երկուսի նշանակած պատկերացման կցորդական զուգորդությամբ, այլև այն պատճառով, որ այդ երկու բառն էլ սկսվում են Թ՝ բաղաձայնով՝ քե ու թիկունք: Այսպես և սև ու սուգ, տուր ու տըմբոց, քագ ու պսակ:

Որ ժողովրդական բանաստեղծության մի քանի տեսակները՝ հաննչուններ, առածներ, ասացվածքներ և այլն, հորինվում են ընդհանրապես հանգիտությամբ և մասնավորապես հանգերով, դրա հիմունքը նրա մեջ պետք է տեսնել, որ հանգիտությունը նպաստում է հիշողությանը. առածի կամ ասացվածքի առաջին մասը մեր մտքի մեջ հեշտությամբ առաջ է բերում հանգիտությամբ, հանգերով կապված երկրորդ մասը, օրինակ՝ «Թէ քո Շարայի որկորն է՝ մեր Շիրակայ ամբարքն չեն», «Շունը գնում է՝ շախկին բերնին», «Սոխ ու հաց, սիրտը բաց», «Սերը սովորը կուտի, թանը՝ մոլորը»: Երբ մեր ժողովրդական քառյակների բաղմաղան փոփոխությունները նկատի ենք առնում, գտնում ենք, որ այդ փոքրիկ երգերը հաճախ այնպիսի փոփոխություններ են կրել, որ բոլորովին աննման վարիանտներ են առաջ եկել, պահելով միայն նույն հանգաբառերը: Պրա պատճառն այն է, որ այդ երգերը բերանն բերան անցնելով՝ մասամբ մոռացված են, հին բառերի ու խոսքերի տեղ նորերն են անցնում. հանգաբառերը, սակայն, մեծ մասամբ անփոփոխ են մնում, չի

դրանք իրենց հնչյունների նույնությամբ օգնում են ավանդողների հիշողությանը: Նույն պատճառով այդ քառյակների երրորդ տողերը, որովհետև անհանգ են, ավելի են փոփոխության ենթարկված, քան մյուս տողերը, որ նույնահանգ են: Այսպես ուրեմն, հանգը և ընդհանրապես հանգիտությունը նպաստում է հիշողությանը, քանի որ երկու բառ զուգորդվում են ոչ միայն նշանակությամբ, այլև հնչյուններով: Բայց դա օգնում է մասամբ նաև ստեղծագործությանը: Առնենք մի օրինակ:

Գող գաղափարը, ուրեմն և բառը մեր մտքի մեջ զուգորդվում է բաղմաթիվ ուրիշ գաղափարների հետ, ուրեմն և այդ գաղափարներն արտահայտող բառերի հետ, որ հարկավոր դեպքում զուգորդությանը վերարտադրում ենք: Ստեղծագործելիս մեր մտքի մեջ ավելի թեթևությամբ վերարտադրվում են այն պատկերացումներն ու բառերը, որոնք ոչ միայն բովանդակությամբ, այլև բառական հնչյուններով ևս զուգորդվում են իրար հետ, այս դեպքում այդ «գող» բառի ու գաղափարի հետ: Արդ, գող մարդու հոգեկան վիճակներից մեկն այն է, որ նա վախենում է, ահ ու դողի մեջ է, թե կբռնվի. ուստի և մենք գող գաղափարի հետ սովորաբար զուգորդում ենք, ի միջի այլոց, նաև վախի, երկյուղի, անի պատկերացումը: Բայց այս բառերից ոչ մեկով վախի պատկերացումն այնպես սերտ չի զուգորդվում գող բառի հետ, որքան նույն վախի գաղափարն արտահայտող մի ուրիշ բառ՝ «ահ ու գող», որ միաժամանակ թե՛ գաղափարով և թե՛ հնչյունների նույնությամբ, հանգիտությամբ, հանգով է զուգորդվում գող բառի հետ: Ուստի գող բառը պակաս դյուրությամբ է հիշեցնում մեզ վախի պատկերացումը վախ, երկյուղ, ան բառերով, քան ան ու դող բառով. հետևաբար և առածը կազմվում է ոչ թե «գող-վախ», «գող-երկյուղ», «գող-ահ», այլ «գող-սիրտը դող»: Հանգիտությամբ, ուրեմն, առածը ոչ միայն հեշտությամբ վերաբառադրվում է մեր հիշողության մեջ, այլև հիշողությամբ կազմվում է. զի իրար հետ զուգորդված գաղափարներից երկրորդի վերարտադրությունը մեր մտքի մեջ լինում է ոչ միայն երկու գաղափարի, բառերի ներքին կողմերի, նշանակության պատկերացման զուգորդությամբ, այլև այդ գաղափարներն արտահայտող բառերի արտաքին ձևական կողմի, հնչյունական նույնության կամ նմանության զուգորդությամբ: Հանգերի գյուտն էլ, ուրեմն, իր կողմից մասամբ լինում է միաժամանակ թե՛ գաղափարներով և թե՛ հնչյուններով: Անշուշտ, ամեն մի մարդու մեջ և ամեն բառերի համար միակերպ զարգացած չէ բառերի զուգորդությունը միաժամանակ թե նշանակությամբ և թե հնչյուններով. կարող են մերթ այդ երկու կողմերն էլ զորեղ լինել, մերթ միայն բովանդակությամբ զուգորդությունը զորեղ լինել և մերթ, ընդհակառակն, միայն հնչյունների նույնությամբ զուգորդությունը: Ուստի և գող բառն, օրինակ, մեր հիշողության մեջ կարող է վերարտադրել ուրիշ բաղմաթիվ բառեր ևս և նրանց հետ կապված գաղափարներ կամ լոկ հնչյունական կապակցությամբ («ող» վերջացած բառեր), կամ լոկ նշանակության զուգորդությամբ, կամ թե միաժամանակ երկուսով էլ (տե՛ս § 98):

Հանգերի և առհասարակ հանգիստության գործածությունը հիմնված է ահա այս լեզվական զուգորդության վրա: Դա բնականորեն ծագել է ժողովրդական լեզվի մեջ և ապա ժողովրդական լեզվի սաղմից հանգը զարգացել է հետզհետե, մինչև որ նոր լեզուների բանաստեղծության մեջ դարձել է մի անհրաժեշտ ռիթմական տարր:

Հանգերի գործածությունն իբրև ռեական զարգացանք ծանոթ է եղել և հներին. բայց կլասիկական բանաստեղծության մեջ հազվադեպ և պատահական է դա. կլասիկական ոտանավորներն անհանգ են: Այժմ էլ հաճախ հորինում են անհանգ ռեականեր, որ ուրիշները կոչում են «սպիտակ ոտանավորներ» (vers blancs, белые стихи): Որովհետև հանգի գործածությունն ամենից վաղ ուժեղ կերպով զարգացած է արևելքում, առանձնապես արաբացիների մեջ, ուստի մի ժամանակ կարծում էին, թե հանգն արաբական բանաստեղծությունից է անցել եվրոպականին: Այդ պատճառով և ոտանավորի շատ տեսաբաններ, որոնց հետևելով և մեր Արսեն Բագրատունին, հրապարակելով կլասիկ անհանգ բանաստեղծությունից, մերժել են հանգն իբրև ավելորդ ու խորթ տարր և ծանրաբեռնություն ու կաշկանդանք և աշխատել են դուրս ձգել բանաստեղծությունից, բայց առանց հաջողության: Չի կարելի բոլորովին հերքել արաբական բանաստեղծության ազդեցությունը եվրոպականի վրա, ինչպես նաև մեր բանաստեղծության վրա, հանգերի նկատմամբ: Բայց հանգի գործածության ծագումն ու զարգացումը կատարվել է նոր բանաստեղծությունների մեջ ընդհանրապես ինքնուրույն կերպով, և դա եղել է անհրաժեշտաբար, քանի որ հանգը ոտանավորին ոչ միայն հրաշտեղծների դաշնակ է տալիս, այլև ռիթմն է զգացնում. իսկ ոտանավորը որքան ավելի դաշնակավոր և ռիթմիկ լինի, այնքան ավելի ազդու և հրապուրիչ է լինում (տե՛ս § 37. 3):

Հարկավ, ամեն լեզու և ամեն տեսակի ոտանավոր միակերպ կարի՛ք չունի հանգի. հին լեզուների ոտանավորն՝ իր ամանակական հատկության պատճառով՝ առանց հանգի էլ շատ ռիթմիկ է: Բայց նույնը կարելի չէ ասել նոր լեզուների շեշտական ոտանավորի համար: Այդ պատճառով այդ լեզուները կարիք ունին նաև մի ուրիշ ռիթմական տարրի. գերման լեզուները, ինչպես տեսանք, դրա համար առաջ են բերել ռիթմական բաղաձայնությունը, իսկ ռոմանական լեզուները՝ ռիթմական առձայնությունը: Հետագայում հանգն ևս իբրև ռիթմական տարր անհրաժեշտ է դարձել ընդհանրապես շեշտական ոտանավորների համար, առանձնապես՝ այն լեզուների, որոնց ոտանավորները պարզոտնյա զորեղ ռիթմ չունին: Դրա համար և հանգը պարտադիր է «վանկական» կոչված ոտանավորների համար, ինչպես ֆրանսերենում, քանի որ առանց հանգի շատ անգամ կարելի չէ ոտանավորը տարբերել արձակ խոսքից: Որքան ավելի ռիթմիկ է ոտանավորը, այնքան ավելի պակաս կարիք ունի հանգի: Ուստի գերմաներեն ոտանավորն, օրինակ, քանի որ անթերի պարզ ոտքերով է հորինվում, համեմատաբար ավելի քիչ կարիք ունի ռիթմը հանգերով զո-

րեղացնելու, քան ուսերենը, որի մեջ անշեշտ վանկերն անցնում են ոտքի ամբարձման մեջ: Ռուսերենն ոտանավորը, որ պարզ ոտքերով է հորինվում, ավելի պակաս կարիք ունի հանգերի, քան հայերենը, որի ոտանավորը բարդ ոտքերով է հորինվում. խսկ հայերենն ավելի պակաս, քան ֆրանսերենն ոտանավորը կամ քան մեր աշուղական ոտանավորները, քանի որ այս վերջինները հորինվում են կամ ամբողջ տողերով, կամ մեծ կիսատողերով: Բացի այդ՝ որքան ավելի երաժշտական պիտի լինի ոտանավորը, այնքան ավելի պետք է օգտվի լեզվի ընձեռած բոլոր ռիթմական միջոցներից, ուրեմն և հանգից: Այս պատճառով հանգն անհրաժեշտ է համարվում հատկապես քնարերգության համար, մինչդեռ վիպական և դրամատիկական բանաստեղծությունները, որոնց համար անհրաժեշտ չէ նույնիսկ տողի ամբողջությունը, գրվում են սովորաբար անհանգ:

Հանգը հենց իր այս ռիթմական նշանակության շնորհիվ նոր լեզուների ոտանավորի մեջ զարգանում է իբրև անհրաժեշտություն: Մեր թվականության 3-րդ դարում արդեն հունարեն և լատիներեն՝ եկեղեցական և ժողովրդական բանաստեղծությունների մեջ երևան են գալիս հանգերը, իսկ 6-րդ և 7-րդ դարերից՝ հաստատվում եկեղեցական բանաստեղծության մեջ և 9-րդ դարում արդեն սովորական դառնում: Այս ժամանակներից սկսած հանգը կատարելագործվում է թե տեսակներով և թե դասավորությամբ: Այսպես՝ սկզբում գործ էին ածվում միայն միավանկ հանգերը, այն էլ՝ լոկ պարզ վերջավորությունը մի ձայնավորով, և սովորաբար միևնույն հանգը բոլոր տողերի մեջ. 11-րդ դարում երևան են գալիս երկավանկ կամ իգավանկ կոչված հանգերը (ան / ո՛ւնը — աշ / ո՛ւնը): Ապա նույն հանգերի հաճախությունը պակասում է և երկու կամ մի քանի տողեր միայն կապվում են նույն հանգով: Իսկ 12-րդ դարում առաջ է գալիս հանգերի տողընդմեջ abab դասավորությունը, և այն ժամանակից ի վեր հանգը դառնում է նոր լեզուների բանաստեղծության մեջ մի կարևոր ռիթմական տարր և ետ է մղում ռիթմական բաղաձայնություն ու առձայնություն, որոնք պակաս դաշնակավոր են և պակաս են զորացնում ռիթմը, քան հանգը: Նոր բանաստեղծությունների մեջ այժմ բաղաձայնների ու ձայնավորների հանգիտությունը մնում է ընդհանրապես իբրև ոճական զարգարանք և ոչ իբրև ռիթմական տարր:

Հայերեն հին բանաստեղծություններն անհանգ են: Հնագույն տեղեկությունը հանգի գործածության մասին մեր բանաստեղծության մեջ՝ տալիս է մեզ Գր. Նարեկացին իր «Ողբերգութեան Մատեանի» մեջ: Նույն իր «Բաներից» մեկի (բան ԻԶ) սկզբում հայտնում է, թե «լալեաց բանաստեղծութիւն» եղանակողները նույն տառով են վերջացնում տները. «ի նոյն գիր բերեալ զաւարտմունս տանցն», «ի մի գիր (= տառ, գիր) սահմանեալ կացուցանեն»: Եվ ապա՝ ինքն էլ հետեւելով այդ ողբասացներին, իր ողբերգն այդ բանի մեջ հորինում է պարզ Ի հանգով: Նարեկացու այդ «Մատեան»-ը գրված է 11-րդ դարի սկզբի առաջին երկու տարվա ընթացքում. կնշանակե, մենք հավաստի տեղեկություն ունինք, որ 10-րդ

դարի երկրորդ կեսին եղել է հանգի գործածությունը մեր բանաստեղծության մեջ, այն էլ ժողովրդական աշխարհիկ երգերի մեջ: Անշուշտ, գա կարող է ավելի ևս վաղ ժամանակներում եղած լինել, բայց այդ մասին տակավին ծանոթություն չունինք: Գրիգոր Մազիստրոսը 1045 թ. իր «Հազարտողեան» կոչված մեծ քերթվածը ամբողջապես հորինում է ին հանգով և, ինչպես ինքը գրում է, այսպես հորինել է նա ցույց տալու համար, թե վարժությամբ կարելի է գործածել արաբական «կափա» կոչված ձևը, որ է՝ հանգավոր ոտանավորը. «Տաղաչափութիւնք արաբացւոցն սովորաբար վարժաբանութեամբ մրցեալք միայոգ արարեալ գծի. զոր դուք կափայ անուանէք», «յարմարեալ յանգաւորեցին ի մի տառ և ի գիծ... միով յօդիւ», «միայոգ շափարեբությամբ գծի»: Նույն հեղինակն իր մի ուրիշ բանաստեղծության մեջ, Պետրոս կաթողիկոսին նվիրած ընծայականի վերջում, բացատրում է իր գործածած շափը (4+4+4+4. միայն առաջին անգամը նաև 2 կամ 3 վանկ) և հանգը, որ է սկզբից մինչև վերջն-աւթյան, բացի վեց տողից, որ եան են վերջանում, և վերջն ավելացնում է՝ «Որք ոչն են հետեւեալ տրամախոհութեանս՝ այս մեծի լսողութեանս, զոր հազիւ հազ ոք կարասցէ ներուշեղագոյնս առնել, մի՛ այսմ հետեւեսցի ճեմարանիս»: Այսպես, ուրեմն, հանգի գործածությունը թեպետ հին է մեր աշխարհիկ բերանացի բանաստեղծության մեջ, մեր գրավոր բանաստեղծության մեջ, սակայն, մտած գտնում ենք 11-րդ դարի սկզբից: Գր. Նարեկացին դեռ իր տաղերը և «Ողբերգություն»-ը, սակավ բացառությամբ, անհանգ է հորինում: Հաջորդ 12-րդ դարում ներսես Շնորհալին նույնպես ունի բազմաթիվ տաղեր անհանգ հորինվածքով, բայց և բազմաթիվ մանր ու մեծ հանգավոր քերթվածներ, որոնց մեջ նա նույն հանգն է գործածում գրեթե բոլոր տողերի մեջ. բայց մի մեծ քերթվածի մեջ («Բան հաւատոյ», գրված 1151 թ.) մի քանի տողերից հետո հանգերը փոփոխում է շարունակ, որպեսզի, ինչպես ինքը գրում է, ձանձրություն չպատճառի միակերպությամբ.

Ոչ մի տառիւ վերջ յանգական,
 Զի մի՛ ծովից լուր ծանրանան.
 Այլ խտրաբար փոփոխական.
 Զի ընթերցողք ոչ ձանձրանան:

Ն. Շնորհալու ժամանակ արդեն հանգը հաստատված է եղել մեր հոգևոր բանաստեղծության մեջ ևս (տե՛ս § 92):

98. Հանգի տեսակներն ըստ հանգաբառերի նշանակության:— Ինչպես տեսանք, հանգ կազմող բառերն իրար հետ զուգորդվում են նշանակությամբ և հնչյուններով. ուստի որքան հնչյուններով ուժեղ և հարուստ լինին հանգերը, միաժամանակ և բովանդակությամբ նշանակալից լինին հանգ կազմող բառերը, այնքան ավելի զգալի կլինին հանգերը: Հետևաբար հանգի համար միշտ ավելի գերադաս պիտի համարել այն-

պիսի բառերը, որոնք խոսքի համար ավելի կարևոր նշանակութիւն ունին և ավելի ուշադրութիւն են գրավում: Այսպես են սովորաբար նշութալից նշանակութիւն ունեցող բառերը, նախ՝ գոյական և ածական անուններն ու բայերը և, ապա՝ դերանունները, թվականներն ու մակբայները:

1. Անթույլատրելի է հաճգ կազմել նույն, թեկուզ նշութալից նշանակութիւն ունեցող, բառի կրկնութեամբ երկու տողի վերջում. դա ոչ մի հրապույր ու գրավչութիւն չի տալ ոտանավորին, այլ, ընդհակառակն, անշնորհք ու տաղտկալի կդարձնի խոսքը, ինչպես է հետևյալի մեջ:

Ուղեցա կընողն հավատալ նորից,
լալ ու երազել առաջվա նրման.
Բայց արյունոտվեց խեղճ սիրտըս նորից.
Իվ որբ մընացի և թափառական:—
Ամեն գիշեր իմ պարտիզում
լաւկան ուռին, հեզ ուռին
Վըշտատողը լաց է լինում.
Լաց է լինում իմ ուռին:—
Թե մարդ, թե հավք ընկեր ունի,
Ես համ անտուն չոր գլուխ եմ,
Համ էլ սիրտըս մեծ ցավ ունի,—
Մեծ ես սարեն, խորն ես ձորեն: (Իսահ.)

Այսպիսի կրկնութիւնը, նույնիսկ ամբողջ տողերով, թույլատրելի է, երբ լինում է դիտավորյալ կերպով իզրեւ մի ճարտասանական ձև, ինչպես՝

էլ չեմ դիմանալ, կրփախցնեմ զոռով,
Ա՛յ Սարի աղջիկ,
Ա՛յ Սիրուն աղջիկ,
Ա՛յ դու կարմրաթուշ
Թուխամազ Անուշ: (Թուման.)

Այստեղ «սարի» և «սիրուն» բառերի սկզբի Ս հնչյունի հանգիտութեամբ էլ վերացվում է կրկնութեան միակերպութիւնը:

Երեք գիշեր ու երեք օր
Փռչին կանգնեց ամպի նրման,
Երեք գիշեր ու երեք օր
Բոթը տըվին Դավթի մահվան: (Թուման.)

Պետք է խուսափել նույնպես և այնպիսի հանգաբառերից, որոնք թեպետ նշանակութեամբ տարբեր են,— գոյական ու ածական, ածական ու ետադրութիւն,— բայց իսկապես նույն բառն են և կամ բաղադրված են նույն բառով, ինչպես եթե մի տողը վերջանա անգ բառով, իսկ մյուս

տողը՝ այնտեղ— երազների տեղ— այնտեղ (Տերյան), կամ ինչպես հետեւյալ տողերի մեջ.

Անցե՛լ են, ոնց որ ծաղկունքը պետ-պետ....

Անցե՛լ ձեր գրլխի հերվան ձյունի պետ: (Թուման.)

Բայց երբ նշանակութիւնը կատարելապես փոխվել է և երկու բառի ծագման նույնութիւնն այլեւս զգալի չէ կենդանի լեզվի մեջ, կարելի է այդպիսի բառերն իբրեւ հանգ գործածել. օրինակ՝

Արի՛, Թուրի՛, գրնա՛նք ինձ հետ,

Անցա՛վ, անհո՛գ, անհո՛ւշ, անհե՛տ: (Թուման.)

Այս կարգից դուրս պիտի համարել համանուն բառերը, որոնք թեպետ նույն բառն են հնչյունով, բայց նշանակութեամբ տարբեր են, ինչպես՝ անցավ (անց կացավ) և անցավ (առանց ցավի): Այսպիսի հանգերով էլ, որ մեր լեզվի մեջ հաճախված չեն, խոսքը մթնում է, և հանգը բառախաղի կերպարանք է ստանում:

2. Բոլորովին ականջի չեն զարնում իբրեւ հանգ գործածված ձեւերը, նշանակութեամբ ունեցող բառերը, որ են օժանդակ բայը (եմ), ինչպես և նախադասութիւնները, շաղկապներն ու շաղկապական բառերը՝ ուր (հարաբերական), և, թեև, թե, երբ, ուր, ով ուր, ինչ ուր և այլն, և առհասարակ հարաբերութիւնն ու կապակցութիւնն ցույց տվող բառերը: Դրանք խոսքի նյութը չեն կազմում, այլ միայն խոսքի մեջ կապակցութիւնն են առաջ բերում, ուստի և բնական եղանակով կարդալիս դրանք անցնում են հաջորդ տողի սկիզբը, և հեշտութեամբ անցնում ենք այդպիսի բառերից կազմված հանգերի վրայով, որոնք և չեն հասնում իրենց նպատակին: Հանգն ազդում է ոչ միայն հանգաբառի նշանակութեամբ, այլև այդ բառի շեշտով ու տողավերջի դադարով: Արդ, այդպիսի ձեւերն անհերքից հետո (բացառած հտադրութիւնները) կամ դադար չկա, կամ դրանք բնականորեն թույլ են շեշտվում և կամ նույնիսկ անշեշտ են մնում: Բացի այդ՝ տողավերջում ուրիշման ավելի պայծառ անելու և հանգն զգալի դարձնելու համար այդպիսի բառերն, իբրեւ հանգ գործածված, անգիտակցաբար ավելի ուժեղ են շեշտվում, քան հարկավոր է. իսկ այդպիսի շեշտը շատ անգամ թողնում է կոմիկական տպավորութիւն, քանի որ ուժեղ շեշտով ցայտում է դառնում աղքատ բովանդակութեամբ մի բառ, և մենք չենք սպասում, որ այդպիսի մի բառը կցորդվի հարուստ բովանդակութեամբ մի բառի հետ, ինչպես ներքեւի հետեւյալ տողերի մեջ ուր, ուր շաղկապները.

Կրպաշտեմ ըզքեզ, և կրբաղձամ, ո՛ւր,

Նրբ որ ես մեռնիմ, ինձի՛ ահավոր

Վիհդ ընեն շիրիմ, ո՛վ հըրեշ աղվոր: (Զոպան.)

Ո՛վ բարի բանվոր, ծե՛ր բարի բանվոր,
Թե այնքան անպետես մարդկության, ա՛ր
Ճարելու համար ապրուստ մը հետին
Կ'ապավինիս վատ դանակիդ ետին.... (Ռուբեն Սևակ)

Դուն զողորմուն տընակ մըն ես
Այլուրուսած պատերով, ո՛ւր
Կարծես կուլան հիազարհուր
Ջրանուշներ հագած բեհեզ: (Դ. Վարուժան)

Նույնը պետք է ասել նաև տողավերջի առձայնությունների հ...մար.
օրինակ՝

Նվ եթե երգով ես ասում եմ, թե՛
Ես այլ եմ հիմա, այլևս այն չեմ—
Նըշանակում է նոր հուն եմ մըտել,
Ավելի՛ խորունկ, ավելի՛ անշեղ: (Չարենց)

Միայն բանաստեղծության շատ թեթև տեսակների մեջ, երբ դիտա-
վորյալ նպատակով կոմիկական տպավորություն պետք է առաջ բերել,
կարելի է այդպիսի ձևական բառերն իբրև հանգ գործածել ավելի ուժեղ
շեշտով, քան հարկավոր է:

Մյուս կողմից, ինչպես ասվեց, այսպիսի ձևական բառերից հետո
սովորաբար դադար չկա, քայց երբ տողավերջում դադար չկա և տողանց
է լինում, ոչ միայն այսպիսի ձևական բառերով, այլ հաճախ նաև բո-
վանդակալից բառերով կազմված հանգերն անզգալի են մնում (§ 37. 3):

Այսպես, ուրեմն, ըստ նշանակության՝ հանգի առաջին պայմանն
այն է, որ հանգ կազմող բառերը մտքի համար կարևոր լինին, որպեսզի
ուշադրություն գրավեն, և մենք կարողանանք երկու տողի վերջում լսված
նույնահանգ բառերն ուշադրությամբ առնել ոչ միայն իրենց հնչյունների,
այլ նաև իրենց ներքին բովանդակության համար: Այստեղից, սակայն,
չալիտի հզրակացնել, թե խոսքի համար ամենակարևոր բառը, որ խոսքի
զորեղ շեշտն ունի, պետք է անպատճառ և հանգի մեջ լինի: Դա առաջ
կբերի միակերպություն: Որոշ հոստորական նպատակների համար միայն
կարելի է այդպես վարվել, այլ ընդհանրապես բավական է միայն, որ
հանգը կազմված լինի բովանդակությամբ հարուստ բառով:

3. Հանգի ծագումն ու սկզբնական գործածությունը, ինչպես տե-
սանք (§ 97), է՛ր այն, որ ոչ միայն հնչյուններով, այլև նշանակությամբ
միմյանց հետ կապվում են երկու բառ: Արդ, ինչքան էլ նշանակությամբ
հարուստ լինին հանգ կազմող բառերը, հանգը չի կարող իր զարգացման
ընթացքում այս պահանջին միշտ բավարարություն տալ, այսինքն՝ հան-
գաբառերն իրար հետ զուգորդվեն միաժամանակ և՛ նշանակությամբ, և՛
հնչյուններով: Կարելի չէ ասել. օրինակ, թե իրար հետ գաղափարով

միացած լինին ներքևում դրված հանգակից բառերը՝ անդադար—տիրա-
բար, որոնք միմյանցից հեռու են, ընկած լինելով տարբեր խոսքերի մեջ:

Կանչում է կրկին, կանչում անդադար
Այն շրջնադ երկրի կարոտը անքուն,
Ու՛ թևերն ահա փրկած տիրաբար՝
Թըռչում է հոգիս, թըռչում դեպի տուն: (Թուման.)

Այս չորս տողից վերջին երկուսն իրենց բովանդակությամբ բնակա-
նորեն կապվում են առաջին երկու տողի բովանդակության հետ իբրև
սրա հետևանք, քանի որ հայրենի երկրի կարոտը դեպի հայրենի տունն
է քաշում: Գաղափարով զուգորդված բառեր են, ուրեմն, իսկապես, երկ-
րի կարոտ և դեպի տուն: Հնչյունական զուգորդություն չկա: Բայց թերևս
հնարավոր լինի ընդունել, թե բանաստեղծի մտքում ծնված լինի «երկրի
կարոտը անքուն» կապակցությունն իբրև մեկ գաղափար, և դա «ուն»
հանգուլ ևս զուգորդված լինի «դեպի տուն» գաղափարի հետ: Մյուս երկու
անդադար—տիրաբար հանգաբառերի համար, սակայն, նշանակությամբ
զուգորդություն ընդունել կարելի չէ: Այստեղ մնում է միայն հանգի հըն-
չյունական կապակցությունը, ուստի և այդ հանգաբառերը լուկ հնչյուն-
ների դաշնակով են ազդում, կապելով մի տողը մյուսի հետ:

Այսպե՛ս այն էլ պիտի նկատի ունենալ, որ ամենայն լեզու միակերպ
բավարարություն չի տալիս հանգի սկզբնական պահանջին, որով հան-
գակցում են ոչ միայն հնչյուններով, այլև նշանակությամբ զուգորդված
բառեր: Գերմաներենն, օրինակ, իր շեշտադրության պատճառով ավելի
հեշտ է առաջ բերում նշանակությամբ իրար հետ կապակցված հանգեր,
զի գերմաներենի շեշտը գրեթե միշտ բառերի բնի կամ արմատի վրա է,
այսինքն այն մասի վրա, որ բովանդակում է բառի նյութական նշանա-
կությունը, և ոչ թե վերջավորությունների կամ վերջածանցների վրա,
որոնք ձևական նշանակություն են ցույց տալիս: Ուստի երբ երկու բառ
իրենց շեշտված վանկերի ձայնավորներից սկսած հնչյուններով նույնա-
նում են իրար հետ՝ կազմելով միավանկ կամ երկավանկ հանգեր (leben-
geben), հանգակցում են իսկապես բառերի նշանակությունը բովանդա-
կող մասերը, որով և հանգ կազմող բառերը կարող են հաճախ նշանա-
կությամբ որևէ հարաբերություն ունենալ միմյանց հետ: Այսպես չէ, սա-
կայն, հայերենի մեջ, որի շեշտը գրեթե միշտ բառերի վերջին վանկի
վրա է ընկնում, իսկ վերջին վանկն ընդհանրապես լինում է մի ձևական
մաս— մի ածանցական մասնիկ կամ վերջավորություն, ինչպես՝ շրջա-
նային—քաղաքային, տեսնել—կապել, դաշտեւ—լեռնեւ և այլն: Այսպես
բոլոր բայերի և գոյականների շեշտը գրեթե միշտ վերջավորության վրա
է: Եվ որովհետև բայերի և գոյականների թեքման ձևերն են խոսքի մեջ
գերշխող, ուստի և բառերի շեշտն էլ ընդհանրապես լինում է ոչ թե բառի
նյութական նշանակությունը ցույց տվող մասի վրա, այլ ձևական մա-

սի— վերջավորութեան վրա: Եվ վերջապես գոյականներն ու ածականներն էլ հաճախ ածանցված բառեր են, ուստի դրանց ուղղական հոլովի շեշտն էլ հաճախ ոչ թե բառի նյութական նշանակութիւնը ցույց տվող մասի վրա է, այլ ձևական: Եվ քանի որ վերջին շեշտված ձայնավորը և նրանից հետո եկող հնչյուններն են հանգ կազմում, կնշանակե մեր հանգերը ամենամեծ մասով ոչ թե բառաբերի հանգեր են, այսինքն՝ բառերի նյութական նշանակութիւնը ցույց տվող մասերի հանգեր, այլ բառավերջի հանգեր, այսինքն՝ բառերի ձևական մասերի հանգեր: Արդ, այսպիսի հանգերը չեն կարող, առանց նույն ձևի կրկնութեան, նշանակութեամբ կապակցվել իրար հետ, ինչպես, օրինակ, «լուսավոր» և «գործավոր» բառերը: Իսկ երբ հանգակից են տարբեր տեսակի ձևական մասեր, հասկանալի է, որ այդպիսի հանգերը չեն կարող նաև նշանակութեամբ զուգորդվել. օրինակ՝

Իղավ՝ մի անգամ անտառի միջին

Արծիվն ու Կաղնին այսպես վիճեցին... (Թուման.)

Այստեղ միջին և վիճեցին կապակցվում են միայն «ին» հանգի հընչյուններով, իսկ «ին» հոլովական վերջավորութիւնը միջին բառի և «ին» վերջավորութիւնը վիճեցին բայի՝ շունին և չեն կարող ունենալ որևէ առնչութիւն ըստ նշանակութեան:

Վերջավորութեան հանգերը նշանակութեամբ կապակցվում են իրար հետ միայն այն դեպքում, երբ հանգակցում են նույն հոլովական կամ խոնարհման ձևերն և նույն ածանցական մասնիկները. օրինակ՝

Ասին ու խելք խելքի տըմին,

Հավան կացան, պայման դրին....

Պանդուխտ եմ, քույրի՜կ, մանուկ օրերից....

Կըտըրված կյանքի ամեն կապերից....

Հալածում են ինձ անցած օրերը....

Հոգնած են վաղուց իմ թույլ ոտները....

Այսպես և՛ ծիծաղով-ձայնով, մանկական-ընոնական և այլն: Այսպիսի հանգերը, սակայն, ինչպես ասվեց, ուրիշ բան չեն, եթե ոչ նույն ձևական գաղափարի, նույն ձևի և նույն հնչյունի կրկնութիւն. այդ միևնույն է, թե նույն բառը նույն ձևով ինքն իր հետ հանգակցեր՝ հաց-հաց: Դա հանգ չէ, այլ նույնի կրկնութիւն. ուստի վարպետ բանաստեղծներն աշխատում են խուսափել այդպիսի հանգերից, և պետք է խուսափել Միայն քարացած մասնիկներով կազմված բառերը կարող են հանգակցել, ինչպես՝ Ժողովուրդ-խորհուրդ, փախուստ-պահուստ, պահեստ-գովեստ և նմանները, որոնց կազմութիւնն այլևս զգալի չէ կենդանի լեզվի մեջ և որոնց մասնիկների նշանակութիւնն արդեն տարբերակման է ենթարկված:

4. Որովհետեւ անհնարին է հաճախ խուսափել նույն ձեւերի և նույն ձեւական մասերի կրկնութիւնից տողավերջում, ուստի պահանջվում է, որ այդպիսի դեպքերում հանգակցող բառերի բներից կամ արմատներից առնվազն մի-մի բաղաձայն նույնը լինի վերջավորութիւնից առաջ, օրինակ՝ Ռ տառը հետեւյալ տողերի հանգերի մեջ.

Փոքրիկ ճրկույթը մի քարի ամաւ,
Ապառաժ քարից կըրակ դուրս թընալ: (Թուման.)

Թեպետեալ այս երկու տողի վերջում ձեւական գաղափարը ցույց տվող Ավ վերջավորութիւնը մենակ չի կրկնվում իբրեւ հանգ, այլ դրա հետ կանաւ բուն բառերից Ռ հնչյունը, բայց այդ դեպքում դեռ բառի նյութական նշանակութիւնը ցույց տվող մասերը չեն հանգակցում: Դրա համար հարկավոր է, որ երկու բառի բներից կամ արմատներից առնվեն ավելի մեծ մասեր, ինչպես՝

ժանգոտած, անկոթ մի շեղբիկ գրտավ,
Գնաց պառավի շաղկամը մըտավ:—
Եվ ո՞վ կըլինի զարթուն այս ժամին.
Քնած է աշխարհ, քնած է քամին:—
Սոված, պատռած շորերով
Կորչում էր նա օրերով (Թուման.)

Այսպիսի հանգեր էլ, որ կազմված են գրեթե ամբողջապես, բացի սկզբի մեկ բաղաձայնից, նույնահնչյուն բառերից, իսկապես բառաբանի հանգեր չեն. որովհետեւ շեշտը չի ընկնում բառերի նյութական նշանակութիւն ցույց տվող բառամասերի վրա, ուստի և առանձնապես չի շեշտվում և զգալի դառնում բառերի նյութական նշանակութիւնը: Դրանք, քանի որ շեշտվում են բառերի ձեւական մասերը (—ավ, —ին, —ով), դարձյալ վերջավորութիւնի հանգեր են, միայն ավելի ընդարձակված և ավելի դաշնակալոր դարձած: Բայց և այնպես, եթե առանձին ուշադրութիւն դարձնենք մեր ոտանավորների մեջ նշանակութեամբ կապված հանգերին, կտեսնենք, որ մեր լեզվի մեջ դրանք կա՛մ բառերի նյութական նշանակութիւն ցույց տվող բառամասերով ընդարձակված հանգեր են, կամ հանգակից են միավանկ ու բազմավանկ պարզ բառեր: Այսպես են, օրինակ, ժողովրդական առածների, ասացվածքների և երգերի մեջ: Սո՛ւ ու հաց— սիրտը բաց. Մտնե՛լ լողալ— ելնե՛լ դողալ (ժող. առած). արե— բարե. կանաչ— ճանաչ. համար— կամար:

Աշունն եկավ ցոլալեն,
Ծառի թրփեր դողալեն...
Բախտը զարկեց սըրտիս նեւ,
Արտասուքս եղավ գեւ....
Նուսնակը ցոլաց գընաց,

Դեմ առավ ամպին մընաց....
Զիգ տու, փաշի՛, ա՛յ հզը,
Լուծըդ մաշի, ա՛յ հզը.
Աստված պահե քու տերը,
Մինն էլ տաշի, ա՛յ հզը:
(Ժող. երգեր)

Սասմա երկիր քար ու կապան,
Դըժար սարեր, ձոր ու ծաղան: (Թուման.)

Այսպիսի հանգերին մոտենում են նաև այնպիսիները, որոնց մեջ ամբողջ բառերից նույնահնչյուն են միայն երկու վանկ և նույնիսկ մեկ վանկ, լինին այդ բառերը պարզ, թե քարացած ածանցներով կազմված. ինչպես՝

Քարի տակին պաղ աղբուր,
Արծաթի թաա ոսկի ջուր....
(Ժող. երգ)

Կամ Թումանյանի հետևյալ տողերը ժողովրդական վեպի բառերով ու հանգերով.

Կարմիր կովեր բերի կըթան,
Գարնան շինենք հղ ու շորթան:
Գացիր Սասուն քանց գեղ գազան,
Ստ ես գալի քանց շուն վազան...

Ամենից ուժեղ են, սահա՛, այս տիպի հանգերը, որոնց մեջ կապակցությունը լինում է և՛ հնչյուններով, և՛ նշանակությամբ: Բայց նշանակությամբ կապակցությունը չպետք է ըմբռնել միշտ միայն հանգաբառերով, դի հաճախ նշանակությամբ զուգորդվում են միմյանց հետ ոչ լուկ առանձին հանգաբառերը, այլ այդ բառերն իրենց լրացումներով և նույնիսկ ամբողջ խոսքը, որի վերջում է հանգաբառը: Օրինակ, վերևում դրածներից նշանակությամբ անմիջապես միմյանց հետ զուգորդվում են զանազան առնչություններով՝ լողալ-դողալ (լողացողը հաճախ դողում է), ցողալեն-դողալեն (աշնան անձրևի ցողալու հետ կապված տերևների դողալը), գնաց-մնաց (այս երկուսն իրար հիշեցնում են հակադրությունը), կապան-ծապան (բնության մեջ հենց հաճախ իրար հետ են լինում այս երկուսը), աղբուր-ջուր, կթան-շորթան և այլն: Նույնը, սակայն, կարելի չէ ասել՝ նետ-գետ, գազան-վազան, փաշի-մաշի-տաշի հանգաբառերի համար: Այստեղ մտքով կապակցվում են՝ գել-գազան և շուկ-վազան, լուծը փաշել, որի հետևանքն՝ լուծը մաշել, իսկ սրանք մի նոր լուծ շինել, որ արտահայտվում է տաշել բառով, քանի որ տաշվելով է շինվում: Նույնպես՝ երբ մեկի սրտին բախտը նետ է գարնում, հետևան-

քը լինում է վիշտ ու արտասուք, այն էլ «գետ արտասուք», ինչպես կոչվում է հորդառատ արտասուքը: Այսպես և քաղել ու դադել բառերը մենակ չեն կարող նշանակությամբ զուգորդվել մեր մտքում. բայց ժողովրդական հրդի մեջ տղան աղջկան ասում է.

Իրար հետ ծաղիկ քաղենք,
Թշնամու սիրտը դաղենք:

Այստեղ արդեն նշանակությամբ կապակցվում են «իրար հետ ծաղիկ քաղելը» ու «թշնամու սիրտը դաղելը», երկրորդն իբրև հետևանք առաջինի:

Ինչքան էլ այսպիսի հանգերն ավելի ազդու և ուժեղ են, բայց և այնպես նրանք էլ, ինչպես ասվեց, խակապես վերջավորության հանգեր են, քանի որ շեշտն ընկնում է բառերի վերջը ձևական մասերի վրա: Շեշտադրության պատճառով, ուրեմն, հայերենի բուն հանգերն ընդհանրապես, եթե ընդարձակված չեն բառաբնի մասերով, չեն կարող իրար հետ մի ներքին հարաբերության մեջ լինել և նշանակությամբ ևս զուգորդվել: Հետևաբար՝ մեր հանգերն ավելի դաշնակալոր, հարմոնիկ, հնչյունական տպավորություն են թողնում և ավելի մեր ականջին են բավարարություն տալիս, քան մեր մտքին: Մեր ոտանավորների մեջ շատ հաճախ, ուրեմն, հանգով իրար հետ կապվում են իրար չպատկանող գաղափարներ, որով և մեր հանգերի ռիթմական նշանակությունն ավելի փոքր է, քան, օրինակ, գերմաներենում, մասամբ և ուսերենում (տե՛ս § 99. 4):

5. Մեր լեզվի այս հատկությունը, սակայն, իր պակասավորության հետ մի առավելություն է տալիս մեր հանգերին: Բառաբնի հանգերի չափազանց գերակշռությունը, ինչպես է, օրինակ, գերմաներենում, առաջ է բերում ձանձրալի միակերպություն. մինչդեռ մեր հանգերը բազմազան կերպով փոփոխվում են. մերթ կազմվում են բառաբնի հանգեր.

Գացի արտեր, բռնի լոր,
Աղջիկ տեսա յայլի ձոր,
Նըման էր կարմիր խընձոր:
(Ժող. երգ)

Մերթ հանգակցում են բառի բունն ու ձևական մասը բնի մի մասով կա՛մ բառաբունն ու մի լոկ ձևական մաս և այլն.

Շուտով սև հողին կերթամ կս գերի,
Կ'անցնի ծրխի պես փառքը Մըհերի: (Թուման.)

Ա՛յ գիշեր, դարձի՛ր տարի,
Հացըս թող լինի գարի.

Մենակ յարրա ինձ համար
Սըրտով խոսքը կատարի:

(Ժող. Կրդ)

Այսպես բառի բուն ու ձև, նյութական նշանակություն ու ձևական նշանակություն երբեմն զուգընթաց են միմյանց, երբեմն էլ բաժանվում են միմյանցից: Այս բազմազանությունը, եթե կազմված են ճիշտ և լիա-հնչուն հանգեր, առանձնապես գեղեցկացնում է մեր ոտանավորը և հար-մար է մեր լեզվի ոգուն, որ ինչպես ութմի, նույնպես և հանգի մեջ՝ չի սիրում միակերպությունը: Եվ բանաստեղծների գլխավոր աշխատանքը հանգերի նշանակության նկատմամբ այն պիտի լինի, որ ետեև-ետև չկրկնվեն նույն կազմության հանգեր, նույն հոլովական կամ խոնարհ-ման ձևեր, այլ, ընդհակառակն, հանգակցեն բառերի տարբեր տեսակի ձևեր, բայական ձև՝ հոլովական ձևի հետ (գնային-վկային. կհիշե-րիշեր), կամ բառաբնի հետ (կըհիշեր-գիշեր), կամ մի ածանցի հետ (եկան-վաճառական), մի հոլովական ձև մի բառաբնի հետ (երեսին-լուսին) և այլն:

Մեր հանգերի կազմության մասին չկա որևէ ուսումնասիրություն. չկա նույնիսկ մի գիրք, որի մեջ կարելի լիներ գտնել հայերեն լեզվի հանգերին վերաբերյալ ամբողջ նյութ: Խորեն Գալֆայանի «Հանգարան» կոչված գրքույկը լոկ դրաբար բառերի ժողովածու է, առանց բայերի, և շատ թերի մի աշխատանք: Հանգերի ուսումնասիրությունը, որ մենք այստեղ անել չենք կարող, պետք է ոչ միայն լեզվով պարապողներին, այլև բանաստեղծ-ներին: Եթե բանաստեղծությունը մի բնածին շնորհ է, որ պարապելով զարգացնում է բանաստեղծը, ոտանավոր հորինելը մի արվեստ է, որին ավելի կամ պակաս շափով բն-դոճակ են մարդիկ, որ և վարժությամբ կատարելագործվում է, ինչպես ամեն արվեստ: Ուտի բանաստեղծին ինչպես շարունակ աշխատելով պետք է հմտանա լեզվի հարստու-թյուններին, նույնպես և նա ուսումնասիրելով պիտի տիրապետի ոտանավորի տեխնիկա-յին: Եթե բանաստեղծի բնածին շնորհը հանգերի նկատմամբ՝ այն է, որ նրա մտքում ավելի արագ ու թեթև են ծնվում նշանակությամբ ու հնչյուններով և կամ լոկ հնչյուննե-րով միմյանց հետ կապված բառեր, այդ շնորհը վարժությամբ ավելի պիտի զարգանա: Այս պատճառով ամեն բանաստեղծ, մասնավոր սկզբնական շրջանում, պիտի ուսումնա-սիրի տաղաչափության արվեստը, իսկ հանգերի նկատմամբ՝ առանձնապես նրանց քաղ-մազան կապակցություններն ու նյութը, մինչև որ վարժությամբ բոլորովին ազատ կեր-պով իշխի լեզվի ութմին և դաշնակին: Այս ուսումնասիրությունն ամենից լավ է անել բա-նաստեղծների երկերի վրա. դիտել, թե նրանք ինչպիսի լիահնչուն, միաժամանակ և քաղ-մազան հանգեր են կազմում: Բացի բանաստեղծների երկերից՝ առանձնապես օգտակար կլինի, հարկավ, նաև ընդհանրապես հայոց լեզվի հանգերի ուսումնասիրությունը: Շատ անգամ հենց այսպիսի նախնական ուսումնասիրություն արած լինելն է պատճառ դառ-նում, որ բանաստեղծները հանգի գլուխի կարիքի մեջ ընկած ժամանակ, — լավագույն բա-նաստեղծներն անգամ երբեմն այս վիճակի մեջ են լինում, — գիտնում են այնպիսի միջոց-ների, որոնցով միայն տեղիանում է ոտանավորը: Նրանք տողը երբեմն վերջացնում են այնպիսի բառերով կամ բառաձևերով, որոնց համար համապատասխան գեղեցիկ հանգեր կամ չկան, կամ սակավաթիվ են. դրա համար հորինում են անճիշտ հանգերով կամ կազմում են նոր և ավելորդ բառեր, գործ են ածում ավելորդ ու անտեղի բառեր ու խոսքեր, բա-նեցնում են տգեղ ու բռնազբոս շրջաբանություններ, հնացած բառեր. խոսքին տալիս են անբնական դասավորություն, որպեսզի մի կերպ հարմարեցնեն տողավերջի հանգերը և

վերապահ նույնիսկ կրկնում են նույն բառերն իբրև հանգ և կամ ամբողջ տողեր անհանգ են թողնում: Եթե բանաստեղծն առաջուց ուսումնասիրած լինի հանգերի տեսակներն ու նյութը, նա զերծ կմնա շատ այսպիսի թերություններից. նա կարող կլինի բանեցնել բազմազան հանգեր առանց արվեստակության մեջ ընկնելու, ազատ, թեթև և ինքնարուխ կերպով, և ոտանավորի մեջ չի երևալ նրա առաջուց կատարած աշխատանքը հանգերի ուսումնասիրության համար:

99. Հանգերի տեսակներն ըստ հնչյունների:— 1. Հանգը հնչյունների հանգիտությունն է. ուրեմն հորինվում է ականջի համար և ոչ աչքի: Հետևաբար հանգերի նկատմամբ նշանակություն ունի հնչյունական դաշնակը և ոչ թե ուղղագրությունը, որ մի պայմանական բան է և մեր լեզվի մեջ հիմնված է հաճախ ոչ թե արդի, այլ հին արտասանության վրա: Մի ժամանակ վարդ և զվարթ բառերը տարբեր են արտասանվել և գրվել, այժմ նույն ձևով են արտասանվում՝ վարթ-զվարթ. ուստի մի ժամանակ այդ բառերը ճիշտ և մաքուր հանգ չէին կարող կազմել, այժմ կարող են: Հանգի զգացումը, սակայն, ենթակայական է. ուստի մենք հնչյունների դաշնակը հաճախ վայելում ենք նաև այն ժամանակ, երբ այդ հնչյունները, թեև նման, բայց իրոք տարբեր են միմյանցից. օրինակ՝ վերջ և պերճ բառերի վերջին հնչյուններն իբրև ֆոնետիկական երևույթ տարբեր են. բայց երբ այդ բառերն իբրև հանգակից են գործածվում, մենք շատ էլ չենք զգում այդ տարբերությունը:

Հանգի համար պետք է նկատի ունենալ նաև բարբառներին հատուկ արտասանությունը: Շատ անգամ այս կամ այն հեղինակն ազդվում է իր մայրենի բարբառին հատուկ արտասանությունից. ինչ որ նրա համար մաքուր հանգեր են, ուրիշների համար այդպես չեն: Ուստի պետք է հանգերը կազմել ընդունված ընդհանուր գրական-դպրոցական արտասանության համեմատ:

2. Հանգերի մաքուրությանը, սակայն, որ հանգերի առաջին պայմանն է հնչյունների նկատմամբ, ամենից ավելի վնասում է առձայնույթի՝ ասոնանսի գործածությունը հանգի փոխանակ: Խիստ պիտի տարբերել մեկմեկուց հանգ և առձայնույթ (§ 95): Այս վերջինի համար, ինչպես տեսանք, բավական է միայն վերջին շեշտված ձայնավորների նույնությունը: Առձայնույթներով հորինված ոտանավորների մեջ խուսափում են պատահական հանգերից. դի ընթերցողը միայն այն ժամանակ է վայելում առձայնույթ կազմող հնչյունների դաշնակը, երբ մի շարք տողավերջերում միայն մի հատիկ նույն ձայնավորի կրկնությունը լսելի է լինում, և իմացվում է, որ ոտանավորը հորինված է առձայնույթով: Պատահական հանգերի խառնուրդով առձայնույթը թուլանում է հաճախ և անզգալի է մնում: Հանդերով հորինված բանաստեղծության մեջ առձայնույթը կամ բոլորովին չի զգացվում, կամ թուլանում է, թողնելով անմաքուր, թույլ հանգի տպավորություն: Օրինակները վերևում տեսանք:

Հանգի մաքրությունը պահանջում է, որ վերջին շեշտված ձայնավորը և նրանից հետո եկող հնչյունները թվով և որակով նույն լինին կամ

մենք նույնն զգանք, Ամեն տարբեր և ավելի հնչյուն հանգի մեջ վնասում է հանգին: Օրինակ՝ մինչդեռ պետք ու վերջ հանդակից են, մեջ և վերջ իսկապես հանգ չեն, այլ առձայնույթ. զի թեպետ լուսին նույն շեշտված ձայնավորը և վերջից նույն Ջ հնչյունը, բայց վերջ բառի մեջ մտած մի ավելի Ր հնչյունը խանգարում է հանգի մաքրությունը: Ավելի ևս անպետք է իբրև հանգ գործածած ինձ-քաջերից (Թում.), քանի որ ինձ բառի մեջ ձայնավորից հետո մտնում է ն հնչյունը, և բացի այդ՝ վերջի Ձ-Յ բաղաձայններն էլ, թեպետ նույն կարգի, բայց տարբեր են:

Հանգն սկսվում է վերջին շեշտված ձայնավորից, ուստի վերջին անշեշտ ձայնավորով միայն կարելի չէ հանգ կազմել. իրար հետ հանգակից չեն, ինչպես դրել է Թումանյանը, «շողերը-ձորը», «մութը-Դեբեդը»: Դրանք նույնիսկ առձայնույթ չեն կազմում: Հանգերի համար պետք է լինեն՝ շողերը-գիշերը կամ ձորը-հորը, այսպես և՛ մութը-գութը կամ Դեբեդը-հետը: Այս դեպքում կկազմվեն մի շեշտված և մի անշեշտ ձայնավորներից երկավանկ հանգեր, որոնք կոչվում են իգական հանգեր. մինչդեռ միայն մի շեշտված ձայնավորից կազմված միավանկ հանգերը կոչվում են արական հանգեր՝ շողեր-գիշեր, ձոր-հոր, մութ-գութ:

Կարելի չէ նույնպես հանգակցություն առաջ բերել վերջաշեշտ և հարաշեշտ բառերով, ինչպես՝

Արտասովելով, լալով էդպե՛ս....

Ինչո՞ւ իզուր հանգցընո՞ւմ ես:

Ինձ մոտ արի, ձվածեղ անե՛մ....

Ես քու հոբիրն... ես քու նա՛նն եմ:

Եվ այն աշխարհը հըրաշալի՛ էր.

Ոչ սուգ կար այնտեղ, ոչ վայելք, ոչ սե՛ր: (Թուման.)

Շեշտի նույն դուրբյունը հանգերի համար հիմնական պահանջ է, որ պետք է պահել. էդպե՛ս, անե՛մ-շեշտվում են վերջին վաճկերը, իսկ հանգցընո՞ւմ ես, նա՛նն եմ՝ նախավերջին վանկերը: Հանգի համար պետք է շեշտել անբնական ձևով՝ էդպե՛ս-հանգցնում ե՛ս, անե՛մ-նանն ե՛մ, հրաշալի է՛ր-ոչ սե՛ր: Մի խառուիկ հանգակցություն է և հետևյալը:

Չեն ուզում, տեսար, նըրան հերն ու մերդ...

Որ վեր ես կենում փախչում նըրա հետ: (Թուման.)

Մերզ բառն արտասանվում է մերդ, որ բնականորեն բնավ համահնչյուն չէ հետ բառի հետ: Մաքուր հանգեր չեն կազմում և վառդ-յառդ բառերը, ինչքան էլ յառդ բառին հաջորդի մի ձայնավորով սկսվող բառ.

Թե լալիս ես՝ վառդ ես ուզում...

Թե լալիս ես՝ յառդ ես ուզում: (Թուման.)

Չենք արտասանում՝ «յա՛ր-դես ուզում», այլ «յա՛րը-դես ուզում»:

3. Որքան շատ լինին շեշտված ձայնավորից հետո եկող նույն հընչյունները, այնքան ավելի զգալի կլինի հանգը: Ըստ այսմ ամենից ավելի զգալի են երկավանկ իզական հանգերը, որ բնականաբար կազմվում են առնվազն երեք հնչյունից՝ անունը-տունը, հայրը-եղբայրը: Մեր լեզվին, սակայն, հատուկ են ավելի միավանկ առական հանգերը, որ կարող են կազմված լինել առնվազն մի շեշտված ձայնավորից, որից հետո չկա ուրիշ հնչյուն.

Քընքուշ ու զըվարթ ձայնը սիրելի,
Կանչում գերագանց մի ուրիշ կյանքի:—
Շողումելով կանչում էր նա
էն կորստյան հորի վրրա: (Թուման.)

Այսպիսի հանգերն կ' առձայնույթ են, կ' հանգ են, քանի որ կազմվում են միայն մեկ ձայնավորից: Դրանք ամենաթույլ հանգերն են և հաճախ անզգալի են մնում. ուստի վարպետ բանաստեղծները սովորաբար խուսափում են այդպիսի հանգեր գործածելուց: Առձայնույթից տարբերվելու համար հիմնական շեշտված ձայնավորը ետևից պետք է ունենա գոնե մեկ բաղաձայն, որով կազմվում են դարձյալ թույլ հանգեր, օրինակ՝ նայեցին-արեին. տխուր-ի զուր. անդադար-տիրաբար. անքուն-սոուն:

Արական հանգերն ավելի ևս զգալի և ուժեղ են, երբ շեշտված ձայնավորից հետո կան երկու և երեք բաղաձայն. ինչպես՝ արտ-հանդարտ. զարդ-զվարթ, գտանք-անարգանք, երկինք-նախատինք-գնացինք: Երեք բաղաձայնով վերջացած հանգեր՝ արտք-պարտք՝ գրեթե չունի մեր նոր լեզուն: Երկու բաղաձայնով վերջացածներն էլ համեմատաբար սակավաթիվ են, նախ՝ այն պատճառով, որ մեր լեզվի մեջ քիչ են երկու բաղաձայնով վերջացած բառերը և, ապա՝ մեր վերջածանց մասնիկները և հոլովման ու խոնարհման վերջավորությունները, սակավ բացառությամբ, վերջանում են կամ ձայնավորով, կամ ձայնավորից հետո նաև մեկ բաղաձայնով: Կնշանակե մեր լեզվի հանգերը ամենամեծ մասով թույլ հանգեր են: Թումանյանի «Դեպի անհունը» բանաստեղծության 388 տողից, ուրեմն, 194 զույգ տողից, ուժեղ հանգեր ունին միայն 4 տող, որ են՝ կյանք-պատրանք, ունան-այն. մի 4 տող էլ անճիշտ ուժեղ հանգերով են՝ դատարկ-վառք, մարդ-հանդարտ, հանդարտ-մարդ (2 անգամ): Նույնը գտնում ենք և ուրիշ բանաստեղծությունների մեջ, օրինակ՝ «Անուշ» մեծ քերթվածի մեջ միայն երեք-չորս այսպիսի ուժեղ հանգեր կան:

4. Մի անգամ որ մեր բուն հանգերը մեծ մասամբ թույլ են, կազմված լինելով կամ լոկ մի շեշտված ձայնավորից, կամ մի ձայնավորից և մի բաղաձայնից, բնականաբար դրանք հաճախ անզգալի են մնում և չեն առաջ բերում ռիթմական հանգիտություն: Այս պատճառով հարկա-

վոր է լինում հանգեբն ընդարձակել, դիմելով հիմնական շեշտված ձայնավորից առաջ ընկնող բաղաձայնների օգնությամբ, և պահանջվում է, որ նույն կամ նման լինի նաև բուն հանգից առաջ ընկնող բաղաձայնն էս, որ ֆրանսիական տաղաչափության մեջ կոչում են «ենեցուկի բաղաձայն»։ Այսպիսի հանգը կազմվում է մի ամբողջ վանկից (տե՛ս § 98. 4), օրինակ՝ նրման-ուսման։ Երբ հանգը կազմված է հիմնական ձայնավորից և նրան հաջորդող երկու բաղաձայնից, ինչպես՝ միշտ-վիշտ, անկեղծ-բանաստեղծ, կարիք չկա նեցուկի բաղաձայնին դիմելու։ Բայց երբ հանգը լոկ մի շեշտված ձայնավոր է, այն ժամանակ անպայման պետք է լինի նաև նեցուկի բաղաձայնի դաշնակը։

Իսկ նրբանից քիչ հեռու
Չարածըճի մի առու....
Չոբան կարոն սարերի:
Մի հովիվ էր վիթխարի: (Թուման.)

Ուժեղ հանգեր կազմելու համար՝ նեցուկի բաղաձայնի դաշնակը շատ ավելի կարևոր է մեր լեզվի մեջ, քան ուրիշ լեզուների, որոնք, նախ՝ փոխհիփոխ իգական ուժեղ հանգեր են բանեցնում և, ապա՝ արական հանգերի շեշտված ձայնավորից հետո գալիս են հաճախ երկու և նույնիսկ երեք բաղաձայն։ Չպիտի մոռանալ և այն, որ մեր հանգերը շատ անգամ կազմվում են նույն ածանցական մասնիկներից կամ հոլովման ու խոնարհման նույն վերջավորություններից, որոնք մենակ, իբրև նույնի կրկնություն, հանգ չեն և միայն նեցուկի բաղաձայնի օգնությամբ ավելի դաշնակավոր են դառնում, ու միակերպությունն անզգալի է մնում. ինչպես՝

Գրնաց ճախրելով այն երազ հովառւմ,
Սուզվեց, չըքացավ պայծառ կապույտում: (Թուման.)

Եթե նեցուկի բաղաձայնները երկու և ավելի են, բնականաբար ավելի ևս ուժեղանում է հանգը։

Մըվում են, մընչում,
Մեկմեկու կանչում:
Հինգհարյուր տարի ապրել եմ կանգնած,
Այդքան էլ կապրեմ դեռ այսպես թիկնած: (Թուման.)

Իսկ երբ նեցուկի բաղաձայնից կամ բաղաձայններից առաջ ընկնող ձայնավորն ևս նույն է, այն ժամանակ ավելի ևս կատարյալ է լինում հանգի հնչյունական դաշնակը և առաջ են գալիս ճոխ հանգերը, ինչպես ներքևում Թումանյանի գործածած հանգերը, որոնք առնված են ժողովրդական վեպի երգից։

Քառսուն կույս աղջիկ բերեք արմաղան,
Քառսուն կարճ կրնիկ, որ երկանք ազան,

Քառսունն էլ երկար, որ ուղտեր բառնան,
Իմ տան ու դրռան զարավաշ դառնան:

Այսպիսի հանգեր է գործածում սովորաբար ժողովրդական երգը.

Կայնել ես վարդի հովին,
Քամին տա կըրծքիդ մովին.
Էրեսիդ շողին մեռնիմ,
Աչքերիդ կապուտ ծովին:
(Ժող. երգ).

Կարող են հանգերը կազմվել նույնիսկ երեք վանկերից, օրինակ՝

Ձյուն ա գալի վերևից,
Ջուր ա կաթում տերևից:
(Ժող. երգ).

Ընդ հանգերը, լինին երկու թե երեք վանկից, կարելի է ազատ կերպով նույն կարգի նման հնչյուններից ևս կազմել:

Ժամանակ դըրին հինգհարյուր տարի
Արքան հավքերի, արքան անտառի:—
Ու Արծիվն իսկույն Կաղնուց հեռացավ,
Հզոր թևերը շարժեց, վերացավ:—
Ճերմակին տալով՝ ծառերի հտե....
Կըրկին հայտնվում ճապուկ ու թեթև:— (Թուման.)

Նրկու վանկից ավելի մեծ նույնահնչյունություն ունեցող ճոխ հանգերը գեղեցիկ են միշտ, երբ վերջին երկու վանկերը նույն քերականական ձևով են կամ նույն ածանցական մասնիկներն են, ինչպես՝ վերևից-տերևից, հեռացավ-վերացավ, նայեցին-հրամայեցին, աշխարհների-ճանապարհների, բանականերով-հաղթանակներով, գերություն-տերություն: Մյուս դեպքերի համար պետք է նկատել, որ ինչքան էլ երկու վանկից ավելի մեծ հանգերը զորեղ դաշնակ ու ռիթմ են տալիս ուտանավորին, բայց և այնպես երբ առանց որևէ ուրիշ գեղարվեստական նպատակի, դիտավորյալ կերպով հաճախում են, շատ են գրավում ընթերցողի ուշադրությունը, թողնելով զորեղ տպավորություն և նույնիսկ հոգնեցնում են նրան: Նույնը պետք է դիտել և իբրև արձագանք հնչող հանգերի համար, երբ հանգաբառերից մեկն ամբողջապես մտնում է մյուսի մեջ, օրինակ՝ կառավարել-ավարել-վարել-արել. կատարել-տարել-արել. շարություն-արություն, տանջանք-անջանք-ջանք և նմանները: Այսպիսի հանգերը թեպետև ամեն անգամ ուժեղ են և խիստ դաշնակավոր, բայց ետևե-ետև կրկնվելով իբրև անդրադարձություն՝ վերջիվերջո միակերպ են հնչում և նույնիսկ ձանձրույթ են պատճառում:

Սարի ուսին
 Զինջ լուսին
 Շողշողաց մեղմ, անուշակ.
 Ու վար ծաթեց,
 Արծաթից
 Լիճը խաղաղ, մանուշակ:
 Լիճը՝ Վանա՝
 Նիրվանա՝
 Կօրորե ձյուն կարապին.
 Մակույկ մը շիք.
 Ու մըշիկ
 Քուն է մըտեր քարափին... (Ա. Վշտ.)

5. Միջոցներից մեկը, որով հանգերը զորանում են, է՝ հանգիտությունը հանգից առաջ ընկած հնչյունների մեջ առաջ են բերում նույն բաղաձայների կամ նույն ձայնավորների կրկնություն, օրինակ, խաբխափում-աաբափում, որով հանգի դաշնակին միանում է նաև հանգից առաջ ընկած հնչյունների դաշնակը, և հանգը, իսկապես հանգաբառն, ավելի զգալի է դառնում: Այս արվեստից հաճախ շատ աջող կերպով օգտվում է Թումանյանը, երբեմն միայն բաղաձայնությամբ կամ միայն առձայնությամբ, երբեմն էլ երկուսով միասին զորացնելով հանգերը: Տեսնենք այսպիսի հանգիտություններ հանգերի մի քանի տեսակները, առանց բացատրության մեջ մտնելու, միայն ընդգծելով հանգիտությունները:

Ով անմեղ է, լիքը Սիրով,
 Ով նայում է վառ հույժներով....
 Ճիգ է անում նըրան լըՌեցնել,
 Սիրտըս էլ հետը պոկել, հեՌացնել:
 Ուր չըկան մարդիկ և ոչ ըզգԱՑում,
 Ուր ողբին մի մեծ կյանք է միԱՑնում:
 Որ թև արթըմնի և թե երաջում
 Ապրում է, տեսնում, ըզգում ու հուճվում:
 Արի՛ ինձ հետ, իմ թըՇվա՛ռ,
 Ես քեզ տանեմ մի աՇխարհ.... (Թուման.)

Ավելի գեղեցիկ է հանգիտությունը, երբ հանգաբառերը սկսվում են նույն բաղաձայններով կամ նույն վանկերով, մանավանդ երբ հանգաբառերը նույնաթիվ վանկեր ունին:

Հանդո՛ւզըն մըտքեր, ո՛ւր եք Սըլանում,
 Ի՛նչ եք որոնում այն մութ Սահմանում:
 Ուր չըկա մահ, ԱնըԱՏում,

Ուր սերն անվերջ, ԱնհԱՏնում:—
Վեր թըռա քընից, դուրսը ՆԱյնցի....
Բընովթյունն անհոգ, թարմ ու ՆԱգելի:— (Թուման.)

Լոկ ձայնավորներով հանգիտությունը համեմատաբար ավելի թույլ է ազդում. իսկ երբ հանգի ձայնավորի հետ նախորդ երկու վանկերի ձայնավորներն ևս նույնն են, այն ժամանակ մի առանձին դաշնակ է մտնում հանգաբառերի մեջ: Թումանյանն այսպիսի հանգիտությամբ ևս զորացնում է հանգերը:

Ահա ձեզ թե՛ր, սիրուն Երեխեք,
Թըռչուններ դառեք, թըռած ման Եկեք:
Եվ այսպես անվերջ այսօր Ո՛ր Երեկ
Փոխուկվում են միայն, միշտ մընՈ՛ւմ է մեկ:—
Ու կըզգամ նըրան, կապրեմ նըրԱ հետ
Մի ուրիշ անվերջ կյանքով երկնԱվետ:—
Եվ կամ ո՞րն է նա, այն շո՞ղն է պԱՅծառ,
Որ զվարթ խաղով, աշխույժ ու կԱՅտառ...
Որ ապրում էր դեռ երկու օր Առաջ,
Կըծածկի նույնպես մամուռը կԱնալ:
Դե մեռի՞ր էլի՞, գետինԸ մըտիր,
Տանը վեր ընկիր՝ իլիկ պԼտըտիր: (Թուման.)

Պատահում է, որ երկու հանգաբառերից մեկը մի բառից է կազմվում, մյուսը երկու բառից, որով և զորանում է հանգը.

Ձենով Օհանին ուներ մի շա՛ռ կի՛ն.
Մին-երկու լըռեց, մի օր էլ կարգի՛ն՝
Իրեն մարդու հետ ըսկըսավ կըռվել: (Թուման.)

Այսպես և մուժե թե—մեղմ ու թեթե, կըսենա— ես և նա, եկ իմ քով— լերկ հիմքով (Ա. Վշտունի):

6. Եվ վերջապես մի առանձին տեսակ են ֆոդաբկված հանգերը, երբ իսկական հանգ կազմող բառերից հետո կրկնվում են նույն բառը կամ բառերը. դրանով ևս հանգն ընդարձակվում է, բայց առանձնապես շի ուժեղանում և միակերպ է դառնում նույն բառի կրկնվելով: Այսպիսի հանգերը հատուկ են ավելի ժողովրդական և աշուղական երգերին և ավելի գեղեցիկ են, երբ վերջի կրկնված բառը ձևական բառ է և կարճ.

էսօր գութանը մերն ա,
Մաճ բըռնողը իմ հերն ա.
Եզնարած շեկիկ տըղեն՝
Աշխարհ գիտե՛ իմ տերն ա:

Իմ սերը առաւ ա դառել,
Կըրակ ու ջուր ա դառել.
Յա՛ր, քեզ սըրտով սիրելը
Ինձ թուք ու մուր ա դառել:
(Ժող. երգ)

Ողբացին անշունչ դիակի վըրա,
Անտեր մընացած ոշխարի մասին,
Անսիրտ անեծքով հիշեցին նըրա
Անճար մնացած խեղճ յարի մասին:— (Թուման.)

Գազաթներին մով սառերի
Թափառեցի սերըս լալով
Լացըս քամին զով սառերի
Լըսեց, տարաւ թեկն տալով:— (Իսահ.)

100. Տողամիջի հանգեր:— Հանգերի իսկական գործածության տեղն է տողավերջը, որով զգալի է դառնում ոտանավորի ամբողջությունը և մի տող կապվում է մյուսի հետ. ուստի ընդհանրապես խոտելի են տողամիջի հանգերը, որոնք հաճախ խանգարում են տողի ամբողջությունը: Բայց կան բանաստեղծներ, որոնք տողամիջում ևս արվեստավոր կերպով գործ են ածում հանգեր, որոնք ոտանավորին տալիս են մի առանձին դաշնակ: Տողամիջի հանգերը լինում են կամ տողավերջի հանգերը, որ մի երկրորդ և երրորդ անգամ ավելի կրկնվում են տողամիջում, կամ տողավերջի հանգերից անկախ ուրիշ նոր հանգեր, որ առաջ են գալիս տողերի մեջ որոշ տեղերում:

1. Տողամիջի հանգերից ամենագեղեցիկն այն է, որ տողավերջերն իրար են հանգակից, իսկ կիսատողերն էլ մի առանձին հանգով իրար են բռնում: Այսպիսի ներքին հանգակցությունը, եթե տողավերջերի դադարներն ավելի մեծ են, քան տողակեսերի հատածներինը, ավելի ևս մեծացնում է ոտանավորի դաշնակն ու ռիթմը. տողերի ռիթմի և կապակցության հետ զգալի է լինում նաև կիսատողերի ռիթմը, որոնք նույնպես հանգիտության դաշնակով միանում են միմյանց հետ. օրինակ՝

Կաղնին էլ փրձեց ճյուղերն երկաթի,
Խո՛ր ու խոր մըխեց ճանկերն արմատի:—
Տեսա նըստոտած՝ մարդիկ շըշընչում,
Անտարբեր թեքված՝ իրար ականջում:—
Ողջուն ձեզ, կյանքիս անդրանիկ հուշեր,
Որքացած հոգիս ողջունում է ձեզ,
Թըռչուն կարոտով փընտրում ձոր ու լեռ,
Դյուրական ձայնով կանչում է հանդես: (Թուման.)

Տողի ութմը զորանում է և այն դեպքում, երբ տողավերջի հանգի-
րից անկախ հանգեր են կազմվում երկու տողի մեջ հանգաբառերից առաջ
կամ տողի սկզբում.

Կամ ինչպես քաջերն այրերի մըթնից,
Երբ նայում է մարդ քարափի գըլխից...
Ու մարդկանց նրման խընճՈՒՅՔ են սարքում,
Զուռնա են ածում. թըմըՈՒԻԿ են զարկում... (Թուման.)

Դու նըստել ես աղբերակին,
Շաղը ծամերդ կըթըրջե.
Ալ շըրթերիդ, լալ թըշերիդ
Շաղվը ջուրը կըպաշե:

Ա՛խ մեր սիրտը լիքը դարդ, ցավ.
Օր ու արև չըտեսանք.
Վա՛խ, մեր կյանքը սեռվ անցավ,
Աշխարհից բան չիմացանք: (Իսահ.)

2. Տողավերջից անկախ հանգեր են կազմում միևնույն տողի մեջ
մեծ մասամբ նաև բնածայնություն առաջ բերելու կամ լոկ հնչյունախաղի
համար: Այսպիսի հանգերն ու ընդհանրապես հանգիտությունը սովորա-
բար չեն զորացնում տողի ութմը. օրինակ՝

Շըհուն ու պըկուն խառնում են իրար,
Ածում են խաղում խընդում միալար....
Թընդում են հրգեր, խընդում են սըրտեր. (Թուման.)

Ա՛խ, նայե՛ մի անդամ ի՛նձ վըրա
Քո քընքուշ և անուշ աչքերով...
Ծածկում, քընքուշ համբուրում,
Անուշ ու մուշ քուն բուրում...
Դու ջինջ և հեզ մի թիթեռ ես,
Եվ նուրբ և սուրբ թևերով.
Սիրտդդ վըճիտ թըռվըռում ես
Գեշ-գառշ մարդկանց վըրայով: (Իսահ.)

Երբեմն տողամիջում մի երկու անգամ իբրև գեղգեղանք կրկնվում է
նույն կամ նախորդ տողավերջի հանգն ուրիշ բառերով.

Կանի հավասար քարին ու հողին,
Ինչպես դրոացու անկողինը հին: (Թուման.)

Գիշերն եկավ, գով-ճովն ընկավ....
Հուսնակն ելավ, մով-ծովն ընկավ: (Իսահ.)

Երբեմն տողը հանգով չի կապվում նախորդ կամ հաջորդ տողի հետ,
այլ տողավերջին հանգակից է միայն տողամիջի մի բառ: Այսպես վար-
վում է հաճախ Իսահակյանը, օրինակ՝

Ես երգիչ եմ — երկնի թիթեռ,
Ես գանձ չունեմ լեռ ու բեռ...
Ես սիրում եմ մերմոնինձ, տըրտոնինձ,
Տանջված սըրտի ԵՐԳ ու ՎԵՐՔ:
Յուրտ է օրը — բուք ու խավար.
Քամին շաշում-շառաշում.
Ա՛խ, իմ սիրտըս՝ խեղճ, վըշտահա՛ր,
Տըխուր մըրմունջ, լուռ ու մունջ:
Ամպի ցողով, լուսնի շողով
Հաւմանդ-մաւմանդ քուն մըտան... (Իսահ.)

Եվ հուզանքով ու զանգով
Եզերքներից մինչ եզերք
Թող զըրընգա տիեզերք...
Մուր է աշխարհը հիմա.
Խոր ու ժրխոր է հիմա.
Հուր է աշխարհը հիմա...
Բյուր սըրտերումը հիմա...
Ծըփում, խըփում են թափով
Հուր հորձանքները հիմա... (Ա. Վշտ.)

Տողամիջի այսպիսի հանգերը, որ լոկ մի հնչյունական դաշնակ են
առաջ բերում առանց ութմական նշանակության, գործածված գտնում
ենք արդեն Գր. Նարեկացու «Ողբերգութեան» մեջ.

Դու լոյս ես և յոյս,
Եւ ես խաւար և յիմար.
Դու իսկութեամբ բարի գովելի
Եւ ես համայնիւ շար ապիկար.
Դու տէր ստորիցս և երկնից,
Եւ ես անիշխան շընչոյս և հոգւոյս:
Դու բարձրեալ, ի կարեաց զատեալ,
Ես տաժանաւոր և վտանգաւոր.
Դու ի վեր քան զկիրս երկրիս,
Եւ ես կաւ անարգութեան գարշաւթյան:

3. Ռիթմական տեսակետից կարեւոր է տողավերջի հանգի կրկնու-
թյունը նույն կամ հաջորդ տողի կիսին: Այս դեպքում տողը կորցնում է
իր ութմական միությունը՝ բաժանվելով երկու հավասար մասերի, և
կիսատողերն զգացվում են իբրև առանձին տողեր. որով ոտանավորը

դառնում է ազատ ոտանավոր, ինչպես Թումանյանի հետևյալ $10=5+5$ վանկանի ոտանավորները «Անուշ»-ից, Այս (||) նշանը ցույց է տալիս, թե բանաստեղծն ինքը որ բառի հետ է վերջացրել տողը:

Է՛յ հին ծանոթներ,
Է՛յ կանաչ սարեր,||
Ահա ձեզ տեսա ու միտըս ընկան, ||
Առաջըս ձկան
Երջանիկ օրեր, ||
Սիրելի դեմքեր,
Որ հիմի չկան: ||
Անցել են ոնց որ ծաղկունքը պես-պես, ||
Որ անցած գարնան կային ձեր լանջում. ||
Անցել ձեր գրլիսի հերվան ձյունի պես, ||
Բայց եկել եմ ես՝
Նըրանց եմ կանչում.... ||
Դուրս եկեք կըրկին շիրմից, խավարից, ||
Դուրս եկեք, տեսնեմ,
Շոշափեմ, լըսեմ.
Կյանքով շընչեցեք, ապրեցեք նորից,
Լըցրեք պոետի հաճույքը վրան:

Տողավերջի հանգի կրկնությունը տողի կեսին անում է նաև Իսահակյանը, հաճախ ավելի կարճ տողերի մեջ: Պատահում է, որ տողավերջը հանգակից չէ մի ուրիշ տողի հետ, այլ միայն նույն տողի կեսի հետ. այսպիսի դեպքում ես ոտանավորը դառնում է ազատ ոտանավոր, քանի որ տողը բնականորեն վերածվում է երկու կարճ տողի.

Մին էլ նըկատեց, որ մութը հեռվում
Մի թեթ, փայլփլուն կըրակ է վառվում:
Էն լուսը ըրռնած՝
Վեր կացավ գընաց,
Դընաց ու գնաց քարձրացավ մի սար,
Բարձրացավ տեսավ մի մեծ մարմար քար
Կեսից պատռված
Ու միջից վառված
Բըխում է լուսը պա՛րզ, քուլա-քուլա: (Թուման.)

Տե՛ս, սար ու ձուր
Լուռ սեավոր, ||
Անտառն առուն սուգ կանեն. ||
Գարուն օրով,
Վա՛խ, ինչ ցավով ||
Երկինք երկիր մեռեր են: || (Իսահ.)

Կիսատողի հանգակցութունը տողավերջի հետ որոշ ազատութիւն է տալիս ոտանավորին և տպավորութիւն է առաջ բերում, երբ հարմար-վում է բանաստեղծութեան բնավորութեանն ու բովանդակութեանը, ինչ-պես երբեմնակի Իսահակյանի ոտանավորների մեջ: Բայց բանաստեղծը ճշակ ու շարի զգացում ունենալով, այսպիսի տողամիջի հանգերով մեկ-մեկ միայն պետք է ավելի զորացնի ոտանավորի դաշնակը և շնչ-նի հանգախաղի մեջ և կամ անտեղի կերպով չվնասի տողի ամբողջու-թյանը, առաջ բերելով աղատ ոտանավորներ: Նյութի համեմատ գոր-ծածված այսպիսի հանգակցութիւնը մի վայրկյան միայն վերացնելով տողի ամբողջութիւնը՝ կիսատողերն առանձնացնում է միմյանցից և ցայտուն և ուժեղ արտահայտութիւն է տալիս նրանց բովանդակութեանը, ինչպես Թումանյանի հետևյալ տողերից երրորդի մեջ.

Ու իրար բռնած Սարոն ու Մոսիս ||
Քաշում են, ընկնում խոզապարկուկի. ||
Ընկնում են գետին,
Ելնում միաօխ, ||
Դժվար է իբրև հաղթել մեկմեկի:

101. Տողավերջի հանգերի դասավորութիւն և տուն:— Երկու և ավելի տողեր ձևով ու բովանդակությամբ միանալով՝ միասին կազմում են մի ռիթմական մեծ ամբողջութիւն, որ կոչվում է տուն (ֆրանս. stan-
ce, այլև առանձին տեսակի բանաստեղծութիւնների համար couplet,
որ է երգերի՝ կրկնակ ունեցող տունը, strophe, գերմ. stanze, kouplet,
strophe. նույն և ռուս. станс, куплет, строфа): Տունը, նույնանման և
նույնաթիվ տողերից և նույն կարգով կազմված, սովորաբար մի քանի
անգամ կրկնվում է նույն բանաստեղծութեան մեջ (§ 96): Տները ձևով ու
բովանդակությամբ պետք է կտրված, ավարտված լինին: Տողերի թիվն
առանձին տների մեջ լինում է 2—20, բայց սովորաբար լինում է 2—8.
ամենից հաճախ գործածվում են քառատող տները:

Կան բանաստեղծական տեսակներ, որոնց տողերի վերջում հանգե-
րի դասավորութիւնը լինում է ընդունված առանձին հաստատուն ձևով:
Սովորական ոտանավորների մեջ, սակայն, հանգերի հաջորդութիւնը,
ինչպես և ոտանավորի տեսակի ընտրութիւնն և տների ու տողերի մե-
ծութիւնն ու փոքրութիւնը և թիվը կախված է բանաստեղծի ազատ ընտ-
րութիւնից ըստ գրական երկի բովանդակութեան. բայց միշտ այնպես,
որ բավարարութիւն տրվի որոշ դաշնակական և ռիթմական պայման-
ներին:

1. Ամենից առաջ պիտի նկատի ունենալ, որ պետք է, առանձնապես
քնարական բանաստեղծութիւնների մեջ, կանոնավորապես միակերպ
լինի տների կազմութիւնը ոտանավորի տեսակի և հանգերի հաջորդու-
թեան նկատմամբ: Ինչպիսի ոտանավոր և հանգերի դասավորութիւն որ

ընդունել է բանաստեղծն խռաջին տան տողերի համար, նույնը պետք է պահվի և հաջորդ տների մեջ: Ամեն մի տուն, ուրեմն, իր ռիթմական ձևով՝ իր ոտքերի տեսակով ու թվով, եթե ոտանավորը պարզոտնյա է, և իր անդամների տեսակով ու թվով, եթե ոտանավորն անդամավոր կազմություն ունի, ինչպես և հանգների հաջորդությամբ նույնանման պիտի լինի մյուս տների հետ: Այս դեպքում ամբողջ բանաստեղծությունը ստանում է իր բարձրագույն ռիթմական մասերի, որ է՝ տների մեջ որոշ համաչափություն— սխեմատիկա և տների տողերի մեջ շեշտների միանման դրոշմյամբ ունենում է նույն ռիթմն ու երաժշտականությունը, որ կըրկընվում է բոլոր տների մեջ, ինչպես որ երգելիս միևնույն երաժշտական եղանակն է կրկնվում բոլոր տների համար: Տների այսպիսի կազմություն, մի կողմից՝ առանձին ոտքերի, անգամների ու միանման տողերի կրկնվելով, մյուս կողմից՝ առանձին միանման տների կրկնություն, ընթերցողի մեջ ծնվում է զորեղ ռիթմական զգացում: Առաջին տունը կարդալուց հետո արդեն մեզ համար զգալի է դառնում տան համար որոշ ռիթմ և հանգների դաշնակ, և մենք սպասում ենք, որ շարունակության մեջ ևս որոշ տեղերում որոշ ամանակից հետո լինի նույն ռիթմն ու դաշնակը, և երբ սպասած ժամանակին լսում ենք այդ, մեր միտքն ու ականջը բավարարություն են ստանում: Իսկ երբ տները կանոնավորապես միանման չեն կազմված, մենք սպասած ժամանակին այդ ռիթմական ու դաշնակական բավարարությունը չենք ստանում, և ոտանավորը կորցնում է իր գրավչության մի մասը, ինչ որ տներին է վերաբերում: Այս հիմունքով՝ եթե հանգավոր բանաստեղծության առաջին տան մեջ անհանգ տողեր կան, նույնպես անհանգ պիտի լինին նաև հաջորդ տների համապատասխան տողերը:

Իգական հանգեր ունեցող լեզուների մեջ արական և իգական հանգերը սովորաբար փոխհիփոխ հաջորդում են իրար. դրանով բազմազանություն է մտնում ոտանավորի մեջ: Մեր լեզվի մեջ իգական հարաշեշտ հանգերով ոտանավորներ գրեթե չեն գրվում, ուստի արական—վերջաշեշտ վանկերով հորինված ոտանավորների մեջ պետք է խուսափել իգական հանգերի պատահեղան խառնուրդից, որ վնասում է ոտանավորի ընդհանուր ռիթմին: Բայց եթե այդ անհնարին է, պետք է նույն տան համապատասխան տողի վերջում ևս, ինչպես և մյուս տների համապատասխան տողերի վերջում, կրկնվի նույն իգական հանգը մաքուր կազմությամբ:

2. Ինչքան էլ հանգերն իրենց նույնահնչյունությամբ գրավիչ են դարձնում ոտանավորը, նույն հանգերի հաճախակի կրկնությունը, սակայն, եթե որևէ արվեստավոր նպատակի համար չի լինում այդ, առաջ է բերում միակերպություն և ձանձրություն: Նույնիսկ միջին դարերում, երբ ամբողջ մեծ քերթվածներ նույն հանգերով էին հորինում, ինչպես տեսանք, զգում էին այդ ձանձրությունը. ուստի հետզհետե սահմանափակվել է նույն հանգերի կրկնությունը ետևե-ետև: Նոր բանաստեղծության մեջ

իդրավամբ խոտելի է համարվում այդ, և թույլատրվում է միայն այն ժամանակ, երբ բանաստեղծը մտադրվում է նույն ձայնավորների կամ բաղաձայնների կրկնությունը առաջ բերել որոշ տպավորություններ՝ բնաձայնություն կամ առանձին երանգ։ Բայց այս դեպքում էլ վարպետ բանաստեղծները չորս անգամից ավելի չեն կրկնում հոսե-հոսե նույն հանգերը։ Եթե այս նպատակներից ոչ մեկը չկա, պետք է խուսափել ոչ միայն նույն հանգերի կրկնությունից, այլև նույն ձայնավորով տարբեր հանգեր կազմելուց, որով առձայնությունի բնավորություն է ստանում հանգը, ինչպես է, օրինակ, հետևյալի մեջ.

Ու տըղերքը տըխուր ու լուռ
Վերադարձան դեպի տուն,
Ձորում թողած մի աև բըլուր,
Մի գերեզման անանուն։ (Թոմասն.)

Այստեղ Ու ձայնավորով կազմված հանգերն և առհասարակ այս ձայնավորի կրկնությունը շատ հարմարվում է բովանդակությանը՝ ոտավորին տալով մի տխուր հնչյունական երանգ։ Բայց նույնը կարելի չէ ասել նույն բանաստեղծի ուրիշ չորս տողերի համար, որոնց հանգերը կազմված են, առանց որևէ զեղարվեստական նպատակի, ի կամ ուրիշ ձայնավորով, որից և անզգալի է մնում հանգերի տարբերությունը։

3. Հանգերի դասավորությունը պետք է պարզ լինի. համանման հանգերը պետք է իրարուց շատ հեռացած չլինին, թե չէ՝ հանգակցությունն զգալի չի լինիլ։ Երկու նույնահանգ տողեր իրարուց կարող են բաժանվել առ առափնյա երեք ուրիշ տողերով։ Այս դեպքում էլ, սակայն, հանգերի դասավորությունը դառնում է արվեստական, և որպեսզի հանգակցությունն զգալի լինի, պետք է, նախ՝ տողերն երկար չլինին և, ապա՝ իրարուց այդքան հեռացած հանգերը ոչ թե երկու հատ լինին, երկու տողի վերջում միայն, այլ մի քանի տողի վերջում կրկնվեն։ Առհասարակ տողերի երկարությունն ու կարճությունը մեծ նշանակություն ունի հանգերի դասավորության նկատմամբ։ Երբ 12 վանկից ավելի երկար տողերի վերջում հանգերն անմիջապես հոսե-հոսե չեն հաջորդում իրար, մեծ մասամբ անզգալի են մնում։ Ուստի պահանջվում է, որ այսպիսի երկար տողերը զուգահանգ լինին, այսինքն հանգերն անմիջապես գան իրար հետևից՝ aa bb դասավորությամբ։ Բայց մեր բանաստեղծները մեծ մասամբ ուշադրություն չեն դարձնում այս կարևոր պահանջին. Տերյանն, օրինակ («Դավաճան հուշեր» և «Մեղուղա»)՝ 15-վանկանի տողերի հանգակցությունը տողընդմեջ է անում, այն էլ թույլ հանգերով։ Հասկանալի է, որ 30 և ավելի թվով վանկերից հետո կրկնվող հանգը, այն էլ հաճախ մի կամ երկու հնչյունից կազմված, անզգալի պիտի լինի և ոչ մի դաշնակի զգացում առաջ չբերի։

ԵՐԿԱՏՈՂ ՏՆՆԵՐՈՎ բանաստեղծություններ կամ երկյակներ (ֆրանս.)

distique, հունարեն «դիստիքոս» - «երկատող» բառից. գերմ. doppelvers, ռուս. двустышие) շատ քիչ կան հայերենում. հանգերը բնականաբար զույգ են՝ a a: Այսպես են մեր ժողովրդական երկյակները կամ երկատողերը.

Լուսաստղ քիթ գրցեց դուս,
Գութան քըշեք դարիդուս:
Արտուտ թըռավ իր բընեն,
Լուս ծագեց աղոթրանեն:
Քամին անուշ շընկշընկաց,
Թուփն ու ծաղիկ թընկթընկաց:
(Ժող. երգ.)

ԵՌԱՏՈՂ ՏՆԵՐՈՎ բանաստեղծություններ կամ եռյակներ (ֆր. tercet, գերմ. Terzett, ռուս. терцет, трестышие) նույնպես քիչ ունենք. հանգերը դասավորվում են՝

1. aab bcb cdc ded...
2. aab ccb... կամ aab aab... կամ abc abc...
3. aaa bbb ccc...

Այս վերջին՝ երրորդ տեսակը հատուկ է մեր ժողովրդական եռյակին կամ եռատողին.

Գացի արտեր, բռնի լոր,
Աղջիկ տեսա յայլի ձոր,
Նըման էր կարմիր խընձոր:
Արև դիպավ սարերուն,
Կաքավ թըռավ քարերուն,
Լորիկ կայնե վեր գարուն:
(Ժող. երգ.)

Այսպես և ուրիշ ժողովրդական եռատողեր: Նույնպես և Ա. Չոպանյանի «Լուսնին» բանաստեղծությունը և ուրիշները.

Ես նըբահյուս ամպ ըլլայի սպիտակ,
Որ իր ձյունաթույր թափանցիկության տա՛կ
Կըսքողե դեմքիդ փողփողումն հըստակ: (Չոպան.)

Ինչպես վերևի սեքսաներից կարելի է տեսնել, եռատող տների մեջ հանգերը համեմատաբար ավելի են կրկնված. զի կամ տան երեք տողն էլ նույնահանգ պիտի լինին, կամ տողերից մեկն իր նմանը պիտի ունենա հաջորդ տների մեջ: Բացի այդ՝ aab ccb, ինչպես և aab aab և abc abc դասավորությամբ եռատող տները հաճախ միասին կազմում են մի շարահյուսական միություն, որ ամբողջանում է վերջին կրկնված հանգով.

հռատողն, ուրեմն, վերածվում է վեցյակի, օրինակ հետևյալները aabccb սքեմայով.

Երգ ու բույր խառնած,
Թե թեի բըռնած,
Զուգում են լեռներ.
Ծաղիկ են քաղում,
Ծաղկի հետ խաղում,
Ինչպես թիթեռներ: (Թուման.)

Տո՛ւն, տո՛ւն, դեպի տուն
Թըռչում եմ արթուն,
Որպես երազում:
Շուրջըս ամեն բան
Շտապ, ինձ նման,
Անցնում է վազում: (Թուման.)

Տե՛ս նաև Հովհաննիսյանի թարգմանություն՝ «Պոլիկրատեսի մատանին», այլև Տերյանի «Հրաժեշտը»:
Դարձյալ abb acc սքեմայով՝

Իմ սիրտը միշտ
Մի անանուն
Ցավ է տանջում,
Անանց մի վիշտ,
Խորը թաքուն
Նվ անհրնչուն. և այլն: (Տեր.)

Իտալական եռյակի (տեղքինի) մասին տե՛ս ներքևում:

ՔԱՌԱՏՈՂ ՏՆԵՐԻ կամ քառյակների (ֆր. quatrain, ռուս. четверес-тишье) մեջ ընդունված է սովորաբար հանգերի հետևյալ դասավորու-թյունը.

1. Զորս տողն էլ նույնահանգ՝ aaaa.
 2. Զուգահանգ՝ aabb.
 3. Տողընդմեջ հանգերով՝ abab.
 4. Ներփակված կամ գիրկընդխառն հանգերով՝ abba.
 5. Երեք տողը նույնահանգ, իսկ երրորդ տողը
0 (զերո), այսինքն՝ ահհանգ՝ aa0a.
 6. Ընդհատված հանգերով, երբ առաջին և երրորդ տողերն անհանգ (զերո) են, իսկ երկրորդ և չորրորդ տողերը նույնահանգ են՝ 0a0a.
- Այս տեսակների գործածությունը կախված է ոտանավորների տեսակներից, միայն պետք է նկատել, որ 1-ին և 2-րդ տեսակները հատուկ են ավելի երկար տողերին, իսկ մյուսները՝ կարճ տողերին: Հանգերի դասավորության այս բոլոր տեսակներն էլ, բացի 4-րդից, սովորական են

մեր բանաստեղծության մեջ. ուստի և օրինակներ բերելն անհրաժեշտ չէ: Չորրորդ ձևով ունի Տերյանը «Քնքուշ վառվառ և լուսազարդ շղարշ» և «Դու երկար սպիտակ շորերով» բանաստեղծությունները: Այսպես և հետևյալը.

Ջերմ սիրո ծարավ՝
Մի որբ եմ մանկութ.
Ա՛խ, մի հո՛ղմ անգութ
Ինձ քըշեց, տարավ: (Ա. Վշտ.)

ՀնդԱՏՈՂ ՏՆԵՐՈՎ բանաստեղծություններ կամ հնգյակներ քիչ ունինք. հանգերը դասավորվում են՝ ababb կամ ababa կամ abbab կամ ուրիշ ձևերով.

Նա գընում է բարձր ու անվերջ
Դեպի անհունն ու հավիտյան,
Վիշտը հանգչում է նքրա մեջ,
Ապրում սերը անապական.
Փա՛ռք խորհուրդին անմահության: (Թուման.)

Թովիչ քնքշությամբ հանգչող աշխարհում
Երեկոն վառեց լուսեր դրժգունակ.
Մութը հյուսում է տըրտմության ժանյակ,
Ծաղիկներն անուշ բույր են բուրվառում,
— Իմ սիրտը տըրտում, իմ սիրտը մենակ... (Տեր.)

ՈՒԹԱՏՈՂ տներով բանաստեղծություններ կամ ությակներ (ֆր. sizain) համեմատաբար ավելի կան, ababab կամ ababba, կամ aabbcc կամ ababcc սքեմաներով, ինչպես Թումանյանի «Վատ օրեր», «Իմ երգը», Հովհաննիսյանի «Ծն քեզ սիրում եմ, սուրբ գեղեցկություն», Մատուրյանի «Ողորմած եղեք», Չոպանյանի «Առաջին օրն ուր տեսա քեզ»:

ՈՒԹԱՏՈՂ տներով բանաստեղծություններ կամ ությակներ (ֆր. octave, октава) հորինում է ավելի Հովհաննիսյանը, մեկ-մեկ նաև Մատուրյանը. abababcc կամ ababcedcd կամ aabbccdd սքեմաներով:

Ութատող տներից ավելի մեծ տներով բանաստեղծություններ մեզնում սովորաբար չեն հորինում. Մատուրյանն ունի այդպիսի մեծ տներ՝ 10, 12 և 16 տողերով: Այդ դեպքում տան ռիթմն այլևս զգալի չի լինում. ուստի բանաստեղծությունը սովորաբար բաժանվում է անհավասար թվով տողեր ունեցող մեծ ու փոքր հատվածների, որոնք կոչվում են տիրադատողանիֆ (tirade): Հանգերի դասավորությունը տիրադենների մեջ կատարելապես ազատ է, պահելով, անշուշտ, հանգերի հաջորդության ընդհանուր պայմանները:

4. Բացի վերևում դրած տներից, որոնց տողերի վերջում հանգերի դասավորությունը բանաստեղծները կարող են նաև ազատ կերպով փո-

փոխել, պետք է հիշել նաև մի քանի տեսակի բանաստեղծություններ, որոնց տողերի վերջում հանգերը հաջորդում են հաստատուն կերպով: Այսպես են՝ իտալական տերցինը և սոնետը:

Եռատող տներից է կազմված ՏԵՐՑԻՆ կոչված ձևը, որի մեջ առաջին և երրորդ տողը նույնահանգ են, իսկ երկրորդն անհանգ. բայց երբ բանաստեղծությունը մի շարք այսպիսի եռատող տներից է կազմված, այն ժամանակ երկրորդ եռյակի առաջին տողը հանգակից է նախորդի երկրորդ տողին և այսպես շարունակաբար: Բանաստեղծության վերջը փակվում է մենակ մնացող մեկ տողով, որ հանգակցում է վերջին տան երկրորդ տողի հետ, այսպիսի սքեմայով՝ aba bcb cdc d, ինչպես է Տերտանի հետևյալ բանաստեղծությունների մեջ.

Չրկա ոչինչ, որ այնքան

Թովիչ լինի, որպես քո՝

Տըխրությունը կուսական:

Խորն է կյանքն այս երեկո,—

Եվ պայծառ է, և տըխուր,

Որպես թախծոտ սերը քո՝

Եվ հայացքըդ ոսկեհուր

Մթնում իմ սև գիշերվա,

Իր անսահման, իր մաքուր

Լույսն է փրկում իմ վըրա... (Տեր.)

Այսպես և նույն բանաստեղծի «Ձեռներին ձեր մարմարյա» և «Դու հասկացար տագնապները իմ հոգու» տողերով սկսվող տերցինները: Գեղեցիկ տերցիններ ունի ավելի Ա. Չոպանյանը, ինչպես են՝ «Քեզ, իմ սիրելիս երգելու համար»... «Աննյութ թևովն աղվասույլ»... «Մորիկ», «Դուրսը մութին մեջ անհուն»... և ուրիշները:

5. Իտալականից է անցել ուրիշ ազգերի բանաստեղծությանը նաև նրանց ՍՈՆԵՏ կոչված տեսակը: Դա հորինվում է հինգուთնյա յամբական ոտանավորով, համապատասխան մեր 10-վանկանի յամբական ոտանավորին, կազմված 14 տողերից, առաջին մասը՝ երկու քառատողեր, հաստատուն abba abba սքեմայով, իսկ երկրորդ մասը՝ երկու եռատողեր, որոնք կարող են ունենալ երկու կամ երեք հանգ ազատ դասավորություններ, ուրեմն cdc cdc կամ ccd dcc կամ cde cde կամ cde dce: Մեր բանաստեղծության մեջ սոնետ շատ քիչ կա: Այսպես է Հովհաննիսյանի «Ազո օրեր» բանաստեղծությունը, որի երկու քառատողերի մեջ, սակայն, չի պահված հանգերի ներփակված abba abba դասավորությունը, այլ հանգերը դրված են տողընդմեջ, և ամբողջն այսպիսի սքեմայով՝ abab abab cdc ede: Սոնետի ձևով երկու քառատողից է կազմված և նրա մի ուրիշ բանաստեղծությունը՝ «Գարնան կարկաչուն վտակի ափին»...

միայն երկու քառատողերը փոխանակ երկու հանգ ունենալու, ունին երեք հանգ, ամբողջն այսպիսի սքեմայով՝ abab bcbc ded eff. Տերյանի «Պետերբուրգ» վերնագրով սոնետն ունի հանգերի հետևյալ սքեման՝ abba baab cdd cdc. Այս կազմութիւնները շեղումներ են. իսկ նրա «Իջնում է գիշերն անգութ ու մըթին» սոնետն ունի հանգերի կանոնավոր դասավորութիւն։ Ա. Զոպանյանն ավելի շատ ունի սոնետի ձևով բանաստեղծութիւններ, որոնց երկու քառատողի մեջ, սակայն, երբեմն նույն հանգերը չեն պահված. այլ հանգերն այս սքեմայով են դասավորված՝ abba abba ccd ede: Այսպես նրա «Անձայն և աղվոր գերդ աստղ ու ծաղիկ» և «Նընջարանին անկյունը գաղջ ու լըռին» տողերով սկսվող երկու սոնետները։

6. Եվրոպական բանաստեղծութիւյան տեսականերից ոչ միայն տերցինն ու սոնետն են մտել մեր բանաստեղծութիւյան մեջ, այլև մի քանի ուրիշ ձևեր, որոնք, սակայն, արժեքավոր չեն։ Դրանցից է ֆրանսական ՌՈՆԴՈ կոչվածը, որ հին-ֆրանսերեն տաղաչափական մի տեսակ է, կազմված 13 տողերից, միայն երկու հանգերով, այսպիսի դասավորութիւնով՝ abba abab abbaa: Ռոնդոներ շատ քիչ կան մեր բանաստեղծութիւյան մեջ. այսպես են Զոպանյանի «Հովը» և «Սայլը».

Հովն ուղևորն է ծերունի,
Որ հին երգեր կըմըրմըռա,
Երբ մենավոր ւանդահվիրա
Անտառներուն մեջեն կ'անցնի։

Ձայնն համբույրի գրգվանք ունի,
Երբ կըսահի ծաղկանց վըրա.
Հովն ուղևորն է ծերունի,
Որ հին երգեր կըմըրմըռա։

Բայց երբ ծոցն է օվկիանի,
Կոռնա ինչպես նիակարա,
Ու ձմեռ գիշեր երբ կըսո՛ւրա,
Կերգե անեծք մը վայրենի.
Հովն ուղևորն է ծերունի։ (Զոպան.)

Այստեղ, ինչպես «Սայլը» բանաստեղծութիւյան մեջ, առաջին տան երկու տողը կրկնված է երկրորդ տան երկրորդ մասի մեջ։

7. Ավելի կարևոր են արևելյան բանաստեղծութիւյան մի քանի ձևերը, որոնք նույնիսկ մեր ժողովրդական բանաստեղծութիւյան մեջ են գտնվում։ Դրանց մեջ առաջին տեղը բռնում է մեր ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՔԱՌՅԱԿԸ (բայաթի), բանաստեղծութիւյան մի տեսակ, որ կազմվում է ընդամենը չորս տողից, զանազան տեսակի ռտանավորներով, հայերենում սովորաբար 7-վանկանի տողերով։ Նման փոքրիկ բանաստեղծութիւններ կան և շատ արևելյան և արևմտյան ազգերի մեջ։ Բայց մեր քառյակն իր հատուկ

ձեն ունի, նման պարսկական քառյակին, որ կոչվում է ռաբայի կամ դուբայթ (երկատուն): Թե՛ մեր և թե՛ պարսից բանաստեղծության մեջ քառյակը կարող է կազմվել չորս նույնահանգ տողերից (aaaa), բայց սովորաբար նույնահանգ են միայն առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերը, իսկ երրորդ տողն անհանգ է մնում aa0a դասավորությամբ: Դա համարվում է պարսկական բանաստեղծության ամենից ուժեղ տեսակը, որ հարմարվում է «նուրբ և հանճարեղ մտածություններ արտահայտելու», և այդ ձևն են ընտրել պարսիկ բանաստեղծները փիլիսոփայական մտքերի և առհասարակ ընդհանուր ճշմարտությունների համար: Մեր ժողովրդական և հին գուսանական քառյակները, սակայն, նույն ձևով ավելի սիրո երգեր են: Առաջին երկու տողը կազմում են մի միություն, մի բեյթ կամ տուն, որի կեսը կազմում է մի տող (պարսկերենում բեյթի կեսը կոչվում է «մեսրե»): Առաջին բեյթի կամ առաջին երկատողի մեջ որոշ չափով արտահայտվում է բովանդակության ընդհանուր գաղափարը, մեր ժողովրդական քառյակների մեջ սովորաբար բնությունից առնված պատկերով. ապա՝ երրորդ անհանգ տողը միտքն առկախ պահելով սպասել է տալիս չորրորդ տողին, որի մեջ մտածությունն ավարտվում է՝ ռիթմորեն փակվելով նաև հանգով: Այս երկրորդ երկու տողն էլ միասին կազմում են մի միություն — մի բեյթ, տուն:

Կաքավն ա կայնել քարին,
Կըտուցը լիքըն աբին.
Մի դաստա վարդ հմ քաղել,
Տարեք իմ թագա յարին:
(Ժող. երգ.)

Այսպիսի երկու-երեք և ավելի քառյակները ժողովրդական երգի մեջ միանալով՝ երբեմն կազմում են մի ավելի մեծ բանաստեղծություն: Ժողովրդական քառյակների նմանողությամբ (հաճախ անճիշտ կերպով) սիրո երգեր ունենք մեր նոր բանաստեղծներից գրված: Կան նաև իմաստալից ասացվածներ, ավելի պարսկական քառյակների հետևողությամբ գրված. օրինակ՝

Օրերը կըհոսին մութ հավերժն ի վար.
Իրերը կըգառնան անվախճանաբար.
Նվ տիեզերքին մեջ անծայրապարփակ՝
Կյանքն ու Մահն հավիտյան կըպագնեն զիրար: (Զոպան.)

8. Պարսկական բանաստեղծության տեսակներից մեկն է նաև ՂԱ-

¹ Ժողովրդական երկյակների, եռյակների և քառյակների կազմության մասին մանրամասնություն տեսնել Մ. Աբեղյանի «Հայ ժողովրդ. խաղեր» աշխատության մեջ, եր. 6 հտն.:

Ձեւով², որ հորինվում է զանազան շափերով և իր հատուկ կազմութունն ունի տողերի միության և հանգերի դասավորության նկատմամբ: Այստեղ էլ ամեն երկու տող միասին բովանդակությամբ կազմում են մի միութուն, մի առում, երկատող (բեյթ), որի երկու մասի մեջ լինում է դադար, բայց ոչ այնպես զորեղ, ինչպես տան (բեյթի) վերջում: Բեյթերի կամ երկատողերի թիվը լինում է մինչև 16, երբեմն և ավելի: Առաջին երկու տողերը, այսպես կոչված «արքայական բեյթը», հանգակից են, և այնուհետև սրանց հանգը կրկնվում է հաջորդ տների (բեյթերի) վերջում, առաինքն զույգ թվի տակ ընկնող՝ 4-րդ, 6-րդ, 8-րդ... տողերի վերջում, մինչդեռ 3-րդ, 5-րդ, 7-րդ, 9-րդ... տողերն անհանգ են մնում, այս սքիմայով՝ aa0a0a0a0a... որի մեջ 0 (զերո) նշանակում է անհանգ տողը: Ղազելի տեսակը հին ժամանակներից ծանոթ է եղել մեր բանաստեղծներին. մեր հին գուսանական ժողովրդական երգերի մի մասը հայրենի շափով ղազելներ են (տե՛ս § 68): Սայաթ-Նովան էլ ունի ղազելներ. իսկ նորերից Տերյան, Չարենց գործածել են այս տեսակը, մեկ-մեկ սկզբի տողն անհանգ թողնելով, ուրեմն 0a0a0a0a... սքեմայով: Այս վերջին ձևով ղազելներ կան և պարսկական բանաստեղծության մեջ. մենք էլ ունինք հին հայրենիներ և ուրիշ ժողովրդական երգեր: Օրինակներ բերելը կարևոր չէ (տե՛ս § 68. «Տարին տառներկու ամիս»):

9. Վերջապես պետք է հիշել ՆՈՒՅՆԱՀԱՆՅՐ ԶՈՒԳԱՏՈՂԵՐ կամ արաբական մաղամե կոչված բանաստեղծական տեսակը, որ գործ է ածվում վիպական, դիդակտիկական և երգիծաբանական մեծ քերթվածների համար: Ոտանավորը չի բաժանվում տների. տողերը կամ կիսատողերը հանգակցում են անմիջապես մեկը մյուսի հետ զույգ-զույգ aa bb cc և այլն: Այսպես երկանդամ 10-վանկանի զուգահանգ տողերով պատմել է Թումանյանը «Սասունցի Գավիթը» քերթվածի առաջին մասը. բայց վերջը շուտ է տվել երկանդամ 8-վանկանի, այն էլ տողընդմեջ հանգակից քառատող տների. որով ոտանավորը կորցրել է իր միակերպ լրջութունն և ուժը, որ անհրաժեշտ է այդպիսի քանաստեղծության համար:

10. Ժողովրդական, աշուղական և հոգևոր երգերի համար՝ բացի տներից՝ պետք է նկատի ունենալ նաև կրկնակը կամ քարճը (հանգերգ, ֆր. refrain, ռուս. прѣпев), առանձին բառեր կամ խոսքեր, երբեմն և տողեր ու երկատողեր և նույնիսկ քառատողեր, որոնց դառնում են, «դարձ են գալիս», կամ որոնք կրկնվում են ամեն մի տողի սկզբում կամ վերջում, կամ երկու տողից հետո կամ երգի տան վերջում: Ժողովրդական երգերի մեջ հաճախ կրկնվում են ձայնախաղեր կամ միաժամանակ նաև առանձին տողեր. օրինակ՝

Լուսնակն անուշ, հովն անուշ,

Վա՛յ, լե, լե, լե, լե

² «Ղազելի», ինչպես և ժողովրդ. քառյակի մասին մանրամասնություն տեսնել նաև Մ. Արեղյանի «Էին գուսանական ժողովրդական երգեր» աշխատության մեջ, էր. 21 հտն.:

Վա՛յ, լո, լո, լո, լո.
 Շինականի քունն անուշ,
 էրնեկ էն օրեր,
 Որ կենեք սարեր.
 Մագեց լուսնակ էրկընուց,
 Վա՛յ, լե, լե, լե, լե,
 Վա՛յ, լո, լո, լո, լո.
 Հովըվի փողն էր անուշ.
 էրնեկ էն օրեր,
 Որ կենեք սարեր:

Աշուղական երգերը սովորաբար ունին ճանգադաճ, այն է՝ յուրաքանչյուր տուն իր հանգն ունի, բայց երկրորդ, երրորդ և հաջորդ տների վերջին տողերի վերջում կրկնվում է առաջին տան հանգը: Մայաթ-նովայի խաղերի մի խոշոր մասի մեջ հանգերը դասավորված են քառատող տների մեջ այսպես՝ aaaa bbbb ccca ddda... այստեղ, ուրեմն, առաջին տան հանգը (a) կրկնվում է մյուս տների վերջում.

Աշխարհումըս ախ լիմ քաշի, քանի վուր ջան իս ինձ ամա,
 Անմահական ջըրով լիքըն օսկե փընջան իս ինձ ճամա.
 Նրստիմ, վըրես շըվաք անիս, զարբար վրան իս ինձ ամա
 Սուլս իմսցի՛, էնենց սպանե, սուլթան ու խան իս ինձ ամա:

Մեղկըգ սալբու շինարի պես, ռանգըդ փրոանդի առլաս է,
 Լիզուդ շաքար, պոռշոդ դանդ, ալոեքըդ մարգրիտ ալմաս է,
 Ոսկու մեշըն մինա արած աշկիրըդ ակնակապ թաս է—
 Պատվական անգին ջավայիր, շալ բադիշխան իս ինձ ամա:

Այսպես և մյուս երեք տների շորրորդ տողերը վերջանում են՝ «սյ-րան իս ինձ ամա», «ջեյրան իս ինձ ամա», «շուշան իս ինձ ամա»:

Աշուղական երգերի տները, սակայն, բազմազան կազմություն ունեն ըստ տողերի թվի, հանգերի դասավորության և կրկնակների ու հանգադարձերի: Առանձին եղանակների համապատասխան ոտանավորների տները հաճախ ունեն և իրենց հատուկ ձևերը: Այսպես, օրինակ, գյուքեյիթի (դուքեյթ) առաջին տան երկրորդ տողը կրկնվում է բոլոր տների վերջում այսպիսի սքեմայով՝ aGaG bbbG cccG... որի մեջ «G» նշանակում է կրկնակ տողը: Դաստանի տներն ունեն հանգերի այս կազմությունը abab cccb dddb... կամ թե առաջին տան երկրորդ տողը կրկնվում է բոլոր տների վերջում այսպիսի սքեմայով՝ aGaG bbbG cccG... Ղոշման՝ abab cccb dddb... Սեմային՝ aa0a bbbG ccca... որի մեջ 0 (զերո) նշանակում է անհանգ տող: Դիվանին՝ aa0a baba caca... Մոսխամմազը՝ aa bbbbbb ccccca... Սայաթ-նովան ունի նաև aa bba dda... այլև ուրիշ ձևեր: Կա նաև aaaaa bbbba cccca... ձևը: Մեկ-մեկ մեր նոր բանաստեղծներն էլ տները, հանգերի դասավորության նկատմամբ, հորինում են հե-

տեկնով աշուղներին. այսպես, օրինակ, Չարենցն իր «Տաղարան»-ի մեջ գործածում է այսպես կոչված քողարկված հանգեր, որոնց մեջ իսկական հանգ կազմող բառերից հետո կրկնվում է նույն բառը կամ բառերը, ինչպես հատուկ է աշուղական և ժողովրդական երգերին. բացի այդ՝ նա հանգերը դասավորում է aaaa bbba ccca... կամ aa0a bbba ccca... կամ abab cccb dddb...

Վերջում, մի անգամ էլ պիտի կրկնել, որ բանաստեղծները տների կազմության նկատմամբ կարող են միշտ նորանոր ձևեր էլ գործածել, միայն չպիտի մոռանալ վերևում, սույն §-ի 1—3 կետերում գրված քննհանուր պայմանները:

Հ Ո Ւ Վ Ա Ծ Ն Ե Ր
ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

ՀԱՅԵՐԵՆ ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հաճախ մեր երաժիշտները դիմել են ինձ՝ բացատրելու իրենց, թե ինչ կանոններով են հորինվում մեր ոտանավորները և նրանք միշտ գանգատվել են, թե մի հայերեն ոտանավորի եղանակ զննելու ժամանակ՝ մեծ դժվարության են հանդիպում՝ եղանակի և լեզվի շեշտերն իրար բռնացնելու համար, և եթե ոտանավորի առաջին տան մեջ լեզվի և եղանակի շեշտերը հարմարվում են, հաջորդ տների մեջ արդեն, երբ նույն եղանակով երգվում են, այդ երկուսի շեշտերն այլևս չեն բռնում իրար. որովհետև մինչ եղանակի շեշտերն անփոփոխ նույն տեղում են մնում, ոտանավորի մեջ շեշտերն առանց որևէ կանոնի փոփոխվում են։ Եվ հետևանքը լինում է այն, որ ոտանավորի մեջ շեշտված վանկերն հաճախ ընկնում են եղանակի թույլ տակտամասերի հետ, ընդհակառակն՝ ոտանավորի անշեշտ վանկերը, եղանակի զորեղ տակտամասերի հետ. — մի բան, որը թույլատրելի չէ նոր երաժշտության մեջ։

Ի՞նչ կարելի էր խորհուրդ տալ մեր երաժիշտներին, քանի որ մեր հայտնի բանաստեղծներն անգամ անկատար ոտանավորներ են հորինում։ Եվ ավելին ևս, մեր բանաստեղծները մեծ մասամբ նույնիսկ կարևոր չեն համարում ոտանավոր հորինելու արվեստն ուսումնասիրել և հորինելիս այդ արվեստին հետևել։ Բայց հաճախ գրականությանը պարագլուղ երիտասարդներ ևս դիմել են ինձ ցույց տալու մի երկու գիրք, որի մեջ մանրամասն պարզաբանված լիներ մեր տաղաչափությունը. ես էլ այդ դեպքում դժվարության եմ հանդիպել. որովհետև ուրիշ բան չեմ կարողացել հանձնարարել նրանց, բացի մի երկու պատահական հոգվածից և Ա. Այտնյանի քերականությունից ու Հ. Ճաղարքեկյանի Բանահյուսության տեսությունից՝ իսկապես միայն առաջինը, որովհետև երկրորդի հեղինակը առաջինի տեսությունն է հետևում ամբողջապես։ Եվ իմ կարծիքով, եթե մեր բանաստեղծները մոռանան Ա. Այտնյանի տված կանոնները պահին, բավական կանոնավոր և երաժշտական ոտանավորներ կհորինեն, որովհետև ինչքան էլ Այտնյանի բացատրությունները հնացած ու թերի են, բայց և այնպես ամփոփում են մեր սովորական տաղաչափական արվեստի էական մասը։

«Համաքաղաքների» խմբագրությունից դիմում ստանալով տաղաչափության մասին մի հոդված գրելու շարաթաթերթի համար, պետք է ասեմ, որ մեր տաղաչափությունը, գրականության հնությունը պատճառով, այնքան բարդ ու բազմազան է, որ երեք-չորս համարում դժվար է ամփոփել այն ամենը, ինչ որ կարևոր կհամարեի, որ մեր բանաստեղծները նկատի ունենային¹։

Ուստի այստեղ կդնեմ ոտանավորի մի երկու էական կողմի մասին միայն, հատկապես ռիթմի, որ մեր երաժիշտները չեն տեսնում մեր ոտանավորի մեջ, որովհետև մեր բանաստեղծները չեն պահում ռիթմը։

1. Ինչո՞ւ է տարբերվում ոտանավորն արձակ խոսքից։— Ահա՛ առաջին հարցը, որի պատասխանը մեր բանաստեղծները երբեք չպիտի մոռանան ոտանավոր հորինելիս։

Բոլոր ազգերի մեջ ոտանավորն ու բանաստեղծությունը սեղանապես կապված են եղել երգի ու երաժշտության, հաճախ և պարի հետ։ Դրանց միացնող ընդհանուր հատկանիշն է ռիթմը, շարժման կամ հնչյունների հավասարաչափ ընթացքը։ Արձակ խոսքը ևս ունի որոշ ռիթմ. բայց արձակն առաջ է ընթանում ազատ, անկանոն ռիթմով, առանց ենթակա լինելու վանկերի որոշ չափի ու թվի և շեշտերի որոշ դասավորության. մինչդեռ ոտանավորն, ընդհակառակն, կաշկանդված է առանձին ձևական կանոնների պահպանումով, որից առաջանում է կանոնավոր ռիթմ, և խոսքն ավելի երաժշտական է դառնում։ Ոտանավորն արձակ խոսքից տարբերվում է, ուրեմն, իր կանոնավոր կամ երաժշտական ռիթմով, որ և ոտանավորի էական հիմունքն է կազմում։ Որքան մի չափածո խոսքի մեջ պահպանում է այս կանոնավոր ռիթմը, այնքան այդ չափածո կոչված խոսքը կորցնելով իր երաժշտականությունը՝ մոտենում է արձակին և նույնիսկ ոչնչով չի տարբերվում արձակ խոսքից։ Մեր բանաստեղծության մեջ 19-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած՝ երբեմն այնքան մոռացություն է տրվում կամ ավելի հաճախ անգիտացվում է ոտանավորի այս հիմնական պահանջը, որ ոչ միայն շատ անկատար ոտանավորներ են հորինում, այլ նույնիսկ չափածո գրվածքի տեղ են դնում փոքր-ինչ համաչափ հորինված արձակ բանաստեղծությունները, ինչպես են Դանիել Վարուժանի և ուրիշների մի քանի երկերը։

Այսպես չէր սակայն հնումը, երբ բանաստեղծները պահում էին կանոնավոր ռիթմ. անպայման այն պատճառով, որ բանաստեղծները նաև երգիչ էին. նրանք ոչ միայն երգի խոսքերն էին հորինում, այլ միաժամանակ եղանակը, կամ ճիշտ ասած՝ ոտանավորը հորինում էին երգելով. ուստի [ոտանավորը] և եղանակի երաժշտական ռիթմը կանոնավորապես բռնում էին իրար։

¹ Տարիներ առաջ ես մեր տաղաչափության մասին դասավանդել եմ էջմիածնի Գ. Ճեմարանի Ա. լսարանում և վաղուց այդ մասին պատրաստ ունեմ մի ընդարձակ ուսումնասիրություն, որը դժբախտաբար մինչև այսօր տպագրել չկարողացա։ Մ. Ա.

2. Ինչպե՞ս է առաջանում ոտանավորի մեջ կանոնավոր երաժշտական ռիթմը— էպպես նույն հիմունքներով, ինչ որ երաժշտության մեջ. այն է՝ երաժշտական ռիթմն առաջանում է նույն ռիթմական միությունների միանման կանոնավոր հաջորդությունից: Ուստի ամեն ոտանավոր հորինող լուրջ կերպով պետք է յուրացնի այդ ռիթմական միությունների առանձնահատկությունները հայոց լեզվի մեջ: Մենք այստեղ կդնենք, այն էլ միայն ընդհանուր գծերով (որովհետև լրագրի էջերը սրանից ավելի թույլ չեն տալիս) մեր ոտանավորի երկու ռիթմական միությունների մասին, այն է՝ պարզ և բարդ ոտքերի մասին: Երաժշտության մեջ ամենափոքր ռիթմական միությունն է տակտը: Ռիթմն առաջանում է, ուրեմն, ամենից առաջ միանման տակտերի կանոնավոր կրկնությունից:

Տակտը, իր հիմնական ձևով, կազմվում է երկու կամ երեք այնպիսի հնչյուններից, որոնք տեղողությամբ հավասար են իրար, բայց ուժով տարբերվում են միմյանցից. երկու (կամ երեք) հնչյուններից առաջինը ավելի ուժեղ է արտաբերվում, քան երկրորդը (կամ երկրորդն ու երրորդը), կամ թե առաջին հնչյունն ուժեղ է, իսկ երկրորդը (կամ երկրորդն ու երրորդը) թույլ: Տակտի պայմաններն են, ուրեմն՝

ա) Ժամանակի հավասար տեղողությունը կամ, ինչպես սովորաբար կոչում են, տակտի ամփոփում, որ միմյանց հաջորդող բոլոր տակտների համար անփոփոխ նույն է մնում, որ և երգիչը կամ երաժիշտը չափում է ոտով կամ ձեռով բախում տակտով:

բ) Ավելի մեծ ուժը կամ ռիթմական շեշտը, որ ունի տակտամասերից մեկը, և որով երկու կամ երեք իրար հաջորդող և ժամանակի հավասար տեղողություն ունեցող հնչյունները միանում և մի ամբողջություն են կազմում:

Մինչև չլինին տակտի այս երկու պայմանները— տակտի հավասար տեղողությունը և ռիթմական շեշտը, տակտ, ուրեմն և երաժշտական ռիթմ առաջ չի գալ: Օրինակ, հավասար տեղողությամբ և հավասար ուժով արտասանված հնչյունները կամ, հեշտության համար ասենք, վանկերը (տա՛ տա՛ տա՛...) տակտ չեն առաջացնում և չեն ծնեցնում մեր մեջ ռիթմական զգացում. որովհետև այդ հնչյունները կամ վանկերը, թեպետ իրարու բոլորովին նման և հավասար, բայց հատ-հատ պարզ միություններ են: Ընդհակառակն, երբ հավասար ժամանակամիջոցում իրար հաջորդող հնչյուններից կամ վանկերից առաջինը ուժեղ կամ շեշտված է, իսկ երկրորդը (կամ երկրորդն ու երրորդը) թույլ կամ անշեշտ է (տա՛ տա տա՛ տա՛ տա՛... տա՛ տա տա տա՛ տա տա տա՛ տա տա...), այն ժամանակ ամեն ուժեղ հնչյուն և նրան հաջորդող մի կամ երկու թույլ հնչյուններ շեշտով միանալով կազմում են մի ռիթմական միություն կամ տակտ:

Տաղաչափության մեջ երաժշտական տակտին համապատասխան է ռաբր, որից առաջանում է ռաբանավորը: Ինչպես անունը հենց ցույց է տալիս, առանց ոտքի, կամ ինչպես հաճախ ասում են, առանց տակտի չի կարող ոտանավոր լինել, ուստի և չափածո խոսքը չի կարող երաժշտական կանոնավոր ռիթմ ունենալ:

Ուտքի կամ ոտանավորի տակտի պայմանները նույն են, ինչ որ երաժշտական տակտինը. այն տարբերություններ միայն, որ մինչ հիմնական երաժշտական տակտը կազմվում է երկու կամ երեք լոկ հնչյունից, չափածո խոսքի պարզ ոտքերը կազմվում են երկու կամ երեք վանկերից, որոնք տեղադրվում են հավասար են իրար. քայց այդ երկու կամ երեք վանկից մեկը շեշտված է, իսկ մյուսը կամ մյուս երկուսը անշեշտ են (ա՛մպ ու — զա՛մպ է / թո՛ւն կուգա՛... Ցա՛վըս / խո՛րն է, / ճա՛ր չը — / կա։ Բացի այդ՝ մինչ արդի երաժշտության մեջ տակտն սկսվում է միշտ ուժեղ տակտամասով և տակտերը չափվում են մի ուժեղ տակտամասից մինչև մյուս ուժեղ տակտամասը (տա՛ տա տա՛ տա տա՛ տա...), ոտանավորի մեջ ոտքերը կարող են կ՛ շեշտված վանկով սկսվել, կ՛ անշեշտ վանկով. (տա տա՛ տատա՛ տատա՛... Ամպի՛ փեշո՛վ մեկ հա՛վք անցա՛վ)։ Առանց բացատրության մեջ մտնելու, ասենք միայն, որ երաժշտական ռիթմի տեսակներից միևնույն է, թե տակտը շեշտով կամ զորեղ տակտամասով կսկսվի, թե անշեշտ կամ թույլ տակտամասով. որովհետև երկրորդ դեպքում սկզբի տակտամասը սքեմայորեն մնում է իբրև թերատակտ (Auf-takt, затакт). ինչպես Ամ / պի՛ փե / շո՛վ մեկ / հա՛վք ան / ցա՛վ, — որի սկզբի ամ վանկը մնում է իբրև մի թերի տակտ, որ չունի սկզբի զորեղ տակտամասը, որին փոխանակում է սկզբի դադարը (պառզա), ինչպես վերջին վանկը՝ ցավ, նույնպես չունի թույլ կամ անշեշտ տակտամասը, որին նույնպես վերջից փոխանակում է դադարը։

Այսպես ուրեմն, ինչպես երաժշտության տակտը, նույնպես և ոտանավորի ոտքը իր հիմնական ձևով կազմվում է երկու կամ երեք վանկերից, որոնցից մեկը շեշտված է. կնշանակե, սովորական ոտանավորի համար։ Հիմնովին սխալ է այն հնացած տեսությունը, որով մի վանկը մի ոտք էին համարում և, օրինակ, ութ վանկանի մի տողը կոչում էին ութոտնյան ոտանավոր։ Այսպիսի մի տողը՝ Ամպի՛ փեշո՛վ մեկ հա՛վք անցա՛վ — ոչ թե ութոտնյան ոտանավոր է, այլ քառոտնյան, քանի որ կազմված է չորս երկավանկ ոտքերից։

Ընդունելով հանդերձ ոտանավորի ոտքի համար նույն պայմաններն, ինչ որ երաժշտական տակտի համար, այն է՝ շեշտ և հավասար տեղադրություն, պետք է ասել, սակայն, որ ոտանավորի ոտքը երբեք երաժշտական տակտի ճշտությունը չի կարող հասնել, քանի որ ոտքը կազմվում է բնական խոսվածքից, լեզվի ընձեռած միջոցներից և ոչ լոկ հնչյուններից, ինչ որ երաժշտական տակտի համար, այն է՝ շեշտ և հավասար տեղադրություն և ուժեղ ճշտությամբ չափել և ուղած ձևով երկար ու կարճ, շեշտված և անշեշտ գործածել, որով և կատարյալ տակտեր առաջ բերել։ Բանաստեղծը, սակայն, որ գործ ունի բառերի և փոսքերի հետ, չի կարող այդպիսի ազատության մեջ վարվել իր նյութի հետ, որովհետև լեզվի մեջ բառերն արդեն ունին իրենց բնական շեշտն և տեղադրությունը։ Նա չի կարող, օրինակ, մի վանկ ուղած ժամանակ երկար կամ կարճ արտասանել, կամ մի բազմավանկ բառի շեշտը ըստ հաճույս առաջին, երկրորդ կամ

երրորդ վանկի վրա դնել. այլ միայն այն վանկի վրա, ուր ունի արձակի մեջ այդ բառն իր շեշտը: Բանաստեղծի նյութն ուրեմն առաջուց որոշ է շեշտի և տեղողութեան նկատմամբ, որ նա ստիպված է հաշվի առնել ոտանավոր հորինելիս: Նա պետք է միմյանց հետ համաձայնեցնի մի կողմից՝ վանկերի բնական տեղողությունն ու շեշտը և մյուս կողմից՝ ոտանավորի սքեմայի ռիթմիկ-երաժշտական պահանջները տակտի կամ ոտքի տեղողութեան և շեշտի նկատմամբ: Եթե ոտանավորի սքեման, օրինակ, պահանջում է, որ ոտանավորը կազմվի այնպիսի ոտքերից, որոնց մեջ ամեն երկրորդ վանկը պիտի շեշտվի, բանաստեղծը պետք է բառերի այնպիսի ընտրություն և շարադասություն անի, որ խոսքի բնական շեշտադրությամբ արդեն ամեն երկրորդ վանկերը շեշտված լինին, ինչպես, Ամպի՜ր փեղո՜վ մեկ հա՛վք անցա՛վ: Նա պետք է ուրեմն միաժամանակ բավարարություն տա թե բնական խոսքի ամանակին ու շեշտին և թե ոտանավորի ոտքի ամանակին ու շեշտին: Բայց այս երկու պահանջներին լիովին բավարարություն տալ, ինչպես լինում է երաժշտության մեջ, բանաստեղծին երբեք չի հաջողվիլ. որովհետև նրա նյութը, լեզուն, չունի այն ճկունությունը, ինչ որ ունի երաժշտի նյութը՝ հնչյունները:

Ապա ամեն լեզվի մեջ ևս՝ միատեսակ հավասար չափով բավարարություն տալ կարելի չէ տակտի երկու պայմաններին. այլ նայելով լեզունների հատկության, մի լեզվի մեջ՝ բանաստեղծին ավելի դժվարություն է պատճառում բառերի բնական ամանակի համաձայնությունը ոտքի պահանջած տեղողության հետ, մի ուրիշ լեզվի մեջ՝ բառերի բնական շեշտի համաձայնությունը ոտանավորի ոտքի պահանջած շեշտի հետ: Որով մի լեզվի մեջ ոտքը, երաժշտական տակտի համեմատությամբ, անկատար է մնում ամանակի կողմից. մի ուրիշ լեզվի մեջ՝ շեշտի կողմից: Սակայն և այնպես, երաժշտական ռիթմը, ոտքերի կատարյալ նույնությունը հավասար ամանակով և կանոնավորապես դասավորված շեշտերով՝ ոտանավորի համար մի ռիթմիկ-երաժշտական պահանջ, մի իդեալ է, որին բանաստեղծը պիտի ձգտի հասնել. բայց հասնել միայն լեզվի ունեցած միջոցներով, առանց խեղաթյուրելու լեզվի բնական շեշտն ու ամանակը: Դրա համար բանաստեղծը պիտի լավ ըմբռնի լեզվի մեջ վանկերի ամանակը, բնական շեշտադրությունը բառերի, քերականական ու տրամաբանական շեշտադրությունը. շեշտերի աստիճանական դասավորությունը, մի շեշտի կորուստը մի ուրիշ ավելի զորեղ շեշտի ազդեցությամբ տակ. վանկերի սղումը, արտասանության տեմպը, այսինքն՝ արագությունը կամ դանդաղությունը, խոսվածքի բնական տակտերը և այլն:

3. Տակտի կամ ոտքի երկու պայմաններից որի՞ն մեր լեզուն ավելի հեշտությամբ բավարարություն է տալիս, տեղողությա՞ն, թե՞ շեշտին:— Այս հարցին պատասխանելը շատ հեշտ է: Մեր լեզվի մեջ վանկերի երկարությունն ու կարճությունը մի որոշ, հաստատուն արժեք չէ, ինչպես եղել է, օրինակ, հին հունարենում և լատիներենում. շեշտն, ընդհանրա-

կրն, մեր գրական լեզվի մեջ հաստատուն և անփոփոխ մի դրուօթյուն ունի։ Եվ այսպես է ոչ միայն հայերենում, այլև ուրիշ նոր լեզուների մեջ։ Նույնիսկ գերմաներենում, որ ունի առանձնապես երկար ու կարճ վանկեր, ամանակի զգացումը համեմատաբար պակաս է զարգացած, քան հին հույների մեջ։ Իսկ մի քանի լեզուների մեջ, ինչպես և հայերենում, վանկերի կարճութունն ու երկարութունը նույնիսկ շատ քիչ անգամ կարող ենք հաստատ գնահատել։ Մենք ընդհանրապես խուլ ենք վանկերի ամանակի նկատմամբ։ մեր ականջը չի զգում վանկերի տեղդության նուրբ տարբերությունները, որ իրոք ունեն մեր վանկերը։ Շեշտի զգացումն, ընդհակառակն, ավելի է զարգացած նոր լեզուների մեջ։ ուստի միջոցեւ հազարավոր անհավասար տակտեր կարողւմ, անցնում ենք, առանց ուշադրութուն դարձնելու, որ դրանց տեղդությունն իսկապես հավասար չէ,— մի հատ սխալ շեշտված վանկն իսկույն մեր ականջին զարնում է (Մայր Ա՛րաքսի ա՛փերով Քալա՛մուր գնում ե՛մ...)։ Մեր զգացումով ամեն վանկ, եթե ճարտասանական նպատակով առանձնապես չի երկարում, իր ամանակով հավասար է մյուս վանկերին, և վանկերի ճիշտ որոշված հավասար թիվը բոլոր միանման ոտքերի մեջ՝ սովորաբար բավական է տակտի մի որոշ տեղդություն առաջ բերելու համար։ Դրանով արդեն վերացվում է ականջի զարնող ամեն տարբերություն։ որովհետև վանկերի մի քիչ ավելի երկար, կամ մի քիչ ավելի կարճ ամանակը զգալի չի լինում։ քանի որ բնական արձակ խոսքի մեջ ևս ամանակը սաստիկ տատանումների ենթակա է, և երբեք վանկերի տեղդությունը այնպես ճիշտ չափել չենք կարող, որ, ինչպես հին հունարենում, երկու կարճ վանկը ամանակով հավասարվին մի երկար վանկի։

Տակտի կամ ոտքի ամանակի պայմանին, կնշանակի, լիովին բավարարութուն չի տալիս մեր լեզուն, ինչպես նաև ուրիշ նոր լեզուներ։ Մեր ոտանավորի մեջ ոտքի ամանակը չափվում է վանկերի թվով։

Հասկանալի է, որ այսպիսի ոտանավորի մեջ պետք է առանձին ուշադրութուն դարձվի շեշտի վրա։ որովհետև եթե տակտի պայմաններից մեկը՝ ամանակի հավասարութունը՝ մոտավորապես է միայն պահվում, մյուս պայմանը՝ շեշտը, պետք է անպատճառ ճշտությամբ պահվի, որպեսզի երաժշտական ուրիշ առաջ գա։

Ելնէ՛ր, / ելնէ՛ր / նա մի՛նչ / յԱրտո՛ս,
Ձաչե՛րն / ածե՛լ / ընդ չո՛րս / բոլո՛րս...

Այստեղ թեպետ ոտքերի մեջ ամանակի նկատմամբ կատարյալ հավասարութուն չկա, որովհետև վանկերն ամանակով իրար հավասար չեն։ բայց երաժշտական ուրիշ կա, որովհետև շեշտված և անշեշտ վանկերը հավասար թվով կանոնավորապես հաջորդում են միմյանց։ Ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով այսպիսի ոտանավորն արդարև անկատար է,

բայց ոչ նաև տաղաչափական տեսակետով. որովհետև ոտքերի մեջ ամանակի կատարյալ հավասարությունը մի բացարձակ երաժշտական պահանջ է, միայն մի տաղաչափական իդեալ, որին ձգտում է լեզուն իր ունեցած միջոցների սահմանով: Իսկ մեր լեզվի միջոցներով դրան հասնել կարելի չէ, քանի որ մեր լեզվի մեջ, ինչպես տեսանք, որոշ և հաստատուն ամանակ չկա վանկերի համար: Հենց այդ պատճառով, մեր լեզվի այդ հատկության շնորհիվ ամանակի կողմից այդ պակասավոր ոտքերը, քանի որ շեշտի կողմից պակասավոր չեն, մենք համարում ենք ռիթմիկ:

Այսպես ուրեմն, մեր ոտանավորի կարևոր հիմքը դառնում է՝ վանկերի հավասար թիվը և շեշտը և ոչ թե վանկերի ամանակն ու շեշտը. ուրիշ խոսքով, մեր ոտանավորը պատկանում է շեշտական կոշված ոտանավորների տեսակին, որոնց մեջ բառերի բնական շեշտը և ոտքի կամ տակտի շեշտը պիտի բռնեն իրար. իսկ բառերի բնական ամանակը ազատ է թողնվում, բավական համարելով միայն, որ ոտքերի մեջ վանկերի թիվը հավասար լինի: Այս հիմունքով ոտանավորները հորինվում են գերմաներեն, ռուսերեն, նոր հունարեն և այլ լեզուների մեջ: Այս կարգին, առանձին կազմությամբ, պատկանում են նաև ռոմանական լեզուների ոտանավորը՝ ֆրանսերեն, իտալերեն և այլն, որ ընդունված է կոշել «վանկական չափ»:

4. Մենք գտանք, որ մեր ոտանավորը պատկանում է շեշտական կոշված ոտանավորների տեսակին. բայց այդ դեռ չի նշանակում, թե մեր լեզվին հատուկ են շեշտական ոտանավորների բոլոր ձևերը, որ ունեն ուրիշ լեզուներ: Այստեղ արդեն ամեն լեզու իր առանձին հատկություններն ունի, ուստի և միշտ չի կարող հաջողությամբ յուրացնել այս կամ այն լեզվի մեջ գործածական այս կամ այն շեշտական չափը: Ինչ որ գերմաներենում հնարավոր է, հաճախ հնարավոր չէ հայերենում: Այս տարբերությունների պատճառը լեզուների շեշտադրության այլազանությունն է:

Շեշտական ոտանավորների ամենապարզ տեսակն է միանման պարզ ոտքերի կանոնավոր հաջորդությամբ կազմվածը, որ հինգ ձևով է առաջ գալիս: Դրանցից երկու ձևը երկավանկ ոտքերով են, շեշտ ունենալով առաջին կամ երկրորդ վանկի վրա. երեք ձևն էլ եռավանկ ոտքերով են, շեշտ ունենալով առաջին, երկրորդ կամ երրորդ վանկի վրա.

1. Մեծասար (տրոբեյոս կամ քոբեյոս), հա՛յրը, քա՛ղցըր.
2. Մեծավերջ (յամբ), օրե՛նք, բարի՛.
3. Ստեղն (դակտիլ), մա՛նավանդ.
4. Քողաղոտ (ամֆիբրաքոս), քաղա՛քը, գալի՛ս է.
5. Վերջատանջ (անապեստ), զորավա՛ր, թագավո՛ր:

Երաժշտականորեն այս հինգ ձևը վեր են ածվում երկուսի. որովհետև, ինչպես վերևում բացատրեցի, ամեն յամբական ոտանավոր, որ

կազմված է երկվանկ ոտքերից, որոնց շեշտը երկրորդ վանկի վրա է,— առնվում է իբրև մի քորեյական ոտանավոր՝ սկզբից և վերջից ունենալով մի միավանկ թերատակտ՝

Ամպի՛ / փեշո՛վ / մեկ հա՛վք / անցա՛վ...

յամքական ոտանավորն ըմբռնվում է իբրև

Ամ / պի՛ փե / շո՛վ մեկ / հա՛վք ան / ցա՛վ...

Նույնպես և ամեն քողաղոտյան և անապեստյան ոտանավոր երաժրշտականորեն առնվում է իբրև դակտիլական։ Այսպես հետևյալ քողաղոտյան ոտանավորը՝

Այս / կյա՛նքս է / ունա՛յն և / ժառա՛նգ ենք / մահո՛ւ...

վերածվում է թերատակտով դակտիլականի.

Այս / կյա՛նքս է ու / նա՛յն և ժա / ռա՛նգ ենք մա՛ / հու...

Նույնպես և հետևյալ անապեստյան ոտանավորը.

Սիրո՞ւհին / սըրտատրո՛փ / նայեցա՛վ / լըճակի՛ն...

առնվում է իբրև դակտիլական՝

Սիրու / հին սըրտա / տրո՛փ նայե / ցա՛վ լըճա / կի՛ն...

Երաժշտի տեսակետով ուրեմն առանձին նշանակություն չունի, թե արդյոք վերևում դրված հինգ ձևով էլ ոտանավորներ կարող է ունենալ մի լեզու, թե ոչ։ Բայց նույնը չէ լեզվի, որ միևնույն է թե տաղաչափի տեսակետով։ Այստեղ յամքական ոտանավորը իր բնավորութամբ խիստ տարբերվում է քորեյականից, ինչպես և քողաղոտյան ու անապեստյան ոտանավորները՝ դակտիլականից։ Քորեյական ու դակտիլական ոտանավորներն ընկնող բնավորություն ունեն, մինչ յամքն ու անապեստը՝ բարձրացող են, իսկ քողաղոտը՝ բարձրացող և ընկնող է։ Ուստի և դրանց թողած տպավորությունը բոլորովին ուրիշ է։ Որքան մի լեզու ճկուն է իր շեշտադրությամբ, այնքան ավելի նա կարողանում է հեշտությամբ այդ հինգ ձևն էլ գործածել և գործածել մաքուր ձևով։ Տեսնենք մեր լեզվի հատկությունը։

ա) Դակտիլական ոտանավորի համար բոլորովին անընդունակ է մեր լեզուն. որովհետև մի տառ բառ չենք գտնիլ, որոնց շեշտը լինի վերջից երրորդ վանկի վրա, ինչպես՝ մա՛նավանդ, թա՛գավոր (կոչականի շեշտով)։ մինչդեռ՝ որպեսզի մի ոտանավոր դակտիլական բնավորություն ունենա, ոտքերի առնվազն երկու երրորդ մասը պետք է դակտիլական բառի ոտքերից կազմված լինի։

բ) Քորեյական ոտանավոր հնարավոր է հորինել, որովհետև մեր լեզվի մեջ կան մի քանի տառնյակ բառեր վերջընթեր վանկի շեշտով՝

քաղցր, ա՛ստուղ և այլն. Ը հողով կազմութիւնը՝ տո՛ւնը, հա՛յրը Ապա կարելի է օգտվել քողաղոտ ոտքերից՝ քաղա՛քը, գալի՛ս է. որովհետեւ մե՛ր քաղա՛քը... Նա՛ գալի՛ս է կարող են առնվել իբրև երկերկու քորեյներ: Բայց այսպիսի ոտանավորը, մաքուր քորեյական ձևով, ինչպես գերմաներենում է, համեմայն դեպս դժվարութեամբ գլուխ կգա և շատ միակերպ կլինի. որովհետեւ լեզվի ընձեռած միջոցը շատ սահմանափակ է, քանի որ իսկական հարաշնչոտ (այսինքն վերջընթեր վանկի վրա շնչովով) բառերը շատ ու շատ քիչ են, իսկ մնացածը պիտի լինի հողով գործածութիւն (տո՛ւնը) կամ քողաղոտ հողով ու բաղադրյալ ձևով (գալի՛ս է): Մանրամասնութեան մեջ չենք ուզում մտնել:

գ) Յամբական ոտանավոր շատ ավելի հեշտութեամբ կարելի է հորինել մեր լեզվի մեջ, քանի որ հազարավոր երկավանկ բառեր ունենք վերջից շնչոված, և յամբի համար կարելի է գործածել նաև քորեյներն ու անապետները միավանկներով. մի քաղցր տա՛նձ. գալի՛ս է ճա՛ռ առնվում են իբրև երկերկու յամբ: Այսպիսի ոտանավորները, համեմայն դեպս, ինչքան էլ իրենց կանոնավոր տակտերով՝ շնչոտ ունենալով ամեն երկրորդ վանկի վրա՝ շատ երաժշտական են, սակայն միանման տակտերի հավասարաչափ կրկնութեամբ հոգնեցնող և ձանձրալի են նույնիսկ գերմաներենում, չնայելով, որ այս լեզուն շնչատադրութեան պատճառով, իր բառերի գլխավոր և երկրորդական, ուրեմն կրկին շնչոտերով, թույլ է տալիս 1—4 և ավելի վանկանի բառեր գործածել ոտանավորի մեջ, առանց մի որեէ ութմական շնչոտ պակաս թողնելու: Միակերպութիւնը վերացնելու համար գերմանացի բանաստեղծներն աշխատում են յամբական ոտանավորի մեջ, ուրբան կարելի է, հաճախ գործածել քորեյական և քողաղոտ բառեր (քա՛ղցրը, գալի՛ս է), որոնցով այդ լեզուն շատ ու շատ ավելի հարուստ է, քան հայերենը. բացի այդ՝ երբեմն նույնիսկ դիտավորյալ կերպով ութմական շնչոտի տեղափոխութիւն են անում, փոխանակ տողի սկզբից երկրորդ վանկը շնչոված դնելու, շնչոված են դնում առաջին վանկը և ապա շորորորդը. ինչպես՝ Սե՛րըս կուզա՛ ու բո՛ւն չունի՛, փոխանակ շնչոտելու Սերը՛ս կուզա՛... Մեր լեզվի մեջ շնչոտի տեղափոխութիւն, իհարկե, միշտ կարելի է անել, նույնպես քորեյական և քողաղոտ ոտքերի խառնուրդ, թեպետ ավելի պակաս, քան գերմաներենում. բայց և այնպես այդ տաղտկալի միակերպութիւնը շատ ավելի մեծ կլինի, եթե մաքուր յամբական ոտանավոր հորինվի. որովհետեւ այսպես թե այնպես՝ ոտանավորը պիտի կազմված լինի ամենամեծ մասամբ միավանկ ու երկավանկ վերջաշնչոտ բառերից. եռավանկ (բացի քողաղոտ բառերից) ու քառավանկ և ավելի վանկեր ունեցող բառերը պիտի դուրս ընկնեն ոտանավորից: Բայց եթե այդպիսի տողեր հնարավոր են, ինչպես՝

Հայո՛ց արի՛ւն քեզ լո՛ւկ այդքա՛ն անո՛ւշ թուե՛ց...

արդյոք հնարավոր են ամբողջական գրվածներ, որոնց մեջ չլինեն եռավանկ և քառավանկ բառեր:

Կնշանակե, գերմաներենի ձևով յամբական ոտանավորի ևս մեր լիզուն ընդունակ չէ:

Ասացինք, գերմաներենի շեշտադրութիւնը թույլ է տալիս կանոնավորապես ռիթմական շեշտեր ունենալ ամեն երկրորդ վանկի վրա, միաժամանակ և 1—4 և ավելի վանկանի բառեր գործածել: Այսպես չէ, սակայն, ռուսերենում, որի մեջ նույնպես ընդունված է նույն ոտքերի կանոնավոր հաջորդութեամբ ոտանավորը: Ռուսերենում բազմավանկ բառերը միայն մի շեշտ ունին, ինչպես և հայերենում, և եթե յամբական տողի մեջ բոլոր ռիթմական շեշտերը լինեն, այն ժամանակ երեքից ավելի վանկեր ունեցող բառեր չպիտի գործածվին, եռավանկ բառերն էլ, ինչպես հայերենում, միայն քողաղոտ պիտի լինեն: Արդարև ռուսերենը քորեյական և քողաղոտ բառերով շատ ավելի հարուստ լինելով, քան հայերենը, ավելի ևս ճկուն է և ընդունակ այդպիսի ոտանավորի, քան հայերենը. բայց և այնպես ռուսերենում ևս այդպիսի ոտանավորը կդառնար միակերպ ու ձանձրալի: Այդ պատճառով ռուս քանաստեղծները գերմաներենից փոխ առնելով շեշտական տաղաչափութիւնը՝ իրենց լեզվի ոգու համեմատ փոփոխութիւն են մտցրել ոտանավորի կազմութեան մեջ: Մինչ գերմաներենում պահանջվում է, որ յամբական (ինչպես և քորեյական) ոտանավորի մեջ բոլոր ռիթմական շեշտերն էլ լինին, այսինքն շեշտված լինին ամեն երկրորդ վանկերը, — ռուսերենում թույլատրելի է, որ մեկ-մեկ չլինին ռիթմական շեշտերը. որով անշեշտ վանկերը տաղաչափորեն համարվում են խորև շեշտված: Ռիթմի համար պահանջվում է ուրեմն, որ բնական շեշտն ընկնի միշտ ոտանավորի ռիթմական շեշտի հետ, այսինքն բնական լեզվի մեջ շեշտված վանկը դրվի միշտ յամբական ոտանավորի ոտքի երկրորդ շեշտված վանկի մեջ. բայց կարևոր չէ, որ ամեն ոտքի երկրորդ վանկերը շեշտված լինին:

Вот северь, ту'ги нагоня'я,
Дохну'л, завы'л — и вот сама
Идет волшебница зима.

Այստեղ нагоня'я բառի առաջին վանկը և волшебница բառի վերջին վանկը տաղաչափորեն ենթադրվում են շեշտված, թեպետ իրոք անշեշտ են: Արդարև ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով այսպիսի ոտանավորը անկաստար է գերմանական ոտանավորի դիմաց, որ ունենում է բոլոր ռիթմական շեշտերը, բայց տաղաչափական տեսակետով այդ ոտանավորը պակասավոր չէ, քանի որ բառերի բնական շեշտերը և ոտանավորի ռիթմիկ շեշտերը բռնում են իրար. իսկ եթե մեկ-մեկ պակասում են ռիթմական շեշտերը, դրանով ոտանավորն ավելի բազմազան և ավելի գրավիչ է դառնում, ազատվելով միանման տակտերի միակերպութիւնից և հնարավորութիւն տալով քանաստեղծին ազատ կերպով գործածելու բազմավանկ բառեր ևս:

Այս միեւնոյն տաղաշափական ազատութիւնից օգտւում է նաև մեր
ոտանավորը, որ հարմարւում է մեր լեզվի հատկութիւններին.

Ի բո՛ւր / ձայնի՛ց / բնութ՛յան / շքե՛ղ
Թե՛ ե՛րգք / թրռի՛ն / սիրո՞ / ղաբա՛ր,
Մատո՛ւնք / կուսի՛ն / ամե՛ / նագե՛ղ
Թե՛ ո՛ր / ղարնե՛ն / փափո՛ւկ / քընա՛ր...

Պեշիկթաշլյանի այս տողերի մեջ քառավանկ բառերը սիրաշաքար,
ամենագեղ առնւում են իբրև երկերկու ոտքեր. դրանց երկրորդ վանկերը,
որ անշեշտ են, ընկնում են երրորդ յամբական ոտքի ամբարձման, այ-
սինքն շեշտված վանկի մեջ. դրանով թեպետ խանգարւում է ռիթմը, բայց
մասամբ գոնե փարատւում է մյուս ոտքերի միակերպութիւնը, որ
ղգալի է մանավանդ նրանով, որ բոլոր ոտքերը կազմված են յամբական
բառի ոտքերով, առանց որեւէ քորեյական կամ քողաղոտ ոտքերի խառ-
նուրդի:

Ինչքան էլ մեր յամբական ոտանավորների մեջ ևս անշեշտ վան-
կերն առնւում են իբրև տաղաշափորեն շեշտված, ինչպես և ռուսերենում
է, բայց նմանութիւնը միայն այդքան է: Մեր յամբական ոտանավորնե-
րը, ինչպես հետո կտեսնենք, բոլորովին ուրիշ հիմունքներով առաջ դա-
լով՝ բավական տարբերվում են ռուսերենից: Ռուսերենի, օրինակ, ութ-
վանկանի քառտոնյա տողերի ամեն մի ոտքի մեջ ևս,— լինի առաջին,
երկրորդ թե երրորդ,— կարող է անշեշտ վանկն առնվել իբրև տաղաշա-
փորեն շեշտված. մինչդեռ հայերեն նույնպիսի ոտանավորի մեջ անշեշտ
վանկը կարող է տաղաշափորեն շեշտված համարվել միայն առաջին և
երրորդ վանկերի մեջ: Հայերենի սովորական յամբական ոտանավորի
մեջ կարելի է ասել միայն «Մատունք կուսին ամենագեղ» և երբեք «Մա-
տունք ամենագեղ կուսին»։ մինչ ռուսերենում երկու ձևն էլ կարելի է
գործածել: Դրա պատճառը, ինչպես ասացինք, քիչ հետո կբացատրենք:

Առդարև մեր բանաստեղծները (Մանվելյան և ուրիշներ) երբեմն
փորձել են ռուսերենի ձևով ևս յամբական ոտանավորներ հորինել, բայց
նրանց նորաձևութիւնը հաջողութիւն չի գտել, որովհետև այդպիսի ոտա-
նավորները մեծ մասամբ միակերպ են հնչում. պատճառը գլխավորա-
պէս այն է, որ բանաստեղծները չեն աշխատել միակերպութիւնը վե-
րացնել քորեյական և քողաղոտ ոտքերի խառնուրդով, որ հնարավոր է
մեր լեզվի մեջ ևս, թեպետ և ռուսերենից շատ ավելի պակաս չափով:
Մեր կատարած հետազոտութիւնը Հ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թուման-
յանի և Ավ. Իսահակյանի 10-վանկանի տողերի վրա՝ ցույց է տալիս, որ
այդ տողերի մի խոշոր մասը ռուսերենի ձևով պարզ յամբական ոտա-
նավորներ են, այն էլ շատ ռիթմիկ և ոչ միակերպ:

Կախված է ժա՛յռը ջը՛րերի՛ վըրա՛.
Բոլո՛րը վա՛ղն է ան՛հետա՛նալո՛ւ.

Պըտը՝տեցնո՛ւմ ես տա՛րափնե՛րը ձյա՛ն.
Այնտե՛ղ թոշնո՛ւմ է վա՛րգը կո՛կոնո՛ւմ (Հովհ.):

Այն պա՛ղ դիա՛կն էլ, ո՛ր տեսնո՛ւմ ես դե՛ռ,
Այն է՛լ հողի՛ տակ կը՝ծածկե՛ն հիմա՛ (Թուման.):

Նա լո՛ւռ հիշո՛ւմ է, ո՛ր տարի՛ք առա՛ջ
Իրա՛ սրտո՛ւմն էլ տե՛նչ կար ո՛ւ կըրա՛կ (Հովհ.):
Եվ ո՞վ կարո՞ղ է ուր՝իշի՛ն ըզգա՛լ,
Որպե՛ս իր ե՛սը հա՛սկանա՛լ նըրա՛ն (Իսահ.):

Մեռա՛ծ լուսնա՛վը մե՛նավո՛ր աղո՛տ
Սըփո՛ւմ է շո՛ւրջը ի՛ր շողե՛րը ցուրտ.
Հավե՛տ լըռո՛ւմ է մի՛ տըխո՛ւր խորհո՛ւրդ,
Հավե՛տ վառվո՛ւմ է մի՛ քնքո՛ւշ կարո՛տ (Տեր.):

Իրենց կաղմուկթյամբ այս յամբական ոտանավորները կատարելապես նույնանում են ուսանողների հինգրորդական յամբերի հետ, և այդ միայն նրա համար, որ բանաստեղծները չեն պահում մեր սովորական 10-վանկանի ոտանավորի սքեման, որով պիտի 5-րդ վանկերն անպատճառ շեշտված լինին, այլ շեշտում են 4-րդ վանկը և այնուհետև ութմական շեշտերը դրվում են միայն զույգ վանկերի վրա, 6-րդ և 8-րդ և ոչ 7-րդ վանկի վրա: Դժբախտաբար լրագրական սուղ էջերը թույլ չեն տալիս մանրամասն բացատրելու մեր հետազոտությունը և ուսումնասիրությունը աջ կարգի ոտանավորի մասին, բայց այսքանը միայն շեշտենք, որ եթե շանաստեղծների գրչի տակից, հակառակ ընդունված 5+5 սքեմային, պարզ յամբեր են առաջ գալիս ուսանողների (և ոչ գեղմաներների) ձևով, այդ ցույց է տալիս, որ մեր լեզուն ընդունակ է այդպիսի ոտանավորի: Բավական է միայն, որ եղած շեշտերը զույգ՝ 2, 4, 6, 8, 10 վանկերի վրա լինին, և մի կամ երկու հարաշեշտ բառեր լինին տողի մեջ: Այդ ոտանավորն ավելի գեղեցիկ է լինում, երբ հարաշեշտ բառն ընկնում է 4-րդ շեշտված և 5-րդ անշեշտ վանկի մեջ, ինչպես վերևի տողերում է: Առաջադիմում եմ մեր բանաստեղծներին ոչ 5+5 վանկանի տողերի մեջ պատահաբար գործածել այս յամբական չափը, այլ ամբողջ ոտանավորներ հորինել դրանով, համոզված լինելով, որ նրանք շատ ավելի ութմակ, միաժամանակ և՛ լուրջ ու ճկուն մի չափ կունենան, որ կհարմարվի մշտքին ու զգացմունքին: Այս չափն անպայման ապագա պիտի ունենա: Գրաբարում ունենք բազմաթիվ շարականներ այսպիսի պարզ յամբական ոտքերով հորինված, միայն իբրև ազատ ոտանավորներ:

Մի անգամ, որ հարաշեշտ բառերի գործածությունը թույլ է տալիս ուսանողների ձևով պարզ յամբական ոտանավոր հորինել, նույնը պետք է ասել և քորեյական ոտանավորի համար: Ինչպես յամբական, նույնպես և քորեյական ոտանավորների մեջ ուսանողներն անշեշտ վանկը կարող է անցնել տաղաչափորեն շեշտելի վանկի տեղ:

Птичка божья не знает... Այստեղ ԲՈՋՅԱ բառի վերջին վանկը ընկանորեն անշեշտ է, բայց տաղաչափորեն շեշտված է համարվում: Այսպիսի ազատությունը, որ շունի գերմաներենը, թույլ է տալիս հայերենում ևս բորեյական ոտանավոր հորինել, թեպետ շատ ավելի պակաս չափով, քան յամբական: Մեր հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ Իսահակյանի 7-վանկանի տողերից մոտ մի երրորդ մասը, հակառակ ընդունված սովորական 4+3 սքեմային, պարզապես բորեյական ոտանավորներ են ուսերենի ձևով:

Շա՛ղվը ջո՛ւրը կը՛պաչե՛:

Ո՛ւշք ու մի՛տքըս կը՛տանի՛:

Քե՛զ գըրկո՛ւմըս նի՛նջ սըփոե՛մ:

գ) Մինչ պարզ յամբական պարզ ոտանավորներ, ուսերենի ձևով, ունենք միայն շարականների մեջ, այն էլ իբրև ազատ ոտանավորներ, անապեստյան ոտանավորներն ի հնուց անտի գործածական են մեր լեզվի մեջ: Եվ այս հասկանալի է, այն պատճառով, որ այդ չափը թույլ է տալիս 1—3 վանկանի բառեր գործածելու: Այս չափը գործածել է սկզբում ներսես Շնորհալին, և այնուհետև ուրիշները: Նորերից Բագրատունին և Մխիթարյան ուրիշ քերթողներ. աշխարհաբար գրողներից՝ Թերզյան, Գամառ-Քաթիպա և այլն, իսկ նորագույններից՝ Իսահակյան, առանձնապես Վ. Տերյան, նրան հետևելով և ուրիշները: Եվ որովհետև մեզնում ամեն հին բան միշտ մոռացության է տրվում, շատերը կարծում են, թե Տերյանն է առաջին անգամ գործածել անապեստյան ոտքերով ոտանավորը: Անապեստյան ոտանավորի էությունն այն է, որ պետք է շեշտվի ամեն երրորդ վանկը: Ամեն մի շեղում լինի և չափը. և դժբախտաբար մեր բանաստեղծները, նույնիսկ Տերյանը, հաճախ անում են շեղումներ:

Սիրուհի՛ն սըրտատրո՛ւփ նայեցա՛վ լըճակի՛ն,

Հասկացա՛վ դառնությո՛ւն յուր անբա՛խտ վիճա՛կին.

«Իրարմե՛ բաժնեցի՛ն մեզ աղխա՛րհ և այս կա՛նք

Գեթ մահո՛ւ վայսուհե՛տ ջրի տա՛կ միանա՛նք»: (Գամ.—Քաթ.)

Միակերպությունը վերանում է միայն այն ժամանակ, երբ ռիթմական շեշտերը պահելով հանդերձ՝ գործ են ածվում քորեյական կամ քողաղոտ բառեր.

Ես ընկա՛ անդունդնե՛րը խավա՛ր,

— Իմ ցընո՛րք, նորից քե՛զ եմ կանչո՛ւմ: (Տեր.)

ե) Անապեստյան չափի սկզբի ոտքը եռավանկի փոխանակ երկավանկ դարձնելով՝ առաջ է գալիս երաժշտական տեսակետով (ոչ տաղաչափական) քողաղոտ ոտանավոր: Այս չափն ևս ի հնուց անտի գործած-

ված է հայերենում: Առաջին անգամ գտնում ենք Գր. Նարեկացու, ապա Կոստանդին Երզնկացու և ուրիշների մեջ:

Երկի՛նք ի յերկի՛րս և երկի՛րս ի յերկի՛նքն,
Վայրէ՛ջք ի խոնա՛րհ և վերե՛լք ի րարձո՛ւնս...
(Գր. Նար., Տաղ Եկեղ.)

Այս կեանքս է ունա՛յն և ժառա՛նգ ենք մահո՛ւ,
Զունի՛ մեղ դըրո՛ւնք բարութեա՛ն և շահո՛ւ
Երա՛զ է խաբո՛ղ և խալա՛լ անցաւո՛ր,
է սո՛ւտ սիրելի՛ և ընկե՛ր նենգաւո՛ր... (Կ. Երզնկ.)

Ամփոփելով մեր եզրակացությունը՝ տեսնում ենք, որ մեր լեզվի մեջ դակտիլական ոտանավոր չկա և հնարավոր չէ գրել: Քորեյական ոտանավոր ուռեւերենի ձևով հնարավոր է. բայց այդպիսի անկախ ոտանավորներ, բացի մի երկու փորձից, որ արել են Սեդրակ Հովհաննիսյան և ուրիշներ, չունենք. և չենք կարծում, թե մեր լեզուն շատ ընդունակ լինի այդպիսի ոտանավորների: Յամբական ոտանավորների, ռուսերենի ձևով, ընդունակ է մեր լեզուն. բայց մեր բանաստեղծները չեն գրում այդպիսի անկախ ոտանավորներ: Անապաստյան և քողաղոտ ոտանավորների նույնպես ընդունակ է մեր լեզուն և հին ժամանակներից ի վեր գրվել են այդպիսի ոտանավորներ: Վերջերս այս երկուսից առանձնապես մշակվում է անապաստյան ոտանավորը:

Մեր՝ պարզ ոտքերով կազմված ոտանավորները, սակայն, միայն այդ տեսակներով չեն սպառվում. ալ ունենք նաև անապաստյան ոտանավորներ մի յամբի խառնուրդով:

Երաժշտական երկի մեջ ևս երբեմն մի որոշ չափով հորինված տակտերի մեջ մտնում է մի տակտ, որ իր չափով տարբերվում է հարևան տակտերից և կամ զանազան չափերի տակտեր փոփոխակի հաջորդում են միմյանց (փոփոխակի տակտեր): Սրա համապատասխան ձևով նաև ոտանավորի մեջ կարող են տարբեր ոտքեր մտնել միանման ոտքերի հաջորդության մեջ. գերմաներենում անապաստյան ոտանավորները նույնիսկ քիչ անգամ անխառն անապաստյան ոտքերով են կազմված լինում, այլ մեծ մասամբ յամբերի հետ խառն են լինում. բայց այնպես, որ անապաստյան շարժումն իշխող է լինում: Մեր ոտանավորի մեջ ևս գտնում ենք այս խառնուրդը: Անապաստյան ոտանավորի մեջ մտնում է մի յամբական ոտք, կամ հաստատուն դրուժյամբ միշտ մի որոշ տեղում, կամ շարժուն դրուժյամբ.

Անցանէ՛ մեծութի՛ւն և փա՛ռք աշխարհի՛ս,
Աւերի՛ և քակտի՛ շիւճուա՛ծ տաճարի՛ս... (Մկրտիչ Նազաշ)

Եվ այսպես ամբողջ քերթվածը, որ հորինված է անապաստներով, միայն երրորդ ոտքը միշտ յամբական է: Այս յամբական ոտքը կարող է լինել շարժուն դրուժյամբ և՛ երրորդ, և՛ չորրորդ տեղում, ինչպես՝

Դեպի վե՛ր, սարն ի վե՛ր... Անվերջ է ուղիս.
Հոգնեցա՛ն բազուկնե՛րս այս կռվո՛ւմն անգոր... (Հովհ.)

Այսպես և յամբական ոտանավորի մեջ հաստատուն դրությամբ մտնում է մի անապետ.

Հոգի՛, աչեռո՛ւս ես լոյս,
Երբ ո՛ր իմ դիմա՛ցն ելնուս.
Փախչի՛ս երբ ուր գի՛ս տեսնո՛ւս,
Խղճա՛ք զբերո՛յս, իմ լո՛յս:
Մարմի՛նս անեռգի՛ վանց քեզ,
Հոգիս անդադա՛ր հետ քեզ...

(Կ. Երզնկ., Քերթ.)

Ավելի հետաքրքիր է յամբ-անապետյան ոտանավորը փոփոխակի ոտքերով, համապատասխան երաժշտության փոփոխակի տակտերին: Մի չափ, որ շատ սիրված է եղել հին ժամանակ, բայց բոլորովին անծանոթ է մնում մեր նոր բանաստեղծներին, գործ են ածել Դր. Նարեկացին, Շնորհալին և գրեթե բոլոր միջնադարյան երգիչները՝ Քուչակ և ուրիշները: Դա «հայերեն» կամ «հայրենի» կոչված չափն է: Այդ չափի էությունը մենք ուրիշ տեղ բացատրել ենք. և շատ բան պետք էր ասել մանրամասնությունների համար, բայց այստեղ միայն այն ասենք, որ ոտանավորը կազմվում է 15 վանկից, միջի 7-րդ վանկի վրա ունենալով հատած, որով տողը բաժանվում է երկու կիսատողերի, որոնք կարող են առնվել և իբրև առանձին տողեր: Ոտքերը կազմում են յամբի և անապետի հավասար թվով խառնուրդ հաստատուն դրությամբ. յամբ, անապետ, յամբ-անապետ, յամբ, անապետ: Ուրիշական շեշտերն անպայման պիտի լինին առնվազն չորս հատ և 5, 7, 10, 15-րդ վանկերի վրա, իսկ 2 և 12-րդ վանկերը կարող են նաև շեշտված չլինել:

Պիւլպի՛ւն ի յէգի՛ն մտա՛ւ / ի վերա՛յ վարդի՛ն թառեցա՛ւ.
Եբա՛ց զիւր բարի՛ բերա՛ն / և ասա՛ց մինչ ո՛ր լուսացաւ...
Իմ եա՛րն ի հարա՛նց տանէ՛ն / հանց ելա՛ւ քանց նա՛ւն ի ծովէ՛ն...

Պարզ ոտքերով չափերից, ինչպես տեսանք, հայերենում գործածական է եղել անապետյան չափը՝ անխառն անապետյան ոտքերով, կամ մի յամբի խառնուրդով և կամ յամբի ու անապետի փոփոխակի հաջորդությամբ: Մեր ոտանավորը շատ աղքատ և միակերպ կլինի, եթե բավականանար միայն դրանցով: Բարեբախտաբար այդպես չի եղել: Մեր բանաստեղծները մեր բազմադարյան գրականության ընթացքում, ազդվելով ուրիշ ազգերից, գրել են բազմազան չափերով, և 10-րդ դարուց, գուցե և ավելի վաղ, մեր լեզվի մեջ հաստատվել և այժմ նույնիսկ ժողովրդին են անցել շատ տեսակ չափեր, որոնց հիմքն ընդհանրապես կազմում է բարդ ոտքը, որ սովորաբար կոչվում է անդամ:

Ինչպե՞ս է կազմվում անդամը:— Երաժշտության մեջ պարզ տակ-
տերը միանալով կազմում են մի բարձրագույն կարգի ռիթմական միու-
թյուն, իբրև բառի և խառն տակա՞նք: Այս միացումը կատարվում է մի
զորեղ շեշտով: Ինչպես որ պարզ տակտի երկու տակտամասերը մի շեշ-
տով միանալով՝ մի ամբողջություն կամ տակտ են առաջ բերում, նույն-
պես և իրար հաջորդող երկու առանձին տակտեր՝ առաջին տակտի հա-
մեմատաբար ավելի ուժեղ շեշտով միանալով՝ կազմում են մի նոր ռիթ-
մական միություն, որի մեջ լսվում են բաղադրիչ տակտերից յուրաքան-
չյուրի շեշտերը, միայն ամեն առաջին տակտերի շեշտը զորեղ, իսկ ամեն
երկրորդ տակտերինը՝ թույլ (տա՛ տատա՛ / տա՛ տա տա՛ տա...): Դրանով
երաժշտության մեջ ռիթմն ավելի փազմազան է դառնում: Նման ձևով նաև
տաղաչափության մեջ պարզ ոտքերը միանալով՝ առաջ են քերում մի
բարձրագույն կարգի ռիթմական միություն—բարդ ոտքը կամ անդամը:
Այստեղ ևս միացնողը սովորաբար երկու պարզ ոտքերից մեկի համե-
մատաբար ավելի զորեղ շեշտն է. ինչպես հետևյալ տողի մեջ (նշանակ-
ված են միայն զորեղ շեշտերը).

էլ չե՛ք ասում / , թե պա՛րտք ունե՛ք...

Այդպես և ամեն ութվանկանի տողերի մեջ չորս պարզ ոտքերը երկ-
երկու միանալով կազմում են երկու անդամ: Երաժշտության մեջ բարդ
տակտերի զորեղ շեշտերը միշտ առաջին տակտերի սկզբում են լինում.
ոտանավորի մեջ, սակայն, այդ չի պահանջվում, մանավանդ մեր ոտա-
նավորի մեջ, որի շեշտերը, լեզվի առանձնահատուկ շեշտադրության
պատճառով, ընկնում են սովորաբար ոտքի երկրորդ մասի վրա: Բացի
այդ՝ ոտանավորի մեջ անհրաժեշտ չէ նաև, որ զորեղ շեշտեր միշտ հա-
վասար ուժով լինեն և կանոնավորապես դասավորվեն. այսինքն՝ պետք
չէ, որ իրար հաջորդող նույն տեսակի անդամները շեշտի նկատմամբ
բոլորովին նույն կազմությունը ունենան: Օրինակ՝ եթե անդամները կազ-
մված են երկու յամբից և առաջին անդամի զորեղ շեշտը երկրորդ յամ-
բի վրա է,— ինչպես լինում է հաճախ մեր ոտանավորի մեջ,— հաջորդ
բոլոր անդամների մեջ ևս զորեղ շեշտը միշտ երկրորդ յամբի վրա չպետք
է լինի, ինչպես որ է հետևյալ տողերի մեջ (նշանակված են միայն զորեղ
շեշտերը).

Երբ սեաւ գիտա՛կն էր ճակատո՛ւն,
Ոտկունք արա՛գ էր քանց այժո՛ւն...

Զորեղ շեշտերի այսպիսի կանոնավոր հաջորդությունը, ինչքան էլ
երաժշտական տեսակետից մի պահանջ է և ոտանավորը ավելի երաժշ-
տական է դարձնում, բայց և այնպես միանման շարունակվելով՝ ձանձ-
րալի միակերպություն է առաջ բերում: Ուստի զորեղ և թույլ շեշտերի
այդպիսի կանոնավոր հաջորդությունը պահվում է սովորաբար միայն

որոշ տեղերում, երբ պետք է առանձին տպավորություն առաջ բերել: Կնշանակի, ոտանավորի անդամը ծագելով նույն հիմունքից, ինչ որ ունի երաժշտության մեջ բարդ ոտքը, կատարելապես չի հետևում և չպիտի հետևի երաժշտության բարդ ոտքի կանոնին: Եվ այս հասկանալի է. ոտանավոր և երաժշտական երկ, նույն արվեստի արդյունք չեն: Սովորաբար գեղեցիկ է լինում ոտանավորը այն ժամանակ, երբ միատեսակությունը պահվում է բազմազանության մեջ: Այս պատճառով քավական է միայն, որ երկու պարզ ոտքեր միանան և մի անդամ կազմեն այդ ոտքերից մեկն ու մեկի ավելի զորեղ շեշտով. քայց ոչ անպատճառ այդ զորեղ շեշտերի միակերպ դասավորությամբ: Զորեղ շեշտի շարժուն դասավորությունը նույնիսկ ցանկալի էլ է ոտանավորի համար, որովհետև դրանով ավելի մեծ կենդանություն է ստանում հորինվածքը:

Ոտանավորի անդամների այս կազմության շեղումը երաժշտական բարդ ոտքերի կազմությունից՝ կարծել չպիտի տա, թե դրանով թուլանում է ոտանավորի անդամավոր կազմությունը: Չպետք է մոռանալ, որ ոտանավորը երաժշտական երկ չէ և կազմվում է լեզվից — բառերից ու խոսքերից, և միշտ նկատի պիտի ունենա ոչ միայն կանոնավոր ռիթմական շեշտերն, այլ նաև բառերի քնական շեշտերն ու բառերի հետ կապված միտքը: Արդ, երբ մի վերջաշեշտ քառավանկ բառ գործածվում է իբրև երկու լամբ, քնականաբար այդպիսի բառն առնվում է իբրև մի անդամ, կազմված երկու լամբական ոտքերից, որոնցից առաջինն անշեշտ է, իսկ երկրորդը՝ շեշտված: Այսպիսի մի տողի մեջ՝ Մատունք կուսի՛ն / ամենագե՛ղ... վերջին քառավանկ բառը՝ ամենագեղ մի անդամ է կազմում. իսկ դրա դիմաց մյուս երկու բառերը զգացվում են իբրև մի միություն: Ուրիշ խոսքով՝ անդամի համար ոտանավորն օգտվում է քազմավանկ բառերից, որոնք մի բառական միություն լինելով՝ ըստ ինքյան արդեն մի շեշտով մի ռիթմական միություն են կազմում:

Այս՝ զորեղ շեշտերի ազատ դասավորությունը ոտանավորի մեջ, առանց վնասելու ոտանավորի անդամավոր կազմությանը, հնարավոր է լինում և նրանով, որ որոշ բառեր իրենց քերականական, որ միևնույն է թե տրամաբանական հարաբերությամբ ավելի սերտ կապակցված են լինում, ուստի և իրար ավելի մոտիկ են արտաբերվում:

Ամպի փեշով / մեկ հավք անցավ...

Այս խոսքի մեջ, օրինակ, ամպի փեշով բառերը քերականորեն իրար հետ ավելի սերտ են կապակցված, ինչպես և մեկ ճավ՝ անցավ բառեր: Իրար հետ, քան փեշով մեկ ճավ՝ միմյանց հետ: Ուստի արտասանության ժամանակ քնականորեն ավելի մոտեցնում ենք իրար մի կողմից՝ ամպի փեշով, մյուս կողմից՝ մեկ ճավ՝ անցավ ոտքերը. որով և արտասանության արդեն առաջ է գալիս այս շորս լամբերի երկերկու միացումը իբրև երկու բարդ ոտքեր: Բայց առանց քաջատրուկությունների մեջ մտնելու՝ ասենք, որ, մեր քերականական շեշտերի դրության և մեր բառադասու-

թյան պատճառով, բառերի այսպիսի կապակցության մեջ զորեղ շեշտերը սովորաբար ընկնում են երկրորդ տակտերի վրա։ որով միաժամանակ և շեշտն է ազդում երկու ոտքի միանալուն ի մի բարդ ոտք։

Այսպես ուրեմն, երկու պարզ ոտքերը մի ոտքի զորեղ շեշտով կմիանան, թե քերականական կապակցությամբ, թե մի բազմավանկ բառ կլինի և առնված իբրև մի անդամ, — ոտանավորի համար այդ միենույն է։ Բավական է, որ երկու ոտքերն զգացվում են միասին իբրև մի ռիթմական միություն։ Սակայն երբ անդամների մեջ պարզ ոտքերը մտքով սերտ կապակցված չեն միմյանց հետ, այն ժամանակ ոչ միայն անհրաժեշտ է զորեղ շեշտը, այլև կարևոր է զորեղ շեշտերի կանոնավոր դասավորությունը կից անդամների մեջ։

Հընչո՛ւմ էր փրփրուն / վրտա՛կն ար՛ծաթի,
Արևը խաղո՛ւմ / պայծառ կապույտո՛ւմ...

Այս երկու տողից երկրորդի երկու անդամները քերականորեն արդեն առանձին միություններ են կազմում։ ուստի զորեղ շեշտերի կանոնավոր դասավորության կարիք չկա։ Առաջին տողի մեջ, սակայն, առաջին անդամի երկրորդ ոտքը՝ փրփրուն՝ մտքով հեռանում է առաջին ոտքից՝ ճրելում էր՝ և միանում է երկրորդ անդամի առաջին ոտքին՝ փրփրուն վտակն։ ուստի հարկավոր է զորեղ շեշտերի կանոնավոր դասավորություն, որպեսզի երկու ռիթմական անդամների բաժանվի այդ տողը։

Մեր ոտանավորի բարդ ոտքերը կամ անդամները բավական բազմադան են։ Այստեղ կդնենք միայն մի քանի սովորական սիրված անդամների մասին։ Դրանցից առանձնապես կարևոր և շատ գործածական են քառավանկ և հինգվանկալի անդամները։

ա) Քառավանկ անդամները յամբական բարդ ոտքեր են, կազմված երկու յամբերից կամ մի քառավանկ (կամ միավանկ և մի եռավանկ) բառից։ Զորեղ շեշտը սովորաբար երկրորդ յամբի վրա է։ ուստի և չորրորդ վանկը անպայման պիտի շեշտված լինի առանց որևէ բացառության։ որովհետև այդ շեշտով է միայն ոտանավորն ստանում իր անդամավոր կազմությունը։ Քառավանկ անդամներով ոտանավորի տողը բնականաբար կարող է կազմված լինել միայն 4, 8, 12, 16 վանկերից։ որով ոտանավորը լինում է՝ միանդամ, երկանդամ, եռանդամ և քառանդամ։

Դրանցից ամենից շատ սիրված է 8-վանկանի երկանդամը։ Անպայման շեշտված պիտի լինեն 4-րդ և 8-րդ վանկերը։ Ոտանավորը, սակայն, ավելի երաժշտական է, երբ բացի այս երկու հիմնական շեշտերից՝ մի երրորդ շեշտ ևս կա, միայն զույգ վանկերից մեկի վրա, կա՛մ 2-րդ, կա՛մ 6-րդ վանկի վրա։ Զորորդ շեշտը, սակայն, որ նույնպես զույգ վանկի վրա պիտի դրվի, միշտ էլ անհրաժեշտ չէ։

Առաւօտո՛ւն / դռնակն է բա՛ց,

Ծ՛լ, Ե՛լ, արե՛ղ / Հայաստանեանց,
Ահա ելնե՛ն / որք կան ի քո՛ւն,
Եւ նահապե՛տն / այլ որ անքո՛ւն,
Յաստուածազա՛րդն / ելնէ հանդէ՛ս,
Հայ հայրենեա՛ցն / ելնէ ի տե՛ս: (Ալիշան)

Այստեղ շենք կարող մանրամասն ուսումնասիրել այս, ինչպես և մյուս շափերի առանձնահատկությունները. այսքանը միայն ասենք, որ տողի սկզբում, երբեմն միաժամանակ նաև երկրորդ անդամի սկզբում, թույլատրվում է շեշտերի տեղափոխություն զույգ վանկերից կենտ վանկերի վրա, բայց միայն որոշ տպավորություն առաջ բերելու համար.

Բո՛ւյլ մը նայվա՛ծք / , փո՛ւնջ մը ժըպի՛տ,
Քուրա՛ մը խո՛սք / դլութե՛ց իմ սի՛րտ... (Դուրյան)

Այսպիսի տողերի մեջ ոտանավորը մի բոլոր կորցնում է իր մաքուր յամբական բնավորությունը, որովհետև անդամը կազմվում է ոչ թե երկու յամբական ոտքերից, այլ մի քորեյյամբական ոտքից: Դրանով ոտանավորի ութմը մի բոլոր բազմազանություն է ստանում, մինչև իսկույն հաջորդ տողի մեջ վերականգնվում է սովորական ութմը:

12-վանկանի եռանդամը կազմվում է երեք քառավանկ անդամից ($4+4+4$), հիմնական շեշտերն ունենալով 4, 8, 12 վանկերի վրա. իսկ 16-վանկանի քառանդամը՝ կազմվում է չորս քառավանկ անդամից, միջին ունենալով հատած ($4+4$) ($4+4$). հիմնական շեշտերն ունի 4, 8, 12, 16 վանկերի վրա: Այս ոտանավորներն էլ, սակայն, երաժշտական են, երբ քացի հիմնական շեշտերից՝ ունին նաև երկու կամ երեք ուրիշ ութմական շեշտեր. ևս, միայն իհարկե միշտ զույգ վանկերի վրա, ինչպես պահանջում է յամբական ութմը:

Մեր հին բանաստեղծներն այս քառավանկ անգամներով կազմված ոտանավորները հաճախ ձևափոխում են՝ սկզբի անդամը կազմելով երկու կամ երեք, նույնիսկ մի վանկից: Այս ձևափոխությամբ էլ, սակայն, ոտանավորը միշտ պահում է իր յամբական բնավորությունը, և դրանով միայն առանձին հրապույրը է ստանում, հարմարվելով մտքին: Երբ այս ձևափոխությունը միակերպ պահվում է բոլոր տողերի մեջ, այն ժամանակ առաջ են գալիս նոր ձևով ոտանավորներ, դարձյալ շեշտերի կանոնավոր դասավորությամբ ($3+4$, $3+4+4$, $3+4$) ($4+4$, կամ $2+4$) ($4+4$): Ինչպես են, օրինակ, հետևյալները.

Զըլո՛ւխք / լինին շատո՛նց || , անուն եղե՛լ / իր էղթիա՛ր,
Կուրի՛ / առաջնորդէ՛ || և ինքն ալ կո՛ւր / ու խիստ խաւա՛ր... (Կ. Երզնկ.)

Կամ հետևյալը, որի սկզբի անդամը եռավանկ է.

Զիմ գանգա՛ / տըս լըսեցէ՛ք || , յիսնէ առէ՛ք / բան մը խըրա՛տ
Իմ աղբա՛րն / է բէվայֆայ՛ || որ ինք չունի՛ / իսկի հաւա՛տ... (Կ. Երզնկ.)

Այսպիսի ձևափոխություն մեր նոր բանաստեղծության մեջ շատ սիրված է անել ոչ թե սկզբի անդամի մեջ, այլ վերջին, այն է՝ վերջին անդամը փոխանակ կազմելու մի յամբական քարդ ոտքից՝ կազմում են մի անապետից. որով առաջ են դալիս 7, 11, 15, այլև 14-վանկանի ոտանավորներ, հետևյալ սքեմաներով.

ա) $7 = 4 + 3$, հիմն. շեշտերը 4 և 7 վանկերի վրա.

բ) $11 = 4 + 4 + 3$, հիմն. շեշտերը 4, 8, 11 վանկերի վրա.

գ) $15 = 4 + 4 + 4 + 3$, հիմն. շեշտերը 4, 8, 12 և 15 վանկերի վրա.

դ) $14 = 4 + 3 + 4 + 3$, հիմն. շեշտերը 4, 7, 11 և 14 վանկերի վրա.

Բացի հիմնական շեշտերից, որ պետք է լինին անպատճառ, բնականաբար լավ է, որ լինին նաև ուրիշ ռիթմական շեշտեր առաջին երեք ձևերի մեջ 2, 6, 10 վանկերի վրա, իսկ շորորդ ձևի մեջ 2, 9 վանկերի վրա:

Կուսա՛նք Հայոց / նոր շուշա՛ն

Տեսէ՛ք ի դա՛շտ / Շաւարշա՛ն... (Ալիշան)

Ոչ փո՛ղ զարկի՛նք / , ոչ արձագա՛նք լեռնասո՛ւյզ

Սարե՛ ի սա՛ր՝ / չարաշըշո՛ւկ / տարին լո՛ւր... (Պեշիկթաշլյան)

Քընե՛, քընե՛ / , սիրուն որդի՛ || քու մո՛ր սըրտի՛ն / ըսփոփա՛նք.

Քեզ օ՛ր կասե՛մ / տըխո՛ւր ձենո՛վ || , օրոր օրե՛ր / ու շատ կյանք... (Գամ.-Քաթ.)

Ա՛յ իմ լուսնա՛կ / գեղեցի՛կ || , աստուածավա՛ռ / դու լապտե՛ր,

Զոր առաջնո՛րդ / դիշերոյ || դըրա՛ւ յերկի՛նս / ինքըն Տէ՛ր... (Ալիշան)

բ) Հինգվանկանի անդամները յամբանապետյան բառգ ոտքեր են, կազմված մի յամբից ու մի անապետից: Այս պարզ ոտքերը, սակայն, հաստատ և անփոփոխ դրություն մը չեն հաջորդում իրար, այլ ազատ, շարժուն դրություն մը, իբրև $2 + 3$ կամ $3 + 2$. քացի այդ՝ քանի որ ոտանավորը անդամավոր կազմություն ունի, առաջին շեշտը կարող է և չլինել և ամբողջ անդամը կազմված լինել մի միավանկ ու մի քառավանկ բառերից մի շեշտով, և նույնիսկ մի հինգվանկանի բառից: Հիմնական շեշտը հինգերորդ վանկի վրա է և անպայման պիտի լինի առանց որևէ բացառության. ապա թե ոչ՝ ոտանավորը հեշտություն մը կվերածվի արձակ խոսքի: Որովհետև եթե չկա պարզ ոտքերի ռիթմը, քանի որ այդ ոտքերի դասավորությունն ազատ է, և եթե անդամի ռիթմն էլ չլինի՝ հինգերորդ վանկի անշեշտ մնալու պատճառով, այն ժամանակ հաճախ ալլա ոչ մի ընդհանուր ռիթմ չի կարող լինել տողերի մեջ:

Հինգվանկանի անդամներով կազմված տողերը բնականաբար կարող են լինել 5, 10 և 15-վանկանի: Դրանցից մեր աշխարհաբար բանաստեղծության մեջ առանձնապես սիրված է տասնվանկանի երկանդամ

ոտանավորը, որի 5-րդ և 10-րդ վանկերն անպայման շեշտված պիտի լինեն: Բայց ոտանավորն ավելի ռիթմիկ է, երբ բացի հիմնական երկու շեշտներից կան նաև երկու ուրիշ շեշտեր 2-րդ կամ 3-րդ և 7-րդ կամ 8-րդ վանկերի վրա հետևյալ շորս ձևերով՝ 2+3 / 2+3, 3+2 / 3+2, 2+3 / 3+2, 3+2 / 2+3: Այս ձևերից առաջին երկուսը բնականաբար ավելի ռիթմիկ են, քանի որ ոտանավորի մեջ յամբ ու անապեստ կամ անապեստ ու յամբ կանոնավոր դասավորությամբ հաջորդում են միմյանց: Բանաստեղծները երբեմն նույնիսկ, ռիթմական ոգուց առաջնորդված, տան բոլոր տողերի մեջ ևս նույն ոտքերի փոփոխական կանոնավոր հաջորդություն են կազմում:

Կուգեի՛ր լինել՝ / սիրահա՛ր սոխա՛կ
 Եվ ձեռի՛դ գերի՛ / , վանդակո՛ւմ փակվա՛ծ:
 Ականջի՛դ հընչե՛լ / հրաշալի՛ր նրվա՛գ,
 Մեղմ օրո՛ր ասե՛լ / քո հոգո՛ւն զմաճվա՛ծ: (Հովհ.)

Ինչքան էլ շեշտերի այսպիսի հաստատուն դասավորությունը ավելի ռիթմիկ-երաժշտական է դարձնում ոտանավորը և ցանկալի է մի երաժշտի համար, երբ նա եղանակ է դնում մի քնարերգության, բայց և այնպես տաղաչափական տեսակետից դա անհրաժեշտ չէ. որովհետև նույն ոտքերը հարատև կրկնվելով առաջ են քերում միակերպություն, որ եթե երգելիս զգալի չէ, կարդալու ժամանակ շատ զգալի է լինում, քանի որ մեր լեզվի մեջ պարզ ոտքերը մեծ մասամբ կազմվում են վերջաշեշտ բառերից, ինչպես է, օրինակ, վերևի շորս տողի մեջ: Ուստի բավական է, եթե հիմնական շեշտերը ամեն 5-րդ վանկերի վրա հաստատուն պահելով՝ պահվում է նաև ոտանավորի ընդհանուր ռիթմը, որ առաջանում է անդամներից: Դրանով արդարև թուլանում է ռիթմիկ-երաժշտականությունը, բայց ոտանավորը, երկրորդական շեշտերի ազատ դասավորությամբ, բազմազան և ճկուն է դառնում, ընդունակ հարմարվելու մտքի և զգացումների ամեն նրբությունների արտահայտությանը: Եվ անշուշտ այս հատկությունների շնորհիվ է, որ մեր այս ոտանավորը շատ սիրված է մեր նոր բանաստեղծներից, մանավանդ այնպիսի բանաստեղծությունների համար, որոնք սահմանված չեն երգվելու: Մի կողմ թողնելով մեր այս ոտանավորի հատկությունների մանրամասնությունները, ասենք միայն, որ եռանդամ 15-վանկանի ոտանավորը սրանից տարբերվում է մի ավելի անդամով:

Էն բա՛նձըր ժէոո՛ւտ / սարի՛ր գագաթա՛ն / բազա՞ է նըստա՛ծ
 Թէ է՞ժը վայրի՛ / ջըլո՛տ ոտներո՛վ / է այնտե՛ղ հասած... (Գամ.-Քաթ.)

Երբեմն 4 և 5-վանկանի խառն անդամներով է կազմվում տողը, իբրև 4+5, 4+4+5, կամ 5+4, 5+4+4: Այսպիսի ոտանավորն ստանում է յամբական բնավորություն, միայն մի անապեստի խառնուրդով, քանի

որ հինգվանկանի անդամը կարող է լինել թե 2+3 և թե 3+2. բանաստեղծներն այստեղ էլ, սակայն, ռիթմական ոգուց առաջնորդված, մի շարք տողերի մեջ անապաստյան ոտքը հաստատուն դրուվյամբ են պահում:

Հանգա՛րտ ու լո՛ւտ / է շո՛ւրջըս բոլո՛ր,
Երկի՛րս ի քո՛ւն / , երկի՛նք լոկ արթո՛ւն.
Լուսնա՛կ, վառէ՛ / զկանթե՛ղըդ կըլո՛ր,
Ի գերաղմա՛նս / իմ հա՛րց հայկազո՛ւն: (Ալիշան)

գ) Վեցվանկանի ածղամները մեր նոր բանաստեղծության մեջ քիչ են գործածվում, այն էլ՝ միացած հինգվանկանի անդամների հետ իբրև 5+6 կամ 6+5: Մեր հին բանաստեղծության մեջ 6-վանկանի անդամը, վերջից միշտ շեշտված, ունի գրեթե միշտ յամբական բնավորություն. այսինքն շեշտերն ընկնում են միայն զույգ վանկերի վրա. որով 5+6 կամ 6+5 տողերն ստանում են յամբական բնավորություն, մի անապաստի խառնուրդով շարժուն դրուվյամբ:

Կըռո՛ւնկ, ուստի՞ կուգա՛ս / , ծառա՛ եմ ձայնի՛դ,
Կըռո՛ւնկ, մեր աշխարհէ՛ն / խաբրի՛կ մի շունիս...
Քանի՛ որ ա՛խ կանե՛մ / , կուքաղվի՛ հոգիս...

Սեղա՛ն հոգեո՛ր / յերկնի՛ց իջեա՛լ հացի՛ն,
Խառնարան անո՛յշ / երկնավըտա՛կ աղբե՛րն: (Ն. Շնորհ.)

Մեր հին բանաստեղծներն ամբողջ բերթվածներ ունին այսպիսի յամբական ոտանավորներով, մի շարժուն անապաստով: Սակայն կան բանաստեղծություններ ևս, որոնց վեցվանկանի անդամը մեկ-մեկ կազմվում է երկու անապաստից (3+3), ինչպես է նաև նույն «Կռուկ» երգի մեջ: Մեր նոր բանաստեղծները վեցվանկանի անդամներն անխտիր թե յամբերից և թե անապաստներից են կազմում, որով ոտանավորը մերթ յամբական բնավորություն է ստանում, մերթ անապաստյան իբրև 6+5 = / 3+3 / 3+2 կամ 3+3 / 2+3.

Սըրտերնի՛ս կամեցա՛վ / ելա՛ք գընացա՛ք
Այս սո՛ւտ աստընվորի՛ս / բանե՛րն իմացա՛ք...

Այս վերջին չափով մեր ոտանավորն արդեն գրեթե նույնանում է ռոմանական «վանկական» կոչված տաղաչափության: Ուստի մի կողմ թողնելով մեր բանաստեղծության մեջ գործածված ուրիշ տեսակի ոտանավորների մասին հիշատակելը, տեսնենք, թե մեր ոտանավորն ընդհանրապես ինչ տեղ է բռնում շեշտական տաղաչափության մեջ:

7. Անդամը կամ բարդ ոտքը մեր ոտանավորի կազմության մեջ մեծ դեր է խաղում. որովհետև մեր ոտանավորների մեջ, սակավ բացառությամբ, իրար հաջորդում են կանոնավորապես կամ միայն բարդ ոտքեր

(4+4... 5+5... 6+5), կամ բարդ ոտքեր միացած պարզ ոտքերի հետ (4+3, 4+4+3) և այլն: Այսպիսի կազմությամբ ոտանավորի մեջ ռիթմի առաջխաղացությունը լինում է բնականորեն թե առանձին տակտերով և թե անդամներով. տակտերից միայն առաջացած ռիթմը թերի է, քանի որ բազմավանկ բառերի անշեշտ վանկը կարող է միշտ տաղաչափորեն շեշտված վանկի տեղ անցնել: Տակտերի, այսինքն պարզ ոտքերի այս թերին է ահա լրանում անդամներով. որովհետև մենք ոտանավորի մեջ լսում ենք ոչ միայն առանձին պարզ ոտքերի, այլև անդամների ռիթմը. կամ գոնե որտեղ պակասում է տակտը, այնտեղ անդամի ռիթմն ենք լսում:

Ի բյուր ձայնի՜ց / բնության ջրբե՛զ
Թէ երգք թըռչին / սիրողաբար,
Մատուցք կուսին / ամենագեղ
Թե որ զարնեն / փափուկ քընար,
Չունին մի ձայն / այնքան սիրուն
Քան զանձկալի / եղբայր անուն: (Պեշիկթաշլյան)

Այստեղ առաջին, չորրորդ և հինգերորդ տողերի մեջ կան չորս յամբեր, որոնց ռիթմը մենք լսում ենք, բայց միաժամանակ դրանք երկերկու միացած են, և մենք արտասանում ենք ամեն չորս վանկն իբրև մի բարձրագույն ռիթմական միություն: Մյուս տողերի մեջ պակասում է, երկրորդ և երրորդ տողերում, երրորդ ռիթմական շեշտը, իսկ վեցերորդ տողի մեջ առաջին ռիթմական շեշտը: Հետևաբար, այդ տողերն ռիթմիկ-երաժըշտական տեսակետից թերի են: Բայց այդ ռիթմական թերին հենց փոխարինվում է անդամի ռիթմով. որովհետև այդ տողերի մեջ ևս ամեն չորս վանկը միասին կազմում են մի բարձրագույն ռիթմական միություն: Որտեղ նույն պարզ ոտքերի կանոնավոր հաջորդություն է լինում և ռիթմական շեշտի պակաս չկա, ինչպես վերևի առաջին, չորրորդ և հինգերորդ տողերի մեջ է, այնտեղ անդամի ռիթմն այնքան էլ կարևոր չէ. որովհետև կա պարզ ոտքերի ռիթմը: Բայց որտեղ պակասում է ռիթմական շեշտը, կամ տարբեր ոտքեր են հաջորդում իրար, այն էլ շարժուն դրությամբ (2+3 կամ 3+2), այնտեղ անհրաժեշտ է անդամի ռիթմը: Այդ պատճառով անշեշտ վանկն իբրև տաղաչափորեն շեշտված կարելի չէ դնել այն ոտքի մեջ, որ անդամի հիմնական զորեղ շեշտն ունի. ինչպես վերևի երկրորդ և երրորդ տողերը կարելի չէ հորինել՝

Թե երգք սիրո / զաբար թռչին.
Մատուցք ամե / նագեղ կուսին.

Այսպիսի հորինվածքի մեջ թեպետ մնում են նույն թվով ռիթմական շեշտերը և դարձյալ զույգ վանկերի վրա, ինչպես պահանջում է յամբական ռիթմը, բայց վերաճում է անդամը, և ոտանավորը դառնում է լուկ տակտավոր, միայն մի տակտի մեջ անշեշտ վանկն իբրև շեշտավոր

գործածված, ինչպես ռուսերենի ոտանավորի մեջ է լինում: Դրանով պակասում է և ոտանավորի ռիթմիկ-երաժշտականությունը, քանի որ չկա այդքան անդամի ռիթմը: Ահա թե ինչո՞ւ մեր անդամավոր ոտանավորների առհասարակ էական կանոնն է, որ պետք է անպայման շեշտված լինի այն վանկը: որով վերջանում է անդամը, և ամեն բառի վերջի հարաշեշտ վանկը (տո՛ւ / նը, քաղ / ցըր և այլն) պետք է անցնի հաջորդ վանկին:

Թե մեր լեզվի ի՞նչ հատկությունների պատճառով այս անդամավոր կազմությունը յուրացրել է մեր ոտանավորը գրաբարում, որից նույնն անցել է և աշխարհաբարին, այդ մի կողմ թողնելով՝ տեսնենք, թե ինչ տեղ է բռնում մեր ոտանավորը շեշտական տաղաչափության մեջ:

8. Հայերեն ոտանավորը համարում են «վանկական», իբրև ռոմանական ոտանավորի տեսակին պատկանող: Այսպես կոչվել է ֆրանսերեն ու իտալերեն ոտանավորը նրա համար, որ իբր թե տողերի մեջ նկատի է առնվում միայն վանկերի հավասար թիվը: Բայց այդ տեսությունը գերմանացի ռոմանագետ բանասերներից վաղուց դեն է ձգված իբրև մի սխալ բան. ֆրանսերեն և իտալերեն ոտանավորները նույնպես հիմնված են շեշտերի վրա, ինչպես և գերմաներենն ու ռուսերենը: Միայն ֆրանսերենում և իտալերենում նկատի չի առնվում տողի մեջ եղած բոլոր շեշտերի կանոնավոր հաջորդությունը, այլ նրանցից երկուսինը միայն, իսկ կարճ տողերի մեջ միայն մեկինը: Այսպես ֆրանսերենի Ալեքսանդրյան կոչված չափի մեջ, — ինչպես կոչվում է 12-վանկանի ոտանավորը, որ ամենից սիրվածն է և շատ գործածված, — անպայման շեշտված պիտի լինին, առանց որևէ բացառության, 6-րդ և 12-րդ վանկերը. իսկ մյուս շեշտերի դասավորությունն ազատ և շարժուն է: Ամենափոքր ռիթմական միությունն է, ուրեմն, ոչ թե տակտը (պարզ ոտքը), այլ կիսատոկը կամ անդամն իր հաստատուն շեշտերով, ինչպես մեր երկանդամ 10-վանկանի (5+5) ոտանավորների մեջ է: Մեր ոտանավորներն, ուրեմն, իրենց անդամավոր կազմությամբ մոտենում են ռոմանական ոտանավորին. մոտենում են, ասում ենք, որովհետև իրոք մեծ տարբերություն կա մեր և ռոմանական ոտանավորների մեջ: Այդ ցույց կտա մի փոքրիկ համեմատությունը մեր և նրանց սովորական ոտանավորների:

Ֆրանսերենում ինն և ավելի պակաս վանկերով տողերը կազմում են մի մեծ ռիթմական միություն, մի ռիթմական շեշտով, որ ընկնում է տողի վերջը: Արդ, ինչքան էլ մենք կենդանի և արագ տեմպով արտասանենք ոտանավորը, մեր ականջը չի կարող այսքան մեծ թիվով վանկեր ըմբռնել իբրև մի մեծ ռիթմական միություն, ինչպես ֆրանսիացին է ըմբռնում: Մենք 6, 7 և 8-վանկանի տողերը բաժանում ենք միշտ երկու մեծ ռիթմական միությունների. $6=3+3$, $7=4+3=(2+2)+3$, $8=4+4=(2+2)+(2+2)$. իսկ 9-վանկանի տողը սովորաբար բաժանում ենք երեք մասի, իբրև $9=3+3+3$: Ուրիշ խոսքով, մեր 6 և 9-վանկանի տողերը կազմվում են կանոնավորապես լոկ անապաստյան ոտքերից. մեր 8-վանկանի տողերը կազմվում են կանոնավորապես միայն յամբերից,

որոնք երկերկու միանում են և մի անգամ կազմում. իսկ մեր 7-վանկանի տողերը կազմվում են կանոնավորապես և հաստատուն դրուժյամբ իրար հաջորդող երկու յամբից, իբրև մի անգամ, և մի անապաստից. մինչդեռ ֆրանսերենում այդ բոլոր տողերի մեջ միշտ յամբի և անապաստի խառնուրդ է լինում, այն էլ բոլորովին ազատ և անկանոն դրուժյամբ. 8-վանկանի տողերն, օրինակ՝ կարող են կազմվել և՛ մեր ոտանավորի ձևով, և՛ իբրև 3+3+2, կամ 2+3+3 կամ 3+2+3 և այլն:

Ֆրանսերենում 10-վանկանի տողը բաժանվում է երկու անհավասար անդամների (4+6), շեշտ ունենալով 4-րդ և 10-րդ վանկերի վրա. որով տողը կարող է մերթ յամբական բնավորություն ունենալ, մերթ սկզբից յամբեր, վերջից անապաստներ. մինչդեռ մեր 10-վանկանի տողը կազմվում է երկու հավասար անդամներից (5+5), կազմելով յամբ-անապաստյան ոտքեր: Նույնպես իտալական 11-վանկանի տողը, որ սիրված է այդ լեզվի մեջ, բաժանվում է երկու անհավասար անդամների (4+7), շեշտ ունենալով 4-րդ և 10-րդ (երբեմն 6-րդ և 10-րդ) վանկերի վրա. որով այդ ոտանավորն ևս յամբերի և անապաստների մի անկանոն խառնուրդ է առաջ բերում. մինչդեռ մեր 11-վանկանի տողը սովորաբար կազմվում է 4+4+3 անդամներից, այսինքն կանոնավորապես չորս յամբից, իբրև երկու անգամ, և վերջից մի հաստատուն անապաստից: Եվ վերջապես ֆրանսերենի 12-վանկանի տողն, ինչպես տեսանք, կազմվում է երկու՝ 6+6 մասերից, յամբերի և անապաստների մի անկանոն խառնուրդով. իսկ մեր 11-վանկանի տողը կազմվում է կամ մաքուր անապաստներից՝ 3+3+3+3, կամ մաքուր յամբերից՝ 4+4+4=(2+2)+(2+2)+(2+2): Բացի այդ՝ մինչ ֆրանսերենում ամեն վեցվանկանի անդամը կազմում է հատածով մի կիսատող, որի հետ բառն անպայման պիտի վերջացած լինի, — հայերենում չորս վանկանի անդամը կիսատող չի կազմում, և պետք չէ անպատճառ, որ անդամի հետ վերջանա բառը. այլ ընդհակառակն, ավելի գեղեցիկ է ոտանավորը, երբ անդամ կազմող բառի վերջին անշեշտ վանկն անցնում է հաջորդ անդամին. ինչպես՝

Քո ծիրանի՛ / քնն մերկացա՛ն / , քո թագդ առա՛ւ,

Արիութի՛ւ / նըն հայկակա՛ն / անդէն թըռա՛ւ.

Քո սուրբ յաջո՛րդք / քահանայի՛ / ցըն պակսեցա՛ն...

Հայաստանի / չորս բոլորտի՛ / քըն պատեց սե՛ւ: (Ալիշան)

Այս համեմատությունից պարզ երևում է.

1. Մեր ոտանավորն ավելի փոքր ռիթմական միություններից է կազմվում, քան ռոմանականը: Այնտեղ, ուր ֆրանսերենն ու իտալերենը 6, 7, 8, 9-վանկանի տողեր կամ կիսատողեր (անդամներ) են կազմում միայն մի ռիթմական շեշտով իբրև մի մեծ ռիթմական միություն, մեր ոտանավորն ունի երկու, նույնիսկ երեք ռիթմական շեշտեր, ուրեմն և երկու և երեք փոքր ռիթմական միություններ:

2. Ռոմանական ոտանավորների մեջ իրար հաջորդող անդամների

տարբերութիւնը բավական մեծ է, տողը կազմվում է 4+6 կամ 4+7 վանկերից. մինչդեռ մեր տողերի մեջ ռիթմական միութիւնները կամ պետք է նույն թվով վանկեր ունենան (3+3, կամ 4+4, կամ 5+5), կամ շատ-շատ՝ կարող են մի վանկի տարբերութիւն ունենալ (4+3, կամ 4+5, կամ 6+5, ինչպես երբեմն կազմվում է մեր 11-վանկանի տողը):

3. Այն դեպքերում, երբ ուսանական ուսանավորի տողերն ու անդամները առաջ են բերում յամբի և անապետի մի անկանոն խառնուրդ, և ռիթմը զգացվում է կամ ամբողջ տողով կամ մեծ անդամներով, մեր ուսանավորն, ընդհակառակն, հաճախ կանոնավոր յամբերից կամ անապետներից է կազմվում, կամ յամբերից մի անապետի խառնուրդով հաստատուն դրութիւններ: Այս ամենը ցույց է տալիս, որ մեր ռիթմական պահանջը շատ ավելի մեծ է, քան ֆրանսերենում. քանի որ մենք շատ ավելի կարիք ենք զգում փոքր ռիթմական միութիւնների, և մեր ուսանավորն ավելի միակերպ, ավելի տակտավոր և կանոնավոր ռիթմիկ-երաժշտական ելևէջ ունի, քան ֆրանսերենը:

Այս տարբերութիւնների հետ, սակայն, կա և մի նմանութիւն. այն է՝ մեր ուսանավորն էլ հաճախ ոչ թե պարզ ոտքերի ռիթմով է առաջ ընթանում, այլ անդամներով: Բայց նմանութիւնն այսքան է միայն. որովհետև մեր ուսանավորի անդամները, ինչպես տեսանք, սովորաբար այնպիսի կազմութիւն ունին, որ թույլ չեն տալիս յամբի և անապետի անկանոն խառնուրդ, բացի 6+5 և 5+5 տողերից:

Մեր ուսանավորն իր ռիթմական շեշտերով, ուրեմն ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետից, շատ ավելի անկատար է, քան գերմաներենը, որ պահանջում է անթերի ռիթմական շեշտեր ամեն մի պարզ ոտքի համար: Բայց այդ կողմից (բացի 5+5 և 6+5 տողերից) գրեթե հավասար է ռուսերենին, քանի որ երկուսի մեջ ևս անշեշտ վանկերն անցնում են տաղաչափորեն շեշտված վանկերի տեղ, և եթե ռուսերենում ռիթմական շեշտերն ավելի մեծ թվով են առաջ գալիս տողի մեջ, ապա պակասը հայերենը, ինչպես տեսանք, լրացնում է իր անդամների ռիթմով, որ չունի ռուսերենը: Համենայն դեպս, ինչքան էլ մեր ուսանավորն, իր մի քանի շափերի մեջ, իր ռիթմիկ-երաժշտականութիւնը կարող է մրցել ռուսերենի հետ (ոչ ռուսերենի պեոնական ուսանավորների հետ, որ հորինում են նոր բանաստեղծները՝ Բալմոնտ և ուրիշները), — բայց և այնպես ռուսերենից տարբերվում է նրանով, որ հաճախ տակտավոր կազմութիւն չունի, այլ անդամավոր: Դրանով արդեն մեր ուսանավորը մոտենում է ֆրանսերենին, բայց և իր տարւոյն քնավորութիւնամբ միջին տեղ է բռնում ռուսերեն և ֆրանսերեն ուսանավորների մեջ, շատ ավելի ռիթմիկ-երաժշտական, քան ֆրանսերենը:

Վերջացնելուց առաջ կողքի դառնալ այն փնդրին, որով սկսեցի: Ասել չի ուզիլ, որ մեր ուսանավորը, ինչպես և ամեն ուսանավոր, իր ռիթմիկ-երաժշտականութիւնը պահում է այն ժամանակ միայն, երբ բանաստեղծները ուշադրութիւն են դարձնում ռիթմական շեշտերին: Որտեղ

այդ չի լինում, այլ լուկ վանկեր են հաշվում, այդպիսի չափածո գրվածքները, ինչքան էլ գնահատելի լինին իրրե բանաստեղծություն, անարժեք են իբրև ուտանավոր, քանի որ ուտանավորը ուտանավոր է միայն միանման ռիթմական միությունների— ոտքերի և անդամների կանոնավոր հաջորդությամբ, որից առաջանում է հրաժշտական ռիթմը: Եվ ցավալի է ասել, որ մեր բանաստեղծները հաճախ այնպիսի անկատար ուտանավորներ են հորինում, որոնց մեջ լեզվի բնական շեշտերը և ուտանավորի սքեմայի պահանջած ռիթմական շեշտերը չեն բռնում իրար: Դրա պատճառն այն է, որ իշխում է այն սխալ հայացքը, թե մեր ուտանավորը «վանկական» է: Բայց դժբախտաբար այդ «վանկական» ասածն էլ սխալ է հասկացվել և հասկացվում. որովհետև մինչդեռ «վանկական» կոչված ուտանավորների մեջ ամենախիստ ճշտությամբ պահվում են ռիթմական շեշտերը,— մեզնում սովորաբար կարծում են, թե «վանկական» ուտանավորը լուկ վանկեր է համարում առանց շեշտերի վրա ուշադրություն դարձնելու: Այս սխալ հասկացողությունը 19-րդ դարու երկրորդ կեսից մի ճակատագրական ազդեցություն է ունեցել և դեռ ունի մեր ուտանավորի վրա. մեր բանաստեղծները հաճախ հորինել են և հորինում են ոչ թե ռաւնավոր, այլ լուկ վանկավոր: Մեր 11-վանկանի ուտանավորն, օրինակ,— որ սովորաբար ունի $4+4+3=(2+2)+(2+2)+3$ ձևը, անպայման շեշտ ունենալով 4, 8 և 11-րդ վանկերի վրա, իսկ մնացած շեշտերը 2-րդ և 6-րդ վանկերի վրա,— մեր բանաստեղծությունների մեջ շատ անգամ կանոնավոր ռիթմական շարժում չունի. քանի որ քանաստեղծները ոչ թե պարզ կամ բարդ ռիթմական ոտքերն են նկատի ունենում, այլ միայն հաշվում են երկու հատ 4 և մի հատ 3 վանկեր, և որտեղ շորս վանկի հետ մի հատ առանձին գրվող բառ լրացավ, այնտեղ լրացած են համարում և անդամը. ինչպես են Գամառ-Փաթիպայի հետևյալ տողերը.

Հեռացե՛լ եմ / իմ մայրենի՛ / աշխարհից,
Սերտ բարեկա՛մք / անջատա՛ծ են / ինձանի՛ց.
Թառամո՛ւմ եմ / ես այս օտա՛ր / երկրումը,
Մենակ բուսա՛ծ / վարդի նըմա՛ն / դաշտումը:

Այս տողերի մեջ բնական շեշտերը, չհաշված երկրորդականները, գրվում են հետևյալ վանկերի վրա. ա) 3, 8, 11. բ) 4, 7, 11. գ) 3, 8, 10. դ) 4, 8, 10: Ոչ մի տողի շեշտերն ուրեմն չեն բռնում մյուս տողերի շեշտերին. հետևաբար և ոչ մի հրաժշտական ռիթմ չկա այս գրվածքի մեջ: Մինչդեռ Պեշեկթաշլյանի հետևյալ տողերը, որ դարձյալ նույն չափով են հորինված, շատ ռիթմիկ են, որովհետև կանոնավորապես պահված են ռիթմական շեշտերը.

Ոչ փո՛ղ զարկի՛նք / , ոչ արձագա՛նք / լեռնասո՛ւյզ
Սարե՛ ի սա՛ր / շարաշըշո՛ւկ / տարին լո՛ւր.
Ու շերդեցի՛նք / ողբո՛ց երգե՛ր / սըրտահո՛ւյզ,
Երբ պատանվո՛ւյն / բացի՛նք մըռա՛յլ / փոսին գո՛ւռ:

ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ ԶԱՐԵՆՑԻ
ԵՎ ՈՒՐԻՇՆԵՐԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԵՋ

«Զարենցի տաղաչափական ձևը մասամբ Սայաթ-Նովյական է, իսկ ընդհանուր առմամբ Տերյանական», — գրում է Ազատ Վշտունին¹։ Նույն կարծիքը լսել եմ և ուրիշներից։ Ըի՛շտ է արդյոք այս բնորոշումը։ Նախ ո՞րն է «Տերյանի շափը», «Տերյանի տաղաչափական ձևը», որ լրսվում է մոտ երկու տասնյակ տարիներից ի վեր։ Ես ձեռի տակ ունիմ նրա բանաստեղծությունների առաջին տետրակը, ապա 1912 թ. տպագրված Ա. հատորը և մեկ էլ ինչ որ կա «նորքի» № 1-ում և «Գրական Գոհարների» մեջ։ Նրա գործածած գույրը շափերը նրանից առաջ գործածված գտնում ենք մեր բանաստեղծության մեջ. այսպես և «Տերյանական շափ» ասածը, այսինքն անապետայան ռառնավորը, որ կազմվում է եռավանկ ռիթմական ոտքերից, որոնց ամեն երրորդ վանկն է միայն շեշտվում. օրինակ՝

1. Երկուեյա 6-վանկանի տողերով.

Զույգ տատրա՛կ / յանտառէ՛ն
Փըրկեցա՛վ / յորսողէն... (Ա. Բագրատ.)
Ցըրտահա՛ր / հողմավար,
Դողացի՛ն / մեղմարա՛ր
Տերեներ / ը դեղին... (Տերյան)

2. Նոռեյա 9-վանկանի տողերով.

Փեսայի՛ն / Քրիստոսի՛ / մարմնացեա՛լ,
Անապակ / կուսութեամբ / հարսնացեալ...
(Ն. Շնորհ., Տաղ Հռիփս.)

Զի՛նչ արդեօ՞ք / գուշակէ՛ / այս նըշան,
Ավետեա՞ց, / թէ չարեա՞ց / է համբարան... (Ա. Բագրատ.)

¹ «Երրորդային Հայաստան», 1923, № 104:

Իմ հոգի՛ն / տարագի՛ր / մի թըռն՛ւն՝
Մըրըրկով / զարնըվա՛ծ / թեաթափ... (Իսահ.)

Ոչ տըրտո՛ւնջ, / ոչ մըրմո՛ւնջ / սըգավո՛ր,
Հեռացի՛ր, / մոռացի՛ր / ինձ հավեռ... (Տեր.)

3. Քառօտեյա 12-վանկանի տողերով

Երգեսցե՛ / մեր տավի՛ղ / անմահի՛ց / զուգաբա՛ն
Ի հանդես / նորածին / արքայիս / յակոբեան... (Ա. Բագրատ.)

Սիրուհի՛ն / սըրտատրո՛ւփ / նայեցա՛վ / լըճակի՛ն,
Հասկացավ / դառնություն / իր անբախտ / վիճակին... (Գամ.-Քաթ.)

Ինձ թաղե՛ք, / երբ կարմի՛ր / վերջալո՛ւյսն / է մարո՛ւմ... (Տեր.)

Այսպես ուրեմն, անապետյան ոտանավորի սկիզբը մեր բանաստեղծության մեջ Տերյանը չի դրել, և հեշտ չէ մի նոր տաղաչափական ձև մտցնել մի բանաստեղծության մեջ, որ երկար դարերի կյանք ունի և շատ ազգերի գրականության ազդեցությանը ենթակա է եղել։ Տերյանը, սակայն, իր նախորդներից ավելի հաճախ գործածելով այդ չափը՝ զարգացրել և ավելի քաղաքական է դարձրել. որով և ազդել է ժամանակակից նորագույն բանաստեղծների վրա։ Չարենցը լինելով Տերյանից կրտսեր՝ անշուշտ կարող է սրանից սովորած լինել անապետյան չափի գործածությունը (այդ կարելի է ճշտությամբ իմանալ միայն բանաստեղծից իրենից), բայց այդ երկուսի անապետյան ոտանավորները միմյանց բաղդատելով՝ գտնում ենք մեծ տարբերություններ։

1. Անապետյան չափի մեջ թույլատրելի չէ ոչ մի ութմական շեշտի տեղափոխություն կամ պակաս. անպայման պետք է շեշտված լինին տողի մեջ ամեն երրորդ վանկերը, այսինքն՝ 3-րդ, 6-րդ, 9-րդ և 12-րդ վանկերը, թե ջե՛ անապետյան ութմ առաջ չի գալ։ Այսպես ութմիկ հորինում են, սակայն, միայն գրաբար գրող բանաստեղծները, իսկ աշխարհաբար գրողները, ինչպես ուրիշ չափերի, նույնպես և այս անապետյան չափի նկատմամբ, կանոնավորապես չեն պահում ութմական շեշտերի դրությունը։ Նույն թերությունը հաճախ գտնում ենք և Տերյանի ոտանավորների մեջ։ Նրա Ա. հատորի մեջ (տպագր. 1912 թ.) կան անապետյան ոտքերով հորինված 23 բանաստեղծություն. դրանցից միայն 7-ի մեջ առանց բացառության շեշտված են ամեն երրորդ վանկերը, ուրեմն պահված է անապետյան ութմը. իսկ մնացած 16 բանաստեղծության մեջ ավելի կամ պակաս չափով լինում է ութմական շեշտերի տեղափոխություն, ինչպես «Ձմրան գիշեր»-ի մեջ (եր. 181) կան հետևյալ տողերը.

Անո՛ւջ է / նա իմ սի՛ր / տը տանջո՛ւմ...

Հանգի՛ստ է / իմ շո՛ւրջը / և գիշե՛ր...

Ու սի՛րարս / շի տենչում արշալույս...
 Գիշե՛րք / և հանգիստ է և խոր,
 Ու սի՛րարս / առավոտ շի ուզում...
 Մաքո՛ւր է / իմ հոգին, ու հիմա...
 Ձրեն՛ում եմ / վիճակքս / երկրային...
 Ու սի՛րարս / պարզո՛ւմ եմ / աշխարհին...
 Անշա՛ր է / իմ հոգին ու հանգիստ,
 Դիշե՛րք / անդորր է / դուրսը ձյո՛ւն:

Այսպես՝ այս բանաստեղծության մեջ, որ ընդամենը 20 տող է, 10 տողի մեջ ռիթմական շեշտերը մեկ և նույնիսկ երկու անգամ իրենց տեղում չեն. փոխանակ դրված լինելու 3-րդ և 6-րդ վանկերի վրա, դրված են 2-րդ կամ 2-րդ և 5-րդ վանկերի վրա: Դրանով անապաստյան ռիթմը կամ թուլանում է, կամ ուշնչանում է՝ վերածվելով բարձրացող յամբական ռիթմի՝ մի անապաստի խառնուրդով վերջից, իբրև՝

Անո՛ւշ / է նա՛ / իմ սի՛ր / տը տանչո՛ւմ,
 Ու սի՛ր / տըս շի՛ / տենչո՛ւմ / արշալո՛ւյս,
 Գիշե՛ / րը և՛ / հանգիստ / է և խո՛ր.
 Ու սի՛ր / տըս ա՛ / ռավո՛ւտ / շի ուզո՛ւմ,
 Մաքո՛ւր / է ի՛մ / հոգի՛ն, / ու հիմա՛.
 Անշա՛ր / է ի՛մ / հոգին / ու հանգիստ.

Չարենցի անապաստյան ոտանավորների մեջ ռիթմական շեշտերի այդպիսի տեղափոխություններ չկան. գոնե ես ոչ մի այդպիսի անկանոն շեշտադրություն չեմ նկատել: Կնշանակե՛՞ Չարենցի անապաստյան ոտանավորը ավելի ռիթմիկ-երաժշտական է, քան Տերյանինը: «Աբով՝ Միայն Կինը» գրքույկի մեջ անապաստյան ոտանավորով միայն մեկ թարգմանություն կա («Ծթացեսոհի», եր. 22), որի մեջ նույնպես պահված է ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դրությունը: Բայց այստեղ գտնում ենք մի կիրառություն, որ մեկ-մեկ ունի նաև ներսես Շնորհալին իր յամբական ոտանավորների մեջ, այն է՝ տողավերջի անշեշտ վանկն անցնում է հաջորդ տողի սկիզբը.

Սենյակո՛ւմ / կողովո՛ւվ / ալպյան վա՛ր / դը
 Տընֆա՛ց / իր տընքո՛ / ցը ոլո՛ր...

Այստեղ առաջին տողի վերջին վանկը՝ դը անցնում է երկրորդ տողին և տնֆաց բառի հետ կազմում է մի եռավանկ անապաստյան ոտը: Դրանով վերանում է տողի ամբողջությունն իբրև մի ռիթմական միություն, և մնում է միայն ոտքերի ռիթմը. որով և բնականաբար թուլանում է ռիթմը: Տերյանի ձևով, ռիթմական շեշտերի մերթ կանոնավոր դրու-

թյամբ, մերթ անկանոն, հորինում է անապետյան ոտանավորներ նաև Արտաշես Տեր-Մարտիրոսյանը «Աշնուտ» գրքույկի մեջ²։

2. Տերյանից առաջ այս չափով հորինող բանաստեղծները գրեթե ամեն ռիթմական ոտք վերջացնում են մի բառով կամ բառական ոտքով. ուստի, նրանց գրվածքների մեջ շատ միակերպ ու ձանձրալի է հնչում մեր անապետյան ոտանավորը։ Տերյանն էլ սովորաբար այդպես է վարվում. բայց նա հետզհետե ավելի գրավիչ է դարձնում այս ոտանավորը՝ բառական ոտքերը հատելով ռիթմական ոտքերով կամ, ընդհակառակն, ռիթմական ոտքերը՝ բառական ոտքերով։ Բերեմ մի օրինակ։

Հավիտյա՛ն / ինձ քո սե՛րն / է այրում,
Դու պայծա՛ռ, / ես խավա՛ր / եմ շնչում,—
Ես մեռնում / եմ այս մո՛լթ / վըհերում.
Հեռավո՛ր / քեզնից չե՛մ / տըրտընջում։—
Ես ընկա / անդունդնե՛ք / ըր խավա՛ր,
Իմ ցընո՛րք, / նորից քե՛զ / եմ կանչում.
Մոռացա՛ / ուղինե՛ք / ըրս պայծառ,
Իմ սրտո՛ւմ / դառը մո՛լթն / է իշխում։

Բանաստեղծն այս տողերի մեջ վերջահար եմ բայը, ինչպես և ըս, ք հոդերը, գրել է ոչ թե ռիթմական ոտքերի վերջում, այսինքն՝ իբրև 3-րդ կամ 6-րդ վանկ (ինչպես՝ քիչ առաջ վերևում բերված տողերի մեջ՝ «Անուշ է / նա իմ սիրտը...»), այլ անց է կացել հաջորդ ռիթմական ոտքերի սկիզբը։ Դրանով միանգամայն թե՛ ռիթմական շեշտերի դրուժյունն է կանոնավոր պահված և թե՛ բառական ոտքերը հատված են ռիթմական ոտքերով կամ ընդհակառակն. որովհետև, օրինակ, «ես մեռնում եմ» բառերը միասին կազմում են մի բառական միուժյուն, մի բառական ոտք, բայց եմ վանկը ռիթմորեն բաժանվելով այդ բառական ոտքից անցնում է հաջորդ ռիթմական ոտքին, որ է «եմ այս մոլթ»։ Իսկ, ընդհակառակն, այս ռիթմական ոտքը ռիթմիկ-երաժշտական տեսակետով կազմում է մի միուժյուն, բայց եմ վանկը՝ իբրև բառական ոտքի մաս՝ պատկանում է նախորդ ռիթմական ոտքին։ Այսպիսով մի կողմից՝ երբ առաջին ռիթմական ոտքը՝ ես մեռնո՛ւմ / ... վերջանում է, բառական ոտքը դեռ վերջացած չէ. իսկ մյուս կողմից՝ երբ բառական ոտքը՝ ես մեռնում / եմ... վերջանում է, երկրորդ ռիթմական ոտքը՝ / եմ այս մո՛լթ / դեռ վերջացած չէ։ Այսպես և վերևում գրված չորրորդ տողի մեջ երկրորդ ռիթմական ոտքը՝ քեզնից չե՛մ վերջացած է մի շեշտված վանկով, որ հաջորդ վանկերի հետ կազմում է մի բառական ոտք՝ չեմ տրտեղում. բայց չեմ

² Այս հոդվածը գրելիս բնականաբար նկատի ունիմ միայն ձեռիս տակ ունեցած գրքավածքները, որոնք այստեղ հիշվում են։ Կան արձակ բանաստեղծություններ էլ, որոնց հեղինակները տող-տող շարելով բառերը՝ կարծում են, թե ոտանավոր են հորինում. դրանց մասին չարժեք խոսել։

վանկը բաժանելով տրտնջում բառից, որի հետ կապված է նշանակութ-
յամբ, ռիթմորեն միանում է ֆեզնից բառի հետ. և որովհետև շեմ բառը
կրում է խոսքի կամ տրամաբանական զորեղ շեշտը, ֆեզնից բառի շեշտն
այդ զորեղ շեշտի ազդեցությամբ կորչում է, և այս երկու բառը միասին՝
ֆեզնից շեմ կազմում են մի ռիթմական ոտք: Այսպես և մյուս դեպքերում:
Առանց ավելի մանրամասնությունների մեջ մտնելու՝ այսքանը միայն
պետք է շեշտել, որ ռիթմական և բառական ոտքերի այս հատումը, միա-
ցած ռիթմական շեշտերի կանոնավոր դրույթյան հետ, ամենակարևոր
տեղն է բռնում տաղաչափական արվեստի մեջ: Ռիթմական շեշտերի կա-
նոնավոր դրույթյամբ առաջանում է ոտանավորի ռիթմիկ-երաժշտա-
կանությունը, իսկ բառական և ռիթմական ոտքերի հատումից առաջա-
նում է ոտանավորի բազմազանությունը, որ նույնչափ կարևոր է, որչափ
և երաժշտականությունը:

Տերյանի վաստակը մեր տաղաչափության նկատմամբ այն է, որ
բազմազան և հրապուրիչ է դարձրել մեր անապետության ոտանավորը՝
բառական և ռիթմական ոտքերի ավելի մեծ թվով հատումներ անելով,
կամ, որ միևնույն է, բառական ոտքերի վերջի անշեշտ վանկերն ավելի
հաճախ անցկացնելով հաջորդ ռիթմական ոտքերի սկիզբը: Բայց և այն-
պես նա ունի ամբողջ բանաստեղծություններ, որոնց մեջ նա այս ար-
վեստից կամ բնավ չի օգտվում, կամ շատ քիչ է օգտվում, ինչպես են՝
«Հրաժեշտի խոսքերից» (եր. 48), «Մոռանալ, մոռանալ»... (եր. 65),
«Դու կգաս ու կրկին»... (եր. 199), «Սև գիշեր և հուշեր»... (եր. 95): Իսկ
Ջարենցի անապետության ոտանավորների մեջ առանձին տողեր միայն
կան, որոնց մեջ բոլոր ռիթմական ոտքերն ընկնում են բառական ոտքերի
հետ: Կնշանակի՝ Ջարենցի անապետության ոտանավորն ավելի երաժշտա-
կան լինելու հետ միաժամանակ և ավելի բազմազան է:

3. Տերյանի բոլոր անապետության ոտանավորները հորինված են ան-
թերի (ակատալեկտիկ) տողերով, որոնք կազմված են ամբողջական եռա-
վանկ ոտքերով, ուրեմն և տողերը վերջանում են միշտ շեշտված վանկե-
րով: Ջարենցը, սակայն, ունի միայն երկու բանաստեղծություն, որոնց
տողերը վերջանում են շեշտված վանկերով՝ «Ծն գալիս եմ ահա՛»... (Ա.
հատ., եր. 18) և «Մեռելոց» (Ա., եր. 34), որոնք երկուսն էլ ազատ ոտա-
նավորներ են և գրված են բանաստեղծի պատանեկան հասակում (1913
և 1915 թվականներին): Նրա մնացած անապետության ոտանավորները հո-
րինված են ավելավանկ (հիպերկատալեկտիկ) տողերով, այն է՝ տների
1-ին և 3-րդ տողերի վերջում, իրար հաջորդող անթերի ոտքերից հետո,
կա մի անշեշտ վանկ, որ մի ավելի անապետության ոտքի առաջին վանկն
է: Դրանով տողավերջում առաջ է գալիս ռիթմական ձևափոխություն, և
ոտանավորն ավելի ևս բազմազան է դառնում, բայց միաժամանակ նաև
տողի ամբողջությունն իբրև մի ռիթմական միություն՝ ավելի զգալի է
դառնում, որով և ոտանավորի ռիթմն ավելի ևս մեծանում է: Այսպես են՝
Ա., եր. 161 և 162. «Դու հըրե մի ուրու ես, աղջիկըս»... և «Ծն հաճախ
մշտածել եմ, զգացել եմ»...

Քո փայլո՛ւմ դու վառե՛լ ես երկի՛ / րը
 Կարոտով ու փայլով քո անուշ.
 Քո կարոտը վաղո՛ց ես երգե՛լ / եմ
 Քո կարոտը ու փառքը անուշ...
 Եվ հիմա ոսկեփայլ դու շիկնե՛լ / ես.
 Օրերում այս այրող ու անգին—
 Ու տալի՛ս եմ ահա շշուկնե / րըս
 Քո այրող, քո անուշ կրակին...

Այսպիսի ավելավանկ տողեր կազմելը սովորական է այն լեզուների ոտանավորների մեջ, որոնք համեմատաբար ավելի հարուստ են այնպիսի բառերով, որոնց շեշտն ընկնում է վերջընթեր վանկի վրա: Չարենցից առաջ էլ մեր ոտանավորների մեջ այս արվեստը բանեցնողներ կան, ինչպես Թ. Թերզյանը, որի մի այդպիսի բանաստեղծությունը տպված է «Հայ Գրողներ»-ի Բ. գրքի մեջ.

Ոչ ծածուկ ծաղրածու արձագան / քը,
 Ոչ սիրո նվիրյալ հովանիք,
 Չեն գիտեր, չէ, սրբախ տառապան / քը,
 Չեն դիտեր զաղեկեղն իմ գաղտնիք...

Թերզյանը, ինչպես կարելի է տեսնել, այսպիսի ավելավանկ տողերը վերջացնում է իգական կոշված երկավանկ հանգերով (արձագանքը-տառապանքը), իսկ Չարենցը հաճախ անհանգ է թողնում, կամ հանգը փոխարինում է հանգիտությունը, որի մասին քիչ հետո:

4. Անապաստյան ոտանավորի մեջ շատ բանաստեղծներ, ավելի գերմանական, մեկ-մեկ խառնում են երկավանկ յամբական ոտքեր՝ ոտանավորին բազմազանություն տալու համար: Այս խառնուրդը լինում է կամ հատ-հատ տողերի մեջ, կամ բոլոր տողերի մեջ: Վերջին դեպքում յամբական ոտքը լինում է կամ շարժուն դրուժյամբ, տողի որեէ մասի մեջ, կամ հաստատուն դրուժյամբ: Այս երկու ձևն էլ ունինք մեր հին և նոր բանաստեղծությունների մեջ:

Անցանե մեծություն / և փառք / աշխարհիս,
 Աւերի և քակտի / շինված / տաճարիս... (Մկրտիչ Նաղաշ)

Այլ եկայք երփներանգ / յոստոց / անտառին
 Բոլորիւք պըսակեմք ի հանդես / տոնի... (Արս. Բագրատ.)

Դեպի վե՛ր, սարն ի վե՛ր... / անվերջ / է ուղիս
 Հոգնեցան բազուկներս այս կովումն / անզոր... (Հովհ.)

Ես միայն մի աղոթք / գիտեմ,
 Մի աղոթք / միայն,
 Հեշտաղերս մի աղոթք / գիտեմ...
 (Աբով, Միայն կինը, հր. 19)

Տերյանը չունի յամբական ոտքի խառնուրդով անապետյան ոտանավորներ. իսկ Չարենցն ունի: Այսպես վերևում հիշված անթերի տողերով գրված բանաստեղծություններից մեկի (Ա. 18) վերջին տան 2-րդ և 4-րդ տողերը վերջանում են յամբական ոտքերով.

Թաղեցի օրերում, երբ գիշերը անհուն
Խավարով փափալում ու գերում / էր ձե՛զ:—
— Ես գալիս եմ ահա՝ հազարդեմ, բյուրանուն,—
Պոռնիկի՛ պես ընկած, աղոթքի՛ / պես հեզ:

Նույնպես և «Առավոտ» (Ա. 154) բանաստեղծության ությակների մամին 4-րդ և 8-րդ տողերը վերջանում են յամբական ոտքերով.

Բայց այս վառ օրերի՛ մեջ,
Երբ հողմերն աղմբկում են,
Աղմբկում ու երգում է
Անցած սի՛ր / տը իմ.
Ես կարծես դեռ ջահե՛լ եմ,
Ինձ կարծես հրմայիլ են,
Եվ իմ սիրտը պահե՛լ է
Կըրակնե՛ / րը հին:

Ի՞նչ է եզրակացությունը: Չարենցն ունի ընդամենը միայն մեկ բանաստեղծություն՝ «Մեռելոց» (Ա. 34) անապետյան, այն էլ աղատ ոտանավորով, որ հորինված է Տերյանի անապետյան ոտանավորների ձևով՝ անթերի տողերով և անխառն յամբական ոտքերով: Հասկանալի է, որ այս մեկ բանաստեղծության ոտանավորի հիման վրա կարելի չէ ասել, թե «Չարենցի տաղաչափական ձևն... ընդհանուր առմամբ տերյանական» է: Այդ մեկ բանաստեղծությունն էլ, ինչպես ներքևում նշանակվածից տեսնում ենք, հորինված է 1913 թվականին, ուրեմն բանաստեղծի 16—17 տարեկան հասակում. բայց չնայելով դրան՝ կանոնավոր դրուժյուն ունին բոլոր ռիթմական շեշտերը, որով և ոտանավորը շատ ռիթմիկ-երաժշտական է, միաժամանակ և բազմազան, որովհետև զրեթե բոլոր տողերի մեջ ռիթմական ոտքերը հատվում են բառական ոտքերով կամ ընդհակառակն:

Այսպես, ուրեմն, ոչ Տերյանը և ոչ էլ Չարենցը կամ Աբովը անապետյան ոտանավորի նկատմամբ ոչ մի նոր տաղաչափական ձև չեն բերել մեր բանաստեղծության մեջ, այլ միայն զարգացրել են անապետյան ոտանավորը: Տերյանը բազմազան է դարձրել այդ ոտանավորը, իսկ Չարենցն ավելի բազմազան և, շեշտերի կանոնավոր դրուժյամբ նաև ռիթմիկ-երաժշտական, իսկ ավելավանկ տողերով միաժամանակ ավելի ևս բազմազան և ավելի ևս երաժշտական: Չարենցի անապետյան ոտանա-

վորեններից հետո՝ այլևս մեզ համար տանելի չեն կարող լինել այդ չափով հորինված միակերպ և, ուրիշ-երաժշտականության կողմից, պակասավոր ոտանավորները:

II

Անապետության ոտանավորի մեջ յամբի խառնուրդը հաճախ կանոնավոր և հաստատուն դրույթյամբ լինում է տողի սկզբում, շեշտվում են ուրեմն, տողի մեջ 2-րդ, 5-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերը. ինչպես՝

Երկինքն / ի յերկի՛րս / եւ երկի՛րս / ի յերկինքն,
Վայրէ՛ջք / ի խոնա՛րհ / եւ վերե՛լք / ի բարձո՛ւնս... (Գր. Նարեկ.)

Այս կյանքս / է ունա՛յն / եւ ժառա՛նգ / ենք մահո՛ւ,
Զունի՛ / մեզ դըրո՛ւնք / բարութեա՛ն / եւ շահո՛ւ (Կ. Երզնկ.)

Ես - մի՛ / մանիշա՛կ / ըլլայի՛
Բուսա՛ծ / առվակի՛ / եղբրքի՛ն... (Վշտ.)

Այսպիսի ոտանավորները, որ բնական արտասանությամբ բարձրացող յամբ-անապետության ուրիշ ունին, հին ժամանակ ռզում էին, այսինքն արվեստական կերպով արտասանում էին բարձրացող-ընկնող ուրիշով, բոլորով կամ ամֆիքրաֆյան ոտքերով, որով ամեն մի ուրիշական ոտք արվեստական կերպով կազմվում էր մի եռավանկ քողաղոտ ոտքից՝ մի-չին ունենալով շեշտը և ետևից մի փոքր դադարով բաժանելով հաջորդ ուրիշական ոտքից. վերջին ոտքը թերի էր մնում, քանի որ պակասում էր անշեշտ վանկը:

Երկինքն / ի յերկի՛րս / եւ / երկի՛րս / յերկինքն...
Այսպես՛քս է / ունա՛յն / եւ / ժառա՛նգենք / մահո՛ւ,
Զունի՛մեզ / դըրո՛ւնք / բարութեա՛ն / շահո՛ւ...

Անապետության ոտանավորն այդպիսի ոգումով ստանում է բարձրացող-ընկնող կամ քողաղոտ ուրիշ: Այժմ մեզ համար, սակայն, տանելի չէ այդպիսի անբնական արտասանությունը, որով բառերի կամ բառական ոտքերի սկզբի վանկերն արվեստական դադարով բաժանվելով՝ աճցնում են նախորդներին: Այդպիսի ուրիշ ստանալու համար՝ պետք է տողերի մեջ, բնական արտասանությամբ, գերիշխող լինին քողաղոտ բառական ոտքերը, ինչպես են՝ գալի՛ս եմ, մեր տո՛ւնը, այն բա՛րձրը, պատե՛րը և այլն: Կամ վերևի տողն այսպես պիտի հորինված լիներ.

Այս կեա՛նքս / ունա՛յն է, / ժառա՛նգ ենք / մահո՛ւ:

Սկզբից մի յամբական ոտքի խառնուրդ ունեցող անապետության ոտանավորն, ուրեմն, քողաղոտ կամ ամֆիքրաքյան բնավորություն է

ստանում այն ժամանակ, երբ բառական ոտքերի մեծ մասը վերջանում են մի անշեշտ վանկով, որ անցնում է հաջորդ ռիթմական ոտքին: Մենք տեսանք, որ Տերյանը, ապա և Զարենցը, այսպես վարվելով հենց՝ գրավիչ են դարձնում մեր անապաստյան ոտանավորը, որ թեպետև դրանով կորցնում է իր մաքուր բարձրացող բնավորությունը, բայց այլևս միակերպ ու ձանձրալի չի լինում: Այս միևնույն արվեստով այս երկու բանաստեղծները հորինում են նաև սկզբից մի յամբական ոտքի խառնուրդ ունեցող ոտանավորներ: Այսպես Տերյանից ունինք մի բանաստեղծություն, որ տպված է «Գրական գոհարներին» մեջ 1922 թ.:

Կարծե՛ս թե դարձե՛լ եմ ես տո՛ւն,
Բոլորն առաջվանն է կրկին.
Կրկին դու հին տեղը նստում,
Շարժում ես իլիկը մեր հին...

Այս շորս տուն ոտանավորի մեջ ռիթմը կատարելություն է հասցրած. չկա ոչ մի լավելորդ կամ պակաս շեշտ և կամ անկանոն շեշտադրություն. ուրեմն ռիթմիկ-երաժշտորեն՝ անթերի է: Բայց ռիթմը միաժամանակ ունի նաև հաճելի բազմազանություն, քանի որ բոլոր 16 տողերից 6-ի մեջ երկերկու անգամ լինում է բառական ոտքերի հասում ռիթմական ոտքերով, իսկ մնացած 10 տողի մեջ նույնը լինում է մեկ-մեկ անգամ: Եվ որովհետև կարճ տողերի մեջ բոլոր ռիթմական ոտքերի գրեթե կեսը (իսկապես կեսից քիչ պակաս) կազմված է քողաղոտ ոտքերից կամ երրորդ պետից (առաջվանն է / կրկին. բարձրանում է / մշուշ). յուստի ոտանավորն ունի մասամբ բարձրացող-ընկնող բնավորություն կամ քողաղոտ ոտքերի ռիթմ, որ առաջին անգամն է երևան գալիս մեր բանաստեղծության մեջ: Բայց և այնպես այդ ոտանավորը կարելի չէ իսկական քողաղոտ ոտանավոր համարել, քանի որ սրա համար, ինչպես տեսանք, պետք է իշխող լինին քողաղոտ ոտքերը, կամ ոտքերի մեծ մասն այդպես լինին, և ոչ թե կեսից քիչ պակաս: Դա իր ռիթմով միջին տեղ է բռնում, մի կողմից՝ յամբ-անապաստյան՝ բարձրացող ռիթմ ունեցող ոտանավորների և, մյուս կողմից՝ քողաղոտ՝ բարձրացող-ընկնող ռիթմ ունեցող ոտանավորների մեջ. ուրեմն մի անցման ոտանավոր է յամբ-անապաստյան ռիթմից դեպի քողաղոտ ռիթմը: Բայց Տերյանը, թերևս իր վաղաժամ մահվան պատճառով, ավելի առաջ չի գնացել:

Տերյանի այս բանաստեղծությունը, ինչպես գրեցի վերևում, տպագրված է 1922 թ. «Գրական գոհարներին» մեջ. չգիտեմ, թե երբ է դու հորինված և թե արդյոք առաջ էլ դա տպագրված է որևէ տեղ, թե չէ. բայց նույն 1922 թ. տպված են Զարենցի Ա. հատորի մեջ (եր. 195, 198, 199, 200) շորս ոտանավորներ, որոնց շարքի վերջում նշանակված է 1920 թվականը. այդ ոտանավորները բոլորովին նույն չափով են, ինչ որ Տերյանի վերևում գրված բանաստեղծությունները, և իրենց անթերի ռիթմով

ու բազմազանությամբ բնավ ետ չեն մնում Տերյանի հիշված ոտանավորից.

Գիտե՛ք, որ գարուն է արդեն,
Բոլորը թափվել են փողոց.
Լսո՞ւմ եք անուշ մի զնգոց—
Գիտե՛ք, որ գարուն է արդեն:
Դյութում են շրթերը վարդե,
Շրթերը կըբակ են ու բոց...

Անշուշտ, թե՛ Չարենցը, և թե՛ Տերյանը իրարուց բըլբուլվին պնդակալ կերպով կարող էին հանգել այս տեսակի ոտանավորի, որ ուրիշ բան չէ, բայց եթե մեր հին 11-վանկանի անապաստյան ոտանավորը՝ 8-վանկի վերածած, միայն մեջն ավելի են կիրառված բառական ոտքերի հատուկներն ռիթմական ոտքերով: Նույն 8-վանկանի տողերով մի բանաստեղծություն ունի Վշտունին (եր. 13)՝ «Ես մի մանիշակ ըլլայի», առանց որևէ հատման. յամբ-անապաստյան, միայն երեք տողի նկղբում շեշտի տեղափոխություն է լինում: Չարենցը, սակայն, ունի 1919 թ. հորինած մի բանաստեղծություն ևս (Ա. 293) այդ հին 11-վանկանի չափով, որի բոլոր տողերի 6-րդ վանկն անշեշտ ու վերջահար է, և բացի այդ՝ մեկ կամ երկու անգամ ռիթմական ոտքերի հատում է լինում տողերի մեջ:

Արեն արծաթել է ամպերը թիթեղ.
Լուսից սըփըրթնել են ամպերը տեղ-տեղ:
Դանդաղ բարձրանում է արեն արծաթե—
Սառցի՛ պես հալչում է երկինքը կաթե:
Ու պաղ հիացքով մի, կարծես թե իզուր,
Սահում են լույսերը սարսուռ առ սարսուռ:

Այս ոտանավորի կազմությունը և կես բարձրացող ու կես բարձրացող-ընկնող ռիթմն ունին նաև նույն թվականներին գրված երկու բանաստեղծություն (Ա. եր. 166 և 298), որոնք, սակայն, անփուլթ կերպով են հորինված. դրանցից առաջինի 4-րդ, 7-րդ և 9-րդ տողերի մեջ՝ փոխանակ 8-րդ վանկերը շեշտելով՝ շեշտված են 9-րդ վանկերը. իսկ երկրորդի 1-ին և 2-րդ տողերի մեջ շեշտված են 6-րդ վանկերը՝ փոխանակ 5-րդ վանկերի: Դրանք անհաշող փորձեր են միայն՝ քողաղոտ ռիթմի անցնելու, և նախորդից տարբերվում են նրանով, որ Չարենցն այստեղ ևս տողերը մասամբ կամ բոլորը վերջացնում է անշեշտ վանկերով: Բավական է միայն, որ այսպիսի ոտանավորների ոտքերի ավելի քան կեսի մեջ լինի ռիթմական ոտքերի հատումը բառական ոտքերով, ռիթմը շուտ կգա բարձրացող-ընկնողի ու ոտանավորը կդառնա քողաղոտ: Չարենցը դրան հասնում է նույն 1919 թ. իր երեք բանաստեղծությունների մեջ (Ա. 294, 295, 297).

Աշո՛ւնը / թափո՛ւմ է / թերթե՛րըս / հիմա՛,
Ու թոնր թրջում է արտերս հիմա:
Օ, սի՛րա իմ, դու լո՛ւս ես ու երգդ տրխո՛ւր է,
Բոլո՛ր իմ հույսերը ջարդել ես հիմա.
Գարնա՛ն պես, ծաղկա՛նց պես, անցել է քո հուրը,
Ու հովը քաղում է վարդերս հիմա:

Այսպես՝ Չարենցի գրչով մեր յամբ-անապետյան 11-վանկանի ոտանավորը, որ մաքուր բարձրացող ութիմ ունի Գրիգոր Նարեկացու և Կոստանդին Նրզնկացու տաղերի մեջ, ստանում է քողաղոտ ութիմ, որ ավելի էս զգալի է տողավերջի անշեշտ վանկերով: Նույն 1919 թ. հրատարակված «Աբով՝ Միայն Կինը» գրքույկի մեջ (եր. 9, 21, 56) կան երեք փոքրիկ բանաստեղծություն, 8-վանկանի և ավելի կարճ տողերով, դարձյալ քողաղոտ ութիմով. այստեղ էլ տողերը վերջանում են անշեշտ ավելի վանկերով.

Ամա՛ռդ / լեցվե՛լ է / ջրղե՛րս.
Արյուն են շուրթերդ հասուն.
Նորի՛ց իմ դալարքը ճեղքել ես—
Գրկի՛ս մեջ հաճույք է վազում:

Եվ վերջապես քողաղոտ ութիմով հորինված մի ազատ ոտանավոր է նաև Չարենցի Բ. հատ., եր. 103 հտն. «Հատված» վերնագիրը կրող բանաստեղծությունը, որի տողատումը, սակայն, բանաստեղծն անտեղի կերպով անբնական է դարձրել:

Քողաղոտ ութիմով ոտանավորը բոլորովին նոր է մեր լեզվի մեջ և բնականաբար դեռ կարիք ունի զարգանալու և մշակվելու:

III

Քողաղոտ ոտանավորի մի անկատար փորձ է նաև Չարենցի Ա. հատ. եր. 296 բանաստեղծությունը, որի ութիմի միանմանությունը խանգարվում է նրանով, որ առաջին երկու տան ութ տողերի մեջ շեշտված են 6-րդ վանկերը՝ փոխանակ 5-րդի. ինչպես՝ «Աշո՛ւնը դեղնաթուփս նրստել է դրռանը». բայց և այնպես ամբողջի մեջ իշխում է բարձրացող-ընկնող ութիմը: Նույնպես 6-րդ վանկերն են շեշտված 5-րդի փոխանակ նաև Ա. հատ. եր. 167 բանաստեղծության մեջ, բայց շեշտերի այս դրությունը կանոնավորապես պահված է ամբողջի մեջ, ուստի և ոտանավորը կազմվում է բոլորովն և երբեք պե՛տն կոչված ոտքերի միանման հաջորդությունից և ունի մի առանձին տեսակի բարձրացող-ընկնող ութիմ, որ դարձյալ նորութուն է մեր բանաստեղծության մեջ.

Սըրտի՛ս մեջ / մըղկըտո՛ւմ է / կարոտը,
Սըրտիս մեջ / մորմոքում է / մարմանդ.

— Աշխարհը հեկեկանք է, կարոտ է,
Սըրտիս մեջ մորմոքում է մարմանդ...
Օրերը թեւավոր են, թըռչում են.
Թըռչում ես, թեւավոր ես, ուրո՛ւ ես—
Կարոտըս օրերի՛ հետ թըռչում է—
Բայց մի՛շտ դու հեռանում ես, հեռո՛ւ ես:

Առհասարակ Չարենցին բավականութիւն չեն տալիս մեր բազմա-
թիվ ու բազմազան տաղաչափական ձևերը, և նա ձգտում է միշտ նորու-
թիւն, նոր ձևեր առաջ բերելու: Նա, ինչպես տեսանք, Տերյանից և ուրիշ-
ներից ավելի է գործադրում բառական ոտքերի հատումը ու ռիթմական
ոտքերով: Այդ ցույց է տալիս, որ նա ավելի է հակված դեպի ընկնող
ռիթմը. ուստի կարող էր բարձրացող-ընկնող ռիթմից անցնել ընկնող
ռիթմին կամ բռնեյակաճ ոտանավորին:

Անապաստյան ոտանավորի հիմնական ձևն է մի եռավանկ ոտքը
վերջից շեշտված:

Մ. Զախչախյանը ունի նույնիսկ մի գրվածք, որի 104 տողերը կազ-
մըված են մի-մի անապաստից.

Ժիր մեղուն
Ի փեթակ
Ի մահուն
Ետ կտակ...

Այդպիսի տողերը բնականաբար կարելի է գործածել միայն ազատ
ոտանավորների մեջ, այն էլ հազվադեպ. թե չէ՝ տողերի կարճության
պատճառով՝ անհնարին է պահել տողի ռիթմական միութիւնը: Չարենցի՝
վերևում հիշված «Մեռելոց» բանաստեղծութիւնի մեջ, օրինակ, կա մի
այդպիսի տող.

Երեկոն անձրևոտ էր ու թաց,
Փողոցները — դատարկ, անաղմուկ.
Ու քամի՛ն էր անցնում սըրընթաց
Ու տամուկ:

Բայց ամենից կարևորն այն է, որ Չարենցը այդպիսի եռավանկ տո-
ղերը, ավելավանկ ձևով կազմելով մի բանաստեղծութիւնի մեջ (Ա. հատ.
հր. 163), ընդունակ է դարձնում անկախ գործածութիւնի համար.

Բրոնզ ես, հո՛ւր ես,
Բրոնզե սո՛ւր ես,
Բրոնզե փա՛ռք ես,
Բրոնզե փա՛յլ—
Բայց դու զո՛ւր ես,

Ախ, իզո՞ւր ես
Կոտորում սո՞ւրբս
Արեւավա՛ռ:

Այս բանաստեղծութեան ոտանավորը, սակայն, կարելի է իսկապես համարել հորինված նաև երրորդ պեոնական ոտքերով կամ թե քորեյական երկշեշտ բարդ ոտքերով. այս դեպքում այս բանաստեղծութեան ամեն շորորորդ տողը ոչ թե մի անապետ է, այլ թերավանկ (կատալեկաթիկ) մի տող, որի մեջ պակասում է վերջի անշեշտ վանկը: Բանաստեղծութեան երկրորդ մասի մեջ ավելի աջող է այս քորեյական հորինվածքը.

Ինչպես քա՛ղցրը
Մեր երգե՛րը—
Մեր վերքե՛րը:
Հըրաբույր—
Դու միշտ նո՛ր ես,
Ու հըզո՞ւր ես,
Ու բոսո՞ւր ես,
Քաղցրը քո՛ւյր:

Չարենցի այս բանաստեղծութեան շարքի վերջում նշանակած են 1919—20 թվականները. 1919 թ. տպված «Աբով՝ Միայն Կինը» բանաստեղծությունների մեջ եր. 59 կա հետևյալը.

Գիշերները / քո շուրթերը / հալած բրոնզ-բրոնզե տա՛պ
Բրոնզե տա՛պ են, / բրոնզ, եռ, կա՛թ են, / բրոնզե կա՛թ:
Քո շուրթերը / գիշերները / տուր խըմե՛մ.
Գիշերները / քո շուրթերը / բրոնզե տա՛պ,—
Բրոնզե տա՛պ են, / բրոնզե կա՛թ են / բրոնզ հեքիա՛թ:

Չարենցի և Աբովի այս երկու բանաստեղծություններն իսկապես նույն ձևն ունին, այն տարբերությամբ միայն, որ Չարենցինը քառատնյա է, վերածված չորս կարճ տողերի, իսկ Աբովինը եռատնյա է, երկար տողերով գրված. բացի այդ՝ Աբովի բանաստեղծութեան առաջին տողի վերջում մի եռավանկ ոտք՝ «բրոնզե տապ» ավելորդ է, որով և խանգարվում է ընդհանուր ռիթմը, կամ ճշգրիտ բրոնզ պետք է դուրս ձգել և թողնել միայն «բրոնզե տապ»:

Չարենցը հաճախ գրում է հին չափերով և դրանցից առնում է երեքմիջ քիչ գործածականները. այսպես՝ Ա. եր. 93, 95, 115 (4-րդ երգը, բացի 3-րդ տողից) և 120 (13-րդ երգը) հորինված են քիչ գործածական 4+4+5=(2+2)+(2+2)+(3+2) բարդ ոտքերով, որի ձևն է՝

Քընի՛ր, քընի՛ր, / կապույտ աղջի՛կ, / չըզարթնե՛ս ծեփի՛ն...

Բայց հաճախ շի պահում յամբական ռիթմը մի անապետի խառնուրդով հաստատուն գրությամբ, այլ ոտանավորը շուտ է տալիս երրորդ պետական ձևի վերջից մի շեշտված վանկով. ինչպես եր. 93.

Կապույտի՛ մեջ, / կապույտի՛ մեջ / արեւի՛ ոս / կին...
Կարապետի՛ր / լըճերի՛ մեջ, / ջրերի՛ վը / րա
Դեռ քընե՛լ են, / դեռ նիրհո՛ւմ են, / կարթնանա՛ն հի / մա.
Ու դանգե՛րը / զողանջո՛ւմ են / կարկաշո՛ւն հըն / շո՛ւն,—
Փախցընում են / աստղերի՛ շուն / ու կանչո՛ւմ կան / շում
Ու մարո՛ւմ են / ու մեռնում են / այս աստղերը, / տես.
Արթնացել են / կարապետի՛ր ու կանչում են / մեզ:
Քույր, վայրկյա՛նը / սրբապա՛ն է, / բռնընկո՛ւմ ու / մահ.
Կարապետի՛ր / որ կանչո՛ւմ են, կըմեռնե՛ն հի / մա:

Իսկական պետական ոտանավորի համար՝ պետք է վերջի միավանկ շեշտի փոխանակ լիներ հռավանկ մի ոտք, և այն ժամանակ կունենայինք բառոտնյա 3-րդ պետական մի ոտանավոր, ինչպես օրինակ, գրոսմ են ռուսաց նոր բանաստեղծները՝ Բալմոնտ և ուրիշները. ինչպես Բալմոնտի հետևյալ տողերը.

Над ущѣльем / осторожным, / меж тревожных / чутких скал,
Переключке / горных дѣхов / в час рассвѣта / я внимал.

Այսպես նաև եր. 114 Չարենցը հորինում է հին ու սովորական 4 + + 4 + 3 սքեմայով, բայց շեշտերը սքեմայի պահանջած ձևով պահված չլինելով, առաջ են գալիս իսկական 3-րդ պետական հռոտնյա ոտանավորներ.

Իմ խոսքե՛րը / կարկաշո՛ւմ են / կապույտո՞ւմ,
Կարկաշո՛ւմ են / ու կանչո՛ւմ են / կապույտո՞ւմ:

Այս ռիթմը, սակայն, մինչև վերջը չի պահված, որովհետև ոտանավորը գրված է այլ սքեմայով: Այսպես և «Արու՛լ Միայն Կինը» եր. 10 և 17. երկար տողերը հորինված են նույն չափով.

Ես հըրճվում եմ շուրթերո՛վըս առնակա՛ն...
Շուրթերի՛ս մեջ քո մեկ շո՛ւրթը մանկակա՛ն:

Ինչպես էլ լինի, այս ամենը ցույց է տալիս, որ նորագույն բանաստեղծները ձգտում են ոչ միայն քորեյական, այլ նույնիսկ քորեյական բարձր ոտքերով կամ 3-րդ պետական ոտանավոր առաջ բերելու, որ և հնարավոր է մեր լեզվի մեջ այն չափով, որ չափով հնարավոր է քողագոտ ոտքերով ոտանավորը: Դա առաջ է գալիս, անշուշտ, ազդեցությամբ ռուսական նոր բանաստեղծների՝ Բալմոնտի, Վալերի Բրյուսովի և ուրիշ-

ների, որոնք վերջին տասնամյակներում ռուսաց տաղաչափության մեջ
գործադրել են պեոնական ոտքերը, ինչպես՝

Внемя вѣтру тополь гнѣтся,
С неба дождь осенний льѣтся,
Надо мною раздаѣтся
Мерный стук часов стѣнных...

(Բալմոնտ)

Утром рано
Из тумана
Солнце выглядѣет для нас.
И освѣтит,
И замѣтит
Всех, кто любит этот час.

(Բալմոնտ)

Ինչպես կարելի է տեսնել, այս միևնույն չափով է հորինված Չարեն-
ցի վերևում դրված բանաստեղծությունը կարճ տողերով.

Բրոնզ ես, հո՛ւր ես,
Բրոնզ ես սո՛ւր ես,
Բրոնզ փա՛ռք ես, քրոնզ փա՛յլ.
Բայց դու զո՛ւր ես,
Ախ, իզո՛ւր ես
Կոտորում սո՛ւրջս արևավա՛ռ:
Ինչպես քա՛ղցըր
Մեր երգե՛րը—
Մեր վերքե՛րը հրաբույր—
Դու միշտ նո՛ւր ես,
Ու հզո՛ւր ես,
Ու բոսո՛ւր ես, քաղցըր քույր:

Այս չափն ևս բողբոջվին նոր լինելով մեր բանաստեղծության մեջ,
բնականաբար մեծ կարիք ունի մշակվելու, մանավանդ իգական հանգերի
նկատմամբ: Բայց մեր նորագույն բանաստեղծներն այս նորություննե-
րով միայն չեն սահմանափակվում:

Չարենցը չորս բանաստեղծության մեջ (Ա. 203, 204, 211, 212, 2-րդ
մասը), որոնք գրված են 1920—21 թվականներին, առաջ է բերում մի
նոր տեսակի անապաստ-յամբական ոտանավոր երկանդամ տողերով.
յուրաքանչյուր անդամը կամ բարդ ոտքը կազմվում է վեց վանկից՝
մի անապաստից ու մի քողաղոտ բառական ոտքից, միայն երրորդ ու
չորրորդ տողերի վերջում քողաղոտ ոտքերին փոխարինում է մի յամբ.

Ջրընդում է շո՛ւրջըս / աստղազարդ գիշե՛րը,

Ու պարում են շո՛ւրջըս / լուսազարդ հուշե՛ր—
Այս գիշեր իմ սի՛րտը / Ձեզ նորի՛ց հիշե՛լ է...
Ջրընգում է շո՛ւրջըս / աստղազարդ գիշե՛րը.
Օ, ինձ ի՞նչ, որ ե՛րգն իմ / ու գինով իմ սե՛րը
Շարժելու են ծա՛ղրը / ու ծիծաղը Ձե՛ր...

Այս ոտանավորը, սակայն, իսկապես հորինված է նույնպես Բաբ-
յական սքեմայով, միայն 1-ին և 7-րդ վանկերի մեջ մեկ-մեկ անշեշտ
վանկերն անցնում են շեշտվածի տեղ, ինչպես ընդհանրապես ընդունված
է մեր և ուսական տաղաչափության մեջ.

Դո՛ւ խաղա՛ղ նիրհե՛լ ես, / հա՛վիտյա՛ն լրոհե՛լ ես,
Ե՛վ այնպե՛ս է քա՛ղցըր / լը՛ռությո՛ւնը քո՛,
Ո՛ր մի պա՛հ մարե՛լ եմ / ա՛ռաջվա՛ հըրե՛րըս,
Ո՛ւ խըմո՛ւմ եմ նի՛րհըս / լու՛սավո՛ր ու գո՛հ...

Ինչքան էլ քորեյական սքեմայով է հորինված այս ոտանավորը, բայց
և այնպես ավելի բարձրացող-ընկնող ունի, քան ընկնող տողեր
միայն կան, որոնց մեջ իշխում է ընկնող ութմը: Ոտանավորը ջատ ութ-
միկ-երաժշտական է, որովհետև պարզ ոտքերի ութմի հետ միաժամանակ
լսելի է նաև բարդ ոտքերի ութմը: Ոտանավորի տեսակը նոր լինելով մեր
բանաստեղծության մեջ, դեռ կարոտ է, անշուշտ, մշակվելու և զարգանա-
լու, ուստի ավելորդ չի լինի դիտել հետևյալները: Պետք է խուսափել ափ-
լորդ վանկերից. այսպես մեկ ավելորդ վանկ կա երես 203 բանաստեղ-
ծության 1-ին 4-րդ տողերի մեջ, նույնպես «Վահան Տերյանի հիշատա-
կին» վերնագիրը կրող բանաստեղծության 2-րդ մասը հորինված է այս
չափով, բայց առաջին տողի մեջ՝ «Դու արդեն հեռացել ես, / աշխարհում
էլ չըկա՛ս դու» կան երկու ավելի վանկ. բացի այդ՝ նույն բանաստեղծու-
թյան մեջ կան հետևյալ երկու տողերը՝

Երազներ անմար ու / ցընորքներ լուսե:
Եվ նորից կըզգանք, ու / մեր սըրտին դու մոտ ես:

Ոտանավորի սքեման և ընդհանուր ութմը պահանջում են, որ ու և
ու շաղկապները բաժանվելով երկրորդ անգամից՝ անցնեն առաջին ան-
գամի վերջը. բայց դա անբնական է. դրանով խանգարվում է այս ոտա-
նավորին հատուկ ութմը:

Չարենցից մի տարի առաջ այս չափը գործադրված գտնում եմ
«Աբով՝ Միայն Կինը» բանաստեղծությունների մեջ (եր. 45): Պարզ երե-
վում է, որ Աբովը այս հինգ տուն բանաստեղծությունը հորինել է քորե-
յական սքեմայով, քանի որ գրեթե բոլոր տողերը սկսվում են միավանկ
բառերով, ուրեմն շեշտված վանկերով.

Ո՛ւր երկի՛նքը լո՛ւյս է / սի՛ւ կա՛րապ թեկի՛ տես,

Ուր որ ծովը բի՛ւ է, / բիւ քո աչքերի՛ պես,
Բիւ ծովից հարա՛վ գաս՝ գո՛րշավազ մի ա՛փ կա.
Հե՛նց մի փոքր անցնո՛ւմ ես՝ շեկ կիտրոն անտա՛ռ է...

Թե Չարենցն Արուից է առել այս չափը, թե վերջինս առաջինից, թե երկուսն իրարուց անկախ հանգել են դրան, նմանելով ռոսս բանաստեղծներին, մեզ համար այդ այստեղ նշանակություն չունի, այլ այն միայն, որ մեր նորագույն բանաստեղծները զարգացնելով մեր տաղաչափությունը՝ հնարավոր են դարձրել հայերենում ընկնող ռիթմով ոտանավոր հորինել: Ընկնող ռիթմի հակում ցույց է տալիս արդեն Ա. Իսահակյանը, բայց նա մեր տաղաչափության սովորական սքեմաներից դուրս չի գալիս: Արուվը փորձում է նույնիսկ ստեղծ կամ դակտիլական սքեմայով ոտանավոր հորինել (եր. 55), բայց դա մի բոլորովին անտեղի փորձ է, որովհետև մեր լեզվի մեջ դակտիլական բառական ոտքեր չկան. և ինչքան էլ եռավանկ բառական ոտքերի սկիզբը զորեղ շեշտով՝ քողաբորբ կամ կրետիկոս և քորեյամբ ոտքերը դակտիլ չեն դառնալ, ինչպես կարելի է տեսնել հետևյալ տողերից.

Մո՛ւլլ եմ ես, / փո՛ւլ եմ ես, / փա՛յլ ու փըր / փո՛ւր եմ ես.
Բա՛ց մեխակ / փո՛ւնշ ունեմ, / ա՛ռ, նըվի / րո՛ւմ եմ քեզ.

Ինչքան էլ թեթև անցնենք այս տողերի մեջ ես, ունեմ, քեզ բառերի վրայով, դարձյալ զգալի է դրանց շեշտը. ուրեմն ծո՛ւլլ եմ ես և մյուսները ոչ թե դակտիլ են, այլ քողաբորբ ոտքեր երկու շեշտով իբրև ծո՛ւլլ եմ ե՛ս:

Մի նորություն պետք է համարել և այն, որ մեր 7-վանկանի հին սովորական սքեման, $4+3=(2+2)+3$, Վշտունու մեկ (եր. 37) և Չարենցի մի քանի բանաստեղծությունների մեջ (Ա. 180, 181, 188, 230, 231, 232) շուտ է տված՝ $3+4=3+(2+2)$ սքեմայի: Այս ձևը մեր հին բանաստեղծության մեջ պատահաբար է միայն առաջ գալիս. Արս. Բագրատունին միայն ունի մի հրկու աննշան ոտանավորներ այդպես հորինված, թեպետ և ավելի երկար տողերով ոտանավորներ՝ $3+4+4$ կամ $3+4+4+4$ սքեմաներով՝ ունենք ավելի հին ժամանակներից: 7-վանկանի տողերի $3+4$ սքեմայով է հորինված նաև Տերյանի մի բանաստեղծությունը, որ տպագրված է «Գործ» ամսագրի № 4-ում 1917, ապա նաև «Նորքի» մեջ 1922 թ., բայց այս փոքրիկ բանաստեղծության մեջ Տերյանը կիսով չափ կանոնավորապես չի պահում ռիթմական շեշտերի դրությունը՝ 3-րդ, 5-րդ և 7-րդ վանկի վրա. մինչդեռ Չարենցի՝ նման ոտանավորների մեջ, սակավ բացառությամբ, շեշտերը կանոնավոր են: Ոտանավորի հորինվածքն ունի քորեյական սքեմա, բայց ռիթմը ոչ թե ընկնող է, այլ բարձրացող.

Դաշտերեն կանցնիմ լրոհն,
Ուր մեր սիրտ իրար բացինք.

Եվ ահա կանաչ ուռին,
Որու տակ ուրախ լացինք: (Վշտ.)

Է՛մալե՛ պրոֆի՛լը ձեր,
Ձե՛ր հակի՛նթ աչքե՛րը բի՛լ
Ե՛ս այսօ՛ր կուզեմ երգե՛լ... (Չարենց)

Վշտունին ոտքերի հատում չունի, ինչպես Չարենցը: Ինչքան էլ այս ոտանավորը հորինված է բարդ ոտքերի սքեմայով, բայց երբ շեշտերը կանոնավոր են պահվում, ուրիշման ընթանում է պարզ ոտքերով:

IV

Յամբական ոտանավորները հայերենում ամենահին ժամանակներից սկսած՝ հորինվում են բարդ ոտքերով կամ անդամներով և անթերի տողերով. մի քանի բանաստեղծների մեկ-մեկ անաջող փորձեր են արել պարզ յամբական ոտանավորներ գրելու. Տերյանն էլ ունի մի այդպիսի 6 վանկանի ոտանավոր (տպված «Գրական գոհարներ»-ի մեջ, եր. 544).

Տեսա՛ երա՛զ մի վա՛ռ,
Ոսկի՛ մի դուռ տեսա՛...

Բայց դա էլ անաջող է իր միակերպությամբ, որովհետև 45 ուրիշական ոտքերից միայն 5-ի մեջ է լինում բառական ոտքերի հատում ուրիշական ոտքերով, ուստի գրեթե ամբողջապես կաղմված է միանման երկավանկ բաղերից կամ երկավանկ բառական ոտքերից: Մեր չեզուն, սակայն, որ, ինչպես տեսանք, առաջ է բերել քողաղոտ և ճուլնիսկ՝ քորեյական ոտանավորներ, ընդունակ է նաև պարզ ոտքերով յամբական ոտանավորների, միայն ոչ գերմաներենի յամբական ոտանավորների ձևով, որոնց տողերի մեջ բոլոր զույգ վանկերն անպայման շեշտվում են, այլ ուսերենի յամբական ոտանավորների նման, որոնց մեջ նույնպես շեշտվում են զույգ վանկերը, բայց անշեշտ վանկերը մեկ-մեկ անցնում են ուրիշներին շեշտելի վանկերի փոխանակ: Այս միևնույնը լինում է նաև մեր բարդոտյա յամբական ոտանավորների մեջ:

Մեր նորագույն բանաստեղծներն ևս, անշուշտ ուսերենի ազդեցությամբ, փորձում են պարզ ոտքերով յամբական ոտանավորներ հորինել և համեմատաբար ավելի աջող: Այսպես «Աթու՛ Միայն Կինը» եր. 52 յամբական 6-վանկանի ոտանավորը բոլորովին անաջող է. բայց մասամբ այդպես չէ եր. 13 հտն. ոտանավորը.

Աչքե՛րս են մը՛շուշե՛լ արդյո՛ք,
Թե շո՞գն է խտացրե՛լ կաֆեն.
Անկարգ են սեղաններն այսօր—
Ուզում եմ, որ մի բան թափեն:

Այսպես և եր. 11 հտն. ոտանավորը, որի տներն առաջին տողերը 6 վանկանի են.

Հենց նո՛ր ես լո՛զացե՛լ.
Մեկնե՛լ ես լու՛սավոր մահճե՛ր.
Ձեռքը լըվացած մարմնիդ
Շոյում ես հաճույքով վրճիտ:

Այստեղ էլ բանաստեղծը, ինչքան էլ ռիթմիկ է հորինել, բայց մի ուրիշ միակերպության մեջ է ընկել. այն է՝ ամբողջ 12 տան (48 տողի) մեջ էլ ռիթմական ոտքերի հատումը բառական ոտքերով դրել է 3-րդ վանկից հետո. տողերը միշտ վերջացրել է երկավանկ բառերով (փացի հարկավ 6-վանկանի տողերից), և վերջապես՝ անշեշտ վանկերը ռիթմորեն շեշտելի վանկերի փոխանակ անցել են միշտ (եղած դեպքում) շորորդ վանկերի մեջ: Բանաստեղծը անտեղի կերպով իրեն կաշկանդել է այսպիսի միակերպ կապանքներով. մինչդեռ պարզ ոտքերով յամբական ոտանավորը մի առավելություն որ պիտի ունենա մեր սովորական բարդոտնյա յամբական ոտանավորից, այդ պիտի լինի իր բազմազանությունը:

Չարենցն էլ ունի երկու բանաստեղծություն (Ա. 201, 202) յամբական ոտանավորով, որ, սակայն, կարող է և՛ բարդոտնյա, և՛ սարգոտնյա համարվել: Դրանք իրենց նախորդներից այն առավելությունն ունին, որ նախ տողերը մասամբ վերջանում են ավելի անշեշտ վանկերով և ապա՝ հատումները տողերի մեջ ավելի հաճախ են և զանազան տեղերում, այնպես որ մեկ-մեկ ռիթմը շուտ է դալիս և դառնում է ընկնող, և դրանով ոտանավորը միաժամանակ և՛ ռիթմիկ է, և՛ բազմազան: Այսպիսի ռիթմով և ավելավանկ յամբական ոտանավորով հորինվածք՝ ես Չարենցի այդ երկու փոքր բանաստեղծությունները միայն գիտեմ, որ անպայման ցույց են տալիս մեր յամբական ոտանավորի զարգացումը.

Հիմա՛ ամե՛ն ինչ անիմաստ է,
Իզուր այդպես դու շիկնեցիր.
Ինչի՞դ է կյանքը, իր իմաստը:
Հիմա ամե՛ն ինչ անիմաստ է.
Թողել ենք նավը, դեկը, լաստը,
Իսկ ծովը մութ է ու անծիր...
Երգում է ծովը, դաշտը, հովը,
Ամե՛ն ինչ երգ է ու շրջուկ,
Երբ սիրտը խենթ է ու գինով է...

Կ

Ֆրանսերենում շատ սիրված է Ալբֆանգրյան կոչված չափը, որ է 12-վանկանի ոտանավորը երկու հաստատուն ռիթմական շեշտերով

6-րդ և 12-րդ վանկերի վրա. բացի այդ՝ ուսանավորը անփոփոխ հատա-
ծով 6-րդ վանկից հետո՝ միշտ բաժանվում է երկու կիսատողերի: Այս
ուսանավորը գործածական չէ մեր բազմադարյան բանաստեղծության
մեջ, ներսես Շնորհալին միայն ունի մի փոքրիկ ուսանավոր այդ շափով,
բայց նա հետևողներ չի ունեցել, երևի այն պատճառով, որ այդ ուսանա-
վորը մեր լեզվի մեջ ռիթմիկ չի հնչում: Նախ՝ մենք մեր ռիթմական զգա-
ցումով, — քանի որ մեր արտասանության տեմպն ավելի դանդաղ է, քան
ֆրանսերենում, — չենք կարողանում 6 վանկանի կիսատողերն իբրև մի-
մի բարդ ռիթմական միություններ ըմբռնել. ապա՝ մենք չենք կարողա-
նում ռիթմիկ համարել 12-վանկանի տողերը միայն երկու ռիթմական
չեջտերով. դրա համար մենք 12-վանկանի տողերը սովորաբար կազմում
ենք կամ չորս անապետից — չորս ռիթմական չեջտերով, կամ ավելի՝
երեք ռիթմական հաստատուն չեջտերով 4-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերի
վրա, որով ուսանավորը ստանում է գրեթե մաքուր յամբական բնավո-
րություն՝ 4+4+4 բարդ ոտքերով, ուրեմն և ավելի ռիթմիկ է լինում,
մինչդեռ ֆրանսերենի ալեքսանդրյան շափի կազմությունը՝ 6+6 այն-
պիսի է, որ տողի մեջ առաջ է գալիս յամբական և անապետյան ոտքերի
մի անկանոն խառնուրդ:

Չնայելով որ մեր սովորական 12-վանկանի ուսանավորն իր կազմու-
թյամբ շատ ավելի ռիթմիկ-երաժշտական է, քան ֆրանսիական ալեք-
սանդրյան շափը, բայց և այնպես մեր նորագույն բանաստեղծները սկսել
են բանեցնել նաև ֆրանսիական այդ շափը: Այսպես Ազատ Վշտունին
(Բանաստեղծություններ, եր. 53 «Ժամացույց» և եր. 58 հտն. «Տըր-
տունը»).

Ժամացույցը կրկին / հնչեց և՛ հինգ և՛ «վեց»,
Օր մ'ալ անցավ անհետ, / դեպի անհայտ թևեց,
Ներկան անցյալ դարձավ, / ա՛խ որքան քիչ տևեց...
Մանուկներ ենք, անգետ՝ / ժամացույցի հինչին...
Միշտ կընայենք վաղվան / ու կըսպասենք ինչի՞ն:

Չարենցն այս ֆրանսիական ալեքսանդրյան շափը բավական հաճախ
գործածած ունի իր Ա. հատորի մեջ (եր. 138, 142, 144, 145, 148 հտն.)
և դեռ գործ է ածում իր նորագույն գրվածքների մեջ, ինչպես՝ «Ընկեր-
ները» պատմվածքի մեջ («Պատկոմ» պատանեկան ամսագիր, 1923).

Նըրանք փոքրիկ էին՝ / երեխան ու կատուն,
Մեկտեղ խաղում էին տախտակների վրա,
Մինչև մութը իշներ, մինչև հայրը գար տուն
Նվ հողագույն հացով կերակրեր նըրանց:

Չարենցը այս շափի կիսատողը նույնիսկ իբրև 6-վանկանի անկախ
ուսանավոր է գործածում հաճախ (Ա. 176, 182—187, 189, 193, 303,
սրա առաջին տողի մեջ երկու վանկ ավելի է):

Գերմանացիք ֆրանսերենից առնելով ալեքսանդրյան շափը՝ հարմարեցրել են իրենց լեզվի բնավորությանը, այն է՝ պահելով հաստատուն հատածը 6-րդ վանկից հետո, շեշտում են տողի մեջ բոլոր զույգ վանկերը, որով ոտանավորն ստանում է մաքուր յամբական բնավորություն և ավելի ռիթմիկ է դառնում։ Սուլյնպես վարվում են նաև ռուս բանաստեղծները, միայն զույգ վանկերի մեջ մեկ-մեկ անշեշտ վանկերն անցնում են ռիթմորեն շեշտելի վանկերի տեղ։ Այսպիսի մաքուր յամբական տողեր հաճախ պատահում են մեր 4+4+4 սովորական սքեմայով հորինված 12-վանկանի տողերի մեջ, երբ փոփոխական հատածը պատահաբար ընկնում է 6-րդ վանկից հետո, ինչպես՝

Ցամքած ծոցիկն առել՝ / մօր գութ յիշէ նըմին.

Հրեշտակք, թէ գութ ունիք, / հանէք զայս կաթս յերկին։ (Ալիշան)

Չարենցն ահա՛ իր «Աստղիկ» ընդարձակ քերթվածի մեջ (Ա. 326—330) անկախ կերպով գործադրում է այս մաքուր յամբական 12-վանկանի ոտանավորը, որ մի նորություն է մեր տաղաչափության մեջ։ Դա արդեն շատ երաժշտական է հնչում իր պարզ յամբական ոտքերով և իր հատածով 6-րդ վանկից հետո, մանավանդ երբ 6-րդ վանկը մի քիչ ավելի ուժեղ է շեշտվում, և ամբողջը արտասանվում է մի փոքր արագ տեմպով, որ հարմարվում է ոտանավորի յամբական բնավորությանը։ Հարկավոր էր միայն ռիթմական ոտքերի հատումները բառական ոտքերով՝ ավելի լինեին, քան կան այդ քերթվածի մեջ։

Եվ չե՛ն սիրո՞ւմ նըրա՛նք / էլ քո՛ մարմի՛նը տա՛ք,

Սիրո խընդում չըկա՛ նրանց համար հիմա.

Սիրում են սերն իրենց, ցընորքը ջինջ հստակ,

Որ տա՛ պիտի իրենց անսուտ զըգվանք ու մահ։

Ու ստվերներ դարձած՝ / նըրանք շըրջում են լուռ

Պուրակներում խոնավ, բուլվարներում անմարդ.

Եվ չի վառվի նըրանց կյանքում էլ ո՛չ մի հուր,

Եվ չի լցվի խանդով նըրանց հոգին վըհատ...

Այս միևնույն չափով է հորինված «Աբով՝ Միայն Կինը» եր. 49 փոքրիկ բանաստեղծությունը, բացի սկզբի երկու տողերից, որոնք 8 և 10 վանկանի յամբական ոտանավոր են, այլև եր. 41 «Վայրկյան»։

VI

Մեր հին բանաստեղծության մեջ կա յամբի ու անապեստի կանոնավոր հաջողության մի չափ, որ բոլորովին անծանոթ է մնում մեր նոր բանաստեղծներին։ Դա «հայրենի կարգն» է կամ «Բուշակյան» կոչված բանաստեղծությունների չափը։ Ծա այստեղ, հարկավ, այդ մասին չնմ

կարող գրել: Այգ ոտանավորի առաջին տողը կամ կիսատողն ունինք անկախ գործածված Կոստանզին Երզնկացու մի բանաստեղծության մեջ.

Հոգի՛, / աշերո՛ւս / ես լո՛յս,
Երբ որ իմ դիմացն ելնուս.
Փախչիս, երբ որ զի՛ս տեսնուս.
Խըղճա՛, քո գերոյս, իմ լոյս:

Ինչպես կարելի է տեսնել, տողերը եռտոնյա են. կազմված մի յամբից, մի անապեստից և դարձյալ մի յամբից: Ահա տվչտունին ունի այս չափով հորինված «Փոքրիկ լրագրավաճառը» (եր. 33), միայն Կոստանզինի երկու տողը միացրած իբրև մի երկար տող.

Խարտյա՛շ մագերո՛վ տղա՛, / լըճա՛կ աշերո՛վ տղա՛.
Յուրտ է. կը հազաս անվերջ. թըշվա՛ռ կը մեռնես հագեղ.
Տոկուն, համարձա՛կ տղա. եռուն փողոցի՛ տղա:
Ահա կը կանչես ուժգին. — նոր լո՛ւր, հեռագի՛ր, կազեթ:

Եվ այսպես մյուս տներն ևս, չափազանց միապաղաղ և միակերպ. ոչ մի թարմություն չի մտցնում ամբողջի մեջ նաև շեշտի տեղափոխությունը տողի սկզբում երկրորդ վանկից առաջինի վրա (ինչպես՝ «ցո՛ւրտ է. կը հազաս»... և «մա՛լթը կը՛թնդա վագեղ»): Այսպիսի շեշտի տեղափոխություն մեկ-մեկ թույլատրվում է այս ոտանավորի մեջ. բայց ոչ ավելի վանկեր, ինչպես՝ «փողոցեն միշտ կանցնես արագ», որի մեջ առաջին ոտքը պետք է երկավանկ լիներ: Այս ոտանավորի ձանձրալի միակերպությունն առաջանում է, ինչպես ուրիշ դեպքերում, նրանից, որ վշտունին այդ ոտանավորի մեջ, ինչպես և հին բանաստեղծները, ամեն մի ռիթմական ոտք մի բառով կամ բառական ոտքով է վերջացնում: Բայց ահա՛ նույն չափը Չարենցի հորինած երեք բանաստեղծությունների մեջ (Ա. 160, 171, 174) ոչ միայն ռիթմիկ է, այլև բազմազան և ազդու, որովհետև Չարենցը իր սովորական ձևով ռիթմական ոտքերը հատում է բառական ոտքերով, որով և զարգացրել է այդ ոտանավորը.

Կանչո՛ւմ / են՝ դարձի՛ր, / դարձի՛ր—
Օրերը՝ անցած, լազուր.
Բայց նո՛ր է իմ դեմ անժիր
Աշխարհը հըրահզոր...

Ես չեմ կարող այստեղ ավելի տողեր բերել. պետք է կարգալ այդ բանաստեղծությունները՝ իմաստի համեմատ պահելով զորեղ շեշտերը. և այն ժամանակ զգալի կլինի, թե ինչպես այդ ոտանավորը միաժամանակ և՛ երաժշտական է, և՛ գրավիչ: Չարենցը շեշտի տեղափոխություն չի անում. բայց մի տողի մեջ միայն (հրահրգոր) անշեշտ վանկն անցել է ռիթմորեն շեշտելի վանկի տեղ, ինչպես և ընդունված է նույն տեսակի հին բանաստեղծությունների մեջ, հարկավ, ոչ հաճախելու պայմանով:

Ինչպիսի՞ չափով են հորինված Չարենցի «Խաղաղության ռադիո», «Ամենապոռնի», «Չարենց-նամե», «Պոեզոգուռնա» և «Ռոմանս անսերս» գրվածքները: Դրանց ռիթմը հասկանալու համար՝ պետք է իմանալ նախ, թե ինչ են եամաշեշտ ռաբանավորները, որ գերմանացիք կոչում են Accentverse: Դա պարզոտնյա ոտանավորների մի տեսակն է, որի մեջ խառն մտնում են և՛ բարձրացող և՛ ընկնող ոտքեր, ամեն տեսակի երկավանկ ու եռավանկ և նույնիսկ քառավանկ ոտքեր, բացի չորրորդ պեոն կոչվածից (որ է՝ քառավանկ ոտքեր՝ վերջից մի շեշտով): Հաստատուն կանոնն այն է միայն, որ շեշտերի թիվը նույնը պիտի լինի ամեն մի տողի մեջ և մեկ շեշտը պիտի տողավերջում լինի, ապա վանկերի թիվը տողերի մեջ հավասար պիտի լինի: Այս ոտանավորը բոլորովին անծանոթ է մնում մեր բանաստեղծներին. բայց նրանց 7 և 8 վանկանի տողերի մեջ խիստ շատ կան համաշեշտ ոտանավորներ, փոխանակ մաքուր յամբական և մի անապաստի խառնուրդով յամբական ոտանավորների, այն պատճառով միայն, որ նրանք կանոնավորապես չեն պահում այդ ոտանավորների 4+4 կամ 4+3 կամ 3+4 սքեմաները: Հենք մի կողմ թողնելով՝ բերենք Չարենցից մի օրինակ: Ա. հատ. եր. 169 բանաստեղծության ոտանավորի սքեման է 4+3. այսինքն ռիթմական շեշտերը պետք է լինին 2-րդ, 4-րդ և 7-րդ վանկերի վրա. բայց այսպես հորինված են միայն առաջին և երրորդ տները, ինչպես՝

Հուշի՛ /պես /թե՛զ/ մի բարա՛կ
Կապում է սիրտը իմ քեզ.—
Երկի՛ր իմ, սիրտըդ արդյոք
Ըզգո՞ւմ է հուրը հոգուս:

Իսկ երկրորդ տան մեջ 2-րդ շեշտը երկու անգամ գրված է 5-րդ վանկի վրա, որով և առաջ է եկել համաշեշտ ոտանավորը.

Ըզգո՞ւմ /է տեն /դը հոգուս,
Երկուն /քրս կարմիր /ու մառ.
Երկնո՞ւմ /է այսօր /հոգիս,
Երկի՛ր /իմ, քո՛ւյր /իմ ու մայր:

Մեր ժողովրդական 7-վանկանի քառյակների մեծ մասը համաշեշտ ոտանավորներ են երեք շեշտով.

Ջաղա՛ցըս մանի՛, մանի՛,
Քո՛ւնըս անո՛ւշ կըտանի՛.
Իմ յա՛րը սարո՞ւմ, քոլո՞ւմ,
Իմ քո՛ւնը ո՞նց կըտանի՛.

Այսպիսի ոտանավորներն իրենց շարժուն շեշտերով, որ նույն թվով կրկնվում են նույնաթիվ վանկեր ունեցող կարճ տողերի մեջ, ունին խաղացկոտ ուրիշ, որ հաճելի է ավելի իր բազմադանությամբ, քան երաժշտականությամբ:

Ինչպես ուրիշ տեսակի ոտանավորների մեջ, այստեղ էլ, անշուշտ, կարելի է ավելավանկ տողեր կազմել՝ տողը վերջացնել մի ավելի անշեշտ վանկով. բայց ինչպես մեր ուրիշ տեսակների մեջ, այստեղ էլ աղպիսի ավելավանկ տողերին փոխանակում է մի վանկով ավելի և պակաս տողերի հաջորդությունը, ինչպես՝ 8 և 7-վանկանի կամ 9 և 8-վանկանի տողերն են հաջորդում իրար: Անշուշտ, ոտանավորն ավելի ուրիշ է, երբ տողերը նույնաթիվ վանկերից են կազմվում, կամ երբ մի տողի մեջ մի վանկ ավելի է, այդ վանկն անշեշտ է լինում, որով վերջին շեշտը կրկնվում է միշտ նույն թվով վանկերից հետո, բայց երբ ավելի վանկ ունեցող տողերը շեշտով են վերջանում, դարձյալ շատ զգալի չի լինում ամանակի տարբերությունը: Չարենցն ահա՛ ունի բավական թվով փոքրիկ բանաստեղծություններ, հորինված այսպիսի երեք-շեշտանի համաշեշտ ոտանավորներով, որոնց տողերը ունին 7 և 8, կամ 8 և 9 վանկեր: Այսպես են Ա. հատ. եր. 225, 226, 227, 233—237, 313 (3-րդ հատվածը).

8 և 9 վանկանի

Կարծես ես ճամփա՛ հմ ընկե՛լ
Երկընթի՛ դաշտերո՛ւմ կապո՛ւյտ,
Ու գնո՛ւմ եմ զվա՛րթ ու անփո՛ւյթ,
Եվ ունե՛մ լուսե՛ մի ընկե՛ր:
Նա և կի՛ն է, և քո՛ւյր, և հոգի՛,
Այրվո՛ւմ է և այրո՛ւմ է խե՛նթ.
Խառնվե՛լ եմ կյանքի՛ն ամենքի՛—
Եվ իմ կյա՛նքը հրա՛ջք է ու տե՛նդ:

7 և 8 վանկանի

Ու նորի՛ց, ելա՛ծ խընգավա՛ռ,
Օրերի կապույտ բանտում,
Ցրում է լույս ու գոհար,
Սըփում է ու վառ խընդում:—
Ո՛վ որ կա խե՛ղճ ու անտո՛ւն,
Ո՛վ որ կա մե՛րկ ու վըհա՛տ—
Օրերի կապույտ բանտում
Թո՛ղ լինի գո՛հ ու զվա՛րթ:

Որքան տողերի մեջ վանկերի թվի տարբերությունը մեծ է լինում, այնքան ավելի պակասում է ոտանավորի ուրիշը, բայց երբ աղպիսի եր-

կար տողերն ընկնում են այնպիսի տողերի մեջ, կամ բանաստեղծության սկզբում կամ վերջում այնպիսի տողերից առաջ, որոնք մեկ վանկով են միայն տարբերվում երկար տողերից, այս վերջինների երկարությունը շատ էլ զգալի չի լինում:

Այսպես օրինակ՝ Ա. եր. 228 բանաստեղծության առաջին տողը 10-վանկանի է, մինչ հաջորդ տողերը 9 և 8-վանկանի են, բայց ուիթմի ընդհանուր բնավորությունը շատ չի խանգարվում.

Ինչ որ լա՛վ է — վառվո՛ւմ է ու վառո՛ւմ,
Ինչ որ լա՛վ է — միշտ վա՛ռ կըմնա՛,
Այս արև՛, այս վա՛ռ աշխարհո՛ւմ
Քանի կա՛ս՝ վառվի՛ր ու զընա՛...

Մի քանի բանաստեղծությունների մեջ Չարենցը տողերի մեջ վանկերի տարբերությունը մեկ-մեկ հասցնում է նույնիսկ մինչև երեքի, կազմելով տողերը 7, 8, 9 և 10 վանկերից. այսպես՝ Ա. եր. 229, 302 (1-ին հատվածը). իսկ եր. 318 հտ. և 143, տողերը կազմված 7, 8 և 9 վանկերից. բայց դարձյալ այսպիսի երկար տողերին կից տողերը մի վանկով են միայն պակաս դրանցից. որով և կից տողերի ամանակի տարբերությունը մեծ չի լինում: Անշուշտ, այսպիսի տարբերությամբ տողեր կարելի չէ հաճախել, և երկար տողերն արագ տեմպով պետք է արտասանել, իսկ կարճ տողերը՝ ծանր:

Տեսնո՛ւմ եմ՝ արեի՛ վըրա (8)
Վընջում են ձիեր ոսկենալ, (9)
Մերկացե՛լ են աղջիկնե՛րը խելա՛ռ (10)
Ու ծծում են շրթերը նըրա. (9)
Բորբոքվել են շրթերը շոգ. (8)
Համբուրում, բուրում են կեզ, (7)
Վախենում են — մընան անշող. (8)
Ախ, այնպե՛ս ուզում եմ — քե՛զ: (7)

Այս ոտանավորի էական պահանջն է, որ չպիտի լինին ավելի թվով շեշտեր. և եթե առդեբի սկզբում մեկ-մեկ թուլատրելի են ավելորդ թույլ շեշտեր (ինչպես և անապաստյան ոտանավորի մեջ), որոնց վրայով կարելի է արագ ու թեթև անցնել, զորեղ ավելի շեշտերը, լինին տողերի սկզբում թե մեջը, խանգարում են ոտանավորին հատուկ ուիթմը: Չարենցը մեկ-մեկ ունի այդպիսի ավելի շեշտեր, ինչպես՝

Գնո՛ւմ է, բայց կրկի՛ն պիտի գա
Ա՛յլ կյանքի՛ ժպիտով ու երգո՛ւմ,
Գնո՛ւմ է — ու կրկին պիտի գա՛ —
Բայց մի ա՛յլ, մի ուրի՛շ կրակով:
(Ա. 143)

ինչպես կարելի է տեսնել, այստեղ երկրորդ տողն ունի չորս շեշտ, փոխանակ երեքի. սկզբի ալ բառը կրում է տրամաբանական գործող շեշտը (և բանաստեղծն ինքը այդ բառի վրա շեշտ է դրել), որի վրայով կարելի չէ արագ ու թեթև անցնելով՝ շեշտի կորուստ առաջ բերել: Այսպիսի ավելի շեշտեր քիչ են պատահում. տե՛ս չորս շեշտ նաև Ա. եր. 302. «Վառել է ա՛յլ կարո՞ւտ ու խա՛նդ», «Հաճա՛խ երազո՞ւմ եմ քո՛ հեռո՞ւն»:

Այսպես ուրեմն, Չարենցն ունի բավական շատ թվով փոքր բանաստեղծություններ՝ 3 շեշտանի համաշեշտ ոտանավորով հորինած, որոնցից հնագույնը հորինված է 1918 թվականին: Նույն չափով են և նրա վերևում հիշված մեծ բանաստեղծությունները, այլև «Ասպետական»-ը («Նորք» հանդես, 1923, № 2): Հին բանաստեղծություններից Գամառ-Քաթիպայի «Հայոց գինին» միայն համաշեշտ ոտանավորով է (այն էլ ոչ բոլոր տները): Ուրիշ բանաստեղծների, որոնց թվում և Տերյանի գրվածքների մեջ, ինչպես ասացի վերևում, պատահաբար միայն առաջ են գալիս տողեր և նույնիսկ տներ իբրև համաշեշտ ոտանավոր: Երբ 4+4 կամ 4+3 սքեմայով հորինված ոտանավորների մեջ շեշտերի դրույթունը կանոնավոր չեն պահում: Սա չլիտեմ, թե արդյոք Տերյանը երբեք գործածել է այս համաշեշտ ոտանավորը, թե չէ. ձեռքիս ունեցած նրա բանաստեղծությունների մեջ չկա այդպիսի տառանավոր: Բայց Ազատ Վշտունին («Նորհրդ. Հայաստան», 1923, № 104), չմտնելով համաշեշտ ոտանավորը, Չարենցի «Ամենապոեմ» քերթվածի չափը համարում է նախ Տերյանից գործածված և իբրև ապացույց դնում է երկու բանաստեղծից հետևյալ տողերը այսպիսի բաժանումներով ու շեշտերով.

Բայց ինչո՞ւ / միայն / ես երգե՛մ

Միայն ե՛ս / և ո՛չ / մի ուրիշ:

(Չարենց, «Ամենապոեմ», 1922)

Պոետ մի՛ / անտե՛ր / ու անտուն

Գիտեմ ես / կորա՛ծ / եմ կորած:

(Վ. Տերյան, 1919, Սամարա)

Տերյանի այս վերջին բանաստեղծությունը, որ գրված է բանաստեղծի մահամեծ հիվանդ ժամանակ և տպված է 1922 թ. «Նորք» հանդեսի № 1-ում, բնավ համաշեշտ ոտանավոր չէ, թեպետ և ամեն տողի մեջ կան միայն երեք շեշտ: Այս չորս տների էլ առաջին և երկրորդ տողերը անապաստյան ոտանավոր են սկզբից մի յամբի խառնուրդով, ուրեմն 8 վանկանի ոտանավոր 2+3+3 սքեմայով. իսկ երրորդ և չորրորդ տողերը մաքուր անապաստյան ոտանավոր են 9 վանկանի տողերով 3+3+3 սքեմայով. միայն 9-րդ տողի ռիթմական շեշտերից մեկը դրված է 6-րդ վանկի վրա, փոխանակ 5-րդի վրա դրված լինելու, մի թերություն, որ ինչպես տեսանք, հաճախ է պատահում Տերյանի անապաստյան ոտանավորների մեջ. իսկ նույն բանաստեղծության վերջին տողի վերջը, թերևս

գրաբարի «հանգեալ ի Տէր» դարձեալ զործածելու պատճառով, կամ բանաստեղծը մեռնելով՝ չի կարողացել կոկիւ,— երկու վանկ պակաս ունիւ Այդ՝ Վշտունու բերած տողերի ոտքերն, ըստ ոտանավորի սքեմայի և բնական արտասանութեան շեշտերով, ոչ թե այնպես են, ինչպես վերեւում դրւած է, այլ այսպես.

Պոե՛տ / մի անտե՛ր / ու անտո՛ւն
Գիտե՛մ / ես՝ կորա՛ծ / եմ կորա՛ծ...

Ինչպես շեշտւում են և մյուս 8 վանկանի տողերը՝

Գինո՛ւ / եմ, գինո՛ւ / եմ, ես է՛լ,
Թեթե՛ւ / եմ, անհո՛գ / լեզվանի՛...
Պարո՛ւմ / են, երգո՛ւմ / վետերո՛ւմ
Սահո՛ւմ / ենք եթե՛ր / առ եթե՛ր...
Ինչ քա՛ղ / ցըր է նըս / ան՛լ այստե՛ղ, (Զ-րդ տողն է)
Ժըպտա՛լ / քո խոսքի՛ն / սեթեթե՛թ:

Վշտունին սխալ է գնում նույնպես և Զարենցից բերած երկու տողերից առաջինի երկրորդ շեշտը, որ խոսքի նշանակութեան համեմատ պիտի լինի ես բառի վրա, այսպես՝

Բայց ինչո՞ւ / միայն ե՛ս / երգեմ,
Միայն ե՛ս / և ո՛չ / մի ուրիշ...

Եւ վերջապէս՝ բոլորովին անհասկանալի է, թե ինչպե՞ս կարելի է «Ամենապոեմի» նման մի մեծ քերթվածի միջից այդպես պատահաբար հանել երկու տող և համեմատել մի ուրիշ բանաստեղծի մի ուրիշ գրվածքից պատահաբար հանված ուրիշ երկու տողի հետ, այն էլ երկուսի մեջ էլ շեշտերը սխալ դնելով: Ի՞նչ նմանութիւն կա, օրինակ, Տերյանի հիշված ոտանավորի և «Ամենապոեմի» թեկուզ սկզբի մասի հետ.

Ես— Հայաստանցի՛ պոետ—
(Երկի՛ր, ուր մըշո՛ւշ է ու մա՛հ)—
Բոլորի՛, բոլորի՛ համա՛ր
Երգո՛ւմ եմ նորի՛ց հիմա՛:
Բայց ինչո՞ւ միայն ե՛ս երգե՛մ,
Միայն ե՛ս— և ո՛չ մի ուրի՛շ
Կարապետ, Մարտիրոս, Մարկոս—
Նըրա՛նք որ հիվա՛նդ, հոսահա՛տ՝
Թափառո՛ւմ են փողոցի՛ց փողո՛ց...
Ինչո՞ւ չըպիտի՛ երգե՛ն
էն բոլոր խըմբե՛րը հոգնա՛ծ,
Որ ծըծո՛ւմ են քըրտինքը խոնավ

Օրերի, մըշուշի՛, մութի՛—
Որ փախե՛լ են, եկե՛լ են մի օ՛ր—
Բիթլիսի՛ց, Բաղդադի՛ց, Մուշի՛ց...

Եվ այսպես նաև շարունակությունը. պատահում են նույնիսկ 6 վանկանի տողեր։ Մի վեց, զուցե և ավելի, տողերի մեջ միայն (եր. 197, 215, 227, 244) կան ավելի շեշտեր։ «Ամենապոեմի» մի մասը, սակայն, ուրիշ չափով է հորինված, որ զգալի չի լինում տողերի ձախ ու ծուռ շարվածքի մեջ. այսպես՝ սովորական 5 վանկանի անդամներով ազատ ոտանավորներ կան՝ Բ. հատ. եր. 203—205, 206—211, 240—244։ Ավելի շեշտերով սակավաթիվ տողեր կան նաև մյուս քերթվածների մեջ. բայց պետք է նկատի ունենալ նաև կիսատ տաղերը, որոնցով այս ոտանավորն ստանում է համաշեշտ ազատ ոտանավորի բնավորություն։ Այսպես «Խաղաղության ռադիո»-ի մեջ (Բ. եր. 173 հտ.) «նորից...» բառը երկու անգամ մենակ կազմում է մի-մի տող։ Այսպիսի կիսատ տողեր կան նաև «Պոեզոլոունայի» մեջ (եր. 1, 3, 14)։

Երբ դո՛ւք՝
Արնոտա՛ծ շրթո՛ւնք ու բերա՛ն...
Դո՛ւք, մարդի՛կ,
Որ գիտե՛ք կոպեկնո՛ց սիրո՛ւլ...

Այսպիսի կիսատ տողեր կարելի է կազմել միայն բովանդակության համեմատ, երբ այդպիսի տողերն ամբողջի միջից առանձնանալով՝ հատուկ ուշադրություն պիտի գրավեն։ Սակայն բանաստեղծն այդպիսի կիսատ, կամ ավելի կամ պակաս շեշտերով տողեր կազմում է մեկ-մեկ անգամ անփութությունից միայն։

«Պոեզոլոունայի» մեջ կան նաև ուրիշ չափերով հորինվածքներ (ինչպես՝ եր. 6, 10), որոնց մասին շարժե այստեղ կանգ առնել, ինչպես և 7+5 և այլ բարդ կազմությունների մասին (Չարենց Ա. 91, 92, 129—131, 133, 135, 137, 172, 274, 308), այսպես և զանազան տեսակի խառն կամ ազատ ոտանավորների մասին, որ սիրում է բանեցնել Չարենցը (Ա. 84, 86, 103—112, 130—132 և այլն)։ Կամ Վշտունու Բանաստ. եր. 65, ուր «Մոռացում» բանաստեղծության 5+5 սքեմայով ոտանավորի մեջ ձգում է մի առանձնացած շեշտված վանկ։ Դրանք լոկ փորձեր և խաղեր են։ Դրանցից առանձնապես ուշադրավ են Չար. Ա. 139 և 137 բանաստեղծությունները առաջինը 4, իսկ երկրորդը 5 շեշտով համաշեշտ ոտանավորները։

VIII

«Չարենցի տաղաչափական ձևը մասամբ Սայաթ-Նովայական է», — գրում է Վշտունին։ Չարենցի մի շարք երգերը «Տաղարան» վերնագրով (Ա. 241 հտն.), արգարև, հորինված են Սայաթ-Նովայի եղանակով։

Աշուղ Սայաթ-Նովի նման ես երգ ու տաղ պիտի ասեմ,
Երգեմ պիտի գիշեր-ցերեկ — ու սրտի խաղ պիտի ասեմ...

Մեզ այստեղ չի հետաքրքրում, հարկավ, ոչ ոճը և ոչ էլ բովանդակությունը, այլ միայն տաղաչափությունը։ Սայաթ-Նովան հատուկ տաղաչափական ձև չունի. նա աշուղ է և գրում է աշուղական ընդհանուր ձևերով։ Նախ հանգերի տեսակն ու դասավորությունը։ Աշուղական, պարսկական և մեր հայ ժողովրդական երգերին հատուկ է, բացի սովորական հանգերից, գործածել նաև այսպես կոչված քողարկված հանգեր, որոնց մեջ իսկական հանգ կազմող բառերից հետո կրկնվում են նույն բառը կամ բաւերը, ինչպես վերևի երկու տողի մեջ «պիտի ասեմ» բաւերը «տաղ» ու «խաղ» հանգաբառերից հետո։ Չարենցը «Տաղարանի» մեջ գործ է ածում այսպիսի քողարկված հանգեր (մի երկու երգի մեջ նաև սովորական վերջահանգեր), որոնք, անշուշտ, Սայաթ-Նովայի ստեղծագործություն չեն։ Դալով հանգերի դասավորությանը՝ Չարենցի «Տաղարանի» սկզբում կան երկու քառյակներ՝ հանգերի aa0a դասավորությամբ, այսինքն՝ 1-ին, 2-րդ և 4-րդ տողերը նույն հանգն ունին, իսկ 3-րդ տողը, որ զերոյով է նշանակած, անհանգ է մնում։ Դա պարսկական և մեր իսկ ժողովրդական քառյակների ձևն է, որի նման քառյակներ չունի Սայաթ-Նովան։ Այս «Տաղարանի» երգերից մեկի մեջ (Ա. երգ) հանգերը դասավորված են սովորական աշուղական ձևով, հանգադարձով, որպես և շարված են Սայաթ-Նովայի խաղերի մի խոշոր մասի մեջ հանգերը. այն է՝ յուրաքանչյուր տուն իր հանգն ունի, միայն թե երկրորդ, երրորդ և հաջորդ տների վերջին տողերի մեջ կրկնվում է առաջին տան հանգը այսպես՝ aaaa bbba ccca... Ֆինգ երգ ևս (Բ, Ե, ԺԴ, ԺԷ, Ի) հանգադարձով են հորինված, միայն առաջին տան երրորդ տողն առանց հանգի է, այսպիսի ձևով՝ aa0a bbba ccca... Նրեֆ երգի մեջ հանգերը դասավորված են այսպես՝ abab cccb dddb... Սայաթ-Նովան էլ ունի այս վերջին ձևով դասավորություն հանգերի, բայց նրա առաջին տների մեջ հանգերի դասավորությունը տարբեր տեսակի ձևափոխություններ է կրում, ինչպես՝ aa bba dda...— 0a0a bba ccca...— abab cbc b dddb eeeb... և այլն։ Այս 9 երգերի մեջ, ուրեմն, աշուղական հանգադարձի ձևն ունին Չարենցի Տաղարանի հանգերը. իսկ մնացած 11 երգերի մեջ (Գ, Դ, Ը, Ք, ԺԱ, ԺԲ, ԺԳ, ԺԶ, ԺԸ, ԺԹ) հանգերը դասավորված են գաղելի ձևով՝ aa 0a 0a 0a 0a... դրանցից մեկի մեջ միայն (ԺԵ) առաջին տողն ևս անհանգ է, այսպես՝ 0a 0a 0a 0a... Որ Սայաթ-Նովան էլ ունի երկու թե երեք գաղել, դրանից, հարկավ, կարելի չէ ասել, թե Չարենցը գաղելի ձևը Սայաթ-Նովայից է առել։ Այդ պարսկական բանաստեղծության ձևը, որ գտնում ենք նաև մեր հին բանաստեղծության մեջ (այն էլ Չարենցի բանեցրած երկու ձևով ևս), գործածում են նաև եվրոպական բանաստեղծները, այն էլ երբեմն քողարկված հանգերով, անշուշտ պարսկերենից սովորելով։ Մեր ուրիշ բանաստեղծներ էլ հորինել են գաղելներ, և

ինքն իսկ Չարենցը, բացի «Տաղարանի» 11 գաղելներից, ունի նաև մի շարք ուրիշ գաղելներ (Ա. 114 հտն.), այլև մի գաղել «Մորս համար» (Ա. 307), իսկապես գաղել են և մի քանի ուրիշ երգեր (Ա. 111, 112 և այլն): Այս է Չարենցի և Սայաթ-Նովայի տաղերի մեջ հանգերի դասավորության նմանությունը:

Բայց տաղաչափական տեսակետից հանգերի դասավորությունը չէ կարևորը. միևնույն գաղելը, հանգերի նույն դասավորությամբ, հորինվում է բաղձադան տաղաչափական ձևերով, որոնք իրենց տարբեր ութման ունին: Արդ՝ իրար հետ համեմատելով Սայաթ-Նովայի և Չարենցի «Տաղարանի» երգերի մեջ տողերի կազմությունը, խոշոր տարբերություն ենք գտնում այդ երկուսի գործածած չափերի մեջ: Սայաթ-Նովան, ինչպես սովորաբար մեր աշուղները, հորինում է մեծ մասամբ «մանկական» կոչված տաղաչափությամբ, որի համար ոչ պարզ ոտքը և ոչ անդամը կամ բարդ ոտքը արժեք չունին: Այսպես Սայաթ-Նովայի 16-վանկանի երկար տողերը բաժանվում են երկու կիսատողի 8+8, առանց ուշադրություն դարձնելու ութմական շեշտերի դրությունը. նույն ձևով 8+7 կիսատողերի են բաժանվում 15-վանկանի տողերը (տես Սայաթ-Նովայի երգեր՝ Ա, Դ, Ե, Թ, ԺԱ, ԺԳ, ԺԴ, ԻԱ, ԻԴ, ԻԵ, ԻԸ, Լ, ԼԲ, ԼԴ, ԼԵ, ԼԶ, ԼԸ, ԼԹ, ԽԱ, ԽԴ, ԽԵ, ԽԸ, Ս և այլն. նույնպես՝ ԻԲ, ԻԳ, ԻԶ, ԻԹ, ԼԶ, Խ): մինչդեռ Չարենցը 16-վանկանի տողերը հորինում է 4+4+4+4 անդամներով, 15-վանկանի տողերը՝ 4+4+4+3 անդամներով, այսինքն պահում է մեր սովորական տաղաչափության ձևը՝ ութմական հաստատուն շեշտեր դնելով 4-րդ, 8-րդ, 12-րդ և 16-րդ կամ 15-րդ վանկերի վրա (տես Չարենց, «Տաղարան», երգեր՝ Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, ԺԲ, ԺԳ, ԺԴ, ԺԶ, Ի, այլև ԺԱ, ԺԸ). նրա 16-վանկանի տողերից երկուսը (երգեր՝ Ը, ԺԵ) հորինված են իբրև 6-շեշտանի համաշեշտ ոտանավորներ. մնացած 16-վանկանի տողերով գրված երկու երգի մեջ (Թ, ԺԷ) կան տողեր 4+4+4+4 ձևով, կան տողեր էլ Սայաթ-Նովայի 8+8 ձևով: Մնացած չորս երգերից երեքը (Զ, Է, Ժ) հորինված են մեր սովորական 6+5 ձևով, իսկ մեկը (երգ՝ ԺԹ) սովորական՝ 4+4+5 սքեմայով, որի նմանը չունի Սայաթ-Նովան: Եվ վերջապես՝ Չարենցի «Տաղարանի» սկզբի երկու քառյակներից մեկը հորինված է սովորական 4+4+4 ձևով, իսկ մյուսը 4+4+3 ձևով, մինչդեռ Սայաթ-Նովայի 11-վանկանի տողերով հորինված երգերից երեքը միայն (Ի, ԼԱ, ՄԲ) հորինված են գրական 6+5 ձևով, իսկ մնացած երգերի մեջ (Գ, ԺԲ, ԽԵ, ՄԳ և այլն) նա աշուղական ձևով 11 վանկն էլ առնում է իբրև մի միություն առանց անդամատելու:

Ինչ է հղրակացությունը: Չարենցի «Տաղարանը» հորինված է մեր սովորական տաղաչափական ձևերով և ոչ թե աշուղական «մանկական» կոչված տաղաչափությամբ, որին հետևում է սովորաբար Սայաթ-Նովան: Այլ խնդիր է, որ Չարենցն էլ, ինչպես մեր գրեթե բոլոր բանաստեղծները մեկ-մեկ կանոնավոր չի պահում ութմական շեշտերի դրությունը: Պարզ է, ուրեմն, որ սխալ է ասել, թե Չարենցի տաղաչափական ձևը մասամբ

Սայաթ-Նովայական է, ինչպես գրում է Վշտունին, ինչպես և լսել եմ ուրիշներին: Ոչինչ Սայաթ-Նովայական չունի Չարենցը, ինչ որ տաղաշահական ձևին, ուրիշին է վերաբերում: Գաղելը մի կողմ թողած՝ մի քանի երգերի մեջ միայն հանգերի դասավորությունը աշուղական է, բայց դա էական չէ, այլ էականը տակտոս ու ուրիշն է:

IX

Հոգվածս բավական երկարեց. բայց ես չեմ կարող շտուսել մի երեւոյթի մասին, որ դիտում եմ հանգերի նկատմամբ մեր նորագույն բանաստեղծների գրվածքների մեջ: Տողավերջի հանգը, իբրև հնչյունական դաշնակ, եթե բավարար չափով գալի է, կողմնակի կերպով գորացնում է տողի ուրիշական միությունը: Այս է հանգի էական նշանակությունը տաղաշահական տեսակետով: Մեր բանաստեղծները սովորաբար թույլ հանգեր են գործածում, որով և հանգը հաճախ անգալի է մտնում և չի հասնում իր նպատակին: Արդ, մեր երկու նորագույն բանաստեղծների գրվածքների մեջ մեր հանգերի գաղափարային երկու ուղղություն եմ տեսնում:

Ազատ Վշտունին սիրում է ճոխ հանգեր, որոնք կազմվում են մեկ ամբողջ և նույնիսկ երկու-երեք վանկերից: Ինչքան էլ երկու վանկից ավելի մեծ հանգերը զորեղ դաշնակ են տալիս ոտանավորին, բայց և այնպես, երբ առանց որևէ զեղարկեստական նպատակի, դիտավորյալ կերպով, հաճախվում են, չափազանց շատ են գրավում ընթերցողի ուշադրությունը, թողնելով զորեղ տպավորություն, և նույնիսկ հոգնեցնում են: Նույնը ավելի մեծ չափով պետք է ասել և իբրև Երեմիայի հանգերի համար, երբ հանգաբառերից մեկն ամբողջապես մտնում է մյուսի մեջ: Այսպիսի հանգերը թեպետև միշտ ուժեղ են և խիստ դաշնակավոր, բայց ետև-ետև կրկնվելով իբրև անդարդարձություն՝ վերջիվերջո միակերպ են հնչում և նույնիսկ ձանձրույթ պատճառում: Այս ազդեցությունն են թողնում ահա՛ Վշտունու կազմած հանգերը: Մի կողմ թողնելով ճոխ հանգերը, լինին մաքուր թե հանգիտություն մեծ ուժեղացրած, ինչպես են՝ օրորուն-օրերուն, անձե-անձե, շրջապար-լրջաբար և այլն, նրա հանգերը հաճախ, շատ հաճախ արձագանք հանգեր են, որոնց գլուտն անելը դժվար չէ, ինչպես են՝ բեհեզ-հեզ, բոլորդին-ոլորտին, մեկուսի-կույսի, թեթե-թե, մարդեն-արդեն, մորմոքված-մորված, դեգերող-գերող, հարցուցիր-դարձ ու ցիր, դառնորեն-նորեն, ձայն-ցավ-անցավ, եզերքին-երգին, ճայերուն-այերուն, ըլլայի-լայի, պուրակին-բուրագին, լուսին-ուսին, մանուշակ-անուշակ, արծաթեց-ծաթեց, նիրվանա-վանա, կարապին-բարապին, մշիկ-շիք, նավաստին-աստին, կեսար-սար, կընային-կըրնային, կերտված-քերթված, մարդու-դու և այլն, և այլն: Այսքանը միայն 5—15 փոքրիկ երեսների մեջ: Կարգացեք նրա «Վանա գիշեր»

(եր. 15—17) բանաստեղծությունը և կտեսնեք, որ հանգերի արձագանքը կըշմեցնի ձեզ.

Սարի ուսին՝
Զինջ լուսին
Շողշողաց մեղմ, անուշակ.
Ու վար ծաթեց
Արծաթեց
Լիճը խաղաղ, մանուշակ:
Լիճը՝ վանա՝
Նիրվանա՝
Կօրորե ձյուն կարապին.
Մակույկ մը շիթ
Ու մըշիկ
Քուն է մըտեր քարափին...

Այսպես և մյուս երեք տները: Արձագանքից չի ազատվում մարդ և նրանով, որ առաջ ռափն է դրած և հետո լռափն: Հանգերի գյուտի ամենահեշտ միջոցն է այս, որ ամեն մարդ էլ իսկույն կարող է անել՝ խաղալիք-աղալիք, ալիք-լիք, հարկավոր դեպքում նաև իք:

Վշտունին սիրում է նաև հանգախաղը իր բոլորովին նոր և անհանգ բանաստեղծությունների մեջ, ինչպես՝

Այժմ իմ հոգին աղոթքներում
Սուզվողը չի՛,
Հուզվողը չի՛
Հաշիշ խըմել ուզողը չի՛...
Արդեն խուլ են
Խարխուլ են
Ճախարակները փայտաշեն...

(«Մուրճ», 1923, № 4)

Հաճախ նա հանգերը զորացնում է կազմելով երկու-երեք բառից, ինչպես եր. 28 «Հաբասնիքի» մեջ՝ մութե թե- մեղմ ու թեթե, կանա-ես և նա, թեանցուկ—խաղաղանիստ և անձուկ, եկ իմ քով-լերկ հիմքով և այլն:

Վշտունուն բոլորովին հակառակ ձևով է վարվում Զարենցը հանգերի նկատմամբ, մանավանդ իր վերջին բանաստեղծությունների մեջ: Նա տողավերջում հանգի փոխանակ կազմում է ասոնանս կամ առձայնույթ ասածը: Մինչդեռ հանգի համար պահանջվում է, որ տողավերջի վերջին շեշտված ձայնավորները և նրանցից հետո ընկնող բոլոր հնչյունները նույն լինին, առձայնուլթի համար բավական է միայն վերջին շեշտված ձայնավորների նմանութունը՝ առանց ուշագրություն դարձնելու, թե

այդ ձայնավորներից հետո ուրիշ հնչյուններ կան թե չէ. ինչպես՝ առ-
ձայնույթ են կազմում այս բառերի վերջին ա ձայնավորները՝ գտանք,
տեսար, ծառա: Ուտանավորի տողավերջերում ասոնանսի գործածությու-
նը հատուկ է ավելի ումանական լեզուներին առանձնապես հին բանաս-
տեղծության մեջ: Մեր բանաստեղծության մեջ առձայնույթը չի զարգա-
ցել, որովհետև տողավերջի ռիթմական առձայնույթը մեզ համար գրեթե
զգալի չէ: Գրիգոր Նարեկացին միայն ունի առձայնութիւն հորինված մի
տաղ: Մեր բանաստեղծները, սակայն, հաճախ պատահաբար առձայնույթ-
ները գործածում են իբրև թույլ կամ անճիշտ հանգեր, ինչպես Թուման-
յանի հետևյալ տողերի մեջ չառաջ-նատած, ինձ-քաջերից» բառերը դըր-
վում են իբրև հանգակից, մինչդեռ դրանք լոկ առձայնույթ են:

Ու որ հայրենի օջախի առաջ
Վաղուց կարոտով ըսպասում են ինձ,
Ու ձման երկար գիշերը նըստած՝
Խոսում են Լոռու հին-հին քաջերից:

Չարենցի բանաստեղծությունների մեջ խիստ հաճախված է այսպի-
սի առձայնութի գործածությունը փոխանակ հանգերի: Բայց որովհետև
լոկ ասոնանսը, ինչպես ասացի, սովորաբար զգալի չէ, ուստի նա առ-
ձայնութիւնները հաճախ զորացնում է, ինչպես սովորաբար վարվում են
հանգերի համար, առձայնութի կազմող ձայնավորներից առաջ ընկնող
բաղաձայնների նույնությամբ. որով նա հանգերի փոխանակ իսկապես
գործածում է հնչյունների հանգիտություն: Օրինակ՝ նրա համար հանգա-
կից բառեր են՝ ոսկին-խոսքի, դարերից-օրերի, այնքան-արնաքամ, հո-
գու-իրիկուն, սեր-երազել, աչքերում-հեռուն, առասպել-անգեր, տենդի
պես-մեռնելիս (միայն մի ս հնչյունը), տրտում-խնդություն և այլն, և
այլն (Ա. հատ. նր. 15—24): Հետզհետե ասոնանսի, իսկապես՝ հանգի-
տության գործածությունը, փոխանակ հանգի, ավելի է ընդարձակվում
Չարենցի բանաստեղծության մեջ, մինչև որ նա իր մի քանի վերջին
գրվածքները հորինում է ոչ թե հանգերով, այլ հանգիտությամբ, այսինքն՝
զորացրած առձայնութիւնով, մեկ-մեկ միայն հանգեր գործածելով, մեկ-
մեկ էլ, հարկավ՛ր տողերը թողնում է առանց հանգի կամ հանգիտության:
Այսպես հորինում է նա, օրինակ, իր «Պրեզոդոտնան»: Կարճ տողերի մեջ
զորեղ հանգիտությունները զգալի են և բնականաբար մեկ-մեկ ազդում
են իրենց դաշնակով. բայց և այնպես այժմ դրանք իրենց թույլ դաշնա-
կով չեն կարող բռնել հանգի տեղ: Այդ է եղել պատճառը, որ միջնադար-
յան առձայնութիւն նոր բանաստեղծությունների մեջ փոխանակել է հան-
գը, որի տաշնակն ավելի մեծ է: Չարենցը իր առձայնութիւններով տանում
է մեզ դեպի միջնադարը: Բերեմ մի քանի տողեր.

Դեռ երգում է այստեղ զուռնան,
Դեռ դհուը սիրտ է հոգում:

Թող հոգիդ դառնորեն ոռնա—
Միենուն է՝ կմեռնի անլեզու:
Օ զուռնա՛, զուռնա՛, զուռնա՛...
Տխրություն, թախիծ դեղին:
Օրերը ցնորք կը դառնան,
Աշխարհը — անդուռ փակուղի: Եվ այլն:

Այս էլ, հարկավ, մի նորություն է — մե՛ր բանաստեղծության մեջ:

«ԾԱՀՆԱՄԱ»-Ի ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԶԱՓԸ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Կոստանդին Երզնկացին, մեր հին նշանավոր բանաստեղծներից մեկը, իր ԺԴ. քերթվածի համար վերնագրից հետո դրել է հետևյալ ծանոթությունը¹.

«Այր մին... ել՝ կայր ու Շահնամայ առէր ձայնով. նայ եղբայրք խնդրեցին թէ ի Շահնամայի ձայն մեզ ոտանաւոր ասայ. ես շինեցի զբանքս զայս ի Շահնամայի ձայն կարդացէք»:

Ի՞նչ ենք իմանում այս հետաքրքիր ծանոթությունից: Բայց նախ մի երկու պարզաբանող խոսք:

Կոստանդինը, ինչպես իր տաղերից իմանում ենք, պատանեկան հասակից ուսանել է, ապա կրոնավորել ու գործել է, հավանորեն, Երզնկայի վանքերում: Թե երբ է հորինել նա վերևում հիշված բանաստեղծությունը, մենք այդ չգիտենք. բայց նրա տաղերը, որոնց թվում և ԺԴ. քերթվածը, հայտնի են 1336 թ. Թավրիզում կատարված մի արտագրությունից: Ապա՝ այդ տաղերից մեկի մեջ հիշվում է Ղազան Խանը (1292—1304) այնպիսի ձևով, որ այդ խանը մեռած պիտի լիներ: Կնշանակի՝ Կոստանդինն ապրել է 13-րդ և 14-րդ դարերի մեջերս: Հենց այդ դարերում էլ Երզնկայի մոտ Սեպուհ լեռան վանքերը նշանավոր են եղել իրենց դպրոցներով: Վանականները, ինչպես դարձյալ Կոստանդինի իրեն բանաստեղծություններից իմանում ենք, կեղծ բարեպաշտությունաբա ատում և նույնիսկ հալածում են մեր քերթողին այն պատճառով, որ նա աշխարհիկ սիրու երգի ձևով ու մոտիվներով կրոնական այլաբանական քերթվածներ է հորինում. որ նա բնության գովքն է անում՝ անձնական շեշտերով երգելով զարուն, արեգակ, լույս ու սեր. մարմնին տալիս է իր իրավունքը, հակառակ ճգնավորական ոգու, միաժամանակ և խորազանում է այդ վանականների տգիտությունը:

¹ «Կոստանդին Երզնկացի», Վենետիկ, 1905, եր. 128:

² Այս բառի մի մասը եղծված է ձեռագրի մեջ. պետք է լինի, անշուշտ, ինչպես նր. էջատում է հրատարակիչ Պոտուրյանը, «Այր մին նստել կայր»:

Այդ բանաստեղծի վերևում բերված ծանոթությունից ահա իմանում ենք, որ աշխարհիկ ոգին այդ 13—14-րդ դարերում թափանցած է եղել վանքերը, և «եղբայրները», այսինքն Կոստանդնի կրոնական վանականները սիրով լսելիս են եղել Շահնամա և նույնիսկ ցանկացել են դրա «ձայնով» ոտանավոր լսել հայերեն: Հարկավ, Շահնաման միայն Սեպուհ լեռան վանքերում չի ասվել և ավելի ևս սիրով մեր աշխարհականներն են այդ դարերում լսել պարսից այդ մեծ դուցազններգությունից:

Ի՞նչ լեզվով են Հայաստանում ասել Շահնաման:— Կարծում եմ, պարսկերեն: Շահնամայից հայերեն հին թարգմանություն, այն էլ այդ քերթվածի չափով, հայտնի չէ: Շահնամայից հատվածներ, անշուշտ, կպատմեին հայերեն, ինչպես դեռևս մեր օրերում էլ պատմում են հայերեն: Բայց Կոստանդնի հաղորդածը՝ «ասել ձայնով», «ի ձայն կարգալ», դա վերաբերում է ոտանավորին, քանի որ նրանից խնդրում են հորինել «ի Շահնամայի ձայն» ոտանավոր:

Հիմա, ի՞նչ է նշանակում նախ՝ «ասել ձայնով», ապա՝ ոտանավոր ասել ձայնով, և հրրորդ՝ «ի Շահնամայի ձայն ոտանաւոր ասել» կամ «կարգալ»:

Հին ժամանակ բանաստեղծությունը կատարում էին երեք կերպ. երգում էին, «ի թիւ» էին ասում և «ի ձայն» կամ «ձայնիւ» էին ասում:

Երգելը պարզ է, թե բանաստեղծության որպիսի կատարումն է:

«Ի թիւ ասելը», դա «ի թիւ» տւած, այսինքն՝ բերան արած՝ արտասանելն է, առանց որևէ եղանակի, սովորական կարդալու կամ պատմելու ձևով, որքան կարելի է՝ պարզ և մեկին. այսպես «թիւ է ասվել», մասամբ և երգվել, մեր հին ժողովրդական վիպասանությունը, որ և այդ պատճառով կոչվել է նաև «թուելիք»: «Թիւ են ասվել» և դեռ այդպես ասվում են, և քիչ մասով միայն երգվում, մեր «Սասնա ծռեր»-ը, ինչպես նմանապես նաև ուրիշ ազգերի ժողովրդական վեպերը:

«Ձայնով ասելը», դա մի առանձին տեսակի եղանակավոր ասելն է, որ երգելու և թիւ ասելու միջին տեղն է բռնում: Եթե թիւ ասում են սովորական խոսակցական կամ զրուցատրական ձևով ու ձայնով, որոշ դեպքերում նաև սովորականից էլ ցած ձայնով, «ձայնով ասելու» ժամանակ ձայնը բարձրացնում են սովորականից ավելի: Այսպիսի արտասանության ժամանակ խոսքի մեջ որոշ բառերի վրա, նայելով բովանդակությանն ու բառերի կապակցության խմբերին, ուժեղ շեշտեր են դրվում և վանկերի ամանակը, այսինքն տեղությունը, երկարացվում է, այնպես որ ասացվածը, եթե արձակ է, ստանում է մի առանձին ուրիշ ու եղանակավորություն: Մինչև այժմ էլ մեր «Սասնա ծռեր» պատմողները, եթե չեն երգում այն հատվածները, որ ուրիշները երգում են, հաճախ ձայնով են ասում, և հայտնում են, թե այդինչ կտորը պետք է ձայնով ասել: Նույնիսկ վեպի պատմվածքի ընթացքում, վեպի բնագրի մեջ այդպիսի

հատվածների համար գործածվում է կամ «երգել», «խաղով (= երգով) ասել», կամ թե չէ՝ «ձենով ասել» արտահայտությունը³:

Ոտանավորներն «ի ձայն ասելը» կամ «ձայնով կարդալը», դա նույն ձայնով ասելն է, միայն այս դեպքում առանձնապես շեշտվում ու երկարացվում են, ոտանավորի կազմության համեմատ, ոտքերի ու անդամների այն վանկերը, որոնք իրենց վրա պետք է կրեն ռիթմական շեշտերը: Բացի այդ՝ ռիթմական ոտքերը կամ անդամները մի-մի փոքրիկ դադարով անջատվում են հաջորդ ռիթմական ոտքերից կամ անդամներից: Այսպիսի արվեստական արտասանումի ժամանակ վանկերը միակերպ մեկին են հնչում, ռիթմական շեշտերը միշտ միակերպ ուժեղ և այդ շեշտերը կրող վանկերը միակերպ երկար տևողությամբ, այնպես որ ունկնդիրների համար միշտ անջատ-անջատ լսելի են լինում առանձին ռիթմական ոտքերը կամ անդամները:

Այսպիսի արտասանումն ահա, որ մեզնում կոչվում է «ի ձայն» կամ «ձայնով ասել» կամ «ոգել ձայնի», scander, սիրված է եղել մեզնում մինչև 19-րդ դարի կեսերը և նույնիսկ մինչև 1880-ական թվականները առանձնապես զբաքար ոտանավորների համար:

Այսպիսի արվեստական արտասանումով կարգացել են Շահնաման և դեռ կարդում են մինչև մեր օրերը: Դրանով ուժեղ կերպով արտահայտվում է Շահնամայի ոտանավորին հատուկ ռիթմը:

Հիմա, ինչպիսի՞ն է Շահնամայի չափը:

Պարսկական ոտանավորի էական հիմունքը կազմում է վանկերի երկարությունն ու կարճությունը: Բնությամբ երկար են այն վանկերը, որոնց ձայնավորը երկար է: Դրությամբ երկար են այն վանկերը, որոնց կարճ ձայնավորին հաջորդում են երկու բաղաձայններ, որոնցից երկրորդը կարող է նաև հաջորդ բառի սկզբում լինել:

Ոտանավորի մեջ վանկի ուժը, որ կոչվում է ռիթմական շեշտ, կախված է վանկի երկարությունից, և ոչ թե պրոզայիկ շեշտից, այսինքն սովորական, խոսակցական լեզվի շեշտից: Ուրիշ խոսքով՝ պարսկերեն ոտանավորների մեջ ուժեղ են, այսինքն ռիթմական շեշտ ունեն երկար վանկերը, թույլ են անշեշտ վանկերը: Մինչդեռ հայերենում, ռուսերենում և ուրիշ նոր լեզուների մեջ ոտանավորի ռիթմական շեշտերը և սովորական լեզվի պրոզայիկ շեշտերը նույնն են, այսինքն՝ որ վանկը որ արձակ խոսքի մեջ շեշտվում է, նույն վանկը և ոտանավորի մեջ ուժեղ է, կրում է ռիթմական շեշտ,— պարսկերենում ռիթմական շեշտերն անկախ են պրոզայիկ շեշտերից: Դրանք վարող են պրոզայիկ շեշտերի հետ և ընկնել, և չընկնել, «ջպետք է կարծել, սակայն, թե ռիթմական շեշտերով զուրա են մղվում պրոզայիկ շեշտերը. այս վերջինները պահվում են նաև

³ Մինչև այժմ էլ Հայոց եկեղեցու ժամերգության ժամանակ պահված է ոչ միայն երգելը, այլև թիվ ասելն ու ձայնով ասելը որոշ դեպքերի և առանձին տիպի ընթերցվածների համար՝ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայ ժող. առասպելները Մ. Խոր. Հայ. Պատմ. մեջ, Վաղարշապատ, 1899, եր. 56—71:

ոտանավորի կարգալու ժամանակ, ինչպես պրոզայի կարգալու ժամանակ, բայց առաջիններից տարբերվում են իրենց որակով: Այդ դեպքում պրոզայիկ շեշտերը մի փոքր ավելի բարձր (բարակ) են հնչում, քան ռիթմականների: Ռիթմական շեշտերը լսվում են առանց որևէ ջանքերի կարգացողի կողմից, եթե նա ճիշտ է վերարտադրում երկար ու կարճ վանկերի տարբերությունը»:

Ոտանավոր—ստիք—համարվում է նույնահանգ երկատողը, որ կոչվում է բեյթ (տուն). իսկ ինչ որ մենք այժմ ստիք—ոտանավոր, տող—ենք ասում, պարսկերենում ընդունվում է իբրև կիսատող, որ կոչվում է մեսրա:

Շահնամայի չափը կոչվում է սովորաբար մոտակարիք. իսկապես՝ մոտաձարեք—մ մաղսուր (կտրած մոտաղարեք). դա գործածվում է ամեն տեսակի բանաստեղծությունների համար, առանձնապես վեպի և դիդակտիկայի: Այդ չափի յուրաքանչյուր ոտքը կազմվում է երեք վանկերից, որոնցից առաջինը կարճ է և անշեշտ, երկրորդն ու երրորդը երկար են. ռիթմական շեշտը, որ է առաջին աստիճանի կամ գլխավոր շեշտ, դրվում է երկրորդ վանկի վրա. երրորդ վանկը կրում է երկրորդական շեշտ, որ երկրորդ վանկի ռիթմական շեշտի համեմատությամբ՝ թույլ է: Այդ չափի յուրաքանչյուր տողը, որ 11-վանկանի է, կազմված է չորս այդպիսի ոտքերից, որոնց վերջինը չունի երրորդ վանկը, որ «կտրված է» և լրացվում է վերջի դադարով (պաուզա), այսպիսի սխեմայով:

Ռիթմական շեշտերը կրող երկար վանկերը նշանակելով հայերենի երկար նշանով (ˉ), իսկ ոտքերի երրորդ երկար վանկերը՝ հայերենի բուժ (˘) նշանով, Ֆիրգուսու հետևյալ տունը (բեյթն) ունենում ենք այսպես.

Բե նա՛մ-ե՛ խոդա՛վանդ-ե ջա՛ն-ո՛ խերա՛դ
Կ-ազ ո՛ւ բա՛րտար ա՛նդի՛շա բա՛ր նա՛-զզարա՛դ
(Յանո՛ւն տեա՛ռն հոգւո՛յ եւ՛ բանա՛կա՛նուժեա՛ն
Զոր ո՛չ ա՛նցանէ՛ զա՛նցանէ՛ մի՛տ մարդկա՛ն):

Այսպես և հետևյալ տողերը նույն բանաստեղծից.

Կունո՛ւն պուր շիգի՛ֆտի՛ յակի՛ դասըտա՛ն
Բիպա՛յվանդամ ա՛ղ գու՛ֆտաի՛ բասըտա՛ն.

Այս բեյթերն ոգում են, ձայնով ասում են այսպես.

Կունո՛ւնպուր / շիգի՛ֆտի՛ / յակի՛դա՛- / սըտա՛ն,
Բիպա՛յվան- / դամա՛ղգու՛ֆ / տաի՛բա՛ / սըտա՛ն.

Նույնպես և նախորդ տունը.

Բենա՛մ-ե՛ / խոդա՛վանդ / եջա՛ն-ո՛ / խերա՛դ,
Կ-ազո՛ւ-բա՛ր / տարա՛նդի՛ / շաբա՛րնա՛ / զզարա՛դ.

Այսպիսի արտասանումի ժամանակ պրոզայիկ շեշտերը, որոնք վերևում դրված չեն, մնում են իրենց բնական տեղերում. բայց ամեն երեք վանկ միասին կազմում են մի եռավանկ ռիթմական ոտք, որ մեջտեղի երկար վանկի վրա ունի ուժեղ ռիթմական շեշտ (պրոզայիկ շեշտից անկախ) և ետևից մի փոքր դադար, որով նախորդ ոտքը բաժանվում է հաջորդ ոտքից: Ոտանավորը դրանով ստանում է բարձրացող-ընկնող ռիթմ: Մինչդեռ ոտանավորը բովանդակության համեմատ արտասանելիս, ինչպես և արձակ խոսքի մեջ թիվ կամ ձայնով ասելիս, դադարն ընկնում է միշտ բառերից հետո, երբեք չի ընկնում բառամեջերում,— ոտանավորն ոգեկուլ կամ ձայնով ասելու ժամանակ ռիթմական ոտքերից հետո դադարը կարող է ընկնել և ընկնում է ամեն մի վանկից հետո և նույնիսկ բառամեջերում, ինչպես եթե վերևում դրված թարգմանությունը ոգեխնք.

Յանո՞ւտե՛առն / հորե՞լ յե՛ւ / բանա՛կա՛- / նութե՛ան
 Զորո՞շա՛ն- / ցանե՞զա՛ն- / ցանե՞միտ՛ / մարդկա՛ն.

«Նղբայրենքը», վանականները Կոստանդինի խնդրել են, ահա, հայերեն լեզվով այնպիսի ոտանավորներ հորինել, որ կարելի լինի «Շահնամայի ձայնով ասելու»:

Ինչպե՞ս է լուծում նա այս խնդիրը:

Հայերենը չունի երկար ու կարճ ձայնավորներ. ուստի Կոստանդինը չէր կարող ռիթմական շեշտի հիմք ընդունել երկար վանկը և անուշադիր թողնել արձակ խոսքի բնական շեշտերը: Նա հլնում է հայերեն ոտանավորների ընդհանուր հատկությունից, որ ծագում է հայոց լեզվի պրոսոդիայից— առաջանությունից: Հայերենում ոտանավորի ռիթմական շեշտերը միաժամանակ պրոզայիկ շեշտեր են. ուժեղ են ոտքերի այն վանկերը, որոնք արձակ խոսքի մեջ ևս շեշտվում են: Այս նկատի ունենալով՝ Կոստանդինը պարսկերենի ռիթմական շեշտերը կրող երկար վանկերի տեղ դնում է հայերենում շեշտված վանկեր, իսկ մնացած վանկերն անշեշտ է թողնում: Այսպիսով 11-վանկանի տողի մեջ շեշտվում են 2-րդ, 5-րդ, 8-րդ և 11-րդ վանկերը, որոնք պարսկերենում ևս կրում են ռիթմական շեշտերը: Նվ որովհետև շեշտված վանկերը կարելի է հեշտությունմբ երկարել, ուստի այսպիսի ոտանավորը կարելի էր «ի Շահնամայի ձայն կարգալ» ամեն երեք վանկից հետո անելով դադար, ուշադրություն չդարձնելով, թե այդ դադարը բառերի հետ է ընկնում, թե բառերի մեջ, թե՞ այնպիսի բառերից հետո, որոնք իմաստով պատկանում են հաջորդ ռիթմական ոտքերին: Այսպիսի ոգումի, արվեստական արտասանումի ժամանակ ոտանավորն ստանում է նույն բարձրացող-ընկնող ռիթմը, ինչ որ Շահնամայի տողը ոգելիս: Կոստանդինի տողերը պարսկերենից գլխավորապես այն տարբերությունն ունեն, որ պարսկերենում ոտքերի երրորդ վանկերն էլ երկար են և ունեն երկրորդական շեշտ. իսկ հայերենում այդ վանկերն անշեշտ լինելով դժվար է նույնիսկ արվեստական կերպով երկարել, եթե միայն դրությունմբ երկար չեն:

Կոստանդինն այս ձևով հորինել է մի մեծ քերթված՝ «Բանք յաղագս անցաւոր մեծութեան»։ Դրանից բերում եմ հետեւյալ շորս տողը.

Այս կենքս է ունայն և ժառանկ ենք մահու,
Չունի մեզ դըրունք բարութեան և շահու.
Երազ է խաբող և խայալ անցաւոր,
է սուտ սիրելի և ընկեր նենգաւոր:

Ձայնով ոգելիս այս տողերն ստանում են բարձրացող-ընկնող ութմ,
այսպես.

Այսկենքսէ / ունայն / ժառանկենք / մահու,
Չունի մեզ / դըրունքբա- / րութեան / շահու.
Երազ է / խաբող և / խայալան- / ցաւոր,
էսուտսիրելի / և ընկերեն- / գաւոր:

Ինչպես կարելի է տեսնել, «ձայնով» կարգալիս ութմական ոտքերի անջրպետը, ուրեմն նրանց մեջ եղած փոքր դադարն ընկնում է նույնիսկ բառամեջերում և այնպիսի բառերից հետո (քերթած տողերի մեջ «և» շաղկապից հետո), որոնք բնական արտասանության ժամանակ հաջորդ բառի հետ պետք է կարդացվեն։ Ռիթմական շեշտերը նույնն են, ինչ որ խոսքի բնական շեշտերը։ Կոստանդինը, սակայն, այս մեծ քերթվածի մեջ 352 ութմական շեշտերից 19-ը դնում է այնպիսի վանկերի վրա, որոնք շեշտ չունեն։

Կարելի չէ կարծել, թե հայերին Կոստանդինը Երզնկացու ապրած շրջանում միայն ծանոթ է եղել Ֆիրդուսու Շահնաման և նրա բանեցրած շափր, որ պարսից մեծ բանաստեղծից առաջ էլ ուրիշները գործածել են։ Եվ իսկապես Գրիգոր Նարեկացին ունի այդ շափով մի տաղ (սեկեղեցւոյ), որ Շահնամայի ձայնով կարդալով, ստանում է նույն բարձրացող-ընկնող ութմը.

Երկինքն ի յերկիրս և երկիրս ի յերկինքն,
Վայրէջք ի խոնարհ և վերելք ի բարձունս...

Ձայնով ասելիս՝

Երկինքնի / յերկիրս և / երկիրսի / յերկինքն,
Վայրէջքի / խոնարհ / վերելքի / բարձունս...

Այսպես ուրեմն, 10-րդ դարուց, Ֆիրդուսու ապրած ժամանակից արդեն մեր բանաստեղծության մեջ գործածված կա Շահնամայի ոտանավորի շափր։ Սակայն դա հայերենում ուրիշ բան չէ իսկապես, բայց եթե անապետության 11-վանկանի ոտանավոր. սկզբից մի երկավանկ յամբական ոտքով, մեջը մեկ-մեկ քողաղոտ եռավանկ ոտքերով։ Բովանդակության համեմատ բնական ընթերցումի ժամանակ դա ունի բարձրացող

անապետյան ութմ, և արվեստական կերպով ոգելով կարերի է բարձ-
րացող-ընկնող քողաղոտ ոտքերի ութմ տալ դրան: Իսկական բարձ-
րացող-ընկնող ութմով ոտանավորներ հաջողվում է հորինել միայն մեր
նորագույն բանաստեղծներին, և այդ առաջ է գալիս արեւելյան աշխար-
հարարում տեղի ունեցած առողջանական փոփոխության հետեւանքով⁴:
Այսպես են, օրինակ, Չարենցի հետեւյալ տողերը.

Աշո՛ւնը / թափո՛ւմ է / թերթե՛րըս / հիմա՛,
Ու թո՛նը / թըրջո՛ւմ է / արտե՛րըս / հիմա՛:

⁴ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափութուն, Երևան, 1933, էր. 241 հտն.:
Պարսկերենի համար տեսնել՝ Persische Grammatik, von C. Salemann und V. Schu-
kovski, Berlin, 1899 և Грамматика персидского языка, сост. Мирзою-Джафаром,
Москва, 1901:

ՄԻ ՔԱՆԻ ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

(Մի «գրախոսական» առթիվ)

Մարքսիզմ-լենինիզմի ինստիտուտի Հրատրածիկն ինձ ուղարկել է մի անստորագիր «գրախոսական» իմ «Տաղաչափության» մասին, խնդրելով, որ իմ դիտողություններն այդ «գրախոսականի» վերաբերյալ՝ «գրի առնեմ այնպես, որ հարկ եղած դեպքում հնարավոր լինի տպագրել»։ Այդ նշանակում է «գրախոսականի» մասին գրախոսական գրել։ Դրանից էլ ավելի, ինչպես կարծում եմ, անդյուր բան չի լինիլ գրելու համար, քանի որ մի կողմից կապված պիտի լինիս «գրախոսականի» հետ, մյուս՝ «Տաղաչափության» գրքի հետ. ուստի եթե «գրախոսականը» մեկ է, դու պետք է շորս-հինգ անգամ ավելի գրես, որպեսզի գրածդ հիմնավորված լինի և ընթերցողի համար հասկանալի ու պիտանի։

I. «ԳՐԱԽՈՍԱԿԱՆԻ» ԱՐԺԵՔՆ ԸՆԴՀԱՆՐԱՊԵՍ

Իմ առաջին դիտողությունն այն է, որ այդ «գրախոսականը» ոչ միայն ճիշտ գաղափար չի տալիս իմ «Տաղաչափության» մասին, այլև նույնիսկ գաղափար չի տալիս։

Երբ մեկը գրախոսական է գրում, նա պետք է դրա համար նախապատրաստված լինի, ուշադրությամբ ծանոթանա գրախոսած երկի բովանդակությանը և ապա գլխավորը երկրորդականից տարբերելով՝ բովանդակության էական կողմերը վեր հանի առանց քննադատելու, Կամ նույնն անի քննադատելով։ Այս վերջին դեպքում նա պետք է ևս ավելի զգուշությամբ վերաբերվի և խորը ծանոթանա տվյալ նյութին։ Եվ որ գլխավորն է՝ նա պետք է գրախոսած գրքի մեջ եղած փաստերը տեսնի, աչքաթող չանի և տեսնի այնպես, ինչպես որ կան գրքի մեջ, և ոչ թե առանց որևէ հիմնավորման վերագրի գրախոսած գրքին ինչ որ ինքը ցանկանում է՝ և վերագրի հաճախ գրախոսած գրքի տեսականորեն հակառակ բաներ։

Արդ, այդ «գրախոսականի» ինձ համար անուն հեղինակը, այսինքն Գրախոսը, կարող եմ ասել, այդ նախապայմանները շատ էլ երևան չի բերում։ Հետևենք նրան։

Նրա գրածի սկզբի մասը գովեստ է։ Այստեղ է ասած, թե գովելու համար ավելի հմուտ պիտի լինել, քան պարսավելու։ Բոլորն էլ լոկ ընդ-

հանուր խոսքեր են, որոնք հարմար կգան ամեն գիտական աշխատանքի համար: «Տաղաշափություն» գրքից ոչ մի կոնկրետ բան: Եթե խմբագրությունը իմ գրքի ցանկից մի քանի կարեւոր կտոր տպագրած լիներ, ավելի բան կտար իր ընթերցողներին այդ գրքի բովանդակությունից, քան Գրախոսը:

Ինչու՞ Գրախոսը չի արել այդ:— Հեշտ բան չի սեղմ կերպով բերել մի գրքի բովանդակություն՝ վեր հանելով իրականը: Բայց այդ չէ միայն պատճառը: Գուցե ես սխալվում եմ,— և երանի թե սխալված լինեի,— այդ «գրախոսական» ամբողջ կարգալուց հետո՝ ես եկա այն եզրակացություն, որ դա գրված է իրեն հեղինակի համար, նրա «հավատամքն» ու «հրաժարիմքն» ասելու համար, այն էլ շատ տարածված մի հեշտ միջոցով: Գրա համար ահա՛ հարկավոր չէր «Տաղաշափության» նյութից կոնկրետ մի բան մեջ բերել: Գրա համար բավական էր մի անգամ թերթն գիրքը, առնել իրեն համար հարկավոր մի քանի տողեր, այն էլ ոչ թե բուն նյութից, այլ ծանոթությունից, կամ, ինչպես ինքը Գրախոսը գրում է, այն որ «այստեղ-այնտեղ թեթևակի շոշափվում են, կամ, որ ավելի էական է, չոկչայն ընդունվում են որպես նախադրյալ»,— այսինքն՝ այն որ գրքի հեղինակը չի ասել, այլ Գրախոսն ինքն է վերագրում նրան:

Գրա համար բավական էր մի երկու ցիտատ, այն էլ ըստ կամաց հարձարեցնելով ուզածին: Վերջապես դրա համար հարկավոր էր խոսել մեթոդների, ճշգրտանում-տեսաբանական խնդիրների մասին: Չէ՞ որ միայն այս վերջինս միշտ կտար իրեն հրաժարվելու համար՝ ֆորմալիզմից, մեխանիստականությունից, տրամաբանական մաքսանենգությունից, հանրարժան նորմատիվ սկզբունքներից, Կանտից, Հեգելից, Արիստոտելից, ես ի՞նչ գիտեմ՝ էլ ինչից և ումնից, ցույց տալու համար՝ որ ինքը մերժում է այդ բոլորը և ընդունում է միայն «գիտելկտիկան, որը մարքսիզմի կողմից որդեգրվեց՝ մաքրվելով հեգելյան միստիցիզմից և ֆորմալիզմից»։ որ ինքը տեղեկություն ունի «արտադրող ուժերով պայմանավորված արտադրական հարաբերությունների» մասին, «իշխող դասակարգի», «հասարակական խավերի» և շատ ուրիշ բաների մասին, և ճիշդ անգամ «մրջյունների աչքերի» մասին:

Բայց կարծում եմ, որ Գրախոսը պետք է դրա համար ուղիղ ճանապարհը բռներ և պարզապես գրեր մի գիրք այս բոլորի մասին, առանց պատրվակ բռնելու իմ «Տաղաշափությունը» և ոչ թե իբր իմ գրքի առթիվ «շոշափեր» «մի քանի խնդիրներ, որոնք,— ինչպես ինքը Գրախոսը գրում է,— ընդհանուր տեսաբանական նշանակություն ունին և տաղաշափական երևույթների զուտ նկարագրական շրջանակներից դուրս են գալիս»:

II. ԳՐԱԽՈՍԻ ՄՏԱԾԵԼԱԿԵՐՊՈՒ ԵՂԱՆՆԵՐԸ

Գրախոսը իր «գրախոսականի» երկրորդ հատվածի մեջ էլ ինչեր ասես, որ վերագրած չլինի Արեգյանին, այն էլ նույն բաները կրկնելով

ու կրկնելով: Եվ այդ ամենն ասում է առանց որևէ հիմքի, լուխ խոսքերով: Որպեսզի հենց սկզբից պարզ լինի նրա վարվելու եղանակը, վարարկը,— կամ, ինչպես լուսինյանի ֆր.—հայ բառարանի մեջ կա, եղանը (այսինքն՝ «պրիոմը»),— այստեղ ես կառնեմ այն շորս ցիտատները, որ նա, իբր հիմնավորում իր ասածների, բերում է «Տաղաշափությունից»:

Գրախոսն, անշուշտ, կարգացել է «Տաղաշափության» մեջ իմ գրածները մեր շափերի զարգացման մասին, թե՛ այն զարգացման, որ կապակցված է գրականության պատմության հետ և թե՛ այն զարգացման, որ ես բացատրել եմ հայոց լեզվի առողջանության հետ կապակցություններ,— այս երկուսի մասին էլ հետո կխոսինք: Գրախոսն, անշուշտ, կարգացել էր և գիտեր դրանք, բայց և այնպես նա բարեհաճել է զարգացման մասին անհեթույթություններ վերագրել ինձ, այն էլ իբր թե հիմնավորվ իմ գրքից բերած ցիտատների վրա:

Տեսնենք:

1) «Ժամանակն իբրև երևութների զարգացման կարևոր մոմենտ չբանում է, որովհետև, Աբեղյանի կարծիքով՝ ամենուր— թե՛ ժողովրդական երգերում, թե՛ հին ու նոր նորագույն և նորագունեղ գրողների մոտ— հին ժամանակներից ի վեր էապես նույն շափերն են գործածվում» (ընդգծումը Գրախոսինն է):— Յույց տրված էջում «Տաղաշափության» մեջ (եր. 387) կարդում եմ. «Օրինակներ բերելով մեր զանազան հին ու նոր, նորագույն և նույնիսկ նորագունեղ գրողներից ու ժողովրդական երգերից, զի ուրեք մեջ էլ հին ժամանակներից թի վեր նույն շափերն են գործածվում, ինչ որ գրական բանաստեղծության մեջ»,— այս լախատանքի հիշդինակը ջանացել է սպառնալ կերպով ներկայացնել մեր բազմադարյան բանաստեղծության մեջ գործածված ոտանավորների տեսականները: Հիմա համեմատեցեք այս երկուսը. դրանք նո՛ւյնն են արդյոք: «Տաղաշափության» մեջ գծերի մեջ առնված մասում խոսված է ժողովրդական երգերի և գրական բանաստեղծության մեջ գործածված շափերի նույնության մասին, և նույնիսկ ծանոթության մեջ ցույց է տրված հեղինակի մի ուսումնասիրությունն այդ մասին,— իսկ Գրախոսն այդ փոխում է այն մտքով, թե իբր Աբեղյանի կարծիքով մեր բոլոր գրողները «հին ժամանակներից ի վեր էապես նույն շափերն են գործածում, հետևաբար և «ժամանակն իբրև երևութների զարգացման կարևոր մոմենտ չբանում է», ուրիշ խոսքով՝ Աբեղյանը չի ընդունում շափերի զարգացումը ժամանակի ընթացքում:

Ի՞նչ կասեք սրան: Շիտա՞կ վարարկ է այս: Ոչ միայն շիտակ բան չէ Գրախոսի այդ գրածը, այլև նրա այդ ֆրազը սոֆիզմ է, այսինքն մի կեղծ, սուտ ապացուցում, որ առաջին հայացքից միայն ուղիղ է թվում: Եթե մեր հին ու նոր գրողների մոտ «էապես» նույն շափերն են գործածվում, այդ նշանակում է, որ նրանց գործածած շափերը բոլորովին նույն

1 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Ժողովրդ. խաղեր, Ժող. երգերի ուսվածք և այլն:

չեն. հետեւաբար կարելի չէ վերեւի եզրակացութիւնը հանել: Բայց եթե մեկը հենց այնպես, առանց «էապես» բառին էլ ասելու լիներ, թե մեր հին ու նոր գրողների մոտ նույն շփոթերն են գործածված,— ես հետո կանդորադառնամ այդ խնդրին,— այդ անգամ դեռ իրավունք չէր տալ մի մարդու, որ «գրախոսական» է գրում, դրանից եզրակացնելու, թե այդպես ասողը իբր մերժում է զարգացումը ժամանակի ընթացքում: Ահա ձեզ հետեւյալը: Մեր հին ու նոր գրողները 5-րդ դարուց ի վեր մեր հին, միջին և նոր գրական լեզուների մեջ գործածում են նույն բառերը՝ «հաց, ուտել, քար, տուն» և այլն: Մի՞թե դա իրավունք կտա Գրախոսին եզրակացնելու, թե այդ ասողի կարծիքով «ժամանակը չքանում է...», լեզվի մեջ զարգացում չկա:

2) «Եւրո զարգացման մասին էլ խոսք է լինում, ասկա նախ՝ այն չի ըմբռնվում իր բուն իմաստով՝ իբրև դիալեկտիկ պրոցես, այլ որպէս «ժամանակագրական կարգ», այսինքն՝ երևութները ոչ թե բխում են իրարից՝ փոխարկվելով իրար, այլ շարվում են իրար ետևից»: Ես «դիալեկտիկ պրոցեսին» հետո կդառնամ: Նախ հետեւյալը: Գրախոսը ո՞րտեղից իմացավ, թե իբր ես այդպես եմ ըմբռնում զարգացումը:— Ահա՛ թե որտեղից: «Տաղաչափության» մեջ եր. 389 կա հետեւյալը. «Այս (երկրորդ) հատվածի մեջ նյութը դասավորված է ըստ ռազմավարական տեսակների և ոչ ժամանակագրական կարգով ըստ նրանց զարգացման, դարերի ընթացքում կրած փոփոխությունների»: Գրախոսը բերում է այս ամբողջ կտորը, բայց սկիզբն այսպես. «Ամբողջ «Տաղաչափության» մեջ (և ոչ թե միայն երկրորդ հատվածում, ինչպես հավաստիացնում է հեղինակը) նյութը դասավորված է» և այլն: Նախ՝ մի նկատողություն: Համեմատեցե՛ք վերևում բերվածի հետ այս և կտեսնեք, որ այդպիսի «հավաստիացում» չի արել հեղինակը, քանի որ նա չի դրել և չէր էլ կարող այդտեղ գնել «միայն» բառը, որ Գրախոսին է: Այսպէ՛ս ահա՛ թե որտեղից է գալիս «ժամանակագրական կարգը», որ Գրախոսն իբրև հեղինակի բառեր դնում է շակերտների մեջ: Բայց լավ նայեցե՛ք վերեւի ընդգծումներին. «ժամանակագրական կարգով» բառե՞րն են հանդիպադրված ըստ ոտանավորների տեսակների» արտահայտութեանը, թե ըստ նրանց զարգացման, դարերի ընթացքում կրած փոփոխությունների» արտահայտութեանը: Այդ ի՞նչպես է լինում, որ Գրախոսը ո՛չ ըստ նրանց զարգացման բառերն է ուղարկութեան առնում և ո՛չ էլ «զարգացում» բառի բացահայտումը՝ «դարերի ընթացքում կրած փոփոխությունները»:— Իր քեֆը չէ՞: Մի քիչ վերևում կարող էր նա ասել, թե «ժամանակը... չքանում է», իսկ մի քիչ ներքևում, թե «Տաղաչափության» հեղինակը զարգացումն ըմբռնում է իբրև «ժամանակագրական կարգ»: Բայց «քեֆով» կարելի չէ «գրախոսական» գրել:

Չեմ կարծում, թե Գրախոսն իսկապես հասկացած չլինի «Տաղաչափութեան»՝ այդ տողերը, բայց և այնպես նրան խնդրը հասկանալի դարձնելու համար բերեմ մի պարզ օրինակ: Առնենք մի քանի փոքր կտոր

սառուց և ամանի մեջ դնենք վառվող պրիմուսի վրա. որոշ ժամանակից հետո այդ սառցի կտորները փոխվում դառնում են ջուր: Շարունակենք այդ ամանը վառվող պրիմուսի վրա պահել, մի որոշ ժամանակից հետո դրա միջի ջուրը կգոլորշիանա:— Դիտելիս կարոցեսներ են, կասի Գրախոսը: Երեկ նա այն էլ գիտի, որ մեր հասկացությունները, մեր մտածություններն արտաքին աշխարհի օբյեկտիվ առարկաների, օբյեկտիվ երևույթների անդրապատկերումն են: Հիմա, ի՞նչ է կարծում Գրախոսը, երբ այդ առարկաների, սառցի կտորների կրած փոփոխությունների մասին մտածում ենք և խոսում կամ պրում, մեր խոսելիքի կամ գրելիքի նյութը չենք դասավորում «ժամանակի կարգով ըստ նրանց զարգացման, ժամանակի ընթացքում կրած փոփոխությունների», այսինքն առաջ չենք ասում, թե սառուցը ջուր դարձավ, հետո՞ թե ջուրը գոլորշիացավ: Բայց ի՞նչ է կարծում Գրախոսը: Այդ նյութի այդպիսի դասավորումն իրավունք կտա՞ որևէ մեկին դրանից եզրակացնելու, թե այդպես ասողը կամ գրողը սառցի կտորների կրած փոփոխությունները ըմբռնում է իբրև «ժամանակի կարգ»: Ինչպես այստեղ, այս պարզ օրինակի մեջ, նույնպես և «Տաղաչափության» մեջ, երբ գրում եմ, թե նյութը դասավորված է կամ չի դասավորված «ժամանակագրական կարգով ըստ նրանց (չափերի) զարգացման, դարերի ընթացքում կրած փոփոխությունների»: Այստեղ էլ շիտակ դատող մարդու համար ոչ մի հիմք չկա այնպիսի անհեթեթ եզրակացություն հանելու: Այլ ընդհակառակն, այդպիսի մարդու համար շատ պարզ պիտի լիներ, որ Աբեղյանը զարգացումն ըմբռնում է իբրև ժամանակի (տվյալ դեպքում՝ դարերի) ընթացքում կատարված փոփոխությունները և որ նա այդպիսի զարգացման մասին գրելիս, քանի որ մտածությունն արտաքին օբյեկտիվ երևույթների անդրապատկերումն է, հարկ է համարում այդ զարգացման մասին գրելիք նյութը նույն ժամանակի կարգով շարադրել, ինչ ժամանակի կարգով (տվյալ դեպքում՝ ինչ ժամանակագրական կարգով) որ այդ զարգացումը տեղի է ունեցել: Բայց այս դեպքում, այսինքն «Տաղաչափության» երկրորդ հատվածի մեջ, նա այդպես չի վարվել, իհարկե, ոչ առանց հիմունքի:

3) Գրախոսի բերած երրորդ ցիտատն է՝ «Մետրիկան պատմություն չէ»: Այսքան: Եվ այս նա քաղում հանում է այն ամբողջությունից, որի մեջ, ինչպես կտեսնենք հետո, մանրամասնորեն բացատրվում է, թե մեր չափերի պատմականորեն ծագումն ու զարգացումն ուսումնասիրելը վերաբերում է գրականագիտությանը, գրականության պատմությանը: Գրախոսին շատ դուր է եկել այդ խոսքը, որ նա մի քանի անգամ կրկնում է, իհարկե սխալ համարելով այդ: Նրա կարծիքով դրա հակառակն է ուղիղ, այսինքն՝ տաղաչափությունը, մետրիկան պատմություն է, անշուշտ, ոչ թե ընդհանուր կամ հայոց պատմություն կամ հայոց լեզվի պատմություն, այլ գրականության պատմություն: Բայց բանն այդ չէ. մենք շուտով կտեսնենք, որ նա տաղաչափությունը շփոթում է գրականագիտության հետ: Բանն այն է, որ նա այդ խոսքի առթիվ այսպիսի բան

է գրում. «զարգացումը չի տարածվում տաղաշափության վրա, որովհետև ըստ Աբեղյանի՝ «մետրիկան պատմություն չէ»։ Ինչի՞ տեղ է գրել Գրախոսը Աբեղյանին և իր ընթերցողներին՝ իր այդպիսի դատողություններով։ Աբեղյանի կարծիքով շատ բան պատմություն չէ. օրինակ՝ լեզուն պատմություն չէ, հայոց լեզուն պատմություն չէ, քիմիան էլ պատմություն չէ, երկրագունդն էլ պատմություն չէ։ Մի՞թե այդ խոսքերից թույլատրելի է եզրակացնել և ասել, թե զարգացումը չի տարածվում լեզվի վրա, հայոց լեզվի վրա, երկրագնդի վրա, քիմիայի վրա, որովհետև ըստ Աբեղյանի՝ լեզուն պատմություն չէ, հայոց լեզուն պատմություն չէ, երկրագունդը պատմություն չէ, քիմիան պատմություն չէ»։

Այսպիսի սոփիզմով մարդիկ մի վայրկյան միայն կմոլորվեն։ Ինչո՞ւ է դա սոփիզմ։ Եթե Գրախոսը մի փոքր ուշադրություն դարձնեք ձևական տրամաբանությանը, կհասկանաք այդ։ Արտածական (դեդուկտիվ) բանավարությամբ եզրակացություն հանելու համար՝ պահանջվում է երկու եզր. 1) մեծ եզր, ընդհանուր դատողություն իբրև նախադրյալ (օրինակ՝ Բոլոր մարդիկ մահկանացու են). 2) փոքր եզր (Թորոսը մարդ է) և նոր՝ 3) եզրակացություն (ապա ուրեմն՝ Թորոսը մահկանացու է)։ Հիմա, որպեսզի Գրախոսը կարողանար, առանց սոփիզմի մեջ ընկնելու, վերևի իր եզրակացությունը հանել, նրա բանավարությունը պետք է ունենար մեծ եզր, ընդհանուր դատողություն իբրև նախադրյալ այսպիսի ձևով.

1. Ամեն ինչ, որ պատմություն չէ, զարգացումը նրա վրա չի տարածվում.

2. Ըստ Աբեղյանի՝ տաղաշափությունը պատմություն չէ.

3. Ապա ուրեմն՝ զարգացումը չի տարածվում տաղաշափության վրա։

Տրված է Գրախոսին այդպիսի բանավարության համար մեծ եզրը, թե «Ամեն ինչ, որ պատմություն չէ, զարգացումը նրա վրա չի տարածվում»։ Եվ ինչի՞ համար է նա մեջ բերում, թե իբր զարգացումը չի տարածվում տաղաշափության վրա, այս զիսցիպլինի վրա։ Որպեսզի այդ սոփիզմի վրա հիմնվելով՝ խոսի «մետաֆիզիկական քարացածության» մասին, ասի նման եղանակով, թե «տաղաշափությունը պատմություն չէ», որովհետև այն նորմատիվ գիտություն է, իսկ նորմերը գործել են ի սկզբանե անտի. մինչդեռ Աբեղյանը ճիշտ դրա հակառակն է գրել «Տաղ.», եր. 8։ «Տաղաշափությունը հաճախ համարում են ոտանավորների հորինելու արվեստ, մի ուսում այնպիսի կանոններ, որոնց հետևելով կարելի է հաջողությամբ հորինել ոտանավորներ։ Այս տեսակետը հեռացած պետք է համարել, ճիշտ ինչպես արդեն հեռացած է այն, թե քերականությունն ուղիղ խոսելու, գրելու արվեստն է։ Ինչպես քերականությունն այժմ լեզվական գիտություն է, նույնպես և տաղաշափությունն է իր ուրույն բնագավառում, իբրև լեզվի երաժշտականության տեսություն»։— Բայց ինչ փուլից Գրախոսի համար։ Նա ինչ ուզի՝ կգրի։ Կգրի «կանտյան իդեալիզմի», «գերպատմական հանրարժան նորմատիվ սկզբունքների» մասին,

մեջ կբերի «գիրժամանակյա կարգավորող և արժեքավորող սկզբունքներ», «նորմերի բացարձակացում, որ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ տրամաբանական մտաւեներթլուն» և այլն, և այլն:

Եվ այս բոլորը վերագրել է նա Աբեղյանին, հիմնվելով «տրամաբանական մաթսանենգության», սոփիզմի վրա:

Այդ բոլոր գրախոսութիւնները բաշխելով Գրախոսին, դառնանք, թե էլ ինչեր է ասում նա:

4) «Տաղաշափության» երկրորդ հատվածի վերջին պարագրաֆում (եր. 392) կա հետևյալը. «Բերված են բավական տեղեկութիւններ, որոնք վերաբերում են մեր շափերի պատմությանը, ինչպես են, օրինակ, այս կամ այն շափի հնագույն գործածութիւնը, ականարկներ օտար ազդեցութիւնների մասին և նմանները: Այդպիսի տեղեկութիւնները, սակայն, — ինչպես և այն, որ մեկ-մեկ մի երկու խոսքով ցույց են տրված այս կամ այն շափի բնավորության էական կողմերը, — նյութից դուրս շեղումներ են, որոնք մեջ են բերված միայն դյուրություն տալու համար մեր գրականագետներին, որպեսզի նրանք օգտվեն սրա նեղիմասկի աւրդեն ձեռք բերած մի քանի գիտանքներից»:

Գրախոսն այս առիթով գրում է. «Բերված ժամանակագրական (այսպես է բարեհաճում Գրախոսը գրել և ընդգծել) դիտողութիւնները բնավ նպատակ չունին օղակելու տաղաշափութիւնը գրականության պատմության հետ»։ Գրախոսը ո՞րտեղից իմացավ այդ: Ահա թե որտեղից. «Այդ քիչ բանն էլ ըստ Աբեղյանի՝ «նյութից դուրս շեղումներ են»: Հապա շարունակութիւնը, այն ամբողջ կտորը, որ ես վերևում ընդգծեցի և որի մեջ պարզ ասված է, որ այդ շեղումները մեջ են բերված միայն գրականագետների համար, ուրեմն և «օղակում» գրականագիտության հետ: Այդ մասին լուել է Գրախոսը, որպեսզի դարձյալ ճիշտ հակառակը վերագրի Աբեղյանին: Ահա՛ նրա շորորորդ եղանը: Ապա՛ նա չհասկանալու է տալիս, կամ գուցե և չի հասկանում, որ «նյութից դուրս շեղումը» վերաբերում է շարադրությանը: «Տաղաշափության» երկրորդ հատվածի մեջ, ուր բերված են այդ պատմական տեղեկութիւնները, տւումնասիրվում են մեր շափերի տեսակներն ըստ նրանց զարգացման ստորին ձևերից դեպի ավելի բարձր ձևերը: Բնականաբար այսպիսի սկզբունքով կատարված մի ուսումնասիրության մեջ բերված պատմական տեղեկութիւնները նյութից դուրս շեղումներ են: Բայց չնայելով դրան՝ ես այդ շեղումներն արել եմ, որովհետև գրականագիտության համար դրանք կարևոր եմ համարում: Այս մասին հետո էլ խոսք կլինի:

Ահա՛ այն շորս «ցիտատները», որ Գրախոսը բերում է «Տաղաշափութիւնից» և ահա՛ թե ինչ հիման վրա և ինչ եղանակներով նա իր «գրախոսականի» երկրորդ հատվածի մեջ էլ ինչեր ասես, որ չի վերագրում Աբեղյանին: Ի՞նչ կասեք սրան:

Անցնենք հիմա նրա «ընդհանուր տեսաբանական» խնդիրներին:

III. ՏԱՂԱՋԱՓՈԻԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ես հենց սկզբից, ինչպես պետք էր, որոշ կերպով դրել եմ «Շայոց լեզվի տաղաչափության» ուսումնասիրության առարկան, խնդիրը:— «Տաղաչափությունը լեզվական ուսումնասիրություն է, լեզվի ընդհանուր հնչաբանական (ֆոնետիկական) ուսումնասիրության մի մասը»: Տաղաչափությունը «լեզվի երաժշտականության տեսությունն» է: «Տաղաչափության խնդիրն այն չէ միայն, թե ինչպես է առաջ դալիս երաժշտական ուրիշը լեզվի մեջ (§ 1), այլ նաև թե ո՞րչափ կարելի է երաժշտական ուրիշն առաջ բերել ընդհանրապես լեզվի և մասնավորապես մի առանձին լեզվի միջոցներով», այս դեպքում հայոց լեզվի («Տաղ.», հր. 7—18):

Ապա՝ լավ իմանալով, որ մեզնում կարող են տաղաչափությունը շփոթել գրականագիտության հետ, «Տաղաչափության» մեջ (հր. 16—18) պարզված է այս երկուսի սահմանատուրը բովանդակության և ձևի նրկատմամբ:

Անցնենք Գրախոսին: Նա տաղաչափությունն ըմբռնում է «որպես գրականագիտական դիսցիպլին»: — «Դիսցիպլին» բառով հասկացվում է կամ առանձին մի գիտություն, կամ որևէ գիտության մի ինքնուրույն, առանձին ճյուղը իր հատուկ ուսումնասիրության սահմանով, կամ մի օժանդակ գիտություն, ինչպես, օրինակ, ժամանակաբանությունը (քրոնոլոգիա) պատմության համար: Արդ, ես, ինչպես կտեսնենք, տաղաչափությունը համարում եմ գրականագիտության համար մի օժանդակ գիտություն: Իսկ Գրախոսը տաղաչափությունը համարում է «գրականագիտական դիսցիպլին»:

Հիմա, ի՞նչ է ըստ Գրախոսի տաղաչափության հատուկ ուսումնասիրության սահմանը, առանձին խնդիրը որպես մի գրականագիտական դիսցիպլինի», որպես գրականագիտության մի ճյուղի: Բերենք նրանից հետևյալը, որ նա գրում է «Տաղաչափության» դեմ: «Տաղաչափությունը ոչ միայն չի ըմբռնվում որպես գրականագիտական մի դիսցիպլին, որը նույն և մի առարկայի— գրական երկի— մի կողմն է ռուսամասիրում՝ վերցնելով այդ կողմն ամբողջ երկի միակամության մեջ. տաղաչափությունը չի ըմբռնվում նաև գրականագիտության հետ առնչակցված՝ այնպես, որ կարծես ամեն մեկն իր գործը կարող է անել առանց մյուսի»:— Քննենք նախ սրա առաջին մասը:

Հիշեցեք գրական երկի երկու կողմի, բովանդակության և ձևի դիալեկտիկ միականությունը», այսինքն մեկությունը: Գրականագիտությունը ճնույն և մի առարկայի— գրական երկի— երկու կողմն է ուսումնասիրում՝ վերցնելով այդ կողմերը ամբողջ երկի միականության մեջ: Այս ֆորմուլը շատ պարզ և հասկանալի է,— գրական երկի երկու կողմի, բովանդակության և ձևի ուսումնասիրությունը երկի միականության մեջ: Բայց այդ ֆորմուլը փոխել՝ «երկու» բառի տեղ դնելով «մի» և մեքենայորեն ասել տաղաչափության համար իբրև սրա ուսումնասիրության խնդիրը, դա շփոթ բան է և ոչինչ չի տալիս:

Նախ հարցնենք, տաղաչափությունը գրական երկի ո՞ր «մի կողմը» պիտի ուսումնասիրի. արդյոք բովանդակությունը: Բայց դա չի լինիլ տաղաչափություն: Արդյոք ձևը՞: Բայց գրական երկի ձևը կարելի չէ բովանդակությունից անջատ և անկախ ուսումնասիրել, քանի որ երկի բովանդակությունն է որոշում երկի ձևը: Այսպէ՛ս եթե գրական երկի «մի կողմն» ուսումնասիրվում է «ամբողջ երկի միականության մեջ», այդ չի կարող «մի կողմի» ուսումնասիրություն լինել, ինչպես սխալվելով կարծում է Գրախոսը. որովհետեւ «միականությունը» հենց գրական երկի երկու կողմի, բովանդակության ու ձևի «միականությունն» է: Հետեւաբար այդ երկուսն էս պիտի ուսումնասիրվեն, որպեսզի ուսումնասիրությունը լինի «միականության» մեջ: Այսպիսի դեպքում, սակայն, այդ ուսումնասիրությունը տաղաչափություն չի լինիլ իբրեւ մի դիսցիպլին իր առանձին խնդրով, այլ դա կլինի գրական ուսումնասիրություն, գրականագիտություն ընդհանրապես:

Այս դարձյալ, եթե գրական երկի «մի կողմը» պիտի ուսումնասիրվի, որ տաղաչափություն լինի, այդ ո՞ր գրական երկն է. Չարենցի «Ամենապոեմը», Վլատոնու «Գարվիշը», Նարեկացու «Մենդյան տա՛ղը», Թե՞ Զորիկի «Գանդատը»... Եթե որեւէ գրական երկ պիտի առնել և ուսումնասիրել «միականության» մեջ, դրանից տաղաչափություն չի դուրս դալ իբրեւ առանձին գրականագիտական դիսցիպլին», այլ գա կլինի այսինչ կամ այնինչ երկի մեծագրաֆիկ գրական ուսումնասիրություն: Իսկ եթե, դիցուք, մեր գրականության սկզբից սկսած բոլոր գրական երկերը պիտի առնել և ուսումնասիրել բովանդակության և ձևի «միականության» մեջ, ապա այդ կնշանակի մեր ամբողջ գրականության ընդհանուր ուսումնասիրությունն անել, որ ուրիշ քան չի կարող լինիլ, քայց եթե մեր գրականությունը պատմությունը, քանի որ կարելի չէ գրական երկերը միմյանցից անջատ և անկախ վերցնել:

Այս շփոթը չի պարզվում շարունակության մեջ էս. «Մինչդեռ ոչ միայն այն, որ առհասարակ տաղաչափություն կա, այլ նաեւ այն, որ այսինչ լեզվում հատկապես այս տաղաչափությունը կա, այսինչ նեղիմաքի մոտ՝ այս, այս դառում՝ այս, այսինչ հասարակական խավի տիրապետության ժամանակ՝ այս, և այլն,— այսինքն՝ ոչ միայն տաղաչափության իրականությունն առհասարակ, այլ նաեւ տաղաչափության տեսակները նույնչափ իրենց «պատմությունն» ունեն, որչափ և գրականագիտական մյուս երևույթները»:

Որ ոչ միայն առհասարակ տաղաչափություն կա, այլ նաեւ որ այսինչ լեզվի մեջ այսինչ տաղաչափությունը կա, դա հո՞ տաղաչափության համար իմ դրած խնդիրն է: Բայց որ տաղաչափությունն իբրեւ գրականագիտական դիսցիպլին» կա «այսինչ հեղինակի մոտ» և այլն,— այդ մասին խոստովանում եմ իմ տգիտությունը: Մենք ունինք, դիցուք, հազար հեղինակ, ուրեմն և հազար տաղաչափություն իբրեւ դիսցիպլին. մի 10—15 այդպիսի դիսցիպլիններ էլ զանազան դարերում, մի այդքան էլ, ավել-

լի կամ պակաս, դիսցիպլիններն «հասարակական խավերում», — ուրեմն առատ-առատ տաղաչափություններ իբրև դիսցիպլիններ, Այդ հո՛ մեծ բան ենք ունեցած եղել, և ինչպես մենք չենք իմացել: Եվ հասկանալի է, որ այդքան մեծաթիվ դիսցիպլիններն իրենց տեսակներն էլ կունենան, և տեսակներն իրենց պատմությունն էլ կունենան... Ահա՛ թե ինչ կնշանակե մեքենայորեն ընդհանուր խոսքեր ասել: Գրախոսը խոսելով տաղաչափության մասին իբրև գրականագիտական դիսցիպլինի՝ գլխի չի ընկնում, որ շարունակության մեջ «տաղաչափություն» բառի տակ սողոսկում է մի ուրիշ նշանակություն — «գրականություն», կամ ավելի՛ չափական ձևեր, չափեր»: Դրեք վերևի կտորի մեջ «տաղաչափություն» բառի տեղ այդ բառերից մեկը և կտեսնեք, որ դա իմաստ ունի:

Բայց թե այսինչ հեղինակի մոտ այսինչ չափերը կան գործածված, ինչպես և այսինչ դարում և այսինչ հասարակական խավի տիրապետության ժամանակ այսինչ չափերը, և թե չափերի տեսակներն իրենց պատմությունն ունին, — այդ ամենով բնավ չի հերքվում այն, թե տաղաչափությունը լեզվական դիսցիպլին է. բնավ չի որոշվում և տաղաչափության հատուկ խնդիրը սորպես գրականագիտական դիսցիպլինի: Տաղաչափությունը կարող է շատ հանգիստ կերպով լեզվական դիսցիպլին լինել, և դարձյալ ամեն հեղինակ կարող է իր գործածած չափերն ունենալ, ինչպես և ամեն գարում, ամեն հասարակական խավի տիրապետության ժամանակ իրենց բանեցրած չափերը, և չափերի տեսակներն էլ կարող են իրենց պատմությունն ունենալ: Բանն այն չէ, որ մարդ ասի այդպիսի ընդհանուր ֆրազներ, որոնք կհարմարվեն շատ բանի, օրինակ՝ լեզվին. «այսինչ հեղինակի մոտ» այս լեզուն կա, անշուշտ, իր առանձնահատկություններով, այսինչ դարում այս լեզուն և այլն: Բանն այն է, որ այդ ասողն ուսումնասիրի կոնկրետ կերպով, թե որ հեղինակի մոտ, որ դարում, որ հասարակական խավի տիրապետության ժամանակ ինչ և ինչպիսի կա իր այդ ասածներից:

Բայց դառնանք տաղաչափության խնդրին:

Գրախոսը այս խնդրի մասին երկար կանգ է առնում երկրորդ անգամ իր հոդվածի հինգերորդ հատվածում և այստեղ նա տաղաչափությունը ոչ թե «գրականագիտական դիսցիպլին» է համարում, այլ պարզապես նույնացնում է գրականագիտության հետ ընդհանրապես: Իմ «Տաղաչափության» մեջ (եր. 16) գրված է. «Զպետք է մոռանալ, սակայն, այն, որ տաղաչափությունը գրականագիտություն չէ. ուստի նա բովանդակությունն այն չափով նկատի ունի, որչափով որ դա ազգում է խոսքի հընչունական նյութի մետրական արժեքավորման վրա, այսինքն՝ բառերի շեշտի ու ամանակի և առհասարակ խոսքի ռիթմական ընթացքի վրա: Բացի այդ՝ ձևն ու բովանդակությունը տաղաչափության համար իբրև իրավություններ, ֆակտեր այլ են, քան գրականագիտության համար: Տաղաչափության մեջ ձև ու բովանդակություն ասելով չպետք է հասկանալ, գրական իմաստով, ամբողջական գրական երկերի, դիցուք մի ֆերթ-

վածի, մի երգի, մի դրամի բովանդակությունն ու ձևը (լեզու, ոճ, շարադրություն— կոմպոզիցիա, մասերի բաշխում և տրամաբանական հաշորդություն, չափածոյութուն և այլն, բոլորն ըստ բովանդակության պահանջի)» — Գրախոսը իր հոգւածի հինգերորդ մասում բերում է այս հատվածը՝ ընդգծված բառերը դուրս ձգելով,— ինքը լավ գիտե, թե ինչու,— և այդ բոլորն ուսումնասիրելը համարում է տաղաչափության խնդիրը:

Ուրեմն, ըստ Գրախոսի, տաղաչափությունը պիտի ուսումնասիրի գրական երկերի ոչ միայն չափական ձևը, այլև ձևն ընդհանրապես, և՛ ոճը, և՛ շարադրությունը և այլն. այլև բովանդակությունն ամբողջապես: Եթե այդպես չլինի, «ասպա էլ ի՞նչ իմաստ ունին «ձև» և «բովանդակություն» արտահայտությունները տաղաչափության մեջ», — ասում է նա:

Գրախոսի համար ոչ մի իմաստ չունի չափական ձևի ուսումնասիրությունը և այն բովանդակությունը, որ առնվում է տաղաչափության համար («Տաղ.», եր. 17). (1) բառերի բովանդակությունը նրանց նյութական ու ձևական նշանակություններով, (2) բառախմբերի բովանդակությունն իբրև բարդ գաղափարների արտահայտություն, (3) խոսքի բովանդակությունն իբրև մի որոշ մտածության արտահայտություն, (4) ամենաշատը՝ մի կամ երկու ասացվածի (ֆրազի) բովանդակություն, որ կա քննության առած մեծ ռիթմական միությունների — տողերի ու տների մեջ (§ § 6, 7, 21, 26 ա, 30, 31, 37, 39 և այլն):

Հիմա Գրախոսը, ըստ իր եղանի, լռելով այս ամենի մասին, լոկ խոսքով մե՛կ ասում է, թե «նեղ է... լեզվականի սահմանումը», մե՛կ բովանդակությունը «աղքատություն» և նույնիսկ «դատարկություն» է համարում և բացականչում. «Ահա թե ինչ աղքատության, ինչ դատարկության են հանգում «ձև» և «բովանդակություն» հասկացությունները, երբ տաղաչափությունը սոսկ լեզվական հանգամանք ենք համարում: Մի քիչ ներքև էլ. «տաղաչափությունը միայն «լեզվական ուսումնագործություն» չէ, ինչպես կարծում է Աբեղյանը» (ընդգծումները Գրախոսինն են): — Աբեղյանը, իհարկե, այդպիսի բան չի կարծում և շատ լավ հասկանում է, թե ինչու Գրախոսն իրենից ավելացնում է և նույնիսկ ընդգծում է «սոսկ» և «միայն» բառերը, որոնք չկան Աբեղյանի գրածի մեջ և չէին էլ կարող լինել:

Այսպես, ուրեմն, «դատարկություն»... Բայց չէ՞ որ հենց ինքը Գրախոսը նույն հոգւածի նույն հատվածի մեջ մի քիչ հետո գրում է. «Բանաբանստը չի սկսվում այնտեղից, որտեղ լեզուն է վերջանում, այլ սկսվում է լեզվի հետ միասին և կազմում է նույն միականության տարբեր մոմենտը: Լեզվական ամենամեծ միավորի՝ երկի և իմաստային ավելի փոքր միավորների (խոսք, բառ և այլն) մեջ էական տարբերություն չկա. մի երկ կարող է բաղկացած լինել մի-խոսքից... նույնիսկ մի բառից: Այս ի՞նչ է նշանակում: Այս նշանակում է, որ «դատարկություն» արտահայտությունն ինքը դատարկություն է եղել, քանի որ ինքը Գրախոսն էլ

գիտեմ, որ բովանդակութեամբ «գատարկութիւն» չեն տաղաչափութեան համար իբրեւ բովանդակութիւն տրված, իր բառերով ասենք, չորս «իմաստային միավորները»։ քանի որ տունը կարող է կազմված լինել ոչ միայն 2—4, այլև 8 և ավելի տողերից, որոնց մեջ կարող է լինել մի ամբողջ պարբերութիւն։ Եւ ի՞նչ է մենում սրանից դենն ուսումնասիրելու, եթե ոչ ամբողջական, մեծ, այո՛, մեծ երկերի բովանդակութիւնը, «ամբողջական երկերի, դիցուք, մի քերթվածի, մի երգի, մի դրամայի բովանդակութիւնը», որ Գրախոսն իր եղանակով լավ է համարել դուրս ձգել իր բերած ցիտատի միջից։

Ահա՛ այդ «գատարկութիւն» բառի արժեքը։

Այսպես, ուրեմն, ըստ Գրախոսի տաղաչափութիւն չկա իբրեւ մի «գրականագիտական դիսցիպլին», որովհետեւ չի կարող գոյութիւն ունենալ մի դիսցիպլին առանց իր հատուկ խնդրի։ Իսկ Գրախոսը չի կարողանում այդպիսի մի դիսցիպլինի համար առանձին խնդիր սահմանել։ Սկզբում նա շփոթ բաներ է ասում, տաղաչափութիւնը համարելով գրական երկի «մի կողմի» ուսումնասիրութիւն։ Հետո, հոգովածի վերջին մասում նա մոռանում է այդ և տաղաչափութիւնը նույնացնում է գրականագիտութեան հետ ընդհանրապես։ Մի ուրիշ տեղ էլ, ինչպես տեսանք, նա տաղաչափութիւնը համարում է պատմութիւն և նույնացնում է գրականութեան պատմութեան հետ։ Մյուս կողմից՝ նա լռութեան է տալիս տաղաչափութեան լեզվական հիմունքը, տաղաչափական իրակութիւնները, ինչպես՝ ոտանավորի ոտքերի շեշտն ու ամանակը, բառական ոտքերը, բառախմբերը, հատած, ռիթմ և այլն, որոնք գրական հասկացութիւններ չեն, այլ լեզվական։

Շատ պարզ երևում է, որ տաղաչափութեան մասին այդպիսի կարծիքներ հայտնողը չգիտեմ (ընդհանուր խոսքերով գիտեմ անշուշտ), թե ինչ է նշանակում նույն ընդհանուր մեկ գիտութեան առանձին կողմերի մասնագիտացումը, որով խորացվում են այն խնդիրները, որոնք կան, այս դեպքում, գեղարվեստական գրականութեան հետազոտողների առաջ։

Այդ խորացումը տաղաչափութեան մեջ նրանով է առաջ է գալիս, որ գա ուսումնասիրութեան նյութ ունի ոչ թե ձևի բոլոր կողմերը, այլ մեկ կողմը, շափածոյութիւնը, շափը, կամ, ինչպես «Տաղաչափութեան» մեջ (եր. 17) արտահայտված է, «գա նկատի ունի՝ ձևի նկատմամբ՝ ռաւանավորի ռիթմը», որի մասին խորին լռութիւն է պահում Գրախոսը։ Ապա, տաղաչափութիւնը բովանդակութեան վերաբերմամբ նկատի ունի շափական ձևերի, ռիթմական միութիւնների մեջ եղած բովանդակութիւնը, որչափով որ սա ազդում է շափական ձևերի, ոտանավորի ռիթմի վրա։ Բերեմ «Տաղաչափութիւնից» (եր. 18) մի կտոր։ «Առնենք վերևում դրված տողը Տերյանից՝ «Հեռավոր, քեզնից չե՛մ տըրտընջում»... Թե իբրեւ գրական երկ ի՞նչ բովանդակութիւն ունի Տերյանի այն բանաստեղծութիւնը, որից առնված է այդ տողը. ի՞նչ է այդ «հեռավորը», որից չի տրտնջում բանաստեղծը. ի՞նչ դասակարգային իդիլոգիայի արտահայտ.

տություն է այդ բանաստեղծութիւնը. ինչո՞ւ այդ անապետայն եռոտնյա շափն է ընտրել նա դրա համար. արդո՞ք այդ շափը համապատասխան է դրա բովանդակութեանը,— այս և նման խնդիրները գրականագիտութեան գործն են:

IV. ՏԱՂԱՋԱՓՈԻԹՅԱՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՈՒ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱԴԱՐՁ ԿԱՊԸ

Գրախոսը, ինչպես տեսանք, վերևում նրանից բերված ցիտատի մեջ ունի նաև հետևյալը. «տաղաչափութիւնը չի ըմբռնվում նաև գրականագիտութեան հետ առնչակցված՝ այնպես, որ, կարծես, ամեն մեկն իր գործը կարող է անել առանց մյուսի»: Իսկ հիմք դրա համար— Բավական է Գրախոսի լոկ խոսքը, որ նա կրկնում է բազմաթիվ անգամներ. «Աբեղյանը կարծում է, թե հնարավոր է... ուսումնասիրել... տաղաչափութիւնը՝ առանց գրականագիտութեան»: Մենք կուզենայինք, որ Աբեղյանը տաղաչափութիւնը սկզբունքորէն օղակիւ գրականութեան պատմութեան և ընդհանուր գրականագիտութեան հետ: Աբեղյանը այդ չի արել: «Լեզվականի և գրականի անջատումը»: «Աբեղյանը քանդում է բոլոր կամուրջները, որ կարող կլինեն տաղաչափութիւնը միացնել գրականագիտութեան հետ» և այլն:

Այս ամենը Գրախոսը, ըստ իր եղանի, իրենից է վերագրում Աբեղյանին, որովհետև նա երբեք չի «խզում» տաղաչափութիւնը գրականութիւնից ու գրականագիտութիւնից և երբեք չի կարծել, թե ամեն մեկը իր գործը կարող է անել առանց մյուսի», այլ ճիշտ սրա հակառակն է գրել:

«Գրախոսական» գրողը և մեթոդների մասին խոսողը պիտի կարգար գտնի իմ «Տաղաչափութեան» փոքրիկ առաջաբանը, որի մեջ բերված է էնգելսից մի հատված: Ես ստիպված եմ այդ Առաջաբանից այստեղ դնել հետևյալը:

«Ամենից առաջ, սակայն, մեր գրականութեան պատմութիւնն ուսումնասիրողների... գիտանքի թերին լրացնելու համար է կատարված այս գործը իբրև մի կանխական աշխատանք, քանի որ «պետք էր հետազոտել առաջկայունը, նախքան թե կարելի կլիներ ձեռնարկել տրոցեսկե-րի հետազոտութիւնը: Պետք էր նախ իմանալ, թե ինչ բան է տվյալ առարկան, և հետո նոր ուսումնասիրել այն փոփոխութիւնները, որոնք առաջանում են նրա մեջ»²: Մեր գրականութեան պատմութիւնը գրողը պետք է, ուրեմն, նախ իմանար ի միջի շատ բաների նաև այն, թե ինչ է շափածո ձև ասածը և թե ինչ հատկութիւններ ունին մեր ոտանավորները, որպէսզի հետո նոր կարողանար բազմակողմանի հետազոտել մեր շափածո բանաստեղծութեան զարգացումը, այսինքն և բովանդակութեան

² Փր. Энгельс, Людвиг Фейербах, Москва, 1931, кн. 6: (Ընդգծումները էնգելսինն են):

և ձևի միասնաբար կրած փոփոխությունները, ձևն ընդարձակ մտքով, որի մեջ մտնում է և չափածությունը»:

«Այսպես է կատարվել գործը բնական գիտությունների մեջ»,— ավելացնում է էնգելսը: Այսպես է կատարվել և պիտի կատարվի, կասենք, գործը բոլոր գիտությունների մեջ: Նախ նյութը, ֆակտերը հավաքել, կուտակել, հետևականորեն դասավորել, նկարագրել, բացատրել: Մինչև այդ բազմակողմանի չկատարվի իբրև կանխական աշխատանք, ոչ մի գիտական հետադոտություն այդ ֆակտերի շարժման մասին չի կարող լինել: Դա դիալեկտիկորեն ուսումնասիրություն կատարելու առաջին և հիմնական պահանջն է, որ չեն հասկանում նրանք, որ դիալեկտիկայի մասին լուկ ընդհանուր ֆրազներ ասել գիտեն:

Կա՞ր իմ «Տաղաչափությունից» առաջ հայոց լեզվի տաղաչափության նյութի, առարկայի հետադոտությունը:— Զկա՞ր,— ասում է Գրախոսը: Այդ աշխատանքը «տալիս է իր ուսումնասիրությանը ենթակա նյութի նկարագրական ամբողջական պատկերը», «ամբողջական մի դիսցիպլին», «մի նոր գիտական դիսցիպլին մեք գիտական կուլտուրայի ասպարեզում», «գիտական համակարգ ամբողջություն» և այլն (ընդգծումները Գրախոսինն են):— Լավ, հետո:— Այդ այդպես է, ասում է Գրախոսը, բայց «Արեղյանը քանդում է կամուրջները...», «կարծես, ամեն մեկն իր գործը կարող է անել առանց մյուսի»: Բայց ներեցեք, Արեղյանը ասում է, թե այդ աշխատանքը կատարված է հենց մեր գրականության պատմությունն ուսումնասիրողների համար, թե գրականագետներն առանց մեր տաղաչափությունն ուսումնասիրած լինելու չեն կարող բազմակողմանի հետադոտել մեր բանաստեղծության զարգացումը: Այդ արժեք չունի Գրախոսի համար. նա կարող է, ինչ ուզում է՝ վերագրել Արեղյանին:

Այսպես ուրեմն, ըստ Արեղյանի՝ տաղաչափությունը գրականության պատմության բազմակողմանի ուսումնասիրության համար մի նախապայման է: Դա գրականագիտության համար մի օժանդակ գիտություն է, որ օգնում է գրականագետին իր աշխատանքը կատարելուն: Տաղաչափությունը, չափական ձևերի տեսությունը, մանրակրկիտ ու կոնկրետ վերլուծությամբ, պարզ պատկերացում ու ժանոթություն է տալիս գրականագետին ոտանավորների կազմության մասին: Առանց այդ ժանոթության գրականագետը չի կարող իր գործը հաջողությամբ կատարել, ինչպես որ կարելի չէ որևէ երաժշտական երկ և որևէ դիցուք, գերմանական երաժշտության պատմությունն ուսումնասիրել, առանց կանխապես ուսումնասիրած լինելու երաժշտության տարրական տեսությունը՝ տակտ, չափ, ռիթմ և այլն:

Առենք գրականության ու գրականագիտության և տաղաչափության փոխադարձ կապը մյուս կողմից:

Տաղաչափությունն ևս իր կողմից, լեզվական դիսցիպլին լինելով հանդերձ, չի կարող անտես անել գրականությունն ու գրականագիտու-

թյունը: Եթե իմ «Տաղաշափության» մեջ խոսված էլ չլիներ այդ մասին, Գրախոսը կարդալով այդ գիրքը պիտի շատ լավ տեսներ, որ «Տաղաշափության» նյութն ամբողջապես առնված է մեր գրականությունից: Ինչո՞ւ այդպես: Կարդանք «Տաղաշափությունից»:

«Զափը... մի վերացական ընդհանուր գաղափար է, ոտանավորների—ստիքների մի շատ ընդհանուր հատկություն... Զափը ներկայանում է միշտ իբրև մի առանձին տեսակի չափ, օրինակ՝ յամբական երկանդամ 8-վանկանի, յամբ-անապեստյան երկանդամ 10-վանկանի, անապեստյան եռոտնյա 9-վանկանի և այլն: Բայց սրանք էլ արտաբացիկ են, որոնց մեջ սեռվում են այս կամ այն տեսակի ոտանավորների ընդհանուր ռիթմական հատկությունները: Զափի այս ընդհանուր որոշ նշանակություն է ստանում, երբ դա առնվում է մի կոնկրետ ռաբանավորի—ստիքի մեջ. օրինակ՝ անապեստյան եռոտնյա 9-վանկանին, դիցուք, հետևյալ կոնկրետ ռաբանավորի մեջ՝ «Հեռավոր, / քեզնից չե՛մ / տըրտընջում»: Բայց դա չափ չէ, այլ միայն մի որոշ չափով հորինված մի ոտանավոր, մի ստիքոս, որի մեջ անապեստյան եռոտնյա չափը կոնկրետ արտահայտություն է գտել իբրև մի ռիթմական հատկություն» («Տաղ», 17):

Հիմա Գրախոսը կարծում է, թե Աբեղյանն իր գլխից է հնարել այդ արտաբացիկները, այդ ընդհանուրը, այդ չափական ձևերը. մինչդեռ նա այդ բոլորն առել է գրականության մեջ գործածված, օբյեկտիվ կերպով գոյություն ունեցող կոնկրետ ոտանավորներից: Այդ ընդհանուրը, այդ արտաբացիկները, լոկ մտածության արդյունքը չեն, ինքնակա, անկախ հասկացություններ չեն, այլ հատուկ են տաղաշափական առարկաներին, օբյեկտիվ ոտանավորներին և նրանց մեջ գոյություն ունին ու նրանցից են վերացուցված, նրանց անդրապատկերումն են: Բացեք «Տաղ», եր. 173—192 և կտեսնեք, թե ինչպես Աբեղյանը գրականության մեջ գործածված ոտանավորների մանրամասն ուսումնասիրությամբ հանում է այդ ընդհանուրը, այդ արտաբացիկան— «յամբական ոտանավորը պարզ ոտքերով»: Կարդացեք եր. 299—320 և կտեսնեք, թե ինչպես նա աշուղների գործածած բոլոր չափերի մանրակրկիտ վերլուծությամբ հանում է այդ ընդհանուրը, արտաբացիկան, թե աշուղական չափերը չլոկ վանկական ոտանավորներ են: Այսպես և մնացած բոլոր դեպքերում: Ամբողջը առնված է գրականությունից և վերաբերում է դրան:

Իհարկե, այդ չափական ձևերը, որոնք ցույց են տալիս լեզվի ռիթմի տեսականները, ինչպես բացատրված է «Տաղաշափության» մեջ, երևան են գալիս ամբողջ լեզվի մեջ, չլինի խոսափցական լեզուն, արձակ, թե չափածո գրվածքները»,—անշուշտ, վերջիններին արտասանության ժամանակ: Արձակ խոսքերի մեջ էլ «միշտ կազմվում են և կարելի է կազմել այս կամ այն չափերով ոտանավորներ», բայց տաղաշափությունն օրինականորեն բերում է «սովորաբար բանաստեղծների չափածո երկերից», և «այդ այն պատճառով, որ դրանց մեջ ավելի է երևան գալիս լեզվի երա-

ժըշտական ութմը, և պատրաստի գործածված են զանազան տեսակի ութմական ձևեր» («Տաղ-», եր. 18)։ Բայց դա մի կողմն է. կա և մի երկրորդ կողմ։ Տաղաչափությունը չի կարող իր նպատակին լիովին հասնել և գրականագետի համար դառնալ պիտանի դիսցիպլին, եթե նրա հեղինակը չչանա «սպառիչ կերպով ներկայացնել... բանաստեղծության մեջ գործածված ոտանավորների տեսակները»։ Եվ «Տաղաչափության» հեղինակն այդպես էլ վարվել է («Տաղ-», եր. 389)։ Նա օրինակները բերելով մեր զանազան հին ու նոր գրողներից ու ժողովրդական երգերից, իր գրքի երկրորդ հատվածի մեջ, աշխատել է սպառիչ կերպով ցույց տալ մեր բանաստեղծության մեջ եղած բոլոր շափական ձևերը, նույնիսկ առանձին տողերի ձևերի ուսումնասիրությամբ (տե՛ս, օրինակ, եր. 283—286)։ Ո՞րտեղից է վերցրել նա այդ բոլորը, եթե ոչ գրականությունից և կարո՞ղ էր նա այդ անել առանց գրականությունն ուսումնասիրելու։

Տաղաչափությունն, ուրեմն, իր ուսումնասիրության նյութն առնում է բանաստեղծության մեջ գործածված ձևերի ուսումնասիրությունից, և լեզվի երաժշտականության տեսությունը միայն գրականության վրա հիմնված՝ կարող է պատկերացնել բոլոր շափական ձևերը և լինել մի ամբողջական դիսցիպլին։

Բայց կա այս խնդրի մի երրորդ կողմն ևս. դա շափերի զարգացումն է բանաստեղծության զարգացման հետ կապակցությամբ, որով և տաղաչափություն ու գրականագիտություն կապվում են միմյանց հետ։ Այդ մասին բավական բացատրված է «Տաղաչափության» մեջ, բայց ոչ Գրախոսի համար։ Ներքևում իսկույն կտեսնենք և այդ։

V. ԶԱՓԵՐԻ ԶԱՐԳԱՅՈՒՄԸ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԷՆՏ ԿԱՊԱՅՈՒԹՅԱՄԲ

Ո՞ր դիսցիպլինին է վերաբերում շափերի զարգացման ուսումնասիրությունը, տաղաչափությա՞նը, թե՞ մի նոր կամ մի ուրիշ դիսցիպլինի։ Իբրև օրինակ առնենք հետևյալը։ Կա, իբրև հիմնական լեզվաբանական դիսցիպլին, նկարագրական քերականություն, որ առնում, նկարագրում, բացատրում է լեզվական իրականությունները։— Գրախոսն իմ «Տաղաչափությունը» նկարագրական է համարում։— Կա և պատմական քերականություն, որ նյութ առնի լեզվի իրականությունների, լեզվի երևույթների զարգացումը։ Հիմա կարելի՞ է արդյոք այդ անալոգիայով առաջ բերել «պատմական տաղաչափություն», որ, որքան գիտեմ, աշխարհում դեռ գոյություն չունի։

Ես այդպիսի մի դիսցիպլին հիմնելն անհնարին եմ համարում։ Նախ՝ այդ կարելի չէ անել լոկ ֆորազներով. դրա համար չկա դիտված, համակարգված և բացատրված փաստերի բավարար կուտակում։ Իսկ մեր ոտանավորների համար ոչինչ չկա, բացի իմ դիտած ու հավաքած այն սակավաթիվ տեղեկություններից, որ ես ձեռք եմ բերել իմ գրականա-

գիտական ուսումնասիրություններով և դրել եմ «Տաղաշափության» մեջ (եր. 392—394), մասամբ և երկրորդ հատվածի մեջ հարկավոր տեղեկում, այսինքն որտեղ պետք է: Այսպե՛ս որ գլխավորն է՝ բանաստեղծության ձևի, ուրեմն և չափածո ձևի զարգացումն անբաժան է բովանդակության զարգացումից. բովանդակությունից է կախված զարգացումը չափի, որ իր փոփոխություններով հարմարվում է բովանդակությանը (Տաղ., եր. 396 հտ.): Հետևաբար կարելի է մեկի ուսումնասիրությունը բաժանել մյուսինից: Հիմա ի՞նչ կլինի դա. մի նո՞ր դիսցիպլին— «պատմական տաղաշափություն», «թե՛» գրականագիտություն, գրականության պատմություն, բանաստեղծության պատմություն: Անպայման գրականության պատմություն, առանձնապես բանաստեղծության պատմություն, քանի որ, ինչպես «Տաղաշափության» մեջ բացատրված է, հենց դրա խնդիրն է «բազմակողմանի հետադոտել մեր չափածո բանաստեղծության զարգացումը, այսինքն և՛ բովանդակության, և՛ ձևի միասնաբար կրած փոփոխությունները, ձևն ընդարձակ մտքով, որի մեջ մտնում է և չափածությունը»։ քանի որ, ինչպես ասում են, «գրականագիտությունն է, որ պիտի պարզի ձևի դասակարգային գաղափարախոսականությունը և այն, որ դասակարգային բովանդակությունն է որոշում իր ձևը»:

Այսպես ուրեմն, չափերի պատմական զարգացման բացատրությունը վերաբերում է գրականության պատմությանը: Բայց դա խնդրի մեկ կողմն է: Գիտության ամեն ճյուղի հետազոտության համար պետք է ելնել տվյալ փաստերից, իրականություններից: Արդ, մեր չափերի զարգացման տվյալ իրականությունն այն է, որ դա, այդ զարգացումը մի մասով կապված է լեզվի զարգացման հետ, մյուս մասով բանաստեղծության պատմության հետ: Ինչ որ լեզվի զարգացման հետ է կապված, այդ, կարծում եմ, բավարար չափով ուսումնասիրել եմ և այդ, ինչպես կտեսնենք, տրված է իմ «Տաղաշափության» մեջ: Իսկ ինչ որ կապված է բանաստեղծության պատմության հետ, այդ ես դեռ բավարար չեմ համարում: Անբավարար է դա, որովհետև մենք հայոց գրականության պատմություն չունինք: Բերեմ մի քանի քաղվածք «Տաղաշափությունից»։ «Գրականության պատմությունը պիտի բացատրի, թե երբ և ինչպես են առաջ եկել հայերեն ոտանավորների հիմնական չափերից ենթատեսակները, որոնք թվով բավական շատ են: Դրանց ծագումն ու զարգացման ընթացքը կապված է բանաստեղծության հետ... Մի հին բանաստեղծություն, ինչպիսին է մերը, որ շարունակ հաղորդակից է եղել թե՛ արևելյան և թե՛ արևմտյան շատ ազգերի բանաստեղծություններին, բնականաբար պետք է իր դարավոր զարգացման ընթացքում ինքնուրույն առաջ բերեր կամ ընդուներ ուրիշներից և գործադրեր զանազան չափեր բովանդակության համեմատ: Եվ այդ տեղի է ունենում նույնիսկ մինչև մեր այս վերջին տարիները, երբ մեր նորագույն բանաստեղծներից ոմանք փորձում են նոր տեսակի չափերով գրել և կամ սկսել են պարզ ոտքերով ոտանավորներ հորինել՝ նմանելով ուսականին»:

«Հայերեն լափերի զարգացումն իրենց հիմնական ձևերից՝ մեծագույն մասով ընկնում է այն դարերում, որոնց բանաստեղծությունից մեզ հասել են գրեթե միայն հոգևոր երգեր, այն էլ՝ անանուն և առանց որոշ ժամանակագրության»։ «Արդ, մեր բանասիրությունը և գրականության պատմությունը պետք է հետազոտեն և ճշտությամբ որոշեն, թե ինչպես, ինչ պատճառներով, ինչպիսի ժամանակագրական կարգով և որ բանաստեղծների ձեռով են առաջ եկել հայերենում գործածվող այդ լափերը հնագույն շրջանից մինչև 11-րդ դարը և այնուհետև մինչև մեր այս օրերը։ Օրինակ՝ այս «Տաղաշափության» մեջ հետազոտված և պարզաբանված են մեր հոգևոր երգերի վերևում հիշված ազատ լափերը։ Հիմա բանասիրության և գրականության պատմության գործն է մանրամասնորեն հետազոտել և պարզաբանել, թե ինչու մեր հոգևոր երգերն այդպիսի լափերով են հորինված և ոչ թե այն լափերով, որոնք գործածվելիս են եղել աշխարհիկ քնարերգության մեջ. արդյոք այդ լափերը համապատասխան են եղել այդ բանաստեղծությունների կրոնական բովանդակությանը, ի՞նչ կապ կա այդ լափերի և դրանց գործածող բանաստեղծների դասակարգային իդեոլոգիայի միջև. ի՞նչ օտար ազդեցություններ կան, հունական ազդեցությունն ինչի՞ մեջ է և ո՞րքան է երևան գալիս այդ լափերի նկատմամբ. ե՞րբ են սկսել եկեղեցական բանաստեղծներն այդ լափերը գործածել. ե՞րբ և ինչու են առաջ եկել այդ լափերի ենթատեսակները. արդյոք այդ երգերի բովանդակությունը, թե՞ եղանակներն են պատճառ եղել դրան և այլն,— մի խոսքով այդ բազմազան լափերի ծագումը, զարգացումը, շարժումը, որ ուրիշ բան չէ, բայց եթե մեր հոգևոր երգերի զարգացման պատմությունը մինչև 13-րդ դարը, քանի որ առնվում են իրար հետ կապակցված, ուսումնասիրվում են այդ լափերով հորինված երգերի բովանդակությունն ու ոտանավորը, այլ էլ ժամանակագրական կարգով»։

Միևնույնը պետք է ասել նաև աշուղների բանեցրած վանկական լափերի և առհասարակ մեր բոլոր լափերի մասին։

«Այդ և նման հարցերի պատասխանը վերաբերում է ոչ թե տաղաշափությանը (§ 4), այլ բանասիրությանը, գրականագիտությանը և առանձնապես բանաստեղծության պատմությանը. զի այդ զարգացումը, վտարմունքները, կապված են ոչ թե հայոց լեզվի պրոսոդական հատկությունների զարգացման հետ, այլ գրական երկերի բովանդակության զարգացման, ինչպես և նրանց կրած օտար ազդեցությունների հետ։ Տաղաշափությունից կարելի չէ այդ պահանջել հենց այն պատճառով, որ մետրիկապատմություն չէ (ես դիտմամբ այս երեք բառն այժմ ընդգծում եմ. որովհետև, ինչպես տեսանք, Գրախոսն այդ օգտագործում է սոֆիզմ բանեցնելով)։ Մինչդեռ գրականության պատմությունը, որ զբաղվում է բանաստեղծության բովանդակության ու ձևի միասնական զարգացման պրոցեսով, չի կարող շտալ վերևում տրված հարցերի պատասխանը։ Նա չի կարող բազմակողմանի շուսումնասիրել բանաստեղծության

զարգացումը, որի մեջ մտնում է անհրաժեշտաբար բանաստեղծական երկերի և՛ բովանդակության, և՛ ձևի փոփոխությունը, ձևի մեջ և չափածությունից փոփոխությունն ըստ դարաշրջանների, ըստ իշխող դասակարգերի իդեոլոգիայի, ըստ հեղինակների, ըստ նրանց այս կամ այն երկերի բովանդակության և այլն»:

Կարծում եմ շատ պարզ և որոշ գծված է, թե ինչպես է լինում չափերի զարգացումը և թե ինչու դրա ուսումնասիրությունը բանասիրությանն ու գրականության պատմությանն են վերաբերում: Այո՛, բանասիրությանը ևս, որովհետև շատ խնդիրներ նախ պետք է բանասիրությունը պարզի, և հետո դրանից օգտվի գրականության պատմությունը, ինչպես և վերջինից՝ տաղաչափությունը:

Կա չափերի զարգացման վերաբերյալ մի ուրիշ կողմ ևս, որ նույնպես մանրամասնորեն բացատրված է «Տաղաչափության» մեջ (եր. 396 հտ.) և որի ուսումնասիրությունը ևս նույն հիմունքներով վերաբերում է գրականության պատմությանը: Դա չափերի հիմնական ձևերից ենթատեսակների ծագումն է. այն է՝ առողը մի երկու ոտքով կամ անդամով երկար կամ կարճ է դառնում, կամ թե փոխվում է տարբեր ոտքերի (անդամների) տեղը տողի մեջ. 3+3, թե 3+3+3, կամ 3+3+3+3. նույնպես 4+4, թե 4+4+4, կամ 4+4+4+4 և նմանները: Ուսանավորի չափը դրանով հարմարվում է գրական երկի բովանդակությանը, սրան համեմատ է դառնում իր բնավորությանը: «Գրականագիտությունը պետք է պարզաբանի և որոշի, թե ինչու, օրինակ, Տերյանը Բրյուսովից արած մի թարգմանության մեջ («Մենություն») առաջ է բերել անապետյան վեցոտնյա 18-վանկանի երկար ոտանավորը (3+3+3+3+3+3), որ միակն է իր տեսակի մեջ. արդյոք այդ եղել է բանաստեղծության թելադրանքով, թե՞ Բրյուսովի կամ մի ուրիշի ազդեցությամբ, կամ գուցե մի որևէ այլ արտաքին պատճառով: Նույնպես բանաստեղծության պատմությունը պետք է բացատրի և ուրիշ բանաստեղծների գործածած նոր չափերի ծագումը, ոչ միայն նոր բանաստեղծների, այլև հնների, մեր բանաստեղծության ամբողջ պատմության ընթացքում: Եվ այդ պետք է անել ոչ թե ընթերցանության վերացական ֆրազներ ասելով, այլ նկատի ունենալով ամեն պարագաներ և մանրակրկիտ աշխատանքով վերլուծելով յուրաքանչյուր նշանավոր հեղինակի ամեն մի կոնկրետ երկը բովանդակության և ռիթմական ձևի հարաբերության տեսակետից»:

Այսպես, ուրեմն, եթե մի կողմից՝ տաղաչափությունը գրականագիտության համար մի օժանդակ գիտություն է, առանց որի կանխական ծանոթության չի կարող գրականագետն իր գործը հաջողությամբ կատարել, մյուս կողմից՝ տաղաչափությունն ինքը իր ուսումնասիրության նյութն առնում է գրականությունից, օբյեկտիվ գոյություն ունեցող ոտանավորների ուսումնասիրությունից, ինչպես և չափերի զարգացման վերաբերյալ նյութը՝ գրականության պատմությունից: Եվ եթե «Տաղաչափության» մեջ այդ պատմական զարգացման մասին քիչ բան կա,— այն—

քան որքան ես կարողացել եմ դիտել,— դրա պատճառն այն է, որ մենք դեռ հայոց գրականության պատմություն չունենք:

Այս ամենը Գրախոսը գիտեր, հարկավ, բայց և այնպես նա լուում է այս մասին և Աբեղյանին վերագրում սրա բոլորովին հակառակը: Բայց այդ չէ միայն:

VI. ՄԵԹՈԴԸ. ՁԵՎԱԿԱՆ ՏՐԱՄԱՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՄԵՐ ՉԱՓԵՐԻ ԱՎԵԼԻ ԿԱՄ ՊԱԿԱՍ ԿԱՅՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

«Աբեղյանի ամենաընդհանուր մեթոդական ղեկավար սկզբունքներն են՝ դիտողությունը և ձևական տրամաբանությունը»: Եվ այս կրկնում է նա մի քանի անգամ:

Ի՞նչ է մեթոդը: «Օբյեկտիվ իրականության երևույթների հետազոտության եղանակը... որով հնարավոր է լինում հետազոտության առարկայի մասին օբյեկտիվ դատողություններ ձևեր բերել: Սրանից երևում է, որ հետազոտության եղանակը, մեթոդը, անհրաժեշտաբար որոշվում է հետազոտության ենթակա առարկայի բնությամբ: Մեթոդը հաստատվում է որոշ նորմաներ, որոնք վերացուցված են հենց իրերից և գտնվում են նրանց հետ ձևական համապատասխանության մեջ: Միայն այսպիսի դեպքում է հնարավոր, ուղիղ մեթոդի միջոցով, առարկաների օբյեկտիվ գիտումը... դիալեկտիկան, իբրև մեթոդ, է գոյի և մտածության բնության մեջ եղած ստորինության գիտակցական և գիտական կիրառումը: Գոյի և մտածության իրական բնությունը դիալեկտիկ է, ուստի և մեթոդը պետք է լինի դիալեկտիկ»³:

Թե իմ գործադրած մեթոդն ուղիղ է եղել և համապատասխան է եղել իմ հետազոտության առարկայի բնությանը, այդ շատ պարզ է: Մենք արդեն տեսել ենք, որ «Տաղաչափության» մեջ չափական ձևերն ու երևույթները, այդ արատակցիաները — վերացությունները պատրաստի տրված անկախ ու ինքնակա հասկացություններ ու դատողություններ չեն, այլ վերացուցված են իրականության մեջ օբյեկտիվ գոյություն ունեցող ոտանավորներից, գրականության մեջ իրապես եղած չափական ձևերից: Մեր բոլոր չափերի մասին եղած այդ դատողությունները օբյեկտիվ են, գոյից չեն կտրված, համապատասխան են հետազոտության առարկայի բնությանը, իրականությանը: «Տաղաչափությունը», ուրեմն, չի ելնում լուկ մտածությունից, այլ հենց իրականությունից, իրական տաղաչափական ֆակտերից: Այդ պատճառով և նրա հասկացությունները կոնկրետ են. նրա ընդհանուրը, վերացականը գոյություն ունի օբյեկտիվ ոտանավորների մեջ: Մի անգամ որ «Տաղաչափությունը» իր հետազոտության ենթակա առարկաների մասին օբյեկտիվ գիտում ունի, կնշա-

³ Т. С. Ищенко, Краткий философский словарь, Издательство Коммунистического университета, 1930.

նակե նրա մեթոդը ուղիղ է եղել և համապատասխան է եղել իր հետազոտած առարկայի բնությանը: Այդ ամենը նաև այն կնշանակի, որ գործադրված մեթոդը չի եղել ձևական տրամաբանություն:

Սա դեռ կդառնամ այս խնդրին: Այստեղ մի փոքր կանգ առնենք այս ձևական տրամաբանության մասին, որ զանազան ձևերով հեղհեղում է Գրախոսը: Նա, երևի, չգիտե, որ մատերիալիստական դիալեկտիկան չի ոչնչացնում ձևական տրամաբանությունը, այլ այդ վերառնում է իրրե իր մի մոմենտը: Կարգացեք Գ. Վ. Պլեխանովի «Մարքսիզմի հիմնական խնդիրների» այս գլուխը՝ «Դիալեկտիկա և տրամաբանություն»⁴: Ճիշտ է, որ հանգստությունը շարժման մասնավոր մի դեպքն է, այնպես և մտածողությունը ձևական տրամաբանությամբ (մտքի «հիմնական օրենքներին» համաձայն)՝ դիալեկտիկական մտածողության մասնավոր մի դեպքն է: Իսկ ի՞նչ է նշանակում այդ Դա նշանակում է. «նյութի շարժումը հիմք է ծառայում բնության բոլոր երևույթների համար: Շարժումը հակասություն է: Նրա մասին անհրաժեշտ է դատել դիալեկտիկորեն» կամ, ինչպես ասում են, «հակասության տրամաբանությամբ»: Քանի խոսքը վերաբերում է բոլոր երևույթների այս հիմքին, մենք գտնվում ենք «հակասության տրամաբանության» բնագավառում: Սակայն շարժվող նյութի մոլեկուլները, միանալով մեկը մյուսի հետ, կազմում են որոշ զուգակցություններ⁵,— իրեր, առարկաներ: Այդպիսի զուգակցություններն աչքի են ընկնում ավելի կամ պակաս կայունությամբ, պահպանվում են ավելի կամ պակաս երկար ժամանակ, և ապա անհետանում են, փոխարինվելով ուրիշների հետ... Սրա խոսքը վերաբերում է առանձին առարկաներին, ապա նրանց մասին դատելիս մենք պարտավոր ենք... ընդհանրապես ղեկավարվել մտածության «հիմնական օրենքներով»: Այս բնագավառում իշխում է... «Այդն այդ է և ոչը՝ ոչ» ֆորմուլը⁶:

Բերեմ մի կտոր էլ: «Ձևական տրամաբանության հիմնական օրենքները որոշ սահմաններում կարող են կիրառվել նաև շարժման վերաբերմամբ (ընդգծումը հեղինակինն է): Իսկ այստեղից մի անգամ ևս հետևվում է, որ դիալեկտիկան չի վերացնում ձևական տրամաբանությունը,— այլ միայն զրկում է նրա օրենքները մետաֆիզիկների կողմից նրանց վերագրված բացառապես ճշգրտությամբ» (ընդգծ. հեղինակինն է):

Կարծեմ շատ պարզ է: Մի կտոր էլ էնգելսից. «Սահմանները, որոնց շրջանակներում դա (= ձևական տրամաբանությունը) պիտանի է, տարբեր են գրեթե յուրաքանչյուր դեպքում և պայմանավորվում են այն առարկայի բնությամբ, որի համար այդ կիրառվում է,— մոլորակային

⁴ Հայերեն թարգմ. Ա. Գուլյան, Թիֆլիս, 1929, եր. III հան. Ի դեպ պետք է ասել, որ այս թարգմանությունը չի կարելի բավարար համարել:

⁵ Ռուսերենում СОЧЕТАНИЯ—զուգակցություններ: Գուլյանն ունի «զուգորդություն», որ նշանակում է «սասոսիացիա»:

⁶ Դա ձևական տրամաբանության «նույնության օրենքն» է: Մ. Ա.

սիստեմի մեջ... այդ սահմանները շատ ավելի լայն են, քան թե որևէ միջատի դեպքում, որ իր փոփոխությունները կատարում է մի քանի շաբաթվա ընթացքում»:

Կարծեմ այս էլ պարզ է:

Հիմա, կա՞ն արդյոք տաղաչափական երևույթների մեջ այնպիսի ձևեր, չափեր, որոնք առաջի ընկենին իրենց ավելի կամ պակաս կայունությամբ, պահպանվեն ավելի կամ պակաս երկար ժամանակ: Գրախոսն ասում է, թե չկան: Եթե այդպես լինի, երևույթները կներկայացնեն աանշարժ պատկերասրահ և ոչ թե ժամանակային պրոցես: Գրախոսը կարող է այդ սիրուն պատկերավոր դարձվածի համար միայն այդպես կարծել. բայց Արեղյանը չէր կարող չիմանալ և «մոռանալ այն հանգամանքը, որ բոլոր ազգերի գրականությունների մեջ ճանաչելի միևնույն չափով, միևնույն տեսակի ոտանավորով, հորինում են բազմազան տեսակների բանաստեղծություններ, և միևնույն չափը բանեցնում են, դարերի ընթացքում անգամ, այլևայլ դասակարգերի իդեոլոգ բանաստեղծներ» («Տաղ», հր. 396):

Ապացույց եք ուզում:— Ահա՛ ֆրանսերենի ալեքսանդրյան կոշված չափը, որ սիրված է, որով հորինել են 16-րդ դարուց մինչև այժմ և՛ տրագեդիաներ, և՛ կոմեդիաներ, և՛ քնարերգություններ և այլն: Բայց ինչու հեռու ենք գնում: Տեսե՛ք մեր չափերի գործածությունը «Տաղաչափություն» մեջ: Ահա պատահաբար բացված մի էջ՝ 206 հտ. «Յամբական եռանդամ 12-վանկանի ոտանավորը», որ շատ գործածականներից չէ. «Այս չափն ամենից առաջ գործածված գտնում ենք Ն. Շնորհալու (12-րդ դար) մի քանի քերթվածների ու տաղերի մեջ. նորերից 19-րդ դարում Արսեն Բադրատունին հաճախ բանեցրել է այս ոտանավորը. իսկ աշխարհաբար գրողներից՝ Ալիշան (Ողբամ ըզբեզ, Հայոց աշխարհ), Հ. Հովհաննիսյան (Սյունյաց իշխանի» սկիզբը), Վ. Տերյան (Սոսնետ»՝ «Ինձ կանչեցին քո մազերը» և «Կիրք», «Քո մազերի ցնորական»): Այնուհետև օրինակներ բերված են նաև Ա. Վշտունուց և Չարենցից և այլն: Նույնը գործածում է և ժողովրդական երգը: Ինչ կասի սրան Գրախոսը: Կարո՞ղ է նա հերքել այս իրողությունը: Այսպես նաև մյուս չափերը: Առեք թեկուզ դրա նախորդը, էջ 198 հտն. «Յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորը», որ շատ սիրված է և գործածված է եղել ամենահին ժամանակներում և որով հորինված ունին ոտանավորներ՝ Գր. Նարեկացի (10-րդ դար), Ն. Շնորհալի, Ֆրիկ, Կոստանդին Նրզնկացի, Հովհ. Թլկուրանցի, Գր. Աղթամարցի, Նաղաշ Հովնաթան, Շահազիզ, Հովհ. Թումանյան, Տերյան, Վշտունի, Չարենց և շատ ուրիշները թե՛ հներից և թե՛ նորերից: Ուրեմն 10-րդ դարից ի վեր:

Ի՞նչ կասի սրան Գրախոսը. մեր այդ չափերն ավելի կամ պակաս չափով կայո՞ւն են, թե չէ:

Դիալեկտիկայի մասին խոսողը պետք է ամենից առաջ ա՛յն իմանա, որ դիալեկտիկան հենց պահանջում է ուղադիր վերաբերմունք դեպի իրա-

կան ֆակտերը, որ ընդհանուր խոսքերի համար պետք չէ աչքերը փակել և պահել իրական երևույթների առաջ: Եվ այս պահանջը լինում է ինչպես մի բնագետից, նույնպես և մի Գրախոսից:

VII. ՏԱՂԱՉԱՓԱԿԱՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹՆԵՐԻ ՓՈԽԱԴԱՐՁ ԿԱՊԸ

Որ ֆակտը հաստելով՝ ասում եմ, թե շափերից մեկը կամ մյուսը գործածել են զանազան դարերի հեղինակներ, արդյո՞ք այդ նշանակում է, թե շափերն անշարժ են և անփոփոխ և քարացած են. արդյո՞ք այդ նշանակում է, թե շափական ձևերը և առհասարակ տաղաչափական երևույթները, ըստ մետաֆիզիկական հայացքի, քննում եմ իբրև «առանձին, անփոփոխ, արդեն սառած, մի անգամ ընդմիջող տրված առարկաներ, որոնք կարող են հետազոտության առարկա լինել մեկը մյուսի հետից և մեկն անկախ մյուսից» և ոչ թե, ինչպես դիալեկտիկն է հետազոտում, «նրանց փոխադարձ կապի, նրանց շղթայակցության⁷, նրանց շարժման, նրանց ծաղման և ոչնչացման մեջ»⁸:

Տեսնենք նախ նրանց փոխադարձ կապը: «Տաղաչափության» մեջ ոչ մի բան չի առնված «առանձին» և «մեկը մյուսից անկախ»: Միայն Գրախոսն է, որ այդ չի տեսնում: Բերեմ մի քանի կետեր:

1) Ըստ Գրախոսի, Աբեղյանը իբր թե «ոիթմը կապում է էապես միայն հնչյունի հետ»: Նախ՝ եթե «էապես», էլ ի՞նչ «միայն»։ Իսկ եթե «միայն», էլ ի՞նչ «էապես»: Ապա՝ Աբեղյանն այս դեպքում էլ Գրախոսի ասածի հակառակն ունի: Նա ոիթմը կապում է «էապես միայն» բովանդակության հետ և ոչ ընդհակառակն: Բայց այդ բովանկան չէ, Գրախոսը նույնիսկ ասում է, թե իբր «ամբողջ աշխատանքի ընթացքում ձևը բովանդակության կապակցությամբ» չի վերցված:— Իհարկե, երբ մարդ մտադրվում է որոշ ծրագրով մի բան դրել, նա իր կարդացածի մեջ չի տեսնիլ այն, ինչ որ իրեն պետք չէ: Ես մինչև անգամ թվով տասնումեկ պարագրաֆ եմ ցույց տվել դրա համար («Տաղ.», եր. 17)։ Իսկ Գրախոսը նույնիսկ դանդաղացել է այդ պարագրաֆները կարդալ: Բացեք ցույց տվածներից § 6, եր. 22—26 և կգտնեք մանրամասն բացատրված, որ խոսքի շեշտը, որ կարևոր է ոիթմի համար, կապակցված է բովանդակության հետ և ամբողջապես կախված է խոսքի բովանդակությունից, և փոխադարձաբար՝ խոսքն ինքն էլ է առդ շեշտով ճիշտ որոշվում: Բացեք § 7, եր. 26—30 «քերականական շեշտերը», որոնք նույնպես կարևոր են ոիթմի համար, «հաճախ բազմազան կերպով աստիճանավորվում են՝ նայելով բառերի քերականական, որ է՝ ըստ իմաստի հարաբերությանը»: Բառերի քերականական կապակցությունները, նրանց քերականական հարաբերությունները խոսքի մեջ, նրանց գերադասությունն ու ստորա-

⁷ Ռուսերենում՝ сцепление—շղթայակցում, Գուդյանն ունի՝ «զուգորդություն»:

⁸ Էնդելսից, Պլեխանովի հիշված գրքի մեջ:

դասութիւնը և այլն, կախված են ոչ թե բառերի հնչյուններից, այլ միայն
 քրառերի ունեցած արժեքից խոսքի բովանդակութեան նկատմամբ. այդ
 պատճառով և խոսքի մեջ միշտ ավելի ուժեղ են շեշտվում այն բառերը,
 որոնք ավելի կարևոր են ըստ բովանդակութեան իրականութեան մեջ:
 Բացեք § 21, եր. 82—87 և կտեսնեք, որ Աբեղյանը ռիթմը կապում է
 «էպոսիս միայն» բովանդակութեան հետ, և թե ոտանավորի ռիթմի հա-
 մար որքան կարևոր դեր են խաղում բառական ոտքերը, որոնք կապված
 են բովանդակութեան հետ, և ոչ թե խոսվածքի տակտերը, որոնք կապված
 են արտաբերութեան հնչյունական կողմի հետ: Ուտանավորի ոտքերն
 իրենց բնավորութեամբ ոչ միայն ընկնող են, այլև ավելի հաճախ, մա-
 նավանդ հայերեն լեզվի մեջ, քարձրացող են, այսինքն՝ սկսվում են թույլ,
 անշեշտ վանկերով՝ այս սքեմաներով՝ Ս/ և ՍՍ: Դրա պատճառը տա-
 ղաշափութեան բանեցումն է, որ լոկ հնչյուններ չեն, ինչպես երա-
 ժըշտութեան մեջ, և ոչ լոկ վանկերը, այլ միտք արտահայտող, բովանդա-
 կութեան ունեցող բառեր և բառական միութեաններ: Եթե երաժշտու-
 չեանք կարող է ընկնող և քարձրացող տակտերի տարբերությունն ամբող-
 չապես մի կողմ դնել և գործնական հիմունքներով սքեմայորեն ամբար-
 ձումից ամբարձում միայն չափել, տաղաշափութիւնը չի կարող այդպես
 վարվել. դա ոչ միայն լեզվի ռիթմիկ երաժշտականութիւնը պիտի նկատի
 առնի, այլև բառերն ու նրանց արտահայտած միտքը: Իսկ այս նկատ-
 մամբ՝ խոսվածքի տակտերին հակադիր երևույթն է տեղի ունենում խոսե-
 լու ժամանակ: Մինչ լեզվի ռիթմիկ-երաժշտական պահանջով՝ անշեշտ
 վանկերն, ինչպես տեսանք (§ 20), ձգտում են միանալ նախորդ շեշտված
 վանկին և նրա հետ միասին մի ռիթմական միութիւն, մի ոտք կազմե-
 լու,— մենք, միտքը հասկանալի դարձնելու համար, խոսելիս բառերը
 հաճախ միմյանցից բաժանում ենք ավելի կամ պակաս հեռավորութեամբ
 կամ միջոցով, երբ ձայնը դադարում է և լոկ շնչի արտամղումն է լինում:
 Ուրտեղ խոսվածքի մեջ բառերը կամ բառական միութիւններն իրա-
 րուց անջատվում են միջոցով և կազմում են առանձին-առանձին բառա-
 կան ոտքեր, միաժամանակ և այդ բառական ոտքերն սկսվում են անշեշտ
 վանկերով, այնտեղ մի հակասութեան է առաջ գալիս խոսվածքի տակ-
 տերի և խոսվածքի բառական ոտքերի միջև, կամ լեզվի դիրմիկ երա-
 ժըշտականութեան և մտքի միջև: Այս ժամանակ արտաբերութեանը կամ
 լեզվի ռիթմիկ երաժշտականութիւնը ձգտում է հաջորդ անշեշտ վանկերը
 միացնել նախորդ շեշտված վանկերին և ընկնող տակտեր կամ ընկնող
 ոտքեր առաջ քերել, իսկ միտքն այդպիսի վանկերը, որ տարբեր բառա-
 կան ոտքերի են պատկանում, բաժանում է միմյանցից: Եվ ոտանավորի,
 ինչպես և ամեն արտասանած խոսքի մեջ վնասական նշանակութեան ունի
 ոչ թե ռիթմիկ երաժշտականութեանը, այլ միտքը, բովանդակութեանը,
 ուստի այդ հակասութեան մեջ իշխում են բառական ոտքերը... Եվ քանի
 որ այդ դեպքում բառական ոտքերը, սկսվելով անշեշտ վանկերով, ունին

բարձրացող բնավորություն, հետևաբար և դրանցով կազմված ոտանավորի ռիթմն ու ռիթմական ոտքերը բարձրացող են լինում»:

Կարծեմ պարզ է, թե ինչից է կախված մեր ոտանավորների բարձրացող բնավորությունը, բառերի բովանդակությունից և ոչ թե վանկերից, հնչյուններից:

Առեք § 26. Ա, եր. 99 հտն. և տեսեք, թե բառական և ռիթմական ոտքերի փոխադարձ հատումի մեջ ինչ դեր ունի միտքը, թե «ինչպես բովանդակության և ռիթմի մեջ մի հակադրություն և հակասություն է առաջ դալիս»...

Առեք § 30, եր. 114 հտն. և կտեսնեք, որ բարդ ոտքերը (անդամները), որոնցով սովորաբար հորինվում են մեր ոտանավորները, «առհասարակ սերտ կապակցվում են նաև բովանդակությամբ, մտքով, քերականորեն»:

Բացեք § 37, եր. 145 հտն. և կգտնեք, որ դադարը (պառազա) տողավերջում կախված է մտքից, բովանդակությունից: Կարդացեք «տողանցի» (§ 38) և «հատածի» (§ 39) ուսումնասիրությունները և կտեսնեք, որ այդ երկուսն ևս ամբողջապես կախված են ոչ թե հնչյուններից, այլ միայն բովանդակությունից:

Նս բավականանում եմ ցույց տված պարագրաֆներով: Դրանք մի քանի ակնարկություններ» չեն, այն էլ «հատկապես 3-րդ հատվածում», ինչպես գրում է Գրախոսը, այլ առաջին հատվածում օրինակներով մանրամասն, նույնիսկ մանրակրկիտ ուսումնասիրություններ են, որոնց մեջ պարզված է այն խնդիրը, թե ինչպես խոսքի միտքը, բովանդակությունն ազդում է ռիթմի վրա:

Հիմա, հարց. արդյոք Գրախոսը չի՞ կարդացել այդ, թե՞ կարդացել է և հակառակն է գրում ըստ իր եղանի:

2) Նս «Տաղաչափության» հենց սկզբում գրել եմ, որ չափածո խոսքը սկզբնապես կապված է եղել երգի ու երաժշտության և աշխատանքի ու պարի հետ. դրանց միացնող ընդհանուր հատկանիշը եղել է ռիթմը: Հիմա Գրախոսը գրում է. «Արեղյանը հաճախ է հիշատակում պարի և երաժշտության կապը բանավիճակի հետ, սակայն անորոշ է թողնում այդ կապի բնույթը»: Նախ՝ ասեմ, տր պարն ընդամենը երկու անգամ է հիշատակված, մեկ գրքի սկզբում, մեկ էլ առաջին գլխի վերջում մի ծանոթության մեջ, ուր մի երկու խոսքով բացատրված է հենց այդ կապի բնույթը: Գալով երաժշտությանը՝ պետք է ասեմ, որ այստեղ Գրախոսը դարձյալ իրականության հակառակն է գրում: Լեզվի երաժշտական ռիթմի ուսումնասիրությունը կատարված է երաժշտության հետ կապակցությամբ: Տեսեք եր. 8—14. երաժշտական տակտ և չափածո խոսքի ոտք. եր. 80 հտ. երաժշտական տակտերի և խոսվածքի տակտեր. եր. 93. երաժշտական պարզ տակտերի հաջորդություն և ոտանավորի պարզ ոտքերի հաջորդություն. եր. 106. երաժշտության մեջ տարբեր տակտերի և ոտանավորի մեջ տարբեր ոտքերի խառնուրդ. եր. 108. երաժշտական

ածանցական տակտեր և ոտանավորի ազատ ոտքեր. եր. 114 հտ. երա-
ժըշտության բարդ և խառն տակտեր և ոտանավորի բարդ ոտքեր. եր.
136 հտ. երաժշտության մեջ դադարով ավարտված ռիթմի իբրև մի ռիթ-
մական ամբողջություն, նույնը և չափածո խոսքի մեջ՝ ոտանավորը, տո-
ղը, ստիքը. եր. 162. երաժշտության ութամասնյա կրկնակի բարդ տակ-
տեր և ութամասնյա ու յոթնամասնյա խառն տակտեր և չափածո խոսքի
մեջ կրկին անդամներ կամ կրկնակի բարդ ոտքեր, կիսատողեր և այլն:
Կարդացե՛լ է Գրախոսն այս կապակցությունները և եթե կարդացել
է, հապա ի՞նչպես է, որ նա վերևի խոսքն է գրում:

3) Արձակի անկանոն ռիթմի հետ չափածոյի կանոնավոր ռիթմի
կապակցությունը միշտ նկատի է առնված ոտանավորի ուսումնասիրու-
թյան ժամանակ. ահա՛ եր. 11 հտ. շեշտերի հաջորդություն արձակի և
ոտանավորի մեջ. նույպես և շատ ուրիշ տեղերում:

Այսպես և ուրիշ կապակցություններ, ինչպես «շեշտի ազդեցությունը
վանկերի երկարության վրա», եր. 37—39 և շատ ուրիշ տեղերում: Առեք
տողանցի ու հատածի ուսումնասիրությունը եր. 148 հտն. և կտեսնեք
քանի-քանի տեսակ կապակցություններով է կատարված դա. տողանցը
հանդակցությամբ, նկատմամբ խոսքի ամբողջության և խոսքի մասերի,
ազատ ոտանավորների, ռիթմի ավարտի, բառական ոտքերի, քերական-
ական լրացումների ու լրացյալների և նրանց միջի անջրպետի, բառա-
դասության, խոսքի ռիթմիկ ընթացքի, բառերի բազմավանկ և միավանկ
լինելու, շեշտերի և այլն: Նույնպես և հատածի ուսումնասիրությունը,
Առեք ոտանավորներից մի որեւէ տեսակի հատուկ ուսումնասիրությունը,
օրինակ եր. 250 հտն. «յամբ-անապեստյան երկանդամ 10-վանկանին»՝
նկատմամբ գլխավոր և երկրորդական շեշտերի, նախորդ «յամբ-անա-
պեստյան միանդամ 5-վանկանի» ոտանավորի, հատածի, անդամների
կազմության, պարզ ոտքերի ռիթմի, բովանդակության, ազատ տակտի-
քի, ավելորդ շեշտերի, շեշտի տեղափոխության և այլն: Այսպես և մյուս
տիպի ոտանավորների ուսումնասիրությունը:

VIII. ՊԱՏՃԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՉԱՓԵՐԻ ՉԱՐԳԱՅՈՒՄԸ ԿԱՊԱԿՅՈՒԹՅԱՄԲ ԱՌՈԳԱՆՈՒԹՅԱՆ ՉԱՐԳԱՅՄԱՆ ՀԵՏ

«Զուր է Աբեղյանի մոտ որոնել ոչ միայն մարքսիստական դիալեկ-
տիկ կապակցություն, այլ նույնիսկ պատճառական կապակցություն թե-
կուզ կանտյան իմաստով»: Դարձյալ քիչ ներքև. «Ծրեռլյոթները դասա-
վորվում են ըստ ազգակցության և ոչ թե կապակցվում պատճառականո-
րեն (էլ չենք ասում դիալեկտիկորեն)»: Այլև ուրիշ տեղ: Այսպես Գրախո-
սը դուր է «որոնել», եթե միայն նա «որոնել» է: «Որոնելուց» առաջ պետք
էր հասկանալ, թե ինչ է որոնածը: «Թեկուզ կանտյան իմաստովը» կրաշ-
խենք Գրախոսին, տեսնենք՝ ինչ է պատճառականությունը ըստ դիալեկ-
տիկական մատերիալիզմի հայեցակետի:

«Պատճառականությունը բնության և հասարակության մեջ եղած իրերի հարաբերության վրա դիալեկտիկական մատերիալիզմի այն հայեցակետն է, որի համաձայն բոլոր երևույթները գտնվում են միմյանց հետ փոխադարձ կապի մեջ, փոխադարձ ազդեցության մեջ, բխում ծագում են իրարուց և պայմանավորում են մեկմեկու... Պատճառականության հասկացությունը սերտ կապված է շարժման հասկացության հետ... միայն շարժման մեջ, զարգացման մեջ իրերը միմյանց հետ փոխադարձ ազդեցության մեջ են մտնում. միայն շարժման մեջ և շարժման միջոցով իրերը փոխադարձաբար պայմանավորում են մեկմեկու, դառնում են իրար պատճառի և հետևանքի հարաբերություններ: Ուստի պատճառական կապի, պատճառական փոխազդեցության և պատճառական ստորինության բնույթը փոխվում է կախմամբ շարժման ձևերի փոփոխությունից»⁹:

Տեսնես՝ Գրախոսը ինչ է հասկացել «պատճառական կապակցություն» ասելով տաղաչափության նկատմամբ և ինչ է աորոնել» և չի գտել տաղաչափական իրականությունների այնքան բազմաթիվ փոխադարձ կապերի մեջ: Ես այստեղ կառնեմ մեկը:

«Տաղաչափություն» մեջ շատ պարզ բացատրված է, որ լեզվի երաժրշտական ութմը սերտ կապված է լեզվի առողջանության— պրոսոդիայի հետ, որը իր կողմից ազդվում և փոխվում է բովանդակությամբ, օրինակ՝ այս հայրենի տողը՝

կըրական ի՛մ / գըլուխն / էր վառած.

Այստեղ խոսքի շեշտն ունի «իմ» բառը, ուստի և տողը կազմված է անապեստ, յամբ, անապեստ (3+2+3) ոտքերից, ինչպես պահանջում է հայրենի լափը իրեն հատուկ ութմով: Բայց հենց որ խոսքի բովանդակությունը փոխվում է և առանձին ուշադրության է առնվում «գըլուխ» բառը, այն ժամանակ խոսքի զորեղ շեշտը դրվում է դրա վրա, և խոսքի ութմն էլ փոխվում է.

կըրական/իմ գըլո՛ւխն/ էր վառած.

Այստեղ արդեն տողը կազմված է յամբ, անապեստ, անապեստ (2+3+3) ոտքերից, և ութմն ու ոտանավորի տեսակը բոլորովին տարբեր է (տե՛ս «Տաղ.», եր. 271 հտ., 244 հտ.):

Ի՞նչ է այս. պատճառական կապակցություն չէ՞ այս, «շարժման հետ սերտ կապված»: Շարժվում փոխվում է խոսքի բովանդակությունը. նոր բովանդակությունը պատճառ է դառնում, որ ամենաուժեղ շեշտի տեղն էլ փոխվի: Ահա ձեզ պատճառի և հետևանքի հարաբերություն շարժման մեջ և շարժման միջոցով: Բայց այդ բավական չէ, այստեղ կա մի փոքրիկ «շղթայակցություն» ևս: Առաջ եկած հետևանքը, ուժեղ շեշտի տեղափոխ-

⁹ Т. С. Ищенко, Краткий философский словарь, «Причинность».

վելը, իր կողմից պատճառ է դառնում մի ուրիշ հետեանքի, այն է՝ փոխվում է ոտանավորի տեսակը և ութմը:

Հիմա, ի՞նչի հետ է կապված այստեղ ութմը, «էպպես միայն հնչյունի» հետ, թե՞ բովանդակության հետ: Եվ «Տաղաշափության» մեջ խոսված է քանի՞ քանի՞ այսպիսի կապակցությունների մասին, որ ընդհանուր ֆրազներ ասողը, հարկավ, չէր կարող «որոնել» և գտնել. զի այդտեղ ոչ «դիալեկտիկա» բառը կա գործածված, ոչ էլ «պատճառական կապակցություն»: Բայց թողնենք այդ և անցնենք այս հատվածի վերնագրին:

«Տաղաշափության» մեջ մի քանի անգամ բացատրված և շեշտված է, որ մեր լեզվի ութմը, մեր շափերի տեսակները կախված են մեր լեզվի առոգանությունից, այդ պատճառով մեր շափերն իրենց կրած փոփոխություններով ուսումնասիրված են լեզվի առոգանության հետ կապակցությամբ: Որ մեր ոտանավորը շեշտական է, դա հետևանք է լեզվի պրոսոդիայի: Որ մեր ոտանավորները մեծ մասամբ բարդ ոտքերով են, դա ծագում է առոգանության, միաժամանակ և բառերի քերականական կապակցության ընդհանուր հատկությունից: Որ մեր ոտանավորների ութմը բարձրացող է և ոչ ընկնող, դրա պատճառը դարձյալ լեզվի ընդհանուր առոգանական հատկությունն է: Ահա թե ինչու այնքան մեծ տեղ է տրված «Տաղաշափության» մեջ լեզվի պրոսոդական հատկությունների ուսումնասիրությանը, սովորաբար բովանդակության հետ փոխադարձ կապի մեջ:

Վերևում տեսանք, որ մեր շափերի զարգացումը մի մասով կապված է լեզվի զարգացման հետ, և այդ ուսումնասիրված է «Տաղաշափության» մեջ:

Լեզվական երևույթների պրոցեսը վառվող պրիմուսի վրա դրված մի բաժակ շրի փոփոխությունը չէ, որ կարճ ժամանակում տեղի ունենա և միշտ նկատվի: Լեզվական փոփոխությունները շատ դանդաղ, աննկատելի կերպով են կատարվում և շատ անգամ դարեր անցնելուց հետո են միայն զգալի դառնում, և դրանց նախապատրաստող պատճառները, առանց որոնց կարելի չէ բացատրել լեզվական իրավությունների զարգացումը, հաճախ հեշտ չեն պարզվում: Արդ, տաղաշափական ձևերի փոփոխությունը, քանի որ տաղաշափությունը լեզվական ուսումնասիրություն է, բնականաբար կապված է ամենից առաջ լեզվի փոփոխության հետ, առանձնապես լեզվի առոգանության փոփոխության հետ:

Ի՞նչ է մեր շափերի այդ փոփոխությունը, զարգացումը: Բերենք «Տաղաշափությունից»:

1. «Չափերի կամ ոտանավորների զարգացման պրոցեսը, տաղաշափությամբ տեսակետով, համապատասխան պիտի ընթանա, իսկապես պիտի հետևի լեզվի առոգանության— պրոսոդիայի փոփոխությանը, և այս տեսնում ենք մեր շափերի նկատմամբ: Մենք ունինք բավական թվով հոգևոր երգեր, յամբական պարզ ոտքերով հորինված ազատ ոտանավորներ, որոնք ոչ թե կարգապետ համար են, այլ երգելու և ամենայն հավանա-

կանությամբ երգվելով են հորինված. ուստի դրանց ձանձրալի միակերպությունն զգալի չէր կարող լինել: Կարդալու համար, սակայն, յամբական պարզ ոտքերով ոտանավորներ շունինք, քանի որ կարդալիս դրանք շատ միակերպ են հնչում: Բայց հենց որ լեզվի առողջանական հատկությունը քիչ փոխվում է, առաջ են գալիս սահմանական եղանակի զբնու մ եմ, զբնու մ ես, զբնու մ է, զբնում եմք, զբնում եք, զբնում եմ, զբնում էր ձեք, որոնք մեջ միավանկ «եմ» օժանդակ բայն իբրև վերջահար բառ միանում է նախորդին (§ 7, կետ 3), և դրանցով ավելանում է ընկնող ոտքերի թիվն արևելյան գրական լեզվի մեջ,— և ահա՛, ինչպես այս տաղաչափության մեջ մանրամասնորեն ուսումնասիրված է այդ խնդիրը, հնարավոր է դառնում արևելյան աշխարհագրորում նաև յամբական պարզ ոտքերով ոտանավորներ հորինել՝ առանց միակերպության մեջ ընկնելու երկյուղի: Եվ մեր նորագույն բանաստեղծները դրա գործնական ապացույցն արդեն տված են (§ 40): Դա չափերի մի զարգացում է, պրոսոդիայի զարգացմանը համապատասխան և սրա հետևանքով» («Տաղ», Կր. 390 հտ., այլև 173 հտ.):

Դա մեր մի չափի դիալեկտիկական զարգացումն է և դիալեկտիկորեն էլ ուսումնասիրված է: Ուրիշ տեղ¹⁰ ես պարզել եմ, թե ինչ նախապատրաստող պատճառներով և ինչպես մեր հին լեզվի զբնում, զբնառ, զբնայ և այլն ձևերի փոխանակ առաջ են եկել արևելյան բարբառների մեջ զբնում եմ, զբնում ես... ձևերը: Դրա հետևանքով, ուրեմն արևելյան գրական լեզվի մեջ մեծանում է բարձրացող-ընկնող (քողաղոտ) բառական ոտքերի թիվը: Սրա հետևանքով էլ հնարավոր է դառնում յամբական պարզոտնյա ոտանավորի մեջ ավելի ևս մեծ թվով անել ութմական ոտքերի հատումը բառական ոտքերով և ընդհակառակն («Տաղ», Կր. 99 հտն.): Այս վերջինի հետևանքով էլ վերանում է պարզոտնյա յամբական ոտանավորի միակերպ բարձրացող ութմը:

Ի՞նչ է կատարվում այստեղ:— Մի դիալեկտիկական շարժում, փոփոխություն, շղթայակցություն լեզվական— և ոչ գրական— իրակություննեֆի, որոնք միմյանց հետ կասկածության մեջ են, պայմանավորված են և բացատրվում են իրարով, բխում ծագում են մեկմեկուց: Նոր կազմված քողաղոտ ոտքերի պատճառով փոխվում է առողջանության հատկությունը, քանի որ մեծանում է բարձրացող և ընկնող բառական ոտքերի հակադրությունը: Դրա հետևանքը լինում է այն, որ բառական ոտքերով պայմանավորված յամբական պարզոտնյա միակերպ ոտանավորն ստանում է նոր որակ, դարձյալ բառական ոտքերի ազդեցությամբ փոխվում է իր հակադրությանը, դառնում է ոչ միակերպ ոտանավոր, որի մեջ իբրև մի բարձրագույն դիալեկտիկական մեկության մեջ վերառվում, համադրվում են առողջանության հակադիր մոմենտները, բարձրացող և ընկնող բառական ոտքերը:

10 Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան 1931, Կր. 312—325:

Դրա հետևանքը լինում է այն, որ բանաստեղծության մեջ ծագում է մի նոր շափալիտն ձև— ոչ-միակերպ պարզոտնյա յամբական ոտանավորը, այն էլ մեր նորագույն գրողների ձեռով:

Բայց շարունակենք:

2) «Դարձյալ՝ այդ միևնույն լեզվական զարգացման հետևանքով՝ Տերյանից ի վեր հնարավոր է եղել զարգացնել նաև մեր անապետության ոտանավորը, որ նույնպես ազատվել է միակերպության ձանձրույթից (§ 56)» (Տաղ., հր. 391, այլև 233 հտն.):

3) «Այա դարձյալ՝ թեպետ և Գրիգոր Նարեկացուց արդեն (10-րդ դարում) և հետո Կոստանդին Երզնկացուց (13—14-րդ դար) ունենք սքեմայով քողաղոտ (ամֆիքրաքյան) ոտանավորներ, բայց դրանք իսկապես բարձրացող անապետության ոտանավորներ են սկզբից մի յամբի խառնուրդով և ըստ հին սովորության արվեստական ոգումով, «ձայնով», «ի ձայն» կարդալով,— ձայնով ասելով միայն— ստանում էին բարձրացող-ընկնող ութմի: Միևնույն լեզվական զարգացման (գրեմում եմ...) հետևանքով, սակայն, Տերյանից ի վեր Չարենցը և ուրիշները կարողացել են իսկական բարձրացող, ընկնող ութմով քողաղոտ ոտանավորներ գրել: Այս էլ չափերի մի զարգացում է լեզվական զարգացման համեմատ (տե՛ս § 59)» (Տաղ., հր. 391, այլև հր. 243 հտն.):

Այստեղ էլ այդ լեզվական զարգացման հետևանքով զորանում է լեզվի առգանություն մեջ հակադրությունը անապետության ոտքերի բարձրացող ութմի և քողաղոտ ոտքերի բարձրացող-ընկնող ութմի միջև և անապետության բարձրացող ոտանավորը բացառվելով դառնում է քողաղոտ բարձրացող-ընկնող ոտանավոր, որի մեջ իբրև մի մոմենտ մնում են վերառված անապետության ոտքերը:

Դրա հետևանքը լինում է, որ արևելյան գրական լեզվի մեջ ծագում է մի նոր ձևի ռաբանավոր բարձրացող-ընկնող ութմով:

Շարունակենք:

4) «Բայց դրանք համեմատաբար փոքր փոփոխություններ են: Այս Տաղաչափության մեջ պարզաբանված է և մի ուրիշ մեծ փոփոխություն: Արևելյան բարբառների մեջ առաջ է եկել շեշտի տեղափոխություն. շեշտը քառերի վերջին վանկերից անցել է վերջնական վանկերի վրա (§ 5): Այս արդեն պրոսոդական հեղափոխություն է, որ իր հետևանքն ունի արդեն ժողովրդական երգերի մեջ (տե՛ս § 70): Եվ երբ գրական լեզվի մեջ ընդհանրանա այս նոր շեշտադրությունը,— և այժմ արդեն բավական ծավալ է ստացել դա,— այն ժամանակ ահա՛ այս լեզվական զարգացումը անհրաժեշտորեն առաջ պիտի բերի արդեն եղած չափերի ճակագրությունը, ինչպես այդ տեսնում ենք արդեն արևելյան բարբառով հորինված ժողովրդական երգերի մեջ: Այն ժամանակ մեր լեզվի մեջ ոչ միայն հնարալուր, այլև անհրաժեշտ կլինի բարձրացող ութմի փոխանակ ընկնող բռնեյակա՛ն և դալեյակա՛ն ութմով ոտանավորներ հորինել, ինչպես և շատ պիտի զարգանա բարձրացող-ընկնող քողաղոտ ոտանավորը այս

նոր շեշտագրությամբ (§ 74): Եվ գա պիտի լինի մեր չափերի մեծ զարգացումն իբրև հետևանք լեզվի պրոսոդական-առոգանական փոփոխության. «յուրաքանչյուր երևույթ զարգանալով մինչև վերջը՝ իր հակադրությանն է փոխվում» («Տաղ.», եր. 391 հտն., այլև եր. 279—282, 293 հտն.):

Բառաշեշտի տեղափոխությունը, հարկավ, մի կտոր սառուցի փոփոխությունը չէ, որ շուտով կատարվի: Մեր լեզվի ամբողջ պատմության ընթացքում բառաշեշտի դրության վերաբերմամբ դիտված է հետևյալը: Նախագրաբարյան շրջանում այդ շեշտն եղել է նախավերջին վանկերի վրա, ինչպես՝ Տիգրա՛նա, աշխա՛րհա: Շեշտի ազդեցությամբ բառերի վերջը, թույլ արտաբերվելով, դուրս է ընկել, և շեշտը մնացել է մեծ մասամբ բառերի վերջում՝ Տիգրա՛ն, աշխա՛րհ. ուստի և լեզվի ութմն ստացել է ընդհանրապես բարձրացող բնավորություն: Բարբառների մեծ մասը, ինչպես և նոր գրական լեզուն, պահում են մինչև այժմ հին լեզվի այս շեշտագրությունը վերջին վանկերի վրա: Արևելյան քարբառների մեծ մասի մեջ, սակայն, ինչպես ասվեց, շեշտը վերջին վանկերից ցատկել անցել է վերջընթեր վանկերի վրա. դրանք շեշտում են՝ Տի՛գրահ, ա՛շխարհ, կաա՛րհ (տե՛ս «Տաղ.», եր. 21 հտ.): Թե ինչ նախապատրաստող պատճառների հետևանքով է՝ բառաշեշտի այս տեղափոխությունը կատարվել, այդ դեռ քավարար չափով չի պարզաբանված: Բայց այդ իրողությունն արդեն կա, և այդ փոփոխությունն, ինչպես «Տաղաչափության» մեջ մանրամասն բացատրված է, պատճառ է եղել արևելյան բարբառների մեծ մասի առոգանության փոփոխության, այն է՝ բարձրացող բառական ոտքերը շոտ են եկել իրենց հակադրությանը, փոխվել դարձել են ընկնող կամ քարձրացող-ընկնող, հետևաբար և առոգանությունն ըստացել է ընկնող բնավորություն: Դրա հետևանքն այն է եղել չափերի նկատմամբ, որ ժողովրդական քառյակները, որոնք մի ժամանակ ունեցել են յամբ-անապեստյան բարձրացող ութմ, այժմ հորինվում և արտասանվում են հակադիր քորեյական-դակտիլական ընկնող ութմով, որի մեջ վերառվում են, հարկավ, իբրև մի մոմենտ, նաև բարձրացող ոտքերը: Օրինակ՝ հետևյալ տողը հին առոգանությամբ էր՝

կաքա՛վ ա կայնե՛լ քարի՛ն.

Այժմ դա արտասանվում է՝

կա՛քավն ա կա՛յնել քա՛րին:

Նույնպես և Հովհ. Հովհաննիսյանը հորինել է գրական առոգանություն՝

Արա՛զն եկա՛վ լափի՛ն տալո՛վ.

Բայց արդեն ասվում է՝

Ա՛րազն ե՛կավ լա՛փին տա՛լով,
Ժե՛ռ քարե՛րին ա՛փին տա՛լով:

Ի՞նչ է կարծում Գրախոսը. «Ժամանակագրական կա՞րգ» է այս ամենը, որ կա «Տաղաշափության» մեջ: Երևույթները վերցված են իրենց շարժման մեջ, թե՛ «Երևույթները չեն վերցվում իրենց շարժման մեջ»։ Կա՞ յայտեղ դիալեկտիկական պատճառականություն, պատճառի և հետևանքի հարաբերություն շարժման, զարգացման մեջ: Ինչո՞ւ է նա լռել այս ամենի մասին և հակառակը վերագրել «Տաղաշափությանը»:

IX. ԲԱՐՁՐԱԳՈՒՑՆ ՉԱՓԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐԻ ԿԱՍ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԻ ՋԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ՍՏՈՐԻՆՆԵՐԻՑ

«Տաղաշափությունն» ըստ Գրախոսի «նկարագրական» դիսցիպլին է. «գիտական համակարգ ամբողջություն», «հավաքված բազմազան և մեծածավալ նյութը որոշ սկզբունքով հետևողականորեն դասավորված ու համակարգված է: Այդ համակարգության մեջ ամեն մի մաս իր որոշ տեղն ունի ամբողջության մեջ»։— Այս խոսքերը ցույց են տալիս, որ «Տաղաշափության» մեջ, ըստ Գրախոսի, համակարգությունը— սխտեմը կատարված է լավ, կանոնավոր կերպով. իսկ կանոնավոր համակարգությունն ստեղծելը հանդիսանում է գիտական հետազոտության համար անհրաժեշտ նախապայման: Բայց և այնպես՝ Գրախոսը գրում է. «Տաղաշափությունը» «ինչ չափով որ այն բովանդակում է ըստ Խառաֆին հատկությունների (ըստ ազգակցության) կարգավորված նյութ... ըստ ամենայնի ընդունելի է»։ «անընդունելի» է նյութն «ըստ ազգակցության» (նմանություն — տարբերություն) դասավորելը, դասակարգելը,— դա ձևական տրամաբանություն է, «արիստոտելյան շրջան», «դասակարգման գիտություն» և այլն, և այլն:

Նախ՝ Գրախոսը ոչ մի փաստ չի բերում իր ասածների համար և չի էլ բացատրում, թե ինչ է հասկանում նա Վաղաշափությանն ճկալամամբ այդ «ազգակցություն» և «արտաքին հատկանիշներ», «արտաքին հատկություններ» բառերով, որ նա կրկնում ու կրկնում է: Թվում է, թե նա ակնարկում է համադասությունը— կոորդինացիան: Ուստի այստեղ դնում եմ հետևյալը:

«Դիալեկտիկական տրամաբանության երկրորդ զանազանությունը (отличие) ձևական տրամաբանությունից կայանում է նրանում, որ վերջինս զբաղվում է արդեն ունեցած կատեգորիաների, հասկացությունների, դատողությունների և այլն լոկ դասավորմամբ— կլասիֆիկացիայով, հաստելով նրանց միջև համադասության (արտաքին գոյակցության) հարաբերություն: «Դիալեկտիկական տրամաբանությունը, ի հակադրություն հին, զուտ ձևական տրամաբանության, չի բավականանում նրանով, որ թվարկի և իրար կողքի դնի առանց կապի՝ մտածության շարժման ձևերը, այսինքն դատողության և բանավարության տարբեր ձևերը: Դա, ընդհակառակն, այդ ձևերը մեկմեկուց է ճանաչում, նրանց միջև հաս-

տում է ստորադասութեան—սուբորդինացիայի հարաբերութիւնն և ոչ թե համադասութեան—կոորդինացիայի. դա բաւականապէս ձեռնարկուած զարգացնում է ստորիններէն» (էնգելս): Դիալեկտիկական տրամաբանութիւնը ցույց է տալիս, թե ինչպէս մի ձեռք զարգանում է մյուսից»¹¹:

Հիմա, Գրախոսը ինչ որ գիտե՞ ձեռքի տրամաբանութեան մասին, առանց որեւէ հիմքի վերագրում է «Տաղաշափութեանը» և Արեղանին: Տեսնենք, Բայց նախ մի փոքր քաղվածք էլ Գրախոսի այս հոգովածից: «Լեզվական ամենամեծ միավորի՝ երկի և իմաստային ավելի փոքր միավորների (խոսք, բառ և այլն) մեջ էական տարբերութիւն չկա... Լեզվականն... ներկայացնում է մի շարժում՝ սկսած ամբողջական երկից մինչև իմաստային ավելի փոքր մասերը. սակայն այդ մասերը ոչ թե մաս են մեքանիստական իմաստով, որոնց կցորդումով պետք է ստացվի ամբողջը, այլ... պատկերացիւ կերպով բնականաբար ամբողջը ներկայացնելու օրինակ՝... բառը կարելի է վերածել բառազույգի, բառազույգը՝ բառախմբի, բառախմբերն՝ ասույթների, ասույթները՝ խոսքերի, խոսքերը՝ պարբերութիւնների, պարբերութիւններն ամբողջական երկերի: Այսպիսով շարժումը» և այլն (ընդգծումները Գրախոսինն են):

Այս շարժումը Գրախոսը գիտե՞ լեզվական միավորների, այլև որա՞ծը շարժման համար, բայց նույնը նա չի կարողացել տեսնել շափական ձևերի կամ միավորների նկատմամբ. մինչդեռ այստեղ էլ ամենափոքր ձևից, պարզ ոտքից սկսած մի նույնպիսի շարժում է մինչև ամենամեծ շափական ձևը՝ տունը, այսպէս՝ պարզ ոտք, բարդ ոտք (անգամ), կիսատող (եթե կա), տող կամ ոտանավոր և տուն: Տնից վեր արդեն ամբողջ երկն է, որ տաղաշափութեան խնդրից դուրս է: Պարզ ոտքերն իրենց մեջ պատկերացիւ ունին շարժվելու, գործուն դառնալու և առաջ բերելու բարդ ոտք, ոտանավոր ու տուն. միայն հարկավոր է անհրաժեշտ պայմանը դրա համար: Եվ չկարծեք, թե այդ անհրաժեշտ պայմանն այն է, որ ոտք-ոտքի հետ մեքենայորեն կցելով և առանց կապի իրար կողքի ոտքեր դնելով պիտի պարզ ոտքերից զարգանա ոտանավորը:

Տո՛ւտի տո՛ւտի տո՛ւտմանի,
Հա՛ղի բո՛ղի թո՛ւտլանի.

Սա ոտանավոր չէ, այլ հնչյունախաղ, որով զվարճանում են երեխաները: Հարկավոր է իմաստ, միտք, մտածութիւն. ահա՛ անհրաժեշտ պայմանը: Ինչո՞ւ է այդպէս, ինչո՞ւ շափական ստորին ձևերից զարգանում են բարձրագույն ձևերը:— Հենց միայն նրանից, ինչ որ Գրախոսը մեծում է, այսինքն նրանից, որ տաղաշափութիւնը լեզվական գիսցիպլին է, իսկ լեզուն լոկ հնչյուն չէ, այլև բովանդակութիւն, իմաստ, միտք, մտածութիւն: Լոկ երկավանկ բառը մենակ՝ «կարմի՛ր», դա մի

¹¹ Ցույց տրված «Փիլիսոփայական բառարանից»:

պարզ ոտք է, բայց դեռ ոտանավոր չէ. իսկ երբ միանման ոտքեր կազմող բառերից առաջ է գալիս խոսքը՝ «ահա ծագեց կարմիր արև», — որ, հարկավ, բառերի մեքենայական շարում չէ իրար կողքի, — այն ժամանակ և ութմական ստորին ձևից զարգանում է ոտանավորն իր կանոնավոր ութմով:

Ամենափոքր չափական ձևը կամ միավորն է երկավանկ կամ եռավանկ պարզ ռաբլ, որին համապատասխան է բառը երկու կամ երեքվանկանի կամ երկու կարճ բառերի կապակցություն ի մի երկավանկ կամ եռավանկ բառական ոտք: Բարդ ռաբլ, իր հիմնական ձևով, երկու բառից կազմված բառախումբն է: Կիսաառողջ մեծ տողերի մեջ (14 և ավելի վանկերով) համապատասխան է խոսքի մեջ բովանդակությամբ առանձին միություն կազմող մասին, կամ բարդ խոսքի մասերին: Տողը համապատասխան է խոսքին (և՛ պարզ, և՛ բարդ), հին ոտանավորների մեջ միշտ, իսկ նորերի մեջ նաև խոսքի մեջ մի առանձին միություն կազմող մասին: Եվ վերջապես տունը, որ կազմվում է երկու և ավելի, սովորաբար 2—4 տողերից, իր մեջ կարող է ունենալ երկու և ավելի խոսքեր, ասացված, բազմաբարդ խոսքեր, պարբերությ: Դրանք են չափական ձևերը, միավորները, միությունները:

Կուզեմ / հիմի // փրչե / զուռնեն, /// հարբած / ըլիմ // մինչև / էգուց:
Ափսոս / կասեմ // դալար / կյանքիս, /// որ շուտ / ընկավ // շարքաշ /
ճամփա:
Հովի / զըրույցին // ականջ / դընելով՝ /// Աբու / Մահարին // խոսում /
էր անձայն:

Ահա թե ինչպես է հայերենում մեծ ոտանավորը, մեծ տողը զարգանում չափական ստորին ձևերից: Պարզ ոտքերը ցույց են տրված (I) նշանով, բարդ ոտքերն՝ այս (II) նշանով, իսկ կիսատողերը՝ (III) նշանով:

Հիմա, ի՞նչ է կարծում Գրախոսը. «գատարկություն» է, «իրար ետևվից շարված» «անշարժ պատկերասրահ» է, «մետաֆիզիկական քարացածություն» է խոսվածքի այս «իմաստային միավորների» այս «լեզվականի» «շարժումը» «փոքր մասերից» դեպի մեծերը, նրանց հետ միասին և չափական ձևերի զարգացումը ստորին ձևերից դեպի բարձրագույնները: «Արտաքին հատկանիշներ» են սրանք «ըստ ազգակցության», թե՛ մի շարժում. ֆորմալիզմ, ձևական տրամաբանություն է այս, թե՛ դիալեկտիկա. ձևը վերացականությա՞ն, քարացմա՞ն մեջ է, թե՛ ձևը մի շարժում է խոսքի շարժման հետ, մտածության բովանդակության հետ. թե՛ «երևույթները վերցվում են իրենց շաժմաժան մեջ, որ այդ երևույթների կենդանի իրականությունն է» և այլն:

Բավական չէ ֆորմուլներ ասելը, պետք է ասած ֆորմուլները տեսնել և իրականության մեջ և ոչ թե «որոշնել» և բան չտեսնել:

«Կուտակված նյութերը դասավորվում են ըստ այդ հատկանիշների»,

այսինքն «արտաքին հատկանիշներին»։— Տեսնում եք, Գրախոսը խոսում է նաև «Տաղաչափության» շարադրության վրա։— Դիալեկտիկորեն մտածողը իր շարադրության նյութերը կոսսավորի քնականաբար իրերի բնութի համեմատ։ Ահա՛ «Տաղաչափության» մեջ այդ հիմնական դասավորությունը ստորինից դեպի քարծրագույնը՝ «Ոտք և ոտանավոր»։ Հայերեն ոտանավորների տեսակները։ Հանգիստություն, հանգ և տուն», ուրեմն ոտք, ոտանավոր և տուն, և եթե վերջինիս հետ դրված է «հանգիստություն, հանգ», զի դա իրոք կապված է շարածո խոսքի, մի կողմից՝ ոտանավորի, մյուս կողմից՝ տան հետ։

Առնենք առաջին հատվածն իր մանրամասնությունների մեջ։ § 1-ի մեջ բացատրված է տաղաչափության խնդիրը, և թե շափածո խոսքի երաժշտական կառուցվածք ունի՞ր հակադրվում է արձակ խոսքի անկառուցվածքին, ապա թե «լեզվի երաժշտական ունիքը պետք է որոնել հենց այդ հակադրության գիտանքի մեջ» և այլն։

I § § 2—10, 13—22 ՊԱՐՁ ՈՏՔԻ, ունի մական ամենափոքր միություն (միավորի) ուսումնասիրությունն է, կապակցությամբ շեշտի ու ամանակի և խոսվածքի տակտերի ու բառական ոտքերի հետ, ամբողջը հայոց լեզվի առգականության հիման վրա։ Դրանց մեջ, շեշտի ու ամանակի ուսումնասիրությունից հետո, իր բնական տեղում § § 11 և 12 բացատրված է, որ ոտանավորների մեկ հիմնական տեսակը՝ ամանակականը ծագում է պարզ ոտքերի ամանակից, իսկ մյուսը՝ շեշտականը՝ պարզ ոտքերի շեշտից։

II § 23. Թե ինչպես պարզ ոտքեր կազմող բառական ոտքերից առաջ են գալիս պարզաբան ռաբանավորներն իրենց տեսակներով, նայելով բառական ոտքերի տեսակներին։ Բացատրված է, ուրեմն, մի ավելի բարձր շափածո ձևի՝ ռաբանավորի զարգացումը ստորինից՝ պարզ ռաբանից։

III § § 24—29. Բացատրված է, որ նույն պարզ ոտքերի միանման կրկնությամբ ոտանավորը տաղտկալի միակերպ է դառնում, և թե ինչ միջոցներով վերացվում է այդ միակերպությունը։ Այս պարագրաֆների նյութն ուրիշ քան չէ, բայց եթե այն, որ միակերպ պարզ ոտքերից ծագող պարզոտնյա ոտանավորների մեջ, հենց իրենց այդ ծագման ընթացքում, արձակ խոսքի անկանոն ունի՞ր բացասվելով իր հակադրությամբ, երաժշտական կանոնավոր ունի՞ր, չի վերացվում, այլ վերադառնում մնում է ոտանավորի ունի՞ր մեջ իբրև նրա մոմենտը։ վերադառն, ուրեմն, մընում է իր հակադիր մոմենտի, իր բացասության հետ։ Եվ դրանով հենց, ոտանավորի մեջ արձակի անկանոն ունի՞ր մնալով, վերացվում է «նույն պարզ ոտքերի կրկնության միակերպությունը», և այդ որ «ունի՞ր երաժշտական տեսակետով մի թերություն է, տաղաչափորեն՝ նույնիսկ մի առավելություն է, քանի որ գեղեցիկ չէ, անշուշտ, այն ոտանավորը, որի մեջ միակերպ մի ունի՞ր է լարվում, այն էլ միանման բառական ոտքերով» («Տաղ», եր. 98)։ Ուրիշ խոսքով՝ պարզաբան ռաբանավորի ունի՞ր

անկառնուն և կանոնավոր ռիթմերի համադրությունն է, որ պարունակում է այդ երկու հակադիր մոմենտները բարձրագույն մեկության մեջ:

Նույնը վերաբերում է և բարդ ոտքերով կազմված ոտանավորներին: Ահա թե ինչպես պետք է հասկանալ «Տաղաչափության» մեջ հենց սկզբից դրված խնդիրը, թե «տաղաչափության համար... տվյալ փաստը, էական իրակությունը որ կա՝ է այն, որ ոտանավորի երաժշտական կանոնավոր ռիթմը հակադրվում է սովորական արձակ խոսքի անկանոն ռիթմին... կարելի չէ լեզվի կանոնավոր ռիթմն ուսումնասիրել առանց նկատի ունենալու անկանոն ռիթմը, որի հետ սերտ կապված է և որով վերջին հաշվով պայմանավորված է կանոնավոր ռիթմը: Լեզվի երաժշտական ռիթմը պետք է որոնել հենց այդ հակադրության գիտանքի մեջ» («Տաղ», եր. 7 հտն.):

Արձակի անկանոն ռիթմի մոմենտը հարկավ միանման ձևերով չի երևան գալիս: Դա լինում է մերթ անշեշտ վանկի գործածությունն իբրև շեշտված. մերթ՝ շեշտի տեղափոխություն. մերթ տարբեր ոտքերի խառնուրդ. մերթ ազատ տակտերի կամ ազատ ոտքերի խառնուրդ, որով առաջ է դալիս նաև մի առանձին ձևի ոտանավոր. մերթ շեշտերի թիվը միայն ճշտությամբ պահելով, որով դարձյալ առաջանում է մի առանձին տիպի ոտանավոր և այլն:

Այստեղ վերջանում է պարզ ոտքերի և նրանցից զարգացող ոտանավորների ուսումը: Անշուշտ այդ ամենը չեն գրված ծանոթ բառերով, և կարիք էլ չկար այդպես գրելու. դի դիալեկտիկայի մասին չէր գրվածքը, որ առեինք՝ բացասում, քացասում, քացասում, համադրություն, մոմենտ և այլն: Բայց դիալեկտիկայից բան հասկացողը պետք է իմանար, թե ինչպես դիալեկտիկորեն մտածված և շարադրված է:

Շարունակենք:

§ § 30—34. շեշտական ոտանավոր բարդ ոտքերով: Բացատրված է նախ՝ ԲԱՐԴ ՈՏՔԵՐԻ կազմությունը պարզ ոտքերից, ապա ֆրանսերեն, գերմաներեն և ռուսերեն ոտանավորների համեմատությամբ ցույց է տրված, որ հայերեն ռաբանվաճն առանձին կերպով կազմվում է բարդ ոտքերով, անդամներով և վերջը, թե մեր բանաստեղծները 19-րդ դարի կեսերից սխալ են հասկացել այդ բարդ ոտքերը:

§ § 35—39. ՈՏԱՆԱՎՈՐԸ կամ ՏՈՂԵ իբրև ռիթմական միություն. այստեղ, եր. 162 հտն., թե ինչպես երկար առգեթի մեջ կազմվում են ԿԻՍԱՏՈՂԵՐ և վերջապես, թե ինչպես տողի ռիթմական ամբողջության վերաբերմամբ ծաղում են ազատ ոտանավորներ:

Այստեղ վերջանում է առաջին հատվածը: Ինչպես ընթերցողը կտեսնի, նյութը դասավորված է այն կարգով, որով շափական ձևերը դիալեկտիկորեն զարգանում, ծագում առաջ են գալիս հիմնական պարզ ձևից դեպի ավելի բարձրները: Նյութի դասավորությանը սկզբունքն է, ուրեմն, զարգացումը ստորինից դեպի բարձրը, մեկի առաջ գալը մյուսից:

Անցնենք՝ երկրորդ հատվածին՝ «Հայերեն ոտանավորների տեսակները»:

Նախ՝ նկատեմ, որ այս հատվածի մեջ վերջին մասում եր. 299—389 կան մի քանի հատուկ ուսումնասիրություններ, որոնցով պարզված են՝ 1) աշուղական չափերը, 2) մեր հին բանաստեղծության մեջ գործածված երկու տիպի ոտանավորները՝ ազատ ոտքերով և ազատ անդամներով, 3) ազատ ոտանավորները, նախ՝ թե ինչպիսի են մեր բանաստեղծությունների մեջ պատահաբար առաջ եկած ազատ ոտանավորները և թե ինչպիսի ազատ ոտանավորներ կան մեր հին հոգեոր երգերի, մասամբ նաև մեր ժողովրդական երգերի մեջ: 4) Նույնպիսի մի առանձին ուսումնասիրություն է և սկզբի մասը, եր. 173—192, որով բացատրվում է, թե հայերենում հնարավոր է պարզ ոտքերով յամբական ոտանավորներ հորինել: Սկզբում այդ ևս դրված էր այդ հատվածի վերջից. բայց որովհետև մինչև դրա տպագրվելը մեր նորագույն բանաստեղծները գործնապես ապացուցեցին իմ տեսության ճիշտ լինելը, ես այդ դրի հատվածի սկզբում: Բնական է, որ այդ հատուկ ուսումնասիրություններն ավելի մանրամասն են, ավելի օրինակներով, քան մյուս մասերը, քանի որ դրանց մեջ հերքելու և ապացուցելու խնդիր կար: Դրանք այնպես են շարադրված, որ կարելի է ամեն մեկն առանձին գրքուկով տպագրել:

Հիմա, ի՞նչ են մեր ոտանավորների տեսակները կամ, ինչպես «Տաղաչափության» մեջ իբրև հոմանիշներ գործածված են, ձևերը, չափական ձևերը, չափերը:

Այս հատվածի վերջում, եր. 389, բացատրված է, որ մեր բազմազան չափերը (= ոտանավորների տեսակները) վերածվում են երեք հիմնական ձևի՝

1. յամբական, 2. անապեստյան, 3. յամբ-անապեստյան ոտանավորներ: «Դրանք բոլորը նույն հիմնական չափից, այսինքն՝ նույն ոտքից ու անդամից (տե՛ս § 3, «չափի» մասին) հեշտ կազմելի ենթատեսակներ են միայն», մի զարգացում ստորին կարգի միավորներից դեպի բարձրագույն կարգի ռիթմական միությունը, տողը: Ուրիշ խոսքով այս երկրորդ հատվածի մեջ գործադրված է առաջին հատվածի զարգացման սկզբունքը հայերենի ոտանավորների վերաբերմամբ: Այսպես առաջին ձևի մեջ (եր. 173—232) նախ պարզված է պարզ յամբական ոտքից ծագող յամբական պարզոտնյա ոտանավորը, ապա բարդ յամբական ոտքից կամ քառավանկ անդամից՝ քառավանկ և ավելի բարձր ձևերը՝ 4. 4+4, 4+4+4, 4+4+4+4. Երկրորդ ձևի մեջ (եր. 232—248) պարզված են անապեստյան ոտքից զարգացած ոտանավորները՝ 3. 3+3, 3+3+3, 3+3+3+3. և վերջապես երրորդ ձևի մեջ (եր. 248—294) բացատրված է նախ, թե ինչպես յամբ-անապեստյան 5-վանկանի անդամից զարգանում են ավելի բարձր ձևերը՝ 5. 5+5, 5+5+5, 5+5+5+5. ապա՝ յամբի-յամբի և անապեստի փոփոխակի հաջորդությամբ ոտանավորը կիսատողերով՝ 2+3+2 // 3+2+3: Այս ձևի մեջ մտնում են իսկապես նաև համաշեշտ օտանավորները:

Մեր չափերի այսպիսի բաժանումն երեք խմբի, իրենց ենթատեսակ-

ներով, բխում է իրերի իրենց բնությունից և չափական ձևերի դիալեկտիկ զարգացումից և ոչ թե դրանց ճարտաքին հատկությունից: Դրանք ոչ թե իրար կողքի համադաս կերպով շարվում են, այլ զարգանում առաջ են գալիս միմյանցից, բարձրագույն ձևերը զարգանում են ստորիններից: Ցամբ-անպահեստյան բարդ ոտքն (5-վանկանի անդամն) ինքը մի վառ զարգացում է յամբից և անպահեստից, ինչպես և յամբական քառավանկ բարդ ոտքը՝ երկու յամբից (Ճաղ.», եր. 119 հտ.). այնպես որ մնում են երկու հիմնական պարզ ոտքերը՝ երկավանկ յամբը և եռավանկ անպահեստը, որոնց մեկը մյուսից ծագման հարաբերությունը բացատրելու հս չավակնություն չեմ ունեցել:

Չմոռանամ հիշել, որ ամեն մի չափական ձևերի վերաբերմամբ առանձնապես ուսումնասիրված է և արձակի մոմենտը՝ շեշտի տեղափոխություն, անշեշտ տեղափոխություն, անշեշտ վանկի առնվելն իբրև շեշտված, տարբեր ոտքերի և ազատ ոտքերի խառնուրդ և այլն, այլ և՛ հատածը, և՛ կիսատողը, եթե կա, ինչպես և այդ չափերի զարգացումը կապակցությամբ առոգանության զարգացման հետ, որ տեսել ենք և, վերջապես, նույն հիմնական ձևերից ծագող չափերի հարաբերությունն իրար նկատմամբ: Այս ամենի հետ թերված են բավական տեղեկություններ, որոնք վերաբերում են մեր չափերի պատմությանը» (Ճաղ.», եր. 392 հտն.):

Այստեղ վերջանում է Գրախոսի «գրախոսականի» երկրորդ հատվածը, ինչպես և նրա ընդհանուր տեսաբանական նշանակություն ունեցող խնդիրները: Ես մի կողմ եմ թողնում նրա հոգվածի երրորդ հատվածը, որ գրված է Ճաղաչափության մեջ մանր տառերով տպված մի ծանոթության սկզբի տողերի առթիվ, որոնց մեջ իբր թե ես միտք եմ ունեցել թրացատրելուս ութմի սկզբնական ծագումը, «արմատը»: Ես այդպիսի մեծ հավակնություններ երբեք չեմ ունեցել: Այլ այդտեղ հաստելով ութմական զգացումի մարդուս հատուկ լինելու, ինչպես և մարդուս կյանքի որոշ կողմերի ութմիկ լինելու փաստերը, մի քանի խոսքով բացատրել եմ բնույթը պարի, երաժշտության և ոտանավորի կապի, որ հիշված է Ճաղաչափության սկզբում: Գրախոսն այդ մի կողմ թողած՝ երկար ու բարակ որոնումներ է անում ութմի «արմատը» գտնելու համար: Գուցե նա գտել է այդ արմատը. բայց դա կապ չունի Ճաղաչափության հետ: Նա այդ ամենը գրել է միայն, որպեսզի լրացնի իր «հրաժարիմքը» մեխանիստական և պսիխոլոգիական ուղղություններից և իր «հավատամքը». քանի որ կարելի չէր մի կողմ թողնել «հասարակականը», «աշխատանքային-արտադրականը», «հասարակական-արտադրական աշխատանքը» և այլն ըստ կարգի:

Գանք ուրիշ խնդիրների, որոնք, սակայն, տեսաբանական չեն, այլ վերաբերում են տաղաչափության հենց բուն նյութին:

Երաժշտական տակտը բացատրելուց հետո, որովհետև «տաղաչափության մեջ երաժշտական տակտին համապատասխան է ոտանավորի «տեղը», ես անցել եմ վերջինիս բացատրությանը, սկսելով այսպես. «Լեզվի մեջ հնարավոր է երաժշտական ռիթմ առաջ բերել, որովհետև թե՛ երաժշտությունը և թե՛ ոտանավորը նյութ ունին հնչյունները, երաժշտությունը՝ լոկ հնչյունները, իսկ ոտանավորը՝ բառերի վաճկները, որոնք հնչյուններից են կազմվում: Երաժշտությունն իր գաղափարն արտահայտելու համար ճշտությամբ չափում է ԶԱՅՆԻ բարձրությունը, տեղությունը և ուժը. նույնը վանկերի տեղություն և ուժի վերաբերմամբ, ռիթմ առաջ բերելու համար, անում է և ոտանավորը» («Տաղ», եր. 10):

Գրախոսն իր «գրախոսականի» շորրորդ հատվածում մեջ բերելով իբրև ցիտատ վերևի կտորի առաջին մասը (մինչև առաջին վերջակետը), թողնում է երկրորդ մասը, որպեսզի հետո նույնը մեջ բերի իբրև իրեն՝ Գրախոսի կարծիքը հակառակ Արեղյանի: Նա իր բերած ցիտատի համար գրում է. «Արեղյանը չի նկատում, որ նա «հնչյուն» հասկացության տակ երկու՝ օրակապես իրարից բոլորովին օտարեր քաներ է գնում, որոնց նույնացումը ոչ մի կերպ թույլատրելի չէ,—այն է՝ լեզվի բաղադրիչ տարրը կազմող հնչյունը (Laut) և երաժշտության տարրը՝ տոնը: Հնչյունի և տոնի մեջ ոչ մի նմանություն չկա, բացի միայն այն, որ երկուսն էլ լսում ենք, երկուսն էլ լսողական զգայություն են» (ընդգծումները Գրախոսինն են):

Շատ կտրուկ և վրոխտ է խոսում Գրախոսը: Բայց քանն այն է, որ նա ինքը գաղափար չունի տոնի և խոսվածքի հնչյունների մասին: Գերմանացիք այս վերջինները, խոսվածքի հնչյունները Laut բառով են արտահայտում, իսկ ընդհանրապես հնչյունի համար ունեն schall բառը. ֆրանսերենում, ռուսերենում և հայերենում այդ երկուսն էլ միևնույն բառով են արտահայտվում (ֆրանս. son, ռուս. звук, հայ. «հնչյուն»): Արդ, այդ ընդհանրապես հնչյուն—schall—անվան տակ հասկացվում է լսելիքով ունեցած զգայությունը: Այս ընդհանրապես հնչյունները—schall բաժանվում են երկու գլխավոր խմբի. աներաժշտական հնչյուններ կամ աղմուկներ (geräusche) և երաժշտական հնչյուններ: Աղմուկի զգայությունն առաջանում է հնչող (tönend) մարմնից ծագող ալիքների ոչ-պարբերական տատանումներից (խոսքի հնչյուններից աղմուկներ են՝ ս, ֆ, խ, շ, չ, թ և այլն), իսկ երաժշտական հնչյունները՝ պարբերական տատանումներից, որոնք միշտ միակերպ կրկնվում են ճիշտ նույն հավասար ժամանակամիջոցներից հետո: Նրբ մենք խոսում ենք երաժշտական ռիթմի, երաժշտության հնչյունների մասին, հասկանալի է, որ նկատի ունենք երաժշտական հնչյունները և ոչ թե աներաժշտական աղմուկները:

Հիմա, ինչ է առն ասածը և խոսքի հնչյունը (Laut): Տոնն էլ հնչյուն է ընդհանուր իմաստով իբրև schall, խոսքի հնչյունն էլ schall է. Գրա-

խոսի գիտանքը սրանից դենը չի անցնում: Բայց այս չէ միայն դրանց ընդհանուրը, ինչպես կարծում է Գրախոսը իր պակաս գիտանքով: Տոնը երաժշտական հնչյուն է. նույնպես երաժշտական հնչյուն է և մարդու ձայնալարերի հնչյունը—ձայնը (stimme, voix, голос): Այս երկուսը ոչ մի տարբերություն չունին, որակով բոլորովին նույն են: Ձայնը, որի մասին է խոսքը, ինչպես կարելի է տեսնել վերևում իմ բերած ցիտատից,— լեզվի մեջ երևան է գալիս իբրև ձայնավար հնչյուններ՝ Ա, Ո, Ու, Ե, Ը, որոնք ուրիշ բան չեն, բայց եթե ձայնալարերի հնչյունը, ձայնը, բայց եթե տոն, և հնչաբանության (ֆոնետիկա) մեջ հաճախ այդպես էլ կոչվում են՝ «ձայնատոն» (stimmtone): Ձայնը մասնակից է և ձայնեղ բաղաձայնների արտաբերությանը, ինչպես՝ գ, վ, դ, բ, գ և այլն: Խոսքի երաժշտականությունը հիմնված է ոչ թե աղմկավոր ֆ, ս, շ, խ, չ, թ և այլ հնչյունների վրա, այլ ձայնի, ձայնավորների վրա¹² և ձայնեղ բաղաձայնների վրա:

Ձայնավորներն իբրև երաժշտական հնչյուններ ունին այն բոլոր հատկությունները, ինչ որ երաժշտության տոները. ունին բոլոր տոնային շարժումները (Tonbewegungen), այսինքն՝ տարբեր տոնային բարձրություն (Tonhöhe) և ուժ: Եվ չինչպես երաժշտության մեջ տարբեր բարձրության (բարձր ու ցածր) տոների փոփոխումը կապված չէ տոների ուժի (forte և piano) փոփոխման հետ, նույնպես և լեզվի մեջ ձայնի, որ է՝ ձայնավորների բարձրությունը կարող է կապված չլինել նրանց արտաբերական ուժի հետ: «Կարելի է ուժեղ տոնը ցածր երգել և թույլ տոնը՝ բարձր. նույնպես կարելի է ուժեղ վանկը ցածր տոնով ասել, իսկ թույլը՝ բարձր տոնով»: Եթե այսպես չլիներ և երաժշտությունն ու խոսվածքը նույն նյութը շրանեցնեին, նույն երաժշտական հնչյունները— տոներն ու ձայնավորները,— հնարավոր չէր լինիլ ձայնական երաժշտությունը— վոկալ երաժշտությունը: Երգելիս ի՞նչն եք երկար ու կարճ, ուժեղ ու թույլ, բարձր ու ցածր արտաբերում, եթե ոչ վանկերը, իսկապես վանկերի ձայնավորները:

Այսպես ուրեմն, երաժշտության տոնը, այս երաժշտական հնչյունը, և խոսքի ձայնավորները, խոսքի երաժշտական հնչյունները որակով բոլորովին նույն են: Գրախոսը նախ պետք է այդ իմանար, բայց և ոչ թե առանց իմանալու ասեր ու կրկներ Աբեղյանի «սխալը»:

Շարունակենք:

«Տոնարվեստին և բանարվեստին [ուզում է ասել՝ ոտանավորին] ընդհանուրը ոչ թե «հնչյունն» է, այլ շեշտը և տեղությունը,— գրում է Գրախոսը:— Բայց շեշտն ու տեղությունն ինչի՞նն են. չլինի՞ քարինն ու փայտինը և ներկինն են: Ի՞նչն է շեշտվում և ավելի կամ պակաս երկար տևում մի կողմից՝ երաժշտության, ձայնական երաժշտության մեջ, մյուս

¹² Խոսքի հնչյունների մասին մանրամասնություններ կարելի է տեսնել Մ. Աբեղյանի «Հայոց լեզվի տեսության» երկրորդ մասի մեջ:

կողմից՝ խոսքի, ոտանավորի մեջ: Ինչի՞ է Գրախոսը լռում այդ մասին և թերի բաներ ասում: Շեշտովոդն ու ավելի կամ պակաս երկար տևողը երաժշտական հնչյունն է, ՁԱՅՆՆ է և ձայնական երաժշտություն և ոտանավորը: Մինչև շինի այս ընդհանուրը, չի լինիլ և շեշտի ու տևողության ընդհանուրը: Հենց այդ ընդհանուրը նյութի ընդհանուր հնչյունների հետևանքով է, որ դրանց շեշտն ու տևողությունն ընդհանուր են երաժշտության և ոտանավորի մեջ: Այդ պատճառով պետք չէ շեշտն ու տևողությունը օդի մեջ երկնքից կախված թողնել, ինչպես վարվում է Գրախոսը. այլ նախ պետք է բերել այն, ինչ որ շեշտվում ու տևում է թե՛ երաժշտության և թե՛ ոտանավորի մեջ, և հետո նոր խոսել շեշտի և տևողության ընդհանուր լինելու մասին: Այսպես վարվել եմ ես. հատկապես հիշելով թե՛ երաժշտության և թե՛ ոտանավորի համար «ձայնի տևողությունն և ուժը»: Այդ կարելի է տեսնել վերևում «Տաղաչափությունից» իմ բերած ցիտատից, որի երկրորդ մասը, ավելի որոշ կերպով, է, ինչ որ Գրախոսը դրում է, իբր Աբեղյանի կարծիքին մի հակառակ բան: Այդպես վարվել է նա, գուցե և այն պատճառով, որ չի հասկացել, որ ձայնի ուժը (վոկալ երաժշտության մեջ) և վանկերի ուժը, որ է վանկերի ձայնավորների ուժը (ոտանավորի մեջ) ուրիշ բան չեն նշանակում, բայց եթե շեշտ:

Մի անգամ որ Գրախոսի ծանոթությունը, գիտանքը տոնի և ձայնի մասին այդքան թերի է, այնուհետև նրան եմ բաշխում նրա խոսքը, թե իբր «Տաղաչափության մեջ սխալ է ըմբռնված բանարվեստի և ձայնաբանության հարաբերությունը: Կավ մտիկ տվեք, այն որ մի քիչ առաջ «տոնարվեստ» էր գրած, մի քիչ հետո «ձայնարվեստ» է գրում: Ուրեմն լուրջ և ձայն նույնացնում է ինքը և դրանով հենց ոչնչացնում իր ասածները:

Մի անգամ, որ նա այս սխալ ու թերի բաներն է ասում, այնուհետև նրան եմ բաշխում նաև նրա «գիտակցական-հասարակականը», «հոգեբանախոսականը», «մարդ-կենդանին», «մրջյունների աշքերն» ու «մեր աշքերը», «գզայությունների մշակումը», «հենգաբանական արմատները» և նույնիսկ «սիմետրիա» և այլն: Դրանք նրա «հավատամքն» են, և նա կարող էր այդ շարքն անվերջ երկարացնել:

XI. ՇԵՇՏԵՐ

Նախ հետևյալը: Երբ ես գրում եմ, թե «խոսքի շեշտի ուսումնասիրությունը վերաբերում է մասամբ քերականությանը, մասամբ էլ ճարտասանությանը», այդ արդյո՞ք նշանակում է, թե բառի և քերականական շեշտերի ուսումնասիրությունը չի վերաբերում քերականությանը: Երբ ասում եմք՝ «Տիգրանը մարդ է», մի՞թե դրանով բացասվում է վարդանի մարդ լինելը: Եթե այդպես չդատեր Գրախոսը, նա չէր գրիլ՝ «նախ պետք է ասել, որ միայն խոսքի շեշտը չէ, որ վերաբերում է նաև ճարտասանությանը»: Եվ այս առաջին անգամը չէ, որ միայն բառն սովորացնում է իմ գրածի վրա և ապա հերքում քաջաբար:— Շարունակենք: Աբեղ-

յանը տարբերում է միայն (դարձյալ՝ Գրախոսի ավելացրած) երեք տեսակի շեշտ՝ բառի շեշտ, խոսքի շեշտ և ֆեռականական շեշտ: «Հիմնավորված չէ՝ ինչո՞ւ Արեղյանը երեք և ոչ թե ավելի կամ պակաս տեսակ շեշտ է տարբերում: Նվազեց չկա: Եթե Արեղյանը իբրև ելակետ վերցնելը լեզվական իրականություններ¹³ սկսած երկից մինչև բառամասերն ու բառածեղերը, ապա նա պիտի տարբերեր առնվազն ութ տեսակի շեշտ՝ համապատասխան լեզվական փրակտիկայի հետևյալ ութ կարգերի— երկ... պարբերությ, խոսք, ասույթ (ընդարձակ և բարդ խոսքերի խոշոր մասերը), բառախումբ, բառազույգ, բառ, բառամաս (ածանց, վերջավորություն, արմատական բառ):— Այո, «եթե», եթե միայն Արեղյանը քննադատի, որ երկն էլ (մի դրամա, մի վեպ, մի հոդված) շեշտ է ունեցած եղել, և կամ այդ ութ «կարգերի» բաժանումը ճիշտ համարեր և կամ ամեն մի «կարգին» իր առանձին շեշտը տար: Բայց ես դրա քննադատությունն ավելորդ եմ համարում այստեղ անել, միայն հարցնեմ. ինչո՞ւ «առնվազն ութ տեսակի շեշտ» և ոչ թե ավելի, քանի որ «առնվազն» բառով հենց Գրախոսը հայտնում է, թե իր ընդունած շեշտերի թիվն ավելի է, քան ինքն «առնվազն» է առնում:

«Հիմնավորված չէ... ելակետ չկա»: Հիմնավորված է, այն էլ երեք կողմից:

1. Ով որ մի փոքր տեղեկություն չունի քերականությունից,—և տաղաչափությամբ պարտապարհ պետք է առաջուց ծանոթ լինի քերականություններ,— նա կհիմանա, որ փոսքի ամբողջության մեջ մտնում են կամ հատ-հատ բառեր՝ «Տիրանն այսօր գնաց Թիֆլիս», կամ նաև երկու և ավելի բառերից կազմված անբաժանելի բառախմբեր՝ «Նրա եղբայր Տիգրանն այսօր գնաց Թիֆլիս»: Ինչքան էլ խոսքի մեջ բառերի շարադասությունը փոխվի, բառախմբերի մեջ բառերն իրարուց անբաժան են մնում. «Այսօր Թիֆլիս գնաց նրա եղբայր Տիգրանը». «Այսօր նրա եղբայր Տիգրանը գնաց Թիֆլիս». «Այսօր Թիֆլիս նրա եղբայր Տիգրանը գնաց»: Ով որ տաղաչափությամբ է պարապում, նա խոսքի կազմությունից այսքանը, որ էական է, պետք է նախապես իմանա— բառ, անբաժանելի բառախումբ և խոսք: Ապա Գրախոսը «Տաղաչափության» մեջ պիտի կարդացած լինի նաև հետևյալը. «(1) լուկ բառերի հաջորդությամբ, որով ամեն մի բառ առանձին պիտի արտասանվի, դեռ չի առաջանում մի հաստ որոշ նշանակությամբ խոսք: Այս միակ որոշ նշանակությունն ստանում է բառերի կապակցությունն այն ժամանակ միայն, երբ բառերից մեկը կրում է այդ մի հատ որոշ նշանակության համար անհրաժեշտ խոսքի շեշտը, և մյուս բառերը շեշտադրության որոշ աստիճանավորումով

¹³ Այստեղ ծանոթ. մեջ ցուցում է արած. «Այդ մասին տե՛ս «Տեղեկագրիս» նախորդ համարը «Լեզվի մասին» հոդվածի 3-րդ գլուխը: Վերջին տարիներին անկարող լինելով կանոնավորապես հետևել մեր գրականությանը՝ ես այդ հոդվածը չեմ կարդացել: Այժմ այս հոդվածի համար կարևոր չեմ համարում կարդալ այն, քանի որ Գրախոսը զրանից բերել է իր համար հարկավորը:

դասավորվում են և մի գործող շեշտով միանալով՝ մի ռիթմական ամբողջություն են առաջ բերում, ինչպես որ (2) բառի շեշտով էլ վանկերը միանալով՝ մի ամբողջություն են կազմում և (3) ֆեռակաճախը շեշտով բառերն են մի բառախումբ կազմում», «մի միություն, մի անբաժանելի բառախումբ», «մի բարդ գաղափար արտահայտելու համար»:

Ահա հիմնավորումը: Եվ այս բացատրված է մանրամասն, օրինակներով, եր. 22—26 խոսքի շեշտը, որով իսկապես կազմվում է խոսքը. եր. 26—29 քերականական շեշտը, այլև թե ինչպես «հաճախ այդ քերականական կապակցությունները կազմում են մի ամբողջ մեծ բառախումբ, որ բովանդակությամբ և շեշտերի աստիճանավորումով բաժանվում է մի քանի մասերի կամ երկրորդական բառախմբերի»:

Բայց Գրախոսը ոչ միայն այդ հիմնավորումը չի տեսել, այլև շեշտերի աստիճանավորումը. ուստի նա իր հոդվածի վերջում իբրև տաղաչափության խնդիր դրում է, թե «տաղաչափության գործն է ցույց տալ, թե ինչ հարաբերության մեջ են այդ հոդվածի կարգին» շեշտերն իրար նկատմամբ և այլն: Կառաջարկելի Գրախոսին այդ ընդհանուր խոսքերի նյութը գործնապես ցույց տալ մեր ոտանավորների նկատմամբ: Բանը Ֆրազներ ասելը չէ, այլ կոնկրետ ուսումնասիրությունը:

2) Գրախոսն այն էլ կարդացած պիտի լինի «Տաղաչափության» մեջ, որ նույնիսկ խոսքի շեշտի մասին, որ ամենից ուժեղն է կարևորն է ոտանավորի նկատմամբ, տաղաչափության մեջ տրվում է «ինչ դր տաղաչափության համար կարևոր է»: Ուրեմն տաղաչափությունը ոչ թե լեզվի շեշտերի ուսումնասիրությունն է անում,— մի բան, որ հնչաբանության (Ֆոնետիկայի) գործն է,— այլ դրանից առնում է ալմբան, որքան հարկավոր է ոտանավորի կազմության համար: Կարելի չէ, ինչպես Գրախոսն է վարվում, տաղաչափության խնդիրը համարել և՛ գրականության պատմություն, և՛ շեշտերի ընդհանուր ուսումնասիրություն...

Ահա թե ինչ է հարկավոր տաղաչափության համար.

ա) «բառի շեշտը հայերենում, գրական լեզվի մեջ, մի ընդհանուր կանոնով ընկնում է սովորաբար բառերի վերջին վանկի վրա, և մեր շեշտի այս ընդհանուր դրությունից են ծագում, ինչպես կտեսնենք, մեր ոտանավորի էական հատկությունը» («Տաղ.», 20): Ահա՛ թե ինչու հարկավոր է բառի շեշտը տաղաչափության համար:

բ) «որովհետև հայերենում (աշխարհաբարում), սովորական շարադասությամբ, կողմնակի լրացումներն ու վերադիրները միշտ իրենց գերադաս բառից առաջ են դրվում և նրանից անբաժան են մնում, ուստի ֆեռակաճախը շեշտն ընկնում է միշտ երկու բառից կազմված այսպիսի կապակցությունների երկրորդ բառի վրա, իսկ եթե մի քանի բառից է կապակցությունը՝ վերջին բառի վրա: Եվ այս շեշտադրությունը, որ համապատասխան է մեր բառերի ընդհանուր շեշտադրությանը վերջին վանկի վրա, իր կողմից նույնպես ազդում է մեր ոտանավորի էական հատկությունների վրա, կազմելով բարդ բառական ոտքեր կամ անդամներ

(§§ 21, 22, 30, 31)» («Տաղ.», եր. 28): Ահա թե ինչի հարկավոր է քերական շեշտը:

գ) խոսքի շեշտը տաղաչափության համար, մանավանդ մեր տաղաչափության, մեծ կարևորություն ունի: Դա ամենից ուժեղ շեշտն է և իր ուժով ազդում է մյուս շեշտերի վրա, առաջ բերելով թույլ շեշտերի կորուստ և վանկերի ամանակի երկարում և այլն (տե՛ս եր. 22, 30—39): Ահա թե ինչի հարկավոր է խոսքի շեշտը:

«Մեր ոտանավորները, սակավ բացառությամբ, պարզ ութմական ոտքերով չեն հորինվում, այլ անդամներով կամ բարդ ութմական ոտքերով: Դա առաջանում է մեր շեշտի ընդհանուր հատկությունից: Որովհետև քառերի շեշտը մեծ մասամբ վերջին վանկի վրա է, և բառերի կապակցության մեջ գերադաս բառը, որի վրա է փեռականգնված շեշտը, հտադաս է, ուստի հեշտությամբ զորեղ շեշտերի կանոնավոր դասավորություն է առաջ դալիս, և պարզ ոտքերը զույգ-զույգ, թե՛ բովանդակությամբ և թե՛ շեշտով միանալով, կազմում են անդամներ կամ դիպուդիաներ—երկոտներ, երկոտնություններ»:

Ահա երկրորդ հիմնավորումը, թե ինչու՞ այս երեք տեսակ շեշտերը որովհետև մեր ոտանավորի ութմը հիմնված է էապես այդ երեքի վրա:

3) կա՞ն լեզվի մեջ բացի այս երեք տեսակի շեշտից նաև ուրիշ շեշտեր:— Անշուշտ կան: Ամենից առաջ վանկի շեշտը, որի մասին Գրախոսը երևի հասկացություն չունի: Վանկը հնչյունների ամենապարզ կապակցությունն է: Հնչյուններից մեկը՝ ձայնավորը՝ ավելի ուժեղ է արտաբերվում, քան մյուսները և այդ հնչյունը, որ կոչում են վանկի կեդրոն կամ գազաթ, իր ուժով ազդում է մյուս թույլ հնչյունների վրա, որոնք և միանում են ուժեղին առաջից կամ ետևից կամ երկու կողմից էլ և միասին կազմում են մի միություն, մի վանկ¹⁴: Վանկի շեշտը «Տաղաչափության» մեջ չի բացատրված, որովհետև միայն վանկի շեշտ ունեցող վանկերը տաղաչափության մեջ առնվում են իբրև անշեշտ վանկեր:

Անշեշտ վանկերը մեր ոտանավորի մեջ կարող են դրվել շեշտված վանկերի տեղ, կամ ինչպես ասում են, ամբարձման մեջ: Այդ դեպքում այդպիսի անշեշտ վանկերը, մանավանդ երբ քառասկզբում են՝ ստանում են սկզբից մի կողմնակի շեշտ: Այս մասին հաճախ խոսված է «Տաղաչափության» մեջ: Առանց դրան էլ «թեպետև այդ մասին դեռ ճիշտ դիտողություններ և շափումներ չկան, բայց կարելի է ասել, որ բազմավանկ բառերը, որոնք երկուսից ավելի վանկեր ունին, բացի վերջին վանկի զորեղ շեշտից, ունին նաև առաջին վանկի վրա կողմնակի թույլ շեշտ» և այլն («Տաղ.», եր. 21): Այդ կողմնակի շեշտը, սակայն, սովորաբար

14 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, եր. 88—97: Առիթից օգտվելով՝ ուզում եմ ուղղել մի կոպիտ վրիպակ, որ սպրդած է իմ այս աշխատության հենց այս էջում: Տպված է խոսքի հնչյունները տարբերվում են իրենց ավելի կամ պակաս ուժով, որ կախված է տատանումների երկայնությունից: Պետք է լինեն լայնությունից:

անզգալի է մնում. և ոտանավորի մեջ ռիթմի ընդհանուր ընթացքի ազդեցությամբ՝ զգալի է լինում, այն էլ ոչ ամեն մարդու համար: Այստեղ դեր են խաղում և բարբառները:

Այսպես ուրեմն, տաղաչափության տեսակետով կարևոր են՝ անշեշտ վանկը, բառի շեշտ, քերականական շեշտ և խոսքի շեշտ: Այս չորսը հիմնավորվում են ուրեմն նաև իրենց ուժով. ամենից թույլը անշեշտ վանկն է, նրանից ավելի ուժեղ է բառի շեշտը, սրանից ավելի ուժեղ է քերականական շեշտը և վերջապես ամենից ուժեղն է խոսքի շեշտը: Եվ շեշտերի այս աստիճանավորումն է միայն, որ օբյեկտիվ գոյություն ունի մեր ոտանավորների մեջ և դրանց վրա է հիմնված մեր ոտանավորների անդամավոր հորինվածքը: Բերեմ միայն մի փոքր կտոր բարդ ոտքերի կամ անդամների կազմության մասին բացատրությունից. Վենշուշտ, չի պահանջվում, որ ոտանավորի բոլոր ռիթմական բաղդ ոտքերի զորեղ շեշտերը միանման ուժով լինին. այլ բավական է, որ յուրաքանչյուր բարդ ոտքի մեջ մտնող պարզ ոտքերից մեկի շեշտը համեմատաբար ավելի ուժեղ լինի, քան մյուսինը: Այսպես՝ երբ ուժեղ շեշտը խոսքի շեշտ է, նրա հետ իբրև թույլ շեշտ կարող են առնվել քերականական կամ լոկ բառի շեշտերը և նույնիսկ անշեշտ վանկը, երբ սա իբրև ամբարձում (շեշտված) է գործածվում (§ 25): Երբ ուժեղ շեշտը քերականական շեշտ է, նրա հետ իբրև թույլ շեշտ կարող է առնվել լոկ բառի շեշտը, ինչպես և անշեշտ վանկն իբրև ամբարձում: Իսկ երբ ուժեղ շեշտը լոկ բառի շեշտ է, որ միևնույն է, թե բարդ ոտքի մեջ միայն մեկ շեշտ կա, նրա հետ կարող է առնվել միայն անշեշտ վանկն իբրև ամբարձում» և այլն (ՏՃԱՊ.Ձ, եր. 117):

Ահա թե ինչու տաղաչափության համար կարևոր են այդ երեք տեսակի շեշտերը. դրանց հետ և անշեշտ վանկերը: Ահա թե ինչպես միայն այդ շեշտերն են օբյեկտիվորեն գործադրված մեր ոտանավորների իրականության մեջ: Բարդ խոսքի մասերի, ասացվածի ու պարբերության մեջ ուրիշ շեշտեր չկան՝ բացի այդ հիշվածներից:

Այդ շեշտերը բոլորը ուժական (դինամիկ) շեշտեր են և կախված են արտաբերության ուժից, ձայնալարերի վրա արտաշնչած օդի ճնշման ուժից: Բայց կա նաև մի երկրորդ տեսակի շեշտ, որ կոչվում է երաժշտական շեշտ կամ տոնիկ շեշտ, այլև «առողջանական շեշտ» (accent prosodique կամ tonique), որ կապված է ձայնի բարձրության հետ: Մենք արդեն տեսանք, որ ինչպես երաժշտության մեջ, նույնպես և լեզվի մեջ ձայնի, ձայնավորի բարձրությունը, ուրեմն և տոնիկ շեշտը կարող է ուժական շեշտի հետ և՛ ընկնել, և՛ չընկնել: Հայոց լեզվի մեջ, գրականում, որքան կարողացել եմ ես դիտել, տոնիկ շեշտը մեծ մասամբ ընկնում է դինամիկ շեշտի հետ: Տոնիկ շեշտը մեծ մասամբ է խոսքի տոնիկ շեշտ (Tonischer satzaccent) և երևան է գալիս հարցականների մեջ՝ բարբառային ձևով. «էտ է քու աղլկութիւնը», «Ջեր է՛ստի ի՞ք» (Սունդուկյան, «էլի մեկ զոհ», արար Բ, տեսիլ Դ, արար Գ, տեսիլ Գ):

Դ) Ինչպես և ասացվածի (ֆրագի) մեջ առաջադաս երկրորդական խոսքի վերջում, այլև պարբերության առաջին մասի վերջում: Արվեստավոր հորինված պարբերությունների «կարդալու ժամանակ, ձայնն առաջին մասի սկզբում ցածրից սկսելով՝ հետզհետե բարձրանում է և ապա դարձյալ հետզհետե իջնում է, մինչև որ վերջը հանգստացնող ավարտի տպավորություն է թողնում»¹⁵:

Ձայնի այս բարձրացման մասին տե՛ս «Տաղ.», եր. 154:

Տոնիկ շեշտը, քանի որ մեր գրական լեզվի մեջ միանում է ուժական շեշտի հետ, տաղաչափական տեսակետով, կարծում եմ, առանձին արժեք չունի, և ես այդ չեմ ուսումնասիրել, իսկպպես չեմ կարողացել ուսումնասիրել:

Կանգ առնենք մի վերջին կետի վրա էլ, որպեսզի Գրախոսի մտածելակերպը, նրա վարարկը, եղանակները ավելի ևս պարզ լինին: Նա գրում է. «Այդ շարժումն արտահայտող ձայնական կողմը (արտասանությունը, առդգանությունը, ուրեմն և շեշտադրությունը) ներկայացնում է ոչ թե մի քանի (ըստ Աբեղյանի՝ երեք) կետ, այլ մի անընդհատ գիծ, որ տեղտեղ բեկվում է կամ շեշտվում է»:— Նախ՝ Աբեղյանը ոչ մի տեղ չի ասել, թե «այդ շարժման մեջ կա երեք կետ: Այս ինչպե՞ս եղավ, որ Աբեղյանի ասած երեք տեսակ շեշտը դարձավ երեք կետ: Ապա դարձյալ՝ Աբեղյանի ասած «երեք» բառի տեղ դրեք Գրախոսի «ուժը». դրանով բան կփոխվի՞. «ձայնական կողմը... ներկայացնում է ոչ թե մի քանի (ըստ Գրախոսի՝ ութ) կետ, այլ մի անընդհատ գիծ...»:

Շարունակենք, թե է՛լ ինչ է ասում Գրախոսը:

«Շեշտն այդպիսով, ալիքաձև գծի գագաթն է ներկայացնում: Քանի գագաթ կա երկի ձայնական կորագծի մեջ, այնքան շեշտ կա»:— Առնենք իրրև երկ՝ օրինակ, Չարենցի «Ամենապոեմը», Թումանյանի «Սասունցի Դավիթը» կամ հենց Գրախոսի այս հոգվածը: «Քանի գագաթ կա (Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ», Չարենցի «Ամենապոեմ») երկի ձայնական կորագծի մեջ, այնքան շեշտ կա»:— Ա՛յս չի ասում Գրախոսը. և ինչի՞ համար է ասում նա այդ. ինչի՞ է պետք, թե այդ երկերի մեջ քանի շեշտ կա: Մարդ ակամա հիշում է սքոլաստիկների հետաքրքրությունը, թե Սաղմոսի մեջ քանի այր (ո՛ւ տառը) կա: Բայց շարունակենք:

«Այդ գագաթները ներկայացնում են երկի իմաստային շարժման հանգրվանները, որոնք հիմնականում, ինչպես ասացինք, ութ են»:— Ի՞նչպես հիշյալ երկերի հազարավոր շեշտերը «հիմնականում ութ» դարձան: Եվ ի՞նչ է նշանակում «հիմնականում ութ» շեշտ:

Բայց տեսե՛ք եզրակացությունը: «Հիմնականում»... ութ են. ըստ այնմ էլ ութ կառգի շեշտ կա, և ոչ թե երեք, ինչպես Աբեղյանն է կարծում:— Աբեղյանն, իհարկե, այդպիսի բան չի կարծել և չի կարծում: Բայց հարց: Այդ ի՞նչպես եղավ, որ Աբեղյանի ասած երեք տեսակ շեշտը

¹⁵ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Աշխարհարարի Շարադրություն, եր. 350:

(ըստ Գրախոսի՝ ութ տեսակ շեշտը) նախ դարձավ մի քանի (ըստ Արեղյանի՝ երեք, ըստ Գրախոսի՝ ութ) շեշտ։ Ապա «երեքն» և «ութը» դարձան (այս կամ այն) երկի հազարավոր շեշտեր։ Ապա դարձյալ՝ այդ հազարավոր շեշտերը վերածվեցին «հիմնականում ութ» շեշտի. և վերջապես՝ հանկարծ այդ քանակով «ութն» էլ դարձավ «ութ կարգ»։ Ինչի՞ցն է ա՛յս շարժումը։

Ահա Գրախոսի հասկացությունը, այդ շփոթը լեզվի արտասանության մասին, այդ «ձայնական կողմը... անընդհատ գիծը... ձայնական կորագիծը... գագաթները»։

Պարզենք այդ։

«Խոսքի մեջ հնչյունները սովորաբար ջոկ-ջոկ չեն արտասանվում, այլ իրար հետ միացած կամ կապակցված։ Հնչյունների ամենապարզ կապակցությունն է վանկը, որի մեջ մի ուժեղ հնչյունին առաջից կամ ետևից միանում են թույլ հնչյունները և միասին առանց բնականության արտասանվում են իբրև միություն»։ «Ինչպես որ մի վանկի մեջ... նույնպես և բազմավանկ բառերի շեշտված վանկին միանում են մյուս վանկերը և կազմում են մի նույնպիսի, բայց ավելի մեծ միություն»։— Ինչպես կարելի է տեսնել, այստեղ չկան «առանց ընդհատվելու» բառերը։— Խոսքի «շեշտով խոսքի» բառերն են կազմում առաքերությամբ կապակցված հնչյունների մի ավելի մեծ միություն¹⁶։— Դարձյալ՝ ինչպես կարելի է տեսնել, չկան «առանց ընդհատվելու» բառերը։

Ահա «գիծը»։ Իսկ «կորագիծը»։— դա ձայնի ելևէջն է, որի մասին խոսեցինք քիչ առաջ։ Երբ ասում ենք՝ խոսքի մեջ հնչյունները կազմում են մի միություն, այդ չի նշանակում մի անընդհատ միություն, մի «անընդհատ գիծ», ինչպես սխալ կերպով կարծում է Գրախոսը։ Եթե Գրախոսը մի փոքր լեզվաբանական պատրաստություն ունենար,— թեկուզ այն չափով, որ չափ կա իմ «լեզվի տեսություն» մեջ,— նա կիմանար, որ նույնիսկ բազմավանկ բառերի մեջ վանկերը, որոշ դեպքերում, արտաբերության ընդհատումով են առաջ գալիս («լեզ. տես.» եր. 92). ուրեմն ոչ բոլոր բառերն արտասանվում են անընդհատ։ Ապա նա իմ «Տաղաչափությունից» պետք է իմանար, որ թեպետ որոշ դեպքերում բառերն իրար հետ սերտ միանում են ինչպես մի բառ, բայց ընդհանրապես բառերի մեջ կա մի միջոց, մի ընդհատում («Տաղ.» եր. 83 հտն., 150 հտն.)։ էլ չենք խոսում մեծ ու փոքր դարձարների (պառուզա) մասին։

Ապա՝ երբ ասում ենք, թե խոսքի մեջ հնչյուններն իրար հետ կապակցված՝ կազմում են մի մեծ միություն, այդ չի նշանակում մի միակերպ ուժով արտաբերված միություն։ Անդապիսի խոսք չկա. զի բնական արձակ խոսքն ևս կազմված է շեշտված և անշեշտ վանկերի միություններից, ուժեղ և թույլ վանկերից («Տաղ.» եր. 11)։ Ինչի՞ աղբյուրն է Մենք խոսքն արտասանում ենք ոչ թե շնչի մեկ և միակերպ արտամղու-

¹⁶ Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տեսություն, Երևան, 1931, եր. 88—97 հտն.։

մով, այլ իրար հաջորդող նորանոր մղումներով, որոնց սկիզբը սովորաբար ուժեղ է լինում: Ամեն շեշտված վանկի հետ սկսվում է շնչի մի նոր զորեղ արտամղում, որ հետո թուլանում է հաջորդ անշեշտ վանկերի արտասանության ժամանակ: Արտաբերության այս հատկության հետևանքը լինում է այն, որ մենք խոսում ենք սովորաբար ոչ թե հատ բառերով, այլ շնչի միևնույն արտամղումով արտասանված վանկերի խմբերով» և այլն («Տաղ», 81 հտն.):

Ահա Գրախոսի ասած «գիծը» իր գազաթններով— շեշտերով, գազաթններով: Նա շփոթում է շեշտերի թիվը, քանակը (Քանի գազաթ կա երկի ձայնական կորագծի մեջ, այնքան շեշտ կա),— որ ոչ ոքի հարկավոր չէ,— շեշտերի տեսակի հետ, որ ծագում է նրանց կատարած ֆունկցիաներից, որով հնչյունները միանում են ի վանկ, ի բառ, ի բառախումբ և ի խոսք:

Ես վերջացրի:

Թողնում եմ նրա ռեցեպտը «տաղաչափության գործի» մասին: Թողնում եմ և նրա վերջաբան «հրաժարիմքը»:

Ահա Գրախոսի «պատասխանատու աշխատանքը», նրա «գրախոսականը» իր «տեսաբանական-մեթոդոլոգիական հիմունքներով», իր «հավատամքով»:

Անցած աշնան, երբ «Տաղաչափությունը» մի քանի ամիս առաջ էր լույս տեսել, Արդնիում մեր երիտասարդ գրողներից մեկը մոտեցավ ինձ, սրտագին շնորհավորեց այդ գործի համար, ավելացնելով, թե սպասում են երկրորդ հատորին: Երբ ես հարցրի, թե ինչ պիտի լինի երկրորդ հատորի բովանդակությունը, երիտասարդը պատասխանեց՝ «Շեշտի նշանակությունը մեր ուսանավորի համար»: Եվ երբ ես նրան ասացի, թե «Տաղաչափության» ուսումնասիրությունը հիմնված է շեշտի և շեշտերի բաշխման վրա, երիտասարդ գրողը մի փոքր շփոթվեց, բայց իսկույն այնքան ուղղամիտ գտնվեց, որ ասաց. «Ներողություն, դեռ չեմ կարողացել «Տաղաչափությունը» կարդալ: Հույս ունեմ, որ շուտով կարդամ և օգտվեմ»:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հինգերորդ հատորում հավաքված են Մանուկ Աբեղյանի տաղաչափական հետազոտութիւնները՝ «Հայոց լեզվի տաղաչափութիւն» կապիտալ աշխատութիւնը և մի շարք հոդվածներ: Հետաքրքրութիւնը տաղաչափական հարցերի նկատմամբ գիտնականին ուղեկցել է նրա ստեղծագործական ամբողջ երկարատե կյանքում և արտահայտվել է ոչ միայն ներկա հատորի նյութերում, այլև հայ ժողովրդական բանահյուսութիւնը և հին ու միջնադարյան գրականութիւնը նվիրված աշխատութիւններում: Գիտնականը տաղաչափութիւնը համարում էր լեզվաբանութիւն և գրականագիտութիւն միջև գտնվող մի միջանկյալ առարկա, որը ներառում է մեկի ու մյուսի արդյունքները և իր հերթին նյութ է տալիս նրանց:

Մինչև Մ. Աբեղյանը որոշ գործ արվել էր հայ բանասիրութիւն այն ճյուղում, որը կոչված է ուսումնասիրելու պոեզիայի կառուցվածքն ու տարատեսակները: Ստեղծվել էին տաղաչափական հասկացութիւններն արտահայտող համապատասխան տերմիններ: 19-րդ դարում մի շարք գրողներ ու բանասերներ (Ա. Բագրատունի, էդ. Հյուբսիդյան, Ա. Ալաւդյան, Ավ. Բահաթրյան և ուրիշներ) տարբեր առիթներով անդրադարձել են հայոց հին և նոր բանաստեղծութիւն կառուցվածքի հարցերին, հավաքել և նկարագրել են մեր ուսանալու տեսակների մի մասը: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, նրանց աշխատութիւնները կրում էին էմպիրիկ-նկարագրական բնույթ, զուրկ էին հետեւողական գիտական հայացքից և հենվում էին սահմանափակ նյութի վրա:

Աբեղյանի գիտական ջանքերի շնորհիվ հայ տաղաչափութիւն ուսումնասիրութիւնը դրվեց ժամանակի եվրոպական և ուսական բանասիրական գիտութիւն լավագոյն նվաճումների բարձրութիւն վրա: Նա բազմակողմանիորեն ցուցադրեց տաղաչափութիւն օրգանական կապերը մեր հին և նոր լեզուների առանձնահատկութիւնների հետ: Հայերեն լեզվով առաջին անգամ գիտականորեն բնութագրվեցին տաղաչափական գրեթէ բոլոր էական հասկացութիւնները (ռիթմ, տակտ, ամանակ, ոտք, անգամ, տող, դադար, տողանց, հատած, հանգ, բաղաձայնութիւն և առձայնութիւն, տուն և այլն): Այդ հասկացութիւնները գիտնականը հիմնավորեց հայ բազմադարյան պոեզիայի բոլոր փուլերից քաղած անհամար փաստերով, տաղաչափական հարցերի մեկնաբանութիւնը դնելով ամուր և օբյեկտիվ հիմքի վրա: Աբեղյանը տվեց հայկական ոտանավորի, գրավոր և բանավոր պոեզիայի տաղաչափական ձևերի գրեթէ սպառիչ դասակարգումը և նկարագրութիւնը: Նա նորովի մեկնաբանեց հայկական տաղաչափութիւն հիմնական բնույթն ու որակը: Այս բոլորի շնորհիվ, կարելի է ասել, Մանուկ Աբեղյանը դարձավ հայ տաղաչափագիտութիւն, իբրև մեր բանասիրութիւն մի առանձին ճյուղի, իսկական հիմնադիրը:

ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ՏԱԼՉԱՓՈՒԹՅՈՒՆ (ՄԵՏՐԻԿԱ)

Մ. Աբեղյանի այս գլխավոր տաղաչափական աշխատութիւնը եղել է երկար տարիների գիտական որոնումների և ջանքերի արդյունք: Ինչպես վկայում է հեղինակը գրքի առաջարանում, «Տաղաչափութիւնը» պատրաստ է եղել տպագրութիւն դեռ 1912 թ., բայց

¹ Աբեղյանի տաղաչափական հետազոտութիւնները մասին ավելի մանրամասն տե՛ս էջ. Զբոբաշյան, Մանուկ Աբեղյանը և հայկական տաղաչափութիւն ուսումնասիրութիւն հարցերը, «Բանբեր Նրեանի համալսարան», 1968, № 1:

այն ժամանակ չի հրապարակվել միջոցների բացակայության պատճառով: Միայն երկու տասնամյակ անց, որոշ մշակումներից, հավելումներից ու հապավումներից հետո, գիրքը լույս տեսավ Նրեանում, Միլքոնյան ֆոնդի հրատարակությամբ:

Գրքի տիտղոսաթերթից հետո նշված է. «Իր որդի Գազիկի հիշատակին նվիրում է հեղինակը»:

Գրքի վերջում, ցանկից հետո հեղինակը գրել է հետևյալ ծանոթագրությունը. «Կոթրստի պատճառով կարելի չեղավ այստեղ դնել այն գրքերի ցուցակը, որ նկատի են առնված այս ուսումնասիրությունը կատարելիս: Մի քանի կարևորները հիշված են շարադրության ընթացքում»:

Գրականության և արվեստի թանգարանում (գրական բաժին, Մ. Արեղյանի ֆոնդ, № 19 ա, բ, գ, դ) պահվում է «Հայոց լեզվի տաղաչափության» ձեռագիրը՝ բաղկացած չորս ստվար տետրերից, որոնք պարունակում են 486 համարակալած թերթ՝ գրված երկու էջերի վրա: Այդ տետրերի մեջ հեղինակը, գիրքը տպագրության հանձնելուց առաջ, մտքերի է բազմաթիվ մեծ ու փոքր կրճատումներ և հավելումներ: Լրացումները կատարված են էջերի լուսանցքներում, իսկ ավելի հաճախ՝ առանձին ներդիր թերթերի վրա: Զբաղարարվելով այդ բոլորով, հեղինակը գրքի տպագրության ընթացքում ևս տեքստի մեջ որոշ ռեական և կառուցվածքային փոփոխություններ է մտքերի:

«Հայոց լեզվի տաղաչափություն» գիրքը տպագրվում է ըստ 1933 թ. հրատարակության՝ նկատված վրդակների ուղղումով: Բոլոր բանաստեղծական մեջբերումները ստուգված և ճշտված են գրքի ձեռագրի հիման վրա:

ՀԱՅԵՐԵՆ ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հոգվածը տպագրվել է Թիֆլիսում լույս տեսնող «Համբավաբեր» շաբաթաթերթում, 1916 թ. մայիս-հուլիս ամիսների մի շարք համարներում (№ № 21, 22, 23, 25, 27): Հրապարակելով Մ. Արեղյանի հոգվածը, խմբագրությունը նրան կցել է հետևյալ ծանոթագրությունը.

«Համբավաբերի» խմբագրությունն ստանալով ամեն կողմից բազմաթիվ ոտանավորներ, հիշեց անմահ Գյոթեի խոսքը՝ թե ոչ ոք չուզեց կոշկակար դառնալ, բոլոր կոշկակարները բանաստեղծ դարձան: Միածամանակ դիտելով, որ այդ սկսնակներից շատ շատերը բանաստեղծական շնորհ են ցույց տալիս, բայց անտեղյակ են հայերենի ոգուն ու տաղաչափության, և երբեմն ցուցմունքներ են ուղղում, մենք դիմեցինք մեր աշխատակից պ. Մ. Արեղյանին հատուկ առաջարկով՝ Հայոց տաղաչափության էական հիմունքները պարզաբանելու, որից անշուշտ կարող են մեծապես օգտվել մանավանդ մեր սկսնակ բանաստեղծները: Սոցա հանձնարարում ենք այս առթիվ կարգալ Ստ. Մալխասյանի «Հայերեն տաղաչափություն» հոգվածը Հայ գրագետների «Միթենի» գրական ժողովածուի մեջ, որ տպագրվեց անցյալ տարի Թիֆլիսում: Խմբագրությունը միայն ցավել կարող է, որ պ. Մ. Արեղյանի Հայերենի տաղաչափության ընդարձակ ուսումնասիրությունը ցարդ լույս չտեսավ: Հրավիրում ենք այս առթիվ մեր «Հրատարակչական հիկերության» և հայ մեկնասանների ուղադրությունը, մանավանդ որ այդ գրքի տպագրության ծախսը շատ չէ լինելու»:

«Համբավաբերի» համար այս հոգվածը գրելիս Արեղյանն արդեն ավարտել էր իր հիմնական տաղաչափական աշխատությունը՝ «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» գիրքը, որը, սակայն, ևսում էր անտպ: Բնական է, որ հոգվածում գիտական օգտագործել է իր ձեռագիր աշխատության ոչ միայն շատ դրույթներ, այլև շարադրանքի և օրինակների մի մասը: Եվ այնուամենայնիվ, շնայած գրքի հետ ունեցած որոշ ընդհանրություններին, «Հայերեն տաղաչափության մասին» հոգվածը ինքնուրույն և հետաքրքիր մի աշխատանք է, որը սեղմ գծերով շարադրում է գիտնականի արծարծած մի քանի հիմնական մտքերը և օգնում է հասկանալու նրա տաղաչափական կոնցեպցիան:

Հոգվածը տպագրվում է ըստ «Համբավաբերի» տեքստի:

**ՏԱՂԱԶԱՓՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ԶԱՐԵՆՑԻ ԵՎ ՈՒՐԻՇՆԵՐԻ
ԲԱՆԱՍՏԵՂՄՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԵՋ**

Հոգվածը տպագրվել է «Նորք» գրական, գիտական և քաղաքական հանդեսում, 1923 թ. հրերորդ գրքում (էջ 263—290)։ Հետագայում՝ 1933 թ. լույս տեսած «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» գրքում հեղինակը, ինչպես մատնանշված է § 41-ի հատուկ ծանոթագրության մեջ, օգտագործել է իր այս հոգվածի առանձին գրույթներն ու օրինակները։ Սակայն ընդհանուր առմամբ հոգվածն իր հարցադրումներով և կառուցվածքով մնում է բոլորովին ինքնուրույն մի հետազոտություն, որը ցույց է տալիս գիտնականի կենդանի հետաքրքրությունը հայկական պոեզիայում ծագող տաղաչափական ձևերի նկատմամբ։

Հոգվածի սկզբում ակնարկվող՝ Վ. Տերյանի «բանաստեղծությունների առաջին տետրակը» «Մթնշաղի անուրջներ» ժողովածուն է, իսկ «Ա. հատորը»՝ «Բանաստեղծություններ» 1-ին հատորն է, որ Տերյանը հրատարակել է 1912 թ. Մոսկվայում։

Մեքերեումները Ծ. Զարենցի պոեզիայից կատարվում են բանաստեղծի «Նրկերի ժողովածուից», որը հիմու հատորով լույս է տեսել 1922 թ. Մոսկվայում։ Այդ հրատարակության համապատասխան հատորներն ու էջերն է մատնանշում Արեղյանը։ Օրինակները Ա. Վշտունուց բերվում են նրա «Բանաստեղծություններ» գրքից (1918 թ., Թիֆլիս), իսկ Գ. Արուիինը՝ «Միայն կինը» գրքից (1919 թ., Թիֆլիս)։

Մ. Արեղյանի կողմից մի քանի անգամ հիշատակվող՝ Ազատ Վշտունու հոգվածը լույս է տեսել «Նորհրդային Հայաստան» թերթի 1923 թ. մայիսի 18-ի համարում, «Մի գրախոսականի առթիվ» վերնագրով։

Տպագրվում է ըստ «Նորք» հանդեսի տեքստի։

«ՇԱՀՆԱՄԱ»-Ի ՈՏԱՆԱՎՈՐԻ ԶԱՓԸ ՀԱՅ ԲԱՆԱՍՏԵՂՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հոգվածը տպագրվել է 1934 թ. «Ճիրդուհի» ժողովածուում, որը լույս է ընծայել Պետհրատը՝ պարսիկ մեծ բանաստեղծի ծննդյան 1000-ամյակի առթիվ (էջ 117—128)։ Գրականության և արվեստի թանգարանում (գրական բաժին, Մ. Արեղյանի ֆոնդ, № 78) պահվում է հոգվածի ձեռագիրը՝ 12 երկար թերթերի վրա։

Տպագրվում է ըստ «Ճիրդուհի» ժողովածուի տեքստի՝ համեմատելով հոգվածի ինքնագրի հետ։

ՄԻ ՔԱՆԻ ՏԱՂԱԶԱՓԱԿԱՆ ԽՆԴԻՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Մինչև այժմ անտիպ մնացած այս հոգվածը գրված է, հավանաբար, 1934 թվականին, իբրև պատասխան «Հայոց լեզվի տաղաչափություն» գրքի մասին գրված մի գրախոսականի։ Այդ գրախոսականը նախատեսված է եղել ՀՍԽՂ Մարքսիզմ-լենինիզմի ինստիտուտի «Տեղեկագրի» համար և ուղարկվել է Արեղյանին՝ նրանից համապատասխան դիտողություններ և կարծիք ստանալու նպատակով։ Գրելով այս ընդարձակ պատասխանը, Արեղյանը ոչ միայն մերժում է իր գրքի մասին արված քննադատական դիտողությունները, այլև մի շարք հարցերում զարգացնում է «Տաղաչափության» դրույթները, պարզաբանում այն մեթոդաբանական սկզբունքները, որոնցով ղեկավարվել է իր ուսումնասիրության մեջ։ Այս իմաստով ներկա հոգվածը Արեղյանի հիմնական տաղաչափական աշխատության մի կարևոր հավելումն է և ընկալվում է իբրև նրա յուրօրինակ շարունակություն ու ավարտ։

Իր ժամանակ ո՛չ գրախոսականը, ո՛չ էլ Արեղյանի սույն պատասխանը ընեն տպագրվել։

Գրականության և արվեստի թանգարանում (գրական բաժին, Արեղյանի ֆոնդ, № 76) պահվում է այս հոգվածի ինքնագիրը՝ 77 փոքրադիր թղթերի վրա, որոնց երկու էջերն էլ գրված են թանգրով։ Տպագրության համար հիմք է ծառայել այդ ձեռագիրը։

Թանգարանում պահվում է նաև այս հոգվածի համար առիթ ծառայած գրախոսական-

նը (18 մեքենագիր էշ)։ Բարձր գնահատելով Արեղյանի գիրքը՝ նրա մեջ հավաքված և նկարագրված վիթխարի փաստական նյութի համար, գրախոսը, սակայն, մի շարք դիտողություններ է անում ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքների մասին։ Գրախոսականը անստորագիր է, սակայն, ինչպես պարզվում է մի շարք տվյալներից, նրա հեղինակը հղել է հայտնի Թարգմանիչ, լեզվաբան և երաժշտագետ Հակոբ Հարությունյանը։ Դա երևում է, թեև ուղ, հետևյալ փաստից. գրախոսության հեղինակը մի քանի անգամ (էջ 10, 18, 16) հիշատակում է «Տեղեկագրում» տպագրված իր մի այլ հոդվածը՝ «Լեզվի մասին», իսկ այդ հոդվածը («Մարքսիզմ-լենինիզմի ինստիտուտի տեղեկագիր», № 3, 1934, էջ 106—141) պատկանում է Հակոբ Հարությունյանի գրչին։

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ՀԱՅՈՑ ԼԵԶՎԻ ՏԱՂԱՋԱՓՈԽԹՅՈՒՆ (ՄԵՏՐԻԿԱ)

Առաջաբան 7

Ա Ռ Ա Զ Ի Ն Հ Ա Տ Վ Ա Մ

ՈՏՔ ԵՎ ՈՏԱՆԱՎՈՐ

I. Ռ Ի Թ Մ

1. Ուսանվորի հիմունքը: Տաղաչափության խնդիրը	9
2. Տակտ	10
3. Ոտք և շափ	12
4. Ոտքի անկատարությունը երաժշտական տակտի նկատմամբ: Դարձյալ տաղաչափության խնդիրը	14

II. ՇԵՇՏ ԵՎ ԱՄԱՆԱԿ

5. Բառի շեշտ	19
6. Խոսքի շեշտ	21
7. Քերականական շեշտ	24
8. Շեշտի կորուստն ու փոփոխությունն ըստ դրության	28
9. Վանկերի ամանակը	29
10. Շեշտի ազդեցությունը վանկերի վրա	33

III. ԱՄԱՆԱԿԱԿԱՆ ԵՎ ՇԵՇՏԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

11. Ամանական կամ լսական ոտանավոր	35
12. Շեշտական ոտանավորը	38

IV. ՍՂՈՒՄ ԵՎ ԵՐԿԱՐՈՒՄ

13. Սղում	40
14. Ը ձայնավորի սղումը բառերի մեջ	41
15. Ը ձայնավորի սղումը բառերի վերջին վանկի վրա	48
16. Հորանջ և «ն» հոդ	59
17. Ը ձայնավորի սղումը բառերի սկզբում	61

18. Ուրիշ աղումներ	64
19. Բաղաձայնների հանդիպումը	66

V. ՈՏՔԵՐԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

20. Խոսվածքի տակտեր կամ խոսվածքի ոտքեր	70
21. Բառական ոտքեր և ոտանավորի բարձրացող, բարձրացող-ընկնող և ընկնող ու ոտքեր	72
22. Հայերենի հատուկ բառական ոտքերը	76

VI. ՇԵՇՏԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ ՊԱՐՋ ՈՏՔԵՐՈՎ

23. Պարզոտնյա ոտանավորների տեսակները	80
24. Նույն ոտքերի կրկնության միակերպությունը	82
25. Անշեշտ վանկն ամբարձման մեջ	83
26. Ա. Ռիթմական ոտքի հատումը բառական ոտքով և ընդհակառակն	85
26. Բ. Շեշտի տեղափոխություն	89
27. Տարբեր ոտքերի խառնուրդ	91
28. Ազատ տակտավոր կամ ազատ ոտքերով ոտանավոր	93
29. Համաշեշտ ոտանավոր	96

VII. ՇԵՇՏԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐ ԲԱՐԴ ՈՏՔԵՐՈՎ

30. Բարդ ոտք կամ անդամ	97
31. Հայերեն ոտանավորի անդամավոր կազմությունը	101
32. Ռոմանական կամ վանկական ոտանավոր	106
33. Հայերեն ոտանավորի տեսակը	107
34. Տաղաչափության համար արժեքավոր և անարժեք ոտանավորներ	113

VIII. ՈՏԱՆԱՎՈՐԸ ԿԱՄ ՏՈՂՆ ԻՐԻՆՎ ՌԻԹՄԱԿԱՆ ՄԻՌՈՒԹՅՈՒՆ

35. Տող կամ ոտանավոր	116
36. Ռիթմական ձևափոխություն տողավերջում	117
37. Դադար տողավերջում	123
38. Տողանց	126
39. Հատած	134

Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ Հ Ա Տ Վ Ա Մ

ՀԱՅԵՐԵՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐԻ ՏԵՍԱԿՆԵՐԸ

1. ՅԱՄԲԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՊԱՐՋ ՈՏՔԵՐՈՎ

40. Ցամբական պարզոտնյա 10-վանկանի ոտանավոր	147
41. Ցամբական պարզոտնյա 6,8 և 12-վանկանի ոտանավորներ	163

II. ՅԱՄԲԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԲԱՐԴ ՈՏՔԵՐՈՎ

42. Ցամբական միանդամ 4-վանկանի ոտանավոր	167
43. Ցամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավոր	168
44. Ցամբական եռանդամ 12-վանկանի ոտանավոր	175
45. Ցամբական քառանդամ 16-վանկանի ոտանավոր	177

**III. ՅԱՄՐԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ԵՎ ԵՐԿՈՒ ԱՆԱՊԵՍՏՈՎ
ՀԱՍՏԱՏՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ**

46. Յամբական երկանդամ 7-վանկանի մեկ անապետով	180
47. Յամբական եռանդամ 11-վանկանի մեկ անապետով	184
48. Յամբական քառանդամ 15-վանկանի մեկ անապետով	186
49. Յամբական քառանդամ 14-վանկանի երկու անապետով	190
50. Յամբական եռանդամ 12-վանկանի երկու անապետով	191

IV. ՅԱՄՐԱԿԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ԱՆԱՊԵՍՏՈՎ ՇԱՐԺՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

51. Յամբական երկանդամ 9-վանկանի մեկ անապետով	192
52. Յամբական եռանդամ 13-վանկանի մեկ անապետով	193
53. Յամբական երկանդամ 11-վանկանի մի շարժուն անապետով	194
54. Ներսես Շնորհալու տաղերի չափեր—յամբական 15, 13 և 12-վանկանի	195

V. ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

55. Անապետյան երկոտնյա 6-վանկանի	196
56. Անապետյան եռոտնյա 9-վանկանի	197
57. Անապետյան քառոտնյա 12-վանկանի ոտանավոր	202

VI. ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ՅԱՄԲՈՎ ՀԱՍՏԱՏՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

58. Անապետյան երկանդամ 11-վանկանի, երրորդ ոտքը յամբ	203
59. Անապետյան երկանդամ 11-վանկանի ոտանավոր սկզբի յամբով և բարձրա- ցող-ընկնող քողադոտ ռիթմով	204
60. Անապետյան 8-վանկանի, սկզբի յամբով և բարձրացող-ընկնող քողադոտ ռիթմ	207
61. Անապետյան ոտանավորներ տողավերջի մեկ յամբով	208

VII. ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՄԵԿ ՅԱՄԲՈՎ ՇԱՐԺՈՒՆ ԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

62. Անապետյան երկանդամ 11-վանկանի մեկ շարժուն յամբով	209
--	-----

VIII. ՅԱՄԲ-ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԲԱՐՋ ՈՏՔԵՐՈՎ

63. Ոտանավորներ 5-վանկանի անդամներով	210
64. Յամբ-անապետյան միանդամ 5-վանկանի ոտանավոր	210
65. Յամբ-անապետյան երկանդամ 10-վանկանի ոտանավոր	212
66. Յամբ-անապետյան եռանդամ 15-վանկանի ոտանավոր	223
67. Յամբ-անապետյան քառանդամ 20-վանկանի ոտանավոր	224

IX. ՅԱՄԲ-ԱՆԱՊԵՍՏՅԱՆ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ՊԱՐՋ ՈՏՔԵՐՈՎ

68. «Հայրենի կարգ»	226
69. Յամբ-անապետյան 7 և 8-վանկանի ոտանավորներ	233

X. ՀԱՄԱՇԵՇՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

70. Համաշեշտ 7-վանկանի ոտանավոր	234
71. Համաշեշտ 8-վանկանի ոտանավոր	240

72. Համաշխարհային 16-վանկանի	243
73. Անհավասար տողերով համաշխարհային ուղղանկյունի	243

XI. ԸՆԿՆՈՂ ՌԻՔՄՈՎ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

74. Քորեյական ուղղանկյունի	246
----------------------------	-----

XII. ԲԱՐՁՐԱՅՈՂ-ԸՆԿՆՈՂ ՌԻՔՄՈՎ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

75. Ուղղանկյունի քորեյական և երրորդ պետն ուղղանկյունի	249
76. Ուղղանկյունի երրորդ պետն ուղղանկյունի	250

XIII. «ՎԱՆԿԱԿԱՆ ՉԱՓՈՎ» ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

77. «Վանկական» չափով 12 և 6-վանկանի ուղղանկյունի	251
78. Վանկական 15-վանկանի	252

XIV. ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՉԱՓՈՎ

79. Աշխարհային չափերի ընդհանուր հատկությունները	253
80. Աշխարհային չափերի պետականները	255

XV. ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԱԶԱՏ ՈՏՔԵՐՈՎ ԿԱՄ ԱԶԱՏ ՏԱԿՏԵՐՈՎ

81. Անապետության ազատ քառասանի (քառասուկո) ուղղանկյունի	271
82. Անապետության ազատ խառասուկոներ	288

XVI. ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ ԱԶԱՏ ԱՆԴԱՄՆԵՐՈՎ

83. Ցամաքական ազատ քառասանային ուղղանկյունի կամ «հայկական չափ»	288
--	-----

XVII. ԱԶԱՏ ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

84. Նույնանիստ և նույնաստիկական ազատ ուղղանկյունի	296
85. Ցամաքական պարզոտության ազատ ուղղանկյունի	300
86. Ցամաքական պարզոտության ազատ ուղղանկյունի ազատ ուղղանկյունի (տակտերի) խառնուրդով կամ ազատ ռիթմական յամբական ուղղանկյունի	303
87. Ցամաքական պարզոտության ազատ ուղղանկյունի վերջից մի անապետով	306
88. Պարզոտության խառն ուղղանկյունի	308
89. Բարդոտության խառն ուղղանկյունի	318
90. Խառն ուղղանկյունի իշխող հնգավանկ անդամներով	321
91. Ազատ ռիթմական պարզա	327
92. Հայերեն ուղղանկյունի տեսակների մասին ընդհանրապես	329

Ե Ր Ր Ո Ր Դ Հ Ա Տ Վ Ա Մ

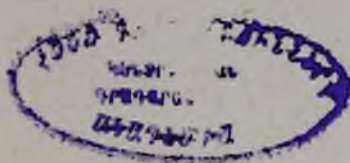
ՀԱՆԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ, ՀԱՆԳ ԵՎ ՏՈՒՆ

93. Հանգիտություն	336
94. Բաղաձայնների ռիթմական հանգիտություն կամ ռիթմական բաղաձայնային	339
95. Ռիթմական առձայնային	341
96. Հանգի ռիթմական նշանակությունը	344

97. Հանգի ծագումն ու զարգացումը բանաստեղծության մեջ	. . .	346
98. Հանգի տեսակներն ըստ հանգարարի նշանակության	. . .	350
99. Հանգերի տեսակներն ըստ հնչյունների	. . .	360
100. Տողամիջի հանգեր	. . .	367
101. Տողավերի հանգերի դասավորություն և տուն	. . .	371

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ ՏԱՂԱՋԱՓՈԻԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Հայերեն տաղաչափության մասին	. . .	385
Տաղաչափության զարգացումը Ջարենցի և ուրիշների բանաստեղծությունների մեջ	. . .	412
«Շանեամա»-ի ռտանավորի շարք հայ բանաստեղծության մեջ	. . .	446
Մի փանի տաղաչափական խնդիրների մասին (Մի ռզրախոսականի առթիվ)	. . .	453
Մ ա ն թ ա գ ռ ու թ յ ու ն ն ե Ր	. . .	501



ՄԱՆՈՒԿ ԽԱՉԱՏՐՈՎԻՐԻ ԱՐԵՂՅԱՆ
МАНУК ХАЧАТУРОВИЧ АБЕГЯН

Ե Ր Կ Ե Ր

Ե

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ

Մանուկ Աբեղյանի տեղան
գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր

Ժ. Մ. ԱՂՈՆՑ

Նկարչ. Ճևալդրուսյն

Կ. Թ. ՏԻՐԱՏՈՒՐՅԱՆԻ

Տեխնիկական խմբագիր

Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ

Սրբագրիչ

Ա. Ա. ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

ԽՀԽ 1287 Հրատ. 3253 Պատվեր 84 Տպաքանակ 7000

Հանձնված է արտադրության 22/VI 1970 թ., ստորագրված է
տպագրության 7/IX 1971 թ., տպագր. 32,0 մամուլ + 1 Աերդիդ,

Քրատ. 30,43 մամուլ, պայման. 44,8 մամուլ, թուղթ № 1,

70×1081/16: Գիծը 2 ռ. 32 կ.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան,

Բարեկամության 24

846575

255

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0070111

ЦЕНА

111
3819

