Բանբեր Երևանի համալսարանի. Բանասիրություն
2026, Vol. 17, No. 2 (50), հունիս, 6-25
https://doi.org/10.46991/BYSU.B/2026.17.2.006

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ՏԱՂԱՉԱՓՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՍԿԶԲՈՒՆՔԱՅԻՆ ՏԱՐԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ԱՇԽԵՆ ՋՐԲԱՇՅԱՆ[*]
Երևանի պետական համալսարան

Հոդվածում քննության են առնված արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծության մի շարք սկզբունքային տարբերություններ, որոնք ի հայտ են եկել հատկապես XIX դարի կեսերից: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ աշխարհաբար լեզվի գեղարվեստականացման առաջին քայլերն էին արվում, և լեզվի երկու ճյուղերի հնչյունական, շեշտային, արտասանական տարբերությունները ցայտուն կերպով դրսևորվում էին նաև բանաստեղծական խոսքի կառուցման ձևերում: X-XII դդ. ձևավորված վանկական ոտանավորը մշակել էր մի շարք սկզբունքներ, որոնք անցան հաջորդ դարաշրջանների բանաստեղծությանը և հիմնավորվեցին Մխիթարյանների տեսական աշխատություններում (Բագրատունի, Հյուրմյուզյան, Տիրոյան, Ղազիկյան և այլք): Կարևորագույն հարցը, որ ծագում էր այդ ընթացքում, վերաբերում էր բանաստեղծական տողում կայուն շեշտերի (կոնստանտների) կարևորությանը և դրանց ռիթմաստեղծիչ գործառույթին: Մխիթարյանները պարտադիր էին համարում անդամահատումը շեշտով ընդգծելը, այնինչ XIX դարավերջի արևելահայ պոեզիան արդեն հրաժարվում էր այդ սկզբունքից և առավել կարևորում անդամների վանկական հավասարությունն ու շարահյուսական ինքնուրույնությունը: Երկու լեզուների տաղաչափական այդ տարբերություններն աննկատ չեն մնացել և նույնիսկ առիթ են տվել արևմտահայերի կողմից անհարկի քննադատությունների: Այդպիսի օրինակ է Ա. Ղազիկյանի գրախոսականը («Բազմավէպ», 1899, թիվ 4)՝ գրված Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծական ժողովածուի առիթով: Հայկական պոեզիայի երկու հատվածների համակողմանի քննությունը ցույց է տալիս, որ արևմտահայ վանկական ոտանավորը ինչ-որ առումով միջանկյալ ձև է, որը միավորում է շեշտային և վանկական սկզբունքները: Սա է նաև պատճառը, որ արևմտահայ պոեզիան նախընտրում էր քառավանկ և եռավանկ անդամները, քանի որ շեշտի կայուն դիրքի

[*] **Աշխեն Ջրբաշյան** – բանասիրական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ ակադ. Հր. Թամրազյանի անվան հայ գրականության պատմության և գրականության տեսության ամբիոնի դոցենտ
Ашхен Джрбашян – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории армянской литературы и теории литературы ЕГУ
Ashkhen Jrbashyan – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor at the YSU Chair of History of Armenian Literature and Literary Theory
Էլ. փոստ՝ ashjrbashyan@ysu.am ORCID ID:https://orcid.org/0000-0002-7493-352X

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Ստացվել է՝ 18.05.2026
Գրախոսվել է՝ 25.05.2026
Հաստատվել է՝ 09.06.2026
© The Author(s) 2026

պահանջը բանաստեղծներին ստիպում էր օգտագործել ավելի կարճ անդամներ, իսկ արևելահայ բանաստեղծության մեջ հնգավանկ անդամներն ավելի գերիշխող դիրք ունեն։

Բանալի բառեր – *տաղաչափություն, ռիթմագիտություն, վանկական ոտանավոր, շեշտի կայուն դիրք, բառաբաժանում, Արսեն Ղազիկյան, արևելահայ պոեզիա, արևմտահայ պոեզիա, բառերի սղում, բառերի երկարացում*

Ներածություն

Հայ տաղագիտության պատմության մեջ, սկսած XIX դարի կեսերից, առանցքային բանավեճ է մղվել հայկական ոտանավորի բնույթի հարցի շուրջ։ Այդ բանավեճը գերազանցապես վերաբերել է բանաստեղծական խոսքում շեշտերի ռիթմական դերին, տաղաչափական համակարգի բնույթին և այլն։ Սկզբնավորվելով դեռևս Մխիթարյանների օրոք՝ տաղաչափական հարցերի շուրջ մղվող վեճն ունեցել է դրսևորման տարբեր ձևեր և զարգացման տարբեր փուլեր։ Իսկ ավելի ուշ՝ 1930-ական թթ., Մ. Աբեղյանն իր «Հայոց լեզվի տաղաչափություն (մետրիկա)» աշխատության մեջ մշակեց մեր բանաստեղծության շեշտային բնույթի վերաբերյալ տեսությունը, որն ունեցավ ինչպես անվերապահ հետևորդներ, այնպես էլ լուրջ քննադատներ[1]։

Կարևորագույն հարցը, որ ծագում էր այդ ընթացքում, արտասանական շեշտերի դասավորության և դրանց ռիթմաստեղծիչ գործառույթի հարցն էր։ Եթե խնդրին մոտենանք տաղագիտության մեջ մշակված դասական սկզբունքներով, ապա պետք է արձանագրենք հետևյալ հանրահայտ իրողությունը. բառաշեշտի կայուն տեղ ունեցող լեզուներում, ինչպիսիք են, օրինակ, հայերենը և ֆրանսերենը, գործում են տաղաչափական այլ սկզբունքներ, քան բառի շեշտային դիրքից կախված լեզուներում (օրինակ՝ ռուսերենում, անգլերենում կամ գերմաներենում)։ Ընդ որում՝ այդ տարբերությունները բավական ակնառու դրսևորվել են ազգային բանաստեղծությունների զարգացման տարբեր փուլերում։ Ըստ այդմ՝ հայկական ոտանավորի առանցքային բնույթը համարվել է *վանկականը* (սիլաբիկը), իսկ շեշտի կայուն դիրք չունեցող լեզուներում՝ *վանկաշեշտականը* (սիլաբոտոնիկականը) կամ մաքուր *շեշտականը* (տոնիկականը)։ Մխիթարյանները (Ա. Բագրատունի, Էդ. Չյուրմյուզյան, Ա. Այտընյան, Ս. Գասպարյան և այլք) ակնհայտ նմանություններ են տեսել հայ և ֆրանսիական բանաստեղծությունների միջև՝ մասնավորապես շեշտադրելով, որ երկուսն էլ «թուական» (վանկական) բնույթ ունեն։ Այն լեզուները, որոնք ունեն բառաշեշտի կայուն տեղ (օրինակ՝ ֆրանսերենը և ճապոներենը), պոեզիայի ժամանակակից ուսումնասիրողներից Դ. Աթրիջն անվանում է «վանկա-ժամանակային», քանի որ այդտեղ շեշտը ռիթմաստեղծիչ գործոն չէ, և «խոսողն իբրև ռիթմային համարժեքություն ընկալում է ***վանկերը***, այլ ոչ թե **շեշտերի**

[1] Հայ տաղագիտության պատմության մեջ այս վեճերի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Զրբաշյան Ա.,** Տաղաչափության հարցեր, Եր., «Արմավ», 2022, էջ 54-64, 89-105։

միջև եղած ընդմիջումները: Այս տարբերության ակնհայտ արտահայտություններից մեկն այն է, որ **վանկա-ժամանակային լեզուների** տաղաչափության մեջ **տողի վանկերի քանակն** ավելի կարևոր է, քան **շեշտերի թիվը և դրանց դասավորությունը» (**Attridge, 72): Ընդհանուր առմամբ նմանատիպ մոտեցում է դրսևորվում նաև հայկական ոտանավորի քննության նկատմամբ՝ դիտարկելով այն վանկական տաղաչափության համատեքստում:

Սակայն այս դեպքում ծագում է մեկ այլ հարց. արդյո՞ք վանկային հավասարության սկզբունքով կառուցվող հայկական ոտանավորը լիովին անտարբեր է շեշտերի և դրանց դիրքի նկատմամբ, թե՞ այնուհանդերձ կարելի է հանդիպել որոշ ձևերի, որոնցում շեշտերը ռիթմական որոշակի դեր են կատարում: Մյուս կողմից, ի՞նչն է առիթ տվել մի շարք ուսումնասիրողների (Մ. Աբեղյան)՝ հայկական ոտանավորը համադրելու, ասենք, գերմանական պոեզիայի հետ:

Հայ տաղագիտության մեջ թերևս ամենաքիչ ուսումնասիրված ոլորտը *ռիթմագիտությունն*[2] է (ռիթմիկան), այլ կերպ ասած՝ նույն չափերի շրջանակներում ռիթմական տարբեր իրացումների վերլուծությունը, որի միջոցով հնարավոր է բացահայտել ինչպես առանձին բանաստեղծների, այնպես էլ մի ամբողջ դարաշրջանի ռիթմական առանձնահատկություններն ու դրանց զարգացման ընթացքը: «Եթե **տաղաչափությունը** լայն իմաստով պատմական գիտակարգ է,- գրում է Բ. Տոմաշևսկին,- այսինքն՝ ուսումնասիրում է այն կոնկրետ չափերը, որոնք ունեն պատմականորեն սահմանափակ գոյություն, ապա **ռիթմագիտությունը** պատմական գիտակարգ է բառի առավել նեղ իմաստով, քանի որ այն ուսումնասիրում է տիպական երևույթներ, որոնք մշտապես դրսևորվում են բավականին նեղ և խիստ սահմաններում՝ բնութագրելով հեղինակի, գրական հոսանքի, դպրոցի կամ ժամանակաշրջանի բանաստեղծական անհատական ոճը» (ընդգծումը – Ա. Ջ.), (Томашевский, 2007, 67):

Ակնհայտ է, որ չափը և ռիթմը տարբեր իրողություններ են, և արտաքուստ նույն չափի շրջանակներում մենք կարող ենք հանդիպել ռիթմական միանգամայն տարբեր իրացումների: Դա ակնառու երևում է նույն չափով գրված տարբեր բանաստեղծությունների համեմատական քննության մեջ: **Խոսելով պոեզիայում չափի ու ռիթմի առաջնային և երկրորդային դերի մասին՝ ժամանակակից ուսումնասիրողներից մեկը գրում է. «Նախափորձնական (a-priori)** մոտեցման համար չափի գործառույթն առաջնային է, իսկ ռիթմը հանդես է գալիս իբրև դրա իրականացում: Դրան հակառակ՝ **փորձի վրա հիմնված (a-posteriori) մոտեցման** դեպքում առաջնային իրողությունը ռիթմն է, մինչդեռ չափը երկրորդային ձև է» (ընդգծումը – Ա. Ջ.), (Pilshchikov, 100): Ընդ որում՝ էական տար-

[2] Տարբեր ժողովուրդների տաղագիտական ուսումնասիրություններում ավանդաբար կողք կողքի հանդես են գալիս *մետրիկան* (տաղաչափական քննությունը) և *ռիթմիկան* (կոնկրետ չափերի ռիթմական տարաբնույթ դրսևորումները): Մենք նպատակահարմար ենք գտնում այդ ոլորտը առանձնացնել *ռիթմագիտություն* եզրույթով:

բերություններ կան բոլորին ծանոթ, բոլորի կողմից միանշանակ կերպով ընկալվող չափերի և նոր, անծանոթ չափերի միջև, որոնց ռիթմը հաճախ թաքնված է (ըստ Մ. Լոտմանի՝ *իմպլիցիտ է*), և դրանց պետք է աստիճանաբար ընտելանալ: Օրինակ՝ 8-վանկանի երկանդամ տողը, որը միջին դարերից մինչև մեր օրերը լայնորեն տարածված է մեր բանաստեղծության երկու հատվածներում, ի հայտ է բերում ռիթմական և հատածային դադարների աննախադեպ բազմազանություն, որը ակնառու երևում է ինչպես տարբեր դարաշրջանների, այնպես էլ տարբեր բանաստեղծների երկերի տաղաչափական քննության ընթացքում:

Մեզանում ռիթմագիտության խնդիրներն առավել ևս կարևորվում են մեր գրականության երկու հատվածների (արևելահայ և արևմտահայ) գոյությամբ, քանի որ գործ ունենք լեզվական որոշակիորեն տարբերվող իրողությունների, ինչպես նաև բանաստեղծական խոսքի կառուցման՝ դարերից եկած տարբեր ավանդութային համատեքստի հետ: Իսկ պոեզիայի տաղաչափական կառուցվածքը, ինչպես հայտնի է, անմիջականորեն արձագանքում է լեզվական տեղաշարժերին և ի ցույց դնում չափի ու ռիթմի հարաբերակցության հիմնախնդրի հետ կապված ամենատարբեր իրողություններ: Ցանկացած բանաստեղծություն սկիզբ է առնում ռիթմական որոշակի ազդակներից (տարբեր ուսումնասիրողներ տարբեր անվանումներ են տալիս այդ երևույթին՝ «ռիթմական իմպուլս» (Տոմաշևսկի), «ռիթմական դիզայն» (Ժիրմունսկի), «ռիթմական իներցիա», «ռիթմական ուղղություն» (Յակոբսոն) և այլն), որոնց միջոցով որևէ կոնկրետ չափ ստանում է իր մասնավոր իրացումը. «Ահա թե ինչու բանաստեղծության ներքին երևույթները պետք է դիտարկել, այսպես ասած, երեք կտրվածքով. նախ տվյալ կոնկրետ բանաստեղծության անհատական կառուցվածքի տեսանկյունից..., երկրորդ՝ այն տեսանկյունից, թե ինչպես է այդ անհատական փաստի մեջ իրացվում ընտրված ձևի սահմաններում գործող տաղաչափական որևէ ավանդական և անառարկելի օրենք (օրինակ՝ «ռուսական քառոտնյա յամբի ընդհանուր կանոնները»), և երրորդ՝ այն կոնկրետ ռիթմական իմպուլսի տեսանկյունից, որը կարգավորում է առանձին ձևերի տիպային ընտրությունը տվյալ բանաստեղծի երկերում կամ տվյալ բանաստեղծական ոճի շրջանակում» (Томашевский, 2007, 71):

Արևմտահայ և արևելահայ բանաստեղծության համեմատական քննություն

Այս առումով ուսումնասիրության հետաքրքիր նյութ են տալիս մեզանում լայնորեն տարածում գտած տաղաչափական մի շարք ձևերի ռիթմական իրացումների համեմատական քննությունը արևելահայ և արևմտահայ պոեզիաներում, դրանց նմանությունների և առանցքային տարբերությունների վերհանումը, ինչպես նաև տաղագիտական աշխատություններում այդ հարցերի լուսնաբանումը: Խոսքը վերաբերում է մասնավորապես շեշտերի դիրքի, դրանց կատարած դերի, անդամահատման սկզբունքների, բառաբաժանման եղանակների և նման հարցերի քննությանը:

Պետք է նշել, որ սիլաբիկ (վանկական) ոտանավորն իր դասական ձևերում, ինչպես հանդես է եկել, ասենք, ֆրանսիական կամ լեհական պոեզիաներում, վանկային հավասարությունից բացի, ունեցել է նաև շեշտերի կայուն դիրքից (այսպես կոչված՝ *կոնստանտներից*) որոշակի կախում, որը պայմանավորված է եղել պոետական որոշակի ավանդույթներով: Այսպես, ֆրանսիական «ալեքսանդրյան ոտանավորը», որով ստեղծագործել են ինչպես կլասիցիստները, այնպես էլ հետագա շրջանի բանաստեղծներն ու դրամատուրգները, յուրաքանչյուր 6-րդ վանկից հետո պահանջում էր որոշակի դադար և միաժամանակ շեշտ: Ռոման Յակոբսոնն առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել տարբեր լեզուներում հատածների գործառութային և իմաստային տարբերություններին: Մասնավորապես, ֆրանսիական «ալեքսանդրյան ոտանավորում» (12/6+6/) հատածը (ցեզուրան) նույնականանում է *շարահյուսական դադարի* հետ (այսինքն՝ հատածներն առանձնացնում են շարահյուսական և իմաստային համեմատաբար ինքնուրույն միավորներ), և այդ իրողության արմատավորումը Յակոբսոնը կապում է Նիկոլա Բուալոյի «Քերթողական արվեստ»-ում ձևավորված ավանդույթի հետ: Սակայն, նրա համոզմամբ, պարտադիր չէ, որ հատածը համընկնի շարահյուսական միավորի ավարտի հետ. օրինակ, չեխական և ռուսական պոեզիաներում հատածը ոչ միայն շարահյուսական միավորն է բաժանում երկու մասի, այլև հաճախ նույնիսկ բառահատման պատճառ է դառնում: «Քանի որ Բուալոն նույնականացրեց ալեքսանդրյան ոտանավորի հատածը շարահյուսական դադարի հետ,- գրում է Ռ. Յակոբսոնը,- հետագայում դա հանգեցրեց այդ երկու հասկացությունների (հատածի և դադարի – *Ա.Ջ.*) լիակատար խառնաշփոթի, և արդյունքում շատերի համար հատածը դարձավ շարահյուսական դադարի հոմանիշ՝ հարմարեցված տողի մեջ որոշակի դիրքի: Այստեղից էլ՝ ֆրանսիացի ռոմանտիկների կողմից ալեքսանդրյան ոտանավորի հատածի լուծարման վերաբերյալ խոսակցությունները… Այնինչ բառաբաժանման հարցը… չեխական ոտանավորի համար չափազանց էական է և այդ պատճառով բազմիցս բարձրացվել է անցյալ և ներկա հարյուրամյակում չեխական ոտանավորի տեսաբանների կողմից» (Якобсон, 32): Եթե վանկաշեշտական ոտանավորում շեշտերի պարբերականությունը անշեշտ վանկերից հետո առաջացնում է դրանց կրկնության միանգամայն բնական «սպասում», ապա վանկական ոտանավորում այդպիսի սպասումի բաղադրիչ են արտասանական դադարները, որոնք կարող են ուղեկցվել նաև նախահատածային շեշտերով:

Կայուն ավանդույթների վրա է ձևավորվել նաև հայկական վանկական ոտանավորի ռիթմիկան, և այդ ավանդույթները, անշուշտ, որոշակիորեն տարբեր են արևմտահայ և արևելահայ հատվածներում: Սա է նաև պատճառը, որ մեր վանկական ոտանավորի ուսումնասիրություններում հաճախ ենք հանդիպում իրար հակասող, երբեմն տրամագծորեն տարբեր կարծիքների ու մեկնաբանությունների:

Վանկական ոտանավորը հայկական պոեզիայում իր առաջին քայլերն է կատարել միջնադարում՝ X-XII դարերում: Ընդ որում, եթե ավելի վաղ շրջանի բանաստեղծությունը կառուցվում էր անհավասար անդամներով, ապա այդ անհավասարությունն աստիճանաբար սկսում է նվազել, և վանկական հավասարանդամ ոտանավորը գրավում է իր հաստատուն տեղը[3]: Ներսես Շնորհալին (XII դար) կատարելության հասցրեց մի շարք ձևեր, որոնք հետագա շրջաններում, մինչև մեր օրերը, մշտապես օգտագործվել են մեր բանաստեղծների կողմից: «Հայոց հին գրականության պատմություն» աշխատության մեջ Մ. Աբեղյանը գրում է. «Շնորհալու գործածած չափերը խիստ բազմազան են: Մի քանի չափական ձևեր նա այնպես զարգացրել է և ռիթմիկ դարձրել, որ օրինակելի են մնացել և մեր հին գրականությունից նույնիսկ նորին են անցել: Կարելի է ասել, որ հաջորդներն իսկապես նրա փորձերն են միայն գործադրել, շատ քիչ բան փոխելով» (Աբեղյան, 106-107):

Իսկ ի՞նչ առանձնահատկություն ուներ մեր միջնադարյան վանկական ոտանավորը, որի սկզբունքներն անցան նաև պոեզիայի զարգացման հաջորդ փուլերին: Իբրև օրինակ վերցնենք հենց Շնորհալու պոեզիան. այստեղ անդամների վերջում արտասանական դադարներն ուղեկցվում են նաև շեշտերով, որոնք, մի կողմից, ընդգծում են անդամի ավարտը, մյուս կողմից՝ դառնում ռիթմական լրացուցիչ գործոն բանաստեղծության համար: Ահա մի հատված Շնորհալու «Ողբ Եդեսիոյ» պոեմից, որը գրված է 8/4+4/ երկանդամ տողերով.

Ծովն ի միջի / իմ ծածանէր,
քաղցրիկ օդո/վըն ծիծաղէր,
զԱղտեղութիւն / տըղմին մաքրէր,
ըզհրապարակ/սըն զարդարէր (Շնորհալի, 57):

Ինչպես տեսնում ենք, մի շարք բառեր (օդո՛/վըն, ըզՀրապարա՛կ/սըն) բաժանվում են երկու անդամների միջև, քանի որ կարևոր ռիթմական գործոն էր անդամի՝ շեշտով ավարտելը, իսկ դրա շարահյուսական ամբողջականությանը, կարելի է ասել, գրեթե ուշադրություն չէր դարձվում: Ճիշտ է, այդ շեշտերն այնքան ուժեղ չեն, որքան տոնիկական համակարգերում, բայց, այնուամենայնիվ, դրանցով է պայմանավորվում ոտանավորի ռիթմական միասնականությունը (4-րդ և 8-րդ վանկերի շեշտադրումը): Կարելի է պնդել, որ Շնորհալու պոեզիայում արդեն ձևավորվում են տաղաչափական այնպիսի սկզբունքներ, որոնք նույնությամբ պետք է անցնեին արևմտահայ բանաստեղծությանը և գոյատևեին մինչև XX դար: Շնորհալու ողջ պոեմում չենք հանդիպում որևէ տողի, որտեղ շեշտերի կայուն դասավորությունը խախտված լինի, իսկ բառաբաժանման օրինակները վերաբերում են գերազանցապես *ը* ձայնավոր ունեցող վանկով ավարտվող բառերին: Շատ դեպքերում էլ տեսնում ենք գաղտնավանկի կամ հոդի սղումներ, որոնք նույնպես պայմանավորված են տաղաչափական

[3] Այս դրույթն իր գրքում մանրամասն մշակել և բազմաթիվ օրինակներով հաստատել է Ավ. Բահաթրյանը (տե՛ս **Բահաթրեան Ավ.,** Հին հայոց տաղաչափական արվուստը, Շուշի., 1891):

պահանջներով: Բանաստեղծական տողում գաղտնավանկի *ը*-երի տեղադրման ավանդույթը նույնպես սկզբնավորվել է XI-XII դդ., երբ իր վերջնական ձևավորումն էր ստանում վանկական ոտանավորը, և յուրաքանչյուր վանկի հավելումը կամ սղումը կարևոր դեր էր կատարում: Իսկ մինչ այդ ստեղծագործող բանաստեղծների՝ Կոմիտաս կաթողիկոսի, Ստեփանոս Սյունեցու կամ Գրիգոր Նարեկացու պոեզիայում այդպիսի օրինակներ չկան, քանի որ բառերի երկարացումը տեղի էր ունենում բացառապես ձայնի բարձրացմամբ: Եթե սրան ավելացնենք նաև այդ շրջանում հանգի արմատավորումը, ապա կարելի է վստահորեն պնդել, որ արդեն միջնադարում կայունանում էր վանկական ոտանավորի այն տեսակը, որը ժառանգաբար փոխանցվելու էր նաև նոր ժամանակների աշխարհաբար բանաստեղծությանը:

Շեշտերի և անդամների զուգակցման այդ բավական կայուն և արմատավորված սկզբունքն իր տեսական հիմնավորումն է գտել նաև XIX դարի տաղագիտական աշխատություններում: Արսեն Բագրատունին (Անթիմոսյան), որի «Քերականութիւն գաղղիական» աշխատության մի ծավալուն հատված (523-590 էջերը) նվիրված է տաղաչափության խնդիրներին, հայկական և ֆրանսիական, նաև իտալական ոտանավորների միջև մեծ թվով նմանություններ է նկատում, որոնք կապված են այդ լեզուների հնչյունական առանձնահատկությունների հետ. նրանք չունեն հաստատուն երկար և սուղ վանկեր, իմաստով են ընտրում երկարությունն ու սղությունը և վանկերի թվով են սահմանում տողերի չափը: Տաղաչափության այս ձևը Բագրատունին կոչում է *թվական*, որտեղ, ըստ նրա, պարտադիր է նաև անդամների վերջում ուժեղ շեշտերի առկայությունը: Այսպիսով, հայկական ոտանավորը, Բագրատունու համոզմամբ, և՛ անդամավոր է, և՛, միևնույն ժամանակ, տողերում շեշտերի դիրքն է կայուն, որով այն միջին տեղ է գրավում թվական (վանկական) և շեշտական համակարգերի միջև. «Արդ թուի մեզ թէ մեր ոտանաւորն ոչ է լոկ անդամատութեամբ առ հանգիստ տալոյ ’ի վերջս անդամոցն և այնպէս զչափսն յորինելոյ, այլ մանաւանդ շեշտիւ՝ որպէս զիտալացւոցն և զանգղիացւոց: Եւ քանզի առ մեզ սովորաբար ’ի վերջս բառից կայ շեշտն, անդ հատանի և անդամն, զի շեշտն ըստ կարգի պատահեսցէ. ուստի անդամքն վասն շեշտին են, եւ շեշտիւն բաժանին: Իսկ ուր ուրեք և ’ի մէջ բառից կամ ’ի սկիզբն գտանիցի շեշտն… զի և անդանոր հատանի անդամ» (Անթիմոսեան, 561): Այլ կերպ ասած՝ քանի որ մեր լեզվում բառերի զգալի մասը վերջահար շեշտ ունի, անդամի և շեշտի համընկնումները տեղի են ունենում բնական ճանապարհով, բայց այն դեպքերում, երբ շեշտը բառավերջում չէ, Բագրատունին պարտադիր է համարում բառի բաժանումը երկու անդամների միջև, որպեսզի անդամը չավարտվի անշեշտ վանկով: Նշենք նաև, որ շուրջ քառորդ դար անց (1847) Վերգիլիոսի «Մշակականքի» թարգմանության առաջաբանում առաջ քաշած «հայկական չափի» իր տեսության մեջ Բագրատունին թեև ուղղակիորեն չի խոսում շեշտերի դիրքի կարևորության մասին, բայց այդ չափի գործնական իրացումներում մենք տես-

նում ենք անդամների սահմանազատում պարտադիր շեշտադրությամբ[4]: Ավելին՝ Բագրատունու համար անդամի ավարտը ուղղակիորեն հավասարազոր էր շեշտին:

Մխիթարյան մեկ այլ նշանավոր բանասերի՝ Եղ. Հյուրմյուզյանի «Առձեռն բանաստեղծութիւն համառօտեալ» (1839) բանաստեղծական ուղեցույցում նույնպես մեր ոտանավորը համարվում է անդամավոր՝ զուգակցված վերջահար ուժեղ շեշտով (Հիւրմիւզեան, 2-4): Բագրատունու և Հյուրմյուզյանի մշակած այս դրույթները հենվում էին X-XII դարերում ձևավորված հայ միջնադարյան վանկական բանաստեղծության տաղաչափական սկզբունքների վրա և երկար ժամանակ ուսուցանվել ու պարտադիր են համարվել Մխիթարյան բանաստեղծների միջավայրում: Այդ սկզբունքներից էին՝ ա) անդամների ավարտին արտասանական ուժեղ շեշտերը, բ) երկու անդամների միջև բառի կիսվելը, եթե այն չի ավարտվում շեշտով, գ) որոշ բառերում գաղտնավանկի արհեստական սղումը՝ վանկերի քանակը պահպանելու համար: Այս սկզբունքների ակնառու արտահայտությունն են «Տաղք Մխիթարեան վարդապետաց» ժողովածուի երեք հատորները (1852-1854), որտեղ տարբեր տարիների իրենց բանաստեղծական փորձերն են ամփոփել Ա. Բագրատունին, Եղ. Հյուրմյուզյանը, Մ. Ջախջախյանը, Ե. Թովմաճանը և Մ. Ավգերյանը:

XIX դարի կեսերից մինչև XX դարասկզբի արևմտահայ պոեզիայի քննությունը ցույց է տալիս, որ բանաստեղծական ավանդույթով ժառանգված և տաղագիտական աշխատություններում իրենց տեսական հիմնավորումն ստացած այդ սկզբունքները մեծ մասամբ պահպանվել են, իսկ եթե չեն պահպանվել, ապա համարվել են որոշակի շեղումներ կամ տաղաչափական մեղանչումներ: Մյուս կողմից, այդ շեղումները կամ, այսպես կոչված, «մեղանչումները» արդյունք էին բանաստեղծական խոսքի բնական զարգացման և ձևավորված օրենքների շրջանակներից դուրս գալու մղման: Արևմտահայ բանաստեղծները, մանավանդ նրանք, ովքեր կրթություն էին ստացել կամ ստեղծագործում էին Մխիթարյանների միջավայրում (Ալիշան, Պեշիկթաշլյան, Վարուժան և այլք), փորձում էին հավատարիմ մնալ դարավոր ավանդույթներին, մասնավորապես՝ շեշտադրության և անդամահատման կարգին: Ավելին, մշակվում էին արտասանական մի շարք եղանակներ բառը մեկ վանկով կրճատելու կամ երկարացնելու համար. երբեմն միևնույն բառը նույն բանաստեղծության շրջանակում արտասանվում էր մի դեպքում երկվանկ, մեկ այլ դեպքում՝ միավանկ՝ կախված գրության ձևից, ասենք՝ *վըրայ* կամ *վրայ*, *քաղցըր* կամ *քաղցր*: Ղևոնդ Ալիշանն այդ սկզբունքները կիրառել է ինչպես գրաբար, այնպես էլ իր աշխարհաբար գործերում: Ահա մի հատված նրա «Շուշանն Շաւարշանայ» պոեմից, որը գրված է 7/4+3/ վանկական չափով.

---

[4] Արսեն Բագրատունու «հայկական չափի» տեսության և դրա դրսևորումների մասին հայկական պոեզիայում տե՛ս **Ջրբաշյան Ա.,** Արսեն Բագրատունու «հայկական չափի» տեսության արձագանքները հայ տաղագիտության մեջ, էջ 120-136 // Հայագիտության հարցեր, թիվ 3 (15), 2018:

Յայնոր աչա/ցըն կամար
Ցած գայ երկիրս / ու խոնարհ.
Երկինքն ասէ, / իմ գահի՝
Սանդուխտ պիտէ՛ր / թագուհի.
Ծով՝ իմ ծըփան/ցըս ծիրան՝
Սանդուխտ ասէ / տա՛յր հրաման (Ալիշան, 250)։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ կան բառահատումներ (աչա/ցըն, ծըփան/ցըս), հոդերի և գաղտնավանկի սղումներ (*երկիրս, հրաման՝* իբրև երկվանկ բառեր), որոնց միջոցով բանաստեղծը հնարավորություն է ստանում կարգավորելու վանկերի թիվը տողում և, որ ամենակարևորն է, պահպանելու շեշտերը բոլոր տողերի 4-րդ և 7-րդ վանկերի վրա։ Մեր կատարած դիտարկումները հիմք են տալիս պնդելու, որ Ալիշանի պոեզիայում բացակայում են այնպիսի տողեր, որտեղ անդամները չեն ավարտվում շեշտով։ Ճիշտ է նկատել Յու. Ավետիսյանը. «Ալիշանի գեղարվեստական փորձին բնավ խորթ չեն... արհեստական հոդազեղչում, որոշիչ հոդի կամ գաղտնավանկի **ը**-երի հավելում, բառի անհարկի կրճատում կամ սղում՝ տաղաչափական նպատակներով» (Ավետիսյան, 73)։ Իհարկե, պետք է նկատել, որ դրանք ոչ այնքան «անհարկի» կրճատումներ կամ հավելումներ են, որքան մեր ոտանավորի պրակտիկայում արմատավորված ձևեր, որոնց անվերապահորեն հետևում էին արևմտահայ շատ բանաստեղծներ։

Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանից մեզ հասած շուրջ յոթ տասնյակ բանաստեղծություններում (գրաբար և աշխարհաբար) անդամավերջի պարտադիր շեշտերը պահպանված են, սակայն գրեթե չկան բառահատումներ, ինչի շնորհիվ նրա քերթվածքներն ավելի բնական ու երաժշտական են հնչում։ Ու թերևս դա է հետագայում առիթ տվել Ա. Չոպանյանին՝ գրելու. «...Ոտանավորը երաժշտություն է ամեն բանե առաջ, ու ոևէ մեղանչում երաժշտականության դեմ աններելի պետք է ըլլա բանաստեղծության մեջ. մեզ մոտ, բանաստեղծը՝ նեղը մնալուն պես՝ կզոհե երաժշտականությունը։ Հյուրմյուզն ու Պեշիկթաշլյանն են, որ ամենեն ավելի հարգած են այդ պայմանը իրենց տաղաչափված էջերուն մեջ, ու նույնիսկ Պեշիկթաշլյանի մոտ կգտնենք անկարելի տողեր...» (Չոպանյան, 1988, 654)։ Թեպետ Պեշիկթաշլյանը, ինչպես ասացինք, խուսափում է անդամների միջև բառը բաժանելուց, սակայն գաղտնավանկի *ը*-երի և հոդերի սղումը՝ ի շահ չափի, նրա բանաստեղծություններում նույնպես լայնորեն կիրառվում է։ Թերևս դրանք է Չոպանյանն անվանում «անկարելի տողեր»՝ իբրև օրինակ բերելով «Թէ երգք թռչին սիրողաբար...»-ը։

Պետրոս Դուրյանի պոեզիայում նույնպես հիմնականում պահպանված են այդ շրջանում ընդունված տաղաչափական կանոնները՝ հոդազեղչում, *ը*-երի սղում, հավելում կամ անցում հաջորդ անդամին և այլն։ Ահա «Ջ’ նե պաշտեմ» բանաստեղծությունից մի քառատող.

Լուսինը ո՛չ / ներա վարդն, 7/4+3/
Եվ ոչ ալ վար/դը ունի

Ճառագայթու/մը ներա,
Ճառագայթո՛ւմ / սիրողի (Դուրյան, 65)։

Սակայն Դուրյանի բանաստեղծություններում հանդիպում ենք նաև շեշտով չավարտվող տողերի կամ անդամների, որոնք լիովին բացակայում են Պեշիկթաշլյանի մոտ։ Այդպիսի տողերով լեցուն են «Լճակը», «Տրտունջքը», նաև այլ բանաստեղծություններ, որտեղ տողերը թեև չունեն կանոնավոր շեշտեր, բայց շատ ավելի բնական են հնչում և չեն կաշկանդում բանաստեղծին՝ անմիջականորեն զեղելու իր հույզերն ու պոռթկումները.

Լճա՛կ, *դու* ես / թագուհիս,
Ջի թ՚ հո*վե* մ՚ ալ / խորշոմիս...
Հոն հր*դեհ* կա / ո՛չ մատյան...[5] (Դուրյան, 53)։

Մեծարենցից սկսած՝ արևմտահայ պոեզիայի տաղաչափական պատկերն սկսում է փոխվել. այստեղ շատ սակավ են դառնում հոդազեղչումները (ինչպես՝ «Ու լեցուր խցիկս,(5) / մինչև կաթոգին (5)»), իսկ բառահատումները տեղի են ունենում բացառապես բառավերջի *ը* հնչյունի առկայության պարագայում («Վըճիտ, ինչպես / լույսե արցուն/քը մանկան», «Հորդ ալիքնե/րը մութին» և այլն)։ Միևնույն ժամանակ հանդիպում ենք մեծ թվով այնպիսի տողերի, որտեղ անդամահատումը շեշտի հետ չի համընկնում։ Սրանով իր ուղին էր հարթում վանկական ոտանավորի որակապես նոր տեսակը, որը գնալով պետք է ընդլայներ իր տիրույթները։ Այդ տեսանկյունից դիտարկենք «Վայրկյան» բանաստեղծությունը, որը գրված է 11/4+4+3/ չափով (շղատառերով նշված են նախահատածային անշեշտ վանկերը).

Թույլ շրշյուն *մը*, / հետո բույր *մը* / մըշկենի.
Ու համրագին / գիրքը ձեռքես / կ՚ իյնա վար.
Երազներու / պերճուհին *է* / որ կ՚անցնի,
Ու կը փոթի / ծովակն հոգվույս / մեղմավար։

Ու կը փոթի / ծովակն հոգվույս / մեղմավար,
Եվ ալիք *մը* / թևը բացած / կը վազե
Գրկել ափունքն / իղձիս ոսկի / երազե... (Մեծարենց, 86)։

Այստեղ էապես փոխվում է բանաստեղծության ռիթմիկան, քանի որ բերված 7 տողերից առնվազն 4-ում կա շեշտերի կայուն դիրքի խախտում։

Բանաստեղծական տողի կառուցման, անդամահատման և շեշտադրության մոտավորապես նույնատիպ եղանակներ է կիրառել նաև Ռուբեն Սևակը.

Ի՛նչ *անուշ է* / հանդարտիկ հովն / իրիկուան,
Մայրամուտի / քաղցրի՛կ շնչո/վը լեցուն.
Ծաղիկնե*րը* / կը մթագնին, / կը հեւան.
Կը նըւաղի / թռչնիկին եր/գը ցնծուն.
Ի՛նչ *անուշ է* / հանդարտիկ հովն / իրիկուան (Սեւակ, 651)։

[5] Շեղատառերով նշված են նախահատածային շեշտերը։

Հետաքրքիր նյութ է տալիս Դ. Վարուժանի պոեզիայի տաղաչափական քննությունը: Նրա վաղ շրջանի պոեզիայի և մասնավորապես «Սարսուռներ»-ի տաղաչափական արվեստի վրա իրենց տեսանելի կնիքն են թողել Մխիթարյանների մշակած պոետական սկզբունքները, որոնց նա ուսանել էր Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, մասնավորապես՝ չափի, հանգի, շեշտի դիրքի, տողի կառուցման առումներով: Տողերի անդամահատման ժամանակ նա նույնպես պարտադիր կերպով պահպանում է շեշտադրության կայուն կարգը՝ շատ հաճախ բառերը կիսելով անդամների միջև: Վարուժանի մյուս ժողովածուներում («Ցեղին սիրտը», «Հեթանոս երգեր» և «Հացին երգը») մուտք են գործում տաղաչափական նոր ձևեր, օրինակ՝ 10-վանկանի երկանդամ (5+5) տողերը, որտեղ կայուն շեշտերը հաճախ բացակայում են, բանաստեղծը կարծես հատուկ ջանք չի գործադրում շեշտերի դիրքի կանոնավորության համար, ավելին՝ այդ շեշտերը զրկվում են ընդգծված ռիթմական գործառույթից: Հնգավանկ չափերում խոսքն ավելի հանդարտ ու երաժշտական է, չկան ուժեղ շեշտեր և բառային հատումներ:

Այս տեսանկյունից հետաքրքիր է դիտարկել նաև XIX-XX դդ. արևելահայ պոեզիայի ռիթմական բնույթը, անդամահատման սկզբունքներն ու դրանց կապը շեշտադրության հետ: Հանգամանալի քննությունը ի ցույց է դնում հետևյալ պատկերը. հայ նոր գրականության ձևավորման սկզբնական փուլերում արևելահայ վանկական ոտանավորը նույնպես հնարավորինս հավատարիմ էր միջնադարից եկող տաղաչափական սկզբունքներին: Խոսքը մասնավորապես վերաբերում է Հ. Ալամդարյանի, Մ. Թաղիադյանի, Խ. Աբովյանի չափածո ժառանգությանը: Ավելի ուշ՝ XIX դարի երկրորդ կեսին, արևելահայ պոեզիայում սկսել են գործել անդամահատման այնպիսի սկզբունքներ, որոնք կախված չեն շեշտի դիրքից. ճիշտ է, շեշտը և անդամի ավարտը մեծ մասամբ համընկել են, սակայն դա արդյունք է մեր լեզվում շեշտի վերջահար դիրքի: Ներկայացնենք Հովհ. Թումանյանի գործերից օրինակներ: Ահա «Գութանի երգը» (1887) բանաստեղծությունից երկու հատված (շղատառերով նշված են այն անդամները, որոնց վերջում արտասանական շեշտ չկա).

Արի՛, գութան, / վարի՛ գութան,
Օրն եկել է / ճաշ դառել...

Պարտատերը / գանգատ գնաց,
Քյոխվեն կըգա, / կըծեծի... (Թումանյան, 28):

Կամ «Երազ» (1892) բանաստեղծությունից մի քառատող.

Մութն էր երկինքը / ոչ ոք չը տեսավ
Բնության գործը / գիշերվա մթնում,
Միայն առավոտ, / երբ որ լուսացավ,
Փայլում էր ցողը / կանաչ դաշտերում (Թումանյան, 110):

Դիտարկենք նաև Ավ. Իսահակյանի՝ դարավերջին (1897) գրված հայտնի բանաստեղծությունից մի հատված.

Սև աչերեն / շա՛տ վախեցի՛ր,-
Էն մութ, անծեր / *գիշեր է,*
Մութըն *ա՛հ է,* / չարքեր շա՛տ կան,-
Մև աչերը / մի՛ սիրե... (Իսահակյան, 1973, 76)։

Կամ ավելի ուշ գրված «Հավերժական սերը» (1914) բալլադի սկիզբը.

Հուսակերտ է / *ապարանքը* / Թադմորի,
Անապատում, / որպես երազ / ոսկեհյուս,
Յոթն հարյուր / սյունի վրա / մարմարի
Սլանում է / *աշտարակը* / երկնասույզ (Իսահակյան, 1977, 179)։

Վահան Տերյանի պոեզիայից վերցված բազմաթիվ օրինակներով նույնպես կարելի է ակնառու կերպով ցույց տալ արևելահայ ոտանավորի ռիթմական առանձնահատկությունները։ Ահա «Fatum» բանաստեղծության սկիզբը.

Կախարդական / *մի շղթա կա* / երկնքում՝
Աներևույթ, / *որպես ցավը* / խոր հոգու.
Իջնում է նա / հուշիկ, որպես / իրիկուն,
Օղակելով / *լույս աստղերը* / մեկմեկու (Տերյան, 33)։

Այս և նմանատիպ այլ օրինակներից ելնելով՝ վստահորեն կարող ենք պնդել, որ արևելահայ բանաստեղծությունը բավական անտարբեր է անդամավերջը շեշտով ընդգծելու՝ միջնադարյան պոեզիայից եկող «պահանջի» նկատմամբ, բառի վերջում *ը* ձայնավոր ունեցող բառը, որպես կանոն, չի հատվում, այլ ընկալվում է բառի հետ իբրև մեկ ամբողջություն։ Ավելին, այդպիսի բառահատումները արհեստական են դիտվում, և դրանցից հնարավորինս խուսափում են։ Մեկ այլ առանձնահատկություն նույնպես պետք է նշել՝ իբրև արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծությունների տարբերիչ գիծ։ Հայտնի է, որ հաճախ բանաստեղծները տեղադրում են գաղտնավանկի *ը*-երը՝ նշելու համար դրանց արտասանության կարևորությունը և վանկաստեղծիչ գործառույթը։ Սակայն արևելահայ բանաստեղծության մեջ *ը*-երի տեղադրումը հաճախ կամայական է, իսկ երբեմն էլ բացակայում է՝ համարվելով ինքնին ենթադրվող։ Օրինակ՝ *սյունի վրա* անդամում Իսահակյանը չի գրում *վըրա*, քանի որ այն գրեթե երբեք չի կարող արևելահայ լեզվում սղվել և արտասանվել միավանկ։ Այնինչ արևմտահայ բանաստեղծների մոտ նույն քառատողի շրջանակում անգամ կարող է նույն բառը մի դեպքում երկվանկ, մեկ այլ դեպքում միավանկ արտասանվել, այսինքն՝ սղվել կամ երկարացվել, ինչպես Վարուժանի առաջին ժողովածուից բերված այս օրինակում.

Անոր *վըրա* / պիտի հալի / խանդն հոգվույս,
Անոր *վըրա* / պիտի սիրտս հար / քըրտընի,
Ինչպես կարմիր / և սարսըռուն /արշալո՛ւյս
Մը՝ սեզերուն, / հասկերուն *վրա* / գարունի (Վարուժան, 14)։

Արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծության տաղաչափական տարբերությունների քննությունը տեսական աշխատություններում

Մեր ժողովրդի երկու հատվածների բանաստեղծական խոսքի, տաղաչափական կառուցվածքի տարբերություններն ակնհայտորեն իրենց զգացնել են տվել XIX դ. երկրորդ կեսից և հատկապես երկու դարերի սահմանագծին, երբ արևելահայ հատվածում հանդես եկան այնպիսի նշանավոր բանաստեղծներ, ինչպիսիք են Ալ. Ծատուրյանը, Հովի. Հովհաննիսյանը, Հովի. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը և այլք: Այդ տարբերություններն աննկատ չեն մնացել մի շարք արևմտահայ բանասերների համար և նույնիսկ առիթ են տվել անհարկի քննադատությունների: Բերենք մեկ օրինակ. 1898 թ. Մոսկվայում լույս է տեսնում Ալ. Ծատուրյանի բանաստեղծությունների երկրորդ հատորը, որի առիթով «Բազմավէպ»-ում տպագրվում է Մխիթարյան նշանավոր բանաստեղծ և թարգմանիչ Արսեն Ղազիկյանի գրախոսականը: Ընդհանուր առմամբ բարձր գնահատելով Ծատուրյանի բանաստեղծական ձիրքը, նրա զգացմունքների անկեղծությունն ու անմիջականությունը՝ Ղազիկյանն անդրադառնում է նաև բանաստեղծի կատարած թարգմանություններին՝ գրելով. «Մի և նոյն զգացումները, մի և նոյն ախորժը կ'ունենայ մարդ կարդալով թարգմանութիւնները՝ որոնք կերպով մը շարայարութիւն են Ծատուրեանի քնարին հնչմանց, կամ արձագանգ անոր թրթռումներուն» (Ղազիկյան, 176): Սակայն, ինչպես երևում է գրախոսականի հետագա շարադրանքից, Ղազիկյանին անհանգստացնում է հատկապես Ծատուրյանի թարգամնությունների (և ոչ միայն) տաղաչափական ձևը, մասնավորապես՝ անդամների վերջում շեշտից հրաժարվելու բնական միտումը, որի շուրջ բանասերը ծավալում է մի բավական երկար հեռակա բանավեճ. «Լեզուն ընդհանրապէս սահուն՝ թէ՛ ինքնագիր քերթուածոց և թե՛ թարգմանութեանց մէջ. միակ թերութիւն՝ որ կը տեսնուի, է անուշադրութիւն տաղաչափական օրինաց, ներդաշնակութեան, շեշտերու, որուն վրայ կ'ուզենք հոս քիչ մը երկարօրէն խօսիլ, վասն զի սոյն անուշադրութիւնը կը տեսնուի նաև տաճկահայ բանաստեղծից քերթուածներուն մէջ, և **կամաց կամաց վախ կայ օրէնքի փոխուելու**» (ընդգծումը մերն է - Ա.Ջ.), (Ղազիկյան, 177): Ինչպես տեսնում ենք, Ղազիկյանին անհանգստացնում է շեշտի հանդեպ վերաբերմունքի փոփոխության միտումը արևմտահայ պոեզիայում, որը, անկասկած, բնական գործընթաց էր, բայց Մխիթարյանների շրջանում՝ դեռևս անընդունելի: Թեպետ Դուրյանի բանաստեղծություններում, ինչպես ցույց ենք տվել, արդեն նկատելի է նման «անուշադրություն», բայց Ղազիկյանն անհանգստացած է այդ միտումի ծավալման վտանգից: Իսկապես, ընդամենը մեկ տասնամյակ անց դարասկզբի արևմտահայ պոեզիան (Մեծարենց, Սևակ, Վարուժան) արդեն տարբեր չափերով դրսևորելու էր այդ նոր միտումները՝ կարծես փորձելով հրաժարվել բանաստեղծության՝ դարերով մշակված մի շարք ավանդույթներից:

Իսկ ինչի՞ց էր անհանգստացած Ղազիկյանը, կամ ո՞ր օրենքի մասին էր նա խոսում: Խոսքը վերաբերում էր առաջին հերթին հոդով ավարտվող բառերը

անդամների միջև կիսելու արմատավորված սկզբունքին, որը կարծես այնքան հեշտորեն զանց էին առնում արևելահայերը. «Հայկական տաղաչափութեան մէջ օրէնք է՝ որ անդամատութիւնը, որչափ կարելի է, շեշտաւոր բառերու վրայ իյնայ. և ը գիրը՝ որ շեշտուելու ընդունակ չէ՝ յաջորդ անդամին անցնի. անհերքելի ճշմարտութիւն մըն է այս, և անհաւանները զուր պիտի աշխատին գտնել անդամատութիւն մը՝ որ կատարուած ըլլայ ը ի վրայ…» (և. տ., 177)։ Ղազիկյանը պնդում է, որ այդ կանոնը մեզանում ձևավորվել է դեռևս Սահակ Պարթևից, Նարեկացուց, Մագիստրոսից, Շնորհալուց՝ հասնելով մինչև Բագրատունի։

«Անհերքելի ճշմարտություն» համարելով իր նշած «օրենքը»՝ Ղազիկյանը վստահաբար պնդում է, որ Ծատուրյանն իր թարգմանություններում խախտել է մեր տաղաչափական կարևորագույն կանոններից մեկը, մասնավորապես՝ բառավերջի *ը*-ի անցումը մյուս անդամին, որով ձևավորվող հատածները, ըստ նրա, բնական են և ոչ արհեստածին։ Միևնույն ժամանակ նա նաև զգուշացնում է բռնազբոս հատածներից, որոնք անբնականորեն «ճեղքում են» բառը՝ բերելով այդպիսի մի քանի օրինակ մեր Շարակնոցից։ «Առոգանութիւնը պետք չէ զոհուի երաժշտութեան,-գրում է նա,- վասն զի եթէ զոհուի ալ, բաղձացուած ներդաշնակութիւնը առաջ չի գար, երբ լեզուին ոգւոյն հակառակ է այն» (և. տ., 178)։ Սակայն՝ «…յարաշեշտ բառերուն մէջ, անդամը պէտք է լմննայ շեշտաւոր վանկին վրայ, և միւս վանկը անցնի յաջորդ անդամին. ինչպէս կը տեսնուի Շնորհալւոյն հետեւեալ տողերուն մէջ.

Որպէս և յա՛յն/ժամ ըզնոսին.
Վարեն մինչ յա՛յն/կոյս անբընակ» (և. տ., 178)։

Քննադատելով Ծատուրյանին տաղաչափական «մեղանչումների» համար՝ նա բերում է մի քանի տողի օրինակ, որտեղ, ըստ նրա, առկա են այդպիսի «խախտումներ», քանի որ շեշտն ընկած է նախավերջին վանկի վրա. «Զոհ բերեց կեանքը / իւր ազգի փառքին», «Քաղցր կաթօտը / ջերմ փայփայելով», «Մաշող վշտերը / տալով մոռացման», «Եւ թռա՛ւ երգը / սըլացաւ արագ» և այլն։ Պետք է փաստել, որ այս տողերն արևելահայ լեզվում հնչում են միանգամայն բնական, բայց Ղազիկյանի համոզմամբ դրանք զուրկ են որևէ ներդաշնակությունից. «Ի զուր է փնտռել ներդաշնակութիւն ըսուած բանը այս և ուրիշ ասոնց նման շատ տողերու մէջ…» (և. տ., 177),- գրում է նա։

Իբրև տաղաչափական բարեհնչունության կարևորագույն պայման՝ Ղազիկյանը պահանջում է կիսել ոչ միայն *ը*-ով ավարտվող բառերը, այլև այնպիսի բառեր, որոնք արևմտահայերենում շեշտ են կրում նախավերջին վանկի վրա (*ա՛յս/պէս, ա՛յն/պէս, ո՛ր/պէս* և այլն)։ Սակայն պետք է նշել, որ նմանատիպ բառերի (ցուցական և հարցական դերանունների) շեշտադրությունը արևելահայերենում ավելի ազատ է։ Ռ. Պապայանն իր հոդվածում օրինակներ է բերում «ինչպես» բառի տարբեր շեշտադրումների Չարենցի պոեզիայում. «Օրինակ, վանկային չափերով գրված գործերում Ե. Չարենցը շեշտի նշանը դնում է վերջին վանկի վրա.

Ինչպե՞ս, ինչպե՞ս ընդունեմ կյանքիս բաժակը քամած։

Ընդհակառակը, վանկա-շեշտային և համաշեշտային ոտանավորներում հարցական նշանը տեղափոխվում է.

Ես ի՞նչպես կանչեմ հիմա,
Որ ձայնս լսես ու գաս» (Պապայան, 187)։

Այս օրինակները լավագույնս վկայում են այն մասին, որ նման բառերի շեշտադրությունը արևելահայերենում բավական ազատ է, ավելին՝ դրանք կարող են տարբերվել տարածքից տարածք, խոսվածքից խոսվածք և այլն։ Մյուս կողմից, քանի որ հայերենում շեշտն ուժեղ չէ, այն հաճախ կորչում է արտասանական ընդհանուր հյուսվածքում, և վանկական ոտանավորի ռիթմավորումը տեղի է ունենում գերազանցապես ի հաշիվ բառաբաժանումների և արտասանական դադարների։ Բ. Տոմաշևսկին, դիտարկելով բառաշեշտի կայուն տեղ ունեցող լեզուներում (օրինակ՝ ֆրանսերենում, լեհերենում և այլն) շեշտի դերը, շատ նուրբ դիտարկում է անում. «...Շեշտը... միայն ձևավորում է բառի արտասանությունը, սակայն չի մասնակցում հաղորդակցական ակտին. դա պարզապես մեխանիկական հավելում է բառին, որի մասին պետք չէ մտածել, պետք չէ ընկալել։ Հետևաբար միանգամայն բնական է, որ այնտեղ տարբերություններ չեն նկատում շեշտված և անշեշտ վանկերի միջև։ Միայն դպրոցում են սովորեցնում՝ ինչ է շեշտը. առօրյա կյանքում շեշտը կարծես գոյություն չունի» (Томашевский, 1959, 307)։

Արևելահայ և արևմտահայ պոեզիաների մյուս կարևոր տարբերությունը, որ բխում է լեզվական և հնչյունական առանձնահատկություններից, հետևյալն է. արևմտահայերն ավելի հակված են արագ արտաբերելու չշեշտված վանկերը, սղելու գաղտնավանկի *ը*-երը և միավորելու հաջորդ բառին, երկարացնելու բառերը, որը միջնադարից եկող երգային պոեզիայի ակնհայտ ազդեցության արդյունք է։ Այնինչ արևելահայերի պոեզիայում, մասնավորապես՝ XX դարի սկզբներից, բոլոր վանկերն արտաբերվում են գրեթե հավասար, այդ թվում՝ նաև գաղտնավանկերը, և սա է պատճառը, որ դրանք կարող են հատուկ չընդգծվել *ը*-ի տեղադրմամբ։ Օրինակ՝ Չարենցը «ձայնս» բառում *ը* չի տեղադրում, սակայն մենք այն արտասանում ենք, այնինչ արևմտահայ բանաստեղծության մեջ *ը*-ն չտեղադրելը կնշանակեր անպայմանորեն գաղտնավանկի սղում և բառի՝ մեկ վանկով կրճատում։ Նկատենք՝ Ղազիկյանն իր գրախոսականում զարմանքով նշում է, որ գաղտնավանկի *ը*-ն Ծատուրյանը երբեմն չի դնում, և բերում է հետևյալ օրինակը՝ «Գրաւիչ էիր / դու նոցա համար»՝ պնդելով, որ *գրավիչ* բառի մեջ գաղտնավանկի *ը*-ի բացակայությունը հնգավանկ անդամը դարձնում է քառավանկ։ Արևմտահայերը երբեմն սղում են նաև երկհնչյունները։ 1906 թ. Դ. Վարուժանին գրված իր նամակներից մեկում Ա. Չոպանյանը գրում է. «(Այդ քերթվածին մեջ, նորեն երկու տող *իան* միավանկ եք ըրած (դիակին, միամոր), *իան* երկվանկ է՝ հայերենի մեջ, վերոհիշյալ երկու բառերը եռավանկ են)» (Չոպանյան, 1980, 86)։

Իսկապես, արևելահայ և արևմտահայ հատվածում զարգացող բանաստեղծությանը չպետք է մոտենալ նույն չափանիշներով. մեր լեզվի երկու ճյուղերի

շեշտային, հնչյունական ու քերականական տարբերությունները հանգեցրել են նաև տաղաչափական էական տարբերությունների, որոնք չնկատել հնարավոր չէ։ Էդ. Ջրբաշյանը, դիտարկելով բազմաթիվ օրինակներ Իսահակյանի, Տերյանի և Չարենցի բանաստեղծություններից ու պոեմներից և կատարելով ճշգրիտ հաշվարկներ, ցույց է տալիս, որ այդ երեք բանաստեղծների մոտ «տողամիջի գլխավոր շեշտերի տեղափոխությունը տատանվում է հատածների ընդհանուր թվի 16-ից 38 տոկոսի միջև» (Ջրբաշյան, 194), այսինքն՝ բավական մեծ թվով դեպքերում (երբմեն մեկ երրորդից ավելին) արևելահայ բանաստեղծները չեն պահպանում նախահատածային շեշտերը։ Նմանատիպ հաշվարկ է կատարել Ռ. Պապայանը արևմտահայ բանաստեղծների՝ Պ. Դուրյանի, Մ. Մեծարենցի և Դ. Վարուժանի բանաստեղծությունների վերաբերյալ՝ ցույց տալով, որ երկանդամ տողերում կայուն շեշտերի տեղաշարժը Դուրյանի մոտ 2.5 տոկոս է, Մեծարենցի մոտ՝ 2.9, Վարուժանի պոեզիայում՝ 4.4 տոկոս։ Եռանդամ չափերում պատկերը մի փոքր այլ է՝ համապատասխանաբար 3.6, 3.6, 4.7 տոկոս։ Այս տարբերություններն ինքնին շատ խոսուն են և ի ցույց են դնում դարասկզբի արևելահայ բանաստեղծության ավելի ազատ վերաբերմունքը շեշտի դիրքի հանդեպ, անդամներում առավելապես վանկային հավասարության պահպանումը և տարաբնույթ վանկերի հավասար արտասանությունը։

Հիմք ընդունելով Յու. Տինյանովի այն դրույթը, որ բանաստեղծական ցանկացած համակարգ իրենից ներկայացնում է շեշտային և վանկային գործոնների ոչ թե միավորում է, այլ պայքար (Тынянов, 40), Ռ. Պապայանը նշում է, որ «շեշտային հատկանիշի աճի հետ զուգահեռ տեղի է ունենում վանկային հատկանիշի նվազում։ Այդ հատկանիշները միմյանց հետ գտնվում են հակադարձ համահարաբերակցական կապի մեջ» (Պապայան, 183)։ Այս հաշվարկներից ակնհայտ է դառնում, որ արևելահայ պոեզիան իր գերակշիռ մասով վանկային է, այսինքն՝ ռիթմը ձևավորում է արտասանական ֆրազներով (իմաստային-շարահյուսական միավորներով), մինչդեռ արևմտահայ պոեզիան պարտադիր տակտավորման իր պահանջով անտեսում է կարծես շարահյուսական ֆրազավորումն ու առաջին պլան մղում արտասանական շեշտերի միջվանկային պարբերականությունը։

Սա է նաև պատճառը, որ արևմտահայ պոեզիան գերազանցապես կառուցված է քառավանկ և եռավանկ անդամներով, քանի որ շեշտի կայուն դիրքի պահանջը բանաստեղծներին ստիպում է օգտագործել ավելի կարճ անդամներ, իսկ արևելահայ բանաստեղծության տարերքը հնգավանկ անդամներն են, որոնք թույլ են տալիս ձևավորել ավելի երկար ֆրազներ՝ չկիսելով դրանք երկու տարբեր անդամների միջև։ Այդ տարբերությունները մեկնաբանվել են երբեմն իբրև որակական զարգացման արդյունք, իբրև կլասիցիզմից անցում ռոմանտիզմին. «Այսպես, օրինակ, կլասիցիզմի շրջանի ոտանավորը կարելի է մեկնաբանել իբրև ավելի շեշտային, ռոմանտիզմի դարաշրջանի ոտանավորը՝ ավելի վանկային» (Навасардян, 166), սակայն նույն ռոմանտիզմի և նեոռոմանտիզմի շրջանակներում (Դուրյան, Մեծարենց, Վարուժան) կարելի է տեսնել

ինչպես էական տարբերություններ, այնպես էլ անվերապահ հավատարմություն Մխիթարյանների տաղաչափական սկզբունքներին։

Հետևաբար կարող ենք պնդել, որ արևմտահայ պոեզիան, դուրս չգալով վանկական ոտանավորի ընդհանուր ծիրից, այնուամենայնիվ, ինչ-որ առումով միջանկյալ ձև է շեշտային և վանկական ոտանավորների միջև, մանավանդ դա վերաբերում է քառավանկ անդամներով տողերին, որոնք յուրօրինակ պեոնների (մասնավորապես՝ IV պեոնի) դեր են կատարում։

Հետևաբար, այն պնդումը, որ «մեր բառաշեշտի համեմատաբար թույլ բնույթը հնարավորություն չի տալիս, որ շեշտադրությունը դառնա ոտանավորը կազմակերպող հիմնական գործոն» (Ջրբաշյան, 169) կամ՝ «մեր լեզվում շեշտային կոնստանտների պահպանումը ռիթմական վճռական նշանակություն չունի» և «դադարում է տաղաչափական որոշիչ դեր խաղալուց» (ն.տ. 195), բացարձակ ճշմարտություն է արևելահայ բանաստեղծության համար, սակայն, ինչպես տեսնում ենք, արևմտահայ հատվածում հաճախ գործում են բանաստեղծության ռիթմականության բոլորովին այլ որակներ։

Այնուհանդերձ պետք է արձանագրել, որ XX դարի երկրորդ տասնամյակից սկսած՝ տաղագիտական աշխատություններում շեշտի հանդեպ վերաբերմունքն արդեն որոշակիորեն սկսում է փոխվել նաև Մխիթարյանների շրջանում և արևմտահայ բանասերների աշխատություններում։ Այսպես, Աթանաս Տիրոյանը նշում է, որ անհրաժեշտություն չկա անդամի ավարտը մշտապես ընդգծելու սուր շեշտով. դա կարող է հոգնեցնել և ձանձրալի լինել. «Բայց թէ որ միշտ այսպէս սուր շեշտով բաժնուին տողերու անդամները, արտասանութիւնը՝ թէ և կորովի՝ բայց պարտասեցուցիչ կը դառնայ, և շեշտերու միակերպութիւնն ալ գուցէ աւելի տաղտկալի պիտոր ըլլայ՝ քան թուաչափ վանկերով անդամատութիւնը» (Տիրոյեան, 1912, 440)։ Տիրոյանն առանձնացնում է անդամահատման երեք ձև՝ շեշտով, հանգստով, ինչպես նաև՝ «շեշտով-հանգստով խառն անդամատուած» (Տիրոյեան, 1913, 23)՝ յուրաքանչյուրից բերելով համապատասխան օրինակներ։ Նա նաև նշում է այն դեպքերը, երբ անդամն ավարտվում է վերջին վանկի վրա շեշտ չկրող բառով, օրինակ՝ *նո՛յնպես, գրե՛թէ, մա՛նաւանդ* և այլն, այսինքն՝ անդամի վերջը չի համընկնում շեշտի հետ (ի դեպ, այս նույն բառերի օրինակներն իր «Առձեռն բանաստեղծութիւն» աշխատության մեջ բերում էր Եդ. Հյուրմյուզյանը՝ ցույց տալով, թե ինչպես պետք է դրանք կիսել երկու տարբեր անդամների միջև (յա՛յն/ժամ, յայ՛ն/կոյս և այլն)՝ անդամավերջի շեշտը պահպանելու համար, գրեթե նույնական օրինակներ էր բերում նաև Ղազիկյանը իր գրախոսականում)։ Այս ամենով հանդերձ՝ Տիրոյանը որևէ բացառություն չի անում *ը* հնչյունով ավարտվող բառերի համար. «Բառերու վերջին վանկին մէջ գտնված ը գիրը կամ հնչումը բնաւ չի կրնար բառին հետ մնալով՝ անդամի մը վերջին վանկը կազմել, այլ միշտ յաջորդ անդամին կ՚ անցնի...» (ն.տ., 24)։ Այս կանոնը, ինչպես տեսանք, լիովին պահպանում էին մեր բանաստեղծները՝ սկսած Ներսես Շնորհալուց։

Հ. Թիրյաքյանի «Հայկական տաղաչափութիւն» (1922) ուսումնասիրության մեջ արդեն կարևորվում է ոչ թե անդամի և շեշտի, այլ անդամի և բառի համընկնումը. սա, ըստ էության, արդեն մաքուր վանկական ոտանավորի պահանջ էր: Եթե Բագրատունին, Հյուրմյուզյանը և այլք պնդում էին, որ հատածի հիմնական պայմանը շեշտն է, ապա Թիրյաքյանի համար կարևորվում էր իմաստը. «Նկատելի էական պայմանը այն է որ, ո՛ր կերպ կտրատում ալ ընդունուի տողի մը, պէտք է ա՛յնպէս պատշաճի որ թէ՛ իմաստը չարաչար հօշոտմամբ չչարչարուի, թէ՛ գնացքը չկասի եւ թէ՛ արտաբերութիւնը չդժուարանայ: Հոս է արուեստագետին ճարտարութիւնը» (Թիրեաքեան, 63):

Այստեղ կատարենք մի շատ կարևոր դիտարկում. այն դեպքերում, երբ անդամը և իմաստը համընկնում են, ռիթմական միավորներ են դառնում արտասանական ֆրազները, իսկ եթե անդամների տարանջատման պայմանը միայն շեշտն է, որն ուղեկցվում է հաճախ նաև բառահատումով, ապա դա թույլ չի տալիս արտասանական դադար տալ անդամների վերջում, և բանաստեղծական ռիթմը ֆրազային բնույթից տեղաշարժվում է դեպի շեշտայինը: Լսելի են դառնում առավելապես շեշտերը, իսկ անդամների վերջում տրվող դադարները վերանում են, փոխարինվում արտասանական տակտավորմամբ: Ահա այսպիսի սկզբունքային տարբերություններ են նկատվում մեր երկու հատվածների բանաստեղծական ժառանգության մեջ, և դրանց ուսումնասիրության ընթացքում անպայման պետք է հաշվի առնել ռիթմական այդ առանձնահատկությունները:

АШХЕН ДЖРБАШЯН – ***О некоторых принципиальных различиях между западноармянской и восточноармянской метрикой***.– В статье рассматривается ряд фундаментальных различий между восточноармянской и западноармянской поэзией, которые особенно ярко проявились в середине XIX века. Это был период, когда предпринимались первые шаги по художественному освоению разговорного (новоармянского) языка, и просодические (фонетические, акцентные) различия двух ветвей языка четко отразились в формах построения поэтической речи. Силлабический стих, сформировавшийся в X-XII веках, развил ряд принципов, которые перешли в поэзию последующих эпох и были обоснованы в теоретических работах Мхитаристов (Багратуни, Хюрмюзян, Тироян, Хазикян и др.). Важнейшим вопросом, возникшим в тот период, было значение устойчивых ударений (констант) в поэтической строке и их ритмообразующая функция. Мхитаристы считали обязательным подчеркивать артикуляцию с помощью ударения, в то время как восточноармянская поэзия конца XIX века уже отказалась от этого принципа и придавала большее значение слоговому равенству и синтаксической независимости частей. Эти различия в ритмической структуре двух языков не остались незамеченными и даже послужили поводом для необоснованной критики со стороны западноармянских авторов. Одним из таких примеров является рецензия А. Хазикяна («Базмавеп», 1899, № 4), написанная по поводу нового поэтического сборника Ал. Цатуряна. Всестороннее исследование двух ветвей армянской поэзии показывает, что западноармянский силлабический стих в некотором смысле является промежуточной формой, сочетающей в себе тонические и силлабические принципы. Именно поэтому западноармянская поэзия преимущественно строится на четырех- и трехсложных частях, поскольку требование стабильного ударения заставляет

поэтов использовать более короткие отрезки, в то время как восточноармянская поэзия более склонна к использованию пятисложников.

Ключевые слова: *стихосложение, ритмика, слоговой размер, устойчивые ударения, словораздел, Арсен Хазикян, восточноармянская поэзия, западноармянская поэзия, сокращение слов, удлинение слов*

ASHKHEN JRBASHYAN – ***On Some Fundamental Differences between Western Armenian and Eastern Armenian Metrics.*** – The article examines a number of fundamental differences between Eastern Armenian and Western Armenian poetry, which became particularly evident in the mid-19th century. This was the period when the first steps were taken toward the artistic development of the spoken (New Armenian) language, and the phonetic, accentual, and pronunciation differences between the two branches of language were also clearly reflected in the forms of poetic speech. Syllabic verse, which was formed in the 10th-12th centuries, developed a number of principles that passed into the poetry of subsequent eras and were substantiated in the theoretical works of the Mkhitarists (Bagratuni, Hyurmuzian, Tiroyan, Khazikyan, and others). The main question that arose during that period was the meaning of stable stresses (constants) in the poetic line and their rhythm-forming function. The Mkhitarists considered it essential to emphasize articulation with stress, while Eastern Armenian poetry of the late 19th century had already abandoned this principle and attached greater importance to the equality of syllables and the syntactic independence of parts. These differences in the rhythmic structure of the two languages did not go unnoticed and even have provided a pretext for unwarranted criticism by Western Armenians. One such example is A. Khazikyan's review (Bazmavep, 1899, No. 4), written on the occasion of a new collection of poems by Al. Tsaturyan. A comprehensive study of the two branches of Armenian poetry reveals that Western Armenian syllabic verse is, in a sense, an intermediate form, combining stress and syllabic principles. This is precisely why Western Armenian poetry is predominantly built on tetra- and trisyllabic parts, since the requirement for stable stress forces poets to use shorter parts, while Eastern Armenian poetry is more inclined to use pentasyllables.

Key words: *versification, rhythm, syllabic meter, stable stress, word division, Arsen Khazikyan, Eastern Armenian poetry, Western Armenian poetry, abbreviation of words, lengthening of words*

Էթիկայի վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ պահպանվել են հետազոտությանը վերաբերող էթիկական բոլոր պահանջները:

Շահերի բախման վերաբերյալ հայտարարություն
Հեղինակը հաստատում է, որ շահերի բախում առկա չէ:

Գրականության ցանկ / References

Աբեղյան Մ. (1970)։ Երկեր, հ. Դ, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. (Abegyan M. (1970): Erker, h. D, Er., HSSH GA hrat.):
Ալիշան Ղ. (1858)։ Նուագք, Գ, Վենետիկ, Սբ. Ղազար (Alishan G. (1858): Nuagq, G, Venetik, Sb. Gazar):
Անթիմոսեան Ա. (1821)։ Քերականութիւն գաղղիական, Վենետիկ, Սբ . Ղազար (Antimosean A. (1821): Qerakanut'yun gaggiakan, Venetik, Sb. Gazar):
Ավետիսյան Յու. (2002)։ Արևմտահայ բանաստեղծության լեզուն, Եր., ԵՊՀ հրատ. (Avetisyan Yu. (2002): Arevmtahay banastexgtut'yan lezun, Er., EPH hrat.):
Դուրյան Պ. (1971)։ Երկերի ժողովածու երկու հատորով, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. Duryan P. (1971): Erkeri zogovacu erku hatorov, h. 1, Er., HSSH GA hrat.):
Թիրեաքեան Յ. (1922)։ Հայկական տաղաչափութիւն, Նյու-Յորք (Tireaqean H. (1922): Hajkakan tagachaput'yun, New-York):

Թումանյան Հ. (1988)։ Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հարտ. (Tumanyan H. (1988): Erkeri liakatar zogovacu, h. 1, Er., HSSH GA hrat.):

Իսահակյան Ավ. (1973)։ Երկերի ժողովածու, հ. 1, Եր., «Հայաստան» (Isahakyan Av. (1973): Erkeri zogovacu, h. 1, Er., «Hayastan»):

Իսահակյան Ավ. (1977)։ Երկերի ժողովածու, հ. 2, Եր., «Հայաստան» (Isahakyan Av. (1977): Erkeri zogovacu, h. 2, Er., «Hayastan»):

Հիւրմիւզեան Եդ. (1839)։ Առձեռն բանաստեղծութիւն համառօտեալ, Վենետիկ, Սբ. Ղազար (H'yurm'yuzean Ed. (1839): Artsern banastegcut'yun hamaroteal, Venetik, Sb. Gazar):

Ղազիկեան Ա. (1899)։ Գրախօսական ակնարկներ, «Բազմավէպ», 1899, հ. 4 (Gazikyan A. (1899): Grakhosakan aknarkne r, «Bazmavep», 1899, h. 4):

Մեծարենց Մ. (1981)։ Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. (Mecarenc M. (1981): Erkeri liakatar zogovacu, Er., HSSH GA hrat.):

Ներսես Շնորհալի (1968)։ Յաղագս երկնի և զարդուց նորա, Հայելուկներ, Ողբ Եդեսիոյ, Եր., «Հայաստան» (Nerses Shnorhali (1968): Yagags erkni ev zarduc nora, Hanelukner, Vogb Edesioj, Er., «Hayastan»):

Չոպանյան Ա. (1980)։ Նամականի, Եր, «Սովետական գրող» (Chopanyan A. (1980): Namakani, Er., «Sovetakan grog»):

Չոպանյան Ա. (1988)։ Երկեր., Եր., «Սովետական գրող» (Chopanyan A. (1988): Erker, Er., «Sovetakan grog»):

Պապայան Ռ. (1973)։ Վանկային և շեշտային սկզբունքների հարաբերությունը հայ ոտանավորում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, թիվ 1 (Papayan R. (1973): Vankayin ev sheshtayin skzbunqneri haraberut'yuny hay votanavorum, «Banber Erevan hamalsarani», 1973, 1):

Ջրբաշյան Էդ. (1976)։ Պոետիկայի հարցեր, Եր., «Հայաստան» (Jrbashyan Ed. (1976): Poetikaji hartser, Er, «Hayastan»):

Սեւակ Ռ. (1997)։ Երկեր, Էջմիածին, Մայր աթոռ (Sevak R. (1997): Erker, Echmiacin, Mayr ator):

Տերյան Վ. (1985)։ Բանաստեղծություններ. Լիակատար ժողովածու, Եր., «Սովետական գրող» (Teryan V. (1985): Bananstegcut'yunner. Liakatar zogogvacu, Er., «Sovetakan grog»):

Տիրոյեան Աթ. (1912)։ Բանաստեղծական լեզուն և հայկական չափին գրաւած տեղը, «Բազմավէպ», 1912, թիվ 10-11 (Tiroeyan At. (1912): Banastegcakan lezun ev hajkakan chapin gravac tegy, «Bazmavep», 1912, 10-12):

Տիրոյեան Աթ. (1913)։ Արուեստ տաղաչափութեան, Վենետիկ, Սբ. Ղազար (Tiroeyan At. (1913): Aruest tagashaput'yan, Venetik, Sb. Gazar):

Навасардян В. С. (1987): К Вопросам метрики восточноармянского стиха, «Բանբեր երևանի համալսարանի», № 3 (Navasardyan V. (1987): K voprosam metriki vostochnoarmqnskogo stikha, «Banber Erevan hamalsarani», № 3):

Тынянов Ю. (1965): Проблемы стихотворного языка. Москва, «Советский писатель» (Tinyanov Yu. (1965): Problemi stikhotvornogo yazika, Moskva, «Sovetskij pisatel»):

Томашевский Б. В. (1959): Стилистика и стихосложение, Ленинград (Tomashevskij B. V. (1959): Stilistika I stikhoslojenie, Leningrad):

Томашевский Б. В. (2007): Избранные работы о стихе. Учебное пособие, СПб., Изд. СПбГУ (Tomashevskij B. V. (2007): Izbrannie raboti o stikhe. Uchebnoe posobie, SPb., Izd. SPbGY):

Якобсон Р. (1923): О чешском стихе преимущественно в сопостовлении с русским, РСФСР, Гос. Изд. (Yakobson R. (1923): O chekhsom stikhe preimushchestvenno v sopostivlenii s pusskim, RSFSR, Gos. Izd.):

Attridge Derek (1982):The Rhythms of English Poetry, London-N.-Y., Routledge.

Pilshchikov, Igor (2024): The Concepts of "Verse", "Meter" and "Rhythm" in Russian Verse Theory // Studia Metrica et Poetica 11.1 (2024): 91–117.P. 100. https://doi.org/10.12697/SMP.2024.11.1.